

Hódosy Annamária

Szegedi Tudományegyetem

Seprű, pálca, fakanál. A boszorkányság és a nőkérdés a filmvászonon

A nők társadalmi szerepével kapcsolatos kérdések a legtöbb boszorkány témájú filmben dominálnak. A 80-as évek óta többnyire a boszorkányság azon elgondolása válik az ábrázolás alapjává, amely a mágikus képességekkel rendelkező nőket az „engedetlenség” mintapéldányaiként, a patriarchális elnyomás harcias ellenzékeként, de legalábbis semmiféle kényszernek nem engedelmessé, öntudatos és ambiciózus és pozitív figurákként ábrázolja. A boszorkány-filmek ábrázolásmódja ettől azonban még korántsem lesz homogén: a feminizmus trendjei és ellentrendjei, az éppen divatos vagy kívánatos nőképek változása jól megfigyelhető bennük. A tanulmány az elmúlt pár évtized olyan közönségfilmjeit vizsgálja, mint *A salemi boszorkányok*, az *Átkozott boszorkák*, a *Bűvölet*, a *Londoni rémtörténetek*, *A boszorkány* vagy a *Boszorkányvadászok* és *A hetedik fiú*, és bemutatja, hogy a (nem történeti igényű) filmekben a jó boszorkányokkal többnyire olyan gonosz boszorkányok kerülnek szembe, akiknek az előbbiekkal ellentétben az az ismérvük, hogy „egyenjogúbbak” próbálnak lenni, mint a férfiak, és többnyire női vezetésű világuralomra törnek. Így a „femináci” gyűlölt figurájának képviselőiben szolgálnak a társadalmi feszültségek bűnbakjaként, amivel egyszersmind lehetőséget adnak arra is, hogy „jó boszi” nővéreik, akik egy sokkal visszafogottabb, konvencionálisabb nőiséget képviselnek, kívánatosabbnak tűnhessenek fel.

Varázslók vs. boszorkányok

A 80-as évek végén és a 90-es évek elején a boszorkányüldözés történeti kérdése feminista kérdéssé vált. „Az európai boszorkányőrület ... a nőgyűlöletnek a nyugati történelemben példa nélküli kitörése volt”, idézi Sheila Ruth 1992-es írását Cornut-Gentille, aki szerint a szóban forgó trendet a náci zsidóüldözéshez hasonlóan akár egyfajta irtóhadjáratnak is tekinthetjük, amihez a nőktől való félelem vezethetett (1998, 6). Kívülről nézve túlzásnak tűnhet ennnyire a nőiségre kihegyezni valamit, ami korábban inkább a Sátán hatalmával kapcsolatos babonás hiedelmek túlburjánzásával kapcsolatosak össze és a feudális gazdaság átalakulása miatti társadalmi stressz hatásaként értelmezték (Harris 1974, 127–150). A szóban forgó „babonákat” azonban nehéz nem összefüggésben látni a nemekről való elgondolásokkal, ha

tudomásul vesszük, hogy a boszorkánysággal vádolt személyek 85%-a nő volt (Gittins 1993, 42) és az áldozatok száma mintegy 40-50 ezerre tehető.¹ Mindez nagyrészt annak köszönhető, hogy a nőket eleve hajlamosabbnak találták az ördöggel való cimborálásra, mint a férfiakat (Russell 1972, 279). Amint azt *A boszorkányok pörölye*, az 1486-os *Malleus Maleficarum* kifejtette, „a nők gyengék, amiért könnyen tudják a boszorkánysággal kárpótolni magukat”, és „amint azt testi útálatosságaik is világossá teszik, a testiség is erősebb bennük a férfiaknál” azaz a Sátán már kis erőfeszítéssel is a szeretőivé tudja tenni őket (Ehrenreich-English 1973, 12).

Az elmebetegek és a pszichésen sérültek persze különösen vonzótták a vádakot, de nemcsak a gondozásra szorulóktól, hanem a másképp gondolkodóktól is könnyű volt megszabadulni ezzel a módszerrel (Gittins 1993, 39). A másképp gondolkodás alatt pedig nem csak az eretnokség értendő. Amint azt Frances Yates a 60-as években elővezette, a mai elméleti tudományoknak a „természetes” mágia volt az előszobája, a természettudományok pedig nemigen jöhettek volna létre az alkímia nélkül (Kutrovátz et al. 2008, 82–86; Classen 2017, 104). A boszorkányok elleni intézményes támadás tehát úgy is felfogható, mint a (férfi-mágusok segítségével életre hívott) mechanisztikus férfi-tudomány „hatalomátvétele” azáltal, hogy a (hagyományosan nőként tisztelt) Természet népi „papnőit” és hivatásait (például a gyógynövényekkel való természetes orvoslást és a gyermekszülésben való segédkezést) gyanúsnak minősítette, művelésüket ellehetetlenítette (Ehrenreich-English 1973, 15-17).

A 15-17. századi boszorkányüldözés tehát korántsem egyszerűen a mágiával szembeni fenntartások kifejeződése, hanem azoknak a nemi sztereotípiákkal kombinált következménye. A mágiával való foglalkozásra az antikvitás óta vannak folyamatos utalások, az orális kultúrák legendái pedig szintén rendre tanúságot tesznek a természeti világnak a „felsőbb” erők segítségével való manipulációjának az igyekezetéről. A mágia ekképp általános emberi igények megnyilvánulásának tekinthető, amelynek kielégítésében mindkét nem részt vett (Trevor-Roper 1967, 84). Férfiak is nagy számban foglalkoztak mágiával, amit büszkén vállaltak, s amint ez már önmagában is jelzi, az ő tevékenységük jellegében és presztízsét tekintve is élesen eltér attól, ami miatt a boszorkányok máglyára kerültek (Classen 2017, 35–38). Miközben a boszorkányok ezreit égették meg, a parancsokat aláíró királyok, császárok és fejedelmek mágusoktól kértek tanácsokat, akik magas tisztségeket töltöttek be a különböző udvarokban, a felső osztályok életvezetésében pedig az asztrológia nyújtott segítséget. Az effajta mágiát ugyanis „fehér mágiának”

¹ Robin Briggs szerint ez téveszme, és egyes helyeken akár 40–50% is lehetett a férfiak aránya a kivégzettek közt. Ennek ellenére (érthetetlen módon) végül is azzal zárja a fejtegetést, hogy a vádlottak nagy többsége valóban nő volt. (Briggs 2002, 257–259.)

minősítették, ahol legfeljebb angyalokat idéztek meg. (Szőnyi 2010, 242–270). Mivel azonban az ehhez szükséges intelligenciát és önuralmat évszázadokon keresztül a férfiak kiváltságának tekintették, s az ahhoz szükséges képzettséget is csak férfiak tudták megszerezni (ami paradox módon igazolta az intelligencia nemi megoszlásáról vallott elképzeléseket is), a mágia férfiszakmává vált — amint a bűvészek körében még ma is az.² A nőknek pedig maradt a boszorkányság és a máglya.

A nőiségről való történeti elgondolások vizsgálata nem csak a boszorkányhisztéria (újra)értelmezései során tűnik nélkülözhetetlennek, de a boszorkányokat szerepeltető filmekben is, akár történeti igényű művekről, akár a mesék modern örököseiről legyen is szó. De míg a történeti filmek — érthető módon — általában áldozatként ábrázolják a megégetett vagy felakasztott nőket, a játékfilmekben a boszorkányság azon elgondolása válik az ábrázolás alapjává, amely a boszorkányokat az „engedetlen” nők mintapéldányaiként, a patriarchális elnyomás harcias ellenzékeként, de legalábbis semmiféle kényszernek nem engedelmeskedő, öntudatos és ambiciózus és pozitív figurákként ábrázolja (Russell 1972, 278; Gittins 1993, 39). A játékfilmek ábrázolásmódja ettől még nem homogén: a feminizmus trendjei és ellentrendjei, az éppen divatos vagy kívánatos nőképek változása jól megfigyelhető bennük.³ Az elmúlt pár évtized közönségfilmjeiben például

² A 80-as években végzett felmérés szerint a legtöbb szakmával szemben, ahol a nemek eloszlása arányos, a bűvészeknek meglepő módon csak 5–7 százaléka volt nő, és az ügyességre, retorikai készségekre és modern technológiára alapuló mutatókhoz képest a nőnemű bűvészek továbbra is elsősorban jövendőmondókként vagy médiumként tudtak befutni. De mégis az a legjellemzőbb, hogy férjük vagy apjuk asszisztenseiként működnek, és többé-kevésbé díszletként funkcionálnak (Bruns-Zompetti 2014 8–10; Nardi 1988, 760).

³ Bár nem mindig közvetlenül ezt jelzik. A 21. század emancipált világában — vagy legalábbis ilyen felfogásban — nevelt gyerekek számára például nem a nemi szerepekkel kapcsolatos szubverzió a mágia legfontosabb jelentéslehetősége. A megcélzott korosztály sajátos érdeklődésének egyik legfontosabb következményekén (1) a (kis) boszorkány inkább a felnőtt hatalmának ellenszegülő figurává válik, amit a komikum old és a nevelő hatás tompít; a mágia és a tudomány hajdani kapcsolatát szintén továbbörökítik ezek a filmek, amikor (2) a mágikus képességeket a főhős „kockaságának”, a „menő” gyerekekhez képest hangsúlyozott intellektuális hajlamainak és az ebből következő marginalizációnak a metaforájaként működtetik. Emellett a gyerekeknek szóló alkotásokban (3) a varázslat gyakran önreflexív formát ölt, és a mágia magának a fikciónak a hatásmechanizmusával lesz kapcsolatos. Bár ennek a jelenségnek sem nehéz fellelni az eredetét a mágia és a technológia régi barátságában, jól kivehető benne az a didaktikus szándék is, amely a modern racionális világlátásra nevelendő kis olvasók számára világossá kívánja tenni, hogy a varázslat „csak mese” — aminek a legjobb módja, ha a mesét teszik meg a varázslat forrásának és letéteményesének. És bár ez azt jelenti, hogy a mágia „ürügyén” voltaképp a képzelet hatalmát hangsúlyozzák és dicsérik, mint a „csodák” forrását, elég szembeötlő, hogy mindehhez manapság erőteljesen hozzájárulnak a technológia legújabb „csodái” is, amelyek képesek leképezni és igény esetén pótolni is a képzelőerőt.

jól kivehető, hogy a jó boszorkányokkal többnyire olyan gonosz boszorkányok kerülnek szembe, akiknek az előbbiekkal ellentétben az az ismérvük, hogy „egyenjogúbbak” próbálnak lenni, mint a férfiak, és többnyire női vezetésű világalomra törnek. Így a „femináci” gyűlölt figurájának képviselőjében szolgálnak a társadalmi feszültségek bűnbakjaként, amivel egyszersmind lehetőséget adnak arra is, hogy „jó boszi” nővéreik igényei — amelyek olykor alig mutatnak túl azon a fajta boldogságon, amelyről a Grimm-mesék Hófehérkéje és Hamupipőkéje álmodozik — azért tűnjenek érthetőnek és kielégíthetőnek, mert lehetne ennél rosszabb is (Hódosy 2016, 18–20; Moseley 2002, 418).

A kora újkori boszorkányesetek mai feldolgozásai

Az 1692-es salemi boszorkányperekről az ezredforduló környékén készült feldolgozások történeti hitelességre törekcszenek, bár a számtalan ismeretlen tényezőt olykor inkább a társadalmi-pszichológiai realizmus igénye pótolja. A filmek a történet egyes szereplőinek — ma logikusnak tűnő — motivációit felfejtve kínálnak olyan magyarázatlehetőségeket, amelyek a jelenséget jóval komplexebbnek mutatják, mintsem hogy a „babonaságra” lehessen egyszerűsíteni. *A salemi boszorkányper* című 2002-ben készített kétrészes TV-film (*Salem Witch Trials*. Rend. Joseph Sargent) elsősorban a helyi telepések nehéz helyzetére koncentrál: az ellenséges környezetre, az indiánok fenyegetésére, a nehézkes termelésre és a hideg telekre. Ilyen körülmények közt kiéleződnek az ellentétek, a tekintély meginog (hiszen az emberek innen várják az iránymutatást), a hatalom nehezen fenntarthatóvá válik — a kora újkorban máshol is ilyen körülmények között volt gyakori, hogy a bajokért „boszorkányokra” hárították a felelősséget. Salem kvéker településén ekkortájt legális állami hatalom nem működött, és az egyházi vezetőkbe vetett bizalom volt az egyetlen, amely a rendet a káosztól őrizte, erős lehetett a kísértés, hogy ezt a rendet a hit mellett félelemmel próbálják fenntartani (Baker 2015, 96-97). Ugyanakkor a hatalomnak ennél konkrétabb motivációja is lehetett a rontástól való rettegés felkeltésére. Míg a vádlók többsége a falu vezetőségének az egyik frakciójából, a Putnam család rokonai közül került ki, addig a vádlottak, hogy, hogy nem, a másik frakcióból származtak (Baker 2015, 120–121). Így a boszorkányság vádjá maga lett az az erő, ami a polgárokat visszatartotta attól, hogy a település vezető családja és az általuk képviselt rend ellen forduljanak. A salemi helyzet így — legalábbis a kamera lencséjén keresztül — a boszorkányhisztériát motiváló társadalmi-politikai folyamatok parabolájaként is értelmezhető. Legalábbis ha azokat a meggyőző megközelítéseket vesszük alapul, mint amilyen például Marvin Harrisé, aki szerint az Egyház az eretnek

szekták és parasztfelkelések fenyegetésére és hatalmának nyomasztó gyengülésére válaszolt az inkvizíció rémuralmával (1974, 237).

A történeti dokumentumok szerint a salemi per azzal vette kezdetét, hogy a lelkész és Putnam lányait sajátos, megmagyarázhatatlan betegség kezdte gyötörni, amelyet a szellemi vezetők hamar boszorkányok ténykedésének tudtak be. Az eljárást felgyorsította a tény, hogy az ismeretlen boszorkány kilétét a lányok egy pogány/népi szertartással igyekeztek kideríteni — és fel is mutatták a „bűnöst” egy rabszolgánő személyében (aki paradox módon segített a szertartásban, amely „leleplezte” őt). Ez az esemény a filmvásznon átalakul és jóval nagyobb szerepet kap, mint a történeti beszámolókból. *A salemi boszorkányok* című játékfilm (*The Crucible*. Rend. Nicholas Hytner, 1996), amely Arthur Miller drámája alapján készült, ezeknek a serdülőkor kellős közepében levő fiatal lányoknak a szerelmi képzelgéseit és „játékait” teszi meg az események kiindulópontjává. Eszerint a lelkész barbadosi rabszolgája, Tituba segítségével pogány jóslással próbálták kideríteni, ki lesz a jövőbelijük, de lebuktak. Az „átok” hipotézise és az ezután következő rémálom voltaképpen nem más, mint a hárító mechanizmusok lavinaszerű folyamata. A lányok félték — a családfőktől és a falu előljáróitól talán még jobban, mint a Sátántól vagy a boszorkányoktól. (Vélt) bűnüket pedig a szokott bűnbakokra, azaz a kívülállókra, a „másfélékre” vetítették ki, mint például az említett rabszolga, vagy a falu koldusasszonya, akinek végül még a négyéves kislányát is börtönbe zárták.

A 2002-es feldolgozás azt sugallja, hogy a mindenkiben boszorkányokat látó áldozatok a büntető Istentől való félelem hatására tudattalanul cselekedtek. Ezzel szemben a pár évvel korábbi, 1996-os filmdráma viszont azt veti fel, hogy a lányok tudatosan játszották meg magukat és szándékosan hazudoztak. A „pogány” játékaik miatt várható büntetés, mint a film a falu „mindennapi” életét bemutató képsorokkal hangsúlyozza már kezdetben, az adott korban és helyen elég radikális volt ahhoz, hogy egy kamaszlány mindent megtegyen, hogy elkerülje: az „engedetlenség” vagy a feleselés azzal fenyegetett, hogy az illetőt meztelenre vetköztetve közszemlére tegyék vagy megvesszőzzék — a penitencia részeként.

A salemi perekben az eljárást lefojtató előljárók mindannyian férfiak voltak, a magukat „átok alatt” levőnek vallók és a vádlottak többsége viszont nő.⁴ Az, hogy egy kimondottan patriarchális kultúrában, ahol „az asszonynak hallgass a neve” és „otthon helye”, a hatalom képviselői férfiak, nem kíván különösebb magyarázatot. De vajon milyen magyarázatot adnak a filmek arra, hogy a hatékonyabb *vádlók* többsége is nő volt? Vajon ez azt jelezné, hogy a

⁴ Néhány kivétellel, ugyanakkor a filmek szerint ezek a férfiak a feleségük és/vagy az igazság érdekében emeltek szót (hősiesen vagy botor módon).

kérdés voltaképp független a nemiségtől?⁵ A filmekben bemutatott figurák — legyenek kitaláltak, vagy hűek a történeti dokumentációhoz — nem ezt igyekeznek bizonyítani, hanem ellenkezőleg: igen jól illusztrálják a társadalmi nemi szerepeknek az adott helyzetben megnyilvánuló visszasságait.

Erős hangsúly esik például rá, hogy a nehezen cáfolható vádakkal való fenyegetőzés milyen addig nem sejtett hatalmat ad az addig elnyomott, elhallgattatott, folyton engedelmességre és jó magaviseletre intett, az utódok között pedig másodrendűnek tekintett kislányok kezébe azáltal, hogy hirtelen élet és halál urai lesznek (vö. Baker 114). De az is felvetődik, hogy vajon a boszorkányság vádja egyes esetekben nem ad-e hasonló hatalmat a *megvádolt* kezébe is, hogy vajon nem ennek köszönhető-e némely esetben a beismerés. Az elsők közt perbe fogott Tituba esetében például Hytner filmje azt sugallja, hogy a beismerés oka nem más, mint hogy a rabszolganő, ha egy pillanatra is, de úgy érezte, hogy életében először hatalma van az őt vádló férfi fölött, aki nem sokkal azelőtt megverte, és korábban is többször megalázta (és a tekintet irányát követő vágások tanúsága szerint vágyott is rá). Amikor Tituba őszintének tűnő módon azt harsogja, hogy az ördög „arra biztatta, hogy ölje meg őt” (a lelkipásztort), a néző úgy érzi, hogy a nő ezzel a gesztussal bosszút áll az őt ért atrocitások miatt; hogy talán még az elkövetkezendő szenvedésekért is kárpótolja, hogy ezúttal fordult a kocka, és a férfi fél tőle.

De egyéb jellegzetesen női problémák is felszínre kerülnek. A falu tiszteletesének kislánya mellett felesége is a vádlók között volt — amiben a feldolgozások szerint az is közrejátszott, hogy több gyermeke is halvaszületett. A korban gyakori volt, hogy az efféle eseményekért magától értetődően az anyát tartották felelősnek. Vajon nagyon meglepő-e, hogy a megzavarodott, depressziós nő hallucinálni és vizionálni kezd, és — mint a salemi boszorkányperekben is történt — előbb-utóbb a szülésekben segédkező, tehát a problémával könnyen kapcsolatba hozható bába is a boszorkányok közt találja magát? A bábák foglalkozása szinte kihívta maga ellen az ördöggel való szövetkezés vádját. A feminizmus kezdetéig ez volt az egyik utolsó olyan „értelmiségi” foglalkozás, mely (logikus módon) a leghosszabb ideig női „hivatás” maradt (Ehrenreich-English 1973, 18). És mint ilyen, rendkívül gyanús is volt. Egyrészt a bábáság lehetőséget adott a nőknek az „ész” és az „aktivitás” gyakorlására az élet egy kiemelkedően fontos, ha nem egyenesen misztikus területén. De azzal is sértette a hivatalos „rendet”, hogy az absztrakt

⁵ Természetesen számos ilyen jellegű magyarázat forog közkézen. A „tömegpszichózis” hipotézise mellett a történet egyes szereplőinél felmerül a poszttraumás stressz, a pszichológiai alapú önbántalmazás vagy az alvási paralízis lehetősége is, a 80-as években pedig divatos volt az ergotizmus vagy anyarozs-mérgezés elmélete, mely szerint a megszállottságnak tűnő mentális tüneteket egy bizonyos gombával fertőzött rozsból készült kenyérben megbújó mérgeanyagok okozzák (Baker 2015, 102–104, 111, 109).

szellemiséggel azonosított szent erők mellett — a pogány múlt hagyományait folytatva és az élet fizikai igényeinek megfelelően — a természet erőinek adott elsőséget. A bábák nem (csak) imádkoztak, hanem orvosságot is kotyvasztottak a betegeknek, a szülés elősegítésére — vagy esetleg a terhesség megakadályozására (Classen 2017, 13). Az ehhez szükséges ismeretek pedig kézenfekvő módon azok közt halmozódtak föl és hagyományozódtak tovább, akik az ősi szereposztás szerint a családtagokat gondozták és etették — azaz megint csak nőkről van szó (Ehrenreich-English 1973, 11–12). Gyógyfüvek, ismeretlen hozzávalók, fakanál, üst — vajon nem ez kép a boszorkány „természetfeletti” figurájának a legközhelyesebb ábrázolása — ami egyszersmind a klasszikus női szerep egy szörnyszerű paródiája is?

Vajon a vádaskodó lányok lehetnek volna fiúk is? A „tiltott praktikák” fikciója jól érzékelhetővé teszi a nemek helyzetének különbségét. Vajon nem logikus-e, hogy az hajlik az efféle „tiltott” segítséget igénybe venni, akinek a vágyait nem tolerálja az uralkodó ideológia? Aki nem vallhat szerelmet, nem választhat társat, hanem őt választják, és ha ezt megpróbálja befolyásolni (például figyelemfelkeltéssel, szemezárással, kihívó ruhával, szépségzserekkel), akkor ezt hiúságnak, erkölcstelenségnek bélyegzik? Vajon véletlen-e, hogy amikor a nők akarva vagy akár akaratlanul érzéki hatást gyakorolnak a férfiakra, csupa olyan szavunk van, ami kifejezetten a boszorkánysággal asszociálódik, mint a „megigéz”, „megbabonáz”, „elvarázsol”? Ami jól jelzi, hogy a boszorkányság vádjának sok köze van a férfiak félelméhez a nők (szexuális) befolyásától (Bamberger 1974, 271). De azt is érzékelteti, hogy amikor a nőkre nehezedő elvárások túl fojtogatóvá válnak, akkor a felgyülemelő vágy és harag az adott ideológiai keretek közt is kiutat találhat magának — például olyan rítusokban, amelyek lehetővé teszik számukra az elfojtott aktív szerepeknek legalább a képzeletbeli eljátszását, vagy a titokban történő elősegítését. És eközben akár el is hiszik, hogy az ördöggel cimboráltak. Ha egy másik nőnek sikerült az, ami nekik nem, azt gondolják, hogy ő cimborált az ördöggel... vagy pusztán ezzel a kézenfekvő váddal igyekeznek megszabadulni a riválistól.

A boszorkány című 2017-es független film (*The Witch*. Rend. Robert Eggers) is női szempontból boncolgatja ezt a problematikát, azzal a különbséggel, hogy — a mai populáris filmek nagy részéhez hasonlóan — a boszorkányságot és a Sátánt nem babonaságként leplezi le, hanem valós világformáló erőként képzelel el. Ez a tendencia a 80-as években létrejött New Age-divat óta tart, egy olyan „posztmodern” világlátás megnyilvánulásaként, amelyben immár nem zárják ki egymást az olyan homlokegyenest egymásnak ellentmondó világmagyarázó elvek sem, mint amilyen a racionalizmus és a miszticizmus. Mindazonáltal *A boszorkány* akkor sem értelmetlen, ha a természetfelettit megkérdőjelezve a történetet társadalmi-pszichológiai

drámaként értelmezzük. A film egy amerikai telepes család példáján mutatja be, hogy hova vezet az a bigott hit, a büntető Isten és a mindenütt jelenlévő sátáni csábítás képzete, ha egy hirtelen és magyarázat nélküli tragédiával találkozunk.

A filmbeli egyszerű, és a maga módján kedves puritán család kisbabája eltűnik a legidősebb lány felügyelete alatt, akit a kisebb testvérek először gyerekes dühből vádolnak meg az ördöggel való cimborálással, a játék viszont pillanatok alatt komoly váddá válik a mélyen hívő családtagok szemében; a mindennapi problémák és veszteségek innentől mind az ördögi tevékenység bizonyítéka lesznek, és a lányt hirtelen a legszörnyűbb vádak érik, az incestusvágytól a testvérgyilkosságig. A kölcsönös vádaskodás mögött álló elfojtott félelmek és érzelmek, amelyeket eközben felszínre kerülnek, már önmagukban is éppoly kényelmetlenek, kínosak és egyszersmind beláthatóan „mindennapiak”, mint Freud elképzelései a gyermekkori szexualitásról, vagy a családban jelenlévő elfojtott vágyakról. Amilyen például az asszony féltékenysége a lánya bimbózó szépségére, félelme a férj szerelmének a kihülésétől és a férfitől való bénító függése, a serdülő fiú bontakozó szexualitása, amely a társaság teljes hiányában nem talál más támpontot, mint a nővér teste, vagy a gyermekek közti testvérféltékenység, amely úgy nő, ahogyan a szülők elidegenedése fokozódik annak hatására, hogy elhiszik, hogy a gyerekek nem a gyerekeik). Ebben az esetben azonban mindez nem csupán felszínre kerül, hanem egy őrült mézszárlást indít el, amelyben csak a legidősebb lány marad életben.

Mint már volt róla szó, olyan fikcióról van szó, amelyben boszorkányok igenis léteznek — bár a néző sokszor úgy érzi, hogy az erdőben tevékenykedő gonosz árnyak és figurák csak az egyre inkább megbolonduló szereplők vízióinak és pszichoszomatikus reakcióinak a megnyilvánulásai. Ahogyan az is, hogy az életben maradt lány a film utolsó pillanataiban egy boszorkányszombat részesévé válik, amely paradox módon mintegy „megváltásként” éri, lévén hogy a pogány rituálé pontosan azt ünnepli, ami eladdig kimondhatatlannak és ocsmányságnak számított a környezetében. Vagyis a testét, a termékenységét, a vágyait. Mivel a film lehetséges világában az ördögi szféra valósnak tűnik, a lány viszont egészen végig ártatlan a neki tulajdonított praktikákban, a film a pszichológiai ábrázolás erősségein túl azt is képes érzékeltetni, milyen szükségszerű, hogy valaki azzá legyen, amit gondolnak róla. Amikor a jóra való törekvései mindannyiszor visszafelé sülnek el, nem csoda, ha akaratlagosan is a rossz felé fordul, ahonnan jóváhagyást és megerősítést kap.

A Londoni rémtörténetek proto-feminizmusa

A *boszorkány*ban a főszereplő lány és a környezete viselkedése a különböző elfojtások manifesztációja, illetve a félelmek elleni pszichés védekező mechanizmusok következménye annak ellenére, hogy a Sátán valóság, és a boszorkánytevékenység valós fenyegetés. Hasonlóképp, a nagy sikerű *Londoni rémtörténetek* című TV-sorozatban (*Penny Dreadful*. Rend. J. A. Bayona, Dearbhla Walsh és mások) felkínált boszorkánykonceptió sem hitelteleníti az ördögösségbe vetett hit pszichés magyarázatát; a modern racionalizmus égisze alatt „hamisnak” tekintett téveszmékben való hit inkább arra szolgál, hogy megvilágítsa azt az élethelyzetet, amelyben a boszorkányság a remény és az ellenállás szellemét képviseli a női főhős számára.

A sorozat a műfaji hibriditás tökéletes példaként „misztikus-gótikus horror-dráma”, emellett pedig a 21. századra jellemző univerzumépítés tökéletes példája is: sok szereplője híres, 19. századi regénykarakter, úgy, mint Dorian Gray Oscar Wilde *Dorian Gray arcképéből*, Mina Harker és van Helsing Bram Stoker *Drakulájából* vagy Frankenstein és teremtménye Mary Shelley *Frankensteinjéből*. Az említett főszereplő a sorozat fikciója szerint a vámpírok által végül is elrabolt Mina Harker gyermekkori barátnője, Vanessa Ives, akinek sorsa összefonódik a 19. század egyéb kitalált szörnyeivel (akik maguk is hol lazább, hol szorosabb kapcsolatban állnak egymással). Vanessa kezdetben maga sem tudja, hogy boszorkány, sem azt, hogy amúgy a vámpírok urának, a Sátán testvérének a kiválasztott menyasszonya, aki a történet végén halála árán menti meg az emberiséget az Antikrisztus uralmától.

Az első évadban Vanessa és az elrabolt lány apja, illetve az általuk verbuvált csapat a vámpírok ellen folytatnak egy a Stoker-féle *Drakula* által inspirált, de erősen átértelmezett háborút. A második évadban a Sátán új eszközökhöz folyamodik és boszorkányokat küld Vanessa megszerzésére. Míg az első évadban Vanessát úgy ismertük meg, mint mélyen vallásos nőt, aki kitartóan küzd a testét megszállni próbáló Gonosz ellen, ezúttal kiderül, hogy az imák mellett egyéb eszközöket is képes használni a boszorkányok távoltartására: ismeri a varázsigék nyelvét. Valóban, mint rövidesen megtudjuk, hogy életéből egy időszakot a „balantree-i metszőnő” — egy „jó” boszorkány — tanítványaként töltött egy romos kunyhóban, a Grimm mesékre emlékeztető környezetben.

Vanessa azért megy el a metszőnőhöz, hogy megtudja „ki ő”, miért vannak víziói és általában miért olyan fogékony a természetfeletti hatásaira. Joanna, a boszorkány felvilágosítja a lányt, hogy „a képességgel” született, és kitanítja a „művészetre”, a védő varázssokra, a gyógynövények ismeretére és a boszorkányok előtt álló választásokra, miszerint lehetnek jók és rosszak is. A „rosszak”, akik a Vanessa iránti vadászatot vezetik, a Gonosz szolgálataiért azt

kapják, amire „mindenki vágyik: erőt, ifjúságot, szépséget, szerelmet”. A „jók” ezzel szemben nonkonformisták, és még a másokon való segítség (hagyományos és nőiesnek minősíthető) területén belül is arra szorítkoznak, ami kívül esik a hivatalos orvoslás és vallás által jóváhagyott határokon. „A helybéliek mind ide jönnek, ha már nincs hova menniük. Gyűlölnek érte, de azért eljönnek. Mindenért, ami fáj az emberiségnek.” (Cserébe végül is Vanessa szeme láttára megégetik.)

Bár, mint már volt róla szó, a sorozatban a természetfeletti és a Gonosz teljes mértékben valós, létező erő, a boszorkányok hatalmától való jogos rettegés ennek ellenére is könnyen értelmezhető úgy, mint a nők rejtélyes vágyaitól, ambícióitól és „titkos” tudásától való félelem hiperbolikus projekciója. Főleg, hogy a női hatalom olykor egyszerűen a szerelem- vagy vágykeltés képességének miszticizálásaként lepleződik le; azaz a „gonosz” bűverő talán nem is más, mint a „mindennapi” szexuális manipuláció metaforája, amely a patriarchális kultúrában mintegy részként működik a pajzson, és az elnyomottak az elnyomó feletti „rejtett” uralmának a rettegett eshetőségét testesíti meg (Bamberger 1974, 271). A filmbeli gonosz főbánya (aki fiatal lányok vérében fürdik, hogy kívánatos maradjon) a környékbeli gazdag birtokos szeretője lesz, hogy őt vegye rá a Joanna elleni pogromra: „Micsoda szégyen, hogy egy ilyen férfi, akinek ekkora hatalma van, nem legeltethet a saját patakja partján. Ez bizony gyengeség, és azt nem szeretem.”

A „jó” boszorkány viszont nem a testi vonzerejét és a szexuális manipuláció lehetőségét használja ki, hanem egyéb — amúgy szintén tradicionálisan nőinek minősített - képességeit igyekszik kibontakoztatni, mint amilyen a gondoskodás, az együttérzés, az empátia — amelyek a fantázia világában például érthető módon a gondolatolvasás vagy a jóslás képében jelennek meg (vö. Nardi 1988, 760). A „megérzés” például, amely régóta a boszorkányok egyik jellemző „képességének” számít az erről szóló írásokban, Bourdieu szerint azért minősül „női” képességnek, mert valójában egy, az alárendelt helyzet következtében kifejlesztett „adaptív” viselkedésmódról van szó.

Az alattvalók különleges tisztánlátásának sajátos formája, amit női megérzésnek szokás nevezni [...] egyet jelent a behódolással, objektíve és szubjektíve; ez serkent vagy kényszerít figyelemre, figyelmességre, gondosságra, éberségre, mert ezek híján lehetetlen a gondolatolvasás: ráhibázni az óhajokra, megszimatolni, ha vihar érik. Sok-sok kutatás mutatott rá az alárendelteknek, jelesül a nőknek [...] erre a kivételes éleselméjűségére: a nem verbális (így hangnembeli) jelzésekre a férfiaknál fogékonyabb nők könnyebben fejtik meg a nem verbálisan kimutatott érzelmeket, a dialógus sugalmait. (2000, 40)

A *Londoni rémtörténetek* abban múlja felül a misztikus sorozatok és szörnyfilmek legtöbb ezredforduló körüli példáját, hogy a boszorkányt nem pusztán az elnyomott, de öntudatos és lázadó nőiség szimbolikus reprezentációjaként használja, hanem a kosztümös dráma lehetőségeit megragadva mindennek a történeti-társadalmi és történeti-pszichológiai megközelítését is felvázolja. Bár Vanessa a létező Gonosz hatására cselekszik, és megkísértésének egyes jelenetei *Az ördögűzőre* és más hasonló filmekre játszanak rá, ugyanezek a jelenetek a hisztéria diagnózisát, előzményei pedig a hisztéria pszichoszexuális magyarázatát is felidézik — egyértelműen azért, mert a 19. század végén, amikor a *Londoni rémtörténetek* játszódik, ez a megközelítés a virágkorát élte.

A rettegés és a bűntudat által mozgósított tudattalan mechanizmusokról már esett szó; a történeti leírások és a fikcionális ábrázolások gyakran egy olyan tünetegyüttes formájában ábrázolják ezeket, amit nemcsak az ördög befolyásának, hanem pszichés vagy elmebetegségnek is felfoghatunk. Pontosabban fogalmazva, a sátáni megszállottság miatt megkínzott és megégetett nők egy része a modern tudomány elgondolása szerint „hisztériában” szenvedett, amelynek olyan, egyéb fizikai problémával nem indokolható tünetei voltak, mint a beszédzavar, a paralízis, az ájulás és tudatvesztés, illetve az olyan hisztérikus rohamok, amelyek az epilepsziás sokkra hasonlítottak (Tasca et al. 2012, 113–114; Su 2004, 71–74). A klasszikus 18. századi meghatározás szerint is „a betegségre jellemző fizikai tünetekhez sorolhatóak a hasból kiinduló rohamok (ostrom vagy paroxysmus), amelyek fulladozáshoz és rángatózáshoz vezethetnek, a roham után a betegek gyengeséget, étvágytalanságot és ájulást tapasztalhatnak” (Kovács 2015, 49). Míg a középkorban a hisztérikus nőket boszorkánynak (vagy átok hatása alatt állónak) tekintették, a racionalizmus beköszöntével a betegség visszakerült „jogos” helyére, az orvostudomány, majd a pszichiátria keblére (Donaldson 2002, 62–64; Treichler 1984, 67; Gündoğdu 2015, 2–3). Trevor-Roper szerint a megvádolt nők tapasztalatainak írott dokumentumait egy 20. századi pszichiáter a szexuális hisztéria egyértelmű esettanulmányaként olvasná (Cornut-Gentile 1998, 7). A salemi perekről készített filmek — a forrásszövegekkel egyébként összhangban - mindannyiszor úgy ábrázolják a vádakban lányokat, mint akik hisztériában szenvednek. Valóban, a betegségnek a 19. század végén és a 20. század első felében befutott karrierje megerősíti azt a magyarázatot, amit a kultúrkritika ad arra a kérdésre, hogy miért is lehetett a pogrom legtöbb áldozata nő (Gittins 1993, 6).

A betegségről alkotott ókori koncepció szerint a hisztéria a „vándorló méh” hatásának megnyilvánulása a beteg viselkedésében — aki ekképp értelemszerűen nőnemű. A hisztéria szó maga is a ’hyster’, azaz az ’anyaméh’ szóból ered, és a betegséget a reproduktív funkciók gátolt működésével

kapcsolta össze. Magyarán, ha egy nő nem ment időben férjhez, vagy nem szült gyerekeket, vagy került „házastársi kötelességeinek” a teljesítését, akkor ez megmagyarázta, miért kezdhetett a méhe „vándorlásba”. Ami viszont „tudományos” indokot szolgáltatott arra, hogy miért viselkedik az illető furcsán, miért vannak sajátos tünetei vagy rohamai vagy adott esetben rendszeresen visszatérő migrénje. A 19. században a hisztériát továbbra is a női szerepnek meg nem felelő magatartás pszichoszomatikus következményének látták, és kúraként háztartási munkákat, a gyermekekkel kapcsolatos tevékenységeket írtak elő. Freud munkásságának hatására ez csak fokozódott, és a hisztéria a női elfojtások manifesztációjaként értelmeződött (Gyimesi 2006, 87–89). A különbség annyi volt, hogy míg a problémát korábban a nőktől elvárt „normális” viselkedésnek való ellenszegülésnek tudták be, addig a pszichoanalízis elképzelésében a gondot már inkább az okozta, hogy a nőktől elvárt „normális” viselkedés” állandó elfojtást követelt (Su 2004, 71; Ussher 2013, 63; Treichler 1984, 68). Így a hisztéria éppúgy a társadalmi elvárásoknak megfelelni próbáló nő életmódjának következményeként tűnik fel, ahogyan például a férfiaknál vezető halálokként szolgáló szívinfarktust is sokan a klasszikus férfi-szerepnek köszönhető fokozott stressz következményének tekintik. Mindent összevéve „a hisztéria a szokványos sorsukkal, szerepükkel elégedetlen nők patológiázását szolgáló terminus, melyet évszázadok óta alkalmaznak a nőkre »a férfiak által misztikusnak és kezelhetetlennek talált vonások összességének drámai orvosi metaforájaként«” (Devereux 2014, 19).

Amikor Vanessa „epilepsziához” hasonló, ugyanakkor a skizofréniát is a néző eszébe juttató tüneteire a helyi orvosok nem tudnak magyarázatot találni, Vanessát egy elmegyógyintézetbe viszik, amelynek főorvosa saját bevallása szerint a pszichoszexuális jellegű női betegségek gyógyítására specializálódott. Amikor a lányt az orvos jelenlétében szállja meg az ördög, az orvos ebben kitűnő indokot lát arra, hogy alávesse betegét az akkor divatos, borzalmas, embertelen és áltudományos gyógyászati technológiáknak, melyek közül a néző a hidroterápiát (azaz a jeges vízben való fürdetést) és a lobotómiát maga is végignézheti, és konstatálhatja, hogy ezek a tudományos módszerek bizony alig különböztek a boszorkányok kínvallatásának hajdani eszközeitől. Mint például a spanyolcsizma, amelyet Victor Hugo ábrázol szemléletesen Esmeralda megkínzásakor A párizsi Notre Dame-ban. A hidroterápia viszont azt a hírhedt boszorkányazonosítási módszert juttathatja eszünkbe, amikor a boszorkányokat vízbe merítették: ha az illető fennmaradt a víz színén, bűnösnek minősült és megégették, ha ártatlan volt, megfulladt. A *Londoni rémtörténetek*ben ez a rész azért különösen iktározatos, mert tudjuk: Vanessa tüneteinek semmi közük a diagnózishoz; olyan jelenséget próbálnak gyógyítani, amellyel a film világában legfeljebb egy mágus vagy egy pap veheti

fel a küzdelmet. Ugyanakkor csak a korabeli gyógymód válik megsemmisítő kritika tárgyává. Vanessa problémájának a pszichoszexuális magyarázata nem hiteltelenítődik el, sőt, éppen ellenkezőleg.

Az első évad ötödik részében fény derül Vanessa gyermekkorára és arra, miféle események vezettek a már megismert jelenhez. Vanessa talpraesett, bátor kislány volt, ám már ekkor világos volt számára, hogy egy lánynak, még ha gazdag családból való is, nem adatnak olyan izgalmas feladatok és kihívások az életben, mint barátnője apjának, aki Afrika egyik „felfedezőjének” mondhatja magát. Ugyanakkor, paradox módon éppen, mert merész és nem olyan engedelmes, a férfiak őt nem találják olyan kitűnő „feleség-anyagnak”, mint Mina, és egyre inkább úgy tűnik, hogy a szerelem és a magánélet örömei sem találják meg a lányt, barátnője pedig férjhez menni és elköltözni készül. Kétségbeesésében Vanessa az esküvő előtt elcsábítja Mina vőlegényét, aminek Mina is a szemtanúja lesz, és kitör a botrány. Természetesen Vanessának ezzel nem sikerül kiszabadulni fojtogató életeréből és barátnőjét sem sikerül „megtartania” (bármennyire is erre irányult tudattalanul, amit tett). Vanessa összeomlik és egy időre szanatóriumba kerül. Mindeközben egyre gyakrabban és erőteljesen hallja az ördög, vagy az ördögnek gondolt valaki suttogását — amelyről tudjuk, hogy nem hallucináció és nem téveszme — hiszen a sorozat azzal indított, hogy világossá tette ennek az erőnek a valóságosságát.

A narratíva tehát egy szinte klasszikus esettanulmányt hoz létre, amely egyszerre indokolja a nő „hisztériáját” és ugyanennek a gonosz hatásaként való filmes megjelenítését is. Mint már volt róla szó, Vanessának lelkiismeret-furdalása van Mina megcsalása miatt; nem volna nehéz amellett érvelni, hogy pontosan ez váltja ki az első pszichoszomatikus tüneteket. Ezt azonban megelőzi egy korábbi eset, amikor Vanessa rajtakapja Mina apját és saját anyját egy légyotton, ami saját bevallása szerint nagy hatással volt rá: „Ami akkor ért, több volt, mint megrázkódtatás, bűn és egy tiltott aktus. Élveztem. Valaki suttogott, én pedig végighallgattam. Talán mindig is ott lapult bennem... ez a démon a testemben.” Az epizódban bemutatottakat meglehetősen könnyű volna úgy értelmezni, mint egy pszichoanalitikus értelemben vett traumát. A kötelező elfojtás, amelyet születésétől kezdve gyakorolt, és amelyről a viktoriánus illem szól, éppen a szülők példájában bizonyult kikezdehetőnek és képmutatónak. Az elmondott események ismeretében világos, hogy az a „valaki”, aki Vanessának suttogott, hogy „élvezze” az illetlen látványt, egy realista filmben csakis a saját tudatalattija lehetett volna, a „démon” pedig, aki „mindig is ott volt a testemben”, a saját szexualitása, amely előbb-utóbb mindenképpen előtört volna. De ha esetleg nem értettük volna a narratíva erre tett utalásait, a sorozatbeli Frankenstein doktor Vanessa erősödő tünetei láttán úgy véli, hogy mindez annak a jele, hogy Vanessából valami „szégyent és

bűntudatot” váltott ki. Hogy ez idézte elő nála azt a „zavart idegállapotot”, amelynek a tanúi lehetünk, nem pedig a természetfeletti hatások, amelyeknek amúgy Frankenstein doktor is a részese.

Mindebben ott a lehetőség, hogy — a középkori elgondoláshoz némiképp hasonlóan — összefüggést teremtsünk a sátáni befolyás és a „gyenge” pszichés állapot között. A film azonban ezt megátolja azáltal, hogy egymástól elválaszthatatlan összefüggésben mutatja fel a társadalmi hatalom hatásait és a pszichoszexuális viselkedés kérdését. Vanessa nem azért lesz hisztérikus, mert „gyenge” idegrendszere nem tudja feldolgozni az emberi szexualitás és az erkölcs közötti általános ellentmondást, hanem azért, mert egy olyan helyzetbe kerül, ahol nincsen lehetősége sem annak megfelelően viselkedni, amit helyesnek tart, sem azt nem tudja megvalósítani, amire vágyik. A démoni megszállás alatt, amely mintegy lehetőséget ad rá, hogy hangot adjon ezeknek a panaszoknak, ironikusan jegyzi meg, hogy egy nő esetében

„gyönyörűnek lenni szinte egyenlő a halállal. Hisz a tökéletes nő oly bágyatag, oly erőtlően békés, félőn behódoló, vérszegény, hófehér a bőre és gyenge szegény, mint a harmat. A halott nők fotói iránt igen nagy ám a kereslet.”

A nők korlátolt helyzete a jó családból született Vanessának alig ad több esélyt az élet „örömeinek” a kiélvezésére vagy „értelmének” megtalálására, mint amit a szegény sorsúaknak kínál: hogy férjhez menjen valakihez, aki hajlandó őt eltartani. A hisztéria a 80-as évek feminista kritikájában úgy értelmeződött, mint a nők proto-feminista „tiltakozása” a reduktív társadalmi szerepek ellen, a test ellenállását képviselte egy olyan rendszerben, ahol a szavak nem képviseltek erőt, a feminista mozgalom pedig még nem volt olyan széles körű, hogy társadalmi képződménnyé szervezze az ellenállásra hajlamos egyéneket. Különösen jól érzékelhető ez az elmeegógyintézetben, ahol Vanessa egyértelművé teszi a börtönőreként funkcionáló ápolónak, hogy látja: az egész „gyógyítási” folyamat arra irányul, hogy jámbor és engedelmes szolgává változtassák át abból a lázadóból, aki hajlamai szerint volna. És azt is ő maga fejt ki, hogy az ápolásnak álcázott kínzások révén pusztán rá akarják venni annak az önfegyelemnek a gyakorlására, amely lehetővé teszi, hogy ő maga legyen a teste „börtönőre” akkor is, amikor éppen nincs szanatóriumban.

Ami végül, úgy tűnik, Vanessa életcéljává válik. Amikor a „démon” ideiglenesen úrrá lesz felette, a nő kegyetlenül őszintévé és szókimondóvá válik, többnyire a kor nemi szerepeinek erős feminista kritikáját adva. Ami arra is magyarázatot kínál, hogy miért lett a boszorkány a „női ragadozó trópusa, aki felborítja a nemi szerepeket és a társadalmi rendet a bosszú vagy a szexuális vágya kielégítése érdekében” (Stratton 2004, 5). Ugyanakkor Vanessa minden

erejével küzd a lényét uralni akaró démon ellen; a narratíva szerint azért, mert a démon gonosz és el akarja pusztítani a világot; a narratíva azon metaforikus síkján azonban, ahol a démoni megszállás a nők társadalmi nemi szerepét elutasító pszichoszomatikus reakciót konnotálja, ez a küzdelem sokkal inkább a normaszegő kékharisnya szereptől való irtózását jelzi, aki szükségképp kívülállóvá válik és egyedüllétre ítéltetik. Dorian Gray szerint — aki a történetben Vanessa egyik szeretője — az efféle másság azzal is járhatna, hogy az ilyen egyének „élvezik az egyediségüket”, Vanessa viszont szomorúan vág vissza: „azt, hogy idegenek? Hogy jogfosztottá váltak a többiekhez képest? Mily szörnyű átok ez?” Bár ez ellentmondásnak tűnik, a filmes narratívákban az ezredforduló óta igencsak gyakori fejlemény, hogy a nők normatív viselkedésre való kényszerítésénél csak a kényszerrel való szembeszegülés következményei minősülnek borzalmasabbnak.

A mágia és a (poszt)feminizmus

Eltérően a boszorkányságot racionalizáló és „megmagyarázó” korábbi fikcióktól és egyszersmind azoktól a még korábbi történetektől is, amelyek a boszorkányt éppen a mássága, a normától való aggasztó eltérése miatt tartották „gonosznak”, a modern boszorkány az átlagtól sokszor pozitív értelemben tér el, mert kiemelkedik a társnői közül, érzékenyebb lelkű, mélyebb gondolkodású lény. A 90-es évek végén több sikerfilm és sorozat is eköré a gondolat köré építette a narratíváját. (A sorozatokat ugyanebben a lapszámban Török Katalin vizsgálja.) A sztárszínészekkel sikerre vitt *Átkozott boszorkák*ban (*Practical Magic*. Rend. Griffin Dunne, 1998) például a címszereplők egyenesen az átlagostól való különbözőzés szimbólumai lesznek; a fiatalabb lányok akaratlanul (képességeik örökölték), a nagynénikéik azonban tudatosan és büszkén: „Ebben a házban csokoládétorta van reggelire és senki sem kényszerít fogat mosni és idejében lefeküdni. A gyerekek felfigyelnek rátok. Nem mondanám, hogy utálnak benneteket... csak érzik, hogy mások vagytok. Ideje varázsolnunk egy kicsit. És a házi feladat? Ó, ejnye. Amit ebben a házban tanulhattok, azt semmilyen iskolában nem tanítják.”

Bár a gyerekeket másságuk miatt bántják és közösítik ki, a film egyértelműen arra épít, hogy a néző a boszorkákkal azonosul. Nem azért, mert sajnálja vagy megérti őket, hanem inkább azért, mert a szereplők különlegessége egyrészt a saját maga rendkívüliségéről alkotott (bár természetesen „titkos”) véleményét tükrözi vissza. Másrészt, mivel valószínűleg érezte már magát hátrányban valamely „örökölt” tulajdonság vagy adottság miatt, nem nehéz önnön vágyai megfogalmazását kihallania Sally azon óhajából sem, hogy „normálisan szeretnék élni”. Tegyük hozzá, hogy a „nem normális” az *Átkozott boszorkák* világában (a tragédiák ellenére

is) külsőségekre és furcsa szokásokra korlátozódik. Mint a csokitorta reggelire, vagy a nagynénik 20. század eleji stílusú ruhái, amelyek egy beilleszkedni vágyó fiatal számára bizonyára szégyellnivalónak tűnnek, ám egy más szempontból egyedinek is minősíthetők! Mindennek első pillantásra semmilyen társadalmi nemű vonatkozása sincs, ám az nyilván nem véletlen, hogy a „boszorkányság” a filmben nemcsak nők között öröklődő képesség, de a film által ábrázolt boszorkányközösség egy tisztán „női” közösség, ahol a férfiak mind kívülállók. Ezt a cselekmény látszólag megmagyarázza, amennyiben a (magyar) címűben szereplő átok nem más, mint az, hogy minden férfi meghal, akit a család egy tagja megszeret. Ám ahogyan az eddigi filmekben is láttuk, a filmbeli „másság” nemcsak e — véletlenszerű — átok miatt definiálódik speciálisan női másságként.

Persze, a gyerekek másságának felértékelése, a „különlegesség” dicsérete jól magyarázható a 90-es évek különbözőség-kultuszának kontextusában. A felnőtt boszorkák karaktereinek értelmezéséhez viszont inkább annak megfontolása a megvilágító erejű, hogy a film keletkezésének ideje egyszersmind a feminizmus harmadik hullámának az időszaka is. Ebben az időszakban a nőiségről alkotott kép és az elérendő célok radikálisan megváltoznak a korábbi elképzelésekhez képest. A szexuális tárgyiasítás elleni korábbi háborút felváltotta a nők szexuális felszabadulását és a nők azon sajátosságainak az ünneplése, amelyeket a feminizmus korábbi hullámai éppen azért szorítottak a háttérbe, mert ezek a tulajdonságok — a termékenység, az empátia, a szelídség, a gondoskodó kedvesség — korábban az elnyomást igazolták, tehát nemigen voltak arra alkalmasak, hogy az egyenjogúság zálogai legyenek. A 90-es évekre azonban a nők kezdtek elégedetlenek lenni az olyan vívmányokkal, amelyek arra kényszerítették őket, hogy ezeket a sajátos tulajdonságaikat a publikus szférában „titkolniuk” kelljen, hogy érvényesülhessenek. Miközben megmutatták, hogy képesek úgy gondolkodni és cselekedni, mint a férfiak, elveszítették azt az opciót, hogy ne kelljen úgy gondolkodniuk, mint a férfiaknak.

A nőiséget a férfiasságtól megkülönböztető jegyek fontosságának a hangoztatása, a nőiség mint másság ünneplése természetesen olyan a női közösségek, „nővéri” összetartozáson alapuló szubkultúrák kialakulásához vezetett, ahol ezt a másságot a tagok a patriarchális tekintet ellenőrzése nélkül ápolhatták és ünnepelehték (Moseley 2002, 409–411). A 90-es évek elejének filmjei szívesen ábrázolnak női közösségeket (például barátnők kalandjait) vagy olyan helyzeteket, ahol a nők közti kezdeti ellenségesség szolidaritássá változva tesz keresztbe a férfiuralomnak (*Elvált nők klubja* 1996, *Nőstényördög* 1989, stb). Talán még az aerobic-klubok is részben az efféle igények kifejeződései; az azonban bizonyos, hogy a wicca-körök — azaz a női boszorkányokat tömörítő „klubbok” — megszaporodása, amely a

boszorkányság alapjának azt a vélt „ősi” matriarchális világlátást tekintette, amelyben a legfőbb szentséget a női „életadó” tevékenység jelentette, jól jelzi az igényt a női másság elismerése és értékelése iránt.⁶ A menstruáció mint az Éva bukására folyvást emlékeztető „átok” itt „áldásként” értelmeződik, éppúgy, mint a boszorkánynak gyakran a serdüléssel felébredő, tehát a termékenységgel asszociált természetfeletti képességei. Mi sem természetesebb, mint hogy megjelentek azok a filmek, amelyekben a boszorkányok a felszabadult, emancipált nő szinonímájává váltak, amelyekben a férfiakkal való — többnyire problémás - kapcsolataikat a nővéri közösség megtartó melege ellensúlyozta (Sanders 2007, 75). Mindez azonban az ezredforduló felé újra egyre fenyegetőbbé és baljósatúbbá válik.

Számos filmben a boszorkányság története által (elvileg) indokolható férfiellenesség kifejezetten a gonosz boszorkányokat kezdi jellemezni, akik a mágikus hatalom mámorától túlzásba esnek — amiben nem nehéz a klasszikus feminizmussal szembeni egyre fokozódó fenntartásokat felfedezni. A *Bűvölet* (*The Craft*. Rend. Andrew Fleming, 1996) című filmben például a mágiával foglalkozni kezdő négy tinédzserlány közül kettő élesen szembekerül egymással, szembekerülésükben pedig meglehetősen világosan felismerhető a klasszikus feminizmus és a modern fiatal nőiséget a női felszabadulással azonosító posztfeminizmus ellentéte. Ez a különbség már a kezdet kezdetén érzékelhető: a kikapós, rátarti, vagány és külsejében is klasszikusan „boszorkaszerű” Nancy áll az egyik póluson, a naiv, jó kislánynak tűnő, de akaratlan és ösztönös boszorkányképességről tanúságot tevő Sarah a másikon. Bár ez a szembeállítás elgondolkodtató módon hasonlít a „helytelen” és a „megfelelő” nőkép közti azon klasszikus különbségre, amely már a történeti boszorkányüldözésekben is szerepet játszott, a történet kezdetén még nem világosak az értékviszonyok. Az öntudatos 80-as éveken túllévő néző úgy érzékelheti, hogy Nancy helyesen ismeri fel a lányokat csak „kijhasználó” fiúk típusát, és jól teszi, hogy szembeszegül ezzel a mentalitással; Sarah-nak az aktuális rosszfiú iránti vonzódása elvakultságnak látszik, a lány pedig naivnak

⁶ Ekkoriban vált divatossá a nézet, hogy a kultúra voltaképpeni forrása egy kizárólag nőkből álló, korán eltűnt társadalom volt, amely csak a nőiséget tisztelte, vegetáriánus és békés volt, s ennek tulajdonítható a mezőgazdaság és a művészetek feltalálása is (Ruether 2005, 275). Zsuzsanna Budapest, a Wicca egyik alapítója, szintén úgy gondolta, hogy valamikor az univerzumot irányító feminin princípiumot képviselő istennő imádata volt az univerzális vallás, amely a szeretetet vallotta a társadalom irányító elvének, míg nem az anyai uralommal szembeszegülő „agresszív” férfiak meg nem döntötték ezt a világtrendet. A Wicca egy másik ágának nagyhatású figurája, Starhawk szintén egy hajdani anyaközpontú kultúrában hisz, ahol az istenség az univerzum immanens életerejének a megtestesítője, amely az embereket bonyolult kapcsolatok révén és közösségekben köti egymáshoz. A patriarchális társadalom legfőbb jellemzője ezzel szemben az elidegenedés, a test és a szellem, a nő és a férfi, a gondolat és az érzés, illetve az ember és a föld szembenállása, amely a világ jelenkori, katasztrófaközei állapotát is okozza (i. m. 278).

és kissé ódivatúnak tűnik, mint Moseley fogalmaz, az *Átkozott boszorkák* nénikéivel együtt „egy korábbi korszak ideális nőiségét idézi” (2002, 416). Nancy későbbi „rémtettei” azonban rendre azt mutatják meg, hogy milyen szörnyű végkifejlete lehet a lány(ok) „hatalomra ébredésének”.

Nancy-nek az egyes férfikkal szembeni indokolt ellenszenvé (a megidézett Anyaistennőtől kapott erő hatására) a szemünk előtt alakul át a férfiak ellen en block érzett, irracionális gyűlöletté, amely először „véletlen”, később pedig szándékos emberölésbe torkollik. (Előbb az anyja részeges, mihaszna és bántalmazó élettársát, később viszont Sarah fiúját öli meg, aki szerinte csak a tróféákat gyűjti.) A lány egyre gátlástalanabbá válik, eluralkodik rajta a paranoia és a lányok közti kezdeti testvériség pedig egyre inkább diktatúrává alakul. Mindehhez képest Sarah „klasszikus” női jellemvonása (kedvesség, naivitás), amelyek a film elején még gyengeségnek tűntek, a film végére a világ rendjének zálogaként jelennek meg. A jó boszorkányok esetében a „mágikus” képességek mintha kifejezetten a karakterek hagyományosan nőies, azaz a szenvedélyes szerelemmel, illetve a harcias anyasággal való „természetes” kapcsolatát emelné ki — ami a posztfeminizmus egyik legfőbb jellemzője (Negra 2009, 25; Hollinger 2012, 48).

A másságot és a normától való eltérést látszólag oly erőteljesen támogató *Átkozott boszorkák*ban egy hasonló különbség tételődik a hagyományos nukleáris családról álmodozó Sally és a folyton bulizós, a női „felszabadulást” a végsőkéig kihasználó Gillian között. Sally, akinek — egy rövid időre — megadatott a „normális” család, a saját lányainál kétségbeesetten ragaszkodik a reggeli csokitorta nélküli, és a lefekvés előtti házfeladat-készítéssel jellemzett átlagéletmódhoz. Egészen addig, amíg a Gillian kusza életével való találkozása ki nem billenti ebből a végletes konzervativizmusból. Gillian élete a másik végletet példázza: a fiúja, Jimmy folyamatosan iszik és drogozik, szexuálisan túlfűtött és erőszakos (sőt — mint később kiderül — pszichopata sorozatgyilkos); bántalmazza és nem engedi el a lányt, aki valójában régóta csak daczból tart ki e szélsőségesen rendhagyó életmód mellett. Úgy tűnik, a film voltaképpen a Sally által képviselt elfojtás és a Gillian által képviselt önpusztító vágykiélés közt próbál egy arany középutat felvázolni. Ez a „középut” azonban erősen jobbra tolódik, ha megfontoljuk, hogy a narratíva krízispontja, amikor is a helybéli nők segítségével a boszorkányok kiűzik Jillianból Jimmy szellemét, aki (egy rosszul sikerült feltámasztó varázs után) megszállta a nőt, nemcsak az ördögűzés klasszikus gyakorlatát vonja be a filmbe, de az ördögűzés klasszikus értelmezését is. Nevezetesen, hogy az a nő, aki szokatlan szexuális aktivitásról, vágyakról tesz tanúbizonyságot, abnormális, nem önmaga. Hiszen ha önmaga, tehát nő volna, akkor inkább a Sally-féle visszafogott családi boldogságban kellene megtalálnia magát. Ráadásul azok, akik Sally-t ebben a végső

ördögűzésben segítik, olyan nők, akiket a narratíva addig az „átlagos” és a „normához” szinte már a paródia módján ragaszkodó figuraként mutat be. Az ördögűzés után ez lesz az a „nővéri” közösség, amelynek Sally mellett az immár a „felépült” Gillian is a tagjává válhat, és „a feminista boszorkányság vad, konvencióellenes női tere átalakul egy erős, csajos, szexis posztfeminista térére” — amelynek a közösség őrzi a határait, és megbünteti azokat, akik feszegetik ezt a határt (Moseley 2002, 418).

A szóban forgó eseményt mint „krízist” akár úgy is felfoghatnánk, hogy megváltoztatta ennek a társaságnak a normatív szemléletét, felszabadította a női öntudatot és ezzel teremtett szolidaritást a nők között. Valójában azonban azt tapasztaljuk, hogy az ördögűzés egyfajta bahtyini karneválként abban játszik szerepet, hogy egy rendkívüli pillanat erejéig lehetőséget adjon az elfojtott kulturális tudattalan kieresztésére, hogy azután minden az addig megszokott módon menjen tovább: a film végére a „női erő” demonstrációja pusztán díszletté válik a halloweeni mulatságokhoz, ami még inkább megerősíti tisztán rituális szerepét az élet normalitásának az őrzésében. Ami voltaképpen azt a kompromisszumot szimbolizálja, hogy ha a nők — Sally módjára és Gilliantól eltérően — kellő önuralommal kezelik a „képességeiket”, azaz a „bűbáj” megmarad a hagyományos keretek közt, és a női ambíciók a hagyományos női szerepekre (a szépség megőrzésére, az anyaságra és a konyhai varázslatokra korlátozódnak), akkor a közösség elismert tagjai lehetnek. Ha nem, nem.

(Anti-)feminista fantasy

Amint azt a leghíresebb példa, a *Harry Potter* is bizonyítja, a fantasy irodalomban a 21. században a boszorkány helyett a varázslónők szerepeltetése is jellemző, akiknek az ábrázolása többnyire megfelel annak a feltételezésnek, amit a megnevezésük is jelez. Azaz a mágia műveléséhez nekik is ugyanannyi szükségük és lehetőségük van a tanulásra, mint a férfiaknak. Többnyire pálcát is kapnak (a nők háztartásbeli szerepét felidéző) seprű helyett (vagy mellett), ami – az e dolgozat elején írtak ellenére is - nagyjából ugyanazt jelenti e kitalált világokban, mint a szavazat a való világban. A boszorkányság hagyományából megmarad a „hagyományos” női szerepekből való kitörés igénye, ugyanakkor az a „másság”, ami miatt valaha megbélyegezték a boszorkányokat, ekkora már sokkal inkább az emancipáció és a szabadság bizonyítéka lett — sőt olykor úgy tűnik, a boszorkány egyenesen a „feminista” szó eufemisztikus helyettesítéseként szolgál (Sanders 2007, 75). Ennek ellenére a varázslással foglalkozó nők külső megjelenése még mindig (vagy már megint) hangsúlyosabb, mint a férfi-mágusoké, ami folytatja azt a hagyományt, amely a nőket a testiséggel, a férfiakat viszont a

szellemiséggel asszociálja. Sőt, az antagonistaként boszorkányokat szerepeltető fantasykben mintha egyenesen az volna a trend, hogy a boszorkány legfőbb motivációját a gonosszal való szövetségésre a szépséggel kapcsolatos megszállottságában jelöljék meg. A varázslónőnek nem az a leghőbb vágya (mint például Voldemorté), hogy örökké éljen, hanem az, hogy örökké szép legyen: ezt akarja a királynő a *Grimmben* vagy a *Hófehér és a vadászban* és a boszorkányok a *Csillagporban* (Hódosy 2016, 27). Ugyanakkor gyakran éppen ez a halandók felett gyakorolt uralom eszköze is. A „gonosz” boszorkány karaktere, aki a természetfeletti erőket rossz célokra használja, mert nincs semmi morális érzéke vagy tartása, a feminizmusra való azon ellenreakcióknak a fikcióba való beszivárgásaként tűnik fel, amelyek a 90-es évek végétől kezdve meglehetősen jellemzővé, ha nem egyenesen divatossá váltak (McRobbie 2009, 11; Faludy 2006, 83). Mindez számos kritikus szerint a feminizmus sikerei és a nőknek a publikus szférában való térnyerése következtében felborult status quo-t próbálta visszaállítani (Moseley 2002, 416–418). Csakhogy ennek a módszere (az elmúlt száz év társadalmi mozgalmainak következtében) azért már nem lehet annyira egyszerű, hogy a hatalommal bíró nőket egyszerűen a gonosszal azonosítsa.

Az ezredforduló utáni filmekben a boszorkák fizikai ereje is megnő. Az őket átható mágia immár nem csak a férfiak pozícióját, de az efféle férfias attribútumok elbitorolását is lehetővé teszi. A 2013-as *Boszorkányvadászok*ban (*Hansel & Gretel: Witch Hunters*. Rend. Tommy Wirkola) például csak a „magasabb rangú” boszorkányok bírnak azzal a képességgel, hogy széppé varázsolják magukat és ekképp a férfinépet bűbájjal, fizikai erőszak nélkül is képesek legyenek legyőzni. Az alsóbbrendű boszorkányok rusnyák (mert a lelkük rothadása úgymond a testükre is kihat), viszont úgy harcolnak, mint a szuperhősök, mintegy látványosan demonstrálva, hogy „a nők képesek mindarra, amire a férfiak” — ami itt a társadalmi veszélyesség implikációja mellett e nők vonzerejének megcsappanását is maga után vonja. Az *Éjsötét Árnyékban* (*Dark Shadows*. Rend. Tim Burton, 2012) a boszorkány Angelique ugyan gyönyörű, ám túl szexualizált, túl öntudatos, aminek következtében a férfi főhős ugyan vonzódik hozzá testileg, érzelmileg azonban nem; választottja a viselkedését tekintve a boszorka éles ellentéte. Mindennek az ideológiai célzatossága ellenére ezek a filmek érthető módon tartózkodnak tőle, hogy a boszorkányok elleni háborút a nemek harcaként, neadjisten a férfiak bosszújaként ábrázolják. Ennek megfelelően nők is harcolnak a boszorkányok ellen, sőt, a boszorkányok ellen jó boszorkányok is harcolnak — akiknek a létezése a filmben a boszorkányvadászok számára is pozitív meglepetésként derül ki.

Hasonló a helyzet *A hetedik fiú* (*The Seventh Son*. Rend. Szergej Bodrov, 2014) című fantasy-ben is, ahol a fiatal boszorkányvadász főszereplő számára

először azt tanítják, hogy minden boszorkány gonosz, míg a fiú bele nem szeret egy jó boszorkányba, és ki nem derül, hogy saját édesanyja is egy ilyen teremtmény volt. Azaz vannak olyan nők, akik hatalommal bírnak és mégsem veszélyeztetik a társadalmi rend alapjait... mégsem a középkorban élünk! Ugyanakkor figyelemreméltó módon a „jó” boszorkányok az említett filmekben minden esetben szerelmes nők és szerető anyák — ami erősen azt sugallja, hogy a magányos és magasröptű eszmék által vezérelt férfi-hőssel szemben a nő csakis akkor képes helyes morális döntésekre, ha a szerettei érdekében cselekszik, amikor a társas ösztönei ezt kívánják. Vagy másképp fogalmazva, nem baj, ha a nőnek hatalma van, de ez csakis akkor lehet pozitív, ha anyai és szeretői szerepét helyezi legelőre, tehát pontosan úgy viselkedik, ahogyan ezt a klasszikus szereposztás megkívánja tőle (vö. Moseley 2002, 418; Schimmelpfennig 2013, 40–41).

A *Boszorkányvadászok*ban a gonosz banyák ellen harcoló testvérpár Jancsi és Juliska felnőtt megfelelői, akiknek az édesanyja, mint a történetből kiderül, egy jó boszorka volt. Maga Juliska, pontosabban immár Júlia, is bír varázserővel, amit az anyjától örökölt. A mesétől való eltérések sokatmondók — Jancsi és Juliska eredeti történetében csak egyetlen boszorkány szerepelt — mely figura azonban a paradigmaticus bettelheimi pszichoanalitikus értelmezésben különös kapcsolatban áll az anya figurájával.⁷ Persze, mindannyian tudjuk, hogy Jancsit és Juliskát a szülei elküldték az erdőbe, mert nem tudtak nekik enni adni; a banya házába azért tévedtek be a gyerekek, mert az mézeskalácsból állt, ők pedig éhesek voltak. A mese Bettelheim szerint a gyermekkor egy meghatározó korszakának, az „orális korszaknak” vet szimbolikus véget azzal, hogy a falánkság, az evés központi szerepének a veszélyeit érzékelteti - amely legalábbis egy a mienknél archaikusabb társadalomban - a szoptatás, az anyamell tápláló szerepével kapcsolódik össze (Bettelheim 1988, 223). Azaz egy olyan „primitív” világrendet képvisel, amelynek középpontja még mindig a gyerekekről gondoskodni hivatott anya. Akinek a hatalmát még nem vette át az apa mint a patriarchális család feje.

Bettelheim elgondolásában a mézeskalácsházban egyeduralkodó boszorkány ennek az archaikus anyafigurának a megjelenítése. A pszichoanalízis szerint mindez korántsem valamiféle férfiuralmi stratégia: minderre feltétlen szükség van ahhoz, hogy a gyermek felnőjön, hogy elszakadjon a szüleitől (ez esetben az anyától) és független, önálló emberként

⁷ Bettelheim pszichoanalitikus meseértelmezéseiben a figurák a gyerek perspektívájából látott családtagok fantasztikus megfelelői, ebben a megközelítésben tehát elvileg nem a történetileg specifikus társadalmi előítéletek, hanem a mindenkor gyermeki tapasztalat jelenik meg a jó és rossz figurákban. A női szereplők többnyire a gyerek által rossznak (nemtörődömnek vagy basáskodónak) vagy jónak (táplálónak, gondoskodónak, szeretőnek) látott anya manifesztációi.

tekintsen magára (Bettelheim 1988, 224–225). Ennek a retorikai módja pedig nem más, mint hogy az addig pozitívnak látott anyai funkciók a boszorkány révén mind az ellentétükbe fordulnak át; amikor a banya befogadja a gyerekeket, valójában elfogni akarja őket; és csak azért ad nekik enni, hogy azután megehesse őket. Az anyai szerepnek ezt a „kísérteties” kiforgatását jelzi az a mód is, ahogyan a gyerekek azután elbánnak a banyával: a szörnyeteg meg akarja sütni Jancsit, ami (bármilyen magától értetődő motiváció is a mese lehetséges világában), egyszerűsített a születés misztériumának szimbolikus megjelenítését is magában foglalja. A forró kemencébe fallikus lapáton betolt, s ott megdagadó és azután készre sült kenyér (az „élet”) számos kultúrában a gyermek fogadását és a méhben való fejlődését szimbolizálta (Bourdieu 2000, 20). Hogy ez a folyamat ezúttal a gyermek elpusztítására szolgál, az anya figurájának az ambivalensebbé válását kívánja előkészíteni. A banya megölése annak a „mindenható” anyaképpnek az eltörlésére buzdít, amit az anya — a természeti népeknél az anyamellről való leválasztás előtt — a kisgyermeknek jelent, s ami egyébként minden férfias beavatási rítusnak az integráns része. És tegyük hozzá, hogy Juliska esetében, aki az öccse helyett a banyát tolja be a tűzbe, egyszerűsített azt implikálja, hogy mint nőnek, neki kell majd átvenni azt az anyaszerepet, amelynek a pozitív aspektusait a tündér-keresztanyák ábrázolásán keresztül lehet elsajátítani.

Úgy vélhetnénk, hogy a *Boszorkányvadászok* túl sekélyes film ahhoz, hogy efféle analitikus mélységekbe merüljön. De ha nem is artikulál efféle megfontolásokat, attól még érzékeltet valami hasonlót. János és Júlia felnőttkori életét meghatározza, hogy nem tudják, szüleik miért hagyták el őket — különösen anyjukra neheztelnek némiképp. Akivel valami nem volt teljesen „rendben” és a történet több ponton is azt sugallja, hogy az anya esetleg a boszorkányok közé tartozott — azaz pontosan azt a lehetőséget veti fel, amit a mese pszichoanalitikus értelmezése is szimbolikusán. Ám rövidesen kiderül, hogy a gyermekek anyja történetesen a jó boszorkányok közé tartozott, és a gyermekeknek az erdőbe való elküldése valójában a védelmüket szolgálta, az anyát ugyanis a babonás falusiak meglincselték. A történet ekképp nem csupán a hatalommal bíró nők felé tesz engedményeket, de — érzékelve a gonosz boszorkány és az anyasággal kapcsolatos aggályok közti kapcsolatot, az anyafigurát is „rehabilitálja”, szándékosan elszakítva a figurát a Jancsi és Juliska féle értelmezéstől. Mindebben bizonyára szerepet játszik az a modern szellem, amely nem csak a boszorkányokban, de a dominanciára törekvő anyaság negatív aspektusaiban sem hisz (sőt, jelenleg éppen a szoptatás fontosságát, nem pedig a veszélyességét igyekszik hangsúlyozni). Ám az is lehet, hogy ez a félelem immár eltörlődött mellett, amelyet a dominanciára törekvő, ugyanakkor viszont az anyaságtól elhatárolódó nőiség jelent.

Konklúzió

Hogy a boszorkányság problémája nem csak vallási-politikai, hanem egyszersmind társadalmi nemi kérdés, azt igen jól illusztrálja, hogy a történelem mágusai megbecsült figurák voltak, a mágia elsősorban a nők esetében vetődött fel ideológiai bűnként. A boszorkányságért kivégzettek névtelenek voltak, viszont számos híres asztrológus, alkimista, mágus neve közzismert (Merlin, Zoroaster, Paracelsus, Agrippa von Nettesheim, Reuchlin, John Dee vagy akár Doktor Faustus). Nem meglepő módon mind férfinevek. Ha mégis előfordul egy-egy női név, ez leginkább az olyan pogány korba visszanyúló legendákban történik meg, amelyek valószínűvé teszi, hogy a figura valamely természetimádó vallás női istenségének emléke, mint amilyen például Morgan le Fay az Arthur-mondakörből (Raymond 2017, 548–49). Az ilyen figurákkal kapcsolatos történeti dokumentumok, legendák és irodalmi szövegek szoros olvasása rendre azt mutatja ki, hogy bár a női szellemi hatalomnak, sőt, a „magas” női mágianak a lehetőségét nem zárták ki, éppen a lehetőség miatt minősítették azt különösen veszélyesnek, nőhöz nem illőnek és intettek a megelőzésre. Mindent összevéve,

a boszorkányság vádja olyan nők ellen irányult, akik nem tudtak vagy akartak beilleszkedni, rossz természetűek és szabadszájúak voltak. Elizabeth Reis szerint a boszorkány képze és a boszorkányság vádja történetileg arra szolgált, hogy felállítsa a „normális”, „elfogadható” nőiség határait és szankcionálja azok áthágását a női erő és szókimondás büntetése révén (Moseley 2002, 411)

A boszorkány motívumát használó mai filmek többnyire akarva-akaratlanul ezekre az elgondolásokra és a velük kapcsolatos társadalmi állásfoglalásra reflektálnak, és ennek megfelelően alkotják meg a maguk „boszorkány” figuráját — aki ekképp a nemi szerepekre vonatkozó normáknak ellenálló, lázadó nőiség megtestesítője. Ami a feldolgozásokban eltér, az nem más, mint hogy ezt mivel magyarázzák és hogyan értékelik. Egyértelmű trendnek tűnik, hogy a 20. század végén az említett ellenállás — a feminizmus megerősödésével — pozitívvá színeződik, a „boszorkány” az önmagukért kiálló, nézeteiket és ambícióikat vállaló, bátor nők fantáziaképévé válik. Ugyanakkor ez a bátorság a történeti témájú filmekben problémásabbnak és komplexebbnek tűnik, mint ahogyan azt a 80-as évek feminista tanulmányírói sugallták, míg a tömegfilmekben ellentmondásosabb a bátor nő képe, mint ahogyan azt az előzmények alapján várhatnánk.

A boszorkányhisztériáról forgatott — történeti jellegű és igényű — játékfilmek erős érdeklődést mutatnak a boszorkányságnak a nők társadalmi helyzetével való összefüggése iránt: a vádokban és ítéletekben megnyilvánuló

hiedelmeket és félelmeket egyrészt a női szexualitástól való félelemként, másrészt viszont a nőktől különösen erősen megkövetelt elfojtások manifesztációjaként vagy melléktermékeként mutatják be. Mindennek következtében a boszorkányság problematikája ugyan továbbra is elsősorban „női” problémának minősül, ám korántsem olyan egyértelműen az erő és az ellenállás kifejeződése, ahogyan az a 80-as évek szövegeiből tűnhet. A hajdani „boszorkányok” nem lázadóként jelennek meg: sokkal inkább vétlen áldozatként, vagy éppen a hatalom megalkuvó cinkosaként.

A 90-es évek játékfilmjei ezzel szemben tovább látszanak erősíteni a boszorkányság és a lázadás közt feltételezett kapcsolatot, bár alaposabban megvizsgálva egyre kevésbé egyértelmű, hogy *mi ellen* is lázadnak a főszereplőnők. Az *Átkozott boszorkák* vagy a *Bűvölet* a másságot ünneplik és lenézőek a konformizmussal szemben, ugyanakkor világosan kijelölik a női ambíciók határait. Ami nagyon is ésszerű, amikor a határt az emancipáció és a férfiellenesség közt húzzák meg. Ám akkor már kevésbé tűnik annak, ha ezzel együtt újólág a szerelemre és a háztartásbeli/gyermeknevelő/gondoskodó szerepekre redukálják a női kiteljesedés lehetőségeit — ami a posztfeminizmus elgondolásaival harmonizál. Még egy olyan erősen társadalomkritikus és emancipáció-párti filmben, mint a *Londoni rémtörténetek* is túl nagyoknak tűnik az ár, amit egy nőnek az emancipációért fizetnie kell. A fantasy filmekben ez a tendencia még erőteljesebben manifesztálódik a „rossz” és a „jó” boszorka alakjában. A „gonosz banya” szinte az összes 2010 után készült filmben a feminizmus vélt túlzásait igyekszik karikírozni, s így kimondottan anti-feminista figurának tekinthető; a „jó” boszorkány karaktere viszont a klasszikus „jó anya” mesebeli megfelelőjének tűnik, s így a boszorkányokkal hagyományosan asszociált „ellenállást” és „nonkonformizmust” — paradox módon — éppen az otthon szféráján túlmutató ambíciókkal és a nyilvános szférára is kiterjedő „uralmi vágyakkal” való szembeszegülésben valósítja meg. A seprű és a fakanál így egyre inkább azt jelenti, aminek korábban a devianciáját jelezte. Azaz a háztartás női szférájának nosztalgikus varázsát testesíti meg — ami gyógyírt kínál azokra a sebekre, amelyet ezúttal nem a férfiuralom, hanem az azzal való küzdelem okozott.

Bibliográfia

- Baker, Emerson W. 2015. *A Storm of Witchcraft. The Salem Trials and the American Experience*. Oxford: Oxford University Press.
- Bamberger, Joan. 1974. „The Myth of Matriarchy. Why Men Rule in Primitive Society.” In Michelle Rosaldo & Louise Lamphere (eds.) *Women, Culture and Society*. Stanford: Stanford University Press, 263–280.

- Bettelheim, Bruni. 1988. *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Ford. Kúnos László. Budapest: Gondolat.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *Férfiuralom*. Budapest: Napvilág Kiadó.
- Briggs, Robin. 2002. *Witches and Neighbours: The Social and Cultural Context of European Witchcraft*. Oxford: Blackwell.
- Bruns, Laura C. & Joseph P. Zompetti. 2014. „The Rhetorical Goddess: A Feminist Perspective on Women in Magic.” *Journal of performance magic* 2 (1): 8–39.
- Classen, Albrecht. 2017. „Magic in the Middle Ages and the Early Modern Age — Literature, Science, Religion, Philosophy, Music, and Art. An Introduction.” In Albrecht Classen (ed.) *Magic and Magicians in the Middle Ages and the Early Modern Time. The Occult in Pre-Modern Sciences, Medicine, Literature, Religion, and Astrology*. Berlin & Boston: De Gruyter, 1–108.
- Cornut-Gentile D’Arcy, Chantal. 1998. „Wicked Witches were Invented by Frightened Men.” *Cuadernos de Filología Inglesa* 7 (1): 5–16.
- Devereux, Cecily. 2014. „Hysteria, Feminism, and Gender Revisited.” *ESC* 40 (1): 19–45.
- Donaldson, Elizabeth J. 2002. „The Corpus of the Madwoman: Toward a Feminist Disability Studies Theory of Embodiment and Mental Illness.” *NWSA Journal* 14 (3): 99–119.
- Ehrenreich, Barbara & Deirdre English. 1973. *Witches, Midwives and Nurses. A History of Women Healers*. New York: the Feminist Press.
- Faludi, Susan. 2006. *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. New York: Three Rivers Press.
- Gittins, Diana. 1993. *The Family in Question. Changing Households and Familiar Ideologies*. London: Macmillan.
- Gündoğdu, Burcu. 2015. „Resistance to Sexist Medical Community with Semiotic Language in Augustine (Big Hysteria).” *Pamukkale University Journal of Social Sciences Institute* 20: 1–9.
- Gyimesi Júlia. 2006. „Boszorkány a díványon.” *Thalassa* 17 (60): 84–92.
- Harris, Marvin. 1974. *Cows, Pigs, Wars and Witches. The Riddles of Culture*. New York: Random House.

- Hódosy Annamária. 2016. „Hófehérke és a ‘korizmus’: Feminista boszorkányok és posztfeminista királykisasszonyok a mese filmes feldolgozásaiban.” *TNTeF* 6 (1): 15–35.
- Hollinger, Karen. 2012. *Feminist Film Studies*. London & New York: Routledge, 2012.
- Kovács Janka. 2015. „A lélek betegségeinek reprezentációi a magyar nyelvű orvosi irodalomban, 1770–1820.” *Kaleidoscope. Művelődés-, Tudomány- és Orvostörténeti Folyóirat* 6 (11): 27–68.
- Kutrovácz, Gábor, Láng, Benedek & Zemplén, Gábor. 2008. *A tudomány határai*. Budapest: Typotex Kiadó.
- McRobbie, Angela. 2009. *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*. London: SAGE Publications Ltd.
- Moseley, Rachel. 2002. „Glamorous witchcraft: gender and magic in teen film and television.” *Screen* 43 (4): 403–422.
- Nardi, Peter M. 1988. „The Social world of Magicians. Gender and Conjuring.” *Sex Roles* 19: 11–12.
- Projansky, Sarah & Leah R. Vande Berg. 2000. „Sabrina, the Teenage...? Girls, witches, Mortals.” In Elyce Rae Helford (ed.) *Fantasy Girls. Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television*. Langham: Rowman & Littlefield, 13–40.
- Raymond, Dalicia K. 2017. „Motives, Means, and a Malevolent Mantel: The Case of Morgan le Fay’s Transgressions in Sir Thomas Malory’s *Le Morte Darthur*.” In Albrecht Classen (ed.) *Magic and Magicians in the Middle Ages and the Early Modern Time. The Occult in Pre-Modern Sciences, Medicine, Literature, Religion, and Astrology*. Berlin & Boston: De Gruyter, 547–564.
- Russell, Jeffrey Burton. 1972. *Witchcraft in the Middle Ages*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Sanders, Hannah E. 2007. „Living a Charmed Life. The Magic of Post feminist Sisterhood.” In Yvonne Tasker & Diane Negra (eds.) *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham & London: Duke University Press, 73–99.
- Ruether, Rosemary Radford. *Goddesses and the Divine Feminine. A Western Religious History*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 2005.

- Schimmelpfennig, Annette. 2013. „Chaos reigns: Women as Witches in Contemporary Film and the Fairy Tales of the Brothers Grimm.” *Internet Journal for Gender Studies* 44: 28–44.
- Stratton, Kimberley B. 2004. „Male Magicians and Female Victims: Understanding a Pattern of Magic Representation in Early Christian Literature.” *Lectio difficilior* 2: 1–14.
- Su, Tsu-Chung. 2004. „Hysteria, the Medical Hypothesis, and the ‘Polymorphous Techniques of Power’: A Foucauldian Reading of Edward Jorden’s A Briefe Discourse of a Disease Called the Suffocation of the Mother.” *Concentric: Literary and Cultural Studies* 30 (1): 65–91.
- Szőnyi György Endre. 2010. *John Dee's Occultism: Magical Exaltation through Powerful Signs*. New York: State University of New York Press.
- Tasca, Cecilia, Mariangela Rapetti, Mauro Giovanni Carta & Bianca Fadda. 2012. „Women And Hysteria In The History Of Mental Health.” *Clinical Practice & Epidemiology in Mental Health* 8: 110–119.
- Treichler, Paula A. 1984. „Escaping the Sentence: Diagnosis and Discourse in ‘The Yellow Wallpaper’ Author(s).” *Tulsa Studies in Women’s Literature, Feminist Issues in Literary Scholarship*. 3 (2): 61–77.
- Trevor-Roper, Hugh. 1967. *The Crisis of the Seventeenth Century. Religion, the Reformation and Social Change*. Indianapolis: Liberty Fund.
- Ussher, Jane M. 2013. „Diagnosing difficult women and pathologising femininity: Gender bias in Gender bias in psychiatric nosology.” *Feminism & Psychology* 23 (1): 63–69.

Filmográfia

- Bayona, J. A. & Dearbhla Walsh, Coky Giedroyc, James Hawes (rend.). 2014–2016. *Londoni rémtörténetek. (Penny Dreadful)*. TV-sorozat. HBO Hungary.
- Bodrov, Szergej (rend.). 2014. *A hetedik fiú. (The Seventh Son)*. Legendary Entertainment.
- Burton, Tim (rend.). 2012. *Éjsötét árnyék. (Dark Shadows)*. Warner Bros.
- Dunne, Griffin (rend.). 1998. *Átkozott boszorkák. (Practical Magic)*. Warner Bros.

- Eggers, Robert (rend.). 2015. *A boszorkány.* (*The Witch*). Parts and Labor, RT Features, Rooks Nest Entertainment.
- Fleming, Andrew (rend.). 1996. *Bűvölet.* (*The Craft*). Columbia Pictures.
- Gilliam, Terry (rend.). 2005. *Grimm.* Metro-Goldwyn-Mayer.
- Hytner, Nicholas (rend.). 1996. *A salemi boszorkányok.* (*The Crucible*). Twentieth Century Fox.
- Sanders, Rupert (rend.). 2012. *Hófehér és a vadász.* (*Snow White and the Huntsman*). Universal Pictures.
- Sargent, Joseph (rend.). 2002. *A salemi boszorkányper.* (*Salem Witch Trials*). TV-film. Alliance Atlantis Communications.
- Seidelman, Susan (rend.). 1989. *Nőstényördög.* (*She-Devil*). Orion Pictures.
- Vaughn, Matthew (rend.). 2007. *Csillagpor.* (*Stardust*). Paramount Pictures
- Wilson, Hugh (rend.). 1996. *Elvált nők klubja.* (*The First Wives Club*). Paramount Pictures.
- Wirkola, Tommy (rend.). 2013. *Boszorkányvadászok.* (*Hansel & Gretel: Witch Hunters*). Paramount Pictures.