

დეფორმაცია, როგორც ემანსიპირებული სხეულის ენა

თეო ხატიაშვილი

საკვანძო სიტყვები: ბოდიშორორი, ფემინისტური დისკურსი, სამიზნარი, ქალი-ურჩხულის ტრანსფორმაცია, დასახიჩრება, ჟული დუკორნუ, კორალი ფარგო

ჩემი მოხსენება პირდაპირ კავშირში არ იქნება წლებადღელ მთავარ საკონფერენციო თემასთან „კულტურა ციფრულ ეპოქაში“, თუმცა, გარკვეულწილად, ირიბად ეხმაურება ტექნოლოგიური განვითარების მნიშვნელობასა და შედეგებს კინოში, რაც არა უბრალოდ „კარგ ხარისხში“ ვლინდება, არამედ, რამაც, შესაძლოა, გავლენა იქონიოს კინოენის თავისებურებაზე, სტილის ჩამოყალიბებაზე (როგორც იყო, მაგალითად, ხმის სინქრონული ჩაწერა „ახალი ტალღისთვის“, ხელის კამერა „დოგმა-95“-ისთვის, ციფრული აპარატურა ეგრეთ წოდებული ნელი კინოსთვის და ასე შემდეგ), თუნდაც, რომელიმე ჟანრის განვითარებაში ახალი ეტაპის განსაზღვრაზე, როგორც არის, ვთქვათ, ბოდიშორორი, რაც ჩემი მოხსენების კვლევის საკითხი იქნება.

ტერმინი „ბოდიშორორი“, რომელიც ჰორორის ქვეჟანრის აღმნიშვნელია, პირველად არტისტმა და მკვლევარმა ფილიპ ბროფიმ იხმარა თანამედროვე ჰორორფილმების ტექსტუალური სიახლეების აღსაწერად (Horrority: The Textuality of the Contemporary Horror Film, 1983).

ტრანსგრესია და გარდასახვა, რაც, ზოგადად, ჰორორს ახასიათებს, ბოდიშორორში იღებს სხეულის რადიკალური მეტამორფოზის, შემზარავი დეფორმაციისა და სრული დეკონსტრუქციის ფორმას. კინოში გენდერის, სექსუალობისა და ჟანრების ურთიერთობის მკვლევარ ლინდა უილიამსის თქმით, პორნოგრაფიისა და მელოდრამის შერწყმით მიიღება – ჟანრები, რომლებიც დიდწილად ემყარება ქალის კულტურული ნორმისა და მისი სექსუალობის/სექსუალურ ობიექტად მოაზრების დისკურსს.

საგულისხმოა, რომ უკანასკნელ წლებში ბოდიშორორს აქტიურად მიმართავენ ქალი რეჟისორები, რასაც ფემინისტური მნიშვნელობით ტვირთავენ (მოხსენებაში ფოკუსირებული იქნება ორი მათგანი: ჟული დუკორნუს „ტიტანიუმი“ და კორალი ფარგოს „სუსტანცია“). კანონზომიერიც არის, რომ სწორედ ქალის სხეული – პატრიარქალური კულტურის კონტროლის მთავარი ობიექტი და ამავე დროს, მისტიკური ადგილი, რომლისაც ეშინიათ – იქცევა ახალი კოდების მწარმოებლად. ქალის სხეულის ურჩხულად ტრანსფორმაციის შედეგად ბოდიშორორი ახდენს, ერთი მხრივ, სრულყოფილების/მუზის მითის დეკონსტრუქციას, ეს სხეული ვეღარ იქნება სექსუალური ფეტიში და ამით ქალი თავისუფლდება თავდასხმის, შევიწროების, მასზე ძალადობის პერმანენტული საფრთხისგან თუ გამოცდილებისგან და მეორე მხრივ – ამ შიშებზე ირონიული რეფლექსიის გაზვიადების გზით.

It will thrill you, it may shock you, it might even horrify you.

ეს აგაკანკალებთ, ამაზე შეიძლება დაგშოკოთ, შეიძლება შეგაშინოთ კიდევ.

„ფრანკშტაინი“

ჩემი მოხსენება პირდაპირ კავშირში არ იქნება წლებადღელ მთავარ საკონფერენციო თემასთან „კულტურა ციფრულ ეპოქაში“, თუმცა, გარ-

კვეულწილად, ირიბად ეხმაურება ტექნოლოგიური განვითარების მნიშვნელობასა და შედეგებს კინოში, რაც არა უბრალოდ „კარგ ხარისხში“, პერფექციონისტულ გამოსახულებაში ვლინდება, არამედ, რამაც შესაძლოა, გავლენა იქონიოს კინოენის თავისებურებაზე, სტილის ჩამოყალიბებაზე (როგორც იყო, მაგალითად, ხმის სინქრონული ჩაწერა „ახალი ტალღისთვის“, ხელის კამერა „დოგმა-95“-ისთვის, ციფრული აპარატურა ეგრეთ წოდებული ნელი კინოსთვის და

ასე შემდეგ) ან, თუნდაც, რომელიმე ჟანრის განვითარებაში ახალი ეტაპის განსაზღვრაზე, როგორც, ვთქვათ, ბოდიშორორია, რაც ჩემი მოხსენების კვლევის საგანია.

კლასიკური ჰორორისგან განსხვავებით, სადაც „შიშისგან ცახცახი“ უფრო დრამატურგიული ხერხებით, პერსონაჟთა ხასიათებით, საერთო განწყობითაა გამოწვეული, ეგრეთ წოდებულ პოსტმოდერნისტულ ჰორორში (1970-იანების ბოლოდან და 1980-იანებიდან) შემზარაობა, თხრობის ნაცვლად, ჩვენებით მიიღწევა. სხეულში უხეში შეჭრისა და ტრანსფორმაციის იმიჯი, საზიზღრად გარდასახვის გრაფიკული ასახვა, უმეტესად, სწორედ ტექნოლოგიის განვითარებასთანაა დაკავშირებული. რის შედეგადაც, ტრანსფორმაცია გამოიხატება, ერთი მხრივ, სრულიად ფანტასმაგორიული ფორმით და მეორე მხრივ, ჰიპერრეალისტურად. თუმცა, თავად ჟანრის ტრანსფორმაცია მხოლოდ ტექნიკურ მაჩვენებლებში – აღნიშვნებში არ შეიზღუდა, არამედ აღნიშნულის შინაარსობრივ ცვლილებებშიც, რაც მნიშვნელოვნად განაპირობა პოსტსამოციანების სოციალური წესრიგის ბუნდოვანებამ და სწრაფად ცვალებადი სამყაროს შიშებმა. კონვენციურ სისტემებში გამოამჟღავნებულმა კონტურების სიმკვრივემ დასავლური სამყარო პოსტმოდერნიზმში შეიცვანა, რაც ჟანრების ტრანსფორმაციაში, ტრადიციული კოდების დეკონსტრუქციასა და ტექსტებით თამაშშიც ვლინდება. ამისთვის კი ჰორორი არაჩვეულებრივად მსუყე მასალა აღმოჩნდა.

თამაში დეკონსტრუქცია პოსტმოდერნისტულ ჰორორში, ყველაზე პროვოკაციული სახით, მის ემბლემურ ფიგურას – დევიდ კრონენბერგს უკავშირდება, რომლის ფილმების მთავარი თემა ადამიანის სხეულში ტექნოლოგიური და სამეცნიერო ჩარევა და საზარელი ტრანსფორმაციის ეთიკური მხარის ირონიული რეფლექსიაა. იმის მიუხედავად, რომ კრონენბერგი, ჰორორის ტრადიციული ნარატივის მიხედვით, ქალის სხეულს განიხილავს, როგორც ურჩხულსა და საზიზღარს, კანონზომიერია, რომ თანამედროვე ფე-

მინისტური ბოდიშორორი ხშირად შთაგონებულია მისი ფილმებით, როგორც ერთგვარი მეტატექსტებით.

კრონენბერგი კონტრავერსულ ნარატივს ქმნის, რომელიც „უფრო მეტად მიმართულია „პატრიარქალურ დამნაშავეზე“ და მის ფალოცენტრულ სამეცნიერო პრაქტიკაზე, ვიდრე ქალის ამბარზენ სხეულზე“.¹

შეიძლება ითქვას, რომ კრონენბერგის ეს დუალიზმი და ჟანრული ამოყირავება, რომელშიც თითქოს ხორცშესხმულია ჰორორის კლასიკური სქემა და თან სრულიად „განძარცვულია“, გამომდინარეობს იქიდან, თუ რა პერსპექტივით ვუყურებთ მას – ჰორორს ვხედავთ „მოთავსებულს“ ქალის სხეულში თუ კაცის ტვინში? შესაბამისად, „ქალური ურჩხულობა“ სრულიად საპირისპიროდ იკითხება, როგორც პატრიარქალური წესრიგის – როგორც თავისთავად ურჩხულის – დეკონსტრუქცია: „მონსტრები კრონენბერგის ფილმებში უფრო ჰგვანან „პატრიარქალურ „მამებს“, ვიდრე ბიოლოგიურ „დედებს“, უფრო მეტად სოციალურ სამყაროს, ვიდრე ორგანულ სხეულს“.²

განვიხილავ, ძირითადად, ორ ფილმს, ბოლო წლების, ამ ჟანრში ყველაზე აღიარებულ – ჟული დუკონუს „ტიტანიუმსა“ და კორალი ფარგოს „სუბსტანციას“,³ რომლებიც კრონენბერგთან ინტერტექსტუალურ დიალოგში არიან ჩართული.

საგულისხმოა, რომ ბოლო წლებში, ზოგადად, ქალი რეჟისორები აქტიურად გამოიყენებენ ბოდიშორორს ფემინისტური დისკურსის შესაქმნელად. კანონზომიერიცაა, რომ დეკონსტრუქციისა და ახალი კოდების მწარმოებლად იქცევა სწორედ ქალის სხეული – პატრიარქალური კულტურის მიერ ქალზე კონტროლის მთავარი ობიექტი და ამავე დროს, მისტიკური ადგილი, რომლისაც ეშინიათ.

2019 წელს ბრწყინვალე და პროვოკაციულ დებიუტად შეფასებული ბოდიშორორის მოთხრობების კრებული Salt Slow ავტორი, ჯულია არმფილდი, წიგნის გამოცემისთვის მომზადებულ ედიტორიალში აღნიშნავს, რომ ქალზე წერა, ფაქტობრივად, ნიშნავს ჰო-

1 Grant, The Dread, 1996, p. 231.

2 Ibid., p. 235.

3 ორივე კანის საერთაშორისო ფესტივალის მთავარ კონკურსში მონაწილეობდა, რაც უკვე თავისთავად მიუთითებს ცვლილებებზე, მით უმეტეს, რომ „ტიტანიუმი“ „ოქროს პალმის“ მფლობელი გახდა, „სუბსტანცია“ კი დაჯილდოვდა საუკეთესო სცენარისტისთვის. რაც ნიშნავს, რომ არა უბრალოდ პრესტიჟული ფესტივალი გახდა ჟანრისადმი ლოიალური, არამედ თავად ჟანრმა შეიძინა საავტორო, კონცეპტუალური ნიშნები.

რორის წერას, რამდენადაც „ქალის სხეული თითქოს თავიდანვე შექმნილია, როგორც ტკივილის ადგილი, მაგრამ, ამავე დროს, ის პოტენციური ურჩხულიცაა – ობიექტი, რომელიც, ტრადიციულად, დამორჩილებულია, ხან მისი სავარაუდო სისუსტის, ხან მისი სავარაუდო საფრთხის გამო. მუტაცია და ტრანსფორმაცია ჰორორის წერისას, უნიკალურად ახერხებს ამ აზრის გაღვივებას: ქალის სხეულის სირთულესა და არასაიმედოობას, მის დუალისტურობას, იყოს ობიექტი, რომელსაც ემინია და რომლისაც ემინიათ“.⁴

ფემინისტური ბოდიჰორორი ამ კონტრავერსულობას მასკულიზური კულტურის კლიშეების დაშლისა და კარიკატურიზაციისკენ მიმართავს. ის, გაზვიადების გზით, ამ შიშებზე ირონიულად რეფლექსირებს. ქალის სხეულის ურჩხულად ტრანსფორმაციის შედეგად, ბოდიჰორორი ახდენს იდეალური ქალის, როგორც მუზის (შთაგონებისა თუ თავყვანისცემის აბსტრაქტული იდეა) და როგორც ფიზიკური სრულყოფილების მქონე სასურველი ქალის დეკონსტრუირებას. ეს სხეული ვეღარ იქნება სექსუალური ფეტიში. ამით ქალი თავისუფლდება თავდასხმის, შევიწროების, მასზე ძალადობის პერმანენტული საფრთხისა თუ გამოცდილებისგან. ბოდიჰორორი სხეულს ათავისუფლებს შიშებისგან, რაც მოძალადე კულტურასა და სოციუმში დამკვიდრებულ წარმოდგენებსა და აკრძალვებთან შეუთავსებლობის შედეგად (ან დაკარგვის მოლოდინში) ჩნდება.

ტერმინი „ბოდიჰორორი“, როგორც ჰორორის ქვეჟანრის აღმნიშვნელი, პირველად გამოიყენა არტისტმა და მკვლევარმა, ფილიპ ბროფიმ თანამედროვე ჰორორფილმების ტექსტუალური სიახლეების აღსაწერად წიგნში *Horror: The Textuality of the Contemporary Horror Film* (1983). მისი აზრით, ზოგადად ჰორორისთვის დამახასიათებელი ტრანსგრესია და გარდასახვა ბოდიჰორორში სხეულის რადიკალური მეტამორფოზის, შემზარავი დეფორმაციისა და სრული დეკონსტრუქციის ფორმას იღებს.

კინოში გენდერის, სექსუალობისა და ჟანრების ურთიერთობის მკვლევარი ლინდა უილიამსი მიიჩნევს, რომ ეს რადიკალური მეტამორფოზა პორნოგრაფიისა და მელოდრამის შერწყმით მიიღება – ანუ

ჟანრების, რომლებიც დიდწილად ემყარება ქალის კულტურული ნორმისა და სექსუალობის/სექსუალური ობიექტად მოაზრების დისკურსს.

მისი თქმით, „პორნოგრაფია დღეს უფრო ხშირად განიხილება მასში გადაჭარბებული ძალადობის და არა სექსის გამო, მაშინ, როცა საშინელებათა ფილმები გადაჭარბებულია ძალადობაში სექსის ჩანაცვლებით“.⁵

თანამედროვე ბოდიჰორორში ქალის ურჩხულად გარდასახვა ავტომატურად ნიშნავს მის გადაქცევას ძალადობის ობიექტიდან სუბიექტად. შესაბამისად, ის იძენს გმირის, უფრო სწორად, ფემინისტური ანტიგმირის სტატუსს (მკვლევარი კარინა სტოპენსკის თქმით, „ქალი – დამსახიჩრებელი ემბლემატური ფემინისტური ფიგურაა“). ქალის გარდაქმნა ურჩხულად=მოძალადედ მხატვრულ ტროპად უნდა აღვიქვათ – „ანგელოზის ფრთების“ მოხსნის შემდეგ, ქალი მასკულიზური კულტურისთვის მაშინვე იქცევა მონსტრად, მიუღებლად, დესტრუქციულად, რომელიც მის ბატონობასა და დომინაციას უქმნის საფრთხეს და ამიტომ არასასურველია.

ქალის საზიზღარ არსებად განსაზღვრას უძველესი დროიდან ეყრება საფუძველი და დაკავშირებულია „სხვის“ ფენომენთან.

იულია კრისტევა წიგნში „ჰორორის ძალაუფლება: ესეი საზიზღარზე“ სწორედ ზიზღს მიიჩნევს პატრიარქალურ სოციუმში ადამიანების გამიჯვნისა და მარგინალიზაციის, სუბიექტებად და არაადამიანებად დაყოფის საფუძველად, რასაც, უპირველეს ყოვლისა, სხეულისადმი ზიზღი განაპირობებს.

შემთხვევითი არ არის, რომ ჰორორში ზიზღის ფენომენი, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ სხეულებრივის სახით ჩნდება, როგორც ცხოველურის გამოვლინება – იქნება ეს სისხლი, ოფლი, ლებინება, დორბლი, ცრემლი, რაც ამძაფრებს ზიზღის შეგრძნებას.

კრისტევა ტერმინ „საზიზღარს“ (abjection) განმარტავს, როგორც „გადაგდებულის მდგომარეობას“, როდესაც სოციალურ და მორალურ სკალაზე ნორმებისა და კანონისგან განცალკევებული ხარ და მას განიხილავს, როგორც უნივერსალურ ფენომენს, რომელიც „პატივს არ სცემს საზღვრებს, უფლებრივ მდგო-

4 Armfield, *On Body*, 2019.

5 Williams, *Film*, 1991, p. 2.

მარეობას, კანონებს“ და ამიტომაც „აფორიკებს იდენტობას, სისტემას, წესრიგს“.⁶

როგორც კარინა სტოპენსკი აღნიშნავს, კრისტე-ვას თეორია შეიძლება გავიგოთ, როგორც იზოლაცი-ისადმი ზოგადი შიში და „როდესაც ადამიანი ეჯახება განდევნილის სხეულს, ასეთი ბედის გაზიარების შიშ-მა შეიძლება შფოთვა გამოიწვიოს“.⁷ ამიტომ, აუცი-ლებელი არაა, რომ უცხოებად არაადამიანურ შიშს არაადამიანურად ვერსაგნობი (ურჩხული) იწვევდეს. ის შეიძლება იყოს ადამიანი, მაგრამ ჩვენგან განსხ-ვავებული და ჩვენთვის უჩვეულო, მით უმეტეს, და-სახიჩრებული, დეფორმირებული სხეული, როგორც უაღრესად გროტესკული, რომელიც ბოდიშორორში იძენს ძალაუფლების ფორმას და საზიზღრის ნარა-ტივისთვის ტიპურ მსხვერპლობის ნარატივს გამოი-ყენებს შემზარაობის ანუ არაადამიანური ძალის მი-საღწევად.

ძალადობრივი აქტი, თავდაპირველად, შესაძ-ლოა, უბრალოდ შურისძიების აქტი იყოს,⁸ თუმცა, სა-ბოლოოდ, „თავისუფალი ნების გემო, რასაც აძლევს მას (მოძალადე ქალს) მოკვლა და წამება, შურის-ძიების საშუალებიდან მალე გადაიქცევა საკუთარი გარყვნილი სურვილების დაკმაყოფილების საშუ-ალებად. სხვებისა და საკუთარი თავის დაზიანება ტრავმირებულ ქალ დამსახიჩრებელს აგუებს თავის „სხვაობასთან“ და ამ პროცესში ათავისუფლებს სა-ზიზღრად გახდომის საფრთხისგან: ის, საკუთარი ნე-ბით, უფრო ადრე რიყავს თავის თავს, ვიდრე, ეს შე-საძლოა გააკეთოს საზოგადოებამ“.⁹

ქეროლ ქლოუვერი ბოდიშორორში ქალი პერ-სონაჟის ამგვარი ტრანსფორმაციის ერთგვარ არქე-ტიპულ სახედ ასახელებს სისი სპეისიკის გმირს ბრა-ინ დე პალმას „ქერიდან“ (1976), რომელსაც პირველ „მსხვერპლ გმირს“ უწოდებს და რომლის გაჩენა სრულიად კანონზომიერად მიაჩნია 1970-იან წლებში, ქალთა უფლებებისთვის ბრძოლის მძლავრი ტალღის ფონზე, რაც გახდება „კაცის საღისტური მხერის“ რა-დიკალური გამოწვევა (Carol J. Clover, *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*).

თანამედროვე ბოდიშორორში ქერის ბევრი მემკ-ვიდრე უჩნდება, მათ შორის, უული დუკორნუს სრულ-მეტრაჟიან დებიუტში „უმი“ (2016). ქერის მსგავსად, ის ჩვეულებრივი, საშუალო, „უღიმამო“, ბულინგის ობიექტია. ვეგეტარიანელობა ხაზს უსვამს მის განს-ხვავებულობას „ხორცისმჭამელ“ მოძალადე საზოგა-დოებაში, რომელიც მასზე უფროსი დის სახით ძალა-დობს. ეს უკანასკნელი, ფაქტობრივად, აუპატიურებს ჟუსტინს, როდესაც პირში ძალით უდებს ხორცის ნა-ჭერს, როგორც გაუპატიურების გროტესკულ სიმბო-ლოს. უცხო, ცხოველური სხეულის მოხვედრა ჟუსტინ-საც ცხოველად აქცევს, რომელიც ხარბად შთანთქავს, არა მხოლოდ საკვებად ვარგის, არამედ ადამიანის ხორცსაც, რაც მოძალადე კულტურისადმი პროტეს-ტის ფორმაა. ამის დადასტურებაა დეფლორაციის-თვის პარტნიორად გეი ბიჭის არჩევა, როგორც ჰე-ტერონორმატიული წესრიგის გამოწვევა (Rebecca Harkins-Cross, *Embrace Your Monstrous Flesh*).

ჟული დუკორნუ კიდევ უფრო რადიკალურ ფორ-მას მიმართავს „ტიტანიუმში“ (2021) ჰეტერონორმატი-ულობის წინააღმდეგ. ალექსია, რომელიც ავტოკატას-ტროფის შემდეგ, თავის ტვინში ჩადგმული ლითონის (ტიტანიუმის) გავლენის შედეგად, ადამიან-მანქანად იქცევა, გარკვეულწილად, დონა ჰაროვის ადამიანი-კიბორგის კონცეფციის გამოძახილია.

სამეცნიერო-ტექნოლოგიური პროცესებისა და ფემინისტური თეორიის მკვლევარი, ცნობილ „კიბორგის მანიფესტში“ (1985), ილაშქრებს ანთრო-პოცენტრიზმის წინააღმდეგ და უარყოფს ადამიან-სა და ცხოველს, ადამიანსა და მანქანას, ბუნებრივსა და ხელოვნურს, ფიზიკურსა და არაფიზიკურს შორის ხისტ გაყოფას. ასევე აკრიტიკებს ფემინისტურ თეო-რიებში ერთ-ერთ ცენტრალურ - იდენტობის საკითხს და სწორედ კიბორგის დუალიზმის საშუალებით, აჩ-ვენებს იდენტობის პლასტიკურობასა და განუსაზღვ-რელობას მკაცრი დეტერმინირების ჩარჩოთი. თუმცა, თუ კიბორგი წარმოიდგენს უტოპიურ კონსტრუქტსა და ოცნებას დისტოპიურ სამყაროზე, სქესის გარეშე, დუკორნუსთან სქესი (ჯერ კიდევ) არსებობს, თუმცა

6 Stopenski, *Exploring*, 2022, p. 36.

7 Ibid., p. 2

8 ასეთია კორალი ფარგოს დებიუტიც, მოკლემეტრაჟიანი „შურისძიება“, რომელშიც ჯგუფური გაუპატიურების მსხვერპლი ახალგაზრდა ქალი შურს იძიებს მოძალადეებზე და კლავს მათ.

9 Stopenski, *Exploring*, 2022, p. 17.

მკაცრი საზღვრებიდანაა გასული.

კრისტევას მიხედვით, საზიზღარი ჩნდება სწორედ მაშინ, როცა ადამიანი რაღაც ზღვარს გადალახავს. ამიტომ „მონსტრები ხშირად სწორედ ისეთი პერსონაჟები არიან, რომლებიც იქმნებიან ადამიანურისა და არაადამიანურის, ურჩხულისა და ადამიანის ზღვარზე („მისტერ ჯეკილი და მისტერ ჰაიდი“, „კინგ კონგი“), ბუნებრივისა და გებუნებრივის, ღვთაებრივისა და დემონურის ზღვარზე („ეგზორცისტი“, „ომენი“, „როზმარის ჩვილი“), ან ისინი, რომლებიც გადაკვეთენ თავიანთ „კუთვნილ“ გენდერულ იდენტობას („ფსიქო“, „მკვლელად გადაცმული...“), ან ზღვარს ნორმალურ და არანორმალურ სექსუალურ სურვილებს შორის („კატა-ადამიანები“, „კრუიზი“ (1980) „შიმშილი“ (1983)).¹⁰

კრიტიკოსები ალექსიას, ჰიბრიდულობისა და სექსუალური იდენტობის ფლუიდურობის გამო, ხშირად განიხილავენ ტრანსსექსუალობის ორაზროვნების გამოხატულებად, მათი სოციალური მდგომარეობის გაურკვეველობის აღმნიშვნელად, რაც სხეულსა და სექსუალურ იდენტობას შორის მკაცრ განსაზღვრასთან შეუთავსებლობითაა გამოწვეული. ირონია მით უფრო გამძაფრებულია, რომ უკვე მობრდილ ალექსიას ვეცნობით, როგორც „შოუ გოგონას“, რომელიც თავად „გამოფენს“ საკუთარ სხეულს, ასაგნობრივებს და თუმცა, მისი ეროტიკული სტრიპტიზშოუ კაცებსაც ალაგზნებს (რომლებსაც ალექსია სასტიკად უსწორდება), მისი ვნების ობიექტი მანქანაა.

მასკულინური სამყაროს ტოქსიკურობას ააშკარავებს ალექსიას „მამობილი“ ვინსენიც. ნავარჯიშები, ათლეტური ახალგაზრდა მაჩო – მეხანძრეთა ჯგუფის მეთაური, ტკივილის, ფაქტობრივად, საკუთარ თავზე ძალადობის ფასად, ცდილობს, დაამარცხოს ასაკი და სტეროიდების ინექციით შეინარჩუნოს ძლიერი მუსკულატურა. „ავად ხარ?“ – ეკითხება ალექსია, „არა, უბრალოდ, მოხუცი ვარ“, – სევდიანი ღიმილით პასუხობს ვინსენი.

პატრიარქალური კულტურა შემაწუხებელად მოქმედებს ადამიანზე, სქესის განურჩევლად, არა მხოლოდ გენდერული, არამედ ასაკობრივი სტანდარტებითაც, რაც თანამედროვე პოსტინდუსტრიულ საზოგადოებაში

დოებაში კიდევ უფრო დახვეწილი საცეცებით უპირისპირებს დაბერების ბუნებრივ პროცესს „მარადიული“ ახალგაზრდობის ხელოვნურ მანიპულაციებს.

ამ საკითხს კიდევ უფრო გროტესკული სახით უღრმავდება კორალი ფარგო „სუბსტანციაში“ (2024). აერობიკის ტელეეარსკვლავი ელიზაბეთი, პოპულარობის პიკში, როდესაც ტელევიზიის შეფთან დამამცირებელი შეხვედრის შემდეგ ხვდება, რომ ცოტა ხანში, ვადაგასული პროდუქტის მსგავსად, მოისვრიან, თანხმდება კლონირების მეტად საეჭვო შეთავაზებაზე.

ერთ-ერთ ინტერვიუში რეჟისორი ამბობს: „მინდოდა, რომ მთავარი პერსონაჟი ეთამაშა ქალს, რომელიც განასახიერებდა მითსა და სიმბოლოს, როგორც ამას აკეთებს დემი მური, როგორც მსახიობი“. აქ, უპირველეს ყოვლისა, იგულისხმება თავად დემი მურის, როგორც 1990-იანების ერთ-ერთი საკულტო ფიგურის, მეინსტრიმულ კინოსა და რეკლამაში მრავალგზის ტირაჟირებული ათლეტური, სპორტული ახალგაზრდა ქალის იმიჯი („ჯარისკაცი ჯინი“/G.I. Jane, 1997, „სტრიპტიზი“/Striptease, 1996), მსახიობის, რომელიც მნიშვნელოვანი როლით, დიდი ხნის განმავლობაში, აღარც გამოჩენილა ეკრანზე.

ფილმი უკიდურესი გროტესკულობითა და ამავე დროს, მტკივნეულად აჩვენებს სამომხმარებლო საზოგადოებისა და პოპკულტურული ინდუსტრიის მიერ ქალის დეპერსონალიზაციის პროცესს. „მარადიული ახალგაზრდობისკენ“ გადადგმული ყოველი ნაბიჯით ის საკუთარ თავში კლავს ინდივიდუალიზმს (პლასტიკური ჩარევების შედეგად „კლონირებული“, სტანდარტული გარეგნობის ადამიანები) და უარს ამბობს თავის თავზე.

ფარგო იღებს ბოდიშორორს სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის რეკლამისებური გლამურული სტილისტიკით, რომელშიც ინტენსიურად ჩართულია სხეულის, საჭმლის, მექანიზმების ახლო ხედები, რითაც ხაზს უსვამს ფილმში ნაჩვენებ მთავარ პრობლემას – ინდუსტრიულ საზოგადოებაში პროდუქტად ქცეულ სხეულს, რომელიც ნებისმიერი სხვა სამომხმარებლო საგნების დონეზე განიხილება.

როგორც აღვნიშნე, ბოდიშორორი ქალს ერთგვარად ათავისუფლებს საკუთარი სხეულისგან, მას-

10 Grant, The Dread, 1996, p. 40.

კულტურაში ამ სხეულთან მიბმული ფიზიკური თუ მორალური სტანდარტებისგან, მაგრამ „სუბსტანციაში“, პირიქით, ნაჩვენებია სხეულზე ფიქსაცია და დაბერების ბუნებრივ პროცესზე კონტროლის აკვიატება. თუმცა ელიზაბეთი არა მხოლოდ საკუთარ სხეულზე კარგავს კონტროლს, არამედ თავის კლონზეც, მის „გაუმჯობესებულ“ ვერსია ახალგაზრდა სიუზე, რომელიც დამოუკიდებელად განაგრძობს არსებობას ელიზაბეთის სულ უფრო სწრაფად დაბერების=დამახინჯების ხარჯზე.

ფინალურ ეპიზოდში საახალწლო საღამოს კარნავალური გროტესკულობა ბოლომდე აშიშვლებს სხეულის სრულყოფილებაზე აბსურდულ აკვიატებას, როდესაც მშვენიერი სიუ უზარმაზარ უფორმო სხეულად და საბოლოოდ მედუზა გორგონას თავად გადაიქცევა. შოუდან გაქცეული/განდევნილი გადაეფარება და შეეზრდება ვარსკვლავს, რომელსაც ფილმის დასაწყისში ელიზაბეთს უხსნიან.

ცხადია, შემთხვევითი არ არის, თითქოს გაკვრით გამოჩენილი მედუზას სახე, როგორც „ქალი-ურჩხულების პანთეონის დედოფლის“,¹¹ რომელსაც ფროიდი ვაგინის სიმბოლურ სახედ მიიჩნევს, მის გამანადგურებელ მზერას კი, კასტრაციის შიშის სიმბოლურ ხორცშესხმად. თუმცა, ყველასთვის ცნობილი მითოლოგიური პერსონაჟის შემზარავ შურისმაძიებ-

ლად გადაქცევის ისტორია, როგორც წესი, ნაკლებად საინტერესოა მითისთვის, რადგან მისი იდეოლოგია მიმართულია იქითკენ, რომ ყურადღება გადაიტანოს მამაკაცისთვის მომაკვდინებელი საფრთხის მეტონიქალ-ურჩხულზე. მშვენიერი მედუზა, ულამაზესი თმით, პოსეიდონმა გააუპატიურა ათენას ტაძარში, სადაც ახალგაზრდა ქალმა ღმერთის გაუმაძღარ ვნებას შეაფარა თავი. ღმერთები არა მოძალადე პოსეიდონს, არამედ ძალადობის მსხვერპლ გორგონას განურისხდნენ, ტაძრის შებლაღვის გამო, რისთვისაც ისჯება - ათენამ ის შემზარავი გარეგნობის უზარმაზარ თავად აქცია, რომელსაც, თმის ნაცვლად, დაკლავნილი გველები ახვევია.

მედუზა გორგონა, ფაქტობრივად, ბოდიშორორის ყველაზე ადრეული არქეტიპული სახეა, რომელიც თავის შემზარაობას, ურჩხულობას იყენებს, როგორც იარაღსა და ძალაუფლებას მტრულ მასკულინურ სამყაროში გადარჩენისა და დამკვიდრებისთვის.

„ფრანკენშტაინის“ პროლოგში აუდიტორიისადმი, ექიმის თეატრალური მისალმება და გაფრთხილება კი - „ეს აგაკანკალებთ, ამან შეიძლება დაგშოკოთ, შეიძლება შეგაშინოთ კიდევ“ - თანამედროვე ბოდიშორორში უკვე სხვანაირად უღერს: „ამან შეიძლება დაგშოკოთ, შეიძლება იხარხაროთ კიდევ და კონვენციური წარმოდგენებიც გადააფასოთ“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Allen M., Her Body, Herself Rape-Revenge and the Desire for Catharsis, Bloody Women, 2021. https://www.academia.edu/49525885/Her_Body_Herself_Rape_Revenge_and_the_Desire_for_Catharsis 16/07/2025
- Armfield J., On Body Horror and the Female Body, 2019. <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/tip-sheet/article/81363-on-body-horror-the-female-body.html> 16/07/2025
- Brophy Ph., Horrrality: The Textuality of the Contemporary Horror Film, Art & Text, No.3, Melbourne, 1983. <https://www.philipbrophy.com/projects/chapters/horrrality/chapter.html> 16/07/2025
- Grant B. K., The Dread of Difference, Gender and the Horror Film, Austin, 1996.
- G'Sell E., The Automotive-Erotic Body Horror of Titane, 2021. <https://hyperallergic.com/688982/the-automotive-erotic-body-horror-of-titane/> 16/07/2025
- Harkins-Cross R., Embrace Your Monstrous Flesh: On Women's Bodies in Horror, 2017. <https://lithub.com/embrace-your-monstrous-flesh-on-womens-bodies-in-horror/> 16/07/2025
- Kristeva J., Powers of Horror: An Essay on Abjection, New York, 1982. <https://www.thing.net/~rdom/ucsd/>

11 Grant, The Dread, 1996, p. 40.

Zombies/Powers%20of%20Horror.pdf 16/07/2025

- Marak K., Strehlau N., Thanatomorphose and Contracted: feminine body and sexuality in horror and the horror of feminine body and sexuality, 2018. https://www.academia.edu/39851940/Thanatomorphose_and_Contracted_Feminine_body_and_sexuality_in_horror_and_the_horror_of_feminine_body_and_sexuality 16/07/2025
- Shafer E. The Substance: Director Coralie Fargeat on How Her Feminist Body Horror Film Mirrors #MeToo, 2024. <https://variety.com/2024/film/festivals/the-substance-coralie-fargeat-feminist-body-horror-demi-moore-margaret-qualley-metoo-1236009167/> 16/07/2025
- Soffner C.G., Beyond the Flesh: The Elegance of Body Horror, 2022. <https://medium.com/framerated/beyond-the-flesh-the-elegance-of-body-horror-e72f0eafc280> 16/07/2025
- Stopenski C., Exploring Mutilation: Women, Affect, and the Body Horror Genre. Journal of Literature, Culture and Literary Translation, Croatia, 2022.
- Williams L., Film Bodies: Gender, Genre, and Excess, Film Quarterly, Summey, 1991.

DEFORMATION AS A LANGUAGE OF EMANCIPATED BODY

Teo Khatiaashvili

Keywords: *Body-horror, feminist discourse, abjection, transformation of monstrous woman, mutilation, Julia Ducournau, Coralie Fargeat*

This paper analyzes the relationship between gender, sexuality and genre in cinema, in particular body horror, using Julia Ducournau's *Titane* (2021) and Coralie Fargeat's *Substance* (2024) as examples.

Body horror, as a subgenre of horror, is based on transgression, but takes a more radical metamorphosis, uncanny deformation and total deconstruction of the body, which at the same time appears as the deconstruction of the cultural norm of women. This connection makes sense given that the female body is the main object of control in patriarchal culture, also a mystical place to be feared. In body horror, the transformation of a woman's body into a monster implies going beyond the limits of control and automatically means its transformation from an object of violence into a subject. Accordingly, pop culture stereotypes acquire a feminist meaning.

Titane and *Substance* are ironic renditions of this convention, albeit from different—one might even say opposite—perspectives. In *Titane*, the departure from the norm of the (female) body, which means becoming a monster, is the premise for Alexia's liberation, while in *Substance* the restriction of the body to these norms leads to its transformation into a monster.

"It will thrill you, it may shock you, it might even horrify you."

Frankenstein

My paper is not related directly to the main topic of this conference, Culture in the Digital Age, though it somewhat indirectly touches on the importance and consequences of technological development in cinema not only manifesting itself in good quality, but also influencing the peculiarities of film language, the formation of style—such as synchronous sound recording for the French New Wave, handheld camera for Dogma-95, digital equipment for so-called slow cinema, etc.—even the definition of a new stage in the development of a particular genre, such as body horror, the subject of my research.

Unlike classical horror, where the thrill is caused chiefly by dramaturgical means, characters' personalities and general mood, in the so-called postmodern horror (from the late 1970s to the 1980s), horror is achieved through presentation rather than narration. The image of a brutal invasion and transformation in the body, the graphic depiction of the horrific transformation, is largely related to the development of technology, resulting in expressing

transformation, on the one hand, in a completely phantasmagoric form, and on the other, in a hyper-realistic way. However, the transformation of the genre itself is not only observed in technical indicators, i.e. the signifier, but in the changes in the content of the signified as well, which were significantly determined by the ambiguity of the post-1960s social order and the fears of a rapidly changing world. The fragility of the contours exposed in conventional systems led the Western world into postmodernism, which will also manifest itself in the transformation of genres, the deconstruction of traditional codes, and the play with texts. And horror will be an extraordinarily rich material for this.

Bold deconstruction in postmodern horror is most provocatively associated with its emblematic figure, David Cronenberg, whose films are often concerned with technological and scientific intervention in the human body and ironic reflections on the ethical side of horrific transformation. Though Cronenberg views the female body as monstrous and disgusting according to the traditional horror narrative, it is logical that contemporary feminist body-horror is often inspired by his films as a kind of meta-texts. Cronenberg creates a controversial narrative that "is directed more at the 'patriarchal culprit' and his

phallogocentric scientific practices than at the monstrous female body.⁴¹ Arguably, this dualism and genre inversion of Cronenberg, with the classic horror scheme seemingly embodied and at the same time completely robbed, depends on the perspective from which we look at it: do we see horror located in a woman's body or in a man's brain? Accordingly, *Female Monster* is read in the exact opposite way, as a deconstruction of the patriarchal order, as a monster in itself: "Monsters in Cronenberg's films resembles the 'patriarchal father' more than the biological 'mother,' the social world more than the organic body."⁴²

In this paper, I will mainly discuss two films, Julia Ducournau's *Titane* (2021) and Coralie Fargeat's *The Substance*³ (2024), the most recognized works in this genre in recent years, involved in an intertextual dialogue with Cronenberg. Notably, that in recent years, female directors in general have been actively using body horror to create a feminist discourse. It is also logical that the female body—the main object of control over women by patriarchal culture and, at the same time, a mystical place that is feared—becomes the producer of deconstruction and new codes. Julia Armfield, author of *Salt Slow*, a collection of body-horror stories hailed as a brilliant and provocative debut in 2019, notes in an editorial prepared for the book's publication that writing about women is, in fact, writing horror, insofar as "I think that writing about women goes hand in hand with horror writing. The female body is a nexus of pain almost by design (that by-now ubiquitous line from *Fleabag*: 'women are born with pain built in, it's our physical destiny'), but it is also potentially monstrous—an object traditionally subjugated, both for its presumed weakness and its perceived threat. The mutations and transformations of horror writing are uniquely qualified to evoke this: the difficulty and unreliability of the female body, its duality as an object both to be feared for and to fear."⁴

Feminist body horror uses this controversy to dismantle and caricature the clichés of masculine culture. It reflects ironically on these fears through exaggeration. By transforming the female body into a monster, body horror

deconstructs the ideal woman as a muse (an abstract idea of inspiration or worship) and as a desirable woman with physical perfection. This body can no longer be a sexual fetish. In this way, a woman is freed from the permanent threat or experience of attack, harassment, and violence against her. Body horror frees the body from fears that arise as a result of incompatibility with (or expectation of loss) the ideas and prohibitions established in a violent culture and society.

The term body horror as a subgenre of horror was coined by artist and researcher Philip Brophy to describe the textual innovations of contemporary horror films in his book *Horrority: The Textuality of the Contemporary Horror Film* (1983). In his opinion, the transgression and transformation characteristic of horror in general, in body horror takes the form of radical metamorphosis, terrifying deformation and complete deconstruction of the body. Linda Williams, a researcher of the relationship between gender, sexuality, and genres in cinema, believes that this radical metamorphosis is achieved by combining pornography and melodrama, i.e. genres that are largely based on the discourse of the cultural norm of women and their sexuality/sexual objectification. According to her, "for example, pornography is today more often deemed excessive for its violence than for its sex, while horror films are excessive in their displacement of sex onto violence."⁵

In modern body horror, the transformation of a woman into a monster automatically means her transformation from an object of violence into a subject. Consequently, she acquires the status of a heroine, or rather, a feminist anti-hero (according to researcher Carina Stopenski, "the female mutilator is an emblematic feminist figure"). A woman's transformation into a monster, a violent person should be perceived as an artistic trope—having removed the angel wings, a woman immediately becomes a monster, unacceptable, destructive for masculine culture, who poses a threat to its supremacy and domination, and therefore undesirable.

The perception of a woman as a horrific creature has been around since ancient times and is connected with

1 Grant *The Dread*, 1996, p. 231.

2 Ibid. p. 235.

3 Both participated in the main competition of the Cannes International Film Festival, which in itself indicates changes, especially since *Titanium* won the Palme d'Or and *Substance* was awarded for best screenplay. This means that not only has the prestigious festival become loyal to the genre, but the genre itself has acquired authorial, conceptual signs.

4 Armfield, *On Body*, 2019.

5 Williams, *Film*, 1991, p. 2.

the phenomenon of the other. In her book *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Julia Kristeva considers abjection to be the basis for the separation and marginalization of people in patriarchal society, their division into subjects and non-humans, which is primarily caused by abjection for the body. It is no coincidence that in horror, the phenomenon of abjection appears, first of all, in the form of the corporeal, as a manifestation of the animal, be it blood, sweat, vomit, drool, tears, which intensifies the feeling of abjection. Kristeva defines the term “abjection” as “the state of being cast off” when one is separated from norms and laws on a social and moral scale, and she views it as a universal phenomenon that “does not respect borders, positions, rules” and therefore what disturbs identity, system, and order.”⁶

As Carina Stopenski notes, Kristeva’s theory can be understood as general fear of isolation, of confronting the unknown, so, “when one is opposed with a body that has been outcast, the threat of that fate may render them uneasy.”⁷ Thus, it is not necessary that the inhuman fear of the stranger comes from the inhumanly unrecognizable (the monster); it can be a person but different from us and unusual for us, especially a mutilated, deformed body as highly grotesque, which in body horror acquires the form of power and uses the narrative of victimhood typical of the narrative of abjection to achieve terrifying, or inhuman, power.

An act of violence may initially be simply an act of revenge⁸, but ultimately, “the taste of agency that killing and torturing gives her soon just becomes a way to satiate her own perverse desires instead of as a way to attain vengeance. Mutilation of others and the self allows the traumatized female mutilator to come to terms with her Otheredness, and in the process, she frees herself from the threat of abjection: she casts herself out voluntarily before society can do so.”⁹

Carol Clover identifies Sissy Spacek’s heroine in Brian De Palma’s *Carrie* (1976) as a kind of archetypal image of such transformation of the female character in body horror, whom she calls the first “victim heroine” and whose

emergence in the 1970s, against the backdrop of a powerful wave of struggle for women’s rights, becomes a radical challenge to the “sadistic gaze of the man”.¹⁰ In modern body horror, many of Carrie’s successors appear, including Julia Ducournau’s feature-length debut *Raw* (2016). Like Carrie, she is an ordinary, average, mediocre object of bullying. Her vegetarianism emphasizes her difference in a carnivorous, violent society that abuses her in the form of an older sister. She, in fact, rapes Justine when she forces a piece of meat into her mouth as a grotesque symbol of rape. The entry of a foreign, animal body into Justine turns her into an animal, greedily devouring not only edible but also human flesh, which is a form of protest against a violent culture. This is also confirmed by the choice of a gay man as a partner for defloration as a challenge to the heteronormative order.¹¹

Julia Ducournau takes an even more radical form against heteronormativity in *Titane* (2021). Alexia, who turns into a human-machine as a result of the impact of a metal (titanium) implanted in her brain after a car accident, somewhat echoes Donna Haraway’s concept of the human-cyborg. In her famous *A Cyborg Manifesto* (1985), the researcher of scientific-technological processes and feminist theory rails against anthropocentrism and rejects the rigid division between human and animal, human and machine, natural and artificial, physical and non-physical. She also criticizes one of the central issues of identity in feminist theories, and precisely through the dualism of the cyborg, she shows the plasticity and indeterminacy of identity within a framework of strict determinism. However, if Cyborg imagines a utopian construct and dreams of a dystopian world without gender, with Ducournau, gender (still) exists, although it is beyond strict boundaries.

According to Kristeva, abjection arises precisely when a person crosses a certain boundary. Therefore, “the monstrous is produced at the border between human and inhuman, man and beast (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, King Kong); in others the border is between the normal and the supernatural, good and evil (*The Exorcist*, *Omen*, *Rosemary’s Baby*); or the monstrous is produced at the border which

6 Stopenski, Exploring, 2022, p. 36.

7 Ibid, p.2

8 Such is the case with Coralie Fargeat’s debut, the short film “Revenge,” in which a young woman, the victim of a gang rape, takes revenge on her abusers and kills them.

9 Stopenski, Exploring, 2022, p.17.

10 Clover, Men, Women, 1992, p. 23-29.

11 Harkins-Cross, Embrace, 2017.

separates those who take up their proper gender roles from those who do not (*Psycho*, *Dressed to Kill*); or the border is between normal and abnormal sexual desires (Cat People, Cruise, 1980, Hunger, 1983)."¹²

Because of her hybridity and fluidity of sexual identity, Alexia is often seen by critics as an expression of the ambiguity of transsexuality, signifying the uncertainty of her social status, which is caused by the incompatibility of a strict definition between body and sexual identity. The irony is all the more intense because we meet Alexia, now an adult, as a showgirl, who exhibits her body and thereby turns it into a commodity, and although her erotic striptease shows also arouse men (whom Alexia brutally abuses), the object of her passion is a car. After passionate sex with him (the car) she becomes pregnant, which causes her body to begin to break down between human and metal forms. Alexia's foster father, Vincent, takes care of the newborn little "monster."

Vincent also represents the toxicity of the male world. A leader of trained, athletic young macho firefighters' team, he tries to defeat age and maintain strong muscles by injecting steroids at the cost of pain and, in fact, violence against himself. "Are you sick?" Alexia asks. "No, I'm just old" Vincent answers with a sad smile. Patriarchal culture has a disturbing effect on a person, regardless of gender, not only with gender, but also with ageist standards, which in modern post-industrial society with even more sophisticated tentacles contrast the natural process of aging with the artificial manipulations of eternal youth.

Coralie Fargeat delves into this issue in an even more grotesque way in *The Substance* (2024). Aerobics TV star Elizabeth, at the peak of her popularity and after a humiliating encounter with a TV chef, realizes that she will soon be thrown away like an expired product, so she agrees on a highly dubious offer of cloning. As a result of the miraculous substance, a beautiful young Sue is born from her body, which periodically needs to be replenished with the substance. However, Elizabeth loses control not only over her own body, but also her clone, her improved version of a young Sue, who continues to exist independently at the expense of Elizabeth's increasingly rapid aging/mutilation.

In one of the interviews, the director says: "I really wanted for the lead character to go to a woman who incarnates a myth and a symbol in itself, as Demi does as an actress." This refers, first of all, to Demi Moore herself, as

one of the iconic figures of the 1990s, the image of an athletic, sporty young woman replicated many times in mainstream cinema and advertising (*G.I. Jane*, 1997, *Striptease*, 1996); Demi Moore, who has not appeared in a major role in a long time.

The film shows the process of women's depersonalization by consumer society and the pop culture industry with extreme grotesqueness and at the same time painfulness. With each step taken towards eternal youth, it kills individualism in itself (people with standard appearance, cloned as a result of plastic surgery) and renounces herself.

Fargeat takes body horror with the advertising-like glamorous stylistics of the science fiction genre, which intensively includes large close-ups of the body, food and mechanisms, thus emphasizing the main problem shown in the film: the body that becomes a product in an industrial society, which is considered at the level of any other consumer object.

As mentioned earlier, body horror in a way frees a woman from her own body, from the physical or moral standards attached to it in masculine culture, but in *The Substance*, on the contrary, fixation on the body and obsession with controlling the natural process of aging are shown.

In the final episode, the carnival grotesqueness of New Year's Eve finally exposes this absurd obsession with bodily perfection, when the beautiful Sue is transformed into a huge, shapeless body and ultimately into the Gorgon Medusa herself. The runaway/outcast from the show takes refuge and grows into the star that is installed for Elizabeth at the beginning of the film.

Obviously, the image of Medusa is no coincidence which appears in a seemingly hinted way, as the "queen of the pantheon of female monsters,"¹³ whom Freud considers the symbolic image of the vagina, and her destructive gaze as the symbolic embodiment of the fear of castration. However, the story of the transformation of this well-known mythological character into a terrifying avenger is usually of little interest to myth, since its ideology is aimed at diverting attention from the female monster, which poses a mortal threat to men. Wonderful Medusa with the most beautiful hair was raped by Poseidon in the temple of Athena, where the young woman took refuge from the insatiable passion of the god. The gods were not angry

¹² Grant *The Dread*, 1996, p. 40.

¹³ Grant *The Dread*, 1996, p. 40.

with the violent Poseidon, but with the Gorgon, the victim of violence, for desecrating the temple, for which she was punished—Athena turned her into a huge, terrifying-looking head, with coiled up snakes instead of hair.

The Medusa-Gorgon is, in fact, the earliest archetypal image of body horror, using her horror, monstrosity as a weapon and power to survive and establish herself in a hostile masculine world. The doctor's theatrical greeting and warning to the audience in the prologue of Frankenstein: "this will shake you, this may shock you, this may even frighten you" sounds different in modern body horror: "This may shock you, this may even make you and even reevaluate conventional ideas." Julie Ducornou's *Titane* and Coralie Farjat's *Substance* are ironic readings and de-

constructions of this convention, albeit from different—one might even say opposite—perspectives. In *Titane* the emphasis is to show the real fragility of culturally strictly defined sexual identity, where the dualism of man-machine reveals the illusion of a gender binary. In *Substance*, the director exposes the construction of a woman within the strict boundaries of her body, bearing sharply sexist and ageist marks. In *Titane*, the departure from the norm of the (female) body, signifying its transformation into a monster, is the premise of Alexia's liberation from normative culture, while in *Substance* the restriction and subordination of the body to these norms leads to its transformation into a monster. Thus, both films transform the pop culture genre and, to some extent, misogynistic sentiments into a distinctly feminist narrative.

REFERENCES:

-
- Allen M., Her Body, Herself Rape-Revenge and the Desire for Catharsis. "Bloody Women", 2021. -https://www.academia.edu/49525885/Her_Body_Herself_Rape_Revenge_and_the_Desire_for_Catharsis
- Armfield J., On Body Horror and the Female Body. Oct. 04, 2019 <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/tip-sheet/article/81363-on-body-horror-the-female-body.html>
- Brophy Ph., Horrality The Textuality of the Contemporary Horror Film. published in Art & Text No.3, Melbourne, 1983. <https://www.philipbrophy.com/projects/chapters/horrality/chapter.html>
- Clover C. J., Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film. Published by Princeton University Press, 1992.
- The Dread of Difference. Gender and the Horror Film. Edited by Barry Keith Grant. University of Texas Press, Austin. 1996.
- G'Sell E., The Automotive-Erotic Body Horror of Titane, November 4, 2021. -<https://hyperallergic.com/688982/the-automotive-erotic-body-horror-of-titane/>
- Harkins-Cross R., Embrace Your Monstrous Flesh: On Women's Bodies in Horror June 8, 2017. - <https://lithub.com/embrace-your-monstrous-flesh-on-womens-bodies-in-horror/>
- Kristeva J., Powers of Horror: An Essay on Abjection. Columbia University Press. New York 1982. - <https://www.thing.net/~rdom/ucsd/Zombies/Powers%20of%20Horror.pdf>
- Marak K. and Strehlau N., Thanatomorphose and Contracted: feminine body and sexuality in horror and the horror of feminine body and sexuality. Literatura i Kultura Popularna, 2018. - https://www.academia.edu/39851940/Thanatomorphose_and_Contracted_Feminine_body_and_sexuality_in_horror_and_the_horror_of_feminine_body_and_sexuality
- Shafer E. The Substance, Director Coralie Fargeat on How Her Feminist Body Horror Film Mirrors #MeToo. May 19, 2024 - <https://variety.com/2024/film/festivals/the-substance-coralie-fargeat-feminist-body-horror-demi-moore-margaret-qualley-metoo-1236009167/>
- Soffner C.G., Beyond the Flesh: The Elegance of Body Horror. Feb 9, 2022. - <https://medium.com/framerated/beyond-the-flesh-the-elegance-of-body-horror-e72f0eafc280>
- Stopenski C. Exploring Mutilation: Women, Affect, and the Body Horror Genre. Journal of Literature, Culture and Literary Translation, July 2022.
- Williams L., Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. Film Quarterly, Summer 1991.