

Bartók Imre

KÉSEK ÉS KAMERÁK

VÁZLATOS GONDOLATOK A NYUGATI ÉS A KELETI HORROR
KÜLÖNBSEGEIRŐL

A horror mindig is társadalomkritika volt, sőt nem túlzás azt mondani, hogy a film médiumán belül a horror a *par excellence* társadalomkritikai műfaj. A Nosferatu¹ elleni küzdelem erőfeszítéseitől a Nostromón zajló elevenszülésig² a legkülönfélébb emancipációs erőfeszítéseknek vagyunk a tanúi – ezek a küzdelmek érinthetnek szélesebb társadalmi felületeket, és kaphatnak kifejezetten osztályharcos keretезést (vámpír- és zombifilmek), vagy megjelenhetnek olyan időben és térben redukáltabb narratívákban, amelyek inkább egy – noha evidensen történetileg meghatározott – individuális psziché önmagával folytatott küzdelmét mutatják be. A rettenet számos reprezentatív esetben leírható „az idegen a sajátban” némileg talán reduktív formulájával jellemzett *kísérteties* fogalmával: elsősorban mindig attól rettenünk meg, akik lehettünk volna, és akik már nem leszünk sosem. De vajon miként képes a filmes média nem csupán az elgondolható veszedelemmel, de magával az elgondolhatatlannal is szembesíteni?

Az alábbiakban – egy szükségképpen vázlatos gondolatmenetben – a nyugati és az ázsiai (természetesen ez a felosztás is önkéntes és elnagyolt) horrorfilmek topológiája egy tematikus különbségének igyekszem a nyomába eredni. Szociokulturális szempontból ugyanis roppant figyelemreméltó, és az itt következőknél mélyebb és alaposabb elemzésért kiált az a körülmény, hogy az amerikai horrorszcénában a gyermek *mint olyan* nem igazán jelenik meg önmaga jogán. Az olyan határátlépések, mint amit például az *Omen*-filmek³ gyermeklátójának központi szerepbe helyezése jelent, a maguk korában szubverzív erővel bírhattak ugyan, de alapvetően az erőteljesebb hatásmechanizmust célozták, és egyrészt a tabu deterritorializására törekedtek, másrészt pedig eleve pszichoanalitikus keretезést kaptak (ez talán még világosabb az *Ördögűző* esetében⁴). Talán ennek a sajátosságnak a viszonylatában (is) érdemes gondolkodnunk arról, hogy az (ezredfordulós) távol-keleti horror számos reprezentatív darabja kifejezetten gyerekcentrikus, és igen gyakran a gyermeket érő veszteség, illetve a gyermek elvesztésének a traumája körül forog. Tekintsünk át röviden három esettanulmányt.

¹ Első közismert feldolgozása: *Nosferatu*, Murnau, 1922, 94'. Azóta számtalan változat.

² *Alien - A nyolcadik utas: a Halál (Alien)*, Scott, 1979, 117'.

³ *The Omen*, Donner, 1976, 111'. A filmből két folytatás is készült a következő öt évben, aztán 1991-ben még egy negyedik rész.

⁴ *The Exorcist*, Friedkin, 1973, 132', több folytatás.

(1.) A *Felvágott szájú asszony*⁵ a japán folklór egy fiziognómiailag meglehetősen egyedi rémalakjával ismerteti meg a nézőket. A *Kuchisake-onna* egy éles tárggyal járkáló ártó szellem, aki kendővel fedi el az arcát, és váratlan felbukkanását követően azt kérdezi áldozatától: „Szép vagyok?” Amennyiben a válasz nemleges, a szellem azonnal meggyilkolja az illetőt. Amennyiben a válasz igen, úgy a szellem leveszi a maszkját, feltárva az arca (szája) helyén éktelenkedő irtózatosságból. „Még így is tetszem?” – hangzik a következő kérdés. A nemleges válasz jussa ezúttal is halál, „igen” esetén viszont a szellem a késével a sajátjához hasonlatosra csonkítja az áldozata arcát. (A mítosz komédiába hajló változatai szerint egy esetleges „Nem tudom”, vagy „Átlagosnak látlak” válasszal megúszhatjuk a büntetést.)

Feltűnhet a hasonlóság a nyugati popfolklór egyik hangsúlyos szereplőjével, Jokerrel, aki már az 1930-as évektől kezdve a kapitalizmus és a felvilágosodás, illetve e kettőt a saját alakjában egyesítő Batman ősellenségének számít. Joker mosolya örömtelen mosoly, ennyiben mimikai oximoron – esetében az oximoron veszi át az arc helyét. Joker az abszolút személytelen, aki sosem adja fel egyetlen elvét – ragaszkodását a teljes elvtelenséghez –, és akit sosem lehet megtéríteni. (Ő az, aki a maszkjával is – a Nolan-féle *A sötét lovag* nyitójelenete⁶ – csak *önmagát hozza*: megmutatkozik rejtekezés helyett, és rejtekezik ahelyett, hogy feltárná magát.) Valóságos arca ugyanakkor rejtély marad: vajon az ajka sarkaiban igazi hegek húzódnak, vagy csupán a vörös festék tréfálja meg a nézőt?

A sebzett arc irtózata az említett japán horrorfilmben kifejezetten gyerekperspektívából jelenik meg, az értelemszerűen és hangsúlyosan női szellem ugyanis gyermekeket terrorizál, rabol és gyilkol. (Perverz erotikája és csábítása távolról talán a hamelni patkányfogóval is rokonítja.)⁷ Érdekes módon a rémlátomás csak annál ijesztőbbé válik, amikor kiderül, hogy sebezhető: a filmben ugyanis a szellem nagyon is materiális, ellenfelei többször is végeznek vele, ám minden alkalommal új „gazdatestet” talál magának: egy olyan diszfunkcionális anyát, aki már korábban is bántalmazta gyermekét. Maga a Kuchisake-onna tehát allegorikus jelentésrétegekre tesz szert, és a folklór bizonytalan konnotációi a (tágon értelmezett) családon belüli erőszak alapanyagává válnak. A történeti perspektíva evidens: a mindenkori japán „gyermekek” szülei azok, akiknek arcát *nem metaforikusan* is eltorzította a történelem.

A film egyik fontos stiláris eleme a fénykezelés, illetve az a speciális szűrő, amely – mintha csak atomtámadás után volnánk – lényegében minden jelenetet egy betegesen sárgás, elhelyezhetetlen napszak díszletei közé utal. Ha létezik „amerikai éjszaka” (amikor a kamera lencséje elé helyezett sötétítővel „varázsolják” át a nappal felvett jeleneteket estivé), akkor talán ilyen lehet a japán nappal. (A japán kulturális ikonológiában természetesen a Nap egyébként is kiemelt jelentőséggel bír, így a „ha-

⁵ *Kuchisake-onna*, Siraisi Kódzsi, 2007, 90’.

⁶ *The Dark Knight*, Nolan, 2008, 158’.

⁷ *Der Rattenfänger von Hameln*, német legenda, melyet többek közt Goethe, Robert Browning, legutóbb China Miéville is feldolgozott.

mis napfénynek” ez az állandó jelenléte annál fájóbb lehet a hazai nézőnek.) Az effekt értelme nem egyszerűen az atemporalitás, az időtől való megfosztottság érzetének kiváltása, hanem egyfajta transztemporalitásnak, az időből való végzetes kiközökentettség élményének a megteremtése. Az abuzív anya viselkedésmintái visszakövethetők személyes múltjában: a bántalmazó képzelete mélyén nem a saját gyereken, hanem a szülein áll bosszút. A gyermek az időközben fikcióvá váló szülő helyettesítője. Ez az időstruktúra, illetve az időnek ez a performatív dekonstrukciója gondoskodik a trauma állandóságáról.

(2.) Takashi Miike nevéhez fűződik néhány egészen lírai hangvétellű film (kiemelkedik ezek közül a szürrealista pikareszk *Gozu*⁸ és a Pasolini *Teorém*jét adaptáló *Visitor Q*), *Rémkép* című dolgozata¹⁰ azonban nem tartozik ezek közé: a *Showtime* amerikai tévéhálózat által berendelt, 26 epizódból álló „Masters of Horror” sorozat-antológiából (2005–2007) ez volt az egyetlen rész, amelyet végül nem engedtek levetíteni az amerikai közönségnek.¹¹ A film narratológiai szempontból *A vihar kapujában*¹² biodinamikus és a szélsőséges testhorror kódjait alkalmazó változatának is tekinthető: egy rémtörténetet több változatban is megismerünk, amelyek közül az utolsó, elvben perdöntő verzió oly mértékben brutális és irreális (központi motívuma az elbeszélő kislány fejében lakozó „kicsi nővér”, vagyis egy parazita és gonosz második fej), hogy az rövid úton átlendíti a történet – nem mellesleg: amerikai – nézőjét az örület határán. Az elhagyatott halálszigetre látogató szőke jövevény, aki egykori kedvesét keresi errefelé, őrjöngve végez a lánnyal, majd miután tömlöcbe kerül, delíriumában egy (képzelt?) embriót tartalmazó vödört ringat a karjaiban.

Gyermekprostitúció, kínzás, áruulás, pokolbéli víziók és tapasztalatok, azonkívül ifjú női testek szélsőséges megcsonkítása: mindez csupán pszichovizuális háttérként szolgál a film két meghatározó témájához. Ezek egyrészt az ikertestvér (maga az *unheimlich*), másrészt a gyermek, mint aki egyszerre elszenvetője és ágense az erőszaknak. Az előbbi megféleltethető az előző film alapmotívumának, itt azonban ez a problémakör egy további elemmel bővül: az elszenvedett megrázkódtatások szükségszerűen oly mértékű torzulást okoznak az áldozatban, ami rövid úton a Gonosz megszületéséhez vezet.

(3) *A Marebito*¹³ tipikus metanarratíva. A film főszereplője, egy Maszuoka nevű fiatalember, egy nap a metróban tanúja lesz, ahogy egy halálra vált férfi inkább kiszúrja a saját szemét, minthogy elviselje egy – mindenki más számára láthatatlan – rettenet látványát. Maszuoka ezt követően kamerával járja a várost, és igyekszik megérteni a rettegés a mibenlétét. Barangolásai során egy urbánus-mitikus alvilágba

⁸ *Gokudō kyōfū dai-gekijō: Gozu*, Miike, 2003, 130’.

⁹ *Bijitā Kyū*, Miike, 2001, 84’.

¹⁰ *Masters of Horror: Imprint*, Miike, 2006, 63’.

¹¹ Pedig a felkért rendezők közt a horror olyan mestereit találjuk, mint Dario Argento, John Carpenter vagy Tobe Hooper.

¹² *Rashōmon*, Kurosava, 1950, 88’.

¹³ *Marabito*, Takashi Shimizu, 2004, 92’.

jut, ahol csúszó-mászó, kutyaként vonító teremtményekbe ütközik. Útja végén egy leláncolt lányra talál, akit kiszabadít, és hazavisz az otthonába. Ettől kezdve perverz kodependencia szövődik kettejük között: a férfi (vérrel) táplálja a lányt, aki pedig idővel visszavezeti az alvilágba, és megismerteti vele a mindvégig megismerni vágyott rettegést.

Míndez az Orpheusz-mítosz egy különleges variánsaként is olvasható, ugyanakkor a film többé-kevésbé világosan felkínál egy hétköznapi olvasatot is: Maszuoka elméje megbomlott, ismeretleneket gyilkol az utcán, a saját lányát pedig állatként tartja fogva otthon. Míg a *Felvágott szájú asszony* és a *Rémkép* gyerekperspektívából ábrázolta az eseményeket (még akkor is, ha az utóbbi narrációja fokozatosan egyre megbízhatatlanabbá vált), addig a *Marebito* igazi fókusza megragadhatatlan, a két szereplő – talán apa és lánya, mindenesetre felnőtt férfi és fiatal lány – éppolyan tökéletesen egymásra utalt, mint amennyire magába zárkozott. Kettejük szinguláris és feloldhatatlan tragédiája között nincs valódi kapocs, találkozásuk és kapcsolatuk, még akkor is, ha vérrokonok – esetleges.

A japán horror kontextusában persze közhelyszámba megy a megállapítás, hogy – mint fentebb utaltam is rá – ezek a filmek erőteljesen kínálják a történeti olvasatot: kézenfekvő, hogy az elvesztett/korrumpált történelmi idő reprezentációs és/vagy feldolgozási kísérleteként tekintünk rájuk, és nem kétséges, hogy ez a szempont általában a kortárs japán kultúra megértésében is több mint releváns. Azonban megkockáztatnám, hogy létezik egy ehhez képest primer olvasat is, amely – a nyugati példákhoz képest – ha nem is egy másfajta időtapasztalatra, de az idő tapasztalatának másfajta megélésére utal.

Amíg az *Ószöveget*ben még elemi erővel és tematikus hangsúlyokkal van jelen a gyereknemzés problémája (elég Sárát említeni), addig az *Újszöveget*ben mindennek nyomát sem látni.¹⁴ A krisztusi idő egy „még”, egy „ráadás”, ami a lényegében bevezetett jelen és Isten országának küszöbön álló eljövetele között feszül. (Jézus még a tanítványok életének idejére ígerte visszatérését, és a kereszténység első elvi krízise alighanem ennek elmaradásából fakadt.) A nyugati kultúra alapító okiratának tehát nincs jövőképe önmaga apokalipszisének kívül. A gyermek – a gyermek, mint akit nem béklyózik sors és törvény, a gyermek, mint a jövő letéteményese, és pedig – Derrida megkülönböztetésével – nem pusztán mint *le future*, az elgondolható, programozható stb., „ami majd megtörténik”, hanem mint *l'avénir*, „ami majd eljő” –, a gyermek tehát nem csupán elgondolatlan, ami talán még pótolható mulasztás volna, hanem *elgondolhatatlan*. Egy olyan jövő, amelyben *mi* már nem leszünk, amelynek törvényeit nem *mi* szabjuk meg, még eshetőségként sem adott. A reprezentatív nyugati példák gyermekei vagy egyáltalán nem is gyermekek – az *Ómen* Damienje –, vagy eleve egy „coming of age”-történet kereteiben jelennek meg (az *Ördögűző* 12 éves Reganje), vagy pusztán ártatlan elszenvedői a szülői erőszaknak

¹⁴ Ehhez lásd: Jacob Taubes: *The Political Theology of Paul*. Stanford University Press, 2003. 59. skk. Taubes rámutat, hogy – éles ellentétben az ószövegségi fohászokkal – senki sem kéri Jézustól, hogy csodát téve segítse utódhoz.

(Danny a *Ragyogásból*¹⁵). A gyermek léte ideális esetben a remény biofiziológiai ténye: annak bizonyítéka, hogy ami van, nem minden, és ami még lehet, több annál, mint ami volt. Evidens, hogy a gyermek alakja elvben olyan tapasztalatok tematizálására ad lehetőséget, amelyre a „felnőttek kultúrájának” formanyelve alkalmatlan – ehhez képest viszont szembeötlő, hogy a nyugati horror formanyelvének hol direkt, hol indirekt pszichoanalitikai kódjai mentén kibontakozó gyermekreprezentációi lényegében leendő felnőttként ábrázolják a gyereket, és nem képesek annak láttatni, ami: önmagunk transzcendentális Másikjának. A gyermek maga a kísérteties – a japán bosszúálló szellemgyermek ennyiben csupán egy evidens genetikai tény tesznek érzékletessé. Ezek a filmek azonban mintha éppen azt tudnák nagy erővel ábrázolni, hogy a gyermek *több mint áldozat* – még akkor is, ha ez éppen azon keresztül mutatkozik meg, hogy elképzelhetetlen szenvedéseknek tétetik ki.

A J-horror zsáner jellegzetességeit elsősorban a nyugati vizuális etikett mércéjével mért szokatlan mennyiségű brutalitással, illetve a sajátos szellemvilággal szokták megragadni. Nem lehetséges azonban, hogy a nyugati közönség nem szűnő fasciációja mögött a fentiekben vázolt öntudatlan igény mutatkozik meg – igény arra, hogy találkozzanak önmaguk azon másikjával, amelyet a nyugati (horror)film talán túlságosan is hajlamos a pusztá tükröképünkre redukálni?

¹⁵ *The Shining*, Kubrick, 1980, 146’.