

A #MeToo és az eltörléskultúra megkülönböztetésének fontosságáról: a *Tár* és a *Vadászat után* interpretációs tétjei

Woke versus woke-izmus

Az amerikai közbeszédet forrásban tartó témákra mindig frissen és élesen reagáló *South Park* című rajzfilm-sorozat 2025-ös évadjában az Eric Cartman nevű szereplő „Woke is dead” feliratú pólót visel, így fejezve ki kedvenc politikai rádióműsorának megszüntetésén való sajnálkozását. A szokásos szarkasztikus humor forrása, hogy éppen Cartman az, aki az évadban folyamatosan pellengérre állított és a rádióműsor betiltásáért is felelős Trump-kormány képviselte szellemiséghez a leginkább közel áll kirekesztő, elnyomó, zsarnokoskodó természetével. A woke halálát is azért gyászolja, mert így nem tud többé szórakozni azon, ahogy „a liberálisok mindenfélén picsognak és nyafognak”¹. „Komolyan a legjobb műsor volt. Ilyenek voltak benne, hogy mexikói meleg rapperek sírtak azon, hogy lányokat köveztek halálra Pakisztánban. És tudjátok, miért kövezték őket halálra? Mert megerőszakolták őket! Hatalmas volt! Hogy jut eszébe bárkinek is törölni ezt?”² – panaszkodik barátainak. Cartman „szolidaritáspólója” a konzervatív jobboldal oppresszív cinizmusa mellett annak a hipotézisnek is tükröt tart, amely szerint a woke megnyilvánulások „gumicsontjai” a felelősek a szélsőjobboldali populizmus megerősödéséért,³ s ezért jelenthet a woke halála meggyászolandó veszteséget a vele szemben állók számára.

¹ „[A]ll the liberals bitch and whine about stuff...” A filmekből vett idézetek saját fordításaimban szerepelnek a szövegben.

² „It was seriously the best show. It had, like, gay rappers from Mexico all sad because girls in Pakistan got stoned to death. And guess why they got stoned to death? 'Cause they were raped! It was hilarious. Why would anyone cancel that?”

³ Lásd Angela Nagle *Kill All Normies* (2017) című könyvét, mely az új jobboldali online szubkultúra, az alt-right születését a collage- vagy tumblr-liberalizmus provokációira adott reakcióként értelmezi.

Azzal viszont nem foglalkozik az évad, hogy a woke újabban a baloldali értelmiség szemében is „halott”, pontosabban kívánatos, hogy az legyen. „A liberalizmus defenzívában van, [...] a 2008-as válság után világszerte elbizonytalanodtak hívei, alapvetően a neoliberális gazdaságpolitika következményei miatt. [...] Az egyenlőségelvű (egalitárius) liberalizmust ez a válság azonban nem diszkreditálta.” (Joó 2017, 106) Az idézet utolsó mondata arra hívja fel a figyelmet, hogy fontos lenne differenciálni a támadó érveket illetően, és különbséget tenni a jobb oldal által kritizált „woke” értékek és a bal oldal által, épp az előbbi értékek nevében támadott, liberális szólamokat kisajátító, előíró, vitakerülő, rögtönítelő, képmutató „woke-izmus” között.

Különösen bonyolult a kultúrharc álláspontjainak követése olyan térségekben, ahol azok az emancipációs törekvések, melyek eltorzult változatait máshol már ostrom alá vették, még szárba sem tudtak szökni. Gondoljunk csak a magyarországi #MeToo-mozgalomra, melynek négy hónapos „lefutása” azt bizonyítja, hogy nálunk egyelőre nincs „ilyesmire” igény.⁴ Nem csoda hát, hogy azok a kortárs alkotások, melyek a nyugati helyzetre reflektálva már a woke-izmust tematizálják, innen nézve még az eredeti egyenlőségelvi ideákról látszanak szólni, vagyis fatálisan félreértelmeződnek. Így történhet meg például az, hogy az eltörléskultúrát tematizáló filmek #MeToo-filmként címkéződnek fel, ami még a legjobb szándékú kritikus esetében sem jelent mást, mint a jobboldali diszkreditáló törekvések megismétlését. Tekintettel a szexuális visszaélések bizonyítékokkal való leleplezése és a bizonyíték nélküli, csupán elvi alapon való azonnali ítélkezés közötti jelentős különbségre, a kettő összemosása egyet jelent a #MeToo mozgalom hiteltelenítésével.⁵ Az alábbiakban amellet érvelek, hogy erről sem a *Tár* (Tár. rend. Todd Field, 2022), sem a *Vadászat után* (After The Hunt. rend. Luca Guadagnino, 2025) esetében nincs szó. Egész egyszerűen azért, mert ezek a filmek meglátásom szerint nem a #MeToo-mozgalommal, hanem valami más fontos és (nyugati kontextusban) aktuális jelenséggel foglalkoznak. Ezért ha #MeToo-filmként

⁴ A #MeToo-mozgalom magyarországi vonatkozásairól két tanulmány is olvasható a TNTeF korábbi számaiban: Tóth 2021, Virágh 2022. Bár mindkét írás az ügy kifulladásának okait kutatja első sorban, Virágh optimistább a Sárosdi-Martón-ügy társadalmi hatását illetően: „Az, hogy áldozatok törték meg az évtizedes csendet, az elemzett szövegtörzset megszólalásainak többsége az ő oldalukra állt, és a magyar nyilvánosságban először problematizálódtak a nemi erőszaknál kevésbé súlyos, szexuális zaklatásnak minősíthető cselekmények [...] önmagukban is fontos fejlemények, melyek társadalmi relevanciája elvitathatatlan.” (2022, 61)

⁵ Az amerikai producer, Harvey Weinstein több évtizeden átívelő zaklatási ügyeinek 2017-es lelepleződéséhez köthető mozgalmat az Alyssa Milano színésznő által bevezetett, internetes terjedést biztosító hashtag különbözteti meg az aktivista Tarana Burke 2007-ben indított, középiskolásokat célzó Metoo-programjától. Jelen tanulmány a 2017-es mozgalom filmes reflexióit érinti, ezért használom az ehhez kapcsolódó #MeToo írásképet.

azonosítjuk őket, azzal nemcsak egy antifeminista olvasatot erőltetünk rájuk, de elmulasztjuk azzal a társadalmi problémával való szembesülést is, amely valódi témájukat képezi.

A #MeToo-filmek és a feminista újhullámos mozi

A *Vadászat után* című filmről írt kritikájában Rakita Vivien a következőképp vezeti fel a tárgyalt mű elemzését, gondosan elhelyezve azt a #MeToo-filmek kontextusában:

A #metoo-filmek 2022-ben tetőztek, ekkor debütált a legtöbb ilyen mű. *A nők beszélnék* a szexuális bűncselekmények utóhatását mutatta be a túlélők, míg a *Tár* az elkövető szemszögéből, az *Azt mondta* pedig konkrétan az ügy kirobantásáról szólt. De született film például az áldozat hozzátartozója szempontjából (*Ígéretes fiatal nő*), megtörtént esetekről (*Botrány*) vagy a hatalommal való visszaélést tematizálva (*Az asszisztens*). Szinte minden aspektust górcső alá vettek tehát már a tendencia első hullámában, azonban, s ha maradt még bármi releváns, netán újfajta megközelítés a témában, azt pont Guadagnino mutathatná meg nekünk. (2025)

A bekezdésből jól látható, hogy a szerző szerint mind a *Tár*, mind a *Vadászat után* gond nélkül simul a nők elleni visszaélést tematizáló filmek sorába.⁶ Vessünk hát egy pillantást ezekre a „rokon”-filmekre.

A fenti felsorolásban vegyesen szerepelnek munkahelyi hierarchiához kapcsolódó szexuális visszaélésekkel és a *privát szférában működő nemi erőszak-kultúrával foglalkozó, valós alapú és fiktív történetek, műfaji és szerzői filmek. Ami azonban kétség kívül közös bennük, az a feminista elköteleződés, melynek kulcseleme a történetek központjában álló abúzus voyeur-élvezetet nyújtó ábrázolásának az elkerülése.*⁷ Túl azon, hogy „a szexu-

⁶ A kritika nem ennek megkérdőjeleződése miatt marasztalja el a filmet, hanem mert, ahogy (feltételezése szerint) a fiktív karakter, Alma, úgy „Luca Guadagnino sem tud bármi eredetit megfogalmazni a #metoo-val kapcsolatosan” (Rakita 2025).

⁷ Tökéletes ellenpélda az öt Oscar-díjjal jutalmazott, szexmunkát tematizáló *Anora* (Sean Baker, 2024), mely esztétizált ágyjelenetivel végső soron nem más, mint indie style-ba csomagolt szoftpornó. A nyilvánvalóan patriarchális kódoltságú film a korábbi Oscar-kedvenctet, a *Micsoda nő*t (*Pretty Woman*. Garry Marshall, 1990) idézi a gazdag kuncaftból szőke herceget, a prostituált hősnőből ideális szerepmodellt faragó narratívájával. Ezeket az ellenpéldákat azért is érdemes kiemelni, mert a feminista mozi alapművének számító *Jeanne Dielman, 1080 Brüsszel, Kereskedő utca 23.* (Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles. rend. Chantal Akerman, 1975) szintén a szexmunkát tematizálja, ami azt jelzi, hogy a téma kiemelten fontos a patriarchátus elleni harcban (is).

ális erőszak nem a szexualitásról szól, hanem a szexualitás arénájában jelenlévő hatalomról” (Tóth 2021, 64), a férfitekintetet (*male gaze*-t) kiszolgáló filmes hagyománnyal azért is kell szakítani, mert az része annak a patriarchális intézményrendszernek, ami a szexuális visszaéléseket is lehetővé teszi munkahe-lyen belül és azon kívül. A női szereplő látványtárggyá redukálása és a tekintet férfiszereplő (és -néző) mellé rendelése a passzív és az aktív, a vak és a látó/tudó/cselekvő hatalmi dinamikáján keresztül a nemek közti társadalmi hierar-chiát ismétli és erősíti (lásd Mulvey 2000). Ezek alapján meglepő lehet az *Ígéretes fiatal nő* (*Promising Young Woman*, rend. Emerald Fennell, 2020) listára helyezése, tekintve, hogy a film a *rape-revenge* műfajából indul ki, melyet (még ha történet szintjén a jogos megtorlásról szól is) alapvetően a túlradó agresszió explicit láttatása jellem-
ez. Fennell azonban teljesen elkerüli a nemi erőszak pornográf ábrázolását, kizá-rólag Cassie feldúlt arcát látjuk akkor, amikor a főszereplő (egy telefonos videófelvételen keresztül) végignézi barátnője megerőszakolását. Ezért is nevezi Barbara Creed *Return of the Monstrous-Feminine* című könyvében (2022) *rape-revolt* (erőszak-lázadás) filmeknek a *rape-revenge* (erőszak-bosszú) műfaját felforgató példákat (2022).⁸

De miért is tárgyalja Creed a #MeToo-filmet az iszonytató nőiség (monstrous feminine) példajaként a hivatkozott műben, külön fejezetet szen-telve neki „#MeToo – Rape and Revolt” címmel?⁹ A #MeToo-mozgalom kép-viselői (feminista kontextusban legalábbis) pozitív alakok, akik épp az ellen a rendszer ellen küzdenek, ami a mizogin sztereotípiák (iszonytató boszorkány, kasztrátor anya, gyilkos szirén, kővé dermedt Medúza)¹⁰ kialakításáért fele-lős, mit keresnek hát a szörnyalakok sorában? Ennek megértéséhez szükséges világosan látnunk Creed iszonytató nőiest tárgyaló első és második könyvének viszonyát.

Az 1993-ban publikált *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (2007) pszichoanalitikus fejtegetésének alapgondolata, hogy a férfi kasztrációs szorongását oldja, ha a horrorfilmekben a szörnyet feminin jegyek-
kel látjuk el, mert így az életünkre törő idegen „jogos” megbüntetésén és kiik-

⁸ Az *Ígéretes fiatal nő* tematizálja is a tekintet visszafordítását azzal, hogy azt Cassie legfőbb (egyben egyetlen) fegyverévé teszi. Miután részegnek tette magát elérte, hogy a helyzetet kihasználó aktuális „megmentő” belefogjon a tevékenységébe, hirtelen kilép a szerepéből és a torkát megköszörülve a férfi szemébe néz: „Excuse me?” Nincs az a szereplő, aki ne akarna rémülten kihátrálni a helyzetből. (Ugyanakkor ezzel a film nem azt sugallja, hogy a fizikai erőszak minden esetben megszüntethető a férfi lelkiismeretének felkeltésével. A film vége, mely során Cassie-t brutálisan meggyilkolják az egyik akciója során, sokkal keserűbb képet fest ennél.)

⁹ A fejezet a következő három filmet tárgyalja: *Ígéretes fiatal nő*, *Bosszú* (Revenge, rend. Coralie Fargeat, 2017), *The Nightingale* (A csalogány, rend. Jennifer Kent, 2018).

¹⁰ A Creed által még a ’93-as *Monstrous-Feminine*-kötetben vizsgált, nagy irodalom- és kultúrtörténeti hagyományokkal bíró horrorfilmes toposzok.

tatásán keresztül le lehet vezetni a nő szexuális mássága keltette feszültséget. A feminizmus érdeke felismerni és leleplezni, hogy az ellenséges idegen feminizált ábrázolása mizogin hajlamokat ébreszt/erősít a társadalmi gondolkodásban. Ugyanezt a logikát követi Laura Mulvey (2000) *femme fatale*-értelmezése a film noir kapcsán: a kémnő filmvégi bilincsbe verése, kivégzése, megbűnhődése a férfi nőtől való általános szorongását, fantázia szülte belső félelmeit oldja, és semmiféle reálisan létező deviancia „jogos” megregulázásához nincs köze. A fikciós démonizálás, jóllehet jótékony pszichológiai hatással van az érintett (patriarchális) tudattalanra (akárcsak a gyerek frusztrációit színre vivő és oldó mese), sajnos azonban mintát is szolgáltat a nők stigmatizáló kirekesztésére a filmen kívüli valóságban.

A 2022-es *Return of the Monstrous Feminine*-ben Creed az 1993-as kötet állításait annak az időközben megjelent „feminista újhullámos mozinak” a vonatkozásában gondolja tovább, amely a műfaji szubverzióon keresztül (a műfajkeverés, az önreflexió, az ironia, a túlzás eszközeinek segítségével) leleplezi a fenti működésmódot, kritikai gondolkodásra, „feminista tekintet” gyakorlására készítette ezzel a nézőt. Az új típusú horrorfilmben az iszonytató nőiség megtestesítője „a lázadás alakja”, az abjekt helyzetek generálása pedig „a politikai cselekvés egy formája” (Creed 2022, 112).¹¹ A megbélyegzés hasonló visszafordításával van itt dolgunk, mint amiről Judith Butler a queer szó jelentésmódosító használata kapcsán beszél: „A ’queer’ politikai dekonstruálásának nem az a célja, hogy megbénítsa az ilyen terminusok használatát, hanem ideális esetben az, hogy kiterjessze a hatókörüket, hogy elgondolkodtasson mindenkit, milyen áron és milyen céllal használják a terminusokat, és milyen hatalmi viszonyokon keresztül jöttek létre az efféle kategóriák.” (2003, 88) A patriarchátus ellen lázadó nő iszonytatóságában őrzi a patriarchális perspektívát, emlékeztet rá, nem engedi elfelejteni a dekonstrukció szükségességének okát.

A műfaji szubverzió abban áll tehát, hogy a filmek színre viszik a patriarchális dinamikát, végigjátsszák a démonizálás folyamatát, és állásfoglalásukat ennek idézőjelesítésén (az ironikus túlzáson, az abszurdba hajló ábrázoláson) keresztül kommunikálják. Minél magasabbról zuhan alá a szimbolikus rend hierarchiáját illetően a nő, annál nyilvánvalóbbak a szörnyszerűsítés érdekei. Például a Creed által a „Female Cannibalism and Eating the Other” (Női kannibalizmus és a másik megevése) című fejezetben elemzett *Nyers* (Grave. Julia Ducournau, 2016) főszereplője, Justine az orvosi egyetem hallgatójaként „éb-

¹¹ Creed mindkét kötetben Julia Kristeva *Powers of Horror* (1982) című könyvét követi az abjekció fogalomhasználatában. Kristeva szerint „nem a tisztaság vagy az egészség hiánya az, ami megalázóvá [*abject*] tesz, hanem az, ami kiforgatja az identitást, a rendszert, a rendet” (1996, 170).

red rá” saját iszonytató voltára, a férfi társadalmi pozícióját birtokolva-bitorolva (lásd az egyetemre járás feminista vívmányát) fedezi fel „valódi” természetét, ezúttal épp kannibál vágyakban testet öltő női másságát. Az események sorrendje ok-okozati kapcsolatot teremt emancipáció és szörnnyé válás között, feltárva, hogy az iszonytató nőiség új típusa – túl szexuális mássága miatti félelmetességén – egyenjogúsági törekvései miatt kelt kasztrációs szorongást a patriarchális tudattalanban. Így illeszthetők a #MeToo-felszólalók is a sorba, patriarchátust fenyegető mivoltában iszonytató minden munkahelyi erőszak-kultúrát megbontani szándékozó nő. (Ahol nem a fikció végzi el a demonizálást – mint például a valóság alapú, vagy legalábbis realiztikus ábrázolást követő filmek esetében –, ott az áldozathibáztatással járó címkézés szörnyszerűsíti a #MeToo-panaszost.)¹² Az újhullámos feminista mozi ezt a gondolkozási struktúrát leplezi le, ellehetetlenítve ezzel az első két filmjei nyújtotta szorongásoldó hatást. Hiszen a fantáziáink által fenntartott szimbolikus rend háborítatlan működéséhez szükség van arra, hogy hétköznapi „realitásunk” fantazmatikus szerkezete, a nyilvános ideológia imaginárius szupplementuma láthatatlan maradjon (Žižek 2006).

Meglátásom szerint Lydia Tár és Alma Imhoff karaktere is az iszonytató nőiség új típusát példázza, még akkor is, ha műfaji értelemben a Tár és a Vadászat után nem horrorfilmek.¹³ Az előbbi sikeres karmester, tanár és író, az utóbbi filozófia professzor a Yale-en, épp a véglegesítését várja. Mindketten tipikus férfiszakmákban és pozíciókban tündökölnek, szörnnyé válásuk – a fenti példákhoz hasonlóan – pontosan ezzel magyarázható. Patriarchátust fenyegető mivoltában Lydia és Alma karaktere a #MeToo-felszólalók „iszonytatóságával”, nem pedig az erőszaktevők férfigmonstrozításával¹⁴ állítható párhuzamba. Látható tehát, hogy a két film esetében a Return of the Monstrous Feminine felőli értelmezés és a #MeToo-filmkénti megközelítés kioltja egymást, mivel az utóbbi a filmek főszereplőit egészen máshogy pozicionálja (elvétve ezzel a filmek feminista olvasatát). Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy megmutassam, hogy a Tár és a Vadászat után kizárólag akkor illeszthető a (#MeToo-filmeket is tartalmazó) feminista újhullámos filmek sorába, ha nem #MeToo-filmként tekintünk rájuk. A két értelmezés közti különbség kulcsa, hogy az egyik számol az eltörléskultúra filmek általi pellengérre állításával, a másik nem.

¹² A „panaszos” kifejezést Tóth Andrea Deb Waterhouse-Watsontól idézi, „szerinte ugyanis a terminus a szexuális visszaélésről való *beszédre* irányítja a figyelmet” (2021, 56).

¹³ Mint említettem, Creed is tágítja a kört a Returnben, például olyan filmeket is az iszonytató nőiség filmjeiként kezel, mint *A nomádok földje* (Nomadland. Chloé Zhao, 2020) vagy a *Carol* (Todd Haynes, 2015).

¹⁴ Lásd az „abject male”/ „monstrous male” Returnben bevezetett fogalmát.

Az eltörléskultúra és a nőgyűlölet egymásra találása: *Tár*

Mivel a *Tár* nem közvetlenül a horrorfilmből bontja ki a patriarchális mozi szubverzióját, a néző nem ismeri fel rögtön a szörnyet, és a pszichologizáló értelmezés fele indul el. Annyit lát, hogy a Cate Blanchett által játszott Lydia Tár kellemetlen figura, munkájának megszállottja, akivel nehéz együtt élni és/vagy dolgozni. A film feltehetően rá is játszik arra, hogy jogosnak érezzük az ellene való lázadást, mert így tudja átélhetővé tenni a „pszichológiai dráma” által színre vitt feszültséget. Egy idő után azonban rá kell ébrednünk, hogy a Tár karakterére való fókuszálás félrevezetés, mivel az a pozíció, amibe a néző ezáltal kerül, legalább annyira vállalhatatlan, mint a főszereplővel való azonosulás, sőt.

A megtévesztés része, hogy a szörnyetegnővel szemben ezúttal nem maszkulin erők (pl. nem a szerepükből kiszorított férfiak: írók, tanárok, karismesterek), hanem fiatal nők munkálkodnak elsősorban. Volt és jelenlegi diákok, a munkahelyi hierarchiában alárendelt asszisztens, stb. A kritika az ő szemszögükkel azonosul, amikor „szexuális ragadozóként” (Rácz 2023), „komolyzenei csúcsragadozóként” (Moklovsky 2023), „leszbikus Harvey Weinsteinként” (TóCs 2022) írja le Tárt. Vagyis a #MeToo szereposztás szerint Lydia kerül a hatalmával visszaélő férfi pozíciójába (annyiban iszonytató, amennyiben a patriarchális elnyomást képviseli), a neki alárendeltek pedig úgy pozicionálódnak, mint azok a #MeToo-mozgalomban felszólaló nők, akik az ellenük elkövetett szexuális visszaéléseket napvilágra hozva kísérletet tettek a hallgatásukra építő munkahelyi szokásrend megváltoztatására, igyekeztek egymást támogatva hangot adni az elnémítottaknak. Ezesetben a filmben csak apró érdekességet jelentene az, hogy a zaklató férfi szerepébe ezúttal egy nő kerül, ami azonban könnyen arra a nem annyira apró jelentőségű konklúzióra vezethetne, hogy lám-lám, nő is kerülhet ilyen helyzetbe, a munkahelyi hierarchia szüli az erőszaktevőt, nem pedig valamiféle nemi egyenlőtlenség. Természetesen elképzelhető olyan szituáció, ahol nő él vissza a hatalmi helyzetével, mégis nehéz szabadulni attól az érzéstől, hogy egy ilyesféle szűzsé a #MeToo felvizezését, a feminista törekvések visszafordítását célozná. De a legfőbb érv ez ellen az olvasat ellen a nézői szimpátia ellentétes iránya és ezzel párhuzamosan a maszkulin-feminin szerepek fordított eloszlása.

Nézzük meg, hogyan ábrázolja a film a Tár ellen vádat emelő szereplőket. Két jelenet kap ilyen szempontból hangsúlyt, a fiú diákkal, Maxszel és a csellista lánnyal, Olgával folytatott párbeszéd. Amikor az órán az előbbi kifejti, hogy azért „nem bírja” Bachot, mert az az életében túl sok gyermeket nemzett, és különben is maradiság fehér halott férfiszervezőket játszani,¹⁵ Tár vitába száll

¹⁵ Amikor Tár játszik neki, hogy meggyőzze Bach zenéjének szépségéről, a fiú így reagál: „Ön

vele, amit a fiú azzal zár le, hogy kivonul a teremből egy „maga egy hülye picse”¹⁶ kíséretében. (Tár Max után kiáltott válasza: „Maga meg egy robot. Minthogy úgy tűnik, sajnos, hogy a maga lelkének építész a közösségi média.”)¹⁷ Amikor pedig az új csellista lánnyal vacsoráznak, az arról beszél Tárnak, hogy minden évben virágot visz Clara Zetkin sírjához, miközben világos, hogy éppen tanára népszerűségét kihasználva készül fölkapaszkodni a zenekari ranglétrán. Mindkét szereplő kritizálja a komolyzene étoszát, miközben probléma nélkül abból próbál sikert kovácsolni. Árulkodó az is, hogy miután vegetáriánusnak állította be magát, a liberális nézeteket osztogató, toleranciáról papoló Olga végül mégiscsak két pofára zabálja a több körben berendelt húst.

Világos tehát, hogy a film a vitaképtelenséget és a képmutatást rendeli a diákok alakjához, vagyis azt a rossz értelemben használt, kisajátított, eltorzított wokeness-t, amelyről Slavoj Žižek azt írja, hogy „szubjektív megnyilvánulási pozíciója – a hely, ahonnan beszél – kíméletlenül tekintélyelvű, nem tűri a vitát”¹⁸ (2022). Ezekkel a szereplőkkel azonosítani a #MeToo movent szövszólóit erősen antifeminista gesztus lenne. Mivel „a cancel culture elsietett vádaskodásai az állítólagos elkövetőkkel szemben a #MeToo ellen dolgoznak”¹⁹ (Decker), csakis a #MeToo kárára lehetne #MeToo-film a *Tár*. Az azonban ennek több szempontból is ellenáll. Egyfelől semmiféle bizonyítékot nem mutat fel a Tárt vádlók oldaláról (egy pletykából értesülünk arról, hogy a karmester zaklatta a volt tanítványát), másfelől Tár normasértő társadalmi nemi szerepe egyszerűen lehetetlenné teszi, hogy patriarchális hatalomgyakorlóként tekintsünk rá. A film határozottan és hatványozottan nőként ábrázolja, akit éppen az tesz szörnyszerűvé, hogy nőként birtokol férfinprivilegiumokat, vagyis köztes lény, határsértő „szörny vagy freak, egy hitvány hiba” (Gilbert-Gubar 2000, 34-35).²⁰

Ahogy már utaltam rá, *Tárt* a történet valóságos feminista ikonként ábrázolja: felvállalt kapcsolatban él egy nővel, közös gyerekük van, sikeres a korábban férfinprivilegiumnak számító szakmákban, ösztöndíjprogrammal tá-

nagyon jól játszik. De manapság a fehér cisz férfi zeneszerzők egyszerűen nem az én világom.” („You play really well. But nowadays, white, male, cis composers, just not my thing.”)

¹⁶ „You’re a fucking bitch.”

¹⁷ „And you are a robot. I mean, unfortunately, the architect of your soul appears to be social media.”

¹⁸ „its subjective position of enunciation – the place from which it speaks – ruthlessly authoritarian, brooking no debate”

¹⁹ „[C]ancel culture’s swift declarations against alleged perpetrators work against #MeToo...”

²⁰ Gilbert és Gubar a 19. században tollat ragadó (vagyis a férfiaság szimbólumát elbitorló) nő kapcsán használja ezeket a jelzőket: „If becoming an *author* meant mistaking one’s ‘sex and way,’ if it meant becoming an ‘unsexed’ or perversely sexed female, then it meant becoming a monster or freak, a vile Error...”

mogatja a női karmesterek pályáját. Ő az, aki megvalósította, életében gyakorolja azt az értékrendet, amit diákjai számon kérnek rajta. A legbeszédesebb (szinte provokatív, a veszélyes következményekre figyelmeztető) képi ábrázolása ennek az, amikor Lydia az otthonában zenei anyagot válogatva mezít-láb tapos azoknak a halott fehér férfiaknak az arcképén (a lemezek borítóján), akiknek a színrevitelét „woke” diákja kifogásolja. A filmben a férfi ikonokon való taposás a falra akasztott puska, nem pedig az eleve súlytalanak beállított kifogások Lydia „elnyomó”, „maszkulin” személyével szemben.

Határozottan nőként pozicionálja Tárt az is, hogy a lejáratási manőver előkészítéseként folyamatosan videózzák titokban. Az egyik film eleji beállításban a titkárnője telefonján keresztül látjuk, ahogy alszik a vonaton, később kiderül, hogy azon az órán is készült titkos felvétel, amikor Tár a fiúval vitázott. Ahogy arról a fentiekben már szintén volt szó, a tekintet tárgyakként meghatározott nő Mulvey óta filmelméleti klisé, ami nemcsak a látvány oldalán elhelyezkedőt femininizálja, de a kukkolót is maszkulinizálja, hozzá rendelve a (társadalmi nemi egyenlőtlenséget látási irányokra leképező) férfitekintetet. Úgy tűnik tehát, hogy Tárral szemben mégsem egyenjogúságért küzdő nők, hanem klasszikus patriarchális erők munkálkodnak. A probléma pedig ennek megfelelően nem az, hogy Tár a férfias pozícióban férfivá vált, és egy elnyomó patriarchális attitűdöt tett magáévá, hanem hogy nőként, ráadásul leszbikus nőként (tehát abszolút másikként) bitorol férfi pozíciókat (szó szerint tapos rajtuk). Vagyis a film nemcsak az iszonytató nőiség jelenségét magyarázza az eltörléskultúra felől, de ezt fordítva is megteszi: rávilágít a woke-izmus és a patriarchátus párhuzamaira, a fennálló rend változatlanságának közös érdekére.²¹

A dramaturgiai csúcspont a film vége fele az a jelenet, amikor a meghurcolt és idegileg megtépázott Lydia nekifutásból letaszítja a helyébe állított férfit a karmesteri dobogóról. A férfi helyének átvétele erőszakos, őrült és nem utolsó sorban hiába való tett, üzeni a jelenet. Érdemes ezt a zárlatot a látszólag hasonló tematikájú *Whiplash*-ével (rend. Damien Chazelle, 2014) összehasonlítani. Ott is egy karizmatikus zenetanár a főszereplő, ez esetben férfi, Terence Fletcher (J. K. Simmons alakításában), akit az oktatási módszerével szembeszálló dobosfiúnak köszönhetően ugyanúgy eltávolítanak a pozíciójából, mint Tárt. Fontos különbség azonban, hogy a *Whiplash*-ben a testi-lelki erőszak formái tisztán láthatóak, a film nem hagy kétséget afelől, hogy ez esetben a „karizmatikusság” tényleges abúzust takar. Érdekes módon a film mégis a férfitanár módszerének igazolásával zárul. Hiába rúgják ki, a

²¹ „Amit akarnak, az az, amit éppen el is érnek: a morális autoritás pozícióját, ahonnan anélkül terrorizálhatnak mindenki mást, hogy ténylegesen változtatnának az uralom társadalmi viszonyain.” (Žižek 2024)

filmvégi mosoly, amit az önmagát felülmúló produkciót nyújtó fiú arcán láthatunk, rehabilitálja a tanárt. Ráadásul a terem sötét végében meghúzódó Mr Flechernek mindezt módjában áll végigkövetnie, vagyis azt is biztosítja a film, hogy az elkövető visszaigazolást kapjon arról, hogy az erkölcsi győzelem mégiscsak az övé.²² Vele szemben Tár esetében a történet végi lecsúszás abszolút. A kiborulás említett jelenetét a film még egy utóhang szerű zárlattal is tetézi, mely a főszereplőt „száműzetésben”, egy meg nem nevezett ázsiai országban mutatja. Két epizód követi egymást, először azt látjuk, hogy Tárnak egy masszázsszalónban a várt szolgáltatás helyett (masszőröknek öltöztetett) prostituáltakat kínálnak fel (innen öklendezve távozik), majd hogy munkába állva egy cosplay-eseményen a videójáték-vetítést kísérő zenekart vezényli. Női, emberi, szakmai minőségében totális a megaláztatás.

Ha tehát kiszabadítjuk magunkat Lydia karizmatikus egyéniségének bűvköréből, képesek lehetünk észrevenni a másik tábor negatív ábrázolását, és hogy a film legalább olyan mértékben foglalkozik a szörnyszerűsítés folyamatának, mint a főszereplő kiállhatatlanságának a lélektani elemzésével. Tár iszonytatóságát idézőjelbe helyezi azoknak az érdekeknek a feltárása, melyek az emancipált karmesternő ellehetetlenítése mögött húzódnak. A posztfeminist új generáció visszarúgását (*backlash*) a film a démonizálás kortárs verziójához kapcsolja, és az iszonytató nőiség működ(tet)ésmódját a *cancel culture* társadalmi gyakorlatán keresztül szemlélteti, amivel egyben a woke-izmusnak is görbe tükröt tart. Ezt a kritikai üzenetet veszíti szem elől a *Tár* #MeToo-filmmé olvasása. Ha figyelmen kívül hagyjuk az eltörléskultúra film általi negatív ábrázolását és a #MeToo feminista mozgalmának képviselőiként azonosítjuk annak gyakorlóit, akkor – ha mégoly öntudatlan is – azt az ártalmas kisajátítást és képmutatást ismétljük meg, amit a film a „woke-ista” szereplőkön keresztül színre visz. A két társadalmi praxis összemosása egyet jelent a #MeToo démonizálással való megvádolásával, azaz démonizálásával, mely pingpong-logika jól ismert a kultúrharc lövészárkaiból: nem mi, hanem ti folytattok boszorkányüldözést azzal, hogy boszorkányüldözésnek nevezitek a boszorkányüldözést... Napjaink Medúza-feje szép és nevet,²³ és annál veszedelmesebb.

²² Árulkodó, hogy a *Whiplash* kapcsán még távolról sem merült fel a #MeToo-olvasat lehetősége. Amennyiben a film azt kommunikálja, hogy a férfinak az erőszakossága végül mindig meghozza a gyümölcsét, fel sem merül „a cél szentesíti az eszközt” morális kifogásolhatósága.

²³ Cixous még úgy gondolta, hogy „[e]lég, ha szembenézünk a medúzával, hogy lássuk: nem is halálos. Szép és nevet.” (Cixous 1997, 369)

Szegény woke-ista gyermekeink: *After the Hunt*

Az alcímmel András Csaba Angela Nagle *Kill All Normies* (2017) című könyvéről írt recenziójának címét – *Szegény alt-rightos gyermekeink* – variálom tovább, mely már maga is egy korábbi cikkcím – *Szegény náci gyermekeink* – variációja. András kapcsolódási alapja Tamás Gáspár Miklós 2004-es írásához az, hogy az alt-right születését analizáló *Kill All Normies* és „a kelet-európai poszt- és neofasizmust mint ’ifjúsági jelenséget’ vizsgál[ó]” TGM-írás „következtetései [...] sok tekintetben nagyon hasonlóak” (András 2021, 106). Jelen fejezet pedig azon a ponton kapcsolódik András Csaba recenziójához és közvetve Angela Nagel könyvéhez, ahol az a woke-ságot woke-izmussá torzító tendenciákat kifejezetten az amerikai elitegyetemek színtereihez köti. András a következőképp foglalja össze az alt-right születését serkentő partnerjelenség jellegzetességeit:

A nyugati egyetemeken kibontakozó Tumblr-liberalizmus tökéletes ellenfél volt az alt-right számára. Ez a közeg névelőhasználati előírásaival, biztonságos terekre (*safe space*) és speciális figyelmeztetésekre (*trigger warning*) vonatkozó igényeivel, felületes, ám könyörtelen politikai ítéleteivel (*deplatforming* – azóta *cancel culture*), futószalagon termelt identitáslehetőségeivel, ultraérzékenységeivel, a szenvedés, a gyengeség és a sérülékenység kultikus pozícióba emelésével, a hétköznapi társadalmi valóságától való abszurd eltávolodásával folyamatosan muníciót nyújtott az alt-rightnak. (András 2021, 109)

A *Vadászat után* története a Yale-en játszódik, a filozófiaképzés oktatóinak és hallgatóinak világában, azon belül is a doktori képzés köreiben. Olyan elméletekről folyik a diszkusszió mind a tantermi, mind az otthoni környezetben, melyeket woke-nak nevezhetünk a szó nem kisajátított értelmében. Alma (Julia Roberts) Foucault-t, Adornót és (doktorandusza performativitásmélellettel kapcsolatos disszertációja alapján) Butlert tanít. Az oktatók és hallgatók közvetlen viszonyban, borozgatva boncolgatják a kritikai gondolkodás, a szubjektumelméletek témáit. Az Alma otthonában tartott elegáns partin ismerjük meg a szereplők közti viszonyokat, a professzor asszony iránti (az Alma pszichológus férje által némi visszafogott féltékenységgel követett) hallgatói rajongást, első sorban Maggie (Ayo Edebiri) lesbikus vonzódását; az Alma és a kollégája, Hank (Andrew Garfield) közti baráti (mint később kiderül, ex-szeretői) viszonyt. A botrány a vacsorát követő napon pattan ki, amikor Maggie elpanaszolja Almának, hogy Hank az este hazakísérte és erőszakoskodott vele

a lakásán.²⁴ Trükkös csavar, hogy a konfliktus ezután szinte azonnal eltolódik a Hank-Maggie párosról Alma és Maggie viszonyára. A férfitanár sorsa háttérbe szorul és a központi kérdés az lesz, hogy a rajongott professzornő hogyan reagál diákja bejelentésére, vakon hisz-e igazában és milyen erkölcsi döntésekre jut a további lépéseket illetően. Annyi bizonyos, hogy Maggie-nek határozott elvárásai vannak, és ha ezeket nem teljesíti maradéktalanul, Alma bukása garantált.

A film a *Tár*hoz hasonlóan irányítja a néző szimpátiáját: semmivel sem bizonyítja az abúzus megtörténtét, ugyanakkor rengeteg olyan jelzést ad, ami ellenszenvenné teszi Maggie-t. Megint fontos hangsúlyozni, hogy egy #MeToo-film esetében egy ilyen áldozat ellen fordulás erős antifeminista gesztusnak számítana, a #MeToo-mozgalom hiteltelenítését implikálná.²⁵ Ezt azonban ez a film is elkerüli azzal, hogy egész pontosan megfogalmazza kritikájának tartalmát, egyrészt Maggie jellemrajzán keresztül (melynek csak egy része lesz a #MeToo-felszólalók stratégiájával való visszaélés), másrészt a sikeres, emancipált, a feminista értékeket Lydiához hasonlóan gyakorlatba fordító Alma szájába adva érveit.

Maggie karakterét hangsúlyozottan a lopás motívuma köré építi a film. A vacsorapartin láthatjuk, ahogy a lány mosdókeresés ürügyén mindenhova bepillant, a címbeli kifejezéssel élve „vadászik” valamire, amit aztán meg is talál egy szekrény alá rejtett levél formájában. Később a német nyelvű újságcikket az online fordítóba bepötyögve megtudja, hogy Alma ellen fordítható információra bukkant, amivel aztán adott ponton elő is áll. A lopás második szintje a disszertációt érinti, előbb Hank, majd Alma ismeri be, hogy világos számukra, hogy Maggie plagizálta a dolgozat legfontosabb állításait. Végül a rajongó attitűd (ami mögött inkább az anyapótlék-keresés, mintsem valódi vonzalom áll) készteti a lányt tanára öltözködési stílusának meglopására; egyre feltűnőbb részletekben válik nyilvánvalóvá, hogy Maggie utánozni próbálja Alma külsejét.

Miután a lány kijátszotta a zsarolás kártyát a titkolt újságcikkkel, és a két női szereplő egymás ellen fordult, Alma egy monológban szembesíti Maggie-t generációjának problémáival, a woke nevelés félrecsúsztatásával, az átadott értékek és tudás kisajátító, felszínes, eltorzító fel- és kihasználásával, végső soron saját (Alma) generációja nárcisztikus kizsákmányolásával. Amikor a lányt kö-

²⁴ A *Tár*hoz hasonló dramaturgiai stratégia, hogy Lydiához hasonlóan Hank sem túl szimpatikus figura, a diákokkal harsányan flörtöl, előszeretettel gyakorolja a „férfiterpeszt”, amivel szinte kiprovokálja az ellene intézett támadást.

²⁵ Nem véletlen tarthatta fontosnak a rendező, hogy a film megjelenését követően szinte azonnal lenyilatkozza, hogy „a *Vadászat után* nem #MeToo-film”. (Ford 2025)

zepszerűnek, hazugnak és lustának nevezi, aki bár minden támogatást megkap, tehetség híján képtelen élni a lehetőségeivel, egyedül a figyelem magára fordításában, anyapótlékok kiszipolyozásában érdekelt, Maggie távozni akar: „kezd számomra kényelmetlenné válni ez a beszélgetés”,²⁶ mire Alma így válaszol: „nem minden arról szól, hogy a te kényelmedet szolgálja”,²⁷ és folytatja a szembesítést.²⁸ Végül Maggie-nek úgy sikerül lezárnia a szituációt, hogy felpofozza tanárát. A gesztus a *Tár* diákjának hülyepicsázós kivonulásához hasonlóan a vitahelyzet elkerülésének, a másik megsemmisítésének, erőszakos elhallgattatásának látványos megnyilvánulása. A #MeToo-olvasat elutasítása szempontjából fontos hangsúlyozni, hogy ez a film egyetlen erőszakjelenete. A nő felpofozása (melynek egyik legikonikusabb példája a filmtörténetben a *Premier* [Opening Night. rend. John Cassavetes, 1977] színházi próbajelenete)²⁹ Maggie-t ugyanúgy maszkulinizálja, mint a kukkolás Lydia titkárnőjét, amiből ezúttal is a woke-izmus és a patriarchátus érdekeinek összefonódására következtethetünk.

Egy további beszédes jelenet a két generáció világnézeti konfliktusáról a „másik” fogalma körüli filozófiai vita Alma óráján (a Max-jelenet párja a *Tár*-ból), amely során a már Maggie által szorongatott tanár meglehetősen indulatosan reagál az egyik jelenlévő hallgató hozzászólására, aki szerint a „másikkénti” pozicionálás megbélyegző gesztus. Rámutat arra, hogy a hallgató kifogása a „másik” filozófiai koncepciójával szemben azon a feltételezésre alapszik, hogy a másikként pozicionálás egyenlő a rosszként pozicionálással, ami azt implicálja, hogy a különbség észrevétele és megnevezése csakis rossz lehet. Alma mellett érvel, hogy éppen ez a hozzáállás semmisíti meg a

²⁶ „I don't feel comfortable having this conversation with you anymore.”

²⁷ „Not everything is supposed to make you comfortable...”

²⁸ A kényelem és a kényelmetlenség két figurán keresztüli szembeállítás szintén Almat állítja feminista pozícióba, amennyiben a (Maggie alakjával ellentétező) bizalommal járó kényelmetlenséget is az értelmezői horizontra helyezzük a következők szerint: „A feminista 'bizalom' fogalmának kiindulópontja az, hogy nem feltétlenül egy kellemes érzületről van szó, ami az 'egyet'-értés azonosságából adódik: a bizalom szükségképpen fájdalommal, konfliktusokkal is jár. Mégis kíváncsi, mert a bizalom elengedhetetlen ahhoz, hogy a küzdelmünket, ennek keretében a közös platform kidolgozását előremozdítsa; hogy a versengést, az egymással való leszámolás indulatát a szolidaritás váltsa fel.” (Barát 2023, 71)

²⁹ A *Premier* azért is fontos példa a #MeToo-filmek kontextusában, mert abban a közegben játszódik, ami a #MeToo-mozgalom elsődleges helyszíne volt: a színművészet világában. Azzal, hogy Myrtle (Gena Rowlands) nem képes a próbált darabba beleírt pofont fogadni, egyrészt nagy bosszankodást vált ki a kollégák részéről (minthogy nem tudnak haladni a jelenettel), másrészt tükröt tart annak a patriarchális berendezkedésnek, mely szerint a nők felpofozása a színpadon „természetes” dolog. „A színésznőpofozásnak hagyománya van” (Actresses get slapped. It's a tradition.), magyarázza a filmbeli rendező. (A filmről írt elemzésemet lásd itt: Kérchy 2019, 73–88.)

másikat. „Mi tenné magát boldoggá? [...] Ha építenék egy olyan világot, ahol minden sarok le van kerekítve? Ha kipárnáznám a választott celláját finomságokkal és kibaszott ’felkavaró tartalom’ figyelmeztetésekkel?”³⁰

A film tehát Alma karakterén keresztül fogalmazza meg a woke-izmus kritikáját, amit azért nem értelmezhetünk „a #MeToo és az utraliberalizmus” elleni durva beintésként,³¹ mert a kritika határozottan „woke” oldalról, a Foucault- és Butler-kutató, emancipált filozófusnő oldaláról érkezik. További fogódzót jelenthet a címbeli áthallás Vinterberg *A vadászat* (*Jagten*, rend. Thomas Vinterberg, 2012) című filmjére, mely egy férfi óvodai nevelő (Mads Mikkelsen) alaptalan megvádolásáról és meghurcoltatásáról szól. A párhuzam azért is lehet szemléletes, mert *A vadászat* esetében a támadó oldal egy bigott, valóságos közeg, ami így a *Vadászat után* woke-ista táborával kerül egy platformra. Ezzel az esetleges Vinterberg-referencia megint csak a balos nézetek jobbra sodródására figyelmeztet a liberalizmus szólamainak szélsőséges eltorzítása esetében.³²

A cím másik feléről, az „utánról” is érdemes szót ejteni. Miközben az idősíki vonatkozásában az állítólagos hatalmi visszaélés következményeire, vagyis a film központi cselekményének jelen idejére utal a szó (az intertextuális játék esetében pedig Vinterberg filmjének továbbgondolására), általánosabb szinten a „poszt”-woke korszak jelentésrétegét is kihallhatjuk belőle. A vadászat ez esetben a kritikai gondolkodást jelentené, a totalizáló beszédmódok lebontásában érdekelt, centrumokra „vadászó” analízist. Poszt pedig az, ami úgy van túl ezen, hogy közben nem szűnik meg az eredeti jelentésre apellálni. A kisajátító használat következtében azonban a kritikai gondolkodás paranoid üldözési mániává torzul, ami elnyomó, erőszakos, autoriter hatalomgyakorláshoz vezet. A film ábrázolásában tehát a woke valóban halott, ugyanakkor Alma sorsán keresztül felvillan a túlélés reménye is. Félig-meddig optimista zárlat ez, mert jöllehet, Alma nem úgy végzi, mint Lydia, sőt, egy időugrással a dékáni székben láthatjuk viszont, az is nyilvánvaló, hogy ennek a túlélésnek

³⁰ „What could make you happy? [...] Should I build a world for you that has all the edges rounded out? Pad your chosen cell with niceties and fucking trigger warning?”

³¹ Lásd a következő cíkcímet: „Durván beintett Julia Roberts a #MeToo-nak és az utraliberalizmusnak” (Origo 2025)

³² A két film közti párhuzamon az se csorbit, hogy Alma esetében kiderül, hogy ő is hasonló helyzetbe került még kamasz korában, mint most Maggie (az újságcikk ehhez a múltfeltáráshoz vezet), hiszen az ő esetében a rágalmozás rejtegetendő bűnként, traumatikus foltként íródik be személyes narratívájába (féltékenységből vádolta be az apja kollégáját), míg Maggie esetében nyíltan vállalt, tudatos stratégia. (Az Alma elleni lejárató hadjárat sajátosságaiból legalábbis arra következtethetünk, hogy az a Hank elleni fellépést ismétli.) Alma régi bűnének feltárása tehát nem a tanár képmutatását, hanem az eltörléskultúra büntudatkeltő stratégiáját hivatott megvilágítani.

komoly ára van. A filozófia professzornak be kellett szállni a látványcirkuszba, nyilvános vezeklést tartania ahhoz, hogy állását visszaszerezze és megerősítse. Ambivalens a film zárójelenete is, mely valamiféle békejobb-nyújtásról kellene, hogy szóljon, Alma és Maggie kávéházi találkozásában azonban a feszültségoldás elmarad. A film nyitva hagyja tehát a kérdést a probléma megoldását illetően, a nézőre testálva a „woke-ista” generáció (újra)felébresztésének feladatát.³³

Összegzés

A fentiekben két olyan nagy nemzetközi visszhangot kapó filmmel foglalkoztam, melyek aktuális témája egy új típusú filmes trendet jelez. Amellett próbáltam érvelni, hogy ennek a filmtípusnak a megközelítéséhez a #Metoo felőli olvasatnál alkalmasabb értelmezői keretet nyújthat az iszonytató nőiség elmélete. A központba állított konfliktus nyilvánvalóan kötődik a 2017-es feminista mozgalomhoz, de csak annyiban, amennyiben az azzal való visszaélés lehetőségét és kétségekívül a valóságban is előforduló jelenségét tematizálja. Ugyanakkor félrevezető lenne azt gondolni, hogy a *Tár* és a *Vadászat után* a hamis vádelemeléseknek azzal az elenyésző százalékkal foglalkozna, ami a jogos feljelentéseket kíséri. Minden bizonnyal léteznek ilyen filmek is, ezek a helyzetből fakadó pszichológiai drámára, a személyes konfliktusokra koncentrálnak. Az elemzett filmek témája azonban ennél jóval specifikusabb, a vizsgált jelenségnek a szexuális visszaéléssel való megvádolás csak egy része, variációja. Egy olyan közéleti beszéd- és gondolkodásmódot állítanak kritikai fénybe, mely a hatalmi elnyomás elleni küzdelmet saját groteszk paródiájába fordítja és ezzel kontraproduktív módon az „ügy” hiteltelenítéséhez járul hozzá. A megsértődés lehetősége utáni „vadászatot”³⁴ a nárcisztikus énközpontúság, nem pedig a decentralizáció vágya mozgatja.

³³ „A ’woke-ság’ gyakorlatilag az ellentétét jelenti.” Žižek a gyászoló apa *Álomfejtés*-beli példájával világítja meg az ébren álmodás énvédő mechanizmusát: „A forgatókönyv a következő volt: amikor az alvást megzavarta a füst, az apa gyorsan épített egy álmot, amely egyesült a zavaró elemmel (füst, tűz), annak érdekében, hogy meghosszabbítsa az alvást; azonban amivel az álomban szembesült, az egy trauma volt (felelőssége fia halálában), amely sokkal erősebb volt a valóságnál, szóval felébredt a valóságba, hogy elkerülje a Valósta... S pontosan ugyanez a helyzet a jelenlegi ’woke’ mozgalom nagy részével is: a woke felébresztett minket – ráébresztett a rasszizmusra és a szexizmusra – pontosan azért, hogy tovább tudjunk aludni. Bizonyos valóságokat mutatnak nekünk, hogy továbbra is figyelmen kívül hagyhassuk a faji és szexuális traumáink valódi gyökereit és mélységeit.” (Žižek 2024)

³⁴ „Ne akarjon mindenáron megsértődni.” („Don’t be so eager to be offended.”), mondja Tár Maxnek.

„Az ideológia, mint tudjuk, gyakran működik ezen a módon: egy csoport eszméit egy másik eltulajdonítja és működésbe hozza, noha érdekeik ellentétesek.” (Dolan 2003, 62) Azzal, hogy a két film a megkülönböztetés fontosságát a főszereplőkön keresztül határozottan feminista érdekekhez köti, ellenáll annak, hogy „a kapitalista fürdővízzel együtt a kritikai gyereket is kiönt[se]” (Müllner 2024). Hiszen a *Tár* és a *Vadászat után* nemcsak arra hívja fel a figyelmet, hogy a liberális elvek torz verziói ártalmasak, mert abba fordulnak át, ami ellen eredeti formájában az éberségre szólítás programja harcolt, de Alma és Lydia feminista pozícióján keresztül arra is, hogy azokat az értékeket, amiket így kisajátítottak, eredeti formájukban védeni kell és küzdeni értük. A woke tulajdonképpen ugyanúgy jelentésmegújításra szorul, mint a queer. Miután woke-izmusként kisajátított, itt lenne az ideje annak, hogy újra pozitív értelemmel telítődjön. Talán ebben ragadható meg leginkább a „woke-izmust” kritizáló, annak patriarchális érdekeire rávilágító újhullámos feminista mozi „éberségre” szólító programja.

Felhasznált irodalom

- András Csaba. 2021. „Szegény alt-rightos gyermekeink.” *Replika* 5(123): 105-112.
- Barát Erzsébet. 2023. „Kirekesztés helyett bizalom.” *Fundamentum. Az emberi jogok folyóirata* 27(1): 65-73.
- Butler, Judith. 2003. „Kritikus queerség.” Ford. Sándor Bea. *Theatron* 4(2): 84-97.
- Cixous, Hélène. 1997. „A medúza nevetése. Ford. Kádár Krisztina.” In *Testes könyv II*, szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor s.k., Odorics Ferenc, 357-380. Szeged: Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport.
- Creed, Barbara. 2007. *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. London – New York: Routledge.
- Creed, Barbara. 2022. *Return of the Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*. London – New York: Routledge.
- Decker, Sydney. „METOO and Cancel Culture.” 2025. nov. 30. <<https://2010sprojectmetoo.carrd.co/>>
- Dolan, Jill. 2003. „Karen Finley anyasága.” Ford. Schuller Gabriella. *Theatron* 4(2): 61-67.
- „Durván beintett Julia Roberts a #MeToo-nak és az ultraliberalizmusnak.” 2025. okt. 12. *Origo*. 2025. nov. 30. <<https://www.origo.hu/filmklub/2025/10/julia-roberts-vadaszat-utan-cimu-film>>

- Ford, Rebecca. 2025. okt. 16. „*After the Hunt* is Not a #MeToo Movie, Says Luca Guadagnino – But It Is Political.” *Vanity Fair*. 2025. nov. 30. <https://www.vanityfair.com/hollywood/story/after-the-hunt-is-not-a-metoo-movie-luca-guadagnino?srsId=AfmBOor1Be_i9eEDxAbBCsLlIQUtdtqQOTNMrovRiGeBrbGCYdSQaQB6>
- Gilbert, Sandra M., és Susan Gubar. 2000. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven – London: Yale University Press.
- Joó Mária. 2017. „Feminista liberalizmus – liberális feminizmus ma: Martha Nussbaum.” *Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat* 7(2): 106-122. <https://ojs.bibl.u-szeged.hu/index.php/tntef/article/view/33827>
- Kérchy Vera. 2019. *Médea lányai. Performatív aktusok a kortárs film „színpadán”*. Szeged: Pompeji.
- Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia. 1996. „Bevezetés a Megalázottsághoz.” Ford. Kiss Ágnes. *Café Babel* 6(20): 169-184.
- Moklovsky Réka. 2023. ápr. 15. „Komolyzenei csúcsragadozó – A *Tár* című filmről.” *Kortárs Online*. 2025. nov. 30. <<https://kortaronline.hu/aktual/tar.html>>
- Mulvey, Laura. 2000. „A vizuális élvezet és az elbeszélő film.” Ford. Juhász Veronika. *Metropolis* 4(4): 12-23.
- Müllner András. 2024. „Tudás, hatalom, mit főztél? Gondolatok az identitáspolitikai elévülhetetlenségéről a *Háromezer számozott darab* kapcsán.” *Apertúra* 19(3). <https://www.apertura.hu/2024/tavasz/mullner-tudas-hatalom-mit-foztel-gondolatok-az-identitaspolitika-elevulhetetlensegerol-a-haromezer-szamosott-darab-kapcsan/>
- Nagel, Angela. 2017. *Kill All Normies. Online Culture Wars from 4Chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right*. Winchester – Washington: Zero Books.
- Rácz Viktória. 2023. febr. 24. „A legmerészebb #MeToo-filmben egy leszbikus nő a szexuális ragadozó.” *Telex*. 2025. nov. 30. <<https://telex.hu/kult/2023/02/24/tar-film-kritika-cate-blanchett-karmester-metoo-todd-field-oscar-dij>>
- TóCs. 2022. szept. 2. „Egy világhírű karmester a leszbikus Harvey Weinstein.” *NLC*. 2025. nov. 30. <<https://nlc.hu/szabadido/20220902/tar-kritika-velencei-filmfesztival-cate-blanchett/>>
- Tóth Andrea. 2021. „A #metoo margóján. A szexuális zaklatás társadalmi megítélése Magyarországon a Sárosdi/Marton-ügy tükrében.”

- Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat* 11(2): 55-86.
<https://ojs.bibl.u-szeged.hu/index.php/tntef/article/view/43612>
- Virágh Enikő Anna. 2022. „Ebből nem lesz forradalom” – a #MeToo-médiabíráskodás alakulása Magyarországon egy esettanulmány tükrében.” *Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat* 12(2): 46-66. <https://ojs.bibl.u-szeged.hu/index.php/tntef/article/view/44370>
- Žižek, Slavoj. 2006. „Szeressem felebarátomat? Köszönöm, nem!” Ford. Incze Éva. *Apertúra* 2(1). <https://www.apertura.hu/2006/osz/zizek-szeressem-felebaratomat-koszonom-nem/>
- Žižek, Slavoj. 2022. nov. 22. „Ethics on the Rocks.” *Project Syndicate*. 2025. nov. 30. <<https://www.project-syndicate.org/commentary/ethical-decay-right-wing-violence-hate-left-wing-woke-cancel-culture-by-slavoj-zizek-2022-11>>
- Žižek, Slavoj. 2024. szept. 03. „A woke-ság velünk marad.” Ford. Hegedűs Ferenc. *Mérce*. 2025. nov. 30. <<https://merce.hu/2024/08/03/slavoj-zizek-a-woke-sag-velunk-marad/>>

Filmográfia

- Akerman, Chantal (rend.). 1975. *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (*Jeanne Dielman, 1080 Brüsszel, Kereskedő utca 23.*) Paradise Films, Unité Trois.
- Baker, Sean (rend.). 2024. *Anora* (*Anora*). Cre Film, FilmNation Entertainment.
- Cassavetes, John (rend.). 1977. *Opening Night* (*Premier*). Rend. Faces International Films.
- Chazelle, Damien (rend.). 2014. *Whiplash* (*Whiplash*). Bold Films, Blumhouse Productions, Right of Way Films
- Ducournau, Julia (rend.). 2016. *Grave* (*Nyers*). Petit Film, Rouge International, Frakas Productions.
- Fargeat, Coralie (rend.). 2017. *Revenge* (*Bosszú*). Charades, MES Productions, Monkey Pack Films, Logical Pictures, Nexus Factory, Umedia, uFund.
- Fennell, Emerald (rend.). 2020. *Promising Young Woman* (*Ígértes fiatal nő*). LuckyChap Entertainment and FilmNation Entertainment.
- Field, Todd (rend.). 2022. *Tár* (*Tár*). Standard Film Company, EMJAG Productions.
- Green, Kitty (rend.). 2019. *The Assistant* (*Az asszisztens*). 3311 Productions, Bellmer Pictures, Cinereach, Forensic Films, and Symbolic Exchange.

- Guadagnino, Luca (rend.). 2025. *After the Hunt (Vadászat után)*. Metro-Goldwyn-Mayer, Imagine Entertainment, Frenesy Film Company, Big Indie Pictures.
- Haynes, Todd (rend.). 2015. *Carol (Carol)*. Number 9 Films, Film4 Productions, Killer Films.
- Kent, Jennifer (rend.). 2018. *The Nightingale (Sebzett csalogány)*. Causeway Films, Made Up Stories, Bron Creative, FilmNation Entertainment.
- Marshall, Garry (rend.). 1990. *Pretty Woman (Micsoda nő)*. Touchstone Pictures, Silver Screen Partners IV, Regency Enterprises, Arnon Milchan Productions.
- Parker, Trey (rend.). 2025. *South Park (South Park)*. 27. évad. Rend. Comedy Central.
- Polley, Sarah (rend.). 2022. *Women Talking (Nők beszélnek)*. Plan B Entertainment, Orion Pictures, Hear/Say Productions.
- Roach, Jay (rend.). 2019. *Bombshell (Botrány)*. Annapurna Pictures, Bron Studios, Creative Wealth Media Finance, Denver and Delilah Productions, Gramsci, Lighthouse Management + Media.
- Schrader, Maria (rend.). 2022. *She Said (Azt mondta)*. Annapurna Pictures and Plan B Entertainment, with Universal Pictures.
- Vinterberg, Thomas (rend.). 2012. *Jagten (A vadászat)*. Zentropa Entertainments.
- Zhao Chloé (rend.). 2020. *Nomadland (A nomádok földje)*. Highwayman Films, Hear/Say Productions, and Cor Cordium Productions.