

A MŰVELT NŐ ALAKJA A KORTÁRS (KELET-)EURÓPAI FILMBEN: KOLLEKTÍV TRAUMAFELDOLGOZÁS, TESTBEN KÓDOLT EMLÉKEZET ÉS KULTURÁLIS TŐKEFORMÁK¹

Kulcsszavak: *női karakter; fehérgalléros; társadalmi mobilitás; kelet-európai film; szórt habitus*

A játékfilm egy audiovizuálisan kódolt diegetikus világot hoz létre, mintegy két órában korlátozott vetítési idővel, amelybe a nézőnek előre meghatározott bemeneti útja(i) van(nak) a fókuszált nézőponton keresztül – ez utóbbit pedig az emberi test fizikai materialitására alakítják a művészi kódolás folyamán. Az ily módon meghatározott játékfilmes formátum specifikus szereppel bírhat a közösségi emlékezeti folyamatainkban: olyan egyéni és közösségi emlékek megjelenítésére is alkalmas, amelyek negatív érzelmeket aktiválnak. A pontosan ilyen jelenségeket leírni hivatott „banális emlékezés” fogalma Vered Vinitzky-Seroussi nevéhez fűződik, aki kiemeli, hogy „[a] tömegmédia kulcsfontosságú a kollektív emlékezet nagyközönséghez való eljutását illetően, és kényszerítő erejű a szerepe is a banális megemlékezés létrehozásában”, amely „relative tervezetlen, és teljesen össze nem függő kérdések kontextusából bukkanhat elő”.²

* VIRGINÁS Andrea (1976), PhD, habil., filmteoretikus, egyetemi docens, Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színház és Film Kara, Kolozsvár, andrea.virginas@ubbcluj.ro

- 1 Noha ez egy, a jelen felkérésre íródott magyar nyelvű tanulmány, számos gondolat részét képezte korábban angolul publikált szövegeknek. VIRGINÁS Andrea: *Fragile Diegetic Spaces and Mobile Women: Coping with Trauma in Hungarian and Romanian Films = Cultural Studies Approaches in the Study of Eastern European Cinema: Spaces, Bodies, Memories*. Ed. VIRGINÁS Andrea. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2016. 66–84; uő: *Embodied Memories of Geographical and Social Mobility: White-Collar Women in Postcommunist Films about Romania*. *Journal of European Studies* 48(2018). 3–4. sz. 278–294. Elkészültéhez a következő kutatási projektek szolgáltattak keretet: Bolyai János Kutatási Ösztöndíj (2021–2024), UEFISCDI TE csoportos kutatási projekt, *Cultural Traumas in Contemporary European Small National Cinemas* (2022–2024).
- 2 Vered VINITZKY-SEROUSSI: *Banal Commemoration = Routledge International Handbook of Memory Studies*. Szerk. Anna Lisa TOTA–Trevor HAGEN. Routledge, London–New York, 2016 (a továbbiakban *Routledge Memory Studies*). 90.

Kelet-Európában több olyan kollektív traumára is gondolhatunk, amelyek testi-leg kódoltak, de mediatisációban is léteznek, és aktív emlékezeti munka tárgyát képezik ma is: a két világháború esetenként még személyes élményei; az ezeket követő határváltozások, amelyek etnikai és osztálycsoporthoz tartozásuk révén hatottak az emberekre; a kommunista diktatúrák társadalmi osztályhatárokat érintő agresszív beavatkozásai; avagy a posztkommunista időszak instabilitásai, az általánosan nacionalista, rasszista, osztályalapú intolerancia említethetőek e tekintetben. A kulturális emlékezeti tanulmányok és a filmtanulmányok határmezsgyéjén elhelyezhető jelen vizsgálódásom célja egy további – talán csak regionálisan, Kelet-Európa vonatkozásában érvényes – „banális emlékezeti” mintázat bemutatása, amely a testet öltöttség és a közvetítettség/mediáltság kettősségében létezik. Ez a testet öltött, de egyben mediált és mediatisált emlékezet egy kollektíven megtapasztalt, talán kollektíven osztott, továbbá kollektíven az emlékezetben (meg)őrzött képződmény is tehát, a hozzákapcsolódó érzelmi mintázatok pedig minimum ambivalensek, a negatívak dominálnak, amelyek váratlanul csaphatnak át a traumatikus (és a talán traumatizáló) variánsokba. A soron következő elemzés által mintegy eseti választ kínálhatok Ann Rigney kutatómódszertaniként is felfogható kérdésére: „mely médiatechnológiákat használva, mely kulturális modellek és formák segítségével jönnek létre, osztódnak meg, és kapcsolódnak az identitáshoz a partikuláris történetek?”³

A gyors, avagy hirtelen felfelé/lefelé történő társadalmi mobilitás, amely gyakran földrajzi mobilitásként is kettőződik, és általában szükségből, mintsem pozitív előjelű választásként, sőt akár erőszakos beavatkozás formájában valósul meg, a kelet-európaiak közös tapasztalata. A közelmúlt kelet-európai mobilitási mintázatainak sajátosságáról a következőképpen ír a kanonikus angolszász szerzőpáros: „Míg a kapitalista társadalmakban a mobilitás túlnyomóan »kis hatótávolságú«, állapítják meg Parkin kutatásaira hivatkozva, »a szocialista társadalmakban »nagy hatótávolságú mozgásokat implicál a jutalmazási hierarchia teljes tartományában, és nem csak az osztályhatárokon történő személyzet-cserét jelenti« (1971a: 157)”.⁴ Ezen jelenségkörnek természetesen komoly hatása van az 1989-et követő tranzíciós időszak számára is, amelyet akár a kollektív trauma Erikson által leírt fogalmával is jellemezhetünk: „a társadalmi élet alapvető szöveget érő *csapás*[ként], amely az embereket összekötő kapcs(olat)okat roncsolja”.⁵

3 Ann RIGNEY: *Cultural Memory Studies: Mediation, Narrative, and the Aesthetic* = Routledge Memory Studies. 66.

4 Robert ERIKSON–John H. GOLDTHORPE: *The Constant Flux. A Study of Class Mobility in Industrial Societies*. Clarendon Press, Oxford. 1992. 17.

5 Jeffrey C. ALEXANDER: *Toward a Theory of Cultural Trauma=Cultural Trauma and Collective Identity*. Ed. Jeffrey C. ALEXANDER et al. University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London, 2004. 4.

Hol és hogyan valósul meg a kommunista időszak nagy hatótávolságú társadalmi mobilitására való kollektív emlékezés a kelet-európai régió emlékezeti kultúrájában? Vagy, ahogyan Ann Rigney teszi fel kérdését: „[h]ogyan kapcsolódik az egyének testet öltött emlékezete a közösségek által osztott kollektív emlékezethez? (...) Világos, hogy amint a mindennapi élet a médiahasználattal szaturálódik, úgy válik a »testet öltött« és a »mediált« tapasztalat közti interakció egyre intenzívebbé”.⁶ Ezen tanulmányt azon hipotézis vázlatos igazolása szervezi, hogy a művelt, értelmiségi, fehérgalléros foglalkozású nő alakja, karaktere a (kelet-)európai játékfilmekben – és különösen azokban, amelyek koprodukciós gyártási kontextusuk okán kulturális fordítási és tranzakciós folyamatok tárházát képezik – egy ilyen media(tiz)ált emlékezeti forma vagy alakzat, főképp egy jellegzetességének köszönhetően. A művelt, Kelet-Európához köthető, értelmiségi nő ikonográfiája színpadra állítja a különböző osztályhabitusok feszültségteli együttélését, amelyek a maguk során a posztkommunista időszakok kikényszerített földrajzi és társadalmi mobilitása(i)nak a következményeiként is érthetőek. A testet öltött (embodied) kulturális tőke – amely „a magatartásban, az akcentusban, az öltözködésben és az általában vett testi viselkedésben” mutatkozik meg⁷ – különösen alkalmas arra, hogy a hipotézisem alátámasztásában mint egy vizsgálati egységként funkcionáljon a kelet-európai művelt női karakterek soron következő elemzésében.

A fehérgalléros értelmiségi-művelt nő egy (szetero)tipikusnak is nevezhető női karakter a Kelet-Európához kapcsolódó, posztkommunista, szerzői(nek szánt) filmekben, amelyek nemzetközi koprodukcióban valósulnak meg. Az 1990-es évekből olyan példák juthatnak eszünkbe, mint Nela (Maia Morgenstern) Lucian Pintilie 1992-es *Balanțájában*⁸ vagy Irma, ugyancsak Morgenstern alakításában Tompa Gábor 1999-es *A kínai védelmében*. De idesorolható Irina (Oana Pellea) Stere Gulea 1993-as *Vulpe vânător* című, Herta Müller-adaptációjában vagy Weisz Gizella (Nagy Mari) Gothár Péter 1995-ös *A körzetében*, amely Bodor Ádám prózai munkáit dolgozza fel. De sorjázik a karakter a 2010-es évek során készült koprodukciós alkotásokban, amelyek a kelet-európai régió egészéről fogalmaznak meg állításokat: Magda (Lia Bugnar) Cristian Mungiu 2016-os *Bacalaureat* című filmjében (FIG. 1), Sandra (Judith State) Cristi Puiu 2016-os *Sieranevadájában*, Ines Conradi (Sandra Hüller) Maren Ade 2016-os *Toni Erdmann* című filmjében vagy Eszter (Török-Illyés Orsolya) Hajdu Szabolcs 2016-os *Ernellék Farkaséknál* című alkotásában, Ulrike von

6 RIGNEY: *i. m.* 65.

7 Tony BENNETT–Mike SAVAGE–Elizabeth SIVA–Alan WARDE–Modesto GAYO–CAL–David WRIGHT: *Culture, Class, Distinction*. Routledge, New York–London, 2010. 29–30.

8 A filmek címeit eredeti nyelven használom a tanulmányban.

Syberg (Susanne Bormann) a *La drum cu tata* című filmben (Anca-Miruna Lăzărescu, 2016) és Eszter (Mária Dobra) a *Kojotban* (Márk Kostyál, 2017).⁹

Ezek a filmek olyan női alakokról is szólnak, akik a szónak legalább egyik értelmében mobilisnak mutatkoznak – sőt a történeteket ez a vonásuk bontja ki, viszi előre. Primer szinten elutaznak, kiküldetésbe mennek, valamit keresnek, vagy egy új állást készülnek elfoglalni. De nemcsak térben, hanem társadalmilag is kénytelenek mobilisnak mutatkozni: utazásra vannak kényszerítve, következésképp a társadalmi pozíciójuk is változásnak van kitéve, vagy esetleg erre törekszenek, erre vágyanak. Azaz a mobilitásuk mindig kettős jelentéssel bír(hat), ahogyan Peter Adey kulturális geográfus fogalmaz mobilitásról szóló könyvében: „A mobilitás mindig értelemmel és gondolatokkal teli. Valószínűleg, a mobilitásnak mindig van jelentősége, és, következésképp, soha nem pusztán mozgásról van szó... Így, esetenként a mobilitás a haladás és a gazdagság pozitív jeleként regisztrálódik, mint a vásárló vagy a fogyasztó esetében, míg más esetben épp koszosként és elmaradottként dekódolódik [a mozgás]. A jelentésteli és ideológiailag terhelt kódolása a mobilitásnak kontextusfüggő társadalmi attitűdöket és gyakorlatokat mutathat meg”.¹⁰

Olyan filmes narratívákban tehát, amelyek történelmi tragédiákként és bukásokként is érthetőek, lévén a legtöbb esetben a kommunista időszak posztkommunista allegóriáiról szó, azt látjuk, hogy az elemzett női alakok gyakorta fiatalok, a társadalomban felfelé tartó mobilitásra törekszenek. Következésképp a térben való mozgás mellett foglalkozás-, pálya- és szakmaváltás közben találkozunk velük, továbbá néha valóban félképzett, felületi kultúrával rendelkező nőkről van szó. Az ilyen típusú hős-nő gyakori a filmes melodráákban is, amelyeknek az egyik fő érdeklődési területét pontosan a társadalom szövete, illetve a társadalmi pozíciók és osztályok közti mozgáslehetőségek, a felkapaszkodás és a lesüllyedés alkotják. Ahogyan a műfaj posztklasszikus fázisának egyik fontos teroretikusa, Thomas Elsaesser fogalmaz: „az ismétlődő melodramai cselekmény a nő[re vonatkozik], akinek nem jött össze a nagyvárosban – és visszatér a kisvárosba, azt remélvén, hogy végre megtalálja az igazi helyét”.¹¹ Természetesen nem társadalmi aktivizmussal állunk szemben, hisz a melodráma műfaja „megtagadja azt, hogy a társadalmi változás [lehetőségét] máshol fellelhetőnek mutassa, mint a privát kontextusokban és az érzelmi[leg meghatározott] feltételek közepette”¹² – és nincs ez másképp a művelt, értelmiségi, fehérgalléros nő karakterének esetében sem. Ez persze nem jelenti azt, hogy hipotézisigazoló elemzé-

9 Továbbá számos tanárnőkarakter is idesorolható, akik a 2020-as években válnak gyakorivá.

10 Peter ADEY: *Mobility*. Routledge, London–New York, 2010. 81–82.

11 Thomas ELSAESSER: *Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama = Film Genre Reader IV*. Ed. Barry Keith GRANT. University of Texas Press, Austin, (1973), 2012. 445.

12 ELSAESSER: *i. m.* 438.

sünkben ne csatlakoztathatnánk a karakterhez olyan fontos társadalmi jelenségeket, mint a már említett, felülről irányított, nagy léptékű, kikényszerített társadalmi mobilitás jelensége a kommunista időszakban – amely ugyanakkor a látszólagos női emancipáció és a szívósan továbbélő patriarchátus paradox együttes létezésén is alapult. Mintegy ellenhatásként a kommunista emancipáció és társadalmi mobilitás által létrehozott művelt, értelmiségi, fehérgalléros nőre az 1989-cel kezdődő poszt-kommunizmusban bekövetkezett a fehérgalléros, értelmiségi munkakörök és a műveltség, valamint a női szféra devalvációja. Hipotézisem értelmében mindezek a folyamatok kódolva vannak Nela, Magda, Sandra, Weisz Gizella vagy Ines karaktereiben, viszonyulásmódjukban – hisz ezáltal tudják komplex traumamegjelenítő és feldolgozó funkciójukat betölteni.

Ebben a kontextusban kell leírunk a fentiekben megnevezett művelt női alakokat, akiknek a középosztályi volta is megmutatkozik a testet öltött kulturális tőkén keresztül. Ez utóbbi entitást, Pierre Bourdieu francia kultúraszociológus nyomán, a következőképpen írja le egy brit szerzőcsoport: „A testet öltött kulturális tőke manifestálódik a magatartásban, az akcentusban, az öltözködésben és a testi viselkedésben általában véve. Széles körben elismertek azok az előnyök, amelyek az olyan adottságokból származtathatóak, mint a szépség, a karcsúság vagy a megfelelő akcentus, bár az elismer(tet)és technikái, például a szépség esetében, erőteljesen vitatottak”.¹³ Mindezek a vonások – a környezet által elismert szépség, karcsúság, megfelelő akcentus, illő, divatos öltözködés – teljességgel jellemzik a fent említett művelt női karaktereket, akik olyan fehérgalléros munkaköröket töltenek be, mint pszichológus (Nela), mérnök (Weisz Gizella), könyvtáros (Magda, 1. kép) vagy menedzser (Ines).

A fehérgalléros munkakörökben „az explicit státusz-jelzés a munkaköri leírás része” érvel a szociológus,¹⁴ ám ezt az aspektust esetenként teljességgel elfedi az itt vizsgált kelet-európai művelt női karakterek egyik vonása. Annak ellenére, hogy intellektuális női munkásokról beszélünk, egyik legszembeötlőbb, egyszersmind (szándékoltan) legirritálóbb vonásuk a nyilvánvaló udvariatlanság, a másokat elijesztő beszéd- és viselkedési mód, az összességében távolságtartó, esetenként cinikus viszonyulásmód. Mindezek munkásosztálybeli jelek, és jelölökként azonosíthatóak „a magatartásban és a testi viselkedésben”: a vulgaritás és a túljátszott extrovertáltság révén például, amely ezen fiktív karakterek eljárásában észrevehető. Bizonyos értelemben ezek a fehérgalléros, értelmiségi, művelt, fiktív női karakterek épp ellentétes módon jönnek létre és működnek, mint amit a mára középkorú latin-amerikai popsztár kapcsán fogalmaz meg a kultúraszociológus, Kim Allen: „J-Lo munkásosztály-

13 BENNETT et al.: *i. m.* 29–30.

14 COLLINS R: *A státusz-kultúrák termelése és a nők* [Women and the Production of Status Culture] = *A kultúra szociológiája*. Szerk. WESSELY Anna. Ford. PÁSZTOR P. Osiris, Bp., 1998. 160.

beli harca a sztársághoz vezető úton állandóan megjelent és megjelenik a sajtóhíradásokban, de az énekesnő dalszövegeiben és videóiban is, miközben a relatíve kényelmes felnövésének jelölői rejtve maradtak”.¹⁵

Azt mondhatjuk tehát, hogy az ezekben a kortárs koprodukciós filmekben megjelenő kelet-európai művelt női karakterek, illetve a nekik testet adó kivételes színésznők mintegy szimultán módon testesítik meg a különféle osztályhabitusokat. „[H]árom eltérő, belsőleg egységes osztályhabitus[ról beszélhetünk]”, összegzik Bennett és szerzőtársai az újabb bourdieu-i fogalomcsokrot: mégpedig „a különbözős polgári érzete[ről], a kispolgárság »kulturális jóakaratainak« változatai[ról] és a szükségyszerű munkásosztálybeli választása[ról]”.¹⁶ Ezek a nők egyértelműen kiemelkednek környezetükből látványként, de értelmiségi voltuknál fogva tudásukat is értékelik, személyiségük ereje pedig mindenki számára evidens – ellenben „kulturális jóakarattal” fordulnak a körülöttük lévők irányába, esetenként nem is különböznek sokban tőlük. A „szükségyszerű munkásosztálybeli választása” úgy jelenik meg, mint ami áthidalható a középosztály(beli) stratégiákkal, ám ezek hűsbavágó volta is megjelenik: a fáradt, figyelmetlen Ines véresre sérti lábujját a szűk szobában, ahol lakik (*Toni Erdmann*), míg az egyedül gyalogló Nelát a folyóba ejtik, majd később megerősökölják a *Balan*tában.

Ezekben a posztkommunista időszakban készült társadalmi allegóriákban azt látjuk, hogy minél előbbre halad a művelt női karakter az oktatásnak, képzésnek köszönhetően, annál nagyobb büntetés vár rá: Ines felsővezetői pozíciója dacára se tud előnyösebb élet- és lakhatási feltételeket kialkudni az ezzel szemben gyanakvó romániai közegtől, Nela Párizsban szerzett pszichológusi fokozata és kifinomult ízlése pedig mit sem ér az erőszaktevőkkel szemben. Ez mintegy a fordítottja a következő megállapításnak, amely a munkásosztálybeli nők oktatásnak köszönhető mobilitását taglalja: „a felsőoktatás egy furcsa és elidegenítő tér lehet a munkásosztálybeli háttérrel bíró nők számára. Ezzel szemben úgy érni el sikert, hogy az ember híresség/celebritás lesz, biztosabbnak és elérhetőbb vágyalomnak tűnik, mint az, amely a formális oktatási rendszer keretei közt érhető el”.¹⁷

A fenti rövid elemzés talán megengedi azt a következtetést, hogy Bourdieu „egysíkú osztálylogikája, amely azt alapozza meg, hogy az érdektelenség polgári esztétikájának és a szükségyszerűség munkásosztálybeli kultúrájának ellentéte szervezi a kulturális tőke fogalmát” árnyalásra szorul, hisz „a habitus nem szükségyszerűen egy-

15 Kim ALLEN: *Girls Imagining Careers in the Limelight. Social Class, Gender and Fantasies of Success = In the Limelight and Under the Microscope. Forms and Functions of Female Celebrity.* Edited by Su HOLMES–Diane NEGRA. Continuum, New York–London, 2011. 160.

16 BENNETT et al.: i. m. 26.

17 ALLEN: i. m. 161.

séges, és a személy (ki)alakulása szórtaabb és plurálisabb megközelítést igényel”.¹⁸ Az elemzett filmek emlékezetes volta – a női alakokkal egyetemben – igen sok szállal kapcsolódik a filmek és a karakterek azon képességéhez, hogy ezt a „szórt habitust” artikulálják, amely ezen korpusz esetében a szórtságát annak (is) köszönheti, hogy a kommunista időszakban Kelet-Európában a kikényszerített mobilitás volt a norma: felfelé az oktatás, lefelé pedig a földrajzi mozgás révén.¹⁹

A „szórt habitus” időben kibomló formája valósul meg a Tompa Gábor rendezésében elkészült, 1999-es *Kínai védelem* című játékfilmben.²⁰ A Csiki László prózájából és Tompa Gábor közreműködésével íródott filmben egy viharverte, névtelen férfi érkezik meg a kis hegyi település vasútállomására, és a kommunista élet- és államberendezkedés kontextusában a felügyeleti szervek formális és informális képviselői próbálkoznak a szándékai kiderítésével. Ez utóbbi kategóriába sorolható Irma is: ez Maia Morgenstern „romániai magyar” szerepe, a Lucian Pintilie rendezte *Balanța* (1992) és a Mel Gibson-féle *The Passion of the Christ* (2004) ikonikus alakításai közti mintegy átkötőelemként. Ahogyan az alábbi képernyőmentés-sorozaton látható, az idegen férfi Irma félhomályos szobájában találkozik az élénk rózsaszínű, kihívó szabású otthoni pongyolát viselő települési luxusprostituálttal (2. kép, 3. kép). Irma szépítkezni kezd az oldalvilágítású tükör előtt, és kettejük meztelen légyottjára sem kell sokat várnia a nézőnek. Igen rövid idő telik el attól a pillanattól, hogy meglátjuk Irmát, addig, hogy lemeztelenítve, intim pillanatban szembesülünk vele (4. kép). Az elliptikus, talán mágikus változásokkal megtűzdelt történetmondási konvenció is magyarázza, hogy kevésbé lepődünk meg Irma további gyors alakváltozásán: csakhamar nyakig zárt, szolid, szó szerint fehér galléros ruhában látjuk viszont a hasonlóképpen zakóra-ingre váltott idegen férfi társaságában, majd együtt utaznak el a rozoga motorbiciklin (5–6. kép). Az Irma kezében tartott fehér szegfűvel lesz teljes az ikonográfiai átalakulás, a prostituáltból lett tiszteletre méltó irodista értelmiségié, amely a felfelé történő mobilitást a térbeli mozgással köti össze. A szakképzettséghez kapcsolódó értelmiségi jelölők pedig Irma öltözkén jelennek meg, azén az Irmáén, aki alig pár perccel korábban a legalacsonyabb osztálypozícióban, a mindenkinek kiszolgáltatót utcalányéban jelent meg a film világában.

Ezek az ambivalens női karakterek – amelyeknek a Maia Morgenstern alakította Irma az 1999-es *Kínai védelem*ben egy esszenciálisnak nevezhető képviselője – inde-

18 BENNETT et al.: *i. m.* 25.

19 Egy olyasfajta elképzelés (tér?) ez, amelynek értelmében „az egyének heteorgén ízlést és diszpozíciót alakíthatnak ki annak köszönhetően, hogy olyan kulturális képzés(ek)nek és diskurzus(ok)nak vannak kitéve, amelyek nem szükségszerűen kapcsolódnak az ő osztályhelyzetükhöz”. BENNETT et al.: *i. m.* 27.

20 Producerek Alexandru Riosanu, Rózsa János, gyártócégek Objektív Filmstúdió, MTV, Covi Design Film.

xálják ugyanakkor azokat a töréseket és szakadásokat a posztkommunista Kelet-Európa társadalmi szövetében, amelyekről Erikson a kollektív trauma(tízáltság) kapcsán gondolkodott. Ezek egyike az a jelenség, amelyet a maga során Allen a következőképpen ír le: „a munkásosztálybeli lányok számára, a [felfelé] irányuló társadalmi mobilitás olyan nehéz érzéseket okozhat, mint a bűnösség, az árulás és a veszteség”.²¹ Továbbgondolva ezt, láthatjuk, hogy a fehérgalléros női alakok hasonlósága a posztkommunista kelet-európai régióra vonatkozó filmekben mintegy kollektíven és mediáltan őrzi azok „bűntudatát és veszteségérzését”, akik számára a kommunista korszak komoly társadalmi mobilitást tett lehetővé, és ami törvényszerűen a származási helyről való elutazással és az oktatási eredményeikkel esett egybe. Néhány filmben a veszteség érzése igen emlékezetes jelenetekben csúcsosodik ki, amelyek szuggesztívan teátrális, felfokozott alakításokat követelnek meg: Sandra Cristi Puîu *Sieranevada* című filmjében a gyászoló család tagjaival összeveszve artikulálja veszteségérzését amiatt, hogy immár sem a családi közösségben, sem a munkahelyi publikus közegben nem lel otthonra (7. kép).

Nela, az 1992-es Lucian Pintilie-rendezés, a *Balanța* hősnője, családi filmanyagot vetít zsúfolt, koszos kis garzonlakásuk falára, és a gesztus, amellyel a kommunista elitbe tagozódott családja és önmaga képét nézi, a veszteség és a kiűzetés fogalmait idézi fel a nézőben (8. kép).

Ezen fehérgalléros, művelt nők erőteljesen stilizált „veszteségpillanatait, amelyek csodálatot váltanak ki” (ahogyan Flo Leibowitz fogalmaz)²² a diegetikus világban, és mindig erőteljes színházi stilizációt követelnek meg, mintegy kárpótolják, a pillanatszerű hírnév révén, a pályájukon való megrekedtséget – amely pedig borítékolható lenne a kiváló képzsük révén. Azt mondhatjuk tehát, hogy a bemutatott kelet-európai kontextusban a megtestesült és kulturális tőkéjüket nem tudják társadalmi tőkévé alakítani.

Ezek az emlékezetes, színházilag, teátrálisan artikulált veszteségpillanatok felidéz-
 zik Aleida Assmann terminusát is, a „megtestesült kulturális emlékezetet”, amely a rövid távú generációs emlékezetet hívja be a posztkommunista kollektív traumák feldolgozási folyamatába.²³ Végezetül, a „banális megemlékezés” fogalmát is meg kell

21 ALLEN: *i. m.* 169.

22 Flo LEIBOWITZ: *Apt Feelings, or Why “Women’s Films’ Aren’t Trivial”* = *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Ed. David BORDWELL–Noël CARROLL. The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1996. 219–229.

23 *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives* című munkájában Aleida Assmann megkülönbözteti „a kulturális emlékezetet, amely átível korokon, és normatív szövegeken nyugszik, és a kommunikatív emlékezetet, amely három generációt köt össze a szóbeli hagyományozásban átadott emlékek révén”. Aleida ASSMANN: *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*. Cambridge University Press, Cambridge, 2011. 4. Kiemelés az eredetiben.

említenünk: ez Vered Vinitzky-Seroussi a bevezetőben már hivatkozott terminusa, és azt írja le, „amikor a megemlékező gyakorlatok és alkotások jelentéktelen módon bukkannak fel, egy olyan időben és térben, amelyek nem az emlékezés szolgálatában állnak, miközben együtt jelennek meg egy emlékezésre méltó eseménnyel vagy személlyel – és ebből a keveredésből jön létre az az emlékező valóság, amelyben a közösségek élnek”.²⁴ Ugyanakkor nagyon lényeges, hogy „a banális megemlékezésnek vannak [azért] társadalmi következményei. Elsősorban is a »banális« nem jelenti azt, hogy triviális vagy jelentőség nélküli lenne, vagy hogy erőtlen és hatás nélküli (Azaryahu 2012). (...) [Az] informális, könnyed és nem lehengerlő banális megemlékezés képes lehet arra, hogy egy olyan emléket is megtartsion, amely máskülönbösen szembenállást és ellenkezést szülne”.²⁵

A fehérgalléros, értelmiségi, művelt nő ikonográfiája és ábrázolt létezőmódja ezekben a Kelet-Európához kötődő filmekben bemutatja a különböző osztályhabitusok feszültségteli együtt létezését, amely a felülről vezényelt, kikényszerített földrajzi és társadalmi mobilitás következménye (is), mind a kommunista, mind a posztkommunista időszakok vonatkozásában, és a „megtestesült kulturális tőke” formációja révén is teoretizálható ezen női karakterekkel kapcsolatosan. Elemzésemben arra törekedtem, hogy Bourdieu „megtestesült kulturális tőke” fogalmát és Assmann „megtestesült kulturális emlékezet” fogalmát kiegészítsem Vinitzky-Seroussi „lentről épülő banális megemlékezés” fogalmával, mindvégig figyelmet szentelve az Ann Rigney kiemelte aspektusnak: „milyen médiatechnológiákat használva, milyen kulturális modellek és formák révén jönnek létre a specifikus történetek, hogyan osztódnak ezek meg, és mi módon kapcsolódnak az identitáshoz?”.²⁶

Ezek a női alakok részben a hosszú távú, nagy léptékű, a kommunista állam által eszközölt társadalmi mobilitás eredményei, következményei és áldozatai, mind a filmekben bemutatott történetvilágokban, mind a fenti komparatív elemzési hálóban, amely sokat merít Pierre Bourdieu osztályelméletéből is. Ez az „az önnön társadalomban elfoglalt helyünk tudásának” („the sense of one’s place”) a fontosságát emeli ki, amely természetesen mindig a többiek helyzetének az ismeretéről is szól,²⁷ ez lévén az a közmegegyezésszerű tudás, amelyet a kommunizmusban megalapozott társadalmi, majd a posztkommunizmusban foganatosított földrajzi mobilitás „roncsolt”, s amelyet az elemzett filmek női alakjai oly sokrétűen összegeznek, és érzékletesen mutatnak meg²⁸ – mindig a (kollektív) traumatizáltság kontextusát idézve meg.

24 VINITZKY-SEROUSSI: *i. m.* 86.

25 Uo. 90.

26 RIGNEY: *i. m.* 66.

27 Pierre BOURDIEU: *What Makes a Social Class? On the Theoretical and Practical Existence of Groups*. Berkeley Journal of Sociology 32(1987). 1–17.

28 Azon a módon, amire csakis a művészeti megközelítésmód képes Jill Bennett traumaelgondolása értelmében, lásd Jill BENNETT: *The Aesthetics of Sense-Memory. Theorising*

THE CHARACTER OF THE EDUCATED WOMAN IN (EASTERN) EUROPEAN FILM: COLLECTIVE TRAUMA PROCESSING, EMBODIED MEMORY AND FORMS OF CULTURAL CAPITAL

Keywords: *female character; white-collar; social mobility; Eastern European film; diffused habitus*

Where and how does the collective memory of the long-range social mobility of the communist period take place in the memory culture of the Eastern European region? This paper is organized around a sketchy test of the hypothesis that the character of the educated, intellectual, white-collar woman in (East) European co-produced feature films is such a media(tic) memory form or figure. In the following analysis, attention will focus on the way in which the iconography of the educated, intellectual woman associated with Eastern Europe stages the tense coexistence of different class-habitus, using the notion of embodied cultural capital as a unit of analysis.²⁹

CARACTERUL FEMEII EDUCATE ÎN FILME (EST) EUROPENE: PROCESAREA COLECTIVĂ A TRAUMEI, MEMORIE ÎNTRUCHIPATĂ ȘI FORME DE CAPITAL CULTURAL

Cuvinte-cheie: *caracter feminin; guler alb; mobilitate socială; film est-european; habitus difuz*

Unde și cum are loc memoria colectivă a mobilității sociale pe termen lung din perioada comunistă în cultura memoriei din regiunea Europei de Est? Această lucrare este organizată în jurul unui test sumar al ipotezei că personajul femeii educate, intelectuale, cu gulere albe din filmele de lung metraj coproduse în Europa (de Est) este o astfel de formă sau figură de memorie media(tică). În analiza următoare, atenția se va concentra asupra modului în care iconografia femeii educate și intelectuale asociate cu Europa de Est pune în scenă coexistența tensionată a diferitelor habitate de clasă, folosind noțiunea de capital cultural întrupat ca unitate de analiză.³⁰

Trauma through the Visual Arts = Memory Cultures. Memory, Subjectivity and Recognition. Ed. Susannah RADSTONE–Katharine HODGKIN. Transaction Publishers, New Brunswick–London, 2006. 27–39.

29 DeepL Free Version segítségével fordítva.

30 DeepL Free Version segítségével fordítva.

KÉPJEGYZÉK / LIST OF ILLUSTRATIONS / LISTA ILUSTRĂȚIILOR

1. Magda (Lia Bugnar), a könyvtárosnő, Cristian Mungiu 2016-os *Bacalaureat* című filmjében / Magda (Lia Bugnar), the librarian, in the film *Bacalaureat* by Cristian Mungiu (2016) / Magda (Lia Bugnar), the librarian, in *Bacalaureat* by Cristian Mungiu (2016)
2. Az idegen férfi Irma félhomályos szobájában (*Kínai védelem*, Tompa Gábor, 1999) / Bărbatul străin în camera întunecoasă al Irmei (*Kínai védelem*, Gábor Tompa, 1999) / The foreign man in Irma's shady room (*Kínai védelem*, Gábor Tompa, 1999)
3. Irma a tükör előtt (*Kínai védelem*, Tompa Gábor, 1999) / Irma în fața oglinzii (*Kínai védelem*, Gábor Tompa, 1999) / Irma in front of the mirror (*Kínai védelem*, Gábor Tompa, 1999)
4. A meztelen pillanatra nem kell sokáig várni (*Kínai védelem*, Tompa Gábor, 1999) / Momentul nudității nu se lasă așteptat (*Kínai védelem*, Gábor Tompa, 1999) / The moment of nudity is swiftly there (*Kínai védelem*, Gábor Tompa, 1999)
5. Prostitúáltból fehér galléros nő 1. (*Kínai védelem*, Tompa Gábor, 1999) / Din prostituată femeie cu guler alb 1. (*Kínai védelem*, Gábor Tompa, 1999) / From prostitute to white-collar woman 1. (*Kínai védelem*, Gábor Tompa, 1999)
6. Prostitúáltból fehér galléros nő 2. (*Kínai védelem*, Tompa Gábor, 1999) / Din prostituată femeie cu guler alb 1. (*Kínai védelem*, Gábor Tompa, 1999) / From prostitute to white-collar woman (*Kínai védelem*, Gábor Tompa, 1999)
7. Sandra (Judith State) nagyjelenete (*Sieranevada*, Cristi Puiu, 2016) / Scena cea mare a Sandrei (Judith State in *Sieranevada* de Cristi Puiu, 2016) / Sandra's big scene (Judith State in *Sieranevada* de Cristi Puiu, 2016)
8. Nela a múltja után kap (Maia Morgenstern, *Balanța*, Lucian Pintilie, 1992) / Nela se uită la trecut (Maia Morgenstern in *Balanța*, Lucian Pintilie, 1992) / Nela looks at her past (Maia Morgenstern, *Balanța*, Lucian Pintilie, 1992)

VIRGINÁS ANDREA



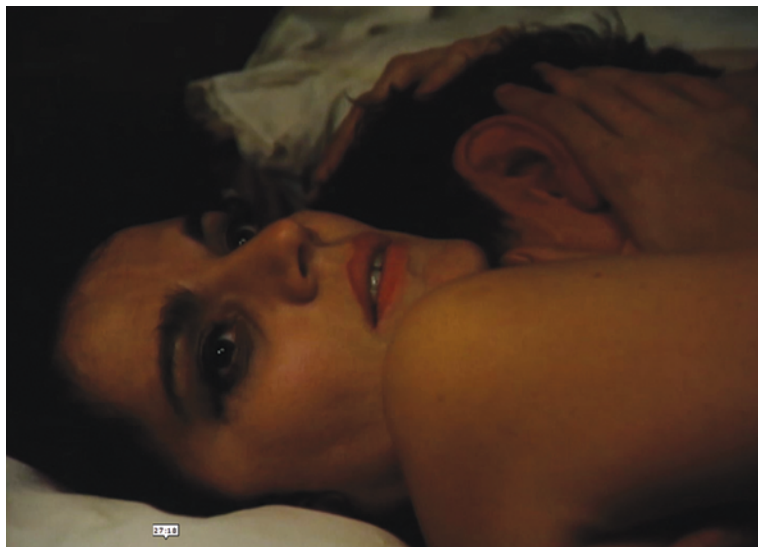
*1. kép. Magda (Lia Bugnar), a könyvtárosnő,
Cristian Mungiu 2016-os Bacalaureat című filmjében*



2. kép. Az idegen férfi Irma félhomályos szobájában (Kínai védelem)



3. kép. Irma a tükör előtt (Kínai védelem)



4. kép. A meztelen pillanatra nem kell sokáig várni (Kínai védelem)



5. kép. Prostituáltból fehér galléros nő 1. (Kínai védelem)



6. kép. Prostituáltból fehér galléros nő 2. (Kínai védelem)



7. kép. Sandra (Judith State) nagyjelenete (Sieranevada)



8. kép. Nela a múltja után kap (Balanța)