A történet és a trauma. Jennifer Fox dekonstruktív önsorsteremtése

Absztrakt

A történet (The Tale) című film rendezője és írója az ismert dokumentumfilmes Jennifer Fox. E filmjében azonban nem a közösség külső világáról, hanem önmaga belső azonosságáról, emlékeiről készített döbbenetes erejű, egyszerre játékfilmes és dokumentumfilmes alkotást. A filmben a Laura Dern által játszott Jennifer negyvenévesen, számos jelentős dokumentumfilm elkészítése után kezdi kutatni saját kísérteties, elfeledett, mégis elfelejthetetlen múltját, első szerelmének történetét. A kutatás azonban letagadhatatlanná teszi, hogy ez az első szerelem igazából egy gyereklány, a 13 éves Jenny abúzusos volt, egy felnőtt férfi és felnőtt nő csele, a sors olyan tárgyiasulása, rögzülése, mely traumatikus gubancként örökre ott maradt az életében. A film pszichoanalitikus értelemben vett traumatörténet, az utólagosság (Nachträglichkeit) freudi fogalmának retorikája mentén formálódik.

Szerző

Bókay Antal egyetemi tanár a Pécsi Tudományegyetem Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszékén, egyik alapítója és oktatója a Pszichológia Doktori Iskola Pszichoanalízis programjának. Kutatási területe az irodalomelmélet, elsősorban az amerikai formalista és posztformalista tendenciák, a pszichoanalízis elméleti és történeti kérdései és a késő modern magyar és amerikai költészet. Kötetei: *Köztetek lettem bolond...* (Magvető Kiadó, 1982. Stark Andrással és Jádi Ferencsel), *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban* (Osiris Kiadó, 1997), *József Attila poétikái* (Gondolat Kiadó, 2004), *Líra és modernitás – József Attila én-poétikája* (Gondolat, 2006), *Ferenczi's Turn in Psychoanalysis* (P.Rudnytsky-vel; New York University Press, 1996).
E-mail: antal.bokay@gmail.com

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.3.6>

A történet és a trauma. Jennifer Fox dekonstruktív önsorsteremtése

A történet, amit látni fognak, igaz, legalábbis úgy hiszem.

Jennifer filmkezdő mondata

„A történet”, amelyben Jennifer Fox megtalálja Jennifer Foxot

Eldönthetetlen, hogy Jennifer Fox *A történet* (*The Tale*, 2018) ^[1] című önmagáról szóló, önmagát több alakban szerepeltető önéletrajzi filmje valóságos dolgokat bemutató dokumentumfilm vagy fikcionális játékfilm. Talán (némi iróniával) játékos dokumentumfilmnek vagy dokumentumos játéknak minősíthetnénk, mert színészek játsszák ugyan az előre megírt forgatókönyvet, de a szöveg maga sokszor dokumentumszerű, nagyon is valóságos, sőt éppen megtörténő események képét, történetét adja. Ráadásul olyan modalitásban működik, amely lényege szerint dekonstruktív, egy megalapozó összerendezési és előrehaladási szándék mellett (vagy ellenében) állandóan törést, fragmentáltságot, hiányt mutat meg, a kronologikus folyamatba kivédhetetlen ismétlődéseket fűz. A fikcionális „játék” is, meg a dokumentáltan megtörténő „valóság” is abszolút komoly: ami a történetben történik, az elfelejthetetlen, feloldhatatlan, a jelen pillanatban is újra (vagy most igazán) megtörténő gyermekkor, benne csábítás, lelki és testi abúzus, szexuális erőszak. A történet: traumatörténet, abban a formában, olyan narratívában, mint amit egykor a korai pszichoanalízis kidolgozott. A „játék” fatális, mert újrajátszása az eljátszhatatlannak, labirintusának az élet történetének, megírhatatlan és mégis elfelejthetetlen. Egy olyan *önéletrajz*, amely dialógusban, a főszereplő saját életét megteremtő, önmaga külvilágával folytatott perében *éppen megtörténik*, sőt még pontosabban: a múlt kutatásán keresztül teremődik. Tudjuk, hogy az önéletrajznak (miközben referenciális intenciójú, a valós életre akar utalni) performatív ereje van, „önéletírói vállalkozás hozza létre és határozza meg az életet”, ^[2] és – mint a filmben látjuk – egy kettős mechanizmus rejlik mögötte, eldönthetetlen, hogy „a referens határozza-e meg a figurát, vagy éppen fordítva (...) a referencia illúziója a figura struktúrájának velejárója” ^[3]. A figuratív és referenciális kölcsönösen dekonstruktív gépezete az egész film-történetet meghatározza. Egy terápiás történetnek vagyunk tanúi, annyira, hogy a szerző, Jennifer Fox kifejezetten megköveteli tőlünk, nézőktől (erről több interjúban is beszél) a tanúsítás amúgy paradox és lehetetlen vállalását. A filmet így különösen komplex retorika és plurális szálakból font narratíva(ák) szervezi(k), benne folyamatos ellentét feszül a referencia és a figurativitás között, megértéséhez elengedhetetlen egyfajta dekonstrukciós-pszichoanalitikus traumaelmélet és traumaterápia fogalmainak

mozgósítása.

2018. januárban a Sundance Filmfesztiválon, a független filmek nagy szemléjén debütált a film, majd 2018 májusában került az HBO műsorára, rendezője, forgatókönyvírója Jennifer Fox. A rendező nemzetközileg is ismert és elismert dokumentumfilmes, aki a *The Tale* ^[4] előtt például egy hatórás, változatos filmi technikát (önvallomást, dokumentumfilmes valóságbemutatót, dialogizálást, sőt kameraátadást) alkalmazó, többszörösen díjazott dokumentumfilmet készített. A *Menekülés: Egy szabad nő vallomásai* (*Flying: Confessions of a Free Woman*, 2006) házasságról, válásról, gyerekszülésről, szexualitásról szóló interjúkból és folyamatos személyes, rendezői kommentárokból, önvallomásokból áll. Egy interjúban mondja Fox e korábbi film kapcsán, hogy

az a film nem a szexuális abúzusról szólt, hanem igazából azt vizsgálta, hogy mit jelent szabadnak lenni. Eközben egyre több beszélgetésben bukkant fel, hogy a nőket abúzus érte. Amit hallottam, nagyon úgy hangzott, mint az én kis privát történetem, amit addig »kapcsolatnak« neveztem. Akkor történt valami szeizmikus törés a testemben. Felismertem hirtelen, hogy az, amit a tudatomban védve őriztem, egyáltalán nem volt oly egyedi és speciális. A szexuális abúzus paradigmája volt. Ez felnyitotta a szemem és jelentős változást hozott bennem. ^[5]

A *The Tale*-ben Fox már nem másokkal, hanem önmagával beszél, saját újra-felismert sorsával szembesül.

Az önismeretbe forduló kutatás másik lényeges lépése lesz *A történet* című iskolai dolgozat váratlan előkerülése („Nem sokra rá anyám megtalálta »A történetet« és hisztériás hangon hívott telefonon. [...] Amikor elolvastam, újra sokk ért, szexuális abúzus volt benne mindenütt, még ha gyerekként nem is láttam ezt.” ^[6] A filmcím pontosan innen származik, az iskolai dolgozat egykori címéből. Egyszerű, de magyarra igazán pontosan lefordíthatatlan szó: „The Tale”, lehet magyarul „A Történet”, de az angol szó azért jelez valami mást is: valamit, ami „mese”, ami fantáziatörténet, az irreálisban, elképzeltben (is) fogant, mely így értve egyáltalán nem dokumentum, nem referenciális, miközben pontosan attól sokk, hogy végső soron valóságos, „igaz” események sora. Mégis: mindenütt van benne mesélés, és minden a fantáziált boldogság és a tényszerű boldogtalanság affektusai váltakozásával történik meg. ^[7] Abszolút illik rá Slavoj Žižek találó filmdefiníciója: „A mozi a végső művészi perverzió. Nem azt nyújtja, amire vágyunk, hanem megmondja, hogyan vágyakozzunk”, ^[8] olyan valóságos és/vagy „fikcionális struktúrákat kutat fel, amelyek fenntartják valóságtapasztalatunkat és egyben a vad ösztönök és vágyak kaotikus alvilágát is, azokat, amelyek aláássák az ilyen tapasztalatainkat.” ^[9]

Narratívája ellentmondásos, időben hol előre, hol visszafelé halad, máskor meg az időt, a múltat és a jelent egymásba omlasztó történetshálók összefutnak, olyan történet kerekedik így, amely sohasem tud koherens sorssá, identikus önismeretté válni. A történetet megformáló és destruáló esemény a trauma, Jenny többemű, férfi és nő által elkövetett szexuális abúzus. A film azonban nemcsak maga a trauma, hanem a traumafelfedezés története is, egyfajta terápiás-analitikus

traumarealizálás működik benne, vagyis a film folyamán a konstatív megjelenítés performatívba, a leírás folyamatosan cselekvésbe (ismétlésbe) megy át. A filmi cselekvések célja létrehozni a saját személyt. A lényegi kérdés ugyanakkor eldöntetlen és eldönthetetlen marad: kinek a személyét? A film főszereplőjét? Vagy éppen és még inkább: a film rendezőjét, Jennifer Fox identitását? A cél: önismerethez, önfelfedezéshez jutni, de végül a film nem egyetlen, metaforikus mélységű identitást teremt, hanem komplex identitásfragmentumokban szóródik szét. Egy interjúban Jennifer Fox mondja: „Húszéves voltam, amikor filmeket kezdtem készíteni, és a tudatom mélyén mindig el akartam mondani ezt a történetet”.^[10] De „csak a negyvenes éveimben történt meg, hogy a *Menekülés* ébresztő élménye után rájöttem, hogy most állok készen erre. Egy csomó dologból jött össze, hirtelen képes voltam más módon nézni rá. Művész voltam, aki alkalmassá lett saját története fikcionalizálására [...] tudtam e dolgokra nézni anélkül, hogy leromboltam volna önmagam.”^[11] Egy másik interjúban tett lényeges megjegyzés szerint a cél nem az volt

hogy megkérdezzem, hogy megtörtént-e mindez, mivel mindig pontosan emlékeztem rá. Az volt a megcélzott kérdés, hogy hogyan és miért történt így, és hogy hogyan és miért fontam ebből egy pozitív történetet. Nem akartam, hogy a kimenet egy negatív történet legyen. Az igazság az, hogy mindkét történet létezik szimultán módon, mint gyermek szerettem ezeket az embereket, úgy gondoltam, hogy a szexualitásomért szeretetet vásárlak. Amit felnőttként megértettem ebből, az az volt, hogy ez a vásárlás, ez a cserebere tisztességtelen volt.^[12]

A személyes részvétel, a szelf (és talán a sokszorozott, megbomlott szelf) dokumentumjellegét a tulajdonnév vibráló sokfélesége, a referenciális egység szétszórtsága jelzi: a film rendezője és forgatókönyvírója a dokumentumfilmes Jennifer Fox, aki negyvenes éveinek vége felé jár a filmkészítés időpontjában. A filmi főszereplő pedig egy 47 éves dokumentumfilmes, akinek a filmi neve ugyancsak Jennifer Fox (Laura Dern játssza): „Az ok amiért a saját nevemet tettem rá, az volt, hogy senki se tudja azt mondani rá, hogy hazugság. Senki se tudja levágni a filmet azzal, hogy »ó, ez csak fikció«. A szexuális abúzus nem ilyen.”^[13] Valószínű, hogy pontosan ezért, a tulajdonnév radikális referencialitása, az elkerülhetetlen, talányos valóságosság miatt is lett az eredetileg tervezett regény, fikció helyett a történetből a kép referencialitására építő film. A rendező Jennifer Fox létrehozza ön-olvasatát a filmben megjelenő, főszereplő Jennifer Fox személyében, eközben szembesül saját (előbb 15, majd igazából 13 éves) gyermekkorai személyével a kislány Jenny Foxszal. A kronológiai idő a filmben felszámolódik, és a felnőtt Jennifer Fox többször is beszélget 35 évvel korábbi önmagával, a gyermek Jenny Foxszal, és a harmincöt évnyi időkülönbség ellenére a film zárásakor is együtt, egymás mellett, a mosdó kövén ülve maradnak ott az értelmetlenségben, valóságosságban. Ha belegondolunk: a zűrzavar logikailag (egy logikus narratívába és identitásba építve) kezelhetetlen. Mi nézők olyan történetbe vonódunk be, ami pont a narratíva lényegét, diegetikusságát számolja fel, a narratíva megcselekvése igazából az élettörténetnek és egyben a saját személynek a konstrukciójaként/dekonstrukciójaként fogható fel.

A film (a de Man-i gondolatot folytatva) a referencialitás és figurativitás peremén,

ellentmondásában játszódik. Már az első mondat pontosan definiálja ezt: „A történet, amit látni fognak, igaz, legalábbis úgy hiszem”, ^[14] mondja a felnőtt Jennifer (vagy rajta keresztül talán egyenesen a rendező-író Jennifer?) hangja. A filmvászon eközben üres, fekete felület, nincs arc, nincs személy mögötte, csak egy hang szól a feketeségből, képi vakság közli a belátást. „A vakság is látvány, olyan látvány, amelyben már nem lehetséges a látás”, ^[15] idézi Blanchot-t Avital Ronell. A fekete felület majd a trauma felülete lesz azzal, hogy a belső, önismereti kutatás nyomán láthatóvá válik a traumatizáló Másik valóságossága.

A film ezzel az első képpel ellentétben olyan narratívát épít fel, amely, mint kiderül, sokféle történetből áll, agresszíven látható, elkerülhetetlenül, kényszeresen olvasandó. Az iskolai történet felidéz egy történetet, de a dokumentumfilmjellegű nyomozás közben ez már másképpen játszódik le. Nagyon más, valójában a filmben folyamatosan formálódik meg, új és új alakban tárul fel az „objektív” történet, a kislány Jenny két felnőttel megformálódott fura kapcsolata és a szexuális abúzus megtörténe. És végül történet az is (ami igazából az „úgy hiszem” kategóriájába tartozik), amellyel a felnőtt Jennifer újraszerkeszti a saját életét.

A filmi történet kezdő struktúrája

A filmi történet bevezető jelenetei tényszerűek, egy dokumentumfilmest (Jennifer/Laura Dern személyében) látunk indiai munkája közben, az általa készített interjúrészletek nők életéről szólnak. Ebbe a filmezős narratívába illeszkednek be – üzenetrögzítője meghallgatásakor – Jennifer anyjának izgatott telefonüzenetei (lányának egy gyerekkori, iskolai esszéjét találta meg). A következő képsoron Jennifer már otthon nézi a felvett beszélgetéseket, filmet a filmben (a részletek valóban a *Menekülés* című, említett Jennifer Fox-filmből valók). Idézetek ezek egy másik filmből, nem egyszerűen filmet látunk, hanem egy filmszöveget egy filmről. Valahol ilyen a *The Tale*-nek is a konstrukciója, az is valamiféle idézet (más szóval olvasat) körül forog, csak itt egy narratíva, a saját élet idézetszerűsége, olvasottsága működik, vagy éppen nem működik. Jennifer egyetemi óráján is kimondja az olvasás jelentőségét: „Úgy fogjuk kifürkészni az igazságot, hogy olvasunk az emberekben”, mondja, és ezt az olvasást „tudatalatti képességnek” nevezi. Beszél „önolvasásról” („Gyerekkoromban rendkívül félnék voltam [...], de a végén megtanultam alkalmazkodni, és megtanítottam magam, hogy hogyan kell kaméleonná változni, és így be tudtam illeszkedni.”) Az olvasás számára testbeszédre, de rejtett melankolikus hangulatokra is kiterjed. Különös, kétséges olvasás ez, az általam mottónak használt első mondat is erről a kétségről szól, lehet-e adekvátan (igaz módon) idézni, vagy éppen ellenkezőleg, az idézés, olvasás mindig veszedelmes torzítás.

Paul de Man, aki egy trauma alapú szelf-elméletet dolgoz ki, írja erről (a szerelmet, szenvedélyt, gyengédséget és traumát megjelenítő *Új Héloise* kapcsán), hogy „nem mintha az olvasás aktusa ártatlan dolog lenne; távolról sem az. Belőle ered minden bűn” ^[16], vagy éppen a bűn, a törés, a trauma felismerése (nem véletlenül mondja Julie a regényben, hogy a legnagyobb bűnt akkor követte el, amikor elolvasta Saint Preux levelét). Az *Új Héloise* második részére utal de Man azzal,

hogy az „olvasás veszélye messzeható és alattomos fenyegetés, melyet a legradikálisabb megtérés sem remélhet elhárítani.” ^[17] Az olvasás igazi veszélye az (és ez Jennifer Fox útjára is érvényes), hogy destabilizál egy korábban megnyugtatónak vélt szöveget (egy szerető gyengédségkapcsolatot), így az életbe olyan heterogenitás, szenvedély tör be, amely nem tisztán referenciális, nem is grammatikai és nem feltétlen marad kontextuális érvényű sem, hanem az (ön)meggyőzés performatív aktusának elkerülhetetlenül vágy- és erőjellegű természetébe épül.

A filmi idézetben egy indiai interjúszerelő nő beszél az életéről, kapcsolatairól, vágyairól, egy férfiről („ő az, akit igazán, szívemből szerettem tíz éven át”), majd Jennifer kérdésére lelkesen felkiált, hogy igen, „szeretnék gyereket”. Ezek a kérdések visszatérnek, majd a 13 éves Jenny fog erről határozott és másféle véleményt mondani („nem akarok megházasodni”, „gyűlölöm a gyerekeket” ^[18]) a film végén. Nem véletlen, hogy az indiai nő megjegyzése hoz be rövid filmi emlékképeket Jennifer memóriájába, a futóedző Bill képét futás közben. Megérkezik az élettárs, Martin ajándékot hoz (az ajándék doboza kerül fókuszba, mely majd később szerepet kap ^[19]), majd egy meglehetősen nyílt szeretkezésjelenet következik. E jelenet közben megint egy egykori emlék, gyermekkori (15 éves) önmaga képe rémlik fel. A kezek tartásában összekötődik a mostani felnőtt páros jelenet az egykori magányos, fürdőruhás pózzal, de míg itt két ember fonódik össze, ott a magányos kislány mutatja ezt a tartást. A szerelmi jelenet után az elkalandozó Jennifer elmondja Martinnak, hogy anyja hívogatja, mert megtalálta egy régi írását („amit gyerekként írtam az első fiúmról, és nem mondtam el neki, mert idősebb volt, magán kívül van, folyton hívogat”). Egy időt felbontó metonimikus, metaleptikus egymásra vetítés történik, a jelen eseményei múltbeli eseményeket, emlékeket hívnak elő, a múlt, a gyermekkor emléke újra és újra betör a jelenbe, a jelen képzetébe. Ez a metaleptikus narratívakezelés, mely az első öt percben már bevezetődik, lesz a *The Tale* alapvető (és a pszichoanalitikus traumaelmélet felől tovább írható) retorikai-narratív stratégiája.

Genette a „szerző metalepszisének” nevezi és a „metonímia sajátos eseteként” definiálja ezt az eljárást, amely „összeköti a szerzőt és művét, tágabb értelemben pedig valamely reprezentáció létrehozóját és magát a reprezentációt”. ^[20] A *The Tale* többszörösen is alkalmazza a metalepszist, mert nemcsak magában a filmben van egy színésznő által játszott dokumentumfilmes főszereplő, akinek tényleges narratívája nyomán életének egyszerre valóságos és szimbolikus-figurális eseményei kerülnek elő, hanem mindezt keretezi a tényleges szerző (a rendező-forgatókönyvíró Jennifer Fox) metaleptikus jelenléte is. Genette egy további érdekes és ide illő utalása az, hogy a szerző metalepszise „a bekeretezés határának szándékos megsértéseként” ^[21] határozható meg, visszacsatolódik a film az életbe, megjelenítés helyett performatív természetűvé válik. Itt az elején is nyugtalanító ez a metonimikus emléketörés (nem tudjuk az emlékek megjelenésének okát), de itt még van kronologikus logikája, az „előbb és később”, az egykor és most kapcsolja össze a képzeteket.

A filmben magában megformálódó metaleptikus kapcsolatok, sorozatok (történetek), a trauma

komplex megtörténései talán három fonálra fűzhetők fel. Egyrészt rendszeresen visszatér a film ezen bevezető részében megérkező írás, *A történet*, amit az akkor 15/13 éves ^[22] Jenny készített élményeiről. Második „történet” a felnőtt Jennifer kutatása, önismereti, önfeltárási útja, mely során megkeresi és kikérdezi az egykori történet szereplőit. És végül harmadik történetként újraírja az egykori eseményeket, újraéli a trauma, a szexuális abúzus valószínű történetét, az „eseményhez” vezető utat. A három történet összefügg, egymást egyszerre megvilágítják és megbontják, konstruálják és dekonstruálják, metaforikus és metonimikus viszonyban vannak egymással. Talán egy negyedik, inkább hiányzó, mint meglévő, kialakuló történet is tartozik a traumafolyamathoz, ez a tanúság, a tanúsítás története.

A történet traumatörténetbe vált – kettős narratíva, az írott történet és a szerelem meséje

A postán tehát (Jennifer anyjától, egykori otthonából) megérkezik az a bizonyos írás, címe (amiből a film *The Tale* címe is lett) egyszerűen *A történet*. Jennifer azonnal olvasásába fog. Először az ő hangján halljuk, hogy „E történet kezdetén valami igazán szépet szeretnék elmondani” („I would like to begin the story by telling you something so beautiful”). ^[23] A mondat felénél, a „so beautiful” résznél azonban bekapcsolódik a 15 éves Jenny ^[24] hangja, majd személye is, és az olvasó felnőtt Jennifer egy időre eltűnik a képből. Zajos, zűrös családi háttérrel látunk Jenny körül, az anya, nagymama és négy kisebb testvér kavalkádja, érzékelhető, hogy vele senki sem foglalkozik, apja is csak üzleti ügyeivel dolgozik. Jenny mintegy a támogatást nem nyújtó családi kontextusról leválva elkezd *írni*. Elvileg iskolai feladat, ha megállítja a néző a filmet, olvasható is a háttérben: „Mint Tom Sawyer, írd egy városodba helyezett, kitalált történetet (fictional story)”. Innentől az előbbi metaleptikus struktúra még bonyolultabbá válik (elkezdődik a traumanarratíva performatív kibomlása, szétszóródása), mert a többszöröződő képi megjelenésű narratívák mellé egy folyamatosan jelen lévő, visszatérő textuális háttér, illetve felülírás, voltaképpen egy állandó interpretatív-dekonstruktív felület formálódik és *olvasás* történik.

Jennifer anyja postán megküldi *A történetet*

„A történet”, az egykori iskolai dolgozat elolvasása azonban egy igencsak veszélyes ön-olvasást hoz be. Ez az itt elhangzó szövegrész:

J15: E történet kezdeteként valami igazán szépet szeretnék elmondani. Találkoztam két különleges emberrel, akiket nagyon megszerettem. Képzeldenek el egy nőt, aki házas, és egy férfit, aki elvált. Szoros barátság fűzi össze őket, tiszta szívvel szeretik egymást, ám nem állnak testi kapcsolatban. Képzeljék el, hogy mindkettejüknek része vagyok, osztozhatom a szeretetükben. Amikor távol vagyok tőlük, a föld mintha megremegne, és én attól félek, hogy lecsúszom róla.

Ha a filmben felmutatott kézírásos szövegre nézünk (és ez szerepel az 1. képen – ehhez persze le kell lassítani a filmet, a normál filmnézésben ez láthatatlan), még a következő mondat látható: „De amikor velük vagyok, minden békés, és a napok perceké válnak, amint átfutnak tekintetemen.”

A filmképen látható kulcsjelentőségű írásos munka („A történet”) materiális dokumentuma azonban nem egyértelmű. A filmi bemutatás következetesen egy iskolai dolgozatról beszél, amelyről az iskolás Jenny majd azt mondja tanárának, hogy fikció, és hogy ő találta ki. Az az írott szöveg azonban, amit Jennifer anyjától a film elején kap, nem ez, az nem fikció, hanem naplórészlet (az első mondat szava nem story, hanem „diary”: „Ezt a naplót valami velem történt nagyon széppel szeretném kezdeni...”), a lap tetején pedig az 1975. jan. 2. dátum olvasható. A későbbiek alapján a datálás is ellentmondásos, mert ebben az évben, 1975-ben a filmrendező Jennifer Fox éppen elmúlt 15 éves, és a kibomló emlékezésben, a traumatizálódásban az lesz kulcsfontosságú, hogy a történet nem 15 éves, hanem 13 éves korában (azaz 1973-ban) esett meg. Ellentmondásos, hogy Jennifer és anyja a telefonban nem naplóként, hanem iskolai dolgozatként beszél a küldött/kapott szövegről, olyanról, amire Jenny tanára is megjegyzést írt. Az egész traumatikus sorstörténet homálya, bizonytalansága érzékelhető ezekben a metonimikus, tárgyi egymás mellé tételekben.

A film közepe táján, akkor amikor Jenny először marad éjszakára Billnél, újra előkerül az írás. A felnőtt Jennifer (FJ) beszél ott gyermekkori önmagával (J13), arról, hogy miért is mondott igent arra, hogy Billnél marad éjszakára:

J13: Azért mondtam igent, hogy bebizonyítsam Billnek és Mrs. G.-nek, hogy felnöttem.

FJ: De nem ezt írtad, azt írtad, hogy nem akarsz itt maradni, hogy szeretnél visszamenni G-vel. Nézd meg a füzetedben, ott van benne.

J13: Az egy kitalált történet.

FJ: Miért mondod, hogy kitalált, leírtuk...

J13: Csak egy verziója az igazságnak.

FJ: Ez meg mit jelent?

J13: Nagy része igaz, a tanárom azt mondta, hogy minden történet a szerző életéből ered.

FJ: Fogalmad sincs, mi fog történni.

Jennifer itt az írott szöveget, „notebooknak” nevezi, és többes szám első személyben, közös munkájukként utal rá, és e fantázia-beszélgetés helyszíne, a lassan abúzusként, traumaként megélt „esemény” tere, Bill háza. Nem emlékezés, hanem ismételés, sőt sors-teremtés történik. Ráadásul Jennifer, a felnőtt már tudja, mi fog később Billnél történni, ő ismeri a történet végét. Közben a kamera megmutatja az írást, egy spirálfüzetet, nem az iskolai dolgozatot (ami valóban fikció, szerelemre színezett történet lehetett), hanem a napi események naplóját, amiben a valóság, a ténylegesség (tehát a majdan elkövetkező abúzus) van leírva.

Jenny táskája, benne A történet

Jenny szerint azonban a szöveg „fiction story”, nem feltétlen igaz, csak „egy verziója az igazságnak”. Ez komoly visszautalás a filmkezdő mondatra, amit valószínűleg a rendező Jennifer Fox mond („A történet, amit látni fognak, igaz, legalábbis azt hiszem.”). Ez a kezdő mondat és a film e lényeges pillanatban lefutó dialógusa jelzi, hogy „a történetről” eldönthetetlen, hogy valóság vagy fikció, pontosabban egyszerre valóság és nem valóság, fikció és nem-fikció, figuratív és referenciális.

Az írás harmadik megjelenése a film vége felé történik, Jennyt látjuk, amint osztálytársai előtt végez az iskolai feladatnak megírt szöveg felolvasásával. A tanár kérdésére azt egyértelműen fikciónak, általa kitaláltnak mondja. A kamera Jennifer és Jenny, a mostani felnőtt és a mostba varázsolt, képzelt 13 éves gyermek újabb (előbb már idézett) fantáziált beszélgetése közben is megmutatja az írást. Az iskolás Jenny kezében, ölelésében azonban a beadott, előbb felolvasott dolgozat (nem a spirálfüzet, nem a napló) lapjai vannak (az nyilván az „igazat” tartalmazza). Ez utóbbi (a valóság) az ő veresége, identitásának felszámolódása, a másik (a fikció) az ő győzelme, önmaga megteremtése lenne. A valóság az abúzus, a megerőszakolás, a fikció viszont a szerelmi kapcsolat. Két írott szöveg (vagy két radikálisan eltérő, egymást összezavaró olvasat) lenne tehát,

amelyek egyszerre radikálisan különbözők és mégis ugyanazok?

Jenny az iskolai felolvasás után

Így „A történet” materiális textualitásában, az automatikusan, nyomszerűen ismétlődő Írásban (abban a dekonstruktív arché-écriture-ben) is ott van a figurativitás és referencia kettőse, sőt e kettő ellentmondásosan keveredik is ^[25], és sose dől el, hogy a film alapparratíváját adó szöveg melyikből származik igazán. Maga a történet problematikus, pedig Jenny ebben a narratívában véli megtalálni saját történetét, önteremtődését. Kétszer is, előbb a 15 éves, majd (szó szerint ismételve) a 13 éves Jenny ad Jennifer kérdésére választ:

FJ: Miért mondd el ezt történetet Jenny?

J15/13: Mindig szerettem volna egy elmondható történetet, de előtte semmi sem történt velem.

A „történet”, ahogyan a film kezdetén felidéződik, egyfajta szerelemállítás, annak a gyengéd, de totális szerelemviszonynak a kimondása, ami a kislány Jennyt a két felnőtthez egykor fűzte. Ennek a kapcsolatnak (a szépség jegyében) metaforikus mélysége van: a saját személy, az én identitásának lehetősége található benne (és a szerelem hiányában annak elvesztése, lecsúszás a földről az alapot biztosító talajról). A szerelem azonban (mint de Man Rousseau-idézetéből kiderül) „pusztán illúzió: úgyszólván egy másik univerzumot alkot magának; olyan tárgyakkal veszi körül magát, melyek vagy nem léteznek, vagy egyedül a szerelemtől nyerik el létüket; s mivel minden érzését képekben fejezi ki, a szerelem nyelve mindig figurális”. ^[26]

Később részletesebben hivatkozom Ferenczi Sándor szerelemalapú pszichoanalitikus felfogására, ő kétféle szerelmi modalitást különített el, a gyengédséget és a szenvedélyt. ^[27] Itt egyértelműen gyengédségigény van Jenny szövegében, amit majd radikálisan felkavar Bill szexuális erőszakja, amely zavaróan, identitást lerombolóan a szenvedélyességet hozza be Jenny életébe. Különös ebben a szerelemszituációban, hogy nemcsak (illetve itt nem is elsősorban) Billre, a későbbi szerelmi erőszaktevőre vetül, hanem némiképp talányos módon Mrs. G.-re is. Egy további beszédes filmi megoldás az, hogy az olvasás közben tablóképek jelennek meg, különös,

fényképszerű felvételek merev tartásban, visszafogott, biztató mosollyal. Először Mrs. G. az előtérben, mögötte férje és gyereke a házuk előtt, majd Bill a saját házánál széles vigyorral.

Mrs. G. fiatalkori képe férjével és fiával

Bill a háza előtt

Az ismételten és azonosan megjelenő képek nem filmi, hanem fotografikus jellegűek, nem illenek a filmi történetbe, hanem merevített, fotografált tablók, amelyek a szereplők, egy téri-tárgyi szituáció filmtől független metaleptikus pozíciójú leírását adják. A filmi forma felől nézve jelentőségük az, hogy megtörik a filmi narrativitást, a filmi műfaj lényegi jellemzőjét, azt, hogy összefűzött, egymás utáni több képből áll. A néző itt hirtelen egy állóképpel szembesül (és a rendező egy állóképpel, fotóval szakítja meg a történetet), ezzel mintegy kiszögeződik egy jelen pillanat a történet szövetében.

Roland Barthes (fordítottnak, a fotó felől érzékelve) nagyon pontosan jelzi ezt a váltást: „a Fotográfia noémája azonnal módosul, amint a Fotó megmozdul és filmmé válik; a Fotóban valami *oda állt* (s'est posé) a kis lyuk elé, és örökre ott maradt (...); de a moziban valami történt (s'est passé) ugyanezen kis lyuk előtt, a képek folyamatos egymásutánja elsodorja, megszünteti a pózt”.^[28] A fotó (a fotó, amit a filmben így látunk) radikálisan nem fikcionális, nem „történet” (pedig a film címe, témája *A történet*), hanem egy heterogén pillanat. És ez a pillanat, a pillanatkép „szükségszerűen valóságos dolog”^[29], hiszen „a Fotográfia noémája: *Ez volt.*”^[30] Barthes lakonikus mondatában is ott a kettőség, a heterogenitás, a „volt” a múlt, az „Ez” pedig a rámutató, tényleges jelen. A filmbe illesztett különös tablóképek így működnek, merev, abszolút jelent adnak, amely

beégett a tudatba, bár múlt, mégis megmaradt örökre jelennek. Mrs. G. és családjának képe és Bill képe esetében (és a film egész traumaeseménye kapcsán is) a „képek nem arról beszélnek, *ami nincs többé*, hanem csak arról, ami egészen biztosan *volt*”.^[31] A kétszer két kép Jennifer emlékeket felidéző fantáziájából származik, de azzal, hogy fotográfiává lett, hallucinatorikus valóságosságot kap, ott lapul benne a trauma patológiussága. Barthes jelzi, hogy a „Fotográfiában a dolog (...) sohasem metaforikus értelemben van jelen”^[32], hanem tárgyi párhuzamként, metonímiaként, ismétlésként, az „ez van” ismétléseként „szembesíti a világot valamilyen jelenléttel, együttes jelenléttel”^[33]. Ez újra a traumavonal felépülése, a trauma az az emlék, amely nem emlék, hanem gyötrő, kínzó jelenlét, ismétlődés (valami fotografikus természete is van). Majd később, mikor a felnőtt Jennifer az öreg, összeomlott Mrs. G.-vel megy találkozni, akkor is ott tükröződik fotóként az étterem üvegében Bill képe.

Többféle traumatikus törés, ellentmondás, destruktív-dekonstruktív mozzanat működik e filmi fotók által, olyan szakadékok, szakadások, amelyek *A történet* traumatikus alapkarakteréből származnak. Ilyen egyrészt az, hogy ezek a fotók nem valóságosak, csak annak látszanak: színészek jelenítik meg őket (azaz a fotó természetével szemben fiktívek). Foxtól tudjuk ugyanakkor, hogy lehettek volna valóságosak, tehát fotografikusak is, a film végén be is vág a rendező egy csomó fényképet a tényleges múltból, saját képeket, a lovastábor résztvevőit stb.), de itt nyilván nem azok, látszatra valóságosak, igazából fantáziáltak. A fotó, bár a tér, a személyek, a tárgyak valóságosságát jelzi, az igazságról semmit sem mond, egy tárgyilag adott jelen pillanat képe. Itt a filmben azonban illegálisan a fikcionalitást, a filmi mozgást is magába fogja, és így rögzíti, ismétli „A történet” (és minden trauma) annyiszor elmondott romboló ellentmondását, hogy vajon fikció vagy valóság az, ami volt. Másrészt egy még radikálisabb manipuláció is nagyon jól érzékelhető Fox filmjében: a 4. és 5. kép ismétlődik (illetve az ide bemásolt már az ismételt két kép). A két kép először a 15 éves Jenny kapcsán történő fantáziálás során jelenik meg a felnőtt Jennifer képzetében, aztán kiderül, hogy mindez már Jenny 13 éves korában történt, és akkor ugyanezek a képek (egy másik gyerekszínészhez kötve) újra megjelennek. Elvileg rendben is lenne, ha egy korábbi pillanatképről kiderülne, hogy valójában későbbi esemény, még az is lehet, hogy egy képi szituáció később is felbukkant teljesen ugyanúgy (ha újra ott vagyunk azon a helyen). Itt azonban nem erről van szó: a későbbi képek vannak a filmben előbb és a korábbi képek később. Ez pedig a „Fotográfia noémája”, amely Barthes szerint az „Ez volt”^[34] szempontjából lehetetlen, abszurd. A valóság, a mindenkori jelen szigorúan egymás utáni. De pontosan nem ilyen idő-természetű a pszichoanalízis által a trauma sajátos temporalitásként leírt *utólagosság*, a freudi *Nachträglichkeit*. Ez nem képfelidezés, történet-emlékezés, hanem kép és történet teremtése, fikcionalizálása visszafelé. A múlt megszületése a jelen felől, és ilyenkor a múlt abszurd módon egyszerre egy régi képzet (emlék) és a jelenből teremtett (azaz igazából performatíven létrejövő), azaz jövő felől teremtett valóság.

A kétszer két kép szerkezete hasonló, személy(ek) láthatók a házuk előtt. Bill egyedül, Mrs. G. képe pedig kiegészül a férje és gyermeke jelenlétével. Ez a kép studiuma, tárgyszerűsége. A fotográfia azonban „erőszakos, nem azért, mert sokszor erőszak a témája, hanem azért, mert minden egyes

alkalommal erőszakkal tolakszik szemünkbe”,^[35] a „meglepetésszerűen átcikázó punctum”. Ez az a bizonyos „tuché” (Lacan fogalmával), találkozás a Valóssal, egy kiforgató, kérdőjelező szubjektív véletlennel^[36] – véletlen abban az értelemben, hogy az a punctum, ami a két fotó arcain érzékelhető, a trauma váratlan betolakodásának képe, jelölője. Nehezen leírhatók. Mrs. G. részéről különösen, valami ironikus mosoly, távolságtartás, karba tett kezek, szúrós tekintet. Közben a család, a férj és a gyerek mintegy magának van, ők nem néznek a kamerába. Miközben teljesen tisztán, világosan, a modern szem perspektívájának geometrikus rendjében képződő kép jelenik meg a filmben, feltűnik benne egy lényege szerint anamorfikus tekintet (csak itt az anamorfózis szétolvad a kép szereplőiben, a szereplők arcában, nem úgy, mint Holbein ismert képében, ahol különálló foltként formálódik meg az anamorfikus, a tekintet.^[37] Bill képe egyszerűbb, kissé bárgyú mosoly, kevésbé elegáns, inkább csak lepusztult ház, itt is karba tett kezek. Ez a punctum az abúzust elfedő, mézes-mázos (versolvasó, lelkendező) pedofil jele.

Következik aztán még egy ismételt jelenet – itt már rövid mozgóképrészletet látunk –, az, ahol a szövegben Bill és Mrs. G. csupán baráti viszonyáról van szó.^[38] Mrs. G. és Bill előbb együtt futnak, majd utolsó képként újra egy fotószerűen megmerevítő, de egy egymásra nézést cselekvő páros kép látható a két felnőttől. Az utolsó kép után (a „mindkettejüknek része vagyok” szövegnél) egy rövid filmi jelenetben, azaz történetként, de képpé merevedő történetként megjelenik lóháton a 15 éves Jenny és megáll Mrs. G. és Bill előtt. A filmkép varratszerűen vált, előbb Jenny felől látszik szemben a rá várakozó két felnőtt (a kamera Jenny felől veszi), majd megfordítva a kamera két felnőtt háta mögé kerül, hátulról látszanak ők ketten, és arccal a kamera felé érkeznek és áll meg a lovon a lány. Tökéletesen ugyanez a kettős jelenet ismétlődik meg kicsit később a 13 éves Jenny szereplésével. Az azonosság és különbség jelzése kiemelten tudatos a rendező részéről, ugyanabba a csíkos blúzba és barna nadrágba öltözteti a 13, illetve 15 éves Jennyt, ugyanazon a fehér lovon állnak be a (lacani értelemben vett) tekintet megfoghatatlanságába. Minden azonos, csak a lényeg abszolút (trauma-képzően) különböző, a személy, a szubjektum lett más-más gyerekszínésszel eljátszva.

Mrs. G., Bill és a 15 éves Jenny

A traumakutatás a kamaszból a kislányra vált

A tabló fordítása: a varraton keresztül a tekintet jelölése

A film itt visszavált Jenniferre, akinek hangja újra belekeveredik Jennyébe, az írás olvasásra (majd cselekvésre, a saját sors felkutatásának kezdetére) vált. A szépséges kapcsolat fenti szövege a filmben rendszeresen (és olykor a normál narratív logikát felülírva, ellentétezve) visszatér, a film például ezzel a szöveggel (ennek részleges ismétlésével) zárul. A „trauma és az ismétlés között inherens kapcsolat van, ezt jelzi Freud ismert mottója, hogy amire az ember nem tud emlékezni, annak ismétlésére kényszerül”.^[39] A filmben sok az ismétlés, nemcsak szövegek térnek vissza, hanem képek is (például a tablóképek is ismétlődnek), de még a ruhák is, olykor megmagyarázhatatlanul azonosak. Egy további réteget képez a traumatörténetből Jennifer Fox, a rendező személye, képe. A film az ő története (valóságának fikciója), ezért fontos, hogy a film végén, már a filmen túl, valamiféle „metaszinten”, a stábot felsoroló feliratok között, mögött egy csomó képet kapunk a rendezőről, *valódi* fotókat, nem megrendezetteket, de e fotók olykor a megrendezett képek hátterét, valóságolvasatát adják. Ilyen a filmi jelenettel párhuzamos kép, például az, amikor az egykori valódi fotón a fiatal Jennifer Fox egy fehér lovat vezetve áll szemben valaki (a fotón csak a fejét látjuk) tekintetével.

Fotó a kamasz Jennifer Fox múltjából a 6-7. kép beállításában

Jennifer anyja (aki a csak részben sikeres pszichoanalitikus szerepét foglalja el Jennifer önkutatásában) az elküldött iskolai szöveg alapján abszolút másféle olvasatát adja az iskolai történetnek, érzi a traumatikus hátteret, alapot, maga kezdi a múltbéli figurák (a táborban akkor ott volt másik két lány, Mrs. G. és Bill) jelen elérhetőségének, helyzetének felderítését is. Úgy gondolja, hogy Jennifer felnőtt életében (párkapcsolati problémáiban) is ennek a korai 13 éves eseménynek a hatása alatt van. Jennifer viszont (itt még) meg akarja védeni „szépséges” kapcsolatait, különös módon elsősorban Mrs. G.-t („Rosszul gondolod. Mrs. G. nagyszerű nő volt”, mondja anyjának). Jennifer anyja kiemeli az iskolai dolgozatra írt tanári reakciót, amelyben már kimondatik, hogy „Ha az, amit itt leírtál, igaz, akkor azt mondom, idősebb emberek kihasználták az ártatlanságodat, de azt látom, hogy egy kicsi lány az évek múlásával érzelmileg érett nővé válik.”

A trauma lényeges aspektusa jelenik itt először meg: a *tanúsítás* kérdése. A pszichoanalízis másik nagy traumaelméleti és traumaterápiás figurája, Ferenczi Sándor pontosan ezt a traumajellemzőt hangsúlyozta: egy esemény elveszti trauma mivoltát akkor, ha az áldozat az eseménnyel párhuzamosan szeretettel, gyengédséggel affektív támogatást kap az esemény elviseléséhez. Vajon Jenny történetében hol maradt el a traumahatás, a szenvedélyes-romboló akció szeretetelli kontextualizálása, elismerése? A film egy későbbi pontján Jennifer anyja elismeri, hogy nagy hiba, talán bűn volt részéről, hogy ezt nem tette meg, és valahol a dolgozatot értékelő tanár reakciója is előbb próbálkozás erre, aztán önfelmentés, az igaz tanúsítás elkerülése, akár azzal is, hogy „a felnőttek kihasználtak” szöveget végül a dolgozatra adott ötös helyettesíti. A felnőtt Jennifer először – ellenállva anyja, tanára és élettársa figyelmeztetésének – hárítja az egykori esemény jelentőségét azzal, hogy a 15 éves Jenny saját döntése volt az, hogy szerelmi és szexuális kapcsolatba keveredett Bill-lel. A kapott jelek és a benne megfogalmazódó lézavar azonban, akár akarja, akár nem, egy ellentörténet-kutatást indítanak Jenniferben, a szépséges helyett kényszerűen egy egyáltalán nem szép (ahogy Jenny is mondja), „patetikus” (fenséges, abjekt természetű) történet kibontására, traumatizáltságának felfedezésére kényszerítik. Egyfajta veszedelmes önismereti aktivitás ez, amelyben önmaga metaforikus kutatása közben annak mélye helyett kidolgozódik és megismétlődik életének korábbi, eddigi idejében elfojtott (esszenciálisan metonimikus, rajta kívül álló, vele csupán szomszédos, másság természetű) traumaeseménye.

A filmi megjelenítés eddig relatíve koherens (jelen pillanatok és emlékezések kettősében

szerkesztett) időkezeléssel működik. Ezt azonban Fox ettől – az írásos történet megérkezésétől – kezdve felbontja, az időrendet összekuszálja, és a múltat több szinten (nemcsak emlékezetjelleggel) élővé, jelenlévő ismétlődéssé teszi. Az anyjával történt beszélgetés után Jennifer kijelenti, hogy „Szeretném újra látni Mrs. G-t.”^[40] És rögtön látja is, sőt beszél hozzá, de nem az akkor már megöregedett (és később a filmben ilyen valójában is felbukkanó) Mrs. G-t, hanem az egykori fiatal nőt. Eltűnik a 30 évnyi köztes idő, az így létrejött egyidejűségben a felnőtt Jennifer az egykori, fiatal Mrs. G.-hez mint valami fantomhoz, kísértethez beszél:

G: Ki maga?

FJ: Jennifer.

G: Ki?

FJ: Jenny.

G: Ki?

FJ: A lány, aki épp most érkezik.

G: Jenny, jöttél, hogy itt töltsd a nyarat.

FJ: Szóval emlékszik rám?

G: Persze hogy emlékszem rád.

FJ: Tehetséges vagyok, jó lovas vagyok?

G: Azt nem mondanám. A családot viszont gazdag, zsidók. Na nekem most mennem kell.

Mrs. G. először nem is emlékezik Jennyre (aki az egykori tényleges történések szerint akkor még meg sem érkezett), majd mégis azonosítja, az egykori Mrs. G. emlékezni kezd, és múlt időben beszél Jenny jelenlétéről (azaz úgy reagál, mintha sok év után idézné fel az egykori történetet, holott éppen akkor fog az egykori történet elkezdeni). Ebbe a fantomszerű dialóguseseménybe bravúros filmi váltással emelkedik be a tényleges emlékezet, a 30 évvel ezelőtti történet, a farmra való megérkezés pillanata. Akkor, amikor Jennifer hangja azt mondja a (képileg látható) fiatal, fürdőruhás^[41] Mrs. G.-nek, hogy „A lány, aki épp most érkezik” („the girl over there arriving to your house”), eltűnik a felnőtt Jennifer, és a fantomdialogus mögötti képekben hirtelen a normál emlékezet múltba megyünk vissza, látjuk amint bekanyarodik a 15 éves Jenny és apja autóval, lóval, Mrs. G. pedig fogadja őket. A fantomdialogus ilyen megszakításakor már nem a fürdőruhás^[42], fantombeszélgetésben részt vevő, hanem egy teljesen felöltözött (tehát egy eltérő, nem elképzelt, hanem a tényleges emlékezetben, egykori jelenben létező) Mrs. G. indul el a frissen érkezettek üdvözlésére. A dialógus témája az identitás, az, amit a két felnőttel (Billlel és G.-vel) kapcsolatos gyengédszerelem hoz be, itt persze csak Mrs. G. van jelen (de a film végén Bill sem ismeri fel Jennifert, még a neve kimondása után sem). Fura, hogy az azonosítás (végül, ha nehezen

is, a név felidézi Mrs. G.-ben a személyt) két szimbolikus szerepű tulajdonsággal, a lovaglással és a zsidósággal kapcsolatban történik. Jenny mássága (zsidó) és alkalmatlansága (gyenge lovas) emlegetésével nem akar Mrs. G. hozzájárulni a lány (és a felnőtt Jennifer) identitásának állításához. Az egykori naplóró kislány viszont teljesen beleszeret a fiatal nőbe. „Ő volt a legszebb nő, akit valaha láttam, tudtam, hogy az apám odavan érte.” Az azonosulási kísérlet tehát nem igazán sikerül. A film e mögé az esemény mögé érdekes képi kapcsolathálót épít. A fantáziában felidéződő egykori ifjú Mrs. G. az úszómedence előtt fürdőruhában van. Ez a fürdőruha azonos azzal, amit a 15 éves Jenny visel, amikor Jennifer emlékezetében (élettársával, a film elején történt szerelmi aktus közben) egykori önmaga képe felmerül.

Jenny fürdőruhában, Jennifer emlékképében

Mrs. G. Jenny fürdőruhájában fantombeszélgetésük közben

A ruha azonosítása, azonossága egy lényeges korai pszichés kapcsolat, az azonosulás, az identifikáció jelölője lehet, de egyfajta traumaalapú, mimikri jellegű identifikációról van szó. Ferenczi „fotokémiai mimikri-reakcióról”^[43] beszél, mely során az autolasztikus önalakítás helyett az alloplastikus idomulás történik a külvilághoz, a Másikhoz.

A megtörténő történet, az abúzus meséje

A történetkonstrukció azután változik újra, hogy Jennifer anyjánál fotókat keres egykori önmagáról. Itt döbben rá, hogy akkor, amikor ő Mrs. G. farmjára érkezett, *nem 15, hanem 13 éves volt*, nem 1975-ben, hanem 1973-ban történt az a bizonyos esemény. „De kicsi voltam”, mondja a fotó

láltán Jennifer. És ettől kezdve megváltozik nemcsak az emlékekben, hanem a jelenben is létező gyerekek: a filmben a 15 éves gyerekszínészt egy határozottan fiatalabb, gyermekibb lány (az akkor 11 éves Isabelle Néliste gyerekszínész) váltja fel. Maga az emlék így fokozatosan új olvasatot kap, a „történet”, az eredetileg egy „nagy szerelem” története, kezd problematikusává válni, felszabadítás helyett fojtogató eseménysor, emlék lesz belőle, fantázia helyett eluralkodik a valóság. Ebben az új élethelyzetben (a 13 éves Jennyvel) azonban nem más történik, hanem ugyanaz, ami a 15 évessel már megélt, ismétlődik minden, újra bejön Mrs. G. családi tablója, Bill képe, az együtt futó Mrs. G. és Bill és a lovon érkező Jenny. A képekben kizárólag ő, Jenny a különböző, 13 évesre cserélődik ki a 15 éves, a többi kép, szereplő teljesen azonosan. Azonos a fehér ló, ugyanaz a nagy fa van a háttérben, Mrs. G. és Bill ugyanazt a ruhát viseli (lásd a 7. és 8. képet).

A jelen szelf felépítését lehetővé (vagy éppen lehetetlenné) tevő kutatás itt egy azonos, de nagyon más modalitású történetbe kezd, az önanalízis egy második, korábbi gyermekkorra talál, és ennek az lesz a jelentősége, hogy itt, csak itt, ebben a korai időszakban lehet az egykori esemény traumajellegét (újra) átélni. Egyre világosabb lesz, hogy a 15 éves korra tett szerelmi emlék önmentő „hazugság” volt. A filmben a felfejtés eszköze elsősorban az egykori szereplők felkeresése és így a valósággal (az obszcén igazsággal) való újra-szembeesülés lesz. Jennifer (dokumentumfilm energiával) keresi meg az egykori lányokat, a nagyon megöregedett, összetört Mrs. G.-t és a film végén magát Billt. A történet (a 13 éves korban átélt események) felfejtése, felidézése egyértelművé teszi számára, hogy ekkor nem gyönyörű szeretetet kapott, hanem szexuális erőszak áldozata volt, és hogy jelen élete zűrossége, kapcsolati gubancjai, gyerektelensége valahol erre a régi eseményre megy vissza. „Szétcsúsztam, nem tudom kikapcsolni magam”, mondja Jennifer.

Az önfeltárás ilyen útja, logikája teljesen párhuzamos a klasszikus pszichoanalitikus trauma-felfogással. Freud az 1800-as évek végén, még a valódi pszichoanalízis kialakulásának a kapujában dolgozza ki korai neuróziselméletét. Freud kulcsmondata, hogy „a betegek emlékektől szenvednek”, olyan emlékektől, amelyek elrejtő, elfedő képzetekben jelennek meg, és amelyek gyökere csak a terápiában tud feltárulni. Ezen a gondolaton alapul Freud ún. „csábításelmélete” (sokkal pontosabb lenne „abúzuselméletnek” ^[44] mondani). Freud feltételezte, hogy a páciensek tünetei mögött minden esetben egy külső, valóságos eseményt, egy eredeti, korai (gyermekkori) traumatizáló szexuális támadást lehet találni. Az *esemény* valami olyan (élet)történetet indító akció, amely később belső, talán tudattalan interpretációt kap, de az *emlék*, illetve *esemény*, a *belső* és a *külső*, gyakran a test és a psziché határára kerül, elveszti hermeneutikai (megérthető) természetét, és egymást kizáró dekonstruktív olvasatok jönnek létre. Az én-struktúrának dinamikus (folyamatosan élettörténetté váló) mozzanata támad, az eseményként újraélt emléknek „hívás”-jellege lesz, mely a személytől ismétlődően választ kíván, miközben megválaszolhatatlan marad. Jennifer *A történet* megérkezése után már képtelen felejtetni, ismétlésbe kényszerül, pedig anyja pontosan azt mondja neki, hogy azért küldte el „A történetet”, hogy felejtse el (a pszichoanalízisben ez a lépés az elfojtott emlékezetbe idézésen keresztül történő „elintézése” lenne, ami a traumaemlék kapcsán nem tud érvényesülni).

A traumaesemény tehát beépül, jelen van az életben, sőt történetté válik, gyakran többszörös, zavaróan többszörös történetváltozatokat hordozó létté lesz, sőt az élet rajza az élet megcselekvésévé, performatív aktussá alakul, sajátos metonimikus elcsúszásokban (fordításokban, újraírásokban) ismétlődik a személy életében, sorsában, és formáló módon megjelenik egy másik narratívában: a terápia, a visszaemlékezés, a tanúsítás történetében is. A trauma megnevez egy olyan történetet, amelyről az egyén sohase tudja teljesen eldönteni azt, hogy hogyan érezzen, és hogy a benne megformálódó érzést hogyan tudja, ismerje (nevezze) meg. Ebből következik a folyamatos kétség, hogy kell-e, érdemes-e a kutatást folytatni. A *The Tale* című film pontosan erről a kétségekkel teli kutatásról szól, a rendező Jennifer Fox, megküzdve saját traumatikus múltjával, megírja a foglalkozására nézve a filmben rendezőként szereplő felnőtt Jennifer Fox küzdelmét. Mindezt a 15 éves Jenny Fox, majd a 13 éves Jenny Fox történetén keresztül teszi, olyan történeten, amit (valamelyikük) iskolai feladatként írt meg. Van egy jellemző, a filmben később megjelenő újabb fantázia- vagy fantombeszélgetés az egykori Mrs. G.-vel:

G: Jenny, Jenny, mik ezek a kérdések? Mintha bocsánatot akarnál kérni valamiért.

J13: Nem, én csak szeretnék ismerni.

G: Nem tudsz.

J13: Próbálalak megérteni.

G: Tudod, milyen szerencsés voltál, hogy Bill volt a tanárod. Ő nagyon különleges, nem ismertem hozzá foghatót.

A film történeteivel való párhuzam miatt röviden muszáj bemutatnom Freud egyik első traumaesetét, az ún. „Emma-esetet”, mely a pszichoanalitikus kutatásban a személyes traumafolyamat alapmodellje lett. (Freud a háború után a *Túl az örömelven* című könyvében egy másféle, társadalmi, háborús traumát is kidolgoz.) Az „Emma-eset” története párhuzamosak a 15 éves, majd a 13 éves Jenny, a negyvenes éveiben járó Jennifer Fox és a hasonló életkorú Jennifer Fox rendező történetével. Emma fóbiája miatt kereste fel a fiatal Freudot, képtelen volt egyedül bemenni a boltba. A (pre)analitikus beszélgetés során Emma emlékezni kezdett egy történetre: „Egy 12 éves korból származó emléket mondott el. Akkor bement egy boltba, de ott két nevető boltossegéddel szembesült (az egyikre még ma is emlékszik). Hirtelen, nagy ijedtséggel kirohant a boltból. Az jutott eszébe, hogy a két férfi a ruháján nevetett. Ráadásul az egyik szexuálisan még vonzónak is tűnt számára.” [45] Ez az emlék azonban nem magyarázta a tünet intenzitását, a fóbia lényegét, a ruháján nevető két boltossegéd élménye nem lehetett olyan jelentőségű, nem lehetett traumatizáló karakterű, hogy a jól öltözködő, egyébként magabiztos felnőtt nőnél a fóbia okaként lehetett volna venni. További terápiás kutatás nyomán azonban egy második, még korábbi jelenet emléke is előkerült, egy olyan, amely az első emlék elmondása idején a páciensnek még nem jutott eszébe: „nyolcéves korában bement egy kis boltba, hogy édességet vegyen, ahol azonban a boltos a ruháján keresztül megragadta a genitálóját. A kellemetlen esemény ellenére azonban másodszor is ellátogatott a boltba. Később hibáztatta ezért magát, hogy ez olyan volt, mintha provokálni akarta volna a támadást. Valamiféle rossz lelkiismeret szállta meg ennek kapcsán.” [46]

Emma „története” is a gyermeki élmény történetiségére épül, az egykori traumatikus esemény utólag dolgozódik át egy következő életkori eseményen keresztül traumatikus hatásúvá. A második emlék (Freud „szcénákról”, színpadi terekről, performanszszerű eseményekről beszél) mintegy szimbolikusan hordozza az első elemeit, a nevető boltossegédek a cukorkaárus vigyorát, az pedig, hogy a ruháján nevetnek, a ruhán keresztül történő szexuális támadás emlékét dolgozza át metonimikusan. Freud a traumatörténet, a traumasors alapvető narratív stratégiájaként emlegeti ezt az ún. *Nachträglichkeit* [47] jelenséget. A trauma nemcsak egy esemény és annak késleltetett, élettörténetben aktivizálódó hatása, hanem egy sajátos, kronológiátlan történet, a személyes idő megtörténe, melyben az eredeti esemény utólag teremődik meg traumaként, a képzelet, a múlt, illetve jelen valóságok, sőt a jövő sors is egymást alakító, megbontó, többszörös szálú szövedéket képeznek. Az utólagosság itt olyan mechanizmusra utal, amely

egyfajta kettős működésben „megváltoztatja a múlt szubjektív interpretációját oly módon, hogy a megváltoztatott emlék váratlan hatásokat vált ki a jelenben”.^[48] Žižek megfogalmazásában „a trauma olyan oknak a paradoxona, amely okozatait megelőzően nem létezik, hanem általuk visszamenőleg tételezett, egyfajta időbeli hurkot hoz magával: ismétlésen, a jelölő struktúrában megjelenő visszhangjain keresztül visszamenőleg válik az ok azzá, ami már mindig is volt”.^[49] Jennifer traumája (az ok) a film elején még nem létezik, egy hosszú történetben, kutatásban, újraolvasásban válik okká, a trauma igazából a film utolsó képeiben, az idős Bill-lel való konfrontációban és a találkozást záró megbénító, semmibe vivő mosdójelenetben formálódik meg.

A Freud által felfedezett, kidolgozott traumafolyamat a személyes idő alakulásának és megbomlásának tényét jelzi, egy kettős irányú, építő-megbontó narratívát feltételez, azt sugallja, hogy a jelen idejű esemény visszamenőlegesen létrehoz valamit, de ez a jelenből létrehozott múltbeli esemény valamilyen értelemben mégis okként is szerepel. Tehát az előrefelé és a visszafelé hatás történetyszerkesztő kölcsönösségéről, egymást retorikai értelemben (primér folyamattal, metonimikus és metaforikus módon) teremtő és megbontó akciójáról van szó. Az utólagosság (a *Nachträglichkeit*) retorikája kifejezetten dekonstruktív retorika. Egyrészt feltételezi az (iskolai) történetben elmondott narratívát („E történet kezdeteként valami igazán szépet szeretnék elmondani”, halljuk többször is), ez egyértelműen figuratív fantázia-megjelenítése a saját életnek. A filmi nyomozás során viszont elmond egy tényleges eseménysort, történetet is, és ezzel egy radikálisan elbizonytalanító kiazmatikus retorikai szerkezetet teremt. Egy ábrában valahogy így lehet megmutatni ezt (a függőleges vonalak, kapcsolatok konstruktív, a ferde vonalak dekonstruktív alapszerkezetet jeleznek):

A történet megírható „szépnek” a figuratív szinten, miközben a történet, az események referenciálisak, valóságalapúak, abjektszerűek. A két függőleges kapcsolat azonban nem zárt, a figuratív narratívát megbontja a referencialitás (például a szexuális aktus, a Jennyvel tervezett négyes orgia), a referenciális viszonyt pedig a szerelemhit (pl. Jenny iskolai óra utáni fent idézett meggyőződése, hogy Bill akkor is és utána is szerelmes volt belé). Valahol itt lehet a traumanarratívának, a traumafolyamatnak a magvát, lényegi formáját megérteni.

A trauma (általában meglehetősen komplex, alig felidézhető módon) valahol a testi és lelki határterületén jelentkezik. Klasszikus példa volt erre Otto Rank születési traumaelve^[50], mert „ki tudná megmondani, hogy a születés pillanatában a testi, illetve lelki trauma megkülönböztetése egyáltalán érvényes-e?”^[51] Ehhez a kettősséghez kötődik Lacan és Laplanche a traumában felsejlő primér folyamat természetére vonatkozó retorikai értelmű meglátása, az, hogy a fizikai esemény felől építkező trauma egyrészt metonimikus logikával reprezentálódik (Jenny esetében ez a testi

behatolás, a szexuális aktusok utáni hányásban jelentkezett), másrészt az emlékképzet felől viszont (a szeretetálmom és annak összeomlása) pedig metaforikus képzetekkel épül fel. Itt is megképződik a dekonstruktív kiazmatikusság ábrája:

A szexaktus, az abúzus testi természetű, a pátosz és a patológia határán van, metonimikus. A szerelem (a pszichoanalízis terminusával) tárgykapcsolat, vágyakat kielégítő, az identikus személy bensőségéből származó metaforikus erő. A két rendszer azonban nem érvényesülhet egyszerre, hanem folyamatosan, a film utolsó pillanatáig dekonstruktíven egymást írják felül. Jennifer/Jenny a történetekkel kapcsolatban nem tud kiegészíteni, a szép szerelmi szál elkerülhetetlenül az abúzus eseményével számolódik fel, hogy aztán újra megjelenjen a kislány fantáziájában. A traumatörténet, azaz a traumával terhelt sors megtörténeése e két történetképző figurativitás egymásba olvadása. Ez azzal jár, hogy a megfejtett, azaz metaforikusnak vett képzet, életesemény megérthetősége felszámolódik akkor, ha a kapcsolódó affektus metonimikusan (az eltolás primer folyamatával) egy hozzá értelmével nem kötődő (azaz hermeneutikai úton nem felfejthető) másik képzetre tevődik át. Jenny esetében ez elsősorban Mrs. G. személyéhez kapcsolódik, mert a film komplex történetében nemcsak a szexuális erőszakot elkövető Bill a traumatizáló, de jelentős, bár sokkal rejtettebb szerepe van Mrs. G.-nek is. A metaforikus/metonimikus váltás példája az is, hogy a visszaemlékezésben a Bill/Mrs. G. kapcsolat először két csodálatos emberhez fűződő szeretetként jelenik meg, és a filmi traumakutatás mutatja meg a két ember szerepének másféle, traumatizáló, negatív hatását (ezt majd a film vége felé az iskolai felolvasás jelenetében Jenny is elismeri).

A traumaesemény természete

Jenny abúzus előtti élettörténete, a terápiás visszaforgatás, újraélés során valahol az ödipális-preödipális kapcsolatok határán formálódik. A film kifejezetten sokat foglalkozik a 13 éves Jenny otthoni viszonyaival. Már a film elején, Jennifer sorsismétlő fantáziáiban is hangsúlyozottan előkerül az, hogy kislánként otthon nem sok figyelmet kapott. A négy testvér zaja, mozgalma magányt okoz, a történet, a „házi feladat” megírása ebből a zajból, zűrből való kilépésként indul, Jenny végigsétál anyja, nagynanyja és a négy testvér otthoni kavalkádján, benéz üzleti ügyeit intéző és így vele ugyancsak nem foglalkozó apjához, majd nekiáll megírni a „nagyon szép” történetet. A történet kezdete pedig egyfajta helyettesítést jelez, az apa-, anyahiányt pótló két „különleges emberről” van szó, akik egy alternatív ödipális-családi háttérrel, gondozó-szerető apa- és

anyavilágot biztosítanak a számára. Bill a lányt szerető, elfogadó apafigura, azt tudjuk róla csupán, hogy „elvált”, Mrs. G.-ről pedig azt, hogy házas (később róla lesz még fontos információ a filmben). Bill meglehetősen sematikus, Mrs. G. sokkal komplexebb, talányosabb figura ebben az ödipális háromszögben. Bill minden képen, amely Jenniferben felöltik, ismétlődik, egyedül vagy Mrs. G.-vel van, Mrs. G. pedig rendszeresen a férjével és gyerekeivel ábrázolódik a többször is bemutatott tablófotókon. Érdekes a név is, kettejük közül igazából csak Billnek van neve (William Allen ^[52], látjuk később), Mrs. G. teljesebb nevét (Jane) csak Jenny apjának bemutatkozásakor halljuk, ezt leszámítva mindig házas állapotára utaló iniciálé (Mrs. G.) a rá való utalás. Párhuzamosak ezzel a felállással a róluk közölt képek, tablófotók is, Bill többnyire valami bárgyú mosollyal látszik a képen, Mrs. G. viszont talányos, kicsit távolságtartó, kritikus, szabályadó figuraként férje és gyermeke háttérével jelenik meg. Bill ellentmondásosan kötődik Mrs. G.-hez. Amikor Jennifer az idős Mrs. G.-vel és Franyval – egy másik, egykori lovas tábori lánnyal – találkozik egy étteremben, a háttérben felsejlik Bill képe (ami igazából 30 évvel korábbi kép), ahogy egykor a kislány Jennyt várta, hogy a fiatal Mrs. G.-vel megérkezzen a vacsorára.

Az étteremnél: Jennifer fantáziájában a fiatal Bill képe tűnik fel.

Az ödipális viszony standard struktúrája szerint Bill, az apai figura a kislánynak egyfajta szeretetet, tárgykapcsolatot tud így ajánlani, Mrs. G. pedig anyai pozícióban szabályokat (a filmben: hogyan kell lovagolni, hogyan kell almás süteményt készíteni, miért kell edzeni, futni stb.) és így elsősorban azonosulási lehetőséget nyújt. Jenny érzékeli, lelkesen elfogadja ezt az alternatív ödipális relációt, struktúrát, „mindkettejük része vagyok, osztozhatom a szeretetükben”, írja erről (a „része vagyok” egyértelműen az identifikációra, az „osztozhatom a szeretetükben” pedig a tárgykapcsolatra vonatkozik). Az eredeti családi háttér helyettesítése, újraépítése radikális: az én konstrukcióját teszi lehetővé. A naplótörténet szerint: „amikor távol vagyok tőlük, a föld mintha megremegne, és én attól félek, hogy lecsúszom róla”. A „másik”, az eredeti család és az „új” ödipális kapcsolathármas felnőtt tagjainak viszonya ellentmondásos. Jenny apja és Mrs. G. kapcsán mondja, hogy „tudtam, hogy az apám odavan érte”. Jenny anyja viszont egyáltalán nem pozitív („elvált asszony egy második házasságban”), érzi az abúzus lehetőségét.

A Bill – Mrs. G. – Jenny hármas ödipális kapcsolata – legalábbis első lépéseiben – határozottan mozgósít, fenntart egy „gyengédség”-modalitást, egy abszolút biztonságos, kölcsönös szeretetviszonyt, ahol nincsenek titkok, határok, csak kedves, kiteljesítő ölelés. „Leírhatok nekünk

mindent, amit akarsz, akármit. Nincsenek titkok az asztalnál, és mi sem akarunk titkot tartani”, mondja Bill. Különösen a kislány elcsábításának jelenetei előtt szaporodnak meg Bill olyan reakciói, amelyekben Jenny csodálatosságát, zsenialitását, különlegességét dicséri. Megformálódik a szavak szintjén egy abszolút szép, gyengéd (talán túlságosan is művi módon kedves) reláció, amit majd a kikényszerített szexaktus behatoló durvasága és a kísérő abjektálódás (a hányás) ellentétez. Erre az ellentmondásra utal vissza, nagyon általános szavakkal Jenny az iskolai dolgozat és a napló felolvasásának végén. De itt is nagyon sűrű képi konstrukciók (és dekonstrukciók) épülnek fel. A jelenetben Jenny telefonon lemondja a Bill-kapcsolatot, felszámolja a szerelmet, majd felhívja Mrs. G.-t, hogy nem megy többet hozzá a lovas farmra (ott is feladja a szerelmet), és – csak képben megjelenő történetként – visszamegy vacsorázó családjához. Majd a naplót író Jenny hangja hallatszik, közben a képen a felnőtt Jennifert látjuk, ahogy öltözik, hogy találkozzon az épp megdicsőülni készülő idős Bill-lel, számon kérjen mindent. De vált a kép és a felnőtt Jennifer hangja a képen megjelenő egykori fiatal Mrs. G.- kérdezi: „mi történt köztetek Bill-lel, miért hagytad el?” Újra jelenet- és időváltás: Jenny az iskolai órán olvassa fel dolgozatát (nem a naplót, hanem a fikcionális történetet): „De mint oly sok álomban, a valóság nem bizonyul igaznak”, aztán újra Mrs. G. és a mostani Jennifer párbeszéde:

FJ: nem tudtam segítséget kérni, rád vártam, hogy megmentes, a lelkem mélyén csak rád vártam, senki másra, neked kellett volna jönni, mért nem jöttél?

G: Engem se mentett meg senki.

Újra az iskolai, tantermi felolvasás jelenete, Jenny összefoglalja azt, hogy a történet miért, hogyan omlott össze: „A szép színek és szalagok, amiket Bill és Mrs. G. köré tekertem szétfoszlottak és a földre hulltak. A gyengeség átfogó fájdalma, megbetegítő ténye az, hogy valakiről, aki egykor oly erősnek látszott, végül kiderül, hogy az erő csak a szavaiban rejtett”. Ez a traumatikus esemény és a kapcsolatról leválás figuratív megidézése, a színes szalagok (a szépséges kötelem) performatív szítésése, mely során a szavak és tettek ellentmondásának ilyen absztrakt megfogalmazású tapasztalata születik meg. Az iskolai órán a trauma tényszerű elmondása nemcsak annak intim tartalma miatt volt lehetetlen, hanem azért is, mert abban a pozícióban, a szerelmi fikcióban Jenny még képtelen volt felidézni az eseményt traumaként, és a dolgok maguktól történő szétszédése lett okként mintegy megjelölve. A trauma realizálása csak a felnőtt Jennifer kutatásai nyomán, a film utolsó jelenetére lesz lehetséges.

A *gyengédség* és *szenvedély* kettőset és a nyelvzavar fogalmát Ferenczi Sándor még 1932-ben vezette be pszichoanalitikus traumaelméletbe és metapszichológiába. ^[53] Feltételezte, hogy az ember egyfajta ölelős, kedves, szeretettel teli gyengédséglétbe születik (vagy leginkább ilyenben létezik már a születés előtt), amit azonban a külvilág, a valóság kényszere folyamatosan megszakít. Ezek a megszakítások a szenvedély esetei, kisebb-nagyobb traumák, modelljük a legerőszakosabb szenvedély-betörés, a szexuális abúzus. A kisgyerek gyengédséggel viszonyul a világhoz, és ilyet is vár a hozzá viszonyuló másiktól, nem tud fogadni másfajta vágybeszédet. A felnőtt viszont szenvedélyes, behatoló, erőszakos, kisajátító, orgazmusorientált vággyal közelít. A trauma akkor

történik, amikor a gyengédséglétbe szenvedélyes behatolás történik. Ez a vágynyelvek romboló összezavarodását hozza létre a traumatizált személyben, ez a Ferenczi által nyelvzavarnak nevezett traumaállapot. A film ilyen nyelvzavarhelyzetet rekonstruál nagyon pontosan.

Bill először gyengédségben működő tárgykapcsolat, az „összeretet(szerelem)” lehetőségét kínálja, ez az ödipális, infantilis vágy terepe. Jennyben is van vágy, szexuális vonzódás Bill iránt (Emma is visszament a boltba), de ez valamiféle infantilis, gyengédségalapú kötődés. Bill folyamatos ideológiai kényszerben tartja Jennyt, akinek a testvérféltékenység, az otthoni elhanyagoltság miatt amúgy is gondja van családjával, szüleivel. Bill a maga pedofil szerelmével, annak álcázásával alternatív családi-ödipális lehetőséget, egyfajta énteremtési fantáziát próbál Jennynek felkínálni. E fantázia egyenesen a Bill által írt, szörnyű rossz romantikus versekben jelenik meg. A film azonban semmi jelét sem adja annak, hogy Jenny szülei, a családi háttér olyan borzalmasan rossz lenne, a sok gyerekes, jó anyagi helyzetű zsidó családban ugyan kevés figyelmet kap, de maga a család koherensnek, elfogadhatónak látszik. Ezzel szemben a Bill-lel folytatott beszélgetésekben mindkettőjük véleménye szerint Jenny családjá szörnyű rossz, követhetetlen, gyűlölni és nem szeretni való modell, amivel ellentétben az ő – Bill, Jenny és Mrs. G., illetve egyszer még a hozzájuk csatlakozó Iris ^[54] – hármasa/négyese egy paradicsomi szeretetben és őszinteségben megvalósuló családi közösség lenne. Ezt mondja el „a történet” szerelmi témájú változata.

A traumaesemény, a szenvedélyes behatolás a gyengédséglétbe jellemzően szexuális természetű, ezt a folyamatot fokozatosan, de nagyon pontosan, részletesen építi fel a film. Jenny arcán mindig megjelenik a feloldhatatlan és ijesztő titokként ható, szenvedélyes szexualitás taszító, rettegést, abjektreakciót kiváltó hatása. Ilyen még a saját szülei kapcsán is előfordul: amikor Jenny bekopog a hálószobájukba, hogy engedélyt kérjen, hogy fiúbarátjával elmenjen otthonról, anyja öltözéke, reakciója jelzi számára, hogy egy szexaktust szakított meg. Ugyancsak a szexualitás váratlan betörése az, amikor Mrs. G. és Bill bejelentik neki a vacsorameghívás közben, hogy „szeretők” (amit *A történet* első paragrafusában még határozottan kizárt: „nincsenek testi kapcsolatban”).

A legfontosabb, legradikálisabb traumaesemény nyilván Bill abúzusaktusa, Jenny megerőszakolása. Jennifer a film kezdetén még egyáltalán nem ilyennek ismeri el, az „első fiúm” címen emlegeti Billt, akit életkora miatt titkolni kellett a mama előtt. Később már jobb magyarázatot kell önmagának adnia, egyfajta üzleti kérdés lesz belőle, ^[55] ezt kell beadni ahhoz, hogy szeretetviszony legyen, és csak a filmben bemutatott visszanyomozás során lesz világos, hogy itt valami nagyon negatívról volt szó. És nemcsak magáról a szexaktus eseményéről, a vele járó fájdalomról, a kapcsolódó testi abjektreakciókról, hányásokról, hanem a csábító Billhez fűződő viszonyáról. Ebből is nyilvánvaló a trauma relációs jellege, annak meghatározó jelentősége, hogy hogyan viselkedik a traumatizáló. Mert Bill látszólag nagy szerelmet mutat, amiért kimondható, hogy megéri a szexet, a szenvedélyt elviselni. De abban a pillanatban, amikor a tervezett szexesemény négy személyessé akar válni (amikor Bill, Mrs. G. és Iris Jennyvel együtt vonultak volna egy hétvégi hoteleseményre), lebomlik az „üzlet” logikája, kiderül, hogy nincs mögötte gyengédség, csak szexet, szenvedélyt szolgál a viszony. Ezt a felnőtt Jennifer jelzi is Jennyvel folytatott fantáziabeszélgetésében, amikor a kislány azt az érvét, hogy Bill mennyire szerelmes

volt belé még később is, azzal veri vissza, hogy sokan jöttek még utána. Jellemző az egykori Bill mondata Jennyhez: „Szeretném, ha összetartoznánk, te, én, Mrs. G. és Iris.” „Iris”, ismétli a felnőtt Jennifer a trauma hangján, és a film jelenében megérkezik az idős Mrs. G. házához. Végül már kutatásai során beszél Jennifer Irisszal, aki közben tanár lett, és aki bevallja a hármásban (az ő, Bill és Mrs. G. részvételével) történt szexeseményeket, és egyben felvilágosítja Jennifert, hogy Mrs. G. volt „a macska, aki Billnek az egeret szállította”, aki a kislányokat felhajtotta.

Mrs. G. esetében sokkal bonyolultabb és rejtettebb a traumatizálás. Érdekes, hogy Mrs. G. Jennynek szóló szövegeiben vissza-visszatér a fájdalom fontossága (Mrs. G.: „A növekedés változást jelent, a változás fájdalmat jelent, a fájdalom örök, úgyhogy mosolyogj”, mondja Jennynek). Ide kapcsolódik a futás hangsúlyozása, nem véletlen, hogy Bill futóedző (aki „megkínozza” a lányokat). Jenny anyai elfogadást, azonosulási lehetőséget, védelmet vár Mrs. G.-től, de felnőttként, a felnőtt Irisszal beszélgetve szembesül azzal, hogy védelem helyett éppen ő irányította a lányokat Billhez. A Mrs. G. iránti kislányos szerelem, az identifikáció vágya abban traumatizálódik, hogy Mrs. G. nem áll mellé, nem vállalja fel az anyai, védelmező viszonyt.

Nincs világosan kidolgozva a filmben, de Mrs. G. kapcsán még egy szexuális traumaesemény vagy ennek lehetősége sem kizárt, mert a filmben vele kapcsolatban néhány elég határozott homoerotikus utalás is van: Mrs. G. a lovasbemutató közben intim helyzetben Iris kezét fogja, majd Bill érkezésekor elhúzza, de ilyen Bill szövege is Jennynek, hogy Mrs. G. azt szeretné, ha a melleit szopogatná. De a film valahol némi felmentést is akar Mrs. G.-nek adni azzal, hogy ő maga is traumatizált ember volt („egy farmon nőttem fel – mondja magáról az idős Mrs. G. – és anyám nevelőotthonba adott, jobban szerette a kutyákat, mint engem”). Nem lényegtelen, hogy Billről, múltjáról semmit sem tudunk meg, csak annyit, hogy elvált, de nem tudjuk, kitől, miért, nem tudjuk, hogy élte meg addigi életét. Jövőjéről viszont annál több információ kerül elő, egyértelmű jelzés, hogy később is különösen vonzódott a fiatal lányokhoz, homályos utalás arra, hogy egy egyetemi állásból (talán pontosan ilyen okok miatt) elbocsátották, hogy neves, nemzetközileg ismert futóedző lett. Mrs. G. esetében a múltjáról megtudunk további traumatikus dolgokat (első férje öngyilkos lett, gyermeke meghalt, és gyerekkorában anyja elhagyta), neki viszont jövője nincs, pontosan ott maradt, ahol Jenny egykor elhagyta. Ezért jelentős az „engem sem mentett meg senki” mondat, és az, amikor Jennifer a kutatás jelenében az idős Mrs. G.-vel találkozik, és a beszélgetésben G. felfedi: „sok mindent sajnálok Jenny [...] sok mindent másképp csinálnék, ha visszamehetnék”. A Jennifer által feltett „Mégis mire gondolsz?”-ra már nincs válasz. De Bill valahol ott van a háttérben, Jennifer a találkozóra érkezéskor még az étterembe is odafantáziálja a fiatal Billt.

A film és a történet zárása azonban már Billhez kapcsolódik. A film végén ^[56] kísérli meg Jennifer a már idős Billt egy díjátadó ünnepi eseményén, nagy közönség előtt tette vállalására rábírní:

FJ: Az ágyban se voltam rossz, igaz?

B: Hogy mondtad?

FJ: Mindketten tudjuk, hogy mi történt.

Vagyis hogy Jennifer szerint *van* „igaz” történet. Ezt kellene elismertetnie Bill-lel, amire ő persze nem hajlandó:

B: Fogalmam sincs, hogy miről beszélsz.

FJ: Minden percét gyűlöltem.

B: Esküszöm nem tudom, miről beszélsz.

FJ: Nem rémlik, hogy mindig hánytam, amikor szexeltünk, és te azt mondtad, hogy biztos azért, mert terhes vagyok, ami nehéz lett volna, mert még nem is menstruáltam. Egy 13 éves gyerek.

B: Ebből semmi nem igaz.

FJ: Mi történt, hogy képes voltál ilyenre? Nem tudtad belém dugni a farkadat.

Jennifer egészen az obszcenitás valóságosságáig megy el, hogy elismertesse az „igazat”. A *Los Angeles Times*-interjúban Jennifer Fox is kitér erre, behozza az abszolút valódi, filmen túli abjekt emléket: „A nyelve a számban egyfajta pokol volt, pillanatról pillanatra történő kínzás volt” ^[57], mondja a film rendezője, Jennifer Fox a saját egykori traumaélményéről. Cathy Caruth idézi egy beszélgetésből Claude Lanzmannt; a kijelentés más helyzetre, más „történetre” vonatkozik, de valahol mégis illik Jennifer szövegére: „Elég egyszerű fogalmakkal feltenni a kérdést: Miért ölték a zsidókat meg? – mert a kérdés azonnal felmutatja annak obszcenitását. Abszolút obszcenitás van a megértés programjában.” ^[58] Jennifer Billhez intézett monológjában szó szerint és áttételesen is ott van az obszcenitás, az a bizonyos megfoghatatlan, megérthetetlen lacani „Dolog”, egy abszolút, szóba önthetetlen tárgyiasság. Eközben a filmi háttérben a valóságot, az obszcenitást felülírva megjelennek azok a képek, amelyek jelzik a testi kapcsolat egykori ellentmondásait, az egykori szexuális aktus szituációjára utaló ruhátlan gyermek Jennynek és az egykori, fiatal félmeztelen Billnek a történet ilyen végét érzékelő, reagáló arcaival, gesztusával.

De a film záróképe a mosdóban visszavezet a test helyére, az újabb hányás (újabb obszcenitás) ismétli a testi abúzus eseményének abjekt reakcióját, és közben megjelenik személyesen a helyszínen a 13 éves Jenny is.

A zárókép: Jennifer és gyermekkori önmaga Jenny a mosdóban

Egykedvűen, de valamiféle részvétellel nyújt át egy kendőt a szétesett, szűkülő Jennifernek, önmaga felnőtt képzetének. Végül a mosdó nagyon magányos, abjekt terében újra, immár abszolút ellentmondásosan, paradoxonként elhangzik a már többször ismételt szöveg, *A történet*, nem a napló, hanem az iskolai dolgozat fikciójának már korábban többször emlegetett eleje:

Azzal szeretném kezdeni ezt a történetet, hogy elmondok nektek valami igazán szépet. Találkoztam két különleges emberrel, akiket nagyon megszerettem. Képzelnének el egy nőt, aki házasság, és egy férfit, aki elvált. Képzeljék el, hogy mindkettejüknek része vagyok, szerencsés, hogy osztozhatom a szeretetükben.

És ezután a filmben újra ott a fekete felület, amivel az egész történet, a film elkezdődött. Majd a fekete felületre rávetülnek a film szereplőinek, készítőinek nevei, a háttérben azonban a képek a valódi Jennifer Fox, a filmrendező gyermekkori képei, *A történet* lapjai, a jelenben történt kutatás személyeinek fotói, szóval valami mindennapi valóság, túl a fantázián, jelentéktelennek tűnő életfragmentumok sorakoznak, ezek a trauma tényleges valóságmetonímiái. De az utolsó jelenetben majd, a kiszóródó képek sorában alapvetően érthetetlen marad az emlék, a múlt, a saját én. Cathy Caruth egy egész másfajta trauma kapcsán idézi Sonia Scheiber Weitz-et: „Azt mondják az emberek, hogy csak a túlélők maguk értik meg azt, hogy mi történt. Egy lépéssel tovább mennék. Mi nem, én tudom, hogy én nem. Van egy dilemma. Mit csinálunk? Beszélünk róla? Elie Wiesel sokszor mondta, hogy csak a csend a megfelelő válasz, de aztán legtöbbször, őt is beleértve, úgy érzi, lehetetlen nem beszélni. Beszélni lehetetlen, nem beszélni lehetetlen.”^[59] Jennifer túlélő volt, és megkísérelt beszélni arról, olvasni, talán elolvasni azt, amit megélt. Az eseményről való pontos beszéd, az elolvasás az esemény értelmének megértését tette volna lehetővé. De nagyon valószínű, hogy a trauma, legyen az holokauszt vagy éppen szexuális abúzus, megjelölhető, van referenciája, de értelme, hermeneutikája nincs. „A felfogható [*comprehensible*] történet lehetetlensége azonban nem jelenti az átadható igazság hiányát.”^[60] Valahol itt a végén visszatér a film a kezdő képhez, az igazság ottlétére és kimondhatatlanságára, közben vele éled a felmerülő emlékképek metaforikus, megszemélyesítő kísérlete. Nehéz eldönteni, avagy eldönthetetlen, hogy mi a realitása, megvalósíthatósága annak az első mondatnak („A történet, amit látni fognak, igaz, legalábbis úgy hiszem.”). A traumatörténet lehet, hogy valós és ilyen értelemben referenciálisan

igaz, ám feldolgozhatatlan, érthetetlen marad.

Jegyzetek

1. Hosszas, kitartó kísérletet tettem, hogy rövid filmrészleteket is kapcsolhassak a tanulmányhoz, a film producerei azonban kitartóan nem reagáltak a megkeresésre. Így most csak képeket tudok csatolni. A film egésze a YouTube-on szabadon elérhető.
2. De Man, Paul: Az önéletrajz mint arcrongálás. *Pompeji*, 1997/2-3. 93–107. 94.
3. Uo.
4. Ha magára a filmre utalok, akkor címét angolul használom, azért hogy a kibogozhatatlanul sokféle történet-sortól, a többféle filmben megnevezett „történettől” megkülönböztessem.
5. Fox, Jennifer – Williams, Mary Elisabeth: It took Jennifer Fox 35 years to be ready to make “The Tale,” an intimate portrait of abuse. *Salon*, 2018. május 25.
6. Fox – Williams: i. m.
7. A filmben többször említődik az iskolai dolgozat. Érdekes üzenet az, hogy a dolgozat (és persze a film) címén kívül az események, a narratívák elmondására a szereplők sohasem „tale”-ként, hanem a sokkal semlegesebb, tárgyiasabb „story” szóval hivatkoznak.
8. *The Pervert’s Guide to Cinema*. Sophie Fieness, 2006
9. S. Fieness interjú, Fairbairn, M.: Intrusion of the Real: an interview with Sophie Fiennes, Director. *The Pervert’s Guide to Cinema. Film-Philosophy*, 2006, 10.3. 38-49. 38.
10. Fox, Jennifer – Morton, A.: Jennifer Fox Was Tired of the *Fade to Black*. 2018. URL: <https://www.hbo.com/movies/the-tale>
11. Fox – Williams: i. m.
12. Fox, Jennifer – Kaufman, Amy: Jennifer Fox’s drama *The Tale* brings #MeToo to Sundance. *Los Angeles Times*, 2018. 25.01.
13. Uo.
14. A film magyar szinkronját itt módosítottam, „A történet, amit hallani fognak...” helyett az angol eredeti „The story you are about to see is true, as far as I know” mondatát adtam magyarul.
15. Ronell, Avital: *The ÜberReader – Selected Works of Avital Ronell*. Szerk. Diane Davis. Urbana, University of Illinois Press, 2008. 75.
16. De Man, Paul: *Az olvasás allegóriái*. Ford. Fogarasi György. Szeged, Ictus Kiadó, 1999. 262.
17. Uo. 263.
18. Különleges jellemzője a filmnek, hogy rendkívül pontosan, aprólékosan, gyakran szavak és ruhadarabok szintjén meg van szerkesztve. Ezért elkerülhetetlen a filmkép és filmszöveg *close reading* olvasása.
19. Martin a kapcsolatot legalizáló gyűrűt hozott. De gyűrűt kap Jenny is Billtől, szerelmük és persze az abúzus emlékeként.
20. Genette, Gérard: *Metalepszis*. Pozsony, Kalligram, 2006. 11.
21. Uo.
22. Később részletesen tárgyalom a film egyik legfontosabb fragmentáló aktusát, azt, hogy kétféle gyermek Jenny szerepel benne. Előbb, a film első negyedében Jennifer emlékeiben Jenny 15 éves. Később, anyja közlése alapján maga is realizálja, hogy a kutatott események idején fiatalabb volt: 13 éves, azaz ténylegesen gyermek. Az egykori fotók keresése közben Jennifer ki is mondja „Milyen kicsi voltam”.
23. A magyar szinkron fordításai elég gyakran lazák, hozzávetőlegesek, pedig az eredeti szöveg nagyon

- pontosan fogalmaz, folyamatosan figurális-nyelvi és materiális-képi keresztreferenciákat mozgósít, megértéséhez kulcsfontosságú a pontos fordítás. Gyakran javítottam ezért a szinkron fordítását.
24. A tulajdonnév sokszorozódik. Ha a film rendezőjére utalok, őt Jennifer Fox-ként jelzem, az ő nevét viselő, Laura Dern által alakított filmi szereplőt Jennifernek nevezem, a 13 éves Jennifer Foxot pedig Jennynek. Ő rövid ideig 15 évesen is megjelenik, ilyenkor a „15 éves Jenny” megnevezést használom. A lényeg persze az, hogy mindenki Jennifer Fox. A párbeszédék idézésekor a J15 és J13 jelzést használom.
 25. A kezdeti képek írása sima lapú, de láthatóan naplós. A film végén viszont a naplóként utalt füzet spirál, és Jenny kezében jelenik meg a sima lapú iskolai dolgozat.
 26. De Man: *Az olvasás allegóriái*. 267
 27. Ferenczi, Sándor: Nyelvzavar a felnőttek és a gyermek között (1932). In *A pszichoanalízis modern irányzatai*. Szerk. Buda Béla. Budapest, Gondolat Kiadó, 1971. 210–228.
 28. Barthes, Roland: *Világoskamra*. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2000. 82.
 29. Uo. 80.
 30. Uo. 81.
 31. Uo. 89.
 32. Uo. 82.
 33. Uo. 89.
 34. Uo. 81., 90.
 35. Uo. 95., 104.
 36. Lacan, Jacques: *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Harmondsworth, Penguin, 1977. 53–67.
 37. Vö. Lacan elemzésével. Lacan: i. m. 79–91.
 38. Erről rövidesen kiderül, hogy nemcsak baráti, hanem szeretői kapcsolat.
 39. Žižek, Slavoj: *On Belief*. London, Routledge, 2001. 36.
 40. Mrs. G. szerepe bonyolult, rejtett, határozottan enigmatikus a filmben. Jennifer előbb őt akarja „látni”, nem pedig az erőszaktevő, abuzáló Billt. Bill megkeresése, „látása” csak a film végén történik meg, és a lefolyása egyértelmű. Mrs. G.-vel a találkozás sokkal homályosabb, zavarosabb háttérű. A fantomszerűen megjelent fiatal Mrs. G. után az idős, összetört Mrs. G. mégis őriz valami belső energiát, megközelíthetlenséget.
 41. Ez a fürdőruha majd egy későbbi jelenetben is viselve lesz – akkor, amikor a három gyerek és a két felnőtt a medencében fürdik.
 42. Miért öltöztette Fox a gyereket és Mrs. G.-t ugyanabba a ruhába? Csak az azonosulásra tudok gondolni. És itt valószínűleg a traumatörténetnek egy elmondhatatlan rejtett szála is rejtőzik, olyan, amit Jennifer Fox nem tudott logikusan, filmesen megfogalmazni, hanem csak egy ilyen képi asszociációval volt képes utalni rá. Nem lehetetlen, hogy egy kimondatlan homoerotikus kötődés sejlik itt fel.
 43. Ferenczi, Sándor: *Klinikai Napló (1932)*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1996. 159.
 44. Freud egyébként a *Verführung* szót használja, ami félrevezetést, eltérítést jelent, a csábítás túl finom szó, az abúzus sokkal pontosabb, jelzi az esemény, a kapcsolat alapvetően negatív jellegét.
 45. Freud, Sigmund: Project for a Scientific Psychology (1895). In uő: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. vol. 1*. Ford. Strachey, J. London, Hogarth Press, 1966. 410.
 46. Uo. 411.
 47. Ezt magyarra, elég találó módon „utólagosságnak” fordították. Nem elsősorban fordítási, hanem értelmezési kérdés is a fordítás. A *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* megoldása (Strachey) a nem túl szerencsés *deferred action* kifejezés volt. Lacan francia terminusa, az *après coup*

sokkal jobb. A *deferred action* azért nem megfelelő, mert a traumatörténés felét jelzi csak, azt, hogy valaha volt egy esemény, ami egy későbbi életszakaszban (késleltetett bombaként) traumaként kezdett hatni. A *Nachträglichkeit* ennél sokkal komplexebb, az idő radikális felforgatásán, a narratíva alapvető dekonstrukcióján alapul: a korai esemény nemcsak később hat, hanem a későbbi események hívják elő, teszik traumává. Laplanche (1999: 260-266) angol javaslatát az *afterwardness* lett, ez lényegében ugyanaz, mint a magyar terminus.

48. Bistoën, Gregory – Vanheule, Stijn – Craps, Stef: *Nachträglichkeit: A Freudian perspective on delayed traumatic reactions. Theory and Psychology*, 2014. 24.5. 1–20. 674.
49. Žižek, Slavoj: Van-e oka a szubjektumnak? Ford. Katona Gábor. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Szerk. Bókay, A. – Erős, F. Budapest, Filum Kiadó, 1998. 424.
50. Rank, Otto: *A születés traumája*, Budapest, Oriold és Társai, 1923/2017.
51. Laplanche, Jean: *Life and Death*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1976. 131.
52. J. Foxot többször kérdezték, hogy ki volt a valós Bill, de sosem árulta el annak igazi nevét. A „valóságosról” csak a film végén a feliratok között elhelyezett tényleges személyes fotók árulkodnak.
53. Ferenczi: Nyelvzavar a felnőttek és a gyermek között. In Ferenczi: *Klinikai Napló*.
54. Iris a film történetében megint egy bizonytalan pont, szereplő. Először nincs ott a lovastábor három lánya között, aztán egyszer csak megjelenik. Kiderül róla, hogy ő is Bill szeretője volt (idősebb volt, mint Jenny). Később a felnőtt Jennifer találkozik a felnőtt Irisszal, és tőle hallja az akkor nem világos háttértörténetet.
55. Erről szól Jennifer Fox egy már idézett interjújában: „mint gyermek szerettem ezeket az embereket, úgy gondoltam, hogy a szexualitásomért szeretetet vásárolok. Amit felnőttként megértettem ebből, az az volt, hogy ez a vásárlás, ez a cserebere tisztességtelen volt.” Fox – Kaufman: i. m.
56. Igazi MeToo-eseményként.
57. Fox – Kaufman: i. m.
58. Caruth, Cathy: Recapturing the Past. In Caruth C. (szerk.) *Trauma – Explorations in Memory*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995. 154-155.
59. Caruth, Cathy: Recapturing the Past – Introduction. In *Trauma – Explorations in Memory*. Szerk. Caruth, Cathy. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995. 151–158. 154.
60. Uo.

Irodalomjegyzék

- Barthes, Roland: Világoskamra. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2000.
- Bistoën, Gregory – Vanheule, Stijn – Craps, Stef: *Nachträglichkeit: A Freudian perspective on delayed traumatic reactions. Theory and Psychology*, 2014. 24.5. 1–20.
<https://doi.org/10.1177/0959354314530812>
- Caruth, Cathy: Recapturing the Past – Introduction. In *Trauma – Explorations in Memory*. Szerk. Caruth, Cathy. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995. 151-158.
- De Man, Paul: Az önéletrajz mint arcrongálás. Ford. Fogarasi György. *Pompeji*, 1997/2-3. 93-107.
- De Man, Paul: *Az olvasás allegóriái*. Ford. Fogarasi György. Szeged, Ictus Kiadó, 1999.
- Fairbairn, M.: Intrusion of the Real: an interview with Sophie Fiennes, Director. *The Pervert's Guide to Cinema. Film-Philosophy*, 2006. 10.3. 38-49.
<https://doi.org/10.3366/film.2006.0028>
- Ferenczi, Sándor: *Klinikai Napló (1932)*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1996.

- Ferenczi, Sándor: Nyelvzavar a felnőttek és a gyermek között (1932). In *A pszichoanalízis modern irányzatai*. Szerk. Buda Béla. Budapest, Gondolat Kiadó, 1971. 210-228.
- Fox, Jennifer – Williams, Mary Elisabeth: It took Jennifer Fox 35 years to be ready to make *The Tale*, an intimate portrait of abuse. *Salon*, 2018. május 25.
- URL: <https://www.salon.com/2018/05/25/it-took-jennifer-fox-35-years-to-be-ready-to-make-the-tale-an-intimate-portrait-of-abuse/>
- Fox, Jennifer – Morton, A.: Jennifer Fox Was Tired of the *Fade to Black*. 2018. URL: <https://www.hbo.com/movies/the-tale>
- Fox, Jennifer – Kaufman, Amy: Jennifer Fox's drama *The Tale* brings #MeToo to Sundance. *Los Angeles Times*, 2018.25.01.
- URL: <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-ca-mn-sundance-the-tale-jennifer-fox-20180125-story.html>
- Freud, Sigmund: Project for a Scientific Psychology (1895). In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. 1. kötet. Ford. Strachey, J. London, Hogarth Press, 1966.
- Genette, Gérard: *Metalepszis*. Pozsony, Kalligram, 2006.
- Lacan, Jacques: *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Harmondsworth, Penguin, 1977.
- Laplanche, Jean: *Life and Death*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1976.
- Laplanche, Jean – Pontalis, Jean Bernard: *A pszichoanalízis szótára*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1994.
- Laplanche, Jean: Notes on Afterwardness. In Laplanche, J.: *Essays on Otherness*. London, Routledge, 1999. 260-266.
- Rank, Otto: *A születés traumája* (1923). Budapest, Oriold és Társai, 2017.
- Ronell, Avital: *The ÜberReader – Selected Works of Avital Ronell*. Szerk. Diane Davis. Urbana, University of Illinois Press, 2008.
- Žižek, Slavoj: Van-e oka a szubjektumnak? Ford. Katona Gábor. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Szerk. Bókay, A. Erős, F. Budapest, Filum Kiadó, 1998.
- Žižek, Slavoj: *On Belief*. London, Routledge, 2001.

© Apertúra, 2020. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2020/tavasz/bokay-a-tortenet-es-a-trauma-jennifer-fox-dekonstruktiv-onsorsteremtese/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.3.6>