http://apertura.hu/2011/tel/hodosy

Hódosy Annamária Aliens

Egy népszerű s nagy példányszámban elkelt regény egyik fordulópontján a hősnek nehéz próbatételt kell kiállnia:

„felkészült rá, hogy gondolatait és érzéseit elzárva, okoskodás és találgatás nélkül, keményen viselje, ami rája vár; (...) még azt sem engedi meg magának, hogy arra gondoljon, mi lesz, hogy végződik", „félelem fogta el, hogy nem bírja ki, elsírja magát vagy elszalad."

„De percek, órák teltek el; s szenvedése és borzadása nőtt, s mindjobban feszült." „Akárhányszor Kitty kiáltását meghallotta, felszökött és szaladt, hogy mentegesse magát; útközben eszébe jutott, nem bűnös, s óvni, segíteni szerette volna; de ahogy ránézett, megintcsak azt látta, hogy segítenie nem lehet, s elborzadt."

„Hirtelen egy kiáltás hallatszott, de példátlan. Olyan szörnyű kiáltás volt, hogy föl sem ugrott; lélegzetét visszafojtva, ijedt kérdőn nézett (...)."

„De akármit mondtak, ő tudta, hogy most már mindennek vége. (...) ha valami soha nem hallott sivítást, bőgést hallott, tudta, hogy ezt az kiáltotta, aki azelőtt Kitty volt." (...) Kittynek nem is volt arca. Azon a helyen, ahol az előbb az arca volt, az erőfeszítés látványa s a hang is, ami kijött belőle, valami szörnyűt mutatott. (...) A rettenetes kiáltás nem hallgatott el, még rettenetesebb követte, majd mintha a borzalom végső határához ért volna, hirtelen elnémult." (1)

Nem, a történet nem arról szól, hogy Kittyt elkapja egy Alien. Nem arról szól, hogy arcára egy szörnyű „facehugger" tapad, miközben társa tehetetlen, lévén az említett Alien-lárva csak az emberi áldozat élete árán távolítható el. A várakozás sem annak köszönhető, hogy a lárvából kifejlődő parazitának jó néhány óra kell ahhoz, hogy kitörjön a gazdatestből azt szörnyű kínokra s végül halálra ítélve. Kitty nem is hal meg, de nem azért, mert klónozzák, hanem mert egy teljesen normális lefolyású szülésről van szó, amely a férj (Levin) szemszögéből kerül bemutatásra, s amelyet Tolsztoj nagy erővel jelenít meg az Anna Karenina lapjain.

A hasonlóság nem az Alien-sorozat alkotóinak leleménye (2) . Bizonyos aspektusa már a regényben is felmerül, amikor a szülésen töprengő férj, Levin, úgy találja, hogy „ami végbemegy, ahhoz hasonló, ami egy éve (...) történt, Nyikolaj bátyja halotti

ágyánál. Csakhogy az bánat volt, ez meg öröm. De az a bánat és ez az öröm egyformán kívül estek az élet szokásos feltételein; rések voltak szinte a megszokott életen, amin át valami felsőbbrendűbe látott." (3) Élet és halál ugyanannak az éremnek a két fele, ám ettől még ellentétesek; hogy a haláltusa és a szülés felcserélhetővé váljon, ahhoz a számtalan egyéb asszociációnak közre kell játszania.

Az Alien-sorozat darabjai folyamatosan effajta asszociációkat ébresztenek. A forgatókönyvíró Ronald Shusett, azt fontolgatván, hogyan lehetne eredeti módon megoldani az idegenek és az emberek kontaktusba kerülését, azzal az ötlettel rukkolt elő, hogy „a szörny megdugja az egyiküket". A másik forgatókönyvíró, Dan O'Bannon úgy vélte, a támadás jellege a „homoszexuális orális erőszak felidézésével kelt rossz érzést a férfi nézőben". A női nézőben azonban a cselekménynek nem csak ez az eleme idézhet fel realisztikus félelmeket. Az Alien-lárva beágyazódása, kifejlődése az emberi testben, illetve fájdalmas és véres kibújása onnan legalább olyan mértékben konnotálja a szülés folyamatát, mint az Alien támadása az erőszakét. Ebben a filmben (és az utána következőkben) azonban egy erős nő, Ellen Ripley (Sigourney Weaver) hősies küzdelem árán megmenekül ettől a sorstól. És minél inkább azonosul a női néző a film női főszereplőjével, annál inkább valószínű, hogy a szülés - tudattalanul vagy talán még tudatosan is - eleve nem örömteli, hanem ellenkezőleg, félelmetes életlehetőségként jelenik meg a számára, s a film ezt a szorongást és rettegést tematizálja, használja ki, erősíti fel és legalizálja, illetve, ki tudja, talán még segít is feldolgozni.

Harcos csajok és a feminizmus

Az Alien filmek főhőse impozáns előfutára az erős és agresszív nők azon csapatának, amely a 80-as és 90-es években elözönlötte a filmvásznat. Ripley korántsem az a passzív, hisztérikus, férfiaktól függő és gyenge hősnő, aki korábban a kalandregények és filmek kötelező figurája volt, s amelynek felszámolásáért a feminizmus oly régóta küzdött. Elég világos, hogy ennek van valami köze az emancipációhoz. (4) A vámpírvadász tinilányról, Buffyról szóló sikeres sorozat forgatókönyvírója, Joss Whedon, egyenesen kijelentette „hogy az ötlet az volt, hogy feminista szerepmodellt kéne a fiatalok elé állítani." (5) Carol J. Clover szerint ezekben a filmekben „semmi sem marad, ami a férfi-azonosulást mozdítaná elő", David Greven szerint „az akcióhősnő karaktere önmagában is transzgresszív támadás heteronormatív, rasszista és nőellenes kultúránk nőgyűlölő és homofób kódjai ellen." (6) Az erős nőknek a filmvásznon való előtörése a való életben folyó aktuális térnyerésüket tükrözi, gondolhatnánk, Ripley hősi szerepe pedig akár feminista pozicionáltságnak is tűnhet, amit csak megerősít, ha az Alient az „erőszaktevő", bestiális férfiassággal kapcsoljuk össze: ez esetben a film a 80-as években kivirágzó rape-revenge műfajjal tart látens

rokonságot. De felfoghatjuk úgy is, hogy már maga az Alien támadás koncepciója is „a férfihatalom aláásása, amennyiben a férfitestet (is) az erőszak tárgyaként és a szülés helyeként mutatja be", s meggondolva, hogy az Alient fegyverként befogni akaró Cég mintegy Pandoraként szabadította rá a szörnyet a világra, a hősnő végső soron „a patriarchátus önpusztító impulzusaitól" menti meg a világot. (7) Ellen Ripley hadnagy neve, azáltal, hogy vezetéknevén, tehát „hivatalos" módon szólítják, illetve keresztneve, amely egy férfinévvel (Allen) homoním, továbbá beosztása és foglalkozása is mintha azt volna hivatott érzékeltetni, hogy nemén kívül másban nem különbözik férfitársaitól, a cselekményben betöltött szerepe ugyanakkor föléjük emeli bátorságban, észben, ügyességben és erkölcsiségben, míg a történetben szereplő többi nőtől pedig gyakran éppen a női „allűrök" hiánya különbözteti meg. Ugyanakkor a férfi-szemet sem zavarja, ami többek között kellemes megjelenésének és a megfelelő pontokon kellően enyhén szexualizált (többek között pici bugyiban való) megjelenésének köszönhető.

Vannak azonban, akik szerint éppen ezek a jellemzők leplezik le, hogy az effajta horror-akciók hősnői valójában „álruhás férfiak", puszta alaktani variációk: „A slasher film hajlandósága arra, hogy a hagyományosan férfi hőst anatómiailag nőként írja újra, azt sugallja, hogy a győzelmes önvédelem többé már nem számít kizárólagosan hímneműnek - írja Carol Clover a horrorról írt korszakalkotó munkájában. - A rape-revenge film hasonló eset (...) Paradox módon épp a brutális megerőszakolás az, ami „férfivá" teszi a nőt. Amit ezzel mondani akarok, az nem más, mint hogy a rape-revenge film is az egynemű testből indul ki, amelynek férfisége vagy nőisége a rajta vagy általa végrehajtott tettek performatív következménye." (8) Jeffrey A. Brown ezt az elgondolást nem minden filmre véli alkalmazhatónak, de azért szerinte is van néhány mozi, amelyben a hősnő kétségtelenül férfiszerepet tölt be, „mint Sarah Connor a Terminátor 2-ben és Ripley az Alien-sorozatban, akik izmos külsejükkel is a férfiasságot testesítik meg." (9)

Ha Ripley csak férfi női álcában, akkor az emancipáció igenlése mégiscsak kérdéses marad. Ráadásul, mint Dean T. Moody összefoglalja az Alien feminista szakirodalmát (10) , a film az „erős nő" pozitív képét ezúttal látens negatív asszociációkkal egészíti ki, az ellenség ugyanis sorra feminin jellemzőket kap a filmben. Az Alien, amelynek „matriarchális" társadalmát egy Királynő uralja, az Anyatermészet reproduktív őserejét képviseli az emberi (azaz férfi) kultúrával szemben, de a Cég számítógépét, amely elárulja a hajó benne bízó legénységét, szintén nem véletlenül hívják Anyának (MU/TH/UR). Az „anyahajó" és a hibernációból ébredő legénység már a kezdet kezdetén az anyasággal: a terhességgel és a születéssel konnotálja a helyszínt, míg az Alien-tojásokat - amelyek maguk is

vulvaszerű, szirmokkal (vagy ajkakkal bíró) nyílással rendelkeznek, egy vaginaszerű bejárattal bíró, organikusnak tűnő hajó/lény belsejében találják meg az űrhajósok. (11) Az Alien korántsem pusztán a feminin Természetet, hanem számos ponton kifejezetten a női szexualitást idézi, pontosabban annak rémisztő és visszataszító aspektusát. Barbara Creed érvelésében az Alien (más horrorfilmek szörnyeihez hasonlóan) az életen és halálon uralkodó archaikus Anyaistennő - vagy pszichoanalitikus szemszögből a Fallikus Anya - pusztító aspektusát, kasztráló hatalmát képviseli, a nyáltól/savtól csorgó hegyes fogakkal teli száj a szexuális felfalatás rémisztő fantáziáját megjelenítő vagina dentata archetipikus képe (12) . „A film rejtett ideológiája, a feminin visszautasítása ebből világossá válik" (13) : Ripley-nek a férfikultúra fallikus és pusztító fegyverarzenálját kell használnia ahhoz, hogy (az emberiség) életben maradjon. Végeredményben minden a hagyományos sztereotípiákat erősíti: a kaotikus női princípiumot a racionalizáló férfi princípiumnak kell megzaboláznia.

Ugyanakkor a fentiekből akár az a következtetés is levonható, hogy a filmben a voltaképpeni veszély maga a feminizmus, legalábbis az a felfogása, miszerint az a nők uralmi vágyainak manifesztuma, s amelyet gyakran minősítenek radikálisnak vagy „veszett" fajtának. Valóban, az Alien és a számítógép nagyszerűen megtestesíti azt a két végletet, amely általában vádként merül fel a hagyományos „helyüket" elhagyó nőkkel szemben. A számítógép a dolgozó nő hiperbolájaként „férfiasan" racionális, a hatalmi gépezet láncszeme, annak érdekében elárulva és cserbenhagyva gyermekeit. Az Alien viszont a szapora, gyilkos és véres, szabadjára engedett (női) ösztönösség, amely ezáltal a (férfi-értelem által létrehozott) civilizáció elvesztével fenyeget. (14) Mindez a film népszerűségét is jobban magyarázza - feminista film nemigen pályázhat világméretű népszerűségre és rekordbevételre.

Az utóbbi praktikus indokkal érvelnek többen amellett is, hogy a látszat megtévesztő, és filmvásznon egyre gyakrabban látható „erős nők" nem az emancipációt, hanem éppenséggel a feminizmus regresszióját mozdítják elő. Az amazonokkal való azonosulás motivációja (és/vagy következménye) a nők részéről persze nyilván az, hogy aktívabb szerepre, több elismerésre, a fontos dolgokban való részvételre és döntéshozói pozícióba való kerülésre (hatalomra) vágynak. Az azonban, hogy a harcos hölgyek előretörése éppen a feministák kivételével senkit sem zavar, sőt, a férfiak (legyenek akár liberálisok, akár konzervatívok) általában kifejezetten üdvözlik jelenlétüket a filmpalettán, arra utal, hogy ez a jelenlét nem fenyegető, csak árnyalja a nők „hagyományos" repertoárját.

Az erős nők, értve ezalatt legalábbis a harcosokat, amazonokat, női katonákat és

mutánsokat, mindig szépek és szexik is (már ha nem paródiáról van szó). Ha csak a figuráknak a vonzó testre való redukálását és a nők tárgyiasításának erre épített, jól ismert tézisét tekintjük, akkor a vizuális megjelenítés terén semmi sem változik. Mégis, az aktivitás és az erőfölény korábban nem jellemző attribútumai, a férfiakkal folytatott, s gyakran győzelemmel végződő harc nem hozza-e egyensúlyba a mérleg nyelvét? Margaret Finnegan szerint egyértelműen nem: az újkeletű női hősi szerep irreális, úgy van megkonstruálva, hogy csakis fantáziakép lehet, valós életlehetőséget sem nem tükröz, sem nem sugall. Ellenkezőleg, a sugallat inkább antifeminista jellegű, amennyiben a női térnyerésért folytatott harcot befejezettnek mutatja, a nőkkel szembeni (valódi) erőszakot pedig (a valótlan kép révén) igazolja. (15) Az amazonok ereje így nem fenyegető, sőt éppen ellenkezőleg: minél harciasabbak, annál hiányosabb és csábítóbb ruhában űzik a harcművészetet (16) ; továbbá, mint Patti Miller megjegyzi, „megvan az a zavarbaejtő szokásuk, hogy harc közben úgy sóhajtoznak és nyögnek, mintha csak szexuális örömben volna részük." (17) Az „aktivitás" tehát az emancipáció lehetőségének felvillantása helyett pusztán a szexuális provokáció ábrázolásának egy újabb verzióját kínálja.

Végül, ha Naomi Wolf érveit megfontoljuk (18) , arra a belátásra kell jutnunk, hogy a szépség és a karcsúság mellett a harci képességek és az edzettség még újabb keletű bevonása a szexuális vonzerő kötelező attribútumai közé csak egy újabb ellentámadás a nők előretörésével szemben, újabb elszívó rendszer, amivel a nők idejét, energiáját és önbizalmát meg lehet csapolni (ezáltal még több kompenzatorikus terméket rájuk lehet sózni), s ugyanakkor vissza lehet fogni őket attól, hogy a „férfiak dolgaival" foglalkozzanak. Karcsú, nagymellű és szép nő ugyan jóval kevesebb van, mint kövérkés és átlagos, karcsú, nagymellű és izmos nő azonban még ennél is sokkal kevesebb van. Annál nehezebb tehát megfelelni az ideálnak. Naomi Wolf szerint nyilván ez is a cél...

Mindezt figyelembe véve nem tűnik teljesen értelmetlennek, hogy az „erős nő" fantáziája voltaképp a valós veszélyként megélt, területfoglaló, a hatalomból részesedni akaró nővel számol le ravaszul. Mégis, az Alien-filmekben túlzás volna a gonoszt általában a nőiséggel azonosítani. Csak egyetlen olyan feminin jellemző van, amely az Alient alapvetően meghatározza, az emberi (férfi és női) szereplők világából viszont annak ellenére hiányzik, hogy elvileg nagyon is odatartozna (19) , s ez nem más, mint éppen a reprodukció. Ez az, amivel a Nostromo legénysége Ripley vezetésével szembekerül. Innen nézve az Alien támadás erőszak-asszociációja nem a „férfi-bestialitással", de nem is a pusztító női szexualitással, a „vagina dentata" kasztráló erejével kapcsolatos. Legalábbis nem a hősnő számára - akivel a női nézők nyilván könnyen azonosulnak. Ha az Idegen nem valamiféle külső erő, amely ránk

támad, hanem saját elfojtott félelmeink fel nem ismert kivetülése, megtestesülése, akkor ez nemek szerint eltérő is lehet - amennyiben a filmvásznon látható történések más asszociációkat keltenek és más élethelyzeteket idéznek fel attól függően, hogy a néző férfi vagy nő. „Ripley elsődleges célja nem más, mint hogy megakadályozza megtermékenyülését, (...) ily módon a legalapvetőbb női állapot, az anyaság ellen kell harcolnia", írja Moody (20) , ennek átélése azonban női szemszöget kíván. Míg a férfiak számára az Alien által elkövetett „erőszak" tudatalatt az archaikus anyafigura felülkerekedését (21) konnotálja, addig a nők számára lehet, hogy nem más, mint a másállapot. (22)

A szülő nők kora az utóbbi pár évtizedben erősen megemelkedett. Mint általában mondják, előbb „egzisztenciát akarnak teremteni", ám emögött az a beauvoire-i elgondolás is kihallik, hogy „Szülni, szoptatni nem tevékenység, csak életműködés - írja Beauvoir - s mert nem emberi tervet teljesít be, a nő nem is lelheti fel benne léte igazolását, nem meríthet belőle felemelő öntudatot." (23) A nők, emberek szeretnének lenni. De aki vajúdik és szenved, az már nem ember, hanem „valami szörnyű", aki „azelőtt Kitty volt" - fogalmazza meg Tolsztoj Levin férfi-szemszögéből. Mondhatnánk persze, hogy ennek nincs köze a nőiség „rejtélyéhez", pusztán arról van szó, hogy a fájdalom lerombolja az önkontrollt és az öntudatot, az embert így állati szintre taszítva. Számos kritikus felhívja azonban a figyelmet arra is, hogy az emberi „szubjektivitás" - legalábbis az újkortól kezdve - a homogenitás, az önmagába zártság képével, a külvilággal való szembenállásban konstruálja meg magát, amit csakis az ezen kritériumoknak megfelelni nem tudó nő kihagyásával tehet meg. (24) Beauvoir szavaival a „ nő mindig Másik volt, (...) hatalma kívül esett az emberi világ határain, tehát ő maga is kívül állt ezen a világon." (25) Creed Kristevát idézi, aki „szerint a feminin és a maszkulin közti határ egy olyan rend felállítását szolgálja, amely »tiszta és megfelelő« (...) Az archaikus anya mint abjekt jelenik meg, amely biztosítja a szubjektivitás és a törvény működését." (26) A (női) test megnyílása, „osztódása", az Egyből születő Másik lehetősége, amelyek egyfajta szimbiózisban léteznek, oly mértékben áll szemben az „Én" patriarchális elgondolásával, hogy az a hivatalos kultúrában csakis hallgatás tárgya lehet. Amikor tehát egy nő egy akciófilmben zsákmányból vagy jutalomfalatból „Én"-né nemesül, mint Ripley, akkor egyrészt minden, ami benne a reprodukcióval kapcsolatos, ettől kezdve csakis szimbolikusan jelenhet meg (hiszen kimondhatatlan), másrészt ellenséggé válik a számára (hiszen egy elutasított lehetőséget képvisel): egyszóval Másik, idegen, Alien, önnön negatív hasonmása. Az, hogy a filmben minden, ami szörny vagy szörnyű, női jellegű, nem véletlen, de nem is a filmalkotók abszolút eredeti, hagyomány nélküli konstrukciója, hanem az egyik legrégibb toposz a kultúrában.

Bár a reprodukciónak való ellenállás most sokkal inkább valós lehetőség, mint 150 évvel ezelőtt volt, már a feminizmus indulásakor is észrevehető - bár hasonlóképp kerülik a tematizálását, mint ezúttal. Charlotte Bronte Jane Eyre című regényének hősnője közismerten az emancipált nő egyik legelső érett és pozitív megjelenítése, akinek szorongásait, félelmeit és vágyait értelmezők százai elemzik, de csak egyetlen olyan írásról tudok, amely Jane-nek az anyaságtól való félelmeinek kifejeződését is felfedezi a regényben. Tracy Lemaster elemzése (27) önmagában is teljesen meggyőző, de hatását megsokszorozza, ha az ember azt is tudja, hogy Charlotte Bronte 33 évesen, első terhessége idején halt meg, méghozzá (némelyek szerint) a „szokásos" reggeli hányások végzetes felfokozódásának következményeként. Márpedig a terhességre oly jellemző hányást - mint a „bentlévő" kivetését, ami egyszersmind az abjektre való legalapvetőbb reakció - a nem-pszichoanalitikus lélekelemzők is hajlamosak a terhesség elfojtott visszautasításának jeleként felfogni.
A szépségmítosz démona

E félelmek felerősödéséhez és főleg popularizálódásához nyilvánvalóan számtalan történeti-társadalmi tényező járult hozzá. Az Alient sci-fi horrorként szokás kategorizálni. Miután a hagyományos horrorfilm tipikus áldozata a magányos és hisztérikusan sikoltozó nő, azaz a „női" sztereotipikus képe, Linda Badley szerint egyenesen „a horror az a kulturális apparátus, amely arra szolgál, hogy a szexuálisan aktív nőket helyre tegye" (28) . A női áldozat háttérbe szorulása azonban a horrorfilmben is felfedezhető, és az akció és detektívtörténetek női hőseivel párhuzamosan előtérbe kerülő „női szörny" David Hogan szerint olyan új jelenség, amely a nőmozgalommal párhuzamosan fejlődött ki (29) , s amely „nem azt az archetipikus kasztráló anyát jeleníti meg, mely figurát Barbara Creed vizsgálta", hanem „természetellenes anyák alkotják a dráma gyökerét, akik azért lesznek szörnyetegek, mert képtelenek megfelelni tápláló és óvó szerepüknek". (30) Vagyis úgy tűnik, e filmek a nők hagyományos, domesztikus szerepkörből való kiesését (és következésképp a férfiak világába való átesését) démonizálják. Vivian Sobchack a horrorfilmek domináns témáinak változását szintén a hagyományos nemi szerepek felborulásának tudja be. Úgy véli, mindemögött a „nukleáris család nukleáris katasztrófája" áll, és a „gyermek" figurájához való hozzáállás az, amely ezt legjobban mutatja. A folyamatot a Rosemary gyermekéig vezeti vissza, majd az ezután következő jellegzetes gyermekfigurákkal példázza, akiket „alien" gyerekeknek nevez: ezekben a „kannibalisztikus, szörnyű, gyilkos, önző, szexuális" gyermekábrázolásokban, amely téma a horrorfilmeket a 80-as évekig uralta, a patriarchális atyai tekintély önnön bukásától való rettegése nyilvánul meg. (31)

Megfontolandó módon a Rosemary gyermekének megjelenése nagyjából egybeesik a fogamzásgátló engedélyezésével is. A tény, hogy a nők befolyásolhatják, mikor vállalnak gyereket, sokban hozzájárult ahhoz, hogy ne a házasság és a gyerekszülés legyen a nők egyetlen lehetséges életcélja, nem kell „aludniuk" a házasságig, ami szentesíti a szexualitást, ahogyan Csipkerózsika, akinek a meséje Bettelheim szerint arról szól, hogy „a gyermekkort követő időszak, mely a halálszerű passzivitás idejének tűnik, voltaképpen a csendes növekedés és a felkészülés ideje; s ha letelt, az egyén érett személyiségként, szexuális egyesülésre készen ébred belőle". (32) A Csipkerózsika-álom mára sokkal inkább azt az életszakaszt és a hozzá társuló életmódot jelképezheti, amely a szexuális beavatás és a szülés közé esik. És akárha egyfajta vágyteljesítő álom volna, ebben az életkorban a mai nők életmódja egészen megközelíti a férfiakét, mintegy beteljesítve a korai feministák reményeit: ugyanazokban a körökben mozognak, ugyanazokból a szórakozási lehetőségekből részesülnek és ugyanolyan felelősségteljes munkát vállalhatnak, mint a férfiak. De mint Naomi Wolf bemutatja, miközben látszólag azonosak a feltételek, a nőknek másféle követelményeknek kell megfelelniük, mint a férfiaknak. Az ideológia (Wolf szerint a patriarchális hatalom szolgálatában) azt sugallja, hogy a sikeres nő folyamatosan szép és fiatal; az aktivitás újsütetű időszaka nem a reprodukció időbeli eltolásaként, hanem annak egyfajta felfüggesztéseként működik, olyan korszakként, amelyben a nő mintegy megdermed élete legszebb/legtermékenyebb korszakában, míg a „természet" le nem győzi a tartósítószereket.

Joan Dean szerint 1977-ig a sci-fi képzeletet a túlnépesedés és az öregedés problematikája uralta. (33) Bizonyos értelemben az Alient is ez uralja, de a világgazdasági helyzet és a (női) nézőket megérintő kérdéskör között van némi átmenet (ami nem kérdőjelezi meg a kapcsolat létét): a népesedés és az öregedés egymással valóban szorosan összefüggő problematikája valószínűleg legelőször saját pozíciójukra nézvést értelmeződik. Az Alien cselekményében és a főszereplő jellemzésében az utóbbi látszólag egyáltalán nem hangsúlyos, ha nem egyenesen hiányzó elem; a cselekmény és a színhelyek szimbolikája azonban annál érdekesebb. Az Alien első részében a hősnővel elszökő mentőhajó neve Narcissus. Ripley több részen keresztül húzódó hajóútja egy-egy harcos állomás (film) között hibernációban, tehát egyfajta alvással telik - ami az életfunkciók, tehát az öregedés lelassítása -, míg fülkéje zavaróan emlékeztet Hófehérke üvegkoporsójára, amely azzal fejeli meg Csipkerózsika ágyát, hogy közben a szépséget mint közszemlére tett, eladó árucikket is definiálja, amit mindaddig konzerválni kell - és ma már lehet is -, míg meg nem veszik és el nem fogyasztják, akárha egy csomag fagyasztott csibefalat lenne. Vajon nem lehetséges-e, hogy mindez azoknak az „emancipált" nőknek az életperspektíváját testesíti meg, akik minél jobban szeretnék kihasználni, a végsőkig nyújtani, sőt ha

lehet örökre jelenné tenni fiatalságukat, amelyet önkiteljesítésük, szabadságuk biztosítékaként látnak? S ahogyan Ripley az egyes hibernációs fázisok között a kontrolállhatatlanul szaporodó, a funkcióit tekintve a fajfenntartásra és az utódok védelmére korlátozódó Alient próbálja (végeredményben sikertelenül) legyőzni, igen jó metaforája lehet annak is, ahogyan ehhez a szexuálisan és minden egyéb szempontból is aktív és látszólag felszabadult korszakhoz képest a szükségszerű jövő, a szülés és a terhesség, egy szép álomból való nyomasztó ébredésként jelenik meg, annak az „örök fiatalságnak" a végét jelenti, amely „szabad" énjük halálával fenyeget.

Felteszem nem tudatos, de nem is véletlen egybeesés, hogy az Alien különböző részei között (1979, 1986, 1992, 1997) Sigourney Weaver (aki az első részben 30 éves, tehát korát tekintve pontosan a szóban forgó női réteget jeleníti meg) mintha csak (szintén) hibernációban vészelte volna át a kieső időintervallumot (értsd: „jól tartja magát"). A figura mindegyik részben megtestesíti valamennyire (bár semmiképp sem hivalkodó módon) a korszak szépségideálját, és bár az 1992-es filmben kopasz, ne felejtsük, hogy az ezt megelőző korszak (1987-1990) egyik uralkodó szexszimbóluma a hasonlóan borotvált fejű Sinead O'Connor. Weaver egyetlen lánya, Charlotte 1990-ben született, születésekor tehát anyja 41 éves volt, ami megintcsak példaértékű azt tekintve, meddig lehet tolni a biológiai lehetőségek határát a „karrier" kellő kibontakoztatása érdekében.

Ami a közönséget illeti - mint az efféle filmeket általában - az Alient sem elsősorban családos emberek nézik, a mozilátogatók nagy része a 35 év alatti korosztályból kerül ki, és ez a női nézőkre különösen igaz. A filmek női szereplőinek fő jellegzetességei úgy tűnik, tükrözik a nézőkéit: a filmekben független, szexuálisan aktív nők szerepelnek (Gomez szexuális évődésbe keveredik férfitársaival és erősen kötődni látszik egyikükhöz, Ripley pedig a 3. részben az orvossal folytat liaisont), nincsenek gyermekeik, ugyanakkor legtöbbjük - elsősorban Ripley - abból a korosztályból kerül ki, amelyiknél már úgymond ketyeg a biológiai óra. Gyermekes és idős nők nem szerepelnek a filmben, mert ez nem az a „típus", akivel a (célzott) néző szívesen azonosulna, méghozzá azért nem, mert mindaz, ami ehhez kapcsolódik, annak elveszítését jelentené, ami a filmbeli nők által reprezentált „modern nő" figurájában pozitív és kecsegtető. Miután a terhesség és a gyerekszülés korlátozza a nő mozgáskörét, a családalapítás a megtalált függetlenség újraelvesztésével fenyeget.

A terhességtől és a szüléstől való félelem egyik gyakori oka a test megcsúnyulása, az, hogy még a lehetősége is elvész a mai ideálként megjelenő szinte abszurdan karcsú és izmos test megtartásának, hiszen a terhesség per definitionem pocaknövelést jelent,

továbbá a zsírtartalékok szükségszerű hormonális megszaporodását. Nyilvánvaló az is, hogy a már szinte a szemölcseltávolításhoz hasonlóan megszokott és gyakori mellnövelő és feszesítő esztétikai beavatkozások korában a mell megereszkedésével járó átalakulások és a szoptatás nem minősülnek különösebben kívánatosnak. Mint Bordo jelzi, a karcsúság ideálja és reprodukció ideáljának hanyatlása szorosan összefüggnek (34) ; Wolf szerint a komoly, intellektuális és felelősségteljes munka, illetve a nőkkel szemben támasztott esztétikai kívánalmak (ideológiailag szándékoltan) alig-alig összeegyeztethetők. Ha az általa vázolt nehézségeket még a csecsemő vagy kisgyermek ellátásával illetve a házimunka elvégzésével is kiegészítjük, gyakorlatilag lehetetlen feladatot vázoltunk. (35)

Egészségügyi szaklapok egyre gyakrabban számolnak be arról az újkeletű problémáról, hogy egészséges terhes nők programozott császármetszést választanak a vaginális szüléstől való félelem miatt. A felmérésekben az okok között mindig jelen van a gyenge önbizalom (Wolf szerint a szépségkultusz által felállított kötelező mérce következménye), evési rendellenességek (ami támogatja a terhességnek a karcsúságideált fenyegető megjelenését), a depresszió, a férfipartner támogatásának hiányától való félelem, továbbá maga a szülés során elviselendő fájdalom. (36) Látható, hogy miközben a filmbéli nők pontosan azt az ideált testesítik meg, amit a szülés lehetetlenné tesz, vagyis elpusztít, a cselekmény „megvalósítja" a szüléstől való egyéb félelmeket is: a fájdalom ábrázolása középponti jelentőségű, a (férfi)társak támogatása, helytállása, lélekjelenléte pedig komoly kívánnivalókat hagy maga után, a „gyerek" pedig, mint az Alien baby a Feltámadás részben, maga is szülője ellen fordul.

Ami az utolsó részt illeti, ez a sorozat talán leggyakrabban elemzett darabja, amelyben Ripley félig ember, félig Alien hibridként „támad fel". Hiába küzdött, végül minden erőfeszítése ellenére a szörny „anyja" lesz, aki maga is (ironikusan ugyan, de többször) így határozza meg magát. De bár Ripley így nyomatékosan azzá a „mássá" válik, ami ellen harcolt, a cselekmény szokott menete nem változik: megint csak Ripley lesz a nyerő (ezúttal társasággal). Patricia Linton ezt az ezredforduló ideológiáinak a mássághoz való pozitívabb hozzáállásával, a nőiség szerepének optimistább megítélésével magyarázza, amit támogat, hogy a túlélők szintén mind „mások" valamilyen értelemben, közülük pedig Call, az androidként lelepleződő lány (Winona Ryder) és Ripley között egyfajta barátság, egymásrautaltságra épülő támogatás kezd kibontakozni. Az azonban, hogy Ripley Final Girl maradhat és éppen Call sorakozik fel mellé, másképp is magyarázható.

Linton szerint Ripley a szóbanforgó részben „nem szexuális tárgy sem a karakterek,

sem a kamera pillantása számára. Ruhája és modora virtuálisan androgünné teszi. Call, aki nem emberi, konvencionálisabban feminin, de világossá válik, hogy szerepének nincs köze sem a szexuális vonzerőhöz, sem a reproduktív képességekhez." (37) Ha ezt a közönség is így érezte volna, az valószínűleg nem tett volna jót a bevételnek. Weaver ugyan közismerten nem szexszimbólum, most azonban minden kis részlet - a karcsú, izmos test, a bőrruha, a „ragadozó" tekintet és mozgás -, úgy van kidolgozva rajta, hogy kifejezetten a femme fatale ezredfordulós sci-fi képviselőjévé avanzsálhasson (akit azután majd Milla Jovovich követ leghitelesebben a Kaptárból, de Seven-of-Nine is ez a típus a Star Trek Voyagerből). Ripley az összes rész közül most először feltűnő, impozáns és provokatív testileg, az ehhez társuló, eredetét és hovatartozását illető meghasonlottság pedig kétségtelenül azt jelzi, hogy az addigi fiúsan vagy nem nélküli módon „öltöztetett" Ripley-figuráktól hangsúlyosan eltérően (amelyek a férfiakkal hasonló bánásmódot követelő második-hullámos feminizmus óhajait tükrözik), a Ripley-klón a harmadik-hullámos feminizmus nőideáljának klónja is egyszersmind. (38) Ami ráadásul nagyon is megfér a történet szimbolikus struktúrájával: a feminin, ám ennek ellenére vagy éppen ezért veszélyes nő figurája mint a „kasztráló" nő altípusa világosan a Női Szörny - ezúttal tehát az Alien - szelídített vagy fetisizált formája. (Minő meglepetés, kiderül, hogy Jovovichot is „hibridizálták" a Kaptár 2-ben, Seven-of-Nine pedig félig-meddig cyborg.)

A kulcs valójában pontosan az, hogy Ripley szelídített vagy fetisizált szörny, amelynek kihúzták a méregfogát - ami nem más, mint éppen a reprodukcióval való véres és organikus kapcsolata. A filmben szereplő egyik tudós szerint a DNS csere során Ripley az emberi szaporítószerveket „adta" az Aliennek - amivel bizonyos értelemben meg is vált ettől. Ripley nemhogy semmiféle látható jelével nem bír annak, ami a terhességet, a szülést, az anyaságot (és ezzel együtt az idő múlását, a kort, az öregedést) konnotálja, hanem látványosan olyan jellemzőket kap, amelyek ezt (meg)tagadják. Először is „anya" ugyan, de egyrészt akarata ellenére, másrészt bizonyos értelemben egy „programozott császár" részeseként; az, ahogyan az Alien királynőt kioperálják belőle, oly mértékben szemben áll az Alien eddig látott szaporodási módjával, mint Éva születése Ádám oldalbordájából. Másrészt, ami talán még fontosabb, Ripley jelen formájában maga sem „anyától született", hanem klónozták, azaz önnön születése is inkább tudományos alkotás, mint biológiai folyamat. A két női figura (Ripley és Call) közt a párhuzam valóban az, hogy „mindkettő természetellenes, konstruált, mindkettő család nélkül egyedül van", (39) de nem ennek ellenére, hanem pontosan ezért felelnek meg az anyaság elleni harc főszerepére, illetve testesíthetik meg a (reprodukcióellenes ideológiával szoros összefüggésben álló) kurrens szépségmítosz ideáljait is. Call babaszerű teste a fikció

szerint mesterséges, a plasztikai sebészet vívmányait idézve, Ripley kortalan, tökéletesen karbantartott felépítése pedig - ami a tudósok megfontolt szelekciójának eredménye (mint a sokkoló laborjelenetből kiderül, több lehetséges hibrid opció közül választottak) - a szépségiparban rejlő „lehetőségek" reklámjaként is működik. Érdekes, hogy az a kép, amely az interneten a Feltámadás Ripley-jéről leggyakrabban felbukkan , egy olyan verzió, amelyet megnyújtottak, azaz a képen a színésznő amúgy is szokatlanul magas és nyúlánk teste a számítás-technika segítségével oly karcsúvá válik, mint egy elfé vagy egy Barbie-babáé.

Az Alien és az anyaság

Az anyaságnak való ellenszegülést nem zárja ki, ha valaki anya: ezt már az első Alien-rész is jelzi az áruló számítógép (Anya) szerepeltetésével. Abban pedig, hogy az Alien és Ripley a 3. rész végére azonosul, talán annak is van szerepe, hogy az első részben felvetett „probléma" a kitartó nézők számára egyre kevésbé távoli fenyegetés, hanem sokkal inkább potenciális veszély, vagy egyenesen megvalósult gond. A Végső megoldás a halál (Alien 3) idejére az első Alien film nézői, akiktől várható volt, hogy a folytatásokat figyelemmel kísérik, 13 évet öregedtek. Miután a korhatár besorolás a legmagasabb, Magyarországon 18 év volt, még a legfiatalabbak is szükségképp átlépték a 30 évet, azaz feltehetően szülők lettek.

Már a 2. részben érzékelhető a probléma ezirányú kibontásának kényszere. A fészek, az Alien tojások nyilvánvalóan organikus, meleg helye, amelyhez számos kritikus szerint vaginaszerű folyosó vezet, kétségtelenül a petefészek képét idézi, a kikelő lárvák gazdatesteként szolgáló élő, ám a fészek élő falába tapasztott emberi testek így ironikusan felidézik a biológiai rendeltetése folytán a „családi fészek" domesztikus keretei közé zárt hagyományos családanya képét. (40) A bebörtönzöttség, kötöttség, korlátoltság elég gyakori képzetek a nőiséggel és ezen belül is az anyasággal kapcsolatos félelmek számbavételekor. Elaine Showalter a viktoriánus nők önreflexióit vizsgálva úgy találja, hogy a „klausztrofóbia - az az érzés, hogy egy olyan helyhez vagy kötve, amely túl kicsi a személyes kényelemhez és kibontakozáshoz - központi kép". (41) Betty Friedannak a feminizmus 2. hullámát elindító 1964-es könyve a 2. világháború utáni ideológiák által az „otthon" territóriumába száműzött, a munkát férjeikre hagyó, s a háború utáni megfogyatkozott népességet pótolni, a gazdasági fellendülésnek munkaerőt gyártani hivatott nők életét nevezi börtönnek, s életüket „élőhalott" vegetálásnak. (42) A 60-as évek után munkába álló női sereg számára sok minden megváltozott, a házimunka mennyisége azonban általában nem: a „házi rabszolgaság" rémét az Alien „baby-boom"-ot kiszolgáló, a fészek élő szövetébe ágyazott és mozdulatlanságra ítélt emberi áldozatok meglehetősen hatásosan érzékeltethetik.

A 3. rész cselekménye egy börtönbolygón játszódik, s ezzel másféle szorongásokat is megjelenít. Flanagan ironikusan megjegyzi, hogy a film (a bevételt tekintve) azért volt sikertelen, mert e „börtön sokkal inkább emlékeztet egy viktoriánus elmegyógyintézetre, mint egy futurisztikus űrkolóniára" (43) , ami nagyon is helyénvaló asszociációnak tűnik, ha megfontoljuk, hogy a viktoriánus elmegyógyintézetek jellegzetes ápoltja nem volt más, mint a reproduktív funkcióban való kimerülésnek ellenálló, a gyereknevelésssel és a házvezetői teendőkkel nem megelégedő „hisztérikus" asszony, a Jane Eyre tudatalattiját képviselő, őrült Bertha Mason-féle nő. Ez már nem csak a terhességről és a szülésről szól. Weaver ekkor már egy másfél éves kisgyerek anyja volt. Mint éppoly emancipált nő, mint akit játszik, nem maradt otthon, hanem (nyilván) komoly erőfeszítések árán leforgatta a filmet - s a női nézőknek is ugyanerre nyújt kétértelmű példát ő s a cselekmény maga is, amelyben feláldozza magát - és főleg a benne rejlő embriót. Ripley áldozata - ahogyan kitárt karokkal a kohóba veti magát - egyértelműen krisztusi póz, a világ megmentése, méghozzá - a Rosmary gyermeke megintcsak befigyel - az Antikrisztustól, amelyet Szűz Mária antitípusaként hordoz magában. (A film reklámszlogenje az volt, „a kurva visszatér", ami Ripley-nek az első részben elhangzó, s az Alienre vonatkozó káromkodására utal, ám a „kurván" rosszmájúan nemcsak az Alient, de Ripley/Weavert is érteni lehet (44) , s a kifejezés az Antikrisztus anyjaként tételezett Babiloni Szajhát is felidézi). Megintcsak annak a tanúi vagyunk, ahogy egy alapvető férfiminta (Krisztusé) nőivé íródik át, de azzal a feltétellel, hogy ezenközben saját legalapvetőbb jellemzőit törli - s ez a reprodukció és mindaz, ami ehhez kötődik. (45)

Mindennek ellentmond, mondhatná valaki, hogy a ciklus 2. darabjában Ripley örökbefogad egy elárvult kislányt, aki bár végül is meghal, nyilvánvalóan Ripley anyai vágyait (s egyszersmind a benne rejlő gondoskodásra való hajlamot, szeretetet, kötődést stb.) hivatott képviselni. (46) Látszólag a hagyományosan nőies és az újszerű „maszkulin" karakterisztikumok összebékítéséről van szó, ami egyesek szerint a női hőst egyenesen az individualista férfi-hős fölé emeli: „Anyai ösztöne - ami egy férfi hősnek sosem lehet - erőt ad neki, hogy legyőzze félelmeit és kitartson a győzelem érdekében." (47) Csakhogy ez a kislány már nagylány - egy csecsemőhöz képest legalábbis. Megszülni nem kell, „készen van", és pontosan abban a korban, amikor olyasfajta önfeláldozó kiszolgálást nem kíván meg, mint a kisbaba, aki sem enni nem tud önállóan, sem a dolgát elvégezni. Egy ekkora gyerek leginkább csak védelemre szorul, ami immár férfias funkció, pontosan ez a kor, amelyben a gyerekek beavatódnak a felnőttek világába, a Természet rendjéből átlépnek a Kultúráába, ami tehát az emberszerűek (férfiak), s nem az állathoz közelebb álló ösztönlények (mint a

vegetatív funkcióikkal azonosított gyerekek és a hozzájuk kötődő nők) territóriuma.

Vajon véletlen-e, hogy az Alien-filmekkel oly gyakran egy kalap alatt említett Terminátor, amelynek cselekménye felértékeli az anyaságot, sem a főszereplőnő terhességét, sem a gyerek születését és kisgyerekké növekedését nem követi figyelemmel, ellenben gyerek és anyja akkor kerülnek képbe, amikor a fiú már tinédzser, „kész férfi", mint mondani szokás, az anya pedig a szorgos testedzés következményeként majdnem olyan szupernővé alakult, amilyen Ripley az Alien 4-ben, azaz amilyen a modern nő ideálja? Bár Sarah Connor nemcsak anya, de a fiát védi, ezt ráadásul olyan ridegen teszi, hogy van, aki már ezt is „az anyaságként értett nőiség szörnyűséges eltörléseként írja le." (48) És ha már Linda Hamiltonnál tartunk, a Dante Poklában hasonlóan tökéletesen testesíti meg azt az erős nőt, aki polgármester, üzletasszony, csinos hölgy és egyedülálló anya egyben, és gyermekei megintcsak éppen elég nagyok ahhoz, hogy az anyaság problematikus kezdete (azaz a terhesség, a szülés a kisgyermekkor) a történet vakfoltjába kerülhessen. A Függetlenség napjában a hős (Hiller kapitány) élettársa ugyan egy 4 éves gyerekkel vesz részt a történetben, és határozott és bátor nő benyomását kelti, mégsem harcol együtt az apával, s az a szféra, amiben a filmben mozog - mások gyámolítása, szervezés, ápolás, a mikrotársadalom összetartása - pontosan az a domesztikus világ, amely hagyományosan a nők felségterülete volt. A hőssel kötött házassága „megfelelő nőként" való viselkedését „jutalmazza", ahogyan a film másik fontosabb női szereplőjének - az emancipált, a másik férfi-hőstől elvált (és még gyermektelen) Margaret Colinnek is példát mutat arra, hol is a nő helye, amivel - elvileg - a frusztráció legyőzhető és a boldogság elérhető.

A Csillagkapu Atlantiszban a galaxisjáró akciócsapat harcos nőtagja, Teyla ugyan még terhesen is részt vesz az akciókban, mintegy a végsőkig feszítve a szingli-létmód lehetőségeit, egy ponton azonban nincs tovább, és a sorozat egy egész részt szentel azoknak az okoknak, ami miatt a nő kénytelen feladni a katonai terepmunkában való részvételt. A következő részekben szerepel ugyan, de ahogyan nő a hasa, úgy lesz aktív hősből szükségképp zsákmány (a csapatból ugyanis elrabolják), pontosan arra a sorsra jutva, mint a hajdani, passzív és megmentendő királylányok. A film azzal kárpótolja (őt és rajta keresztül a női nézőt), hogy ezúttal pozitív értelemben avatják egyfajta Szűz Máriává avatják, aki méhében a jövő reménységét hordozza (aki fiú). (49) Bár így továbbra is dicsfény övezi, ironikus, hogy az aktív, emancipált nő végletéből voltaképp a passzív, önfeláldozó, eszközvoltában kimerülő anyaság másik végletévé válik (legalábbis ideiglenesen, mert komoly vívódások ugyan, de a gyermek megszületése után visszatér a harctérre).

Teyla figurája tökéletesen példázza azt az erőfeszítést, hogy a terhességet ne betegségként, a szülést ne műtétként, a kisgyerekes életmódot pedig ne valamiféle függő és alárendelt állapotként mutassák be, egy bizonyos ponton túl azonban lehetetlen fenntartani az aktivitás és a változatlanság ideálját. És nem pusztán a szülés és a gyermekgondozás gyakorlati-fizikai kritériumai akadályozzák a nőket a „végső" emancipációban. Saját kisgyermekkoruk szintén arra kondicionálja őket, hogy az anyaságot - és ezzel együtt saját jövőjüket - egy nem-kívánatos alig-szubjektumpozícióval azonosítsák:

„A mindkét nemhez tartozó csecsemőket először rendszerint az anya gondozza, s teljes mértékben tőle függnek. (...) 'Az eredmény az e miatt a függőség miatt érzett erőteljes neheztelés és az ettől eltérőnek és függetlennek hitt férfialakokkal való azonosulás kompenzatorikus tendenciája. Az anya talán még a leánygyermek számára sem tűnik soha olyan teljes mértékben »én«-nek, mint az apa, aki már az első találkozás alkalmával »én« volt.' Az anyáról alkotott eme felfogás befolyásolja a nő minden nőről, köztük önmagáról alkotott felfogását, és afelé hajtja, hogy „»én«-jét azáltal őrizze meg, hogy férfiakban, ne nőkben lássa valódi embertársait (...) és olyan cselekmények felé forduljon érdeklődése, melyek a nőktől való menekülésről és a nők feletti uralomról szólnak." (50) (Kiemelés H.A.)

Az Alien-sorozat 4. részében látható már-már emberi Idegen-baby, aki immár élveszüléssel jön világra, rögvest megöli az anyját, s helyette Ripley-hez látszik vonzódni. A felületes szemlélés számára ez azt jelezheti, hogy az emberszerűvé váló Alien Ripley-t tekinti magához hasonlónak, tehát mintának - anyjának. A cselekményhez azonban sokkal jobban illik, ha úgy értelmezzük, hogy a „baby" immár fejlődésében is a fent vázolt emberi mintát követi. Vagyis, míg elevenszülő anyja az ő része, egy neki „alárendelt", az ő szükségleteit biztosító, eldobható tárgyként tételeződik, addig Ripley, a „modern nő" az emberi apa-szerephez hasonló önálló és független lényként tűnik fel - ezért vonzó. A kis Alien választása az emberi gyermek preferenciáinak, a női gyermekvállalás negatív velejáróinak a görbe tükre, amely ezúttal határozottan megkérdőjelezett igazolást ad a Ripley-ben láthatóan megbízó lény kidobására a világűrbe, mely jelenet egyébként élesen felidézi az abortuszt is. Mindez a szupernőnek-maradás végső határait feszegeti. Nem állítom, hogy megkönnyeztem, de határozott rossz érzés maradt bennem a befejezés után, ami ezúttal nem annak volt köszönhető, hogy esetleg még egy Alien maradt a fedélzeten...

Ripley figuráját a kritika szinte egyöntetűen a modern nő ideáljaként kezeli. Persze, vitatkoznak, hogy ez a kép mennyire realisztikus, vagy ez a fajta „erő" mennyire előremutató a nők társadalmi boldogulása és egyenjogúsága szempontjából. Az

azonban vitathatatlan, hogy ami Ripley-t ilyen megkérdőjelezhetetlenül „erőssé" és progresszívvé teszi, az nem más, mint a „szörnyön" való győzedelmeskedése. De vajon állíthatjuk-e őszintén, hogy Ripley akkor is az emancipált nő ideálképe maradhat, ha kiderül, hogy a „szörny" voltaképpen éppen azt képviseli, ami a nőt biológiailag nővé teszi? Hogy így Ripley egy olyan ideológia mellett kötelezi el magát, ami az „emberi" tulajdonságokat a női termékenység tagadásában határozza meg, s így a nő „emancipációját" csak akkor hagyja jóvá, ha az voltaképpen megtagadja saját nemét?

Mintha csak Beauvoirnak a nőt másodrendűségre ítélő női biologikumát leíró képei válnának valóra a mozi vásznán: amikor a lány nővé válik, írja Beauvoir, „ez az esemény szembeszökően válság alakjában köszönt be, a nő teste vonakodva tűri, hogy a faj beléköltözzön, küzd ellene, és ez a harc legyöngíti, veszélybe sodorja." S habár ezt a mindennapi küzdelmet az Alien-baby kihordása elleni harc szimbolizálhatja a legélesebben, az Alien-katonák által nem gazdatestként használt, szétmarcangolt, véres emberi áldozatok is lehetnének annak a példái, ahogyan „a nő szervezete szakadatlanul, újra meg újra felkészül a gyerek kihordásának munkájára (...) fájdalmaktól és vérömléstől kísérve (...) ilyenkor érzi legközvetlenebbül és leggyötrelmesebben, hogy teste rejtélyes és elidegenedett valami, egy másik élet martaléka." Ebből a szemszögből ahelyett, hogy a haladás bajnoka volna, Ripley azt az egzisztenciális problematikát látszik példázni, hogy „az összes emlősök nőstényei közül az emberi nőstény a legmélyebben elidegenedett, és ő lázad leginkább teste elidegenedése ellen; egyetlen állatfaj nősténye sem nyögi ennyire, nem tűri ilyen vonakodva a faj zsarnokságát szervezete fölött; úgy tetszik szinte, mintha a faj azért ítélné őt nehezebb sorsra, mert lázadni mer ellene, alanyként valósítva meg önmagát." (51)

Ez persze történetileg nem teljesen új jelenség: Athéna, Jeanne d'Arc vagy Erzsébet királynő is ezt voltak kénytelenek tenni, hogy alanyi pozíciót tölthessenek be a hagyományos tárgyszereppel szemben. Ami az Alien-sorozatban újdonság, az nem más, mint hogy a nőnek, ha érvényesülni akar, már nem minden női jellemzőjét kell elvetnie. Korunkban, amikor a szex és a terhesség egyre függetlenebb egymástól, a nőnek pusztán a reproduktív képességeit kell megtagadnia, szexuális igényeit nem, ami persze előrelépésnek tűnik... hacsak nem élünk a gyanúperrel, hogy az ábrázolt igények voltaképpen nem az övéi; hogy ami történik, az nem más, mint hogy a munkaerőt termelő szexuális tárgyakat felváltják a munkaerőként működő szexuális tárgyak. De a reprodukció és a szex még így sem egymás valós alternatívái, hiszen a szex kívánatos feltételeként meghatározott szépség (amely antropológiailag paradox módon éppen a gyermekvállalás lehetőségét reprezentálja a testen) akkor is elmúlik,

ha nem a reprodukcióban emésztik fel. Így az ideál csak technikailag megvalósítható a „női szépség kulturálisan meghatározott ideáljai szerint rekonstruált testű", műalkotássá alakított nők, a feminin cyborgok, androidok számára, amilyen Call, vagy a klónok, mint Ripley, amennyiben „a sebészeti eljárások szó szerint a szépség futószalagon való gyártását juttatják érvényre: a »különbözőséget« azonosságba fordítják át." (52) A Ripley-klón minden szempontból tökéletesen szemlélteti a modern, „emancipált" nő ideálját; acélos izmai „szexualitást fejeznek ki, de irányítható, kezelhető szexualitást, amely nem akar kitörni egy nem kívánt és kínos megnyilatkozásban" (ami az Alien), miközben karcsúsága „egy új szabadságot, a házias és termékeny nőiesség terhének levetkőzését szimbolizálják." (53)

Voltak és vannak pletykák, miszerint az Alien-sorozatot folytatni fogják. Egy folytatása azonban ténylegesen született, ahol is - számítógépes játékok mintájára - az Alient egy másik nagy sikerű akció-horror sorozat, a Predator filmek címszereplőjével eresztették össze. E filmek, amelyeknek az Alien vs Predator címet adták, nem lettek különösebben sikeresek. Azt azonban jelzik, hogy az Alien és a Predator valahogyan összefügg a kulturális tudatban. A narratíva első pillantásra is hasonló, a szörnyek űrlények - ez azonban számtalan filmre jellemző. Vajon mi az oka, hogy az Alien méltó ellenfele éppen a Predator lesz?

A vadászó ember

Amint azt Tolsztoj regényében olvashatjuk, pár órával Kitty és Levin esküvője előtt Levin pár barátjával találkozik, tréfálkoznak, beszélgetnek:

- Itt volt Arhip; azt mondja, Prudnojében rengeteg jávorszarvas van s két medve - mondta Csirikov.
- No, azokat már nélkülem fogja meg.
- Az már igaz, mondta Szergej Ivanovics. - Előre elbúcsúzik a medvevadászattól; az asszony nem engedi.
- Levin elmosolyodott. Az, hogy az asszony nem engedi, olyan jólesett neki, hogy kész volt örökre lemondani az örömről, hogy medvét lásson. (...)
- Nemhiába terjedt el a legénybúcsú szokása - mondta Szergej Ivanovics. - Akármilyen boldog is az ember, a szabadságát csak sajnálja.
- Csak vallja be, úgy van maga is, mint a vőlegény Gogolnál: ki szeretne az ablakon ugrani. (...)
- Nos, az ablak nyitva.... Gyerünk azonnal Tverbe! Van egy nőstény medve, odamehetünk a barlangjához. (54)

Csirikov utolsó mondata olyan kétértelmű, hogy egy pillanatig sem biztos, hogy

valóban vadászatról s nem egy bordélyház meglátogatásáról beszél. A (férfi-)szexualitás és a vadászat egy kalap alá kerül, s mindkettő „a legénybúcsú szokásával" kerül szimbolikus kapcsolatba. Az nagyjából világos, hogy a vadászat szexuális konnotációkkal bír, amennyiben per definitionem valami fallikus eszközzel való behatolás egy másik testbe. A legénybúcsúnak - amely az idézetben a szabadságtól való búcsúzásként jelenik meg - szintén kötelező eleme a szex (vagy annak imitációja) látszólag világos okokból: a házasság monogám intézmény, ahol a kicsapongás nem megengedett. Ez azonban újkori és az európai ember életmódjára szabott értelmezés; a legénybúcsú hagyományosan nem a szabadság és a kötöttség között képez határt. Az archaikus társadalmakban a legénybúcsú éppen a szexualitásba és az ennek intézményes formát kínáló házasságba kínál rituális bevezetést. Egy olyan rituáléról van szó tehát, amely a férfivá avatás hagyományát folytatja vagy pótolja, s amely a sportvadászatban akkor is tovább él, ha a vadász mit sem tud róla.

Az 1987-es Predator címe eredetileg Vadász lett volna, amit talán azért írtak át, mert túl hamar fényt vetett volna a rejtélyre, hogy a dzsungel misztikus szörnye, aki láthatatlan álcájában mind egy szálig levadássza az elitosztag kiválóan képzett katonáit, valójában nem valamiféle ragadozó állat, hanem kifinomult kultúrával rendelkező, bonyolult rítusokat folytató és hagyományokat ápoló űrutazó, aki „sportból" vadászik arra az alacsonyrendű fajtára, ami az ember (a 2. részben kiderül, étkezési célokra marhahúst használ). Első pillantásra magától értetődően szörnynek tekintjük: ábrázata ordenáré, hihetetlenül gyors és erős, továbbá ölés közben nem igazságot szolgáltat, tehát első pillantásra immorálisnak tűnik. Ezt később határozottan aláássa az a Predator 2-ben (1990) törvényerőre emelkedő, de előbb is sejtetett szabály, hogy a Predator csak fegyveres ellenségre hajt, „csak méltó prédát ejt el, és számára mi vagyunk az oroszlán egy galaktikus Szafarin" - mint Harrigan éleselméjűen megállapítja a 2. részben. Vajon ennek köszönhető az a zavaró, „unheimlich" hatás, amit a figura kivált? Vajon az felelős a sikerért, hogy ami velünk szemben iszonytató lénnyé teszi, az voltaképpen olyasmi, amit mi magunk művelünk, amit az emberiség helyesnek vél a természettel szemben, olykor a természet „érdekében"?

Ahogyan az Alien valami szokványos és mindennapi emberit képvisel, úgy a Predator sem valami rajtunk kívüli, hanem egy belőlünk fakadó fenyegetés megtestesülése. „A biológia, pszichológia és a szokások, melyek a majmoktól megkülönböztetnek bennünket - mindezen tulajdonságokat a régi idők vadászainak tulajdonítjuk" - írja Washbum és Lancaster híres írásukban (55) , amely azóta is az ember eredetéről való evolúciós elméletek uralkodó paradigmája. Az embert eszerint

a vadászat tette azzá, ami: csúcsragadozóvá, lévén „a vadászat során kialakult illetve továbbfejlődött képességek között tartják számon általában: az összehangoltságot, a kitartást, a jó átláthatóságot valamint a tervezés, a kommunikáció és az együttműködés képességét." Sőt az írók még azt is megkockáztatják, hogy a művészet a vadászok fegyvereinek tetszetős megmunkálásakor „kezdődött" - ami szintén némi analógiát mutat a csontkollekciók szerepével a Predatorok belsőépítészetében. A Predatort nézve elmorfondírozhatunk, hogy mi emberek honnan jöttünk és hová tartunk - ha emberi voltunkat a vadászatból eredeztetjük.

A Predator mint az „emberi" allegóriája minden Predator filmben felbukkan, a legújabb (Antal Nimród féle) Predatorsban (2010) pedig teljesen kifejezetté válik: a prédául választott emberek maguk is elismerik, hogy valamennyien „gyilkos szörnyetegek". (56) A Predator vadászata világosan beavatási szertartás-jellegű (fétisek köré épül, a vadászó egyedet láthatatlan társak figyelik, akik elismerik győzelmét vagy nyugovóra helyezik testét, ha kudarcot vall). De bár az emberi prédák legjobbjai - Dutch (Schwarzenegger) az első részben és Harrigan a másodikban - valóban vadásszá válnak, felülkerekednek, s végül is „elejtik" üldözőjüket, az ő „vadászatuk" nem bír efféle szertartásos körítéssel - nem csoda, mondhatnánk, hisz puszta önvédelemből ölnek, és „vétlenül" kerültek a játékba.

A film alkotói azonban határozottan nem véletlenül tették őket a játékba: a film emberi szereplői éppúgy egy beavatási szertartás részesei, mint a Predatorok, s hasonlóképp láthatatlan társak lesik képességeik bizonyítását - ezúttal a kamera, majd a nézők. Mint már volt róla szó, a Predator-filmek cselekménye (az Aliennel és a slasher és horrorfilmek többségével egyetemben) lecsupaszítható arra a vázra, miszerint egy társaság a világtól elzárva és/vagy távol szembesül valamiféle szörnyeteggel, amely egyenként levadássza őket, s akivel megbirkózva a legéletrevalóbb(ak) megmenekül(nek). Ez a narratíva Eliade antropológiai stúdiumainak (57) kontextusában nem más, mint pontosan a férfi beavatási rítusok legalapvetőbb és univerzálisan fellelhető struktúrája (hangsúlyosan a férfi beavatási szertartásoké, a női beavatási szertartások ugyanis egészen más szerkezetűek). Kézenfekvő tehát, hogy e filmek a férfivá avatási szertartások szimbolikus megjelenítései, amit éppúgy játszanak el számunkra, ahogyan a valódi szertartáson belül is (csak) eljátsszák a szörnyetegeket a beavatandók számára; s ez a színjáték most arra való, hogy a valóságból kihalt szertartásokat pótolja számunkra is.

A Predator-filmekben számos pont van, amelyek - persze a narratívába ágyazva - e rituális szertartások kötelező elemeit jelenítik meg. A szimbolikus halál a beavatási rítus csúcspontja, és bár a filmekben természetesen hullnak az emberek, a csúcspont

mindig a majdnem-halál és a megmenekülés (újjászületés) pillanata. Az alapfilmben a döntő konfliktus előtti jelenetben a Predator szuveníreket farag a prédáiból, s olykor úgy forgatja a simára csiszolt koponyákat, akárha egy memento mori előadáson volnánk. Ugyanekkor Dutch sáros testtel fekszik a parton, a gyökerek alá szinte beásva magát: a beavatandók sárral/festékkel való bekenése és ágakkal való betakarása vagy gödörbe fektése a beavatási szertartások kötelező eleme, mint a beavatandó rituális halálának (sírba fektetésének) szimbolikus megjelenítése.

De akár vadászat, akár beavatás, a Tolsztoj-szöveg implikációi itt láthatóan nem érvényesülnek; a Predator és az Emberek küzdelmének semmi köze a szexualitáshoz, semmilyen „nőstény medve" nincs, akinek a „barlangjánál" kéne a vadásznak bizonyítania. A film, ahogyan a legtöbb hasonló akciófilm a Reagan-korszakban, majdnem tisztán férfi-közegben játszódik, férfi-testeket és férfi-mérkőzéseket mutat, ahol nőnek nincs helye. A nő láthatatlansága mindazonáltal gyanús kell hogy legyen egy olyan filmben, amely ily mértékben épít a láthatatlanság megtévesztő voltára! A „civilizált" emberiség általában úgy gondolja, hogy az efféle beavatási szertartások célja az „életre nevelés", a túlélési képesség, az ügyesség, okosság bizonyítása, ami akár elégséges is lehetne ahhoz, hogy megmagyarázza, miért strukturálhatja az említett filmes műfajokat. Az antropológia azonban rámutat, hogy a beavatási szertartás lényege éppenséggel nem a képességek, adott esetben a „férfiasságnak" nevezett tulajdonságok bizonyítása, hanem éppen ellenkezőleg, azok megteremtése, ehhez pedig a nőn keresztül vezet az út.

Bár nem erre fókuszál és nem is veszteget rá túl sok kommentárt, Eliade többször is észrevételezi, hogy a férfi beavatási szertartások bevallott célja nem más, minthogy a fiúkat mind fizikai, mind pszichológiai értelemben elszakítsa az anyjuktól, s az anyák (nők) által képviselt „profán" világtól, hogy beléphessenek a csak férfiaknak fenntartott spirituális világba. A legtöbb esetben nagy hangsúly kerül nemcsak az anyák fennhatósága alól való kikerülésre (s ezzel a gyerekkortól való elhatárolódásra), de az anyák (rituális) megtagadására, megalázására is: „A hottentották között a beavatandó inzultálhatja és bántalmazhatja anyját. Ami a gyámsága alól való felszabadulást jelzi. A pápuáknál előfordul, hogy a beavatandó áttipor anyja testén, szándékosan a hasára is rálépve, mely gesztus megerősíti az anyjától való határozott elválást." (58)

Félreértés ne essék, mindez nem a beavatási rítus feltétele, ez magának a rítusnak a tartalma és értelme. Ha a fiú szimbolikusan elszakadt az anyától, akkor meghalt mint gyermek és férfiként született újjá. A rítusban kötelezően megjelenő „szörnyeteg", amely a mai elszegényedett rítusokban - illetve azok populáris interpretációjában -

olykor „puszta" oroszlánnak vagy más vadállatnak tűnik, nem valamiféle ráadás, ami ezek után bizonyítja a férfi ügyességét/bátorságát/erejét, hanem maga a női világ mitikus képviselője, amely a leendő férfi elpusztításával, felfalásával és megemésztésével - vagyis a gyermek hajdani „bölcsőjeként" szolgáló hasban való örök fogva tartásával - fenyeget, amitől a férfinak el kell szakadnia, amit meg kell tagadnia. A rituálé eseményei ezt dramatizálják, ahogyan a tanítók által feltárt „titkok" is ezt tudatják a fiúkkal: „Egy eredetmítosz elmeséli, hogy kezdetben Kra, a Holdasszony vezetése alatt - aki hatalmas varázslónő volt - a nők terrorizálták a férfiakat, mert tudták, hogyan kell »szellemmé« változni; másképp fogalmazva tudták, hogyan kell maszkokat készíteni és használni. Egy nap azonban Kran a Napférfi felfedezte az asszonyok titkát és elmondta a férfiaknak. Azok haragra gerjedtek és minden nőt megöltek a kislányok kivételével, és azóta szerveznek titkos ceremóniákat, maszkokkal és drámai rituálékkal, hogy ezután ők terrorizálják a nőket. Ez a fesztivál 4-6 hónapig tart, és a ceremóniák alatt a gonosz női szellem, Xalpen, megkínozza és »megöli« őket; egy másik szellem, Olim, a nagy sámán, meggyógyítja őket." (59) Mindent egybevéve, a beavatási szertartásokon kötelező gyilkos szörnyeteg nem más, mint az a női/anyai hatalom, amit az anya a gyermek felett gyakorol, s amelynek meg kell szűnnie ahhoz, hogy a gyermek felnőtté, vagyis a férfihatalom gyakorlójává válhasson.

Perseus és a Predator

Távol álljon tőlem, hogy azt állítsam, minden slasher film gonosztevője Xalpen, bár az Alien esetében részben hasonló a helyzet (és a műfaj egyik alapfilmje, Hitchcock Psychója, ahol a férfigyilkos voltaképpen a fölötte hatalommal bíró mátriárka szellemének nevében cselekszik, éppenséggel elég sokat tesz azért, hogy egy ilyen hipotézis megkockáztatható legyen). Mint Barbara Creed kimutatja, a horrorfilmben eredendően a „női" az ellenség: az a sok szenny, vér, testnedv, amelytől csak úgy csöpögnek az efféle filmek, a kultúrában feminin anyagként definiálódnak, amelyek a szubjektivitás határát jelölik: „a horror film azért konfrontálódik az abjekttel (test, testnedvek, női szörnyeteg), hogy kiköphesse, kirekeszthesse azt és újrahúzza a határt az emberi és a nem-emberi között. Mert a modern beszennyezési rítus formája, a horrorfilm, úgy határolja el a szimbolikus rendet attól, ami a stabilitását fenyegeti, hogy (...) elválasztja a női hatalmat a férfitörvénytől." (60)

Persze a Predator külsejében és jellemzőiben, valljuk meg, semmilyen nőies nincsen. Annál több azonban a hasonlóság a Predator és az európai kultúrában ma

legismertebbnek tekinthető „erős nő" figurája, Medusa között. Medusa talán kígyófürtjeiről a leghíresebb, a Predator hajszerű fejnyúlványai pedig legalább annyira emlékeztetnek erre is, mint a rasztafrizurára; (61) a Medusa bizonyos archaikus antik ábrázolásain a hangsúlyos üregszerű szájszervből négy pontosan úgy elhelyezkedő agyar nyúlik ki, mint amilyen a Ragadozóé. A Medusa arról híres, hogy kővé változtatja azt, aki rápillant, amely számos (ha nem a legtöbb) mítoszértelmezésben és adaptációban átalakul a Medusa pillantásának kővé dermesztő hatalmává. És bár a Predator nem bír efféle misztikus hatalommal, az infrasugár, amellyel becélozza az áldozatát, aki (pontosan a célsugár láthatósága miatt) ettől megdermedve áll, könnyen felfogható a Medusa képességeinek technikai értelmezéseként. Főleg, hogy a szóbanforgó lézersugár a tekintet fókuszálásának szerepét veszi át, és „véletlenül" épp a páncélnak közvetlenül a szem feletti részén helyezkedik el és „nyílik ki" a célzáskor (bár a lövedék nem innen jön). A Medusa szárnyas lény, ahogyan az űrből jött Ragadozó is repül, bár csak a tudomány segítségével. Perseus, aki végül is legyőzi a Medusát, a mítosz szerint tükörből nézte a szörnyet, így kerülte el a halált; Dutch úgy menekül meg, hogy magát besározva láthatatlanná válik a Predator számára, amennyiben tehát csele a gyilkos tekintet kijátszásában áll, figurája Perseus-interpretációnak tekinthető.

A Medusa és Perseus harcát számos mítoszkritikus vagy beavatási rítusként, vagy olyan összecsapásként értelmezi, amelyet könnyedén az Eliade-féle értelemben vett beavatási rítusok mitikus ősjeleneteként lehet értelmezni, Kra és Kran összecsapásának mintájára. Erich Neumann a Medusát a Nagy Anya pusztító aspektusának tekinti, és értelmezésében „az erszény, amelyben Perseus elrejti az Gorgon fejét, láthatatlanná és ártalmatlanná téve azt, az elfojtás szimbóluma." (62) Mindez jól mutatja, hogy a nemek harcának a férfivá válásban betöltött szerepe - legalábbis a patriarchális társadalmakban - nem feltétlenül egy konkrét történeti múltra való emlékezés nyoma, hanem egy állandóan jelenlévő pszichológiai nyomásé (az anyához való kötődésnek) és ezzel együtt egy „politikai" jellegű veszélynek (a nőknek a fiúgyermekek felett gyakorolt hatalma és a férfiuralom közti konfliktusnak) a megoldási sémája. Ami a dolog pszichológiai részét illeti, azt Freud sem hagyta szó nélkül. Egyik poszthumusz megjelent esszéje a Medusa fejéről a mítoszt elemzi oly módon, hogy az minden további nélkül a beavatási rítusban megfigyeltek „pszichoanalitikus" értelmezése lehet.

Freud azt tűzi ki célul, hogy megmagyarázza, hogy a Medusa feje miért is „oly iszonytató", mely kérdés a Predator feje kapcsán ugyebár csak azért nem tűnik aktuálisnak, mert tudni véljük rá a választ. Nos, Freud szerint a Medusa által kiváltott

félelem nem más, mint a kasztrációtól való félelem, amit az vált ki, hogy „egy fiú meglátja a női nemiszervet, valószínűleg egy felnőttét (...) leginkább azt anyáé". A Medusa feje ennek a metaforája, egészen pontosan az erről való első, rémisztő benyomásé, amely a látványban Freud szerint elsősorban a pénisz hiányát konstatálja. A kígyók, melyek a Medusa haját helyettesítik, fallikus szimbólumok ugyan, de ezek pusztán a kasztráltság által kiváltott félelmet hivatottak enyhíteni. Ami a Medusa nézőjének kővé változását illeti, „a megmerevedés az erekcióra utal." Ez utóbbiról pedig hamarosan az derül ki, hogy az a kasztrációs szorongás hatására kiváltott védekezési vagy dacreakció megnyilvánulása. A férfi nemiszerv felmutatása Freud szerint azt jelenti, mintha „azt mondanánk: »Nem félek tőled. Dacolok veled.«" (63)

E kissé homályos, olykor ellentmondásosnak, hiteltelennek vagy egyenesen mókásnak tűnő rövidke szöveg hitelességét némileg megerősíti Medusa figurájának történeti háttere. A mitikus alak már a paleolitikumban is megtalálható, ekkor azonban még nem borzalmas szörnyeteg, hanem mindenekfelett álló matriarchális anyaistennő, akinek hajában a kígyók az élet-halál-újjászületés örök ciklusait szimbolizálják. Az ijesztő Gorgó-maszk eme anyaistennő rítusaitól volt hivatott elűzni a be nem avatottakat, feltehetőleg a férfiakat, ami e rítusok szexuális jellegére utal. (64) A figura tehát jól bizonyíthatóan az anyaival asszociálódik, a kővé változtató pillantás pedig a vele kapcsolatos szexuális tabu tilalmát magyarázza, e tabu be nem tartásának szörnyű következményeit ecseteli képletesen. Mindennek ismeretében Freud későbbi értelmezői nagyjából azt hámozták ki a történetből, hogy a történet a tiltott incestusvágyat érzékelteti, amit Perseus a tükör használata által reprezentált elfojtással (oda-nem-nézéssel) halad meg, ami gátlásai felszabadulását eredményezi. Ezt szimbolizálja a Medusa fejét levágó (fallikus) kard. A mítosz pszichoanalitikus értelmezése végül is jól összeegyeztethető azzal, amit a primitív kultúrák beavatási szertartásain tapasztalhatunk, csak épp a hatalom mellett erős hangsúly kerül a szexuális implikációkra is: „A kígyónő fenyegető képe az anyafigura metaforája. A növekvő gyermeknek el kell szakadnia az anyai pillantástól. Az anyától való elszakadás vezet a fiú függetlenségéhez és saját szexualitása felszabadulásához. (...) A Medusa lefejezése a köldökzsinór elvágásának felel meg. Csak (...) ezután képes Perseus megszabadítani Andromédát a láncaitól és feleségül venni őt. Kell-e mondani, hogy e fiatal nő Perseus szexuális potenciáját szimbolizálja?" (65)

Nem állítom, hogy a Predatort könnyű „női" figuraként elképzelni. Bár a filmelméletben a kasztrációs szorongás és a fetisizmus a legdivatosabb terminusok közé kerültek, általában világosan erotikus bűverőt sugárzó hősnők vonzerejének megvilágítására használatosak (bár a Medusa archaikus ábrázolásai sem nevezhetők

különösebben erotikusnak, a Predator neccharisnyás teste viszont akár posztmodern allúzióként is felfogható a femme fatale kötelező kellékeire). Mulvey Freudot követve a kasztrációs szorongás feldolgozásának kétféle lehetőségét írja le: az egyik a fetisizmus, amikor a tekintet letagadja az anyai nemi szerv veszélyes látványát, és a megpillantás még veszélytelen körülményeivel, illetve képzeletbeli fallikus tárgyakkal pótolja, „fétissel" helyettesíti azt. A másik lehetőség a veszélyes látvány elismerése és a tulajdonosától való elhatárolódás: vagyis a „kasztrált", tehát megbüntetett nővel ellentétben a képzeletbeli büntetővel való azonosulás és a tárgy bűnösként - és ekképp alacsonyabbrendűként való tételezése. (66) A Medusa elemzésekor azonban - amely tehát felfogható úgy is, mint a nőkép(ek) kialakulásának ősjelenete - Freud egy narratívába foglalja mindkettőt, amit a Predator ábrázolása úgy tűnik, követ.

Mint már említettük, a Medusa kígyófürtjei elvileg kasztráltsága tudatát enyhítik, azaz fenntartják a gyermekét a hatalmában tartó „fallikus anya" képzetét. Mindazonáltal a fetisizálás aktusa annak is jele, hogy ezt a „női" hatalmat már beárnyékolja a kétség: a Freud által feltételezett logika értelmében ha az anya kasztrált, akkor bűnös, akit valami nála hatalmasabb megbüntetett. A kasztrációs szorongás ekként voltaképp politikai jellegű: a fiú attól szorong, hogy a rossz oldalon kötelezte el magát. Ami nyilvánvalóan végzetes hatással van a nőről alkotott képre is; a nőiség innentől kezdve gonosz és legyőzendő erőként tűnik fel, amellyel a fiúnak szembe kell szállnia. Freud a kasztrációs szorongást egy folyamat elindítójának tartja, ami véget vet az Oedipus-komplexusnak; a folyamatot, amelynek a fetisizálás ekképp szükségszerű része, a nő kasztráltságának „elfogadása" s az anyával való szövetség felbontása zárja le. A primitív beavatási szertartások pontosan követik ezt a folyamatot - még ha ezt nem is oly látványos módon kapcsolják össze a kasztráció problematikájával, mint Freud teszi. A Predator pedig mindezt egy olyan szimbolikával fejeli meg, amely a Medusa mítoszában, a mítoszt elemző Freud ősjelenet-elképzelésében, illetve a Freud elméletét a mozira adaptáló Mulvey-nál is meghatározó: nevezetesen a látás szimbolikájával. Ha elmondható, hogy a Predator-filmek cselekményéből a nő (vagy legalábbis a női szexualitás) szemmel láthatóan ki van zárva, az csak azért lehetséges, mert ezúttal pontosan az képviseli a nőit, pontosabban a fenyegető nőiséget, ami a filmekben a szemmel nem láthatóhoz kapcsolódik.

Miután a Predator álcázást használ, kezdetben ő a látás - tehát a hatalom - egyetlen birtokosa: ő mindent lát, de őt nem látják. Nem lehet ránézni - vagy nem szabad? Az Alien esetében például a nézés nem (teljesen) lehetetlen, de tiltott: az emberiség eredendő bűne, amely a gyilkos inváziót elindítja, nem más, mint hogy a jövendő

áldozat bekukucskál a nemiszerv-szerű tojásokba, amely végül is meggyilkolja a voyeurt; azaz világosan a Freud által vázolt kasztrációs szorongás kialakulásának mitikus jelenetéről van szó; az összefüggés realisztikusabban is felvázolódik, amikor Ripley levetkőzik, hogy űrruhát öltsön (ami a film egyetlen olyan jelenete, amelyben Ripley minimálisan is szexualizálódik), a legelésző tekintet azonban a következő vágáson az Alienbe ütközik, és gyilkos harc tanúja lesz, azaz „a nézőt nyilvánvalóan megbüntetik a voyeurisztikus pillantásért". (67) A Predatorban az űrlény megpillantása kezdetben éppúgy lehetetlennek tűnik, mint legyőzése, a vele való dacolás pedig azzal kezdődik, hogy a Predator vérezni kezd, és ez a vér már látható (bár zöld), ami a cselekmény szintjén létezésének, a szimbolikát tekintve viszont kasztrált voltának a jele: emlékezzünk, a női nemi szerv félelmetességét a fiú szemében az adja, hogy a női nemi szervet sebnek hiszi. És talán az sem véletlen, hogy ezt a vér(zés)t épp a csapat egyetlen női tagja ismeri fel. A vérzés egy olyan folyamat kezdete, amelynek során egyre több és többször látható a Ragadozóból, míg hősünk - akit Barbara Creed felfújt izmai és keményre gyúrt teste folytán „járkáló phallusnak" nevez (68) - épp ellenkezőleg, láthatatlanná válik, ő veszi át a voyeur szerepét (69) , míg a Predator lassan prédává - tárggyá alakul át. Míg a Predator nyomát vérzése/kasztrációja jelezte, Dutch-ról a Predatornak nem a vére árulkodik, hanem (fallikus) lövései, továbbá a hasonló szimbolikával bíró karók, amelyekkel körülveszi magát.

A freudi mítoszértelmezésben a Medusa-Anya lefejezése a kasztráció „elismerése" és az anya/női bűnösként való „felismerése" és leértékelődése. A Predatort Dutch ugyan nem fejezi le, de a fetisizálás funkcióját - mint a kasztráció tagadását, elfedését - kitűnően szimbolizáló maszk levétele pontosan ugyanezt készíti elő. A lepel lehullik, feltárul a meztelen valóság: amikor Dutch szembesül az iszonyatos arccal s azon belül is a monszter vagina dentata-szerű szájával, azt rövidesen a Predator fölényének megszűnése és pusztulása követi.

Az, hogy a Predator nem „nőies", hanem éppenséggel „szörnyű", tökéletesen megfelel a mítosz lényegének, ami politikai szempontból egyenesen ideológiai követelmény, hiszen a hatalomba való betagozódást motiváló kasztrációs szorongást kell kiváltania, és ezzel együtt az anya iránti vágyat is el kell fojtania. Ahogyan a mítoszban a félelmetes, de legyőzött és (látszólag) aszexuális anyafigura (Medusa) és a (mindig már) alárendelt, erotikus feminin figura (Andromeda) kettéválik, pontosan úgy válik el a Predator attól a két nőtől, akik a sorozatban még szerepelnek, akik ugyan fegyveresek és/vagy agresszívek, de végül mégis támogatásra és védelemre szorulnak, s akiket a filmek nem is haboznak legalábbis virtuális párba állítani a férfi hősökkel. S hogy a Predator legyőzése ily módon a férfivá-válás szimbolikus

feltétele, azt már-már kínosan nyilvánvalóvá teszi, amikor a 2. részben Harrigan egy pisztolyt kap az űrvadászoktól győzelme elismeréséül.
Az emancipáció mitogenezise

Nyilván sokakban és joggal merül fel, hogy az Alien elemzése miért nem ebben a mederben haladt, holott az Alien történetvázát - mely sematikusan ugyanaz, mint a Predatoré - szintén lehetséges beavatási rítusként értelmezni. Nos, ez kétségtelenül így van: csakhogy míg a Predator 1-2-ben a túlélő „beavatott" dominánssá teszi a férfi-nézőpontot, az Alien filmekben ez nem történik meg, annak a nagyon egyszerű tényezőnek köszönhetően, hogy ott minden beavatandó férfi kiesik a rostán. Az Alien és a Predator sorozatok legfőbb különbsége, hogy míg az előbbi főszereplője nő, addig az utóbbi hőse férfi. Szemben a Predator 1-2-vel, az Alien filmekben a hősnővel való azonosulási késztetés miatt új szemüvegen keresztül nézhetjük azt a „nagy történetet", amely a Predator filmekben változatlan maradt, csak a környezetet (a kellékeket) modernizálták. Akár felfoghatnánk úgy is, hogy a film fiktív (természetes vagy városi) dzsungelében az üldözi a machókat, ami a hollywoodi filmgyártás üzleti dzsungelében is a férfihősök legfőbb riválisává lépett elő: a harcias amazon trendje - amelynek Ripley, emlékszünk, úttörője volt. A két sorozat szinte felváltva futott a mozikban: akinek Ripley ellenszenves vagy fenyegető volt, az a Predatorban a Ripley által felkínált minta ellenében azonosulhatott Schwarzeneggerrel.

A női akcióhős réme végül is győzött, s az első Alien vs Predator film hősét megintcsak nőre írták, aki sokban hasonlít Ripleyre. Alexa Woods 25 és 30 év közötti szingli, gyermektelen és (hajdan férfiasnak számító) munkájának él, neve megintcsak egy férfinév alakváltozata, szép, szexi és határozott. A történet „napjainkban" játszódik, amikor is egy ambiciózus milliomos, Weyland (az Alienben oly nagy szerepet játszó Cég alapítója) megbíz egy csapat tudóst, hogy a kiváló hegyi vezetőnő Alexa kíséretében tárjanak fel egy képződményt az Antarktisz jege alatt. A képződményről kiderül, hogy piramis formájú, ősrégi, ám frissnek tűnő alagút vezet hozzá, a piramis mélyén pedig egy leláncolt Alien királynő várja a friss hús érkezését. Az emberek számára mindez csapda, amit a Predatorok készítettek elő, hogy kedvükre „tréningezhessenek" az emberek feláldozásával szándékosan tenyésztett Alienek levadászásával. A piramisban a tudóscsoport - és a megérkező Predatorok - éppen úgy fogynak, mint annak idején a dzsungelben vagy majd később a Nostromo fedélzetén. Az utolsónak maradt, sarokba szorított Predator végül is szövetséget köt az emberek közt túlélő Alexával, és együtt menekülnek meg a berobbantott földalatti pokolból.

Ha a korábban mondottakat vesszük alapul, akkor a Predator láthatóan kikerül a Nagy Anya szerepköréből, amit a még archaikusabb Alien tölt be. De hogyan lesz belőle hirtelen hős? Frye értelmezésében a mesék, mítoszok „szörnyei" a föld terméketlenségét jelenítik meg, amelyet - legalábbis átvitt értelemben - a hősnek kell végül is megtermékenyítenie. (70) Csakhogy az Alien filmekben éppen a „szörnyeteg" hihetetlen termékenységére, különösen hatékony szaporodására kerül a hangsúly. Minden okunk megvan tehát rá, hogy most azt a „termékenységet" lássuk benne, amit a hősnek az Alien-filmekhez hasonlóan inkább megakadályoznia kell, mintsem kiváltania.

Az Alien vs Predatorban a termékenység és a születés szimbolikája legalább olyan erős, mint az Alien filmekben. Ahogyan Barbara Creed szerint az űrhajó maga is az anyaméhet idézi (az űrsétás figurákkal szinte közhelyesen felidézve a köldökzsinóron lebegő magzatot), úgy a piramisba levezető alagút, amelyen a csapat leereszkedik (olykor lecsúszik), még a kevésbé fogékonyak számára is felidézheti a spermák útját a petesejt felé, és egyszersmind felidézi az Alien hasonló „vaginális" képeit is az Alien fészekbe való behatolásokról. A „szörny" termékenysége az Alien vs Predatorban még a korábbiaknál is riasztóbban hatékony: mint kiderül, a Predatorok által megtesített istenségek azért hagyták el a Földet annak idején, mert nem tudtak megbirkózni az Alien túlszaporodása által jelentett fenyegetéssel. Így az Alien vs Predator az Alien filmekben kitaposott ösvény folytatásának tekinthető, a Predator gyakorlatilag Ripley szerepét tölti be, illetve, Alexa Woods szövetségeseként nyilvánvalóan a „modern nő" szerepének bizonyos aspektusait testesíti meg.

Az Alien vs Predator 2004-es film: a fegyveres amazonok ekkor már nem jelentettek újdonságot a filmvásznon. Azáltal, hogy a Predator - a Fallikus Anya archetípusa - ellenségből (akaratlanul bár, de) a hősnő segítőtársává válik, mindenképp megbékélést jelez az „erős nő" figurájával is, aki ekképp szemünk előtt avanzsál kasztráló, fenyegető szörnyetegből szövetségessé. S ez a folyamat ráadásul sajátos történeti hátteret is kap. A film egyik legeredetibb és meghatározóbb eleme, hogy kiderül, a Predator maga szaporította az Alient - a cselekmény szerint logikusan azért, hogy vadászhasson rá, megmérkőzhessen vele. Tetteinek azonban másféle motivációi is hangsúlyosak. Láttuk, hogy megkíméli a terhes nőt, a kisgyereket, illetve a beteg embert - e halmaz közös eleme úgy tűnik az, hogy tagjai gyöngék, elesettek. Higgyük, ha akarjuk, hogy a Ragadozó „méltó" zsákmányt keres. De ami a várandós kismamát és a gyereket illeti, egy kevésbé fennkölt indok is adódik: ha a Predator az embert is „tenyészti", emberre is vadászik, úgy nyilván betart bizonyos „vadgazdálkodási" szabályokat, amelyek meggátolják a jövendő zsákmány túlzott pusztulását. A beteg példányokat azonban ugyanebből a célból ki szokás lőni;

Weyland megkímélése tehát nem magyarázható efféle indítékokkal.

Csakhogy Weyland tüdőrákos: testében egy saját húsából-véréből álló daganat élősködik, melynek sejtjei megzabolázhatatlanul szaporodnak, míg végül el nem pusztítják magát a gazdatestet is. A milliomos „betegsége" az Alien létmódjának a parabolája (71) , az Aliené, amely hasonlóan megállíthatatlan és élősködő - s amely, mint az Alien filmek kapcsán bemutatni próbáltam, egyszersmind a „normál" terhesség elfojtott rémképe is egyben. Nyilván nem véletlen, hogy az, ahogyan a Predator2-ben a Ragadozó infratekintetével megállapítja a nyomozónő terhességét, erősen hasonlít ahhoz, amikor a milliomos betegségét konstatálja, s mindez azt a híres jelenetet is felidézi, amikor az Alien 3-ban a Királynő „kiszagolja" Ripley fertőzött voltát, és ezért nem bántja őt. Mindebből nem más következik, mint hogy a Predator választásait nem (csak) a lovagi erkölcs, hanem egy másféle „törvény" határozza meg: nevezetesen, hogy a reprodukció eredendő igenlése.

Ami nem is különösebben meglepő, ha meggondoljuk, hogy ami a Medusa mítoszában démonizálódik, az egy anyaistennő, amelynek az életadó képessége teszi egyáltalán lehetővé hatalmát és pusztító jellemzőit is. Az Alien és a Predator eredendően ugyanannak a figurának a verziói, az Alien vs Predatorban viszont a Predator és Alexa lesznek ugyanannak a figurának a verziói. A Predator és az Alien közös története - amely az általunk is ismert történelem egy verziója, tehát ismereteink némileg „hitelesítik" - voltaképp nem más, mint annak a mitogenezise, hogy miképp alakult ki az a rettegés, amely az anyaságot ellenségképpé teszi. Ehhez egyéb intertexuális elemek megfontolása is jól jöhet. Az Alien szándékos és meggondolatlan „tenyésztésének" mozzanata nem előzmény nélküli a sagában. Az Alien Feltámadás részben a Cég tudósai pontosan olyan „embertelen" módon áldozták fel fajtársaikat a „tudomány érdekében", mint a Predator a „sport" érdekében. Ily módon a Predator közvetve a patriarchális kultúra „cinkosa", a piramis pedig akár úgy is felfogható, mint a patriarchális kultúra „domesztikus" szférájának „gótikus" képe. A földalatti útvesztők amúgy is gótikus regények ikonikus színhelye, s mint Hartwell írja, a gótikus regényhez hasonlóan „a best-selling horror leginkább a nők szokványos érdeklődési köréből választ témát (gyerekek, háztartás, természetfeletti), a nők helyét és társadalmi kezelését ábrázolja élénk színekkel." (72) A piramisba zárt és leláncolt Alien amelynek létmódja olyannyira vegetatív a magas kultúrájú Predatorhoz képest, legalább olyan mértékben felidézi a nők hagyományos otthonhoz láncoltságának klausztrofobikus képét, mint a megszállt és robottá tett háziasszonyok képei a Testrablókban (1993). A feminizmus indulásakor a nők egyik fő panasza volt, hogy úgy adják-veszik őket, mint a jószágot; hogy a házasság annak intézményesített gyakorlata, hogy a férfiak szexuális rabszolgát, valamint

tenyészállatot vásároljanak eltartásukért cserébe. A piramisba - egy sírboltba! - zárt Alien jól érzékeltetheti a meleg családi fészek egy effajta negatív értelmezését, már ha van a nézők között, akit ez érzékenyen érint.

Szemben a hagyományos sémával, a Predator és Alexa nem pár (mint mondjuk Théseus és Ariadné), hanem a reprodukciót megtagadó nő két arca: a mitikus és a „reális" (fantasy rajzolók már megoldották, hogy lehet a kettőt összeolvasztani ld 17. kép). Az AVP nem egszerűen egy, a reprodukció ellen harcoló hősnőt mutat be, hanem azt a történelmi szituációt, amelyben a nő csakis akkor válhat hőssé, ha fajfenntartó ösztönei ellen fordul és ezt mitikus szinten a Predator példázza a számára és mutatja be helyette. A film hősnője hangsúlyosan „természetes" szépség, ellenben a Predator a Ripley-klónhoz hasonlóan a test technicizálását képviseli a számtalan kütyü révén, amit visel, „a technológia terén elért fejlesztések" azon szimbólumaiként, amelyek „már leválasztják a nemzés folyamatát a szexuális aktusról". (73) Az emancipáció mindaddig zöld utat kap, amíg a reprodukció ellenében definiálódik, és kizárólag a hatalom olyan eszközeihez folyamodik, amelyeket a patriarchális társadalom technikai vívmányai kínálnak, ezek pedig fallikus fegyverek (ahogyan a női testet természetellenesen átalakító szike is az, méghozzá a szó szoros értelmében éppen a horrorfilmekben). Jó példa, hogy a történész, aki Alexával hasonló koruk, hasonlóan csinos külsejük és látható rokonszenvük miatt szép párt alkot, nemhogy meghal, mielőtt ők lehetnének az új Ádám és Éva, de egyenesen Alexa öli meg (a cselekmény szerint kíméletből, miután a férfi az Alien áldozatává vált) a Predator fegyverével. Végül pedig Alexa megkapja a halott Predator lándzsáját, amely ezúttal nem a másik „kasztrálásának" a szimbóluma, hanem a női „fallikus" hatalom reprodukció nélküli folytonosságának a biztosítéka. Első pillantásra akár úgy is tűnhet, valamiféle látens férfi-ellenesség munkál a mélyben... vagy mégsem?

Az AVP-ben a Predator szinte végig látható, szemmel követhető, és mivel tetőtől talpig páncélos (maszkot visel), általában nem is visszatetsző. Ha kitartunk amellett, hogy a Predator arca egy szimbolikus szinten a kasztráció „nyoma", akkor a maszk a fetisizálás tünete, amely feloldja a (férfi)néző kasztrációs szorongását. A Predator nézése persze erotikus örömöt nemigen okoz a voyeur számára - ettől azonban még szimbolizálhatja azt, amit Alexa mellesleg testileg is megjelenít. És Claudia Herbst érdekes elgondolással szolgál arról, hogy a filmvászon ily módon erotizált figurái mi módon lesznek nemhogy veszélytelenek, de kifejezetten kívánatosak a patriarchális hatalom számára még akkor is, ha a fallikus hatalom összes jelével bírnak és férfiakat öldösnek. Szemben a gyakori megoldással, Herbst nem a férfi-nézők rejtett mazochizmusának tudja be a dominatrix-szerű szereplőnők diadalmenetét, amit Lara

Croft figurájával támaszt alá. A filmet megelőző számítógépes játékokban Lara férfiakat megszégyenítő katonai akciókat hajt végre, amelyek során figuráját a(z általában férfi-)játékos irányítja. Lara így egyrészt a játékost/nézőt magát képviseli, ám szemben a férfiavatarokkal, folyamatosan látható is a néző számára, tehát egyszerre egy „másik" test, amely vizuális élvezetet okoz és akarat nélküli bábu, amely ellenállás nélkül végrehajtja a játékos parancsait. Azaz egyszerre testesíti meg a patriarchális ideológia elképzelését az ideális nőről és az ideális katonáról.

Mindehhez Herbst szerint elengedhetetlen, hogy az „ideális" nő teste többé ne legyen az emberi élet egyedüli, emiatt pedig megbecsült és védelmezett letéteményese. Herbst ezt a születés technicizálásának tudja be, konkrétan a klónozást említi (Ripleyre való utalás nélkül), a lombikbébikre is céloz, de úgy vélem, a fogamzásgátlás hatása szintén alkalmas arra, hogy alátámassza mondandóját: „Valószínűtlen, hogy az olyan virtuális hősnők, mint Lara Croft elképzelhető lenne és kimódoltan erőszakos körülmények közé volna helyezve, ha a reproduktív erőt még mindig a női testhez kötnék. (...) A reprodukció függetlenedett a testtől, aminek a nőiség ábrázolására nézve drasztikus következményei lettek. (...) Lara a futurisztikus nők azon gyűjteményének része, akiknek többé nem kell szülniük, méhüket helyettesítette a technológia. Az új élet lehetősége többé nem kapcsolódik a testükhöz." (74) És bár ez egy szoftverre vonatkozik, feltételezhető, hogy ugyanez a mechanizmus filmes figurákra is alkalmazható - Lara Croft életre keltése Angelina Jolie által nem változtatott a figura megítélését illetően. És fordítva, a Predator, illetve az Alien - a Medusáról nem is beszélve - a számítógépes játékokban legalább olyan karriert futott be, mint a mozikban.

Az Alien vs Predator ugyanakkor talán azt a változást is követi, amely sokak egyéni életében feltehetően valamikor Ripley felbukkanása után nem sokkal kezdődött. Az első két Predator film nézői közül sokan, és ezek közül is főleg azok, akik már az Alien-filmeket is ismer(het)ték korábbról, az AVP megjelenésére nemhogy rég családot alapítottak, szülők lettek, de - ha a statisztikákból indulunk ki, bizonyosan - sokan el is váltak. Az AVP számíthatott ennek a nézőcsoportnak a figyelmére. Közülük a nők számára már nem a terhesség a rémálom, hanem az, ami ezután jön. A kamaszkort a hátuk mögött tudó férfiak számára pedig már nem a Fallikus Anya az uralkodó szörnyeteg, hanem a házisárkány - és bár az új barátnő is elég hisztis, legalább eszében sincs még családot alapítani.