

Ралица Люцканова, д-р

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

„СУРОВО“ НА ДЖУЛИЯ ДЮКУРНО – ЖЕНСКАТА ГОТИКА НА ФИЛМ

Резюме. През 2020 г. Жулия Дюкурно получи престижната филмова награда „Златна палма“ за последния си филм „Титан“. Награждаването ѝ породи редица нееднозначни реакции, включително и у нас. Макар новото ѝ произведение отново да се фокусира върху жената и нейните преживявания, смелите решения на Дюкурно и феминисткото звучене на филмите ѝ са видими в продукцията от 2016 „Сурово“. Този филм играе с ролите и представите, налагани дълго в киното, за пасивната роля на жената. Героинята на Дюкурно буквално и метафорично „вкусва“ кръвта на живота. Историята на Жустин и нейната ритуална трансформация алузират готическата традиция на представяне на вампира. Но докато класическият готически вампир подхранва своето безсмъртие (а и сексуалност), хранейки се с кръвта на своите жертви, кръвожадната героиня на Дюкурно „пие“ своя път към осъзнаване на собственото удоволствие и намиране на емоционална връзка. Не без значение е и приемствеността в жаждата на Жустин – тя я наследява от своята майка. Този текст разглежда филма „Сурово“ като женски прочит на класическата готика и типизацията на женския персонаж. *Ключови думи:* неоготика, филмова готика, феминистка критика, човечност, вампирство

Не се страхувам вече от вещици, духове, призраци, великани фанфарони, страхливци, разбойници, от никаква телесна разновидност, не се страхувам от нищо и от никого, боя се единствено от хората.

Гоя

„Сурово“ (2016) на Жулия Дюкурно е филм, който на пръв поглед е клише, което лесно може да бъде типизирано и вкарано в жанрова определеност. Докато киносалоните, които прожектират продукцията, настояват да гледаме „Сурово“ като филм на ужасите, а медиите акцентират върху психосоматичния ефект върху зрителите, всъщност филмът е амбициозен – дотолкова, доколкото пародира собствения си жанр, хем табуира, хем развенчава табута; морализаторства и в същото време се противопоставя на статуквото. Това е филм, в който прозират идеите за неговата насока, не толкова

миметичен¹, колкото предпоставящ своята развързка – сюжетът не изненадва, той е „повторение“, „слепяне“ на множество познати теми и техните проигравания. „Новото“ е обговарянето на темата за човечеството (която е много повече алегория, отколкото културна практика). Историята на Жустин започва, когато родителите ѝ я оставят в кампуса на ветеринарен институт, в който следва и по-голямата ѝ сестра. Отношенията между двете са твърде динамични и противоречиви, доминирани от майката, чиито стъпки те неволно следват (всички жени в това семейство получават образованието си във въпросното висше училище). Първокурсниците минават през инициационен ритуал, част от който е консумирането на сурово месо. Жустин, на прага на своята метаморфоза в жена, преминава през ритуала, отключвайки глад за човешко месо (който споделят майка ѝ и сестра ѝ). Сексът и желанието за кръв са неминуемо свързани с моралната дилема пред героинята – да се отдаде или не.

Редица изследователи² разглеждат филма на Дюкурно през ключа на наратива за съзряването. Историята на Жустин наистина предполага такъв ъгъл – тя е девствена, когато постъпва в кампуса, търси примера на по-голямата си сестра в общуването със срещуположния пол, опитва се да овладее стихийността на плътските си желания през и чрез глада за месо. В същото време виждаме и останалите страхове и неудобства, които преминаването от детството в женствеността предизвиква у героинята – влечението към съквартиранта-гей, персонифицирането на сестрата (Жустин облича нейните предизвикателни дрехи, но това преобличане ѝ донася само още неудобство). Историята за съзряването на Жустин, както всички такива истории³, е пределно о-плът-нено – то трябва да съгласува промените в тялото, които оставят своя отпечатък в съзнанието за себе си. В този смисъл наративът за съзряването е винаги готически, доколкото интериоризира страховете от другото тяло и затваря този минотавър⁴ в

¹ Виджането ми за „Сурово“ като не-миметичен филм е повлияно от изследването на К. Спасова и по-специално коментара върху Ауербах и литературната фигура: СПАСОВА, К. *Модерният мимесис: саморефлексията в литературата*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021. с. 123–134.

² Напр.: DE LEEUW, U. A kiss is the beginning of cannibalism: Julia Ducournau's Raw and Bataille Horror. – *Exchanges: The Interdisciplinary Research Journal*, 7.2 (2020): pp. 215–228.

³ Това генерализиране се базира на работата ми върху Анджеला Картър и Карсън Маккълърс през наратива за съзряването като един аспект на неоготическото: ЛЮЦКАНОВА-КОСТОВА, Р. *Жени и чудовища. Новата женска готика – Анджеला Картър и Карсън Маккълърс*. София: Кралица Маб, 2019.

⁴ Минотавърът като фигура на ексцесивната страст е възпалената идея за аномалните щения на тялото – той винаги е символ на другото, защото

лабиринта на собственото обладано от страхова съзнани⁵.

Жаждата за кръв, която сродява Жустин с множество вампирски-прелъстителки от „Дракула“ до днес, особено в киното, е прилика, която ни се натрапва още в началните кадри на филма – пуст път; внезапно изскочила жена; кола, която я блъска и нищо не подозиращи жертви. Обвързването на канибалството със секса е а) готически мотив – тук примери са всички вампирски сюжети (от класическите до неоготическите, особено засилена е тази връзка в еротичните романи); б) дава основание на феминистката критика да чете „Сурово“ като метафора за овластяване, доколкото позволява на жената да надмогне своята „страдателност“, и е в) алегория за примитивното, за животинското у нас, което се проявява в онези моменти, в които сме позволили културните пластове да бъдат „снети“ (т. е. по внушението на самата режисьорка, филмът говори за едно връщане към природното). Първото и последното твърдение се припокриват, доколкото задача на готическото е да изследва именно онези тайни (и срамни) импулси на човешката ни природа, които предизвикват ужас (Люис в „Монахът“). Дюкурно на пръв поглед прави същото в „Сурово“, но там канибалството е гротескно-комично. Докато Жустин гложга пръста на сестра си, усещането е по-скоро, че гризе пилешко кокалче от КФС, отколкото кървава, погнусяваща сцена на човекоядство. Кamerate ни показва близък кадър на героинята, която с виновен поглед впива зъби в плътта на сестра си – тя е припаднала на заден план. А е загубила съзнание заради гледката на собствената си отчленена плът. В кадрите няма типичната за тези сюжети струяща кръв, липсва подчертаването на „ужасното“ в близък план. Жустин гризе плът от човешки пръст, отрязан току-що, ала той е показан като чисто парче месо, което без усилие се отделя от костта. Въобще цялата бутафорност на „Сурово“ е именно онзи сигнал за „направа“, за който стана дума в началото на този текст⁶. Преди да продължи с темата за човекоядството, ми се иска да направя една филмова препратка с класическия филм на ужасите „Изроди“ (1932) на Тод Браунинг. Двете ленти не толкова могат да бъдат сравнявани, колкото противопоставяни – общото между тях е, че режисьорите си поставят за цел да покажат обект, който да провокира физически и психологически зрителя. До-

никога не може да бъде аз.

⁵ В коментара си към романа „Кейлъб Уилямс“ Огнян Ковачев посочва, че тъмният интериор на човешката мисъл е всъщност еквивалент на готическия замък в романа на Годуин: КОВАЧЕВ, О. *Готическият роман. Генеалогия, жанр, естетика*. София: Еднорог, 2004. с. 108.

⁶ Винаги бихме могли да спорим, че това „остранностяване“ е още един белег за готическото. Целта ми е не толкова да споря, че филмът е готически, а че представя една идея за неоготическата жена.

като Тод Браунинг предизвиква истински, неподправен ужас (главната героиня е обезобразена, изродена), то Дюкурно като че ли цели тъкмо обратното на ужаса⁷ – а, именно едно повръщане на прекаленото окултуряване, на изкуствените и ненужни забрани и етикети. В „Сурово“ има точно такъв епизод – Жустин бива хокана от преподавател, че е позволила на състудент да препише, и докато той ѝ обяснява, че отличните ѝ оценки и репутация не го впечатляват, тя яде нервно кичур от косата си. Тук се редуват близки кадри със смяна на перспективата – виждаме ту „авторитета“, ту нервната героиня. Камерата се фокусира върху устата ѝ, за да подсили причинно-следствената връзка. Когато напуска кабинета, притеснена от конфронтацията, която разколебава статута ѝ на отличничка и примерна студентка, Жустин повръща топката косми, които е погълнала. Това (само)изяждане и връщане е онова, което „прави“ Жустин – тя е тяло-уста, което непрестанно поглъща и връща (себе си).⁸ Самата игра на близкия план и зрителната перспектива подчертава това – когато Жустин връща космите, ние гледаме в устата ѝ. В същото време я виждаме интимно близо, камерата е въвела зрителя в личното, ние вече „знаем“.

Невена Панова има чудесно изследване⁹ върху противопоставянето на чудовищното (некултурното, дивото в лицето на Полифем) и културното (в лицето на Одисей), което се спира на мотива за човекоядството в „Одисея“. За настоящия текст то е важно по две причини: изтъква пряката връзка между людоедството и некултурното и чрез питането „има ли шанс за Полифем“ задава тона на „усъмняването“ в еднозначното възприемане на чудовищното. Самата Дюкурно говори за избора си на теми именно в контекста на противопоставяне между културно (цивилизоващо, налагащо табу) начало и дивото, първично, животинското. В нейната трактовка на тези две начала у човека, идеята за другостта е изведена до крайност, за да се види доколко можем да тестваме границите на човешкото. Доколко изкушението да се отдадем на импулсите си, ни прави по-силни или по-слаби, ни

⁷ Макар да има свидетелства за зрители, които са губили съзнание по време на прожекцията, провокирани от канибалските сцени във филма. Според мен тази реакция е не толкова от яденето на човешко месо, колкото от идеята, че се случва някакво припознаване с Жустин.

⁸ В някои митологии темата за повръщането е в основата на космогонията (вж.: КЕМБЪЛ, Дж. *Героят с хиляди лица*. София: Елементи, 2017). Човекоядството като практика у примитивните народи е обслужвало вярването за поглъщането на силата и способностите на врага. Така човекоядството на Жустин е отново форма на преобразяване – тя става друга, приближава се повече към онова осъзнато себе си, което иска да бъде.

⁹ ПАНОВА, Н. Има ли шанс за Полифем? – В: *Семинарът за чудовището*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021. с. 23–52.

дава морално превъзходство или тъкмо обратното. Сестрата на Жустин (която знае какво ще се случи след ритуала на инициация и въпреки това кара сестра си да вкуса от месото) иска да изяви себе си като различна, но през цялото време старанията ѝ са насочени към намиране на начин да прикрие своята другост. Тя се мъчи всячески да бъде като другите, да се впише в нормата. Опитът ѝ се проваля – тя се отдава на глада, на животинското и престъпва най-важния закон – отнема човешки живот. Жустин, напротив, е показана като обикновена, желае да бъде обикновена, ала изборите ѝ я правят друга – вместо да нарани партньора си, тя се самонаранява.

Във финалните сцени на филма виждаме как майката¹⁰ се справя със своите импулси – тялото на бащата е цяла карта на тези усилия. Така темите за садистичното и мазохистичното не се изчерпват само с избора на име за главната героиня. Как се проектира Жустин на Сад във филма на Дюкурно? Може би най-съществената прилика между героините с еднакви имена е в опита за отстояване на моралното – Жустин от XVIII в. е издигнала в култ своята непорочност, а тази от XXI в. търси начин да я съхрани. Докато вкопчването в добродетелта е мазохистичен низ от изнасилвания и физически наранявания за Жустин на Сад, която отказва своята сексуалност, то за Дюкурно същата история на „пътя“ е ограничена до едно съществено пространство – тялото. Всички страдания и удоволствия са съсредоточени в него. Филмът непрестанно тества границите между телата, между своето тяло и чуждото – самото изяждане, вкусване на месото на другия е метафора за човешките взаимоотношения. Паралелите с Жустин на Сад са в преувеличената наивност, в подчертаната праволинейност, които, разбира се, са осмени от жаждата за сурово месо.

Струва ми се уместно да обърнем внимание на един феминистки прочит на Сад, за да продължим с интерпретацията на филма именно през перспективата на феминизма. Става дума за изследването на Анджела Картър, „Жената у Сад“, което носи подзаглавието „упражнение по културна история“.¹¹ За мен важното е именно акцентът върху контекстовото, върху идеята за история и континуитет. За

¹⁰ Майката е интересен образ за хода на нашата интерпретация. Тя е профил, сянка, осезаемо присъствие в желанието на сестрите да отхвърлят влиянието ѝ. Ала тя е по-скоро енигма, призрак, който подсилва чувството за обладаване във филма. Клеър Къхейн изследва именно този феномен в женската готика през инструментите на психоанализата – репресиращото присъствие на майката, чийто призрак тормози съзнанието на дъщерята: KAHANE, C. Gothic Mirrors and Feminine Identity. – *Centennial Review* (1980): pp. 43–64.

¹¹ CARTER, A. *The Sadeian woman: An exercise in cultural history*. London: Virago, 1979.

Картър от значение се оказва потенцията на преосмислянето – нещо, което се превръща в кредо в собствената ѝ творческа работа. А преосмислянето се базира на откриване на начини за преобръщане на статуквото, за „подмолно“ обръщане на реда, за взривяването му отвътре. Картър мисли порнографския дискурс у Сад като проява на или липса на власт и именно това определя половите роли (независимо какъв е биологичният пол на героя). Тя твърди, че „всяка свободна жена в несвободно общество ще е чудовище“¹² и „Сад създава музей от жени-чудовища“¹³. Следователно чудовищното е онова, което е способно да обърне знака на страдателния залог и да „освободи“ жената. Дюкурно по-скоро мисли чудовището като иманентно, като онази животинска, некултивирана сила у всеки един от нас, с която трябва да се научим да живеем.

Феминистката критика гледа на „Сурово“ като филм за овластяване на жената, извеждането ѝ от пасивния залог, за който Картър говори във връзка с Жустин на Сад. За мен по-скоро въпросът е езикова игра. Дотолкова, доколкото в повечето европейски езици има припокриване между думите за мъж и човек, оттам и човекоядството като бунт срещу патриархалното. Ако човекът е тъждествен на мъжа (вълните френски феминизъм от Бовоар насам търсят мястото на жената в това уравнение), то за жената остава да изпълни ролята на другия, запълвайки всички чудовищни, анормални и извън-редни функции на това понятие. За да промени реда чрез без-редие (това прави Анджела Картър в романите си), да „изяде“ реда – според „Сурово“. Жустин наистина подрива авторитети – тотално пренебрегва забраната да не яде месо, наложена като превенция от родителите ѝ, пренебрегва мнението на авторитетите (дори се съревновава със сестра си), в един момент дори успява да се опълчи и на студентите по-горен курс. Но най-вече тя излиза извън стереотипната пасивна женственост. Тя осъзнава желанията си и действа, за да ги задоволи. Жената, изяждаща мъжа в своя ексцес, е изведената до крайност овластена версия на това, което феминизма вижда като еманципаторски акт – през „езика“ на тялото и неговата (в)чувственост.

Но това не е единствената феминистка траектория във филма. За да продължим, се налага да въведем един паратекст – в интервю Дюкурно говори за влиянието на приказката на Шарл Перо „Синята брада“. Заради културните специфики на епохата, в която твори, приказките на Перо се открояват с ясна дидактична функция.¹⁴ *Moralité-*

¹² Ibid., p. 30.

¹³ Ibid., p. 29.

¹⁴ В. Шолце говори за статута на поуката в приказките на Перо, като изследва социо-културните фактори, влияещи върху структурата на разглежданата приказка: ШОЛЦЕ, В. Неразграничимото: чудовищно и

то на „Синята брада“, най-общо казано е, че любопитството на жената да знае (плътското, скритото, забраненото), дързостта ѝ да пристъпи волята на мъжа (господаря) попада винаги под санкцията на (патриархалната) норма.¹⁵ Във филма „Сурово“ съблазнената Жустин открива неподозирани тайни и се учи да владее силите, които произлизат от тях. Когато опитва сурово месо за първи път, тялото на героинята (неговият културен пласт) се покрива с рани. Тази свръх реакция е последвана от буквално обелване на кожата, което лесно бихме могли да прочетем като „смяна“ с първичното, дивото, извън-редното. Трансформацията на Жустин (подобно стадията в промяната на вампира) е започнала и тъмните тонове и нощните сцени са тъкмо подхождащият екстериор.

Кулминационна за моя анализ на „Сурово“ е една сцена във филма, която събира всички обглеждани дотук ъгли на интерпретация – знаково това е сцената, в която Жустин танцува пред едно огледало.¹⁶ Героинята е сама и слуша музика с текст, говорещ за некрофилия. Докато танцува (съблазнява?), тя се вглежда в образа си, подканя го с ръце, целува го. Тази игра на (авто)еротично е отново оцветена в иронични краски (от фона на музикалния текст) – Жустин си слага червило, което размазва, когато се целува. За едни миг от фатална съблазнителка, тя започва да прилича на клоун. Когато е прекъсната, тя виновно трие остатъците от целувката – ето го белегът, който трябва да бъде скрит. В тази сцена камерата е обърната така, че зрителят играе ролята на огледалото¹⁷ – близките кадри на устата и езика на героинята изпълват зрителното поле. Облечената в роклята на сестра си Жустин вече е опитала от човешката плът и се е събудила за нейното изкушение. Превърнала се в изкусителка, тя започва да съблазнява и отвъд рефлексивната повърхност.

Докато метафората за огледалото и неговата измамна и изкушаваща повърхност се превръща в лайтмотив за целия филм „Сурово“ с неговите игри и „оголвания“ на техники и мотиви, все повече се оказва, че това „четене“ на филма се превръща само по себе си в една готическа игра. Разравянето на палимпсестното, разкриването на пласт подир друг пласт от значения и алюзии е мимикрия на лутането в подземните лабиринти на готическия замък.

човешко в „Малечко-Палечко“ на Шарл Перо. – В: *Семинарът за чудовището*, с. 108–131.

¹⁵ Анджела Картър също преработва сюжета на „Синята брада“ в авторската приказка „Кървавата стая“, част от сборника „Кървавата шапчица“ София: Сиела, 2015).

¹⁶ За образа (въобще, не само на огледалото) съм задължена на изследването: ТЕНЕВ, Д. *Фикция и образ. Модели*. Пловдив: Жанет 45, 2012.

¹⁷ Да не забравяме, че вампирът няма отражение.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

КОВАЧЕВ, О. *Готическият роман. Генеалогия, жанр, естетика*. София: Еднорог, 2004.

ЛЮЦКАНОВА-КОСТОВА, Р. *Жени и чудовища. Новата женска готика – Анджеела Картър и Карсън Маккълърс*. София: Кралица Маб, 2019.

ПАНОВА, Н. Има ли шанс за Полифем? – В: *Семинарът за чудовището*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021. с. 23–52.

СПАСОВА, К. *Модерният мимесис: саморефлексията в литературата*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021.

ТЕНЕВ, Д. *Фикция и образ. Модели*. Пловдив: Жанет 45, 2012.

ШОЛЦЕ, В. Неразграничимото: чудовищно и човешко в „Малечко-Палечко“ на Шарл Перо. – В: *Семинарът за чудовището*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021. с. 108–131.

REFERENCES

CARTER, A. *The Sadeian woman: An exercise in cultural history*. London: Virago, 1979.

DE LEEUW, U. A kiss is the beginning of cannibalism: Julia Ducournau's *Raw* and *Bataille* Horror. In: *Exchanges: The Interdisciplinary Research Journal*, 7.2 (2020): pp. 215–228.

КАНАНЕ, С. Gothic Mirrors and Feminine Identity. In: *Centennial Review* (1980): pp. 43–64.

KOVACHEV, O. *Goticheskiyat roman. Genealogiya, zhanr, yestetika* [The Gothic Novel. Genealogy, Genre, Aesthetics]. Sofia: Ednorig [publ.], 2004.

LYUTSKANOVA-KOSTOVA, R. *Zheni i chudovishta. Novata zhenska gotika – Andzhela Kartar i Karsan Makkalars* [Women and Monsters. New Female Gothic – Angela Carter and Carson McCullers]. Sofia: Kralitsa Mab [publ.], 2019.

PANOVA, N. Ima li shans za Polifem? [Is there a chance for Polyphemus?]. In: *Seminarat za chudovishteto* [The Seminar for the Monster]. Sofia: St. Kliment Ohridski UP, 2021. pp. 23–52.

SHOLTSE, V. Nerazgranichimoto: chudovishtno i choveshko v „Malechko-Palechko“ na Sharl Pero [The Undistinguishable: The Monstrous and the Humane in *Little Poucet* by Charles Perrault]. In: *Seminarat za chudovishteto* [The Seminar for the Monster]. St. Kliment Ohridski UP, 2021. pp. 108–131.

SPASOVA, K. *Moderniyat mimesis: samorefleksiyata v literaturata* [Modern Mimesis: Self-reflexivity in Literature]. Sofia: St. Kliment Ohridski UP, 2021.

TENEV, D. *Fiktsiya i obraz. Modeli* [Fiction and Image. Models]. Plovdiv: Zhanet 45 [publ.], 2012.

ФИЛМОГРАФИЯ

Изроди//Freaks. Реж. Тод Браунинг, Metro-Goldwyn-Mayer, 1932.

Сурово//Grave. Реж. Жулия Дюкурно, Petit Film, Rouge International, Frakas Productions и Ezekiel Film Production, 2016.

JULIA DUCOURNAU'S *RAW*: FEMALE GOTHIC ON FILM

Abstract. In 2020, Julia Ducournau received the prestigious Golden Palm Film Award for her latest film “Titan”. It provoked a number of ambiguous reactions, some of them in Bulgaria. Although her latest work repeatedly focuses on the woman and her experiences, Ducournau’s brave solutions and feminist themes are visible in the 2016 production entitled “Raw”. This debut film plays with roles and concepts, long established in cinema, of the passive position of women. Ducournau’s heroine literally and metaphorically “tastes” the blood of life. Justin’s story and the course of her ritual transformation allude to the Gothic tradition of representing the vampire. But while the classical gothic vampire feeds on his immortality (and sexuality) by feeding on the blood of his victims, Ducournau’s bloodthirsty heroine “drinks” her way to realization of one’s own pleasure and emotional maturity. The origin of Justin’s thirst is not insignificant – she inherits it from her mother. This article analyses the film “Raw” as a female reading of classical gothic imagery and the typification of the female character. *Keywords:* neogothic, film gothic, feminist criticism, cannibalism, vampirism

Ralitsa Lyutskanova, Dr.

ORCID ID: 0000-0003-1213-3209

Sofia University St. Kliment Ohridski

15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504

E-mail: lyutskanovaralitsa@gmail.com