

Bácskai-Nagy Barnabás

Limbó és libidó

A démoni megszállottság és a boszorkányság alakváltozatai a coming-of-age horror monstrumtipológiájában

A horror (legyen az akár irodalmi, képregényes vagy filmes alkotás) a határvidékek műfaja. Ez egyaránt értelmezhető a műfaj működési mechanizmusában és a horrornarratíva visszatérő témáiban (különösen a monstrumaiban¹), ugyanakkor meg is nehezíti a műfaj definiálását, amelynek történeti alakváltásai, kulturális változatai a mindenkorai kategorizálásnak is ellenállnak. A határvidékek kiemelt szerepet kapnak írásomban, ugyanis egy olyan alműfaj jellemzőivel kívánok foglalkozni, amelynek protagonistái és/vagy antagonistái maguk is átmeneti állapotban, világok közötti „limbóhelyzetben” vannak, motivációik és cselekedeteik pedig az ebből való kimozdulást célozzák meg.

A horror műfaji meghatározásához általában a monstrum figuráján keresztül vezet az út. A szörny (legyen az természetfeletti vagy realista) fenyegető jelenléte segít a legjobban elkülöníteni a zsánert közeli „rokonaitól”, a thrillertől, a krimittől vagy a tudományos fantasztikumtól. A coming-of-age film, azaz a felnövés komplexitásának mozgóképbe ültetett elbeszélése azonban inkább tekinthető tematikus kategóriának, semmint önálló műfajnak. A filmnarratíva felnövekedéstörténeti íve általában életrajzi, családi, drámai vagy romantikus műfaji „csomagolásban” jelenhet meg. Filmalkotások tekintetében a horror és a coming-of-age tematika elsöre inkompatibilisnek tűnő összeolvadása ugyanakkor hasonlóan gazdag (sokszor figyelmen kívül hagyott vagy megvetett) lehetőségeket

rejt. A két kategória halmazainak metszetében ugyanis egy nagyon fontos közös vonás helyezkedik el: az átmenetiség és az abban rejlő, illetve abból táplálkozó idegenség.

Írásomban a horror két ikonikus toposzának, a démoni megszállottságnak és a boszorkányságnak a bemutatására törekszem, amelyek a felnövekedéstörténettel keveredve, annak narratív céljainak megfelelően sajátos alakváltozásokon mennek keresztül.

A megszálló és a megszállott

A testbe költöző ártó szellem és a boszorkány jelenlegi popkulturális formái egyaránt a (pogány) folklór és a keresztény mitológia legősibb gyökereiből származnak, és hosszú kultúrtörténeti fejlődés eredményeként jöttek létre. A görög *daimon* („isteni teremtmény”) és a latin *daemon* eredeti jelentésében nem hordozott negatív, ártalmas konnotációt, bármely olyan szellemet jelentett, amely az emberek és az istenek közötti szférában lakozik, és utat mutat, tanácsot ad. Ennek megfelelően számos érzelmi állapot leírására is alkalmazták: az *eudaimonia* például fordítható a *boldogság* vagy a *jókedély* szavakkal is. A *daimón* jelzővel illették a tehetséges művészeket, szónokokat (ld. Szókratész „belső hangját”) vagy hadvezéreket is, a latin *genius* kifejezés pedig ezzel rokonságban az emberben (és nemzetségben, *gens*) megtalálható őrző szellemre utalt, és

A tanulmány DOI-száma: <https://doi.org/10.70807/metr.2024.3.2>

¹ Jelen írás kiindulópontja Király Jenő azon megállapítása, miszerint a monstrum minden esetben egyfajta átmeneti teremtmény, amely sem a saját világába, sem a miénkbe nem tartozik, fenyegető jellege ebből a kettősségből következik. Ez a megállapítás alkalmazható a serdülőkorra is, amelynek átmeneti állapotát szintén zavaros és rémisztő jelenségek keretezik. Király Jenő: *A film szimbolikája II. – A fantasztikus film formái I.* Kaposvár: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék, 2010.

nagyon hasonló jelentéssel bírt. Ez az etimológiai eredet a vékony határvonallal elválasztott „zseni” és „örült” gyakori párba állítását is alátámasztja. A hellenisztikus világ szinkretizmusának hatására (elsősorban a mezopotámiai örökség és a zoroasztriánus perzsa hitvilággal való kulturális érintkezés révén) már kettéváltak a szándékukban jó és rossz szellemek, és a hellenizált zsidóság gondolkodásába is így került.^{2,3} A Septuaginta a görög *daimón* szót már teljesen elkülönítette az Istenről (*theos*), és bálványokra, idegen istenségekre használta. Ennek megfelelően a korai keresztény teológiába is ebben a kettősségében került be, és ugyanannak a természetfeletti szférának a szembenállását az angyali és démoni jelzőkkel illették (ld. pl. a bukott angyal figuráját). A keresztény démonológia kialakulása során az útmutató szellemből az embert szétszakító, megkísértő entitás vált, amely a menny és pokol küzdelmének lelken belüli párhuzamává vált. Ugyanakkor nem tartották horrosztikusnak – az ördögöt csupán Isten egyik eszközének tekintették, aki az ő parancsa nélkül nem engedelmeskedik; a démon pedig a minden emberben lakozó elcsábító és megkísértő gondolatok szimbólumává vált. Az ördög jelenlétének és a démoni megszállás lehetőségének aktív félelme csak a késő középkor keresztény válságai és a reformáció évtizedei során vált valóban rémisztővé, amikor a keresztény Európát a gyorsabb ütemű társadalmi átalakulás apokaliptikus gondolatokkal lepte el.⁴ Ez pedig szoros kapcsolatban állt a boszorkányperek növekvő számával is, amelyek döntően a 16. és 17. századra voltak jellemzőek.

A démonhoz hasonlóan a boszorkányoktól való félelem is univerzális, habár történelmileg és kulturálisan is vannak fontos eltérések a boszorkány képességeit és megjelenését illetően. Ugyan a görög–római világ és a barbaricum germán–kelta hagyományai is ismerték a természet misztikus energiáit mások megbűvölésére használó személy képét, a mai értelemben vett női

boszorkány a kora újkori Európa kaotikus vallási viszonyaiban alakult ki.⁵ A boszorkányokról azt is tartották, hogy képesek másokban előidézni a démon jelenlétét, de összességében olyan, hatalommal rendelkező figurának tartották őket, akik a közösség és a természet törvényeit misztikus tudással, szándékosan rúgják fel, ezért csoportbontóak és veszélyesek. Egyes becslések szerint a nagy boszorkányperekben 60–100 ezer ember esett áldozatul, akik feltehetően kivétel nélkül ártatlanul, a koncepciók perekhez hasonló eljárások következtében (ld. az 1692-es közel egy évig tartó salemi persorozaatot), meglehetősen embertelen módon vesztették életüket. A démonok jelenléte és a boszorkányoktól való félelem mára avíttnak tűnhet, de a kulturális jelenség napjainkra sem tűnt el, elég az 1970-es évektől felerősödő sátánista szekták jelenlétére (vele pedig a possession movie térhódítására) vagy a (Capitolium 2021-es „ostromában” jelentős részt vállaló) QAnon közösség csecsemőevő összeesküvés-elméleteire gondolni.

A megszállás és megszállottság kérdése egymás tükörképeiként is értelmezhető. A démon által megszállt gazdatestben megbomlik a test és szellem relációja, miközben a boszorkány bűbáji és rontásai révén szállja meg és alakítja át áldozatát, ezek használatával pedig ő maga is természetfeletti erők rabjává válik. A két monstrumtípus jellegzetességeinek párhuzamai a megszállottság forrásából származó ellentétpárokkal írhatók le a leglátványosabban. A legfontosabb különbségtétel az aktív, illetve passzív részvétel a monstrummá válás folyamatában. A boszorkány részéről – még akkor is, ha a narratíva szerint veleszületett képességekről van szó – tanúlással, tudatosítással és internalizációval jár, a démon azonban szó szerint rátelepszik áldozatára, aki így gazdatestté válva az ártó szellem passzív hordozójává válik. A két monstrum tulajdonságainak szempontrendszerét az alábbi táblázat foglalja össze:

2 Cardin, Matt: The Angel and the Demon. In: S. T. Joshi (ed.): *Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares III*. London: Greenwood Press, 2007. pp. 31–64. <https://doi.org/10.5040/9798400667978>

3 Az ikonikus 1973-as *Az Ördögűző* (*The Exorcist*) kezdő képsorai is egy iraki ásatással kezdődnek, ahol a mezopotámiai démon, Pazuzu balsejtelmes szobra érzékelteti a gonosz fenyegető jelenlétét.

4 Leveck, Brian P.: The Horrors of Witchcraft and Demonic Possession. *Social Research* 81 (2014) no. 4. pp. 921–939. <https://doi.org/10.1353/sor.2014.0053>

5 Bosky, Bernadette Lynn: The Witch. In: S. T. Joshi (ed.): *Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopedia of Our Worst Nightmares III*. London: Greenwood Press, 2007. pp. 689–722. <https://doi.org/10.5040/9798400667978>

A boszorkány	A démoni megszállott
Aktív szerepvállalás a monsturnmá válásban (tanulás, elfogadás, befogadás vagy döntés által)	Passzív elszívadás, a gazdatest és az ártó démon viszonya egyben hatalmi, gúzsba kötő pozíció is
Alakváltása metamorfózis, új minőségbe lépés, amely teljes elfogadással és azonosulással jár	Alakváltása transzformáció – a démon és a gazdatest nem válik teljesen eggyé
A természetfelettihez a természet által fér hozzá – ezért elpusztítása is csak természeti erővel (karó, tűz, víz, gravitáció vagy rivális boszorkány stb.) lehetséges	A gazdatestet és a megszállót természetfeletti erők kapcsolják össze, ezért elpusztítása is csak természetfeletti erővel (hit, ördögűzés stb.) lehetséges
Hatalmi törekvés a külvilág fölött, mások ellen	Hatalmi törekvés elsősorban befelé, a gazdatest belső (tudatos vagy tudattalan) küzdelme önmaga ellen
Az egyén és közösség „jó” és „rossz” dilemmájának figyelmen kívül hagyása, társadalmi normákon való felülemelkedés	A jó és rossz állandó küzdelme, kontrollvesztettség és identitásválság
Döntően pogány, népi hiedelemvilágból táplálkozó szimbolika – a boszorkány organikus, természeti	Döntően a keresztény mitológiára épülő szimbolika – a démon intézményes, szférák közötti

1. táblázat: A két monsturntípus összehasonlító táblázata

A kultúrtörténet leginkább rettegett szörnyei elsősorban nőalakok (pl. Lamia, Medusa, Banshee, Succubus, Szírén stb.), akik döntően szexuális kvalitásaik révén csalogatják magukhoz áldozataikat – ezt a modern feminizmus az intézményesült patriarchátus évszázados rendszerének igazolásaként értelmezi.⁶ A férfiak által dominált kulturális szféra a „másságból” merítette félelmeit, ami összekapcsolódott a férfiakhoz képest meglehetősen komplex nőiség biológiai természetével és annak meg nem értésével.⁷ Ez természetesen azt is jelenti, hogy az okkult mindig magában hordozta a természet riasztó ciklikusságát, a születés, a szexualitás és a halál jelenségeit. Az okkult hagyományok termékeny médiumra találtak a mozgóképben: a horrorfilm fény- és hangjátéka továbbörökíti a varázslat misztikumát.⁸

Kettősségéből láthatóan nem ábrándult ki a közönség: a természetfeletti egyszerre nyers, primitív és mindennapi, valamint egyszerre érthetetlenül bonyolult, megfoghatatlan és érinthetetlen.⁹ Éppen úgy, mint a pubertás.

A feminista horrorelmélet alkalmazhatóságáról

A coming-of-age horrorfilmek nagy többsége a női felnövekedéstörténet és a nővé válás biológiai, kulturális, szociális dimenzióit járja körül. Néhány mainstream alkotás kivételével sokkal kevesebb olyan filmet találni, amely serdülő fiúkról szól, ezeknek pedig még kisebb aránya foglalkozik

6 Corcoran, Miranda: *Teen Witches – Witchcraft and Adolescence in American Popular Culture*. Cardiff: University of Wales Press, 2022. <https://doi.org/10.2307/jj.14491663>

7 Ebből következően napjaink popkulturális boszorkányképe a kollektív feminista emlékezet megtestesüléseként él. Kosmina, Brydie: *Feminst afterlives of the a Witch*. London: Palgrave Macmillan, 2023. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-25292-1>

8 Krzywinska, Tanya: *A Skin for Dancing in – Possession, Witchcraft and Voodoo in Film*. Trowbridge: Flicks Books, 2000.

9 Talán ez a kettősség a magyarázata annak, hogy a tinédzser fogyasztókat célzó horror a legtöbbször keresztény közösségekbe helyezi cselekményét – ez nyilvánvalóvá teszi a természetfeletti dualizmusát azoknak is, akiknek egyébként nincs személyes tapasztalata a hitélet gyakorlásával. Clark, Lynn Schofield: *From Angels to Aliens – Teenagers, the Media, and the Supernatural*. New York: Oxford University Press, 2003. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195300239.001.0001>

a természetfelettel.¹⁰ Úgy tűnik, mintha a fiúkról szóló coming-of-age filmek sokkal inkább a valóságos drámához és traumához ragaszkodnának, a nőiség pedig sokkal természetesebben kapcsolódik össze a természetfelettel. Úgy vélem, ez elsősorban a nőiség komplexitásában rejlik narratív és szimbolikus lehetőségekkel, és nem (Barbara Creed kifejezésével élve) az „iszonytató nőiség” döntően férfiközönséget kiszolgáló szorongató, de egyben voyeurisztikus jellegével magyarázható – mint ahogy azzal sok feminista olvasatban találkozni.¹¹ Az írásban vizsgálni kívánt filmek is kivétel nélkül olyan női főszereplővel dolgoznak, akik maguk is monstrummá válnak, és így a felnövekedéstörténetet alapvetően feminin drámaként, a nővé válás traumájaként értelmezik.¹² A filmek központi monstrumjainak értelmezése során tehát nem szabad figyelmen kívül hagyni a kortárs filmelmélet feminista, különösen a horrort érintő értelmezéseit.

A döntően pszichodinamikus szemléletű feminista filmelmélet az 1968 utáni szellemi útkeresésből nőtt ki. A kezdeti, elsősorban biológiai kötöttségű női reprezentációkra helyezett hangsúly hamar áttevődött a tár-

sadalmi nem (gender) kérdéskörére, amelyhez a voyeurisztikus és fetiszáló maskulin szemléletet kötötték.¹³ E súlypontát helyezés nagy hatású szerzője Laura Mulvey, aki a lacani pszichoanalitikus perspektíva alapján a kasztrációs szorongás és a vizuális fetiszizmus elképzeléseiből indult ki, és amellett érvelt, hogy a klasszikus hollywoodi film narratív eszköztára a férfi nézőket szolgálja ki a nők kihasználásával és a tekintet tárgyává degradálással.¹⁴ A „férfi tekintet” (male gaze) körvonalazó esszéje¹⁵ a (a társadalmi-történelmi kontextus, a női nézői pozíció és a melodráma figyelmen kívül hagyása, valamint általánosan reduktív jellege miatti) heves kritikák és revíziók ellenére fontos diskurzust indított el, amely megjelent a horrorfilm feminista értelmezésében is. Ennek állítása szerint azzal, hogy a klasszikus horrorfilm döntően női szereplőket tesz a monstrumfenyegetés elsődleges célpontjává, egyúttal a tárgyiasító (férfi) tekintet is „magasabb tétellel” szolgálja ki.¹⁶

Azonban a Mulvey által lefektetett modellel szemben, amely a nőket a narratíva passzív objektumaiként látja, a horror feminista olvasata hamar felismerte, hogy a modern horrorfilm¹⁷ a nőiséget nemcsak áldozat-

10 Az elenyésző mennyiségű példa közül három ismertebb alkotást emelnék ki. Talán a legismertebb Stephen King *Az (It)* című regényének két adaptációja (1990 és 2017), amelyek középpontjában egy főleg fiúkból álló baráti társaság kezd nyomozásba a kisváros természetfeletti eseményei és Pennywise után. De ide sorolható még Guillermo del Toro *Ördöggerinc (El espinazo del diablo)* című, 2001-ben bemutatott filmje, amely egy kísértetjárta árvaházban játszódik a spanyol polgárháború alatt, ahol fiúk tapasztalják meg az élet és halál viszonylatát a háború sújtotta hátszágban. Végül pedig a skandináv *Engedj be! (Lat den rätte komma in)*, 2008, Tomas Alfredson) című vámpírfilm, amely ugyan interpretációtól függően, de elsősorban a fiú vámpírkislánnyal való barátságán keresztül elmesélt felnövekedésének a története.

11 Egyes kutatások ugyanakkor azt is kimutatták, hogy az ezredfordulótól megkezdődik a serdülőkoron belül egyfajta nemi eltolódás a populáris kultúra fogyasztásában: a fiúk a dinamikus fejlődő videójátékokra, a lányok pedig elsősorban mozira költöttek zsebpénzüket. Corcoran: *Teen Witches*, p. 145.

12 A női szörnyeteg modern horrorfilmes áttekintéséhez lásd Howell, Amanda – Baker, Lucy: *Monstrous Possibilities – The Female Monster in 21st Century Screen Horror*. London: Palgrave Macmillan, 2022. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-12844-8>

13 A feminista filmelmélet kiváló bevezető historiográfiai és elméleti összefoglalását lásd Vincze Teréz: *Feminizmus és filmelmélet. Metropolis 4* (2000) no. 4. pp. 8–11.

14 A „néző” és a „férfi”, valamint a „képernyő” és a „nő” között kettős analógia áll fenn, és a férfi nézőben a libidó és az egó közötti feszültség identifikációs folyamattal oldódik fel, amelynek során a férfi néző azonosul a férfi főszereplővel, és így rajta keresztül, áttelesen a női objektum birtokosává válhat. Freeland A., Cynthia: *Feminist frameworks for horror films*. In: Bordwell, David – Noël, Carroll (eds.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996. pp. 195–218.

15 Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen 16* (1975) no. 3. pp. 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

16 Berenstein, Rhona J.: *Attack of the Leading Ladies – Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*. New York: Columbia University Press, 1996. <https://doi.org/10.5860/choice.33-4395>

17 Az 1968-as év szellemi hatásaként értelmezhető a horror megújulása is, amelynek során a narratíva szubjektumot érintő tragédiái a legtöbb esetben kollektív értelmezést is nyertek.

ként, hanem a fenyegetés forrásaként is láttathatja. Julia Kristeva,¹⁸ lacani hagyományokból dolgozó francia feminista filozófus a „kivetett tisztátalanról” (abjekció) alkotott elméletei nagy hatással voltak a horror pszichoanalitikus értelmezésére. Kristeva a freudi kasztrációs szorongás helyett az Otto Rank által is hangsúlyozott, szülés során végbemenő gyermek–anya szeparációból indult ki. Az abjekt (a tisztátalan) és az abjekció (az abjektre adott fizikai reakció, az undor, iszony, viszolygás stb.) viszonya identitásformáló: a tisztátalantól való eltávolodással felállnak azok a határok, amelyek elkülönítik az Én és a Másik dimenzióit, és megerősítik az egyén vagy a csoport számára a szimbolikus rendet.¹⁹ Kristeva ezt a gyermek anyához fűződő viszonyában látja, ahol a kivetettség az anyaméh paradicsomi állapotához képest piszkos, ijesztő és testnedvekkal átitatott, és ahol az anyától szeparált gyermek a tisztátalannal való elkerülhetetlen érintkezés során formálja az identitását képző választóvonalakat. Az abjekciós határhelyzet által inspirált monstrumfenyegetés egyaránt párhuzamba hozható a Király Jenő által leírt szörnyhibriditással és a serdülőkor átmeneti állapotával is.

Ugyan Kristeva elsősorban az irodalommal foglalkozott, elméleteit Barbara Creed átültette a mozgóképre, többek között a *Nyolcadik utas: a Halál* (*Alien*, 1979) szexuális és szülési szimbolikáját elemelve.²⁰ Creed írásában végképp kettéválik a női reprezentáció értelmezése, és az áldozati szerep helyett az abjekción keresztül bemutatott iszonytató nőiség általános jelenlétét hangsúlyozza. Írása, elsősorban a freudi Oidipusz-komplexust továbbgondolva, a horrorban megjelenő anyafigurákra koncentrál – ebből a perspektívából értelmezi a *Nyolcadik utas: a Halál* xenomorph szörnyetegét is, amely egyszerre jeleníti meg a penetráló és kasztráló anyafigurát. A coming-of-age filmek értelmezésében azért is lehet jó

kiindulópont Creed horrort illető munkássága, mert a felnövekedéstörténetek gyakorta dolgoznak az újjászületés témájával: a serdülőkori krízisek, amelyek párhuzamba állíthatók egyfajta prenatalis küzdelemmel is, végérvényesen egy új ember születését eredményezik.

A pszichodinamikus feminista olvasatok igen népszerűvé váltak, mert a filmek mély rétegeiből látványos és első olvasatra megvilágító erejű összefüggéseket hoztak fel, alkalmazásuk azonban esetlegesen problémássá válhat, és merőben eltorzíthatja még a feminista narratívát is. Ez sok esetben abból táplálkozik, hogy a karakter, illetve a monstrumfigura – gyakran jól hasznosítható – pszichoanalitikus meghatározását kitágítva, a teljes narratíva összefüggéseire alkalmazzák, és ezzel általánosító összefüggéseket, univerzális értelmezéseket kívánnak nyújtani. Cynthia Freeland meggyőzően érvel amellett, hogy a pszichodinamikus (horror-)olvasatokat annak leegyszerűsítő és redukzív jellege miatt fenntartásokkal kell kezelni.²¹ Több kritikájában többek között azt hangsúlyozza, hogy a pszichoanalitikus örökség a férfi és női jegyek rendkívül egyszerű megkülönböztetéseire támaszkodik, és nem veszi figyelembe a film és befogadó közönségének szociokulturális beágyazottságát. Egyaránt hiányolja az empirikus és filozófiai spektrum kiszélesítését (pl. a pszichodinamikus nézetek kritikájának integrálását), valamint a horrorműfaj változatosságának, alműfaji komplexitásának figyelembevételét.²²

Transzformáció és metamorfózis a coming-of-age horrorban

„A serdülő akkor van rendben, ha nincs rendben” – hangzik el a gyakran megfogalmazott álláspont a pubertás pszichológiájával kapcsolatban.²³ Ez a kettősség teszi a

18 Kristeva, Julia: *Powers of Horror – An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982. <https://doi.org/10.7312/kris21457>

19 Földes Györgyi: A szegény teste mint abjekt. *Híd* (2016) no. 7. pp. 135–144.

20 Creed, Barbara: *The Monstrous-Feminine – Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1993. <https://doi.org/10.4324/9780429236143>

21 Freeland, Cynthia A.: Feminist Frameworks for Horror Films. In: David Bordwell – Noel Carrol (eds.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1996. pp. 198–203.

22 Freeland, Cynthia A.: *Naked and the Undead – Evil and the Appeal of Horror*. Boulder: Westview Press, 2000. <https://doi.org/10.4324/9780429496233>

23 Vikár György: *Az ifjúkor válságai*. Budapest: Animula, 1999.



Az ördögűző (1973)

kultúra számára egyszerre ijesztővé és érdekessé a serdülőkort, amely szubjektív drámája mellett egyben kollektív és univerzális élmény is. A serdülőkori krízisek természetesen egyénenként eltérő intenzitással és kultúrkörhöz kötött módon mennek végbe, mégis megállapítható két fontos elemük, amelyek alapjaiban határozzák meg a serdülő belső átalakulásait: 1) a testi változások (mint például nemi ciklus, izomfelépítés, testszőr és testnedvek, ebből következően pedig a nemi identitás keresése és kialakulása), valamint 2) a lelki változások (mint például a gyermekkor elhagyásából fellépő szorongás, a szülői kontroll alól való szabadulás igénye, meglévő értékek megkérdőjelezése és újak keresése, a nemi éréssel egybefüggő, ébredő szexualitás, illetve a kulturális és társadalmi identitás keresése).

E tényezők szorosan összefüggnek, és a serdülő belső világában olyan átalakulásokat hoznak létre, amelyek a külső szemlélő számára zavarosak, impulzívok és kaotikusak. A változások természetesen a serdülő számára is nehezen értelmezhetők, ami szorongást és érzelmi hullámzást eredményezhet. A horrornarratíva ezt előszeretettel használja fel, és a monsturméppel gyakran eltúlozza vagy szimbolikussá teszi a serdülőkor testi és érzelmi állapotait. Ennek megjelenítésére a boszorkányság, illetve a démoni megszállottság tulajdonságaiból következő horrorfilmes eszköztár különösen alkalmassá válik.

A démoni megszállottság mint kontrollvesztettség

William Friedkin 1973-as *Az ördögűző* (*The Exorcist*) című filmje a műfaj egyik olyan alapművének tekinthető, amely napjainkig hivatkozási pontként szolgál a horrorfilmek számára, különösen a démoni megszállottság feldolgozásában. *Az ördögűző* hatása abban is mérhető, hogy megjelenése óta szüntelenül (újra)értelmezik, ugyanis a filmtextus felhasználható az anyaságnak, a modern világ rítustalanságának vagy a tudományos kontra spirituális világkép összeütközésének értelmezésére is.²⁴ A film William Peter Blatty azonos című regénye alapján készült, és egy 12 éves lány, Regan MacNeil (Linda Blair) megszállottságának történetét meséli el. Merrin és Karras atya démon elleni (végzetes) küzdelme mellett egyúttal a lány pszichológiai és testi változásaira koncentrált, ezzel pedig a felnőtté válás egyfajta traumatikus metaforájaként is értelmezhető. A megszállottság a deperszonalizáció és a kontrollvesztettség szimbóluma, ami *Az ördögűző*-ben meglehetősen grafikus ábrázolásmódban jelenik meg.

A legtöbb coming-of-age film központjában az ártatlanság elvesztésének motívuma áll, ez *Az ördögűző*-ben Regan megszállottságának megjelenítésében több szinten is fel-

²⁴ A világképek ütköztetéséhez lásd Balogh Eszter Edit: Demonic Obsession and Madness in *The Exorcist* (1973). In: Feldmann Fanni (ed.): *(En)Gendered Lives*. Debrecen: Hatvani István Extramural College, 2016. pp. 114–130. és Chambers, Amy C.: „Somewhere Between Science and Superstition”: Religious Outrage, Horrific Science, and *The Exorcist*. *History of the Human Sciences* 34 (2021) 5. pp. 1–21. <https://doi.org/10.1177/095269512111004465>

tűnik. A film erőteljes vizualitása a serdülőkori átalakulás testi dimenziójára helyezi a hangsúlyt annak ellenére, hogy a pszichológia/orvostudomány és a hitélet lelki rétegeinek összeütköztetését is érzékelteti.²⁵ Ugyanis a film kezdetén megismert, gyermeki tisztaságban és naivitásban ábrázolt Regan a démon hatására hirtelen és egyre súlyosbodó módon alakul át, ami elsősorban testiségének kitarulkozásában jelenik meg. Ebben a Kristeva által körülírt abjekció fedezhető fel: Regan anyja vendégei előtt a szőnyegre vizez, az orvosi vizsgálat során (ahol egész teste válik abjekté) a doktorokkal keresetlen, trágár szavakkal szegül szembe, a feszületet szexuális tartalommal ruházza fel, és a body horrort idéző maszkmunka testnedvekkel és váladékokkal ábrázolja az önkívületben szenvedő lányt.

Az ártatlanság elvesztésének következménye, hogy Regan anyja, feltétlen támogatása ellenére, elidegenedik lányától, és ahogy a legtöbb coming-of-age film esetében, itt sem értelmezhető a serdülőkori átmenet a szülői reakció nélkül. Regan anyjának szintén meg kell küzdenie a démonnal, és a sikeres ördögűzés után újra egymásra kell találniuk, lehetőséget nyújtva a serdülőkor közös feldolgozására.²⁶ Ilyen értelemben *Az ördögűző* tekinthető az anya–lánya kapcsolat kettős megszületésének is: míg az első kapcsolódás maga a születés, amelynek során Regan (feltehetően orvosok által körülvelt, modern környezetben) hagyja el anyja testét, addig a második kapcsolódásra Regan ördögűzés során végbemenő újjászületése alatt kerül sor. Ekkor az ártó szellem hagyja el a lány testét, és a papok által körülvelt (és így meghaladott világot idéző) környezetben az abjekció többszörösen is jelen van. Ugyan Regan a film végén semmilyen emlékekkel nem rendelkezik megszállottságáról, már sosem lesz olyan, mint korábban. *Az ördögűző* démonképe nem tér el jelentősen annak évszázados ábrázolásától, a film ráadásul bővelke-

dik keresztény szimbolikában. Ugyanakkor pusztán azzal, hogy a démon egy gyermek testét szállja meg, a serdülőkorral kapcsolatos kulturális tapasztalatokból adódóan a démoni megszállottságot sajátos coming-of-age interpretációval ruházza fel.

Míg *Az ördögűző* elsősorban a test átalakulását ábrázolja, addig az ébredő szexualitás attitűdbéli torzulása jelenik meg az *Ördög bújt beléd* (*Jennifer's Body*, 2009, Karyn Kusama) című alkotásban. A film sajátos keveréke a horrornak, a coming-of-age drámának és a fekete humorú vígjátéknak, amely amellett, hogy a természetfeletti horror eszköztárát alkalmazza, a serdülőkor, az identitás, a barátság és a szexualitás témáit járja körül. Jennifer (Megan Fox) démonná válása nem tekinthető teljes mértékben passzívnak, átalakulása ugyanis sátánista rituálé eredménye. Elrablói abban a hitben áldozzák őt fel, hogy a tinédzser még szűz, Jennifer azonban hazudott erről, és így a „tisztátalan” áldozat szukkubusszá válik. A mitológiai női démon elcsábított férfiakkal táplálkozik, akiket szexuális aktus ígéretével csalogat magához, ebben a kontextusban pedig Jennifer transzformációja értelmezhető az ébredő libidó által kiváltott identitáskeresés és személyiségtorzulás megtestesüléseként is, sőt egyenesen amellett érvel, hogy abszolút identitás nem is létezik.²⁷

A film ugyanakkor elsősorban nem Jennifer, hanem barátjánőjének a felnövekedéstörténete. Needy (Amanda Seyfried) szinte mindenben ellentéte Jennifer (átalakulás előtti) énjének, de nagyra tartja őt, és szerény, visszahúzó jelleméből adódóan csodálja Jennifer magabiztoságát. Jennifer iskolai férfievő démonná válása és egyre vadabb természete azonban lehetőséget ad Needynek arra, hogy újragondolja önképét és kapcsolatukat. A film ezzel a dinamikával sajátos kontrasztot teremt a serdülőkor spektrumán belül, aminek narratív feloldása Needy

25 Schuetz, Janice: „The Exorcist”: Images of Good and Evil. *Western Speech Communication* 39 (1975) no. 2. pp. 92–101. <https://doi.org/10.1080/10570317509373853>

26 David Greven többek között ezzel példázza azon állítását, miszerint a pszichodinamikus feminista nézeteknek a posztmodern horrorban új görög mitológiai alappal kell kiegészítenie önmagát, és a Freud által sokszor emlegetett Oidipusz-történet mellett/helyett a Démétér és Perszephoné anya–lánya szétszakadó és újra egymásra találó kapcsolatát is vizsgálania kell. Ez különösen a feminista boszszúfilmek tematikájában lehet indokolt. Greven, David: *Representations of Femininity in American Genre Cinema – The Woman's Film, Film Noir, and Modern Horror*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. pp. 13–23. <https://doi.org/10.1057/9780230118836>

27 Chusna, Aidatul – Mahmudah, Shofi: Female Monsters: Figuring Female Transgression in *Jennifer's Body* (2009) and *The Witch* (2013). *Humaniora* 30 (2018) 1. pp. 10–16. <https://doi.org/10.22146/jh.v30i1.31499>



Carrie (1976)

felülkerekedésében tetőzik. A slasher filmek final girl²⁸ motívumának fallikus szimbólumrendszeréhez hasonlóan fegyverzi fel önmagát, és késsel végez a kontrollvesztett, önmagát teljesen elvesztő Jenniferrel, akinek fallikus végzetét a film a finálé előtti medencejelenetben is előrevetíti: Needy barátja már-már komikusan hosszú medencetisztító rúddal állítja meg Jennifer támadását.

Az *Ördög bújt beléd* az „iszonytató nőiség” több alakját is felvonultatja: Jennifer képében a kasztráló, míg Needy figurájában a fallikus nő jelenik meg. A démoni motívum mindkettejükben ott van, ugyanis a film záró képsoraiban kiderül, hogy Needy a Jenniferrel való küzdelemben megsérült, a szukkubusz harapása pedig átörökíti a démon természetfeletti kvalitásait (repülés, erő, sebezhetetlenség stb.). Ebben értelmezendő Needy újjászületése is, ugyanis nem válik Jenniferhez hasonlóan egy szélsőségesen libidóvezérelt entitássá. A film ugyan keserű képet hagy maga után azzal, hogy Needy is démonná válik, ennek azonban pozitív kicsengése is fellelhető: Needyben a régi énjének megtartásával két világ egyesült, ezáltal pedig szimbolikusan a felnőtté válása is megtörtént.²⁹

Míg *Az ördögűző* a klasszikus démonkép számos elemét érintetlenül hagyja, az *Ördög bújt beléd* sok összetevőjében újraértelmezi azt. Elsősorban azzal, hogy felrúgja az átmenetiség fenntarthatatlanságát, és Needyben interna-

lizálódik a régi és a démoni Jenniferrel való kapcsolata: Needy valódi démona a Jenniferrel való barátsága volt. Regan történetében a démoni transzformációt követő revolúcióval, Needy esetében pedig – kéretlenül ugyan, de – metamorfózissal megy végbe az újjászületés.

A boszorkányság mint felszabadító hatalmi pozíció

Míg az előbbi példákban a monstummá válás akaratlanul megy végbe, addig a boszorkányok többnyire tudatában vannak természetfeletti képességeiknek, sőt tesznek is azok megértéséért és tudatosabb használatáért. Brian de Palma *Carrie* (*Carrie*, 1976) című filmje, amely az azonos című Stephen King regény adaptációjaként készült el, a klasszikus boszorkányképet felnövekedéstörténetbe csomagolva ábrázolja. A film már az első (megjelenési évéhez képest meglepően intim) képsoraival előrevetíti, hogy a hangsúlyt a testre helyezi. Carrie White (Sissy Spacek) elvakultan hívó édesanyjával él, aki igyekszik őt egy olyan vallásos burokban tartani, ahol nem érheti lányát semmilyen káros külső behatás. Ennek megfelelően Carrie nemcsak a világ, hanem a természet dolgaival sincs teljesen tisztában, és amikor a testnevelésóra utáni zuhanyzás közben elkezdődik

28 A *final girl* fogalmának bevezetése Carol J. Cloverhöz köthető, de a műfaji változásoknak köszönhetően azóta már számos formájában újra-, illetve átértelmezték. Clover, Carol J.: Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. *Representations* 20 (1987) pp. 187–228. <https://doi.org/10.2307/2928507>

29 Howell–Baker: *Monstrous Possibilities*, pp. 155–174.

első menstruációja, pánikba esik, és osztálytársai részéről érzéketlen testszégényítést él át. A pubertás kezdetével Carrie-ben az elfojtásból kitörő energiák hasonlataként felébred a telekinézis képessége is, ami egyszerre reakció anyja nyomására és testi változásainak erőteljességére.³⁰

A születés/újjaszületés coming-of-age szimbóluma többször is megjelenik a filmben, elsősorban Carrie-nek és anyjának, Margaretnek a kapcsolatában. Margaret láthatóan nem fogadja el azt, hogy lánya a felnőtté válás küszöbén áll, és számára kontrollálhatatlan változások fognak elindulni.³¹ Carrie-ben fellobban a vágy saját testének megértésére, ennek visszaszorítására pedig anyja, láthatóan nem először, az anyaméh illiditől ellentétesen, szűk, fojtogató kamrába zárja imádkozni – Carrie-nek anyja elvárásainak megfelelően újra és újra meg kell születnie. A pubertás azonban kirántja Carrie-t anyja szorításából, és a felszínre törő természetfeletti energiák megteremtik az ellenállás lehetőségét is. Ugyan a boszorkány ritkább esetben rendelkezik veleszületett képességekkel, Carrie mégis annak tekinthető. Anyja több alkalommal is boszorkánysággal vádolja, ami a keresztény közösségek paranoiáját idézi, ráadásul Carrie könyvtárban való kutatómunkájával tesz is képességeinek megértéséért, ezzel pedig a boszorkányság tanult aspektusaira erősít rá. Margaret és Carrie ellentétében a prűd, kontrollált és bigott hitélet ütközik össze a nyers és zabolálatlan természeti világgal, amely konfliktus pesszimista feloldhatatlansága a végén a ház összeomlásával jelenik meg.

Carrie újjaszületése és boszorkányságának betetőzése a báljelenet, ahol az öltözői incidens elkövetői a bálról való eltiltásukat megbosszulva, disznóvérrel öntik le a (manipuláltan) bálkirálynőnek választott Carrie-t. A vér mint abjekt itt másodjára jelenik meg a filmben, és végzetesen felállítja a kereteket Carrie felnövéséhez. Az elfojtás kirobbanó erővel tör felszínre, és telekinetikus energiáit arra használja a lány, hogy a csarnok eszközeit a bálozók ellen fordítsa. Az ikonikus jelenet split screen hatásával egyszerre ábrázolja a Carrie szeméből áradó bosszút és a csarnok áldozatainak végzetét, ezzel pedig ráerősít Carrie tudatos

természetfeletti erőhasználatára és boszorkányságának hatalmi pozíciójára. Habár a báltermi mézárálás során Carrie szörnyeteggé alakul, a cselekmény során először válik annak aktív alakítójává is, ez pedig egyszerre teszi a film záró képsorait a Carrie-t érő embertelen bánásmód miatt felszabadítóvá. A bál után Carrie hazatér, ahol anyja *Psychót* (*Psycho*, 1960) idéző képsorokban támad lányára. A konfliktus feloldhatatlanságát jelzi, hogy miután Carrie a konyhai kések reptetésével megvédi magát, saját erejével szemben tehetetlenné válik, és a ház összeomlása elől a büntetéseinek helységeként szolgáló kamrában keres menedéket, ahová anyja testét is bevonszolja. Sorozatos újjaszületéseinek tarthatatlanságában végül a házuk maga alá temeti őket, amit a föld (a pokol) teljesen elnyel.

A *Carrie* sajátosan értelmezi a felnövekedéstörténetet, és a boszorkányság felszabadító erejét a serdülő ellen fordítva, annak pesszimista olvasatát nyújtja. A pubertást egy nagyobb, érthetetlen és kaotikus erőként ábrázolja, aminek feldolgozásához elengedhetetlen a harmonikus családi háttér, így pedig Carrie-ből egyszerre válik monsterum és áldozat.

Robert Eggers 2015-ös filmje, *A boszorkány* (*The Witch*, 2015) továbbviszi a diszfunkcionális családból szabadulni vágyó serdülő coming-of-age toposzát. A film a 17. századi angol észak-amerikai gyarmatokon játszódik, a készítő a forgatókönyv megírásához valódi boszorkányperes ügyiratokból és feljegyzésekből inspirálódtak, ami a film nyelvezetében is visszaköszön. A *Carrie*-hez hasonlóan a boszorkányság témáját fanatikus vallási környezetben helyezi el. A film nyitójelenete egy gyarmati bírósági eljárással indít, amelynek során főszereplőnk családját kiutasítják a közösségből, és a határvidékekre száműzik: még a puritán New-England vallási nézeteinek is radikális az, ahogyan a család a hitét megéli. A következőkben a családon belül játszódik le az a boszorkányüldöző narratíva, amely a 17. század gyarmati elszigeteltségében oly jellemzővé vált.

Thomasin (Anya Taylor-Joy) Carrie-vel ellentétben nem rendelkezik veleszületett természetfeletti képessé-

30 Carrie energiáinak erőteljes ábrázolása miatt a filmet a feminizmus második hullámának egy jelentős zászlóvivőjeként is tartják számon. Moseley, Rachel: Glamorous Witchcraft: Gender and Magic in Teen Film and Television. *Screen* 43 (2002) no. 4. pp. 403–422. <https://doi.org/10.1093/screen/43.4.403>

31 Stamp, Shelly: Horror, Femininity, and Carrie's Monstrous Puberty. In: Barry Keith Grant (ed.): *The Dread of Difference – Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press, 2015. pp. 329–345. <https://doi.org/10.7560/771376>

gekkel, számára a film végi boszorkánnyá válás családon belüli kirekesztettségének közvetlen eredménye. A Kristeva-féle abjekt így áttélesen jelenik meg a filmben: az óvilági hazából kivetett puritán közösség a gyarmatokon formálja meg önmagát, amelynek során kiteszítja magából a tisztátalannak (vagy túlbuzgónak) ítélt családot, így az aztán szembefordul saját serdülő lányával, akinek felnőtté válása az izolált állapotban nemkívánatos jelenség.³² Ebben értelmezhető az abjekt közösségformáló hatása is, különösen a család tagjai esetében, akiknek a határvidékek vad tájain kell magukra maradva új életet kezdeniük, ennek következménye lesz az a „civilizációs” átörökített minta, aminek során saját lányukat egyre erőteljesebben kezdik boszorkánysággal vádolni.

A még civilizálatlan és szervezetlen gyarmati határvidék a természet veszélyeit rejt magában, ennek testet öltött formája az a boszorkány is, amely rémisztő szuggesztív képsorokban elragadja az újszülött gyermeket, akinek felügyeletével Thomasint bízták meg. A család szétesése és a lány kálváriája ekkor kezdődik: a sorozatos „balszerencsés” események szó szerint az ördög karjaiba kergetik, aki kecske képében mindvégig jelen volt a háztartásban. Black Philip, ahogy a háziállatot a fiatal ikerpár hívta, sugalmazások révén férközött a gyermekek fejébe, aminek köszönhetően a szülőkben is eluralkodott a paranoia. Thomasin a tragikus események végén önbeteljesítő jóslatként a gonosz szolgálatába áll, és annak irányításával írja be nevét a Könyvbe. A film záró képsorai Francisco Goya *Boszorkányszombat* (1798) című festményét idézik.

A *boszorkány* által megjelenített monstrumkép abban különleges, hogy a főhős csak a film utolsó perceiben válik valóban boszorkánnyá, amikor elfogadja az ördög ajánlatát („Wouldst thou like to live deliciously?”). Kiteszítottsága eredményezi végül újjászületését is; a szülők által sokszor megemlített terv szerint valamely tehetős családhoz szegődött volna cselédnek – végül a gonosz szolgálatába állt. A filmben a szocializálódás sikertelensége okán a puritán világ által megtestesített patriarchátus alóli szabadulás A *boszorkány* narratívájában csak a szociális normák teljes

felrúgásával és a közösség végleges elhagyásával történhet meg.³³ Thomasin tragédiája nem pusztán az, hogy szörnyeteggé vált, hanem az is, hogy saját környezete tette azzá.

Összegzés

A jelen írásban tárgyalt filmek természetesen csak illusztratív példák a két monstrumtípus coming-of-age jellegének értelmezésére, számos egyéb olyan alkotást találhatunk, amelyekben a boszorkányság és a démoni jelenlét a serdülőkori átmenettel kapcsolható össze. Az iskolai környezetbe helyezett boszorkányság eklatáns példája az Andrew Fleming rendezte *Bűvölet* (*The Craft*, 1996), amelyben négy gimnazista lány a fekete mágia kitanulásával olyan boszorkánypraktikákat hajt végre, amelyek aktuális serdülőkori problémáik megoldására irányulnak. Az egyházi iskolában játszódó cselekmény nagy hangsúlyt fektet a hatalmi viszonyok felborulására is, amely a lányok iskolai közösségen belül elfoglalt helyének és barátságuk dinamikájának a viszonylatában is értelmezhető. Dario Argento 1977-es *Sóhajok* (*Suspiria*) című filmjének 2018-as remake-je szintén az autoritás kérdését vizsgálja egy neves magántánciskola berkein belül. Luca Guadagnino alkotása Argento klasszikusan úgy lép túl, hogy a történetet hidegháborús német környezetbe helyezi – amely valószínűleg és metaforikusan is határvidékként olvasható. A film az iskola és boszorkányság, valamint az identitás és elrendeltség kérdését boncolgatja. A modern horrorfilm feltűnő érdeklődést mutat a nemi és kulturális identitás iránt, ennek a zavaros belső válasz- és útkeresésnek jól alkalmazható szimbóluma a démon. Az *It lives inside* című, 2023-as film gyenge történetvezetése és változó minősége ellenére ezt a motívumot használja. Az indiai gyökerekkel rendelkező amerikai tanuló beilleszkedésének érdekében minden tekintetben igyekszik származását és családjának hindi kultúráját elfojtani, amely törekvése végül egy megszálló monstrumban testesül meg.

„Hell is a Teenage Girl” – hangzik el az Ördög bújt beléd

32 Furlanetto, Elena: Living Deliciously? The Borderless Horror of Female Empowerment. In: Noelia Gregorio-Fernandez – Carmen M. Mendez-Garcia (eds.): *Culture Wars and Horror Movies – Gender Debates in Post-2010's US Horror Cinema*. London: Palgrave Macmillan, 2024. pp. 47–51. https://doi.org/10.1007/978-3-031-53278-8_3

33 Zwissler, Laurel: „I am That Very Witch”: On the Witch, Feminism, and Not Surviving Patriarchy. *Journal of Religion & Film* 22 (2018) 3. pp. 3–7.

nyitányában, amely kijelentés nemcsak a film premisszája és summája, hanem a coming-of-age horror teljes alműfaji meghatározása is lehetne. A horrorműfaj legtöbbször az elfojtott felszínre törésével dolgozik, és ennek különösen alkalmas terepét jelentik a serdülőkori testi-lelki változások, amelyeket a műfaj legnagyobb hatású alkotásai elsősorban női főszereplők vagy női monstrok alakjában testesítenek meg. A visszatérő toposzá váló, a nőiség és a nővé válás folyamatainak horrornarratívába ültetett (megjelenítésében explicit, üzenetében implicit) ábrázolása újraértelmezte a műfaj és a kultúrtörténet klasszikus monstroit, és azokat a felnőtté válás nehézségeinek szimbolikus szolgálatába állította.

Barnabás Bácskai-Nagy

Limbo and libido.

The figures of demonic possession and witchcraft in the mythology of coming-of-age horror

„Hell is a Teenage Girl” – this is the opening line of the horror-comedy *Jennifer's Body*, a statement that could be the premise and sum of the film, but also the definition of an entire horror film subcategory. The sexual revolution has produced some of the most innovative films in the horror genre, leading to significant changes in the theoretical study of the genre. A recurring theme has been the horror narrative's depiction of the psychological and physical processes of femininity and womanhood, which has also led to a reinterpretation of the genre's classic monsters as a sub-genre. The figure of monster and the topic of adolescence are at first sight incompatible motives, yet they have one important thing in common: the horror of both lies in their transience. Adolescence can indeed be hellish: it is characterised by newly experienced physical phenomena, an upset, floundering state of mind, which leads towards adulthood embodied by a mature personality. It is no coincidence that adolescence and the monster have been so frequently linked in the postmodern history of the genre. In my paper, I will explore the coming-of-age sub-genre of two monstrous types of the classic horror narrative: the demonic loss of control and the liberating witchcraft, which I will attempt to interpret through the concepts of feminist horror theory.



Ezúton értesítjük
kedves olvasóinkat
és támogatóinkat,
hogy a **Metropolist** kiadó
Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány
számlájára



az adózók által
felajánlott 1%-okból
2023-ban
110.386 Ft
folyt be.

Ezt az összeget lapunk
működési költségeire fordítottuk.
Felajánlásait – melyek
nélkülözhetetlen segítséget jelentenek
folyóiratunk számára –
hálással köszönjük!

Kérjük, 2023. évi adóbevallásukkor is
gondoljanak ránk, és támogassák
munkánkat!

METROPOLIS
FILMÉLELETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT

**A Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány adószáma:**

18083787-1-42

Köszönjük!

A Metropolis ajánlásával



PÁPAI ZSOLT

EL NEM CSÓKOLT CSÓKOK

MAGYAR FILM NOIR
ÉS MELODRÁMA **1**

