

Kis Katalin

Feminista remények

Realizmus és konvenciótörés kortárs rape-revenge filmekben

Rihanna a 2011-es, *Man Down* című nagy sikerű kislemezéhez készült videoklipje első jelenetében agyonlő egy fiatal férfit egy pályaudvar forgatagában. A prologus után felcsendülő dallam – melyet szerzői a Bob Marley-féle 1973-as legendás *I Shot the Sheriff*-je női változatának szántak – balladisztikus szövegét a videoklip konkretizálja: egy lány éli felhőtlen életét valahol Jamaicában; egy este egy buliban táncol és flörtöl a prologusban látható fiúval, majd egy idő után kifejezi, hogy nem kívánja tovább a társaságát, és hazaindul. A fiú követi, majd erőszakoskodik vele, dulakodnak – és ahogyan az elliptikus képsorokból kikövetkeztethetjük, megerőszkolja, majd távozik. Miután hazarohan, a zaklatott lány egy pisztolyt keres elő egy fiókból... Rihanna és stábjja a populáris videoklip műfaját a rape-revenge (nemi erőszak-bosszú) filmek néhány évtizedes, de annál vitatottabb hagyományával ötvözte.

A rape-revenge taxonómiai státusza vitatott: Carol Clover *Férfiak, nők és láncfűrészek (Men, Women, and Chainsaws)* című alapvető könyvében a rape-revenge filmeket egyrészt a horroron belüli alműfajként azonosítja (olyan filmsoportokkal mellérendelésben, mint a slasher filmek és az okkult vagy „megszállottság”-filmek)¹; ugyanakkor hivatkozik rape-revenge „drámára” [drama], „történetre” [story], illetve „cselekményre” [plot] is, mely nem kizárólag az „alantas”-nak tekintett,

illetve marginális műfajok sajátja². Jacinda Read kifejezetten Clover és a rape-revenge-nek a horror alműfajaként való kezelése ellen érvel, amennyiben a rape-revenge film már Clover érvelésében is túlságosan elüt a horror általános konvencióitól, továbbá a rape-revenge mint narratív események szekvenciája rendkívül változatos műfajokban jelenik meg – azaz helyesebb narratív szerkezetként meghatározni³. Read ugyanakkor emellett is érvel, hogy az 1970 utáni periódusban a rape-revenge struktúra széles körű elterjedése és a feminizmus második hullámának diskurzusai együttesen „egy történelmileg specifikus, de műfajilag szerteágazó filmciklust hoztak létre”⁴, azaz tulajdonképpen kettős fogalom meghatározásról van szó. Sarah Projanski nagyvonalúan, igaz, csak futólag és inkább retorikai célokkal úgy hivatkozik az 1970-es évek rape-revenge filmjeire – amelyek teljes mértékben a rape-revenge narratívára épülnek –, mint amelyek révén egy teljes műfaj áll potenciálisan a nemi erőszakra adott feminista válasz rendelkezésére⁵. Végül pedig: Alexandra Heller-Nicholas a következő definícióval egyezik ki: a rape-revenge az a „filmforgatókönyv/szcenárió [scenario], amelyben a nemi erőszak nem lehet esetleges – feltétlenül az a tett kell legyen, mely a bosszút alapvetően kiprovokálja (...) Habár [a rape-revenge filmet] gyakran az 1970-es évek USA-jának horrorfilmjével kapcsolják össze, valójában műfajokon, időn és nemzeti határokon is átível”⁶.

1 Clover, Carol: *Men, Women, and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton and New Jersey: Princeton University Press, 1992, p. 5.

2 Ibid, p. 115.

3 Read, Jacinda: *The New Avengers. Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle*. Manchester és New York: Manchester University Press, 2000, p. 24-5.

4 Ibid, p. 25. kiemelés tőlem, saját fordítás.

5 Projansky, Sarah: *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*. New York: New York University Press, 2001, p. 60.

6 Heller-Nicholas, Alexandra: *Rape-Revenge Films. A Critical Study*. Jefferson, North Carolina-London: McFarland & Company, 2011, p. 4-5.

A rape-revenge feminista szakirodalmában fellelhető nézőpontokat és a saját filmes élményeimet integrálva jelen szöveg érveléséhez kapcsolódva egy többszörös definíció javaslatával állok elő: tekintsük a rape-revenge-t elsősorban narratív-kauzális sémának, mely a rape-(regeneráció/preparáció)-bosszú fázisait foglalja magában, köztük erős ok-okozati kapcsolattal. A séma: 1. egy (vagy több) személy súlyos szexuális erőszakot szenved el; 2. az incidenst túlélvén igyekszik regenerálódni, avagy halálával szeretneinek kell megküzdnie; megkezdődik a felkészülés a bosszúra; 3. az áldozat maga vagy hozzátartozói (erőszakos) bosszút állnak az elkövetőkön. Az egyes filmeket az e sémához való viszonyuk és egyidejűleg műfaji hovatartozásuk mentén három csoportba sorolhatjuk: a) A rape-revenge filmek azon relatíve szűk csoportja, mely az 1970-es évek exploitation horror-filmjeihez tartozik, illetve annak hagyományát követi – e filmek alkotják a rape-revenge (ős)alműfaját (=rape-revenge exploitation filmek). b) Tágabb értelemben véve rape-revenge filmként hivatkozhatunk azon filmekre, melyekben, a rape-revenge exploitation,-höz hasonlóan a rape-revenge narratív sémája adja a film szüzséjének fő, de nem feltétlenül monolitikus struktúráját, azonban műfajilag tetszőleges affiliációt mutatnak, azaz a horror mellett lehet pl. western, dráma stb. Ez azt is jelenti, hogy a szexuális és fizikai erőszak ábrázolása jó eséllyel visszaszorul, sőt a bosszú sem feltétlenül erőszakként valósul meg (=rape-revenge filmek). c) A rape-revenge holdudvarát alkotják azon műfajilag szerteágazó filmek, melyekben valamilyen formában megjelenik a rape-revenge narratív sémája, de nem alapjaiban és egészében határozza meg a szüzsét, hanem például a történetnek csak egy mellékszálát adja; avagy, más esetben, ha központi jelentőségű is, e jelentőség nem nyilvánvaló és közvetlenül artikulált a film jelentős részében, azaz a film olyan kirívó mértékben térhet el az őszalműfaj konvencióitól, hogy a rape-revenge séma nehezen felismerhető vagy szinte felismerhetetlen marad a film nagyrészében (=rape-revenge holdudvar).

A rape-revenge keményvonalas (ős)alműfaji darabjai esetében tehát amellett, hogy a film fő vagy akár

egyetlen történetszálát szolgáltatja a rape-(regeneráció/preparáció)-revenge hármasság, meghatározó alműfaji jellemző, hogy a fősodor normáihoz képest elfogadhatatlan mennyiségben és minőségben ábrázolják az erőszakot, és alkalmasint hard-core pornográf képsorokat is tartalmaznak. Az exploitation (ős)alműfaj azóta kultuszfilmmé vált és többször feldolgozott, illetve utalt darabjai közé tartozik *Az utolsó ház balra* (*The Last House on the Left*, 1972), a horroróriás Wes Craven első rendezése, mely a legelső rape-revenge-nek tekintett film, Ingmar Bergman 1960-as *Szűzforrásának* (*Jungfrukällan*) modern átírata, amely pedig egy középkori svéd balladát dolgoz fel. A filmciklus másik legismertebb alapító darabját, az 1978-as *Köpek a sírodrát* (a film több angol címmel ismert: *Day of the Woman*, illetve *I Spit on Your Grave*) Meir Zarchi jegyzi, aki Wes Craven-étől tökéletesen eltérő filmes karriert futott be – azaz egy második, feledésbe merült filmje óta kizárólag a *Köpek a sírodra* 2010-évekbeli remake-jei és annak folytatásai producereként tevékenykedett. Ezen két amerikai rape-revenge exploitation legenda mellé kívánkozik az 1973-as, svéd *Akit félszeműnek hívtak* (*Thriller – en grym film*) Bo Arne Vibenius rendezésében, aki egyébiránt Bergman mellett segédkezett a megelőző évtizedben⁷.

A nem exploitation horror rape-revenge filmekre példák azon bűnügyi filmek (bírósi drámák, detektívfilmek), vagy akciófilmes, vagy thrillerjegyeket mutató, a fősodorhoz közelebb álló, relatíve „családbarátabb” alkotások, melyekben a bosszú legális igazságtételle szelfidül, és amelyben az intézményszerű igazságszolgáltatás kerekéi, ha kezdetben akadoznak is, végül visszatérni látszanak a metafizikai igazság ösvényére. E filmcsoport meghatározó darabja a Jodie Foster főszereplésével készült *A vádlottak* (*The Accused*, Jonathan Kaplan, 1988), de ide sorolható a Clint Eastwood-féle Dirty Harry-sorozat *Az igazság útja* (*Sudden Impact*, 1983) címet viselő határeseti darabja is, ahol a törvénynek alkalmasint szüksége van egy magányos hősrre, aki képes azt bonyolult világunkban rugalmasan értelmezni és ekképpen valóban igazságosan alkalmazni.

7 Bruun, Jan: „What the Hell was he Thinking?” Interview with Bo Arne Vibenius. *Cinema Sewer* 15 (2004) no. 13, idézi Heller-Nicholas, Alexandra: *Rape-Revenge Films. A Critical Study*. Jefferson, North Carolina–London: McFarland & Company, 2011, p. 39.

A rape-revenge holdudvarába sorolhatók tehát azon filmek, amelyek egyrészt már nem illeszkednek a rape-revenge klasszikus exploitatív alműfajához; másrészt, miközben a nemi erőszak és a bosszú motívuma fontos marad, de vagy marginálisabb pozícióba szorul egy összetettebb, illetve másra fókuszáló narratívában, vagy jelentősen fellazul, átalakul. A holdudvarba sorolom például a híres *Thelma és Louise*-t (*Thelma & Louise*, Ridley Scott, 1991) vagy a 2003-as *A rémet* (*Monster*, Patty Jenkins). Továbbá Lars von Trier *Dogville*-je (2003) látszólag aligha állhatna távolabb a mise-en-scene, fényképezés, karakterábrázolás és nyelvezet tekintetében egy rape-revenge exploitationtól; a narratíva pedig aligha volna összefoglalható a rape-(regeneráció/preparáció)-revenge hármasság egysége segítségével, ugyanakkor a nemi erőszak és szexuális rabszolgaság kétségtelenül szerves eleme Grace (Nicole Kidman) alászállásának az emberi gonoszság poklába. Az erőviszonyok fordulta utáni dilemmája majd döntése a kegyelem és a (végül preferált) totális bosszúállás⁸ között pedig klasszikus drámai tetőponttá emeli a rape-revenge-ben inherens morális kérdéseket: a bűn és a bosszúállás-büntetés viszonyát és magának az erőszaknak az etikai státuszát. Hogyan alakul át, ha átalakul, az áldozatból bosszúállóvá avanszáló figura morális pozíciója? Milyen relációban állhat egymással erőszak és igazságosság? Milyen transzformatív ereje lehet az erőszaknak? Kicsit szerényebben megfogalmazva a lehetséges kiinduló kérdést: mennyiben tekinthető arányosnak, illetve igazságosnak a bosszú?

Ha a *Dogville* formájában a legkevésbé, de tartalmában nagyon is rape-revenge, akkor Tarantino *Grindhouse: Halálbiztos* (*Grindhouse: Death Proof*, 2007) ennek inverze, amennyiben tudatosan és élvezettel hódol az exploitation hagyományainak, ugyanakkor a kiindulási erőszak szexuális része

pszichoanalitikus értelemben véve tisztán fétis – azaz szorosan vett megerőszkolás, úgymint szexuális közösülés vagy test-test kontaktus nem történik; a halálíg kínzás, az elpusztítás maga képezi az elkövető szexuális érdeklődését és élvezetét, éppenhogy jól láthatóvá téve a nemi erőszakban az erőviszonyok, a hatalom, a szadizmus jelentőségét. Tarantino posztmodern cinematopoétai rajongása az exploitation és azon belül speciálisan is a rape-revenge alműfajára irányuló kulturfilmekben is nyilvánvaló, mint a *Ponyvaregény* (*Pulp Fiction*, 1994) vagy a *Kill Bill*⁹ (2003), ahol a nemi erőszak és bosszú mininarratívája fontos ugyan, de összességében mellékszálként azonosítható – hasonlóképpen olyan rape-revenge-rokon filmekhez, mint *A tetovált lány* eredeti svéd (*Män som hatar kvinnor*, Niels Arden Oplev, 2009) vagy amerikai remake-je (*The Girl with the Dragon Tattoo*, David Fincher, 2011).

A rape-revenge vonzaskörébe sorolom továbbá azokat a filmeket, amelyek nemcsak rejtett nyomokban vagy egyáltalán nem viselik magukon az ősműfaji jellemzőket, de amelyekben ráadásul gyakorlatilag láthatatlan marad a szüzsé túlnyomó részében a rape-revenge narratív-logikai képletének egyik fele, azaz a megerőszkolás vagy a bosszú – mely ugyanakkor a fabula kulcsának bizonyul majd. A *Szemekbe zárt titkok* (*Secret in their Eyes*, Billy Ray, 2014) bűnügyi dráma esetében például egy évvel korábbi nemi erőszak és gyilkosság elkövetője után nyomoz egy detektív, mígnem kiderül, a narratív ív lezárásaképpen, hogy az illetőt már sok éve tartja házi rabságban és kínok között a nyomozó kollégája, az áldozat anyja.

A rape-revenge és a vele rokon filmekben (de kiváltképp, ha a séma a narratív struktúra egészét meghatározza) az áldozat hagyományosan (de egyre kevésbé feltétlenül) nő; míg a bosszúállók lehetnek az áldozatok maguk (a *Köpök a sírodra*, valamint remake-je és foly-

8 Grace bosszúállásának ráadásul nem kizárólag a szexuális erőszak a tárgya/oka, melynek révén is lazábban kapcsolódik a film a rape-revenge kauzálisan egyenesebb vonalú narratív sémájához.

9 A *Kill Bill*ben az Ellen Drive karaktere által viselt szemkötőt az *Akit félszeműnek hívtakra* való utalás; Tarantino továbbá erősen merített a *La Settima Donna* (Franco Proserpi, 1978), amerikai címén *Last House on the Beach* zárójelentéből a *Halálbiztos*hoz. A rape-revenge és Tarantino kapcsolatáról bővebben lásd pl. Heller-Nicholas, p. 156: Baski Sándor: *Tarantino nyomában* – 8. http://filmvilag.blog.hu/2009/09/15/tarantino_nyomaban_8 (utolsó letöltés dátuma: 2016. 10. 22); Annandale, David: *Death-Proofing the Last House on the Beach*. <http://upcomingdiscs.com/2008/11/01/death-proofing-the-last-house-on-the-beach/> (utolsó letöltés dátuma: 2016. 10. 22).

tatásai; Ms 45, Abel Ferrara, 1981; *Mély harapás*, *Teeth*, Mitchell Lichtenstein, 2007), illetve férjek vagy férfitársak (Bosszúvágy [Death Wish, Michael Winner, 1974]; *Visszafordíthatatlan* [Irréversible, Gaspar Noé, 2002]), avagy az áldozat szülei (*Szűzforrás*; *Az utolsó ház balra* és remake-je; *Szemekbe zárt titkok*). A rape-revenge forradalmian újító a tekintetben, hogy feltette a populáris filmvásznonra, és megszilárdította az erőszakra motivált és azt végrehajtani képes, mondhatni aktív(an)-agresszív női főhős figuráját (aki aztán a rape-revenge-től teljesen távoli műfajokban is megszo-kott elemmé vált)¹⁰. A filmciklus születése a nyugati feminizmus második hullámával köthető össze, és óhatatlanul is erősen kellett rá hatnia mind a feminista, mind pedig az az elleni visszacsapás ideológiáinak. A második hullámos feminista mozgalmak ugyanis többek között olyan társadalmi kérdéseket éleztek ki és emeltek be a populáris diszkurzusokba, mint amilyen a nemi erőszak vagy a pornográfia is.

A feminizmussal és antifeminizmussal való intim kapcsolata és agresszív-kompetens bosszúálló női figurája révén már végképp nem lehet meglepő, hogy a rape-revenge film születésétől kezdve heves vita tárgya, és potenciálisan feloldhatatlan ellentéteket látszik magába foglalni etikai, ideológiai, politikai érte-lemben. A feminista kritika egyik alapkérdése, hogy vajon a (női áldozattal operáló) rape-revenge mint reprezentáció a feminista célokat szolgálja-e a probléma-felvetés és az erőszakolók megbüntetésének fantáziája révén, vagy a nőgyűlölet relatíve furmányos megnyil-vánulása. Azaz egyik oldalról nézve a filmcsoport lát-hatóvá tesz, felhívja a figyelmet a nők elleni szexuális és fizikai erőszakra és annak súlyosságára olyan társadalmakban, amelyekben jó eséllyel dominánsak az elkendőzés, banalizálás, áldozathibáztatás stratégiái (esetleg a nemi erőszak nyíltan nőgyűlölő morális keretek közé rendeződik); továbbá, látszólag legalábbis, leteszi az etikai voksát az áldozat mellett, sőt az erőszakolók elleni kemény megtorlás képeit kínálja fel. A másik szemszögből nézve a nő ellen elkövetett nemi

és fizikai erőszak sokszor hosszas és nyílt ábrázolása felkelti a gyanút, hogy ha rejtetten is, de a film bűn-részes vagy felbujtó, amennyiben, ha jó ürüggyel is, de tobzódik a nők elleni erőszakban és a női test és szexualitás kizsákmányolásában¹¹. Az egyik szemszög-ből nézve tehát az erőszak megmutatása szükséges, és lényegében szükségképpen elvezet a nemi erőszak mint probléma belátásához, politizálásához, és a nők elleni erőszakkal szembeni fellépésre, etikai elköteleződésre hív fel; másrésztől könnyen érvelhetünk amellest, hogy a nőgyűlölet csavarosan gidabőrbe bújtatott, de ordas megnyilvánulásáról van szó, mely nemcsak hogy a jól megszokott módon, a nők meztelenségében, de kín-zásukban, meggyilkolásukban is enged gyönyörködni. Hasonlóképpen az erős, illetve erőre ébredő, bosszúálló nő figurája értelmezhető a (jogos) düh, női ellenállás és cselekvőképesség hőseként, aki egy igazságtalan és kegyetlen társadalom bűneit kezdi megtorolni; más-résztől e (gyakran pszichopata, skizofrén, sadista jel-legzetességeket mutató) bosszúálló női figurák olvas-hatóak a feminizmus és a feministák demonizálásának, (aktív, cselekvő) nők patologizálásának megnyil-vánulásaként, azaz alapvetően a hímsovinizta és meg-félemlített férfipsziché kivetüléseként egy olyan férfijogú társadalomban, melynek kivénhedt partjait a feminizmus erőttől duzzadó hullámai ostromolják.

E kérdések megvitatásához természetesen érdemes szemügyre venni azokat a rape-revenge alkotásokat is, melyben ugyan a nő megerőszakolása-meggyilkolása a motivációs eredet a bosszúálló férfi főszereplő számára, ugyanakkor viszonylag könnyen tetten érhető a regresszív politika, amennyiben például a bosszúállást a férfijogú becsület- [„honour”]-bűncselekmények esz-méje keretezi, illetve amennyiben sokkal inkább a vigilantizmus és bizonyos jobboldali szociálpolitikák propagálásáról van szó, mintsem a nők társadalmi hely-zetének, az ellenük elkövetett (szexuális) erőszak társadalmi kontextusának kritikus vizsgálatáról¹².

A jelen esszé két érveléssel kíván hozzájárulni a rape-revenge imént felvázolt, összetett problémaköré-

10 Az erőszakos rape-revenge női főhős és a figurának a film noir femme fatale-jával való rokonságáról lásd Read: *The New Avengers*, pp. 155–204.

11 Lásd pl. Projansky: *Watching Rape*, pp. 90–120.

12 E kérdéseket Heller-Nicholas pl. a *Bosszúvágy* kapcsán veti fel, Heller-Nicholas: *Rape-Revenge Films*, pp. 53-6.

hez. Először is azt szeretném megvizsgálni, hogy milyen genderpolitikai jelentőséggel bír a rape-revenge azon gyakori jellegzetessége, amit „ingatag realizmus”-ként azonosítok: a filmek változékony, sokszor narratív fázisonként eltérő viszonya a realizmushoz. Másodsorban, három rendhagyó rape-revenge filmes reprezentációt fogok elemezni műfaji devianciájuk mentén, együtt olvasva azt az adott film realizmushoz való viszonyával, illetve az abban esetlegesen bekövetkező ingadozásokkal.

Rape-revenge és realizmus

Megfigyelésem szerint a rape-revenge alműfaj a *Köpök a sírodra* (1978) ősképeinek működésmódját követve, hajlamos a belső műfaji újrarendezésre, mégpedig pontosan a megerőszakolás és a bosszú narratív fázisa között. Ezen műfaji árnyalatváltás tapasztalatát pedig a film realizmusában bekövetkező eltolódások hozzák létre, melyek révén a film egésze műfaji hibrid jellegű. Realizmus alatt e helyütt egyszerűen a valóságosság normájának követését értem a fantasztikummal szemben; továbbá, kicsit specifikusabban, egyfajta perceptuális, illetve pszichológiai realizmust¹³, melyhez, jelen esetben elsősorban tartalmi, másodsorban formai attribútumokat kötök. Tartalmilag a diegézisnek azt a minőségét nevezem realistának, amikor az ábrázolt fizikai világ törvényei és az emberi világ működésmódja lényegében azonos a valós világgal; formailag pedig irányadónak vehetjük a könnyen észrevehető, feltűnő stilizálás alacsony szintjét¹⁴.

A klasszikus rape-revenge alműfajra¹⁵ vonatkozó, vitaindító tézisémet a következő: míg az első narratív fázis, azaz a megerőszakolás alapvetően realizmtikus (a fősodorhoz közelebb álló filmekhez képest bizonyos elemeiben szokatlanul erősen realizmtikus) megközelítése jellemző, a bosszú („önkéntelenül”) eltolódik az irrealitás, a fantasztikum irányába. Azaz, míg az első fázisban jellemző a naturalisztikus megközelítés a történések szintjén, valamint a realizmtikus karakterábrázolás és motivációs háttér felfestése, addig a fordulópont, az áldozat rekuperációja vagy hozzátartozóinak felkészülése a bosszúra, majd pedig a harmadik fázis, a bosszú kivitelezése számos aspektusát tekintve „megmagyarázhatatlan”, illetve „magyarázatlanul” hagyott, elhallgatott elemeket tartalmaz: az áldozat valószínűtlen módon éli túl az erőszakot, illetve hihetetlen gyorsasággal és külső segítség nélkül gyógyul fizikálisan; a korábban átlagemberként ábrázolt áldozat vagy behelyettesítő bosszúálló megmagyarázhatatlan módon tesz tanúbizonyságot kivételes szellemi, fizikai és pszichés kompetenciákról és tapasztalatokról, melyek segítségével mesteri módon és lényegében hidegvérrel tervezi meg és hajtja végre az elkövetők törbe csalását, kínzását és kivégzését (majd ezek pszichés feldolgozását); hirtelen és gyökeres fordulattal a humán személyiségvonások helyett a sadizmus vagy a pszichopátia klinikai profilját mutatja¹⁶. A *Köpök a sírodra* 2010-es remake-je szélsőséges módon példázza ezeket a tendenciákat: Jennifer (Sarah Butler), miután hosszasan és brutálisan, csoportosan megerőszakolják és megkínözzák, majd egy hídról (meztelenül) a folyóba

13 Lásd pl. Morgan, Daniel: Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics. *Critical Inquiry* 32 (2006) no. 3. pp. 443-481, főleg 454-8.

14 E formai „engedékenység” tudatos; a dokumentarista stílus speciális és mondhatni szélsőséges realizmusa nem szükséges kritérium ahhoz, hogy egy film az átlagos, laikus néző számára valóságosként hasson.

15 A kvintesszenciális rape-revenge tehát: a film egészét meghatározó erőszak-bosszú narratív struktúra; exploitation-elemek, úgymint a szex és az agresszió viszonylag közvetlen ábrázolása; a bosszút a női áldozat vagy más, de kifejezetten nem a tipikus filmes hős (vagyis egy magányos férfihős) viszi véghez.

16 Súlyos erőszakot elszenvedett, traumatizált áldozatok valóban válhatnak elkövetővé, bár jellemzően akkor, ha korai életkorban esnek kínzás áldozatává. A rape-revenge-ben jellemző karakterfejlődés, miszerint a brutális erőszak áldozata (vagy szerető hozzátartozója) néhány nap, hét, vagy akár csak hónap elteltével egy hétköznapi tapasztalaton jóval túlmenő, kemény fizikai és szellemi munkát és pszichés rezisztenciát igénylő, összetett operációt hajtson végre, melynek lényege a módszeres kínzás, majd gyilkosság, felettébb irreális jelenség. A profin kivitelezett antiszocialitás és affektív értelemben vett pszichopátia mint egy súlyos szexuális és fizikai trauma kimenetele a fantasztikum terrénumába tartozik.

ugrik, majdnem 22 percig láthatatlan marad: meglehetősen kísérteties létezésére és aktivitására csak közvetett jelek utalnak, egészen addig, amíg megkezdí az addigra megfélemlített áldozatok módszeres kivégzését. Kettőt közülük egy elhagyatott erdei házba csal (ahol, feltételezhetjük, eddig bujkált, és amelyet főhadiszállásként használt). Miután a második férfit is leüti egy baseballütővel, a lány amerikai plánjáról fehér felületen gyülekező vértócsácskák közelijére, majd az egyik férfi alsó kameraállásból rögzített, vérző arcának közelijére váltunk. Mint a rákövetkező egyik kistotálból kiderül, a férfi egy fürdőkád felett, összekötözött vétagokkal, deszkákon, arccal lefelé fekszik; azaz az amerikai plánról a vértócsára való vágás időbeli és térbeli ugrással járt. Amit nem láttunk (az ezután következő, a testhorror-kategóriát kimerítő képsorok előtt), az az, hogy a törekeny Jennifer miképpen kivitelezte e jelentős testek nem csekély mértékű mozgását. (Gondoljunk csak bele, mit mondana erről Bazin.)

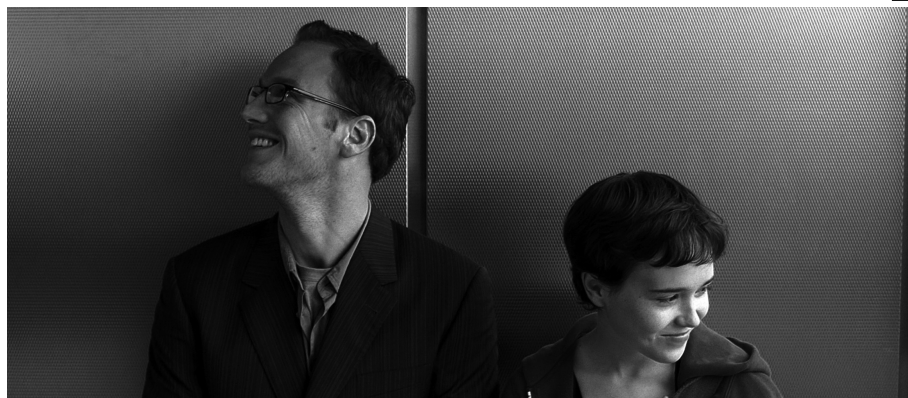
A film egyébként a másik két erőszakoló igen szofisztikált szerkezetben történő önkivégzése előtti kritikusan pillanatokat a kissé arrébb vonuló, azokra azonban fülelő, távolba meredő, félmosolyt megeresztő Jennifer félközelijével ér véget. A megerőszkolás fázisának „normális” fiatal lánya (a szuperképességek határát óhatatlanul súroló) démoni lényé alakult át. Ráadásul, míg kezdetben kétségkívül Jennifer a fő fokalizátor, addig eltűnése után, az elkövetőket kísértő szakaszban a film egyértelműen a férfiak szemszögéből ábrázolja az eseményeket; a kivégzés képsorai ugyan kevésbé feltűnően és vegyesebben alkalmazzák a perspektíva-felvétel, illetve identifikáció eszközeit, de végső soron az elkövetők gyötrelmei állnak a figyelem fókuszában.

Amellett érvelek, hogy a film nem feltétlenül vállaltan és szándékosan, sőt legalábbis részben önkéntelenül átlép a realiztikusból a misztikus fantasy-horror világába. Azaz, míg a rape-revenge-nek egyébként létezik természetfeletti horror változata (ilyen pl. a 2004-es thaiföldi *Árnykép* [Shutter, Banjong Pisanthanakun és Parkpoom Wongpoom] és a belőle készült 2008-as amerikai remake [Shutter, Masayuki Ochiai], melyben egy halott lány kísérti exbarátját, az elkövetőt), az alapvetően realiztikusnak szánt filmek realizmusa is meglehetősen ingatag. Meglátásom

szerint az olyan, pusztán gyakorlati problémák, miszerint például a bosszút látványossá és kellőképp idegborzolóvá kell tenni az eladhatóság érdekében, hozzájárulnak, de nem merítik ki az áldozat (vagy az ő halála esetén a helyettesítő) bosszúállásának tendenciózus derealizálását-derealizálódását. A *Ms 45*-ban például Thana (Zoë Tamerlis Lund) pisztolyos ámokfutásai akár teljesen realiztikusak is lehetnének; hasonlóképpen könnyen elképzelhető olyan narratív technikák és események kombinálása, melyek révén a történet egyszerre marad fizikai és pszichológiai értelemben realiztikus, ugyanakkor a műfaji és exploitationkövetelményeket teljesítően látványos és sokkoló.

A derealizálás-derealizálódás persze értelmezhető generális horrorképző elemként: a rettegés fokozódik, amennyiben a korábbi „normális” tartománya destabilizálódik; a horror egyik esszenciája lehet azon észlelés, tapasztalat megragadása, ahogy a realitás látszólag rendíthetetlen szövedéke fölfeslik. Tehát például az a rape-revenge által gyakran sugallt, egyébként végső soron irreális jelenség, miszerint minden átlagos emberben ott lakozik a módszeres és szadista gyilkológép, szimplán egy, a műfajhoz tökéletesen illeszkedő elem. Ugyanakkor nem mindegy és jó eséllyel nem véletlen, hogy a valóság szövedékének mely csomóinál kezdi meg a film a valóságérzet felszámolását (tehát például mely karakterek, milyen behatásokra transzformálódnak professzionális pszichopátákká). Az ingatag realizmus rape-revenge alműfajára jellemző *specifikus* mintázataira tehát nem nyújthat kimerítő magyarázatot, ha a derealizálódást általános vagy legalábbis gyakori (horror)műfaji tendenciaként fogadjuk is el.

Akárcsak a *Köpök a sírodra* esetében, a szűk értelemben vett rape-revenge film egyrésztől birkózik a realizmus problémájával – banális, de teljesen releváns példa erre az, ahogyan az elhagyott erdei házikó motívumával és a kínzáshoz használt eszközök (sav, horgász kampók, kád stb.) kontextusba illesztésével igyekszik a film plauzibilissé tenni a cselekményt; vagy például annak időnkénti jelzésszerű megmutatásával, hogy a bosszúálló lány erőlködik a nagy testek mozgása során (amelyre valójában csak kivételes esetben lenne képes, főleg olyan mértékben, mint amit például



Cukorfalat
(Patrick Wilson, Ellen Page)

egy plafonra való fellógatás vagy asztalra emelés igényelne – a *Cukorfalatban* [Hard Candy, David Slade, 2005] hasonló operációkat hajt végre, off-screen, egy éppenhogy serdülő tinilány). Másrésztől ugyanakkor a tipikus rape-revenge rá is játszik a realizmus megingatására: az áldozat-bosszúálló legalábbis alkalmasint kísérteties nyugalma, magabiztossága, illetve szadisztikus humora és élvezkedése révén szörnyszerű jelleget ölt, ami éles ellentétben áll eredeti emberi „normalitásával”. Tehát e derealizálódás olvasható az aktív és kompetens nőiség-nőiesség már említett szörnyszerűsítéseként¹⁷, és ekképpen akár (de nem feltétlenül) szexista visszacsapásként is. Ezt az olvasatot erősíti az is, hogy a bosszú különösen szadisztikus metodikája jól szolgálhatja a morális viszonyok bonyolítását (melynek összetettsége és ellentmondásossága a filmsorozat kezdetektől vitatott jellegzetessége), az áldozat-bosszúálló etikai pozíciójának megrendítését, és végső soron eredményezhet implicit áldozathibáztatást és az elkövetőkkel való szimpatizálást és azonosulást. Továbbá az ingatag realizmus lehetőséget, és azt rejtett, homályos módon, potenciálisan a „puszta fantázia” tartományába utalja.

Ugyanakkor hangsúlyozni kell, hogy a fantázia tartományával való kapcsolat nem feltétlenül érvénytelenítés. Másképpen: a derealizáció jelentheti a szimbolikus valóság, a tudattalan pszichés valóság, potenciálisan akár mint felsőbbrendű valóság előtérbe helyezését. A megkínzott és megerőszakolt nő (vagy a lesújtott hozzátartozó) szupererőkkel való felruházása

és pusztító erejének (fantasztikus) megjelenítése vágyteljesítő képzetként is felfogható, illetve egy olyan nemi ébredés, transzformáció vagy éppen teljessé válás propagálásaként, melyben a normatív femininitás határait ledönti a (nőnemű, női megtestesülésű) szubjektum, és létrejön vagy éppen feltárulkozik az univerzálissal való azonossága és a normatív genderkereteket szétfeszítő ereje. Hiszen a magát nyilvánvalóan fantasztikumként megjelölő fikció (pl. Tarantino *Kill Bill*) természetesen nem érvényteleníti vagy súlytalanítja önmagát mint a valós világra nézve következmények nélkül; a kulturális képzetrendszer, az elképzelhetőség valószínűségei és határai a valós világ szerves részei, ha nem is közvetlenül, de közvetetten erőteljes meghatározó faktorok a nem tisztán diszkurzív jelenségekben (pl. valós erőszak; valós diszkrimináció stb.). A *Kill Bill* nőnemű repülő akcióhősei egyrészt felhívják a figyelmet a férfinemű szuperképességekkel rendelkező filmes karakterek fiktív jellegére, másrészt aktívan alakítják a „nő” és a „femininitás” kulturális képzeteit. A büntetlenül nem megerőszakolható, nem kínozható, nem megölhető és e minőségében akár elvetemült nő fantasztikus figuráját én üdvözlendőnek tartom.

Rape-revenge konvenciótörés

A következőkben három kortárs, rendhagyó rape-revenge alkotást, két egészestés játékfilmet és egy videoklipet fogok megvizsgálni a tekintetben, hogyan

17 Erről bővebben lásd pl. Creed, Barbara: *The Monstrous-Feminine*. Film, Feminism, Psychoanalysis. New York: Routledge, 1993.

módosítják tovább a rape-revenge genderpolitikájáról való gondolkodást. Figyelmem középpontjában az áll, hogy e reprezentációk miként szegik meg a rape-revenge narratív-kauzális sémáját megvalósító filmek (szinte természetesnek észlelt) konvencióit, és hogy hogyan módosítja-komplikálja e filmek jelentését és jelentőségét a realizmushoz való (ingadozó) viszonyuk. A *Visszafordíthatatlan* a logikai-temporális rendet megbontva, fordított időrendben ábrázolja a bosszút, majd a nemi erőszakot, azt követően pedig a brutális eseményeket megelőző órákat; a *Cukorfalat* gyakorlatilag kiiktatja az eredeti erőszak megmutatását, kiváltképpen vizuálisan, és kizárólag a bosszút tárgyalja; a Rihanna-féle *Man Down* pedig a nemi erőszakot elszenvető nő és testének velejéig áterotizált (s ekképpen vitás) reprezentációjával teszi le a voksát a női áldozat szexuális autonómiája mellett, és hangsúlyozza a megerőszkolási igazságtalan és traumatizáló mivoltát.

A rape-revenge-nek eleve nagy hagyománya van a francia filmen belül, ugyanakkor a nemi és fizikai erőszak brutális megfilmesítése különösen alkalmas talajra lelt a 2000-es években feltörő „új francia extrémek”, mint például Catherine Breillat, Virginie Despentes és Coralie Trinh Thi, vagy éppen Gaspar Noé műveiben.¹⁸ Noé 2002-es, hírhedt-híres *Visszafordíthatatlanja* több mint egy évtized elteltével is méltán őrzi imázsát mint kegyetlenségében szinte végignézhetetlen film. Tizenhárom¹⁹, többnyire különösen hosszú, folyamatos (azaz láthatatlan vágásokkal operáló) beállításból áll, melyek fordított időrendben követik egymást – kivéve az utolsó (két) jelenetet, melyeknek temporális, illetve valóságstátusza, mint azt majd látni fogjuk, bizonytalan.

1. A prologusban két férfi beszélget egy sivár szobában arról, hogy az egyik (Noé *Egy mindenki ellenjének* hentese; *Seul contre tous*, 1998) lefeküdt a saját lányával; a másik azzal érvel, hogy nem nagy dolog, hiszen mindannyian Mephistók vagyunk, minden cselekedet csak cselekedet. Hirtelen felfigyelnek a

szirénázásra, amely a Rectum nevű melegbár elől hallatszik fel. A kamera „kiszáll”: egy eszméletlen férfit hordágyon szállítanak el, egy másikat pedig bilincsben. 2. Alászállunk a Rectum S&M melegbár szűk, földalatti folyosóin, az előző jelenetben eszméletlen férfi, zaklatott és agresszív állapotban egy Tenia (szó szerint: galandféreg; magyar fordításban: giliszta) nevű embert keres. Verekedésbe kezd azzal, akit Gilisztának vél, de az illető leteperi, eltöri a karját, majd anális erőszakra készül – de Marcus (így hívják a zaklatott férfit) barátja közbelép, és a bár vendégeinek szeme láttára (és többek élvezetére és ujjongására) egy poroltóval szétveri a férfi fejét. 3. Marcus zaklatottan keresi a Rectum nevű bárt, miközben barátja, Pierre, próbálja visszatartani. 4. Marcus és Pierre egy taxiban ülnek; Marcus a Rectum bárba akar menni, és zaklatja a taxist, majd kidobja, és átveszi az autó feletti uralmat. 5. Marcus, Pierre kíséretében és két verőembernek látszó férfi vezetésével transznmű prostituáltakat faggat arról, hogy hol lehet a Giliszta nevű férfit megtalálni. 6. Pierre-t egy rendőr kérdezi ki, majd elengedik őt és Marcust is; két verőember leszólítja őket, és bosszúra biztatják Marcust, egyben felajánlják szolgálataikat. 7. Pierre és a láthatóan illuminált állapotban lévő, jó kedélyű Marcus kilépnek az utcára, majd meglátják, ahogy a mentők elszállítanak egy eszméletlen, brutálisan szétvert nőt, Alexet. 8. Egy nő (Alex) igyekszik haza éjjel; egy aluljáróban egy férfi megtámadja, megerőszkolja, majd brutálisan szétveri az arcát. 9. Marcus illuminált állapotban bulizik és nőekkel kavargat; Pierre próbálja rábeszélni, hogy barát-nőjével, Alex-szel foglalkozzon; Alex táncol, összetalálkozik egy barátnőjével; beszél Marcusszal, majd Pierre-től elköszönve hazaindul. 10. Alex, Marcus és Pierre a metrón utaznak, és közben Pierre igyekszik megtudni Marcus és Alex szexuális élete sikerességének titkát és saját, Alexszel való korábbi kapcsolata szexuális bukásának okait. 11. Alex és Marcus otthonukban ébrednek, meztelenül ébrednek, elmondják egymásnak, hogy szeretik egymást, Alex arra is

18 Barker, Martin: „Typically French”?: Mediating Screened Rape to British Audiences. In: Russell, Dominique (ed.): *Rape in Art Cinema*. New York and London: Continuum, 2010. pp. 145-158; Heller-Nicholas: *Rape-Revenge Films*. p. 118, és pp. 163–170.

19 Más olvasatban 12: az utolsó/utolsó előtti jelenet egysége/kettőssége kérdéses

utal, hogy lehet, hogy terhes; készülődnek az esti partira; Alex terhestesztet csinál. 12. Alex egy virágos ruhában ül a szobában, egyik kezét hasára helyezve alszik. 13. Alex egy parkban fekszik, olvassa a metrós jelenetben említett könyvet, J. W. Dunne *An Experiment with Time* című művét, miközben gyerekek egy locsolófej körül szaladgálnak.

Az első jelenetben úszik a térben a kameraszem, minden irányban mozog, mintha független lenne a gravitációtól, bármely fizikai korláttól; testetlen; egy pillanatra sem nyugszik – szédülünk. Úgy siklunk át az emberi arcok felett, ahogyan bármely más tárgy felett, a levitáló és közömbös kameraszem nem tesz különbséget a fakó plafon vagy a beszélő férfiak között, azok egymás mellé rendelődnek; a tekintet emberi tárgyai éppoly véletlenszerűen úsznak be a képkeretbe ahogyan kikerülnek onnan. Az ismert természeti és kulturális törvények irrelevánsak. A nézőpont sem nem emberközpontú, sem nem emberi, de mégcsak nem is e világi. (A stabil referenciapontot már az első jelenetet megelőzően elveszítjük, ugyanis a feliratok síkja térben elmozdulni, ellebegni látszik; a betűk pedig vegyesen fordulnak a nézői tér, illetve a nézőhöz képest a betűk síkján túli tér felé.)

Ahogy haladunk visszafelé az időben, a kameraszem minden egyes jelenetben egyre nyugodtabb és statikusabb. Az első két jelenet zsigeri káosza után, a harmadikban például már felismerhető a „kézikamera” sémája, és a tekintet most már vízszintesközelen inog és nem „kalandozik el” a történet főszereplőiről, az emberi eseményekről; Alex és Marcus szerelmes jelenetében pedig már a kézikamera hatását is teljesen levetkőzve, minimális kilengéssel, lassan, harmonikusan nyugszik a főszereplőkön. Ugyanakkor mindvégig fizikai korlátoktól (pl. a taxi ablakaitól) függetlenül közlekedik; a jelenetek (mindig elsötétedésbe vagy kifehéredésbe torkolló) végén pedig következetesen „elszáll” – az instabil, nem emberi nézőpont eleve és

mindig is való mivoltát sugallva. Ugyanakkor a kamera egyetlen jelenet egy részében, a kilencpercnyi megerősökölés alatt teljesen mozdulatlan, a földhöz szegezett. A jelenlet, de kívülmaradás nézői pozíciójának idegborzoló ferdetükre a jelenet során az aluljáró távolában feltűnő alak, a Tanú, aki némi hezitálás után némán távozik.

A film szélsőségesen megosztó fogadtatásban részesült²⁰; vádolták többek között az erőszak öncélú ábrázolásával és nihilizmussal – a film prologusában elhangzó morális tézis a tettek végső morális közömbösségéről már kezdettől fogva rokonítja a filmet e filozófiai pozícióval. A *Visszafordíthatatlan* továbbá Dunne időelméletének egyfajta tézisfilmje: a múlt-jelen-jövő képzete és a „jelen” folyamatos észlelése az emberi tudat sajátossága; az idő, mint egyfajta negyedik dimenzió, egységes jelen, minden egyszerre történik/történt/fog történni. Dunne szerint ezt bizonyítják az ún. prekognitív álmok, amikor az ember bepillantást nyer a „jövőjébe” – ahogyan Alex is előre megálmodja a vörös aluljárót. Hozzátenném ugyanakkor, hogy a narratívát keretező mondat/felirat „Le Temps Détruit Tout”, azaz „az idő mindent elpusztít” logikai feszültségben áll Dunne időelméletével és az örök jelen képzetével. Dunne egy másik művében²¹ konkrétan kiemeli, hogy a valódi időben – a látszólagos, hamis idő pusztításával szemben – minden, ami megszilárdította létezését, létező marad. A kétféle, feszültségben álló fantáziát egyesítve: talán az idő általi pusztítás, a pusztulás maga az, ami örök?

Ha minden megtörtént/megtörténik/meg fog történni, akkor aligha van értelme emberi szabadságról vagy felelősségről beszélni – minden egyszerűen „van”; végzet értelem vagy remény nélkül, beleértve az erőszakot. Noé a megerősökölés-bosszú sémáját időben megfordítva hangsúlyozza egyrészt a bosszú céltalanságát azzal, hogy a megmutatás idején nem áll a néző rendelkezésére a karakterek motivációja, a

20 Lásd pl. Palmer, Tim: *Irreversible*. London and New York: Palgrave Macmillan, 2015; magyarul pl. Dobilán Katalin: *Néha nyál és néha vér. Gaspar Noé: Irreversible/Visszafordíthatatlan*. <http://www.filmnett.ro/cikk/978/gaspar-noe-irreversible-visszafordithatatlan> (utolsó letöltés ideje: 2016. 10. 22.), vagy Pernecker Dávid: *Gaspar Noé: Visszafordíthatatlan – A boldogság illúziója*. http://filmvilag.blog.hu/2015/03/13/gaspar_noe_visszafordithatatlan_a_boldogsag_illuzioja (utolsó letöltés ideje: 2016. 10. 22.).

21 Dunne, J. W.: *Immortality*. London: Faber and Faber, 1938.



Visszafordíthatatlan
(Monica Bellucci)

cselekmények eredete-oka; ezt tovább hangsúlyozza azáltal, hogy a későbbi jelenetek világossá teszik, a szétvert fejű férfi nem a Giliszta volt; de természetesen a végső csapást azzal méri az igazságtétel, jóvátétel, értelemszerűség illúziójára, hogy minden történést *eleve* a „visszafordíthatatlanság” keretei közé helyez. Ugyanakkor a film pont e nihilizmus következtében lesz szentimentális, romantikus, vágyakozó: a narratíva megfordításával mintha csak vágyteljesítő módon kívánná meg nem törtéنتé tenni az eseményeket, mely meg nem törtéنتé tételre mint lehetetlenre mutat rá, ugyanakkor a rámutatás gesztusa, a szerelem és a fizikai intimitás zsigerileg harmonikus megjelenítése elkerülhetetlenül lesz hordozója a veszteség érzetének és az emberi értékekhez való érzelmes kötődésnek. A *Visszafordíthatatlan* nem nihilista téziszfilm – sokkal inkább a nihilizmus és a szentimentalizmus dilemmájába ragadt szubjektum istentelen pusztába kiáltott imája.

A film hírhedtté vált brutalitása, szélsőséges hatása a nézőre tehát nem pusztán a hiperrealisztikusan ábrázolt erőszak következménye, és nem is (ál)nihilizmusának, hanem a filmes nézőpont erőszakjelenetekben való dehumanizálásának köszönhető. E dehumanizált nézőpont a szerelem jeleneteihez érkezvén újra humanizálódik, fájdalmas, zsigeri kontrasztot állítva a rombolás képeivel. A *Visszafordíthatatlan* zsigeri erejét,

az erőszak vitathatatlanul sokkoló naturalizmusán²² felül a szerzői filmes fogalmazásmód, az eredeti alkotói vízió adja.

Noé filmjének legnagyobb részére egyfajta hiperrealista esztétika²³ és pszichológiai realizmus jellemző. E hiperrealista esztétika alappillérei többek között a hosszú beállítások és az erőszak kirívóan direkt, valószínű, nem (nyíltan) stilizált megjelenítése. Ugyanakkor e hiperrealista esztétika a legkevésbé sem naturalista filmeszközök segítségével teremthető meg, hanem éppen hogy sokrétű, gondos vizuális manipuláció és speciális effektek sora révén; még a hosszú beállítások is erőteljesen dizájnoltak. Makulátlanul naturalista ugyanakkor a színészi játék (melyet a színészek kétségtelen tehetségén felül segíthetett az is, hogy Bellucci és Cassel a film forgatásának idején egy párt alkotott), a pszichológiai realizmus tökéletes.

Realizmus szempontjából kivételt képez a szerelmes jelenet követő utolsó két jelenet: egyrészt a filmben egyedül itt hallunk nemdiegetikus zenét, még magasabb emelve Beethoven 7. szimfóniájának 2. tételét. Bár a szín- és fényvilág folyamatosan válik derültebbé az első jelenetek vörös poklától az ágyjelenet meleg sárgájáig, az epilógusban a színek már valószínűtlenül élénkek (szabad ég alatt, valós fényviszonyok között lehetetlen tónusúak). A realitástól való elszakadás e mutatói mellett a logikai fordított sorrend, a zűszé eddigi

²² A sokkolt néző számára némi megkönnyebbülést jelenthet megnézni a film werkfilmjét, melyben leleplezik a hipervalóságosnak ható képek megteremtéséhez használt trükköket.

²³ A „realista” helyett már csak azért is találóbba a „hiperrealista” kategória, mert a (hamisan) dokumentaristának ható film első felében a nézőpont szokatlansága, a kameraszem már említett testetlensége, emberietlen-embertelen mivolta révén a realizmus idegenszerűvé, hátborzongatóvá, kísértetiessé fajul.

időrendje is megkérdőjeleződik azáltal, hogy eldöntetlen marad, hogy a jelenet mikor játszódik – összességében kérdéses, hogy egyáltalán valóságként értelmezendő-e, fantáziaként vagy álomként. Bár van, aki Alexet egyértelműen várandósnak látja, és az epilógust az eddigi időrendet megbontó, az erőszakot követő jövőben Alex felépült állapotában zajló eseményként olvassa (pl. Pernecker), a magam részéről a film első megtekintése során nem tudtam eldönteni, hogy amit látok, az várandósság-e vagy a jóllakottság provokatív figurája egy lenge nyári ruha episztemológiai bizonytalanságának hátterén; arra jutottam, hogy úgy értelmezzem, Alex csak zsigerileg, tudattalanul érzi, hogy várandós (ezért a sztereotipikus póz), és a jelenet a partit megelőző időben zajlik, követvén az eddigi időrendet. Akárhogy is, a lényeg, hogy Noé könnyedén ábrázolhatta volna a karaktert a vizuálisan egyértelmű, előrehaladott várandósság állapotában, de nem tette. Ily módon a film epilógusát az eddigi hiperrealizmustól eltérően a baudrillard-i *hiperrealitás* jegyében, a valóság és a szimuláció/reprezentáció/virtuális valóság határainak elmosódásaképpen interpretálhatjuk. A remény, ártatlanság és szépség egy mindig is és eleve megrontott és kegyetlen világ látomása – vagy egy, az erőszak által már elpusztított jövő.

Noé ekképpen kétféle végítéletet mond a rape-revenge felett. Nihilista olvasatban az igazságkeresésre mint érvénytelen, irreleváns kérdésre mutat rá, mint amelyet egy hiábavaló és végső soron morálisan súlytalan emberi létezés keretez. Szentimentalista olvasatban az erőszak végleges pusztító erejét és rehabilitatív, helyreállító funkciójának feltétlen bukását-lehetetlenségét fogalmazza meg egy történetben, mely saját bevallása szerint valójában „egy szeretted elvesztéséről szól”²⁴.

A 2005-ös pszichológiai thrillerben, a *Cukorfalat*ban egy 14 éves tinilány, Hayley (Ellen Page és egy 30 körüli, profi fotós férfi, Jeff (Patrick Wilson) egy chatszobában flörtölnek, majd (a pedofil ragadozás sztereotipikus módszerére való utalással) egy cukrászdában találkoznak; intellektuális, szellemes, és erotikus csevejüket Jeff műterem-otthonában folytatják, ahol Hayley bőszen keveri a vodkanarancsokat, majd pózolni kezd Jeffnek, mígnem az utóbbi rosszul

lesz, és eszméletét veszti. Arra tér magához, hogy Hayley egy székhez kötözte, és megkezdi kihallgatását. Először is elővezeti a proximális vádakat: Jeff következetesen kikereste a chatroom résztvevői között a fiatalkorú, thongrrrl nicknevű felhasználót, és manipulatív módon próbált rokonszenvet és tetszést ébreszteni benne. Ettől a ponttól kezdve egy fordulatot, szadisztikus pszichológiai küzdelem zajlik a két karakter között: Hayley felkutatja Jeff lakását szexuális erőszakosság bizonyítékait keresve, míg végül meg is találja a (párbeszédekből kikövetkeztethetően) kiskorúakról készült pornográf felvételeket. Jeff adott pillanatokban (fizikai fölény révén) kiszabadulni látszik, de Hayley végül megoldja a helyzetet. Jeff felkerül egy asztalra, ahol Hayley (látszólag) kasztrálja. Jeffnek ezúttal valóban sikerül kötelet oldania, és habár először a rendőrséget tárcsázza, végül meggondolja magát, és Hayley-re próbál támadni; kettejük között többször fordulni látszik a kocka, mígnem Hayley-nek sikerül a végső csapdába is belecsalnia Jeffet: annak gyerekkori szerelme iránti, még mindig erős érzelmeit kihasználva öngyilkosságba kényszeríti, de előbb még feltárja Jeff (és a néző előtt), hogy nemcsak hogy tudja, Jeff is bűnrészes volt egy kamaszlány megkínzásában és megölésében, hanem már végzett is a másik férfival. Jeff annak hamis tudatában ugrik le a tetőről, hogy Hayley az öngyilkosság fejében el fogja takarítani a bizonyítékokat, amik így mégse juthatnak a Hayley hívására a helyszínre érkező lány, Jeff régi szerelme tudtára. Hayley Jeff halálának bekövetkezése után, a bizonyítékait ígérete ellenére a helyszínen hagyva, távozik.

A *Cukorfalat* fabulája alapján vegytiszta megerőszakolás-bosszú film: egy Donna nevű tinilányt két férfi halálra kínoz majd megöl; egy másik lány, gondosan kitervelt és mesterien kivitelezett, (pszichológiailag és fizikailag) szadisztikus bosszút áll az elkövetőkön. Csak-hogy: az originális erőszak és gyilkosság mint előzmény nemhogy vizuálisan marad teljesen reprezentálatlan, de egészen a végjátékig homály fedi azt a tény is, hogy Jeff valóban bűnös, és azt is, hogy Hayley valójában mindvégig tudta ezt. A film azáltal, hogy a nő, azaz a lány elleni szexuális erőszakot, megkínzását és megölését

egyáltalán nem mutatja meg, kiiktatja erotizálásának problémáját; sőt a film a női test objektívizálása vádjának kiküszöbölésében olyan messzire megy, hogy a Jeff lakását díszítő, Hayley és Jeff által hosszan megvitattott divatfotó-gyűjtemény egyetlen darabját sem mutatja meg – néhány részlet tűnik csak fel, pl. akkor, amikor Jeff érzelmi rohamában darabokká szaggat egyet a késével, arról monologizálván, hogy Hayley megmutatta azt, hogy ki is ő valójában (nőgyűlölő, szadista voyeur-gyilkos). (Hayley testén ugyanakkor el-elidőzik a kamera, erre a későbbiekben visszatérek.) Mi másként értelmezhetnénk ezt, mint feministabarát gesztusként? Kíváltképp, hogy egy kiskamasz lány intellektuálisan és érzelmi teherbírásiában túlszárnyalja a szexuális bűnelkövető felnőtt férfit.

Azonban a *Cukorfalat* több tekintetben megingatja saját, a rape-revenge-re irányuló feminista intervencióként történő olvasását. Az eredeti nemi erőszak, kínzás és gyilkosság mindössze utalásos reprezentációja, és a végjátékig tartó kódósítása a film nagy részében előtérbe tolja Jeff áldozati, szenvedő pozícióját, míg Hayley domináns olvasata nagy eséllyel a szadista pszichopata, aki számára Jeff lehetséges bűnössége sokkal inkább jó alkalmat mintsem okot szolgáltat a kínzására. Jeff a kiskamasz lányhoz való aktív közeledése révén ugyan elkerülhetetlenül beszennyeződik morálisan, ugyanakkor a film nem teszi egyértelművé, hogy Jeff valójában meddig menne el a kislánnyal abban az esetben, ha nála maradt volna a kontroll.²⁵ Ehelyett kéleltetve és csak közvetett, részleges információkat csepegtet Jeff valahai, lehetségesen elkövetett szexuális bűncselekményeivel kapcsolatban. Amit ezzel szemben a narráció szorosan nyomon követ, az Jeff hosszas kínzása és sarokba szorítottsága egy ránézésre hidegvérű kínzó által. Mi több, a fokalizáló alkalmasint egyértelműen Jeff, és nem Hayley, azaz a film formai eszközökkel tendenciózus módon a Jeff-fel való azonosulást hívja elő: erre jó példa az a képsor, melyben (a, mint később megtudjuk, Hayley által bedrogozott) Jeff módosult tudatállapotát a zak-

latott kézikamera, ugráló vágások, a hangsáv torzulásai és erősen stilizált színek és fények jelenítik meg; ráadásul az eszméletvesztését fekete vágókép is jelöli, amelyet aztán az eszmélethez térésével kezdődő új jelenet követ.

Továbbá Hayley karakterábrázolása némileg destabilizálja azt a kultúránkban mára talán széles körben tudatosult gondolatot és annak etikai következményeit, miszerint egy 14 éves gyerek és egy 30-as férfi között normál esetben olyannyira hatalmas a mentális és érzelmi különbség és a szinte természetesnek észlelt szociális státuszbeli eltérés, hogy a szex bármilyen formája csak abuzív lehet. Ugyanis, miközben Hayley pazar érvelésben olvassa Jeff fejére annak pedofil vágykielégítés céljából végrehajtott manipulatív, elítélendő tetteit, aközben épp e nagyfokú belátása, parádés intellektusa, sociokulturális tudatossága, kivételes tervezési képességei, érzelmi rezisztenciája és fegyelmeltsége révén performálja érvelése érvénytelenségét: Hayley maga ugyanis érzelmileg és mentálisan legalábbis párja, ha nem felsőbbrendű mestere a 30 éves férfinak, akinek ekképpen a speciálisan Hayley-re rányuló erotikus érdeklődése éppenhogy mentesülne az abuzív pedofília vádjá alól, hiszen Hayley csak fizikai valójában kategorizálható még nem-felnőttként, miközben felnőtt mércével is felsőbbrendű mentális kompetenciákkal és pszichés teherbírással rendelkezik. Nemcsak Jeffet ejti túsul, hanem a nézőt is. Hayley ugyanis omnisciensnek bizonyul egy titkolódzó, a nézőt a kontroll érzetétől megfosztó narráció keretei között. Továbbá a (psichothrillerhez passzoló) rengeteg közeli és superközeli használata nemcsak a két karakter egymáshoz való fenyegető közelségét, erotikus-agresszív-szadista, sőt halálos intimitását érzékelteti, hanem e közelségbe és e dinamikába a nézőt is belekényszeríti, jelentős mértékben korlátozva vizuális szabadságát (a képmélység erős korlátozása által), valamint nem engedi, hogy az eseményeket biztos távolságból figyelve behelyezkedhessen a voyeur kényelmes pozíciójába; a közelik e

²⁵ Természetesen a kiskamasz lányhoz való következetes virtuális közeledés, a lakására való felvitel, és az alkohollal való kínálás már önmagában erősen megkérdőjelezhető; ugyanakkor az, hogy ezután milyen interakciók történnek vagy nem történnek meg, óriási különbséget jelent. Kettejük kezdeti interakcióit nézve elképzelhető lett volna, hogy mindez megmarad egy előrehaladottan érett kiskamasz önértetes és saját maga számára élvezetet és a cselekvőképesség és kontroll élményét erősítő, szexuális szárnypróbálgatás platói keretei között.

halmozása révén ráadásul még a térben való orientációját is bizonytalanságban tartja. Azaz a film narrációs technikái által, lényegében Hayley-t konstruálva meg agresszorként, a nézőt is fogva tartja.

Az információt szűk marokkal mérő narráció egy ideig következetesen hallgat egy pragmatikus kérdés felől, nevezetesen hogy hogyan képes az apró termetű Hayley megmozgatni egy nagy méretű férfitestet, beleértve az asztalra emelését vagy éppen egy trükkös akasztófaként működő konstrukcióba való, állóhelyzetű rögzítését. Az utolsó előtti, erőviszonyokban beállt fordulat során azonban közelik lassított szekvenciájában megmutatja Hayley erőlködését Jeff testének vonszolásakor. Ez esélyesen tudatos része az idő előrehaladtával egyre inkább kitárulkozó narrációnak, melynek szűkszavúsága Hayley-t kezdetben erőteljesebben tartja a szörnyszerű agresszor szerepében, majd egyre inkább előtérbe tolja Jeff bűnösségét és Hayley projektjének morális legitimitását, ugyanakkor sérülékenységét, Jeff alapvető fizikai fölényétől való fenyegetettségét is, szuperhumán helyett emberi és ekként korlátolt képességeit.

Összességében hogyan értelmezhetjük tehát a *Cukorfalat* rejtett vagy nyílt anti/feminizmusát? A röppálya, amit a film átalakuló narrációja bejár, értelmezhető a műfaj árnyalatbeli transzformációként a filmen belül egy Creed-féle, szörnyszerű feminin karakterrel (a szuperhumán képességekkel bíró Hayley-vel) operáló fantasyjelleg felől egy realiztikusabb thriller-horror felé, ahol a korábbi „áldozat” (Jeff) mint a valódi agresszor és valódi szörnyszerű konstruálódik újjá; és ahol a kasztráció valóban végrehajtott tett helyett a psziché rémévé minősül vissza. A végszava alapján a *Cukorfalat* kifinomult, ámde kockázatos feminista intervenció: a Jeff-fel való kezdeti identifikáció és Hayley szörnyszerűként való pozicionálása azt a nézőnek szóló feminista leckét készíti elő, miszerint mindenki potenciálisan szexuális szörnyszerű (akár mennyire is „normálisnak” látszik), illetve bűnrészes a szexuális erőszakot elnéző-eltussoló vagy éppen voyeurként kiaknázó, az áldozatok eleve sérülékeny pozícióját torzítva rereprezentáló társadalomban.

Vagyis a narratíva előrehaladtával, a narráció folyamatos újrakalibrálása révén a „monstruózus feminin” fiktívvé minősül egy realiztikusabb, az agresszor-elszenvedő viszonyt helyesbítő ábrázolásmód révén.

A film ugyanakkor végső soron nem oldja fel Hayley figurájának fiktív/realista, monstruózus/hősies kettőséget: Jeff öngyilkosságát közvetlen megelőzően feldúltan kérdezi, ki is Hayley valójában, mire az magát megindultan a következőként azonosítja: „*Azt nehéz megmondani (...) Én vagyok minden kislány, akit valaha megnéztél, hozzányúltál, bántottál, megkírtál, megöltél.*” („It’s hard to say for sure (...) I’m every little girl you ever watched... touched, hurt, screwed killed.”); kilétének rejtélyét a film érintetlenül hagyja. Ahogyan azt Richards is megjegyzi²⁶, a helyszínről piros kapucnis pulóverében távozó kis termetű figura egyszerre idézi a farkast legyőző Piroskát és a *Ne nézz vissza!* (*Don’t Look Now*, Nicholas Roeg, 1973) gyilkosát.

A bevezetőben leírt *Man Down* már annyiban is rendhagyó, hogy a könnyűzenei kísérőfilm kibővítve is legfeljebb tíz perc körüli, és egy, a nyílt politikai-társadalmi állásfoglalással csínján bánó populáris műfajban talál otthont a rape-revenge sémának, melyből előre emeli a bosszú jelenetét, a nemi erőszak hosszabban kifejtett képsorai így flashbackként kereteződnek. A lényegesebb konvenciótörést azonban az jelenti, hogy a nemi erőszakot elszenvedő női karakter a klip minden szakaszában öntudatosan esztétizálja és erotizálja saját testét, és ezt a projektet követi a kameraszem is – tünetőleg érvényesítve azt a gondolatot, hogy mindez a nemi erőszak felelőssége és morális súlya szempontjából mit se számít. Másrészt az eredeti erőszaknak, és az azt övező, az áldozatot a társadalmi megítélés révén sújtó további pszichés erőszaknak való ellenállást az is szignifikálja, hogy Rihanna klipjében végig tobzódunk az öröm és a szépség képeiben: a szekvenciák nagy része enyhén lassított felvétel, mely emberi kapcsolatok meleg pillanatait örökíti meg, a játék, a természet, a fizikai élvezetek és az emberi test szépségének hódol. Még a dulakodás képsorai is olyan párhuzamos montázsba rendeződnek a már az erőszakraól és az emberölésen, a

26 Richards, Chris: Hard Candy, Revenge, and the „Aftermath” of Feminism: „A Teenage Girl Doesn’t Do This”. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures* 7 (Summer 2015) no. 1. pp. 42–61.

tragikumon túlról éneklő lányról, mely a lélek küzdelmeinek, a tragikus létállapotnak megmutatását célozza, ugyanakkor továbbra is a világ otthonosságát és a világ valamint a lány egymáshoz tartozását erősíti meg. Miközben maga az emberölés visszafordíthatatlan – innen a bűnbánó vallomás tragikuma –, a zene és a videoklip együttese egy, ha alkalmasint tragikus és megrázó is, de alapvetően mégis reményteljes és pozitív emberi létezés vízióját alkotja meg, ami természetesen elutasítható mint naiv, inautentikus, illetve irreális reprezentáció.

Az erőszaknak a *Man Down*-ban elképzelt esetei (mind a kiinduló, nemi erőszakhoz tartozó, mind pedig a bosszút képező emberölés) más erőszakparadigmához és más világlátáshoz tartoznak, mint a *Visszafordíthatatlanban* közvetlenül megjelenített vagy a *Cukorfalatban* közvetett utalásként szereplő erőszak. Ennek már csak praktikus és média- és műfajspecifikus indokai is lehetnek, hiszen a *Man Down* mint populáris videoklip lehet társadalmilag tudatos és saját bevallása szerint is a fiatalok felvilágosítását is megcélzó alkotás, de meg kell maradnia a fősodorba illő szórakoztatás keretein belül – tehát aligha lehet célja az emberi létezés legsötétebb bugyrainak nyers vizsgálata. Ekképpen a *Man Down* azon implicit állítását, miszerint az erőszak *nem* pusztít el mindent, nagyvonalúan a remény, sőt a hit performatív aktusaként értelmezhetjük, kevésbé nagyvonalúan pedig egy piacképesebb, naiv vagy cinikusan előadott optimizmus sikeres áruba bocsátásaként.

A *Man Down* elsődleges rape-revenge intervenciója, azaz a női testnek a tematikához és pedagógiai üzenethez mérten szokatlanul intenzíven esztétizált és erotikus ábrázolására kapcsán amellet érvelek, hogy Rihanna klipjében ez sokkal kevésbé interpretálható az „eltárgyasítás” negatív keretei, mintsem a női szexualitás és egyfajta tüntető önszeretet (de akár önimádat, nárcizmus, vagy autofétis) mint rezisztencia pozitív keretei között²⁷.

A női testre irányuló koncentrált vizuális figyelem igen gyakran (és igen gyakran joggal) a szexista eltár-

gyiasítás vádját provokálja, mely problematika a feminizmus második hulláma óta lényegében folyamatosan ideológiai harcok és viták középpontjában áll. E gigantikus kérdést e helyütt nem fogom kimerítően részletezni; csupán arra utalok, hogy egyre összetettebb vizsgálódásra adott és ad lehetőséget az olyan szempontok bevonása, mint például annak figyelembevétele, hogy a néző és a tekintet „tárgya” közti erőviszonyok sokrétűek nem pedig monolitikusak, és hogy a tekintet tárgya sok esetben jelentős vagy akár elsöprő erőfölkényt képviselhet. Továbbá a nézés (looking)-nézettség (being-looked-at) nem egyszerűen feleltethető meg akár a kontroll-kontrollvesztettség, akár az aktív-passzív ellentét párral sem, hiába olvashattuk azt például Laura Mulvey eredeti feminista-pszichanalitikus kiáltványában²⁸; illetve a kérdés nem vizsgálható szimplán a gender (önmagában is összetett) vákuumában, mert más társadalmi kategóriák és koncepciók, mint például a rassz, illetve a rasszizmus jeleniségének bevonása az analízisbe sokszor alapvetően rendezi át az értelmezési kereteket és politikai vonatkozásokat, és így tovább. Egy egyszerű példát hozva: elmarasztalni egy nő nyíltan erotikus ábrázolását, mint amely eleve és feltétlenül és akár kizárólag a szexizmus megnyilvánulása, politikai vakbuzgóság és analitikai rövidlátás, mint ahogy ugyanez egy nőnek a femininitás és feminin szexiség domináns normáihoz és ideáljaihoz (többé-kevésbé) illeszkedő megjelenését-önreprezentációját, a saját külsejébe fektetett libidinális befektetését, testközponitú nárcizmusát a patriarchátus Stockholmszindrómájának egyenesvonalú megtestesüléseként olvasni. Simone de Beauvoir magát ékszerrel ékszerként díszítő, saját létezését magába fordító, passzív nője²⁹ megkapó archetípus, és továbbra is releváns társadalomkritikai referencia, de univerzalitása és monolitikussága már a maga korában sem lehetett több szemfelnyitó és ekként célszerű retorikánál.

Rihanna testéhez fűződő, öntudatos nárcizmusa reményteljes. A *Man Down* rape-revenge balladája

27 Rihanna felvállalt, sőt öntudatos nárcisztikus identitását jól példázzák a *Work, Work, Work*hez készült egyik videoklip záróképei is, melyekben Rihanna egy partin a tükörrel szemben, magát fixírozva erotikusan táncol.

28 Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen* 16 (1975) no. 3. pp. 6-18. Magyarul: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. (trans. Juhász Veronika) *Metropolis* 4 (2000) no. 4. pp. 12-23.

29 de Beauvoir, Simone (1969[1949]). *A második nem*. Ford. Görög Livia és Somló Vera. Budapest: Gondolat Kiadó.

pedig a nő saját teste és szexualitása iránti, saját jogú szeretetét énekli meg, mely rezisztens módon éli túl a nemi erőszakot. Ugyanakkor mennyiben módosíthatja e tüntető, túlélő önszeretet képzetét a hordozó kisfilm némileg szubrealista, illetve irreális formája, azaz egyrészt az erőszak alulreprezentációja, másrészt az erőteljesen átesztétizált képi világ, beleértve a (videoklip lévén nem meglepő módon előforduló) musicalszerű szekvenciákat, mint amilyen a vízesés tövében, lebegő tutajon, tökéletes sminkben előadott lírai ének? Ez esetben is elkerülhetetlennek tűnik a kettős olvasat. A *Man Down* realitást lágyító lenscéje egyik oldalról nézve megkérdőjelezi, gyanúba keveri az általa közvetített világlátás, a világ otthonosságának, a szépség, épség, ön/szeretet túlélési potenciáljába vetett hit hitelességét, és sejteti korlátait. Emellett azonban, ha indirekt módon is, a szublimáció, a fájdalom és trauma átesztétizálása, végső soron az eszképzizmus társadalmi relevanciáját, erejét testesíti meg; az irrealitás bizonyos válfajai mint a realitás spirituális túlélését, transzformációját szolgáló mechanizmusok működnek.

A jelen esszében azt céloztam meg, hogy felhívjam a figyelmet a rape-revenge filmekben megfigyelhető „ingatag realizmus” tendenciájára (a rape és a revenge között jellemző relatív derealizáció és ekképpen belső műfaji árnyaltbeli eltolódás kérdéseire), valamint hogy közelebbről vizsgáljak három kortárs filmes rape-revenge reprezentációt realizmusuk, valamint a rape-revenge séma megfilmesítésének konvencióira vonatkozó normaszegésük teintetében: a narratív-logikai sorrend megfordítása; az erőszak narratív egységének láthatatlanná tétele; nyílt, átesztétizált tobzódás a női áldozat testi és erotikus szépségén mind az erőszakot megelőzően, mind pedig azt követően. Céloom nem egy, a rape-revenge filmekre vonatkozó, általános interpretáció megalkotása, illetve törvényszerűségek azonosítása – a szűkebb alműfaj, nem is számítva holdudvarát, rendkívül összetett és szerteágazó transzformációkra hajlamos. Ugyanakkor érveléseim együttesen azt kívánják demonstrálni, hogy a rape-revenge reprezentációk genderszempontú megközelítése számára hasznos a figyelmet e filmek realizmushoz való, sokszor ingatag viszonyára, annak különböző aspektusaiban a narratíva előrehaladtával bekövetkező változására irányítani.

Katalin Kis

Feminist Hopes

Shaky Realism and Breaking Conventions in Contemporary Rape-Revenge

The essay offers a taxonomical review of rape-revenge (as sub/genre, story, or narrative structure, just to name a few of its conceptualizations) in the feminist film theory and criticism of Carol Clover, Jacinda Read, Sarah Projanski, and Alexandra Heller-Nicholas, and suggests a comprehensive, multiple categorization. It recapitulates the ideological stakes and possible ethico-political affordances of rape-revenge, with regards to controversial issues like the explicit visual representation of rape of, and violence against, women, or the moral-developmental trajectory of victims becoming aggressors. The author sets out to contribute two argumentations to these debates. First, she points towards and interprets the tendency of “shaky realism” in the rape-revenge subgenre, i.e. an internal recalibration of realism occurring between the narrative phases of the rape and the revenge (conspicuously played out in *I Spit on Your Grave*, Steven N. Monroe’s 2010 remake of Meir Zarchi’s legendary 1978 original); and argues for the general significance of examining rape-revenge films in terms of their (often fluctuating) relation to realism. Second, Kis carries out close readings of Gaspar Noé’s *Irreversible* (2002), David Slade’s *Hard Candy* (2005), and Rihanna’s 2011 music video *Man Down* (dir.: Anthony Mandler) as convention-breaking rape-revenge films; and, in connection to their (shifts in) realism, discusses the implications of their irregularities as potentially feminist interventions.

metropolis

Felhívás cikkekre

Tervezett összeállítások:

KORTÁRS MAGYAR ÉS ROMÁN FILM

FILM ÉS TRANSZNACIONALIZMUS

TÁRSADALMI NEMEK A MAGYAR FILMBEN

DIGITÁLIS FILM

KULTURÁLIS KÖZGAZDASÁGTAN ÉS FILM

A Metropolis a fenti témák bármelyikében vár cikkeket, tanulmányokat. Jelentkezni 2000-3000 karakteres absztrakttal és 2 korábbi, tanulmányjellegű szöveg beküldésével lehet. Az érdeklődőket kérjük, hogy a szűkebb tematika és a határidők egyeztetéséhez keressék a szerkesztőséget:

Levélcím: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.
Tel.: +36-20-483-2523 (Jordán Helén),
e-mail: metropolis@c3.hu

Call for papers

Subjects to be Treated:

CONTEMPORARY HUNGARIAN
AND ROMANIAN CINEMA

CINEMA AND TRANSNATIONALISM

GENDER AND HUNGARIAN FILM HISTORY

DIGITAL CINEMA

CINEMA AND CULTURAL ECONOMICS

Metropolis is expecting studies in any of the above subjects. Please contact the editors concerning details and deadlines:

Address: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.
HUNGARY
Tel.: +36-20-483-2523 (Helén Jordán),
e-mail: metropolis@c3.hu