



Egri Petra

Feminin önteremtés az anatómia és a pszichológia destruktív határán: *Poor Things*¹

Yorgos Lanthimos 2023-as filmje, a *Poor Things* (magyarul *Szegény párák*) nemcsak az impresszív történet síkja, hanem a film esztétikája, a belső és külső terek ábrázolása, a városi képek és enteriőrök, valamint a kosztümök által is – önkéntelenül előhívja a pszichoanalitikus értelmezést. A film értelmezésének elengedhetetlen kontextusa Alasdair Gray 1992-es, azonos című regénye, mely a filmi-képi történetet egyfajta nyelvi-szimbolikus, interpretációs keretbe foghatja (Gray, 1992).

A *Poor Things* egy súlyosan traumatikus háttérű, destruktív bázisú (a szubjektum és a külvilág viszonyában történő) én-teremtődés narratíváját mutatja be. Az én egy hiányban megformálódott nárcisztikus magból születik, a valósággal való kényszerű találkozások, introjektív és projektív gesztusok performanszainak sorozatában történik meg. A felnőtté válás, én-képződés sikere, vagy éppen kudarca jelentős mértékben attól függ, hogy e fejlődési folyamat milyen mértékben kényszerül szembesülni az előzetes traumákkal, és hogyan tudja kezelni azokat. A főszereplő, Bella Baxter mintha minden pszichoanalitikus fejlődépszichológiai fokot – a preödipálistól az ödipálison keresztül az Ödipusz bázis felszámolásáig – végigjárna a filmben. Bella Baxter szubjektumának megformáltsága egy abszurd, a 19. század fantáziavilágát megidéző születési eseményből fakad. A film főhősnője sűrű, elfelejthetetlen és kimondhatatlan testi traumasorozatok áldozata. Története azt mutatja be, hogy ez az ő-esemény milyen tárgyakon, személyeken keresztül bukkan fel életében, illetve hogy Bella (és „isteni”, testét újrateemtő támasza Godwin Baxter) milyen tárgyrendszereket (testi jeleket, személyeket, tereket és öltözékeket) mozgósít azért, hogy adekvát választ adhasson az én megképződését, a felnőtté válást akadályozó számtalan korai eseményre, emlékre.

¹ A kutatás háttérét a *Critical Costume 2024* (UCLA, Los Angeles) konferencia adta. Hálás vagyok az eszmecezeréért a film jelmeztervezőjének, Holly Waddingtonnak, illetve asszisztenseinek: Luzsi Tímeának (assistant costume designer), Kiss-Juhász Fábiának (costume maker) és Nemes Zóénak (costume coordinator). A rajzokért és a fotók egy részéért külön köszönettel tartozom Luzsi Tímeának és Kiss-Juhász Fábiának. A konferencián való részvételt a Pécsi Tudományegyetem „Utazó Nagykövet Program” és a PTE KPVK támogatta.

Bella szelfjének traumatikus háttérű megképződése a születési trauma előtti forrásokból származik. Személyének realitása egy science-fiction előzményből alakul: Godwin Baxter mint sebész egy öngyilkosság utáni (már halott), terhes anyai testbe építi be a császármetszéssel kioperált magzat agyát. Egy abszurd, heterogén szubjektum születik a holt, anorganikussá lett anyai test és az élő-organikus lélek/agy összeolvasztásából. Úgy tűnik, mintha Bella tökéletesen ugyanúgy nézne ki, mint az anya, ugyanakkor összességében mégis valamiképpen más, mint amilyen az „anyja” volt. A test mégis átszűrődik a személybe: Bella, megmagyarázhatatlan módon manchesteri tájszólásban beszél, ami azonos „anyja” egykori beszédmódjával. A lacani értelemben vett Valós anyai test mintegy fantomként heterogén jegyeket, nyomokat képez le a frissen alakuló énbe. Az anorganikus, a halálöszön (a halott anyatest) peremén az életöszön dinamikája (Bella intenzív szexualitása), a test lélek-átíró hatása jelenik meg. A pszichoanalízisben volt is egy ilyen lamarckiánus kísérlet – Ferenczi Sándoré, illetve az 1920-as évek Freudjáé – e különös test-lélek viszony értelmezésére. Ferenczi terminusa erre a kapcsolatra az *amfimixis*, a test és a lélek dekonstruktív, olykor destruktív keveredése volt, amely „az anális és uretrális erotizmusok genitális erotizmussá való egyesítése” (Ferenczi, 1924/2024, 46.). Bella pontosan e heterogén kettősség mentén, az állandó konfliktus kölcsönhatásában építi ki saját személyét. E sziszifuszi feladat az életöszön felfokozott aktivitása mentén teljesül, egy rendkívül intenzív, a maszturbációtól a páros szexuális aktusig vezető – olykor homo-, máskor (dominánsan) heteroszexuális – életsors.

Az introjektált én-tárgyak, személyek a korai, születés előtti halott testhez kötődő nyomok és hatások miatt nem „objektek” (tárgykapcsolati hátterek), hanem „abjekt” természetűek. Julia Kristeva jelzi, hogy „az abjekció megőrzi azt, ami a tárgyiasulást megelőző archaizmusban létezett, abban az ősi erőszakban, amellyel egy test elválik egy másik testtől, hogy legyen – fenntartva azt az éjszakát, amelyben a jelzett dolog körvonalai eltűnnek, és amelyben csak a kiszámíthatatlan affektus valósul meg.” (Kristeva, 1982, 10.) A film alaptörténete ezt az énképződési folyamatot, az abjektek trauma-háttérű sorozatos felbukkanását, és e trauma-múltak és fantomok leküzdését, egy normális én-tárgy teremtődés folyamatát mutatja be. A trauma-múlt többrétegű. Elsősorban egy misztikus anatómiai kísérlet áll a háttérben: egy öngyilkos anya testének megmentése és a csecsemő agyának e testbe átültetése Godwin Baxter által (akit Bella Godnak hív). E sebész-patológus személyéhez kötődik tehát az énteremtődés igen korai fázisa (talán az Imaginárius kezdetére megy vissza), és Bella csak a film végére oldódik fel a Szimbolikusban, amikor orvostanhallgatóként anatómia vizsgára készül.



1. kép: Victoria öngyilkossága

Bella testhatárai és az abjekt

Bella Baxter karaktere legalább öt különféle szerepben és történetben jelenik meg a filmvásznon. Ezzel együtt öt határhelyzettel is szembesülünk, melyeket a különféle szerepei jelölnek ki, s ezek fordítódnak le később a ruhák nyelvezetére. Az első a preödipális előtti idő, science fiction fantázia-történet, a tisztán tárgyi, testi esemény, egy fizikailag valószínűleg teljesen lehetetlen operáció. Godwin Baxter, a nagyhírű sebész, patológus egy öngyilkos terhes nő, Victoria Blessington testét használja arra, hogy császármetszéssel kioperált, valószínűleg már szintén hulla csecsemőjének agyát a felnőtt női (anyai) testbe átültesse, majd az agyműködést (elektromos ráhatással) újra beindítja, és ezzel egy új lényt hoz létre. Két nő ellentmondásos összeolvadásáról van tehát szó: az egyiknek (Victoriának) a teste halott, azaz abjekt, csecsemőjének – akiről nem tudjuk, hogy élő vagy csak felélesztett – az agya (azaz a pszichéje) mentődik át az új lénybe, és így teremődik meg egy új nőnemű lény, Bella Baxter. A testek, létezési hátterek keverednek, pontosabban az igazi anya afféle chora-szerű teste (Kristeva, 1984) kizáródik az élettörténetből. A filmi történet centruma Freud sokszor idézett éndefiníciója, melynek értelmében „az én valami testi jelenség, nemcsak felület, hanem maga vetülete egy felületnek” (Freud, 1937, 30.). A test beépülése a szubjektum megformálódásába azonban nehezen követhető: az elfojtotton túli élet-komponenseket hoz létre. Freud többször is jelzi, hogy „a tudattalan nem esik egybe az elfojtottal [...], minden elfojtott tudattalan, de nem minden, ami tudattalan, elfojtott” (uo., 17.). Az elfojtotton túli tudattalan tartalmakat – Bella sors-meghatározó szubjektív hátterét – a pszichoanalízis későbbi gondolkodói is jelezték: Lacan Valósnak, Nicolas Abraham fantomnak nevezte. Ezek a test ősi emlékei, a szubjektum öröklötten áttevődő misztikus, szótlán komponensei.



2. kép: Godwin Baxter emberkísérlete

A misztikus operáció-sorozattal a felnöves lehetetlen destruktív-dekonstruktív folyamattá válik, amit hasonlóképpen misztikus önteremtéssel old meg Bella. A Valós Godwin Baxter személyében jelenik meg. Bella felnövésének története mellett csak róla (Baxterról) tudunk meg életrajzi információkat. A történet szerint Baxter is súlyos traumatizálódásból hozta létre saját szelfjét. Vallomásaiból tudjuk meg, hogy szadista apja a tudomány nevében kínozza gyermekét, tönkretette a testét, s ettől vált Frankenstein-szerű figurává. Baxter azonban nem vádolja saját apját. Többször is kimondja a filmben, hogy a szadista aktusok háttérében a „tudomány” állt, a lacani apai-Szimbolikus. A megélt és felidézett testi traumák, testi kínzások nem az előidejű apa gesztusai és nem is egy ödipális apáéi, hanem egy szadista-mazochista reláció eseményei, ősbibek, mint a preödipális, vagyis a halálöszön narratívájára utalnak. A filmben többször elhangzik, hogy Godwin Baxter megörökölte nagynevű sebész apjának teátrális operációs helységét és szerszámait. A film elején bemutatott terem viszont messzebbre utal vissza a 19. századnál: Rembrandt *Tulp doktor anatómiája* című képe ismétlődik itt. Bella a misztikus hatalmú sebészt Godnak nevezi, aki „isteni” módon, a testet szétszabó és összeállító gesztussal teremtette őt. God(win) filmi megjelenése, teste fantom-szerű, igazi abjekt: ijesztő, torz, arca van, testéből gyomorforogató nedvek távoznak. Mindemellett furcsa étkezési szokások társulnak mindennapjaihoz (csak akkor tudja megemészteni az ételt, ha egy gép segítségével buborék képződik az étel egy részéből, melyen keresztül „kifűjja” a megemészthetetlen agyagokat). A gusztustalan szokások és mindennapi gyakorlatok a tudomány nevében cselekedett aktusok, s a Szimbolikus rendbe foglaltak. A God testéből kilógó csövek és a testére csatolt szerkezetek mind a 19. század végi tudomány eszközei (a viktoriánus korszak dekonstruktív reprezentációi), így az ő életében egy perverz Szimbolikus réteget képeznek, mely ezáltal Bella számára mégis a mindennapi rutin része lesz, és otthonos (*heimlich*), természetes részévé válik életének. A teremtő sebészeti aktus ellentmondásosságát jelzik Baxter kertjének más lakói is: a különféle fajú állatokból, például liba és kutya testéből létrehozott teremtmény vagy a film végén a tábornok ember-kecskévé operálása a test, az élőlény kísérteties, *unheimlich* életformáit teremti meg. Bella is pontosan ilyen kísérteties test

és személy. Akkor is az, ha ezt felnövése során elfojtja, vagy éppen Valós terepként kizárja magából. Apróbb, rejtettebb, de pontosan teremtődésének igazi történetét jelző – számára megmagyarázhatatlan, de a néző által ismert eredetű – testi jegyek láthatók rajta: hasán a császármetszés vágásának sebe, fején az agyátültetés következményeként maradt koponyavágás hege.



3. kép: A csecsemőkorból kilépő Bella

Bella filmbeli önteremtődésének első fázisa a csecsemőkorból kilépő 1-2 éves kisgyermek pozíciója, aki az Imaginárius fázis peremén a beszédet és a szobatisztaságot tanulja, így lép be a Szimbolikus rend előtti állapotba. Ekkor még meggátolja a valóság betörését életébe teremtő apja védelmező gondoskodása, aki a környezetet és a külvilágot teljesen elzárja előle. Bella esetében hangsúlyos szerepe van a nyelv és az írás kialakulásának. A nyelv, és kiemelten az „Apa neve” (*nom du père*) lesz az, amin Bellának el kell helyezkednie ahhoz, hogy beszélő egyénné válhasson, és később majd Szimbolikus rendbe rendezhesse a (kül- és bel)világot. Ebben a szakaszban a „gyermeknek [...] még nincs globális élménye a saját testéről, még nincs koordinált mozgásképesége, sem globális képe saját magáról” (Füzeséry, 1993, 48.). Ez az „anaklitikus”, rátámaszkodásos kapcsolat uralja a kislány Bella mindennapjait. Kiszolgáltattott annak, hogy „miként szól hozzá az a mindenható Másik, aki hozzá képest mindent tudni látszik” (Füzeséry, 1993, 49.). A filmben (a férfi) Willem Dafoe játssza ezt a mindenhatót. Ő az, akit a kislány Bella folyton követ – a boncteremtől az ebédlőasztalig, aki után, amikor elmegy otthonról, Bella az ajtóra „felkenődve” szomorkodik, és akinek a jövés-menését Bella igyekezne meggátolni, akinek meséjét aztán figyelmesen hallgatja az ágyban (akit kérlek, hogy aludjon vele), akinek elhiszi, hogy vérszerinti szülei egykor bátor világfelfedezők voltak, akik egy dél-amerikai expedíció során haltak meg. Bella célja először az, hogy ő váljék ezen anyapótlék-férfi vágyának legfontosabb tárgyává. Lacan szavával „az alany vágya a Másik vágya” (Füzeséry, 1993, 49.). Bella neve ettől az apától származik, ő is Baxter (később kiderül, hogy eredetileg Blessington). Arról, hogy miért és miként lett Bellának nevezve a lány és nem Victoriának nincs a filmben információ (a regény

szerint Baxter név nélkül kapja meg a frissen meghalt öngyilkos nő testét boncolási lehetőségként).

A második szerep – még ha ezt a történet szerint Bella először nem is érzékeli – az anyai²: Bellának egy anya testébe zárva (egy saját testté vált felnőtt női testben) kell gyerekként megbirkóznia a tükörstádiummal. Az Én kialakulásának időszakában Lacan szerint „a másik globális képében felfedezhetem, milyen is leszek én [...], a másinak tehát itt lényegében tükörszerepe van, s képének valóságos énfőformáló szerepe [...], az egyén csakis ezáltal a másik által – aki az ő számára maga a külvilág – inkarnálódhat »én«-ként.” (Füzesséry, 1993, 50.) Victoria Blessington felnőtt teste lesz a viszonyítási alap, mely egyszersmind a derridai értelemben vett „vendégszeretetgyűlölet” terepévé is válik. Victoria (az anya) öngyilkos lesz, a folyóba ugrik a hídról, innen mentik majd ki, és kerül God emberkísérletének középpontjába. A felnőtt terhes nő hasából kiszabadítják a még élő magzatot, majd a magzat agyát elhelyezik a felnőtt nő koponyájában. A filmben csak a harmadik jelre figyel fel Bella, az első két figyelmeztetés különös múltjára észrevehetetlen marad számára, vagy inkább elfojtott. Amikor Lisszabonban a szálloda halljában egy nő (látszólag) ráismer és Victoriaként üdvözli, még elhárítja az ismeretséget azzal a mondattal, hogy »Továbbra sem Victoriát látod, mivel én Bella Baxter vagyok, furcsa-tollas hölgy«.³ Akkor is elhárít, amikor Párizsban a prostituált barátnő homoerotikus együttlétük során felfedezi a hasán a szülési heget, a császármetszés nyomát. Csak a történet végén kezdődik meg valamiféle azonosulás Victoriával, ám a jelmezek szintjén ez az azonosulás sohasem képződik meg Bella és Victoria között. A Maxszal másodjára is elmulasztott esküvői ceremónia után Bella hamar ráébred a régi világában (a tábornok férjhez hazatérve), hogy egykor miért választotta az öngyilkosságot és a menekülést e viktoriánus szabályok zsákutcájában. Victoria teste protézisszerű lesz, a(z) anyai test) helyettesíthetőségéről ad számot, miközben az anyai gondoskodás „helyettesíthetetlen” (Derrida, 2005, 66.) kellene hogy legyen. Éppen ebben a helyettesíthetetlen gondoskodásban nem lesz része sohasem Bellának. A „felelősség hordozása” (Derrida, 2005, 7.) lesz az, amit az ugrással megtagad Victoria. S mindez a szexuális ösztöntörékvései szintjén és vele együtt a szavak szintjén is inkarnálódik Bellában, amikor a szexaktust „*furious jumping*nak” (dühös/ őrzöngő ugrálás) nevezi.

A harmadik pozíció a tinédzser lányé, akinek vágya először Godra irányul: lábával átfonja testét az ágyban, marasztalni akarja. Ez kétségtelenül egy nem szenvedélyes, hanem Ferenczi értelmében vett gyengédségi szerelem, és Baxter határozottan elkerüli azt, hogy közeledése szenvedélyes, traumatizáló aktussá váljon. Max, az orvostanhallgató, akit Godwin Baxter felkér a lánnyal végzett kísérlet dokumentálására, rá is kérdez arra, hogy létesített-e szexuális kapcsolatot Baxter a

² Jacques Derrida „kihordó anyáról beszél”, s megjegyzi: „Ha anyán a fogadó [...] anyát értjük, ő éppúgy hipotetikus és logikai, logikailag konstruált, mint az apa, és ez többek közt azt jelenti, hogy az apához hasonlóan az anya is lehet távollevő, ismeretlen vagy halott a születés pillanatában [...]. Az apa vagy az anya olyan valaki vagy valami (és amennyiben nem tudjuk, ki légyen, lehet valami is, egy petesejt vagy egy spermium), *amiről* örökösén azt kérdezzük, »*ki ez?*«, avagy inkább: »*ez egy Ki? Egy ki ez? De ki, de mi?*«” (Derrida, 2005, 44.)

³ A madártollas fejdísz a viktoriánus korszak jellegzetes divattárgya volt. A kalapokat egzotikus madártollakkal, néha kitömött madarakkal díszítették. A jelenség olyannyira elhatárolódott, hogy az angol Királyi Madárvédelmi Társulat kampányt indított annak érdekében, hogy a struccollakon kívül egyetlen madár tollát se használják fel a kalapkészítők. (Watt, 2012, 206.)

lánnyal (aki ezt határozottan tagadja). Valóban egyfajta „isten”, azaz előidejű apa viszonya van a lánnyal. Az „előidejű apa” Freud gondolata volt (Freud, 1937, 39.) Kristeva a primér nárcisztikus identitás kialakulásának centrális komponenseként hivatkozik erre (Kristeva, 2007, 8.). Az előidejű apa Kristeva szerint az anya vágyaiban van jelen és az infantilis gyermek én-ideáljának forrása lesz. Itt azonban a ténylegesen megjelenő férfi, Godwin Baxter lesz ez az apa – ám nem lehet tudni, hogy kinek a vágya, hiszen teljesen hiányzik mögüle az anyai vágy. A filmi helyzet különlegessége az, hogy nincs anya és nincs anyai vágy, amivel azonosulni lehetne. A komor, rendet tartó házvezetőnőn, Mrs. Primen kívül a Baxter családban először nincsenek nők. Baxternek nincs, és nyilván sosem volt felesége, Bellának nincs az identitásának kialakulásához szükséges (gondoskodó) anyja. Nem véletlen, hogy története során folyamatosan kapcsolódni és azonosulni akar női figurákkal: a hajón egy idős nővel (Martha von Kurtzcal), később a nyilvánosház madame-jával, Swineyvel. Nem véletlen így az sem, hogy szexuális valóságérzéke megformálódásával homoerotikus kapcsolatokat teremt, először a madame erőszakja mentén, majd saját örömeire a nyilvánosház egy leányával, Toinette-tel. A film zárójelentében is Bella erotikájának teljességeként megőrződik a lesbikus kapcsolat. A záró jelenetben három szereplő látható: középen Bella, egyik oldalán a férj, Max a másik oldalán pedig egykori lányszerelme, Toinette. Ez az erotikus valóságérzék (Ferenczi) szituáció zárja és teszi a szimbolikus világába Bella szexuális alakulását. Bella sikeres szelfképződésének egy újabb szereplője (és állomása) lesz Godwin Baxter másik testkísérletének (női)alánya, Felicity, s a vele való szembesülés a Baxter birtokon. Ez a találkozás azonban csak akkor jön létre, amikor Bella hírt kap God közelgő haláláról, s ennek okán a párizsi bordélyházból azonnal hazautazik. A családi fészeken szembesül először azzal, hogy God lemondott róla, s új emberkísérletbe fogott Felicity testén.

Egy következő fázis az, amikor Bella saját szexualitására ráismerve belép a tényleges erotika világába. Ennek első lépése – még az autoerotikus mentén – az intenzív maszturbáció, melyet a környezet, Max és a házvezetőnő próbál korlátozni vagy letiltani. Mindez valódi szexuális aktussá akkor válik, amikor Duncan Wedderburn, Baxter ügyvédje csábításba kezd nála. Bella végtelen szexuális vágya, örömkövetelése lesz a következő történeti fázis centruma: kalandorkodásra és világkörüli útra indul az akkor számára még ismeretlen férfival. A tükörviszony feszültséggel és agresszivitással jár. Bella lerombolja Godot, amikor felismeri magát mint különálló lényt. A szelf megképződése olyan „sikeres”, hogy azonnal el is hagyja God házát. Bella kijelenti: „Ma éjjel titokban elszökök [...], azt hiszem, hogy Duncan kicsit tönkretesz/lerombol/megront engem, de izgalmas is lesz.”⁴ Az „Apa törvénye” hamar felfeslik: amikor God mint férfi lép fel (s nem mint „gondoskodó anya”), beleegyeznek abba, hogy Bella elutazzon Duncannel. Az Apa által képviselt törvény lényegében soha nincs jelen. Ez a leválás a (gondoskodó) anyáról (az Apaként sikertelen Godról) el is vezet a negyedik pozícióba való átmenethez, amely a prostituált lét önként vállalása Párizsban, s ekkor már a főhősnő abszolút bizonyos

⁴ Az eredeti szöveg szerint „I wanted to tell you [...]. Tonight, at midnight I secretly run away with Duncan... Who is little damaged me, but will be interesting as well.” A filmben használt „damage” kifejezés többértelmű, így egyszerre fordítható megromlással, megromlás, tönkretesz jelentésűnek. Bella szövegalkotási zavarai miatt tulajdonképpen bármelyik változat releváns lehet.

saját szexualitásában. Bella a kalandtúra során felismeri, hogy a férfiak arra törekszenek, hogy kisajátítsák őt. Ekkor ráismer, hogy szexualitásával ő veheti birtokba a férfiakat egy időre, s ez addig tart, amíg a szexaktus maga.



4. kép: Victoria mint feleség és fogoly

Az ötödik szerepkör a nő mint áldozat/fogoly. Ez a fogolytét folyamatosan visszatér a narratívába. Bella előbb az erőszakos tábornok férje (Alfie Blessington), később God, majd Duncan foglya. Egyedül Max nem akarja birtokba venni. A fogvatartott lét lesz az, ami Bella sorsát folyamatosan végigkíséri: God nem engedi, hogy a Valós betörhessen Bella életébe. Hosszas unszolás után mégis megmutatja Bellának a „külvilág” egy közeli részét, és – ugyan lefüggönyözött hintóval, de – elviszi őt az erdőbe egy piknikre. Éppen a Valós betörésének hiánya, az ingerszegény környezet okozza majd azt a váratlan testi reakciót, amit Bella Maxszal szemben produkál. Első találkozásakor nem véletlenül üti meg a férfit „üdvözlésképpen”, ahogy a piknik alatt a természetben élő békát sem véletlenül nyomja agyon tenyerében. Amikor az emberek forgatagát meglátva a hintóból legszívesebben közéjük szaladna (de ezt God megakadályozza), a Valós elérhetetlenségének fájdalmában hisztérikus görcsbe rándul a teste. Apja ekkor kloroformos zsebkendővel kábítja el, Bella elalszik, teste látszólag megnyugszik. Kiszolgáltatottan ébred azután saját szobájában. Ezek az események felszínre hozzák ősz-traumáját: azt, hogy korábban férje erőszakkal tartotta fogva. A felnőtt Bella teste – a lisszaboni erotikus tapasztalat után – látszólag, beszélő alanyként működve már felülkerekedik az anyán. Ám vajon melyik és milyen anya ez? Victoria lenne az anya (?), akinek testébe zárva kell megküzdenie újra saját férje erőszakosságával? Bella felnőtt női testbe zárva mégis felülkerekedik az imaginárius síkján, „az üresen beszélő éhez képest, aki inkább »beszélve« volt, semmint beszélt

volna” (Füzesséry, 1993, 55.). A történet szerint ekkorra már Bella megfejt az elfojtott tartalmakat, melyek testi tünetek és nyelvbtlások⁵ alakjában térnek vissza és árulkodnak traumájáról.

Kristeva azt állítja, hogy az énídeál létrehozója az abjekt (mely a szubjekció ellentéte és velejárója, a „szublimus fonákja” (Kristeva, 1996, 176.), melynek nincsen se alanya, se tárgya és az Imaginárius Apa instanciája irányítja. Bella esetében a szelf sokáig azért sem tud koherens lenni – nem tud hatékonyan kiépülni –, mert képtelen az anyai test abjekciójára. Az anya abjektálása egyben önabjekció lenne, amely így nem lehet sikeres. A preödipális helyzetben még nincs határozott én/nem-én megkülönböztetés. Az anya teste – legyen az derridai értelemben kihordó anya vagy gondoskodó anya – mindig az eredet helyszíne, s Bellánál ez éppen saját „felnőtt méretű” teste, amely nincsen összhangban mentális fejlettségével. Az abjekció⁶ során az, ami valaha a test részét képezte, de a szubjektum megformálódása során (vagyis az abjekció nyomán) leválasztódik arról (az anya teste is ilyen), az identitást fenyegető entitássá (vagyis abjektté) válik. Az abjekt köztes státuszt tölt be a test és a testen kívüli között, s ilyen értelemben transzgresszív folyamatok csomópontja. A test leválasztható részeit, a test melléktermékeit Lacan az *objet a*, Kristeva az *abject* kategóriába sorolja. (Csabai, Erős, 2002, 76.) A lacani tükörstádium lenne az a mankó, amely hozzásegítené Bellát ahhoz, hogy elfoglalja helyét az Apához képest, és megteremtődessen a szimbolikus rend, mely a nyelvi gondolkodás alapja is. A nyelv szintjén a jelölők folyamatosan összeecsúsznak Bella szavaiban. Kristeva kiindulása szerint „koherens jelentés és artikulált kijelentés csak akkor lehetséges, ha a tudat és a vágy heterogenitását a jelölőrendszer már elfojtotta” (Pálmai, 2013, 1.). Az abjekció a szimbolikus jelentésrögzülés és az identitás instabilitásának a tapasztalata. „A szubjektum mint élő szervezet számára abjekt az öregedés és a halál jele, főleg a bomló test látványa, mint erotikus lény számára a genitális organizáció összeomlása, az autoerotizmusba való regresszió, a »mocsok«, az »étel« (analitás és oralitás), a tárgy terén a homoszexualitásba hajló szerelem, és mint társas lény számára a korrump, immorális tett.” (Pálmai, 2013, 4.)

Bella szimbolizációs kísérletei, nyelvjátékai

Bella különös, ám egyre finomodó szóalkotásai már a „sikeres” abjekció irányába tartanak, de még a szimbolikus rend előtti állapotra utalnak. Jelöléseit gyakran a szemiotikus és a szimbolikus egymást lefedni képtelensége mozgatja. Duncanhez intézett mondatai sohasem egyszám második személyben szólnak: egészen hosszú ideig „Man”-nek⁷ nevezi. Önmagáról sem egyszám első személyben beszél, az imaginárius azonosulásra képtelennek bizonyul. Egyik első komolyabb felszólítási kísérlete (és találkozási vágya a külvilággal) is jó példa erre. Maxra szinte ráparancsol

⁵ Számos nyelvbtlás említhető. A talán legjellegzetesebb mind közül a „not be” kifejezés.

⁶ A latin „*ab-jectio*” kifejezés „önmagából kivetést” jelent. Az abjektáló személy tárgya az abjekt (abject)

⁷ A „*Man*” kifejezés szintén kettős értelmet jelez. Fordítható „férfi”-nek, de „ember”-nek is. Mindkét magyar kifejezésben benne foglaltatik a távolságtartás pozíciója a nyelvi szinten, miközben Bella a legintimebb testi kapcsolatba mégis Duncannel kerül a filmben.

(„Vidd ki Bellát!”⁸), ám tudjuk, hogy a történet szerint aztán majd nem Max, hanem Duncan viszi igazán messzire Bellát. Bella szóbeli megnyilvánulásaiban ösztöntörekvése „a jelentésen keresztül, ennek ellenére és rajta túlmutatva működik” (Kristeva, 1995, 69.).

Kristeva abból indul ki, hogy a szemiotikus „egy bizonytalan, meghatározatlan artikulációra alkalmas *disztinktivitás*, mivel nem utal még (a gyereknél), vagy nem utal már (a pszichikus beszédben) a tétikus tudat számára egy jelölt tárgyra” (Kristeva 1995, 69.). Az egyik talán legironikusabb(á vált) párbeszédre, melyben igazán elcsúszik a jelölő, a lisszaboni jelenetben kerül sor, amikor Bella és Duncan egy vacsorán vesznek részt, ahol Bella nem tud megfelelni a viktoriánus társadalmi elvárásrendszernek⁹. Botránys viselkedése miatt Duncan félrehívja őt a társaságból, majd olyan, szerinte a polgári társalgásokban általánosan hasznosítható példamondatokat igyekszik Bella szájába adni, mint „Milyen csodálatos”¹⁰ vagy „Hogy lehet a tészta ennyire ropogós?”¹¹ Bella ezeket később a beszélgetés szimbolikus rendjével és illő menetével ellentétesen használja fel. Amikor az asztaltársaság egyik tagja édesapja súlyos betegségéről kezd el beszélni, Bella megjegyzi: „Csodálatos... Hogy tudták a tésztát ilyen ropogósra sütni?” S itt éppen az előre rögzített példamondat nem megfelelő kontextusban való használata adja a helyzet komikusságát. Ugyanakkor Bella ezen „beszédaktusokat” nem szántsándékkal teszi.



5. kép: Bella és Duncan

Kristeva szerint a nyelv „mindig *egy* rendszer, talán még „struktúranak” is egy, mindig *egy jelentés*, és éppen ezért szükségszerűen implikál egy szubjektumot [...]. Ez a szubjektum, amelyről a nyelvészet és az ehhez kapcsolódó humán tudományok megfelelnek, egy »személyes identitás, esendő gazdagság«. A kijelentés, a

⁸ „Take Bella out”

⁹⁹ Ehhez a kérdéskörhöz lásd Kérchy, 2024.

¹⁰ „How marvelous”

¹¹ „How did they make the paste so crisps?”

megnyilatkozás (*enunciation*) szubjektuma azonban a jelölő/jelölt közti nyitott részben rajzolódik ki.” (Kristeva, 1995, 63-65.) Pontosan ezt a szubjektumot hagyja figyelmen kívül a strukturális nyelvészet, s Kristeva ezt túllépve alkotja meg a szemiotikus nyelv elképzelését: a jelölés problematikus természetét hangsúlyozva bevonja vizsgálódásába a kijelentés szubjektumát. Azt állítja, hogy van az egész nyelvben valami, ami a jelentéshez és a jelöléshez képest heterogén. A gyerekek esetében leginkább akkor figyelhető meg mindez, amikor az első mondókákban, a ritmusokban és intonációkban támaszt akarnak keresni akkor is, amikor „a jelölő funkció összeomlása fenyeget” (Kristeva, 1995, 68-69.). Fontos megállapítása, hogy „a jelentőség (*significance*) modalitása [...] nem a jelentés vagy a jelölés modalitása: nem jel, sem predikáció, sem jelölt tárgy, így tehát nem is egy transzcendentális ego működő tudata. A jelentőségnek ezt a modalitását *szemiotikusnak* nevezhetjük.” (Uo., 69.) A szemiotikus műveletek tehát összefüggenek a test ösztönkésztetéseivel. „A transzcendentális ego önmagában nem tudna a jelölő ökonómia támasza lenni.” (Uo., 70.) A szubjektum így mindig „próbára tett szubjektum.” (Uo., 71.)

A kislány Bellára is igaz, hogy a nyelvhasználata bizonytalanságot tükröz, s emellett magában hordozza az „ösztönkésztetések működésének jeleit (birtoklás/elutasítás, oralitás/analitás, szerelem/gyűlölet, élet/halál [...]), s ezek a szemiotikus test archaizmusaira vezetnek vissza, amely test még mielőtt azonosnak, és következésképpen jelölőnek ismerné föl magát a tükörben, függésben van az anyával szemben.” (Uo.) A „nyelv mint szimbolikus funkció az anyához fűződő folyamatos viszony és az ösztönkésztetések elfojtása árán épül fel.” (Uo.) A „kihordó anya” (Derrida, 2005) testébe kényszerülten újjászületett Bella Baxter dolga nem könnyű, hiszen fizikai értelemben sohasem tud elszakadni (saját) anyai (Victoria) testétől, márpedig Kristeva határozottan állítja, hogy a beszélőnek az anyához való viszonya „az egyik legfontosabb elem azok közül, amelyek a [...] szubjektum és a történelem próbára tételét és létezési folyamatát bevezetik a jelentés struktúrájába”. (Kristeva, 1995, 72.)

Bella és God között Bella távollétében egy különös levelezési viszony alakul ki. Mivel az írás és a betű betörése/erőszakotétele (Derrida, 2015) jóideig nem következik be Bella életében, ezért Godnak szánt üzeneteit rajzok formájában küldi el már szexuálisan aktív és elvileg érett nőként is. E képi-nyelvi játékba – egyfajta imagináriushoz visszatérő regresszióba – God is belemegy, aki ugyanilyen rajzolt válaszokat küld Bellának. Nézőként egészen biztosak csak akkor leszünk ebben, amikor God haldoklásának híre egy ugyanilyen levelezőlapon megérkezik Bellához a bordélyházba.



6. kép: Bella a bordélyházban



7-8. kép: Kiss-Juhász Fábián által készített ruhák

Bella ödipális fejlődése a szexualitás mentén történik. Kezdeti lépése a maszturbáció, aztán az erotikus kaland Duncan Wedderburnt leépítő folyamata, majd a nyilvánosházi prostitúció vállalása. Bella szexualitása azonban nem romantikus, hanem tényszerű és tárgyyszerű, mintha szakszerű leírásokra törekedne. Bella „*furious jumping*”-nak (dühös/örjögő ugrálásnak) nevezi a Wedderburnnel átélt aktusokat. A szexualitás ilyen direkt jelenléte azonban eltűnik a film kétharmadánál, a jövőendő férjjel, Maxszal

csak egy csók történik, a tábornokkal pedig már az sem. A film egyik utolsó történetszála, amikor a tábornok visszaszerzi „régie feleségét”, és visszaviszi őt rémes kastélyukba. Bella/Victoria nyugtalan természetét azzal szeretné „orvosolni”, hogy egy gyors műtéttel kivágatja felesége klitorisát. Bella azonban felnövésének során az erotikus valóságérzék mentén teremti meg önmagát (ez a maszturbációban történik meg először). Környezete kasztrációs tiltással reagál erre. A maszturbálás „Isten elleni véték” – mondja a házvezetőnő, Max McCandles pedig a társadalom „elvárásai elleni tettnek” nevezi.

Tudjuk, hogy a kései 19. század világában a maszturbáció, de a női szexuális vágy általában veszélyes dolognak tűnt. Akit megszállt ez az „örület”, az volt az a bizonyos szegény pára, „poor thing”.¹² Ekkoriban a női szexualitás „egy ördögi folyamatot indít el, mely a perfiériáról lassan az agyi funkciókat teszi tönkre, és súlyos betegségeket okoz” (Bonomi, 2009, 563.). Nemcsak Bella történetének idején, de a pszichoanalízis születésének korában is „az 1870 körüli évek jelentették a csúcspontját és fordulópontját a »maszturbációtól való nagy félelem« érzésének. A nemi szerveken végzett sebészeti beavatkozások elterjedése e félelem szélsőséges kifejeződése volt.” (Bonomi, 1998, 36.) A sebészeti beavatkozás a fiúknál körülmetélés, a lányoknál a csikló kimetszése volt. Azonban a két eljárás nagyon különböző, a női nemi test kivágása egész életre szóló szexuális bénultságot jelent. A tábornok felesége bezárásának aktusát a klitoris eltávolításával szeretné elérni. Bella természetesen éne és léte alapjának elpusztításaként értelmezi ezt. Alfie Victoria „szexuális hisztériájáról” beszél Bellának. A regényben sokkal részletesebben olvasható mindez. Ott nemcsak a tábornok van jelen, hanem az orvos is, aki diagnózist ad, sőt Victoria/Bella vérszerinti apja is. Az orvos „erotomániának” nevezi Victoria „betegségét”, azt, hogy minden nap szexuális aktust akar: „Soha sem akartál szembesülni a ténnyel – mondta a tábornok összeszorított foggal –, hogy a női test megérintése ördögi vágyat kelt a potens szexuális férfiben. Ölelés. A szó is undorító.” (Gray, 1992, 217-218.) Az „ölelés” (*cuddling*) azonban Bella számára más volt, mint a szexuális behatolás aktusa. Az erotikus hangulatú gyengédség (Ferenczi terminusa szerinti) állapota ez. Alfie pisztollyal akarja Bellát a klitoridektómiára kényszeríteni, Victoria/Bella azonban egy váratlan támadással átveszi a hatalmat, Alfie magát lövi lábon.

A film zárása egyfajta rendcsinálás a világban, melynek során harmonikussá válnak a dolgok. Bella ödipális története, élet-narratívája pontosan úgy alakul, ahogy azt Freud „Az Ödipusz-komplexus eltűnése” (Freud, 1924/1995) című cikkében kifejtette. Ebben Freud arról ír, hogy a 3-5 éves időszakban csúcsra jutó Ödipusz-komplexus az 5-10 év közötti látencia időszakban lecsendesedik. Kioldódnak a feszültségek, és a személy inkább kooperatív módon érti meg, rendezi be a világot. Az ödipális kötődések, a szeretetteli és ellenséges viszonyok feloldódnak, az azonos nemű szülővel azonosulás történik. Egy ilyen barátságos, harmonikus színtér zárja a filmet. Érdekes benne, hogy McCandles és a koktélozó, nyugágyon anatómiát tanuló Bella mellett egy szomszédos nyugágyban ott van az lány is, akivel Bellának homoerotikus kapcsolata volt a párizsi bordélyban. Ám a korábbi időszakokkal ellentétben, szexuális

¹² A regény és a film címe sokáig érthetetlen marad az olvasó előtt. Itt a kasztrációs jelentben azonban az orvos mondja ki a jelentését. Azok a nők neveződnek „szegény párának”, akiket a vágyuk, a szexualitásuk vezérel.

aktus nem történik. Helyette egy békés, csendes nyári délután képeit látjuk, és azt halljuk, hogy Bella anatómia vizsgára készül. Baxter házvezetője, Mrs. Prim labdázik a gyorsan fejlődő újabb – még Godwin Baxter által operált – lánnyal, és ott van Alfie is. A tábornokot azonban most már Dr. Baxter örököse, Max McCandles átoperálta, és valószínűleg egy kecske agyát ültették a fejébe, mert a tábornok kecske módjára legeli a bokor zöldjét.



9. kép: A film zárójelenete



10. kép: Textilre szőtt történetek Bella szobájának falán

Történetszálak a textileken

A szelf megképződésének traumája és az identitáskeresés már a történet elején is átíródik/lefordítódik a textilek és az enteriőrök nyelvére. A film közelikkel indít. A kamera szatén anyagra hímzett jeleneteket – összesen ötöt – vesz fel közelről. Átala öt különböző jelenet elevenedik meg a szemünk láttára a textilen. Az első egy családi házat ábrázol kerttel (amely akár a Baxter birtok is lehet), a másodikon egy családi

jelenetet látunk, ahol az anya (vagy cseléd) és a gyermek játszik, az apa pedig hátat fordít, a harmadikon ökrököt földmunka közben, a negyediken egy fogathajtást, míg az utolsón hőlégballont az égen (ez szimbolizálhatja akár God távozását az élők sorából, de Bella távoli kéjutazásait is). A film történetének főbb csomópontjait és fordulatait tehát a textilre írva/varrva¹³ ismerhetjük meg. A karaktereket (Emma Stone-t és Willem Dafoe-t) először egy távcső kör alakú résein keresztül pillantjuk meg: ez a különös keretezés majd folyamatosan visszatér a történet síkján, és időről-időre elbizonytalanítja a nézőt abban, hogy ki a tekintet birtokosa.

Az egyik első jelenetnél a néző tehát hirtelen ott találja magát a nappaliban, s látja és hallja, ahogy a gyermek Bella a zongora előtt ül és azon (kézzel-lábbal ütve a billentyűket) fals hangon játszik, majd megpillantjuk Godwin Frankenstein-szerű sebhelyes és torz arcát. A gyermeki Bellán először egy grandiózus, sonka ujjú, mellrésznél fodrokkal díszített felsőt látunk és egy fehérenemű gyanánt viselt viktoriánus kori alsóneműt. A kosztüm később – amikor először találkozik Maxszal – egy steppelt, homárszerű rátéttel egészül ki, mely uszályként terül el a földön.

Holly Waddington, a film jelmeztervezője is megjegyzi az öltözék kapcsán: „Azt akartam elérni, hogy az összes anyag a testtel kapcsolatos gondolatokat idézze fel. Beleértve a szövetszerű textúrákat, amelyenek az emberi testben is megtalálhatóak.” (Ellwood, 2023) A jelmeztervező mellett, hogy az 1890-es évek viseletét tanulmányozta, Bella Baxter karakterének esetében szántszándékkal került a fűző használatát (mely a viktoriánus kor egyik kedvelt eszköze volt). A fűző ugyanis „a testet egy bizonyos pozícióba kényszeríti, amiről mások úgy döntöttek, hogy az ideális. Szóval, egyszerűen nem tűnt helyesnek, hogy ez a megragadhatatlan, szabad, új ember teste egy fűzőbe legyen kényszerítve. Azt hiszem, az ok, amiért az emberek azt gondolják, hogy a *Poor Things* ruhái modernek, az az, hogy Bella testén nincs fűző.” (Ellwood, 2023) A fűző¹⁴ tehát az a reprezentatív és szimbolikus divattárgy lett volna, amely ezeknek a ruháknak és a filmnek magának is egyfajta korhűséget adott volna. Emma Stone Bella Baxter szerepében nem viselhetett fűzőt, mert az akadályozta volna őt abban a fajta mozgásban, amelyet a szerepei elvártak. Bella mozgáskultúrája – mely szaggatott és olykor kifejezetten koordinálatlan – ellenáll a fűzőnek. „A textúráknak, az anyagoknak és tulajdonságaiknak változniuk és növekedniük kellett, ahogy [Bella] nőtt” (Waddington, 2024) – magyarázta a UCLA-n tartott előadásában Holly Waddington. A jelmeztervező tehát ilyen értelemben dekonstruktív ruhákat kellett hogy tervezzen Bellára.

Emma Stone kizárólag a film azon jeleneteiben visel fűzőt, amikor Victoriát játssza. Erre példa a bársonykék várandósruha – melyet a karakter az ugráskor visel –, illetve a rubintvörös-narancs színű páncélozott hatást keltő ruha, melyet a kastélyban fogva tartva visel a karakter a film utolsó harmadában. A legexplicitébbé akkor válik a fűző mint viktoriánus korabeli divattárgy jelenléte a filmben, amikor a kamera God bonckísérletét és Victoria (akkor még) cadaverét mutatja. Ekkor válik világossá

¹³ Bélés-alávarrás technikával.

¹⁴ A viktoriánus fűzők halcsontból készültek, és segítették elérni a hölgyeknek az áhított homokóra alakot. Fémkapcsokkal szorosabbra lehetett húzni a fűzőt. A vállpántokat elhagyták, hogy a fűzők felvehetően legyenek a csónakkivágású ruhákhoz is.

számunkra, hogy Victoria a bársonykék várandósruhája alatt terhesfűzöt¹⁵ visel. A fűző irreálisan szétbomlik, amint a kés behatol az anyagba.

Waddington merész, csalogató színekben pompázó ruhadarabjai esetében a kosztümtervező azon kísérlete is figyelemre méltó, amikor a textúrákkal játszik, ami kísérlet a ruha rétegeinek a feltárására, dekonstruktív továbbírására. Bella egyes korszakai közötti átmenetek is megfigyelhetők a ruhák funkciójában, formájában, anyagában és színekombinálásában. A gyermek Bella Baxter egyik ruhájához madzaggal van hozzávarrva a kesztyű (mint kiegészítő), ezzel is utalva a karakter gyermeki pozíciójára a történetben.¹⁶ Hasonló belevarrást és hozzávarrást figyelhetünk meg annál a jelenetnél, amikor God útnak ereszti Bellát Lisszabonba, és ruhája belsejébe papírpénzt varr. Nem koherens szelfet mutat az egyik lisszaboni jelenetben viselt világoskék buggyos vállú kabát, az alatta viselt műanyag-fodros fehér ing és a citromsárga alsónadrág sem. Ezek a ruhák mindenképpen a gyermeki világhoz kapcsolnak formavilágukban és színvilágukban egyaránt. Arról tanúskodhatnak, ahogy a gyermek fantáziája szabadon működhet és szabadon kombinálhat (olykor össze nem illő) ruhadarabokat, s még mindenféle társadalmi nyomás és elvárás nélkül teheti mindezt. A gyermek Bella testén az alsónadrágok (mint viktoriánus fehérneműk) és játszóruhák (*playsuit*) dominálnak. God házában a cseléd még egy koherens öltözetet ad Bellára: a ruhaösszeállításokban látható az „anyai” gondosság; Lisszabonban Bella már magát öltözteti, így bizonyos ruhadarabok lemaradnak öltözetéből.



11. kép: Bella gyermeki ruhája a lisszaboni jelenetben

A történet előrehaladtával a laza, gyermeki öltözékek hamarosan vibráló, kalandra kész, erotikus női ruhákká válnak, amelyek egyben tükrözik Bella határtalan kíváncsiságát a világra. A ruhák színébe és szabásvonalába beleíródik a külvilág megismerésének vágya. Bella ettől kezdve merész színeket és habos szilüetteket visel majd. A robusztus vállak – melyek a viktoriánus korszak viseletéhez képest is

¹⁵ A viktoriánus korban a nők terhességük alatt is fűzöt viseltek.

¹⁶ Tudjuk, hogy a valódi életben is fontos funkciója van ennek. A szülők célja a kesztyű odavarrásával a kabáthoz vagy felöltőhöz mindig az, hogy gyermekük ne hagyja el a kesztyűt.

eltúlzottan nagyok – mindvégig megmaradnak Bellán. Ugyanakkor szinte végig ellentét mutatkozik a viktoriánus korszak merev standardjai és a karakterek által ténylegesen viselt ruhák vizuális kapcsolatrendszerében. Waddington is bevallja: „viktoriánus formákat használtam, majd más módot találtam a film mondanivalójának kifejezésre [...], a ruháknak állatiasnak, zabolátlannak és organikusnak kellett lenniük”. (Solá-Santiago, 2023)

Ahogy Bella egyre több Valóssal találkozik utazásai során, úgy válnak egyre kifejezőbbé az öltözékei is: az erős mangósárga (szinte arany) színű „vagina ruha” a nap és a fény szinonimája. Bella ezt viseli Lisszabonban a vacsorajelenetnél. A ruha erősen fodrozott alja műanyagból készült, ami teljesen idegen a viktoriánus kor anyaghasználatától. Szintén latexből készült a párizsi jelenethez a Bella által viselt „kondom kabát”. Waddington meg is jegyzi: „A kezdetektől fogva műanyagot használtam Bella összes ruhájához. A doktor házában folyamatosan műtétek zajlanak. Az összes sebészeti köpeny műanyagból készült (poliuretánból). A zongoránál viselt blúzra húzott mellény is fehér, tiszta, praktikus, s egy kicsit modern. Ezt a modern jelleget akartam hangsúlyozni. [...] A Baxter család progresszív. Ők a jövő emberei.” (Solá-Santiago, 2023)



12. kép: Bella aransárga „vagina-ruhája”

Fontos, a vizualitás szintjén bekövetkező játék, hogy a filmben a már koherens szelfnek tűnő Bella a történet egyetlen pontján sem visel olyan ruhát, mint Victoria bőrében. Victoria két viselete – a rubint-narancssárga és a kék sziluettek – a kor patriarchális konvencióit erősítik meg (s éppen ez az, amiből Bella megpróbál kitörni). A karakter által érzett csapdahelyzet szimbolizálására Waddington egy 19. századi divatfotóból inspirálódott. Victoria részére merészen kék ruhát készített hagyományos kabáttal és egy páncélszerű, rézszínű ruhát aranyozott részletekkel. „Erős kontrasztot akartam létrehozni ahhoz a küllemhez képest, amit Bella a kísérlet után mutat” – jegyzi meg Waddington. (Solá-Santiago, 2023)



13. kép: Luzsi Tímea jelmezterve, Godwin Baxter

Éles oppozíció a női viseletekhez képest, hogy Waddington a férfi öltözetek létrehozásához több korhű formai elemet kölcsönöz a divattörténetből. Godwin Baxter többnyire a 19. század végének megfelelő divatos színekben (fekete, barna, szürke) és sziluettekben tűnik fel, s ez éles kontrasztban áll Bella gyermeki megjelenésével, szexualitást sugárzó erotikus öltözeteivel. A női ruhák nem igazán követik a viktoriánus divat(történet) merev szabályait, míg a férfiak által viselt sziluettek majdnem mindig. A Duncant játszó Mark Ruffalo a film forgatása alatt végig fűzöt viselt. Waddington a mellkasát is kipárnázta, hogy a viktoriánus kor „pávaszerű férfi” modelljéhez hasonlítson. Dafoe boiler ruhájára és smoking dzsekijére ugyanakkor olyan „hamis zsebek” kerültek, amelyek nem korlátozták a testből kilógó csövek elvezetését. Baxter a viktoriánus kor 1840-es éveinek virágmintás szövetű, visszafogott színű mellényeit viseli, combközépig érő zakóval, míg Max ruhatára változásokon megy keresztül. Az orvostanhallgató Max ruhatára először szegényesebb hatást kelt, majd Godwin Baxterhez asszisztensként szerződve már kifinomultabb anyagokból készült összeállításokat és magas kalapot (cilindert) láthatunk a karakteren.



14. kép: Luzsi Tímea jelmezterve, Max

A film zárójelenetére – mely leginkább egy édenkerti állapotra hasonlít – Bella már megküzd a „mindenható Másikkal”, túljut a primer nárcizmuson, koherens szelffé válik, s persze leválasztja magát a viktoriánus társadalom merev elvárásrendjéről. Öltözete is ennek megfelelően konstruálódik: krémszínű kötött pulóvert és rézszínű maxiszoknyát visel, mely akár megfelelhet napjaink viseletének is.

A filmben Bella vagy Victoria karaktereit kétpercenként más öltözetben láthatja a néző. Ez a 2 óra 20 perces film esetében nagyjából 70 ruhaösszeállítást jelent kizárólag egyetlen női főszereplő részére. A film a benne megjelenő ruhákon (és enteriőrökön) keresztül válik vizuális látványossággá, ezeken keresztül a néző mint szubjektum visszalendülhet saját heterogén alapjaihoz.

Enteriőrök és szimbólumok¹⁷

A film vizuális világa erősen épít a steampunk esztétikára. E világ határait, s a határokon való időtlen keresztüllépést kiválóan jelzi a Bella öltözetét kiegészítő fekete napszemüveg. Ennek felvételekor egy egészen más világ tárul a néző szeme elé, rajta keresztül eldönthetlenné válik Bellának a Valóshoz – és a külvilághoz – való kapcsolódása. Az egyik legmarkánsabban szimbolikus belső dizájn Bella és Duncan közös mulatásának első helyszíne egy bárban, melynek falát egy osztriga kagylóhéj-plasztika borítja. Bella itt ismerkedik meg először ezzel az étel-afrodiziákummal is,

¹⁷ A film legtöbb felvett jelenete Budapesten, a BME épületében játszódik, a látványtervezés Mihalek Zsuzsa munkája. A lisszaboni jelenet a Baross Gábor Kollégium dísztermében játszódik.

melynek kagylóhéja önkéntelenül előhívja a szexnarratívát és a női nemi szerv ajkait és klitoriszát szimbolizálja.

Bella gyermeki pozíciója lefordítódik a lakberendezési tárgyak vizuális nyelvére is. A még preödipális szakaszban lévő Bella a történet több pontján is egy óriásnak tűnő székben foglal helyet. A szék óriásira emelt támlája önkéntelenül előhívja a nézőben az etetőszék asszociációját. A Szimbolikuson túli Bellát aztán többször látjuk olyan szituációban, amikor étkezik, ám a szék, amiben ül, folyamatosan megfelel a karakter méreteinek.

A *Poor Things* egy élettörténetet, sorsot, az ödipális narratíva sajátos realizálódását mutatja meg, és mi nézők hatása alá kerülünk, azonosulunk vele. A számtalanszor színpadra, filmre vagy regénybe adaptált ödipuszi sorsok mellett a *Poor Things* sajátos jelentősége az, hogy kifejezetten női Ödipuszt formál meg. A freudi fiúközpontú Ödipusz tárgyai, eseményei helyett más jellegű éntárgyakat látunk a filmben. A nőiség nem csak a szexualitás történeteiben, hanem a környezetben, a külső és belső terekben, a lakberendezésben, és legerősebben a ruhákban jelenik meg. Bella az erotikus valóságérzék mentén teremti meg önmagát, az általa választott vagy éppen rákényszerített valóságot végül is sikeresen illeszti be sorsába.

Felhasznált irodalom

- Bonomi, C.** (1998). Freud and Castration. *Journal of the American Academy of Psychoanalysis*, 26(1): 29-49.
- Bonomi, C.** (2009). The Relevance of Castration and Circumcision to the Origins of Psychoanalysis: 1. The Medical Context. *International Journal of Psychoanalysis*, 90(3): 551-580.
- Csabai M. – Erős F.** (szerk.) (2002). *Test–beszéd. Köznapi és tudományos diskurzusok a testről.* Budapest: Új Mandátum.
- Derrida, J.** (2005). *Ki az Anya?* Ford. Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor.
- Derrida, J.** (2015). *Grammatológia.* Ford. Marsó Paula. Budapest: Typotex Kiadó.
- Ellwood, G.** (2023), Poor Things: Holly Waddington Breaks Down The Acclaimed Fantasy's Incredible Costumes. <https://theplaylist.net/poor-things-holly-waddington-costumes-20231204/>
- Ferenczi S.** (1924). Katasztrófák a nemi működés fejlődésében. Ford. Kovács Vilma. In: *Ősi folyamatok, terápiás technikák, 1924–1927. Ferenczi Sándor összes művei 5. kötet* (39-117). Szerk. Bókay Antal, Harmatta János. Budapest: Oriold és Társai, 2024.
- Freud, S.** (1923). *Az ősvalami és az én.* Ford. Hollós István és Dukes Géza. Budapest: Hatágú Síp Alapítvány, 1991.

- Freud, S.** (1924). Az Ödipusz-komplexus eltűnése. Ford. Pető Katalin. In: *A szexuális élet pszichológiája. Sigmund Freud Művei, IV. kötet* (187-192). Budapest: Cserépfalvi, 1995.
- Füzesséry É.** (1993). Lacan és az „Apa neve”. *Thalassa*, 4(2): 45-61. [http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/\(04\)1993_2/045-061_fuzessery_lacan_es_az_apa_neve.pdf](http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/(04)1993_2/045-061_fuzessery_lacan_es_az_apa_neve.pdf)
- Gray, A.** (1992). *Poor Things – Episodes from the Early Life of Archibald McCanless M.D. Scottish Health Officer*. London: Bloomsbury.
- Kérchy A.** (2024). *A viktoriánus nonszensz poétikája és politikája. Metamediális játék Lewis Carroll fantáziavilágaiban*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Kristeva, J.** (1982). *The Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Ford. Leon S. Roudinez. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J.** (1984). *Revolution in Poetic Language*. Ford. Margaret Waller. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J.** (1995). Egyik identitásból egy másik(ba). Ford. Farkas Anikó. *Helikon*, 41(1-2): 62-79.
- Kristeva, J.** (1996). Bevezetés a megalázottsághoz. Ford. Kiss Ágnes. *Café Babel*, 20(1): 169-184.
- Kristeva, J.** (2007). A szerelem abjektje. Ford. Gyimesi Júlia. *Thalassa*, 18(2-3): 3-27. [http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/\(18\)2007_2-3/003-27_J-Kristeva_\(1982\).pdf](http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/(18)2007_2-3/003-27_J-Kristeva_(1982).pdf)
- Pálmai K.** (1999). A kristevai szemiotikus jelenségek és az abjekció fogalmának meghatározása. *Szabadpart*, 24-25.
- Solá-Santiago, F.** (2023). Poor Things’ Victorian-Style Fashion Shows a Beautiful Side to the Frankenstein Tale. <https://www.refinery29.com/en-us/poor-things-movie-victorian-costumes-fashion>