

(Horror a művészfilmben, művészfilm a horrorban)

Az Antikrisztus a díványon

**A horrorműfaj, a szerzőiség és a metanarratívák kapcsolata Lars
Von Trier megközelítésében**

TLT 697

Tartalom

Bevezetés	3.
1. Az <i>Antikrisztus</i> és a műfajiság	7.
1. 1 A műfaj, az archetípus és az ideológia	7.
1. 2 Világkép vagy metanarratíva? Trier egyéb műfaji kísérletei	9.
1. 3 Démonhorror-elemek az <i>Antikrisztus</i>ban	11.
2. Az ördög a részletekben. Fogalomkészlet és szerkezet	16.
2. 1 Az <i>Antikrisztus</i> alakja. Eszkatológia és társadalomkritika	16.
2. 2 A prológus kitüntetett helyzete. Az apparátus kijelölése	18.
2. 2. 1 A bűnbeesés, az ősjelenet és a látvány	19.
2. 2. 2 Az interszubjektív tér és a terápia	22.
3. „Chaos reigns.” A Gonosz és a Másik	23.
3. 1 A Gonosz mellei. Keresztény és pogány ikonográfia	24.
3. 2 A Gonosz neme. A nő mint Másik	26.
3. 3 A Másik a tükörben	29.
4. A fátyol fellebbentése	33.
Összegzés	36.
Irodalom	37.

Bevezetés

A filmek műfaji vizsgálatának érzékeny területe a *műfajiság és a szerzőiség határmezsgyéjének* kutatása. Ezen a határterületen belül számos, különböző nézőpontú megközelítés létezik, sőt egyenesen kívánatos is a filmek, filmes irányzatok csoportosítása a *műfaji és szerzői filmes elemek viszonyának jellege, elegyítésük attitűdje és célja* szerint. Egyfelől a kortárs trendeket figyelembe véve szembetűnő a midcult dominanciája, amely azonban, bármilyen szabadon bánjon is a különféle zsánerekkel, azokat alapvetően nem érvényteleníti. Másfelől egyes szerzői filmes életművekre is hangsúlyosan jellemző a műfajiság – formai vagy tartalmi elemek beemelése révén történő – tematizálása; itt azonban sokkal szélesebb a lehetséges attitűdök skálája a tisztelteléstől az átértelmezésen át egészen a megidézett műfaj szándékos érvénytelenítéséig.

Utóbbi irányban tehát bármiféle tipizálás erősen problematikus, illetve szükségképpen az *egyes szerzői életművek leírásának* rendelődik alá. Ez az elemzési sajátosság visszavezethető a szerzői filmben tetten érhető egyéni alkotói szándékokra, amely egyben a film különféle aspektusainak – így a beemelt műfaji jegyeknek – az értelmezéséhez is sorvezetőként szolgál.

Dolgozatomban Lars von Trier *Antikrisztus* című filmjének elemzésén keresztül mutatom be, hogyan tematizálhatnak a szerzői filmes korpuszokba integrált műfaji jegyek egyben világnézeti rendszereket is, továbbá hogyan fogalmazhatják meg utóbbiak kritikáját. Az *Antikrisztus* zsánerelemei még explicitebb módon működnek e gondolati rendszerek indikátoraként és egyben kommentárjaként, mint Trier hasonlóan filozofikus műfajkísérletei, a *Táncos a sötétben* vagy a *Melankólia* esetében. Ennek magyarázata meglátásom szerint az, hogy míg az előbbi két filmben a dekonstruált műfajokhoz, a musicalhez és a katasztrófafilmhez világnézeti modalitás igen, de átfogó filozófiai rendszer nem (vagy csak fenntartásokkal) társítható, addig az *Antikrisztusban* megidézett *démonhorror* a természetfeletti lehetőségét, ennek révén pedig két nagy gondolati rendszer, a *kereszténység* és a *pszichoanalízis* egymáshoz való viszonyát tematizálja.

Trier e filmjében tehát hármas mechanizmus működik. Érvényesül benne egyrészt a műfajiság és a szerzőiség keveredése, másfelől két gondolati rendszer működése, harmadrészt – e rendszerek szembeállításával, illetve egymásra exponálása révén – a szerzői és a műfaji filmnek az emberi kultúra nagy gondolati rendszereihez való eltérő viszonyulása is.

Dolgozatom első részében – mielőtt az említett kettős exponáltságot vizsgálnám –, a műfajiság felől közelítem meg az *Antikrisztust*. A műfaji film kollektív jelentéshordozó, viszonylag transzparensen ideologikus természete sugallja az értelmezést, miszerint a *zsánerfilm gondolati rendszerek indikátoraként* is szemlélhető. Ezen a ponton hangsúlyozom az ideológia fogalmának elsőbbségét a populáris kultúrának, így a zsánerfilmnek is gyakorta tulajdonított *archetipikus* jelentéstartalom koncepciójával szemben. Az archetípus Jung által

alkotott és használt klasszikus, kvázi-platonikus fogalma ugyanis mind a történeti, mind a logikai megközelítésnek ellenáll. Az ideológia társadalmi praxisokban való megnyilvánulása és principiális konstruáltsága azonban nem teremt ilyen ellentmondást a lokálisan, temporálisan, kulturálisan meghatározott közeg vagy felület és az ott megjelenő kollektív tartalom között: a kollektivitás ebben az esetben *egy adott kultúrában* értelmeződik kollektívként, egyéb kultúrák tartalmaival nem kell megfeleltethetőnek lennie.

Az ideológia – foucault-i értelemben vett – fogalmát is célszerű tovább árnyalni. Egyes ideológiák átfogóbb érvényűnek tűnnek a többinél: nem csupán *egyetlen* kultúrára, hanem az adott korban egymással kapcsolatban álló kultúrák *összességére* érvényesek, az emberiség történetének egész fejezeteit jelölik ki, modelljeik és teóriáik a kultúra minden területén elfogadottak. Általában az elbeszélés formáját követik, illetve elemeik, főbb tételeik narratív kapcsolatban állnak egymással; innen ered a Jean-François Lyotard alkotta *metanarratíva* kifejezés. Lyotard a posztmodern állapotot többek között ezeknek a metanarratíváknak a szétforgácsolódásával, „a nagy elbeszélések iránti bizalmatlansággal”¹ jellemzi, ez azonban nem teljes megsemmisülésüket jelenti, inkább olyanfajta átértelmeződést – ha úgy tetszik, remixelhetőséget –, mint amilyet az *Antikrisztus*-típusú filmek is megvalósítanak. (Sőt az efféle megközelítés során a klasszikus metanarratívák konstruáltságára, *eredendő remix-mivoltára* is fény derül: arra a tényre, hogy bármily átfogó érvényűek voltak is fénykorukban, már akkor is más narratívák felülírásával vagy beolvasztásával alkották meg magukat.)²

Ennek megfelelően az *Antikrisztus*ban sem csupán a démonhorror keresztény meghatározottsága érvényesül, de az is, ahogyan a műfajtesten belül a keresztény motívumok pszichoanalitikus olvasatra tesznek, tehetnek szert. Nem kísérelem meg a *metanarratívaként értelmezett kereszténységet* a maga teljességében bemutatni; e tekintetben az *Antikrisztus* diegézise által "listázott" vonatkozások vizsgálatára szorítkozom. Ezenkívül a szubzsáner rövid áttekintésén keresztül felvázolom a démonhorror legjellemzőbb motívumainak keresztény gyökereit, valamint azokat a (megszállottsággal, örülettel, szexualitással kapcsolatos) képzettársításokat, amelyeket ez a szubzsáner a kereszténységtől megörökölt.

A pszichoanalízis fogalomkörének beemelése szintén pontosabb meghatározást igényel. Mint látni fogjuk, a film gondolati terében – a keresztény olvasat ellentettjeként – nemcsak a szigorúan vett pszichoanalízis, de annak kapcsán a *tudományos-terapeutisztikus világnézet* is érvényesül. Ez a tudományos pozitivizmus természetesen nem szinonimája a pszichoanalízisnek, már csak azért sem, mivel a felvilágosodás koráig vezethető vissza, míg a pszichoanalízis lényegesen fiatalabb; ezenkívül maga Trier is különbséget tesz a tudományos megközelítésen belül a szélsőségesen medikalizáló irányzat (kórházi, gyógyszeres kezelés) és a sokkal inkább önismereti gyakorlatként tételeződő pszichoterápia között.³ Ám mégis a tágan értelmezett pszichoanalízis tűnik e tudományos világnézet legstrukturáltabb (és a *törés*

¹ Lyotard, Jean-François: *A posztmodern állapot*. In: *A posztmodern állapot*. Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai. Századvég Kiadó, Budapest, 1993. 8.

² Ennek példái a pogány gyökerű keresztény ünnepek (téli napforduló helyett karácsony), vagy magának a Sátánnak az alakja, amely különféle természeti istenek (elsősorban Pán) attribútumait örökölte meg.

³ A kétféle irányzat polémiaja már Trier kórházszorozatában, a *Birodalomban* (1994) is szerephez jut; a pszichoterápia ott a spiritualizmussal, sőt egyenesen a spiritizmussal rokonul a „kemény” orvostudomány és az azon alapuló, gögösen pozitivistá világnézet ellenében.

tematizálása⁴ révén egyben legkorszerűbb, legrelevánsabb) összefoglalásának. Egyenlő súllyal van jelen a természet- és a humán tudományok terén; az emberi szubjektumról alkotott képünket ugyanúgy meghatározza, mint a társadalmi működést leíró elméleteket. Bár napjainkra tényleges gyógyítási gyakorlatként sokat veszített jelentőségéből, mégis praktikus-terápiás gyökerekkel rendelkező elemzési szempontrendszernek tekinthető; a másik oldalról pedig olyan, nagyon is intézményesült terapeutisztikus megközelítés, amely a humán kultúra vizsgálatából alakult ki (lásd Freud irodalmi példái). Efféle határterületként talán a pszichoanalízis a legalkalmasabb az ember és a világ működésének *átfogó érvényű, narratív modellezésére*; vagyis az utolsó metanarratívának is tekinthető.

Az *Antikrisztus* esetében a metanarratívák közti interakció egyrészt implicit: a beemelt horrorműfaj azon jellegzetességéből fakad, hogy (a démonhorror esetében kifejezetten keresztény gyökerű) témakincse *mellett* különösen hálás alanya a pszichoanalitikus elemzésnek is. Másrészt Trier explicitté is teszi a zsánerfilmben (így a horrorban) működő gondolati rendszerek azon jellegzetességét, hogy az emberi kultúra története során más gondolati rendszerekkel kerülnek interakcióba, interpretációs keretet nyújtanak egymásnak, végső soron pedig alulmaradnak vagy felülkerekednek más világnézetekkel szemben. A műfaji film ideológiai transzparenciájából következik, hogy az ideológiák *változásának* is indikátora, legalábbis hordoz magában erre irányuló potenciált; az *Antikrisztus* ezt a potenciált valósítja meg azáltal, hogy a megidézett műfaj terében érvényesülő két nagy gondolati rendszer egymáshoz való *viszonyát* is tematizálja mind a diegézis, mind a dialógusok szintjén.

Az, ahogyan Trier a pszichologizáló-pszichoanalitikus szituáció (a történet keretét szolgáló terápia-helyzet) és a dialógusokban tematizálódó kvázi-keresztény Gonosz-képzet révén összefüggésbe hozza a két gondolatrendszert, *első látásra* szemlélhető az egymással versengő, egymást felváltó, egymás jelentéstársításait átíró metanarratívák modelljeként is. Az *Antikrisztus* azonban úgyszólván jelenetről jelenetre helyezi mindig újabb megvilágításba a két rendszer egymáshoz való viszonyát, amely nyilvánvalóan bonyolultabb, mint valamelyik narratívának a másik általi egyoldalú felülíródása. A pszichoanalitikus kontextus itt valójában nem jelenti a keresztény elemek keretét, megfejtését vagy magyarázatát – sem úgy, ahogyan azt a keresztény és a pszichoanalitikus gondolkodás történeti egymásutánja (korunkra vetítve: a pszichoanalízis aktuális dominanciája) sugallná, sem pedig oly módon, ahogy az a (diegetikus alaphelyzet szintjéről konceptuális szervezőelvű emelt) analitikus motívumfejtés mintázatából következne. Ennek a működésmódnak a bemutatásában a film cselekményét követem majd, amely szinte izomorf tükrözéssel állítja szembe és mutatja szerkezetében, narratívájában, alapfogalmaiban hasonlóknak, ezeknek az alapfogalmaknak az értelmezésében azonban komplementernek a kereszténységet és a pszichoanalízist.

⁴ A pszichoanalízis metanarratívaként való kezelése azért igényel különös körütekintést, mert valójában olyan világgépet vezet be, amely már *nem* írható le *egységes* történetként. Ez az egyetlen „klasszikus” gondolati rendszer, amely – a szubjektum fejlődésének modelljében – *törésre* alapozza saját narratíváját. (Bár e törésnek, amint azt később bővebben kifejtem, megvan a megfelelője már a keresztény narratívában is.) A pszichoanalitikus gondolati rendszer paradox módon nemcsak az utolsó metanarratíva, de egyben az *első* olyan narratíva, amely bizonyos értelemben lemond saját meta-mivoltáról.

Az *Antikrisztus* tehát szélsőséges absztrakciója révén azt vizsgálja, vajon lehetséges-e eltérő gondolati rendszereket egymásra exponált módon alkalmazni. Ugyanígy a *kísérlet mint szerzői koncepció* kérdőjelezi meg a műfaji elemek evidenciáját, a műfajiságnak az ideológiákhoz való viszonyát is, éppen az adott műfajokhoz általánosan rögzült értelmezések, gondolati rendszerek mellérendelésével és átértelmezésével. Így tehát nemcsak a műfaji film transzparens olvashatósága válik az ilyen módon építkező szerzői film potenciális értési módjává, de vice versa: a szerzőiség is komplikálja a műfaji elemek működését, vagy legalábbis rávilágít azok konvencionális természetére.

1. Az Antikrisztus és a műfajiság

Dolgozatom kiindulópontja az a megállapítás, miszerint az Antikrisztus olyan szerzői film, amely zsánerfilmes motívumok használatával és e motívumok magyarázatával valósítja meg a beemelt zsánerben megnyilvánuló ideológiák vizsgálatát. Ez a koherencia körkörös mintázatot mutat: zártságában nemcsak a műfaji film tételeződik ideologikusan meghatározottnak, de az ideológia is ugyanilyen nyilvánvalóan függ a (műfaji vagy szerzői filmes, sőt bármilyen művészeti) alkotástól, amely az ideológia megtestesülése, materialitásával és medialitásával annak meghatározója, így potenciálisan átformálja is. E tekintetben egy műalkotás nyelvként való működésében a jelentéstársításnak ugyanaz az evidenciák nélküli önkénye uralkodik, mint amely egy társadalom épp uralkodó gondolati rendszerében megnyilvánul.

1. 1 A műfaj, az archetípus és az ideológia

A műfajiság meghatározása erősen problematikus. Már a Király Jenő által alkalmazott (a tömegfilm és a szerzői film dichotómiájának megfeleltethető) *műfajfilm-stílusfilm* megkülönböztetés sem mindig egyértelmű.⁵ Király a klasszikus esztétikára és irodalomra, a tradicionális-mitologikus Gattungspoese és az ennek normáit felbontó modern Individualpoese megkülönböztetésére vezeti vissza a műfaji és a stílusfilm különválasztását. A műfaji film – és az azt megelőlegező irodalmi tradíció – tehát jelen meghatározás szerint alapvetően kollektív természetű. Király e kollektivitást az *archetipikus jelleggel* kapcsolja össze, az archetípus azonban problematikus fogalom, többféle megközelítése is lehetséges. Legismertebb a Carl Gustav Jung nevéhez fűződő felfogás. Freudtól eltérően Jung az egyén személyiségstruktúrája, illetve az egyéni tudattalan helyett az emberiség egészének közös emlékezetét, a *kollektív tudattalan* jelentőségét tekintette meghatározónak. Az archetípus ebből az ősi, közös tudás-tárból eredő képi séma, vagyis egyénfelettiként, nem-konstruáltként tételeződik. E platonikus értelmezés azonban problematikussá teszi az archetípus beillesztését bármiféle történetiségbe vagy egy adott kultúra *specifikus* leírásába. Amint Rick Altman rámutat, az archetipikuságnak a (filmi) műfajiság kritériumaként való szemlélése – jóllehet a mítoszokhoz és az egyetemes emberi tudáskincshez való visszanyúlás presztízsével szilárdítja meg a műfaji film megítélését, ekként küszöbölve ki annak „tömegtermékként” való pejoratív besorolását – óhatatlanul a műfajok állandóként való tételezésével, az intézményesülési folyamat vargabetűinek figyelmen kívül hagyásával jár.⁶

⁵ Király Jenő: *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok, archetípusok a filmkultúrában*. Budapest: Korona kiadó, 1998.

⁶ Altman, Rick: *Újrafelhasználható csomagolás. Műfaji termékek és az újrafelhasználási folyamat*. Metropolis 1999/3. <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9903/altman.htm>

Az *Antikrisztus* erős motivikussága első pillantásra archetipikus értelmezéseket kínálna, de fontos idejekorán korlátokat szabnunk ennek az interpretációnak, épp azért, mert a jungi archetípusra nem alkalmazható a Trier vizsgálatának fókuszában álló, kultúrától és gondolati rendszertől függő konstruált jelentéstársítás. Az erdőbe való behatolás például jelenthetné a jungi értelemben vett introverziós folyamatot, amelynek során az egyén gyógyító jellegű „sámáni” utazást tesz saját pszichéjének „alvilágába”, ahonnan csak a krízis megoldása után térhet vissza.⁷ De ugyanilyen jelentőséget tulajdoníthatnánk a szerkezetileg is kitüntetett helyen (a film fejezeteinek határán, majd a végkifejletben) felbukkanó, a fejezetcímekkel mintegy megszemélyesített három állatfigurának is. Sérültségük révén a beteg test és lélek jelképei is lehetnének; Trier azonban maga érvényteleníti ezt az östípusos olvasatot azáltal, hogy az állatfigurákat a „névadással” inkább a Gyász (Grief), a Fájdalom (Pain) és a Kétségbeesés (Despair) *allegorikus megtestesítőiként* mutatja be. A jelentéstársítás az allegóriára jellemző módon *nem* egyértelmű, nem az egyes állatok identikus természetéből fakad, ahogyan az archetipikus megközelítés feltételezné, hanem *bemutatásuk körülményeiből*, modalitásából ered. Az őz „özségében” semmi gyászos (Grief) nincsen; a rókát sem róka mivolta teszi a fájdalom megtestesítőjévé, hanem a mozdulat, amellyel saját zsigereibe mar. A jelentéstársításnak ezt az attribútum- és ikonográfia-függő, önkényes esetlegességét hangsúlyozza a női főszereplő kutatási anyagai közt talált csillagtérkép is, amely az addig rejtélyes funkciójú állatokat konstellációkként, illetve a Három Koldus (The Three Beggars) nevű, „nemlétező” csillagkép-csoport tagjaiként azonosítja. A film egyik hangsúlyos dialógusában is megfogalmazódik: az, hogy egy szimbólum, például egy csillagkép „nem létezik”, valójában csupán annyit jelent, hogy éppen „nincs használatban.” Ez a párbeszéd-részlet olyan olvasatot is sugallhatna, miszerint a Három Koldus konstellációi lényegi kapcsolatban állnak jelentésükkel, tehát nagyon is léteznek, függetlenül attól, hogy (a nőn kívül) senki nem ismeri őket. Ám a mondat nem erre mutat, hanem épp ellenkezőleg: azt hangsúlyozza, hogy amiképpen a (jelentéssel csak a nő tébolyult magánmitológiájának kontextusában bíró) Három Koldus „nem létezik”, úgy az *éppen elfogadott, mindenki által ismert csillagképek sem valóságosak*, vagy legalábbis nem hordoznak semmiféle elidegeníthetetlen, kultúra- és praxisfüggetlen jelentést.⁸

Helyesebb tehát a műfajiságot és az arra jellemző kollektív jelentéseket az archetipikusság helyett az *ideologikusság* felől szemlélni. Az ideológiák Foucault szerint olyan gondolati rendszerek, amelyekben a mindenkori hatalom érvényesül és legitimálja magát; e hatalom szabályait a szubjektum a fejlődés során interiorizálja, természetesként fogadja el. A

⁷ Jung elméletének vonzereje abban áll, hogy meggyőzőnek tűnő motivikus párhuzamokat emel ki az egyetemes emberi kultúra (mitológia, folklór) és az egyén bizonyos, egyénin túlmutatónak látszó pszichés működései (például az úgynevezett östípusú álmok) tartalmi között. Ezzel azonban nem ad magyarázatot ezeknek a jelképeknek az *eredetére*.

⁸ A konstellációk valójában nem hasonlítanak – peirce-i értelemben – *ikonikusan* arra a motívumra, amelyről a nevüket kapták; kultúrafüggő, milyen történet *szimbolikus* megörökítőjeként tekintenek rájuk. Trier filmjeinek állatszimbolikája ettől függetlenül is körültekintéssel vizsgálandó. A *Bírodalom* egyik főszereplője, Sigrid Drusse a halálközeli élménye során „látott” plakát állat-triászának, a (sérült!) tigrisnek, a kígyónak és a madaraknak tulajdonít jelentőséget. A jelentéstársítás itt sem magától értetődő vagy archetipikus, valójában leginkább ironikusnak tekinthető: a látomásbeli plakát eredetije Drusse fiának gyerekkori kincses dobozából, pornóújságok kupaca alól kerül elő.

szocializáció és különösen a diskurzus tehát ugyanazt a rendet hozza létre a személyiség belső szerkezetében, amely a társadalmat is meghatározza, ekként teszi előbbi az utóbbi fennmaradásának és működésének letéteményesévé.⁹ Intézményessége révén a hatalom az élet minden területét átszövi és meghatározza, ideértve a (szintén tanulással elsajátított, magát a gondolkodást is alapvetően meghatározó) nyelvi jelrendszert. Az ideologikus társadalmi beszéd nemcsak a „normálistól”, „egészségestől” elkülönülő „másik” kategorizálás általi leírására, de *megkonstruálására* is képes. E kreáltság révén még ez a másság, azaz a hatalom alól kibújni igyekvő, deviáns praxisok is a hatalmi berendezkedés részét képezik, mintegy szelepként vezetnek le a társadalomban felgyülemlett feszültséget, ekként semlegesítik önnön szubverzív potenciáljukat. A (főként populáris) kultúra termékei ekként a *panem et circenses* elvének mindenkori megtestesülései; e megközelítés különösen pejoratív felhangot nyer a frankfurti iskola képviselői által megalkotott, a tömegkultúrának passzivizáló jelleget tulajdonító *kulturipar-koncepcióban*.¹⁰

Az ideológiának a különféle alkotásokban való transzparens jelenléte azonban előnyös is lehet, épp azért, hogy a popkultúrában, így a műfaji filmben lényegesen kevésbé kendőzi magát, mint az (ideológiától szintén nem mentes!) elitkultúrában, működése tehát jobban nyomon követhető. Amint Chris McGee megjegyzi, „(...) *egy film értelmezése irodalomtudományi paradigmaként tökéletesen helyénvaló egy olyan kultúrakutatási modellen belül, amely a populáris kultúra afféle fordított megközelítését hirdeti, amennyiben a populáris szöveget értékesnek tekinti a benne rejlő ideológia feltárulásának potenciálja miatt.*”¹¹ A közkeletű felfogás szerint az egyes zsánerek stabil tartalmi és formai jellemzőkkel rendelkeznek. Valójában ezek a jellemző elemek igenis változnak, ugyanakkor *változásuk módja* ugyanannyit elárul a műfajról, sőt a tágran értelmezett műfajiságról, mint maguk a műfaji sablonok. Kollektív jellegéből adódóan a klasszikus értelemben vett zsánerfilm nem alkotója látásmódját projektálja, hanem az adott társadalom értékrendjét, öndefinitív narratíváit, ideológiáit hordozza. A maga társadalmi kontextusában a film a közös szorongások, indulatok és vágyak szelepe, a kutató számára pedig szinte leplezetlen formában közvetíti ezeket az ideologikus tartalmakat.¹²

1. 2 Világkép vagy metanarratíva? Trier egyéb műfaji kísérletei

Ezen a ponton szükséges leszögezni, hogy az egyes filmműfajok – a zsánerjellegükből többé-kevésbé általánosan adódó ideologikus transzparencia ellenére – nem egyforma mértékben jelenítenek meg gondolati rendszereket. Ezenkívül az általuk implikált világkép nem feltétlenül tekinthető az *emberi kultúra valamely korszakát átfogóan meghatározó*, lyotard-i értelemben vett metanarratívának.

⁹ Foucault, Michel: *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1990. 293-295.

¹⁰ Lásd: Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max: *A felvilágosodás mint a tömegek becsapása*.

http://frankfurt.tek.bke.hu/media/szoveg/adorno_horkheimer_kulturipar.htm

¹¹ McGee, Chris: *A borzalmas test olvasása*. Metropolis, 2006. 1.

¹² McGee, i. m. 10.

Amint a bevezetésben felvetettem, Trier egyéb filmjeiben is felfedezhetőek explicit kísérleti (többé-kevésbé dekonstruktív) szándékkal beemelt műfaji elemek: a *Táncos a sötétben* (2000) a musical, a *Melankólia* (2011) pedig a katasztrófafilm zsánerét idézi meg és kommentálja. E két film egymástól is legalább oly mértékben eltér, mint az *Antikrisztustól*, ezért is tekintem a hármat egyazon kísérleti skála fokozatainak, amelyek nemcsak a műfajiság dekonstrukciójának *eszközét*, de annak *ideologikus megközelítését* tekintve is erősen eltérő alternatívákat valósítanak meg.

A *Táncos a sötétben* esetében Trier elsősorban a műfaj *formai* elemeinek eltúlzásával él. A túlzás itt nem a paródiákra jellemző ironikusság révén dekonstruál, hanem épp ellenkezőleg, az ironikus távolságtartás *hiányával* utalja a filmet a giccs határterületére; ebben az értelmezésben a musicalműfaj *egésze* tételeződik a benne rejlő humoros potenciál által jól-rosszul leplezett giccs megdicsőüléseként. Ezzel szemben a *Melankóliában* inkább a műfajiság *tematikus* meghatározottsága kérdőjeleződik meg: Trier itt a katasztrófafilm sablonjait egy másik műfaj, a dráma tartalmi elemeinek rendeli alá, a Föld felé vészesen közeledő törpebolygó pusztá díszletelemmé fokozódik le a főszereplők magánéleti konfliktusai mellett.

A megvalósítás mikéntjén túlmenően a műfajiságban foglalt ideologikus keret eltérő hangsúlyossága is megkülönbözteti a két filmet. A beemelt műfajok, a musical és a katasztrófafilm által implikált világkép eleve nem egyforma mértékben alapul (akár csak megközelítőleg is) metanarratívikus léptékű ideológiákon. A musical világképe leírható egyfajta integratív optimizmusként, amennyiben a főszereplők szociális, anyagi, szubkulturális vagy egyéb értelemben oppozicionális viszonyát áthidalhatónak tételezi: a szegény lány és a gazdag fiú végül minden nehézség ellenére egymásra talál. A *Táncos a sötétben* ezt az optimizmust azáltal forgatja ki, hogy főhősnőjét nem a szegénység vagy az etnikai másság, hanem egy nem-kanonikus *testi hiba*, a gyengénlátás teszi hátrányos helyzetűvé. Ugyanakkor Trier az itt megkérdőjelezett optimizmusban nem vél *átfogó, strukturált ideológiát* felfedezni, ezért is hagyja ez esetben érintetlenül a metanarratívák kérdését.

A *Melankólia* esetében már egy lényegesen átfogóbb és absztraktabb gondolati struktúra rendül meg: a katasztrófafilmnek az a tudományos optimizmusa, amely a felvilágosodástól helyel-közzel máig domináns, a világ megismerhetőségét és alakíthatóságát implikáló, haladáselvű racionalizmusban gyökerezik. A hagyományos katasztrófafilm a kozmikus fenyegetést a földi tudomány által elháríthatónak tételezi; ennek tipikus példája az *Armageddon* (Michael Bay, 1998). Az aszteroida semlegesítése itt nem csupán tudományos megközelítéssel történik, de még *eszköze* is triviálisan műszaki: egy fűrófej, amely a *geológia* módszereinek és instrumentumainak metonimikus „égbe” emelésével szó szerint az eget (világűrt) fokozza le a föld vertikális kiterjesztésévé, utalja a földi-természeti törvényszerűségek hatálya alá. Ezzel a pozitivista arroganciával szemben a *Melankólia* mindenestül kétségbe vonja a tudományos megközelítés érvényességét. A film nagy részében még az sem egyértelmű, hogy a katasztrófa valóban be fog-e következni, emellett a „bajban összekovácsolódott” emberiség-eszmény sem érvényesül; nincs patetikus elnöki szónoklat,

sem intézményes (tudományos, katonai keretek közt szerveződő) mentőakció, de még az utóbbi kudarc nyomán rögtönzött, kisebb hőscsapat általi kollektív cselekvés sem.

Ám ez a megdőlő ideologikus világbép még a *Melankóliában* sem hangsúlyozódik olyan erőteljesen, mint az *Antikrisztusban*, ahol a dekonstrukció már nem elsődlegesen a műfaji jegyekre fókuszál, hanem a hozzájuk kapcsolódó, metanarratívaként szemléltethető gondolati rendszerekre, amelyek történeti jelentőségüket és fogalmi kidolgozottságukat tekintve a film terében kiegyenlített „erőviszonyban” állnak. A fókusz ilyenén eltolódását jelzi az is, hogy szigorúan vett zsánerelemek meglétét tekintve az *Antikrisztus* első ránézésre sokkal kevésbé „szabálytalan” démonhorror, mint amennyire a *Melankólia* szabálytalan katasztrófafilm.¹³ A következőkben ezeket az elemeket határozom meg, illetve igyekszem bemutatni, hogyan jelennek meg az *Antikrisztusban*; így alapozom meg a műfaj által implikált világbépi rendszerek trieri megközelítésének vizsgálatát.

1.3 Démonhorror-elemek az *Antikrisztusban*

Embertelen ideológia című esszéjében Nemes Z. Márió úgy véli, az *Antikrisztus* esetében nem beszélhetünk hagyományos természetfeletti horrorról, mivel „nem létezik az a határozott körvonalú természet, aminek törvényeit egy fenséges-rettenetes „rohammal” meg lehetne haladni.”¹⁴ „Fenséges” alatt Nemes itt a kanti gyökerű romantikus esztétikára utal, fogalomhasználata azonban problematikus, mivel a természet még legharmonikusabb mivoltában is fenséges abban az értelemben, hogy méreteiben meghaladja az emberi léptéket. Az *Antikrisztus* esetében tehát a természet „körvonalazatlansága” nem a „fenséges” minőség (mint valamiféle stabil határ áttörésének) gátja, hanem pontosan a fenséges *érvényesülése*; annak megnyilvánulása, hogy nem a természeti törvények kibillenése hordozza a rettenetet, ahogyan a démonhorrorban, hanem a természet maga. *Hagyományos* műfajiságról tehát valóban nincs szó, ám ahhoz, hogy a későbbiekben megvilágíthassam, hogyan működik félelemforrásként az *Antikrisztus* „nemhagyományos” horrorja esetében éppen a *körvonalazatlan*, potenciálisan az egyénbe hatoló természet, felvázolom a hagyományos démonhorrornak a természethez és a természetfelettihez való viszonyát.

A horror alműfajait általában a félelmet keltő rém milyensége szerint határozzák meg. A legtöbb ilyen kategorizálásban három filmtípus különíthető el: 1, az emberi *személyiség* mélységeitől való nihilisztikus félelmet tematizáló filmek (emberi gyilkos), 2, a *démoni témájú horror* (természetfeletti rém, ide sorolható a vámpír vagy a vérfarkas), és 3, az *armageddon-horror* (személytelen lények inváziója mint a kiirtatástól való félelem

¹³ Nota bene, időben az *Antikrisztus* korábbi alkotás, mint a *Melankólia*, így a műfajiság formai, majd tartalmi dekonstrukcióján keresztül a metanarratívák kommentárjáig ívelő kísérleti koncepció feltételezése részéről bizonyos mértékig önkényes.

¹⁴ Nemes Z. Márió: *Embertelen ideológia*. <http://prizmafolyoirat.com/2010/11/19/anti/>

manifesztációja).¹⁵ A démoni horrort vizsgálva feltűnő, hogy például a (természetfeletti rém kategóriájába sorolt) vámpír megjelenésében, szexualizáltságában milyen sokat örökölt a középkori incubustól és succubustól, a vérfarkas pedig az alakváltás és állatiasság révén hozható kapcsolatba a démonokkal. Az alműfaj legtisztább példáinak mégis *az ördögi megszállást vagy az ördög általi megfogánást tematizáló filmeket* tekintem.

Jellemző még ezekre a filmekre, hogy (összhangban a Sátán pszichoanalitikus és ottói értelemben vett kvázi-fenséges, numenikus értelmezhetőségével)¹⁶ bináris oppozíciót feltételeznek *természetes* és *természetfeletti* között; máskülönben utóbbi eleve nem is körvonalazódhatna mint félelemforrás. A kiindulópont mindig a természetes szférája; a szüzsé kezdeti szakaszában még a legkonzervatívabb démonhorror is rokon vonásokat mutat testvérszubszánereivel, az inváziós horrorral, illetve a – személyiség horrorjával határos – pszichothrillerrel. Ennek magyarázata kettős és látszólag paradox. Egyrészt a (legalábbis a kortárs környezetbe helyezett) szüzsé természettudományos gondolati háttérrel implikál; e keret későbbi (kényszerű) felszámolódása nagymértékben generálja azt az epiztemológiai sokkot, amely Noel Carroll szerint – mint az információszerzés, a megismerés folyamatának szélsőséges fordulata – a horror egyik fő affektív tényezője.¹⁷ Másrészt a démonhorror identikus motívumai eleve a keresztény narratíva betegségmetaforáinak tekinthetők. Amint a későbbiekben bővebben kifejtem, a kereszténység ideologikusan épp ellenkezője az analitikus-rationális megközelítésnek: természetes jelenségeknek (betegség, járvány, elmebaj) tulajdonít természetfeletti magyarázatot (ördögi megszállás, isteni büntetés). A démonhorror voltaképp a kortárs tudományos szemléletet forgatja ki azáltal, hogy ezeket a racionalizált betegségmotívumokat „visszafordítja” diegetikusan legitimált keresztény megfelelőikre.

A természetfeletti tehát a démonhorrorban is kvázi természetesként jelenik meg először. Az anomáliát kezdetben csupán az jelzi, hogy míg a természetes az egészséges test zártságaként, integritásaként, *a kint és a bent elkülönüléseként* jelenik meg, addig a természetfeletti hatás a kettő közötti határ *átszakadásában* érhető tetten. Ez azonban még mindig természetes okokkal megmagyarázható(nak tűnő) abnormalitás. A démoni megszállás és a démon általi megfogánás során egyaránt idegen entitás hatol parazita-jelleggel a testbe; a tünetek pedig a test *ellenkező irányú* nyitottságában (hányás, kontrollálatlan ürítés) artikulálódnak. Az *ördögűző*-ben (William Friedkin, 1973) Regan megszállottságát a nappali padlójára való vizezés előlegzi meg, a későbbiekben sugárhányás „koronázza”; de ennek a megnyílásnak a verbális megfelelői az általa használt obszcén kifejezések is. Az *Antikrisztus* esetében egy apró, ám annál taszítóbb momentum fogadja az erdei házba érkező párt: a férfi arra ébred, hogy a nyitott ablakon kilógatott kezét reggelre ellepték a kullancsok. Ezek a paraziták különösen jól példázzák a démoniség biologisztikus értelmezését: egyrészt vért szívnak *ki*, másrészt potenciálisan fertőzést juttathatnak *be* az áldozatba, így – jóllehet önmagukban triviálisan természetesek – kaput nyitnak a nehezebben körvonalazható külső behatás előtt.

¹⁵ Derry, Charles: *Sötét álmok: A modern horrorfilm pszichológiai története*. Idézi: McGee, Chris: *A borzalmas test olvasása* 21.

¹⁶ Vö. Carroll, Noel: *A horror paradoxona*. <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=50>

¹⁷ Carroll, Noel: *A horror paradoxona*

Ám a tünetek, biológiailag racionalizálhatók lévén, *önmagukban még így sem azonosítják a behatást egyértelműen természetfelettiként*, inkább a betegség vagy az örület tartományába utalják azt. Ahhoz, hogy a rendellenesség természetfeletti értelmezést nyerjen, a tüneteknek a keresztény kánonba¹⁸ kell illeszkedniük – ilyen Krisztus sebeinek megjelenése a testen (*Stigmata*, Rupert Wainwright, 1999) –, vagy esetleg olyan, a tágabb környezetben megfigyelt jelenségekkel kiegészülniük, amelyekre már nem alkalmazható a testi szimptomákat még csak-csak megmagyarázó betegséghipotézis. A *Rosemary gyermeké*-ben (Roman Polanski, 1968) a sátáni fenyegetés bizonyítékai legalább részben ténylegesen megtörténő események: a sátánisták machinációinak következtében a nemkívánatos személyek valóban megvakulnak, meghalnak. Itt valóban ez a momentum akadályozza meg, hogy a film egyértelműen a keresztény fogalmakat megkérdőjelező, medikalizáló-racionalizáló értelmezést implikáljon. Egyebekben ugyanis a Gonosz jelenlétét nem látványos természetfeletti jelenségek árulják el, hanem az atmoszféra nűánszai, majd Rosemary szubjektív következtetése. Még a Sátán „vörös szemei” is csak az ő erotikus hallucinációjában jelennek meg, majd a film zárójelenetében, amikor mi magunk *nem* látjuk a bölcsőben fekvő gyermek „apjától örökölt” szemeit, csak a dialógus tudósít róla. És bár a *Rosemary gyermeké*-ben a valóság, illetve a valóság és a mentális tartomány közti határrendszer még aránylag stabil (legalábbis Polanski *apartment*-trilógiájának két későbbi darabjához, az *Iszonyathoz* és *A lakó-hoz* képest), nem nehéz felfedezni a terhességi neurózist mint kínálkozó orvosi magyarázatot, mely a hypochondria logikájára vezeti vissza a rémség felnagyítását (ha nem is teljes egészében projektálását vagy konfabulálását). Ez a medikalizáló értelmezés már nem áll távol attól a direkt analitikus kerettől, amely az *Antikrisztus* terápia-szituációjában megvalósul; ugyanakkor a *Rosemary gyermeke* esetében hiányzik az a – magában a filmszövegben leszögezett – fogalmi alapvetés, amely az *Antikrisztus* metanarratívikus olvashatóságának és a benne vizsgált két gondolatrendszer összevetésének sorvezetője.

A felsorolt sajátosságok az *Antikrisztus*ban is megfigyelhetők. Amint a következő fejezetben részletesebben kifejtem, már a cím is a keresztény dogmatika olyanfajta szó szerinti idézete, amely a démonhorrorban gyakorta előrevetíti a cselekmény előrehaladtával előbb-utóbb explicitté váló természetfeletti – majd tovább differenciálva: keresztényi értelemben gonosz – fenyegetést. Épp ez az explicit megközelítés teszi lehetővé azt is, hogy a testiség hangsúlyos képi ábrázolása, valamint a szóban megfogalmazott szexuális vonatkozások pszichoanalitikus potenciálja se érvénytelenítse a hagyományos démonhorror Gonoszának – mint keresztény entitásnak – a diegetikus valóságosságát.

Előbbi kontextust hangsúlyozva az *Antikrisztus* főhősnője olyan értelmezést fejt ki, amely szerint a nemiségspecifikus gonoszság, „a nő gonosz természete” abban gyökerezik, hogy a nő „nem képes kontrollálni magát”. Ebben a kijelentésben felfedezhető a pszichoanalitikus és feminista diskurzusban a nőnek tulajdonított, a férfi számára potenciálisan fenyegető nyitottság, annak a nemi szervnek a nyitottsága, amely a pénisztől való látványos különbözősége révén a férfit mindenkor a kasztráció rémképével szembesíti. Egyes feministák, például Carol Clover szerint a démonhorror cselekményében az ördög általi

¹⁸ Ez a kultúrkör vagy jól ismert az abban szocializálódott szereplők számára, vagy épp ellenkezőleg: a *Stigmata* hősnője még csak nem is hívő. Itt ennek a diegetikus irrelevanciának a jelentősége meghatározó.

megszállás vagy megfogadás valójában ennek a fenyegető nőiségnek az elszabadulását jelképezi, a sikeres exorcizmusban pedig a felette való (férfi)kontroll visszaszerzése manifesztálódik.¹⁹

Ám ahogy említettem, ez a fenyegető női minőség éppúgy nem kizárólagosan a pszichoanalitikus terminológia kliséje, ahogy az azt feltáró beszéd sem az. A „gonosz nő” féktelensége megidézi a keresztény succubus koncepcióját is. A succubus olyan nőnemű démon, aki férfakkal hál,²⁰ alakjában azonban a pusztán női bujaságnál súlyosabb keresztény „vétek” testesül meg: az *emberiség bűnbeesése*. A Biblia egyik változatában Isten azért teremtette Évát, hogy vele pótolja Ádám *első feleségét*, Lilithet, akinek engedetlensége többek között abban nyilvánult meg, hogy szex közben nem engedte „felülre” Ádámot. A történet jól mutatja, hogyan nyerhetnek a szexuális pozitúrák (és irányultságok) ideológiai töltetet; egyes pózok normálisként való tételezése a többi alternatívát a bűnös Másikhoz kapcsolja. E mechanizmus érvényesül a középkori boszorkányszombatok részben zoofil és homoszexuális orgiáként való bemutatásában is: mindkét elhajlás a normálisnak és kíváncsinak tekintett, „Istennek tetsző”, reprodukív heteroszexuális aktus helyettesítője. (Az utódnemzés a fajfenntartáson túl a munkaerő újratermelése, valamint a társadalmi és gazdasági rend – például az öröklés révén történő – fenntartása szempontjából is fontos. Vagyis a kereszténység szexualitáshoz való hozzáállása a látszat ellenére nem annyira morális, inkább intézményes értelemben vett hatalmi szempontokon alapul. Amint Tóth László megjegyzi, a „természet elleni bűn” vagy „szodómia” fogalma 1180 körül született meg, amikor a reprodukció biztosítása társadalmi szükségsszerűség volt, ellensúlyozandó a középkorban rendkívül magas csecsemőhalandóságot.)²¹

Így tehát mind Lilith, mind Éva bűne esetében a világ Istentől való rendjének megsértéséről van szó, melynek révén a nő alakjához a keresztény gondolati rendszer megalapozó narratívájában ugyanaz a bűnösség társul, amely megkísértőjének, a (szintén Isten ellen lázadó) Sátánnak is sajátja. E kétszeresen bűnös másikság logikus módon manifesztálódik a női démon alakjában. E karakter filmes megjelenítését vizsgálva szembeötlő, hogy a démonhorror korábban vizsgált mechanizmusa itt is érvényes. A csábító női démon (illetve „leszármazottja”, a nőnemű vámpír) alakjában a film a nőiséget mintegy lemezteleníti a történelem során „rárakódott” pszichoanalitikus és ideológiakritikus olvasatoktól, visszahelyezi abba a természetfelettien „gonosz” pozícióba, amelyet a „bűnös” női szexualitás a keresztény ideológiában betöltött. A *Antikrisztus* esetében a főhősnő – részben saját maga által megfogalmazott – illetően „succubus volta”, bűnössége a film érzékletes szexjeleneteinek koreográfiájában is megmutatkozik, amint azt később bővebben is kifejtem.

Összefoglalva: Trier interpretációjában a szubzsánernek ez a mechanizmusa – vagyis az analizált-racionalizált keresztény kategóriák fogalmi és formai *restaurálása* – úgy mutat rá a jelentéstulajdonítás aktusára, hogy eközben egyik olvasatot sem érvényteleníti kategorikusan.

¹⁹ Clover, Carol: *Men, Women, And Chainsaws*. Idézi McGee, Chris: *A borzalmas test olvasása* 25.

²⁰ Latin elnevezése (sub + cumbere) arra utal, hogy a női démon a férfi *alá* fekszik. (Hím ellentétpárja, az incubus pedig a nőre.)

²¹ Tóth László: *Deviancia és szexualitás*.

http://epa.oszk.hu/02100/02184/00003/pdf/kozelitesek_EPA02184_2011_03_040-049.pdf

Trier (illetve szereplői) megfogalmazásában: nemcsak az erdő, de maga a szexualitás is természet, az ember reprodukív funkciója. Ugyanakkor a természet démonizálása (kereszténység) ugyanúgy kiterjeszthető a szexualitásra, ahogy – vice versa – a tudományos (biológiai vagy pszichologizáló) magyarázat képes a személytelen, értéksemleges külső természetet (születés és elhullás) az élet és végső soron az emberi szexualitás modelljének tekinteni. A két gondolati rendszer hierarchiája korántsem egyértelmű, viszonyukat, vetélkedésüket, átfedéseiket tudatosítani kell.

2 Az ördög a részletekben. Fogalomkészlet és szerkezet

Ebben a fejezetben – a fentebb vázolt műfaji elemekre támaszkodva – bevezetem az Antikrisztus kulcsmotívumainak elsődleges metanarrativikus konnotációit, illetve a film további elemzésével világítom meg, hogyan kommentálja Trier ezeknek a konnotációknak a tudatosításával a keresztény és a pszichoanalitikus metanarratíva viszonyát. Ehhez első lépésben a cím keresztény értelmezését – és annak filmes közegben való működését – rögzítem. Ezután a film szerkezeti bemutatását megkezdve a cím, a prolókus és az első fejezet (Grief) hármas egységként való vizsgálatával modellezem, hogyan fogalmazódik meg a film első felében annak a kettős világnézeti megközelítésnek a relevanciája, amelyet a korábbiakban vázoltam. Saját apparátusának meghatározásával Trier már itt megalapozza a film értelmezési mezejét, a koncepció tudatosításával ellensúlyozva más, itt még megfejtésre váró motívumok (például a nő hipnotikus látomásának) tisztázatlan szerepét. Utóbbi motívumok teszik lehetővé, hogy az Antikrisztus a formai kompaktság és az explicit szerzői alapvetés ellenére démonhorrorként – azaz az információ megszerzésére, összeillesztésére tett erőfeszítés és az eközben bekövetkező sokszerű felismerések mintázata révén: carrolli értelemben vett rejtvényként – is működjön.

2. 1. Az Antikrisztus alakja. Eszkatológia és társadalomkritika

A cím önmagában is a démonhorror hagyományához kapcsolja a filmet: az Antikrisztus a Sátán (értsd: Lucifer, tehát nem valamely alacsonyabbrendű incubus) fia, aki Krisztus inverzeként ugyanúgy halandó asszonytól születik, ahogy Jézus Szűz Máriától. E sajátosága teszi a foganásos démonhorror hálás alakjává, amennyiben a (démoni) nemi aktust *a világ egészének sorsát fenyegető bűnné* nagyítja. A keresztény metanarratíva vázát képező bibliai szüzsé „tetőpontjának”, az újszövetségi *Jelenések könyvé*-nek²² „antagonistájaként” ugyanis az Antikrisztus kulcsszerepet játszik az apokalipszis előkészítésében és levezénylésében. Utóbbi jelentősége a keresztény metanarratívában kulcsfontosságú, mivel egyben annak drámai csúcspontját és végkifejletét is jelenti.

Az apokalipszis szó szerinti jelentése nem világvége, hanem „a fátyol fellebbentése”; a János által használt kifejezés a narratíva *látomásos* kontextusát jelöli ki. A látomás motívuma a démonhorrorban is gyakori: lehetővé teszi a keresztény (és egyéb spirituális) hagyományban hozzá társított misztikus, természetfeletti jellegnek a (tudományosan leírható) természetes

²² Másként *János jelenései*

körülmények közé történő integrálását, végső soron pedig e természetfeletti verbalizálását, amely – mint korábban rámutattam – a démonhorror szűzséjének fontos eleme. A látomás természetes magyarázata diegetikus legitimációnak tekinthető, amelytől azonban a démonhorror elmozdul a tartalom szó szerinti értelmezése felé – vagy bizonyos esetekben épp ellenkezőleg, a keret (kábitószeres befolyásoltság, hipnózis) tudatosításával vonja kétségbe a természetfeletti tartalom valóságreferenciáját. Utóbbi mechanizmus érvényesül Rosemary Woodhouse *kábitószeres* hallucinációja esetében, amely a feketemise-jelenet racionalizált keretét (és tegyük hozzá, a diegetikus valóságosságot potenciálisan megkérdőjelező értelmezését) is adja. Az *Antikrisztus* a látomást mint zsánerelemet bizonyos értelemben a *Rosemary gyermeké*-hez hasonló módon alkalmazza: a női főszereplő relaxált, hipnotikus állapotban éli át a víziót.²³ E tudományos legitimáció hatálya azonban (a filmet a klasszikus démonhorrorral rokonító módon) *nem teljes*, mivel a film későbbi részében a látomás tartalma nem csupán múltbeli eseményekre (az erdőben korábban eltöltött időre, a házhoz vezető, korábban már megjárt útra) vonatkozó egyszerű anamnézisként definiálódik, de *jövőbeli események előrevetítőjének* is bizonyul.²⁴

A látomásjelenet azonban kevésbé egyértelmű biblikus örökség, mint a démonhorrorban (és a rokon tematikájú egyéb műfajokban, lásd később) természeti kataklizmák, illetve természetfeletti csatajelenet formájában megjelenített apokalipszis-tematika. A *Jelenések könyve* cselekményét²⁵ tehát a teljesség igénye nélkül vázolom, azokra az elemekre koncentrálni, amely az apokaliptikus vonatkozású filmekben is szerepet játszanak.

A *Jelenések* első fontosabb mozzanata a *kinyilatkoztatás*; tárgya bizonyos gyülekezetek tevékenységének bírálata, azaz itt nem elsősorban a szövegrész tartalma releváns, hanem *társadalomkritikus modalitása*. Ezt számos szimbolikus jelentőségű momentum (a tetramorf, vagyis négy részből álló teremtmény; az Apokalipszis Négy Lovasa), majd a hétpecsétetes könyv pecsétjeinek feltörésével természeti csapások, különféle szörnyek és az Ördög eljövetele követi. Utóbbinak a „Báránnyal” való végső összecsapását a jó győzelme, egy új, megtisztult világrend követi.

A társadalomkritikus vonatkozás bármely korban aktualizálhatja a világvége-szcenáriót. Az apokalipszis-jövendölések alapvetése többnyire az, hogy a világ az emberiség „bűneinek” túlszaporodásával megérett a pusztulásra. A világvége megjövendölésének a már említett látomásos reveláció mellett a naptári számítások és a hozzájuk kötődő numerikus klisék is alapját képezhetik. Az antikrisztus-tematikájú filmekben tipikusan ilyen az 1999-es év, mely, amint például az *Ítéletnapban* (Peter Hyams, 1999) elmagyarázzák, utolsó három számjegye révén a 666-nak, a (szintén bonyolult kalkulációk során meghatározott) „Fenevad számának” a „felfordított” megfelelője. (Egyébiránt 1999-ben feltűnően sok film készült, amely a közelgő világvéget tematizálta; ez a trend a közelgő ezredforduló miatti kollektív szorongás indikátoraként jól igazolta McGee transzparencia-elméletét.)

²³ A látomás többé-kevésbé tudományos, racionalizáló keretét a *Birodalom* esetében is a halálközeli állapot (Sigrid Drusse) vagy a hipnózis (Bulder Drusse) adja. Itt azonban a látomás nem tévesztendő össze a kísértetek érzékelésével, amely a hétköznapi észlelésbe is befurakszik.

²⁴ E szerkesztésbeli megoldás freudi vonatkozásaira (kísérteties; ismétlési kényszer) később térek ki.

²⁵ Biga Cubensis, Gombor Gábor: *A világvége-csapda – mit üzen a Jelenések könyve?* Dekameron Kiadó, Budapest, 2003.

A végítélet-tematikát figyelembe véve szembeötlő, hogyan kapcsolódik össze a társadalom már említett bűnössége a büntetésül érkező természeti csapásokkal. Ezt a mintázatot egy másik műfaj, a katasztrófafilm ökotudatos típusa még a démonhorrornál is direkter tematizálja. A társadalom bűnössége itt is elsősorban a fogyasztás, de nem abban a moralizáló értelemben, ahogyan például az *Ítéletnap* vagy *Az ördög ügyvédje* (Taylor Hackford, 1997) üzletember-bőrben megjelenő Sátánja kapcsolja a fogyasztói ideológiát olyan, klasszikusan keresztény bűnökhöz, mint a mohóság, a hiúság, a kapzsiság vagy épp a düh. Az ökotudatos filmben sokkal inkább a fogyasztásnak és a vele kölcsönhatásban álló iparosodásnak, túlnépesedésnek és környezetszennyezésnek a földi ökoszisztémára gyakorolt hatása tematizálódik. Annak oka tehát, hogy gondolatmenetemben mégis megemlítem ez utóbbi filmtípust, egyrészt az apokaliptikus horrorral filozófiailag rokon eszkatologikusság, közelebbről a (tágra értelmezett) kollektív bűnösség és a természeti csapás formájában érkező büntetés. Másrészt pedig ott van Trier korábban említett *Melankóliája*, amely nem tematizálja ugyan az ökoszisztéma kizsákmányolását, de a kozmikus katasztrófa révén a világvége szó szerinti értelmezését valósítja meg. E két filmet szokás Trier *depresszió-trilógiájába* sorolni, megítélésem szerint azonban legalább ennyire eszkatológia-filmek is: a *Melankóliában* kibontakozó világvége-téma filozófiai alapvetése előzetesen az *Antikrisztusban* kristályosodik ki.

2. 2 A prológos kitüntetett helyzete. Az apparátus kijelölése

Azért láttam fontosnak a cím konnotációit külön alfejezetben tárgyalni, mert ezek előlegzik meg a film prológosának ideológiai alapjait, illetve ezen alapok egyik felét: a keresztény narratívát mint értelmezési mezőt. A vázolt keresztény fogalmiság azután az első fejezetben egészül ki a diegézisben is jelölt pszichoanalitikus dimenzióval, vagyis a cím, a prológos és az első fejezet egysége jelöli ki a film értelmezési apparátusát, a műfajiság révén megidézett metanarratívák fogalomrendszerét. E vonatkozások tudatosítása – Trier említett filozofikus-kísérletező szándéka miatt – rendkívül fontos. Ugyanilyen modalitással működik a hiány is, amely nemcsak a beemelt narratívákban közös törés fogalmiságában van jelen, de egyrészt a film fejezetekre bontásában, másrészt a hangsúlyosan motivikus elemek késleltetett megfejtésében is. E késleltetés felértékeli az információt, amelyhez hozzájutunk, ugyanakkor a benne rejlő felismerés sokját is felfokozza; az Antikrisztus visszafelé is folyamatosan értelmezi magát, a múltbeli események leleplezésével fokozatosan adva meg a szűzsé jelenbéli mozzanatainak jelentőségét.

2. 2. 1 A bűnbeesés, az ősjelenet és a látvány

A prológos nem csupán szerkezetileg áll kitüntetett helyen, de jelentőségét hangsúlyozza a film egészétől való formanyelvi különbözősége is: a fekete-fehér, erősen lassított képek, amelyekre majd a hasonlóképpen filmezett epilógus rímel keretként. Az *Antikrisztus* nyitójelenete tehát önmagában álló etüdként is szemlélhető: a film egész világát magában foglalja, az elkövetkezendő események ennek a világgépi alapvetésnek „csupán” kifejtései vagy kommentárjai. E „világ” egésze – hasonlóan a film szövetébe ágyazott két metanarratívához – épp azáltal billen ki egyensúlyi helyzetéből és egyúttal hozza mozgásba a szüzsét, hogy *megtörik*. A főszereplő szülőpár nemi aktusát szemlélhetjük keresztény bűnbeesésként és pszichoanalitikus ősjelenetként egyaránt, de mindkét esetben azonnali büntetésként követi gyermekük halála: míg nem figyelnek rá, a kisfiú az ablakba mászik, majd kizuhan az utcára.

A pszichoanalitikus olvasat itt még csak áttételesen, a keresztény fogalmisághoz képest alulreprezentáltan körvonalazódik, részben épp a *szexualitás* plasztikus ábrázolása révén: a nemi szervek és a genitális behatolás a pornófilm ábrázolási hagyományától kölcsönvett szuperközeli beállításban jelenik meg. A szexjelenetek koreografáltsága, amint azt korábban említettem, a dialógusokban megfogalmazott nemiség-tematika illusztrációjaként is szemlélhető: a film előrehaladtával a férfi és a nő szexuális pozitúrái egyre többet árulnak el aktuális erőviszonyaikról. Tehát a pornófilm formaisága itt a már taglalt, transzparens műfaji kódrendszer segítségével jeleníti meg a mögötte rejlő nemiség-koncepciókat.²⁶

A képiség által implikált szexualitás-megközelítés itt azonban még nem kerül előtérbe. A pszichoanalízis ehelyett az *intézményes gyógyítás, az orvostudomány tematizálódásával* körvonalazódik: a film első fejezetében (Grief) a nő sokkot kap gyászában, majd hosszú ideig kórházban fekszik. A döntés, miszerint a szélsőségesen medikalizált gyógyszeres kezelés helyett férje pszichológiai tudására bízza magát (a kórház elhagyása, majd a tabletták kiöntése a vécébe) egyben kidomborítja a tudományos világnézetten belül húzódó finom tagoltságot. Ez nem érvényteleníti e világnézet egészét; a „kemény” tudomány és a pszichoterápia között több a közös vonás, mint a különbség: mindkettő a feltáró kutatást, a gyógyító beavatkozást ambicionálja, még ha eltérő módszerekkel is.

A prológosban bemutatott eseménysor keresztény értelmezhetősége mellett nyilvánvaló a pszichoanalitikus olvasat is. Sigmund Freud elmélete szerint az emberi szubjektum az anyával való *ős-egység* megtörésével konstruálódik (majd a későbbi személyiségfejlődés során

²⁶ A pornó természetesen megközelítőleg sem alapul metanarratívikus léptékű gondolatrendszereken. Az általa tematizált társadalmi kategória – maga a tágran értelmezett szexualitás – azonban nagyon is ideologikus meghatározottságú.

további törések differenciálják). E törés alapvetően egy bizonyos esemény látványához kapcsolódik: ez az ősjelenet (Urszene) nem más, mint a szülők nemi aktusa, amelynek a gyermek általában véletlenül válik tanújává. Járulékosan ehhez kapcsolódik a nő és férfi biológiai különbségének vizuális felismerése is, amely Freud szerint a *kasztrációs szorongás* forrása: a fiúgyermek azzal magyarázza az anya nemi szervének az övétől való sokkoló különbözőségét, hogy *valamikor a nőknek is volt péniszük, de azt elvesztették*. Ezt olyan eseményként értelmezi, amely potenciálisan őt is fenyegeti, például a személyiségfejlődés *ödipális szakaszában* az anya iránti szexuális vonzalom *büntetéseként*. A fiúgyermek kénytelen elfogadni, hogy az anyával való megszakadt egység szexuális úton *sem* állítható helyre; az ödipális korszak lezárulásával tehát nemcsak az apai tekintély, a patriarchális szabályok elfogadása zajlik le, de a *törés élménye* is maradandóan a személyiségbe épül.

E törés narratív értelemben is hasonlít a keresztényi bűnbeesésre, a kiűzetésre a Paradicsomból. Utóbbi esetben is az Istennel és természettel való *egység megszakadása* történik, amelynek oka a tiltott, nem embernek szánt tudás megszerzése, hasonlóan a pszichoanalitikus törést előidéző (elsősorban vizuális) tudásszerzéshez, a szülők kileséséhez. Ugyanakkor nem hagyhatjuk figyelmen kívül a két narratíva törés-motívumának eltérő perspektíváját, amennyiben a pszichoanalitikus értelemben vett ősjelenet törés-élményének elszenvedője a gyermek, vagyis a szemtanú, míg a keresztény narratívában maguk az elkövetők. E különbséget az *Antikrisztus* – annak ellenére, hogy ebben az apparátus-kijelölő jelenetben a perspektívakülönbség még szembeötlő – kettős módon hidalja át. Egyrészt függetleníti a pszichés tartalmakat a szubjektumtól, egy általam interszubjektív térnek nevezett dimenzióban működteti őket, mely a tágran értelmezett projekció és indulatátvitel logikája szerint függetleníti az élményt annak elszenvedőjétől; erre lentebb bővebben kitérek. Másrészt érdemes felidézni a keresztény narratívának azt a sajátosságát is, hogy az emberiség eredendően bűnös állapota nemcsak a bűnt ténylegesen elkövető első emberpárt sújtja, hanem az emberiség egészét. A kardinális tett következményeit tekintve tehát mind a pszichoanalízisben, mind a kereszténységben párhuzamba állítható az elkövető és az elszenvedő pozíciója, vagy legalábbis nem különülnek el olyan élesen, mint első ránézésre tűnik.

Érdeemes kitérni a látás említett tabusértő potenciáljára is a két gondolatrendszerben. A keresztény narratívában a szigorúan vett bűnbeesés nem képi információ megszerzése ugyan,²⁷ de a pszichoanalízissel való összevetés érdekében mégis érdemes megvizsgálni a szakralitásnak és a tabunak a látáshoz való viszonyát. Ezenfelül az *Antikrisztus* prológosában a bűnbeesés/ősjelenet vizuális mozzanata hangsúlyozódik, illetve nyer olyan jelentőséget, amely a film későbbi részében visszamenőlegesen majd átértelmezi a fabulára vonatkozó, addig biztosnak vélt tudásunkat.

²⁷ Ugyanakkor figyelemreméltó, hogy Ádám és Éva azután döbbennek rá meztelenségükre és takarják el magukat, hogy ettek a Tudás Fájának gyümölcséből. Ha a tett nem is, az azt követő felismerés már nagyon is vizuális természetű. Az ágyék eltakarása megfeleltethető a pszichoanalízis azon elgondolásának, miszerint a fiúgyermeknek az anya csonkaságára (a csonkaság *látványára*) irányuló rémült figyelme valamely járulékos tárgyra, gyakran ruhadarabra terelődik át, amely ezáltal fetisizálódik: funkciója más (félelmetes) minőségek „eltakarása” lesz.

A keresztény vallásban a képi ábrázolás jellemzően nem tiltott. Igaz, a reformáció többek között a vallási gyakorlatban túltengő képiséget is kifogásolta; ebben azonban inkább a korabeli klérus pazarlásának kritikája nyilvánult meg, semmint abszolút szakrális tabu. Hasonlóképp nem tekinthető tabunak a zsidók hagyományos tartózkodása Isten ábrázolásától és néven nevezésétől sem. Amennyiben a kultúrát Lévi-Strauss-i értelemben vett nyelvi jelrendszernek tekintjük, úgy a kultúra minden gyakorlata egyben az adott rendszerre jellemző *sajátos szemiotikai mintázat* manifesztációja is; vagyis Isten képi ábrázolásának kerülése, illetve nevének (JHVH, Jahve) az Úr (Elohim) titulussal való helyettesítése csupán a zsidó vallás azon alapvetését fejezte ki, miszerint Istent nem külseje vagy megnevezése határozza meg, hanem az önmagában vett *lényege*, a pusztá *léte*.²⁸

A kategorikus tilalom illetően hiánya azonban nem jelenti azt, hogy a vallásos gondolkodás (felekezettől függetlenül) ne lenne óvatos a transzcendencia képi ábrázolásával; e sajátosága szintén a mágikus-mitologikus világnézettel rokonítja. A görög mitológiában Aktaión, a vadász megleste a forrásban fürdőző Artemiszt, mire az istennő büntetésül szarvassá változtatta; Aktaiónt végül a saját kutyái tépték szét. E történet számunkra azért releváns, mert a képi *ábrázolás* problematizálásán túl magának a *látásnak* az aktusát is vizsgálja: itt nem az isten látványának *közvetítése* (ábrázolás) vagy közvetített befogadása (műalkotás szemlélése) hordozza a tabusértő potenciált, hanem a *közvetlen (vizuális) észlelés*. Aktaión voyeur mivolta ezenfelül hangsúlyozza a mitológiai történetnek azt a pszichoanalitikus magyarázatát is, miszerint az egyén a látás révén számára potenciálisan feldolgozhatatlan információ birtokába jut. A vallási olvasatban ez az információ az isteni minőség maga (mint az ember számára megismerhetetlen), a pszichoanalitikus megközelítés szerint pedig az a meghatározó (vizuális) sokk, amelyet a gyermek az ösjelenet megpillantásakor, valamint az anya csonkaságának felfedezésekor él át. (Aktaión kutyák általi széttépetése párhuzamba állítható a pszichoanalitikus narratíva által implikált, a személyiségben bekövetkező töréssel.)

A látás illetően kockázatossága a pszichoanalitikus (film)elméletben egyrészt a tiltott látást „büntető” mechanizmusok formájában fogalmazódik meg (Kaja Silverman szerint például a *Psycho* nyugtalanító hatása a Norman Batesszel, vagyis az *agresszor nézőpontjával* való nézői azonosulás büntetése),²⁹ másrészt a tekintet lacani megközelítésében. Lacan szerint *bármiféle látás*, tehát még a közvetlen szemlélés is *mediatizált*, a tekintet így egyrészt különválik a nézőtől és a nézettől, másrészt szükségképpen nem közvetíthet objektív igazságértékkel rendelkező információt. Így a látás nem csupán azért „veszélyes”, mert általa feldolgozhatatlan információ birtokába juthat a szubjektum, de azért is, mert a látás fentebb taglalt tökéletlensége miatt ez az információ még szükségképpen *téves* is. A tükörfázis³⁰ során történő önfelismerés – e tévességen túl – a „feldolgozhatatlan információ” egy különösen

²⁸ A direkt tabukban is ez a szemiotikai meghatározottság érvényesül, ám itt a jelölő gyakorlat sokkal nagyobb mértékben alá van vetve a társadalom intézményességének. Ennek példája Mohamed képi ábrázolásának kategorikus tilalma az iszlámban.

²⁹ Silverman, Kaja: *The Subject of Semiotics*. Idézi: Williams, Linda: *Felügyelet és mulatság. A Psycho és a posztmodern film*. Metropolis 2004. 1. 74.

³⁰ Lacan, Jacques: *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra*. In: Thalassa, 1993/2. 5-11. o., 7. o.

sokkoló és végzetes válfaját is magában hordozza, amely az *Antikrisztus* diegézisében szerephez is jut.

2. 2. 2 Az interszubjektív tér és a terápia

A látás ilyen tematizálódása és az ősjelenetként értelmezhető prológus hozzájárul tehát ahhoz, hogy az *Antikrisztus* keresztény értelmezési mezeje pszichoanalitikus olvasattal egészüljön ki. Emellett egy másik fontos tényező is körvonalazódik: a távolság, illetve a szereplők mint *szubjektumok közötti tér*. E tér tekinthető a megidézett metanarratívákban kulcsjelentőségű törés formai megfelelőjének is, de Trier ennél tovább megy: ez az interszubjektív tér bizonyos értelemben maga is „szereplővé” válik. Működésmódja, *köztes* jellegéből adódóan, olyan dimenziót konstruál, amelyben a tudati tartalmak és mechanizmusok bizonyos mértékig kiszabadulnak a szubjektum keretei közül. Ez megnyilvánulhat a pszichoterápia jól ismert kísérőjelenségeiben (indulatátvitel, projekció) éppúgy, mint konkrét gyakorlatokban (szerepjáték), vagy akár már az örület tartományába eső vizualizációkban.

Kezdetnek a legelső ilyen áttétel: az ősjelenet a gyermek számára traumatikus, itt azonban nem lehet az, hisz a trauma nem csupán egy esemény, hanem az annak eredményeként létrejövő állapot is, amelynek azonban a gyermek értelemszerűen nem lehet az elszenvedője, mivel meghalt az ősjelenettel gyakorlatilag egyidejűen bekövetkező balesetben. A film cselekménye a tágan értelmezett traumát, az azzal való megbirkózást *a szülőkre testálja át*; veszteségük traumája értelmezhető áttevődött ősjelent-traumaként. Amint látni fogjuk, a pszichoanalitikus funkcióknak és folyamatoknak ez a szubjektumok közti „vándorlása” a férfi és a nő között is működik. Az *indulatátvitel*, azaz a páciens és a terapeuta közötti vonzalom kiforgatását fedezhetjük fel például a férfi és a nő viszonyában, túlfűtött szexualitásukban. Kiforgatott azért, mert terápiás helyzetben ez nemkívánatos, *férj és feleség között azonban teljesen normális*; a szexuális feszültség tehát az egyik állapot (a házastársi viszony) kapcsolatrendszerét restaurálja az attól idegen analitikus szituációban. Egyik helyzet sem határozható meg elsődlegesként a másikkal szemben, egyik szabályrendszer sem alkalmazható mindkét felállásra, az indulatátvitel tehát itt szinte kiküszöbölhetetlen.

Hasonló jelenség a kivetítés vagy *projekció*, amikor saját mentális tartalmainkat valaki másnak tulajdonítjuk. Az *Antikrisztus* terápiás szituációjában a különféle gyakorlatok a kivetítés jótékony alkalmazását is magukban foglalják, amennyiben például a férfi szerepjátékra hívja a nőt, magára vonva a nőnek a megszemélyesített külsődleges entitás (a természet) iránti érzéseit és indulatait.

Ez a dimenzió az első fejezet folyamán lép működésbe. A beszélgetések során megkezdődik a terápia a nő félelmeinek listázásával, pontosabban annak kísérletével. Tudatosul, hogy az igazi feladat ezeknek a félelmeknek a *megfogalmazása* lesz. A nő relaxált-hipnotikus állapotban megélt *erdei látomása* kulcsfontosságú, mivel egyrészt a múltba köt (emlékezésnek minősül, mivel a nő korábban szintén ide, az „Édenbe” vonult vissza a

kisfiúval, hogy a szakdolgozatát írja), másrészt motívumokra bontva (híd, állatok, fa, köd) a film ezt követő eseményeit is előre vetíti. Ugyanitt fogalmazódik meg az *elme teremtő erejének* koncepciója, amely a film további részében szintén bővebb kifejtést nyer.

A fejezet további részében a pár az erdei házba menet megpihen; a nő elalszik, a férfi pedig találkozik az őzzel. Ez az első pont, ahol a nő látomásának valamely motívuma ténylegesen felbukkan, vagyis ahol a felvezetésben rögzített motívumkincs működni kezd. Az őz szerepe itt még nem világos, mitologikus-allegorikus funkcióját később, a többi állattal konstellációban nyeri el. Az viszont már itt is megfigyelhető, hogy noha a látomás a nőé, annak elemei az ő számára bírnak jelentőséggel, de a szüzse során már itt is a férfi találkozik ezekkel a motívumokkal. A nő tudati tartalmai tehát nemcsak projektálódnak és realizálódnak, de interszjektíven kezdenek működni: *a valóságban nem az a személy észleli őket, akinek a tudatában eredetileg körvonalazódtak*. A továbbiakban szintén a férfi fogalmaz meg olyan felismeréseket, amelyek a Másikat tematizálják; ezek nagy részét a nő helyett verbalizálja. Ez történik majd a film későbbi részében is, a már említett beleéléses gyakorlatban, amelynek során a férfi a természetet „testesíti meg”: a jelentés felfejtéséhez a szubjektumnak a szerepjátszás révén kell kilépnie önmagából. *A szereplők közti üres tér, hiátus tehát a fogalmi jelentések kifejtésének – illetve az arra irányuló kísérleteknek – a tere*.

Látható tehát, hogy a *törés* – mint a két vizsgált metanarratíva közös eleme – hogyan járul hozzá, kissé paradox módon, a film *egészéhez*: mind a motívumok, mind a szerkesztés szintjén. A továbbiakban ennek a törésnek a jelentéstartományát árnyalom, szorosabban összpontosítva a pszichoanalitikus értelemben vett Másikra mint a Gonosz megfelelőjére, továbbá megvizsgálom azt a folyamatot, amelynek során ez az ideologizált, szexualizált minőség *az egyénben hasonlóképpen konstruálódik meg, mint a kultúrákban*. A film cselekményét szervező rejtvényfejtő modalitás ugyanis nemcsak a metanarratívák konstruáltságára hívja fel a figyelmet, de az egyén fogalomrendszerének hasonlóan megalkotott mivoltára, illetve arra a megrendülésre is, amely ennek a mesterségesen felállított határrendszernek a sérülésével vagy összeomlásával jár.

3. „Chaos reigns.” A Gonosz és a Másik

Már a fejezet legelején tisztáznunk kell egy látszólagos ellentmondást. Meglátásom szerint mind a keresztény Gonosz, mind a pszichoanalitikus Másik – mint a két gondolatrendszer újabb, egymással párhuzamban szemlélhető kategóriái – a törés olyanfajta fogalmi hangsúlyozásának eredménye, mely a diszkontinuitást üdvösnek tételezi. Természetesen mindenfajta jelentéstársítás, társadalmi és nyelvi működés töréseken alapul; ennek ellenére a törés a narratívákban többnyire veszteségként artikulálódik. Ám a törésnek az a fajta, tudatosan definiált válfaja, amely a Gonosz, illetve a Másik fogalmát létrehozza, nagyon is kíváncsú, mivel megóvjá a szubjektumot, illetve az adott közösséget az idegennek tételezett elemektől. Ennek az elkülönítődési

folyamatnak a társadalmi vonatkozásait a keresztény és pogány vallásosság megközelítés- és ábrázolásmódjainak összevetése mentén mutatom be.

Meglátásom szerint minél szilárdabban strukturálja magát egy szubjektum vagy közösség ennek a Másiknak a kívüliségét hangsúlyozva, annál sérülékenyebb a Másik begyűrűzésével szemben. E fenyegetés legszélsőségebb, legmegsemmisítőbb típusa a lacani tükörszakasz során lezajló téves felismerés téves mivoltának felismerése; az „én valójában a nem-én vagyok” sokkja, amely a körülhatároltság mentén definiált szubjektumba nem illeszthető be, vagyis a határok felszámolásával magát a szubjektumot érvényteleníti. Az Antikrisztus diegézisében foglalt terápiás szituáció pontosan ilyen felismerés története; az azonban, hogy ennek megfelelően terápiás kudarcnak minősül-e a végkifejlet, árnyaltabb megközelítést érdemel.

3. 1 A Gonosz mellei. Keresztény és pogány ikonográfia

A metanarratívák konstruáltságának kérdése leginkább a harmadik fejezetben (Despair) tematizálódik, ám már ezt megelőzően, a második fejezetben (Pain) megvillan az a tény, hogy a különféle jelentéskomplexumok eltérő módon interpretálódnak az értelmezés apparátusától – akár a gondolati rendszertől – függően. A múlt felidézése során ugyanis kiderül, hogy a nő félelme nem a trauma eredménye, már azt megelőzően is félt az erdőben. Legnagyobb félelmeként, a „piramis csúcsaként” a férfi itt magát a természetet próbálja beazonosítani: a reprodukció személytelen folyamata, még inkább a reprodukció *áldozatai*, a pocsékba ment vagy elvetélt életek teszik a természetet a nő számára "undorítóvá". A nő itt nevezi nevén először a *Sátánt*: a természet "a Sátán temploma". Abban, ahogyan például a szelet a Sátán leheleteként azonosítja, egyfajta ellen-panteizmus fedezhető fel, saját, majdnem-pogány mitológiaalkotás.

A konstruáltságnak és jelentéstársításnak ez a mintázata azonban itt még nem annyira explicit, mint a harmadik fejezetben; emellett ismét tanúi lehetünk az információ késleltetett adagolásának is. A férfi elolvassa a korábban postán kapott orvosi szakvéleményt; egyelőre csak annyit tudunk, hogy az információ, amelynek így birtokába jut, minden addigi tényállást megkérdőjelez számára. Nem nyugtatja meg az sem, amikor a nő gyógyultnak mutatkozik, és *kiforgatja* az álmoknak jelentőséget tulajdonító *pszichologizáló gondolkodásmódot* ("Freud halott"), amely mondat a film gondolati rendszereket górcső alá vevő attitűdjének egyik legnyíltabb megfogalmazása. Végül, de nem utolsósorban e fejezet végén bukkan fel a róka; megjelenítése ugyanolyan sokkoló horror-potenciállal bír, mint korábban az özé, de ezenfelül meg is szólal, jelezve a mentális tartalmak fokozott kivetülését az interszubjektív térbe. Mondata – „A káosz uralkodik” – nemcsak a fejezet alcíme, de egyben a film mottójának is tekinthető.

Mind a természetnek tulajdonított minőség, mind a boncolási jegyzőkönyv tartalma egyértelműbbé válik a későbbiekben. A harmadik fejezetben a férfi rábukkan a nő félbehagyott szakdolgozatának forrásanyagaira. Ezek ugyanazt a funkciót töltik be, mint a hősök dialógusai, amelyek diegetikusan legitim módon fejezik ki a film önértelmezésének is tekinthető gondolati megalapozottságot: körülhatárolják az értelmezési tartományt, amelyben a nő – egyre inkább patológiakusnak tűnő – eszméi megfogalmazódnak és működnek. Itt tematizálódik legegyszerűbben a keresztényi értelemben vett Gonosz, egyrészt a (konkrétan nők ellen vallási ürüggyel elkövetett) emberi gonosztettek, másrészt pedig az *emberi (és a női) természet gonoszsága* kapcsán. A már említett, kivetítő-megszemélyesítő szerepjáték során a "kinti" és "benti" természet közé egyenlőségjel kerül, így válik egymásnak megfeleltethetővé az ön- és fajfenntartásra berendezkedett természeti világ személytelen kegyetlensége és az ember társadalmi szabállyá emelt kegyetlenkedése. A nő majdnem animisztikus gondolkodásában azonban önálló entitássá emelkedik mind a külső természet rendje, mind az ember belső rendjének tételezett "gonoszsága" (noha annak történeti konstruáltságára a férfi megpróbálja felhívni a figyelmet).

Itt azonban érdemes megemlíteni, hogy az *Antikrisztus* Gonosz-fogalma nemcsak a férfi hős racionalizáló (analitikus) magyarázatában tételeződik történetileg konstruáltként, de a nő verziója sem egyezik tökéletesen a keresztény olvasattal. Először is, a fabula szerint a nő a film idejét megelőzően a férfiéhoz hasonló szépséggel fogott tudományos munkájához. Az általa kutatott, ideológiailag motivált tettekben (például boszorkányüldözés) megnyilvánuló gonoszság számára is csak a racionalitás megingásával „perszonalizálódhatott” azzá az önálló entitássá vagy minőséggé, amelynek kezdetben ő maga is az analitikus vizsgálatát – vagyis *lebontását* – ambicionálta. Másodsorban, a forrásanyagok között, amelyekre a férfi rábukkan, több képi ábrázolás is található; a képkivágatban ezek úgy jelennek meg, hogy a keresztény Gonosz klasszikus ikonográfiáját (asszonyok nyújtanak át gyermekeket az Ördögnek) és a kevésbé kanonikus képi ábrázolásokat (például egy szarvakkal és mellekkel ellátott *pogány* bálványt) *egyszerre mutassák oppozícióként és egymás tükörképeként*.

Ez a képileg is megjelenített ambivalencia rámutat a kereszténység szubverzív törekvéseket is magába olvasztó jellegére. A kereszténység a népi vallásgyakorlat és a folklór révén „szelídített” formában őrizte meg a pogány vallási hiedelmek bizonyos elemeit, illetve örökölte át a Sátán-ábrázolásokra egyes természeti istenségek állatias attribútumait. (Utóbbi esetben a pogány Másiknak a Gonosz alakjával való összekapcsolása sem véletlen.) Ennek filmes tematizálása nem példa nélküli. Ken Russell Stoker-adaptációjában, *A fehér féreg bűvőhelyében* (1988) a Gonosz ugyanúgy társadalmilag konstruáltként tűnik fel, mint Russell másik, hasonlóan kritikus potenciállal bíró filmjében, *Az ördögökben*, csak itt a Gonosz nem a középkor centralizálódó egyházi hatalma ellenében definiálódik (ilyen jelentéstársítás áldozata lesz *Az ördögökben* a szabad szellemű, renitens Grandier atya), hanem egy pogány kígyóistenség, illetve annak imádása értelmeződik *a kereszténység által démonizált* vallási praxisként. A gonoszság mint minőség azonban itt is ugyanúgy kreált, mint Grandier koncepcióos pere esetében. A tény, hogy a „fehér féreg” életben tartott kultusza emberáldozatokat követel, a maga kontextusában éppúgy nem erkölcstelen vagy gonosz

gyakorlat, mint ahogyan az ókor hekatombái is csak nyugati szemmel, egy adott, *kultúra-specifikus jelentéstársítással* minősülnek állatkínzásnak.

Az említett kettősség másik oldala a – társadalmihoz hasonló mintázatú – egyéni ideologizáció. A férfi (illetve kezdetben a nő) által megfogalmazott Gonosz-képzet tartalmazza ezt a konstruáltságot, a nő azonban az örület elhatalmasodásával a Gonoszt valóságosként fogadja el.

3. 2 A Gonosz neme. A nő mint Másik

Mint korábban említettem, az *Antikrisztus*ban a természet és a Gonosz fogalomkörének metszetében a szexualitás is tematizálódik. E képzettársítás megvilágítása érdekében nem árt ismét Freudhoz fordulni, aki egyrészt a szubjektum és a szocium modellezésében elsőként vett számításba alulról jövő, sőt *alulról domináló* potenciált, másrészt pedig ő hajtotta végre ennek a potenciálnak a direkt szexualizálását. Freud az egyén szexuális fejlődésében a közösségi normákhoz való fokozatos alkalmazkodást tételez: a superego az ödipális konfliktus feloldásával és a szülői tekintély elfogadásával alakul ki és valósít meg egy interiorizált külsődleges kontrollt, az ego fő funkciója pedig a külső normák és az ösztönkésztetések közötti balanszírozás. Ugyanakkor maga a nemi hajtóerő, amely e fejlődés során „megszelídül” és (ön)korlátozások árán szocializálódik, lényegét tekintve mindig is az idből, a tudattalanból eredő hajtóerő marad. E tudattalan épp a rejtettsége miatt jelent fenyegetést, mivel jórészt ismeretlen tartalmi bármelyik pillanatban kontrollálatlan módon törhetnek felszínre. (Freud értelmezésében nem önmagában az elfojtás problematikus, hanem a *tökéletlen* elfojtás; vagyis a személyiségstruktúrán belüli törés, a tudattalan késztetések repressziója valójában itt is kívánatos.)

A tudattalan tehát a rend potenciális megsértője. E tekintetben a pszichoanalitikus kultúra-olvasatokban már azelőtt társíthatóvá válik a Gonosz és a tudattalan, hogy utóbbi szexuális hajtóereje a társítás logikus továbbvezetéseként a Gonosznak is attribútumává válna. A Sátán volt az, aki megkísértette és a rend megsértésére csábította az első emberpárt. A tudás nem annyira a kereszténységben összpontosul a nemiség titkának tudására, hanem a *keresztény narratíva pszichoanalitikus olvasatában*, ahol a meztelenségnek (illetve a két nem fiziológiai különbségének) a megrázkódtatás-szerű felismerése voltaképpen a metaforikusan ábrázolt ősjelenet – a szülők nemi aktusának megpillantása. (A meztelenség eltakarása pedig a kultúra jelentésképző tevékenységének szükségszerű eltávolító és elfedő jellegét mutatja.) Az eredmény az édeni egység megtörése, amely a személyiségfejlődés során az egyént egész életére a különállás tapasztalatával és mindenfajta jelentéstársítás szükségszerűen absztrakt mivoltával – azaz tökéletesen soha át nem hidalható hiátusokkal – sújtja.

Ez a törés azonban elengedhetetlen feltétele a szubjektum létrejöttének. A Tudás Fájának történeténél maradva: a bűnbeesés nem csak az Édenkertből való kiűzetés oka volt, de ezáltal a teljes emberi történelem eredője és *feltétele* is. Pszichoanalitikusan: a traumák és komplikációk nélküli személyiség csak hipotetikusán képzelhető el, mivel voltaképpen nem is

lenne személyiség. Ezen a ponton oldódik fel a látszólagos ellentmondás a Gonosz tudattalan meghatározottsága és fokozott tudatosságra készítő, „fényhozó” (Lucifer) jellege között. A Gonosz valójában *a tudattalant tudatosító*, katalizáló erő. Az *Antikrisztus* diegézise e kézenfekvő analógia tudatosításán alapul, illetve ennek sajátos felfogását implikálja: a Gonosz fényhozó funkciója valójában *a szubjektum saját gonoszságának tudatosulását jelenti*.

Ehhez tisztázni kell a szubjektum és a Gonosszal párhuzamba állítható Másik viszonyát. Az én és a Másik, a Gonosz és a Jó (vagy normális, kívánatos) bináris oppozíciója a kulturális jelentéstársításokban erőteljesen meghatározza a nemi szerepek koncepcióját is. A nő keresztény narratívában betöltött „bűnös” szerepe ugyanúgy alárendelt pozíció a férfiéhoz képest, mint a pszichoanalízisben neki tulajdonított csonkaság. Ehhez kapcsolható az a megkülönböztetés, miszerint a két nem "gonoszsága" biológiailag eltérő jellegű: a férfi "bűne" a penetráció, a nőé a teste nyitottsága, kontrollálhatatlansága.

Ez a különbség a démonhorrorban sokszor nyíltan artikulálódik, annak ellenére, hogy a Sátán, bukott angyal lévén, eredetileg nem nélküli entitás. Ennek ellentmondani látszik az alacsonyabb rendű, nevesített vagy anonim démonok középkori felosztása incubusokra és succubusokra; e kategorizálásban a szexualitás nemcsak hangsúlyos, de saját jogán működő definíciós szempont, annyi kiegészítéssel, hogy a démonok fő ismérve nem annyira saját kísértő nemiségük, hanem ennek a nemiségnek a megrontandó személy nemi hovatartozásával való, értelemszerűen komplementer viszonya.

Az ellentmondás azonban itt is látszólagos. Épp azért, mert az Ördög és más démonok nemisége mindig a velük interakcióban álló ember nemi hovatartozásának függvénye, nem az egyik vagy másik nemhez való tartozás a meghatározó, hanem az Ördög nemiségének *viszonylagos*, Másikként konstruált jellege. E tekintetben az Ördög ugyanúgy *ellenpólus*, mint társadalmilag meghatározott moralitásának vagy az Istennel való teológiai-metafizikai viszonyának szempontjából.

A tényleges szexuális aktust leszámítva az Ördög a különféle elbeszélésekben általában inkább gender-, semmint sex-meghatározottságú. Általában hímneműként jelenik meg, és a (férfi) hőssel folytatott tranzakcióiban szexualitása csak annyiban érvényesül, amennyiben státuszszimbólumokban megnyilvánuló alfahímsége és az őt körülvevő „escort-hárem” révén a hősnek felkínált hatalmat, presztízst teszi még kívánatosabbá (*Az ördög ügyvédje*). Azt a hatalmat, amelynek mindig is férfiak voltak a letéteményesei és (újra)elosztói; következésképp az ilyen tekintélyi pozícióban levő Ördög női formában való ábrázolása ritka és általában parodisztikus hangvételű (*Bájkeverő*, Harold Ramis, 2000).

Az ilyen „patriarchális Gonosz” esetében tehát hangsúlyos a mindenkori hierarchiában betöltött magas pozíciója: tekintélyszemélyként, tanítómesterként, főnökként vagy megbízóként (*Angyal szív*, Alan Parker, 1987) jelenik meg, erőteljes morális felhangokkal. A morál direkt megkérdőjelezése az Ördög lázadó, kísértő, polemizáló szerepébe illeszkedik, ugyanakkor ő maga is ennek a morálnak a szolgája marad, amennyiben a jól ismert fabula szabályainak értelmében a szerződés lejártá után örök kárhozat, azaz nagyon is konzervatív keresztényi büntetés várja a halandó klienst. E példázat kritikus hangvétele a világiasságtól

való elfordulást (elvieken) hirdető kereszténységben ugyanúgy jelen volt, mint napjaink féktelen fogyasztástól megcsömörlött posztindusztriális kapitalizmusában, és jól példázza a Gonosz fogalmának szubverzív jellegét. A Másikként meghatározott minőségek valójában mindig a társadalom indirekt öndefinícióját, esetenként pedig – a Másiknak egyenesen a *mi*-re történő alkalmazásával – *direkt önkritikáját* fogalmazzák meg.

Nők érdekes módon sohasem adják el a lelküket. Többnyire a férfiakat megkísértő Ördöghöz nagyon hasonló figurával kerülnek kapcsolatba, de egészen más módon és céllal. Ennek egyik lehetséges magyarázata, hogy – amint Thomas Laqueur rámutat – a nőt csak a felvilágosodás után kezdték a férfitől biológiailag és mentálisan alapvetően különböző lénynek tekinteni: a XVIII. század orvosi szemléletváltásáig csökkent értékű vagy fogyatékos férfinak tételezték.³¹ Vagyis lelke a (középkori) keresztény narratívában és az ezt adaptáló démonhorrorban nem ér annyit, mint a férfié. A nő egyedüli kiváltsága a reprodukcióban betöltött szerepe, következésképp pusztá edényként funkcionál: „alul” kell maradnia.

Az *Antikrisztus* jelentős részében a szexjelenetek ennek a nemek közötti hagyományos "felállásnak" megfelelően komponáltak: a férfi "van felül" (bár a nő is aktív és kezdeményező), a párbeszédekben megfogalmazódó gondolati síkon pedig a férfi társadalmi-történeti fölénye nyilvánul meg például a nők ellen elkövetett középkori rémtettekben. Ez a koreográfia a fa tövében lebonyolított aktusnál csúcsosodik ki, illetve vesz új irányt: a férfi enged a nő provokációjának és megüti. Ezen a ponton még hagyományos pozitúrában látjuk a párt, továbbá a férfiagresszió érvényesül a nő ellen, de *a nő utasítására*, vagyis itt húzódik a határ a klasszikus felállás és a nő ezt követő rövid (örületénél fogva ingatag, természeti renddé nem szilárdítható) dominanciája között.

Ezenkívül a nő fölényét az is megkérdőjelezi, hogy őrvongése során végig a férfipozíció egyfajta paródiáját nyújtja: a férfi megkínzásakor képileg *egyszerre* láthatjuk csupasz altestét, vagyis csonkaságát (amely a nő klasszikus pszichoanalitikus értelemben vett csonkasága) és a kezében tartott különféle *eszközöket* (fogó, ásó), amelyek mintegy nemlétező péniszét *pótolják*.

A nő férfivelkedése, a női nemi szerv csonkaságának péniszpótlékokkal való ellensúlyozása első pillantásra a pre-patriarchális nőiség restaurációjának is tűnhet. Ám az *Antikrisztus* esetében ennek az androgunitásnak a körülményeit a nő tébolya szolgáltatja, megnyilvánulási formája pedig ugyanolyan katolicisztikus kínzás, mint amilyennek a nő korábbi tézisének (és magának a filmnek) az értelmében *éppen a nőket* vetették alá a középkorban. Viselkedése tehát legfeljebb bosszúként vagy az erőszakosan domináns férfi-minőség paródiájaként értelmeződhet. Nem törli el a kereszténység nemiség-felfogásának hierarchikus kétosztatúságát, csupán kiforgatja azt; és az említett tébolyultság miatt ez az új szabályrendszer is szükségképpen átmeneti, egyfajta karneváli túlcsozódulás, a kritizált keresztény renden belül maradó, azt megváltoztatni nem képes szubverzió. Ahogyan a

³¹ Laqueur, Thomas: *A testet öltött nem. Test és nemiség a görögöktől Freudig*. Új Mandátum, Budapest, 2002. 3-4.

démonhorrorban az elszabadult női minőség felett az exorcizmus maszkulin aktusa kerekedik felül, úgy az *Antikrisztus* dühöngő hősnőjének is *ismételten* el kell szenvednie a csonkítást, mely a férfi uralma alá utalja (vissza). A majd a negyedik jelenetben lezajló, önkasztrációként (illetve a kasztráció paródiájaként) is értelmezhető csiklólevágásban tehát a nő nemcsak a saját szubverzív és karneváli „férfiségét” bünteti meg, de egyben a freudi ismétlési kényszer sajátos értelmezésében újrátjátssza azt a (férfigondolkodás által implikált) ős-csonkítást, amely a női nemi szerv eredendő morfológiai másságáért felelős. Önbüntetése tehát kétszeres: a nő eredendő hiányosságát, bünteti, amely alól a férfiszerep, a férfiét imitáló ideiglenes (szintén büntetendő) dominancia *sem* szabadíthatja fel. S amint látni fogjuk, még további büntetések várnak rá.

3. 3 A Másik a tükörben

Az igazi megsemmisülés korántsem a halál. Végkifejletet minden narratíva feltételez: korábban már vázoltam, hogyan működik az apokalipszis a keresztény narratíva dramaturgiai csúcspontjaként, illetve hogyan jelenti a trauma feloldását – vagy legalábbis az elfojtott tartalom megnyilvánulását – a pszichoanalitikus „történeti” ívet lezáró katarzis.

A törés sokkal igazán. Az *Antikrisztus* esetében ez a sokk nem is magából a törésből ered, inkább a törés tudatosulásából, illetve *a törésvonalak elmosódásából*. Ezt bizonyos mértékig már a terápiás módszerek során tudatosan alkalmazott, a szerepjáték medrébe terelt kivetítés is megelőlegezte. E gyakorlat elbizonytalanította a szereplők szubjektumának határát, továbbá *a szubjektum és a gondolati rendszer közti határt*: a nő a harmadik fejezetben nemcsak a férfihoz, de a férfi „képében” a természethez beszélt; ugyanígy a férfi nemcsak a saját, hanem a természet „nevében” vetítette előre: „meg foglak ölni”. Nemcsak a természet *egyszerre külső és belső* mivolta tematizálódik ezáltal, de annak lehetősége is, hogy ez a természet – illetve bármely jelentéskomplexum, ideértve a társadalmi ideológiákat – mi magunk vagyunk.

E felismerés visszajára fordítja a konstruáltságot, amely az eddigiekben a gondolati rendszerek konszenzusos létrejöttének és fennmaradásának tudatosítására korlátozódott. A szubjektumot így az fenyegeti, hogy rádöbben saját maga konstruáltságára; arra, hogy az őt a világ többi részétől elválasztó határok nem eredendőek; azokat ő maga hozta létre szocializációja során.

Az *Antikrisztus* esetében ezt a fordulatot – rugalmas átmenettel – a nő mesterséges, de a diegézis során működésbe lépő, „megvalósuló” magánmitológiája vezette be, amely egyben a nagy gondolati rendszerek létrejöttét és működését is modellezte. A végső sokk azonban a pszichoanalitikus terápia keretei között, a szubjektum határainak megkérdőjeleződése révén következik be. A nő a tézisében maga is elfogadta azt a gonosz nőiséget, amelyet a férfi források félreolvasásával, eredendően pedig a társadalom hatalmi érdekeivel, tehát másfajta, tudatos és koncepciózus „félreolvasásokkal” magyaráz. Ekképp válik a *társadalmi léptékű Másik* – a kvázi-keresztény Gonosz – a *szubjektumon kívülként* meghatározott Másik paralleljévé. A két kategória azonban itt ellentmondásba is kerül: azzal ugyanis, hogy a nő

elfogadja a nőkben meglévő gonoszság koncepcióját, egyben azt jelenti ki, hogy a (női) szubjektum *magában foglalja a Másikat*. Ez az ellentmondás azokat a határokat számolja fel, amelyeknek a meghúzásával a szubjektum létrejött.

A nő eredendő konfliktusa kerül itt felszínre, az a sajátos helyzet, amelynek értelmében már pusztán nemiségénél fogva is annak a társadalmi Másiknak a szerepében kell találnia magát, amelytől pedig személyiségfejlődése során (az ideológia interiorizálásával) éppúgy elhatárolta magát, mint a férfiak. A nő is férfigondolkodást, férfi-ideológiát sajátít el. Ekként a nő társadalmi szerepe kétszeres elfojtást generál. A represszió állt a hisztéria freudi diagnózisának háttérében is, bár elfojtás alatt Freud (még ha nem is kizárólagosan) fiziológiai értelemben vett szexuális elfojtást ért. A társadalmi és a fiziológiai-szexuális represszió ezen vonatkozásait Foucault *a nő hiszterizálásának* terminusa alatt foglalja össze. E mechanizmus (a gyermeki nemiség és a maszturbáció problematizálása, a termékenység szabályozása és a perverz magatartásmódok meghatározása mellett) a négy fő stratégia egyike, amelyek egymással szoros egységben teszik lehetővé a szexualitás normatív kategóriákba szorítását és végső soron klinikalizálását.³² Foucault szerint a férfiak és nők szexualitását eltérően megítélő, különböző mértékben szabályozó (főleg viktoriánus) erkölcs a nő nemiségét a családon belülre, illetve a reprodukciós célokság terepére korlátozta – bár a család egységének az utódláson túlmutató, ideologikus jelentősége is volt, a női szerep nagymértékben ennek az egységnek a fenntartásán alapult. E gazdaságilag és demográfiailag meghatározott értékrend *törvényszerűen és intézményesen* korlátozta a női szexualitást, a polgári társadalomban élő nőt állandó szexuális frusztrációra ítélve. A (Freud szerint ebből a frusztrációból eredő) hisztéria testi tünetei aztán kézenfekvő módon rokonítják a női nemiséget a *betegség* kategóriájával,³³ a betegség pedig önmagában is olyan minőség, amely az ideologikus gondolkodásban az egészséggel, *normálissal* *oppozícióban* határozódik meg, vagyis a Másik lehetséges attribútuma.

Érdemes megjegyezni, hogy a betegség, illetve a betegség felfedezésének képi ábrázolása magától értetődően implikálja a képként megjelenő test önmeghatározó jelentőségét. Amennyiben ugyanis a test megváltozik, különösen, ha sérül vagy torzul, úgy a szubjektum rákényszerül, hogy önmagát – a saját megjelenéséről, egészségéről, hovatartozásáról, társadalmi státuszáról alkotott elképzelését – revidálja. A betegség, a metamorfózis vagy a sérülés tehát bizonyos értelemben a szubjektum megingását is megjeleníti, amint erre az *Antikrisztus* számos példát szolgáltat (ilyen a férfi megkínzása vagy a sokat emlegetett csiklólevágás).

E megingás észlelése tehát a tükörstádium fordítottjának is tekinthető. Mint korábban említettem, Lacan értelmezésében az ös-egységből való kiszakadás a tükörképnek a saját személyiséggel való azonosításakor történik. E felismerés vizuális momentuma tapintásingerekkel egészül ki, továbbá sajátos jelentőséget nyernek a *testnyílások mint a kint és a bent határai*, illetve az anyagok testbe való bevitelének és kiürítésének funkciója. A Julia

³² Foucault, Michel: *A szexualitás története I. A tudás akarása*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest. 1996. 105-125.

³³ Ez a képzettársítás fogalmazódik meg az olyan kifejezésekben is, mint a *havibaj*.

Kristeva által abjektnek nevezett minőség gyakorta jelenik meg anyagcsere-termékek (ürülék, vér, nyál, ondó) formájában, amelyek a kiválasztás révén a testből kiűzendőként határozódnak meg, de a külvilághoz sem tartoznak, már csak kontrollálatlan kiürítésük várható retorziói miatt sem. Ez azonban nem korlátozza az abjekt fogalmiságát a testnedvekre. Társadalmi értelemben a szubverzív Másik is abjekt-funkciót tölt be, amennyiben a szocium működéséhez elengedhetetlen *idegen* képét határozza meg.³⁴ Az idegen épp azáltal képezi részét egy társadalom önmagáról alkotott képzetének, hogy *különbözik* attól; egyszerre kinti és benti, ekként tudatosítja a két terület közötti határokat. Ez a mechanizmus érhető tetten a bűnbakképzés olyan eseteiben, mint a keresztény középkorban hisztériává fokozódó boszorkányüldözések, eretnek-perek: a keresztény ideológiának önmaga megerősítéséhez volt szüksége a kiűzendő, megsemmisítendő elemekre.

Társadalmi rendszerek esetében ez olyasfajta meghasonlásként jelenik meg, mint Az *ördögökben* artikulálódó domináns hatalom, amely Grandier-t nevezi ki bűnbaknak, jóllehet sokkal inkább gonosz, semmint a szabad szellemű, városa különállását büszkén őrző Grandier; vagyis a társadalom önmeghatározása olyannyira függ a Gonosz-képzettől, hogy utóbbi *a saját attribútumává* válik. (E mintázat figyelhető meg a már korábban taglalt, a patriarchális társadalmat tematizáló és kritizáló ördögfigurák esetében is.) De a démonhorrorban gyakori, korábban már fejtegetett kontrollálatlan ürítés is hordoz ilyen jelentést: azt jeleníti meg, hogy a körülhatárolt szubjektumra leselkedő legnagyobb veszély valójában határainak érvénytelenné válása. Ennél nagyobb sokk csupán egyetlen létezik: annak felismerése, hogy ezek a határok a tükörfázis szükségszerűen téves mivoltából adódóan mindig is *érvénytelenek* voltak.

A téves felismerés lelepleződésének sokkja érvényesül az *Angyalszívben* is. A főhős, Harry Angel magánnyomozó egy titokzatos megbízó³⁵ utasítására keres valakit, akiről fokozatosan derül ki, miféle szerződést is szegett meg. A döntő fordulat annak felismerése, hogy a keresett (együttal Másikként meghatározott) személy valójában maga Angel. A problematikus identitás kettős módon jelenik meg. Egyrészt megtudjuk, hogyan játszotta ki a Sátánt: eladta lelkét, ám amikor fizetnie kellett volna, önmaga helyett egy *idegent* áldozott fel, funkcionálisan nemcsak az idegenre ruházva saját identitását, de cserébe annak *másikságát* is magára véve. Másrészt ennek az áldozatnak az ábrázolása – Angel kitépi és felfalja az idegen szívét – a kannibalizmus mintázata révén jeleníti meg egy külsődleges minőség bekebelezését. Ettől azonban az idegen nem interiorizálódik teljesen; Angel csupán elrejtheti maga elől önnön másikságát, aényt, hogy az áldozat óta másvalaki életét éli a sajátja helyett. Ő nem ő, igazi énje máshol van: annak az idegenné nyilvánított identitásnak az alakjában, amelyet levetett, hogy a szerződés feltételei alól mentesüljön. E bonyolult hasadtság leleplezésekor tehát kettős kudarc történik: a szubjektum határai nemcsak felszámolódnak, de már réges-rég felszámoltak bizonyulnak.

³⁴ Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Columbia University Press, New York, 1982. 2-6.
<http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art206/Readings/Kristeva%20-%20Powers%20of%20Horror%5B1%5D.pdf>

³⁵ Louis Cyphre – beszélő név!

Az *Antikrisztus* esetében – a terápia anamnézis-jellegére támaszkodva – szintén a határok *eredendően* elégtelen mivoltára derül fény. Annak a hipotézisnek (a férfi általi, tehát ezen a módon is áttételes!) megfogalmazása, hogy a nő valójában nem a természettől vagy a sátántól, hanem *önmagától*, a saját női mivoltától retteg, rámutat arra, hogy *a saját én másikságának tudata* elfojtott félelem formájában mindvégig jelen volt.

E félelem nemcsak a nőiség – nedvességgel, sötétiséggel, ismeretlenséggel társított – *sui generis* félelmetes mivoltán,³⁶ illetve a neki ideologikusan tulajdonított másikségon alapul. A nő anatómiai-fiziológiai-pszichológiai „konstrukciójának” minden alkatrésze a fogantatást, a magzat kihordását, megszületését és felnevelését célozza, nemisége a természeti törvények által szinte gépiesen meghatározott – ennek felismerése egy értelmiségi beállítottságú nő számára önmagában is sokkoló lehet. Ezt az olvasatot erősíti a tény, miszerint az *Antikrisztus* hősnőjének neurózisa, majd pszichózisa már akkor szárba szökken, amikor szakdolgozatát írta – vagyis amikor *értelmiségi önmeghatározása kontrasztba került kisgyermekes anyá mivoltával*. A félelem elhatalmasodásának közege (és eleinte úgy tűnik, tárgya) mind ezeknek az előzményeknek, mind magának a szüzsének az esetében *az erdő*, amely akár a gyermekkel, a (saját női) természettel való paradicsomi egység jelképeként is értelmezhető. Ez az állapot feloldódással fenyegeti a többé-kevésbé tudatos szubjektum létét. Így a nő ellentmondásos, potenciálisan a gyermek elleni agresszióként is értelmezhető tettei ugyanolyan pszichológiai reakciók erre a fenyegetettségre, mint amilyen (e logika szerint) a terhességi neurózis (*Rosemary gyermeke*) vagy a gyermekágyi depresszió. Jelen értelmezés szerint tehát a nő azért tekinti gonosznak a női természetet, mert e természet elnyeléssel fenyegeti *a nő saját racionális tudatát*; testét az örömelvű szexuális szabadság önvezérelt gépezetéből pusztá tartállyá, anyaméhvé fokozza le, egész lényét könyörtelenül alárendelve a személytelen reprodukciós célokságnak. Ez az értelmezés kapcsolatba hozható a hisztéria jelenségével: a konfliktus itt is abból ered, hogy a nő a reprodukciót szolgáló törvényszerűségek értelmében kénytelen elfojtani saját individuális, örömelvű szexuális potenciálját. A különbség annyi, hogy a klasszikus freudi és foucault-i értelmezés a társadalom *konstruált* szabályaiban látja a szexualitást korlátozó tényezőt, míg az általam vázolt konfliktus a nagyon is *természetinek* tételezett reprodukív funkció és egy ehhez képest „deviáns”, önnön erőteljes körülhatároltságán nyugvó szubjektum között feszül. Az ebben az értelemben félelmetes természet névtelen áldozatai a rossz helyre pottyant makkok, a fészekből kiesett madárfiókák – és talán a kisfiú *lezuhanása* is ennek az *uralkodó káosznak* a kiengesztelését célzó, félpogány emberáldozat.

Ezt az olvasatot erősíti a nyitójelenetet variáló (egyszersmind *az ősjelenet vizuális mozzanatát* hangsúlyozó) flashback: eszerint a nő szex közben igenis látta, mire készül a gyerek. Ennek jelentősége súlyosabb, mint annak beigazolódása, hogy így értelemszerűen a gyerek is látta, sőt nézte a szülők nemi aktusát. A korábban pusztá formaiságnak tűnő párhuzamos montázs két szála – a szexjelenet és a gyerek balesete – így ugyanis *egyazon szintér varratrendszerébe* kerül.³⁷ Ez szintén egy (a két eseménysor közötti) határ felszámolását jelenti, illetve

³⁶ Tóth László: *Deviancia és szexualitás* 40.

³⁷ A két esemény közé korábban sem ékelődött a térbeli elkülönülés hangsúlyozása, azonban arra utaló jeleket sem láthattunk, hogy a gyerek a szülők látóterében lenne.

tematizálja a nő felelősségét a történetekben. Ezt az olvasatot hangsúlyozza a korábbiakban már felbukkant orvosi okmány, a gyerek boncolási látlete is. Amint kiderül, a kisfiú lábsont-deformációja jóval a halálos baleset előtt alakult ki; szintén flashbackból tudjuk meg, hogy a nő a korábbi erdei tartózkodás idején szándékosan felcserélve húzta a gyerek lábára a jobb és bal cipőt. Ez nemcsak a (jobb és bal oldalhoz kapcsolódó) rögzült jelentéseknek az a (már a kezdődő örület tartományába eső) felülírása, amelyet a nő később a gondolati rendszereken is elvégez, de egyben mintegy igazolja is a nő gonoszságát. S hogy mindez a gyanú még explicitebbé váljon, a flashbackben ismét feltűnik az asztalon álló három szobor: a nő rögeszmés gondolkodásában a Három Koldus már ekkor alakot öltött. Szellemi épségének, integritásának visszamenőleges megkérdőjelezése tehát végérvényesen abba a Másik-szerepbe betonozza a nőt, amelyet maga vállalt azzal, hogy a – hagyományosan külsődlegesen kreált – gonoszság-vádat nemcsak belsőként ismerte el, de azokkal a cselekedeteivel, amelyekre fény derül, ténylegesen belsővé is tette.

4. A fátyol fellebbentése

Itt érdemes megjegyezni, hogy mivel a nő belső konfliktusa a tudatos én és az egyénfeletti természeti törvények között feszül, számára a konstruáltság kétszeresen kívánatos, hisz a tagolás és elhatárolás révén kiemeli a szubjektumot a differenciálatlan, kaotikus, fenyegető természetből. E tekintetben mitológiaalkotása – a jelentések feletti uralom fenntartásaként – valójában énvédő mechanizmus. Az állatok rokonnak tekinthetők a primitív vallások állatisteneivel, amelyek szintén önkényes jelentéstársítás és mitologizáló kontextualizálás útján teszik a természetet az ember számára átláthatóbbá.

E funkció tételesen is megfogalmazódik a negyedik fejezet (The Three Beggars) utolsó nagy beszélgetésében. A fejezet mintegy összefoglaló jelleggel helyezi el az addig felbukkant elemeket a film gondolatiságának „csillagtérképén.” Most már kikristályosodik, hogy a nő látomásának motívumai, amelyek a múltra utaltak, még a jövőt „előrevetítve” sem jósoltak meg mást, mint a freudi ismétlési kényszert, vagyis hogy a nő örülete ugyanúgy kiújul majd, ahogyan az erdei tartózkodás már korábban is katalizálta azt. Abban azonban, ahogy a nő Másik-sága – önmaga előtt – lelepleződik, a pusztai ismétlésnél megfoghatatlanabb freudi minőség: a kísérteties érvényesül.³⁸

Samuel Weber összevetésében a dráma működésének arisztotelészi elvei ugyanazokon a komponenseken nyugszanak, mint a freudi kísérteties: az ismerős elemek (illetve a drámában a koherens, kiszámítható, ismert szabályszerűségekkel rendelkező „mese/müthosz”) és a váratlan fordulatok, újszerű felismerések megfelelő arányán.³⁹ A két minőség kölcsönhatása

³⁸ Freud, Sigmund: *A kísérteties*. In: Erős Ferenc (szerk.): *Sigmund Freud művei IX. Művészeti írások*. Filum Kiadó, 1992.

³⁹ Weber, Samuel: *Psychoanalysis and Theatricality*. In: *Theatricality As Medium*. Fordham University Press, 2004. 260-265.

fedezhető fel a hirtelen rádöbbenés ama sajátságában is, hogy az újdonság és figyelemkeltő modalitás (*peripeteia*) sokszor a szereplő már meglevő, csak épp nem tudatosított előzetes ismereteire világít rá, azokat katalizálja (*anagnorisis*). Ilyen Oidipusz felismerése, miszerint saját apját ölte meg és anyját vette feleségül: a jóslat révén, amelynek elkerülése végett Thébába érkezett, már tudott erről a potenciálisan bekövetkező eseménysorról, *jelenlegi* helyzetében azonban egészen a felismerés pillanatáig nem fedezte fel az ismerős mintázatot.

A jelek, amelyek az *Antikrisztus* hősnőjének tébolyát értelmezik, valójában már a fabulának a film idejét jóval megelőző szakaszában is rendelkezésre álltak, ugyanúgy, ahogyan Trier a fontosabb jelképeket már a szűzsé elején (legkoncentráltabban a nő látomásában) felsorolja; a gondolati apparátust pedig, amelyet a későbbiekben használ és egyben vizsgál, még ennél is korábban, a prológosban határozza meg. A film működésének információkat késleltető, majd az én másikságának felismerésével sokkoló szerkesztése valójában már sejtetett tartalmakat tüntet fel új színben; ekképp nagyon is a freudi kísérteties mechanizmusát működteti, amennyiben az ismerősről alkotott kép felülíródik, ugyanakkor az ismeretlenről (Gonosz, Másik) kiderül, hogy nagyon is ismerős.

A most már hiánytalanul rendelkezésünkre álló információ alapján kitűnik: a tényleges végkifejlet valójában meta-végkifejlet. Az említett utolsó párbeszédben megfogalmazott gondolatiság (az ideológiák megalkotottsága; a gondolat önbeteljesítő ereje) együttesen a metanarratívák cselekménymintázatát leképező befejezést feltételeznek a film szűzségének szintjén is. Tudatosítva az eddig összefoglaltakat: minden metanarratíva alapvetően hasonló dramaturgiai szerkezettel rendelkezik; ahogy bevezetésének, úgy végkifejletének is kell lennie. Ebben az értelmezésben a nő kijelentése, miszerint valakinek meg kell halnia, ha a Három Koldus egyidejűleg felbukkan, valójában magán-narratívájának katartikus-eszkatologikus csúcspontja. Ez a mintázat érvényesül magának a filmnek a cselekményében is, amely a végkifejletben a korábban felvett, majd bonyolult variációkkal végig kézben tartott szálak, a megidézett gondolati rendszerek lezáró szintézisét hajtja végre. A férfi megkínzása Krisztus kálváriáját idézi, a nő önkasztrációja pszichoanalitikus értelemben vett önbüntetés (a nőiség természeti funkciójával való szembeszegülésért is), vagyis egyfajta természeti rend helyreállása – egymással való harcuk pedig az apokalipszis nagy csatája.

A záró momentum – a férfi megfojtja a nőt, ahogyan azt a Három Koldus eljövetele megkövetelte, majd felgyújtja a testet, mint egy boszorkányét – kettős módon értelmezhető. Egyrészt felmerül a *terápiás kudarc* mint magyarázat: ha a pszichoterápiát szó szerint értelmezzük, a páciens megfojtása aligha könyvelhető el a kezelés sikeres lezárásaként. Másfelől viszont már korábban megállapítottuk, hogy a szereplők közötti interszubjektív tér lehetővé teszi mentális tartalmaiknak a szubjektumtól való részleges függetlenedését; ez annak a lehetőségét implicálja, hogy a feloldani kívánt trauma – az indulatátvitel sajátos értelmezésével – ekkorra már a férfi traumájává „tolódott át.” Valójában önmagát kezelte, a rá

nézve felszabadító, katartikus finálé ekként tehát nagyon is sikeres lezárása a terápiának. Következésképp a terápiás szituáció által (is) sugallt pszichoanalitikus értelmezési sík sem bizonyul érvénytelennek.

Azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a metanarrativikus sík, illetve annak kötelező fordulatai felől szemlélve a nő bukása katartikus veszteség, amely a világrend helyreállításához elengedhetetlen. Az öncsonkítás, a fulladásos halál, a megégetés mind lázadásának büntetései, de bűne a látszat ellenére nem abban áll, hogy az ideológia ellen fellázadt, hanem épp ellenkezőleg: annak logikus következménye, hogy *minden kegyetlenségével együtt lemásolta az ideológia mintázatát*.⁴⁰ Freudi értelemben mintegy megismételte a történelmet, mindezt úgy, hogy a közben bekövetkezett szubjektum-összeomlásban nemcsak felismerte, de identitásává is avatta saját másikságát, azaz: az általa berendezett világrendben önként, a saját jelentéstársítása révén vállalta a Gonosz szerepét.⁴¹ Végző soron: kiemelte magát a természeti rendből, hogy különállóságát és jelölő gyakorlatait megőrizze, miközben a reprodukív értelemben elkövethető legnagyobb bűnnel, a saját gyermek közvetett meggyilkolásával is gyanúsíthatóvá vált. Testének elégetése nem annyira a pokol, sokkal inkább a megtisztulás lángjait idézi: annak lehetőségét, hogy a világ az apokalipszist követő új, megtisztult korszakba lépjen.

Ez a monumentális értelmezés első ránézésre csaknem optimistának tűnik (hasonlóan a férfi sikeres önterápiájának lehetséges olvasatához), amennyiben egyfajta természeti rend helyreállítását implikálja – valójában azonban rá kell döbbernünk, hogy Trier még egy csavart tartogat a film végére. A jelentés szempontjából ezúttal éppúgy az epilógus kap kulcsszerepet, ahogyan a film megalapozásának funkcióját a prológos teljesítette hasonló módon. A záró (szintén fekete-fehér) képsorokon a férfit a természettel egységben láthatjuk; az itt is felbukkanó állatok immár sértetlennek tűnnek, elveszítették a nő jelentéstársítása által hozzájuk kapcsolt baljós jelleget, közvetetten tehát azt is mutatják, hogy az elnevezésük sugallta érzések (a gyász, a fájdalom és a kétségbeesés) pszichológiai feldolgozása (a férfi számára!) megtörtént, az érzéseket el lehet engedni. Hasonlóképp kötik össze *a feltámadt halottak* a zárlatot a film korábbi, kardinális szexjelenetével, amely a nő ideiglenes, tébolyult, világrend-sértő uralmának nyitánya volt, és ahol a gyökerek közül kinyúló kezek Thanatosz árnyát csempészték Erósz felségterületére. Most már minden félelmetes konnotációjuktól megszabadulva részesülhetnek az utolsó ítéletet követő feloldásban.

⁴⁰ Nemes Z. Márió megjegyzi, hogy „a nőiség ezúttal negatív megváltásként jelenik meg, olyan fertőzésként, mely egyszerre médiuma és rombolója minden ideológiának.” Véleményem szerint nem egészen erről van szó. A nőiség valóban az ideológia médiuma abban a tekintetben, hogy (a férfi-gondolkodás, férfi-látásmód interiorizálásával) az ideológia hordozója és fenntartója; ezenfelül (például hiperszexualizált képi ábrázolásaiban) a nő ennek a férfi-ideológiának a fikciója vagy kreatúrája is. Ugyanakkor az *Antikrisztus* épp arra mutat rá, hogy a nőnek a férfi-ideológiákat megingató és variáló ellen-olvasata – a gondolat sokat taglalt valóságformáló erejénél fogva – hogyan strukturálódik maga is ideológiává, mégpedig a történelem nagy férfi-ideológiáinál cseppet sem kevésbé kegyetlenné. A tény, hogy ideológiája átmeneti és tébolyban fogant, nem különbözteti meg gyökeresen az egyéb ideológiáktól, mivel *a saját szabályrendszere szerint nem az; éppolyan jogot formál a világmagyarázatra, mint amazok*.

⁴¹ E tekintetben alakja rokon Harry Angelével: egyiküknél sem csupán az ént és a nem-ént elválasztó határ mosódik el, de *az én nem-énné, a nem-én pedig énné válik*, azaz a felismert másikság felváltja a struktúrák felbomlásával megszűnt korábbi szubjektumot.

Élet és halál tehát immár egységben ábrázolódik, új aranykorként, amely azonban a prologusúhoz hasonló, apparátus- és jelentés-meghatározó modalitástól nyer didaktikus jelleget – már csak a keresztényi megváltás sugallásával is. Éppen ez a markáns keresztényi (ideologikus!) értelmezhetőség figyelmeztet bennünket arra, hogy talán a férfi tette sem a nő bűnének valamiféle esszenciális erkölcsi minőség nevében történő megtorlása volt, hanem olyan világkép-helyreállító, hatalmi szempontú tett, mint amelyekkel a hatalom mindenkor rögzíti saját megfellebbezhetetlen igazának és helytállóságának narratíváját. Ezt az – akár mélységesen cinikusnak is tekinthető – olvasatot igazolja majd a *Melankólia* is, amelynek eszkatologikus végkifejlete már valóban végleges: nem enyhítik a megtisztult újrakezdés lehetőségét implikáló vonatkozások (mint amilyen az *Antikrisztus* gondolatmenetéhez – e tekintetben csalóka módon – illeszkedő keresztény narratíva). A történelemben valójában nincsenek fordulópontok és alternatívák; szerkezetében minden korszak a megelőzőeket ismétli és az utána következőket vetíti előre; az ideológiák pedig összeomlásuk után is képesek újabb és újabb gondolati rendszerekben reinkarnálódni. A valódi megváltás e tekintetben csupán egy valóban végleges megsemmisülés lehet.

Összegzés

Dolgozatomban azt vizsgáltam, hogyan működhet a szerzői filmben a műfaji elemek speciális használata egy filozófiai megközelítés modalitásaként. Trier egyéb műfaji kísérleteihez hasonlóan az *Antikrisztus* is dekonstruálja a műfajiságot, ugyanakkor a többi példánál fokozottabb mértékben tematizálja ennek a műfajiságnak a világképi megalapozottságát. A műfaji hagyomány tehát paradox módon egyszerre érvénytelenedik és – épp érvénytelensége révén – hangsúlyozza a *szerzői* kérdésfelvetést. Utóbbi a dialógusokban nyer egzakt, az értelmezési apparátust is kijelölő részletezést; Trier filmje ekként nemcsak saját filmi működésére reflektál, de arra is, hogyan befolyásolja a filmszöveg a saját értelmezését, hogyan jelöli ki a cselekmény gondolati eszköztára a majdani elemzői apparátust.

Az *Antikrisztus* mintegy tálcán kínálja saját kódjainak megfejtését azzal, hogy kijelöli a két metanarratívát, amelyben a film kulcsfogalmai értelmeződnek. Ezek a kereszténység és a pszichoanalízis. Az összevetés kardinális pontja a Gonosz fogalomköre, illetve annak egyéb kategóriákkal (természet, társadalom) való kapcsolata. E fogalomkör a terápiás helyzet révén absztrahálódik és verbalizálódik, a film tehát a dialóg eszközének csatasorba állításával *saját magát is értelmezi*; így ellensúlyozza a szemiotikai túlterheltséget, amely abból ered, hogy egyenlő súllyal érvényesül benne e motívumok keresztény és pszichoanalitikus jelentése. A Gonosz fogalmához kötődő két gondolati rendszer nem áll hierarchikus viszonyban, egyik sem igazolódik be vagy bizonyul tévesnek a másikkal szemben. Az *Antikrisztus* szereplői tételesen felvázolják a Gonosz fogalmi hálóját, lehetséges konnotációit, hogy a fogalom keresztény és pszichoanalitikus megközelítése között *egyetlen különbséget* fedezzünk fel. E különbség a jelentéstársítás *iránya*: a keresztény *Gonosz* mint a *természet démonizálása* –

versus a pszichoanalitikus (kisbetűs!) gonosz mint a *démoniség természetes funkciókkal* való magyarázata.

Trier fogalomhasználata tehát rámutat arra, hogy ezen elemek hierarchiája, logikai összefüggéseik éppúgy konstruáltak egy konkrét műalkotás kontextusában, mint bármely tágon értelmezett társadalmi-kulturális gyakorlat esetében. A jelentések variábilisak és megfelelő körülmények között felülíródhatnak; értelmezési apparátus kérdése tehát, hogy egyes elemek között milyen viszonyt feltételezünk. Viszont épp ennek tudatosítása int óvatosságra *bármely* apparátus feltétel nélküli alkalmazását illetően. Ahogyan mind a természet démonizáló keresztény olvasatnak, mind a démonit természetesnek tekintő tudományos-pszichoanalitikus megközelítésnek megvan a saját kontextusában releváns érvrendszere, úgy el kell fogadnunk, hogy bár az ideológiák konstruáltak, ettől még alapvetően meghatározzák a társadalmi és az egyéni létmódot. Minden rendszer a káosztól való elhatárolódásban hozza létre magát, ugyanakkor épp ezért gyökerezik önmeghatározása a káoszban – márpedig a káosz mindenkor uralkodik.

Irodalom

Altman, Rick: *Újrafelhasználható csomagolás. Műfaji termékek és az újrafelhasználási folyamat*. Metropolis 1999/3. <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9903/altman.htm>. Utolsó hozzáférés: 2012. 12. 28.

Biga Cubensis, Gombor Gábor: *A világvége-csapda – mit üzen a Jelenések könyve?* Dekameron Kiadó, Budapest, 2003

Carroll, Noel: *A horror paradoxona*. <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=50>. Utolsó hozzáférés: 2012. 12. 27.

Foucault, Michel: *A szexualitás története I. A tudás akarása*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest. 1996. 105-125.

Foucault, Michel: *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1990.

Freud, Sigmund: *A kísérteties*. In: Erős Ferenc (szerk.): *Sigmund Freud művei IX. Művészeti írások*. Filum Kiadó, 1992.

Király Jenő: *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok, archetípusok a filmkultúrában*. Budapest: Korona kiadó, 1998.

Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Columbia University Press, New York, 1982. <http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art206/Readings/Kristeva%20-%20Powers%20of%20Horror%5B1%5D.pdf>. Utolsó hozzáférés: 2012. 12. 27.

Lacan, Jacques: *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra*. Thalassa, 1993/2.

Laqueur, Thomas: *A testet öltött nem. Test és nemiség a görögöktől Freudig*. Új Mandátum, Budapest, 2002.

Lyotard, Jean-François: *A posztmodern állapot*. In: *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*. Századvég Kiadó, Budapest, 1993.

McGee, Chris: *A borzalmas test olvasása*. Metropolis, 2006. 1.

Nemes Z. Márió: *Embertelen ideológia*. <http://prizmafolyoirat.com/2010/11/19/anti/>. Utolsó hozzáférés: 2012. 12. 29.

Tóth László: *Deviancia és szexualitás*.

http://epa.oszk.hu/02100/02184/00003/pdf/kozeltések_EPA02184_2011_03_040-049.pdf.

Utolsó hozzáférés: 2012. 12. 30.

Weber, Samuel: *Psychoanalysis and Theatricality*. In: *Theatricality As Medium*. Fordham University Press, 2004.

http://books.google.hu/books?id=NtzjvUTZqOIC&pg=PA251&lpg=PA251&dq=Samuel+Weber+Psychoanalysis+and+Theatricality&source=bl&ots=vYeLaXjrrT&sig=wbSXLcH0Gq8T6u_2J8yYr7kK9nY&hl=en&sa=X&ei=49rHUNj9II5sgaa6YG4BA&ved=0CDcQ6AEwAg#v=onepage&q=Samuel%20Weber%20Psychoanalysis%20and%20Theatricality&f=false.

Utolsó hozzáférés: 2012. 12. 28.

Williams, Linda: *Felügyelet és mulatság. A Psycho és a posztmodern film*. Metropolis 2004. 1.