

Idegen nő, idegen szöveg. A *Bibliothèque Pascal* és az európai posztkolonialitás nézőpontja

Absztrakt

A dolgozat szerint a magyar filmtörténetben szokatlan analógia fedezhető fel a sok szempontból markánsan közép-európai alkotásnak tekinthető *Bibliothèque Pascal* és az elsősorban Európán túli régiókkal asszociált posztkolonialitás szellemisége és tipológiája között. E párhuzam a film határmotívumában, narrációjában és nemiség-ábrázolásában nyilvánul meg, és egyebek között olyan kulturális jelenségek vizsgálatát teszi lehetővé, mint a rabszolga-irodalom (slave narratives), tanúbizonyságok (oral testimony), az ún. kettős gyarmatosítás vagy a Deleuze és Guattari által kisebbségi irodalomként (littérature mineure) jellemzett szövegtípus.

Szerző

Juhász Tamás az ELTE Modern angol-amerikai irodalom doktori programjában szerzett PhD-fokozatot. Fulbright- és Állami Eötvös-ösztöndíjasként, majd vendégelőadóként hosszabb időt töltött a New York University és a University of British Columbia angol tanszékén. Publikációi tárgya elsősorban a huszadik századi brit irodalom. *A Conradian Contracts: Exchange and Identity in the Immigrant Imagination* (Lexington Books, 2011) című monográfia szerzője. Jelenlegi kutatási területe posztkolonializmus és nemiség kapcsolata, ezen belül is a maszkulinitás reprezentációi.

E-mail: tjuhaszl4@hotmail.com

Idegen nő, idegen szöveg. A *Bibliothèque Pascal* és az európai posztkolonialitás nézőpontja

Hajdu Szabolcs olyan címet választott 2010-es filmjéhez, mely egyszerre ígér intertextuális és transznacionális kalandozást. Akárcsak a művet záró, hatalmas bútorbolt képe, a könyvtár motívum is különféle, egymástól markánsan eltérő elemek szinte korlátlan kombinációs lehetőségét sugallja. Sejtethetjük, hogy mint a legtöbb bibliotékában, most is tér és idő, kultúrák és történelmek egymástól távol eső pontjai kerülnek egymással kapcsolatba. Hiszen a cím ügyesen megválasztott hibrid, mely ugyan francia, de azért magyar is (vagy például román, a román néző számára), mivel jelentése(i) többé-kevésbé pontos beazonosításához nem szükséges a francia nyelv ismerete. De e játékos, posztmodern kombinatorika nem csupán szabad keveredést, a határok átlépését jelöli, hanem – éppen a francia-magyar-román történelmi viszony felvillantásával – a (részben pusztán nyelvileg konstituált) határok továbbélésére, azok korlátozó, esetenként fullasztó jellegére is emlékeztet. Olyan – e három nemzeti példán messze túlmutató – út kezdődik, ahol utazók és a velük kapcsolatba kerülő idegenek saját közösségük problematikus, néha félelmetes és sohasem egyenrangú „Másikját” ismerik fel egymásban. Azaz a régiók, nyelvek és szövegek között – egyszerre történő – utazás hangsúlyos motívumával a *Bibliothèque Pascal* nem csupán Európa heterogén jellegét ábrázolja, hanem a mindezt átjáró hatalmi viszonyokat is, beleértve helybeliek és idegenek, migránsok és más migránsok bonyolult, erőszakkal és védekezési mechanizmusokkal telített kapcsolatát.



Bibliothèque Pascal. Hajdú Szabolcs, 2010

Értelmezésem szerint ez az utóbbi vonulat alkotja Hajdu alkotásának talán legfontosabb művészi-szerkezeti mintáját, mégpedig a közép-európai filmtörténetben igen újszerű módon. A *Bibliothèque Pascal* ugyanis allúziók olyan szövevényét építi fel, melynek eredményeként a legfőbb intertextus nem a cselekményben ténylegesen idézett valamely irodalmi mű, hanem az általában vett posztkolonialis irodalom szellemisége és tipológiája.



Ez talán meglehetősen állítás, hiszen az európai országok egymáshoz való viszonyának tárgyalásakor viszonylag ritkán kerül elő a gyarmatosítás fogalma (legalábbis ami a történettudomány szóhasználatát és az újkori történelmet illeti). Mindamellett számos nemzet vagy etnikum kapcsolatában fedezhetők fel azok a kulturális-politikai törekvések és folyamatok, melyeket a kolonizáció klasszikus – általában tengeren túli, „egzotikus” – alaphelyzeteiben szokás leírni. Éppen ezért az európai (azaz Európán belüli, kontinens-átlépéshez nem feltétlenül kötött) posztkolonialitás jelensége új és izgalmas kutatási terület, mely vállalja, hogy az irodalmi szövegekhez hasonlóan a történeti diskurzusok is egy bizonyos mértékig metaforikusak, s hogy ennek megfelelően az európai nemzetek-nép csoportok kapcsolatairól tett megállapításai a modern – azaz a második világháború végével megszűnő nagy gyarmatbirodalmak utóéletével foglalkozó – posztkoloniális tanulmányok nyelvezetének és gondolatrendszerének adhatják szimbolikus párhuzamát.

A többek között „metaforagyártó[nak]” (Koloszi 2010) nevezett Hajdu Szabolcs filmje is ilyen közvetett – egyszerre másodlagos és mégis oly originális – viszonyban áll azokkal a művészi reprezentációkkal, melyekben lényeges elem az – elsősorban nyugat-európai és amerikai politikai törekvésekhez kapcsolódó – gyarmatosítás, annak kulturális emlékei és máig tartó hatása. A történetben néha szó szerint fullasztóan behatárolt itt és most (mely persze a főszereplő utazásával maga is változik) mindig túlmutat önmagán, és meglepően távoli vidékek, hazánkból nézve szokatlan események jellemzőit idézi meg. Akárcsak a román Viorel, aki bár „Kínáról álmod[ott], soha nem volt[. . .] Kínában”, ez az amúgy oly gazdag eszköztárral bíró, látomásos film is éppen csak felvillantja, röviden jelöli a kulturális-etnikai Másikkal való találkozást. Ez a szándékolt felületesség azonban önmagában is lényeges eleme a koloniális találkozásnak, hiszen a megismerés-empátia hiánya éppen a Másiktól való félelem, az iránta érzett könnyű agresszió előmozdítója. A korábbi példákhoz hasonlóan tágabb szimbolikus értelemmel bír tehát, amikor Viorel azt is megjegyzi: a hatóságok úgy keresik, mintha ő maga lenne Osama Bin Laden.

Mintha a legelső kritikákban is ott lappangana nemzetköziség és regionalitás ezen kettőssége: a mű minden mozzanata mögött ott rejlik „káeurópa”, jegyzi meg az egyik szemleíró (Báron 2010), de mégsem tűnik magyar filmnek, véli egy másik (Csákvári 2010). Valóban: a becsapott-bántalmazott nő története egyszerre illeszkedik egy felismerhetően kelet-európai és egy földrajzi-időbeli határokat többszörösen átvágó, globális kontextusba. Hiszen – a cselekmény minden furcsasága és partikularitása ellenére – maga a forgatókönyv is rávilágít arra, hogy a bemutatott utazás tulajdonképpen a migráció egy jellemző, lehetséges lefolyását követi nyomon. Mona egy kollektív aktus, bizonyos értelemben allegorikus alaphelyzet részese, mivel, ahogy azt a gyámügyi hivatalban állítja, ő – sokakhoz hasonlóan – anyagi előnyök reményében vállalt munkát az angliai szexiparban (ez a film végén elhangzó, kikényszerített változat nem írja felül mindazt, amit a néző addig látott, de a jelenlegi nézőpontból nem is az a lényeg, Mona igazat mond-e vagy sem, hanem a különös, álomszerű események gazdasági-társadalmi beágyazottsága, magyarázhatósága). S bár a

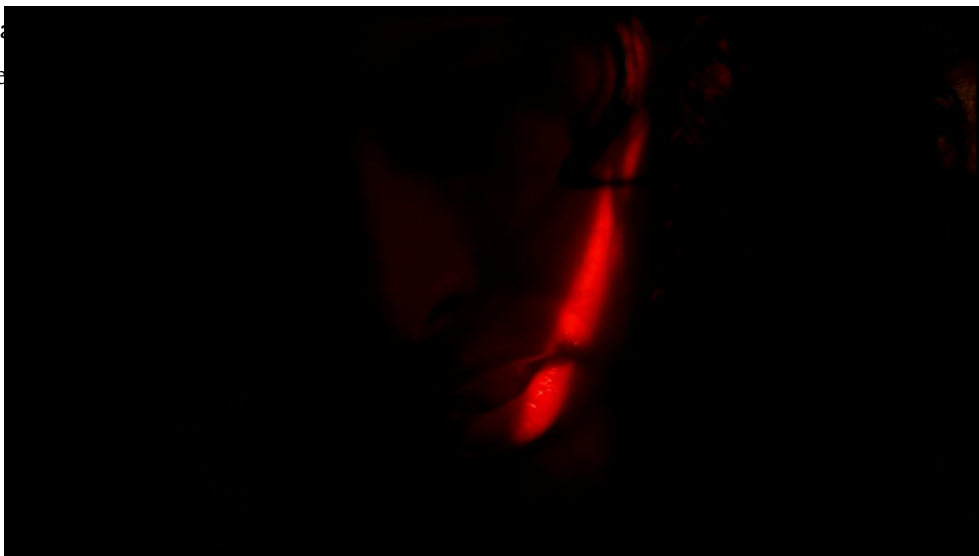
földrajzi relokáció önmagában nem feltétlen vezetne, akár szimbolikus módon is, a posztkoloniális állapot ábrázolásához (közvetlen módon legalábbis nem minden gazdasági migráns részese a volt gyarmati, vagy gyarmatszerű, területek bonyolult politikai-kulturális utóéletének), Hajdu filmjében a kettő mégis elválaszthatatlannak tűnik: Mona nem egyszerűen rossz emberekkel találkozik, hanem olyanokkal, akik a másik fél alacsonyabb rendűnek vélt faji-etnikai, illetve nemi helyzetét kihasználva erősítik tovább saját hatalmi pozícióikat.

Utazás, erőszak, nyelvi keveredés, rasszok és szubkultúrák hierarchikus elrendeződése jellemzi tehát a *Bibliothèque Pascal*. A továbbiakban a műben megjelenő határmotívum, narráció és nemiség-ábrázolás tárgyalásával próbálom meg bemutatni a film és a posztkoloniális irányultságú műalkotások közötti analógiát.

A rendező számos apró elemmel jelzi, hogy ami Monával történik, egyben azok történetét is reprodukálja, akik (volt) gyarmatokat, veszélyes vagy fejletlen területeket elhagyva próbálnak új életet kezdeni a nyugati világban. Doveri partra tétele után Mona etnikailag igen kevert fogolytársak között találja magát, ahol előfordulnak például orientális – alighanem valamelyik volt szovjet köztársaságból elrabolt – és negroid áldozatok is. Török-Illyés Orsolya enyhén kreol bőre ezen a ponton járulékos jelentésekkel egészül ki, hiszen egyfajta sorsközösséget sugall kelet-európai és például harmadik világbeli áldozatok között, elmosva a különbséget azok között, akik jogi helyzetüket tekintve csak metaforikus értelemben nevezhetők rabszolgának, illetve akik tényleges rabszolgák leszármazottai, vagy akár, a világ bizonyos pontjain, ma is legalizált rabszolgaságban élnek. Hasonló a helyzet a liverpooli luxusbordélyban, melynek (szintén nem teljesen fehér bőrű) tulajdonosa maga is egy Karib-szigeteki nyomornegyedből származik, és afféle gonosz empátiával, a faji különbségeket nagyon is fejben tartva kérdezteti Monát eredete felől: albán? román? Esetleg eszkimó? Bárhonnan is jön a lány, franciának biztosan nem francia, jegyzi meg Pascal, hiszen, a mű logikája szerint, egy Angliáéhoz hasonló fajsúlyú, mai nyugati országból érkezővel mindez nem fordulhatna elő.^[1] Az etnikailag szintén kevert, mégis provinciálisnak bemutatott Erdély után Hajdu helyszínek és kényszerű határátlépések olyan példáit idézi tehát, melyekkel a nézőt észak és dél hírhedt, világtörténelmi jelentőségű kapcsolatára emlékezteti, s ezen belül is elsősorban a rabszolgatartás, a rasszok közötti kényszerű kontaktus és az ezzel járó utazás-utaztatás formáit hangsúlyozza.



A művet mozgató narráció és filmnyelvi kifejezésrendszer is sajátos rokonságot mutat a posztkoloniális irodalom – természetesen sokféle módon megnyilvánuló, semmiképpen sem egységes, mégis bizonyos elemeket előszeretettel alkalmazó – tipológiájával. Intertextuális utalásokkal terhelt például a pusztasági cselekmény, valamint annak keretes elhelyezése. Ez utóbbiban Mona jogi következményekkel járó, szóbeli beszámolót ad a vele idegenben történetéről, melynek alapeleme foglyul ejtése, kényszerítő körülmények között történő utaztatása, rabsága, majd különös, csodaszzerű megszabadulása. E vázat olyan motívumok egészítik ki, amelyek tovább erősítik azt az értelmezési lehetőséget, hogy Mona története párhuzamban áll az elsősorban az afro-amerikai kultúrából ismerős rabszolga-irodalommal (slave narratives), és az ezek gyakori részét képező szóbeli tanúbizonyságokkal (oral testimony). Hiszen a főszereplő-narrátor utaztatásának egyetlen valamennyire részletezett (bár valós körülmények között a legrövidebb) szakasza éppen a La Manche-csatorna átszelése, amikor valahol lent, a kargóban elrejtve egy alkalommal még a pusztasági lélegzés is problémává válik, elővetítve azt a pillanatot, amikor Monát a bordélyban kis híján megfullasztják. A bemutatott utazás tehát az Afrikából Európába és Amerikába hurcolt, hajófenékre vetett és összeláncolt milliók sorsát idézi meg, mely párhuzamot tovább erősíti az a – bizonyos mértékig már történeten kívüli – tény, hogy Mona angliai fogságában



A főszereplő megszabadulásának sajátos, mesészerű körülményei is kapcsolódnak a rabszolga-irodalomhoz, és különösen a huszadik század második felének – ismét csak igen tág értelemben vett – posztkoloniális irodalmához. Hajdu filmnyelvének alapvető eleme ugyanis az ebben a két vonulatban gyakran megjelenő mágikus realizmus. Sok kapcsolódó irodalmi reprezentációhoz hasonlóan, a *Bibliothèque Pascal* is vagy valamilyen vészhelyzet artikulálására használ

meghökkenítő, álomszerű epizódokat, vagy olyan, markánsan eltérő kulturális szférák találkozásának érzékeltetésére, melyek különbözősége ellenáll az egységes nyelvezettel, kiszámíthatóan ismerős kódokkal történő ábrázolásnak.

Így, akárcsak a bibliai Exodus-történetben és annak számos 19-20. századi változatában, ebben a filmben is csodára, vagy legalább a csoda víziójára van szüksége a fogságban sánylódnak. Ezek nélkül – a rendező-forgatókönyvíró is megfogalmazza egy interjúban – maga a túlélés válna valószínűtlenné. Megfigyelhető, hogy a leginkább stilizált, leginkább álomszerű epizódok akkor jelennek meg a filmben, amikor a fogság-sarokba szorítottság helyzete már közvetlen életveszéllyel jár: először amikor Mona magára marad a felfegyverzett Viorellel, majd amikor Viorel a géppisztolyos rendőrök előtt találja magát, végül amikor a bordély-könyvtár két kliense Mona me... eg, véd és távolít...



Bibliothèque Pascal. Hajdú Szabolcs, 2010

Ugyanakkor a film mágikus realista stilizáltságának köze van ábrázolt világának igen heterogén voltához is. Mona első víziója például – melyben ő és Viorel népviseletben ül a menyegzői asztalnál – jelölheti azt a társadalmi változást, melynek során azok, akik – vagy akiknek a szüleik – korábban rurális területek erős rokoni és helyi közösségi hálójának bizonyos fokú védelme alatt álltak, (nagy)városokba költözésük következtében nemcsak magányosakká, de sebezhetővé, manipulálhatóvá is váltak. Báron György alighanem szándékolatlan többértelműséggel ragadja meg a film ezen aspektusát, amikor szemléjében azt írja, hogy a történet vége „visszavezet minket a valóságba, ahová az álmok földjéről hazaérkezünk” (Báron 2010). Igen, ott vannak a lidérces álmok, ahonnan a főszereplő (bár csak átmenetileg) visszatér a gyámügyi hivatal jelenébe és „valóságába”, ám az itt folyó beszélgetés – mely szerint Mona jobb jövedelem reményében ment ki Angliába – nem a mese rétegét, hanem magát Angliát, azaz számos legális és illegális, európai és nem-európai munkavállaló „álmainak földjét” jelöli.

A posztkolonialitás nézőpontjából azonban alighanem a szereplők által ténylegesen beszélt nyelvek viszonya a legérdekesebb narrációs eszköz a *Bibliothèque Pascal*ban. Bár mennyiségileg főleg román és magyar hangzik el, a legtöbb erős, még sokáig visszhangzó mondat vagy angol vagy – egy rövid, de intenzív szakaszban – spanyol. Azaz két, igen gazdag gyarmatosítói múlttal bíró nyelv, melyeknek pusztja jelenléte is hordozza az alternatívák, helyi változatok, különféle hibrid megoldások lehetőségét. A történetmondás egyfajta deterritorializált, kultúrák közötti állapotban történik, ahol egyik vagy másik nyelvnek az ideiglenes adoptálása változó, többféleképpen értelmezhető hatalmi viszonyok függvénye, az általuk megkívánt stratégia kérdése. Mona beszédmódjában ezért egyszerre van jelen a tárgyasulás és az ellenállás folyamata.

Az elsőt a főszereplő fájdalmasan részletezett interpellációja valósítja meg. Monát Pascal nem csupán egy cellába zárja, hanem egy végtelenített és önismétlő párbeszédbe, melyben a nő kizárólag a hatalmi pozícióból eredő, a foglyot egyetlen funkcióra redukáló megszólításra válaszolhat, a tervek szerint önmagát valóban felismerve azokban a szerepekben, melyeknek a kiosztása már a kikötői jelenetben elkezdődött. Ennek során alig van jelen, legfeljebb a közvetlen fájdalom elkerülésére szorítkozik a jutalmazás-motívum, a filmben megjelenő nyelvi univerzum ideológiailag mégis Althusser interpelláció-elméletének megfelelően zárt, a kívülállás, a nem-válaszolás lehetőségét szinte teljesen kizárva. Különös, a posztkolonializmus szemszögéből figyelemre méltó eleme ennek a folyamatnak, hogy Mona egyszerre csak közvetlen, azaz cellabéli szerepén kívül is megszólal angolul. Akcentusa sajátosan viszonyul kifejezésbeli folyékonyágához, egyszerre keltve otthonosságának és otthontalanságának érzetét abban a nyelvben, mely a gyarmatosítás világjelenségében oly fontos szerepet játszott, és amellyel kapcsolatban például Homi K. Bhaba ír azonosság és eltérés, ismétlés és utánzás (mimicry) komplex, a gyarmati viszonyokat egyszerre megerősítő és destabilizáló jellegéről.

Érdekes módon éppen a föntiek, azaz a deterritorializáltság és tárgyasulás állapotai miatt bontakozik ki a műben az a más irányú nyelvhasználati dinamika is, melyet az ellenállás artikulálásaként értelmezhet a néző. Nem tudom, mennyiben szándékos Török-Illyés Orsolya játékanak visszafogott, kicsit mechanikus jellege, de a mű sok más elemével együtt ez is erősíti a színésznő gesztusai és megszólalásai kollektív, politikai tartalommal bíró, saját személyén túlmutató érvényességét. Az egyén helyett a bántalmazott otthontalanok egyike beszél. Deleuze és Guattari éppen a filmben is ábrázolt régió, azaz az Osztrák-Magyar Monarchia, valamint Kafka németje kapcsán ír az egyéniség, a kiemelkedő tehetség vagy mesterfigura kisebbségi kultúrákban néha megfigyelhető hiányának pozitív oldaláról, azaz arról, hogy a margókon, uralkodó nemzetek, hegemon diskurzusok súrlódási pontjain élők számára éppen a végsőkéig történő töredezettség és tárgyasítás hozhat létre olyan új nyelvi intenzitásokat, melyeknek közösségformáló, reterritorializáló hatása van. Így a nyelv – amely csakis idegen nyelv lehet abban az értelemben, hogy szükségszerűen idegenné teszi használóját – semmi más, mint „tisztá intenzitás”, melynek célja, hogy „szintaxis adjon a sírásnak”, s hogy „szembevesse nyelve elnyomott jellegét saját elnyomó jellegével” (Richter 2007: 1782). Az angolra váltó, azt folyékonyan beszélő, s azon mégis végig gépszerűen kívül maradó Mona Pascal akcentus nélküli, koloniális

emlékektől mégis oly terhelt, bizonyos értelemben szintén idegenszerű angoljával folytat párbeszédet, melyben együttműködés, utánzás és lázadás szinte egyszerre jelenlévő gesztusai abba a kategóriába sorolják a *Bibliothèque Pascal*-t, melyet a francia szerzők „kisebbségi” irodalomnak neveznek (Richter 2007: 1777).



Bibliothèque Pascal. Hajdú Szabolcs, 2010

A film nemiség-ábrázolása szintén megidéz számos, a posztkoloniális szexualitásokról szóló művekben és kritikai diskurzusokban fölmerülő témát. A párhuzam alapja az úgynevezett „kettős gyarmatosítás” jelensége, melyet Bill Ashcroft a következőképpen foglal össze: „A patriarchális dominancia különféle formái sok társadalomban éppúgy a Másik pozíciójába helyezi a nőket, mint a gyarmatosított alattvalókat. Ezért a nők a gyarmatok népeihez és kultúráihoz hasonlóan igen jól ismerik az elnyomás és alávetettség állapotait” (Ashcroft 2003: 249). Hajdu filmjében – ahol, mint láttuk, földrajzi minták és nyelvi folyamatok amúgy is megelevenítik a gyarmatosítás-marginalitás történelmi emlékeit – a főszereplő több alkalommal is mint afféle elképzelt bennszülött és elképzelt nő alig megkülönböztethető keverékeként tűnik fel: terepszínű ruhába öltöztetik, majd mikor Pascal fényképezi, felkötött haja mögött olyan, késekből álló fejdísz jelenik meg, melynek geometriája a fekete kontinens törzsi művészetének vizuális világát idézi.



E tárgyiasító folyamatnak lényeges részét képezi az a mód, ahogyan az elrabolt nő nem csupán fizikai, de nyelvi értelemben is fogollyá válik. Mona mint szexualizált felület egyfajta palimpszeszt, akinek egy könyvtár alagsorába rejtett, szövegekkel kitapétázott cellája nem csupán a már említett interpellációs folyamat zártságát, hanem egyben a férfi diskurzusokba való bezárását is kifejezi. Ahogy Naomi Schor megjegyzi, „a női test . . . maga a par excellence irodalmi test. A nő létrehozásához egyszerűen követni kell egy modellt, ami a darabok összeillesztésére vonatkozik”.^[3] Valóban, a bordély irodalmi irányultsága tartalmaz egy egészt, ki azt az eljárást, ahogyan Monát különféle férfi fantáziák kielégítésére szinte szó szerint összeállítják, hiszen a legtöbb idézett irodalmi mű maga is vagy obszesszív férfi vágyakról (*Othello*, *Don Juan*), vagy férfi-női szerepek konfliktusos viszonyáról (*Szent Johanna*), vagy a Másik valamilyen módon történő tárgyiasításáról (*Lolita*, *Pinocchio*, *Dorian Gray*) szól. Ezek közül Shaw és Shakespeare műve különösen fontos: míg az egyikben elhangzó mondatok a nemi azonosság határainak változhatatlanságát bizonygatják a bordélyban újrarázott hierarchikus viszonyrendszeren belül, a másikban lényeges, számos kritikai olvasatot létrehozó tény Othello és Desdemona rasszbéli különbözősége, melynek ha nem is szimmetrikus, mégis felismerhető variánsát adja a filmben a barna bőrű, elbeszélt történetét szintén afféle féltékenységi drámával kezdő Mona idegen, azaz nem-angol volta.



Bibliothèque Pascal. Hajdú Szabolcs, 2010

A (posztkolonialitás szempontjából is értelmezhető) nemiség-ábrázolás másik lényeges eleme a filmben megjelenő fogság és szabadság szféráinak bizonyos mértékű összemosódása. Míg a *Bibliothèque Pascal* felhasználja a rabszolga-irodalom megszabadulás motívumát, ennek fentebb tárgyalt mágikus realista volta – egyebek mellett – a teljes szabadulás lehetetlenségét is sugallja.

Markánsan jelzi ezt, hogy a megmentő éppen az a Paparu – lánykereskedő és apafigura – aki korábban eladta Monát. Ami történik, az belülről történik, vagy még inkább alulról: bár Mona végtelen meggyötrésének a távoli Anglia a színhelye, egy villanás a nyugat felé tartó vonaton megmutatja, hogy a nő első elrablói ugyanazzal a szerelvénnyel utaznak észak-nyugat felé, mint maga Mona és Paparu. Egy másik, hasonló motívum a bonyodalmakért szintén felelős Viorel felbukkanásának körülményeiből bontakozik ki: a férfi, akárcsak a föld alatti tömlőcöt kiépítő Pascal, alulról „támad”, azaz szimbolikusan jelzi, hogy a szexualitás viselkedést alakító-szabályozó hatalom nem afféle vak, végzetszerű és elháríthatatlan erőként felülről vagy kívülről nyilvánul meg. Ehelyett, mint Foucault írja, „A hatalom alulról jön . . . a hatalmi struktúrák alapjaiban nincs bináris, mindent magába foglaló ellentét uralkodó és elnyomott között . . . az erők bonyolult összjátékai . . . a családokban, kisebb csoportokban és intézményekben . . . alakulnak ki . . .” (Richter 2007: 1629). Ebből a szempontból a legrelevánsabb alighanem a film záró szakasza. Itt nem csupán arra figyelhetünk fel, hogy a jóindulatú gyámügyest, valamint a Paparut játszó két színész arca bizonyos hasonlóságot mutat, hanem arra is, hogy – a film kritikai fogadtatásában furcsa módon nem kommentált módon – Mona és a hivatalnok dialógusa tulajdonképpen Mona és Pascal párbeszédeit teremti újra. Akárcsak a bordélyban, ahol a nőnek egy (férfiak által) előre megírt szövegbe kell (férfiak által előírt módon) belépnie – ott az önálló beszélő látszatát kelteni, egyfajta szerzői pozíciót felvállalni – a hivatalban is (a férfi ügyintéző által) előre megírt narratívát kell Monának újramondani, azt a magáénak elismerni.

Valóban: fogság és szabadság dichotómiájának nemi meghatározottsága hatásos és komplex módon kapcsolódik a főszereplő „szerzőségének” kérdéséhez. A hivatali jelenetben nem csupán az említett, szövegszerű erőszak, hanem annak egy bizonyos részlete is hordozza a cella emlékét, amikor Mona nem pusztán arra kényszerül, hogy elmondjon egy tőle idegen szöveget, hanem arra is, hogy megszabaduljon egy másik – a jegyzőkönyvezetnél rettenetesebb és izgalmasabb, egyéni és kreatív – történettől. A (hivatása szerint is mutatványos-mesemondó) Monától a hivatal éppen az inspirációt tagadja meg, amely kezdettől fogva különös ismertetője és lételeme, s ezzel – ha eszünkbe jut az inspiráció és a belézés aktusa közötti etimológiai kapocs – a jelenet annak a korábbi eljárásnak válik finomított, legalizált variánsává, amikor a Desdemona-cellában Monából nem csupán saját cselekvőképességét-kreativitását, de még a maradék levegőt is ki akarták szippantani.

Ehhez az analógiához kapcsolódnak azok a befejező képsorok is, melyekben a teljes addig elmondott történet a (forgatókönyvíró) férfi (férj?) fantáziájával, végső soron az ő kreativitásával kerül összefüggésbe.^[4] A bútorboltban merengő szerző gondolatai egy elegáns, de az áruház részét képező lakásba helyezik a főszereplőt, ahol Mona visszanyert, törékeny boldogsága változatlanul ki van téve a férfi művész tárgyiasító tevékenységének.[KÉP: 09] Az írás, kreativitás és önrendelkezés motívumai ezáltal visszautalnak az exkluzív bordélyban korábban felvetődő – irodalommal, szerepjátszással és szexuális egyenlőtlenséggel kapcsolatos – kérdésekre.^[5] Hiszen a fogvatartójával folytatott beszélgetésben Mona maga is felvetette, hogy Pascal mögött alighanem félresiklott művészi pálya áll. Azaz a nő még ezen a metafikcionális szinten is a férfi agyának a

szüleménye marad, éppen úgy, ahogyan az a tömlőben történt vele. Aki így értelmezi a meghökkentő, saját összefüggésüket semmilyen közvetlen módon nem magyarázó záró képsorokat, jogosan kifogásolhatja a gesztust, amellyel a történet – a szándékait tekintve legalábbis jóindulatú gyámügyi hivatalnok, és főleg persze Mona lányának csodatévő szeretete által – rövid időre helyreállítja a női autonómia ideálját, azonban a legvégén mindezt visszavonja, s a nőt újra a férfi fantázia artistikus börtönébe zárja.

[Vissza a tartalomjegyzékhez](#)

1. Legalábbis mindaddig, amíg fehér bőrű. Az ironikusan használt eszkimó deszignáció felvillantja a gyarmatosítás esetenként országon belüli, így például az USA és Kanada történelmét nagyban meghatározó formáinak emlékét is.
2. A rabszolgatartás intézményét felidézve jelentéssel bír Mona tervezett meggyilkolásának szinte rituális, csoportosan és fullasztás által történő módja, mely a nézőt az úgynevezett lincselés gyakorlatára emlékeztetheti.
3. Scher idézi, 81. Saját fordítás.
4. A metaforagyártás ezen fordulata természetesen más módon is értelmezhető, hiszen gondolhatjuk például azt is, hogy éppenséggel egy különös női tapasztalat válik a férfi kreativitás forrásává.
5. S ha csak egy tévéképernyőn megjelenő, egzotikus tájat és naplementét mutató utolsó kép erejéig is, de ismétlődik a film oly hangsúlyos, elsősorban a női karakterhez kötődő etnikai másság motívuma is.

Irodalomjegyzék

- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin: *The Post-Colonial Studies Reader*. New York, Routledge, 2003.
- Báron György: A tükör túloldalán. „...könyvtár a neved”. *Élet és irodalom*, LIV. évf. 11. szám. 2010. március 19. Online.
- Csákvári Géza: Védelmes, elképzelt világok. Hajdu Szabolcs rendező a szemlegyztes *Bibliothèque Pascal*ról. *NOL*, 2010. február 8.
- Deleuze, Gilles és Guattari, Félix: What Is a Minor Literature? In Richter 1777-1782.
- Foucault, Michel: The History of Sexuality. Részlet. In *Richter: 1627-1636*.
- Kolozsi László: A metaforagyártó. Beszélgetés Hajdu Szabolccsal. *Filmvilág*, 2010 február. 6-7. old.
- Richter, David H.: *The Critical Tradition. Classic Texts and Contemporary Trends*. Boston, Bedford, 2007.
- Schehr, Lawrence R.: *Parts of an Andrology: On Representations of Men's Bodies*. Stanford, CA, Stanford University Press, 1997.

Filmográfia

- *Bibliothèque Pascal* (Hajdú Szabolcs, 2010)

© Apertúra, 2012. tél | www.apertura.hu

webcím: https://www.apertura.hu/2012/tel/juhasz_idegen_no_idegen_szoveg/

