



Kérchy Vera

Az iszonytató nőies dekonstrukciója a poszt-horrorban

David Church *Post-Horror. Art, Genre, and Cultural Elevation* című könyvében úgy határozza meg a címadó műfajt, mint amelyben az öncélú hátborzongatást felváltja a lelki folyamatok atmoszférikus kifejezése, poétikus, nyitott és többértelmű, bizonytalan, hogy valóban megtörténnek-e benne a látottak, vagy minden csak pszichés projekció. A kötelező zsánerelemeket decentráló, a műfaj ikonográfiáját és témáit művészfilmes stílusjegyekkel vegyítő filmek az emberben lévő „tárgynélküli szorongásokat” allegorizálják. Ugyanakkor Church elismeri, hogy „a poszt-horror filmek mögöttes témája nem feltétlenül új a műfajban” (Church, 2021, 13.), és a lényegi különbséget inkább abban látja, „hogyan a filmek relatíve minimalista formája *hogyan* aktiválja azokat a témákat és a szorongásokat, melyek már régóta a műfaj részét képezik” (uo., kiemelés: Church).¹

A bevett megközelítés szerint a horrorfilm civilizációs félelmeket tükröz, az én és a világ homogenitásának felbomlásából fakadó szorongást, a kontrollvesztés élményét közvetíti. A félelem forrása – a hidegháborús paranoiától az idegeninvázió rémképén keresztül a kamaszkori promiszkuitás fenyegetéséig – a fennálló rendszer, a centralizált világkép, az uralkodó hierarchia megrendülése.² Church megjegyzéséhez azt lehetne hozzátenni, hogy a lényegi különbség abban áll, hogy az adott film miként vélekedik a szimbolikus rend megingásának lehetőségéről, *hogyan* viszonyul a világába betörő váratlan vendéghez, a különbséget megtestesítő mindenkori másikhoz. Azt a vágyunkat illetően ad pozitív megerősítést, hogy „titokban megbüntessük azt, ami riasztóan különbözik tőlünk” (McGee, 2005 [2006, 6.]), vagy kiaknázva azt a sajátos horrorfilmes helyzetet, hogy „a borzalom látványával szembesülve a filmet néző szubjektum válságba kerül” (Creed, 1986 [2006, 104.]), kritikai gondolkodásra késztet? Ahogy a fenyegető ellenfél elkezd emberi alakot öltetni, a horrorfilmek egyre tudatosabbá válnak saját szorongáskezelési stratégiáik ideológiai kódoltságára nézve. Amikor például a *body horror*ban a kívülről támadó szörny helyett maga az átváltozó, mutálódó, megfertőződő, felbomló, egyszóval *unheimlich* emberi test válik a veszély forrásává – felfedve, hogy „a másik az én (»saját») tudattalanom” (Kristeva, 1988

¹ Az idegen nyelvű szakirodalmi forrásokból vett idézetek saját fordításomban szerepelnek a szövegben.

² Átfogó képet nyújt a fenyegetés alakváltozásairól a horrorfilm történetében Chris McGee „A borzalmas test olvasása” című tanulmányában. Lásd McGee, 2005.

[2010, 203.] –, határozottan felerősödik az idegen elfojtásának imperatívuszára és az e mögött húzódó konzervatív értékrendre irányuló kritikai reflexió.

Tanulmányomban azzal a poszt-horrorfilmes irányzattal foglalkozom, mely a *body horror* szubverzív gesztusát azzal variálja, hogy a szörny szerepébe a női karaktert helyezi, amivel azt a Barbara Creed által detektált horrorfilmes tradíciót teszi reflexió tárgyává, mely a bomlásélmény (fal)logocentrikus félelmeit mizogin fantáziákkal kezeli. Ezek a női szörnyet lecsupasztva élénk állító filmek a *monstrous feminine*-t létrehozó ideológiai kódokat kitergetve újraértelmezik a horrorfilmben manifesztálódó posztmodern otthontalanság egész kérdését, felvillantva a decentrálódásban húzódó pozitív lehetőségeket. Kiemelten foglalkozom Julia Ducournau első nagyjátékfilmjével, a *Nyerssel* (Raw, 2016), mely az említett stratégián túl a különböző metanarratívák ütköztetésével eszkalálja a horrorfilm nézőjében keltett értelmezői zavart, maximálisan kiaknázva a műfajban rejlő (ön)dekonstrukciós lehetőségeket.

Az iszonytató nőiestől a feminin tettig

Barbara Creed Julia Kristeva abjekció fogalmát állítja horrorfilmelméletének központjába. Abjekcióhoz vezet az, „ami kiforgatja az identitást, a rendszert, a rendet. Aki nem tiszteli a határokat, a tereket, a szabályokat. Az átmenetiség, a kétértelműség, a keveredés.” (Kristeva, 1980 [1996, 170.]) Ilyenformán az abjekt a logocentrizmus hitrendszerében a horror legfőbb forrása. A preödipálisból a szimbolikus rendbe lépés határhelyzetében gyökerező test- és szelfélmény kísértetiesen visszatér valahányszor a kint és a bent, az emberi és a nem-emberi, a kialakult és a folyamatban lévő szétválasztásával találkozunk. A horrorfilmekben ezt az egyszerre ontológiai és episztemológiai szorongást viszik színre a megbomló test rémtörténetei.

Abból kiindulva, hogy „a horrorfilmet női szörnyek népesítik be” (Creed, 1993 [2007, 13.]), Creed az anya szerepére összpontosít Kristeva abjekció-teóriájában. A preödipálisból a szimbolikusba való átlépés az anyától az apához való fordulást jelenti: az anyával való közös egységet, heterogén létállapotot felváltja az apa által szimbolizált önazonos identitás internalizálása, az én-te elkülönültségre épülő világlátás. Ezt követően az anyai preödipális létállapotra való bármilyen emlékeztetés szörnyűnek tűnik, az iszonytató nőies a fallosz által szimbolizált autonómia elvesztésével fenyeget. Erre az élményre épít a horrorfilm, mely Creed szerint „újra és újra az anyafigura szüntelen megtagadását állítja színre.” (Creed, 1986 [2006, 108.]) Az orálszadisztikus *Alien*-anya és annak tojásai mint a *vagina dentata* vizuális allúziói talán a legismertebb példái Creed érvelésének. A műfaj klasszikus változatában a szörnyeteg Másikat kiiktatják, és a történet végére helyreáll a (patriarchális) rend.

A *The Monstrous Feminine* feminista kritikai értéke abban áll, hogy ismételten hangsúlyozza az iszonytató nőiség fenyegető, veszélyes mivoltának nézőponthoz kötöttségét. Az anya nem természettől fogva borzasztó, „abban a pillanatban válik tisztátalanná, amikor a gyermek lemond róla az apa kedvéért, aki a szimbolikus rendet testesíti meg” (Creed, 1986 [2006, 89]). A démonizált nők, a *femme fatale*-tól az *alien*-

anyáig, a patriarchális tudattalan kreálta mazochista-paranoid férfifantáziák. „Inherens-törvényszegő” kiegészítői a szimbolikus rendnek: látszólag megsértik a hivatalos ideológiát, valójában – annak „fantáziabeli támaszaként” – megerősítik azt. (Žižek, 1997.) A démoni nő történetbeli funkciója az, hogy felkeltse a (férfi) nézőben a kasztrációs komplexussal kapcsolatos szorongásokat, majd a megbüntethetőség narratíváján keresztül elhárítsa ezeket (a *femme fatale*-t bebörtönzik vagy kivégzik, az *alien* kilökik az úr jelképezte semmibe). A kultúra, az emberi, az értelem legyőzi a természetet, az állatiast, a testit, a feminint. Az ilyen értelemben vett *happy end* azt a kolonialista expanzióra épülő konzervatív értékrendet tükrözi vissza, mely a másikság megbüntetésén keresztül igazolja újra és újra saját autoritását. (McGee, 2005.)

A posztmodern filozófia kitermelte kritikai elméletek (posztstrukturalizmus, feminizmus, posztkolonializmus, ökokritika) hatására a horrorfilmek elkezdik kérdőre vonni a műfaj (fal)logocentrikus világképét. Az ideológiai rendszerek decentralizálásában érdekelt nézőpont felől tekintve már nem olyan evidens, hogy azt a bizonyos veszélyeztetett (világ)rendet mindenáron meg kell menteni. Ahogy a cél a logocentrizmus megóvásától és megerősítésétől elmozdul a „hogyan ne legyünk emberek”³ irányába, a horror műfaj Másikja – mint „másságból és különbözőségből gyúrt posztmodern identitás” (Haraway, 1985 [2005, 114.]) – a politikai ellenállás szimbólumává válik, és felvillan az ellene küzdő emberi szereplő negatív (elnyomó, kizsákmányoló) oldala. A Creed elemezte (sci-fi horrorként aposztrofált) *Alien* egymást követő részein végigtekintve látványosan rajzolódik ki ez a tendencia: ahogy a szörny egyre emberibb alakot öltve kezdi elveszíteni idegenségét, úgy válik Ripley egyre *alienszerűbbé* a filmek során. Kettejük kapcsolata élet-halál harcból intim kötelékké változik, ami egyre kényelmetlenebbé teszi a szörny elpusztításának kötelező történetvégi fordulatót.

Fontos hangsúlyozni, hogy nem az idegen antropomorfizációja (emberré „emelés”) a paradigmaváltás kulcsa (ami tökéletesen érintetlenül hagyná a fenyegetett-féltett világképet), hanem az emberi és nem emberi, az én és a másik közötti határok elbizonytalanodása, ami megkérdőjelezi a bináris ellentétek hierarchiáját, és megnyitja az utat a kiborgpolitika „rendbontó többszólamúsága” felé. (Haraway, 1985 [2005, 114.]) A poszthumanizmus szörnyei nem az inherens-törvényszegő, megszelídített, végső soron a szimbolikus rendet erősítő imaginárius Másik megtestesítői; a bináris oppozíciók dekonstrukciója ahhoz a radikális Másikhoz köthető, mely azzal szembesít, ami a szubjektumban több önmagánál, ami benne a szimbolikus rendnek ellenáll. Ezt a valós rétegeket feltáró radikális Másikat állítják főszerepbe a *monstrous feminine* hagyományának explicit újraolvasásai.

Az olyan filmekben, mint az *Antikrisztus* (Lars von Trier, 2009), *A boszorkány* (Robert Eggers, 2015), a *Midsommar* (Ari Aster, 2019) vagy a *Nyelés* (Carlo Mirabella-Davies, 2019) maga a női főhős ölti magára a *monstrous feminine* szerepét, kimondva, kitergetve ezzel a horrorfilm Creed-féle diagnózisát. (Közös emblémájuk lehetne a férje péniszét egy farönkkel véresre verő örült nő képe az *Antikrisztusból*, a kasztrációs szorongás tankönyvbe illő illusztrációja.) Már ez a „túlságosan szó szerint

³ „Talán az állatokkal és a gépekkel való összeolvadásunkból ironikus módon megtanulhatjuk, hogyan ne legyünk Emberek, a nyugati logosz megtestesülései.” (Haraway, 1985 [2005, 128.]

vétel” is elég lenne a démonizálás mögötti patriarchális pszichodinamika megzavarásához, hiszen a szorongásoldás elengedhetetlen feltétele annak leplezett mivolta, „mesékbe” burkolása. Azzal, hogy a főszereplőnő környezetét („a megmentendő rendet”) birtoklónak, önzőnek, elnyomónak, az iszonytató nőies szerepébe helyezett szereplőt pedig kiszolgáltatottnak, elesettnek, kizsákmányoltnak mutatják, az említett filmek a Haraway-féle kiborg-etikát is a szubverzió eszközévé teszik. Az előbbi azonban nem az utóbbi következménye, ahogy Rex Butler írja Trier nőfiguráiról: „Tetteik nem származnak semmilyen korábbi körülményből, és nem is igazolják azokat, szakítanak mindennel, ami előttük volt.” (Butler, 2017, 6.) A valós Másikat előléptető *feminine actet* nem lehet szociológiailag vagy pszichológiailag megítélni, mivel nem úgy kell felfogni, mint ami ellentétes a létező renddel, vagy amit valamilyen magasabb rendű ügy nevében hajtanak végre. A feminin tett nem megnevezhető, nem igazolható, mivel „magának az értékelésnek a normáit kérdőjelezi meg” (Butler, 2017, 6.). Ezeknek az értelmezési síkoknak – a szimbolikus rend és egy ezen túli értékrend metanarratívájának – az elkülönöződése, a történetek belső ambivalenciája okozza a filmek zavarba ejtő lezárhatatlanságát.

Az *Antikrisztus* és *A boszorkány* explicit módon idézi meg a nőiességhez kapcsolt ősrégi kulturális kliséit és az arról való kritikai gondolkodást. Mindkét film határozottan modern, felvilágosult perspektívából enged rálátást egyfelől a boszorkányság történetét kutató pszichiáterfeleség (Charlotte Gainsbourg), másfelől a babonás családja körében éppen nővé cseperedő Thomasin (Anya Taylor-Joy) élethelyzetére. Az *Antikrisztus* tematizálja is a demisztifikálás analitikus tevékenységét, a múlt történet-szálán a boszorkányság kritikai olvasatát nyújtó dolgozaton való munkálkodással, a jelenben pedig a gyereke halála miatt traumatizált anya terápiáján keresztül, melynek célja a nőben lévő irracionális félelmek (a természettől való rettegetés) alaptalanságának bizonyítása, s ezzel hatástalanítása.⁴ *A boszorkány*ban a szinte sztereotipikusan „középkoriasra” szcenírozott, (a rendező Goya-rajongását tükröző) festői környezetben a család tudatlanságának, bigott, vak vallásosságának transzparenciája irányítja a néző érzelmeit. A film egy bírósági jelenettel kezdődik, mely során a családot homályos okokból, feltehetően túlságosan egyéni vallásgyakorlata miatt kizárják a puritán közösségből. Majd a családon belüli dinamikát is úgy tárja elénk a film, hogy a néző szimpátiája a kisgyerekek csúfolódó mondókái, a nyílt konkurenciaharcot vívó anya és a hipokrita apa céltáblájává váló kamaszlány oldalára álljon. A film láttatja, tudatja velünk, hogy nem ő tünteti el a gyereket vagy lopja el az egyetlen családi értéket, az ezüst kelyhet.

Ebben a kontextusban (a többi szereplő fizikai fenyegetettségén túl) a néző elleni merényletnek hat a kijelölt nézőpont (*tudjuk*, hogy boszorkányok nincsenek) megcáfolása, a kritikai gondolkodás látványos elbukása, amikor „kiderül”, hogy mindkét nő „valójában” boszorkány. Az *Antikrisztus* (névtelen) „She”-je a boszorkányüldözés pszichoanalitikus motivációi, Thomasin pedig a családi házat övező erdőben el-eltűnedező testvérei után kutatva fedezi fel magában a sátáni gonoszt, Oidipuszi módon magukban találva meg az elméleti és a gyakorlati síkon üldözött ellenséget. A terápia során kiderül, hogy az *Antikrisztus* nője a kutatás során

⁴ Az *Antikrisztus*ról írt bővebb elemzésemet lásd itt: Kérchy, 2019, 60-72.

bántalmazta a saját gyerekét, és hallani vélte, hogy a sátáni természet szól hozzá, majd látjuk, ahogy a jelen történetésíkján megőrül, kivágja a saját csiklóját és brutálisan bántalmazza a férjét, aki a saját életét mentve öli meg és égeti el máglyán a feleségét (ahogy azt az előírások szerint a boszorkányokkal tenni kell). A *boszorkányban* a sátán a kecskén keresztül beszél a lányhoz, az utolsó kép pedig az, hogy Thomasin meztelenül besétál az erdőbe, csatlakozik a tűz körül táncoló boszorkányokhoz, és velük együtt felemelkedik a levegőbe.

Vagyis a filmek hirtelen, egy huszárvágással állító módba helyezik a felvilágosult perspektíva miatt mindvégig kritikával kezelt feltevést: a nő („természeténél fogva”, legbelül) boszorkány. Triernél ezt tovább színezi a kutatói metaelem: az *Antikrisztus* zárzata a feminista bölcsész nő és a boszorkány közé tesz egyenlőségjelet. (Ami végül is nem áll messze a középkori attitűdtől, amely egy jellemzően női tudást ruház fel démoni erővel.) Ahelyett, hogy a történetbeli analitikus munkának megfelelően feltárnák a patriarchális tudattalan működését, leleplezve, hogy a kasztrációs komplexus kitermelte képzeteknek nincs reális alapja, a filmek váratlanul pontosan ennek az ellenkezőjét teszik. A terapeuta férj feleséghez intézett számonkérő szavai akár a rendező fele forduló nézőtől is származhatnának: „A kutatásnál felhasznált szakirodalom a nőekkel szemben elkövetett gonosz dolgokról szólt, de te a nők gonoszágáról szóló érveknek vetted? Kritikai elemzésnek kellett volna alávetned, ez a szakirodalom lényege, ehelyett elmerültél benne.”⁵

Látszólag tehát ez a nézői szimpátiát megfordító stratégia mintha a mizogin narratívát képviselné. A trükk azonban az, hogy a félelmek externalizálásával a filmek nem képviselik, hanem kitergetik a nőgyűlölő férfifantáziát, a lecsupaszított szerkezetet dramatizálják a mesei védőburok nélkül. A történetbeli gonosz figurájára redukált címek nem véletlenül nem egy speciális entitást jelölnek valamilyen képzeletbeli létformaverzió (pl. *Alien*, *Thing*, *Entity*) vagy tulajdonnéven (pl. *Carrie*, *Rosemary*) keresztül,⁶ hanem azt az imaginárius tartalmat, melyet az analízis során ezek mögött a nevek mögött felfejteni szoktunk. Tulajdonképpen „A boszorkány” és az „Antikrisztus” egyenértékű azzal, mintha a *The Monstrous Feminine* lenne a filmek címe (ahogy a „Nyelés”-ben is visszatükröződni láthatjuk az *Abjekt* címverziót). Azt jelzik előre, hogy a filmek a horror műfaját működtető inherens törvényszegő fantáziáról szólnak, színre viszik azt, ahelyett hogy kiszolgáltatnák (szorongásoldó megoldási mintákat kínálva).

A démonizált nő kontextusában Žižek – Lacan (1966) nyomán – ezt a fantázia-kitergetést (vagy ahogy ő fogalmaz, fantázián való átkelést) a *feminine act*hez köti. A *Lost Highway* (David Lynch, 1997) posztmodern *femme fatale*-járól írja, hogy az megvalósítja, direkt módon realizálja azt, amivel klasszikus elődje csupán fenyeget. Míg a film noir démoni antagonistája sikertelen marad a férfi főhős világrendje elleni támadásban (meghal, elfogják, elbukik ördögi tervében), s ezzel garantálja a róla szőtt fantázia továbbélését,⁷ addig horrorisztikus Másikja fizikai síkon győzedelmeskedik

⁵ A nagy port kavaráó film számos kritikusa meg is áll ennél az álláspontnál, mondván (Freud híres szivaros mondatát parafrázálva): „egy nőgyűlölő néha csak egy nőgyűlölő” (Butler, 2017, 2.).

⁶ *Alien* (Ridley Scott, 1979), *The Thing* (John Carpenter, 1982), *The Entity* (Sidney J. Furie, 1982), *Carrie* (Brian De Palma, 1976), *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968).

⁷ „A spektrális mindenhatóság ára az empirikus megsemmisülés...” (Žižek, 2000 [2002, 10.]

(gyilkol, túlél, kasztrál), és ezzel aláássa a vágyat támogató férfifantáziát. A posztmodern *femme fatale* azzal semmisíti meg a „nőiség rejtélyét”, hogy „szó szerint, brutálisan megvalósítja azt” (Žižek, 2000 [2002, 10.]). „Megkapsz, de a támogató háttérfantázia nélkül” (uo., 11.) – szól az imaginárius (s ezáltal a szimbolikus rendet) megrengető valós Másik üzenete. Az *Antikrisztus* esetében a feleség halála sem változtat ezen a szerkezeten, mert a film magát a kötelező elhárító mozzanatot is ugyanolyan brutálisan realizálva ábrázolja (emlékszünk rá, hogyan lüktetnek az erek Charlotte Gainsbourg halántékán William Dafoe fojtogató kezének szorításában), így a veszély elhárítása szükségképp elkésett a történet végén.

Hasonlóan explicit a *monstrous feminine* ábrázolás a hűtlen párján gyilkos bosszút álló Dani (Florence Pugh) és a saját teste feletti kontrollt a különböző tárgyak lenyelésével és kivetésével (azaz a test irányított abjektálásával) visszaszerezni igyekvő Hunter (Haley Bennett) esetében a *Midsommar*ban és a *Nyelésben*. Az előbbi film a hargya közösség történetelemén keresztül a nő mellett a kulturális idegen koncepcióját is a horror forrásává teszi, melyet nem meglepő módon feminin jegyekkel lát el (lásd a női vezető, a mellérendelődés, a szoknyaszerű népviselet és mindenekelőtt a természetközelség motívumát). A férfiakat kizárólag az utódnemzés és a – természet termékenységét biztosító – véráldozat céljából magához csábító közösség a párja fejét közösülés után (olykor közben) leharapó sáska mentalitását követi. A film (az *Antikrisztussal* inverz módon) fordított boszorkányégetéssel (boszorkány általi égetéssel) zárul: a természetmegújító rituálé keretei között Dani hűtlen párja, Christian feláldozására szavaz. (A beszélő név a jelenetet groteszk Krisztus-parafrázissá avatja, a barbár rituálé áldozatává váló Christian a félrelépő férfiak nevében váltja meg saját nemét.)⁸ A *Nyers* zárlata pedig a gyermekeit elemésztő pusztító archaikus anya(természet) toposzát idézi meg, ami azért felkavaró, mert az abortusz választását (és az abuzív férj elhagyását) alapvetően *happy end*ként kínálja a film.

A valós Másik megjelenését ugyanis minden esetben a *monstrous feminine* által fenyegetett szereplő(k) pozitív megítélésének – és ezáltal a nézői azonosulásnak – az elbizonytalanítása kíséri. A *boszorkányban* a Thomasint alaptalanul rágalmozó babonás család, az *Antikrisztusban*, a *Midsommar*ban és a *Nyelésben* a jelenkori fallocentrizmus, az elnyomó férjek és partnerek szinte kikényszerítik a főszereplőből a szembeszállást, a transzgresszív fellépést. Linda Badley találó jellemzése az *Antikrisztusról* mindegyik filmre vonatkozatható: „tanulmány a férfi gögről” (*study of male hubris*) (Badley, 2010, 149.) A *Midsommar*ban a svéd kommunába látogató doktoranduszok, az antropológus fiúcsapat mind a Másik nemet, mind a kulturális idegent tárgyként szeretné birtokolni. Ugyanúgy örvendeznek a „svéd tejesárdáknak”, mint a véráldozat egzotikus kutatási témájának, és ugyanúgy képesek összeveszni mindkettőn. A megismerés tárgyához való hozzáállásuk ugyanolyan nárcisztikus, mint az *Antikrisztus* pszichiáteréé, aki elsősorban saját módszerének érvényességét szeretné bizonyítani a feleség meggyógyításával, melynek alapvető célja, hogy a tükörképként szolgáló Másik identitásának helyreállításán keresztül saját önazonos identitását helyreállítsa. (Ezt a leigázó attitűdöt tükrözi az idézett számonkérés is, amivel szemben a feleség

⁸ A *Midsommerről* írt bővebb elemzésemet lásd itt: Kérchy, 2020.

tárgyban való elmerülése – ha eltekintünk a morális kontextus kirakta előjelektől – kutatói alternatívaként értelmezhető. Hasonlóan állítható szembe a hargya közösség szokásaihoz való kultúranropológusi viszonyulást illetően Dani öntudatlanul felvett émikus, a másik nézőpontjával azonosuló és a férfitudósok távolságtartó, „objektív” étikus attitűdjé.) A női partner birtoktárgyként való kezelése a *Nyelésben* a legexplicitebb, mivel itt a férj fizikailag is megfosztja feleségét a szabadságától (először házi őrizetbe kényszeríti, majd megkísérli pszichiátriai intézetbe zárni), mindezt a nő méhében növekvő trón- (vagyis inkább cég-) örökös épségének megóvása érdekében.

Egyik film sem esik azonban abba a csapdába, hogy egy szimpla megfordítással utópikus kisebbségi identitáspolitikát gyártson, ahol a nők jogos bosszút állnak sérelmeikért. Ilyen keretek között ugyanis a Másik mindig megszelídített Másik, egy újabb imaginárius fantázia lehetne csupán, a toleráns attitűd pedig azt jelentené, hogy azért fogadom el (emelem fel magamhoz) a Másikat, mert bebizonyosodott róla, hogy a különbözőség felszíne mögött ugyanolyan, mint én (vagyis a magunkat központba állító értékrend sértetlen maradna). Az említett filmek attól maradnak horrorfilmek, hogy a Másikat továbbra is borzalmasnak ábrázolják. Ez a Másik azonban már nem a klasszikus *monstrous feminine*-filmek érdekvezérelt imaginárius Másikja, hanem az az iszonytató Dolog, akivel/amivel a találkozás mindig traumatikus, az én dezintegrációjához vezet. Ezt a traumatikus szakadást fejezi ki a *feminine act* radikális elhatároltsága mindenféle narratív kauzalitástól. (Emlékezzünk Rex Butler érvelésére: „nincs közvetlen kapcsolat a nők által elszenvedett szenvedés és az általuk végrehajtott tett között” [Butler, 2017, 5.], „az a nő, aki vállalja a tettet, egyszerűen nem ugyanaz a nő, mint aki szenved” [uo., 6.].) A realiztikus olvasat megakasztása arra hívja fel a figyelmet, hogy a borzalmas idegen önmagunk Másikja. Ami az imaginárius képzetek realizálásával feltárul, az – minden explicit aktualizálás ellenére – nem a félelem tárgya, hanem a félelmekhez való viszony. Az elemzett filmek a radikális idegennel való lecsupaszított szembenézés sokkoló, traumatikus *élményét* viszik színre, s ezzel az önmagunkban lévő idegennel való szembenézésre készítetnek.

Az inherens törvényszegéstől a nyers transzgresszióig

Julia Ducournau filmjei is beilleszthetők az iszonytató nőiest tematizáló filmek sorába. Mind a *Nyers* Justine-ja, mind a *Titán* (2021) Alexiája női gyilkosok, elsősorban férfi áldozatokkal. Justine kannibalizmusa összekapcsolódik a szexualitással, így ő is Danihez hasonló *vagina dentata*-ikon, imádkozó sáska, aki kopuláció után/közben megöli és megeszi partnerét. Alexia inkább az orálszadisztikus archaikus anya variációja, aki partner nélkül (legalábbis emberi partner nélkül) esik teherbe, egyedül ad életet, hogy aztán (ez esetben sorozatgyilkosként) vissza is vegye azt. Olyan, mint „a szakadék, a mindent magába foglaló fekete lyuk, ami azzal fenyeget, hogy újra elnyeli azt, amit megszült” (Creed, 1993 [2007, 44.]). Mindkét film sajátossága, hogy az iszonytató nőiesség metanarratívája mellett más olvasati lehetőségeket is felkínál, melyek feloldhatatlan feszültségbe kerülnek egymással, tovább nehezítve a kasztrációs szorongás feloldását illetően kielégítetlenül maradó néző helyzetét.

A *Nyers* például elsősorban felnövéstörténet. Hasonlóan Ducournau első rövidfilmjéhez (*Junior*, 2011) a kamaszkor átmeneti állapota, a testi-lelki átváltozás itt is a *body horror* elsődleges forrása. Justine (akit a *Junior* főszereplője, majd a *Titánban* is mellékszereplőként visszatérő Garance Marillier alakít) a film elején kezdi meg tanulmányait az állatorvosi egyetemen; a családi otthonból a kollégiumba való átköltözés egyben a felnőtt életbe lépést jelenti. Így a rituálék, amelyeket az idősebb hallgatók szerveznek az elsőéveseknek nem csupán egy intézmény beavatási szertartásaiként, hanem a gyermekkor és a felnőttkor közötti átmeneti rítusokként is funkcionálnak. Ebben a kontextusban a húsevés tiltása, a családirag előírt vegetarizmus a szüzesség megóvásának elsődleges jelölőjeként, a (mint később kiderül, elsősorban anyai) tilalom megszegése pedig a gyermeklétből a felnőtt létbe való átlépés mozzanataként értelmezhető. Ezt jelzi előre az utolsó közös családi ebéden Justine öklendezése, ami csak egyfelől igazolja a szabályok engedelmes betartását (a konyhásnéni véletlenül egy húsgolyót is belemer a krumplipürébe, ezt köpi ki a vegetáriánus szülőpár jól nevelt gyermeke), másfelől az abjekt elsődleges példáját idézi a tej fölének felöklendezéséről, melyet a szoptatással szorosra fűzött anya-gyermek kapcsolat elutasításaként, a közös heterogén létezés felszámolásának, az önálló én kialakításának vágyaként értelmez Kristeva. (Kristeva, 1980 [1982, 2-3.])

Az említett példa jól mutatja, hogy az abjekt csak részben kötődik a heterogenitás preödipális életszakaszához, és jelent veszélyt ezáltal a szimbolikus rendre, valahányszor felidéződik a későbbiekben. Legalább ennyire kapcsolódik a szimbolikus rendbe lépés, a homogén identitás kialakulásának pillanatához. Ezt példázzák a hivatalos ideológiát szolgáló, azt pusztán a felszínen sértő társadalmi rítusok, melyeket Kristeva szintén az abjekt kánonba sorol. Ezeknek a kint és bent határait testi salakanyagokkal megnyitó vallási rituáléknak „az a feladata, hogy elűzzék a szubjektum attól való félelmét, hogy identitása visszafordíthatatlanul visszasüllyedhet az anyába” (Kristeva, 1980 [1982, 64.]). „A rítusok arra kínálnak alkalmat, hogy a társadalmak újra kapcsolatba lépjenek a tisztátalan elemmel, azután ismét kizárják magukból azt.” (Creed, 1980 [2006, 89.]) Már a kultúrantropológus Arnold von Gennep és az ő gondolatait sokban követő Victor Turner is úgy közelítette meg az átmeneti rítusokat, mint amelyek a különböző szubjektumpozíciók (pl. gyerek-felnőtt, hajadon-házasság) közti átmeneti állapotot, rendbontó liminalitást a performatív esemény irányított menetébe kanalizálva igyekeznek helyreállítani az önazonos egyénekre épülő társadalmi rendet.⁹ Hasonló logikát lát Žižek az „inherens-törvényszegő” rituálék hatalmi relációiban, melyet többek között épp a kollégiumi beavatások példájával illusztrál:

„A kollégiumok mindennapi életének civilizált, nyitott, liberális felszíne alatt, az unalmas, de kedves atmoszféra mellett ott található az idősebb és fiatalabb fiúk közti hatalmi viszonyoknak egy másik világa – íratlan szabályok sora írja elő, hogy miként zsákmányolhatják ki és alázhathatják meg az idősebb diákok

⁹ Turner így ír a köztes státuszban rejlő veszélyről: „A liminalitás vagy a liminális *personae* („közömbemberek”) jellemzői szükségképpen bizonytalanok, hiszen ez a helyzet és ezek az emberek kicsúsznak vagy átfolynak az osztályozások azon a hálóján, amelyek rendes körülmények között meghatározzák a kulturális térben elfoglalt állapotokat és pozíciókat. A liminális személyek sem itt nincsenek, sem ott; a jog, a szokás, a konvenció és a szertartás által kijelölt és elrendezett pozíciók köztes területén helyezkednek el.” (Turner, 1969 [2002, 108.])

fiatalabb társaikat, és mindezt áthatja a »tiltott« szexualitás. [...] És a kritikus pont természetesen az, hogy ez az obszcén sötét tartomány, túl azon, hogy aláássa a publikus hatalom civilizált formáját, inherens támogatójaként is szerepel. A diák csak ezen íratlan szabályokba való beavatás révén részesedhet az iskolai élet előnyeiből, és az íratlan törvények megsértéséért sokkal keményebb büntetés jár, mint ha a nyíltan megfogalmazott szabályoknak nem tesz eleget.” (Žižek, 1997, 119.)

A *Nyers* kollégiumának egymást követő beavatási rituáléi is erőszakosak és obszcénak, ezzel sértik az egyetem „nappali” világának törvényeit, ugyanakkor elkerülhetetlenek, ha az ember a közösség részévé akar válni. Az első rajtaütés kifejezetten egy terrorista támadás hangulatát idézi, ahogy a maszkos felsőévesek éjszaka betörnek a szobákba, kidobálják az ablakon az ágyak matracait, és négykézlábra kényszerítve leterelik az álmukból felvert, pizsamás gólyákat a pincébe, az orgiasztikus buliba. A vad zenére izzadtan ugráló, őrjöngő tömeg, az egymásnak dörgölöző testek, a lehúzott nadrágok és elötvillanó mellek látványa az átlagosnál átszexualizáltabb képet fest a *coming-of-age* történetek kitüntetett színteréről. Hasonlóképp szexuális töltetű a sárga és kék festékekkel leöntött diákok zöldre keveredésének feladata vagy a fehér köpenyes elsősök disznóvérrel való (*Carrie*-t idéző) leöntése.

A beavatási rítusok nagyrészt tehát a szexuális identitás kialakulására reflektálnak, a gyerek és a felnőtt lét közti életszakaszon hivatottak átsegíteni. Ezt jelöli a nőies koktéluha nappali viselésének parancsa is, és a megalázó bepelenkázás büntetése megszegés esetén. Hogy Justine megszabaduljon a nadrágjára kötött óriáspelenkától, kölsönkér egy ruhát felsőbbéves nővérétől, Alexiától, amit szintén a rajta lévő farmerra-pulóverre erőltet fel, esetlenül nézegetve magát a tükörben: „ez nem én vagyok”. Fontos a testvére megjegyzése is: „neked jobban áll, rajtad kurvásabb”, amit a tükörfázist idéző helyzettel együtt althusseri értelemben vett interpellációként, a „kurvas” (értsd szexuálisan aktív) nőiséggel való azonosulásra való felhívásként értelmezhetünk. Később láthatjuk azt is, ahogy a szerep idegensége fokozatosan feloldódik Justine transzformációjának beindulásával (aminek a szó szerinti ábrázolása a – *Junior* képi világát idéző – testi átváltozás, a realiztikus történeti síkon ételmérgezéssel magyarázott brutális vedlés).

Látható tehát, hogy bár a rítusok erőszakosak, és feltehetően a tanárok és intézményvezetők tekintetét elkerülve kell hogy folyjanak, végső soron a felnőtt világ normáinak, elsősorban a kötelező társadalmi nemi szerepeknek az elsajátítását célozzák. A kék ruha, akárcsak a nővérek privát performansa az intimgyantával, Justine szexuális beavatását készíti elő, melyet majd a szobatársával, Adriannal való együttlét teljesít be. A tabusértő húsevés és a felélesztett szexualitás összekapcsolása azonban váratlanul elszabadítja Justine kannibalisztikus vágyait, így a társadalmi performatívumokkal megcélzott identitásformálás félresiklik. Amikor Justine a festékes performansz közben megharapja partnerét, vagy amikor részegen négykézláb egy hulla kezei után kapkod a boncteremben, a háttérből halljuk, ahogy megbotránkozva „kibaszott örültnek” bélyegzik. Itt lepleződik le a rítusok szimbolikus érdekelttsége, Justine – a nővérével együtt, akiről kiderül, hogy szintén kannibalisztikus hajlamokkal bír – társadalmi büntetést érdemlő *queerként* rekesztődik

ki a közösségből.¹⁰ Nem véletlenül vált át a testvérek egymás iránti dühe támogató szolidaritásba a véres udvari verekedés végén: a kutyaviadalra emlékeztető harcban kimerülve, válllvetve hagyják el az őket körbeálló iszonyodó közönséget.

Mivel azonban a film nem a dráma, hanem a horror műfajába ágyazza be magát, nem meglepő módon a *monstrous feminine* felőli olvasatot is felkínálja, többek között a kannibalizmus női ágon való öröklődésének történetelemén keresztül. („Csak lányaid ne legyenek”, halljuk az apukától.) Innen nézve pedig egyszerű a képlet: a nővé válás története maga a borzalom forrása a filmben. Vagyis a *Nyers* is úgy működik, mint az előző példák: megvalósítja, kitereteti, realizálja a patriarchális tudattalan paranoid fantáziáit, azt mutatja meg, hogy nővé válni nem mást jelent, mint szörnyyé válni. Ennek az olvasatnak az utolsó jelenet a legszemléletesebb illusztrációja, melyben az apuka az ingét kigombolva felfedi a lánya előtt az anyuka harapásnyomait, a mellkasát elborító borzasztó hegeket, és mint a nemek harcának (a *Midsommar* Christianéhez hasonló) áldozata kíván sok szerencsét a gyilkos nőiség életszakaszához: „Biztos vagyok benne, hogy te megtalálsz a megoldást, kicsim.”

A *Nyers* motívumai azonban a *monstrous feminine* modern mítosza mellett egy régebbit is megszólítani látszanak. Az öröklődő kannibalizmus családi átokként, az ételre vonatkozó tiltás fertőzési tabuként, az éjszakai bulik eksztatikus orgiákként, a nyershúsevés vagy az átváltozás a menadizmus kulturális kellékeiként, a beavatási szertartások pedig dionüszoszi rítusokként kódolódnak át az antik görög mitológia keretei között.¹¹ A buliban felakasztott plüssbárány, az alkohol és a tánc mámorában összefonódó őrző tömeg, az ominózus nyershúsevő rituálé és általában az állatorvosi egyetem mint profán állatáldozati színtér annak a Dionüszosz-kultusznak a részeiként is értelmezhetők, mely a csupán jelképes, művészetté szelídült, végső soron a nappali törvényes rend megerősítését, a feszültségek levezetését célzó apollóni rítusokkal szemben az érvessztés eksztázisát, a dolgok (heterogén) egységéhez való visszatérést, „az individuum széttűzését és az őslétezéssel való egyesülést célozza” (Nietzsche, 1872 [1986, 73.]). A menádok és a szatírok (ahogy a dionüszoszi örökséget a tragédiába átmentő kar tagjai is) valóban átváltoznak a szenvedő istent ünneplő esemény során, és ebben az átváltozásban közvetlenül, „kínos valóságmásolgatás” (uo., 64.) nélkül tapasztalják meg a határok feloldódásának egyszerre fájdalmas és örömteli mámorát. „A *principium individuationis* ilyen széthasadásakor [...] bepillantunk a dionüszoszi lényegébe” (uo., 28.), a lét végességének borzalmába, „a szubjektum elenyészik és teljes önfeledtségbe merül”. (uo., 29.)

Hasonlóképp értelmezi a rítusok funkcióját a Nietzsche által erősen inspirált (és a Kristeva által sokat hivatkozott) Georges Bataille, akihez – Sade márkin keresztül – Justine neve is irányítja a befogadót.¹² Bataille feltevése, hogy az erotikát, a szentséget és az erőszakot szervesen összekapcsolja a határsértés tapasztalata. A vágyat a tilalom

¹⁰ A társadalmi nemi performatívumok Judith Butler megfogalmazásában „megtorlással szabályozott kulturális fikciók” (Butler, 1988 [158.]), „ha az ember rosszul játssza el a társadalmi nemét, az nyilvánvaló és közvetlen büntetések sorát indítja el” (uo., 168.). A társadalmi nemi performansz e normasértő gyakorlatán keresztül kialakított identitásformát nevezi Butler *queer*nek (lásd pl. Butler, 1990.).

¹¹ A görögség „irracionális” rítusainak történeti alakulásához lásd Dodds, 2002.

¹² A *Justine, avagy az erény meghurcoltatása* című (1791-ben megjelent, nem sokkal később betiltott) botrányregényt jegyző Marquis de Sade-nak Bataille két fejezetet is szentel itt hivatkozott könyvében: Bataille, 1957 [2019, 223-266.].

megszegése generálja, az ember mint megszakított lény arra törekszik, hogy a folytonosság élményét a saját és a másik határait megsértve megtapasztalja. „Az erotika tere alapvetően az erőszak, a megsértés tere. [...] Az élőlény kiszakítása a megszakítottságból mindig erőszakkal jár” (Bataille, 1957 [2019, 22.]). „Mi más jelentene a test erotikája, ha nem a partnerek léte elleni erőszakot? Olyan erőszakot, amely a halállal határos? Amely az öléssel határos?” (Uo., 23.) Mivel „a lét folytonosságának keresése lényegileg a vallással rokon” (uo., 21.), az erotikus határsértés is szakrális színezetet kap. Ebben a kontextusban az örökletes betegséggel magyarázott gyilkolás a *Nyersben* rituális áldozattá minősül át. „A szentség a lét folytonossága, azok előtt mutatkozik meg, akik valamely ünnepélyes rítus során egy megszakított lény halálának tanúi. Az erőszakos halál megtöri e lény megszakítottságát: ami megmarad, s amit a beálló csöndben a nyugtalan lelkek tapasztalnak, az a lét folytonossága, amelynek átadták az áldozatot.” (Uo., 29.) Ennek a fajta rítusnak már nem a szimbolikus rend bevarrása a célja, hanem a „dionüszoszi katarzis”, melynek során szabad utat kapnak a „néplélekben” lévő irracionális indulatok, és megnyílik „az individualitás bűvöletét szétromboló eksztázis belső tapasztalata” (Szilárd, 1989, 67.).¹³ Justine radikális liminalitásában válik valós Másikká az imaginárius fantáziákban érdekelt közösség számára.

A történetbeli fordulópontot ebben az olvasatban tehát az fogja jelenteni, hogy Justine az ártatlan, steril, jelképes „mintha” performanszokat elmozdítja a dionüszoszi rituálék nyers közvetlenségének irányába, átlépi a kvázi-határsértő rítusok határait. Ez az elmozdulás nem szándékhoz kötött (magát Justine-t lepi meg legjobban), hanem bele van kódolva a rítusok szerkezetébe. Jóllehet a normatív rend megerősítését célozza, a karneváli helyzet (még ha csak időlegesen is) mégiscsak felfüggeszti a rendet, a szabályozott rítus is megnyitja az átmenet terét, ami lehetőséget ad a kontrollálhatatlan performatív erők elszabadulására, „az első korlátozott engedmény is korlátlan lökést adhat az erőszaknak” (Bataille, 1957 [2019, 86.]), a „rituális féktelenségnek” (uo., 87.). A teátrális keretek között tartott, szerzői intencióval és megrendezett kimenettel bíró performanszot kisiklasztja a benne működő jelentéseltérítő performativitás, a szövegműködést általában aláaknázó elkülönböződés. Vagyis, „akarattuk ellenére” (a szerzői szándékkal ellentétesen), pontosan a liminalitás lezárását célzó átmeneti rítusok indítják be Justine-ben a személyiség radikális feloldódását, mivel az erotika, ami a normatív társadalmi nemi identitást lett volna hivatott kialakítani, a határsértő eksztázis tapasztalataként nyílik meg számára.

Justine hasonló módon realizálja, „túlságosan szó szerint veszi” a kollégisták által vezényelt „mintha”-rítusokat, ahogy azt a *monstrous feminine* „történetyszálán” a patriarchális tudattalan képzetével teszi. (Az életszakasz váltás mint fizikai vedlés is ezt illusztrálja.) A két olvasat mégsem hangolható össze egymással. A nietzschei-dionüszoszi eksztázis és a bataille-i transzgresszió nem elfojtott szorongásokat kompenzáló paranoid fantázia, nem a másik nem démonizálását szolgáló kulturális mítosz, hanem az emberben munkáló irracionális, dekonstruktív erő megnyilvánulása. Bárhogy is ítéljük meg Nietzsche és Bataille nézeteit, annyi bizonyos, hogy más

¹³ Szilárd Léna Vjacseszlav Ivanov Nietzsche-olvasatán keresztül mutatja be az apollóni és a dionüszoszi katarzis közti különbségeket: „a dionüszoszi katarzis nem számúzi az irracionálist, ellenkezőleg: szabad utat enged számára. Épp ebben különbözik az apollóni katarzistól.” (Szilárd, 1989, 49.)

kódoltságúak, mint a *monstrous feminine* koncepciója, melyet a film (dekonstruált formában) szintén felkínál. A különböző metanarratívák ütközése miatt a film zárata, a szereplők döntése, hogy a környezet normarendszerét belsővé téve elfogadják az önkorlátozás – Alexia esetében a börtön (vagy elmeógyógyintézet?), Justine esetében a vegetarizmus – társadalmi parancsát, nem mentes a szarkasztikus felhangtól. Ahogy az apa idézett utolsó mondatát is olvashatjuk ironikusan, azzal együtt, hogy az a rendező műfajújító törekvéseire vonatkozó kiszólásként, önmagának szóló (de még inkább a férfiak uralta filmes világ felől érkező) patronizáló „biztatásként” is értelmezhető: „Biztos vagyok benne, hogy te megtalálsz a megoldást, kicsim.”

Felhasznált irodalom

- Badley, L.** (2010). *Lars von Trier*. University of Illinois Press.
- Bataille, G.** (1957). *Az erotika*. Ford. Dusnoki Katalin. Budapest: Kossuth Kiadó.
- Butler, J.** (1988). Performatív aktusok és a társadalmi nem konstitúciója: fenomenológiai és feministaelméleti kísérlet. Ford. Reichmann Angelika. In: Antal Éva, Kicsák Lóránt, Széplaky Gerda (szerk.), *Performatív fordulatok* (153-171). Eger: Líceum, 2015.
- Butler, J.** (1990). Kritikus queerség. Ford. Sándor Bea. *Theatron*, 2003, 2-3: 84-97.
- Butler, R.** (2017). *Lars von Trier's Women*. Ed. Rex Butler and David Denny. New York: Bloomsbury.
- Church, D.** (2021). *Post-Horror. Art, Genre, and Cultural Elevation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.
- Creed, B.** (1986). A horror és az iszonytató nőiség. Képzeltbeli tisztatlanság. Ford. Vajdovich Györgyi és Kiss Anna. *Metropolis*, 2006, 1: 88-108.
- Creed, B.** (1993). *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. London and New York: Routledge, 2007.
- Dodds, E. R.** (1951). *A görögség és az irracionális*. Ford. Hajdu Péter. Budapest: Gond-Cura Alapítvány – Palatinus Kiadó, 2002.
- Haraway, D.** (1985). Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években. Ford. Kovács Ágnes. *Replika*, 2005, 51-52: 107-139.
- Kérchy V.** (2019). *Médea lányai. Performatív aktusok a kortárs film „színpadán”*. Szeged: Pompeji.
- Kérchy V.** (2020). Az imádkozó sáska melankóliája. *Apertúra Magazin*, márc. 6. https://magazin.apertura.hu/film/az-imadkozo-saska-melankoliaja/10226/#_ftn10
- Kristeva, J.** (1980). *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Ford. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.
- Kristeva, J.** (1980). Bevezetés a megalázottsághoz. Ford. Kiss Ágnes. *Café Babel*, 1996, 2-3: 169-184.

- Kristeva, J.** (1988). *Önmaga tükrében idegenként*. Ford. Kun János Róbert. Budapest: Napkút Kiadó, 2010.
- Lacan, J.** (1966). The Youth of Gid, or the Letter and Desire. In: Lacan: *Écrits. The First Complete Edition in English (739-791)*. Ford. Bruce Fink. London – New York: W. W. Norton & Company, 2006.
- McGee, C.** (2005). A borzalmas test olvasása. Ford. Tóth Tamás Boldizsár. *Metropolis*, 2006, 1: 10-31.
- Nietzsche, F.** (1872). *A tragédia születése, avagy görögség és pesszimizmus*. Ford. Kertész Imre. Budapest: Európa, 1986.
- Szilárd L.** (1989). *A karneválemélet. V. Ivanovtól M. Bahtyinig*. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Turner, V.** (1969). *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra. A Rochesteri Egyetemen (Rochester, New York) 1966-ban tartott Lewis Henry Morgan-előadások*. Ford. Orosz István. Budapest: Osiris, 2002.
- Žižek, S.** (1997). Az inherens törvényszegés, avagy a hatalom obszcenitása. Ford. Csabai Márta. *Thalassa*, 8(1): 116-130.
[http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/\(08\)1997_1/116-130_zizek2.pdf](http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/(08)1997_1/116-130_zizek2.pdf)
- Žižek, S.** (2000). *The Art Of The Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway*. Seattle: University of Washington, Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, 2002.