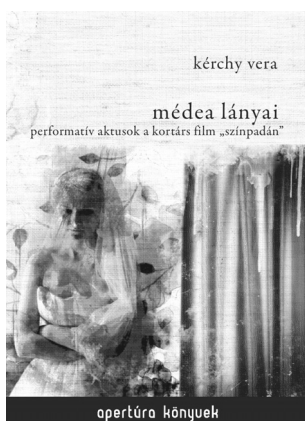


SZŐKE DÁVID SÁNDOR

Láthatatlan Médea a kortárs film színpadi terén

KÉRCHY VERA: MÉDEA LÁNYAI. PERFORMATÍV AKTUSOK A KORTÁRS FILM „SZÍNPADÁN”



Pompeji Kiadó
Szeged, 2019
163 oldal, 2800 Ft

”

Kérchy Vera *Médea lányai. Performatív aktusok a kortárs film „színpadán”* (2019) című munkája a film és a színpadi tér világában megvalósuló szerepjátékokat, szerepjátszás és identitásformálás viszonyait és kölcsönhatásait tárgyalja Lars von Trier *Melankólia* (2008), *Médea* (1988) és az *Antikrisztus* (2009), John Cassavetes *Premier* (1977), Darren Aronofsky *Fekete hattyú* (2010), David Lynch *Mulholland Drive* (2001) és *Inland Empire* (2007), David Cronenberg *Karambol* (1996) és Stanley Kubrick *Tágra zárt szemek* (1999) című filmjében, valamint a *Westworld* (2016–) című HBO-sorozat első évadában. A munka kiindulópontja Rembrandt *Médea: Iaszón és Kreusza esküvője* (1648) című rézkarca, mely alapján a szerző a filmekben megvalósuló, főként női karakterek által végrehajtott performatív aktusokat az előre megírt és előíró, társadalmilag szavatolt és stabilnak vélt diskurzusokat felforgató tettekként elemzi. Kérchy figyelemre méltó rálátással közelíti meg és teszi a kortárs elméletek alapkövévé Médea alakját: a szerző megközelítésében Médea egy olyan allegorikus alak, aki a menyegzői oltár mögött settenkedve, fenyegető árnyalakként készül végleg megbolygatni az esküvő által megtestesített társadalmi rendet. Médea „lányai”, tehát a filmekben ábrázolt női karakterek ennek megfelelően kivétel nélkül a fallogocentrikus bináris megingatására tör(eksze)nek, felfedve és megkérdőjelezve az apollóni tisztaság felsőbbrendű (és férfias) és a dionüszoszi káosz alsóbbrendű (és nőies) tengely két oldalának heteronormatív és társadalmilag konstruált és szigorú normatív előírások szerint szerveződő természetét.

A kötet bevezető fejezetében a szerző a performativitás és a reprezentáció elméleteit, működési mechanizmusait és színházelméleti megközelítési módjait tárgyalja, többek között Friedrich Nietzsche (*A tragédia születése*, 1872) és Ju-

dith Butler („*Kritikus queerség*”, 1993) elgondolásainak, valamint Jacques Derrida Austin-olvasatának tükrében. A reprezentáció posztmodern és posztstrukturalista értelmezései által a szerző a valóság hozzáférhetőségét a jelentés és a nyelv, a performativitás és az „újra-megjelenítés” konfliktusainak és bonyolult kérdéseinek elméleti megközelítéseit elemzi, a figyelmet végig a színházi tér és előadás reprezentatív közvetítő erejének kritikai teóriáin tartva. John Austin *Tetten ért szavak* (1962) című kötetének derridai értelmezéseiből kiindulva a szerző a nyelvi működésmód „sikeres” és „sikertelen” performatív aktusának különbségtételeit és egymással való küzdelmeit, valamint a többértelműségben és következképp, a rendszeres félreolvasásokban megnyilvánuló összekapcsolódását vizsgálja, rávilágítva a jellé olvasás kudarcára, s hogy nézőként és olvasóként mely ponton siklik ki olvasatunk, konfliktusoktól terhes ötvöződése, a színházi térben és a hétköznapi rítusokban megfigyelhető „sikeres” és „sikertelen” performatív aktusok egymástól való elválaszthatatlansága ezen olvasatban az egyirányú és tiszta értelmezésekkel szemben teret hagy a kritikai gondolkodásban rejlő különféle (félre)értékek, tévedések számára. Ezen dekonstruktív értelmezés a színház világából a mindennapi élet rítusaiban köszön vissza. A szerző figyelemre méltó alaposággal hivatkozik azokra az elméletekre (többek között ide tartoznak Erika Fischer-Lichte és Butler performativitással kapcsolatos teóriái), amelyek Austin a mindennapok intézményszerű társadalmi ceremóniáiban (többek között ilyen a házasságkötés) rögzült beszédcselekvésről alkotott nézeteit felhasználva törekednek arra, hogy egy bizonyos kritikai pozícióból reflektáljanak a hétköznapi nyelvhasználat számára egyértelműnek mutató elgondolásokra, s ha szükséges, felforgassák azokat.

Az Austin által elsőként tárgyalt házassági ceremónia keretei között kiejtett „Igen” („I do”) mint a beszédaktus legszemléletesebb példája képezi a második fejezet problémakörét. A szerző a Rembrandt-rézkarca alapján fejti ki az „I do” és az „I do not” beszédaktusaiban rejlő ambivalenciát, melynek értelmében egyrészt a házassági ceremónia mint egy heteronormatív rendszer által felépített és egy heteroszexuális narratíva szerinti előírások alapján színre vitt társadalmi rituálé lepleződik le, másrészt az „I do” performatív aktusának sikertelensége abban rejlik, hogy a pillanatban kimondott szó inkább tekinthető a rituálé folytonos ismétlődésen nyugvó részeként, amely független a beszélők akaratától. Így az ambivalencia, a félreolvasás azáltal válik lehetővé, hogy külső szemtanúkként nem ismerjük a beszédaktusban résztvevő felek szándékát és belső világát. Míg tehát az esküvő a társadalmi konvenciók nézőszögéből vizsgálva nem más, mint a „férfi” és a „nő” binárisán nyugvó konzervatív identitástudat diadala, a beszédaktusban rejlő ambivalencia szétfeszíti és felforgatja annak folyamatát. Ezen kettősségnek legkifejezőbb szemléltetése a szerző szerint Rembrandt Médearézkarca, mely megközelítés érdekessége, hogy Médeát a társadalmi hagyományoknak és előírásoknak fejet hajtó nő „másikjaként” látatja, akinek sötétségbe burkolódzó alakja, kivehetlensége magában hordozza a ceremónia sikertelenségnek lehetőségét. A sikertelen performativitást támasztják alá a szerző által tárgyalt filmes példák, többek között a *Trónok harca* (2011–2019) *Red Wedding* című epizódja, valamint a *Kill Bill* (2003), a *Szörnyszülöttek* (1932) és a *Truman Show* (1998) esküvői jelenetei és az ezekre való utalások, mely jelenetekben a fény és az árnyék, a konvencióba váratlan vendégként betolakodó vérengzések és a szereplők árulkodó gesztusai kivétel nélkül a rituálé folyamán létrejövő kisiklásokat példázzák.

Kreusza és Médea ellentétes alakját Kérchy Lars von Trier *Melankólia* című filmjén keresztül egyesíti a főszereplő Justine alakjában, mely által a két pólus a szerző szerint a hisztérikus nő toposzát hozza felszínre. A „határsértéseiről” ismert dán rendező e filmje két nővér terhelt kapcsolatáról szól, melynek háttérében ott munkál az egyetemes pusztulás egy, a Földbe csapódó ismeretlen bolygó képében. A film első „fejezete” (*Justine*) a félrecsúszott házassági ceremónia példája: Justine számára a nővére és a sógora előkészíti a házasság normatív rendjébe való belépés lehetőségét, ugyanakkor a menyegző kudarcát megelőlegezik a vendégek személyiségéből fakadó félrecsúszások és az olyan hátráltató tényezők, hogy a pár két órát késik a lakomáról, mert az őket szállító bérelt limuzin elakad a helyszín felé vezető úton. Justine pénzes sógora állandóan arra hivatkozik, hogy mennyi pénzt költött az esküvőre, egy ponton szinte fenyegetve őt, hogy ezért Justine-nek „baszottul boldognak kell lennie.” Justine szülei elváltak, s apja a lakoma alatt felesége zsarnoki természetét eleveníti fel, míg Justine anyja beszédében a házasságokkal kapcsolatos ellenérzését kifejtve emeli poharát, ezáltal fedve fel a performatív aktus ellentmondásait. Ugyanakkor, ahogy Kérchy rávilágít, a társadalmi normákkal való szembeszegülés von Trier filmjeiben állandó kapcsolatban áll a szereplők mentális problémáival, mely állítás különösen igaz akár a *Hullámtörés* (1998), a *Táncos a sötétben* (2000) arany szívű női szereplőire, akár pedig a *Melankólia* Justine-jére, akinek a címben jelzett pszichés betegségét a Judith Butler performativitás-elméletének kontextusában fejti ki. A melankólia posztmodern- és gender-olvasatai alapján a melankólia mint a veszteség meggyászolhatatlansága, feldolgozhatatlansága a heteroszexuális narratívában a queer-identitással egyenértékű. Mivel a heteroszexuális ideológia a női és a férfi identitást veleszületettként és természetesként elhárít minden olyan törekvést, mely ezen nemi identitások konstruált eredetére hívják fel a figyelmet, feldolgozatlanokká válnak a binárison kívülre eső szereplehetőségek. Ugyanakkor e szereplehetőségek pontosan az állandóan visszatérő represszió útján válnak a (hetero)normatív szemléletmódot megrendítő erőkké. Ahogy a szerző rámutat: az esküvő kudarcát egyrészt a hősnő pszichés betegsége okozza, melynek értelmében Justine képtelen eljátszani a társadalom által ráosztott szerepet, másrészt pedig maga az aktus, mely alapvetően betegségtől terhelt.

A következő fejezet a fallogocentrizmus metanarratíváját tárgyalja két von Trier-filmen, a *Médeán* és az *Antikrisztuson* keresztül. A rendező filmes-filozófiai látásmódjára a folyamatos határsértések, az értelmezésekben való bizonyosságok megingatása, valamint az öniróniát és látszólagos önellentmondást sem nélkülöző hozzáállás jellemzi. E hozzáállás egyik legzetes példája, ahogy a szerző is említi, hogy von Trier felderíti a különféle kulturális kliséket, így a „nőiségről” alkotott kortárs nézeteket, s azok megbolygatásával provokálja a – többek között – feminista kritikát. E provokáció érvényesül többek között az Arany szív-trilógia áldozati szerepeket betöltő „együgyű női szentjein”, valamint az utolsó von Trier-film, *A ház, amit Jack épített* nőalakjain keresztül. Annak fényében, hogy a feminista kritika hozzáállása von Trier filmjeihez meglehetősen szélsőséges, a szerző vállalkozása különösen merész, ugyanakkor meggyőző és gondolatébresztő a fejezet érvelése, mely szerint von Trier azáltal tudatosan siklatja ki és teszi komolytalanná e filmekben a férfifantáziákban élő nőképeket, e módszerrel „teregetve ki” a nőiségről konstruált patriarchális képet. A filmeket morálfilozófiai aspektusból vizsgálva megállapítható, hogy von Trier főként keresztény filozófiai olvasatában a nőalakok ugyanannak a tengelynek a két, a morális értelemben vett „jó” és „rossz” oldalát képviselik, mellyel krisztusi és antikrisztusi női szereplői is a társadalom felől nézve

„veszélyesek”, mert rendbontók, és mind lélekben, mind pedig a társadalmi erkölcs szerint „betegek”. Ahogy a szerző rávilágít, azáltal, hogy von Trier nem pusztán megnevezi, de egyes filmjeinek címéül választja a betegségeket, dekonstruálva azokat a patriarchális társadalmi normákat, melyekkel szemben a nő rendbontó szubjektumként lép fel.

Von Trier *Médeájával* kapcsolatban a szerző megnyerő bölcsességgel állítja, hogy ahhoz, hogy Médea mindentől megsemmisítse a férfifantázia borzalmát, meg kell szabadulnia minden isteni vonatkozásától, tehát elő kell hívnia a magában rejlő emberit és nőit. Bosszúja egyben áldozathozatal is, hiszen a sors küldöttjeként és a gyermekeit szerető anyaként kell véghez vinnie tragikus tettét. A von Trier mű egyrészt ráerősít az eredeti euripidészi Médea-koncepcióra, másrészt ki is szélesíti azt, a patriarchális narratíva által szőtt nőképet (ilyen a nő és a természet egybeolvadása mind e filmben, mind pedig az *Antikrisztus* képsoraiban) a racionalitáson és szilárd civilizált férfiúi létformával állítva szembe. Médea tetteivel von Trier egyszerre erősíti rá és figurázza ki e patriarchális narratívát, s ennek legjelképebb mozzanata, hogy az idősebb gyerek segíti anyját tette végrehajtásában. A szerző szerint amennyiben Médea alakját a hisztérikus nő toposzaként értékeljük, világosan látszik annak folyamata, hogy von Trier későbbi hősnői számára a kolkhoszi varázslónő miként szolgál előképül: mindegyik filmben a vad és betörendő nőiesség áll szemben a férfiak képviselte renddel és kontrollal. Ennek egyik legjellegzetesebb példája az *Antikrisztus* házaspárja: e film a traumafeldolgozás alapján nyugodva a férj által a feleségen alkalmazott pszichoterápiás kezelés valójában önmaga kasztrációs félelmeinek kivédésére irányul. Ennek értelmében a „boszorkány” nő felderítése és elpusztítása annak a kultúrának dekonstrukciójához vezet, amely ezen fantáziát konstruálja.

Az önreflexió elméleti kérdéseit járja körbe John Cassavetes *Premier* és Darren Aronofsky *Fekete hattyú* című filmje alapján a *Tükörképrombolók* című fejezet. E két film esetében a valóság és a színpadi tér észrevétlen egymásba folyása megtörik az önreflexió bináris, „kinnbenn” logikáját. Mindkét film főszereplője a szerepével azonosulni képtelen hősnő, s mindkét műben a néző bepillantást nyer a kulisszák mögé. A szerző Jacques Lacant idézve érzékletesen összpontosít a két filmben az azonosulást és az azonosulásra való képtelenséget kifejező tükörkép-jelenetre, ahol a szereppel azonosulni kívánó színész arca mögé a készítőik alakjai siklanak. Mind a *Premier*, mind pedig a *Fekete hattyú* hősnője számára a szereppel való azonosulás tétje abban rejlik, hogy e művésznők mennyiben képesek vagy nem képesek engedelmessé válni a stáb és a rendezők által megtestesített ideológiai gépezet által kontroll alatt tartott szubjektumalkotás szabályainak. Mindkét filmben központi szerephez jut a titokzatos, az örület határán színre lépő „másik”, mely a *Premier* változó korban lévő színésznője esetében egy halott lány visszatérő kísértete, míg a *Fekete hattyú* balerinája esetében a rivális Lily által megtestesített sötét és túlfűtött szexualitású fekete hattyú. A kísérteties „másik” színre lépése és térnyerése Kérchy szerint tekinthető a szerepjáték során kontextusba helyezett színpadi(as) megszemélyesülés egyik módjának. Továbbá e „másik” az egyén kontrollvesztettségének és végső széthullásának kivetüléseként veszélyt jelent az apollóni rendet képviselő színházi előadás zárt térben megmutatkozó illúziórealista világára és magára a kritikai önreflexióra, hiszen feltárja azok tökéletlenségét.

Szerepjáték és szerep-azonosulás, valamint az alternatív valóságok közötti bonyolult viszonyrendszer bontják ki és zavarják össze a nézői befogadást David Lynch filmjeiben. Lynch világának jellemző elemei a Vörös szoba, a színpadi tér és a lélek útvesztőinek titokzatos és

sötét útvesztői, melyek Kérchy értelmezésében a nappali világ rendezettségének ellenpólusaként önmagukban rejtik a Médea-motívumot. Hangsúlyos az ismert/ismeretlen, fény/árnyék, álom/valóság és az idegen/otthonos ellentétpárjainak folytonos váltogatása, s a szerző nem véletlenül használja elemzéséhez Sigmund Freudot, akinek *unheimlich*ről (magyarul fordításban „kísérteties”) alkotott pszichoanalitikus magyarázata szerint a „kísérteties” nem más, mint valami ismert dolognak elfojtásokban való állandó visszatérése. Ez az ellentétpárok mögötti tudattartalmak közötti végtelen átfolyás, a másik oldalra kerülés, a „másikkal” való azonosulás, valamint a performativitás sikeressége és félrecsúszásai alkotják a szerző által vizsgált két Lynch-film, a *Mulholland Drive* és az *Inland Empire* szövetét. Mindkét film az identitást olyan teátrálisan működő filmes kulisszák mögé helyezi, ahol valamely benső logika alapján megbomlik a filmes narratív dimenzió apollóni rendje, szerepek cserélődnek, s háttérvonalatnak mosódnak el a filmekben ábrázolt fikció és a valóságok szintjei között. Mind a *Mulholland Drive*, mind pedig az *Inland Empire* úgy enged be a filmkészítés teátrális terébe, hogy a hollywoodi csillogás mögött végig ott lapul a „sötét oldal” fenyegető alakja (akár az ismeretlen, torz emberalak a Winkie’s gyorsétterem mögött a *Mulholland Drive*-ban), amely a sikertelen performativitás útján megvalósuló kontrollvesztés következtében a tükör másik oldalára taszítja a hősöket.

A szerep- és szubjektumformálás kisiklásának tükrében elemzi *Az automaták lázadása* című fejezet a *Westworld* című amerikai minisorozat első évadát. A sorozat két világ, az androidok által benépesített, vadnyugati miliőbe épített szimulákrumvilág és ennek színpadi terét konstruáló emberi világ kapcsolatát, a két valóság közötti szüntelen ki-be áramlást (az androidvilág nyújtotta élményt vidámparki látványosságként árulják az emberi világból betérő turisták számára, akik jelenlétükkel konstruálják és rekonstruálják e világ eseményeit) mutatja be, amely világ apollóni rendje a kontrollvesztés pillanatában megtörik. Ahogy Kérchy rámutat, bár technikailag minden előre betervezett és óraműpontossággal működik, a *Westworld*-öt alkotó stáb számításaiba hiba csúszik, ahogyan azt feltételezik, hogy e betervezettség és megalkotottság irányítás alatt tartható. Az utasításoknak megfelelően bábként mozgó és viselkedő robotok és az azokat „rángató” bábjátékos programozók – Kérchy meggyőzően utal Paul de Man Kleist-olvasatára – ugyanúgy idegenek egymás szemében, ugyanakkor a történet egyik jelentős fordulata, amikor az android színészekbe emberi érzéseket, gesztikulációt és mimikát gyártanak, amelyek szintén utasításra törlődnek belőlük. E rész jelentősége azon mozzanatok dinamikus láncolatában rejlik, ahogy a film folyamatosan kockára teszi a gépi performansz és az emberi performativitás határai közötti átlendüléseket, a folytonos határsértéseket, s ezzel együtt felszámolja az apollóni rendben felépített valóság és fikció válaszfalait.

A szexualitás és a halál rituáléinak színházias szerkezetét vizsgálja David Cronenberg *Karambol* és Stanley Kubrick utolsó filmje, a *Tágra zárt szemek* kapcsán a munka utolsó fejezete. Fontos megjegyeznünk, hogy mind Cronenbergnél, mind pedig Kubricknál hangsúlyos e rituálék körkörössége, mely rendezői szemléletben az állandó visszatérések egyrészt a testélmény eksztatikusan ismétlődő aktsaiban, másrészt az Arthur Schnitzler drámáiban központi szerephez jutó szexualitás permutációiban és variációiban figyelhetők meg. Ahogy azt a szerző hangsúlyozza, e színházi hagyományokat felelevenítő rituálék szakrális jelentőséggel bírnak, amely értelemben a közönség tekintete, a „látva levés” mind a *Karambol*ban autóbalesetet szenvedő, majd a baleset testi élményét szexuális aktsaiban újra felelevenítő házass-

párja, mind pedig a *Tágra zárt szemek*ben maszkos orgiarituálékon részt vevő orvos és házasságtörő erotikus vágyait fantáziálásában kitöltő felesége számára lényeges elem. Kérchy szuggesztívan hivatkozik Jacques Bataille-ra, amikor e színházias jellegű performanszok szakrális jellegét hangsúlyozza, ahol a néző egy, a filmek valóságán kívülről kukkolóként vesz részt ezen rituálékban. E nézet szerint a nézői tekintet, hasonlóan a feminista filmkritika által deklarált „férfi tekintethez”, egyrészt mindent lát, mert mindenbe betekintést nyer, másrészt pillantása korlátozó és fenyegető. Az erotika e filmekben ennek megfelelően a határsértések és határátlépések színpadi tereként van jelen, amelynek alapvető eleme a lelepleződéstől való rettegés fojtogató érzése, valamint a titok és a titok leleplezésének félelme okozta erotikus élmény. Ugyanakkor, hangsúlyozza a szerző, a színpadi performanszok rendjében, ahol látszólag minden szabályos struktúra mentén zajlik, állandóan ott ólálkodik a rend megingatásának veszélye, tehát annak félelme, hogy a performatív aktusok révén lehetővé válik áttörni a puszta reprezentációt.

Médea alakja a tanulmány értelmezésében ennek megfelelően egy, a filmes és a színpadi tér és nyelv keresztmetszetében megbúvó, a szerző által emlegetett Szimbolikus Rendet állandóan fenyegető alak. A mű különlegessége, hogy az elemzett filmekben keresztül ezen női archetípus az intézményesült társadalmi rend szabályait a performatív aktusok által felsértő jelképeként lép fel, amely aktusok által egyúttal láthatóvá válik e rend szerkezetének minden hiányossága. Kérchy Vera tanulmánya újszerű meglátásaival felhívja a figyelmet a film és a színpad által, ezek határsértései mentén vizsgált társadalmi kérdésekre, s ezáltal jelentősen hozzájárul a gender studies, a film- és színházelmélet területén végzett hazai és nemzetközi kutatásokhoz.