

# ROD, POL I MONSTRUOZNA SEKSUALNOST U SLEŠER FILMU (KRVAVA ROMANSA ALEKSANDRA AŽE)

Dejan Ognjanović<sup>1</sup>  
Univerzitet u Beogradu  
Filološki fakultet, Beograd

791.221.9 Ažke A.  
ID: 174294028

## Apstrakt:

Ovaj esej bavi se napetošću i šokom proizvedenim nestabilnošću (rodnog) identiteta ubica u horor filmovima. Esaj istražuje ambivalentnost slešera (pod-žanra horora) prema pitanjima seksualnosti, i s njim povezanim konceptom „monstruoznosti“. U središtu pažnje je analiza francuskog slešera Krvava romana (Haute Tension / High Tension / Switchblade Romance, 2003) Aleksandra Aže. Njegova izražena žanrovska samosvest proizvodi podsticajan „dijalog“ sa prethodnicima i njihovim konvencijama, a „rodni preokret“ je centralan za njegov zaplet i značenje. Film je inovativan jer u jednu figuru spaja dva tipska lika slešera: „Poslednju devojku“ (eng. „The Final Girl“), onako kako ovaj lik definiše Kerol Klouer (Carol J. Clover), i „Monstruma“, tj. ubicu. Ovim postupkom se tradicija slešera obogaćuje, reinterpetira, ali i ogoljava. Namera nam je da rasvetlimo ambivalentnosti slešer horora na osnovu primera iz filma Krvava romana i da, oslanjajući se na definicije slešera kod Kerol Klouer i određenje „monstruoznog roda“ kod Džudit Halberstam (Judith Halberstam), rastumačimo odnos ovog pod-žanra prema pitanjima muškosti i ženskosti, normalnosti i monstruoznosti.

## Ključne reči:

slešer, horor, rodni identitet, šok, preokret, napetost, monstrum, homoseksualnost (lezbijstvo), „Poslednja devojka“, Krvava romana.

Horor, prema određenju Linde Vilijams, spada u „telesne žanrove“; zajedno sa pornografijom i melodramom, on je definisan telesnom reakcijom koju treba da izazove: „Telesni spektakl se najsenzacionalističkije nalazi u prikazu orgazma u pornografiji, u prikazu nasilja i užasa u hororu, i u prikazu plakanja u melodra-

<sup>1</sup> dogstar666@yahoo.com

mi“ (Williams, 1995: 142). Žmarci koje taj žanr izaziva često imaju svoje uzroke u izvorima istovremeno zastrašujućim i erotski uzbudljivim, na taj način prizivajući spoj Erosa i Tanatosa, tako karakterističan za horor. Ovaj žanr je oduvek počivao na ovaploćenim seksualnim metaforama, još od doba gotskih zlikovaca i krvoločnih aristokrata usmerenih ka vrlim mladim damama, a u modernom hororu seksualna simbolika često se ogleda u falusnom hladnom oružju koje i dalje najčešće probada vrle (?) mlade dame.

Međutim, čak i u žanru toliko prožetom seksualnom ikonografijom i simbolikom, postoji podžanr u kome se čini da je seksualnost u središtu pažnje; u pitanju je tzv. „slešer“ (slasher), koji Kerol Klover ovako definiše:

Na dnu horor gomile počiva slešer (ili splater ili stalker ili šoker) film; to je beskrajno plodan zaplet o psiho-ubici koji kolje niz pretežno ženskih žrtava, jednu po jednu, sve dok ga neko ne savlada ili ubije, najčešće jedina devojka koja je preživela (Clover, 1992: 21).

Izgleda da je glavni razlog postojanja ove vrste filma da pruži prizore ženskih tela koja su ogoljena, mučena, probadana i komadana:

Bez posredovanja onostrane fantastike, prividno drugog zapleta, zverskih preobražaja ili civilizovane rutine, slešer filmovi nas na iznenađujuće direktan način suočavaju sa svetom u kome su muško i žensko direktno suprotstavljeni ali u kome su, u isto vreme, muškost i ženskost više stanja uma nego tela (Clover, 1992: 22).

Navedena tvrdnja je značajna zato što ukazuje na dve važne stvari: 1) horor je žanr u kome rat polova dobija neke od svojih najdirektnijih i najeksplicitnijih ispoljavanja u okvirima popularne kulture; i 2) polovi u ovom ratu nisu onoliko fiksirani i nepromenjivi kako se možda čine.

Brojni ključni naslovi slešera komplikuju ovaj rat polova time što pred kraj filma sadrže preokret koji se tiče pola ubice. Taj trend počinje od pra-začetnika slešera, *Psiha* Alfreda Hičkoka (Hitchcock, *Psycho*, 1960). Hičkok je bio prvi reditelj koji je od ubistva zgodne obnažene mlade žene napravio spektakl. Bio je takođe prvi koji je publiku šokirao ubistvom naizgled glavne junakinje pre okončane polovine filma. Ali njegovo najveće izvrtanje očekivanja gledalaca sastojalo se u tome što je publiku naveo da veruje kako je ubica žena, samo da bi na kraju „nju“ razotkrio kao muškarca, u suknji i s perikom.

Sa Normanom Bejtsom, ubicom iz *Psiha*, istorija slešera je neraskidiva od seksualno ambivalentnih ubica: transseksualaca, biseksualaca, skrivenih ili otvore-

nih homoseksualaca, nevinih i stidljivih „maminih sinova“, momaka odgojenih kao devojčice, itd. Njihova seksualna zbuđenost nije samo obavezni psihološki alibi već ključan aspekt njihove „monstruoznosti“. Ono što nakazu ili čudovište čini zastrašujućim upravo jeste njegovo odupiranje kategorijama i ustaljenim granicama, tj. činjenica da je u pitanju stvor koji egzistira izvan uobičajenih polariteta.

Monstrumi slešer filmova najčešće su ljudski a ne natprirodni. Njihova različitost ne ogleda se u njihovoj pojavnosti (jer nemaju krljušt, kandže ili pipke) već u njihovoj suštini, u nevidljivom delu njihovog bića koje je na neki način pomereno u odnosu na uobičajene parametre. Oni nisu nakaze samo zato što ubijaju već zato što nisu ni muški ni ženski. Oni su amorfni, ambivalentni, ni ovde ni tamo, te zato nemogućnost publike da ih na bezbedan način smesti u bilo koju kategoriju sačinjava dobar deo njihove monstruoznosti. Fluidnost njihovog roda omogućava im da prelaze granicu muško-žensko i tako šokiraju publiku naviknutu na ili/ili podele.

U slešeru postoje dve glavne vrste rodnih preokreta: 1) muškarci „obučeni da ubiju“ kao žene i 2) žene u muškoj odeći. Prvi slučaj je češći, a primeri se nalaze u filmovima kao što su Hičkokov *Psiho*, *Obučena da ubije* Brajana de Palme (*Dressed to Kill*, 1980, Brian de Palma), *Sleepaway Camp* (Robert Hiltzik, 1983). S druge strane, istaknuti primeri u kojima se iza naizgled muških ubica zapravo kriju žene jesu *Tajna napuštene kuće* (*Profondo Rosso*, Dario Argento, 1975) i Petak 13. (*Friday the 13<sup>th</sup>*, Sean Cunningham, 1980). Muškarci u ženskoj odeći čudovišni su zato što su se odrekli muškosti i ponizili se oblačeći žensku odeću, pa su primorani da se „dokazuju“ falusoidnim nožem. Odbojni i monstruočni su zato što pokazuju mogućnost da bi neki muškarci mogli poželeti da ne budu muškarci već nešto drugo. S druge strane, žene pod muškom maskom monstruočne su zato što uzurpiraju ulogu koja nije njihova, kvalitetima koji se tradicionalno smatraju muškim: dominacija, agresija, nasilje. Prema tome, sledi da čovek mora da bude seksualni „devijant“ da bi pozeleo da bude ne-muško; žena je monstrum već samim tim što je pozelela da se ponaša kao muško.

Iz ovoga proističe da je slešer posvećen kodifikaciji rodnih uloga zato što je utemeljen u *status quo* definicijama (patrijarhalne, heteroseksualne, monogamne) normalnosti i sa jasnim polaritetima: muško i žensko. Monstrum je, u tom kontekstu, lik koji prkosi propisanim ulogama i polaritetima. Ali u slešeru postoji paradoks: iako sâm ubica stoji izvan norme, u zapletima ovih filmova on postaje nenamerni (?) branilac norme time što ima funkciju onoga koji kažnjava prekršioce norme (promiskuitetni adolescenti u *Petku 13*, seksualno aktivna i neverna supruga u *Obučena da ubije*).

Ako prihvatimo kvalifikaciju Robina Vuda da „progresivnost horor filma ovisi djelomice o sposobnosti čudovišta da izazove simpatiju“ (Wood, 1989: 144), onda način na koji su monstri prikazani u slešerima ovaj podžanr nužno čine „reakcionarnim“. Oni su, u tom smislu, korak unazad čak i u poređenju sa Univerzalovim klasičnim filmovima o čudovištima iz 30-ih godina, a još očiglednije su takvi kada se uporede sa hororima koje su u vreme procvata slešera (1978–1988) radili autori kao što su Džordž Romero (George Romero), Lari Koen (Larry Cohen), Dejvid Kronenberg (David Cronenberg) i drugi. U filmovima navedenih autora koncepti dobra i zla, ispravnog i pogrešnog, normalnog i monstruoznog stalno se preispituju, dok su u slešeru oni najčešće samopodrazumevajući. Prema Vudu, određenje monstruma služi samo da učvrsti upitne aksiome kulture utemeljene na nasilju i potiskivanju:

Dok su horor filmovi tipično predstavljanje naše kulture, istaknuto prikazano čudovište mora neizbežno biti zlo: ono što se potiskuje (i individualno i unutar cijele kulture) mora se uvijek vratiti u obliku prijetnje, ono što svijest gleda kao ružno, užasno, obsceno. Moglo bi se reći da su horor filmovi napredni točno do onog stupnja kad se odbijaju zadovoljiti tim jednostavnim prikazom – do stupnja kad eksplicitno ili implicitno, svjesno ili nesvjesno, oni modificiraju, postavljaju pitanje, izazivaju i traže da izmjene taj prikaz. Sva čudovišta su po definiciji destruktivna, ali ta njihova destruktivnost može se na različite načine objasniti, oprostiti i opravdati. Ako se identifikira ono što je potisnuto s „inkarnacijom zla“ (to je prije metafizička nego socijalna definicija) to automatski sugerira da se jedino može boriti da to i dalje ostane potisnuto (Wood, 1989: 143/44).

Posmatrani u ovom svetlu, monstri iz slešer filmova užasni su i opsceni samim tim što na svetlo iznose izobličene produkte potiskivanja: njihovi ožiljci podsećaju nas na cenu plaćenu „normalnosti“, odnosno na nakaznost u koju su dovedeni oni koji ne mogu da budu deo zajednice „normalnih“.

Monstri u slešerima retko izazivaju išta nalik simpatiji. Najviše čemu se mogu nadati jeste da budu prikazani kao patetični (poput homoseksualca u filmu *Tajna napuštene kuće*), ali još uvek zaslužni spektakularno krvave, katarzične pogibije. Gledalac u tom slučaju aplaudira stradanju čudovišta, jer ono ima efekat eutanazije za nakazu kojoj je bolje da bude mrtva. Niko ne plače kada monstrem u slešeru strada.

To nas dovodi do francuskog filma *Krvava romanisa* (*Haute Tension* aka *Switchblade Romance*, 2003) Aleksandra Aže (Alexandre Aja). On preskače ironične slešere nastale nakon *Vriska* (*Scream*, 1997), i vraća se zlatnom dobu slešera s početka 80-ih godina. *Vrisak* je bio uspešan zato što se zadovoljio time da

na zabavan, postmoderan način prokomentariše slešer tradiciju i njena klišeja, ali bez radikalne izmene u konotacijama. Za razliku od njega, *Krvava romansa* se pretvara da verno sledi žanrovska pravila tokom većeg dela filma, sve do radikalnog preokreta u poslednjih dvadesetak minuta, kojim se redefiniše ne samo dotadašnji film, nego i podžanr kome pripada. Brojni kritičari uhvaćeni su nespremni da se nose sa tim preokretom i njegovim značenjem.

Otud je namera ovog teksta da pokaže smisao tog preokreta i način na koji on redefiniše rodne uloge u modernom hororru, kao i koncept monstroznog vezan za njih.

### Poslednja devojka i Monstrum

Brojni su kritičari, iz najprestižnijih filmskih časopisa, pali na razumevanju preokreta u filmu *Krvava romansa*. Rodžer Iber ga je optužio da ima rupu u zapletu dovoljnu da se kroz nju proveze kamion (Ebert, 2005); kritičar lista *San Francisco Gate* zaključuje da film „na kraju krajeva nema nikakvog smisla“ (LaSalle, 2005); autor kritike u *Village Voice* misli da „preokret ’izduvava’ film“ (Holcomb, 2005), dok Mark Kermoud (*Sight and Sound*) piše da „jedina pogrešna nota je završni preokret, koji dolazi više kao zbunjenost nego kao iznenađenje“ (Kermode, 2004).

A zapravo, ključevi za razumevanje filma nalaze se na dva mesta: u činjenici da sva dešavanja u filmu kazuje *nepouzdan narator*, i u alternativnom naslovu – *Krvava romansa*. Onog trenutka kada se dešifruje smisao specifične perspektive iz koje se dešavanja prikazuju, i kada se shvati priroda romanse koja je u centru tih zbivanja, film je savršeno smislen, bez rupa u zapletu ili pogrešnih nota.

*Krvava romansa* počinje mozaičnim, isprva nepovezanim kadrovima (iz ugla subjektivne kamere) u kojima izgleda da jednu devojku neko juri kroz šumu. Ti kadrovi su ispresecani stroboskopskim bleskovima farova automobila, i prizorom auta od čijeg vozača devojka traži pomoć. Zatim je vidimo, s leđa, sa ozbiljnim ožiljcima i modricama, u nekoj nedefinisanoj instituciji (bolnica?) gde neprestano ponavlja „Nikome neću dozvoliti da stane između nas...“. Ovakav početak navodi nas na pomisao da je devojka za dlaku umakla nevidljivoj ubici, i da će njena naracija koja sledi predstavljati flešbek na događaje koji su je doveli u stanje šoka u kome je sada. „Da li snimate?“ pita ona, a zatim počinje.

Njena priča: ona se zove Mari (igra je Cecile de France) i sa drugaricom Aleks (Maiwen) odlazi u njenu porodičnu kuću na selu. Već prve noći, neki krupan, stariji muškarac (Philippe Nahon) upada u kuću, ubija Aleksinog oca, majku i

mlađeg brata, a devojkicu otima u svoj kamion. Mari se ušunja u kamion u nameri da nekako spase drugaricu, što nakon brojnih krvavih događaja i uspe. Međutim, umesto zahvalnosti za spas, odvezana drugarica je neobjašnjivo napada i ranjava...

Stvarna priča: Mari je psihički nestabilna devojkica sa jakom fiksacijom na Aleks, prema kojoj je vrlo posesivna. Mari ubija Aleksinu porodicu i vezanu Aleks vozi u svom autu kroz noć, dok fantazira o psiho-ubici koji je, navodno, oteo njenu dragu, i o sebi kao o vitezu na belom konju koji joj nesebično hrli u spas. Ne postoji drugi ubica sem Mari; monstrum koga igra Nahon samo je projekcija njene podeljene psihe, otelotvorenje potisnutog dela koji je vremenom deformisan i pretvoren u nakazu. Ne postoji kamion ubice: taj deo priče, povezan sa otmicom, plod je Marine fantazije. Aleks je sve vreme bila na zadnjem sedištu Marinog auta. Pažljivim gledanjem filma moguće je videti suptilne naznake o Marinoj podeljenoj prirodi i o pravoj prirodi dešavanja.

Revolucionarni preokret koji *Krvava romanša* uvodi u horor žanr ne sastoji se u tome što se za ubicu za koga smo verovali da je muškarac ispostavlja da je zapravo žensko; preokret je dublji od mehaničke maskarade. Šok koji uvodi *Krvava romanša* proizvodi spoznaja da je lik koji je jasnim filmskim znacima na početku filma predstavljen kao „Poslednja devojkica“ – do kraja razotkriven kao „Monstrum“.

„Poslednja devojkica“ je tipski lik slešera, koji Kerol Klouver ovako definiše:

Ona je ta koja pronalazi unakažena tela svojih prijatelja i opaža pune razmere prethodećeg užasa i svoje ugroženosti, koju proganjaju, pritešnjuju i ranjavaju; koju vidimo kako vrišti, tetura se, ustaje i ponovo vrišti. Ona je personifikacija totalne prestravljenosti... Jedino ona gleda smrti u oči, jedino ona nalazi snagu bilo da zadrži ubicu dovoljno dugo dok je neko ne spasi (završetak A) ili da ga sama ubije (završetak B) (Clover, 1992: 35).

Slešer je drama koja se, u suštini, vodi između Poslednje devojkice i Monstruma; svi ostali, bilo da su to predstavnici poretka (policija, psihijatri, profesori, roditelji...) ili njeni drugovi, samo su sporedni likovi, najčešće predodređeni za žrtve. Iako su po definiciji ova dva lika međusobno suprotstavljena i osuđena na borbu do istrebljenja, ono što ih čini zanimljivim jeste upravo njihova sličnost: po mnogo čemu, Poslednja devojkica je blizanac, ili odraz Monstruma u ogledalu. Koren njihove sličnosti je to što su oboje otpadnici, odbačeni, sami i različiti od ostalih.

Poslednja devojkica je, jednom rečju, dečkasta. Baš kao što ubica nije potpuno muško, ona nije sasvim žensko – u svakom slučaju, ne toliko kao

njene drugarice. Njena pamet, ozbiljnost, sposobnost u mehaničkim i praktičnim stvarima, kao i seksualna suzdržanost, izdvajaju je od ostalih devojaka i približavaju samim momcima kojih se pribojava ili ih odbacuje, a da i ne govorimo o samom ubici (Clover, 1992: 40).

Vredi istaći dve stvari:

- 1) Poslednja devojka ispoljava brojne osobine koje se obično smatraju muškim, i često je čak i po izgledu muškobanjasta: kratke kose, odevena u farmerice i neutralnu košulju ili majicu (bez dekoltea), sa malo ili nimalo šminke... Ona oscilira između registara, i upravo ta nestalnost je osobina koju deli sa Monstrumom.
- 2) Poslednja devojka ima brojne osobine koje ima i ubica, što joj, na kraju, i omogućava da ga uništi.
  - a) Oboje se razlikuju od svih drugih.
  - b) Oboje su prikazani kao stidljivi, introvertni, naspram ekstrovertne, promiskuitetne grupe adolescenata od koje se Devojka distancira a koju Monstrum direktno napada.
  - c) Oboje su monogamni i strpljivi u čekanju onog Pravog/one Prave.
  - d) Oboje ispoljavaju veliku dozu sadizma: od Monstruma se on i očekuje, ali na kraju filma je i Poslednja devojka primorana da pronađe „ubicu u sebi“ i da se Monstrumu suprotstavi s podjednakim, ako ne i većim, sadizmom ako želi da preživi. Upravo taj skriveni sadista u njoj, koga okolnosti isteraju napolje, jeste kvalitet koji je izdvaja od gomile „normalnih“ i približava „Monstrumu“.

Ovako izgleda situacija u klasičnom slešeru, na koji se *Krvava romansa* samosvesno osvrće i koji nadograđuje. Sada je potrebno pronaći odgovor na pitanja: šta se postiže osobenom vizurom pripovedanja (nepouzdana narator), o kakvoj se romansi u ovom filmu radi, na koji način ovako konstruisana priča osvetljava pitanja roda, pola i seksualnosti u hororu, te kako *Krvava romansa* obogaćuje koncept monstruoznog u ovom žanru. Do odgovora na ova pitanja može se doći postavljanjem još konkretnijih pitanja, koja se tiču najvećih odstupanja ovog filma od tradicije slešera:

- 1) Zašto Mari uopšte ima dvojnika, kojeg igra drugi glumac?
- 2) Zašto je Marin alter ego – muškarac?

- 3) Zašto Marin dvojnica ne korespondira s njenim izgledom, odnosno, zbog čega ga igra znatno stariji, neprivlačni glumac?

## Romansa koja se ne usuđuje da kaže svoje ime

### 1) Zašto Mari uopšte ima dvojnika kojeg igra drugi glumac?

Priča o Marinoj podeljenoj ličnosti mogla je biti prikazana na konvencionalan Džekil / Hajd način, sa jednim glumcem koji igra obe uloge. Ali, to bi bio sasvim drugi film. Džekil i Hajd egzistiraju naizmenično, a ne istovremeno. Čitava poenta osobene Marine monstruočnosti jeste u tome što je ona *istovremeno* i Poslednja devojka i Monstrum. Za ovu konkretnu priču ključno je prikazati shizofrenost njene situacije i podeljenost koja se ne može simplifikovati na binarne skupove crnog i belog, dobrog i zlog, Džekila i Hajda.

Mari je postmoderna monstrum na koga su neprimenjive stare dihotomije i njima shodna moralnost, o čemu Džudit Halberstam piše:

Ja tvrdim da Poslednja devojka, naročito ona kakvu otelotvoruje Streč [junakinja filma *Teksaški masakr motornom testerom 2*, Tobe Hooper, 1986 – prim. D. O.], ne predstavlja dečaštvo ili devojaštvo već monstruočni rod, rod koji prska, kida se po šavovima, a onda je iznova zakrpljen kao nešto mnogo zbrkanije nego što je to muško ili žensko“ (Halberstam, 1995: 143).

Mari je savršeno otelovljenje ove vrste monstuma koji odbija da bude smešten u ograničeni raspon kategorija (muško, žensko, homoseksualno...). To je „zbrkani“ rod baš zato što negira uobičajene granice.

Za film je od ključne važnosti da publika oseća simpatiju prema junakinji: zato je ona na početku uvedena kao prepoznatljiv tip, Poslednja devojka. Tek na kraju gledalac shvata da je svoju naklonost dao Monstrumu u koži Devojke. U ovom filmu je Poslednja devojka upotrebljena kako bi se gledaocu (potajno) iznela Monstrumova tačka gledišta i kako bi se pružio objektivni korelat njegovog podeljenog sveta i zbrkane percepcije.

Mudrost *Krvave romanse* je u tome što film ne prikazuje svoje „čudovište“ kao patetično, neshvaćeno stvorenje – sve do samog kraja. Reditelj Aža je svestan da bi sveprisutna homofobija sprečila većinu gledalaca da od početka saučestvuju sa otvoreno *queer* junakinjom. Ipak, mnogi su se gledaoci nakon završnog preokreta zbog toga osetili izdanim. Umesto da bude film o ludoj lezbijki koja ide



okolo i ubija ljude, *Krvava romansa* je potresan film o nesuđenoj, nemogućoj ljubavi, te o razlozima koji je čine nemogućom, i koji dovode do tragičnih posledica. Ona uporno ponavlja: „Nikome neću dozvoliti da stane između nas...“ Tužna je, ali i uzvišena, Marina nesposobnost da shvati da sve stoji između nje i njene nesuđene ljubavnice.

## 2) Zašto je Marin alter ego – muškarac?

Njeno drugo ja muško je zato što, u svetu određenom jasno utvrđenim binarnim opcijama, želiti ženu spada u muške karakteristike. Ipak, upitno je da li je Mari lezbijka. To deluje kao najverovatnija opcija, iako je slučaj možda komplikovaniji od toga.

Površno gledano, Mari ima nekoliko odlika bliskih stereotipnom izgledu lezbijke: kratka kosa, androgine crte lica, džins, neprestano pušenje. Ali, iste te „dečačke“ karakteristike odlikuju i Poslednju devojkicu. Mada se čini gotovo nezbežnim da se lik Mari tumači kao (potisnuta, pritajena) lezbijka, moglo bi se isto tako tvrditi da je ona lezbijka (samo) onoliko koliko je Norman Bejts – transvestit. Aleksandar Aža nagoveštava složeniju mogućnost u audio-komentaru na DVD-u svog filma:

Ja mislim da je ovo film pre svega o ljubavi, on je o odnosu između dve osobe. Možemo zamisliti isti film s momkom i devojkicom, ili sa dva momka. Isto je. Ja nisam sebi kazao „Napisaću priču o lezbijki“, to nije bila namera filma. Bilo je to samo prijateljstvo koje je postalo malo prejako. Možda ona i nije toliko lezbijka, jer ona samo hoće da bude njena najbolja drugarica. Možda (Mari) hoće da bude ista kao (Aleks), a ne da bude sa njom (Aja, DVD: 2004).

Pre svega, nemoguće je zamisliti isti ovakav film sa momkom i devojkicom kao protagonistima. U heteroseksualnom kontekstu ne bi bilo potrebe za shizofrenim rascepom. Zaplet *Krvave romanse* ima smisla samo u homoseksualnom kontekstu. Jedino tada je tenzija između pojavnosti i (pritajene) suštine dovoljno visoka da proizvede tako groteskno čudovište i tako dramatične rezultate. U svakom slučaju, odlučivši da za glavne junake ima dve devojke, Aža je mogao da se drži žanrovske pojavnosti, a da istovremeno film prožme neuobičajenom, subverzivnom suštinom u podtekstu.

Posebno je inspirativan deo u kome Aža nagoveštava da odnos ove dve devojke možda nije seksualan, ili bar da se ne može u potpunosti redukovati na seksualnu komponentu. Možda Mari samo hoće da bude Aleksina najbolja prijateljica. Možda želi da postane ista kao Aleks. To nas vraća na koncept „monstruoznog

polu“ Džudit Halberstam, koji prevazilazi uobičajene polaritete. Marina seksualna orijentacija možda jeste potisnuta, skrivena ili neodređena, ali u svetu koji funkcioniše preko binarnih skupova, ona mora da se svede na prepoznatljiv oblik, makar on bio i izobličen u tom procesu. U ovom slučaju, njena žudnja prema drugoj devojci taj oblik nužno čini – muškim.

### 3) Zašto Marin dvojnike ne korespondira s njenim izgledom? Zbog čega ga igra znatno stariji, neprivlačni glumac?

Rod koji je silom ugaran u unapred fiksiran kalup neizbežno će izaći izobličen i deformisan. Nasilje koje je deo tog procesa nužno proizvodi groteskno izvrtnje. U filmu je nejasno da li Mari želi da joj Aleks bude ljubavnica, ili najbolja prijateljica, ili dvojnica; ali šta god da želi, to spada u oblast neprihvatljivog, ekscesa. A koncept neprihvatljivog i preteranog dovodi do kreiranja monstruma.

Alter ego ove mlade, zgodne devojke ne može da bude mlad, vitak, zgodan muškarac. U pitanju je *iskrivljeni* lik u ogledalu. Taj odraz je groteskna parodija tihog, bezličnog ubice iz slešer podžanra čija je funkcija kažnjavanje razuzdane omladine. On je oličenje ideologije „seks je loš“, a njegov se glas čuje već na početku filma, tokom razgovora dveju devojaka u automobilu. Mari se žali što je Aleks ostavila samu na nedavnoj žurci i otišla ko zna sa kim, a kada Aleks kaže da je to bilo vredno truda, Mari odvrća: „Kakva kurva“, i nastavlja da je naziva: „fufa“ i „profuknjača“. Kada bi Džejson i Majkl Majers (ubice iz serijala *Petak 13.* i *Noć veštica*) govorili, koristili bi slične izraze da opišu njenu slobodnu seksualnost.

Kada, u kasnijem razgovoru, Aleks kaže da će Mari završiti kao usedelica, ova odvrća: „Ja nisam kurva kao ti“. Puritanski svetonazor oličen je u predodređenim i nepromenjivim ili/ili kategorijama: neko može da bude ili (devičanska) „usedelica“ ili (razvratna) „kurva“. U svetlu ovoga, možda Marin alter ego ne otima Aleks da bi je silovao već da bi je preobratio ka vrlinama čednosti, ili barem monogamije? Zbog toga ubica ima pojavnost krupne, starije, očinske figure, kao oličenja represije i prinude.

„Ubica“ (zapravo, Marin alter ego) otelovljuje glavne karakteristike klasičnih slešera i njihove reakcionarne ideologije. Ali i tu postoji preokret: umesto da takvu ideologiju podupire, *Krvava romanša* je kritikuje, pokazujući negativan, monstruozan, shizofreni učinak koji ona može imati na one koji se ne uklapaju u klišeja, a ipak je inkorporiraju kao deo svoje psihe. Film nas navodi da mrzimo ubicu, a ne Mari, jer jasno pokazuje razloge koji nju čine monstruoznom.

U postmodernom gotiku mi više ne pokušavamo da identifikujemo monstruma i da utanačimo oblike njegove/njene deformisanosti, već nas

umesto toga postmoderni gotik upozorava da budemo sumnjičavi prema lovcima na čudovišta, proizvođačima čudovišta, i iznad svega, prema diskursima posvećenim čistoti i nevinosti. Monstrum uvek predstavlja remećenje kategorija, razaranje granica i prisustvo nečistoća, i zato su nam monstri potrebni, kao što nam treba i da prepoznamo i slavimo naše sopstvene monstroznosti (Halberstam, 1995: 27).

Diskursi posvećeni čistoti i nevinosti u ovom filmu pokazuju se kao izazivači shizofrenije: uvek spremni da nekoga žigošu kao „kurvu“, „fufu“, „profuknjaču“, ti puritanci su pravi tvorci čudovišta. Najopasniji među njima je onaj inkorporirani, puritanac iznutra koji nas nagoni da same sebe progonimo u košmarima poput onog kojim počinje *Krvava romansa*.

Uobičajena percepcija muškog homoseksualca jeste da je to muškarac ukaljan ženskim osobinama: „Ženskost ovde služi kao izvor monstrozne okaljanosti: muški homoseksualac ili queer je monstroznan baš zato jer otelotvoruje ženske karakteristike, bilo kroz otvoreno ponašanje ili kroz izbor seksualnih objekata tradicionalno rezervisanih za žene“ (Benshoff, 2002: 107). U Marinom slučaju važi obrnuto: tu je žena okaljano otelovljenim karakteristikama onoga što se poima kao tipično muško (šovinističko) ponašanje. Ako je lezbijka „monstrozna“ zato što za seksualni objekat bira onaj koji je tradicionalno rezervisan za muškarce, onda će njen muški trag biti otelovljen kroz nerealistički preteranu karikaturu „muškosti“. Kao što neki muški homoseksualci poprimaju gestikulaciju, način govora i čitavu psihi onoga što se društveno poima kao „žensko“ (iako se retko koja žena ponaša ili govori na taj način), na sličan način nastaje i Marina „muška“ persona (opsednuta seksom i alkoholom): kao proizvod predrasuda i binarnog, ili/ili načina razmišljanja tipičnog za čitavo društvo.

## Monstrum iznutra

Iz prethodne analize jasno je da *Krvava romansa* rekonstruiše ideologiju slešera tako što zamenjuje njegov puritanski, retrogradni odnos prema „monstrumu“ kao oličenju restriktivne norme (kazna za „grehe“) složenijim slikanjem čudovišnog koji je u skladu sa tendencijom prema kojoj je „monstrum manje figura spoljašnje pretnje suštinski dobrom društvenom poretku, a više je prenaplašavanje najnormalnijih odlika tog istog poretka“ (Ryan and Kellner, 1990: 179). Ažin film se distancira od jasne dihotomije društvo = dobro, monstrum = zlo, i zapravo pokazuje „monstruma“ kao proizvod društvenog, kulturnog aparata koji formira individualnost. Monstrum je, dakle, „ekstremna verzija marginalizacije, zazorno epistemološko sredstvo suštinsko za mehanizme stvaranja poremećenosti i formiranja individualnosti [...], šifra ili patern ili prisustvo ili

odsustvo koje remeti ono što je bilo konstruisano da se pojmi kao prirodno, ljudsko“ (Cohen, 1996: ix).

Ono što *Krvavu romansu* čini potresnim, ali i podsticajnim, filmom jeste tragedija „čudovišta“ nesposobnog da sa sebe zbaci aparat kojim društvo proizvodi monstume. Konkretno, Marin glavni problem nije njen „monstruozi pol“ koji je goni ka „neprikladnom“ objektu. Njen problem je što živi u društvu u kome se takva žudnja doživljava kao monstruozi, zbog čega se i njena žudnja materijalizuje kroz alter ego lik šovinističkog sadiste. *Krvava romansa* homoseksualnost ne prikazuje kao monstruozi (kako, inače, u klasičnom slešeru najčešće biva), već nas, svojom osobenom strukturom, stavlja u kožu jedne osobe pretvorene u monstruma, i navodi na simpatiju sa njom, pokazujući stvari iz njene perspektive. Međutim, film se ne može svesti na gej ili lezbijski manifest. Umesto da monstruma koristi kao metaforu za homoseksualnost, Ažin film implicira homoseksualnost kao metaforu za pretvaranje u čudovišta svih onih odbačenih, izdvojenih, „nenormalnih“.

*Krvava romansa* pokazuje da su Poslednja devojka i Monstrum srodnici, blizanci suprotnih polova ali jednako queer roda. Oba ova tipska lika slešera, onako kako su reinterpetirani u ovom filmu, „zahtevaju nove rečnike seksualnosti koji prihvataju seksualnosti i polove kao stilove, a ne kao životne stilove, kao fikcije a ne kao fakte života, kao potencijale a ne kao fiksirane identitete“ (Halberstam, 1999: 125). Po tom svom postupku preispitivanja i zamagljivanja razlika između polova, kao i između likova Poslednje devojke i Monstruma, *Krvava romansa* se samosvesno nadovezuje na tradiciju započetu Hičkokovim *Psihom*, povodom kojeg Linda Vilijams kaže:

Jer, ono što je zaista jezivo u vezi s tim filmom jeste upravo činjenica da na kraju ne možemo biti sigurni ni u rod ni u pol onoga što plaši nas, ili likove u filmu. Upravo je ta vrsta dislokacija u tom filmu – između normalnog i psihotičnog; između muškog i ženskog; između Erosa i straha; pa čak i između poznatog hičkokovskog suspensea i jedne nove, otvoreno na polu i rodu zasnovane strave – konstituisala istorijski posmatrano novu vrstu užasa u *Psihu* (Williams, 2001).

Ovu novu vrstu monstruma, koju je Hičkok uveo u film, i čija je nestabilnost zasnovana na nejasnom polu, koja zastrašuje, zbunjuje i privlači baš zbog svoje neodređenosti, izvan ili/ili opcija, Aleksandar Aža na mudar način prilagođava filmu XXI veka. Umesto da samo reciklira žanrovski kliše, *Krvava romansa* zapravo vraća inicijalnu zrelost podžanru degradiranom nakon Hičkokovih dana tako što primenjuje postmoderni, progresivni pristup rodnoj politici horor filma. Identifikujući Poslednju devojku sa Monstrumom on samo do logičnog

zaključka dovodi tendenciju inherentnu najprogresivnijim predstavnicima horora, i još jednom podseća koliko je bliska i tanka granica između „normalnog“ i „monstruoznog“.

## Literatura

- Benschoff, H. M. (2002) *The Monster and the Homosexual, Horror, The Film Reader* (ed. Jancovich, M.), London.
- Clover, C. J. (1992) *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton.
- Cohen, J. J. (1996) In a Time of Monsters, *Monster Theory* (ed. Cohen, J. J.), Minneapolis.
- Ebert, R. (2005) High Tension, *Chicago Sun Times*, <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050609/REVIEWS/50601001/1023> (20. 8. 2009).
- Halberstam, J. (1995) *Skin Shows; Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham and London.
- Halberstam, J. (1999) F2M: The Making of Female Masculinity, *Feminist Theory and the Body: A Reader* (eds. Price, J., Shildrick, M.), Edinburgh.
- Holcomb, Mark. (2005) French Horror Pastiche Up to More Than Mimicry, *Village Voice*, <http://www.villagevoice.com/2005-05-31/film/french-horror-pastiche-up-to-more-than-mimicry/> (20. 8. 2009).
- Kermode, Mark (2004) The Razor's Edge, *Sight and Sound*, <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/review/748> (20. 8. 2009).
- LaSalle, Mick (2005) Blood and guts a la Francaise – quel horreur! *San Francisco Chronicle*, <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2005/06/10/DDGMHD5JSII.DTL> (20. 8. 2009).
- Ryan, Michael & Douglas Kellner (1990) *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington.
- Williams, Linda (1995) Film Bodies: Gender, Genre and Excess, *Film Genre Reader II* (ed. Grant, B. K.), Austin.
- Wood, Robin (1989) Uvod u američki horor film, *Pitanja* (4-5-6).

# GENDER, SEX AND MONSTROUS SEXUALITY IN THE SLASHER CINEMA – HAUTE TENSION BY ALEXANDRE AJA

## Summary

---

*This essay deals with the monstrosity contained in the instability of the killer's gender. The focus is on those slasher-horror films in which, the apparently male, killer got revealed in the end to have been female. Gender reversal, common to this subgenre, is used a) to invoke instability, suspense and fear (necessary constituents of horror genre) through the breakdown of established expectations, which are based on conventions, including those of gender representation, and b) to question those very conventions, usually rendering them partial, inadequate to deal with a reality more complex than the binary opposition of male-female. Slasher-horror (as defined by Carol J. Clover) has a highly ambiguous attitude towards the issues of sexuality. It is further complicated by the similarities between "The Final Girl" and "The Monster", which are played upon in the French film Haute Tension (High Tension, Switchblade Romance, 2003).*

*The essay undertakes analysis of this film in the light of Clover's concepts, but also of the notion of "the monstrous gender" by Judith Halberstam, which sheds a new light on the meanings inherent in the slasher subgenre and the ways they are replayed and subverted in this particular film. A special stress is placed upon the proximity of the "normal" protagonist of slasher ("The Final Girl", as defined by Carol J. Clover) to the "abnormal" monster, and the essay reveals a "monstrousness" inherent in the "normal" protagonist as well.*

*High Tension is a film which exemplifies a high generic awareness and provides an intelligent dialogue with its predecessors and the tradition they belong to. Gender reversal is central to its plot and meaning, and it is innovative because it explicitly fuses the roles of "The Final Girl" and "The Monster", thus enriching, enlarging and redefining the tradition of slasher film. The film's highly misunderstood twist brings into the open the genre's ambivalent attitudes towards the notions of masculinity and femininity, virginity and promiscuity, normality and monstrosity.*