**Kalmár György**

# Szubjektumkonstrukciók az *Elm* utcában. A szubjektivitás alakzatai a “slasher” horrorfilmben

## Absztrakt

A tanulmány kettős feladatra vállalkozik. Egyfelől a Rémálom az Elm utcában című horror-klasszikus (Wes Craven, 1984) pszichoanalitikus szemléletű elemzésére, másfelől pedig a pszichoanalitikus filmelmélet fogalmi apparátusának újragondolására a film tükrében. A film elemzése lépésről lépésre vezet el egy sor lacani alapú, de a kanonizált Lacanhoz képest kevésbé lacaniánus (és 'szellemében' inkább deleuziánus vagy derridai) belátáshoz a horror film szubjektumával kapcsolatban.

## Szerző

**Kalmár György** a Debreceni Egytem Brit Irodalom Tanszékének adjunktusa. 1997-ben kapott magyar-angol szakos diplomát a Debreceni Egyetemen, majd egy évig az Oxfordi Egyetemen végzett kutatást, 1999 óta a DE oktatója. Első PhD fokozatát filozófiából szerezte 2003-ban, a másodikat irodalomból 2007-ben. Fő kutatási területei az irodalom- és kultúraelmélet, a filmelmélet, a gender studies valamint az angol irodalom története. Számos tanulmány, szakcikk és két könyv szerzője (*Szöveg és vágy. Pszichoanalízis / irodalom / dekonstrukció.* Anonymus, 2002; *"A női test igazsága." Esettanulmányok egy metafora történetéből Chaucertől Derridáig. Kallligram, 2010).*

**Kalmár György**

# Szubjektumkonstrukciók az *Elm* utcában. A szubjektivitás alakzatai a "slasher" horrorfilmben

A horrorfilm gyakorlatilag megszületése óta, de különösen a szubjektum összetettségére érzékeny (jórészt pszichoanalitikus) filmelméletek népszerűvé válása óta kitüntetett tárgya az elméleti irányultságú kritikának. Az ilyen jellegű munkák azonban, úgy tűnik, épp annyi problémát vetnek fel, mint amennyit megoldanak. A horrorfilm klasszikus pszichoanalitikus olvasatai gyakran olyan elméleti alapokon nyugszanak, melyek ma már mind pszichoanalitikus, mind filmelméleti szempontból kérdésesek. [1] Egyetértek Todd McGowannal aki szerint az egyik legfontosabb probléma az, hogy a hetvenes években a *Screen* körüli kritikusok (Laura Mulvey, Stephen Heath) kezén megszülető, Lacant Althusserrel párosító pszichoanalitikus filmelmélet ugyan nagyon hatékonyan ötvözte az ideológia, az élvezet és a nemiség feminista és (baloldali) politikai kritikáját, ugyanakkor ezen hatékony (ideológia-) kritikai eszköztár érdekében leegyszerűsítette mind a lacani elméletet, mind a néző és film viszonyát (lásd McGowan 1-5).

Ideje tehát újra szemügyre vennünk a horrorfilmet, mégpedig az utóbbi évek kritikáit reflektáló elméleti keretben. Ennek egyik apropója az, hogy a horrorfilm (mely egykor a „klasszikus" pszichoanalitikus filmelmélet egyik legkedveltebb témájaként az elméleti-kritikai nyelv fokozatos bezáródásának lett a színtere) minden jel szerint alkalmas terepe egy másfajta pszichoanalitikus filmelmélet kiművelésének is. Úgy vélem, a horrorfilm olvasható a jelentés lezárhatatlanságának és a szubjektum instabilitásának a diskurzusaként is, így pedig kifejezetten alkalmas arra, hogy átírja a korábbi sematikus elképezéseinket az ideológia és patriarchális hatalom filmes működéséről és az ez által megteremtett („interpellált"), homogén szubjektivitásról. A horrorfilm olyan erőteljesen intertextuális műfaj, mely története során aktívan reagált mind az adott kor kulturális hatásaira, mind a filmkritikusok róla szóló elképzeléseire. Úgy vélem, ahogy Freud esetében is felvethető, hogy a pszichoanalízist mennyiben alkották meg a terápiába járó páciensek (Anna O. vagy Dóra), úgy a horrorfilm is aktívan színre viszi az elmélet és kritika egyes belátásait, nemegyszer tudatosan idézve, kifigurázva vagy átírva azokat.

Az alábbiakban mindezek fényében arra teszek rövid kísérletet, hogy egy horrorklasszikus, a *Rémálom az Elm utcában* (A Nightmare on Elm Street. Wes Craven, 1984) elemzésén keresztül, az elmúlt évtizedek elméleti és kritikai eredményeire támaszkodva, de azokat egyben új megvilágításba is helyezve vázoljam fel a horrorfilm szubjektumának egyes jellegzetességeit. Úgy vélem, a horrorfilm által a vásznon és a nézőtéren létrehozott szubjektum-formációk kritikai újragondolása nem csupán a filmelmélet fogalmi áthelyeződései miatt aktuális. Az utóbbi évtizedben (történelmi és kulturális folyamatok eredményeképp) különös hangsúllyal és eddig

nem látott módokon jelenik meg a test dezintegrációja és az erőszak a vizuális kultúrában. Gondoljunk csak a „torture-horror”, vagy a „war porn” műfajaira: úgy vélem, ezek a műfajok a hatalom, a t pedig észrevehető



*Rémálom az Elm utcában (Nightmare on Elm Street. Wes Craven, 1984)*

Alapvetésem az a kritikában széles körben elfogadott, akár Kracauerig visszavezethető elgondolás, miszerint a populáris horrorfilm valamilyen módon az emberi szubjektum rejtett, lelki bugyraiba enged betekintést. Ezen túlmenően úgy vélem, hogy a horrorfilm olvasható a szubjektum nyitottságát színre vivő műfajként is: a horror szubjektuma nem csupán befejezetlen, instabil, mozgásban és „folyamatban lévő” szubjektum, *subject-in-process*, ahogy Julia Kristeva nevezi, de egyben *krízisben lévő szubjektum* is, *subject in crisis* (Vö: Kristeva, *Desire in language* 135, 125). Egyetértek az olyan kortárs horrorkritikusokkal, mint Barbara Creed, Mark Jancovich, Linda Williams vagy Carol Clover, amikor a műfajt olyan térként értelmezik, melyben a „normális” (zárt, heterogén) identitás lehetetlenségének soha véget nem érő drámája zajlik (lásd: Jancovich 4, Creed 72-74). Alapvetésem szerint a horrorban az identitás produktív lehetetlensége a személyiség zártságának és nyitottságának a drámájaként jelenik meg. Az identitás (mint szimbolikus és fantazmatikus elemekből készült ‘önazonosság’) ebben az elméleti keretben mindig vágyott, társadalmilag elvárt, de a maga teljességében soha nem teljesíthető normatív szubjektum-forma neve. Lezárhatatlan, mozgásban van, ahogy a kulturális elemek és az élvezet és hatalom működése is, amelyekből készült. Lezárhatatlansága, örökös mozgása, átrendeződései azonban produktívak: folyamatosan új jelentések létrehozását eredményezi, melyben (ideig-óráig) a szubjektum megtalálni véli magát.

Ezen a ponton érdemes emlékeznünk, hogy a szubjektum megformálódása a lacani pszichoanalízisben (különösen annak korai, a filmelméletet nagyban meghatározó verziójában) olyan produktív önfélreértésként (*méconnaissance*) jelenik meg, melyben a leendő szubjektum valami zárt, egységes és strukturált dologgal azonosul (mint a test képe a tükörben vagy a nyelvi-kulturális mátrix által felajánlott szerepek). Úgy tűnik azonban, hogy ez a zárt, homogén,

strukturált identitás mind a posztstrukturalista elmélet, mind a kései Lacan, mind a horrorfilm szerint megvalósíthatatlan. A horrortól minden jel szerint nemcsak a történet narratív lezártsága ( *narrative closure*) idegen, de a szubjektum lezártsága is: ilyen értelemben pedig tekinthető az értelmezés felé különösen nyitott, disszeminatív műfajnak is. A klasszikus horrorfilmeknek rendszerint nincs vége: az utolsó képek jellemzően arról tanúskodnak, hogy a szörny elpusztítása illúzió volt. A szörny sorsa pedig kétségkívül a szubjektum belső drámájának, valamint a film interpretációjának a lezárhatatlanságát allegorizálja.

A *Rémálom az Elm utcában* kultikonná vált fő(-rém-)hőse, Freddy jól példázza a jelentés és szubjektivitás horrorfilmben tipikus viszonyait. Freddy, az álmokban megjelenő, de a szereplőket fizikailag is elpusztító sorozatgyilkos álom-démon már működésében is a produktív határsértés elvét követi: azzal, ahogyan az álmokban él, de valós sebeket ejt, „az imaginárius és a valós közötti határ" transzgressziójának tekinthető Conrich szerint (121), azaz a normalitás világát meghatározó szabályrend felsebzőjének. Freddy gyakran viszi színre ezt a határátlépést szimbolikusan is, amikor például a Nancy (Heather Langenkamp) fölötti falból bukkan fel, mintegy átjárható membránná téve az elválasztásra szolgáló falat, amikor a lepedő felszínén alulról átnyúlva rántja le Glent (Johnny Depp) a mélybe, amikor a fürdőkád vizének felszínén keresztül jelenik meg a keze a kádban elszunnyadó Nancy lábai között, vagy amikor (a film egy lacani jelenetében) a Nancyvel szembeni tükörből robban elő. Freddy ezen transzgresszív mivolta miatt értelmezhető a szubjektivitás rémisztő nyitottságának a jelölőjeként, de ennek a határsértésnek köszönhető maga a történet is t a jelentés túlburjánzás



*Rémálom az Elm utcában (Nightmare on Elm Street. Wes Craven, 1984)*

Freddy azonban nem csupán a szubjektum konstitutív (és a horrorban félelmetesként megjelenő) nyitottságának a jelölője vagy ágense. Paradox módon egyfelől ő a rend „felfeslésének" a helye, abjekt-szörny, akit le kell győzni a normalitás visszaállítása érdekében, másfelől azonban ő a hiperkorrekt rend szadista ágense is, Hutchings kifejezésével élve egyfajta „kollektív tinédzser szuperegó" (98), aki sorra bünteti azokat, akik bármi módon megsértik az erkölcsi rendet.

Figurájának ezen paradox kettőssége a horror szubjektumának lényegi jellegzetességeire mutat rá. A „slasher" műfajának egyik alapvető ismérve az erkölcsi lazaság szadisztikus megbüntetése: Freddy megbünteti a nemi életet élő tinédzsereket (Teena), az iszákos anyukákat (Nancy édesanyja) vagy a TV előtt maszturbáló fiúkat (Glen). Ha a horror egészét vesszük ilyen szempontból szemügyre, akkor azt látjuk, hogy nem csak az erkölcsi (fel)feslettség von maga után szadisztikus büntetést, hanem a pszichés struktúrák bármilyen nyitottsága. Ahogy azt Brigid Cherry is megjegyzi, a családi kötelékek fellazulása vagy a hagyományos család széthullása szintén könnyen „a horrorra való nyitottsággá vagy a szörny belépésének kapujává válik" (109). A horrorfilmek népes táborán végigtekintve elmondhatjuk, hogy ilyen, a szörnyűségekre való nyitottság lehet társadalmi/érzelmi természetű (hiányzó apafigura, szétesett család, mint a *Rémálom az Elm utcában,* a *Ragyogás*ban, vagy az *Ördögűző*ben), lélektani (a szörnyűség a múltban traumatizált személyre csap le, mint *A barlang*ban), morális/erkölcsi (szinte bármelyik slasherben, de különösen a *Fűrész*-filmekben*)*, fizikai/testi (a testi integritás elvesztése, fertőződés, sebesülés, például a zombi- és vámpírfilmekben), de ilyen nyitottságként jelenik meg a szexuális vágy is (szinte minden slasherben). A történetek explicit logikája szerint mindezek rendszerint a szubjektum esetleges gyengéiként vagy (fel)feslettségeként jelennek meg, ami sok kritikust arra a következtésre vezetett, hogy a horror hiperkorrekt identitásszerkezeteket éltető ultrakonzervatív műfaj (lásd Jancovich 13). A nyitottság ezen fajtái azonban nem csak az egyes szereplők esetleges problémáik v tulajdonság



*Rémálom az Elm utcában (Nightmare on Elm Street. Wes Craven, 1984)*

Vessünk csak egy pillantást a fürdőkádban találkozó Nancy és Freddy képére! A vizuális reprezentáció sokértelműsége folytán Freddy keze éppúgy értelmezhető Nancyt fenyegető fallikus külső támadásként, az arc képét és a személyiség egységét felszabdaló démonikus belső erőként, és a lány fantazmatikus és fallikus pénisz-helyettesítő testrészének megjelenéseként, nemiségének perverz megtestesüléseként. A Freddy és Nancy viszonyát jellemző eldönthetetlenség egy sor további kétértelműséghez vezet. Először is, úgy tűnik, a film egyszerre mozgósít szadisztikus és mazochisztikus élvezeti formákat: ha Freddyvel és a kézzel azonosulunk

(mely, hála a beállításnak, akár a nézőé is lehetne), akkor szadisták vagyunk, ha Nancyvel, akkor mazochisták. A slasher szubjektív beállításai mindkét pozíciót életben tartják. Úgy tűnik, a horror szubjektuma mindkét élvezeti formára nyitott, egyszerre üldöző gyilkos és áldozat, szadista és mazochista. Noel Carroll valami hasonlóra hivatkozott „a horror paradoxona" kapcsán: a horror nézője olyan dolgokban leli élvezetét, melyek az életben csak félelmet és szenvedést okoznának neki (159). A horror szubjektuma (legyen szereplő vagy néző) egyszerre retteg a szörnytől és élvezi annak jelenlétét. Amikor a horrorfilm nézője belép a moziba, nagyon hasonlóan tesz, mint a film főszereplője: nagyon jól tudja, hogy a sötét teremben szorongásai és rettegése szörnyűséges tárgyai várják, de mégis belép oda. A horror szubjektumában egyszerre és elválaszthatatlanul jelenik meg a vágy és a szorongás, a látvány akarása és az attól való irtózás, az episztemofília és az episztemofóbia.

A filmes megmutatás technikai jellegzetességei mindezt gyakran egy sor tükör-effektusként jelenítik meg. Nem csak a tükör előtt szemeit eltakarva álló Nancy képe olvasható én és szörnyű másikja egymásban foglaltságaként. Nancy és Freddy a fürdőszoba-jelenetben is egymás torz, metaforikus tükörképei, akik ketten *együtt* hozzák létre a horror szubjektumának képét, egy olyan szubjektum képét, aki képtelen a saját test tükörképen keresztüli idealizálására, és szembe kell hogy nézzen azzal a szörnyű másikkal, aki kimaradt az idealizált teljesség fantáziaképéből. Valami visszatér, ami idegen, érthetetlen és szörnyű, mégis közelebb van hozzám, mint én magam, és felhasítja az ödipalizált szubjektum zárt, normatív világát. Freddy borotvái a fürdőszoba-jelenetben felhasogatják Nancy arcának, a nárcisztikus, idealizáló azonosulás alapjának a képét; mi pedig *erről* az oldalról látjuk mindezt: azt látjuk, amit Freddy látna, vagy (ami ugyanaz) amit Nancy lát csukott szemmel. Ez utóbbi ugyanaz a kép, amit a kád végébe tett tükörben látna. A képernyő vagy filmvászon a horrorfilm esetében ennek a tükörnek feleltethető meg: a nárcisztikus illúzió nélküli tükörnek, a szubjektum tekintete által nem ellenőrzött (csukott szemmel nézett) tükörnek, amely a szubjektumot egymással elvileg össze nem férő perverz élvezetek és félelmek drámájaként mutatja. Így aztán Nancy és Freddy úgy tükrözi egymást, mint a néző és a horrorfilm. Ez utóbbi pedig egyszerre viszi színre a krízisben lévő szubjektumot a film diegézisében, és teremti meg azt extradiegetikusan, a nézőtéren a varázsos, szörnyű tükörbe tekintő nézőben.



*Rémálom az Elm utcában (Nightmare on Elm Street. Wes Craven,*

*1984)*



*Rémálom az Elm utcában (Nightmare on Elm Street. Wes Craven, 1984)*



*Rémálom az Elm utcában (Nightmare on Elm Street. Wes Craven, 1984)*

A horror meghatározó, kardinális pontja tehát az, ahol a vágy és szorongás, szubjektum és szörnyűség, szadizmus és mazochizmus találkoznak, ahol a szubjektum szembetalálja magát azzal az értelmetlen és szörnyű idegenséggel, melyet mégis valamiképp önmagaként vagy sajátjaként ismer fel. De mi az a pont, ahol az élvezet és a rettegés találkozik? A pszichoanalízis terminológiájában ez a Valós tárgya, mely éppúgy tárgya a vágynak és a rettegésnek. Ez az a pont, ahol mindenfajta jelentés véget ér, ahol nincs narratíva, se szubjektivitás, ahol csak trauma van, illetve traumatikus élvezet.

A lacani indíttatású horrorkritika előszeretettel hivatkozik „a Valós szörnyeire," melyek az értelmes, szervezett, szimbolikus renden kívülről törnek be, hogy romba döntsék a jelentés világát. A valós szörnyei Zizek szavaival élve a „jelentéstelenséget testesítik meg" (*Enjoy Your Symptom* 134), Carroll szerint pedig a mentális-fogalmi térképeink romba döntése miatt igazán félelmetesek (31). A test felszínét felszaggató fogaik, borotváik, késeik és láncfűrészeik ennek a határsértő minőségnek a metaforikus kifejezői, csakúgy, mint a testükből szivárgó váladékok vagy épp a bőr hiánya Freddy arcán. A valós szörnyeinek színrelépését rendszerint egy kettős, párhuzamos cselekményszálakból álló elbeszélés meséli el. Az egyik cselekményszál a szörnyre fókuszál, ahogy egymás után szedi áldozatait, egyre közelebb jutva a főszereplő(k)höz. A másik a főszereplő(k)

nyomozásáról szól, ahogy próbálják kideríteni a szörny mibenlétének rejtélyét: ki/mi is a szörny, mit akar, miért támad, és hogyan is lehet elpusztítani. Az orvosok értetlenül állnak, de Nancy kérdez, könyvtárba jár, utána olvas, stratégiát dolgoz ki Glennel. Ő az, aki keresi és megismeri a szörnyet, megfejti annak rejtélyét, és így képes lehet az elpusztítására.



*Rémálom az Elm utcában (Nightmare on Elm Street. Wes Craven, 1984)*



*Rémálom az Elm utcában (Nightmare on Elm Street. Wes Craven, 1984)*

A nyomozás folyamata (klasszikus pszichoanalitikus mintát követve) értelmezhető a múlt, az elfojtások, a tudattalan felderítéseként is, lelki, metaforikus utazásként (melynek drámai potenciálja Oedipus és Hamlet nyomozása óta vitathatatlan), de a jelentéstelen elem jelentéses rendekbe való reintegrációjaként is: a rendet összeomlással fenyegető elemet hatástalanítani kell, a jelentéstelent pedig meg kell magyarázni, jelentésessé kell tenni. Nancy legfőbb törekvése az, hogy „napvilágra hozza" Freddyt, azaz kihozza az álomból, hogy a valóság szabályrendjének alávetve végezhessen vele. A világok egyesítése, a szörny kiemelése az álmok mélyéről egyértelműen olvasható reszignifikációs, reintegrációs folyamatként, melynek célja a személyiség egysége és a jelentés totalitásának helyreállítása. Sok horrorfilm követi ugyanazt a logikát, mint a *Rémálom az Elm utcában*: ezekben a szörny rejtélyének megfejtése, „értelmezése," jelentéssel ellátása, narratívával felruházása az előfeltétele az elpusztításának: csak akkor lehet megölni, ha már ismerjük, ha tudjuk, hogy mit is akar, mi a jelentése. Ebben a tekintetben a horrorfilm az identitás egységességéért, az ideológiai interpelláció és a varrattechnika sikeréért folytatott küzdelem színre

viteleként is olvasható, azzal a kiegészítéssel, hogy (Althusserrel és Mulvey-val ellentétben) ennek a folyamatnak a szükségszerű bukását és beteljesíthetetlenségét meséli el.

Ez a narratív séma szinte egy az egyben megfeleltethető a tünet és kezelése működésének a pszichoanalízisben. A terápia szükségességét itt is egy első látásra érthetetlen, értelmetlen tünet megjelenése váltja ki, amikor valami megzavarja a szubjektum normális lelki működését, szenvedést okoz. Ahogy a tipikus horrorfilmben, a terápia sikerét is az jelenti, ha a tünetet sikerült megfejteni, és értelmének, kiváltó okának ismeretén keresztül meggyógyítani. Mind Freud, mind Lacan úgy értelmezte a szimptómát, mint megfejtésre váró üzenetet (Voruz és Wolf xiii). Ez az oka annak, hogy a szörny titkának megfejtése vezethet csak az elpusztításához. „Már túl jól ismerlek!" – mondja Nancy Freddynek az *Elm utca* utolsó előtti jelenetében, amikor (látszólag) végez vele.

Úgy tűnik hát, hogy adva van egyfelől egy értelmetlen, a rendet feldúló jelenség, „a valóság terének Valós általi megszállása," ahogy Brousse fogalmaz (90), és van másfelől egy fantasztikus elemekkel tarkított elbeszélés, mely a jelentés és a rend rehabilitációját meséli el a szörny jelentésessé tételén és elpusztításán keresztül. Sok filmben jelenik meg a „mágikus ellenszer" narratív trópusa, annak a titkos eszköznek a megtalálása, mely a baj (és az elbeszélés) megoldásához (a tünet kezeléséhez) vezet: ide tartoznak az ezüst golyók, a tűz, a karó a szívbe, a lefejezés vagy épp az energia visszavonása az álom-szörnytől. Ugyanakkor a horrorfilmek többsége határozottan a kései Lacan logikáját követi, amennyiben megkérdőjelezi ennek a reszignifikációs folyamatnak a sikerét. A kései Lacan-szemináriumokban egyre világosabbá válik az elgondolás, miszerint a tünet értelmezésekor mindig szükségszerűen van egyfajta maradék, amely ellenáll a szimbolizációnak, és így fel sem számolható. A nyelv, a jelentés, a racionalizálás talán felszámolhatja a szörny félelmetes erejét, de a monstruozitásnak mindig van egy része, amelyet nem lehet megmagyarázni és elpusztítani. Ennek a résznek a lacani elméletben a Valós és a hozzá kapcsolódó traumatikus élvezet, a *Jouissance* a neve. Ez lehet az egyik pszichoanalitikus magyarázata annak, hogy a tipikus horrorfilm utolsó jelenete többé-kevésbé explicit módon kifejezi, hogy a szörny egyáltalán nem pusztult el, várhatóan újra meg fog jelenni, hiszen ez a lényege: újra és újra eljön, pusztít és élvez.

Freddy is szimptóma, a valós apró darabkája, mely az értelem rendjében megjelenve összetöri és megújulásra, a jelentések újraformálására kényszeríti azt. Freddy figurája azt is kiválóan megmutatja, hogy a tünet és az élvezet miként is kapcsolódnak egymáshoz. Hiszen mit is csinál Freddy? Jön, rombol, gyilkol, és – ahogy ezt kéjes nevetése, izgatott beszéde, és explicit szexuális tartalmú kijelentései is mutatják – mindeközben folyamatosan élvez. Az angol nyelv még érzékletesebben fejezi ezt ki, amikor ugyanazzal az igével (*to come*) jelöli azt, hogy a szörny jön és élvez. A horrorfilm átírja az élvezetről szőtt olyan naiv elképzeléseket, miszerint az egyszerűen a szexuális örömök beteljesedése volna. Amikor a szörny morog, hörög, üvölt, támad, áldozatára veti magát, amikor az áldozat teste felnyílik, a test elveszíti határvonalait és jelentésteli formáját, akkor valójában az élvezet képeit látjuk. A szörny és áldozat teste éppúgy válik elválaszthatatlanná a vizuális térben, ahogy a szörny artikulálatlan hangja keveredik az áldozat sikolyaival a hang tartományában. Az élvezet ebben a megközelítésben a rendezett, idealizált, jelentéses

szubjektivitás elveszejtése, a szubjektum visszatérése a szervetlenbe, mely *egyszerre* szörnyű és gyönyörteli. A horrorfilm szubjektuma többértelmű, heterogén szubjektum, olyasvalaki, aki mindezt látni, elképzelni, tapasztalni akarja, aki véres látványként akarja, hogy szeme elé táruljon ez a traumatikus gyönyör, a szubjektum-lét vége. A látvány kínnal teli élvezettel jár, és egy olyan szado-mazochisztikus élvezet ökonómiájában jelenik meg, amelyben a szubjektum egyszerre foglalja el a kínzó és kínzott szerepét. A szubjektumot szétszaggató traumatikus gyönyör szemlélésének élvezetében a horrorfilm egyik alapvető jellegzetességét ismerhetjük fel.

A horrorfilm működésének ezen sajátos ökonómiája a kései Lacannál is feltűnik a tünet működése kapcsán. Amikor a páciens felkeresi a beteget, egy problémáról beszél, egy szimptómáról, mely szenvedést okoz neki. A felszínen csak a szenvedés látszik, ahogy a horrorfilmben is. Ugyanakkor Lacan szerint biztosra vehetjük, hogy a szenvedés mellett jelen van az élvezet is, azaz a tünet valamiféle tudattalan vágykielégítéssel jár.

A kései Lacan számára a szimptóma egyre kevésbé megfejtésre váró üzenet, vagy feltárásra váró rejtély, és egyre inkább az élvezethez fűződő sajátos viszony. Már a *R. S. I.* című szemináriumban (1974-75) is úgy határozta meg a tünetet, mint „annak a módját, ahogy a szubjektum a tudattalant élvezi" (Voruz és Wolf 71). A horrorfilm és a szimptóma kínnal teli élvezetének szempontjából azonban valószínűleg az 1975-76-os, *Le sinthome* című, James Joyce-ról szóló szeminárium a legrelevánsabb. Itt a szubjektum modellezésére Lacan újra a borromei csomóra hivatkozik: ez olyan, három egymásba akasztott gyűrűből álló csomó, mely szétesik, ha egyetlen gyűrűt is elveszünk. A három gyűrű egymásba fonódása a három lacani regiszter, a Szimbolikus, az Imaginárius és a Valós egymáshoz való viszonyát modellálja, melyek együtt, mint csomók, hozzák létre a szubjektumot. A szemináriumban Lacan felteszi a kérdést: mi történik, ha a három gyűrű nem kapcsolódik megfelelően egymáshoz, ha hiba van a csomó (mint szubjektum) működésében, ha a csomó nem záródik önmagába megfelelően? Lacan szerint ez esetben, a szubjektum végzetes felnyílásának veszélye esetében egy negyedik gyűrű jelenhet meg, melynek az a feladata, hogy összetartsa a másik hármat. Ez a negyedik, mindhárom másikon áthaladó gyűrű a szimptóma. Ilyen értelemben a tünet a krízisben lévő szubjektum *modus vivendi*je: olyan extra elem, mely összetartja a széteséssel fenyegető szubjektumot, és lehetővé teszi az élvezetet. Az eredmény egy „nem normális" csomó/szubjektum, aki nem tud szabadulni furcsa tünetétől (viszont még mindig szubjektum), és egy szintén „nem-normális" élvezet (mely viszont mégiscsak élvezet). Lacan szerint Joyce esetében az írás tölti be a személyiség és az élvezet megszervezésének ezt a szerepét, mely így képes a pszichózis távol tartására.

Ez a modell produktívan alkalmazható a horrorfilm élvezetének, illetve a szörny működésének a megvilágítására. Annál is inkább, minthogy a kései Lacan egyre inkább a szubjektivitás „természetes" velejárójának tekintette a szimptóma meglétét és működését, minimálisra csökkentve ezáltal a „normális" szubjektum és a horror szubjektuma közötti távolságot. Ezen szemlélet szerint, Voruz és Wolf szavaival élve „az embernek szüksége van valamiféle szimptómára, egy konstrukcióra, egy saját és sajátos megoldásra a társadalmi kötelékbe való beíródáshoz" (xiv). Más szóval nincs horrorfilm szörny nélkül, és nincs szubjektum szimptóma

nélkül. A szörny rémtetteinek végignézése, a szörny jelentésének megfejtése és a szörnyűségek legyőzése a szubjektumban zajló belső dráma kivetítése (a filmvászonra), de ezen dráma legfontosabb célja nem a szörny legyőzése (ez csupán egyfajta fedőtörténet), hanem az élvezethez és a társadalmi rendhez fűződő (sajátos, de működő) viszony kialakítása és életben tartása. A kései Lacan szerint szubjektumnak lenni elég lehetetlen dolog, így mindannyian sajátos módokon kapcsolódunk a jelentés rendjéhez, és mindannyian az élvezet sajátos ökonómiáit működtetjük.

A horrorfilm így egyben a néző szimptómájaként is értelmezhető, mely a jól szervezett, ödipalizált szubjektum árnyoldalát mutatja meg. A horrorfilm (és a kései Lacan) szerint a „normális" szubjektum definíció szerint krízisben lévő szubjektum, a szörnyűségek drámai színjátéka pedig nem a rendezett szubjektivitás felszámolandó másikja, hanem az a lezárhatatlan dinamikus mozgás, amelyben a szubjektivitás létrejön. A szubjektum ilyen értelemben már mindig is nyitott, széteséssel fenyegetett, akinek szüksége van a szimptómára az élvezethez és a (relatív) zártság fenntartásához. A szörny, a szimptóma, pedig így egyszerre a szubjektum (mint zárt alakzat) lehetetlenségének a kifejeződése, és ugyanezen szubjektum lehetőségfeltétele. A horrorfilm pedig egy azon perverz, patologikus és szimptomatikus élvezeti formák közül, melyek nélkül nem lehetnénk „normális" szubjektumok.

A tanulmány elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

Vissza a tartalomjegyzékhez

**Jegyzetek**

1. A horrorfilm és a pszichoanalízis viszonya körüli viták kritikus bemutatásához lásd a Jay Schneider által szerkesztett *Horror Film and Psychoanalysis. Freud's Worst Nightmare* című kötetet.
2. A „torture-horror" műfajáról lásd Mezei Sarolta írását a *Filmvilág* 2011/10 számában.

## Irodalomjegyzék


- Brousse, Marie-Helene. "Hysteria and Sinthome." *Voruz and Wolf. The Later Lacan. An Introduction*. Albany: State University of New York Press, 2007. 83-94.
- Carroll, Noel. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York and London: Routledge, 1990.
- Cherry, Brigid. *Horror. Routledge Film Guidebooks*. Routledge, 2009.
- ---. "*Refusing to refuse to Look: Female Viewers of the Horror Film.*" Jancovich 169-178.
- Conrich, Ian. "Seducing the Subject: Freddy Krueger, Popular Culture, and the Nightmare on Elm Street Films." Deborah Cartmell et. al. (ed.) *Trash Aesthetics*. London: Pluto Press, 1997. 118-131.
- Clover, Carol J. "Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film." Mark Jancovich (ed). Horror.

The Film Reader. London and New York: Routledge, 2002. 77-90.
- Creed, Barbara. "Horror and the Monstrous Feminime. An Imaginary Abjection." Mark Jancovich (ed). *Horror. The Film Reader*. London and New York: Routledge, 2002. 65-76.
- Hutchings, Peter. "Tearing Your Soul Apart: Horror's New Monsters." *Sage and Smith Modern Gothic: A Reader.* Manchester: Manchester UP, 1996.
- Jancovich, Mark (ed). *Horror. The Film Reader*. London and New York: Routledge, 2002.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia UP, 1980.
- ---. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia UP, 1982.
- Lacan, Jacques. *Écrits. A Selection*. New York: Norton, 1977.
- ---. Séminaire Livre XXIII: Le sinthome 1975-1976. Document interne à Association Freudienne. Unpublished transcript available at: http://www.scribd.com/doc/29365485/Le-seminaire-Livre-XXIII-Le-sinthome-1975-1976
- Magistrale, Tony. *Abject Terrors: Surveying the Modern and Postmodern Horror Film*. New York: Peter Lang, 2005.
- Rémálom az Elm utcában (A Nightmare on Elm Street, 1984, Wes Craven).
- Schneider, Steven Jay (szerk). *Horror Film and Psychoanalysis. Freud's Worst Nightmare*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.
- Voruz, Véronique and Bogdan Wolf (ed). *The Later Lacan. An Introduction*. Albany: State University of New York Press, 2007.
- Wood, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York: Columbia UP, 1986.
- Žižek, Slavoj. *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out.* New York and London: Routledge, 1992.
- ---. *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge and London: MIT Press, 1992.
- ---. *The Metastases of Enjoyment.* London and New York: Verso, 1994.

## Filmográfia

- *Rémálom az Elm utcában* (Nightmare on Elm Street. Wes Craven, 1984)

© Apertúra, 2012. tél | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2012/tel/kalmar_szubjektumkonstrukciok_az_elm_utcaban/