

ANDRÁS CSABA:**„A KÁOSZ AZ ÚR”****LARS VON TRIER ANTIKRISZTUSÁNAK PSZICHOANALITIKUS
OLVASATA****Bevezetés**

Lars von Trier 2009-es botrányfilmje, az *Antikrisztus* egy meglehetősen enigmatikus, hermeneutikai szempontból ugyanakkor rendkívül nyitott mű, így számos különböző értelmezést is felkínál. Talán ennek is köszönhető, hogy komoly tanulmány még alig született róla, érdekes és használható kritika annál több.

A kortárs irodalomtudományi diskurzusban három fő stratégia figyelhető meg az ilyen jellegű szövegek és filmek vizsgálatakor. Az első esetben az elemző egy lehetőleg koherens és érdekesítő olvasatot ír az adott műről. A második esetben az elemző felismeri, hogy az adott szöveghez nem lehet egyértelmű olvasatot rendelni, metaszintre lép, lényegében a szöveg által állított „csapda” bemutatására törekszik, és azt elemzi, miért nem lehet az adott szöveget értelmezni. Végül – és ez lenne a harmadik lehetőség – az értelmező annak a bemutatására törekszik, hogy az adott műnek az értelmezhetetlensége miben más, mint más művek értelmezhetetlensége: nem megfejteni akarja, nem kijelenteni, hogy megfejthetetlen, hanem megfejteni, hogy miért megfejthetetlen, és valamiféle rendszert vinni a megfejthetetlenségbe. Az értelmezések így fokozatosan távolodnak magától az elemzett szövegtől, és az is egyértelművé válik, hogy a végtelen rekurzióban mindig van egy magasabb szint, amely ugyan a többi felett áll, de ami egyre inkább csak ugyanannak a belátásnak a monoton ismétlését tudja felmutatni.

Azt én magam sem tudom, hogy melyik lépcsőn kell/érdemes megállni, azt viszont sejtem, hogy én melyiken próbálok: a harmadikon, vagyis azt fogom bemutatni, hogy az *Antikrisztus* című film – mint Paul de Man-i értelemben vett allegorikus, dekonstruktív narratíva (de Man, 1979, 238-240.) – hogyan játssza ki egymás ellen az általa előhívott különböző olvasásmódokat, hogyan „menekül a jelentés elől”, hogyan provokál önnön értelmezhetetlenségével, és ezzel milyen hatást vált ki a befogadóban. Az elemzés során

elsősorban a dekonstrukció és a pszichoanalízis fontosabb elméleti belátásaira, és a Lars von Trier eddigi munkásságáról megjelent – gyakran összegző jellegű – magyar szakirodalmakra támaszkodom, külön hangsúlyt fektetve a filmben megjelenő ember-természet viszony, és a feminista kritika által is célba vett „a nő mint Antikrisztus” elgondolás megjelenítésének elemzésére.

Kulturális hagyományok

Az *Antikrisztus* megfoghatatlanságával éles ellentétben áll az egyértelmű, világos szerkezete, hiszen hat, jól elkülönülő szerkezeti egységből épül fel. A *Prolóógus* és az *Epilógus* keretezi a filmet, ezek a részek jóval stilizáltabbak, mint a közbűlső négy fejezet. Esztétikai szempontból a *Prolóógus* a film legvitatottabb része, sokan hatásvadásznak ítélték, mások pedig az utóbbi idők legzseniálisabb jelenetének tartják. Hogy a „hatásvadász” jelleget mennyire kell gyengéségnak, vagy jellegzetesen posztmodern iróniának tekintenünk, azt nem könnyű eldönteni, az viszont biztos, hogy rendkívül alaposan megszerkesztett lírai jelenetsorról van szó.

A *Prolóógus* negyvenhét felvételének (*take/shot*) mindegyike párbeszédet folytat számos másikkal, és a film későbbi részeivel is. Emellett a *Prolóógus* részei folyamatosan „rímelnék” egymásra. A Kisfiú lassított zuhanását például a Férfi és a Nő arcának képe követi, akik az aktus ütemes mozgása közben úgy jelennek meg a vásznon, mintha maguk is zuhannának. A „rím” viszont nem csak a mozgás párhuzamában, nem csak a képek szintjén jelenik meg, hisz itt a Férfi és a Nő épp a jouissance mélységeibe zuhan. A Kisfiú halálának képét ráadásul a Nő orgazmusának, vagyis a „petit mort”-nak, a „kis halálnak” a képei követik. Trier a szexuális aktust először csak váll fölött, tipikusan hollywoodi módon ábrázolja, a következő beállítás viszont már egy olyan szuperközel (extreme close-up), ami csak a genitáliákra koncentrál, ahogy az a pornófilmekben szokás. Ez a hirtelen váltás meghökkenti a nézőt, az *Antikrisztus* pedig már az első képekkel a filmes hagyomány több regiszterét is megidézi. A jelenet csaknem minden képén megjelenik a víz valamelyik halmazállapotában (folyékony állapotban, gőz vagy hó formájában), utóbbi pedig az Andrej Tarkovszkij filmjeihez való viszony szempontjából lehet érdekes. A teljes jelenetsort Händel *Rinaldo* című operájának „Lascio Chi’o Pianga” című áriája kíséri, ennek szerepeltetése sem véletlen: ezzel a film bevonja értelmezési terébe a *Rinaldo* című operát, és annak történetét. Angliában a *Rinaldo* első bemutatójának

idején kezd „meginogni a kasztráltak Itáliában még intakt kultusza” (Fodor, 2001), ráadásul Fodor Géza zenetörténész szerint a *Rinaldo* bemutatójával kezd elterjedni az a gyakorlat, hogy a férfialt szerepeket alténekesnők éneklék, vagyis az ária a férfi és a női szerepek számos, az *Antikrisztus* szempontjából is fontos kérdését felveti. Arról nem is beszélve, hogy ez az ária csendül fel Gérard Corbiau *A kasztrált* (*Farinelli: il castrato*, 1994) című filmjének kasztráció-jelenete alatt is, ami párhuzamba állítható az *Antikrisztus* két kasztrációt ábrázoló jelenetével.

A *Prológust* követő első három fejezet az adott fejezetben megjelenő három, kvázi-mitologikus állatfigura nevét viseli. Ezek a nevek ráadásul egy-egy érzelmi állapotot is jelölnek: az első a *Grief* (bánat – őz), a második a *Pain* (fájdalom – róka), a harmadik a *Despair* (kétségbeesés – varjú). Az állatok filmbeli helyzete az adott érzelmi állapotot tükrözi: az őz – akár a főhős – elveszti a gidáját, a róka saját beleit tépkedi, a varjút élve eltemetik. Emellett a három állat a filmben egy csillagképként is megjelenik, ami ugyan a Férfi szerint nem létezik, a Nő szerint azonban csak arról van szó, hogy „nem használják”. Utóbbi párbeszéd a film kiemelt pontján, közvetlenül a „finálé” előtt hangzik el, így a film (egyik) kulcsaként is értelmezhető: a csillagképek nem objektív, „adott” formák, épp annyira a nézőpont és a kulturális hagyomány következményei, mint az, ahogy a Férfi és a Nő értelmezi az eseményeket, és ahogy a néző értelmezi a filmet. A három állat nevét viselő fejezetet követő negyedik rész címe *A három koldus*, itt a korábban bemutatott három állatfigura egyszerre tűnik fel.

Már az utóbbi leírásból is látszik, hogy Trier az *Antikrisztus* esetében látványosan nem tartja magát a dogma-filmek filmnyelvének hagyományaihoz,[1] ez pedig már az első másodpercekben nyilvánvalóvá válik, hiszen a rendező neve öles betűkkel szerepel a film első képein. Trier egyébként a filmet Andrej Tarszkovkijnak ajánlotta, és több jelenetben jól láthatóan párbeszédbe kezd Tarkovszkij egyes filmjeivel, különösen a *Tükörrel* (*Зеркало*, 1974). Ez a viszony már a cannes-i bemutató után központi kérdéssé vált a film kapcsán, holott Trier azt nyilatkozta, hogy ő ezzel csak tisztelegni akart a rá talán mindenkinél nagyobb hatást gyakorló rendezőóriás előtt. A riporterek további kérdéseit olyan viccesnek szánt válaszokkal ütötte el, mint hogy „ha nem ajánlottam volna neki, lopással vádoltak volna”, így „if you are stealing, than dedicate” (ha lopsz, hát akkor ajánlj).[2] Utóbbi természetesen nem zárja ki, hogy a fenti viszony mélyebb vizsgálata termékeny lehetne, hisz Trier kedvelt stratégiája, hogy efféle humoros válaszokkal

lehetetleníti el a fajsúlyosabb kérdéseket. Egyszer például egy hosszú és bonyolult, Nietzsche *Az Antikrisztus* című szövegéhez való viszonyát firtató kérdésre azt válaszolta, hogy a könyv régóta ott áll az éjjeliszekrényén, és lassan az is megeshet, hogy kinyitja (Vacquez, 2003).

A számos filmes hagyomány (hollywoodi tömegfilm, pornó, horror, Tarkovszkij vagy Corbiau filmjei) mellett az *Antikrisztus* rengeteg egyéb kulturális kódot is érint. Felfedezhetőek például a görög, a római és a zsidó mitológia egyes alakjaival vonható párhuzamok: a Férfi átfúrt lába Oidipusz, a nőt a pokolból kivezetni akaró férfi toposza Orpheusz, a gyermeket gyilkoló, eredendően gonosz nő képe Lilith, a gonoszságot elszabadító nő képe Pandora történetét idézi. Számos utalást találunk a Biblia szövegére: a pár vidéki házát Édennek nevezik, a Krisztus születésekor érkező három király képét itt az egyszülött fiú elvesztése után érkező három koldus képe váltja fel, és természetesen az Antikrisztus is a Bibliában tűnik fel először. A film gyakran utal a boszorkányokkal kapcsolatos népi hagyományokra is, például a jégeső-jelenettel és a film végén állított máglyával. Az *Antikrisztus* az európai kultúra legfontosabb nagy elbeszéléseinek metaforakincsére támaszkodik. Ezek a szövegek (a mitológiák, a Biblia, a feljegyzett babonák) egytől egyig a főhősnő olvasmányai lehettek, a Nő ugyanis a film szerint a nők megítéléséről, a nők ellen nemi okokból elkövetett bűnökről írta a PhD-dolgozatát *Gynocide* (Nőirtás) címmel. A film tehát értelmezhető a nő olvasmányai felől is. Ugyanakkor a különböző hagyományok kizárják egymást: a mitológia felől közelítő olvasatot bomlasztják a biblikus utalások, a teológiai olvasatot a babonák szerepeltetése, és így tovább. A számos megidézett kulturális hagyomány nem fér meg békésen egymás mellett, az *Antikrisztus* nem hagyja, hogy az értelmező szilárd talajt találjon, amin megvetheti a lábát.

Ember és természet

Ez a stratégia, vagyis az, hogy az *Antikrisztus* mintha szándékosan csirájában elfojtana minden értelmezésre irányuló kísérletet, különösen látványosan jelenik meg a természet és a szereplők viszonyát középpontba állító jelenetek vizsgálatakor. Ahogy azt a Férfi a film egyik jelenetében ki is mondja, a természet egyszerre két értelemben van jelen: belső és külső természetként. Az *Antikrisztus* világában e kettő között kétirányú átjárás van, a film középpontjában egy kiazmatikus felcserélés (de Man, 1979, 49-54.) áll: a természet, a

külső organikus világ a Nő belső világának tükörképévé válik, miközben a Nő úgy viselkedik, mintha belső világát teljes mértékben a külső, a természetben működő láthatatlan erők határoznák meg. Érdeemes ebből a szempontból megvizsgálni a film azon részeit, melyek az ember-természet viszonyra irányítják a befogadó figyelmét.

Az első ilyen jelenetre a film első fejezetében kerül sor. A jelenet során az egyébként folyamatosan mozgásban lévő kamera rövid időre stabilizálódik, a „zene” megváltozik, a kamera-tekintet pedig lassan ráközelít a kórházban fekvő Nő ágya mellett álló vázára. Ugyanez a technika később is megjelenik, közvetlenül az előtt, mielőtt a Nő hipnotikus fantáziaképeit látjuk majd a vásznon, később tehát ez az eljárás azt jelöli, hogy az objektív kameratekintet szubjektívizálódik, hogy felvettük a nő szubjektív nézőpontját. Itt azonban nem egy szubjektumra közelít rá a kamera, hanem egy váza zavaros vizére, így ez a technika későbbi jelenet fényében meglehetősen nehezen értelmezhető. A Nő és a természet tükrös viszonya felől viszont értelmezhetővé válik: a váza valami természetes a mesterséges környezetben, épp úgy, ahogy a nő is valami élő a steril, élettelen környezetbe zárva, és a víz kapcsán felmerülő jelzők (nyugtalan, felkavarodott, zavaros) mind igazak a Nő lelkiállapotára is.

A Nő és a természet viszonya igazán az Édenhez vezető úton és az Édenben válik tükröző jellegűvé. Az első állatjelenetben a Férfi egy őzet (az első koldus) lát, amely elvesztette a gidáját, ahogy a Nő vesztette el a film elején gyermekét. A második állatjelenetben a Férfi és a Nő látja, ahogy egy kismadár kiesik a fészkeből, ez a jelenet is a Nő traumáját visszhangozza. Később a Férfi és a Nő folyamatos kopogásra lesz figyelmes: makkok hullanak a konyhájuk tetejére. A Nő itt egy hosszabb monológot mond el: „A tölgyfák több száz évig élnek. Elég százévente egyetlen utódot nemzeniük ahhoz, hogy elszaporodjanak. Neked banálisnak tűnhet, de számomra nagy dolog volt ezt megérteni, amikor legutóbb itt voltam Nickkel. A makkok akkor is csak hullottak a tetőre, csak hullottak és hullottak, és haltak és haltak. És én megértettem, hogy minden, amit addig szépnek találtam az Édenben, talán undorító dolog. És így már képes voltam hallani azt, amit előtte nem. A halálra rendelt dolgok sírását.”. Az egyébként pszichológus férj viszonylag csekély empátikus érzékről tesz tanúbizonyságot a válaszával: „Ez igazán megható lenne, ha egy gyerekkönyvben olvasom. A makkok nem sírnak. Ezt olyan jól tudod te is, mint én.” Ezen mondatok alapján nem csak az a feltűnő, hogy a Férfinek viszonylag szokatlan elképzelései lehetnek a gyerekkönyvekről, hanem az is, hogy a Nő

lírai elgondolásait a Férfi a racionalitásra hivatkozva utasítja el. A makkok kopogásának két értelmezésében viszont nem csak ez a különbség: a Férfi szemmel láthatólag úgy véli, hogy a nő értelmezése pillanatnyi betegségének tünete, valamilyen tévképzet vagy túlzottan melankolikus gondolat, mely gyermekük elvesztésének következménye. Eközben nem figyel arra, hogy a Nő az elbeszélését a múltba helyezi, mintha nem fiának halála miatt olvasná így az eseményeket, hanem mintha már korábban sugallta volna neki a külvilág a későbbi katasztrófát.

Ez után a jelenet után tűnik fel a második koldus: a Férfi az erdőben egy saját beleit tépkedő rókára bukkan, mely egyszer csak felemeli a fejét, a kamerába néz, majd mély, démoni hangon bejelenti, hogy „a káosz az úr”. A groteszk jelenet kapcsán több kritika és riport is említi, hogy a cannes-i ősbemutatón a mozi közönségének nagy része hangosan felnevetett. Trier azt nyilatkozta, hogy a róka-epizódot nem szánta humoros jelenetnek, mivel az utóbbi időben sokat foglalkozott a sámánizmussal, és a róka több hallucinációjában is megjelent, egyáltalán nem humoros körülmények között.[3] Ennek ellenére a róka ezen a ponton olyan brutálisan lép be a történetbe, hogy nehéz komolyan venni. Trier azt állítja, hogy sok részt kivágott a filmből, amikor a róka beszélt, és sajnálja, ha a nézők nem veszik komolyan, hisz „the fox really meant what it said” (a róka tényleg azt akarta mondani, amit mondott / a róka tényleg azt jelentette, amit mondott).[4] A róka jelenete provokálja a nézőt, nem tudjuk eldönteni, hogy nevéssünk, vagy sem, hogy ormótlanságát szándékosnak tekintsünk-e, vagy sem. A második koldus bejelenti, hogy a káosz az úr, és az értelmezésünkben úrrá lesz a káosz. Ráadásul ez az a pont, ahol a Férfi elkezd kételkedni abban, hogy képes diagnosztizálni a feleségét, hiszen a Nő tünetei egyre gyorsabban és egyre szokatlanabban változnak, ellentmondani látszanak minden lelki betegség természetének. Földényi F. László szerint Trier korábbi hősnői, Bess (*Hullámtörés/Breaking the Waves*, 1996), Karen (*Idióták/Idioterne*, 1998), és Selma (*Táncos a sötétben/Dancer in the Dark*, 2000), Grace (*Dogville*, 2003) mindannyian hisztérikusak (Földényi, 2003), és ez a kórkép az *Antikrisztus* hősnőjére is illik. Mégis, a Nő neurózisa ennél jóval összetettebbnek tűnik, hiszen ő csaknem mindegyik, a pszichoanalitikusok által alaposan vizsgált állapotot végigjárja: gyászmunka, neurotikus szorongás, melankólia, borderline személyiségzavar, hisztéria.

A róka jelenete a korábbi szempontjainkat tekintve azért fontos, mert az eddigi jól körülhatárolható kiazmatikus, tükröző szerkezet itt (részben) felbomlik. Eddig, akár a

romantikus természetlíra esetében (de Man, 1969), az ember (a Nő) és a természet között analógia állt fenn. A róka „önmarcangolása” még lehet a Nő helyzetének metaforája, bár már ez sem olyan egyértelmű, mint a korábbi jelenetek esetében, melyek egytől egyig Nick halálát ismételték. Itt viszont a természet elkezd egyre kevésbé természetesen viselkedni, a róka megszólal, a természet (vissza)beszél.

Az utolsó állatjelenet esetében a varjú (a harmadik koldus) helyzete már inkább a Férfi helyzetével állítható párhuzamba: mindketten a föld alatt vannak, mindkettejük helyzete kilátástalan, mindkettejüknek az elpusztítására törnek, de életösztönüknek köszönhetően mindketten gyakorlatilag elpusztíthatatlanok. A varjú hangja vezeti a Nőt a bujkáló Férfi nyomára, az állatok itt tehát már a történet alakítójává válnak. A varjú cselekvése ugyanakkor itt még nem tűnik szándékosnak, legalábbis nem érezzük úgy, hogy a varjú több lenne, mint egy szokatlanul elpusztíthatatlan állat, ami rikácsolásával csak véletlenül szövődik bele az eseményekbe. A film utolsó részében ez is megváltozik. A *Prológus* előtti utolsó jelenetben a „három koldus” alakítójává válik az eseményeknek, a varjú hozza el a férfinak a csavarkulcsot, amivel leveheti lábáról azt a súlyt, melyet a Nő odaerősített. A természet funkciója itt már egyértelműen nem a tükrözés, a három koldus állatokhoz mérten túlzottan is tudatosan beleavatkozik a történetbe, már nem csak „páciensként” van jelen, mint korábban a varjú, hanem „ágensként”.

A természet tehát eleinte a film középpontjában álló traumát visszhangozza, majd a „káosz az úr” bejelentésekor ez a séma látványosan felbomlik, megakadályozva ezzel, hogy az állatokat allegorikus alakoknak (őz – bánat, róka – fájdalom, varjú – kétségbeesés) tekintsük, vagy hogy megnyugtatóan tisztázzuk a szereplők és a természet viszonyát. A film során a tükröző szerepét elvesztő természet egyre inkább valami nyugtalanító, zavaros, meghatározhatatlan szándékú külső erővé válik.

A „nő” mint Antikrisztus

Ha az *Antikrisztus* egy tipikus hollywoodi horrorfilm lenne, akkor nem lenne kérdéses, hogy az Antikrisztus valami külső, démonikus erő, ami fokozatosan átveszi a Nő fölött az irányítást. A Nő egyszer el akarja pusztítani a Férfit, majd kétségbeesetten ássa ki a földből, ahová eltemette, egyszer súlyt csavaroz a lábához, majd fogalma sincs, hogy hol keresse azt a csavarkulcsot, mellyel leszedhetné, és amit korábban ő maga rejtett el. Ezek

a jelenetek jól beilleszthetők a horrorfilmek „megszállásokat” bemutató történeteibe. Lars von Trier filmjeivel folyamatosan párbeszédet folytat a tömegfilmmel, gyakran a musical (*Táncos a sötétben/Dancer in the Dark*, 2005), a western (*Dogville*, 2003), vagy a filmsorozatok (*A Birodalom/Riget*, 1994) filmnyelvi megoldásait hasznosítja újra (Bartha, 2006). A horror-elemek ellenére ugyanakkor az *Antikrisztus* nem horrorfilm, bár horrorfilmként is olvasható.

Felmerül a kérdés, hogy ha az *Antikrisztus*ra nem horrorfilmként tekintünk, akkor ki vagy mi lehet a címben említett Antikrisztus? Az egyik lehetséges választ a film plakátja adja meg, ahol az „Antichrist” felirat második t-betűje a női nem jeléhez (♀) hasonlít. Ez egyszerre jelentheti azt, hogy az Antikrisztus a Nő (a konkrét szereplő, az eredetiben „She”), vagy azt, hogy az Antikrisztus a Nő (így, nagybetűvel, vagyis maga a női nem). A női nem és az Antikrisztus „egybeolvasásának” egyébként nagy kulturális hagyományai vannak. Ahogy korábban említettem, a film olvasható a nő olvasmányai felől is, ezek egyike lehet például Tertullianus karthágói teológus munkássága, Tertullianus ugyanis azt írja *A nők ruházatáról (De cultu feminarum)* című írásában, hogy a női nem „a pokol kapuja”.

A „nő mint Antikrisztus” képe mindenképpen felidéz egy Lars von Trier műveihez kapcsolódó korábbi elgondolást, a „női krisztusok” képét. Győri Hanna azt írja, hogy Trier hősnőinek története „nem pusztán kórtörténet, hanem a megváltótörténet újraírása is” (Győri, 2006), Földényi F. László szerint pedig a rendező nőalakjai „krisztusi figurákként tűnnek fel” a filmjeiben (Földényi, 2003). Ezek a megállapítások kétség kívül igazak az Aranyszív-trilógia (*Hullámtörés*, 1996; *Idióták*, 1998; *Táncos a sötétben*, 2000) és a mindmáig befejezetlen Amerika-trilógia (*Dogville*, 2003; *Manderlay*, 2005) filmjeire, az *Antikrisztus* viszont mintha ezek ellenpontjaként, tagadásaként jelenne meg: a krisztusi nőfigurát itt „a női nem mint antikrisztus” elgondolása váltja fel.

Az *Antikrisztus* tehát Trier korábbi filmjeinek metaforikáját is tagadja. De pontosan hogyan is kapcsolható össze a bibliai Antikrisztus figurája az *Antikrisztus* nő-képével? Károli Biblia-fordításában János Apostolnak közönséges első levele tartalmazza az Antikrisztusra vonatkozó legfontosabb információkat: „18. *Fiacskáim*, itt az utolsó óra; és amint hallottátok, hogy az antikrisztus eljő, így most sok antikrisztus támadt; ahonnan tudjuk, hogy itt az utolsó óra. 19. *Közülünk váltak ki*, de nem voltak közülünk valók; mert

ha közülünk valók lettek volna, velünk maradtak volna (...) 22. Ki a hazug, ha nem az, aki tagadja, hogy a Jézus a Krisztus? Ez az antikrisztus, *aki tagadja az Atyát és a Fiút.*” (1 Ján 2, 18-19, 22; kiemelés tőlem).[5] Az *Antikrisztus* három szereplője az apa (Férfi/He), az anya (Nő/She) és a fiú (Nick). Az alábbi idézet alapján ki más lenne az, „aki tagadja az Atyát és a Fiút”, mint a Nő? Ráadásul a fenti szövegrész többi részét is lehet úgy olvasni, hogy a női nemre vonatkozóan érezzük azokat, hisz „közülünk” (az emberiségből) „váltak ki” (az ősbűnnel) és többen vannak („sok antikrisztus támad”). Úgy tűnhet, hogy az *Antikrisztus* című film úgy olvassa a női nemet Antikrisztussá, úgy olvassa félre a Biblia szövegét, ahogy a Nő olvassa félre az olvasmányait. Ez az oka annak, hogy számos kritika a filmet nőgyűlölő, mizogün filmnek tartja (Gritten, 2009; Raphael, 2009).

A kritikusok úgy látják, hogy az tükröződik a filmben, ami egyes korai keresztény szövegekben is, melyekben „»a nő« a vágyak és szorongások szülte projekciók elsőrangú céltáblája lett” (Kalmár, 2011, 20.). Ahogy Kalmár György is írja, „»a nő« fogalma [...] a nyolcvanas évekre (a kulturális különbözőségek reflektálásának és a lényegelvű kategóriák dekonstrukciójának újabb lépéseként) átadja a helyét a nőknek, a társadalmi nemet meghatározó fogalom felsokszorozódik a kor, a osztály és faj kategóriái mentén, a nemiség bináris kategóriái helyén pedig a szexualizált identitás-pozíciók sokasága jelenik meg”, „»a nő« sok filozófiai és művészeti próbát megélt kategóriájára – az európai posztstrukturalista elmélet hatására – egyre többen tekintenek gyanakvással, mint egy lényegelvű, fallocentrikus metafizikai gondolkodás politikailag inkorrekt termékére” (Kalmár, 2011, 215.). Az *Antikrisztus* metafizikus olvasata pedig épp ezt a politikailag inkorrekt elgondolást mutatja ki a filmben. Ezek az olvasatok azonban figyelmen kívül hagyják, hogy az *Antikrisztus* egy dekonstruktív narratíva, ami nyomban le is bontja azt, amit felépített, így önnön felfogásának kritikájaként is olvasható.

Paul de Man valószínűleg azt mondaná, hogy a „nő” „az azonosságok és különbségek megtévesztő játékát felváltó fogalmi metafora” (de Man, 1969, 188.), akár az „ember” Rousseau *Második értekezésében*. Lacan híres mondata szerint „a nő nem létezik”, utóbbi sokszor körbejárt megállapítást Kalmár György pedig úgy értelmezi, hogy „a »nő« (pláne a »Nő«) mindig csupán fantázia, egy férfiak által teremtett fogalom, az Imaginárius terméke, a vágy által a vágy számára teremtett tárgy, olyasvalami, aminek nem sok köze van ahhoz a személyhez, akivel ugyanezek a férfiak teszem azt együtt élnek” (Kalmár, 2002, 12.). Ha a „nő” a férfiak (által uralt diskurzus) konstrukciója, akkor az *Antikrisztus*

úgy is értelmezhető, hogy az a férfiak által teremtett nő-kép kritikája.

Nem biztos tehát, hogy a Nőt, vagy akár a női nemet kell Antikrisztusnak tekintenünk, ahogy az sem biztos, hogy a filmben valóban csak a Nő szenved-e bizonyos fokú elmebetegségben. Ha feltesszük a kérdést, melyet Slavoj Žižek is feltesz kiváló filmelméleti filmjében, a *The Pervert's Guide to Cinéma*-ban (Sophie Fiennes, 2006), vagyis hogy ha a film valakinek a fantáziája, akkor kié is lenne ez a fantázia, akkor a legkézenfekvőbb válasz az, hogy ez a Férfi (rém)álma. Ha alaposan végignézzük a filmet, feltűnik, hogy az *Antikrisztus* csaknem minden irreális jelenetét csakis a Férfi látja. Ő látja a beszélő rókát, a három koldus is neki jelenik meg, és a koldusok szellemét is csak ő veszi észre. Így arra is következtethetünk, hogy a film a Férfi (avagy a férfiak) nézőpontját (és neurózisát) tükrözi. Ha viszont a vonaton lezajló hipnózis-jelentből indulunk ki, akkor úgy is értelmezhetjük a filmet, hogy minden, amit látunk, a nő elméjében játszódik le, hisz ez a Nő rémálmanak és félelmeinek terepe. Ebből a szempontból az egész film magának a kezelésnek az allegorikus elbeszélésévé válik. Nem világos, hogy amit látunk, az inkább a Férfihez, inkább a Nőhöz, vagy leginkább egyikükhöz sem tartozik.

Kihez köthető tehát a (kamera)tekintet? Érdeemes a kérdés szempontjából alaposabban szemügyre venni azt a jelenetet, amikor a Férfi és a Nő először érkezik meg az erdőben álló kunyhóhoz. A jelenet három beállítást tartalmaz: először (1) a Férfi háta mögött áll a kamera, ami rálát a kunyhóra, majd (2) oldalról, a fészertől látjuk a Férfit, aki megáll a kunyhó előtt, és belenéz a kamerába, végül (3) ismét a Férfi mögé kerül a kamera, és rálátunk arra a pontra, ahol az előző vágóképnél a kamerának kellett volna állnia. Ebben a jelenetben a filmes varrat[6] felbomlásáról van szó: a második beállítás megmarad egy idegen, egyetlen látható, jelen lévő szubjektum által sem birtokolt nézőpontnak. A varrat ilyen, Žižek által gyakran vizsgált felbomlása *kísérteties (unheimlich)* hatást kelt, nem véletlenül kedvelt eljárása ez a horrorfilmeknek. A technika miatt úgy tűnik, hogy a tekintetet egy ideig valami fantazmatikus, láthatatlan entitás birtokolta. A varrat felbontása itt a korábbiakban vizsgált kérdés szempontjából is nyugtalanító: a kameratekintet nem (mindig) a Férfi, és nem (mindig) a Nő perspektíváját tükrözi, hanem valakiét, akit nem láthatunk.

Mindemellett úgy tűnik, hogy a Freud által leírt „kísérteties” (*unheimlich*) a legfontosabb

esztétikai hatás, amit a film kivált (Freud, 1919). Freud szerint kísérteties hatást válthat ki bármi, ami a belső *ismétlési kényszerre* vezethető vissza, a kísérteties érzés pedig legtöbbször a kasztrációs félelemmel áll kapcsolatban. Figyelembe véve Freud *Homokember*-elemzését, az *Antikrisztus* bővelkedik a kísérteties elemekben és eljárásokban, gondoljunk csak az ismétlésre építő szerkezetre (ismétlődő képek és eljárások), a három koldus visszatérésére a halálból, az arc nélküli nők megjelenítésére, a varrat-logika felbontására, vagy a két kasztráció-jelenetre. Emellett Freud *A kísérteties* című tanulmányával E. Jentsch megállapításait akarta kiegészíteni, aki úgy vélte, hogy a kísérteties hatás legfőbb forrása az intellektuális bizonytalanság. Ha az intellektuális bizonytalanságot is a kísérteties hatás forrásának tekintjük, akkor ez az esztétikai hatás még fontosabbá válik az *Antikrisztus* esetében.

Olvasásmódok

Az *Antikrisztus* két fő olvasásmódot kínál fel az értelmezőnek, egy szimbolizációra koncentráló és egy pszichologizáló megközelítést, előbbi alapján a film metafizikus világdramának tűnik, utóbbi alapján pedig egy neurotikus fantázia leképeződésének, „a két olvasatnak közvetlen összeütközésbe kell kerülnie egymással, hiszen épp arról van szó, hogy az egyik olvasat tévedésnek ítéli és menthetetlenül érvényteleníti a másikat” (de Man, 1979, 23.).

Paul de Man felosztása alapján a metafizikus világdramaként olvasott (nézett) *Antikrisztus* esetében a figurativitás, a fantázia leképeződéseként olvasott (nézett) *Antikrisztus* esetében a referencialitás kerül az előtérbe. Ugyanakkor nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt sem, hogy de Man megállapításai (elsősorban) a nyelv médiumára vonatkoznak, hogy a film referenciális működését tekintve különbözik a szövegtől. A figurativitást előtérbe helyező olvasatunkat így rögtön dekonstruálja a film hangsúlyosan referenciális jellege, Trier stílusa, a „nyers dokumentum-film jelleg” (Stóhr, 2006), a referencialitást előtérbe helyező, pszichologizáló olvasat pedig szükségszerűen a személyesség alakzataihoz (figuráihoz) jut. Ez a történet szintjén is megjelenik, a figurativitásra koncentráló Nő és a referencialitásra koncentráló Férfi helyzetértékeléseinek, értelmezéseinek összeütközéseiben.

Az ellentét ugyanakkor nem csak az olvasatok között, hanem magukban az olvasatokban is fennáll. A film szerkezete mindig felfeslik valahol, akár az érintett kulturális

hagyományok, akár az ember természet-viszony felől közelítünk. Nem tudjuk eldönteni, hogy a film a Férfi vagy a Nő fantáziáját mutatja, ahogy azt sem tudjuk eldönteni, hogy a Nő (női nem) mint Antikrisztus képe a Nő vagy a Férfi (a férfi nem) teremtménye, esetleg ezek kritikája. Az *Antikrisztus* feloldhatatlan ellentétekre építő szerkezete miatt ellenáll az értelmezésnek, ellenáll annak, hogy egy bármilyen szempontú olvasata akár ideiglenesen is nyugvópontra jusson. Így az *Antikrisztus* – ha nem is az olvasás (vagy az olvashatatlanság), de – az értelmezhetőség (vagy az értelmezhetetlenség) allegóriájává válik: öndekonstrukciójának allegorikus elbeszélésévé. Az *Antikrisztus* épp olyan tüntetően tér ki a nekiszegezett kérdések elől, ahogy Lars von Trier teszi azt a vele készült riportokban. Legfontosabb stratégiája a provokáció, ami legalapvetőbb szintektől (a sokkoló képek) a legmagasabb szintekig (az olvasatok egymást kioltó dinamikája) működik. A film körül kialakult vita kulcskérdése, hogy ez a működésmód mennyire tekinthető szándékosnak. Úgy tűnik, hogy ez is egy újabb eldönthetetlen dilemma a számos megválaszolhatatlan kérdés között.

Jegyzetek

[1] Ennek alapelveit a *Dogma 95 kiáltvány* és a *Tisztasági fogadalom* tartalmazza. Metropolis folyóirat, 2006/02: 92-93.

[2] David Jenkins interjúja Lars von Trierrel a londoni Time Out magazinban. (2013.04. 13.) http://www.timeout.com/film/features/show-feature/8262/Lars_Von_Trier_discusses-Antichrist-.html

[3] Lars von Trier on ANTICHRIST, 7th International Conference for SCSMI, June 26, 2009, Copenhagen, <http://scsmi09.mef.ku.dk/uploads/AntichristTrier.pdf/> (2013. 04.13.)

[4] Uo.

[5] Károli fordítása a számunkra fontos részek esetében nem tér el az angol fordítástól (King James Biblia): „18. Little children, it is the last time: and as ye have heard that antichrist shall come, even now are there many antichrists; whereby we know that it is the last time. 19. They went out from us, but they were not of us; for if they had been of us, they would *no doubt* have continued with us: but *they went out*, that they might be made manifest that they were not all of us. [...] 22. Who is a liar but he that denieth that Jesus is the Christ? He is antichrist, that denieth the Father and the Son.” <http://www.kingjamesbibleonline.org/1-John-Chapter-2/> (2013.04.13.)

[6] A varrat esetében arról van szó, „hogy egy beállítás, amely eleinte objektívnek tűnik, a következő ellenbeállítás folyamánaképpen szubjektívizálódik, vagyis egy, a diegetikus térben megjelenő karakter nézőpontjaként vésődik be a film szövegébe/szövegébe. Amíg ez a játék működik, addig a nézőnek eszébe sem jut az, hogy a tökéletesen felépített filmi valóság csupán illúzió” (Dragon, 2004).

Irodalomjegyzék

- Bartha I. (2006). Műfaji kérdések Lars von Trier életművében. *Metropolis*, 2:20–38.
- Dragon Z. (2004). Žižek szerint a világ: film, Elmélet, és azon túl. *Filmkultúra*, (2013.04.13.) <http://www.filmkultura.hu/regi/2004/articles/essays/zizek.hu.html>
- Fodor G. (2001). A csábítás trükkjei CD-én. *Muzsika*, 2:28.
- Földényi F. L. (2003). Női krisztusok – Lars von Trier hősnői, *Filmvilág*, 12:4–6.
- Freud, S. (1919). A kísérteties. In: Bókay A. – Erős F. (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest: Filum, 1998. 65–82.
- Gritten, D. (2009). Lars Von Trier: Antichrist? Or just anti-women?. *The Telegraph*, (2013.04.13.) <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/5843594/Lars-Von-Trier-Antichrist-Or-just-anti-women.html>
- Györi H. (2006). Bukott megváltók. *Metropolis*, 2:60–72.
- Kalmár Gy. (2002). *Szöveg és vágy*. Budapest: Anonymus, 2002.
- Kalmár Gy. (2011). *A női test igazsága*. Pozsony: Kalligram, 2011.
- Lacan, J. (1977). *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. New York: Norton, 1978.
- de Man, P. (1969). A temporalitás retorikája. In: Thomka B. (szerk.): *Az irodalom elméletei I.* Pécs: Jelenkor-JPTE, 1996. 5–60.
- de Man, P. (1979). *Az olvasás allegóriái*. Budapest: Magvető, 2006.
- Nemes Z. M. (2010). Embertelen ideológia. *Prizma*, (2013.04.13.) <http://prizmafolyoirat.com/2010/11/19/anti/>
- Raphael, A. (2009). Antichrist or anti-woman?. *The Guardian*, (2013.04.13.) <http://www.guardian.co.uk/film/2009/jul/18/lars-von-trier-antichrist>
- Silverman, K. (1996). A tekintet. *Metropolis*. (2013.04.13.) <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9902/silverman.htm>
- Stáhr L. (2006). Nincs alku – Lars von Trier melodramái. *Metropolis*, 2:40–59.
- Vacquez, M. (2009). On Lars Von Trier's Anti-Christ. *Huffington Post*. (2013.04.13.) http://www.huffingtonpost.com/michael-vazquez/on-lars-von-triers-anti-c_b_318748.html
- Žižek, S. (2001). *The Fright of Real Tears – Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post-Theory*. London: British Film Institute, 2001.