

A francia extrém mozi találkozása a feminizmussal Hollywoodban: Reprezentációpolitikai elmélkedések *A szer* című film kapcsán

A szer mint feminista testhorror

A feminista elméletben – Joan Riviere-től, Mary Ann Doane-on át Judith Butlerig – kiterjedt hagyománya van a nőiség maskarával, álöltözettel, szerepjátékkal és performansszal való összekötésének. Luce Irigaray női mimézis elmélete szerint például a társadalom normatív ideáljainak való megfelelés tettetése működhet a patriarchális hatalmat kikezdő szubverzív gyakorlatként, hiszen a nőiség patriarchális ideáljainak túlzott eljátszása felhívhatja a figyelmet ezeknek az ideáloknak a hamisságára és a normatív nőiség performatív szerepjáték voltára. Irigaray a „nőiség álarcáról” (*masquerade*) beszél (Irigaray 1985, 84), érvelése szerint „szándékosan kell felvenni a női szerepet. Ez már önmagában is azt jelenti, hogy az alárendeltség egy formáját igenléssé alakítjuk, és ezzel elkezdjük aláásni azt... A mimézissel játszani tehát egy nő számára azt jelenti, hogy megpróbálja visszaszerezni a diskurzus által kizsákmányolt helyét.” (76.) Mary Ann Doane – már konkrétan filmes kontextusban – megfogalmazott definíciója szerint „a nőiség maskarája a nőiesség kellékeinek szándékos eltúlzásából (hiperbolizálásából) áll” (2022, 139), használata „megduplázza a reprezentációt”, alkalmazása pedig „annyit tesz, mint hiányt teremteni egy bizonyos távolság formájában önmagunk és önnön képünk között” (139).

A francia rendezőnő Coralie Fargeat *A szer* (*The Substance*, 2024) című angol nyelvű filmjét jórészt ebben a paradigmában értelmezték a nemzetközi filmkritikusok. Bár történetvezetését és vizuális világát leginkább a testhorror és extrém mozi műfaji hagyományai formálták, vizuális fókuszában pedig egy fiatal, hiper-erotizált női test és egy szörnyszerűként bemutatott idősödő női test kettőssége és konfliktusa áll, mindezt a kritikusok jó része a nőiség szatirikus, tudatos maskarájaként értelmezte. A kialakuló kritikai konszenzus a női szereplők szexualizálását, megalázását és a női testeken elkövetett erőszakot

a megbélyegző jellegű női szerepek szándékos felvételeként, és a szexista diskurzusok által kizsákmányolt pozíciónak – a túlzás és a szatíra eszközeivel történő – a visszaszerzéseként értelmezte (Ide 2024; Wilkinson 2024; Kovács 2024, Kérchy 2025).

A női testet és a nőiség kérdéseit (szó szerint) reflektorfénybe állító film egy idősebb egykori filmsztár, Elizabeth Sparkle (Demi Moore) utolsó heteit meséli el, aki a filmes karrierje leáldozása óta egy televíziós fitness műsort vezet, mígnem ötvenedik születésnapján a korára való hivatkozással nemmes egyszerűséggel ki nem rúgják. A sokkos állapotban lévő egykori sztár kisebb autóbalesetet szenved, a kórházban pedig egy rejtélyes ápoló „a szer” nevű illegális drog reklámanyagát csúsztatja a zsebébe. A szer azt ígéri, hogy önmaga egy szebb, jobb és tökéletesebb verzióját hozza létre a nóből. Amikor a kétségbeesett Elizabeth beadja magának az első, átalakulást ígérő injekciót, elájul, majd kettéosztódik, és (a hátán keletkezett szörnyű hasadáson át) kimászik belőle az ígért tökéletes, fiatal verziója, Sue (Margaret Qualley), akivel ezután (a szer használati útmutatója szerint) heti váltásban fognak élni. Míg az egyik test éli világát, addig a másik a luxusotthonuk titkos szobájának padlóján fekszik öntudatlanul, infúzió át kapva a táplálékot. A két nő közötti kényes egyensúly azonban hamar megborul: Sue megkapja Elizabeth régi állását, televíziós szupersztár lesz, megújítja a reggeli tornát (erotikus fétis-orgiaá teszi azt), majd megkapja a csatorna legnézettebb adását, a szilveszteri műsort is, ugyanakkor azonban egyre több időt követel magának, nem követi a heti váltásokat, kiszípolozza Elizabethet. Minél tökéletesebb lesz Sue, annál gyorsabban öregszik, majd válik szörny-szerűvé Elizabeth, aki egy idő után szégyenében már ki sem mer mozdulni a lakásból. A film végkifejlete a testhorror filmes logikája szerint meséli el az egyre szörnyűbben viselkedő Sue és a testileg egyre szörnyszerűbbé váló Elizabeth eszkalálódó konfliktusát, ami végül mindkettejük pusztulásához vezet.

Bár az alaptörténet hatásosan hívhatja fel a figyelmet számos társadalmi problémára, például a nőkkel szemben támasztott szépségideálok kegyetlen voltára vagy az önkizsákmányolás szadisztikus jellegére, talán már ebből a rövid ismertetésből is kitűnik, hogy *A szer* nem egy tipikus feminista orientációjú szerzői film, a horror, erotikus thriller vagy extrém mozi hagyományaiból átvett elemei pedig akár reprezentációpolitikai szempontból vitatható megoldásokhoz is vezethetnek. Ugyanakkor ezek a filmelméleti és reprezentációpolitikai szempontból fontos problémák alig jelennek meg a film recepciójában. A *The Guardian* filmkritikája szerint például a filmben ugyan „bizonytalan az egyensúly a feminizmus és a kizsákmányolás (*exploitation*) között” (Ide 2024, 5), de ez mégis egyértelműen egy „feminista testhorror”, ami „női perspektívából mutatja meg

a női testeket” (Ide 2024, 1). A sok női meztelenség a *New York Times* kritikája szerint is kényelmetlen lehet a néző számára, de mindez a „férfitekintet” (*male gaze*) szatirikus kritikáját szolgálja, így nem vet fel komolyabb aggályokat:

A szer azonban – talán mindennél inkább – azt vizsgálja, amit gyakran „férfi tekintetnek” neveztek, bár ez a kifejezés ma már leegyszerűsítőnek tűnik. A kamera nyíltan szemléli Qualley testét, lassan pásztázva fel és alá alaposan bevilágított, tündöklő ruhába öltöztetett alakján, ami leginkább a pornóra emlékeztet. Ez így megy a végtelenségig, és persze kényelmetlen, de nyilvánvalóan épp ez a lényeg. Rengeteg színésznőt – és mostanában színészt – láttunk már így fényképezve. De a felfokozás és a túlzás szatirikussá teszi mindezt, így emlékeztetve minket arra, hogy a filmek mit tettek a testről alkotott elképzeléseinkkel. (Wilkinson 12)

Szándékosan idézem a *Guardiant* és a *New York Timest*, korunk liberális minőségi újságírásának a két legfontosabb bástyáját, olyan médiumokat, ahol elvileg elfogadhatatlan lenne a nőkkel szembeni erőszak képeinek az élvezet tárgyaként való legitimálása, és feltételezhető az is, hogy a filmkritikák írói ismerik a filmelmélet és filmtörténet alapvető trendjeit. Ebben a kulturális és mediális kontextusban válik igazán érdekessé (és talán szakmailag is tanulságossá) annak a filmben megjelenő reprezentációpolitikai feszültségnek a kritikákban megfigyelhető artikulátlansága, melynek reflektálása véleményem szerint alapfeltétele lenne a film felelősségteljes, politikai és reprezentációetikai szempontból tudatos recepciójának.

A filmet Cannes-ban is hatalmas ünnepléssel fogadták, a vetítést követő sajtóbeszélgetésen művészfilmként beszélgettek róla, a fesztiválon el is nyerte a legjobb forgatókönyv díját, és bár néhány negatív megjegyzést is kapott szinte minden filmkritikában, alapvetően egy társadalmilag fontos kérdéseket feszegető, feminista szemléletű szerzői filmként kanonizálódik. A fent említett sajtótájékoztatón egyedül egy (számomra) ismeretlen kínai orgánumnak dolgozó fiatal kínai újságíró próbálta (vagy merte?) megkérdezni némileg tört angolsággal Fargeat-t, hogy a filmben látható rengeteg meztelenség szerinte a női test kizsákmányolása-e („exploitation”), vagy inkább a kizsákmányolást elkövető társadalom elleni vád. Fargeat természetesen az utóbbi intenció és értelmezés mellett tett hitet. Kifejezte reményét (szintén némileg tört angolsággal), hogy filmje nem zsákmányolja ki a megmutatott női testeket („I hope the movie is not an exploitation of the body”), és megerősítette, hogy szándéka szerint a szélsőséges látvány csupán a nőkre nehezedő, belsővé tett társadalmi elvárások metaforája.

Szándékosan utalok a szer vetítését követő cannes-i sajtótájékoztató és beszélgetés (tört, tökéletlen) angolságára, hiszen itt egy művészfilmes reputációra és *auteur* rendezői státuszra törő francia rendezőnő által jegyzett, nemzetközi koprodukcióban készült, de hivatalosan amerikai film kanonizációja, média-nyilvánosság segítségével történő értékelése és a diszkurzív térben való pozicionálása zajlik. Bár a Cannes-i Filmfesztivál hivatalos nyelve a francia, a beszélgetés ezúttal angol nyelven zajlik, aminek talán nemcsak az az oka, hogy a színpadon ott ül két angol anyanyelvű színésznő is, hanem az is, hogy a beszélgetés téje a film alapvető jelentésének, értékeinek, műfaji kategorizálásának és politikai orientációjának rögzítése és kommunikációja a nemzetközi siker érdekében. A beszélgetés tört angolsága pedig akár jelképesnek is tekinthető, amennyiben egy (tökéletlen, kompromisszumos) kulturális közvetítési gesztust jelöl: a beszélgetés fő téje az, hogy meggyőzzék a nemzetközi sajtót arról, hogy a francia extrém mozi hagyományai által formált, sok szempontból szélsőséges film megfelel az amerikai filmkultúra sokkal szigorúbb politikai normarendjének.

A filmet angol nyelven forgatták az Egyesült Államokban, kezdettől fogva nemzetközi forgalmazásra szánták, a főszerepre pedig sikerült megnyerni a forgatáskor 61 éves Demi Moore-t, akinek az élete, filmszerepei és a szex-szimbólum státusz iránti ragaszkodása számos párhuzamot mutat a főszereplő meghatározó karakterjegyeivel. *A szer* pozitív fogadtatása és társadalmilag elkötelezett progresszív filmként való (viszonylag zökkenőmentes) kanonizációja talán részben Moore-nak köszönhető, aki nem csak a film legszínvonalasabb és leginkább komolyan vehető színészi alakításával rukkolt elő, de ezzel a filmmel sikeresen is lép túl a szépség-kultusz által meghatározott eddigi sztár-imázsán. Egyfajta *coming out* rituáléként is olvasható az, ahogy az egykori hollywoodi szex-szimbólum megmutatja az öregedés ezidáig gondosan rejtgetett jeleit, majd fokozatosan, a testhorror szabályrendje szerint megalkotott öregasszony-szörnyeteggé változik. Mivel a film sikeresen hívja fel a figyelmet az öregedő női test kiszolgáltatottságára egy olyan kulturális kontextusban, ahol a legfőbb értékek a szépség, a fiatalság és a szexualizált vizuális árucikké válás képessége, a film legtöbb kritikusa és a promóciós kampány szinte minden műsorvezetője előremutató, feminista alkotásnak tekintette a filmet. Talán a feminizmus sikeres intézményesülésének, illetve a 21. századi Hollywood liberális és progresszív ethoszának is köszönhető, hogy a női filmrendezők női kérdéseket tematizáló, női sorsokat elmesélő munkáit szinte automatikusan feminista értékeket és politikai célokat képviselő, a nők társadalmi helyzete szempontjából progresszív filmekként értelmezzük. A *HVG* kult rovatának filmkritikája például így foglalja össze a film politikai és morális tanulságát:

Egy újabb nővel hitették el, hogy ő nem egy gyönyörű ötvenéves, hanem egy leromlott állapotú húszéves. Egy újabb nővel hitették el több milliárd másik után, hogy a ránc nem semleges, hanem negatív szó; egy újabb nőt győztek meg, hogy nem a saját kisugárzása, szépsége a fontos önmagában, hanem csakis a másokhoz viszonyított kinézete; hogy nem az a szép, akinek jól állnak a ráncok, és boldogan viseli a testét, hanem csak az, akinél nincs tökéletesebb. És ez az, amit szörnyű nézni: ahogyan valaki elhiszi, hogy a belőle sugárzó szépséget elnyomják az úgynevezett tökéletlenségek. Hány ilyen, kendőbe burkolózó, pedig kendő nélkül is vonzó ember feszengését érezni bármelyik strandon? Valami ilyesmiről szól *A szer*, még akkor is, ha brutálisak és szélsőségesek az eszközei, és látszólag egy sci-fi-alapú horrorról van szó. (Kovács 2024, 5.)

Ezek a pozitív értékelések azonban egy sor, véleményem szerint, megkérdőjelezhető filmelméleti alapvetésből indulnak ki, melyek a filmképhez való viszonyunk leegyszerűsített felfogásán alapulnak. A sok női meztelenség, erőszak és sokkolás kapcsán ugyanis csupán akkor állíthatjuk, hogy „csak eszköz egy jobb világért” (hogy Kovács Bálint fenti írásának címét idézzem), ha feltételezzük, hogy a filmes eszközök, a megmutatás konkrét módjai és a materiális film-képek maradék nélkül szublimálódnak valamiféle szimbolikus jelentésben. Azt állítom tehát, hogy *A szer* feminista művészfilmként való kanonizált értelmezése csak akkor állja meg a helyét, ha úgy gondoljuk, hogy az allegória képes elfedni a közvetlen, érzéki jelentést, ha a test kihasználásáról szóló szatíra sikeresen törli vagy legalábbis hatástalanítja a női test kihasználásának a felkavaró képeit, ha a túlzás szerintünk automatikusan felforgató jellegű, az intellektuális értelmezésben megképződő tanmese pedig sikeresen zárójelezi a testi affekciók szintjén megképződő befogadói reakciókat. De vajon valóban így van ez? *A szer* vetítésekor Sue szoft-pornó hatású aerobikos jelenete közben a moziban felhangzó elégedett férfimoraj mintha nem erre utalna. A testi, materiális és affektív hatás zárójelezése különösen ironikus és reduktív egy olyan filmes tanmese értelmezésének esetében, aminek a lényege épp a fizikai test zárójelezésével járó veszélyek bemutatása, annak demonstrálása, hogy a társadalmilag konstruált szimbolikus jelentések, például a test idealizált képei miként tolaszanak be életünkbe, és ha túlerőbe kerülnek (mint Sue), akkor mennyire romboló hatással tudnak lenni az organikus, fizikai, élő testre. Mintha a fent idézett kritikusok nem olvasták volna Irigaray könyveinek a test megkerülhetetlenségéről szóló részeit, nem értették volna Judith Butler vissza-visszatérő mantráját a *Jelentős testekben* (*Bodies that matter*), miszerint a test igenis számít, nem tüntethető el maradék nélkül, így nem szabad róla megfeledkeznünk (Butler 1993),

vagy nem hallottak volna még az olyan feminista beállítódású fenomenológiai filmelméletekről, mint Vivian Sobchacké, amelyek megkerülhetetlennek tartják a filmes jelentés megképződésében a képek pre-kognitív, pre-szimbolikus szinteken működő affektív szenzorialitását (Sobchack 1992).

Az ábrázolás paradoxonjai

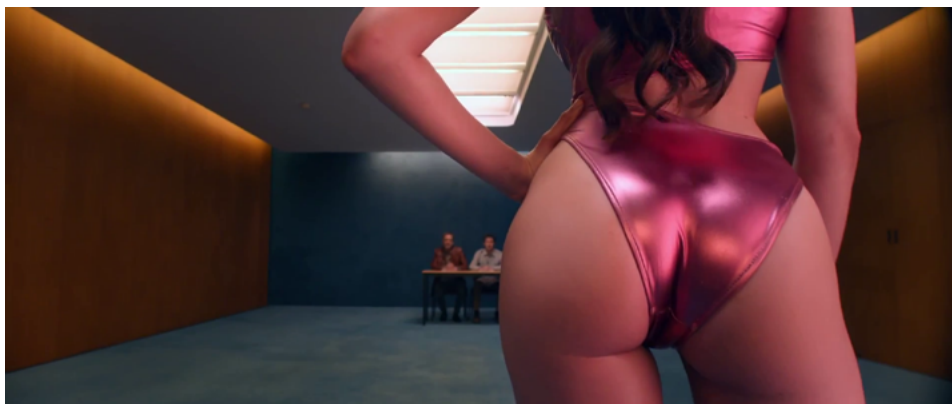
A jelen írás kiindulópontja tehát a fenti kérdések folytán *A szer* különböző kritikákban, sajtótájékoztatókon és televíziós beszélgetésekben általában magától értetődőként kezelt progresszivitásának és pro-feminista attitűdjének a megkérdőjelezése a film formai és reprezentációpolitikai eljárásainak a klaszszikus feminista elmélet szempontjai szerinti elemzésén keresztül. Célom *A szer* kapcsán napvilágra kerülő különböző reprezentációelméleti paradoxonok megvizsgálása a feminizmus alapvető céljainak és a 21. századi szerzői filmnek a kontextusában.

Sarkosan fogalmazva a legalapvetőbb kérdés *A szer* kapcsán az, hogy vajon valóban egy komoly (társadalmilag elkötelezett, művészfilm-logikát követő, progresszív) film, ami a testhorror és a női test szélsőséges képeivel hívja fel a figyelmet egyes társadalmi problémákra, vagy inkább egy komolytalan (hatásvadász, *trash*, társadalmi hatását illetően felelőtlen, *exploitation*) film, ami népszerű társadalmi és feminista témák felszínes tematizálása mögé próbálja rejteni komolytalanságát és frivolitását. A nőiség és performansz Irigaray által fentebb kifejtett kérdéseinek a kontextusában pedig a következőképpen szól a kérdés: Hogyan tudjuk megkülönböztetni azt, amikor egy női rendező filmjében a „tökéletes nőiség” túlzásba vitt képei szubverzív módon aláássák a férfitekintet működését és a nemek heteronormatív rendjét, attól, amikor egy rendezőnő filmje úgy tesz, mintha a nőiség maskara-játékát űzné, mint-ha feminista politikai, esztétikai, reprezentációetikai megfontolások vezetnék, miközben a „tökéletes nőiség” képeiben való fetisizma tobzódással valójában a „férfitekintet” és hagyományos patriarchális normatív ideálok restaurációját hajtja végre. Más szóval, egy film esetében vajon mindig egyértelmű különbséget tudunk-e tenni az eltúlzott nőiség szubverzív tettetése és az eltúlzott nőiség tettetésének tettetése között?

Ezek a reprezentációelméleti kérdések nem csak a női test képének moziban megképződő látványával, vagy a befogadói reakciók rétegzettségével kapcsolatban szolgálhatnak fontos belátásokkal, hanem a filmkép politikai jelentésével és a feminista elkötelezettségű filmkészítéssel kapcsolatban is alapvető kérdéseket vetnek fel. Például, vajon a társadalmilag elkötelezett

pro-feminista művészfilm és a *trash*-esztétika hatásvadász eszközeivel gyakran élő extrém mozi valóban ennyire problémamentesen megbékélhető egymással egy filmen belül? Számomra úgy tűnik, hogy *A szer* egyik reprezentációelméleti paradoxonja éppen abban áll, hogy ugyanannak a látványorientált, a női testet a vizuális élvezet tárgyaként kezelő, show-biz-esztétikának az elemeivel dolgozik, mint amit (a fentebb összefoglalt optimista vagy megengedő értelmezései szerint) kritizál. Például a filmben alig vannak párbeszéddek, vagy olyan más filmes eszközök, melyek a karakterek elmélyítését szolgálhatnák. A film a női szereplőket teljesen a testükre redukálja, a testeket pedig kizárólag a patriarchális berendezkedés normatív ideáljai szerint mutatja és ítéli meg. Sue karaktere nem több egy tökéletes testbe bújt, önző, nárcisztikus, exhibicionista nőnél, akinek mi sem okoz nagyobb örömet, mint ha nézők milliói számára válik erotikus vágy-tárggyá. Jelenetei többségében alig visel ruhát, ha pedig igen, akkor is olyan darabokat, mint a tévében használt egyrészes, rózsaszín, tanga szabású aerobik dressz, az otthon hordott piros, csipkés bugyi, vagy az éjszakai szórakozáshoz felvett testre feszülő, fekete, motoros body-suit. A kamera többnyire a fenékét vagy babaszerű, erősen sminkelt arcát mutatja, rendre szépítő, puha filterekkel, akárcsak egy nyolcvanas évekbeli tv-reklámban vagy B-kategóriás szoft-pornó filmben. Első, erősen erotikus aerobik showjában a tangában táncoló lányok két percen át közvetlenül a kamerába twerkelik a fenéküket, de Sue tevékenységét akkor is az erotizálható félmeztelen testrészeinek a mozgásán keresztül követjük, ha például kivesz a hűtőből egy diétás kólát (lásd: Kép1-2). Ezekben a jelenetekben alig fedezhetők fel elidegenítő effektusok, a fenéküket rázó nőket vevő kamera képe, a befecskendezett neonzöld szer felvillanó képei, vagy a „tökéletes” testű Sue-ra az óriásplakátról visszanéző „tökéletes” képe aligha zökkentik ki a nézőt az érzéki orgiából. Ezekben az esetekben a hiper-erotizált filmkép affektív ereje véleményem szerint könnyen túlsúlyba kerülhet és elnyomhatja a néző intellektuális reflexióját, ebben az esetben pedig a női szereplő erotikus fétis-tárggyá redukálása egyáltalán nem válik szubverzív szatírává. A lélektani mélység nélküli karakterek használata nyilvánvalóan szintén alááshatja a film művészfilmes vagy társadalmilag elkötelezett filmes intencióinak a megvalósítását. Nem véletlen, hogy ez az egyik szempont, ami alapján az extrém moziról szóló könyvében Bátori Anna megpróbál különbséget tenni a művészfilm és az *exploitation* film között (Bátori 2024, 4).

Elizabeth karaktere egy fokkal érdekesebb és kevésbé lapos, hiszen az ő hanyatlása, kétségbeesett és addiktív szerhasználata és fokozatos testi romlása alkotja a film történetének gerincét. Bár a film számos explicit utalással emel kalapot Cronenberg *A légy* című filmje, a testhorror méltán legnagyobb



Kép 1: A női test erotikus kommodifikációja a casting jelenetben



Kép 2: A női test erotikus kommodifikációja Sue aerobik jelenetében

klasszikusa előtt, Cronenberg szerencsétlenül járt, légy-DNS-sel fertőzött hőssével ellentétben Elizabeth nem igazán beszél az átváltozás drámájáról, nem filozofál a metamorfózis vagy a szörnyszerűség mibenlétén, nem halljuk azt, ahogy újragondolja életét a test mulandósága tapasztalatának fényében. Az is sokatmondó különbség, hogy *A légy* történetében hangsúlyos a szerelmi szál, a nézőben pedig empátiát ébreszt a szörnnyé változó hőssel szemben az, ahogy látjuk, szörnyszerűsége miatt hogyan veszíti el szerelmét, hogyan gyászolja őt, vagy hogyan próbál lemondani róla, hogy megóvja önnön szörnyszerűségétől. Mindezek az események hozzájárulnak ahhoz, hogy *A légy* hősből összetett, lélektani mélységgel rendelkező karakter váljon, intellektuális, érzelmi és morális lény, a filmből pedig a nézőt érzelmileg is megrázó valódi dráma. Elizabethnek *A szerben* éppúgy van egy fontos tükör-jelenete, mint a testi átalakulását riadtan szemlélő Brundle Seth-nek (vagy ekkor inkább már „Brundlefly”-nak) *A légyben*, de az ő belső tapasztalataihhoz vagy érzéseihez csak a látványon, a

gesztusain keresztül férhetünk hozzá, azaz a nézői megértés és empátia kiépülésének lehetőségei igen korlátozottak. Más szóval *A szer* nem él azokkal a filmes eszközökkel, amelyek segítségével emberivé tehetné Elizabeth történetét, erősíthetné a vele való azonosulást, vagy empátiát válthatna ki a nézőből.

Azt látjuk tehát, hogy bár a film kétség kívül fontos társadalmi és lélektani kérdéseket tematizál, és sikeresen hívja fel a figyelmet például a szépségipar vagy show-biznisz árnyoldalaira, az idealizált testképek magunkra alkalmazásában rejlő kegyetlenségre vagy a narcisztikus örömök addiktív, romboló hatására, ezt azonban olyan filmes eszközökkel teszi, amelyek alapvetően elmentmondanak ezeknek a céloknak. Felvetődik tehát a kérdés, hogy vajon a film nézője valóban a fent idézett filmkritikában leírt pozitív üzenetet kapja-e a filmtől, ha egyszer Sue fiatal testét kizárólag erotikus fétisként, Elizabeth öregedő testét pedig szinte kizárólag szörnyszerűként hajlandó megmutatni, gyakorlatilag egyetlen jelenetre vagy beállításra sem adva esélyt a nézőnek az ettől különböző tekintet gyakorlására. Inkább úgy tűnik, hogy a film számára nem ezeknek a romboló társadalmi folyamatoknak a komplex bemutatása, vagy a női szereplők által átélt dráma átérző elmesélése a fő cél. A szép női testek filmben látható eltárgyasítása, megalázása, erőszaknak való alávetése, a korábban megcsodált szépség lerombolása sokkal inkább hasonlít a *slasher horror*, az *exploitation cinema* vagy extrém mozi logikájára, ahol a kegyetlenség és erőszak rendszerint élvezetes látványként jelenik meg.

Extrém mozi és feminizmus

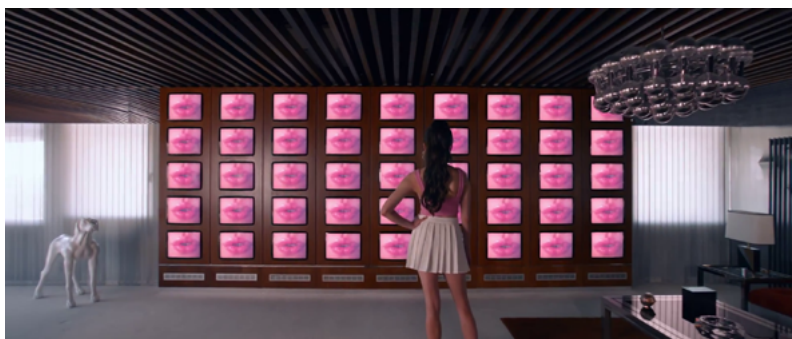
A politikailag vagy morálisan problematikus nézői élvezet elutasítása a feminista filmelmélet egyik alapvető kiindulópontja. Mint ismeretes, Laura Mulvey a „Vizuális élvezet és elbeszélő film” című meghatározó tanulmányában a klasszikus hollywoodi mozi kínálta vizuális élvezetek elemzése alapján arra jut, hogy a feminista filmkészítésnek el kell utasítania a női test erotikus, fetisztikus tárgyként való ábrázolását és az ennek a voyeurisztikus élvezetére épülő nézői örömök ökonómiáját (Mulvey, 1975). Mulvey, akárcsak a fent említett Irigaray, Butler és Sobchack, olyan jelenségek között teremt kapcsolatot, mint a filmes ábrázolás materiális működése, a test megmutatásának konkrét módjai, a film által felajánlott nézői örömök, illetve ennek az egész filmtechnikai működésmódnak a politikai és etikai implikációi. A feminista filmelmélet alapja tehát annak belátása, hogy a test különböző fajta képpé változtatásának és élvezetforrássá tételének különböző társadalmi, morális és politikai implikáció vannak. A feminista (vagy bármilyen szempontból társadalmilag elkötelezett

és/vagy etikailag tudatos) filmkészítők és filmkritikusok feladata pedig ennek fényében az, hogy tisztában legyenek ezekkel a mechanizmusokkal és társadalmi értékek és politikai alapelvek alapján döntsenek arról, hogy a test filmképpé alakításának mely módjait támogatják, és melyeket nem (Thornham 2021, 4). Ezek az elvi és módszertani belátások „a látvány feminista politikájának” (Mulvey 1989, 77) olyan alapvető részei, melyek a feminizmus kilencvenes években elkezdődő pluralizálódása és (gyakran egymással ellentmondó és vitatkozó) trendekre szakadása ellenére ma is egyfajta közös, diskurzus-alkotó kiindulópontnak tekinthetők.

Egyértelműnek tűnik, hogy a választott filmnyelvi eszközök tekintetében *A szer* nem igazán törődik a Mulvey által megfogalmazott szempontokkal. Az 1975-ben publikált klasszikus programból csupán a nézés aktusának reflektálása és a voyeurisztikus élvezetek reflexiója valósul meg a filmben. Még ha a film egyes kulcsjeleneteiben, ahogy fentebb érveltem, fenn is áll a veszélye annak, hogy a primer látvány affektív ereje elsodorja azt a metaforikus olvasatot, amin a film művészfilm státusza és „feminista testhorror” klasszifikációja nyugszik, megfigyelhető az a szándék is, hogy ezeket az élvezeteket a kritikus reflexió tárgyává tegye a film. A tévéstúdiót és munkatársait például *A szer* gyakran mutatja anamorfikus, torzító optikával felvett képekben, az erotikus aerobik műsor extatikus képeit a szer neonzöld anyagának befecskendezésével vágja össze dinamikus zenére, ezzel hangsúlyozva a test sikeres komodifikációjának addiktív voltát, Sue-nak a *casting* jelenet során közelképben mutatott érzéki szája pedig azonnal televíziók sokaságán mutatott képként jelenik meg (Lásd: Kép 3). Sue azonban – aki a jelenetben a nézői azonosulás elsődleges tárgya – látható elégedettséggel szemléli testének mediatiszálását és vizuális árucikké tételét, amit a siker és társadalmi elismertség jelének tekint. De nem csak Sue interiorizálta a nők és női test megítélésének Mulvey által kritizált patriarchális normáit, ez éppúgy igaz Elizabethre, és tulajdonképpen a film összes szereplőjére is.

Fargeat első nagyjátékfilmjében, a *Bosszúban* (*Revenge*, 2017) a főszereplő Jen időnként látható gyanakvással tekint az őt körülvevő férfitársaságra, akik csak szemet gyönyörködtető szexuális játékszert látnak benne, azaz a film megképez és felajánl a néző számára egy olyan perspektívát, amelyből tekintve problémásnak érzékelhetjük és elutasíthatjuk az erőszakos, szexuálisan túlfűtött férfiak viselkedését és értékrendjét. Hasonló stratégiát ismerhetünk fel abban is, ahogy a *Bosszúban* Jen megerőszakolását nem mutatja meg a kamera: látjuk az ehhez vezető eseményeket, látjuk a férfi által az üvegtáblának szorított testét és kétségbeesett arcát, de magát az aktust nem. Amikor az erőszak megtörténik, a kamera a jelenetet végignézni nem kívánó vadászcim-

borával együtt kimegy a szobából, ezzel pedig lehetetlenné teszi azt, hogy (a szintén „tökéletes” testű) Jen megerőszakolásában bármiféle vizuális élvezetet találjunk. *A szer* azonban nem él ezekkel a filmes lehetőségekkel. Nem képződik meg semmiféle olyan külső perspektíva, amiből tekintve másként láthatnánk Sue-t mint sikeres, szexi sztárt, Elizabethet pedig mint szánalmas, kiszolgáltatott, öregedésében szörnyűséges, abjekt lényt. A film, mely elvileg nőkről és problémáikról szól, nem képez meg ember-szerű, gondolkodó és érző lényeket, akiket beleláthatnánk a női test képeibe, más szóval kérdéses, hogy a két női test mennyire válik valójában nők képévé. Mindkettejük teste elsősorban látvány, az egyik a pornográfia műfajrendje szerint definiált élvezet tárgya, a másik pedig a testhorror műfaja által kodifikált élvezeteké.



Kép 3: *A test mediatizálásának és árucikké tételének (elégedett) szemlélése*

A film tehát nem a Mulvey által kijelölt utat követi, nem próbálja átírni a „férfitekintet” (*male gaze*) klasszikus működését és lerombolni az azzal járó dehumanizáló élvezeti módokat, hanem épp ellenkezőleg, totalizálja és a végéig eltülozza azokat. Ez a stratégia inkább emlékeztet a posztmodern horror ellentmondásos eljárására, amely egyszerre mutatja szexista, voyeurisztikus és szadisztikus módokon a női áldozatokon elkövetett erőszakot (ahogy például a klasszikus slasher-filmek) és reflektálja ugyanakkor saját szexizmusát (Clover 2002). Az olyan posztmodern horrorokat, melyek a Wes Craven 1996-os *Sikoly* (*Scream*) című filmje által lefektetett műfaji paradigmát követik, általában azért tartja a feminista kritika ellentmondásosnak, mivel a politikailag vállalhatatlan élvezeti módok reflektálása nem szünteti meg ezeket az élvezeteket, csupán ráhelyez az affektív szintre egy intellektuális réteget. Ezek a filmek – akárcsak a hetvenes és nyolcvanas évekbeli *slasher horrorok*, amelyekből kinőttek – ugyanis még mindig arra hívnak, hogy legeltessük a szemünket a leendő áldozatok csinos testén, majd borzongással teli örömmel nézzük végig kínhalálukat. Sőt, talán még könnyebben fogyaszthatóvá is teszik ezeket az élvezeteket, hiszen reflektálják, hogy ez „csak” egy film, azaz egyfajta felmentést adnak a néző-

nek a politikai vagy morális szempontból vállalhatatlan élvezetek miatti kínos szorongás vagy lelkiismeretfurdalás alól (lásd: Clover 2002).

A filmmel foglalkozó kritikák még a posztmodern horrornál is kevesebb figyelmet fordítanak a kortárs francia filmes kontextusra, vagy konkrétan a francia extrém mozira, holott Fargeat munkái egyértelműen kapcsolódnak ehhez és táplálkoznak ebből. Kifejezetten érdekes az, hogy a filmről szóló kritikák és a róla folytatott angol nyelvű beszélgetések mennyire kevésbé reflektálnak ezeknek a filmes trendeknek a hatására, hiszen a morális provokáció, a test, az erőszak és szexualitás központi látvány-elemmé tétele, vagy épp a fantasztikum és testhorror társadalomkritikával ötvözése mind alapvető jegyei a francia trendnek (Frey 2016, 7-8; Bátori 2024; Quandt 2004). A *New French Extremism* kifejezést James Quandt vezette be először egy 2004-es esszében a késő kilencvenes évek óta megjelenő, nagy port kavart filmek kapcsán. A trend legfontosabb alakjai Gaspar Noé (*Visszafordíthatatlan / Irreversible*, 2002; *Gázolj az üresbe! / Enter the void*, 2009), Alexandre Aja (*Magasfeszültség / Haute tension*, 2003; *Sziklák szeme / The Hills Have Eyes*, 2006), Pascal Laugier (*Mártírok / Martyrs*, 2008), és Julien Maury és Alexandre Bustillo (*IBetolakodó / À l'intérieur*, 2007). A kétezres évek olyan, némileg később jelentkező rendezőnői, mint az Arany pálma díjas *Titane*-t (2021) rendező Julia Ducournau, vagy Coralie Fargeat filmtörténeti szempontból egyértelműen ennek a trendnek a folytatóinak tekinthetők. Quandt az Új Francia Szélsőségesség alapjegyeiként „a ... nyers, bátor testiség fokozását” és „a sokkolás taktikájának egyre növekvő divatját” (Quandt 2004, 1) emeli ki. Meghatározása szerint

az új francia szélsőségesség ... egy olyan mozi, amely egyszer csak elhatározta, hogy minden tabut megszeg, hogy belekben és spermafolyamokban gázol, hogy minden egyes képkockát hússal tölt meg, legyen az buja vagy csontos, csak azért, hogy aztán mindenféle behatolásnak, csonkításnak és megaláztatásnak tegye ki azt. Azok a képek és témák, amelyek egykor egyértelműen a splatterfilmek, az exploitation filmek és a pornófilmek felségterületéhez tartoztak – nemi erőszak, verés, vágás és vakítás, merevedés és szeméremtest, kannibalizmus, szadomazo és vérfertőzés, dugás és öklözés, a sperma és a vér áradása – ma egy nemzeti mozi magas művészeti környezetében burjánzanak. Egy olyan hagyományban, amelyben a provokáció történelmileg inkább formai, politikai vagy filozófiai jelleget öltött (Godard, Clouzot, Debord), vagy a legmértéktelenebb esetben (Franju, Buñuel, Walerian Borowczyk, Andrzej Zulawski) legalábbis értelmezhető volt egy meghatározott művészeti mozgalom (többnyire a szürrealizmus) hatásaként. (Quandt 2)

A szerben burjánzó erotikus és erőszakos képek tehát egy jól meghatározható kortárs filmes hagyományhoz köthetők, ahhoz az Új Francia Szélsőségesség-hez, melyből korunk globális extrém mozija kinőtt. *A szerben* valószínűleg semmi olyan szélsőséges képet, jelenetet vagy cselekményelemet nem láthatunk, melyet ne láthatunk volna (akár sokkal durvább formában) a fenti francia rendezőknél, esetleg Lars von Trier, Michael Winterbottom vagy Srdjan Spasojevic filmjeiben. Az extrém mozi kontextusában az is teljesen megszokott, hogy az alapvetően sokk-szerű hatásmechanizmusokkal operáló, érzék-szerveket megszólító, korábban csak a horror és a pornó műfajaiban látható képeket felvonultató filmek művészfilmként határozzák meg (és próbálják legitimálni) magukat (Bordun 6; Bátori 2024, 3-6; Frey 8). *A szer* annyiban jelent újdonságot ebben a kontextusban, hogy nem csupán művészfilmként definiálja magát, hanem feministaként is, másrészt pedig azért, mert nem egy „egzotikus” (az amerikai közönség szemében mindig is bohém, transzgreszív, tabudöntögető) európai művészfilm, hanem (a hatályban lévő produkciós mérce szerint) amerikai film, ami megpróbál megfelelni az amerikai filmgyártás és forgalmazás reprezentációpolitikai követelményrendszerének. Fentebb, a film bemutatásánál azért is említettem meg az amerikai filmipar és filmkultúra kontextusát, mert a feminista értékek és politikai orientáció hangsúlyozása különösen ebben a környezetben válik fontossá, vagy épp elengedhetlenné a film besorolása, forgalmazása, és kritikai megítélése szempontjából. Míg az európai fesztiválfilmek kultúrájában a művészetre való hivatkozás rendszerint elég az extrém tartalom legitimálására, ahogy azt például Trier *Nimfomán* (*Nymphomaniac* 2013) című filmjének fogadtatása mutatja, addig a 21. századi, különösen a #MeToo utáni amerikai filmkultúrában sokkal fontosabb az egyértelmű és a rendező által is deklarált progresszív politikai orientáció.

Míg a #MeToo előtti filmkultúra egyik alapvetése a művész és a műalkotás elválasztása volt, egy film értékének megítélésében pedig a rendező életének, politikai orientációjának a zárójelezése és a film esztétikai kvalitásainak a középpontba helyezése volt a jellemző, addig a #MeToo után, amerikai hatásra, meggyengült ez az európai magasművészeti hagyományban és irodalomelméletben gyökerező attitűd, és egyre fontosabbá vált a rendező személye, viselt dolgai és nyilvános véleménynyilvánításai (Roxborough 2022). Jó példa erre az, ahogy a szexuális visszaéléssel megvádolt Kim Ki-duk utolsó, posztumusz bemutatott *Isten hívása* (*Call of God* 2022) című filmjét több nagy filmfesztivál is kivette a programjából, a Velencei Filmfesztivál szervezőinek pedig magyarázkodniuk kellett, amiért bemutatták (Roxborough 2022).

A szer példája azonban mintha megmutatná ennek az új normarendnek az árnyoldalait. A film leszámolás-jelenetében öt percen keresztül kell nézzük

azt, ahogy a fiatal és a szerhasználatától különleges erővel bíró Sue agyonveri a legyengült, megöregedett és magatehetetlen Elizabethet. Persze értjük, hogy a jelenetnek van egy allegorikus rétege, hiszen tekinthetjük ezt az idealizált én organikus testen elkövetett erőszakának. És persze értjük, hogy szimbolikus, hogy Sue Elizabeth fejét előbb saját, a falon függő üvegezett poszterébe veri, majd a fürdőszobai tükörbe, újra és újra, míg szinte semmi nem marad a gyors öregedéstől egyébként is alig felismerhető arcból (lásd: Kép 4-5). De a jelenet brutalitása mégis szélsőséges, a nézőt a materiális, testi jelentés és szenzoriális percepció szintjén mégiscsak egy nő ellen elkövetett erőszak *splatter horror* és *exploitation trash* filmeket idéző képeivel bombázza. Akaratlanul is eszünkbe jut róla a francia extrém mozi talán leghírhedtebb jelenete, Monica Bellucci karakterének nyolc és fél percen keresztül bemutatott megerőszkolása és félholtra verése Gaspar Noé *Visszafordíthatatlan* (2002) című filmjében.



Kép 4: Az erőszak képei a végső leszámolási jelenetben



Kép 5: Az erőszak képei a végső leszámolási jelenetben

Paradox módon azt látjuk tehát, hogy azok a #MeToo hatására bevezetett új alapelvek, melyek célja a filmszakma és filmkultúra megtisztítása volt

a nőkkel szembeni erőszaktól és erőszakos alakoktól, egyfajta mellékhatásként a Roland Barthes által a hatvanas években már egyszer eltemetett szerző és szerzői intenció szerepének újraélesztéséhez vezetett, és hozzájárult a filmkép közvetlen, testi, szenzoriális hatásának a háttérbe szorításához, így például *A szerben* látható nők elleni brutális erőszak elfogadhatónak minősítéséhez. Ez az az új, médiamegjelenésekkel, hangzatos deklarációkkal és sajtótájékoztatókkal könnyen befolyásolható kritikai normarend, ami lehetővé tette a francia extrém mozi szélsőséges képeinek az amerikai és nemzetközi fősodorba integrálását, illetve az exploitation-filmekre hajazó (korábban vállalatlan tartott) tartalom művészetként és feministaként való legitimációját.

Konklúzió

A fentiekben *A szer* című film és kritikai recepciója kapcsán azt próbáltam körüljárni, hogy milyen politikai dilemmák és paradoxonok jellemzik a kortárs filmkultúrát olyan esetekben, amikor reprezentációpolitikai vagy etikai szempontból ellentmondásos termékek kerülnek be a fősodorba. A vizsgálódás kiindulópontja – *A szer* című film – feminista szempontból kétség kívül releváns témákat feszeget, és sikeresen hívja fel a figyelmet a nőkkel szembeni káros társadalmi szokásokra és értékítéletekre, illetve annak a szörnyű következményeire, ha egy nő társadalmi nyomásra kritikátlanul elfogadja és belsővé teszi ezeket a normatív ideálokat. A film kapcsán egy sor általánosabb, a feminista érzékenységgű filmkészítés, filmelmélet és filmkritika számára fontos kérdés napvilágra került, melyek a kortárs filmkészítés politikai, műfaji és médiatechnológiai meghatározottságában némileg másként artikulálódnak, mint a klasszikus feminista filmelméletek megszületésének idején, a hetvenes és nyolcvanas években.

Az első és talán legfontosabb kérdés, melyet körbe szerettem volna járni, a filmes reprezentáció összetett, rétegzett és ellentmondásos jellegének problémája, ami kérdésessé teheti egy adott filmmel kapcsolatos egyértelmű politikai állásfoglalásokat, és akár olyan helyzetekhez is vezethet, amiben egy filmet egyszerre tekinthetünk pro-feminista motivációjúnak, és ugyanakkor nőgyűlölőnek, vagy a nők elleni erőszakot normalizálónak. *A szer* tökéletes példája azoknak a potenciális ellentéteknek, melyek egyfelől a filmkép szenzoriális, affektív hatása és eredendő materialitása, másfelől pedig annak metaforikus, figuratív, ez esetben szatirikus jelentései között feszülnek. A fentiekben amellet próbáltam érvelni, hogy ez a rétegzettség és ellentmondásosság nem számolható fel, ezért *A szerben* megfigyelhető filmes ábrázolás etikai vagy politikai kérdései kapcsán nem szabad elfelejtkeznünk arról a tényről, hogy

a nők problémáira és az ellenük szemben elkövetett szimbolikus erőszakra a film úgy hívja fel a figyelmet, hogy közben a filmidő jelentős részében a nők elleni (szimbolikus és fizikai) erőszakot ábrázol. *A szer* tehát olyan filmként próbáltam bemutatni, amelyben a felhasznált filmes eszköztár következetesen aláássa a deklarált művészi, társadalmi és politikai célokat.

Arra a konkrét filmen messze túlmutató problémára is próbáltam felhívni a figyelmet, hogy egy film mindig több szinten hat a befogadóra, és amit a film „jelentésének” nevezünk, az valójában különböző testi, affektív, érzelmi, kognitív, szimbolikus és egyéb hatások és folyamatok kavargó sokfélesége, melyet nem lehet, és véleményem szerint nem is szabad egyetlen aspektusra, rétegre vagy jelentésre redukálnunk. Ez nem csak a filmek összetett megértése (tehát mondjuk a filmtudomány) szempontjából fontos, hanem etikai és politikai szempontból is, hiszen kizárólag a kulturális termékek és folyamatok összetett megértése teszi lehetővé azt, hogy a világunkat etikus szubjektumokként alakítsuk.

Ezen általános filmelméleti és recepcióetikai kérdések mellett a fentiekben kijelöltem néhányat azok közül a kortárs műfaji, filmipari és politikai változásokból, melyek megnehezíthetik az ilyenfajta etikus és tudatos döntéseinket és ítéleteinket a 21. század elején. Igyekeztem felhívni a figyelmet az abban rejlő veszélyekre, hogy az extrém mozit kritikátlanul művészmozinak tekintsük, hogy egy rendező nő sajtóban deklarált céljait automatikusan a film jelentéseként értelmezzük, vagy hogy egy nő által írt és rendezett, női problémákat boncolgató filmet automatikusan feminista filmként fogadjunk el. Amellett próbáltam érvelni, hogy *A szer* éppúgy tekinthető a nőiség eltúlzott maskaráját viselő, a hegemon férfit tekintet szubverzív célok érdekében tettető filmnek, mint ezt a tettetést pusztán tettető filmnek, ami a művészfilmes státusz vagy a feminista célok ismételt deklarálásával próbálja elfogadhatóvá, eladhatóvá és problémátlanul élvezetessé tenni a nők elleni erőszak képeit.

Felhasznált irodalom:

- Bátori Anna. 2024. *The Extreme Cinema of Eastern Europe: Rape, Art, (S)exploitation*. Edinburgh University Press.
- Bordun, Troy. 2017. *Genre Trouble and Extreme Cinema: Film Theory at the Fringes of Contemporary Art Cinema*. Palgrave-Macmillan.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex”*. Routledge.
- Clover, Carol J. 2002. Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. In Mark Jancovich (szerk). *Horror. The Film Reader*, 77-90. Routledge.

- Doane, Mary Ann. 2021. "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator." Sue Thornham (szerk.) *Feminist Film Theory: A Reader*. Edinburgh University Press. 131-145.
- Frey, Mattias. 2016. *Extreme Cinema. The Transgressive Rhetoric of Today's Art Film Culture*. Rutgers University Press.
- Ide, Wendy. 2024. „The Substance review – Demi Moore is fearless in visceral feminist body horror.” *The Guardian*, 2024. 09. 22. <https://www.theguardian.com/film/2024/sep/22/the-substance-review-demi-moore-is-fearless-in-visceral-female-body-horror-coralie-fargeat>
- Irigaray, Luce. 1985. *This sex which is not one*. Cornell University Press.
- Kérchy, Vera. 2025. „A szépségkultusz élveboncolása *A szer* (2024) című filmben.” *Apertúra*, 2025 ősz. <https://www.apertura.hu/2025/osz/kerchy-a-szepsegkultusz-elveboncolasa-a-szer-2024-cimu-filmben/>
- Kovács Bálint. 2024. „Demi Moore meztelen teste és a sokkolás csak eszköz egy jobb világért.” *HVG*, 2024. október 11. https://hvg.hu/kultura/20241011_a-szer-kritika-the-substance-demi-moore-testhorror-cannes-margaret-qualley-coralie-fargeat
- Mulvey, Laura. 1989. "British Feminist Film, Theory's Female Spectators: Presence and Absence." *Camera Obscura*, 20/21, 68-81.
- Mulvey, Laura. 1975. „Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Screen*, vol. 16, no. 3, 6–18.
- Quandt, James. 2004. „Flesh and Blood: Sex and violence in recent French cinema.” *Artforum* 2004 február. Vol 42. No. 06. Online: <https://www.artforum.com/features/flesh-blood-sex-and-violence-in-recent-french-cinema-168041/> (A hivatkozásokban szereplő számok az online cikk bekezdéseire vonatkoznak.)
- Roxborough, Scott. 2022. „#MeToo 5 years later: Have film festivals cleaned up their act?” *The Hollywood Reporter*, 2022. október 1. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/metoo-movement-five-years-later-film-fests-1235228657/>
- Sobchack, Vivian. 1992. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press.
- The Substance – Press conference – Cannes – English. <https://www.youtube.com/watch?v=ftOcGyJtNXU>
- Wilkinson, Alissa. 2024. „The Substance review: An Indecent Disclosure.” *The New York Times*, 2024. 09. 19. <https://www.nytimes.com/2024/09/19/movies/the-substance-review.html>