

Kalmár György: A szörnyűség legújabb helyei

Absztrakt

A tanulmány Joe Johnston 2010-es *Farkasember* című filmje kapcsán igyekszik megvizsgálni a farkasember-motívum kortárs áthelyeződéseit, elsősorban a pszichoanalízis és a posztstrukturalista feminista kritika szempontjából elemezve a filmet. A tanulmányban több elméleti kérdés is terítékre kerül, mint például a patriarchális családmódel posztfeminista reszignifikációja, az *abjekt* kapcsolata a fenségessel, a pszichoanalitikus esettanulmány műfajának beépülése a horrorfilmbe vagy a szörny és a női tekintet kapcsolata.

Szerző

Kalmár György a Debreceni Egyetem 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*. Kalligram, 2010).

Kalmár György: A szörnyűség legújabb helyei

(A farkasember-motívum kortárs áthelyeződései és a horror morfológiája) ^[1]

„It is said there is no sin in killing a beast, only in killing a man.
But where does one begin and the other end?”

A farkasember, az ember másikja maga is mássá lett Joe Johnston 2010-es *Farkasember* (Wolfman) című filmjében. A doppelganger, a normális árnyéka önmaga doppelgangerévé vált, (még egyszer) megkettőződött, és az 1941-es klasszikus sok szempontból hűséges, lényegi pontokon mégis felforgató árnyékává változott. Sok horror-kritikus szerint minőségében lett a '41-es film árnyékává, véleményem szerint azonban sokkal inkább jelentésében különbözött el: a 2010-es Johnston-film ugyanis sok szempontból kilép a klasszikus horror műfajrendjéből (ezért is talán a horror-kritikusok fanyalgása), illetve igyekszik elmélyíteni azt, új jelentéseket adva a rég bevált (százszor látott) formai elemeknek. Úgy vélem, a film (követve azt a kilencvenes évektől megfigyelhető trendet, melynek legkiemelkedőbb alkotásai a *Drakula* [Bram Stoker's Dracula. Francis Ford Coppola, 1992], a *Frankenstein* [Mary Shelley's Frankenstein. Kenneth Branagh, 1994] és az *Interjú a vámpírral* [Interview With a Vampire. Neil Jordan 1994]) új mélységet, motivációt ad a szereplőknek, új csavart és dimenziókat a történetnek, feje tetejére állítja a negyvenes évek erősen ideologikus (konzervatív) értékrendjét, ezzel pedig egy már-már helyenként művészfilmre hajazó, szubverzív art-horror hoz létre. Ebben a farkasemberség nem csupán a „minden emberben meglévő kettős természet” kifejeződése (ahogy a '41-es filmben kifejtik), nem csak a bennünk élő jó és gonosz, civilizált és bestiális, emberi és állati összecsapásának a drámai megmutatása, hanem egy erős shakespeare-i intertextus beépítésével és egy freudi csavarral egyben a patriarchális családmodell kritikájává, valamint magának a horror műfajának egyfajta önreferenciális mélyelemzésévé is válik.

A farkasember-történet jelentéseinek elmozdulásai jól követhetők a filmben központi szerepet játszó szimbólumok következetes reszignifikációjában. A horrorfilmben, mint sok műfajfilm esetében is, gyakran ezek hordozzák a történet lényegi jelentésmozzanatait, ezek nyitják meg, mint kulcsok, a történet „mélyebb” vagy allegorikus jelentésrétegeit. Induljunk hát el talán ezen az úton *Blackmoor* lápvídekeire.

Áthelyezett szörnyűségek

A szimbolikus elemek közül a legszembeötlőbb talán a farkasfejű sétabot esete. Az 1941-es filmben a főszereplő Lawrence Gwaintól veszi, illetve kapja ezt az emblematisz tárgyát. Mint talán

emlékszünk, ebben a verzióban Gwain boltos kisasszony, eladó apja antikvitásboltjában, akit Lawrence apja kastélyából annak távcsövével *néz ki* magának (szó szerint). A boltba látogatva, miután a lány kitér közvetlen udvarlási gesztusai elől, hősünk (hogy még a boltban maradjon) a sétatokokhoz lép, bejelentve vásárlási szándékát. Itt akad kezébe az ezüst fejű, farkasfejet ábrázoló sétatot, és ekkor is hall először a lánytól a hozzá kapcsolódó legendáról. A sétatot így, megszerzésének körülményei folytán a nemiséghez, udvarláshoz és vágyhoz köti a farkasember-motívumot. Vegyük észre a jelenet apró, ámde jelentésszerű részleteit: Lawrence a voyeurisztikus kukkolás gesztusán keresztül, apja távcsöve (egy fallikus tárgy) által lép először kapcsolatba Gwainnel, a kapcsolat motiválója a vágy, jellemzője pedig a már-már erőszakos, behatolásra törő, transzgresszív férfi nemiség (Lawrence betolakszik egy privát szférába, távcsövével lesi meg a nyitott ablakon át az öltözködő lányt). A látás, megismerés és vágy kapcsán azt is érdemes lehet már ezen a ponton is észrevenni, hogy Lawrence (a klasszikus hollywoodi mozi Laura Mulvey által elemzett eljárásrendjét követve) Gwain intim (testi) tereit akarja látni, a saját és a nézői tekintet tárgyává tenni a kisváros szepét, azonban e helyett saját megszűrösödő, szörnyeteggé váló testével kell hogy szembesüljön (lásd például a tükör-jelenetet). Tehát ezen a ponton a főszereplő sorsának pályáját két fallikus tárgy és két test kicserélése fémjelzi. Egyrészt az apai távcső által motiválva érkezik, és a nőtől kapott ezüst farkasfejű sétatottal távozik, másrészt pedig a vágyott nő testét nézné, de e helyett hamarosan saját férfi szörny-testét kell hogy nézze. Úgy vélem, hogy a tekintet ökonómiájában történő áthelyeződést (melyben a szörny átveszi a nő szerepét) ^[2] jól szemlélteti, illetve vetíti előre a tárgyak cseréje. Míg a kastély emeletén felállított fényes távcső az uralom, a kontroll, a hatalom, a környezet látás általi birtoklásának és a földbirtokos patriarchális felsőbbbségének a jelképe, a távolságtartás és mindentudás (tipikusan angol és felsőbb osztálybeli) kombinációja, addig a bot olyan mágikus fegyver, melynek könnyű a rossz végére kerülni, olyan misztikus tárgy, mely egy ismeretlen világhoz kapcsolja hősünket, amelyet nem ért, ahol nem működnek feltétlenül a régi minták, ahol az ember könnyen elvész a fekete mocsárban (a helység neve *Blackmoor*).

A bot ebben a filmben a farkasember elpusztításának eszköze lesz, fényessége így akár a tisztaság jelképe is lehet. Egy hajadontól származik (ami a film kulturális kontextusában szűz is jelenthet), és mindkét, a film során halálát lelő farkasembernek ez a bot lesz a vesztesége. Ezért mondhatjuk, hogy ez a tárgy itt afféle népmesei mágikus fegyver is (gondoljunk Vlagyimir Propp népmese elemzéseire), az irracionálissal való kapcsolat metonimikus-szimbolikus jelölője, ugyanakkor egyben az ártatlanság, rend és civilizáció védője is. Ezzel öli meg Lawrence (a Lugosi Béla által alakított, időnként farkasemberré változó vándor cigány) Bélát (aki azért közben megharapja), és a film végén őt is ezzel az eszközzel öli meg apja. Érdemes észrevenni, hogy már ebben a verzióban is megjelenik az apa-fiú kapcsolat, illetve a patriarchális család problémája, az ezüst fejű bot pedig ebben a kontextusban lesz a rend védelmezője, a farkasemberség (állatiasság, monstrozitás, gonoszság, zabolázatlanság, nemiség) visszaszorítója. A vágy és hatalom ökonómiájában pedig ezek a tárgyak írják le az apa hatalmának megerősítését is: az ő távcsöve irányította Lawrence figyelmét a lányra (érdemes megjegyezni, hogy az apa a csillagokat, azaz „magasabb rendű dolgokat” vizsgál vele, és csak Lawrence irányítja azt lefelé); és ő, az apa, a *phallus* birtokosa lesz az,

aki az események *elharapózásánál* kezébe veszi a botot, hogy visszaállítsa a rendet. A bot tehát az 1941-es verzióban egy meglehetősen konzervatív ideológiai töltettel rendelkező történetet mesél, amit jól fémjelez a fiú vágyának megbüntetése, a vágyódó (nagygyá és szörössé váló) férfitest szörnyszerűként való bemutatása vagy a szuperegő-apa Id-fiú fölötti győzelme is.

A 2010-es változatban, mely a viktoriánus Angliába helyezi a történetet, a képlet jelentős és felforgató változásokon megy keresztül. Bár Gwain itt is egy antikvitásboltban dolgozik, de a bothoz semmi köze sincs. Ő Lawrence bátyjának menyasszonya, aki eltűnt jegyese megkeresésére kéri fel színészként dolgozó hősünket. (Első jelenetükben ezúttal ő a tekintet birtokosa, ő az, aki színházi távcsövön át „kukkolja” a színpadon Hamletet játszó Lawrence-t, majd az előadás után ő lép be annak privát tereibe.) A családi birtok (Blackmoor) felé utazó Lawrence pedig a vonaton kapja meg a botot egy rejtélyes, külföldinek tűnő öregúrtól. Ebben a filmben az ezüst, farkasfejű bot szintén fegyverként jelenik meg, jelentése azonban radikálisan más: a farkasemberség metonimikus jelölője. Lawrence közelgő végzetét jelöli, és jellemzője, hogy csak épp aktuálisan (át)változó korban lévő emberek vagy leendő farkasemberek használják. Nem a szörny elpusztításának mágikus eszköze, hanem a (leendő) szörnység jele, szörnyek fegyvere. A legjellemzőbb e szempontból talán a film végén található „nagy összecsapás”, ahol Lawrence apja (aki, mint kiderül szintén farkasember), még átváltozása előtt ezzel tángálja el fiát. Klasszikus gyermekverési jelenetet láthatunk, szadista apával, aki a nemesi kúria viharvert nappalijában élvezettel veri a földön fetrengő fiát a bottal. Ebben a filmben az apa nem a rend nemes helyreállítója, hanem a kegyetlenség és szörnyűségek eredete, az anya és a bátyj gyilkosa, Lawrence farkasemberséggel való megfertőzője. A bot itt olyan fallikus fegyver, mely az atyai, rohadó patriarchális rendet és annak kegyetlenségét szimbolizálja, az ödipális családmódelbe kódolt erőszakot. Valami bűzlik Blackmoore-ban, valami szörnyűséges, ami (akár csak a *Hamlet* ben) kapcsolatban van az apasággal, a hatalommal és a halállal. A történet egyik központi téje az, hogy Lawrence tovább folytatja-e azt, amit apja elkezdett, örökl-e apja birodalmát („You are heir to my kingdom, Lawrence! You have always been heir to my kingdom!” – mondja Sir John a végső leszámolási jelenet kellős közepén), illetve megismétli-e saját generációjában apja (rém)tetteit. A család ebben a filmben egy olyan eszményi hely, melyet az apa szörnyszerűsége tesz pokollá. A film téje pedig az, hogy Lawrence (akiből szintén „kijött az állat”) megöli-e szerelmét, az anyjára erősen emlékeztető Gwaint, vagy véget vet e véres hagyománynak.

2010-re tehát jelentősen átrendeződött a horror ideológiai rendje: a nő védtelen hajadonból, nézett tárgyából és sikoltozó áldozatból a történet törékeny, de aktív irányítójává vált, a tekintet teljes jogú birtokosává, a szörnyszerűség és erőszak pedig már nem a vándor (atopikus, nem rögzített jelentésű) cigányokkal áll kapcsolatban, hanem a patriarchális családi kúriában keresendő. Az erőszak és monstrozitás a 2010-es film szerint hagyományos, a múlt öröksége, és nagyon is jól ismert. Ennek a hagyománynak a legszebb („legépületesebb”) kifejeződése talán épp a családi ház. A ház – mint arra számos horrorkritikus rámutatott – a műfaj egyik központi szimbóluma, mely egyben a személyiség, illetve a társadalmi rend (például a család) jelképévé válik. A horror műfajában a ház szinte mindig rémségeket rejt, hamis védelmet ígér, és sokkal veszélyesebb hely,

mint hittük. Míg az atyai hatalmat megerősítő 1941-es filmben a Talbot-kastély baljóslatú, mégis tiszta, fényes, erőteljes hely (a patriarchális család teljes fényében és erejében ragyog), addig a 2010-es változatban már omladozó és elhanyagolt, akár egy kísértetkastély, melyben már csak az öreg (teliholdkor farkasemberré változó) Sir John és egyetlen indiai szolgája lakik.



A Talbot-kastély 1941-ben

2010-re a kastély a romlás jeleit mutatja. Minden a múltból és a halálról szól itt: a padlót őszi levelek borítják, a falakról porosodó vadállat-trófeák figyelnek, a bútorok régiek és rongyosak, az anya halála óta megállt az élet („You see, I’m quite dead” – mondja Sir John a fiának a családi kriptában). Minden a múlt árnyékában él, a múlt pedig „szörnyűségek vadonja” („a wilderness of horrors”). A szörnyűségek eredete azonban ebben a filmben mégsem a fiú vágya, hanem az apa „szörnyű” viselkedése: más szóval a horror forrása nem a természetfölöttiben vagy a nemiségben rejlik, hanem a patriarchális hagyományban. A horror nem egy ismeretlen, távoli helyről jön, mint ahogy Noel Carroll szerint a klasszikus horrorban tipikusan (1990: 34-35), a szörnyűséges nem valami külső és ismeretlen (1990: 35), hanem az, ami nagyon is ismerős, az, amit azért nem látunk tisztán, mert túlságosan is közel van hozzánk.



A családi fészek 2010-es képe

A jelenet, amely elválasztja a földi paradicsom előidejét a horror jelenétől az, amikor a családi kastélyban éjjel egy szál gyertyával a kezében a szobája felé tartó Lawrence régi gyerekszobája mellett elhaladva suttogó hangokat hall és megáll, majd bemegy. Tipikus horrorfilmes helyzet ez, és a *mise-en-scène*-től a beállításokon át a jelenet dramaturgiai felépítéséig minden a jól ismert kísértetfilmes szituációt idézi. Azonban amikor hősünk bemegy a szobába, és nem látunk semmit, csak a hangokat halljuk („Lawrence, Lawrence!”), majd a hívással kezdődő emlékképeket látjuk, rájövünk, hogy nem halottak szellemei, hanem a főszereplő múltja, emlékei keltek életre. Nem kísértetekkel kell szembenézni, hanem a múlt kísértő erejével. Nem egy természetfölötti hatalommal, hanem a gyermekkor feldolgozatlan traumájával. A jelenet a valóság mibenlétének definícióján is csavar itt egyet, hiszen az emlékezés a felébredésre való hívással kezdődik („Lawrence, Lawrence, wake up!”), mintha hősünk álomvilágban élne, melyből fel kellene ébrednie a traumatikus múlt valóságára. Mindezek fényében a film a „normális” (ödipalizált) valóságot egyfajta hamis, intézményesített erőszakkal ránk kényszerített, boldogtalan álomként mutatja be (gondoljunk az elmegyógyintézetre), mely mögött ott kísért a (lacani értelemben vett) valós traumája és a szörnyek világa. A visszaemlékezéskor először pár másodpercre a hajdani boldogság mitikus előidejének képeit látjuk (a gyerekek a kastély napsütötte, virágos, zöldellő édeni kertjében az anyával kergetőznek), majd a következő emlék már a gyermek Lawrence éjszakai felébredésével kezdődik, amikor bátyja éjjeli hangokra lesz figyelmes és felébreszti őt is. Jelenbeli hősünk tehát a múlt álomszerűen megjelenő valóságára ébred, annak az éjszakának az emlékére, amikor halott anyját apja karjaiban találta a kastély parkjában. A jelen valósága ebben a helyzetben tehát olyan álomként jelenik meg, amelyből egy már eltemetett szörnyű valóságra ébreszti az embert a (sekély) sírhantból felszálló bűz. A valós dolog (a lacani pszichoanalízis definícióját hűen követve) tehát az a trauma, amelyet képtelenek vagyunk az értelem rendjeibe integrálni, ugyanakkor sikeresen elfojtani sem tudjuk, hisz kísérti az élt, vissza-visszatér (és akkor bűzös, véres és durván szőrös is).

Fekete lápra épült az ödipalizált szubjektivitás patriarchális struktúrája.

A fent említett jelenet a film egyfajta ősjelenete, központi része, melyhez többször is visszatér, így

több szempontból is érdemes lehet a figyelmünkre. Egyfelől az édeni múlt és a szörnyűséges jelen képi reprezentációi értelmezési lehetőségekkel szolgálnak a paradicsomból való kiesés, illetve a horror okára vonatkozólag. A gyermekkor hajdani boldogságát felidéző (csupán egy-két másodpercre felvillanó) erősen esztétizált képeken az anyával a kertben játszó gyermekeket látjuk. Minden ápolt, virágzó és napfényes, a szökőkútból csobog a víz, minden élettel teli, mindenki fehérbe öltözött apró fekete kiegészítőkkal, még a virágok is fehérek, és (a mitikusságot és álomszerűséget erősítve) fehér virágszirmokat sodor a szél.



Az éden képei

Ha jobban megnézzük a jelenetet, felfigyelhetünk egy, a klisé-szerű képet érdekesebbé tevő részletre. Egyfelől úgy tűnik, hogy a családi boldogság ábrázolásából kimaradt az apa, ugyanakkor észrevehetjük, hogy a szökőkút körül nem hárman, hanem valójában négyen kergetőznek: az anya mellett ott üget egy (szintén fehér alapon fekete pöttyökbe) öltözött nagy testű kutya is. Meglehetősen sokértelmű kép ez, hiszen a kutyát tekinthetjük (az ekkor már farkasember-kórral fertőzött) apa összetett képének is. A mitikus előidőben így egyfelől szintén jelen van az apa állatiassága, de szelídített formában. A család (ahogy a színek is mutatják) teljes harmóniában van, mindenki boldog, de valami mégsem stimmel, hiszen az apa helyén (akárcsak egy népmesében) egy hatalmas kutyát látunk.

Világos, hogy a farkasember-kórság eredete, illetve az apa szerepe jelentős áthelyeződésen esett át. Míg az 1941-es filmben az apa a „normális” (felső osztályhoz tartozó, racionális, fehér) családfőt testesíti meg, aki a rend garanciája, itt már a boldogság képein is (átmenetileg) szelíd állatként jelenik meg. Míg a korábbi filmben Béla, a vándorcigány farkasember harapja meg hősünket, addig a 2010-es film már közvetlenül az apát teszi felelőssé a szörnyűségekért és szörnységért. Míg a korábbi film egy meglehetősen konzervatív és represszív ideológia mentén az *idegent*, a másik rasszhoz (a nem fehér, nem keresztény, nem letelepedett, azaz afféle *vándorló jelölő*ként működő cigányokhoz) valamint a (különböző társadalmi osztályok közötti) szexualitáshoz köti a szörnyűség eredetét, addig a kortárs változat mintha a *saját* (patriarchális) hagyományt tenné felelőssé.

A két fertőződés-jelenet is jól mutatja a farkasember motívum jelentésének elmozdulását. Az első

filmben Lawrence esti sétára hívja Gwaint az erdőbe, ahol egy potenciálisan erotikus jelenetet szakít meg Béla támadása (a Lugosi által alakított farkasembert a filmben is Bélának nevezik). Itt a farkasember egyértelműen főhősünk másikja, ez a másság pedig egyértelműen a nemiséggel áll kapcsolatban: míg Lawrence a *lápra csalt* Gwaint próbálja becserkészni, addig a farkasember tőlük nem messze, egy másik fa mögött egy másik nőt támad meg és tép szét. Nem nehéz felismerni a második eseményben az első szörnyszerű tükörképét. Amikor Lawrence odasiet a sikoltozásra – azaz amikor a történet összetalálkozik a *másik történettel*, Lawrence a farkasemberrel, a romantikus-erotikus évődés egy szörös bestia (fel)támadásával – akkor történik meg a „megfertőződés,” az én és a kivetett másik (*abjected other*) visszavonhatatlan összekeveredése. Ezzel szemben a későbbi filmben Lawrence testvére halála után nyomozva, a múlt sötét titkait keresve kerül éjnek idején az erdőbe, a cigányok táborába, ahol megtörténik a farkasember támadása. Itt hősünk szemtanúja lesz, ahogy egy kisfiú (aki épp annyi idősnek látszik, mint ő maga édesanyja traumatikus elvesztésének idején) elfut a táborból, a szörny pedig egy másik irányból utána ered. Lawrence nem erotikus kalandot keres tehát, hanem egy kisfiút próbál megmenteni a szörnytől, amikor megharapják. Mintha egyfajta múltba vagy a tudattalanba tett utazás során (az erdő nyilván mindkettőt jelképezheti) önnön kisfiú-énjét próbálná megóvni a traumától, amikor maga válik áldozattá és a szörnyszerűség hordozójává. A jelenet így felajánl egy olyan allegorikus értelmezést, miszerint a saját múltjába visszatérő, saját gyermekkori traumáit újra látogató hőst az újra életre kelt múlt, a tudattalan mélyéről újra előásott traumák fertőzik meg. A nyomozás visszavezeti a múltba, a tudattalanba temetett rémségekhez, a romlás eredetéhez. A romlás okának felszámolása közben azonban – a műfaj szabályrendjének ismeretében nyilván nem meglepő módon – maga is megfertőződik.

A jelenet továbbá jól mutatja azt is, miként is tölti meg a film a horror formai, dramaturgiai hagyományát a farkasember mítoszban (viszonylag) újnak tekinthető tartalommal. Az édeni múlt képébe belecsempész egy azt összetetté tevő furcsa, heterotróp elemet, a kísértetház trópusába beleírja a traumatikus gyerekkor által kísértett lelki beteg hős alakzatát, a bűnügyi nyomozásba a pszichoanalitikus esettanulmány műfaját, relativizálja a valóság és álom viszonyait, a rendet helyreállító apából szörnyet, a nemisége miatt szörnyű fiúból pedig traumatizált, melankolikus hőst csinál. Az emlékezésben feltáruló traumatikus szituáció pszichoanalitikus implikációi pedig egyenesen a horror műfajának filmbéli (ön)értelmezése felé mutatnak. De erről majd később.

Mielőtt megvizsgálánk, hogyan is definiálja (újra?) a horror műfaját a film egyes pszichoanalitikus allúzióival és esztétikai megformáltságával, fontos szót ejteni a történetbe szőtt Hamlet-intertextusról. Folytassuk hát ez utóbbival, mivel a film összetett jelentéseit (illetve ezen jelentéseknek a '41-es filmhez képest történt áthelyeződését) is ennek ismeretében érthetjük meg a maga intertextuális rétegzettségében.

To be (a monster) or not to be

Johnston farkasember filmjében a farkasember (többek közt) egyfajta Hamlet-doppelganger (is)

lesz, izgalmas intertextusba vonva a két történetet, melyek így kölcsönösen újraértelmezhetik egymást. Főhősünket itt színpadon látjuk meg először, koponyával a kezében, amint Hamlet hercegként Yorick sorsán, illetve a gyermekkor elveszett boldogságán medítál a maga melankolikus módján („Alas, poor Yorick!”). Mint kiderül, Lawrence élete sem nagyon szól másról, de ha szólt is, Gwain érkezése és bátyjának halálhíre után egyértelműen ebbe az irányba fordul. (A film egyik későbbi rémálom-jelenetében Lawrence ugyanezen a színpadon Yorick helyett bátyja levágott fejét fogja, egyértelműsítve a melankolikus múltba nézés párhuzamát.) Úgy vélem, a film ezzel a gesztussal is fölhívja a figyelmünket az értelmezésnek a farkasember-hagyományban eddig talán kevésbé érvényesülő irányaira: a család (apa-anya-gyermek háromszög) fontosságára, az ödipális szituáció szerepére (a Hamlet-kritika egyik híres irányára), és a múlt és a múltba nézés problematikus szerepére – hogy csak pár elemet említsek az intertextus gazdag hozadékából. Mind Hamlet, mind Lawrence a családban történt haláleset miatt tér vissza az arisztokratikus családi fészekbe, és mindketten azt találják, hogy „valami bűzlik Dániában.” Mindkettejük apja egyszerre élő és halott, mindketten nyomozásba kezdenek, mely közvetlen családtagjaikra (egy apafigurára) tereli a gyanút, mindketten számkivetettek, örültnek bélyegzettek és melankolikusok, mindkettejük anyját megöli egy apaszerű figura, és mindketten egy olyan szerelmi történetben vannak, melynek beteljesedését lehetetlenné teszik a nyomozás során előálló körülmények. Johnston filmjében Sir John, Lawrence apja egyszerre idősebb Hamlet és Claudius, egyszerre a halott jó apa és az azt megölő rossz apa. Ő az, aki – akár csak az öreg Hamlet – halottként kísért („You see, I’m quite dead”), és ő az, aki – akár csak Claudius – gyilkol, aki a család és a birtok végzete. Blackmoor éppúgy *wasteland*, halott, elátkozott vidék, ahogy Dánia Shakespeare-nél vagy Théba Szophoklészénél, ahol Oedipus nyomoz. A vidéket ábrázoló, a film atmoszférájáért felelős, szépen fényképezett szürke, romantikus, apokaliptikus képek mind annak a melankóliának, traumatizáltságnak és lelki kifosztottságnak a jelölői, amelyben a főszereplők élnek. Lawrence éppúgy a múlt melankolikus vándora, mint Hamlet, mindketten éppúgy a múltban, a halottak birodalmában keresik a válaszokat, mindketten életük alapvető kérdéseivel kell hogy szembenézzenek (*szörnynek lenni vagy nem lenni*), mindketten szörnyek (is) lesznek (gondoljunk a *Hamlet*-ben mindazokra, akik nem haltak volna meg, ha Hamlet nem hezitál annyit), és végül mindketten emberként halnak meg.

A film (és a benne megjelenő szörnyalak) így egyértelműen a gótikus horror azon összetettebb formájához tartozik, amelyben a szörny nem egyszerűen a normalitás másikja (ez az első típus), nem csupán mindaz, ami abból kiszorult, vagy ami fenyegeti azt, hanem olyan hibrid identitású lény, aki önmagában egyesíti, illetve keveri a normát és azt, aminek az a kizárásán alapul (vö: Stallybrass és White osztályozási rendjével 193). A farkasember-motívum 19. századi előfordulásait elemző Chantal Bourgault du Coudray ügyesen von párhuzamot a második típusú gótikus szörnytest és a kristevai *abjekt* megképződése között (2002: 8). Mint ismeretes, Kristevánál az abjekt a kivetett dolog, az utálat tárgya, az a dolog, amelyet ki kellett zárni ahhoz, hogy a szubjektum megképződhessen, és egyben maradhasson, „valami elutasított, amitől nem válunk meg” (Kristeva 1996: 4). A kitaszításnak és meg-nem-válásnak ez a kettőssége figyelhető meg a

farkasember figurájában is. Ez a hibriditás, a kitaszított dolog belső megőrzése Coudray szerint elsősorban a férfi farkasemberek ábrázolására jellemző, akik (az első típusba tartozó női farkasember-alakokkal ellentétben) nem csupán a normalitást fenyegető szörnyetegek, de egyben a szörnyetegség ellen harcoló emberek is, nem csak kivetettek, de önmaguk (szám)kivetői is, magányos, melankolikus alakok, a róluk szóló történetek pedig „következetesen hangsúlyozzák a farkasember által tapasztalt belső lelki és szellemi küzdelmet” (2002: 11). Ilyen értelemben Lawrence hibrid identitásában és gótikus, transzgresszív testiségében egyszerre jelenik meg az emberi és állati, a normális és a szörny, a fenséges és a kitaszított, az ártatlan, szenvedő fiú és a szadista apa, Hamlet herceg és Claudius. Ilyen értelemben a film tétje az, hogy Lawrence átveszi-e atyai örökségét, maga is halott lelkű szörnné változik-e, vagy (akár csak Hamlet) a világot romlásba döntő apafigurával együtt maga is elpusztul.

A fenséges és az abjekt

A 2010-es farkasember-remake így több ponton is kilép a „klasszikus” verzió árnyékából, és egy sokkal gazdagabb, progresszívebb és transzgresszívebb filmszöveget hoz létre. Ennek a bonyolult, fent is elemzett problematikának van egy eleme, amely nem csak összetettebbé teszi a fenti képletet, de a horror esztétikájához is érdekes hozadékokkal szolgálhat: ez a fenséges kérdése. A film egyik meghatározó (a farkasemberség jelentését és az apa-fiú viszony mibenlétét is alapvetően befolyásoló) jelenetében ugyanis Sir John, az apa eloltja a ház olajlámpáit, majd a Holdra irányított teleszkóphoz hívja fiát. A Hold – mint ahogy azt már a film legelső képei is megalapozták – a filmben a farkasemberség mögött megbúvó titokzatos erőt és motivációkat jelképezi. Fenséges, nőiként aposztrofált vágytárgy, mely rabjává teszi az őt bámuló férfiakat. A távcső mint fallikus tárgy tehát ebben a verzióban nem Gwainre irányul, hanem a Holdra. A film ugyanakkor véleményem szerint mégsem a (Lovecraft-féle) természetfölötti horror felé veszi az irányt, a szörnyűségek kiváltó okai nagyon is hétköznapi dolgok. A Hold is csak első látásra sugall természetfölötti magyarázatot: a filmben (is) egyértelműen kapcsolatban van a nőiséggel és a nemiséggel, sőt az anya metaforájává válik.



Az Atya, a Fiú és a Fenséges



Az Atya, a Fiú és a Fenséges



Az Atya, a Fiú és a Fenséges

A Hold nőiséggel való kapcsolata, mint ismeretes, évezredek hagyományokkal bír, mely hamar része lett a farkasember-mítosznak is (vö. Coudray 2003: 63-65). A női menstruációs ciklus és a

hold-ciklus analógiája; a Hold, nőiség és örület összekapcsolása; valamint a holdtöltének a menstruációs vérzéssel és a női sexualitással, illetve a szexuálisan éretté válással való kapcsolatai mind-mind fontos elemei a horror-irodalom háttér-mitológiájának (vö. Creed 1993: 125-126). [3]

A Hold a filmben egyértelműen a fenséges esztétikai kategóriájába tartozik, ezzel szorosan egy kontextusba vonva az (elvesztett, halott, preödipális, pretraumatikus) nő vonzását a farkasemberséggel és a fenséges működésével. A fenséges klasszikus, kanti meghatározásának lényegi elemei, hogy ezen esztétikai minőség tárgya hatalmas, lenyűgöző, nem körülhatárolható, formátlan, akárcsak egy természeti jelenség (például vihar a tengeren), mely nem csupán lenyűgöz, de félelemmel is tölt el, továbbá ellenáll a racionális megértésnek (vö. Kant 1979: § 23-27). Schopenhauer ehhez még hozzáteszi azt a horror szempontjából nem mellékes körülményt is, miszerint a fenséges látványa fenyegető a szubjektum számára, akár a szubjektum pusztulásának a lehetőségeit is hordozza, mégis örömet okoz (vö. Schopenhauer 1991: § 39).

A fenségesnek ez a komplex, fenyegető és mégis vonzó mivolta jól illeszkedik a horror befogadásának pszichoanalitikus paradigmáihoz. A huszadik században az európai humán tudományokban dominánsnak nevezhető elméletek Lévi-Strausstól és Freudtól Lacanon át Kristeváig úgy látják az emberi szubjektum megképződését, mint egy olyan társadalmi-szimbolikus rendbe való belépést, amely áldozatokat, lemondást, elidegenedést és rossz közérzetet teremt. A rend ebben az elméleti kontextusban mindig a bezártság, a szubjektumformába börtönözöttség, az elfojtások és egyfajta teljesség-tapasztalattól való megfosztottság világa. A szubjektum (Freud szerint) rossz közérzettel küszködik, (Lacan szerint) a nyelvi-kulturális rend rabszolgája, aki nem csak önmaga teljességével, de a (számára előre megkonstruált jelentésű) renden kívüli valóssal sincs kapcsolatban.

Ebben az elméleti összefüggésben a fenséges nyilvánvalóan összefüggésbe hozható az egyszerre vágyott és félt dolog érzékelésével, annak az elfojtott és kitaszított (nem-)tárgynak az előérzetével, mely úgy tenné teljesebbé és szabaddá a szubjektumot, hogy megszünteti azt. A testi széthullás, széttépetés, átváltozás, a test morfológiai önazonosságának a felbomlása itt nyilvánvalóan a személyiség szétesésével kapcsolatos félelmek (és vágyak) testi kifejeződése. Mint ismeretes, Lacan szerint az ego első képe a gyermekben akkor születik meg, amikor az felismerni véli magát a tükörben, azaz amikor testének képét (illetve annak vizuális körülhatárolhatóságát) teszi az ego alapjává (Lacan 1966: 93-94). A jól lehatárolt, önazonos test felbomlása, mint arra számos pszichoanalitikus horrorkritikus rámutatott, az ego felbomlásának metaforája; a farkasemberré válás (ennek fényében) egyszerre a szubjektum szabaddá válása (megszabadulása az elfojtástól és bezártságtól), valamint strukturált és funkcionáló szociális lényként való megszűnése; a fenséges pedig úgy tűnik, hogy ennek a kétértelmű, egyszerre pusztító és felszabadító folyamatnak az előérzete és hívása.

„A természet ... azokban a jelenségeiben fenséges, amelyeknek a szemlélete a végtelenség eszméjét hordozza” – írja Kant (1979: 221), ezzel pedig a fenséges érzetét a végtelenhez és a határtalanhoz köti. Így a fenséges a jelen kontextusban értelmezhető a szubjektum felnyílásának, szabaddá

válásának és (ödipalizált szubjektumként való) megszűnésének az előérzeteként is. A kortárs szubjektumelméleteket a fenséges kanti fogalmával összekötve azt állítom tehát, hogy a fenséges esztétikai tapasztalata értelmezhető a (strukturált, bezárt, elidegenedett és melankolikus) szubjektumnak egy nagyobb, strukturálatlan (végtelen) egészben való feloldódásának az egyszerre gyönyörteli és félelmetes előérzeteként. A Hold (fenséges, női) figurája tehát a filmben a (lehatárolt) szubjektumon túlinak lesz a jelölője, illetve egyben annak az erőnek is, mely elérhetetlenségével (akárcsak a lacani *Dolog*) folyton mozgásban tartja, kimozdítja, és önnön határain túlra hívja a strukturáltságában szomorkodó szubjektumot.



A test képe, az én és az idegenség

Ily módon a fenséges hívásának engedelmeskedő szubjektumra leselkedő egyik veszély kétségkívül az, hogy amikor egyszer (újra) a tükörbe néz, immár nem azt a lényt látja ott, akit megszokott. A tükörjelenet szinte kötelező része a farkasember-filmnek, a tükörbe néző Lawrence pedig (nyilván) megrémül attól, amit ott lát, (a végleg a renden kívül került) apával ellentétben képtelen megbékélni az új (nem-)identitással. A film egyik (horrorhoz méltóan pesszimista) „üzenete” az, hogy a („szörnyűségek vadonjaként” jellemzett) múlt dolgait jobb békén hagyni, jobb a rossz közérzet (itt: a melankólia), mint a teljes pszichés összeomlás, a fenséges hívásának pedig ellen kell állni, mivel a határ túloldalát szörnyek lakják. A szubjektumformát megbolygató hős nem egy fenséges teljességgel, hanem szörnyekkel találja magát szemben, nem önmaga egy teljesebb változatával, hanem egy radikális, pusztító mássággal. Amikor a fenséges felnyitja a szubjektumot, megnyitja a radikálisan más felé, akkor a tudattalan minden kísértetét és szörnyét is kiengedi. A fenséges keresése (a fennálló rendnél teljesebb, jobb, igazabb rend keresése) pedig az *abjekt*hez vezet, ahhoz a dologhoz, mely a horror élményében vet véget a szubjektumnak. Ily módon a horror esztétikájában az abjekt (a szörnyűséges, kivetett tárgy, az undor tárgya) nem más, mint a fenséges másik arca; a romantika nagy álma a végtelen másikkal való egyesülésről pedig

balgaság: a szubjektum felnyitása nem teljességhez vagy szabadsághoz, hanem szörnyűséges pusztulásához vezet.



A test képe, az én és az idegenség

A film így felhívja a figyelmet a fenséges esztétikai minőségének és az abjekt pszichoanalitikus fogalmának néhány lehetséges kapcsolódási pontjára. Egyfelől mindkettő a szubjektum nyitottságát jelöli (*contra* Lacan), azt az állapotot, amikor a szubjektum *nem* a nyelv rabszolgája. A fenséges azért, mert arról is beszél, hogy a szubjektum egy nagyobb egész része (Schopenhauer 1991: 281), egy olyan nála nagyobb és erősebb (nem feltétlenül értelmes) világhoz, melytől elválaszthatatlan, mely hatással van rá, mely kikényszeríti, hogy „fölébe kerekedjünk [az individuális] akaratnak” (277). A fenségesben egy olyan érzéki dolog tapasztalatának nyílik meg a szubjektum, mely el is pusztíthatja, ezzel pedig túllép mind az ego és a nárcizmus (imaginárius) ökonómiáján, mind a jelentés és értelem rendjébe minden életjelenséget visszairó szimbolikus fennhatóságán. Az abjekt Kristevánál, mint ismeretes, szintén a szimbolikus funkció gyengeségéről, billegéséről tanúskodik: a kivetett tárggyal (például a szörny testével) szembenező szubjektum önnön határaival, szubjektumlétének törékenységevel kell hogy szembenézzon (vö. pl.: Creed 2002). Úgy vélem, a két fogalom viszonyát legjobban a farkasember filmek legtipikusabb képe példázza, a fenséges telihold alatti kopár, félelmetes erdőben (farkas)üvöltő magányos férfi hős képe. Mind a Hold, mind a halott (*wasteland*) erdő (vagy láp) a szimbolikusan túlinak a jelölői, a hős pedig ebben a képben abjektté vált, kivetett, elszabadult, otthontalan, nem egészen emberi lény. A magasban lévő, őt hívó, motiváló (a filmben az anyával asszociált) Hold elérhetetlen, elvesztett: számára csak az (apai) rend maradt (ami maga a pokol, gondoljunk csak az elmeegógyintézetre), valamint a kívülségnek az a megfosztott, megvetett formája, amit abjektnek nevezünk. A hős épp a fenséges hívása miatt válik kivetetté, az ahhoz való viszony miatt. A fenséges kivetíti a szimbolikusból, egy nagyobb, érzéki (nem értelmes) egységbe hívja, ugyanakkor ha nem tud felnőni hozzá, nem tud maga is fenséges lénnyé változni (mint a farkasember motívum fantasy-irodalombeli feldolgozásaiban), akkor a hősből abjekt, kivetett, megvetendő tárgy lesz: a Rendhez képest kivetett, senki, a fenséges tárgyhoz képest pedig csúf, semmi. Így lesz a farkasember egyben a szimbolikusan túli fenséges Dolog által kísértett, de ahhoz felnőni nem

tudó, emberségét, traumatizáltságát, kasztrált voltát levetni nem tudó szomorú, kivetett hössé.

Ily módon a 2010-es *Farkasember* a horror műfaji hagyományaihoz hű, pesszimista véget ér. Amennyiben a fenséges és az abjekt kategóriái valamint az emberi renden való felülemelkedés motívuma felől olvassuk a filmet, akkor azt látjuk, hogy a farkasember-témát szintén gyakran újrahazsnosító fantasy-irodalommal ellentétben a horror nem a fenségeshez, hanem az abjekthez vezet. Lawrence nem tudja átlépni saját árnyékát (jungji értelemben sem), nem tud igent mondani az élet (nietzschei értelemben vett) tragikumára, így maga válik tragikus hössé. Nem identitásának fenséges kiszélesedéseként tapasztalja meg a farkasemberséget, a kultúra/természet, apa/fiú, állati/emberi ellentétpárjainak a felszámolását, hanem kivetetté válásként, monstruozitásként, a kivetett tárggyal (abjekt) való eggyé válásként, embersége elvesztésének veszélyeként. Lawrence így *emberi*, (egy kicsit) *túlságosan is emberi* hökként éli meg történetét, és akként is hal meg, ugyanakkor azonban tragikus hökként is, mivel életébe kerül a gonoszság felszámolásának kísérlete. Míg a szintén a Hold vonzásában élő apja úgy dönt, hogy igent mond a benne élő szörnyre, túllép a kultúra dualisztikus világán, *túl jön és rosszon*, és Sade Márki libertinusaihoz méltó szörnnyé válik, nietzschei emberfölötti emberré, aki igent tud mondani az élet tragikusságára, és ezáltal fenséges/kivetett lénnyé válik, addig Lawrence ember marad, traumatizált emberként él, és kivetett emberként is hal meg. A filmet az ő szempontjából látjuk, a traumatizált, kasztrált, ödipalizált, teljességtől elvágott fiú szempontjából. Az, ami apja számára a fenséges ígérete, számára az abjekt szörnyűsége. Míg apja története a patriarchátus romjain üvöltő emberfölötti/emberalatti farkasember morált nem ismerő tragikus elszabadulása, addig az övé a melankolikus szubjektum szükségszerű alulmaradása. Lawrence apjával ellentétben (úgy) tudja, hogy a tükörben felsejlő másik nem ő, a szörnyű (apai hagyományt követő) férfiség idegen marad számára. Nem öli meg a nőt, soha nem örökli apja királyságát.

A n?i tekintet

Az utolsó jelenetsor igen beszédes e szempontból, érdemes alaposabban megvizsgálni. Itt Lawrence újra emberré változik: Gwain szelídíti meg az erdő azon pontján, amely a gyerekkor történeteiben a játék és ártatlanság *másik tereként* kapott jelentést. Lawrence ekkorra leszámolt az apával, és mind az apa szörnyteste, mind az anya fenséges képe a lángok martalékává vált az égő családi kastélyban. Az ödipális szubtextus szempontjából nem érdektelen kép az, amikor az apa megölése után a fiú-farkas az anya lángokban álló képe alatt áll, nézi, üvölt, majd a menekvő Gwain után veti magát. Úgy tűnik e ponton, hogy az apa megölésével Lawrence nem szüntette meg a szörnyűségeket, hanem épp ellenkezőleg: ezzel vált „teljes értékű” farkasemberré, ezzel lépett apja örökébe, ezzel foglalta el helyét a patrilineáris leszármazási ágakban, ezzel vált igazi férfivá. Amennyiben a megszűrösödő férfitestet színre vivő filmet a pubertáskori testi változások és a nemiség világába való belépés körüli szorongások megjelenéseként értelmezzük, akkor egyértelműen ez a szexualitás világába való belépés pillanata. A fiú csak a szörnnyé váláson keresztül veheti fel a versenyt az anyát a gyermektől elvevő szörnyű erejű apával, szembe kell vele

fordítani mind az eddig általa használt fallikus fegyvert, az ezüstfejű botot (ahogy ezt a leszámoláskor meg is teszi), mind az átváltozó test (a nemiség) szörnyű erejét. Úgy tűnik, az erősen pszichoanalitikus logikára hajazó végkifejlet szerint az egyetlen módja annak, hogy a fiú szembeszálljon az apa hatalmával az, ha maga áll a helyére, ezzel viszont azt kockáztatja, hogy maga válik a szörnyű hagyomány folytatójává. Ez a (gyakran emlegetett) végzet jelentése a filmben: Blackmoor olyan hely, ahonnan lehetetlen megszökni (ahogy Gwain mondja), az anya emlékéhez, az apa szörnyű árnyához, a gyermekkor traumáihoz, az ödipális drámához egyszerűen muszáj visszatérni, a visszatérés azonban a régi mintákba és történetekbe való belépést és ismétlést jelent. Az atyai hagyományt nem lehet csak úgy magunk mögött hagyni.

Lawrence itt öt percre apja ismétlésévé válik, az apát legyőző, hatalmát átvevő férfivá (az apa lefejezése a pszichoanalízis szerint nyilván kasztrációját jelképezné). Ekkor, ahogy azt a fentiek alapján elvárhatjuk tőle, azonnal Gwain után veti magát, hogy ugyanazt tegye vele, mint apja tette az anyával. A film lezárása így nem csak az ödipális dráma színrevitele (az apa legyőzése és az anya-helyettesítő nő megszerzése), de egyben az álombéli (ős)jelenet ismétlésévé is válik, a film vége pedig a kezdet újrajátszásává. A szex és az erőszak itt is metaforikus viszonyban állnak, akárcsak a freudi motívumokkal dolgozó álombeli jelenetben, amikor egyszerre az éjszakai hangokat követő gyermek Lawrence szeme elé tárul apja szőrös teste és az anya testén lévő vörös nyílás.



Az ősjelenet

Tipikus *ősjelenet* ez a szó pszichoanalitikus értelmében. Egy gyermekkori, traumatikus, érthetetlen kép, ami a gyermeki ártatlan boldogság végét jelzi, ugyanakkor felnőttként mégis meg kell ismételni. (Mind az álombeli jelenetben, mind a film utolsó jelenetében egy hanyatt fekvő fekete hajú nőt látunk, valamilyen víz partján, éjszaka, fölötte szörnyszerű, fehér inget és fekete mellényt viselő szőrös férfival.) Mint ismeretes, az ősjelenet a freudi terminológiában „a szülők közti nemi érintkezés jelenete, amelyet a gyermek megfigyelt, vagy amelyre bizonyos jelekből következtetett és fantáziákat alkotott. A gyermek általában az apa által elkövetett erőszakos cselekedetként értelmezi” (Laplanche-Pontalis 1994: 358). Ez az az emlék, amelynek az újránézésére hívják hősünket az éjszakai hangok, ez az a lélekben őrzött szörnyű kép, melyet – a kísértetház trópusa

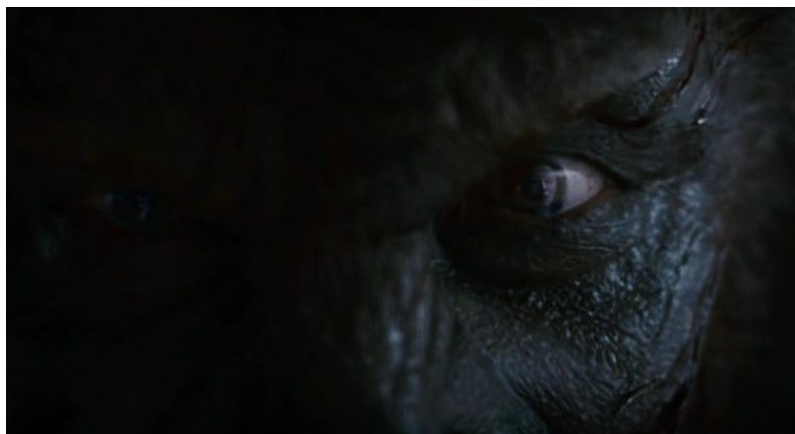
helyén, annak áthelyeződéseként – láthatóvá tesz a film. Összetett jelentésű, intertextuálisan rétegzett jelenet ez, melyhez hozzá tartozik az a nem mellékes körülmény is, hogy Freud éppen híres Farkasember-esettanulmányában próbálta meg kifejtetni és megoldani az ősjelenet sokat vitatott pszichoanalitikai problémáját. Freud (férfi)páciense egyik gyermekkori rémálmában azt látta, hogy éjszaka kinyílik a szobája ablaka, a kertben pedig rémisztő fehér farkasok ülnek a fákon. (Emiatt az álom miatt kapta Freudtól a farkasember álnevet az esettanulmányban.) Freud az álmot az ősjelenettel kötötte össze, és azt állította, hogy a fiú a szülei közösülésének emlékét dolgozta fel a farkas-motívumban.

Johnston *Farkasembere* egyértelműen ezt az ősjelenetet helyezi a film középpontjába, figuratív összekötve ezáltal a nemiséget az erőszakkal, a horrort a lelki valósággal, a farkasember mítoszt Freud farkasember esettanulmányával, folyamatos átjárást teremtve a „valódi” és „képzelt” (allegorikus, pszichés) birodalmi között. A parkban a hangok után haladó fiú a bokrokban állatokat lát, és állati hangokat hall, az anya nyakán látható vörös, vérző vágás pedig ikonográfiailag egyértelműen olvasható a női nemi szerv áthelyezett ábrázolásaként. Ez a jelenet jelölte az édeni boldogság végét, az után került Lawrence egy időre elmeegógyintézetbe, ezt kell megértse, hogy meggyógyuljon, és a filmmel együtt ehhez kell visszatérjen, hogy a történet lélektani szempontból is következetes véget érhesen. A film érdekessége, hogy nem rögzíti a történet és fedőtörténet viszonyait, végig eldöntetlen marad a denotatív és figuratív jelentések viszonya (illetve hogy melyik történet is a figuratív). Nem lehet ugyanis tudni, hogy egy gyermek szemével látjuk-e a dolgokat, mely perspektívából a nemiség szörnyűnek tűnik (és így tulajdonképpen minden szörnyszerű dolog valamely elfojtott lelki jelenség szimbolikus reprezentációja), vagy épp fordítva, egy pszichoanalitikus esettanulmányra emlékeztető történetet látunk, melyben a gyermek azt gondolja, hogy „apja szó szerint szörnyeteg”, és meglepő módon (a pszichiátereket is meglepő módon) igaza van. (A démonok valós vagy képzelt voltát már Gwain is felveti Lawrence-szel való első találkozásakor, de Freud ősjelenet-elképzelése kapcsán is az emlékképek valós vagy elképzelt volta a központi probléma.)

Akárhogyan értsük is azonban a szörnnyé válást, Lawrence végül mégsem lép apja örökébe. Gwain ugyanis a patak partjához menekül az erdőben, ahová gyermekként gyakran ment játszani a két testvér, és ahová Lawrence-szel is elsétáltak. Ebben a jelenetben az ősjelenet emlékére ráíródik a gyermekkori ártatlanság és a szerelem képe, a hős úgy jut vissza a traumatikus (ős-)pontra, hogy esélye nyílik máshogy értelmezni, újraírni azt. A múlt találkozik a jelennel, a nemiség a szerelemmel, a szörnyeteg a Szépséggel, a horrorfilm pedig a melodrámaival. A pszichoanalitikus esettanulmány logikáját (szerencsére) meg nem törve a film végül feladja a patriarchális berendezkedés szörnnyűségeinek kritikus elbeszélését egy (valamivel) boldogabb végkifejlet, a „Szépség és a szörnyeteg” motívum és a „szerelem által megváltott kiábrándult hős” toposzaiért. „Look at me, Lawrence, you know me!” – hajtogatja Gwain a közeledő szörnnyet. Nem sikoltozik, nem menekül, végig a szörny szemébe néz. A patriarchális rend örétől kapott ezüstgolyót tartalmazó fegyvert a földre ejti. „Look at me, remember me, know me, it’s Gwain!” – mondja már hanyatt fekve, a szexuális aktust idéző testtartásban fölé tornyosuló férfinak.

A nézésre irányuló felhívás itt magától az áldozati szerepben lévő nőtől származik, aki ezáltal ki is lép a passzív áldozat hagyományos szerepéből. Visszanéz a szörnnyre, ezzel pedig a tekintet, a jelentésformálás és a sorsformálás aktív ágensévé válik. Tekintete tükör lesz, melyben a farkasember Lawrence-ként ismerhet magára. A gyermekkori tükörfázis ismétléseként és a gyermekkori sérülések begyógyításaként Gwain szerelemmel néz a farkassá vált, „farkalni” készülő szörnyszerű lényre, aki ebben a tekintetben, ebben a tükörben talál az atyai szörnnyű mintától különböző új identitásra. Gwain szembenéz a szörnnyel és a kamerával, és nemet mond a régi minta ismétlésére. Johnston filmjében mind a nő, mind a szörnyszerű hős kivetett, magányos, boldogtalan figurák egy szörnnyű világban. A film végén egy pillanatra egymás tekintetének tükrében ismernek egymásra és (a patriarchátus és a horrorfilmek történetében betöltött) szerepeik hasonlóságaira, mint a tekintet domináns fallocentrikus ökonómiájának kiszolgáltatottjai, a szkopofil élvezetnek a mozinéző szeme elé helyezett tárgyai (vö. Clover 2002: 81, Williams 2002: 63).

A film a telihold képével kezdődött, és végét is egy körszerű alakzat jelzi: Lawrence szeme, aminek tükrében Gwain arcát látjuk. A tekintetek ezen találkozása hozza létre azt a vizuális és pszichés teret, amely kívül van az apai zsarnokság terén, az erőszakosnak és állatiasnak mutatott nemiségen, amelyben a szerelmi szál és Lawrence pszichoszexuális fejlődési drámája is nyugvópontra érhet.



A másik tükör

A film zárata szerint így a szerelem beteljesedése az a pillanat, amikor a *fenségest* szörnyen kergető férfit megszelídíti a *szépség*, amikor a fenséges elvesztésétől megsebzett (és kivetetté vált) férfi megtalálja a Szépséget. A trauma feloldása a visszatérés és a másként ismétlés, a patriarchátus monstrozitásának vége pedig az a pillanat, amikor a nő visszanéz, formálójává válik a vizuális térnek, és kizökkenti a férfi szubjektumot az apai történetek mechanisztikus ismétléséből.

A film persze csak Lawrence és Gwain jelenetének idejére, tekinteteik találkozásának és Lawrence „nyugalomra találásának” idejére lép át a melodráma műfajába, és csak a tükörszerűen egymással szembenéző tekintetek alkotta térben engedélyezi a szerelem és egy nem szörnyszerű, nem-fallikus szexualitás működését. Lawrence halála után a párt megtaláló férfiak, a farkasfejű botot kézben tartó, megharapott felügyelő és a telihold képeivel a film visszatér a horror műfajához. A kamera a sebzett felügyelőről – tekintetét követve – a Hold felé fordul, és a fák között ráközelít, ahogy a film elején eltávolodott tőle. Ezzel nem csak a szörnyűségek folytatását ígéri (ahogy az a műfajban megszokott), de vissza is vezeti a filmes tekintetet a Holdhoz, mintha ezen nőiként megkonstruált égi szem perspektívájából láttuk volna az egész történetet. Az utolsó másodpercekben a film visszatér központi motívumaihoz: az identitás, monstrozitás és nemiség megoldhatatlan kérdéseire, a Rendet létrehozó határok tisztán tartásának lehetetlenségéhez, valamint (legalább a szavak játékának szintjén) az ismétlés és újakezdés kérdéséhez. Gwain hangját halljuk abból a már láthatatlan térből, amelyben Lawrence története véget ért: „It is said there is no sin in killing a beast, only in killing a man. But where does one begin and the other end?”

[A publikáció 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.]

Jegyzetek

1. 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.

2. Erről a jelenségről (amikor a szörny átveszi a nő helyét a nézett tárgy szerepében) lásd Linda Williams meghatározó *When the Woman Looks* c. tanulmányát, különösen a 64 oldalt.
3. A kapcsolat egyik legérdekesebb filmes megjelenése az Angela Carter elbeszélés alapján készített 1984-es Neil Jordan art-horror, a *The Company of Wolves*, mely egy épp felnövő lány szempontjából meséli újra Piroska és a farkas történetét.

Irodalomjegyzék

Carroll,

Noel: *The Philosophy of Horror*. New

York és Londondn: Routledge, 1990.

Coudray,

Chantal Bourgault: The Cycle of the Werewolf: Romantic Ecologies of Selfhood in

Popular Fantasy. *Australian Feminist*

Studies, Vol. 18, No. 40, 2003.

--: Upright

Citizens on All Fours: Nineteenth-Century Identity and the Image of the

Werewolf. *Nineteenth Century Contexts*, Vol.24

(1), 2002.

Clover,

Carol, J.: Her Body, Himself. In Mark Jancovich (szerk.) *Horror. The Film Reader*. London és New

York, Routledge, 2002.

77-89.

Creed,

Barbara: Dark Desires: Male Masochism in the Horror Film. In Steven Cohan és

Ina Rae Hark (szerk.) *Screening the Male:*

Exploring Masculinities in Hollywood Cinema. London és New York, Routledge,

1993.

--:

Horror and the Monstrous Feminine. In Mark Jancovich (szerk.) *Horror. The Film Reader*. London

és New

York, Routledge, 2002. 67-76.

Jancovich,

Mark (szerk.) *Horror. The Film Reader*.

London és New York, Routledge, 2002.

Lacan,

Jacques: *Écrits I-II*. Éditions de Seuil, 1966.

Laplanche,
J., J.-B. Pontalis: *A pszichoanalízis szótára*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1994.

Kant,
Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*.
Hermann István fordítása. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1979.

Kristeva, Julia: Interview 1980. European Perspectives.
In *Julia Kristeva: Interviews*. Szerk.
Ross Mitchell Guberman. New York, Columbia UP, 1996.

--: *Pouvoirs de l'horreur*. Paris, Éditions du Seuil, 1980.

Schopenhauer, Arthur: *A világ mint akarat és képzet*. Budapest, Európa, 1991.

Stallybrass,
Peter és Allon White: *The Politics and Poetics of Transgression*. London, Methuen, 1986.

Williams, Linda: When the Woman Looks. In Mark Jancovich
(szerk.) *Horror. The Film Reader*.
London és New York, Routledge, 2002. 61-66.

© Apertúra, 2011. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2011/tel/kalmar-gyorgy-a-szornyuseg-legujabb-helyei/>

