

Király Jenő

A film szimbolikája

A fantasztikus film
formái

II/1

Király Jenő *A film szimbolikája II/1*

A film szimbolikája
A fantasztikus film formái

Király Jenő

A film szimbolikája

MÁSODIK KÖTET

A fantasztikus film formái

1. rész

**Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék
Magyar Televízió Zrt.
2010**

© Király Jenő, 2010.

Válogatta és szerkesztette:

Balogh Gyöngyi

Szakmailag lektorálta és az utószót írta:

Varga Anna

ISBN 978-963-9821-17-0 Összkiadás

Második kötet 1.rész

ISBN 978-963-9821-20-0

Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék
Magyar Televízió Zrt.
Kaposvár – Budapest, 2010.

Tipográfia és nyomdai előkészítés: Krébecz József ASSA Kft.

PROTOMARK Kft.

1. Bevezetés a horrorfilm mitológiájába (A fekete fantasztikum problémái)

1.1. Zombi – a legősibb őskép

1.1.1. A képzet, amely temetni jött az ész

Az alternatív axiomatika, mint a köznapi és tudományos, gyakorlati és elméleti tudást, a józan ész normatíváját hatályon kívül helyező szellemi eszközrendszer, ama – hivatalos világnézetünket megtámadó – képzetek törvénye, amelyek őseredeti tartalma vagy alapító képze a létezőket megtámadó lét, vagy a tudatos életet megtámadó burjánzó élet. A kulturális realitáskép olyan összefüggések rendje, amelyek igazságában, bizonyítottóságában hiszünk, míg a fantasztikus világnézet az előbbiekkal összeegyeztethetetlen összefüggéseket tartalmaz. Fekete fantasztikumról beszélünk, ha a nemcsak ismeretlennek, idegennek, de lehetetlennek is hitt összefüggések erősebbnek bizonyulnak a realitáshitünket konstituáló szükségszerűségeknél. Az odakinti, alternatív lehetőségek szappanbuborékként pukkasztják szét az egyetlen igazi valóság kiváltságos, az összes többiek létezni nem engedő lehetőségeinek szellemi egyeduralmát.

Ha olyat állítunk, amit beszélgető partnerünk lehetetlennek vél, s ami így egész világnézetét, valóságérzetét, tájékozódási rendszerét és életstratégiáját fenyegeti, állításunk a nyugtalanságtól a gyűlöletig terjedő védekező, elhárító reakciókat vált ki. Ugyanakkor vonzanak is az ilyen képzetek, ritka az olyan görcsös háritás, amely fantáziaként, meseként sem fogadja el őket. Eme ambivalencia által teremtett kompromisszumos képződmények a fekete fantasztikum megtestesítői, a rémek inváziójáról szóló mesék.

1.1.2. Az emberi lét embertelen alapjai

A monstrum a maradék, az, ami az emberből marad, ha elveszíti azt, amit a történelmi létezés eredményeképpen, feladatait sikeresen megoldva, problémáit megválaszolva, maga teremtett magából. A monstrum lényege az a bizonytalan, konfúzus alap, melyre gondolunk, ha pornak és hamunak, agyagnak és sárnak nevezzük az emberlét összszubsztanciáját. A fekete fantasztikum, azaz a horror világában a populáris filmműfajokat hordozó, önálló elbeszélés rendszerek kikristályosítására alkalmas rémképek végsőjét keressük. A legprimitívebb, legúrta és legalantasabb monstrum, a zombi, a formára váró anyag szükségének kifejezése. A formák fékek, fegyelmezők, melyek híján nincs más, csak a káosz önmagát gáncsoló burjánzása. A forma a lét tartozása önmagának, mely egy kumulációs, evolúciós, pacifikációs folyamat kezdetére állít. A formavállalás és formatalálás fegyelme a kumuláció és orientáció kezdete. A léttörténet olyan mese, melynek hősteremtő megbízója, útnak indítója a forma. Rabság is a forma, mely a lényt önmagába zárja, de épp ezzel teszi lehetővé a harcot a nyitottsáért, az öntúllépésért, állandó aktivitásra ösztönözve, mely nélkül nincs történet, folyamat, szabadságharc.

A monstrum a minimális ember, a zombi a minimális monstrum. A minimális ember a maximális erő képviselője. A minimális monstrum a minőségek kibontakozott rendszere felől tekintve minimum, a nyers erő szempontjából azonban maximum. A monstrum az ember rettenetes ösképe, a zombi a rettenetes öskép iszonyatos magva: legformátlanabb része, amely az első. Az emberi nem más mint a minden nem-emberire ráépülő többlet, így a zombi, mint az ember ősmagvának képe, nem emberi, hanem nem-emberi minimum kifejezése. Minden ember a progresszív és regresszív lehetőségek kontinuumja, amely kontinuumban van egy pont, ahol nem ismerünk többé rá, amitől kezdve többé nem az, akit szerettünk, becsültünk, akihez tartozunk. Üresen néz ki a világba, s nem ismerjük fel benne többé a bennünket felismerőt. Mindennél régiebb valami néz belőle ki ránk, pontosabban néz keresztül általa rajtunk. A valaki már csak a valami érzékelő szerve, mely nem érzékel semmi többlet, csak azt hogy van, s nincs is több feladata, erre szól a megbízatása. Nincs benne semmi emberi, de nem is állati, mert az állat jámboran teszi a dolgát, mely hozzájárulás a létformák együttélésének kiegyensúlyozott tökélyéhez. Az állati élet létharca a harmonikus önépítés spontánul megvalósuló előzményeinek, a faj önépítkezésének a szolgálatában áll. A természeti szépségek ugyan egymás kárára szépek, de a kártevést a szépség korlátozza, a rombolás a harmonia szolgálatában áll. A természet minden rútsága a szépség folyamatának része, a zombi ezzel szemben olyan természetellenes világot testesít meg, ahol a szépségfolyamat megrekedt, a létezés berendezkedett a rúttáadiumban, s nem tud belőle többé kilépni. Az erjedt mustból nem lesz többé bor, s a magból nem szökken szárba új élet. Az ember, miközben isten akar lenni, rosszabb az állatnál, izgágasága Pandora szelencéjévé változtatja a természet egészét. Az embertől ezért messzebb lehet a másik ember, mint az állat, a másik egyén nagyobb ellensége lehet, mint bármely más faj.

1.1.3. A gonosz imperatívusza és az élet iszonyatos alapterve

A zombit meg kell ölni, mert nem lehet életre kelteni. Azért kell megölni, mert eleve közelebb áll a fizikához, mint a biológiához. Ezzel azonban csak az élet alapvető ambivalenciáját tárja elénk, az életét, mely állandó ingadozás az élettelen anyag és a szellem, a kegyetlenség – vagy kevésbé antropomorf kifejezéssel az érzéketlenség – tapasztalati törvénye és valamilyen reménybeli korrekció, fordulat vagy jóvátétel kinyilatkoztatott törvénye között. Valami, ami nem él, élni próbál, és a megghiúsult kísérlet felfedi az élet kegyetlen titkait. Hogyan lesz a nem-életből élet, a sárból lélek, a nyugvó anyagból látó, bolygó, otthontalan teremtmény? Úgy, hogy az egymás mellett levő entitások egyszerre egymás helyén akarnak lenni, a maga számlájára létező, a másik számlájára kezd egzisztálni, indul a tolongás, a kiszorítási, a versengési és a győztesek felemelkedése. A létezők egymásnak esnek, s a tehetetlen széthulló világot az éhes agresszivitás kezdi összehúzni, megszervezni, tömöríteni. A zombifilmben az élet borzalmas alapterve nem emelkedett eléggé a lét iszonyatos és alapvető terv-nélkülisége fölé, nem haladta meg azt. A fürdőző szépségek idillje az iszonyat orgiájává változik (Jean Rollin: *Zombik tava*). A rendőrt vacsorázni hívja felesége, s az asszony pikánsan bájos arca egyszerre szétmaszatozódik (Gary A. Sherman: *Dead and Buried*). Az élet minden szépsége és harmóniája a könyörtelenségek kölcsönös megfélemezésén és kiegyensúlyozásán alapul, és a vesztesek, a feláldozottak humuszából táplálkozik. Az egyed

minden győzelme átszámítható a sokak vereségére és veszteségére. A zombifilmben eljött a világ végpillanata, mely haláltánc és végítélet, s azért megfordíthatatlan és feltartóztathatatlan, mert az anyag és élet törvényét nem tette jóvá a szellem törvénye. A kegyetlen anyagon kegyetlen élet, s a kegyetlen életen még nálánál is kegyetlenebb másik élet élőszkodik, mely nem találja a kegyelem (szolidaritás stb.) ellenprincípiumát.

A zombifilm pesszimizmusa az őrző szellem lázadása a pazarló élet ellen, míg maga a zombi az életnek a szellem, és az élettelen anyagnak az élet elleni lázadását testesíti meg. Van-e jobb, pontosabb alapképlete az emberlét szerencsétlenségének, mint a zombi, akinek ösztönei kialudtak, ösztönszegény, s tudata csak dereng, tompán pislákol, az ösztönök nyomorékja egyben a szellem nyomorékja is, tudatszegény lény? Természet és kultúra közt vajdva elmondhatja, de immár az egész emberi történelem nevében, amit a reformkommunisták mondogattak, s a mai globális világot szervező reformkapitalisták is nemsokára hasonló giccses pátozzsal fognak elmondani: valahol utat veszítettünk! Kétségtelen, hogy a természetre ráépülő emberlét épületében az állati vonások is egyfajta minimum kifejezői, de az emberlét állati hordozói más műfajokban testesülnek meg, nem a zombifilmben. Az állat otthonosan él a természetben, melyben csak az alkotók – az ember és az Isten – idegenek. Csak az alkotók pusztítók, a többiek egyszerűen fenntartók. A zombi a legősibb istenek idegenségét idézi fel, akik úgy néznek vissza az emberre, ahogy legősibb ősünk néz a világra. A zombi azt fejezi ki, ami az emberben a legrimitívebb, s ez nem az állat vadása, hanem a lét őseredeti tompasága és üressége. Iszonyatos, hogy az ember, oktalan erők, vakvéletlenek játékának terméke, maga is véletlen, s egyedül van egy halott vagy féléber világban. S ha ébredni érzi magát, borzadva ébred rá, hogy társainak ébersége is ragadozó érzékekre korlátozódik, a tudat nem emancipálódott a legrimitívebb ösztönök szolgálatából, nem jó kézre került a világ öröksége. De hogyan is nemesedhetne ez a lény, kinek léte egészében véve is látszatszerű és bizonytalan? A tudatos lét az elfolyó idő módján adott, a tudat nem tud megkapaszkodni saját testi hordozójában, sőt, mintha ő maga rothasztaná szét a vele társuló testet, mert az élet, mint tudathordozó testiség, nem olyan folytonos és szilárd, mint az élettelen anyag. A szellem ambíciói végtelenek, az élet erői végesek. Nincs idő elolvasni minden könyvet, megnézni minden filmet, s ha ezt nem értjük, az élet látja kárát. Élet és szellem konfliktusánál is nagyobb és mélyebb azonban egy másik, élet és élőlény konfliktusa.

Az ember, ez az állhatatlan és mulékony képződmény, az érvény szilárdságának hiányát az isteneknek felpanaszoló, létért kiáltó mulékony ködképként, látszatformaként lázad saját létmódja ellen. A szellem ismeri fel, az iszonyat katarzisában, az élet problematikáját, élet és élő érdekellentétét, mert az élet az önmagát fenntartani tudó mozgásforma, az élő azonban az önmagát fenntartani nem tudó entitás: élet és élő közé befurakodott a semmi, mely az élővel együtt születik, tűnik fel a világban, de az élő nem sejti, csak a szellem sejti meg az élők tragédiáját. A szellem ezért felháborodás. A szellem létformája az iszonyat katarzisa, az életé az iszonyat békéje, a banális iszonyat, melyben a külső rettenetet nem kíséri belső. A szellem találkozik az iszonyattal, az élet maga az iszonyat. Nem mindegy, szemlélni az iszonyatot, vagy lenni az iszonyat. Amíg az élő az életet szolgálja, az egyed a fajt, a nemző a nemzedékek sorát, addig az iszonyat is oldódik a szépségben, pusztán az egyed szellemi emancipációs törekvései nyomán halványulnak el az élet szépségei, s kerül szemtől szembe, közvetítések nélkül, az örökkévalóságot (azaz valóságot és nem ködszerű bizonytalanságot, szétfosló lát-szategisztenciát) követelő szellem és a halott anyag.

A zombi azonban nem az emancipációs követelés megtestesítője. (Ahol fellép, pl. *A hol-tak földjében*, az emancipatórikus igény, mely egyetlen zombiban születik, s konzekvensen, szótlán dühként, néma felháborodásként nyilvánul meg, a honfoglalásra induló zombik mintegy a műfajból is kivonulnak, mert a folytatást, ha van, a *Conan*-típusú hősmitológia, a barbárfilm tudná elmesélni.) A tipikus zombifilm esetében az emancipációs követelést a mozinéző testesíti meg, aki – a formák ébredését áhítva – szemléli a zombiban a radikális emancipálatlanságot. A felébredt, szabadságot sár szemléli, szabadságát megerősítendő, az ébredni nem tudó sár gyámoltalan lázadását a tehetetlenség, a süket-vak tanácstalanság, dülöngő tétováság, eleve kisemmizettség ellen.

1.1.4. A szellem ősrobbanása

A mítosz lételméletében valamiféle ősrobbanás mimézis-sora fogja össze anyagot, életet és szellemet egyazon lét kibontakozó aspektusainak gazdagságává. Ezért tükrözik egymást a szférák, ezért engedelmeskedik azonos logikának a faluépítés, a kosárfonás és az elbeszélések szövése-fonása. A szellem ősrobbanása az élet, az élet ősrobbanása az anyag ősrobbanásának mimézise, magasabb, labilisabb illetve megfoghatatlanabb nívón való ismétlése.

Mi a végső mag, mi az, ami redukálhatatlan, az elbeszélés tárgyát képező lét minimuma? Mi az, amiről nem mondhatunk le, ha mesélni kezdünk? A feltétel, amit bármely létnek be kell töltenie, hogy valamely elbeszélés vagy drámai esemény szereplője lehessen? Az első lökés, az ősmozdulás, a minimális elbeszélés szükségképpeni tárgya valamely differencia, s az őt megnyilvánító katasztrófa, valamely formát, egyensúlyt kereső elmozdulás, mely kidifferenciálja a jövendő sorsokat formáló erőket, a lehetséges folyamatok szereplőit. Az első észlelhető tény a katasztrófa, mert az első mozdulat nem más mint nyugodtan egymás mellett lenni nem tudás, osztozni nem tudás, meghasonlás. Az első egymás ellen fordulás, az első ütközés, a lét maga ellen fordulása, hadüzenete önmagának: az elbeszélések tárgyának, az elbeszélhető világnak a kezdete. Ebben az értelemben a zombi léttörténeti őslény, melyben az élet az anyag keletkezését modellálja, a magát elviselni nem tudás, a sem lenni sem nem-lenni nem tudás vajúdo világának mozgalmas kezdetét testesítve meg. A zombi az anyag hősoza, mely formákban keresi a békét és a rendet, de nem fér meg egy formában sem, levet minden formát. Semmi nem tud együtt lenni, minden szétesik, az együttlét, az összetartozás csak kísérlet, mely végső soron mindig meghiúsul.

Ferenczi katasztrófák soraként ábrázolja az eleven szubsztancia fejlődését, melyek mindegyikéből megerősödve, új struktúrákat, érzékeket, képességeket, létformákat képezve kerül ki az élet. A XX. század végi kultúrában a katasztrófa fogalma még fontosabb, középpontibb helyre nyomul, maga a lét jelenik meg önmagát konszolidálni próbáló katasztrófaaként, ám ez arra utal, hogy a formák, melyeket magára kényszerít, ellentétesek eredeti természetével, így csak ideiglenes lehet minden harmónia, és látszatszerű minden állandóság. Ennek felel meg a zombifilm történelemképe. Jön az új népvándorlás, tompa arcok, marcona alakok, új nomádok, kik véget vetnek minden hosszú távú kumulációnak, gúnyt üznek minden identitásból és elsöpörnek minden magasabb, folyamatos, a kifinomodás bázisául szolgáló kultúrát. A XX. század elején új Bábeltől rettegnek a kultúrkritikusok, melynek népkeveredése a legkisebb közös nevezőre redukálná a kultúrát. A század végére elfogadják az új helyzetet, észlelik

azt is, hogy ez a funkcionális analfabetizmussal párosuló új hedonizmus rendkívül agresszív, nem tűri a kritikát, nem ismeri az önkritikát. A kultúrkritika önfeladása, hedonista metakritika hódol az új emberiségnek, s az írástudók új árulása úgy ostromozza most már magát a kultúrát, a kumulatív önreflexivitást, ahogyan a bolsevik kultúrarombolók még csak a „burzsoá” kultúrának üzentek hadat. Most a világképre mondják el mindazt, amit korábban a „burzsoá” világképre. Az írástudók által elárult és feladott kultúrkritika a triviális kultúra rémálmaiban él tovább.

A zombifilm, melyben gonosznak nincs ellenprincípiuma, a globális világnak megfelelő monizmust képvisel, az illúziótlanság sátáni monizmusát. A dualizmus elvi hiánya nem is biztosíthat mást, mint a szétesés alternatívátlanóságát. Az egyetemesség létmódja és fejlődésformája az egyedi szétesése, az általános önfenntartása átgázol az egyedien. És fordítva: az egyedi összeállításának módja az egyetemes szétesés. Egyedi és általános megtámadják, irritálják, rothasztják egymást. A *Paura* cselekménye temetőből indul, a *Gli ultimi zombi* cselekménye kórházba és temetőbe érkezik. A *Paura* cselekményének nemcsak kiindulópontja, végpontja is a temető: ezért jelenünk meg benne szabadságolt holtakként. A *Gli ultimi zombi* temető- és kórházjáró hősei végül felfedezik, hogy New York, ahova megmenekülésük után hazatérnek, már csak látszat, karneválozó, életet játszó, felbolydult temető. Kísértetváros. Mozgalmas temetők beszélnek a létről: a kozmosz létmódja a szétesés, a lét története a szervezetség csökkenése, romlás. Kívül, a kozmoszban, nincs megfelelője annak az ellenprincípiumnak, mely csak a lélek lázadásában vajúdik, de a zombifilmben nem sikerül megszületnie. Az ember egy még a terv vagy a kísérlet stádiumában elvetélt létforma. A zombifilmben a sodró, felszívó, eltaposó, széthúzó erők elleni lázadás és tiltakozás nem hoz semmi újat. A fennmaradásért küzdő zombi kegyetlensége vagy a zombival ugyanezért küzdő ember kegyetlensége, mind csak a szétesés ellen fordított hasonnemű ellenaktivitás: szétszedés. A szétszedés, mint a szétesés fékje. A szétesés minden fékezése valahol megsokszorozza, gyorsítja a szétesést. Kegyetlenség védekezik a kegyetlenség ellen, pusztítás a pusztítás ellen. A jó, a siker, az eredmény, az állandóság itt csak a rossz önmaga ellen fordulása, megkettőzése. A jó csak ellengonoszság. A jó az, ami nekem jó. A gonosz az, ami nem nekem jó. A más jóllakása, otthonossága, biztonsága, öröme, amely úgyis olyan igénytelen, nem képes az énben tiszteletet kelteni, s ezzel esetleg fékezni önzését. Így minden siker tovább növeli a távolságokat. A zombifilm világtervében értelmét veszti a happy end. A *Paura* happy endjének felujjongó kisfúja arcára fagy az új rémület. A *24 órával később* happy endje giccsesen cinikus stílustörés. A zombifilm hősei a szétesés erővonalait, a pusztulás viharát kiismerő hullámlovasok, haladékkért küzdenek, a harc pedig annyira mocskos, megalázó és deprimáló, a magány hatványozódása annyira szükségyszerű, hogy a néző megkönnyebbül, ha, egy ironikus álhappyend után, eljön a végső bukás. Miután a filmek egyik legfőbb attrakciója, hogy a legkedvesebb, legszeretettebb, legközelebb személynek kell átváltoznia iszonyatos, nem emberi idegenséggé, e világban a happy end nem is lehetséges, pontosabban, legfeljebb a nézőtően jelentkezik, a néző él át valamilyen szellemi eksztázist, amennyiben képes volt szembenézni a lét kíméletlenségének és értelmetlenségének minden vigasztalást elsöprő végső kifejezésével. Mert a néző egyed, s az egyed számára a szelektív princípium a végső igazság, mely által nem ő, csak a faj lép tovább, a kombináció ugródeszkájáról, a jövőbe.

1.1.5. Az élet „traumájától” a nemi élet traumájáig

A zombi, aki (vagy amely?) a korai woodoo-filmben betanított munkás volt, a *Haláli hullák hajnala* című inváziós-katasztrófafilmi tematikájú komédiában újra azzá válik. A programozott, szabályozott, kondicionált ember végül felfalja kondicionálóját. A zombifilm nyilvánvaló, kultúrkritikus és szociálfőbikus jelentései azonban csak mellékjelentések, melyek nem magyarázzák meg a műfaj pikantériáját. Úr és szolga kegyetlen és egy ponton megforduló függése mellett a zombifilmben másfajta függések is szerepet játszanak. Gilling *The Plague of the Zombies* című filmjében a zsarnok egyben csábító. A nagyr felajzza a polgárosszony fantáziáját, ki erotikus érdeklődését megpróbálja racionalizálni, barátnőjét tervezi összehozni az arisztokratával, mégis ő maga indul el éjszakánként, alvajáróként, ki, az idegen éjbe, melyben zombik sötét alakja támasztja az alkony kárpitját.

Nem véletlen, hogy a két ősklasszikus, a *White Zombi* és az *I Walked With a Zombie* is erotikus alvajáró nőkről szól. John Gilling filmjében – ez az erotikusan tudatosabb vámpírfilmek tradíciójának hatása – két hősnő járja meg az utat, a kényszerek, a spontaneitás, a tudatlanság útját, melyről csak az egyik tér vissza, s melyet a másik fejlődése számára is ez a kockázatosság tesz értékké, a néző számára pedig érdekessé. Gilling boszorkánymestere társalgás közben, mintegy véletlen, eltört pohárral balesetet inszenálva, sebet ejt a nőkön. Szüksége van egy kifosztandó testnyílásra, résre a pajzson, foltra a szépség maszkján, kapura a testen, s az ebből csöppenő testnedv által von uralma alá, így tesz zombivá. A függések eredete, a vágyott függetlenséget gáncsoló ellenprincípium, a csapda, mely adottságmodunk alapjaként adott, az összfüggés: a test nyitottsága, kiszolgáltatottsága. A zombifilm világképében a nyitott rendszer fogalma az iszonyat képlete, a kiszolgáltatottság szinonimája. Nyitottnak lenni annyi, mint sebnak lenni, feltépve, kitérve, kiszolgáltatva, átjárva, felhasználva, felfűzve, formavesztve. A zártság ezzel szemben annyi, mint szépség, autonómia, szabadság, függetlenség, önrendelkezés. A zombifilmben a rút mint esztétikai kategória mágikus vonzását, az alvajáró-nőket vonzó éjszakai temetőket a szépségtől, szabadságtól, zárt formáktól, sorsvállalástól és odaadástól húzódozó test, testünk mint lázadó szolgánk elbitangoló hajlama teszi erőssé. Joe D’Amato *Afternoon* című, horromotívumokkal játszó szexfilmjében a csábítónak nincs polgári identitása, akár zombi is lehetne, a történet azonban csak a vérig kísér nem a halálig, a woodoo-rituáléig, nem a halálon túli sivár örökkévalóságig. Az említett erotikus film az erotikában mindazt az iszonyatot megtalálja, melyet szükségtelen az erőszak médiumában is kifejtteni, ha maga az erotikus rabság is egyfajta élőhalál. A film öntudatos fiatalasszonya férjére támad, amikor az megkéri, „amíg bevásárolok, csinálj rendet!”: még nem vagyok a takarítónő! Miután az asszonyt egy kétes egyén, ki nem tudni, bűnöző-e vagy zombi, megerősokolja, a nő elhagyja férjét, örökös transzban él, konyhát súrol, büvölten bámulja emberét (vagy nem-emberét), amint a férfi az ebédrel töltökezik. A lezüllött asszony durva szexért koldul szakadatlan, obszcénul szeretkezik az idegennel, imádó férje szeme láttán, mint akiből minden egyéb érzék és emlék kiveszett. Amikor a film végén a kultúremler és a vadember harcol a nőért, az felkel a véres oltárról, melyre önként feküdt ki a gyilkos kése alá, s az emberlét emlékezetéhez valamiképp visszatálva, végül a szeretőt lövi agyon a férj elhullott fegyverével. A Joe D’Amato filmben azonban sem hitele, sem pátosza nincs már a meg- vagy visszatérésnek, ami a *White Zombi*-ban még nagy súlyú, a szenvedélyeket a kontrollálhatatlan, sötét dimenziókból visszahívó happy endet jelenthetett.

Már csak a film műfaji formakövetelménye az emberség visszanyerhetősége, nem a szerzők és nézők kultúrájé. A regényes és melodramatikus woodoo-film emléke a pesszimista zombifilm korában.

A kék ára az iszonyat, a cselekvés ára a kockázat, a menny ára a pokol. Verhoeven *Turks Fruit* című szexfilmjében a film elején a *Psycho*-beli Marion módján autójával a főútvonalról letérő hősnő szabados önmegvalósítása csúcspontján a rendező segítségül hívja a woodoo-szimbolikát, a hősnő hanyatlási folyamatának ábrázolására. A régi románcsal ellentétben itt nem a prózai világ támadja meg a szerelmet, hanem önmaga beteljesülése és felfokozása során kerülnek ellentmondásba eszközei céljaival, kéjei a boldogsággal. Amikor az ember váladékozni, vérezni, rángani kezd, amikor a szellemi jelenségen, a kulturális formán átüt az élet, akkor egyszersmind az életen is átüt a halál. De a cselekvéshez neki kell menni az anyagnak, alá kell szállni az anyagba, nem lehet többé bezárkózni az eszmények és ambíciók világába. Egyáltalában ott kezdődik a cselekvés, amikor kockázatot vállalunk, veszélyt jelentünk, és magunk is veszélyben vagyunk. Paul Verhoeven *Fekete könyv* című filmjének hősnőjét fehér hullának maszkírozva, zombiszerű jelenségként pillantjuk meg egy koporsóban. A fasisztába beleszerető és szerelmével a férfit szinte emberré változtató zsidónő története, a mindkét tábor bizalmát éppen becületessége és hősiessége következtében elvesztő antifasiszta ellenálló és kémnő története is a cselekvés kockázatáról szól. Minden cselekvés haláltánc a sír szélén, melyet az erőbevetés teljessége és a jelenlét ébersége változtat áttáncolássá a bukás szakadéka fölött. A test lehúzza a sárba, s a test a lélek eszköze, csak a sárba alábocsátkozni merészelo érhet el bármit. E lehúzó súly nem megkerülhető.

John Gilling *The Plague of the Zombies* című filmjében a félénk, érzékeny vidéki asszonyka, éjszakai útja után, viharvert, loncsos, obszcén, kaján ragadozóvá változik, kinek az első kezünk ügyébe kerülő ásóval gyorsan le kell csapni a nyakon szerencsére nem igazán szilárdan ülő fejét. A kissé unalmas, hebegő és szemlesütő, tétova és ügyetlenkedő, kedves de idegesítő nő azonban a haláltalan kísértések éjszakáján baljós mivoltában is izgalmas. Sötét tigrissasszony, zsákmányt gusztáló ragadozó: így néz ki az aktív nő ambivalens képe a férfiak szorongásaiban. Láttuk, az éhség mint türelmetlen és destruktív ösprincípium, a tárgy szétszedésével azonosítja az alany önépítését. Szexfilm és zombifilm határterületén, a legkegyetlenebb, látszólag egészen antierotikus, rút-borzalmas, aljas-destruktív fekete erotikában, a rettenetes izgalmas ambivalens képei azt hangsúlyozzák, hogy a nemi szerv éhsége nem hoz semmi fordulatot, nem igazán új a gyomor stratégiáihoz képest.

Az individualizált kultúra embere, a későkapitalizmus mozinézője számára iszonyatos szenzáció, ami az individualizálatlan létformák számára természetes banalitás. Az iszonyat kéjét nem a zombi éli át, hanem a néző. Agyak robbannak véresen, belek ömlenek, ragacsos masszává folyik szét a test. A zombifilm a pusztulás kaleidoszkópja, a kín tűzijátéka. Ez a műfaj virágkora, a nyolcvanas évek szellemi szenvedélye: hányféle módon lehet szétszedni a testet? A test olvadó, omló, oldódó természetét tanulmányozó zombifilm a lélekhorozóként elküldött, s e minőségében az egyetemes létezés otthonos reflexeiből, egységük istállómelegéből száműzött test honvágyának kifejezésével enyhíti a lélek semmifélelmét. Ezért visítanak fel a nézők boldog kéjjel, csiklandós kuncogással, amikor eljönnek a földszellemként megtestesült sárlények, hogy szétszedjék a kultúra magaslati régióiban békétlen örökös vándorlásra ítélt testet. A banális happy end-képzeteket megcsúfoló abszurd happy end (a rossz vég mint jó vég) itt a sikertelen első halált végül nagy nehezen követő második, teljes, végleges

halál, a nagy visszaömlés az anyag deltájába. Láttuk, hogy a zombifilm nem kedveli a konvencionális happy endet, de azt is mondhatnánk, itt csak happy end van. De nem a számunkra, csak a zombi számára maradt happy end. A *Hullajó* című filmben eljön a zombik zombija, az anyaóriás, hogy megnyíló méhe éhes szájként kebelezzze be a hőst. Később a fiatalember kiszabadul az anyaméh és sír eme egymásra vetített őspocsolyájából, ekkor azonban visszakapja őt a tiltott nő, a szerető, tehát egy másik, de természetében az előbbitől nem teljesen idegen egyesülés jelenik meg megoldásként.

1.1.6. A minimális ember pszichológiája és az intelligens szükséglet végnapjai

a./ Az egész: az iszonyat

A görög mítoszrendszer módján törzsiből nemzetivé, majd a népek kulturális érintkezésének kibontakozásával a világkultúra részévé váló mítoszok egy-egy népnek a világtörténelem színpadára fellépő nagy szellemi korszakát, az aranykort állítják középpontba. Minél nagyobb kitekintést nyerünk az emberiségre, minél egyetemesebb a mitológia – mint a tömegkultúra globális mitológiájában, de a korábbi birodalmi mitológiákban is – annál nagyobb a szerepe a kaotikus titáni dimenzióknak, mely azt magyarázza, hogyan lett az ember, nem azt, hogyan keletkezett egyfajta ember illetve kultúra. Nem azt, hogyan vált lehetővé egy kitüntetett nép nagy sikere, hanem azt, hogyan vált lehetővé az ember. A közös átok kerül az érdeklődés homlokterébe, nem a privilégikus áldás. Ez az elementáris szimbolika a legnagyobb erőforrásokkal szervez találgát. A minimális ember képviseli a maximális erőt. A maximális erő nem a specifikusan emberi erő, mert az emberies erő a szervezett gyengeségek rendszere, a megértő odaadás, az érzékeny figyelem és az önzetlen alkalmazkodás ereje, ápoló, gondozó, alkotó erő.

Iszonyat az, ha ráterhelik az emberre a létet, teljes lényegével, minden lehetőségeivel, az egészséget, mindent, ami van és lehet, ha kinyílik előtte az egész vadon, melynek egyetlen kitaposott ösvényével azonosította a létezést. A progresszió az uralt részletek világába építi be készségeinket, míg az egésszel a regresszió állít szembe. A nagy egészséget tehát nem a végső kifinomodás állítja elénk, ellenkezőleg, finom műszereink, készségeink eldobása, eredményeink elvesztése, kultúránk levetése. A tagolás, a distinkció, a differenciálódás, a megkülönböztetések felhalmozása, mely az egészről a részre tereli a figyelmet, biztonságérzetet ad és pacifikál. Az egésszel való szembenállás, szemtől szemben magával a léttel, nem más, mint a kétségbeesésen túl nyíló horizont, melynek tapintatos és elszánt elfüggönyözése határolja körül a banalitás világát. Ezért nem jutott el Heidegger a léthez? Mert ellenkező irányban van, nem az átszellemülés vezet hozzá? A zombik jutnak el a nyers, meztelen léthez és a zombifilm nézői az iszonyatos egésszel való szembenézéshez? A tudat a létezők között mazzolázik? A legprimitívebb ősbamba rábámulás szellemtelen szellemébe kellene talán visszatalálni, ha magának a létnek akarnánk találgát adni? Ez a zombifilm létkonceptiója. Meg kell hagyni, el kell ismerni, a vállalkozás azonos természetű az egzisztenciálonológiáival, a lét filozófiai hermeneutikájával vagy a pszichoanalízis bioanalitikus spekulatív filozófiává váló elmélyítési kísérleteivel. Ugyanakkor, ugyanezeket a kísérleteket teszi meg, a gondolati erővel versengve, a képzelőerő is, ennek érdekében

keresi az utat a XX. századi fantázia az ősfantáziához, melyet a kifinomult szellem faggat, a végső kérdésekre keresve választ.

b./, „Fuldoklom tehát vagyok”

A létélmény megelőzi a jelentéslélményt, mert a jelentések a létről a létezők sokféleségére irányítják a figyelmet. A zombi az érzékenység érzéketlensége, mely még csak a tudat derengése, nem ismer tudást. A létmegértés előtti létfelfogás nem vágy, csak étvágy. Az ösztönök nem ismernek kérdéseket, tárgyukat a természet adja. A világot nem a természet adta ösztönök problémamentes tárgyai által megközelítő lény léte a homályból jön, lehetősége az önmaga által eloszlatandó homály története. Az ember jelenlétét megszüntethetetlen kettősség jellemzi. Miből induljon ki, az én tárgyaiból vagy a tárgyakat megközelítő énből? Hol az én, a lélek? A világtérben legfeljebb dolgokat, testeket, testtagokat, sejteket, de ént, lelket nem talállok? Csak a maga számára is megfoghatatlan és a világban elhelyezhetetlen, múltkony én élménye bizonyosan jelenvaló, minden más – a sejtektől a csillagokig – csak képekben, jelekben adott. Csak e múltkony semmis ködkép adott, a még meg nem nevezett én érzülete, mint benyomás és indulat eredeti egysége, minden egyéb közvetített, hipotetikus és bizonytalan. Minden bizonytalanság kiindulópontja valami bizonytalan és önemésztő létforma. Az egyetlen bizonyosság a bizonytalanság. Az első bizonyosság nem a gondolkodom vagyokja, hanem a fuldokló légszomj, a sírásra készítő éhség kísérlete a létezésre, melyben a sanszok és kockázatok ütközése kegyre, segélyre, üdvre, megváltásra vár, mert önmaga még csak görcsös akarat sem tud lenni, annál is kevesebb, magában véve csak tanácstalan vergődés.

A létkérdés kezdetben csak létszomj, s a létszomj kezdetben csak légszomj, később dühös éhség. A zombi a puszta kínra redukált szükséglet. A tárgyat kereső szükséglet, a kielégületlen egyensúlyhiány orvoslási lehetőséget kutat, képek között csapong, melyek üresen néznek vissza rá, semmi sem segít rajta, míg kínozza a hiány, mely nemcsak a vágytárgy hiánya, a vágy hiánya is, mert a beteljesületlenség kínját nem világosítják fel a beteljesülés képei. A zombi nem a végtelen vágy kínját éli át. A vágy kínjai tele vannak értelemmel, a vágyakozó kín vagy a kínlódó vágy szenvedése interpretációs munka, a vágy elérhetetlen tárgyának végtelen interpretálása, mely által a fizikai teljesületlenség esetleg szellemileg teljesebb lehet, mint a teljesülés. A végtelen vágy kínja, melyet a korapolgári irodalom szólaltatott meg, a drive-redukciót nem ismerő szellemi végtelenség születésének szellemi ünnepe volt. A zombi teljesületlensége, mely nem vággyá válik, csak vágytalan vakpróbálkozássá, a szemiozsis sivataga, az értelem és érzék hiánya, az érzékenység leépülése arra ítél, hogy önnön egyszer már megvalósult lényegét, lételjességét élje fel, fogyassza el az ember, s a zombi eme kulturális katasztrófa képét állítja elének. A zombi már nem ember, s addig létezhet, amíg még vannak emberek. Utólény, a visszavonulás formája, mely nem tudja meglépni azt a lépést, melyet a kezdet kezdetén megléptek őseink: az ember előfeltételeire redukált ember, a puszta probléma, mely kivetette magából a megoldást. Az ember, mely már csak az önfeledés módján létezik. Kezdet és vég egysége, nem nyugpont, a legnyugtalanabb pont, a befulladás ugrás ugrópontja vagy az elvétett kezdet. Az ember addig folytatódott, amíg kezdődött, képes volt megújulni, így a vég jelenik meg elvétett kezdetként. A mindig újrakezdő, s csak a megújulás módján létező lény vége az a pillanat, amikor elvéteti az örök kezdetet, a csak a vadonatújban, az örök újban élhető emberi létformát. E kisiklás képe a zombi.

Szükséglet mínusz képzet: a zombilélek képlete. A szükséglet, mely nem ismeri a kívánságot és vágyat, nem állítja maga elé a teljesülés képeit, melyek a kielégületlenség riadóállapotát a keresést ösztönző pozitív emóciókká változtatnák, melyeken a negativitást, a beteljesületlenség fájdalmát is mérheti a szenvedés. Igazi pozitivitás híján kifejtett negativitás sem lehetséges, marad a tompaság. A kín, mely nem tud vágni, a szenvedést sem élheti ki, szenvedése sem válik hajtóerővé. A kín hajtóereje az irányító, vezető erőt nélkülöző tanács-talan feszültségként mozgatja e tétova, bamba lényeket. A zombifilmekben nehézkes, esetlen, tompa lények imbolyognak, akik nem kímélik és nem sajnálják magukat, nem ismernek örömet és fájdalmat. Semmitől sem félnek és nem örülnek semminek, mert nincsenek konkrét szükségleteik, csak lenni akarnak, nem így vagy úgy akarnak lenni, nincsenek céljaik, csak létet ismernek, nem minőséget. Nincs identitásuk, ezért másét sem tisztelik, mert nem is érzékelik: ártatlanok, de nem ártalmatlanok.

Szükséglet mínusz képzet, annyi, mint vak szükséglet. De a szükséglet nemcsak vak, egyben magányos és becsapott. Tehetetlen szükséglet, melynek nemcsak önképe hiányzik, esz-közzel sem rendelkezik. A zombi elmegy a világ minden gazdagsága mellett, nem fogja fel a tárgyak mibenlétét, nem érzékeli a hasznos funkciókat. A szükséglet – eszköz és módszer híján – nem lehet más, csak tombolás. Az árva és becsapott, teljesülési feltételeit nem ellen-örző, kiszolgáltatott és kínpadra feszítő, nyugton sem hagyó és bizton sem vezető, eszközte-len szükséglet: tombolás. A kép, az eszköz és a módszer, a szükséglet és a beteljesülés kö-zötti közvetítők hiánya végül is azt az apparátust vonja el, mely a tevékeny lény aktivitását közvetíti. A szükséglet nem találja tárgyát, mert receptív, tisztán befogadó, fogyasztó. Ám csak az állat lehet fogyasztó lény, akinek a természet készen kínálja létfeltételeit. A tisztán receptív emberi szükséglet nem találhatja tárgyát, mert ez a tárgy nem adott, nincs kész, nem várta őt a világban, az ember csak egy általa teremtett világban életképes, melyben létmódja a szakadatlan teremtés. Szükségletének nincs tárgya, hacsak maga meg nem teremti. Meg kell teremtenie a világot, amelyben életképpé válhatik. A nem-teremtő ember, a magáról megfélemedezett, léte alapképletéhez hűtelen, aktív lényegét, szellemi lényegét elveszített ember: zombi.

A szükséglet a létező létének csonkasága, nemléttel vert lét, beoltott hiány. A szükséglet kifejezése a folt, a makula. A zombi mint a képesség híján való szükséglet szörnye: torz. A zombinép a makula-halmazok halmaza. Világának lényege azért az iszonyat, mert egy lehetetlen rendszer tartja fenn erőszakkal önmagát. A szükségletnek képességre van szüksége, s ez mindennek előtt ismeret, a maga és tárgya ismerete, a bekódolás parancsa, mely egyúttal a maga fölél emelkedés parancsával párosul, mert ez hoz létre egy új centrumot, ahonnan bekódolhatja a maga problematikáját és a világ válaszát, vagy a világ ingerkínálatát és a maga összefoglaló válaszát. A bekódolás parancsa az első, de a zombinak nincs hozzá kódja. a beírhatatlan ösbeíródása pedig a kín, megbízás a szellem önlétrehozására, a szellemi (vagy aktív, teremtő) lény önszervezésére, a kódolás ugrására, a különbségtételre szóló megbízás. Alternatívája a pusztító parazitizmus kiszolgáltatottsága a sorsnak.

A zombi éhes. Az éhes lény szüksége ürré nyilvánítja a belsőt, melyben a külsőnek el kell tűnnie. Az éhség, az éhes lény centrumaként, feneketlen mélység, amelyben eltűnik a világ. A zabáló lény gyomor-száj, a gyomor pedig anyag-száj, magának a nyers halott anyag-nak pokolkapuja. Minden, amit a ragadozó gyomor-szubjektum elfogyaszt semmivé válik, hogy legyen mindannyiból egy valami: a megsemmisítő szörny. Örvény a gyomorlény, mely

mindent elnyel, egybegyúr, hogy kettéválassza énné és hulladékká. Rettenetes valami kell, hogy legyen ez a begyúró én, mely hulladékcsikót hagy maga után, mint csiga a nyálát (a *Volt egyszer egy Vadnyugat* című filmből származik e hasonlat). Az éhség a könnyörtelen szükséglet, amely megsemmisíti azt, amire szüksége van. Türelmetlen és destruktív ősprincípium: tárgya egysége a maga szétesése, s a maga egysége a tárgy szétesése. Destrukcióra utalt, pusztító kegyetlenséget segítségül hívó egyensúlyvesztések sora felett egyensúlyoz az éhes élet.

Magunkban hordozzuk azt a princípiumot, mely mindent tagad, mindazt, amiben hiszünk, s a másik ember felé hajtó révült éhség emléke is ismerős. A csecsemő nem önálló és nem képes az önfenntartásra, cselekvő közepe és emberi lényege, a létfenntartó aktivitás még kívül van, az anyában. A lény első kapcsolata, az egyetemes létbe gyökeret eresztő első aktivitása a táplálkozás aktusa, melynek tárgya az anyatej, az anyatest tápláló szubsztanciája.

A zombifilmek a Destrudóról szólnak, melyet éhségként definiálnak, a vámpírfilmek a szomjként definiált, s a részegséggel összefüggésbe hozott Libidóról. A vámpír gyilkos vágya öleve szeretet, a zombi még csak öl. Van valami kísérteties szenvedély, mely elválaszt-hatatlan a kártétel aspektusától, mely nem szerelem, talán nem is erotika, ősbibb vagy pontosabban, ébredése időpontját tekintve előbbi, azaz primitívebb amazoknál. Nevezhetjük prelibidinózusnak, preödipálisnak, ha a Destrudót önálló elvnek tekintjük, de tekinthetjük a Libidó korai, démonikus szakaszának is. Most a Destrudó Libidójáról, később a Libidó Destrudójáról kell gondolkodnunk. A szükséglet kielégítése mint pusztá kínoltás: tűzoltómunka, mely megelőz minden kéjt, gyönyört, örömet. Romero apatikus zombijai száralmasan gubbasztanak egy pincében, egy kézen, karon, lábszárcsonton rágódva (*Dawn of the Dead*). Az, ami az én számára kínoltás, a partner számára kioltás. A zombifilmek a kioltás, a megsemmisítés orgiái felé haladnak. Az, ami a vele egy időben felvirágzó pornófilmben a nemi aktus, a zombifilmben a széttépés, roncsolás, rombolás, felemésztés, megsemmisítés aktusa. Mindkét aktust csúcspontként, központi szenzációként tálalja a reá alapított műfaj, a zombifilm azonban e korban nagyobb attrakciót tudja stilizálni a kioltást, a testek szétrobbanását, oldódását, mint a pornófilm a nemi aktust. A cél azonos, a nézők én és nem-én keveredését, az ember kozmikus emanációját szeretnék látni, ezért nem fejezhetik be a pornófilm szereplői a nőben a nemi aktust, ki kell ömleniük a világba, de amit a pornófilmben az ejakuláló nemi szervek tesznek, azt a zombifilmben a szervezet, a test, a lét egészének kell megtennie: ömleni, robbanni. Ugyanaz az aktus, csak az utóbbi műfajban – az archaikusabb, regresszívebb, barbárabb szimbolika közegében – felfokozottabb állapotban jelenik meg, két modalitást véve igénybe a végsőkig fokozás érdekében, a fantasztikumot és a destruktivitást.

1.1.7. A képzet, amely temetni jött a reményt

Az idősebb testvérműfaj, a vámpírfilm szuggesztíója alól felszabadult zombifilm, formális terve szerint, fantasztikus-inváziós katasztrófafilm, melyben az alternatív axiomatika megtámadja a kulturális realitáskonceptiót, a fantasztikum hadat üzen realitásérzékünk valóságának. Tartalmilag: megelevenedik a sár, mozdul a rög, éled a göröngy, mocoognak, nyögnek, ébrednek a temetők. A koporsóban válik reverzibilissé az idő. Az anyag lázad tehetetlensége ellen, de a tehetetlenség elleni lázadás csak a tehetetlenség lázadása. A lehetetlen lázad

a lehetséges ellen, de a lehetetlen szerencsétlensége előbb győzi le a lehetséges életképességét, mint a saját tehetetlenségét. A létezésre alkalmatlan a létezésre alkalmast veri szét, nem a saját alkalmasságát harcolja ki. Forradalmak karikatúrája a zombi lázadása, az Európát (és a világot) bejáró kísértetek világának ébredése. A nagy ugrásokban, ébredésekben való hitet jött temetni a zombifilm, amikor a XX. század közepén, váratlanul, nagy műfajjá szerveződött, önálló képzetrendszerre és filmfolyammá vált. Az új műfaj – egzotikus folklóremlékek foszlányaiból táplálkozva – akkor született, amikor a forradalmak, utópiák és emancipációs remények kudarca, s a mindent elsöprő neokapitalizmus diadala nyilvánvalóvá vált. A harmincas éveket, Halperin korát, és a negyvenes éveket, Tourneur idejét, a zombifilm preklasszikus fázisának nevezhetnénk. Nem véletlen, hogy a zombifilmet olaszok tették nagy műfajjá. A horrorfilm Universal-korszaka a gothic novel, Hammer-korszaka a romantikus regény függvénye. A modernizált horror nagyformája (Romero, Argento) és szadobarokk extrémformája (Fulci) is az olaszok nevéhez fűződik, olyan nép fiaiéhoz, amely sokat remélt a szocialisztikus utópiáktól, ahol a keresztény utópia radikálisabb, s a kommunista utópia humánusabb formákat öltött, mint máshol, s a kettő a neorealizmus nagy stílusában és mozgalmában ünnepelte találkozását. Mondhatnánk: ha Rossellini, Vittorio de Sica vagy Giuseppe de Santis a szándékot ábrázolják, akkor Romero és Fulci az eredményt.

A rossz hír: a kultúrtörténet vége. Fukuyama a bornírt módon a politikátörténettel azonosított történelem jó végét ígéri, a zombifilm a kultúrtörténet rossz végét mutatja be. Történelem nélküli emberiség születését, mely új logika szerint él, csak tézist és antitézist ismer, szintézisre nem képes. A zombi nemcsak a „kommunizmus kísértete”, ugyanúgy a posztkommunista globális világé is, jelezve, hogy politikai vagy gazdasági eszközökkel megvalósuló parazita terror különbsége csak stiláris, eredményei azonosak. Az amerikai pragmatizmus gazdasági természetű hübrisze és kegyetlensége ugyanazt az emberi leépülést hajszolja világméretben végig, melyet a szovjet kommunizmus politikai hübrisze és kíméletlensége a helyi kultúrában vitt katasztrófális győzelemre.

1.1.8. Politikai és pénzdiktatúrák konvergenciája

Romero *Dawn of the Dead* című filmjében rohamrendőrök ostromolnak egy külvárosi bérházat, melynek színes bőrű lakói nem adják ki zombivá vált rokonaikat. Egy asszony testével védelmezi a tüzelő rohamrendőrök betörésekor révülten imbolygó nagy darab sápadt, tunya, buta férjét. Míg az asszony a fegyvert szegező rendőrök elé veti magát, a férj, a másik oldalon, nagy húsdarabokat tép ki a felülvöltő asszony vállából és karjából. A szeretet áldozata, a szegények szolidaritása, a gyengédség, a nagylelkűség és a hősiesség nem véd mást, csak az állati éhséget, a tépőfogak szadizmusát, a szükségletek szimbólumát, a minden egyéb érzéket kiirtó gyomor követelőzését, a modern pokol, a belső pokol szimbólumát, a ragadozó önzés bugyrait. Előbb a has jön, aztán a morál, mondták a marxisták, de nem jött utána a morál, a has maradt az egyetlen igazság, s minden érzék követelő, nyáladó, türelmetlen hassá változott. Ez a zombifilm emberképe. Valahol utat veszítettünk, búsongtak a reformkommunisták, aztán gyorsan átváltak milliárdosokká, s a megszázaszozott hasra bízták az új kultúra és társadalom vezetését: megszületett a globális zombitársadalom. Sikoltozó spielbergi nő az emberiség, zombik, cápák torkában. A kommunizmus volt az a sebzett,

rothadó, kései, megválthatatlan, bukott, haldokló emberiség, mely halála pillanatában átváltozott a neokapitalizmus haláltalan és élettelen zombivilágává. Mit csinált közben az elitkultúra? A strukturalizmus lingvisztikai nárcizmusa begubózott a módszertani problémákba, s magáról a dologról nem volt hajlandó többé szót ejteni, a posztmodern irodalmárok retorikai nárcizmusa pedig idézetek rágógumiját örölte szellemi moslékká. Egy kései kultúra szellemi kannibalizmusának cinikussá vulgarizált, másodlagos, felmelegített manierizmussal túlkompensált barbár rituáléi: ez a XX. század második felének öröksége. Új elit született, mely ész és skrupulosok nélkül megy neki a valóságnak, de hímes tojásként bánik az óvatosan kerülgetett szellemi problémákkal. Túlságosan sok a veszíteni valója, túlságosan függ a túlságosan koncentrált, egységesített gazdasági és politikai világhatalmaktól, túlságosan sok a szent tehén, s az elit lassan nem több mint eme ideológiai tabuk, gondolkodási tilalmak ismerője, szent tehenek pásztora. A legvulgárisabb „szennyfilm” műfaj mondta ki az igazat, talán mert ez az igazság olyan kegyetlen, szomorú és piszkos, nem lehetett volna előkelőbb műfajban kimondani.

1.1.9. A receptív ember eljövetele

A kezdet képtelenségének rettenetes vergődését látjuk, megelevenednek a temetők, éled az élettelen, lenni próbál egy lény, de a lét első terve dicstelen, az élő halál képének témája nem az éltető és teremtető élet, csak a pusztá fogyasztó. A zombifilm ugyanakkor a mában játszódik, a minden értelmes kezdet előtti világba visszacsúszó dekadens kor képeként. Eljönnek a legrégebb, legprimitívebb mozgatóerők, hogy lerázzák az összes feleslegessé vált distinkciókat és bonyodalmakat. A lét addig volt nagy tett és érdekes kaland, amíg nehezítette és nem könnyítette a maga dolgát, amíg feladatokat adott magának, és nem lerázni és megúszni akarta a nehézségeket. Bonyodalmak, közvetítések, kerülőutak nélkül élni annyit tesz, mint zombinak lenni.

A zombi a fontoló és választó képességét elveszített receptív lény, az, akit Nietzsche „választóbaromnak” nevezett: a jogával élni nem tudó, becsapható választópolgár, aki bármilyen karámba beterelhető, tetszés szerint manipulálható. A szellemtelenség az erőt választja, nem az ést és kultúrát, ezért a választójog, amely magában véve a felszabadulás vívmánya, elsőként rabságot hozott, mert a kultúrálatlan csőcseléknek a diktátorok imponáltak. A lény, akinek nincs lehetőségeivel és jogaival arányos kultúrája, csak a kultúra kioltásának hírnöke és végrehajtója lehet.

A zombinak nincs neve, nincs személyisége, minden zombi egyet tud és ugyanazt akarja. Az abszolút kiszámítható lény nem azonos a beszámíthatóval, ellenkezőleg, ő a beszámíthatatlan. A régebbi woodoo-filmben tökéletesen kontrollálják, dolgoztatják, virágzó tókés vállalkozásoknak tejel ostoba robotosként, az újabb zombifilmben is ügyesen kerülgetik és szinte veszélytelenül tarolják, amíg el nem bízzák magukat mértéket vesztő manipulálóik, vagy amíg elenyésző kisebbséggé nem válnak a tudatos lények.

1.1.10. Ölés és vásárlás

A zombifilm nem egy tekintetben különleges eset, műfaj történeti szezáció. Míg a műfajok keletkezése, a stílusokéval ellentétben, rendszerint homályba vész, a zombifilm a szemünk előtt keletkezett, szabályozta önmagát és nyerte el nagyformáját. Ahogyan a film lehetővé tette, hogy a művészetek keletkezésének „ösidők homályába” veszett mechanizmusait egy szemünk láttára született új művészet genezisében tanulmányozzuk, a zombifilm hozzáférhetővé teszi az empirikus megfigyelés számára a műfaj lét alapgeneziséét. E genezis tanulmányozója számára feltűnő érdekesség, hogy a műfaj egyetlen film testesíti meg a maga ideális nagyformájában, George A. Romero: *Dawn of the Dead* (1978) című filmje. Minden előző zombifilmet vázlatnak, minden utána következőt pusztá kommentárnak tekinthetünk. Romero már tíz évvel előbb csinált egy figyelemre méltó zombifilmet, mely meghatározta a műfaj új faszcináló és hódító erőt adó érett játékszabályait (*The Night of the Living Dead*, 1968), a műfaj virágkorát azonban a *Dawn of the Dead* hozta, mely nemcsak a régi woodoo-filmet forradalmasította, egyúttal a műfajok perifériájáról a műfajrendszer centrumába helyezte a fantasztikus film egész világgépét átíró modern zombifilmet. A *Dawn of the Dead* a bevásárló központ felé áramló tömeggel azonosítja a zombit, akik mennek, ballagnak, üres arcú, egyszerre bémész és tompa kifejezéssel sereglenek és kerengenek a modern katedrálisok, az árufétis imádóhelyei körül.

A vámpírcsók egyesíti, egymásra vetíti a szexualitás és a táplálkozás kéjét. A zombi éhsége, a vámpír dupla gyönyörével szemben, a szimplát sem ismeri. Romero zombijai zabálnak, de nem látjuk őket jóllakottan, Fulci zombijai pedig akkor is marcangolnak, rombolnak, ha nem zabálnak. A száj éhesebb, mint a gyomor, a szem éhesebb, mint a száj, s a szerencsétlen, boldogtalan, örök és automatikus szükséglet kielégítés képe az álszükséglet kielégíthetlenségét fejezi ki. Romero zombijai a bevásárlóközpont felé özönlenek, valamit keresnek, de már nem tudják, micsodát. A film át nem változott hősei, megszállva a bevásárlóközpontot, megteszik, amit a zombik is szeretnének, ha tudnák, mit akarnak. Mit tesznek?

A tántorgó zombik olyanok, mintha holtrészek volnának, de a film hőseit is elfogja a mámor, kétszeresen is, a bevásárlás és az ölés mámor. Rájönnek, hogy a zombik könnyen kicselezhetőek, nem akadályai az árukészletek fosztogatásának, s e tudás birtokában új és új bevásárló utakra indulnak rejtekükből. Kirándulásaik kettős sikerélménye a zombitarolás és az áruhalmozás. Miután egyikük egy ilyen alászállásból fertőzötten tér vissza, s végül elpusztul, kis ünneppel reagálják le a szereplők a feszültséget. Kiöltöznek, a hősnő kifesti magát. Fontos pillanat ez, mert a bevásárlóközpont tántorgó zombijait többször ellenpontosztta a film a kiöltöztetett kirakatbabák makulátlan, divatos szépségével. A rút rettenet és a makulátlan szépség, a zombi és a báb, egyformán életellenes, s a báb halottabb mint a zombi, mert sosem élt. A szép ridegebb, mint a rút! A csillogó, ragyogó lény, aki nem több mint saját képének hordozója, embertelenebb a sajnálatra méltó zombinál. A hősnő pedig szemünk előtt változik át az élettelen hasonmás, a pusztá kulissza, a javak viselőjének funkciójára redukált báb, a nyomorúságot gúnyoló ideál, a könyörtelen csillogás élettelen démoniája, a kép képévé. Egyik oldalon a világ minden gazdagsága, mely olyan sok, hogy csak játszani lehet vele, a másik oldalon a világ minden szegénysége, mely olyan szegény, hogy már mit sem tudna kezdeni az igazságossággal. Az emberek már csak a bábok másai, jogérzetünk már a zombik oldalán van e pillanatban.

Mit tesznek hát Romero hősei? Értelmetlenül halmoznak, harácsolnak, dúskálnak a szükségtelenben, pénzt zsákmányolnak egy olyan világban, ahol nincs már kereskedelem, televízió készüléket hurcolnak haza, holott az adóállomások már nem sugároznak műsort. A munka filozófiája, az elidegenedett munka elmélete írta le a kizsákmányoló emberi leépülését, aki helyett más termel. Romero filmjében új szintre lép a leépülés, a zombi helyett már más fogyaszt, más vágyik, más kíván, nemcsak a képességeket, most már a szükségleteket is leadja a létfeledő, kioltott emberi szubsztancia emléke, a végvilág maradványlénye. A zombiinvázió az álszükséglet beteljesíthetlenségének víziója. A permanens pótkielégülés harácsoló világának feldúlt békétlenségét a szükséglet önismeretének hiánya ajzza. Az ember mindazt kívánja, amit bárki más kíván, mert nem tudja, hogy neki magának, kifejezetten neki, mi hiányzik. Minden kell neki, mert nem tudja, hogy mi kellene a személyes beteljesüléshez és boldogsághoz. Mindaz akar lenni, ami bárki, mert maga nem tud lenni, nincs személyes létterve és fejlődéscélja, vonala, tendenciája. Nem tudja kitölteni saját helyét és idejét, ezért ostromolja másokét, nem tudja betölteni magát, ezért az élet elevenségét a mások kizsákmányolásában élheti csak meg. Mivel léte nem áll össze tendenciával bíró, kibontakozó egésszé, ezért nem is jelezheti, mi a következő lépés, mi a cél és teendő. Nincsenek saját szükségletei, mások szükségleteire van szüksége, ez a permanens fogyasztói versenymámor lényege. Romero zombijai e tekintetben csak kissé lecsúszottabb változatai Romero embereinek. Mások szükségleteit teljesíteni magunkban, mások szükségletei el- és kisajátításával adni létünknek értelmet, annyi mint az ő létüket élni, saját értelem híján mások létének vélt értelmét fogyasztani, belőlük élni, ők lenni és nem mi magunk: ez is egyfajta emberevés. Ez a fogyasztói társadalom emberi lényege, melynek groteszk karikatúrája a bamba és kielégületlen, folytonosan töltekező és mindig éhes zombi.

A harmincas évek eleji Universal-horror a baljós pátosz régimódi retorikájával szólít meg. Romantikus mesekönyvek képvilága nyeli el a mozinézőt. A romantikus mesék elátkozott világban játszódnak, melyben keresni kell a megváltás képletét. A modern zombifilmben ez a képlet elveszett. A lejátszódtatott tragédia kollektív, ezért a tragikum nem a kivételes nagyság privilégiuma, csak a baj nagyságának kifejezője. A zombinép: a tragédia kórusa. Néma kórus, a tragikum katartikus erejétől megfosztott tragédia hősietlen figurái. Az, hogy izoláltak, nem tudván egyesülni, csak szervezetlen halmazt alkotnak, ugyanaz, mint hogy nem tudnak érintkezni, meg vannak fosztva a nyelvtől. Nincs panasz és tanulás, létük mégis néma kommentár, létük vádol, amint felvonulnak, hogy elkövessék az iszonyatot, ami fennmaradásuk feltétele.

Ha a zombik a kórus, akkor a tragédia a miénk. Egy poszttragikus társadalom néma kommentárjai ők az elmúlt tragédiához, míg a filmek hősei, mint utolsó emberek, a tragédiáról lekészt tragikus hősök. Amíg zajlott a tragédia, nem vettük észre, ezért már csak menekülni lehet. Fogyasztás mínusz termelés, ez is a zombi képlete. A pusztítva vonuló fogyasztó a tiszta bevétel centrikum absztrakciója, az aktív alkotó és tájékozódó készségek leépülése utáni maradék, a receptív ember, akinek kegyetlen és improduktív világa az értelmes önzés eszméje értelmetlenségének kifejezése, mert az önzések csak iszonyattá halmozódnak képesek, nem tudják korrigálni egymást.

Lenni = enni = ölni: ez az életösztön képlete. Az életösztön maga a fel nem ismerés: nem ismer társat, csak koncot. A felismerés tehát a halálösztön munkája? Igen, ha feltételezzük a

halálöszön szublimált formáinak a kultúra szolgálatába állított sokaságát, mint a szeretet, az agapé, a charitas képességét, s még korábban, minden vallás áldozati és vezeklési rituáléit.

A zombinak nincs választása, egyetlen mozgatója van, egyetlen reflex élteti, a rágó, nyelő reflex által képviselt, legprimitívebb érvényesülés dühe. E gyilkos éhségnek egyetlen megnyilvánulása van: a harapás és az ölés a zombifilmekben ugyanaz. Az önfenntartó, önérvényesítő ösaktivitás, a harapás, egyben maga az ölés: az élet megszüntetése és megvalósítása nem differenciálódott. Akinek nincs választása, az nem tehet mást, a választások előtti módon létezik. Ez a létmód az evés mint ölés, vagy az ölés mint evés.

A gyomorlény lelketlen. A zombi nem „én”, nem szenvedés és szomorúság, nem érzékenység, a zombi nem „te”, nem partner, nem társ, nem vállal felelősséget. A zombi nem is „ő”, nem intrikus, nem konkurens, a közös célokért való harcban sem osztja értékeinket. A zombi csak egy „az”, s azért nem lehet több, mert számára mi is csak egy-egy „az” vagyunk. Mi pedig, nem-zombik, éppen azért vagyunk gyengébbek nála, mert még (talán, olykor, valamivel) érzékenyebbek vagyunk, s nehézségekbe ütközik a felismerés érvényesítése: tudjuk, hogy ő már csak egy „az”, de mivel ez a lény még a „te” jegyeit viseli, nem tudjuk mégsem akként kezelni. (Csak akkor maradnánk fenn ha „az”-ként tudnánk kezelni, ekkor azonban nem vagyunk többek, mint ő, mert amennyiben hasonló részvétlenséggel reagálunk, úgy habár testileg még nem is, lelkileg már zombik vagyunk, tehát megint csak az ő világa nyelt el bennünket, így is ő a győztes.)

A zombi számára csak nyers hús vagyunk, csak masszát ismer, tápot, s csak azt ismeri fel, amit e tápmasszaként azonosít. Csak az van, csak az játszik szerepet a zombi világában, ami azért van, hogy a zombi felszámolja, megszüntesse, felélje. A zombi képe arra figyelmeztet, milyen szerencsétlen a törtető, csörtető, érvényesülő erő, az óvó, vigyázó, megértő érzékenység híján.

Mi az, ami a zombiban kialudt? Az, ami által több volt, mint létfenntartó zabálógép. A figyelem, a különbségtétel, az egyediség érzéke, az empátia, a tisztelet, a részvétel, az együttérzés. A „te” észrevételének képessége. S ő, aki nem ismeri fel a társban a hozzá hasonlót, magában sem ismeri fel a hasonlíthatót. Figyelemre méltó szellemtörténeti érdekesség, hogy épp abban a korban beszéltek új szenzibilitásról, amelynek populáris mitológiája megformálta a kialvás és kioltás inváziójának műfaját, a szenzibilitás ellenképét mint jövőképet.

A zombi egyetlen aktust ismer, a harapást. Ez a táplálkozás, a létfenntartás aktusa. A létfenntartás aktusa azonos az ölés aktusával, egyúttal ez a zombivilág társadalmi szerződése is, hisz az ölés toborozza az élő halottakat, termeli a zombikat. Az állati száj a lét szerve, az isteni száj a legyené. Az előbbi ledarálja a világot, az utóbbi kiformalja a szót, a jövő öntőformájaként. Az élőhalál ott kezdődik, ahol a kommunikáció véget ér. Az első, amit a száj tehet, a harapás, az utolsó, amit tesz, a legtávolibb lehetőség, a kommunikáció. Romero filmjének első képsora egy széthulló televíziós adás, a felbomló kommunikáció képe (*Dawn of the Dead*). A zombiinvázió a kommunikáció utáni világ megvalósulása. Az iszonyat: a megszólíthatatlan, befolyásolhatatlan lény. Nincs mit mondani, minden szó hiába, az „én” nem jut el többé a „másikhoz”, legfeljebb a másik gyomrában van „helye”. A befogadás két pólusa, az emberi és embertelen befogadás, a lélek vagy a gyomor befogadó készsége. Vigyázó vagy bántó, őrző vagy szétmaró, állító vagy tagadó alapviszony. Az a kérdés, hogy a másik lelkében vagy gyomrában való „reprezentáció” az együttélés hatékonyabb módja. A zombitársadalom az utóbbi kontextusban definiálja létünk „üzemanyagaként”, a „másikat”.

1.1.11. Az objektív gyűlölet

A zombifilmre nem jellemző a vámpírfilmbe fellépő melankólia. E műfaj egy melankólia alatti vagy előtti világban rendezkedik be. A melankólia két dolgot feltételez, először is jóvátehetetlenül s együtt, közös erővel elrontott viszonyokat, másodszor a társak elvesztését, ami az elrontott viszonyok miatti szemrehányó érzéseket az elveszített partnerről az éltre fordítja vissza. Freudnál a melankólia a kudarcot vallott szeretetobjektum iránti gyűlöletet hártja vissza önmagára. A zombi nem ismeri a szomorúságot, e végsőkéig redukált, minimális érzékenység világában még kudarcként sem ismert a szeretet, ezért a csalódás és gyűlölet sem. Az a gyűlölet sincs meg, ami a szeretet vagy a szolidaritás határán jelentkezik, a konkurensek, a készletekért küzdők viszonyában. A korai woodoo-film zombija parancsra cselekvő betanított ember, a modern zombi ezzel szemben azt teszi, ami belsőleg is elkerülhetetlen, gyomra parancsát követi, a reflexek embere. Teendője egyértelmű, nem igényli érzés és gondolat közvetítését, a zombi a közvetlenségben él, nem érez és nem reflektál, csak reflexál. A világ, amely így létrejön, az objektív gyűlölet világa. A szubjektív gyűlölet a szeretet alternatívája, az objektív gyűlöletnek nincs alternatívája. Az objektív gyűlölet spontánul és természetesen, minden pillanatban, nyugodtan műveli azt, amire a szubjektív gyűlölet csak végső izgalomban ragadhatja magát. A gyűlölet a világ létmódja, mielőtt fellép a szeretet, mely „én” és „te” megkülönböztetésére építve rá „te” és „ő” megkülönböztetését, a te-tagot intimitásként konstituálja. A gyűlölet nem látja az „ő”-ben a „te”-magot és a „te”-ben az „én”-magot. A bornírt kommunikatív közösség határán jelentkező prekommunikáció a gyűlölet aktusa. A gyűlölet a világ létmódja, mielőtt az egyén érzésmódja volna, olyan világ létmódja, melyben a benne élők szükségképpen kölcsönviszonya az ártás. Ez a gyűlölet nem a válságos pillanat által kicsiholt rendkívüli érzés, hanem a dolgok természete, az együttélés módja. Nem izgalom, hanem nyugalom, nem természetellenes torzulás, hanem maga a természet, nem rendetlenség, hanem a dolgok rendje. A könyörtelenség szükségszerűsége, mint az emberi viszony alaptörvénye. Az ősgonosz nem gonoszodik, az objektív gyűlölet kegyetlenebb, mint a szubjektív gyűlölet. A szubjektív gyűlölet már felfogható úgy, mint az objektív gyűlölet cselekvésgátlása. A gyűlölködő, képzeletben ártó, destruktív képzeteket ápoló lény már nem csap oda automatikusan, már hosszú vergődésre van szüksége, melynek során eszi magát, hergeli magát, hogy képessé váljék a cselekvő ártásra. Ezért a szubjektív gyűlölet már kultúrmunka, a pacifikáció lépése. A gyűlölet átcsaphat szeretetbe, a közöny – mint az objektív gyűlölet lelki nyugalommá szilárdult alternatívátlansága – csak árthat. Danténál a közönyösek még a pokol is kiveti magából, a pokoli gyűlöletnél is rosszabb a közöny, az érzéketlenség. Az objektív gyűlölet szubjektuma nem a szubjektív gyűlölet, hanem a közöny, mely messzebb megy a negativitásba, mint a gyűlölködés. Az emberek gyűlölik a zombikat, a zombik nem gyűlölik az embereket. Ez is szorongást vált ki Romero embereiből: hallatlan előnyük a zombiknak, mondják, hogy nincsenek érzéseik. Az objektív gyűlölet szubjektuma az érzésmentes szubjektum, mely borzalmasabb, mintha a leggonoszabb érzéseket ápolná.

Az objektív gyűlölet alapja az objektív iszonyat, a tehetetlenség, kiszolgáltatottság és informálatlanság. Az ember eleve ilyen tehetetlen formában van belevetve – kisgyermekként – a világba, a privilégiumok, a döntés, a feltételek fölötti rendelkezés és az ehhez szükséges tudás elvonása és privilegizálása pedig másodlagos infantilizációval, s a vele járó tehetetlen

dühöngéssel és az alkotó energiák pusztító erővé regrediálásával sújtja. A leépülésnek fokozatai vannak. Előbb olyan dolgokat használunk, melyeket létrehozni már nem tudnánk, utóbb olyan dolgok birtoklására törekszünk, amelyeket már nem tudunk használni. Ezzel egyre több dolog válik fétissé. A fétist csak birtokolni és rombolni tudjuk, imádni és gyűlölni, csodálni és megvetni, megszerezni és eldobni. A megszerzés és eldobás értelmetlen körforgása a kései ember és kultúra véglényeinek tombolása. A fogyasztói társadalomban a teremtés titkos és kivételes, a pusztítás nyilvános és általános.

Az objektív gyűlölet mint létmód azt jelenti, hogy a gyűlölet híján is úgy kell cselekedni, mintha gyűlölnénk társunkat. A versengő cégek csak egymás rovására nőhetnek, a versengés kiszorítás. A versenytársadalmat az objektív gyűlölet, azaz a szelekció kultúrája vezérli. A kommunizmus a szubjektív gyűlölet kultúrája, a kapitalizmus az objektív gyűlöleté. Ha a kommunista megkegyelmez ellenfelének, akkor ez „népfront-politika”, ha a kapitalista megkegyelmez a konkurensnek, akkor neki van vége. Az invázió vagy járvány képe, a zombifilm katasztrófizmusa a kapitalizmus megfékezhetetlensége, a turbókapitalizmus mint kiürülés képe. Olyan növekedési folyamat képe, mely saját életfeltételeit semmisíti meg, hisz ha elfogy az eleven hús, a zombinak is vége.

1.1.12. A zombifilm alapterve. Szakítás a művészi korszak emberkonceptójával

Fellini, Antonioni és Bergman emberei úgy vannak bezárva a nárcizmusba, mint Jancsó emberei a csoportnárcizmusba. Ezek az emberek azonban még rossz lelkiismerettől ihletett lagymatag kísérleteket folytatnak, lázadoznak magányuk és idegenségük ellen, ha ez a lázadás, élveteg, önelégült és gyakran őszintétlen, modorosan ritualizált, kulturális alibivé stilizált, tetszelgő mivoltában sikertelen marad is, mert az egyik társaság pontosan úgy van bezárva az önérdek legázoló és háritó védelmébe, mint a másik a csoportérdek elnyomó fanatizmusába. Akár az egyéni, akár a csoportlét érdeke áll középpontban, ezt csak úgy képesek elképzelni, mint fogyasztó, elnyelő szervet, száját: „én”, „mi” egyenlő a szájjal, mely elnyeli a világot. „Te”, „ti”, a száj, mely elnyeléssel fenyegeti a világot elnyelő száját. Az érvényesülés, a zabálók zabálása, az előzabálás jogáért folyó titkos küzdelem, mely más, dekoratívabb jogokra hivatkozva él vissza a pusztta jogcímé, üres retorikává lett összes többi, magasabb érdekekkel és értékekkel, hogy ezt az egyetlen komolyan vett érdeket képviselje, elsöprő agresszivitással: az előzabálás jogát. Spielberg *Cápája* éppen olyan alapfilm, mint a *Dawn of the Dead*: a zombifilm a katasztrófafilmmel párhuzamosan, sőt kölcsönhatásban futott fel. Az utópiák megbuktak, a neokapitalizmus egyetlen igazsága a kishalakak zabáló nagy halak, a cápák joga, a lények egyetlen vágya felmászni, egymás hegyén, hátán, hulláján a tápláléklánc csúcsára. A tudat, az ész, az agy, a szellem, a lélek már nem az ember közepe és létének értelme. A lét értelme nem az értelem, a magasabb agyfunkciókat hovatovább átveszi a számítógép, ő gondolkodik, az ember csak számítógép kezelő, észfelhasználó lény, de már nem észlény. Az ember nem az a lény, akiben magára ébred a világ, az agy csak a töltkezési és szerzési versenyt szolgáló ravaszságközpont, nagyobb harci gépeket kiszolgáló kis harcigép, a bombába beépített számítógép, mely keresi az élő célpontot. Azt az emberkonceptiót próbáljuk rekonstruálni, amiben a kor embere valóban hisz, ami cselekvé-

seit vezet, amire cselekvéseiből ismerhetünk rá, nem azokat a retorikai eszközzé, ideológiai szósszá, kürtölt malaszttá lecsúsztott korábbi emberkonceptiókat, melyek a tollharcok szolgálatában állnak. A szellemi szituációt próbáljuk rekonstruálni, melyben a zombifilm fellép.

A *Nyolc és fél* hőse prófétálásra készül, de – az utópiák összeomlásának korában – nem eléggé gátlástalan és buta, hogy megcsinálja a maga új alibi-utópiáját, új víziót az emberiség végcélját jelentő ideális társadalomról. Hencegő szájalásra a történelem szerencsés végéről ez az értelmiségi generáció még nem kapható. Végül csak a figyelem és jóindulat óvatos és szerény víziója marad, s ez menti meg Guidót: fogjátok meg egymás kezét, beszélgessetek egymással, s ennek a vízióknak nagyobb a szemérmes, titkos pátosza, mint a vérmes, agresszív utópiáknak, vagy az agresszív utópiákat leváltó utópiák nélküli agresszivitásnak, mely a művészi korszakot leváltó új népvándorláskor jellegzetes attitűdje lesz. A művészi korszak emberi alapterve: fogjátok meg egymás kezét; a hetvenes évek kasszafűrés és aranykereső komédiái az előző évtizedek kalandfilmjeit még jellemző mindenféle lovagi szolgálat alól tehermentesített zsákmányoló hedonizmusban és az általa megcélzott tárgyi szerencsejavakban látják az élet értelmét; a fosztogatás, a vetkőzés és a versengés az új komédia alapaktusai, melyek nevetve búcsúztatják a művészi korszak által megtizedelt illúziók maradványát. A művészi korszak az értékeket hamisakra és igazakra, az élményeket illúziókra és igazságokra szerette volna osztani, a hetvenes évek pragmatizmusa – a művészi kornak az *Országútontól a Nagy zabálásig* vezető „fejlődése” során szakadatlan növekvő szkepszise által felbátorítva – a művészi korszak és utóregzései által még megtartott értékeket is illúzióknak minősíti. A neokapitalizmus emberanyaga akkor jön létre, amikor az elitárius szkepszis érveit a vulgáris cinizmus sajátítja ki és fedezi fel újra a maga érvrendszereként.

Az új korszak emberképét a zombifilm fogalmazza meg először, s innen kiindulva éri el a többi műfajokat, például a Cameron-féle *Titanic*-filmben a katasztrófafilmben oltott melodramát. A *Titanic* szerzői nem veszik észre, hogy a férfi élete árán is „tartja” a nőt, a nő azonban nem „tartja” (a felszínen) hasonló igyekezettel, élete árán is a férfit, s ettől a megmaradt fél egyfajta kvázi-zombivá válik. A beteljesedett élet képét hivatott nyújtani, melyből azonban csak a zavarba hozó, semmittevő parazitizmus kényelmének apológiája lesz, míg az elsüllyedt férfi a kevesek beteljesedésének árán „alányomott” embermilliók szimbólumaként is értelmezhető. Az emberi együttélés új alapelve óvatosságra int: engedj el a kezemet, mert magammal rántlak! Ez a figyelmeztető kiáltás a morál utolsó maradványa. A gyilkológép rettegése az öléstől, az emésztő csatorna szégyenkezése a maró savak munkája fölött, vagy csak a kloaka sznobizmusa mely fintorogva fanyalog a büztől? Ez a kiáltás azonban a valóságban többnyire nem hangzik el. Az ember csak magát figyelmezteti: ne add a kezed! Ne fogadd el az adott kezét! Óvakodj az érintkezés fertőzésétől!

A Shakespeare-kor ideje a világban „zökken”, siklik ki, a zombifilm korának ideje az énben. Shakespeare Hamletje ezért az „én”, a zombifilm ezzel szemben a kizökcent „én” által megtámadott „te” szenvedéstörténete. A zombi az „én”, aki nem tud többé „én” lenni. A zombinép nem idegencsoport, hanem a bennünk magunkban rejlő szakítási pont, ahol nem ismerünk többé egymásra. A zombifilm szociálpszichológiájában az a mély, hogy a zombi azon a ponton válik idegenné tőlünk, ahol idegenné válik önmagától. Az én-te kontinuum megtörése az én-én kontinuum megtörését szignalizálja. Mi érezzük azt a rettenetet, amit ő már nem érez. Ő az, aki egy nap arra ébredt, hogy nem ő már, hogy aki elaludt, nem azonos azzal, aki felébredt, de mert ezt csak az önazonosként elaludt tudhatná, az idegenként feléb-

redt nem, csak mi tudunk állapotáról, ő maga nem. A régi woodoo-film szociális magyarázatot ad a diszkontinuitás főbiájának. A zombi nem tartozik magához, s így, önelvesztőként, nem tartozik szeretteihez, mert eszközemerként, egy Mesterhez, Varázslóhoz, manipulátorhoz, idegen hatalomhoz tartozik. A zombi azért nem egy „én”, hanem egy „az”, mert a másik énné váló alávettség lúgozza ki az ént, teszi „az”-zá. Az eszközemerként kiürülése a tematika egyik, bár nem legmélyebb, értelemrétege. A zombi az eszközemerként, az alattvaló, az irányított ember, a munkás mint rabszolga, majd mint leselejtezett munkás, fölösleges ember, céltalan kóválygó atomi lény, az individualizálatlan tömegember. Ez a zombifilm által megszólaltatott szorongások legkézenfekvőbb önolvasata, azaz a zombifilm mindig sok jelet helyez el a cselekményben, amelyek eme interpretációja malmára hajtják a vizet.

John Gilling *The Plague of the Zombies* című filmjében az embereket kicsiny játékszereken, merev hasonmásokon, bábokon keresztül uralják, melyek miniatűr koporsókban rendszerezve találhatóak a zsarnok íróasztalfiókjában. A lények, identitások, viszonyok, viszonyrendszerek az íróasztalban vannak, s az emberi jelenség az íróasztal-lényeknek engedelmeskedik: a zsarnoki intrika közvetíti a társadalmi köteléket, az emberek hasonmásaik, szerepük, státuszuk, feladatleírásuk, engedelmisségi rituálék termékei. Az emberlétet a báb-lények kézben tartása által mozgatja a zsarnokság, az egyed a báb utánzata, képe, kivételése. A társadalom tagjai nem eleven és önálló, hanem tehetetlen és passzív részük által kapcsolódnak az egészhez. Midőn a bábokra rágyullad a ház, a földalatti bányákban dolgozó zombik is lángra lobbannak. A kiürült világban a katasztrófa pótolja a lázadást. A klasszikus zombi munkás, a modern zombi fogyasztó. Ott még csak a munkaidő, itt már a szabadidő is teljességgel automatizálódott. A mágus által mozgatott érzéketlen szolgáló a horrorban ma már nem tipikus, lecsúszik az ifjúsági kalandfilmbe. A Romero által divatba hozott modern zombi az inváziós katasztrófafilmből kölcsönzött módon indul neki a kioltás munkájának. A szolgáló nem válik úrrá, győzelmében is csak a jövőt felzabáló szolgáló marad. A zombifilm úrszolgá-viszonya Deleuze Nietzsche-könyve úrszolgá-antidialektikájával rokon. Egyik esetben sincs perspektíva az objektív gyűlöletből társadalmi formációt csináló civilizáción túl. A reményt azonban akkor sem adja fel a fantázia, ha nincs remény, ha a kornak nincs értelmes perspektívája, Romero: *Holtak földje* című filmjében a remény keresésére indul a zombinép, nem a honfoglalás, hanem a kivonulás képzetébe kapaszkodik a maradék remény. Hasonló kivonulás-eszménynek ad hangot, Badiou nyomán, Slavoj Žižek etikájának bevezetése (Slavoj Žižek: *Die politische Suspension des Ethischen*. Frankfurt am Main. 2005. 8. p.).

1.1.13. A ráismerés vége

A *The Night of the Living Dead* című filmben anyja tigrisként védelmezi kislányát, a lázás Karent. A zombivá vált kislány számára azonban nem létezik anya és család, csak nyers húst ismer, s rábredve éhségére, egy már csak éhségként definiálható új létre eszmélve, lemészárolja védelmezőjét. A *Dawn of the Dead* című film végén a zombivá vált élettárs vezeti asszonya s az emberiség maradéka nyomára a zombisereget. Az európai dramaturgia a szellem egyik alapvető műveletként vezette be a görög tragédia virágkorában a ráismerés szellemi aktusát. Bekopog az ajtónkon egy idegen, s ha szóba állunk vele s bizalmat szavazunk neki, később felismerheti benne Elektra Oresztészt, vagy az Ezeregyéjszakában gazdag

Szindbád szegény Szindbádot. Ha megöljük, mint Ödipusz teszi, kiderül, hogy hozzátartozónkat öltük meg. A ráismerés motívuma, mely ősi és egyetemes folklórkincsből származhat, nemcsak az ókori eposzban, a regényben is nagy szerepet játszik. Ez az a centrális művelet, mely a konfliktus és a megoldás között közvetít: a jel, mely által az ember felfedezi az idegenben a rokont. A jel s az általa közvetített ráismerés teszi lehetővé az emberi viszonyok új nivóra emelkedését, az együttműködés új minőségét, a bensőség, a szolidaritás akciórádiuszának váratlan tágítását. A rokonság-jel dramaturgiája mély értelmű, hiszen végső soron minden jel rokonság-jel, mert közösség, megegyezés, egy értelemközösséghez való hozzátartozás, rokonító szellemben való osztozás kifejezése. A jel az a pont, ahol összecsendülnek a létezők, ahol megbizonyosodnak róla, hogy egyet éreznek és tudnak.

A zombifilm a másik pólus, a nagyszerű kiindulóponttal minden tekintetben ellentétes végpont ideológiájának frappáns artikulációja. A zombifilm imperatívusza a rá nem ismerés parancsa, a ráismerés veszedelmes illúziójának tilalma. Az ókori epika felfedezte az idegenben a rokont, a zombifilm felfedezi a rokonban az idegent, a nem-azonost, a diszkontinuitást, a differenciát. A zombifilm artikulálja a rá-nem-ismerésre alapított „új világ” kegyetlen magányát. Csapj le, rúgd el, lödd szét az agyát, ő már nem az apád vagy fiad, feleséged vagy testvéred, férjed vagy anyád, ő már semmi több mint a többi véres szájú, lomha, ostoba szét-tépő csontropogtató. Ő már nem tudja, ki vagy, s azt sem, hogy ő maga ki volt vagy lehetne. Magadra maradsz! A *Paurában* két pár indul el megmenteni a világot, s mindkét pár egyik fele elpusztul, így a megmentett világban csak idegenek maradnak.

Hogy nevezzük a zombifilmek fordulatot hozó, döntő pontját? Szakítási pont, idegenség-felismerés, a differencia traumatikus szenzációja, mint a végső igazság megnyilatkozásának pillanata? Az egyetlen „mágikus pillanat”, ami ennek a kornak a számára maradt: a fekete mágiáé. Itt éri, e pillanatban találja el a nézőt az elidegenülés, az érintkezési fóbia villámcsapása. Az egész modern mitológiát átformáló nagy műfajjá szerveződő zombifilm nem jöhetett volna létre Don Siegel inváziós katasztrófafilmje, az *Invasion of the Body Snatchers* nélkül. A fordulópont azonos: aki bizik vagy ernyed (a kettő azonosná vált), aki elengedi, átadja magát, annak vége, így van ez mind Don Siegel, mind Romero mitológiájában. Don Siegelnél nem szabad elaludni, mert más lényként ébredünk; ennek variánsa, hogy a halottak más lényként támadnak fel. A közös kérdés: meddig vagyunk azonosak, hol van vége az identitásnak? A probléma a sci-fiben, Don Siegelnél és utódainál bizonyos értelemben még szorongatóbb, ott ugyanis nem látni az átváltozást. Nem tudjuk, hogy hozzánk tartoznak-e még szeretteink, vagy az idegen erőhöz. De a zombifilmben, ahol nyilvánvalóan látszik, sem tudjuk feldolgozni, s megfelelően reagálni rá, mert hihetetlen és átélhetetlen, hogy ő már nem ő, vagy hogy eljöhét egy pillanat, amelyben én már nem magam vagyok.

A differencia fekete mágiája az a küszöb, ahol csalni kezdenek a jelek, nem kezeskednek többé a jelentésekért, az ismert ismeretlent, a pozitív negatívát, a jó rosszat, az ismerős idegent takar. Az összehasonlíthatóba rejtőzik az összehasonlíthatatlan, a vállalhatóba a vállalhatatlan, a közvetíthető a közvetíthetetlen közvetíti: e paradox közvetítés pedig nem más, mint rombolás.

A probléma másik oldala, hogy ha mindez nem rejlene bennünk, úgy nem juthatnánk idáig: a felismerhetetlen rémképet is vállalnunk kell, ez is mi vagyunk. Vannak az önlétnék pacifikálatlan mélyei, s az átváltozás így a magunk mélyére zuhanás, létünk ősananyagának örvényei általi elnyeletés, vissza mindannak kezdetéhez, ami emberi bennünk, és a kezdetek

elé, ahhoz, ami már nem emberi, szembenézni az eleveenség vagy egyszerűen az adottság, a fennállás, a létezés tehetetlen, véletlen alapjaival. Az élet megfékezett anyag, és a szellem megfékezett élet. A differencia traumája, a szakítási pont az ősprincípium modifikálatlan hatékonyságának birodalmába vezet, túl a szellem, kultúra és erkölcs világán.

1.1.14. Emlékezz az életre!

A zombinak nincs konfliktusa, s a mi konfliktusunk az, hogy nehéz elhinni, hogy nincs konfliktusa. Problémánk az, hogy továbbra is azonosulunk vele, midőn ő maga már nem tud azonosulni sem velünk, sem önmagával. Ez az azonosság és azonosulás nélküli erő a skrupulusok nélküli, naiv kegyetlenség, melynek nincs fékje, mert nincs öntudata, s minden irányban rombol, és nem ismer mást, csak a rombolást, mert nincs öntudata. A zombi struktúrája az átok, mely a modern zombifilmben új világállapot, történelmi korszak, feltartóztatatlan tendencia, tömegerő, nem kellene már hozzá, mint a zombifilm előzményében, a régi woodoo-filmben, mágikus praktikák. A zombi léte nem igazi lét, és nemléte sem igazi nemlét. A kettős inautenticitás csapdája teszi a lényt szörnyé, improduktív pusztítóvá. Kultúránk, mely nemcsak a létfeledés, egyúttal a semmifeledés kultúrája is, a banalitás felajzott mómora, a maga számára is nehezen elviselhető. Freud az álomképeket az alvás fenntartása eszközként tekintette. Ha a kritikai ész és az önmagáról számot adó képesség féléber élvezetkultúránkból kivesszük, joggal tehetünk kísérletet „normális örületként” vagy „éber álomként” vizsgálni azt. Ekkor azt tapasztaljuk, hogy nemcsak az alvást őrző jeleket találni az álom fejtésekor, hanem olyanokat is, amelyekkel ébreszteni próbálja magát az érzékenység az elviselhetetlenné vált, nyomasztó mómorállapotból. Ilyen jel a lét- és semmifeledés szellemi betegségét perszonalifikáló rém, a zombi képe. Az első nagy woodoo-film, melyben zombik szerepeltek, a *White Zombie* megfordíthatónak látja az átváltozást. Ahogy minden lélek legmélyén ott az idegen erő, a megátalkodott létképtelen életakarát, a tombolás, úgy a *White Zombie*-ban a zombilélek fordított világában szintén ott van az iszonyat és pusztulás mélyén valami más, a szülőlélek, a fehér asszony ártatlansága, mint ellenprincípium. Mindebből a kései zombifilmben is marad valami. Vannak különösen jól sikerült zombik, Gary A. Sherman filmjében ilyen a rendőr felesége, a hullakozmetikus mesterműve, akit a művébe beleszerető perverz Pygmalion felruházott a magasabb lelki funkciókkal (*Dead and Buried*). De a legkorlátoltabb parlagi zombiban is felébredhet az érzékenység emléke. Az élőhalottak világában van egy alapelv, a bomlott és romlott lények világának utolsó imperatívusza, mely lehetővé teszi a szép halált: emlékezz az életre! Emlékezz arra, ami az ember volt! Emlékezz az ember utáni, kései világban az emberi lehetőségekre. Emlékezz rá és beleszeretsz az ember képébe, aki lehettél volna, vagy voltál is valaha egy kicsit. Jean Rollin: *A zombik tava* című filmjében a szerelemgyerekekkel való találkozás két dolgot ébreszt, az apai ösztönt és a szerelem emlékét. Rollin filmje a *Szerelmem Hiroshima* zombiváltozata, melyben a faji háború földi poklában a német katona beleszeret a francia lányba, és mint naiv lovag, mert lovagnak lenni e században naivitás, beváltja szavát, beváltja a szerelem ígéreteit.

Az emberibb zombiban vagy a zombi emberibb pillanataiban az inautentikus lét találkozik az autenticitás emlékével. A zombi nagy pillanata, a zombilét legmagasabb megnyilvánulási formája valamilyen öngyilkossági ösztön. A lenni nem tudó, s csak pusztító mivolta

mértékében létező zombi az önpusztítás felfedezésével védi magától azt, akire rápillantva feltámad benne a szeretet emléke. A terméketlen lény, a tagadás fertőzetét képviselő járványos betegség megtestesítője, a tagadás tagadásaként sejt meg a szeretet lehetőségét. A zombi öngyilkossága a „te”, a társ emléke. Az élet két aspektusa a szakadatlan túllépés, a nyugtot nem találás, a meglett és megtett dolgokkal soha meg nem elégedett önkeresés, és a konfliktus, mely abból következik, hogy a nyugtalanság mindenek előtt testi és anyagi jellegű, s nagyon későn és ritkán válik szellemivé. A konfliktus tendenciája a kiszorítás: az egymás rovására élő, korlátozott készleteken osztozó csoportok érdekellentéteit kielezi a telhetetlenség, az önzés, az egyenlőként élni nem tudás. Az egyik, ami humánus erő is lehetne, az önmagán túllépni, a maga mindenkori adottságánál több lenni akarás, a másik a másikon túllépni, a másíknál több lenni akarás, amit a kapitalisták egészséges versenyszellemnek neveznek. Az előbbi a boldogtalanság princípiuma, az utóbbi, a szocialista mitológiában, a gonosz princípiuma. Olykor a zombi is, akárcsak a vámpír, elpusztítójának cinkosa, mert a vámpír nyugalomra vágyik, a zombiban pedig felébred a szeretet emléke. A nem-lenni-vágy, a nem-vágyini-vágy a vámpírüdv képlete, a kárt-nem-tenni-vágy hasonlóképpen a megváltás ösztöne, mely nyugalmat ígér a zombi számára. „Temess el engem, kedvesem!” Melody Anderson magára húzza a rögöket. Pikáns arca eltűnik a fekete földben (*Dead and Buried*).

1.1.15. A rá nem ismerés változatai

Az ember olyan lény, aki kitalálja, megcsinálja és szakadatlanul tovább álmodja, szövi, költi, variálja önmagát. A zombi erre képtelen. Nyújtani, tágítani akarjuk az életidőt, ismételni a létet, ismételten átélni az ébredést, a munkát, a pihenést, napokat és éveket, reggeleket és tavaszokat, de míg a lét ismétlése, reprodukciója erény és győzelem, az egyes létaktusok, konkrét megnyilvánulások megismétlése létvesztés, kiürülés és kudarc. A létet akarjuk ismételni, de nem önmagunkat, azaz az önfelfedezésben és nem a reprodukív önismétlésben éljük át a lét intenzitását. Az „önismétlés” kifejezés negatív értelmű: az önismétlés olyan önfenntartás, amely nem önmegvalósítás, hanem önelvesztés, a lét inflációja. Az önismétlés inflatórikus létismétlés. Ha a létismétlés ára az önismétlés, ha a létismétlés ára a megrekedés, a lemondás az újról és a kreációról, a friss lét kockázatáról, ha tehát a létismétlés nem az önfelfedezés és létalapítás ismétlése, akkor sokan inkább lemondanak róla, semmint hogy kiürült létformákban, önmaguk halványuló emlékeként vegetáljanak. A hős pl. csak addig akar élni – a hőselet ezért veszélyes élet – amíg az élet felfedezés és kaland; a hős ellentéte a banális pária, nemcsak olyan ember, aki megállott egy ponton, hanem olyan, aki még el sem indult, aki tehát nem magát ismétli, hanem másokat, idegen erőket, minták mozgatják, mint a woodoo-filmben a zombit. Ha tetszik, akár az ember privilégiumának is tekinthetjük, hogy képes fel nem ismerni az embert az emberben; e fel nem ismerés ugyanis annak az érzéknek a kisiklása, amely képes felismerni a nem-embert az emberben. Képes felismerni azokat a jelzéseket, amelyek azt szignalizálják, hogy valaki megállott, vagy akár el sem indult az emberi természet, mint teremtő természet önfelfedezésének útján. A farkas számára minden farkas mindig farkas, ezért nem is ehét farkast, azaz önmagát, nem pusztíthatja önnön szubsztanciáját, mert az az ő teremtője és nem ő amazé. Az ember számára ezzel szemben nem minősül minden ember mindig embernek, önmaga lényege képe. Ha valakiben

nem látjuk meg az embert, ennek két oka lehet. Lehetséges, hogy bennünk károsodott az emberi szubsztancia, s ezért nincs kritériumunk vagy ezért rossz a mértékünk, s jó mérték híján kisiklik a felismerendőre való ráismerés, de az is oka lehet, hogy a másokban nincs meg az, amit az emberi lényeg mércéje követel. A rá nem ismerés ez esetben a formális emberiség álcája mögött hatékony tartalmi embertelenséget jelez, az emberi szubsztancia látszata által álcázott hiányt. A rá nem ismerés két esete teszi ki a zombifilm konfliktusvilágát. A katasztrófa abból ered, hogy a zombi nem ismeri fel az emberit, a megoldást pedig a nem-emberi felismerése hozza, meglátni a meghitt arcban a szörnyet: ez a hatékony védekezés kezdete.

A zombi nem ismer ránk, mert már nem ember. Mi, ha még emberek vagyunk, ráismerünk benne arra, aki megszűnt lenni, ez azonban azt jelenti, nem ismerjük fel, hogy nem ismer ránk (és magára). Ő is, mi is tévedünk. Honnan tudhatjuk, hogy azért nem ismerünk rá többé, mert ő nem ember, vagy azért, mert mi nem vagyunk már emberek? Jól észleljük-e a természetes együttérzés vagy a kötelező szolidaritás végpontját? Ez a műfaj fogas kérdése, mely új műfajok felé vezet tovább.

1.1.16. A ráismerési konfliktusok feloldása

Ödipusz tragédiája rá nem ismerési tragédia. A rá nem ismerés terméke a balsors, a ráismerés jósorsra válthatná a balsorsot. A sors olyan ambivalens minőség, melynek van színe és visszája. A rá nem ismerés vezet vissza a káoszba, melytől a ráismerés védelmez. Ödipusz azonban nemcsak a rá nem ismerés bűnében vétkes, melyben az apával is osztozik, hisz mindkettő idegennek látja a másikat, egyik sem ismeri fel a rokont az idegenben, a legközelebbit a legtávolibban, Ödipusznak az előbbire épülő még nagyobb konfliktusa, az igazi, jelenvaló dráma az, hogy kutatnia kell az igazat, meg kell mentenie, az igazság feltárása által, közösségét. A közösség megmentése pedig ellentette az ember „saját irhájának mentésének”, vagyis a látszat mentésének. Ödipusznak fel kell ismernie magában az idegent, a rokonra rá nem ismerőt, az utak kereszteződésénél találkozó arcban a vele egylényegűt fel nem ismerőt, az ártót, a civilizáció és kultúra ellentétét, a rombolót. A nyomozónak fel kell ismernie magában a bűnözőt, a királynak a királygyilkost, a fiúnak az apagyilkost. Magában kell felismerni azt, akivel nem szabad identifikálnia, magában kell megtalálnia azt a centrális foltot vagy makulát, amelyben nem ismer rá önmagára. Fel kell ismernie, hogy saját balsorsa önmaga, az önmagától legidegenebbet, melyet kívül keresett, kell megtalálnia legbelül. Ez a parancsolat: ne keress mentséget, ne szépíts, ismerd meg magadban a legmélyebb idegenséget, ne akarj ráismerni az emberire ott, ahol nincs, a lelked legmélyén! Ezért rimánkodik a zombiromán hőse szeretteihez, vagy a fertőzött ember az egészségesekhez: segíts magadat megvédeni magamtól, nem-lenni segíts!

Ahogy a görögök felismerték a ráismerés és annak állandó tágitása, a rokonézés általánosítása kultúraalapító jelentőségét, úgy ismeri fel a posztmodern emberiség, a történelem túlvégén, a vég kezdetén, a ráismerés, a rokonézés lehetetlenné válását. Az új hidegség kultúrájának tanítása, hogy a meghitt arc, az ismerős lény csak az álcázott idegenség maszkja, a szeretett lény csak a gyűlölet tartálya, a megszólíthatatlan, önző rosszindulat tokja, leszerelő illúziókat megszólító ravaszság, jól álcázott gyilkos szubsztancia. Rá kell ismerni az embe-riesség csödjére, de nem lehet: egyikünk ott is az embert látja, ahol az már megszűnt, a másik

ott is a zombira akar lecsapni, ahol ember van. A gyakorlatilag megkerülhetetlen hiba, a tév-reagálás, amelybe egymást szorítjuk bele, egészen primitív: a mieink között a zombit is embernek látjuk, a többiek táborában az embert is zombinak. Erről szól a *Dawn of the Dead* második szekvenciája, a külvárosi lakótömb ostroma. A konfliktus megoldhatatlan, amíg az a feladat, hogy a másokban keressük azt a pontot, amikor már nem azonos többé önmagával, és ezért szétzúzhatjuk. Ezen a ponton menthetetlen a világ, mely csak akkor megmenthető, ha a töréspontot egyrészt magunkban keressük, másrészt előre látjuk. Ez az előrelátás az, aminek a színhelye nem a cselekménytér, hanem a mozi tere, ahol a néző még megnyerheti a mozivásznnon látható emberiség elveszett háborúját.

A ráismerési konfliktus megoldása annak felismerése, hogy gyanúval kell szemlélni magunkat, igyekezni megvédeni önmagunktól a világot. Az „emberiség megmentői” mindig másoktól akarják megvédeni korunk mind sivárabb és primitívebb filmjeiben a világot, s ennek érdekében indítanak pusztító inváziókat, megelőző csapásokat. Ők az embernek álcázott zombik, tudatuk hamis tudat, emberségük hamis emberség, mely mögött a zombi tudattalan önzése a valóság. Magától féltetni a világot, magától féltetni szeretteit, a benne rejlő zombi ismeretével fékezni meg a rémvilág csíráit – ez a zombifilm válasza a szuperhős világcsen-dőrré válására. Ma az iszonyat filmje emberibb, mint a dicsőség mozija. Az ismeret az iszonyat ellenszere, az ember önmagára irányuló riadt gyanúja és iszonyata az etikai ösreflexió, és ez a világ igazi megmentése.

1.1.17. Zombikép és istenismeret

Honnan jön, egyelőre ne is azt kérdezzük, hogy a zombi honnan jön, csak azt, honnan jön a zombiképzet? Legnyilvánvalóbban bizonyos teremtésképzetekre emlékeztet. Régen az istenek keze formálta a sarat emberré, itt azonban egy istentelen, lélektől és értelemről elhagyott, kifáradt és kiürült világot látunk, melyben a sár formálja önmagát. Régi teremtéstörténeti képzetekben a sár mozdulása az első lépés a lélek felé, az üdvtörténet első, tétova lépése. Ma viszont a temetői táj, épp ellenkezőleg, a lelket leszűrve teremti meg a létnek a lélekkel szembeni, a lélek fékező terhétől megszabaduló inváziója képét. A zombi a tiszta pragmatizmus, a reflex szükségyszerűségének megváltása minden magasabb ambíciótól, mint szükségtelennek ítélt bonyodalomtól. A zombi a lélek és kultúra kollektív antikvárságának, a lelket és kultúrát levető új kollektíva legyőzhetetlen erejének képe.

Az „ősi küldött” a kezdet előtti világ küldötte: a rém. Ha azt mondhatjuk, a zombi az önmagát formáló sár, azt is mondhatjuk, hogy az anyag vonzásának és taszításának képe. Ez a sár, melyből minden lett, el is nyel mindent. Az önmagát formáló sár, a legősibb feltámadás, a legalacsonyabból támadó magasabb, azért jön el, hogy jelezze, minden magasabbnak meg kell térni az östehetlenség deltájába. A zombi azért jön el, hogy felfalja világunkat, az emberi arculatú világot. Minden világmagyarzatnál ősi és alapvetőbb a rettegés, amelynek testet ad a zombi képe. A sír, amelyből a zombi kilép, a föld torka, amely elnyel bennünket, a zombi az elnyelő, felemészítő alvilág megszemélyesítője, ezért emberevő.

A zombi a legprimitívebb a primitívek között, a legősibb az ősök között: a kezdet előtti világból, ahová a pusztulásban és romlásban minden visszatér, előjön a legrégebb, legprimitívebb generáció, hogy visszakövetelje a világot. A mítoszokban a kezdet a distinkció

kategóriája. A teremto erok elvasztják egymástól az eget és a földet, az embert és az állatot, a férfit és a nőt stb. Az anyag formát kap, a kaoszt legyőzi a rend, a katasztrófát megfékezi egy világterv, a gonoszenergia békés felhasználásaként születik a jó. Az, amit Eliade a mítoszok nagy témájának tart, a kezdet tökéletességének víziója: a formálás műve, a formák kezdete. A zombik korábbi világból jönnek, melyben az anyag gyúrja az anyagot, s az egymásnak feszülő létezők dúlásának, az őspocsolya erjedésének nincs tendenciája. A céltalan lét egyetlen értelme, hogy ne valami más legyen a helyén, de ez a minimális értelem sem teljesülhet, mert a céltalan lét rothadás, hiányzik, ami összetartja, nincs benne az önisméltésnek, a reprodukciónak garanciája.

A zombi az eltömegesedés képe? A zombi az emberi érzékenység sötét alapjainak képe? Mind igaz, de nem igazán mély. Egyik is másik is előfordul más műfajokban, melyek, ha talán kevésbé keményen is, többnyire részletezőbben s életközelibben artikulálják eme élményeket, problémákat. Mindez nem válaszolja meg, mi az oka annak, hogy ez a végrém (a végső iszonyat invázióját képviselő szörny) annyira elbűvölte a nemzedékeket. Nem magyarázza, miért visítanak gyönyörrel a fiatal nézők, ha meglátják. Miért érezzük a zombit mindennél távolibbnak, s ugyanakkor mégis meghittnek, ismerősnek?

Képzelnék el elődünket, amint 5 millió év előtt Kelet-Afrika szavannáin kóborol. Mindegy, hogy ösztönei gyengülése készleten kisegítő eszközök keresésére és kiterjedtebb képzetalkotásra, vagy az eszközhasználat és képzetalkotás kölcsönhatása gyengíti ösztöneit, az a lényeg, hogy az ösztönök helyét képek és később fogalmak kombinatorikája tölti ki. E lényt foglalkoztatják, üldözik képei. Számára is megrendülés hozzátartozói, társai halála, hiszen a majmok vagy elefántok számára is az (lásd az elefánthalál nagyjelenetét Marton – Bennett: *Salamon király kincse* című filmjében). A hulla képe a szakítási pont őslélménye, ahol a szeretett vagy megszokott lény többé nem válaszol, idegenül néz ránk, keresztülnéz rajtunk, nem adja több jelét, hogy velünk érezne és hozzánk tartozna. Elődünk álmában, melyet nem tud világosan megkülönböztetni az ébrenléttől, eme átváltozott hozzátartozója, kit a megrendülés erős alapképként rögzített, vissza-visszatér, azaz, amíg a gyászmunka el nem éri a megbékélést és az élethez való visszafordulást, e zombik üldözik őket. Ahogy a holtat elnyeli a sír vagy alvilág, úgy akarja elnyelni a visszatérő holt, most már az elnyelés világának követeiként, az élőket. Bennünket követel vissza a rém, a sár, a mély képviselője. Ez a különösen nagy félelmek következtében oly későn műfajképző erővé vált szörnyképzet egyik forrása, melynek segítségével a mai műfajrendszer minden más toposzánál régibb és alapvetőbb félelmeket hordoz és rendszerez. Olyan mély félelmek törnek felszínre a világ minden tradícióját ész nélkül és mohón befaló – e tekintetben természete szerint alapvetően zombiszerű – gépművészetben, melyeket már a kultúra keletkezésekor, épp e keletkezés feltételeképpen elfojtott az új lény, amikor nekilátott természetellenes menetelésének az evolúció útján. Ez azonban azt is jelenti, hogy az iszonyat kéje fellélegezve vállal fel olyan félelmeket, végre szembenézve velük, melyek elől az ember időtlen idők óta menekült. Bálint Mihály, a borzalom szenzációja, a borzongás gyönyöre, az iszonyat kéje, a thrill első elemzője egyben arra is rámutat, hogy az újrakezdés feltétele a regresszió, s a regresszió és újrakezdés viszonyaként elemezhető minden lélekfelkavaró szenzációélmény. Amikor az emberiséget egy fazékba őríti a történelem, melyben a legnagyobb különbségek szembesülnek, veszélybe kerül minden identitás, felvetődik a kérdés, ki tud átkelni ezen a vízen, amely mi magunk vagyunk, együttesünkben? Ki tud olyan színné válni, mely nyomot hagy a jövő palettáján, pontosabban sajátos

erejével hozzájárul, hogy e pocsolya ne fojtsen magába mindannyiunkat, azaz egyáltalában legyen jövő? Minden esetre kétségtelenül lehetséges új kezdet ez, de minden kezdet káosz-természetével frusztráló. A művészet és kultúrtörténet minden emlékét ledaráló, egyetlen filmfolyamba üritő kamera mint kultúrtörténeti jelenség szociális megfelelője az őspocsolyát modelláló új emberiség. Nem véletlen, hogy a film rögtön kivívta az avantgarde lelkesedését, s a magas kultúra derékhadja ugyanakkor olyan szorongásokkal reagált rá, melyeket korábban egyetlen művészet keletkezésekor sem tapasztalhattunk. A film történelem előtti emóciókat, szenvedélyeket kavart fel egy olyan korban, amely tudatosan s minduntalan – hol negatív, hol pozitív előjellel – a történelem végéről beszél. A felkavart elementáris emóciók olyan érzések, melyek ellen mindaddig védekeztünk, s melyek, a gépi- és tömegművészet, a gépesített és kollektivizált tudattalan elszabadult hatalmainak kerülőútján jutnak be a kultúra épületébe, honnan ki voltak tiltva az előző évszázadokban és évezredekben. A tömegkultúra poklaiba alászálló kutatás megsokszorozza a tudattalant. Két tudattalan: a fogalom-má válni nem tudó kép és a képpé válni nem tudó érzés. Az előbbivel küzd a tömegkultúra hermeneutikája, az utóbbival maga a kultúra küzd. A képek azonban tele vannak a képpé válni nem tudó ősi és elemi érzések képpé válása kezdeményeivel. Az individuális tudattalanban, melyet a tudatot a centrumba állító kultúra a tudatigényes miliőben zajló létfenntartás érdekében megfegyvelmez, e szabad gyököket a szerző-mozgó tevékeny élet sikeressége mértékében törli az elfojtás, a kollektív tudattalanban azonban mindez fennmarad, s a képkezdemények egymásra utalnak, fenntartják, néha ártatlan képekkel óvják mindazt, ami az uralkodó kultúrától idegen, de a lelket mélyen érinti. A polgári gazdaságnak szüksége van a primitívizmokra, melyeket a polgári kultúra tagad. A technika és a tömeg szövetségese az üzleti szellem, de a skrupulusokat elutasító pénzéhség kulturális szempontokat, az adott kultúra önvédelmét szolgáló parancsolatokat önzően és feltétlenül alávető gazdasági hatalma által nyitott cselédlépcsőn törnek be a kultúra épületébe (megint csak azt mondhatjuk, végül rést találva, mint a zombik) a mindaddig sikeresen kitiltott képzetek.

A kép mélyebb tudást tárol, mint a fogalom, a tudás hatásköre a régészeti leletekig terjed, a képzeletvilágban azonban a korábbi évmilliókat reprezentáló készségek is adottak. Tudatunk spontánul újratermel, minden élményvilágban elrejtve őket, olyan képzeteket, melyek korábbiak, mint az írásbeliség és a magaskultúrák. A képzelet többet tud és többre emlékezik, mint a tudomány, ezért riad meg néha önmagától. S másrésről ezért válnak legmélyebb rettegései a gyönyör forrásaivá, olyan tereket nyitva meg lényünk mélyén, érzékenységünk közepén, melyek által az emlékező egyén, az időben megsokszorozva a teret, nagyobb világ birtokosának tűnik, mint az emberiség. A tömegkultúra rendszerezi az emberiség egy tölcserbe öntött minden mitikus képét, s közben olyanoknak is új erőt ad, melyek időtlen-idők óta a kultúra perifériájára szorultak. Olyan mitikus képeket is mozgósít, amelyek a meglévőkből következnek, valami módon mindig hordozták is a meglévőket, de soha nem váltak reprezentatív mesekincsé, mert olyan időkben uralták a tudatot – rém- vagy vágyképekként – amikor még nem voltak megfelelő eszközeink e képek kifejezéséhez. A tömegkultúra mesekincsének átfogó szemlélete, az összkontextus, a nagykorpusz elemzése olyan mítoszokra, olyan ikonográfiai és narratívikai csomópontokra figyel fel, amelyek a kifejtett mitológiákból mindig is következtek, de a kultúra történetében nem fejtették ki őket. Ha a mítosz az emberiség tudattalanja, olyan mítoszokkal is számolnunk kell, amelyeket nem szertünk és nem akartunk elképzelni, és kiváltképpen nem mesélni és rendszerezni, de amelyek

azért üldöztek bennünket, minduntalan hírt adtak magukról, míg végül, a legsötétebb században, a huszadikban, egyszerre ránk törtek e történelem előtti képek. Mert e képek akkor voltak napirenden, amikor állatok lenni már nem, emberek lenni még nem tudunk. A XX. századi embert újra felkeresik, mert e században összeomlik az emberlét vállalkozása, már nem akar sehogy sem sikerülni: a mozgósított erők leráznak minden formát. A kollektivizált és instrumentalizált emberanyag immunreakciója kiküszöböli a szellemet.

Ezek a folyamatok ébresztik a zombit, a természetén kívüli, de kultúra előtti fantázia ősképeként. Az előd, ki pusztítva, gyűjtögetve, mindeneken élösködve vonul át a világon, mivel elszakadt a természettől, s maga is túl van, kívül van a környezeti életközösségeken, magával is szembeállít valami túlságot, transzcendenciát. De mivel még maga sem teremt, a felfedezett vagy legalábbis megsejtett, átélt hatalmat, melyet retteg és imád, nem tudja teremtő hatalomként elképzelni. Az első istenek csak zombik lehettek, kik nem teremtették, hanem ették, zabálták a világot. Mivel ez a lény még az „egy” fogalmát sem ismerte, istenei pontosan így kószálhattak, fenyegethették a szállást, túl a belakott barlangon vagy a letaposott fűvön, mint mai filmjeinkben városainkat és házainkat a zombik. De e lénynek, ki így látta az isteneket, még nyelve sem volt, nem tudta elmesélni rettenetes élményét. A XX. századnak kellett eljönnie, hogy bepótoljuk a mulasztást.

A zombi nemcsak képtelen a létre, nem is képes elviselni a létet, a zombiban, mint a létet elviselni képtelen létben, önmaga ellen fordul a létezés. Az életképesség ellen lázadó, azt kisebbségbe szorító és megsemmisítő életképtelenség fölénybe kerülésének képe a zombiinvázió. A zombi olyan rém, amelynek a képe egy végső pontra vezet vissza és egy végső képen testesít meg minden szorongást. A negativitás végpontjának bejelölésével, indirekt koncepciót jelöl ki az elképzelendő és megteremtendő pozitivitás ellenpólusáról. Az ember mint lehetőség-termelő lény önképe a zombiban ellentétévé változik, a zombi lehetetlenség-termelő. E lehetetlen, sőt minden lehetőséget lehetetlenné tevő, saját létalapját, eredetét, elvesztett lényegét, táplálékát, az emberséget és elevenséget felemészítő, tisztán receptív, passzív lény képe arra utal, hogy a destruktivitás nem több, mint pusztá receptivitás, a destruktív aktivitás passzív aktivitás, mert az aktivitás csak a teremtésben valósítja meg saját lényegét. Nem tenni meg a rosszat, nem elég, teremteni kell. Lemondani a pusztításról nem elég, ez nem igazi pacifikáció.

A pszichoanalízis gyermeke az orális stádiumban még csak a bekebelezést ismeri, s az anális stádiumban azonosul a „terméssel”, fedezi fel az objektíválást. Ez a teremtés első élménye. Az, ami a gyermek számára az exkrementum, a primitív (=primér) ember számára a megmunkált fa vagy kődarab, valami, ami kívül van, de hozzá tartozik. Az ember azonban egy elővilág derengő homályából érkezik meg a kőkorszak szilárd objektívációinak világába. A pusztításismeret időtlen időinek élményvilágába tör be a teremtéstudat lehetőségismerete. A teremtéssel kapcsolatos spekulációk számtalan nehézséggel találkoznak, s ezek mind a mai napig kísérik őket. Ha az Isten mint teremtő megelőzi a teremtést, csak önmagából teremthet, önmagát gyűrő sárként. Ha az Isten áthatja a világot, a teremtő a teremtést, akkor a világ önmagához való viszonya teszi ki lényegét, amely azonban kétarcú, azaz lehet teremtő vagy pusztító. Ha a teremtő teremt, valamiféle formában pontosabban formátlanságban adottnak kell lennie a teremtés kezdetén, mely dicső aktust így ellentéte keretezi. Kiutat csak a naivitás ismer, mely elveti a teremtésről való spekulációkat, adottnak veszi a világot, s az adottság sorsára kérdez rá, ez pedig a széthullás, az önemésztés, az erjedés, s ebből az örökös

elmúlásból bukkannak felszínre az önmagukhoz hasztalan és csak viszonylagos sikerrel ragaszkodó létezők, kísérletként a létezésre. Ezért nem elég alkalmazkodni az adottságokhoz, lavírozni a széthullás erjedő áramlatain, ezért van szükség a mítoszokban hőstetterre, olyan extrém erőfeszítésre, mely a produkció ellenáramlatával lesz úrrá a szétesésen, melynek mindvégig kiszolgáltát a bármilyen ügyes passzív alkalmazkodás. Ha Isten azonos a világgal, akkor önmagát eszi, önmagával van ellentétben, az önemésztő világ lelkeként. A teremtés felfedezésével tehát a maga eredeti természete ellen lázad. Ennek az eredeti isteni ujjászületésnek (mint világteremtésnek) emléke minden ujjászületési képzet, mely később az istenekhez kapcsolódik. A mítoszok elemzése azt sugallja, mindig éreztünk mindent, sejtettük a lényegét, a szellemtörténet csak a kifejtés és pontosítás története. Az emberi fantázia lényegéhez tartozó szükségszerűség egy pulzáló kozmosz, mely a világot hol az önemésztő, hol az önteremtő erő jegyében kénytelen szemlélni, a kettő között csak ideológiai döntéseket hozhat, ezzel világképeket alapíthat, melyek nem győzhetik le egymást, az egyiknek mindig ott lesz a sarkában a másik, gyűjtve az érveket, hogy alkalomadtán, ha úgy fordul a világ, megdönthesse az egyoldalú világképet, a maga hasonlóan egyoldalú világképét állítva helyébe. Mit mást tehetnénk, ha nem azt, amit Beckett antihősei, akik – a lét zöldségét rágszálva – csak jó vagy rossz képet vághatnak, egyik ezt teszi, a másik am azt.

1.2. A kezdet lehetetlensége. Képek a zombifilm történetéből

(Zombi-szemináriumok)

1.2.1. Jacques Tourneur: *I Walked with a Zombie* (1943) (A műfaj önkeresése)

A halvány nő

A *White Zombie*-ban Legendre (Lugosi Béla), a woodoo-praktikák mestere, menyasszonyt térít el vőlegényétől, akit a vőlegény és a zombivadász egyesült erőfeszítéseivel sikerül végül visszahozni az életbe. Halperin filmje formálisan a vámpírfilmek alapsémáját követi, a szüzesség elvesztésének az *Utolsó tangó*-stílusú idősebb udvarló által ösztönzött metamorfózist romantizálva a horror segítségével. A vámpírfilmi beavatási mintának az új képzetrendszerbe való áthelyezése termékeny metamorfózisokhoz vezet: a beavatási démon figurája felbomlik, a beavató és a rém szembekerülnek egymással. A vámpírfilm rémében a kettő egybeesik a film abszolút hőseként, Halperin filmjében a boszorkánymester rejtett beavató funkciót képviselő intrikus, míg a rém a beavatandó személynek két életstádium közötti köztes állapotot testesíti meg. Szüzesség és felnőttég határán, beszámíthatatlan állapotban, az életből kiszakítva, eltérítve és átváltoztatva – a szenvedély állapotában – éli meg a hősnő, Madeleine (Magde Bellamy) a beavatási válságot. A szenvedély halálközeli, semmiközeli élmény, ahonnan a visszatérés nem garantált. A narratív feszültség forrása a kérdés: van-e menekvés, s hogyan lehet visszatérni a mindennapi életbe? A megoldás garanciája a megfelelő partner, aki meg is érti és fékezi is a szenvedélyt. E két feltételt, az alább vizsgálandó *I Walked with a Zombie* esetében, Betsy (Frances Dee) teljesíti.

A valódi ébredés nem az el nem vesztett, hanem a visszakapott éberség, az életbe visszatérő hősnő lehetősége. E megelevenedést tapasztalva fedezi fel a néző, hogy a válság által nem érintett szűz nem a kiélt lehetőségek teljessége értelmében élő szenvedélyes asszony. A viktoriánus szüzekben mindig volt valami életen kívüli bábszerűség. A férfiak nem tudták a szüzet az elevenség jegyeivel felruházva elképzelni, képként, bábként imádták, s az aktív nő – akár mint szerető, akár mint anya – képzeletéhez kapcsolódó szorongás keresett az esztétikai bálványnál menedéket. Ez táplálja a film patetikus melankóliáját, melyben maga az élő szépség az, mely megtorpan a képi egzisztenciamód határán, a lét küszöbén, maga válik hideg iszonyatszimbólummá. A zombi Halperin filmjében a fel nem ébresztett anya és szerető, a nő a női funkciók fellépése előtt, a fel nem ébredt szabadság, a meg nem cselekedett tette képe. Aki nem cselekszik, az történik, s ez a visszaesés írja le a rém természetét.

A vámpírfilmben a nő metamorfózisa kerül középpontba, a vámpírcsók által illett nő démoni kivirágzása képében. A zombifilm kezdeteikor a beavatási válság képe a beavatás előtti fel nem ébresztett élet tulajdonságait helyezi a fantasztikum nagyítója alá, hogy lépni késztesse a lelket, kiteve a rémkép taszító hatásának.

A melodramatikus zombifilm, mely formailag a vámpírfilmhez kapcsolódik, tartalmilag szenvedélydrámaként jelenik meg. A határozott arculatú új műfaj születése előtti zombifilm, maga a műfaj is még szürkületi állapotban, a szenvedélyről elmélkedik, problematikája pszichológiai, míg az önállósult, erős műfajjá lett zombifilm lényege egy populáris és ősi ontológia felelevenítése, a létről és semmiről való elmélkedés, mely számára a lelki egészség vagy boldogság már nem probléma.

A *White Zombie*-tól, mintegy az előbbi kísérteties nőalakjának értelmezőjeként lép tovább az *I Walked with a Zombie*, melyben a gátlástalan és taroló szenvedély sem fejezi ki a felnőtt élet meghódítását. A szenvedély, mely nem életet ad, csupán tarol, megmutatja magában a fel nem ébredt hidegséget, mély frigiditást.

Boldog szigetek, szomorú trópusok

(Szépség és iszonyat vitája)

„Minden nagyon köznapi módon kezdődött. – meséli Betsy, a hősnő – Zombi kísérője voltam.” Zombit sétáltattam. Zombival sétáltam. Mit jelent ez? Kanadai havazásban indul a munkát kereső ápolónő története. Pálmák alatt üldögélhet majd a fényben – ígéri a lánynak a karibi szigeten állást ajánló munkaközvetítő. A tenger, s a trópusok „odakintje” az a hely, lent délen, ahol az ember védtelen és az élet teljesen megmutatja magát, magában az emberben tárva és szabadítva fel túlerejét. Betsyt, aki a felnőtt élet két feladata, a munka és a szerelem felé hajózik, kétféle előérzet vezet. Az elküldés, a megbízás, a tengerre szállás kérdése: mi az élet? Paradicsom vagy pokol? A munkaközvetítő paradicsomi ígéreteivel áll szemben a munkaadó ellentett interpretációja.

Matróz dal dünyög, a fedélzeten vagyunk, a trópusi csillagok alatt. A cselekvő Betsyt látjuk, s az elbeszélő, emlékező Betsy kommentárját halljuk. A szemlélő Betsy, a nagyvilágra rácsodálkozó ifjú nő rajongó érzéseit az elbeszélés szellemét megtestesítő, mesélő Betsy kommentálja. „És a bensőmben minden azt mondta: ó de szép!” A hajó orrában álló komor férfi, hátat fordítva a társadalomnak és a nőnek, e pillanatban megszólal. Paul Holland (Tom Conway), a munkaadó, a nő ki nem mondott gondolatával vitázik (mert ő is így indult neki az életnek?). „Nem szép. Maga csak azért látja szépnek, mert nem érti.” A szépség csak az iszonyat álarca: a repülő halak nem örömben ficáncolnak, ragadozók előtt menekülnek, a

foszforeszkáló víz millió apró élőlény bomlásának köszöni fényét. Itt nincs szépség, csak bomlás és halál, itt meghal minden, ami jó, fel egészen a csillagokig. Így Paul. Két életfilozófia kísér bennünket a szigetekre, a rajongó naivitás és a sebzett székszis életfilozófiája.

Kísértetház, átokföldje

A cselekmény Nyugat-Indiában játszódik, színhelye a termékeny és babonás sziget, a munka és szerelem szigete: nappal az ületvény munkásai, éjjel a zombik népesítik be a kerítésen túli világot. A sziget közepe a kísértetház, nehéz kerítés mögött, magányos kertben. Idáig üldöz minden – a melodráma műfajában kipakolt – fülledt konfliktus, ami elől – az egzotikus kalandfilmben vagy a westernben – a kirajzó emberiség menekül: polgári szalonok, melyekben, felcsattanó, gyűlölködő vagy önkínzó párbeszéddek után, érzékeny dallamokat játszanak a zongorán, míg a hátsó szobák valami szégyenletest, kínost és rettenettest rejtenek. A ház és a kert ugyanazt az elkülönülést, izolációt fejezi ki, mint a páciens, a kommunikációképtelen nő betegsége: minden a határvonalon zajlik, lehetséges és lehetetlen, élet és halál, örület és idegesség, ébrenlét és álom, életkedv és melankólia, szenvedély és gyász határán.

A dalbetét, mely más filmekben a feszültség szünetét, a végső oldódás és felszabadulás ígérethordozó előkáját képviseli, ezúttal kínzóeszköz. A családi átokról szóló románcban nyilvánul meg a sziget exhibicionista szadizmusa. A fehérek láttán hirtelen elhallgató mentegetőző népének, az estére egyedül maradt idegen nővel szembe fordulva, végül mégis elénekli a dalt, félelem nélkül, mint aki érzi, hogy a nő is akarja a tudást, a titkot, amiért gáláns kísérője leitta magát a botrányba fulladt randevún. A szigeten mindent meg kell tudnunk, amit nem sejtve könnyebb volna az együttélés (egymással és önmagunkkal is). De vajon a magunk élete volna-e az a könnyebb élet (amelyet otthagytunk Kanadában)?

A szépséget, láttuk a hajón, a halál szüli, s a nagyságot, mint a sziget tanít rá, a kegyetlenség. A védelmező otthon biztonságának mértéke a mások szenvedése: minden otthon falai között áldozatok lelke van befalazva. A film késlelteti a pácienssel való találkozást, mintha a család még ápolónőjének sem merné megmutatni a beteget. A régi japán úrinők függöny mögé rejtőzve tárgyaltak a vendéggel, Gendzsinek soha nem volt alkalma megnézni, napvilágnál látni legszenvedélyesebb szerelme korán halt tárgyát, más kultúrák a világ szeme elől rejtik a fátyolba burkolt nőt. Itt azt látjuk, hogy a klasszikus nő – Jessica Holland (Christine Gordon) – látványa, a modern nőt, Betsyt is sokkírozza, nemcsak a férfiakra veszélyes. Elsuható fehér árny az éji kertben. Világidegen kísértet, megszólíthatatlan jelenés. Este sírás hallik, mely nyomán elindul a segítőkész, praktikus kanadai lány. Látjuk a kertben vonuló apatikus zombit, de nem a zombi sírt, mint később Fulci filmjében a gyilkos pincelény (*Quella villa accanto al cimitero*), mégis, itt is a sírás vezet a zombihoz, a sírás inszenálja és kommentálja az első találkozást. Nem az élőhalott sír, hanem az élők: a rabszolgák utódai, akik megsíratják az újszülöttet és örömménekként ülik meg a halált. „Mondtam én, hogy szomorú hely.” – vigasztalja Paul a rémült Betsyt.

A kanadai tél a jelen világállapot, mellyel a trópusi éj nem egyidejű. A matrózok is a múlt dalát dünyögik, rabszolgadalt, nemzedékek panaszát, örök rabság emlékét, s a hősnőt az ületvényre szállító öreg kocsis is a sziget múltjáról mesél. Az éji házban pedig a titokzatos sírást hallani, melynek nem találjuk szubjektumát (akárcsak később egy Cortázar novellában). Szelíd vád rejlik a kocsis meséiben: az ületvényesek ősei telepítették a szigetre a rabszolganépet. „Szép helyre hozták őket, nem? – társalog a derűs Betsy, aki csak a kellemeset

látja. „Ön mondja, kisasszony, ahogy mondja, kisasszony.” – bólogat az öreg néger titokzatos kétértelműséggel. Ő az „öreg bölcs”, a titkos tudás (a bölcsesség) pedig szomorú tudás, melyet óvakodunk érteni, s ő sem tolakodó, nem erőlteti ránk magát.

A hatalom, a tulajdon, az igazságtalanság, a kegyetlenség, a különbség, mely naggyá tette a családot a múltban, átokként jelenik meg a mában. A rabszolgasors előkelő megfelelője (az elnyomottak panaszának átokká válása az elnyomóban) a zombi elvarázsoltsága. A rabszolgák felszabadultak, az urak pedig közben előkelő rabszolgabetegségbe estek, a tehetetlenség, tétlenség, alkalmatlanság állapotába: kialvó lények. Kanada úgy viszonyul a szigethez, mint Betsy Jessicához, s az ültetvény örökösei, a hideg Paul és a szenvedélyes Wesley, egymáshoz. A hideg itt is tartósít; a szenvedélyes pólus a pusztító. A Kanadából jött hősnő, akárcsak elődje a *King Kong*ban, forró ősvilágba alászállva, archaikus princípiumok Pandora-szelencéjeként ismeri meg a polgári otthont, veszélyes viszonyok börtönét. Betsy mégis azt vallja, itt találkozott a szerelemmel, itt ismerte meg a nagy szenvedélyt, mely így nem más, mint az anakronisztikus vihar-szelence vagy átokdoboz kinyitása.

A cseléd az egykori Jessicáról mesél, miként uralta a házat, milyen életművész volt, hogy reggelizett az ágyban. Szép volt, beteg lett, elvesztette az eszét: a szenvedély történetét halljuk. Lázás beteg volt, betegsége kimarta a velőt, mondják. Most úgy öltöztetik, mint egy élettelen bábót. Az ember, aki elvesztette magát, nincs közepe, nincs szüksége viselkedéséhez saját beleegyezésére és nem képes önmaga felügyeletére: a szenvedély történetének végeredménye. A zombi a kialvás képe, s az erotika, a szenvedély olyasmis, ami fel- és kilobban, kiálszik és felemészt, nem építhetők rá megbízható polgári viszonyok. A szenvedély vak, örült, irracionális, következtelen, állhatatlan és felelőtlen; lerombolja a viszonyokat; a szenvedély következménye a cselekmény múltjában a testvérgyűlölet és az anyai bosszú. Jessica nem szült gyereket, de egy anyától elvette két fiát; hozzámert az egyikhez és a másikat szerette. Az érzéketlenség tombol és fosztogat, tarol és nem elégül ki soha, míg az érzékenységnek kevés elég. A holtakat nem lehet jóllakatni, a szenvedélyt frigiditása űzi, de a bolygó lidércnek nincs honnanja és hovája, az izgága nő, az anya ellenfele, lényege szerint antianyja, az elnyelő aspektus megtestesítője. Az őt követő férfi végül, az utolsó képsorban, elmerül a nővel a tengerben, mert az elnyelő nő maga is olyan, mint a tenger, s mert az elnyelő Jessica mindig is magába merült, nem bukkant felszínre, maga volt a mélység. A zombiban, mert a pokol itt a mi magunk mélye, azonos az ördög és a szenvedő bűnös, a pokol pedig nem tartály, hanem létforma, a szenvedély létmódja.

Esténként a közös dal bánatos gyönyöre szól a földek felől, a révület világa szólít. Dolgos nap végén üldögélnek a beszélgető urak, míg suhognak az erdők, a tamtam-dobok lüktető csalogatása által vezetett nők pedig eltűnnek a viharos éjben, a cukornád földeken. Húsból való bálványok állnak a woodoo-birodalom határán. Az élet ott él teljes erővel, ahol a lélek halott, csak a szív dobog, a hús mozdul, az erő felé szólító hívások monoton ritmusa nyomán, s nem mi vezetjük életünk, nem is tudjuk, mi hajt és hová. Ahol a testi élet a legélőbb, a szellem, a jellem, az én halott. A zombi a közvetlenül, süketen és vakon mindentudó, el nem különült lét nivójára megtért, a mágia világegységébe visszaolvadt, eksztázisban oldott, tisztán reaktív lény. Az éjszakának nekivágó nőt messzi hatalmak vezérlik, a varázsló rituáléja csak úgy, mint a hold és a tenger. A nőnek mint ellenállhatatlan vágyat ébresztő és új életet termő lénynek túl erős a kapcsolata a kormányozhatatlan és fegyelmezhetetlen természettel, ezért szorítaná őt a férfi szép halottá stilizáló frigid ikonográfiába. A zombik kezdetben – az

új műfaj első próbálkozásai idején – nem szétesett, elrothadt holtak, kezdetben a zombi egyaránt lehet szép vagy rút, semmire se jó finom szépség vagy duzzadó izomkötegekre redukált, komor egék felé magasodó, alulnézetekben ágaskodó hatalmas haszonállat (ilyenek várják Jessicát a cukornád földeken). Nem az eleven emberek életét élük, de ők élük ki magukat, ők élnek teljes életet, mágikus kör közepén, a csillagos ég sátra alatt, ami ellentétes magának az életnek mint önfenntartásnak az érdekével. A teljesség maga a lehetetlenség, az önpusztítás, mert az egyik oldal teljes kiélése a másik oldal elpusztítása. Jessica az a nő, aki élete első felében felhasználta, elköltötte élete második felét. Az élhető élet ára a töredékesség, a sokoldalúság ára a kezdeményszerűséggel való megbékélés, a gonoszság itt – mint az egyidejű film-noir krimikben, gengszterfilmekben és melodramákban is – ragyogó tombolás, míg a jóság szürke szerénység. Jessica ragyogó élete eltűnt, a film cselekménye Betsy szerény, de legyőzhetetlen térfoglalása. Az élet első menete gög és örület, második félideje, ha az első nem ütötte ki a másodikat, enyhítő szelídség, gyógyító józanság. A felnőttkor, a polgári civilizáció: Kanada hidege, kihűlő élet. Ebben a filmben a rossz vég ragyog, nem a jó, és a jó vég megelőzi a rosszat. A film az örült és nem a józan pár sorsának képeivel zárul. Így az „unhappy end” a nagy sors képe, s a jó vég a szerény sorstalanság kifejezője.

Szerelmi háromszögek

Paul a tervező, a vezető, a családfenntartó, a tulajdonos, az ültetvény örököse. Jessica és Betsy, a hosszú hajú szőke és a rövid hajú barna, a semmittevő és a dolgozó, a szenvedélydráma démonnöje és a gyógyító szerelem szelíd hősnője, Paul életének két lehetősége: őket konfrontálja az aktuális konfliktussík. Az ápolónő, aki Jessicát jött gyógyítani, végül Pault gyógyítja, mert Paul betegsége Jessica. Betsy gyógyító, Paul nevelő. Társadalmilag Jessica él Paul világában, ebben a tekintetben az alaphelyzet Ibsen Nórájával vagy Theodor Fontane Effie Briestjével rokonul. A vagyont, családot és társadalmi rendet védő pesszimista nevelő, maga is, mint neveltje, Jessica, bukott típus. „Szerettem valamit benne, valami becsületeset és tisztát, amit megsebeztek.” – vallja Betsy. A gyógyítónak nemcsak az átnevelni nem tudott nőt, a nevelőt is gyógyítani kell, mintegy kétféle örületet. A szóbeszéd szerint Jessica a férj szigorának rabja, Paul áldozata. A melankolikus Paul maga sem tudja, nem ő a vétkes-e felesége örületében, mint a rabszolgák unokái vélik, vagy a szerelem az örület és a rabszolgaság, s ebben az esetben az egész örült sziget mint világállapot nem lenne más, mint a világ eredeti állapota, mely kiveti magából a kései kultúrát. Mindkettőben van igazság: a szerelem is örület és Paul is az örületbe hajszol. A polgárnő zsákmányoló erotikája és a polgár felhalmozó puritanizmusa, az ösztön rabsága és a birtok rabsága egymást hajszolják végletekbe. A sziget, a rabság, az örület és a szerelem fogva tart, már itt is arról van szó, amit a *Psycho*-hős Norman Bates fog felpanaszolni: csapdában vagyunk, s minél jobban kapálózunk, annál mélyebben kerülünk belé. A gyógyítási kísérletek, Paul korábbi kísérlete, amelyről a szóbeszéd szól, és Betsy két kísérlete, melyek tanúi vagyunk, az inzulinsokk és a woodoo-temp-lomban tett látogatás, elmélyítik az örületet.

A házaspár történetét két változatban halljuk, az egyik a zsarnok férjet, a másik a céda feleséget vádolja. Az élőhalál két szörnyű történet eredője, a neveléstragédiáé és a szenvedélydrámáé. A múltban zajlott másik dráma, a jelenlegi fordítottja, Jessica története, a Paul és Wesley, a komor és vidám, felelős és felelőtlen férfi között vergődő nőről szól. Az énekes dala szembesíti Betsyt a szerelmi háromszögek szövevényével. Jessica és Wesley szeretik

egymást, a szeretők szökni akarnak, a férj azonban „toronyba zárja” a nőt, s a rabnőnek „alattomos láz” égeti az agyát. Paul háromszöge a zombi és az ápolónő, Jessica háromszöge a részeges életművész és a gazdálkodó tulajdonos között kínál választást. Paul és Betsy egymáshoz illene és Jessica Wesleyt szereti, egy cserebomlás mindent megoldana, s úgy egy szerelmi komédiában, s nem zombifilmben volnánk, de Jessica Paul felesége, Betsy későn érkezik. Az hogy mi lesz és lehet, attól függ, ami volt, minden találkozás terhes az előzőek következményeivel, s minden élet elmúlt életek problematikájával, nem lehet múlt nélkül élni. Paul háromszöge, a férficentrikus nőalternatíva, és Jessica háromszöge, a nőcentrikus férfialternatíva közös tengelye a Jessica-Paul viszony. A Jessica-Paul viszonyra épülnek rá más lehetséges viszonyok, alternatív, jobb ajánlatok csábító lehetőségei, Wesley a múltban és Betsy a jövőben. Wesley Jessica és Betsy Paul számára a jobb ajánlat, s mindkét esetben a később jött szerető támadja meg a korábban jött partner viszonyának érvényét. Ha sikert arathat, ha az elsőt legyőzheti egy második, akkor őt is legyőzheti egy harmadik, s nem vagyunk biztonságban. A szeretők azonban a viszony örök érvényére vágynak, ezért a megoldásnak tragikusnak kell lennie: Wesley és Jessica – pusztító szenvedélydrámájuk keretei között – halálra ítélték, ami Paul számára lehetővé teszi, hogy átlépjen Betsy világába.

A megduplázott szerelmi konfliktusra épül család és szerelem konfliktusa, melyben az anya a főszereplő. Ahogy Paul drámája mögött megpillantjuk Jessica történetét, mögötte újabb háromszög bontakozik ki, melynek szereplői az anya, a fiúk és a gonosz lélek (= az idegen nő). „Magam előtt látom az arcát, ahogy ragyogott a mosolya, mely kifejezte, hogy ismeri és élvezi hatalmát, mely képes széttépni a családomat.” – vallja az anya.

Manderley és Mandalay

Jessica és Betsy két asszony, az első és a második választás, két életszakasz tipikus problémáinak tükré. A második asszony a titánok harca kihűlt csataterére érkezik. A szenvedélydráma fantasztikus felfokozása eszközeként bevetett zombinő nem elégedett meg eggyel, két fiút vett el az anyától; de az anya hasonlóan szintén két fiút vesz vissza, ő sem osztozik. Az anya, akárcsak a zombinő, uralkodni akar, nem hajlandó elengedni, felszabadítani szeretteit. Jessica az obszcenitás mágiájával uralkodik, az anya valami még erősebb varázslattal, aminek itt a woodoo-varázs a szimbóluma. Szerető-erő harcol az anya-erővel. Erotika az őszeregettel. Betsy új módon, a „titánoktól” eltérően reagál, vissza szeretné adni Jessicát Paulnak, ám nem jár sikerrel, csak magát adhatja, nem a másik asszonyt. Betsy hozza be a cselekménybe, az önző „trópusi” szenvedélyek szigetére, a hűvös „északi” szeretetet, ő a megfordító erő, fellépése a fordulópont, mely véget vet a krónikus válságoknak, de az anya és a zombi a pólusok, ők képviselik a titánok harcát, amelyben nincs jó megoldás. „Mióta itt van, tudom, hogy a szerelem békés lehet és jó. Ezért kell visszautasítanom az érzését.” – mondja Paul az ápolónőnek.

Az *I Walked with a Zombie* (1943) a *Rebecca* (1940) című Hitchcock-film fantasztikus variánsa. Daphne Du Maurier regényében illetve Hitchcock filmjében a társalkodónő, itt az ápolónő kerül be az előkelő (= kísérteties) házba. Ott a jövevény a tétova, félénk, s a házat uraló, kísérteties nő a tetterős, itt a jövevény tetterős, s a kísérteties úrnő a passzív. Ott a halott feleség kultuszát ápoló házvezetőnő képviseli a megdöntendő érat, itt maga az élőhalt Jessica az egykori élő Jessica emlékműve. Mindkét film hősnője életkor-specifikus kisebbségi érzések által kínzott fiatal lány vagy korszpecifikus kisebbségi érzések

által kínzott modern nő, aki azt hiszi, soha nem nyerheti el az elveszett hitves, a nagy asszony, a telivér nő által egy életre elbűvölt férfi szívét. Hitchcock filmjében leszbikus imádója ápolja a régi nő kultuszát, Tourneur filmjében maga az új nő ápolja, paradox módon, a halott nőt, akivel, hite szerint nem versenyezhet. Az új nő, a második választás, mindkét filmben meg van győződve, hogy jómaga csak árny, vázlat, utáztat, s teljes színekben csak az elveszett asszony által képviselt nagy élet, a régi élet pompázott.

Azt is mondhatnánk, partra száll az új, modern, képzett, öntudatos, racionális, emancipált nő a szerelem szigetén, s nem érzi magát versenyképesnek a sziget régi úrnőjével, úgy érzi, labdába sem rúghat a szerelmi varázslat játszmájában, melyben a férfi lenne a labda. A varázslat az extrémén nőies telivér nagyasszonyok esztétikai és érzéki túlhatalmának amorális irracionálisága. A probléma abból fakad, hogy miután a klasszikus narratívában a nő emancipálta a szerelmet a realitásérzék, sőt, a kultúrát a társadalom uralma alól, a modern nő emancipációja a szerelem emancipációjáról való lemondással járt. A cselekménycél – akárcsak a szintén Val Lewton produkcióban készült s Tourneur által rendezett *Cat People* esetén – a prózaibb, emancipált nő érzelmi rehabilitálása és – mivel a politikai hatalom és a gazdasági érvényesülés morzsáért esztétikai és erkölcsi nagyhatalma, szuperhatalma, a prózai hatalmak feletti varázshatalma, az erőszakhatalmak feletti bűvölő hatalma, az agresszivitás fölötti leszerelő, pacifikáló hatalma teljes elvesztésével fizetett – elveszett lelki hatalmából valamiképp visszaadó szerelmi emancipálása, mely egyúttal a szerelmi élet felszabadítása lenne a múltból ható kísérteties hatalmaktól, kontrollálhatatlan erőktől, ismétlési kényszerektől: végső soron a szerelem emancipációja a haláltól és egyértelmű színvallásra késztetése, azaz az élet oldalára állítása. Lehet-e ennél szebb emancipációs koncepció? Daphne Du Maurier regénye másról szól, a pályája kezdetén levő, a csábítás mesterségét ki nem tanult, nyers kis nőt állítja szembe a nagy bestiákkal. Hitchcock a szerencsétlen figurában felfedezi a tűró és szenvedő megváltó erőt, míg a *Cat People* meggyőz a prózai nőt választó érzelmi racionalitás értelméről, de arról nem, hogy ezt az érzelmi racionalitást jelenthetné a szerelem szó. A *Cat People* esetében Tourneur vonzódása a párdúcasszony iránt bajtársi szövetségge halványítja az élhető szerelem képét, míg az *I Walked with a Zombi* esetében a szenvedélyes asszony zombivá lefokozása megmenti alternatíváját az ápoló, vigasztaló szerelem képeként.

Jessica nem tud meghalni, Paul nem tud elválni. Nem tudott elválni már akkor sem, amikor kellett volna, midőn nem az volt a probléma, hogy Jessica nem él eléggé, hanem az, hogy egy élettel be nem érve, túl sokat él. Meg nem tett lépések, elmaradt döntések, megakadályozott felszabadító metamorfózisok, mulasztások tesznek egy egész világot élőhalottá a dekadens, beteg szigeten. A mában Betsy azt hiszi, nem mérkőzhet Jessica hatalmával, a múltban az anyával mérkőző Jessicát legyőzi az anya nagyobb hatalma. A *Rebeccában* minden tárgy a holt asszony emlékét, szokásait őrzi, s az egész élet menetét továbbra is az ő rendelkezései szabályozzák. A Manderley-képlet lényege, hogy az új feleségnek versengnie kell az előzővel, aki holtan is uralja a világot. A képlet akkor nyeri el mély értelmét, ha, mint Tourneur filmjében, lefordítják feleség és anya viszonyára, hiszen az anya a lényege szerint első, a régi nő, minden bevésődések eredete s a világot titokban holtán túl is uraló. A Tourneur-cselekmény Manderley-szubsztanciája tehát valamilyen anyóskomplexum, aminek két rétege van: a felszínen a Manderley-komplexus egy bátortalan ifjú nő belépése a régi nő szokásai és szelleme által uralt házba, komikus oldala a harc a konyha ellenőrzéséért és a kulcsokért, de tragikus oldala is van, mely láthatóvá válik, ha feltesszük a kérdést, a kísértetház vajon

nem a férfi lelke-e? A prózai és neveltséges motívumokon túl tűnik elő a szépség és szerelem kísérteties mértékének problémája.

A *Rebeccában* nagy hatalmú hervadt nő terrorizálja a tehetetlen ifjú szépséget. A házvezetőnő rémuralma az anyósteror tematikájának a tradicionális anyaképet kímélő kidolgozási lehetőségét kínálja, összekapcsolva e problémát egy továbbit, a két feleség szembeállítása segítségével ráterhelve a problémára egy másikat is, a régi, békebeli polgárvilág eltartott luxusnőinek szembesítését a sanyarúbb világ erotikus pedesztálról leszállított, nemi defenzívába szorult nőivel, akik a női vonások elvesztését még nem tudták férfivonások elsajátításával pótolni, s az esztétikai hatalomvesztést politikai hatalomszerzéssel kompenzálni, ezért szorultak a mítosz védelmére.

A *Rebeccában* hazug kultusz, álszent látszatteremtés követi a vérmes tombolást, az *I Walked with a Zombie* cselekményében élőhalál. Mindkét esetben lejátszódott egy házasság, túl vagyunk a szerelmen, s a házasságon, mint a szerelem kudarcán. Az egykori Rebecca az erotikus varázsa teljes birtokában levő fiatal nő képe, míg a házvezetőnő öregedő asszony, ki már nem a férfi szíve, csak külső létfeltételei felett uralkodik. Ha e két nőt a nő két arcként fogjuk fel, vagy a férfi feletti uralma két stratégiai szakaszának tekintjük, akkor Rebecca a szerető s a házvezetőnő a feleség funkciójának képe. Rebecca és a házvezetőnő lesbikus viszonya pedig a régi nő, a nagy hisztérika önimádatának dramatizálása, külső viszonyokba való kivetítése. Az öntükröző nőiség mágiája az a tűz, melybe a megbabonázott férfi belehull. Az első szerelem, az első választás annak a férfinak a története, aki túlságosan is odaadta magát. Eme kiszolgáltatottság ellen védekezve menekül az *I Walked with a Zombie* hőse nevelő funkcióba, s védekezik mind ő, mind a *Rebecca* hőse az új szerelem lehetősége ellen. (Ibsen vagy Fontane csak a férfiuralommal magyarázhatták hősük viselkedését: most került napirendre az a kérdés, vajon mi uralkodik az elnyomó férfi lelke fölött?) A feleség választható, az anya nem, s a szerelem üdítő szabadsága és az anyaság mély és veszedelmes szükségyszerűsége, kultúra és természet öröksége keveredik össze a szenvedélyben. Jessica rossz feleség, aki a mágus anya és Betsy, a lehetséges vagy jövődőlő jó feleség típusa között áll. Jessica a férfitra terheli a nemszabadságot, a maga számára veszi igénybe a szabadságot. A be nem vált asszony szenvedélye elnyelő, szabadon nem bocsátó erő, mint a fiúisteneket periodikusan megszülő és elnyelő termékenységistennők rabul ejtő életprincípiuma. Az első feleség az elnyelő szenvedély, a második a bábáskodó, lenni segítő szeretet képviselője. Hitchcock hőse is rablélekként szereti és gyűlöli Rebeccát, úgy viszonyulva hozzá, ahogy anyához a fiú, s nem mint férj a feleséghez. A szenvedély azért tombol, mert alkalma van rá, mert a szenvedélyes bestia nem talált szenvedélyéhez méltó ellenfelet, felnőtt férjet. A varázslat tombol, ha nem kölcsönös, az a princípium tombol, melyet nem köt le hasonló erejű ellenprincípium. A *Rebecca* vége ezért nem megnyugtató: az első házasságban a nő volt a férfi anyja, a másodikban a férfi lesz a kis nő apja. Az eredmény mégis frappáns, a film, ha nem is autentikus Hitchcock-remekmű, legalább működik, mert a mai nő ügyetlenkedéséből következtethetünk rá, hogyan ügyetlenkedte el a férfi egykor a nagy nővel való szerelmét (mint pl. A szerelem sivataga című Mauriac-regény hőse.). Ő is hagyta, hogy Rebecca másokat szeressen, ahogyan Tourneur hősnője is túri, hogy – mint véli – Paul Jessicát szeresse. A Hitchcock-filmből érthetjük meg a Tourneur-filmhős első házasságának kínjait, másrészt a Tourneur-film vezet el a Hitchcock-filmben explikálatlan problémához, melyet Hitchcock majd a *Psychóban* és a *Madarakban* fejt ki, anyák és feleségek, primérszeretet és szeretők

viszonyát. Ezt a mélyréteget képviseli ezúttal a woodoo-szimbolika. A legnagyobb erőket ott érezzük magunkban, ahol nem mi kényszerítjük – „tudományosan” – a természetet, hanem kooperálunk a bennünket kényszerítő természettel. A szeretőfunkció még kényszeríti a természetet, manipulálja a férfívagyakat, míg az anyafunkció azonosul a természet kényszerítő erőivel, miáltal ember és természet végső azonosságainak szabadságot és önállóságot, tudatot és választást nem ismerő antiemancipatórikus mélységeibe vezet. Ezért csinál Tourneur woodoo-papnőt, boszorkánydoktor az anyából.

Rebecca nagyobb életet élt, mint a mai – a cselekmény jelenidejében élő – nők. E nagy természetű nőt a jelenben hervadt asszony utódló helytartósága képviseli. Ha a régi nő feleségként is anyaszimbólum, akkor a második választásnak az első választás és annak elhalványult utódrezsimje elleni szabadságharca mögött rejlik a fiúnak az anyától való emancipációja. A zombifilm a woodoo-folklór segítségével egzotizált extravagáns melodráma felől halad az új műfaj alapítása felé. A szerelmi halál erotikus melankóliája fedi el még a majdan Erősz és Thanatosz viszonyának közelebbi vizsgálata számára nyíló obszcén mélységeket. A woodoo-varázslat távirányított emberei egyelőre pusztán egy melodramatikus szimbolika értelmező képzeteként szolgálnak, annak az embernek a bábegzisztenciájára utalva, aki nem tud leszakadni a múlt köldökzsinórjáról. A Tourneur-film egyúttal annak a birtokba beleszületett osztálynak hanyatlására is utal, mely szintén a múlt foglya. A tőke is a múltból történő gondoskodásnak vet alá, akár a fiát szabadon nem bocsátó anya. Infantilis világot látunk, melyben emancipálatlan emberek élnek, az előttük járók, az anya, a mágia, a hatalom és tulajdon, az idők, a múlt rabságában. Az első reprezentatív zombifilmekben a figurák emancipálatlansága nyilvánul meg bábszerűségükben, amennyiben nem tudnak kilépni az anyai (*I Walked with a Zombie*) vagy apaszerű (*White Zombie*) intrikusok által uralt világból. A Tourneur-film anyafigurája a jelenben ugyanolyan szelíd és lelkes gyógyítóként lép fel, mint Betsy, az ápolónő, akit ki is tüntet rokonszenvével, míg a cselekmény, a konfliktusok elfajulása leplezi őt, megmutatva, hogy az ő anyósi műve a zombinó betegsége. E tekintetben A sötétség mélyén című Conrad-regény sokkal mélyebb variánsa Tourneur filmje, mint a regény későbbi Coppola-féle adaptációja. A sötétség mélyén női változata a misszionárius özvegyének története, aki kezdetben azért alkalmazta a varázslatot, hogy a bennszülöttek elfogadják a gyógyszereket, végül azonban a varázslat hatalma bizonyul erősebbnek, mely elcsábítja a varázslónak álcázott orvost. A varázslónak álcázott orvos valójában orvosnak álcázott varázsló. Mind az időben visszafelé haladva elérhető anya-gyermek kontaktus, mind a háztól távolodva elérhető woodoo-ország civilizáció előtti, preracionális mélységeket képvisel, melyek bekebelezik a varázssziget vagy átoksziget rabját, akinek definíciója e végső konstellációban: „az anyától nem szabaduló”. A gyógyítóként, dolgozó nőként ágáló anya maga is szabadulni szeretne anyaságától, s a vele járó varázslatoktól (a sziget, a bennszülöttek anyjaként vált woodoo-papnővé), melyekbe a nők háborúja, a titánok harca, a féltékenység háborúja, az anyóskomplexum veti vissza.

A varázslat szelleme rontásként áll szemben a számolás és tervezés szellemével. A *Rebeccában* a cselekmény eléri a romboló szenvedélydrámát megfékező célját, mely a Tourneur-filmben kétértelművé válik. A Hitchcock-film álhősnőként leplezi le Rebeccát, akinek megfelelőjét, Jessicát, a Tourneur-filmben is rossz asszonyként vádolják. A hősnő mindkét filmben egy szerényebb, szolidabb éra hírhozója, a halálos kéjjel szembeszegezett éltető gyengédség képviselője, szerényebb boldogságé, mely meg van tisztítva mind a kínoktól, mind az eksztati-

kus nagyság-, intenzitás- és teljességigénytől. E cselekménykonstrukcióval a Tourneur-film-ben ellentmondásban áll a vizionárius zárás. A végső csúcson az *I Walked with a Zombie* a *Cat People* koncepciójával rokonul. A végső fordulat, a tenger, az éj, a szerelmi halál váratlanul a varázslatot rehabilitálja a tudományos-technikai civilizáció és a fenntartható minden-napiság igényeivel szemben.

A szerelmi halál

A nő két arca az őrült (lázbeteg, élőhalott) szenvedély és a gyógyító szeretet, a férfi két arca a fenntartó és a fogyasztó, a munkás és a részeg. Elvileg megoldás lehetne a cserebomlás, melyben a két morális ember egymásra talál, s a két szenvedélyes lény is megtalálja a boldogságot. Ez azonban a kor filmjében inkább a komédiában járható út, mely nem fokozza végsőkéig a szenvedélyt. Más megoldás is nyílhatna, mely elérhetővé tenné a happy endet: Jessica és Paul összetartozása adott, de Wesley udvarolhatna Betsynek, miáltal két olyan pár jönne létre, melyekben a partnerek egyike a szenvedély hajtóerejét, másika pedig morális fékjét képviselné. A Tourneur-film a legkegyetlenebb megoldást választja, mely illik a karibi éjszakák szenvedélyes bánatához, s a felvezetéshez, melyben a kozmikus gyönyört azonosították a haldoklás kéjével, a pusztulásból vezetve le a szépséget. Ha a két féktelen lény, a lázas és a részeg egymásra talál, úgy kioltja magát az embert kioltó szenvedély, mely itt a zombilényeg természetét fejezi ki, a saját alapok kioltását, a létfeltételek felemésztését. Mind a Tourneur-film-ben, mind a vele párhuzamba állított Hitchcock-műben a cselekmény elődeje testesíti meg a szenvedélyt, s a harcok eredménye, a megoldás a visszatérést a normális, józan életbe, s a szenvedélyes párnak azért kell felszámolnia önmagát, a szenvedélynek azért kell fenn nem tartható, folytathatatlan, reprodukálhatatlan állapotként megmutatkoznia, hogy indokolja a köznapiság rehabilitálását, a banalitáshoz való megtérés kényszerét. E dramaturgia logikája szerint a párválasztó nő lehet párduccasszony, de a párját megtalálónak anyatípusá kell átváltoznia; a férfi sem maradhat tékozló Wesley, fenntartó Paulként kell túlélnie a szerelmet. Győz a gondoskodás, a férfi gondoskodik a világról, a nő a férfiről. A szenvedély közvetítő és nem cél, az érzelem a közvetítő, de a cél a viszony. A viszony valami állandó és racionális. A morálnak túl kell élnie az érzelmek időleges és ingadozó természetével járó mulandóságot.

Egy nap Jessica nem engedelmeskedik többé az otthoniaknak; már csak a varázslatnak van fölötte hatalma. Mindvégig csak a szerető, Wesley hitte el, hogy Jessica zombi, s ő kérlelte az életben tartó Betsyt, hogy segítse meghalni Jessicát. Az utolsó útjára induló élőhalottat is védelmezi a védelmezőktől, azért harcolva, hogy hagyják végre „elmenni” őt. Mi ez a „hagyni elmenni”? Elmegy – ez az ejakuláció és az orgazmus neve a szexfilm nyelvezetében. A szenvedély nyugodni vágyik, a kéjvágy nem-lenni akar. Ebben az értelemben az „elmenés” annyi, mint eltűnés, feloszlás. Máskor – pl. Childe Harold útrakelésekor – az elmenés szabadságot jelent, Wesley szabadságot követel Jessicának, s a szabadság így itt a halál neve. A kovácsolt vas nagykapu nyílása és a nő távozása mindkét értelemben, a kéj és a halál értelmében is, oldódás.

A tiltott szerető az, aki hajlandó végigmenni, végigcsinálni, követni szerelmét, vele menni, bármilyen messzire. A szerelem Odüsszeiáját a tilalom viszi a világ végéig. A szenvedély tárgya nem az egyed, az egyed a gyengédség tárgya, a meghitt gondoskodásé. Jessica láza, ez a magán kívül lét, elmerülés, megtérés az anyag elnyelő örvényébe, mely felszínre

dobott és visszaszív, ez válik záróvízióvá az utolsó képsorban, tragikus szerelemvallás rituáléjává, melyben a zombik most már papok. Csak Jessica adja meg illegális szerelmével, amit a legközelebb lény, az anya sem adhat, ő is csak elvehet, a teljes és végső beolvadás ott-honosságát és a kialvás végső intimitását. A szerelmi halál a szerelmesek beköltözése az orgazmusba, partra szállása valamilyen túlföldön, ahol a normális emberek legjobb esetben is csak túl magas kikötőiilletéket fizető, s túl rövid tartózkodási engedélyt élvező turisták. Az eksztázis által vezetett Jessica a tenger felé halad, Wesley pedig felnyalabolja őt, s a gyülekező zombik a tenger felé szorítják a párt. A szeretők elmerülnek a végtelenben, a folyékony és alakatlan erőben. „A nő gonosz volt és már halott amíg élt...” – kommentál az elbeszélés szelleme, mely már nem a mesélő Betsy hangja, inkább mint a tragédia kórusáé: „Úristen, irgalmazz a holtaknak és ajándékozz az élőknek boldogságot és békét.” Az egyik halott, a másik részeg, egyik sincs egészen magánál és ébren, nincs itt, együtt, velünk. De úgy vannak együtt egymással, ahogy mi nem lehetünk. Ők merülnek el a meleg östengerben, őket fogadja be a kozmosz Betsy által csak távolról, alulról, a csillagos égre felnézve csodált magassága és az anyag ölének megnyíló mélye, melynek a sziget felé hajózó Betsy csak a felületén jár. A cselekmény tudatos vezetése a racionalizálási és varázstalanítási pátoszon alapul, míg a mágiikus ikonográfia a varázsra apellál és játszik rá. A csúcspont katartikus oldala a pusztulás képe, mely a tanulságot levonó gyász munkát igényli és a varázstalanítást erősíti, míg ugyanennek a képsornak mint szerelmi halálnak minden kontroll alól való menekülést s a szenvedély beteljesülését sugalló emocionális pátosza az irracionális eksztázis feloldó, felszabadító erejét állítja szembe a racionális tanulságokat szülő katarzissal. Éppen a kor legjelentősebb filmjeiben nem egyszer megtörténik, hogy az utolsó pillanatban a mellékszereplők válnak főszereplővé (pl. Mervyn Le Roy *Golddiggers of 1933* című filmjében is a frivol, fanyar szőke a derék, cukros barna babanővel szemben), ami az elfojtott ellentámadását testesíti meg a kultúrával szemben.

1.2.2. Egy „White Zombie”-remake (John Gilling: *The Plague of the Zombies*, 1965)

A woodoo-rém kétalakúsága

A modern mítosz lebomlási folyamatokat nyomon követő katasztrófizmusa közvetve keresi, a végből akarja kihámozni az igazi kezdeteket, a legnagyobb, primitív diadalokat, melyekben az elkésett, a kezdetekről lekésett visszatekintő hajlamos pusztán szörnyűségeket látni, nem érzékelve, hogy az egyet a kettőtől megkülönböztetni és az egyet a kettő felének tekinteni nagyobb szellemi teljesítmény, mint bármely modern számelmélet. A derengő elővilágnak azonban nincs nyelve sem, nemhogy mítosza vagy irodalma, ezért a mítoszok nem ismerik a kezdetet, csak úgy rekonstruálják, a maguk mindenkori élményvilága legelementárisabb – legnagyobb érzelmi nyomatékkal rendelkező és gondolatilag legkevésbé kezelhető – élményeibe alászállva, akár mi magunk. Mondhatni: a kezdethez minden nyelv egyforma távol és közel van. Ezért egy-egy mitológia csak beteljesedésekor és nem megalapozásakor közelíti meg az alapélményeket. Minél közelebb van az ember a maga kezdetleges alapjaihoz, annál kevésbé képes egy összképben elhelyezni és főként kérdezni őket. A megkérdeshetőség az eltávolodás és szembekerülés bizonyos szintjét feltételezi: az elidegenedés kibon-

takozását. A történelem mindenkori végének teljessége, mintegy a virágba borult faóriás az, aminek első évgyűrűit és legrégebb gyökereit a virágzás és termés elrejt, csak a pusztulás tárja fel. A törekvés eredete rejtett, mert a törekvés többször eltér eredeti irányától: épp ezek a megtörések és feltámadások, kifulladások és önújradefiniálások szabadítják meg a múlttól. A többszörös eltérés azonban csak azt jelenti, hogy a törekvés eredeti magva körül kerengve jut előre, ezért van, hogy az ember hol állítja, hol tagadja az evolúciót, hol szcientista-technokrata kvázivallást csinál belőle, hol hallani sem akar róla, s menekül gondolata elől, s vannak előre jutó, új körökbe kitörő, szellemi tereket alapító, illetve használt körök és terek által elnyelt nemzedékek és kultúrák. Az általunk vizsgált filmmitológiában is a mitikus önépítés kései fejleményei az újra megtalált drasztikusan archaikus élmények, melyeket a katasztrófális leépülés képeiből hámoz ki a poklokra szálló fantázia. A kalandmitológia már a XX. század elején gazdagon differenciálódik, a fantasztikus csak a századvégen kerül középpontba. Nemcsak filmtörténetileg, szellemtörténetileg is nagy pillanat, amikor sor kerül annak vizionálásra, ami legkevésbé emberi bennünk. Maga a kultúra akar szakítani az előző korokat átható „hübriszel”, amikor kísérletet tesz annak ábrázolására, ami a legalantasabb, legrettegetesebb, legrútabb és legszerencsétlenebb. Egy elemi probléma spontán megoldásának csödjé, a biológiai információ szintjén zajló problémamegoldás eredménytelensége az, amiből az első szellemi információ lesz. Az első magától, természeti módon meg nem oldódó probléma az „én” első problémája, az éngenezis kezdete. A megoldatlan megoldásának való nekilátás azonban új megoldatlanságokat tár fel, mintha szakadatlan hátrálás lenne a szellem genezise, folytonos belebotlás olyan szakadékokba, melyeken a természet elengánsan áttáncolt. De épp a spontán sikerek által volt állati elődünk a természet rabja, míg kudarcaink és belőlük merített új tudásunk és készségünk által vált a természet a mi rabunkká. A vázolt kényszerű és állandó folyamatban létel, lépéskényszerek csapdájában zajló progresszió, az örök végső teljesületlenség által ösztönzött állandó konkrét, alkalmi és részleges teljesülés a vágy problematikájaként jelenik meg a kultúrában. A vágy kielégíthetetlen, mert az elveszetre vágyik, a természeti önszabályozás spontaneitására, az eredeti ellátottságra, a lét – szerény?, boldog? – természettől el nem szakadt kezdeteinek az egyetemességbe olvadt, meg nem hasonlott „általánosságára”, a környezettel, a világgal egylényegű lény létének igazoltságára, az anyaggal mint kitöltött jelenléttel azonosított lét robusztusságára. De vajon nem hasonlít-e mindez túlságosan is a horror rémeire? Amennyiben a végső vágy nem a többi vágy mozgatója csupán, hanem megvalósul, szétfoszlásunk képe testesíti meg őt. A végső vágykép nem áll távol a végső rémképtől. Az ember kezdete a kész ember fellépése, a kezdet kezdete azonban az előkészületek világa, amelyben csak hiányként áll szemben a jövővel, csak jövőként áll szemben valami mindezt hiányolóval minden emberi.

A kezdet eme nehéz hozzáférhetősége, magyarázza a habozást, a problémák kerülgetését, a műfaj kései radikalizálódását. Nem a filmtörténetileg első zombik az igazi zombik, az első filmekben nem alakul ki egységes kép a műfaj konstitutív alapelemét képviselő monstrum-típusról. Mindez még John Gilling filmjére is jellemző, melyben a bányájában zombikat dolgoztató boszorkánymester két nőt szemel ki magának. Egymásra vissza nem vezethető kétféle átváltozás tanúi vagyunk, melyek a parasztot munkássá illetve a lányt asszonnyá teszik. Kétféle beavatás, de újradefiniált, eredeti céljaival ellentétes, modern beavatás mindkettő, mely nem magasabb szintre emeli, ellenkezőleg, alacsonyabb nivóra viszi le az életet, nem feljebb, ellenkezőleg, lejjebb csavarja az életlángot. A polgári lélek fejlődésregényeiben kez-

de ettől fogva úgy jelent meg a felnőttkor, mint amelyben az ifjúkorban megpillantott titkok megismeréséről és lehetőségek megéléséről való lemondás árán foglalhatja el az ember a társadalomban őt megillető helyét. A fenntartható növekedést képviselő természeti társadalmakkal szemben a modern civilizáció beavatási manipulációinak lényege mind inkább a kioltás. A zombifilm eme új helyzetet vulgárisan és radikálisan teszi explicitté egy olyan korban, amikor, miután a „szocialista” diktatúrák kompromittálták a kizsákmányolás-elméletet, a kultúrkritika nem beszélhet többé radikálisan és világosan.

A woodoo-rémekek kétalakúsága a munka és a szerelem pusztító hatásait tematizálja. A rabszolgában nincs módja kifejlődni mindannak, ami a szenvedélybetegből kiégett. A korai zombifilmekben az élőhalál két esete a „fekete zombi” (a munkás vagy rabszolga) és a „fehér zombi” (a szerető). A „fehér zombi” a szenvedély következményeit fejezi ki, lényege egy kiégett állapot. A szenvedély úgy pusztítja el a szeretőt, mint a hatalom a munkást. A munkástestet és a szerető testét idegen erők szállták meg. A munkás testének idegen akarat parancsol, nem a saját akarat; a szerető testének a test saját akarata parancsol és nem az én akarata. A munka és a szerelem, tényszerű és kényszerű, emancipálatlan adottságmódjukban, potenciálisan, megalázó állapotok. A szerelem nyomora kettős, mert a vágyban testünk akarata szembeszegül énünk akaratával, s a kéjben az én által elveszített test más ellenőrzése, egy idegen fennhatósága alá kerül, akinek odaadja magát. Az éhség ragadozó szükséglet, mely az életet holttá, a növényt és állatot – a gyomorban és belekben – sárrá teszi. Az éhség leszármazottja a bírvágy, a kisajátított szükséglettárgyakon alapuló készletfelhalmozás szükséglete. Az erotikában mindkettőt megéljük, a szükséglettárgyak halmozását, a hódítások és orgazmusok számlálását, a partner erotikusan releváns testméreti mutatóinak presztízsszimbólummá válását, a bírvágy szadizmusát, s a széttépetésnek és feloldódásnak felajánló mazochista oldódásvágyat.

A zombi mint munkás

A mágiának mindig két oldala volt: két ugrás, végső metamorfózisok, a fenséges, a lét megjelenése a semmi helyén, és a borzalmas, a semmi a lét helyén. A kezdet levezethetlensége és a vég, a kialvás irracionális. Az egész évben termő fa, a terülj-terülj asztalkám, az aranytojást tojó tyúk olyan varázsmese-szimbólumok, melyek a természet produktivitását tükrözték, azokat a csodákat, melyekhez a mágia dolgozta ki az eredeti alkalmazkodási stratégiákat. Később a tőkében pillantották meg e „csodák” megvalósulását. De míg a természet produktivitása mindenkit eláraszt ajándékaival, a „tőke” csodáinak az egyén felé forduló oldala fekete mágiaként jelent meg, a fehér mágia a kiválasztott tulajdonosok vagy – állítólag – a közösség egésze, s végül leglátványosabban az intézmények és a technika nem-emberi tényezői oldalán jelentkezett, és így fordult szembe az eme nagy „eredményekkel” szemben tökéletesen elhanyagolható és mindenkor pótolható, felcserélhető, végül mind nagyobb tömegekben feleslegesnek bizonyuló egyén inflációjával. Ez a végső túltermelési válság, a szükségtelennek bizonyuló empirikus egyed és egyedi szubjektivitás elértéktelenedése. E folyamat kezdetben világválságokban robban ki, melyeket, ha nagy katasztrófák árán is, sikerül ismételten visszaszorítani, a XX. század végén, az alternatívák összeomlásával azonban világrenddév szerveződik. Az új világrend lényege, alapstruktúrája pontosan az, ami korábban a világválságoké volt; ami eddig a rend zavaraként jelent meg, most az alapzavar, emberjelenség és emberlénység szembekerülése új renddév kristályosodásaként lép fel. A szo-

cialista retorika a tőkést a vámpírhoz hasonlította: a tőke, az ember felett uralkodó nem-emberi erő, mely a munkás életerejét, idejét, életszubsztanciáját elvonva, kisajátítva hízik kövér világhatalommá. Ha a vámpír az úr, akkor a zombi a szolga, az életerőiből kifosztott, kioltott, kiűrt munkás, aki megfordíthatatlan viszonyokban, aszimmetrikus, hierarchikus struktúrák rabjaként tengeti árnyékéletét. A *The Plague of the Zombies* az öreg bánya legendája, mely titkon működik, a hazug külszín által elrejtett örökös rabság változatlan lényegének bizonyosságaként. A modern kísértetvilágot, mely még a holtakból is pénzt akar sajtolni, elsőként Gogol ábrázolta, kinek egyik novellájából készült a legszebb vámpírfilmek közé tartozó *La maschera del demonio*. A halottak rabszolgák: a bolsevikok az írókat, tudósokat likvidálták, hogy irracionális szubjektivitásuk ne zavarhassa alkotói eredményeik tervszerű társadalmi felhasználását. A nyugati társadalom elegendőnek tartja a tömegmédiá üresjáratának beiktatását a gondolatok és a tudatok, a kultúra és az élmény közé. A rabszolgák halottak: ösztönre, reflexre redukált eszközlények, embertestű haszonállatok. Az izmok mozognak, a tüdő és gyomor dagasztja az anyagot, a hajtóerők égnek a test motorjában, a lélek azonban nem tud felébredni, nem ismer okot és célt, ráébredést. Az elnyomás mindenek előtt az ébredést nyomja el, a rabság a féllények éber álma, elmaradt lehetőségeket sajnálkozás nélkül túllépő, automatikus létezés. Amikor John Gilling filmjében a boszorkánymester háza lángokban áll, s a bábokat eléri a lángok, a zombik is meggyulladnak, mert lényegük azonos volt viszonyaikkal, nem volt „belsejük”. Viaszbábok miniatűr koporsókban a zsarnok íróasztalfiókjában, ez az emberi lényeg képe. A zsarnok íróasztalában van az a titkos világ, mely mozgatja a kinti világot. A világot a terv, a létet a modell uralja. Az ember, aki másának mása: zombi.

A zombi élő emberből lett, de nem ember és nem él, nem maga mozgatja magát, az élőhalál azonos a kívülről irányítottsággal, a szervezett felelőtlenség érzéketlen nyugalma, melyben nem kínozza többé az ént a szabadság feszültsége és a partnert az én döntési lehetőségeiben rejlő rizikó és bizonytalanság. Egy magát teremtő, az erőket ismerő és megfigyelő, uralmuk alól felszabadult, önállósult, saját belátásának engedelmességet bekebelez a kényszerített kényszerítő, a tehetetlen erők egyetemes egysége, azaz maga az iszonyat. Az ember, a többi erőktől növekvő mértékben önállósuló felettes erő, visszaváltozik az erjedő káosz martalékává, elnyeli a lomha tömegerők birkózása. Ha már csak egy ember szabad és a többi a bábja, akkor ez az egy ember sem ember, hanem magányos és gonosz ördög, maga is üres. Nem lehet Hamiltont összehozni Sylviával, csak a nő vére kell neki, nem a nő, csak az emberanyaggal, kondicionált húsmasszával van kapcsolata, az embert (lelket, személyiséget, partnert) nem éri el. Az örült zsarnok azt hiszi, hogy lehet olyan világban élni, melyet ő diktál, kézivezérel, hogy érdemes egy báb- és árnyékvilágban élni, melyben szükségképpen teljesen egyedül marad, olyan magányban, melyből nincs kiút, s nem lehet más megnyilvánulása, mint a magányt tovább növelő destrukció.

A zombi a munkás; a munkás a minimumra redukált ember, a sokoldalú érzékeitől, képességeitől megfosztott, specializált eszközfunkcióra korlátozott „munkaerő”; a minimális lény, aki maximálisan terelhető, befolyásolható, felhasználható. A film végén jutunk el a pokoli centrumba, ekkor mutatják meg nekünk a zombik poklát, a bányát: a pokol a munkahely. A Hammer-horror, a filmtörténet Sturm und Drangja, polgári-forradalmi ihletésű vadromantikája az individuális lázadást dicsőíti, nem a proletárforradalmat. Fiatal emberek teremtik az új formát, akik Schiller és Hugo szellemén szűrnek át a gothic novelt. Szenvedélyes és pesszi-

mista világgépük ellentmondásos kulturális szituációból fakad, melyben a kizsákmányolás-elmélet még nem vesztette hitelét, de a felszabadításelmélet már igen. A Hammer-filmek romantikája a reménytelen nonkonformizmust, a magányos lázadást dicsőíti, a személyiség növekedési jogait védelmezi, s az elnyomó kollektívizmust nem a felszabadítás, hanem az elvárásolt, kiűrt zombik részeg dülöngésében pillantja meg.

Rhys: Széles Sargasso tenger című regényében a lázadó feketék kegyetlenül és gyáván gyilkolnak, áldozatuk, a hősnő, mégis a maga magányának tükörképét látja bennük. A hatvannyolcas generáció felmelegített, másodkézből való, maoista felszabadításelmélete, már nem találkozik aktiválható tömegérzülettel, nem bír olyan igazságtartalommal, mint a Hammer-récek gyilkos és öngyilkos lázadása, mely már nem a XIX. század morális felháborodása. Állati ösztönök lázadnak a gépi-embertelen, mechanikus-terrorisztikus társadalmasulás ellen, egyéni terror az apparátusok terrorja ellen, engedtlenség a formális és álszent, törvényként-rendként megtestesülő terror ellen. A polgári-forradalmi horror-vadromantika radikál-individualizmusa csak belső felszabadulást ismer: elég egyetlen kritikus szellem, aktív és szenvedélyes, bátor és öntudatos, eltéríthetetlenül a maga útját járó lény – az öreg professzor, a zombivadász –, aki mer illegálisan sírokat bontogatni, arisztokratáknak és nyárspolgároknak egyaránt szemébe vágni az igazat, s végül a zsarnok íróasztaláig hatolni, melynek megnyílását a film párhuzamba állítja a sírok megnyílásával, ennyi elég, hogy a leleplezett parazita zsarnokság összeomoljék. A zsarnok íróasztala, melyben – kicsiny koporsókban – összesűrűsödik a gyámoltalan bábvilág embertelen lényege, maga is egyfajta tömegsír.

Bovaryné mint zombi

(Alice története)

Sir James Forbes (André Morelli), londoni orvosprofesszor és Sylvia lánya (Diane Clare) meglátogatják Dr. Peter Thompsont (Brook Williams), a professzor legkitűnőbb tanítványát, aki vidéken praktizál. A látogatás indítéka a fiatalember kétségbeesett levele, mely ismeretlen kórról tudósít. Az *I Walked with a Zombie* titokzatos betegsége Gilling filmjében már járvány. A fiatal orvos tanácstalan, a falusiak őt teszik felelőssé a halálesetekért, de nem engedik hozzátartozóikat felboncolni. „Egyszerű emberek.” – magyarázza az orvos a tudósnak.

A karibi szigeteken maga a trópusi éj, a bennszülött közösség és az ősi hagyomány testesítette meg azokat az erőket, melyeket ezúttal egy tiltott szekta titkos rituáléi képviselnek. Látjuk a viaszbabát manipuláló álarcos nagymestert, s közben a nyugodtan alvó férj mellett, a hitvesi ágyban vergődő orvosasszony, Alice (Jacqueline Pearce) öntudatlan éjféli kínjait. Miközben előkerül a kastélyban az asszony lopott vére az álarcos fiolájából, az asszony bekötött sebe is aktivizálódik a polgárházban, átvérzik a kötés csuklóján. A nő a vér által rab, a természet rabja, míg a férfi a nő rabjaként, vágóként a vér rabja, de a nő rabtartójaként a vér rabságának legyőzője is, az élet legyőzője, aki a szerelem rabsága ellen állítja csatasorba a könyörtelen agressziót. Tourneur filmje erotika és szerelem viszonyát tanulmányozta, Gilling filmje agresszió és erotika viszonyát. Tourneur két párja úgy viszonyul egymáshoz, mint a nászj szenvedélye az azt követő házastársi élethez. Gilling filmjében a Haiti szigetről érkezett intrikus arisztokrata játéka a hússal és a vérrel felbomlasztja a személyes viszonyokat, s személyteleneket hoz létre. Az orvos házassága csödbe jut, a boszorkánymester azonban nem jön össze a neki szánt londoni lánnyal. A pusztá erotika csak fertőzés, gyulla-

dás, amely leégeti a ragadozó és a préda nyers viszonyáról a kultúrát. A cselekmény nem vezeti a viszonyokat új nívóra, a titkos világok felkavarodásának nincs produktív célja. Csak játszunk magunkkal, vagy csak partnereink játszanak velünk.

Gilling filmje, akárcsak a Bram Stoker regénye nyomán haladó vámpírfilmek, két barátnőről szól, s ahogy lenni szokott, az egyik a gonosz áldozata, míg a másik megmenekül. Itt azonban, a szebbik az áldozat, s az esztétikusan és erotikusan is szerényebbet kímélik meg végül. Alice, aki formálisan csak mellékszereplő lenne, részesül a gyengéd házastársi szerelem áldásaiban és az erotika gyilkos gyönyöreiben, míg Sylviát megmenekülése mindkét – pozitív és negatív – beteljesüléstől megkíméli.

Tétova, nyúzott kis nő nyit ajtót, meg sem ismerve régi barátnőjét, Sylviát. Nem őszinte, belezavarodik mondanivalójába s feszélyezetten rejtegeti sebjét. Csak Hamiltont, a helyi hatalmasságot, a karibi szigeteket megjárt nagyvilági lényt, földbirtokost és bányatulajdonost szoba hozva lelkesül fel, akivel szeretné összehozni barátnőjét. Sylvia akarja összehozni a nagyúrral, este mégis maga indul a bánya felé. Sylvia a függöny mögül figyel az elsuhanó fehér jelenést, éjszakai útra induló barátnőt. Páfrányos sűrűn át haladunk, a megszállott nyomán, az öreg bánya felé. A cselekmény lényege a temető és a bánya közti cserebomlás: a temető a hely, ahol a föld rabol ki bennünket, a bánya az, ahol mi a földet. Az erotika a kettő együttese, mert az erotikus a maga éhségként éli meg a föld reá való éhségének örökségét, az élő anyag vonzását. Alice – titkos útja végén – megáll, nagy árny vetődik reá, s az asszony odaadó iszonyattal néz fel a rémre. A rém, az iszonyat csábítása, a csak a végső intenzitás megélése által elérhető legnagyobb nyugalom vágya síron túli erőket ébreszt, aktivizál. A hús, mely elődök sejtjeiből burjánzott fel, vagy a gének parancsa (ahogy a régiek mondták: a vér szava), mind síron túli erőket képvisel. Az erotika csak a betegség nyeresége, a rabság élvezete, a jó a rosszban.

A polgárasszony, aki valamiképpen azonos a Hamilton kezében levő véres bábbal, Hamilton hívására indul el és a zombi karjaiba érkezik. A polgárasszony és az arisztokrata illegális randevúján az utóbbit az üregek szörnye, a bányarém, a húskolosszus képviseli. Úgy viszonyul itt a zombi a woodoo-paphoz, mint a genitáliák a személyiség egészéhez. Mindkét barátnő éjszakai útra indul, Alice Hamilton, s Sylvia Alice nyomán. A nyugtalan éjszaka végén hatalmas zombi veti üvöltve a barátnő lábaihoz Alice véres hulláját. Alice teljesen testté, anyaggá változott, a nyugtalan, kósza nő hazatért a testi élet jelenvalóságába. A gyenge, könnyű nő véres, súlyos anyaggá válik, hogy az anyag halálos nyugalomból erővé, destruktívává, hatékonysággá lényegülve ébredjen új életre. Alice szerepe a hálásabb, látjuk sebjét rejtő fertőzőtként, tilosban járó alamuszi hazudozóként, látjuk nyugtalan fészkelődését békés férje mellett, s révületben lépdelni titkos utakon, majd az óriás karjában, ki ördögi kacajjal hajítja el az egészen megkapott nőt. Látjuk kiterített hulláját, mely még most is rejtőzködik, nem adja meg magát a vizsgálódó tudós hozzátartozóknak. Ez nem embervér, ez állatvér, állapítja meg a döbrent férj.

Alice élőhalotti ébredése a film csúcspontja. Közelképben látjuk a felnyitott koporsóban a kisimult arcú ártatlan szépséget. Hosszú beállítás következik. A halott nem mozdul, de fixáljuk, rámeredünk. Nem mozdul, de arca lassan markánsná, képe kontrasztossá, bőre szerderjessé válik. Szemünk előtt veszíti el egy arc, vonásait sem rendezve át a régi horrorfilmek módján, ártatlanságát. Egyszerre felpattan a szeme. A jól ismert, szelíden esdő tekintet szúrós, éhes, gúnyos tekintetté változott. Mintha obszcén vigyor készülődne titokzatos ajkain.

Némán, kajánul, éhesen, ugrásra készen, hajlott háttal, ragadozó léptekkel indul a hátráló férfiak, fel nem ismert övéi felé. Elérhetetlen messzeség nyílik a tegnap még összetartozók között. A félénk lény vérmes támadóként lép ki a koporsóból fehér halotti ingében. A kifinomult áldozatot feláldozása az áldozat ellentétévé tette: ragadozóvá. Az iménti szüzies halott vad és definiálatlan, támadó szükséglet képeként tér vissza. Nem tudjuk mit akar, úgy közeleg mint a vámpírnők, de nem vámpír. A zombi Gilling filmjében még nem emberevő halott, de már támad, bár még sem mi, sem ő, sem a rendező, egyikünk sem tudja, mit akar.

Destrukció és erotika különbsége John Gilling filmjében csekély. A destrukcióban a kegyetlenség önérvényesítő céljait szolgálja a kegyetlenséget felpörgető, bátorító kéj, míg az erotikában a kéjnyerés céljait szolgálja a kegyetlenség. Alice átéli a teljes erotikát, az érzékiség mint az éhes és erős testhez kötöttség megtapasztalásának mindkét oldalát, megjelenik letaglózott áldozatként, a nyugalom csúcsein, s az áldozat felé induló mérszárosként, az izgalom, a hatalom, az aktivitás, a gátlástalanság, az erő csúcsein.

A jóságos, kedves Alice szétszórt, nyugtalan, mintha a lelki béke kizárná a testi békét, mintha az egyik a másik ára volna. A teljes, véres testté vált Alice súlyos és egyértelmű jelenvalóságának, az anyag nyugalmának ára a természet periodicitásának csapdája. A kiterített halálos nyugalmat az élőhalál nyugtalansága követi, a teljes oldódás és kihunyás megtapasztalása olthatatlan izzást eredményez, az éhség csillapítása örök éhséget, a kielégülés megismerése a most már mindent a kielégülés eszközének tekintő ragadozó gonoszágot. Az orvostól az arisztokratához vezető út lefejezte a férfi-nő viszonyt, elvette az erotikából a lelket, elvetette a szerelmet, s a lefejezett erotika által a test szelencéjét kinyitva nem találunk mást, csak éhes, önös destrukciót. A képsor első csúcspontja a szemek felpattanása, mely előre jelzi, bevezeti a holt felemelkedését. Második csúcspontja szürreális záróaktus: a hátráló professzor megbotlik egy ásóban, melyet felkapva lekaszálja a kísérteties szépségű zombinő fejét. Így végződik Alice éjszakája, saját lábainál látjuk, elomló fürtökkel, leszakadt fejét. Furcsa látvány: egy női arc, saját teste lábaihoz vetve. Az imént gonosz volt, most csodálkozó, mintha némán sikoltana. De a képsor ezzel nem ért véget, harmadik csúcspont felé halad, Alice alkatrészei, mint régen az isteneké, megtermékenyítik a temetőt. Most következnek be a későbbi zombifilmek legfontosabb momentuma, a kollektív feltámadás.

A film elején a tiszta lelkiismeretű férj nyugodtan aludt a felajzottan szenvedő asszony mellett. Ezt teszi jóvá a temető, a föld, a rög, a sár, a mitikus őanyag, mely megmozdul, beindul az asszony iménti jelenésétől. Úgy is felfogható e jelenet mint egy impotencia gyógyulása. Mozdul, ami halott volt, aktivitázódik a tehetetlen erő.

Az, ami most következik, a film komplex csúcspontjának harmadik belső csúcspontja, később a kötelező csúcspont lesz, a zombifilm döntő gesztusa. Mozdul a rög, kezek, arcok vetik le sáruhájukat, rázzák le magukról a földtakarót. Eltemetettek kapaszkodnak fel sírjuk kövén. Emelkednek sorra, mintha a föld maga kapaszkodna az ég felé. Véres sár tükrözi az eget. A holtak bekerítik az élőket. Tántorogva lépnek, komótosan vonulnak, lassan de biztosan. Készen van minden, de itt még csak az orvos álmaként jelenik meg a feltámadás, mely a *Night of the Living Dead*-ben és a Fulci-filmekben az inváziós katasztrófafilmi jellegű kollektív katasztrófa valósága lesz.

Sylvia története

Két pár sorsát követi a cselekmény, melyek egyike házaspár, másika szülő és gyermek, egyik sem szerelmespár. A vidéki ismerősök, érthetetlen módon, majdnem épp olyan dezertizáltak, mint érthető módon, apa és lánya. Ez a „majdnem” azonban itt sokat számít, ez az a kis különbség, ami a teljességgel dezertizált viszonyt megmentő, visszahozó erővel ruhazza fel. Apa és lánya szíve egymásért dobog, de érdek nélkül szeret. Ez az a tiszta helyzet, amikor az ember a másik öröméért él, és nem a maga örömének örül, ez választja le végleg egymásról az örömet és az agressziót. A tiszta szeretet állapota egyben a felismerés, a megismerés, a tudás állapota. Ezt hangsúlyozza az apa és a pap együttműködése, a két tudós, az orvos és a teológus közös búvárkodása, kik egy régi könyvben a titkok nyomára jutnak.

A cselekmény az intrikával, a viaszbabokon végzett manipulációkkal s Alice vérének eleredésével indul. Ezt követi Peter (a férj) kétségbeesett levele. Sir James, a nagy tudós, a szórakozott professzor, előbb hallani sem akar a vidéki útról, melyre Sylvia veszi rá, barát-nője szószólójaként. Azt is mondhatnánk, a két nő barátsága köti össze a két világot, a kísértések és a tudás világát, s a film ennek a barátságának a történeteként kibontakozó kettős asszony-sors-melodráját integrál a horrorba. Az ellenállás forrása, a zombivadász elküldője valójában a szűz Sylvia, mint minden értelemben ellenálló. Nélküle győzne a terror, s zombikézzre jutna a jámbor, idilli Cornwall.

A zombik és a szolgahad: Hamilton két, felszíni illetve földalatti csapata. Míg Alice a zombik, Sylvia a szolgák kezére kerül. Hamilton pribékjei elrabolják a polgárleányt, kit egymás karjába dobálnak majd, míg csizmáik között fetreng, kisorsolják. Sylvia mégis megmenekül, a felbukkanó Hamilton szétcsap a szolgák között, s bocsánatot kér. A szolgák mértéket vesztenek, az úr ravaszabb. A szolgák terrorizálnak, az úr manipulál. A szolgálcaerőszak kihívja maga ellen, az úri erőszak megkerüli és aláássa az akaratot. Az úri erőszak belülről kényszerít, saját akaratunkat terrorizáló belső erőinket mozgósítja. Előbb primitívebb formájában, külső, később kifinomult változatban belső erőként jelenik meg a beleegyezésünkkel, igencélünkkel nem találkozó erő. A csábítás eléri, amit a terror nem ért el, hogy Sylvia önként induljon a véres oltár felé.

Hamilton kis balesetet inszcenál, így jut Sylvia véréhez. Utólag világosodik meg Alice sebének története. Miután Alice esetében csak a történet kifejtését láttuk, Sylvia története, az új kezdet világítja meg az előzményeket. Sylvia Alice ravatala fölött töpreng. Óvatosan megérinti a holtat, kinek ruganyos, puha teste nem mutatja a hullamerevség jelét. Sylvia elgondolkodva nézi Alice sebeit, majd a magáét. Mintha kamaszlányok tanulmányoznák egymás nemi szervét, riadt kíváncsisággal szemlélődve, először sejtve meg a testben rejlő veszedelmeket és kényszerítő erőket, a kiszolgáltatottságot a másik nemnek, a természetnek, az anyagnak és végső soron a Destrudónak. Mintha a ravatalnak ez a különös erotikája azt jelentené, erotika és halálszimbolika keverése arra utalna, hogy ha a nemi szerv ébred, az ember lényegileg halott, ha tetszik, a halál rokona.

A Hamilton által a bevezető képsorban végzett rituálé a vér és a báb egyesítése. A vér és a báb a döntő szimbólumok: a nyers élet és a halott szabály. Az engedelmes receptív lét és a terv, mely felhasználja őt. Az anyag kényszere és a formaké; a természeté és a társadalomé. A szekrénumok anonim akaratára és a parancsok emberfeletti követeléseire redukált világ kettős embertelensége. Sylvia is elindul a zombi-alvilág felé, azok meg jönnek a nő elébe,

zombik nyalábolják, áldozati oltárra terítik, így őt is vízszintes helyzetben látjuk végül, mint barátnőjét a film első felében

Az első nőt elvesztettük, a másodikat visszahozzuk a halálból. Itt is, mint mindig, vereségeiből tanul az emberiség: a pikáns asszony áldozata árán sikerül megmenteni a prózaibb szüzet. Itt is, akárcsak Halperin filmjében, még mindig a vámpírmítosz konvencióit követve, az atya és a fiatalember együttes erőfeszítései hozzák vissza a szüzet a szenvedély állapotából, a lélekgyilkos élőhalálból.

Sylvia története pokoljárás és kiút a labirintusból. A pokol azonban a zombifilm pesszimizmusa számára azonos az élet lényegével: a munka és a szex pokoli hatalmak, melyek közös tulajdonsága az idegenség belső rémuralma. Egyikben (a szexben) a természet hengerrel le, használ fel és vet prédául, másikban (a munkában) a társadalom. A természetben a zsigeri folyamatok okozata, a társadalomban a történelem eszköze, kollektív hatalmak bábja az ember. Természet és történelem: két katasztrófa, melyekben az áldozat tettesnek, a felkavart sár szubjektumnak hiszi magát. De hogy végül is mi a helyzet, mi az ember, ez csak azon múlik, hogy hite, meggyőződése, magáról alkotott képe vezeti-e, vagy átadja a vezetést a katasztrófáknak. Ezért győzhet végül Sir James, megmentve lánya szüzességét a nagy késtől, mely már fölötte meredt.

1.2.3. A holtak hajnala (Dawn of the Dead, 1978) A zombifilm ujjászületése

Az italowestern, az italo-horror és a filmműfajok újjászületése

Egyedülálló eset a művészetek történetében, hogy egy műfajt egyetlen műalkotás képvisel, a többi pusztán előkészület, előzmény, kísérlet, vázlat vagy utóhang, széljegyzet, kommentár. Azt is mondhatnánk, hogy G. A. Romero *Dawn of the Dead* című filmje egymaga képviseli a műfaj klasszikus szakaszát, a korábbiak – bár a maga módján nem egyik remekműnek tekinthető – csupán preklasszikusok, míg a követők a műfaj manierista dekadenciáját képviselik.

Ahogy a *Volt egyszer egy Vadnyugatban*, egy műfaj hattyúdalában, minden western benne van, ugyanilyen alapfilm a *Dawn of the Dead*, de előlegező értelemben, akkora hatást gyakorolva a folytatásra, amivel sokáig az általa teremtett mozgástér bűvöletében tartja a benne beteljesedett műfajt. Az italo-horror, bár szakirodalma, elméleti visszhangja a műfaj jelentőségével mindmáig nem arányos, s így ez a jelentőség többnyire nem is tudatosult, nem kevésbé fontos, mint az italo-western. A Hollywood-film az emberiség egész mitológiáját betöltötte az amerikai mitológia tölcsérébe. Az italo-western végezte el eme sikeresen egységesített anyagon az ellenkorrekciót, átkódolva ezt egy globális mitológiává, mely nem az amerikai álom exportját szolgálja, ellenkezőleg, olyan szellemi eszközöket biztosít, melyekkel elérhető az amerikai nemzeti romantika különösségeitől megszabadított valódi egyetemesség, mely – miután most már senki sem hiszi, hogy egy a történelem beteljesedett „jó végére” eljutott példamutató, kítüntetett nép fogja az emberiség számára elhozni, repülőgép anyahajóival vagy interkontinentális rakétáival, netán atomcsapásaival vagy vegyi fegyvereivel (melyek monopóliumához, és korántsem általános megsemmisítéséhez, oly hisztérikusan ragaszkodik) a szabadságot, s azt sem hisszük, hogy a szabadság egy társadalmi osztály nagylelkű ajándéka lesz a többi osztály számára, akiket a kítüntetett osztály vezetni hivatott

– a dezillúzió, a csalódások és félelmek vitájára alapítja a maradék remények tisztázását. Az amerikai western hőse magányos vadász volt, az olaszé magányos vad. A XX. század, melyek poklába való alászállásunk minden lépését csak a film dokumentálta pontosan, a csalódások és a leépülés kora. Az olasz kultúrában a XX. század elején egyformán erős a kereszténység, a kommunizmus és a nacionalizmus. Az olasz lélek eme magában vett széttépettsége is, de a kultúrák szembesülése és kommunikációja is hozzájárul a képzelőerő aktivizálódásához, a nagyszabású kivándorlás következtében ugyanis az amerikai liberalizmus ideológiája is reprezentatív jelenvalóságra tesz szert, mondhatni családtaggá válik az olaszok mindennapi életében. Nem véletlen az sem, hogy a szemiotika is az olaszoknál vált a lingvisztika absztrakt függelékéből a magunkra és a világra való ráismerés egzakt fenomenológiájának kísérletévé. Egyszerre virágzott fel a mítosz tudománya és maga a mítosz. Így válik az olasz kultúra olyan cseppé a tengerben, amely élesen képes tükrözni a tenger különböző áramlatait. A háború utáni válság elnyúlása és a lassú konszolidáció, a „gazdasági csoda” viszonylagos késlekedése is hozzájárul egyfajta ébredéshez, melynek során a fokozott terhelépróba alá helyezett, ugyanakkor szerencsére reménytelen, kiútalan helyzet csapdájába nem került olasz lélek az emberiség nevében kezd érezni és gondolkodni. Ma a latin-amerikai filmek játszódnak le hasonló reményt keltő folyamatok. Az ébredés maga is ébredést nemz: a hongkongi film az olasz kód közvetítésével találta meg a maga hangját, ebben ismert a maga lehetőségeire, s a hongkongi példa nyomán az indiai film is felébredt az amerikai álomból. Ennek híján a keleti tömegfilm azon a visszhangtalan s egyetemes világformálásra képtelen szinten maradt volna, mint a az ötvenes évek bármilyen nagyszerű, a nemzeti kultúrából kitörni nem tudó japán szamurájfilmjei vagy a thai melodramák. Végül maguk az amerikaiak is az olaszoktól kellett hogy újra tanulják műfajaikat. A *Dawn of the Dead* olasz-amerikai filmként készült 1978-ban: „a legiszonyosabb, legbrutálisabb, legnyomasztóbb alászállás a pokolba, amit a mozivászon valaha látott.” –írta egy korabeli kritikus (C. W. Smith, Dallas Times-Herald. Idézi Ronald M. Hahn – Volker Jansen: *Lexikon des Horror-Films*. Berlin 1989. 498. p.).

A film négy részre tagolódik. Az első részben a szokott és ismert valóság felbomlásának tanúi vagyunk. Szemünk előtt esik szét a világ egy televíziós élőadás formájában. Előbb az interjú fullad vitába és hangzavarba, majd kibontakozik az általános káosz és demoralizáció, a munkatársak cserben hagyják posztjukat, megindul a menekülés. A második egység a rohamrendőrök támadása, egy külvárosi épület megtisztítása a zombiktól. A harmadik szekvencia a szökés története, melyben négy embert követünk, akik helikopterrel indulnak neki az ismeretlennek. A negyedik, legterjedelmesebb részben hőseink elsáncolják magukat egy szupermarket felső emeletén, ahonnan zsákmányoló utakra, rablóhadjáratokra indulnak a zombik megszállta alsó régiókba. Végül egy másik rablóbanda is megjelenik, majd a zombik megtalálják a felfelé vivő utat, s a csapat maradéka – kettejük halála után – elszáll a reménytelenségbe, pontosabban hárman, hisz a hősnő terhes, tehát benne van a harmadik hónapját élő harmadik személy.

Anti-terror kommandó

(A rá nem ismerés etnofilozófiája és a fasizmus-diskusszió)

Az épületet megszállva tartó puertoricóiak nem adják ki holtjaikat. Az első szekvenciában a meginterjúvolt tudós adott hangot a rá nem ismerés felvállalása imperatívuszának, s a felis-

merhetlenné vált rokon idegenségének felismerését követelte. Az követelte, hogy a zombit másnak, nem-embernek tekintve, megelőző csapást mérjünk az új fajra. A tudóssal szemben az újságírók fejezték ki a közérzetüket vélhető álláspontját: nem lehet egyszerűen szétloccsantani hozzátartozóink vagy szomszédaink fejét, mint egy tojást. A rohamrendőrök is kétféleképpen reagálnak. Megjelenik egy vérmes, tenyeres-talpas rendcsináló, aki szakadatlanul szájal és tüzel, lő mindenre, ami él. Ha idejében kipusztították volna a... Kiket is? Kire mérendő a megelőző csapás? Az első képsor témája éppen a tanácstalanság. A magabiztos rendcsinálók mégis úgy vélik, ha idejében kipusztították volna a meghatározhatatlan, pontosabban csak a gyűlölet és gyanú, előítélet és rosszindulat, önzés és etnocentrizmus kódjaiban meghatározható, kinevezett, kijelölt ellenséget, most nem lennének zombik. Már az első szekvenciában úgy tűnik, mintha olyan pontra értünk volna, ahol már csak rossz alternatívák vannak: a kenetes álláspont bennünket áldoz fel a zombiknak, az új fajnak, melynek érdeke összeegyeztethetetlen a miénkkel, hisz az emberhús az egyetlen tápláléka. A másik, a tisztogató álláspont a veszettké, a vérfürdőben eksztázisokat átélő vérmes gyilkosoké: a megelőző csapás eszméje, gyakorlatilag a népirtás által homogenizáló és pacifikáló „béketerv”. A rohamrendőröket fenyegető veszély, hogy a más bőrszínben (etnikumban, vallásban, ideológiában, mentalitásban stb.) csak a zombit látják, a puertoricóikat fenyegető veszély, hogy az azonos bőrszínben nem látják meg a zombit. Az első illúzió gyilkos, a második öngyilkos illúzió. A rohamrendőrök gázálcot vesznek fel, egyszerre felismerhetlenné, sci-fi-lénnyé, gépemberré, maszkká válnak, miközben állati bőrdüléssel hömpölyögnek elő odúikból a zombik. A vérmes rendőr felrug egy ajtót s tüzel. Emberfej loccsan, érett gyümölcsként, s véresóvé válik, mielőtt megnézhetjük volna, kicsoda. Később férjét a testével védő szegény-asszonyt látunk az öldöklés káoszában: Ne bántsák! A nagytetű, lomha férfi azonban zavaros tekintettel mered a semmibe, s az asszonyra hajol, jókora darabot harap ki vállából, majd, a hihetetlen szörnyőség bekövetkeztét követő tanácstalan dermedtségben, még egy darabot, a karjából. A kenetesek, a puertoricóiak védelme ürügyén, a zombikat is elfogadnák, a vadak – a zombiveszély ürügyén – a puertoricóikat irtják. Az egyik illúzió túl tágon, a másik túl szűken vonja meg az emberi határait. Roger (Scott H. Reiniger), a cselekmény kezdeti szakaszában toborzódó menekülők egyike, többször megpróbálja megfékezni a gyilkos rendőrt, akit végül társai likvidálnak, másrésztől a saját zombijaikat védő puertoricói vezér, Martinez első golyója épp egy szimpatikus, hangsúlyozottan jámbor rendőrt talál homlokon, Roger barátját, aki a légynek sem árt, ezért érzi szükségét hősünk a fiú biztató felkarolásának a roham előtti pillanatokban.

A felbomló tévéadáshoz válik hasonlatossá a rajtaütés káosza. Miután mindenki egyedül maradt, egyformán fontos a cselekvés radikalitása és a megkülönböztető képesség kifinomultsága. A rendőrök egy része védelmezi a puertoricóikat a közöttük levő zombiktól, más része a zombikkal együtt irtja a puertoricóikat. Egyformán fontos felismerni az emberit az emberség vagy lehetősége legapróbb jelében, de felismerni az emberség legapróbb maradék lehetőségének hiányát is, vagyis nem akarni több felismerni az emberit ott, ahol már nincs belőle semmi. Az anti-terror-szekvenciában a rend őrei ártatlanokat gyilkolnak, s az ártatlanok kártékonyakat védelmeznek. Értelmetlenül ömlik a vér, gyermekjátékok húsfafatokkal keverednek a földön az otthonban, ahová benyitunk. A fel nem ismerés, rá nem ismerés, azonosulásra és beleérezésre való képtelenség pillanata veti fel a kérdést, hogy támadásra, megelőző csapásra kell készülnünk vagy kultúraváltásra? Azért nem ismertük fel bennük az

embert, mert bennük nincs már belőle semmi, vagy mert bennünk nincs belőle elég? A filmben a későbbiekben többször szóvá teszik hőseink az érthetetlen habozást, a védekezés késlekedését. Az „ellenállás” megszervezésének követelése az antifasiszta terminológiát idézi. Másfelől, amikor a pontosan ezt követelő tudós a „konzekvens megsemmisítés” parancsolataként fogalmazza meg mindezt, a fasiszta retorikára emlékeztet az emberi tábor terminológiája. Az első roham után egy fiatal rendőr émelyedve bámul a semmibe. A puertoricoiak a saját vérükben gázolnak, az angolszászok a mások vérében. Az anti-terror-kommandó túltesz a zombikon, a szerencsétlenek terrorján, akik foggal-körömmel pusztítanak, beleznek ki és fálnak fel, s az éhes és személyes tett, éppen emberközeli mivoltában, rútabb és iszonyatosabb, mint az anonim formákban arató gépesített halál. A zombik mégis emberibbek, de ezért nem fogunk elmenni zombinak. A fiatal rohamrendőr maga felé fordítja fegyverét: Roger arcát látjuk, az ő arcvonásai kommentálják bajtársa halálát.

A második szekvencia konfliktusának lényege az illúziókkal és ellenillúziókkal való leszámolás, amelyek forrása az, hogy egy etnikai probléma takarja el az igazi konfliktust, a szellemi lény és az ember-utáni lény konfliktusát.

A zombifilmeket a kritikusok olykor lefasisztázták, amiért a zombik kiirtásához kötik a megmentés, a megmenekülés képzetét. Nem vették észre, hogy a filmekről folyó fasizmusvita már a filmekben is folyik, e vitát a szereplők is folytatják, s így e vitát folytatva a film kritikusai mintegy átváltozik a film szereplőinek egyikévé, besorolja magát a filmben harcoló táborokba, s nem tekinti át többé azok viszonyát és konfliktusuk természetét. A „másságot” jelenti-e a zombi és a „másság” iránti destruktív viszonyt propagálja-e a zombifilm? A kérdés azért nem teljesen demagóg – ahogyan a Romero-film elején a tudós a tévémoderátort olcsó demagógiával vádolja – mert a Hammer-horror „forradalmi romantikája” valóban elindult azon az úton, hogy a monstrumot a „mássággal” – akkor még nem létezett ez a pontatlan és felületlen kifejezés –, a fel nem szabadított, el nem fogadott erővel azonosítsa. Természetesen nem az élőhalott Hammer-változatairól van szó, hiszen az élőhalott nem játszhatja a meg nem értett, félreértett, szerencsétlen erőt, mert sokkal inkább maga testesíti meg a mit sem értőt, a kommunikációképtelent, a közvetíthetetlen, a bosszúszomjast, a gyűlölet lázadását. A Hammer-filmek emancipatórikus *Frankenstein*-mitológiájának sci-fibe oltott felmelegítése tette a *Szárnyas fejvadászt* annak idején vonzóvá és sikeressé. A zombifilm, Romero óta, etnikai és egzisztenciális szorongások viszonyát tematizálja. Az etnikai szorongásokat illuzórikus felületnek tekinti, melyek mögött egzisztenciális szorongások rejlenek, mely utóbbiak világa sem egyszerű és homogén, éppúgy hozzá tartozik az emberi létért való szorongás, mint az emberi léttől való szorongás.

A puertoricoiak zombijai egy pince mélyén kuporognak, koncokon dulakodva, kézfejet rágcsálva, ropogatva vagy lábszáron lakomázva. A rendőrökkel szemben szánalmasan védtelenek, mert figyelmük csak a koncukig terjed. Végül Peter (Ken Foree) és Roger vállalja a mérszárhlást, két olyan ember, akinek ez nem szerez örömet, s nem azért gyilkolják a zombikat mert azok puertoricoiak. A zombi ugyanis nem a különböző, a más, ellenkezőleg, a különbségek megszűnése. A feketék és fehérek egyformán sápadt, fakó lényekké válnak, arcukon ugyanaz a kifejezés, mozdulataikban azonos bábszerű gyámoltalanság, s viselkedésük tendenciája is azonos, nagy tömegekbe egyesülnek, gyülekeznek, nem tudják hova billegnek, csupán követik egymást.

A zombifilm műfaja Amerikából jött és ott érte el később legkegyetlenebb formáit; feltehető, hogy olyan szorongásokat fejez ki, amelyek szintén itt váltak legkegyetlenebbé. E szorongások első forrása a népkeveredés, mely különböző frusztrációkat hoz magával. Az idegen kultúrával való szembesülés során fellépő fordítási nehézségek és félreértések is agressziót nemzenek, de ezeknél nagyobb az eltérő életmódok által akaratlanul okozott károk agresszió-nemző hatása (pl. a zajos és a csendes, agresszív és pacifikált, felszabadult és gátlásos, durva és kifinomult, nagy illetve kis presztizsű életformák együttélésekor keletkező súrlódások.) E konfliktusokból adódik a magunkét korlátozó, fenyegető életmód embertelenségének érzése. A szorongások másik forrása a kultúraváltás, a győztes kultúráknak a vesztesek helyére nyomulása, illetve a kapitalizmussal bekövetkezett permanens akkulturáció, a saját kultúra permanens önátépítése, saját tradícióink eltűnése. A kultúraörzés és felhalmozás helyébe lép a gyors alkalmazkodás. A megértés helyébe a hatékonyság. Az általános műveltséget megelőző általános választójog lefelé homogenizálta az uralkodó osztályt: a társadalmat nem a szellem vezeti, hanem a cinizmus és demagógia. A gazdasági siker szintén nem a szellemi kifinomultság függvénye, hanem a legközelebbi viszonyokat áttekintő számító mentalitása. Az iskolarendszerben szintén lefelé homogenizálódik a kultúra, s a magasabb osztályok veszik alá az alacsonyabbak obszcén nyelvét, hiú, nárcisztikus testkultuszát, sóvár pénzfetisizmusát, teljesítményvisszatartó cselédmentalitását, a jussát követelő élelmességben való vakhitet, a ragadozó mentalitást, amely csak kapni szeret és vinni, adni és hozni irtózik. Mivel az új társadalom nem a szülők magas kultúráját igazolja vissza, a gyerekek legalacsonyabb kultúrájú társait követik, a korcsoportban ezek az irányítók. A gyerek életakarata a szülő kultúráját az élheterlenség beteges szimptomájaként utasítja el, ahogy őt is elutasítanak társai, ha ezt a kultúrát képviselné az iskolában. Mindennek következménye a mindenkor idősebb nemzedék idegenkedése, sőt néha rettegése az új generációtól, az eldurvulással, ridegséggel, kíméletlenséggel kapcsolatos panaszok. Az akkulturációs próbatételek is igénybe veszik a szellemet, a dekulturációs jelenségek azonban nagyobb megpróbáltatást jelentenek, amennyiben az ember úgy érzi, a kegyetlen jövő felé menetelő vérmes újbarbárok a szellemtől való lemondást állítják a befogadás, beavatás feltételül. A lét feltétele a szellem nemléte? De a lét formája-e a zombi, vagy a semmi megtestesülése?

A populáris fantázia valószínűleg nagyon régi szellemi mentalitást képvisel, amikor a létet azonosítja az értékkel. Lét és érték nem két külön világgként néznek a horror fantasztikus ontológiájában farkasszemet. A lét azonos az értékkel, amennyiben az érték nem más, mint képesség a létezésre és a léteztetésre, önmaga és mások lehetőségeinek, mint közös lehetőségeknek világra segítségére. Ha valamiből túl sok van, mint a zombiból, ha valami passzív, improduktív, önállótlan, mint a zombi, aki nem ember, de nem tud leválni az ember köldökzsinórjáról, belőle és általa él, akkor ez a valami erején és lehetőségein felül létezik, lerombolva azt a világot, amelyben lehetségessé vált, s – egy sor más létet lehetetlenné téve – ezzel aláássa a maga létlehetőségeit is.

A zombifilm rémképe, az új monstrum, nem kisebbséget, etnikumot jelent, hanem az embernek azt az állapotát, amely felé mind megindultunk, s amivé bőrszínre, hitre, tudásra, érzületre való tekintet nélkül bármelyik percben átalakulhatunk. A film közepe táján hőseink fenn állnak a vártán, a zombiktól elhódított gazdag tereket uralva, a szupermarket felső régióiban. Nézik az alanti világot, a zombik bukdácsolását odalent. – Kik ők? – kérdi a nő – Micsodák? – Peter felel rá – Egy rész belőlünk. – és nagyapjáról a trinidadai lelkészről kezd

mesélni, aki azt mondogatta: ha a pokolban nem lesz már több hely, a holtak visszatérnek, hogy elfoglalják az élők helyét.

A zombik előbb a puertoricóiak között jelennek meg, de papjuk kommentárja átértelmezi őket a szegények képviselőivé. A menekülés közben a mezőn kószáló zombik, akikre a söröző vadásztársaságok célba lönek, a messziről látott embert képviselik. A bevásárlóközpontban jelenik meg a zombi, mint hőseinkhez hasonló lény, a zombi mint vásárló. S végül megjelenik mint csoporttag, Roger átváltozásakor. Egyre közelebb fedezzük fel őt, lassan tisztázódik valódi státusza, mint bennünk lakóé. – Megpróbálok vissza nem jönni, meg akarom kísérelni, nem szabad visszajönnöm... – ismételteti a beteg Roger, kérve Petert, hogy „gondskodjon” róla, ha mégis megtörténne, ha odáig jutna. Nem akar így bolyongni, véres és vérmes pusztítóként, mint a többiek. Peter ezért örködik a hulla fölött, míg mozdul a reá terített lepedő. Ráncos múmiaarc néz fel ránk, minden kínokon túlról, a lepusztulás mélyéről.

A zombifilm olyan kor terméke, amikor a fizikai megsemmisülés képénél rettenetesebb a szellemi megsemmisülés gondolata, mely az emberiség olyan egyesülésének képe, amibe az egyén mint személy nem nyerhet befogadást. Az élet elvesztésénél ijesztőbb az identitásvesztés, s ugyanakkor ez az identitásvesztés úgy jelenik meg, mint a legnagyobb erő. – Van egy óriási előnyük velünk szemben: nem gondolkodnak. És napról-napra többen vannak! – mondja Peter. A zombi valójában nem ölnek, hanem befogadnak, csak az emberek ölnek. Ha a zombi megöl, nem megsemmisít, hanem élőhalálra ítél. A zombi, beavatási szimbólumnak tekintve, egy újfajta, globális-tömegetársadalmi befogadás képe. Míg a helyi kultúrákban, konkrét tradíciókban a beavatás ára a kultúra elsajátítása, mert a befogadó a társadalom, mely a kultúrát befogadó lényként fogadja be az egyént, az újfajta beavatás ára – ahol a befogadó egy arctalan tömeg, szociális massa, labilis és konfúzus emberanyag, a biopolitika tárgya – a befogadás, a „mieink” közé valóvá nyilvánítás ára a minden konkrét kultúráról való lemondás, az absztrakt erő, a pusztító éhség által kontrollált bioautomaták hadseregébe való besorolás. A zombi a különösségek terhét levető általános.

A rá nem ismerés, az idegenkedő elutasítás, mely a régi epikában tévedés, érzéketlenség, a feledés műve, a felületesség, figyelmetlenség és önzés illúziója, most igazságot közöl, a közvetíthetetlen elidegenedésre és visszafordíthatatlan önelvesztésre való ráébredésként. A rá nem ismerés választja el az anyagot és a formát, azt, amit kaptunk, és azt, amit csinálunk belőle. A lebomlást, formavesztést, önelvesztési fenyegetéseket tudatosító rá nem ismerés, mely anyaggá nyilvánítja az anyagot, nyerssé a nyerszet, kezdetté a kezdetlegest, visszanéz az okokra és determinációkra, míg a ráismerés helyreállítja ezek kapcsolatát olyan értékekkel, melyek mozgásban tartanak és az élethez kötnek. A rá nem ismerés az ember találkozása a maga legmélyével, az a tapasztalat, hogy az emberben benne rejlik minden nem emberi, és semmi sincs biztosítva számára, semmihez sincs született előjoga, semmi sem privilégium, ami emberi: mind nehezen megszereshető és könnyen elveszíthető, s minden, ami embertelen, legbelül, az önlét legmélyén les ránk. Ha joggal beszélhetünk a történelem végéről, csak annyiban, amennyiben éppen mai szorongásaink vezetnek el bennünket egy szellemi végpontra, amire Adorno is gondolt, s ahol valóban felvetődik a kérdés, hogy a XX. században történtek után valóban van-e még értelme pl. a Kilencedik szimfóniának? Olyan pontra érkeztünk, ahol ugyanazt találjuk magunkban, amit a természettörténet utolsó nem-emberi pillanatában éltek át elődeink, akiket a lét megőrzésének lépéskényszere vitt rá az emberi minőségek felfedezésére. Az emberi szellem alapja az élet, és az élet alapja az éhség, a dest-

ruktív bekebelezés végtelen ismétlési kényszere, amit csak az fékez, hogy egy másik bekebelező tárgyává válik, a győztes agresszoré vagy a síré. Az ember alapja embertelen éhség, és ennek szublimált általánosításában még pusztítóbb, az egész természetet veszélyeztető formája a bírvágy. Az emberben csak az emberi, ami a benne rejlő életakarathoz eme megszálló, alávető, kizsigerelő, bekebelező, destruktív alapimpulzusaival szembeszegül. Az agresszió megtámadja, a destrukció megszünteti, míg a szellem magában fedezi fel és vizsgálja a megcélzott idegen létet.

Objektív hübrisz és áruesztétika

A világ gépezete még eleven, az atomerőművek áramszolgáltatása zavartalan. A tetőn landoló, majd a padlástérben védett rejteket találó hőseink, alászállni készülve a bevásárlóközpontba, szereznek egy kulcsosomót és elfordítanak egy kallantyút a kapcsolótáblán. Fény önti el a csarnokokat, lágy zene szól, andalító dallamok töltik be a bőség csarnokait, mozgólépcsők lódnak, önműködő üvegajtók nyílnak, szökőkutak lövik ki vízsugarukat a magasba, ezer-egyéjszakai pompával tárul a modern földi paradicsom, hivalkodik a bőség világa, az árukkal zsúfolt polcok és kirakatok, de a csábítás és kínálat labirintusaiban érzéketlen zombik kószálnak. Mindenütt ott vannak, bizonytalanul tapogatózva, tétován dülöngve, céltalanul és tanácstalanul. Egyensúlyukat veszítve a mozgólépcsőn, medencékbe hullva, itt, ahol minden megvan, a minden létező és lehetséges szükséglet kielégítésére felszólító bőség csarnokai-ban, nem találják, amit keresnek. A legprimitívabb reflexek mozgatta népet egy régi élet halvány emléke hozza ide, nem hagyja nyugodni a gazdagság, mellyel immár mit sem tudnak kezdeni. A tárgyak jelen vannak, de a zombik nem a tárgyakat keresik, csupán a tárgyak iránti elvesztett szükségleteket keresik, a szükséglet emléke körül keringnek, mely kihuny az elvesztett képesség nyomán. A technika által tehermentesített kényelmes generációk mind több szellemi funkcióját vette át a mechanizmus, a kiszolgálás, elég volt megrendeléseket leadni és gombokat nyomogatni, míg végül maradék képességeink is kialudtak, mert a passzív, receptív készségeket az aktív készségek tartják életben. Az abszolút fogyasztó, a tisztán receptív ember végül passzív készségeit sem tudja szinten tartani. Itt van egybegyűjtve társadalmunk minden szükséglettárgya, csak az a szükséglet kielégítetlen, mely emberré tehetne bennünket. Dőlve-borulva tántorognak a zombik, mint a járó tanuló gyerek, ám ez a fordítottja, nem a tanuló képe, hanem a leépülő, a feledő, a funkcióvesztő. A fogyasztói öntudat kényelmi társadalma, a funkcióleadás sivár és borzalmas eredményének képe áll szemben a tárgyi javak gazdagságával, melyek gúnyolják az ember szegénységét, ők, a tárgyak vettek át minden funkciót, készséget, kifinomultságot, bennük van minden tudás, megfosztottak a kultúrától, kívül van minden, s belül a semmi. A zombivá válás egyik módja – a Fulci-filmekben – az, hogy az ember egyszerűen kifordul, kihányja a belsejét, külső és belső helyet cserél. Ezért gúnyol az áru-paradicsom tárgyi gazdagsága: ők vettek át minden gazdagságot, ami belőlünk immár hiányzik, kik kielégíthetetlen örök éhség által hajszolt fogyasztózsákként kujtorgunk a felesleges javak sehová sem vezető labirintusaiban. A zombiképzet a fogyasztó kulturális infantilizmusát kivetíti a biológiába, biológiai infantilizmusként ad az élelődségről kiélezett, felfokozott képet, hogy ráébresszen paradoxijára. A paradoxizáció azért szükséges, mert a természetellenes, mesterségesen gerjesztett életképtelenség össztársadalmi méretekben természetessé vált. Az eltoppult fogyasztó pusztá felhasználóként viszonyul a technikához: élősdként, függőként, kiszolgáltatottként, képességeit elvesztve, burjánzó szükségletei

által kontrollált, dezorientált mámorban szédelegve. A zombi képe ezt a passzív-receptív társadalmi viszonyt, a fogyasztói társadalom emlőjén infantilizálódott lény képét teszi át biológiai szimbolikába, olyan rémlényt kreálva, mely az élethez is élősdként viszonyul. A zombi nem önellátó, önérvényesítő, önjáratermelő élet, nem tudja életé feldolgozni a világot, szüksége van egy másik életre, amely dolgozik helyette. A legelső, legprimitívebb szükséglet, a magzaté, csecsemőé, az étető és tápláló testmelegen élősdködött, s a kései kultúra dekadenciájában ez lett a legutolsó, maradék viszony. Az összes többi olyan kerülőúttá vált, melyen eltévedt az egyén fejére nőtt gazdagságot felhalmozó emberiség. Végül egymást gúnyolják az áru-paradicsom gazdagsága és az emberpokol szegénysége, a rafinált kínálat és a megmaradt korcs szükséglet, az ölés, nyelés és emberhús szükséglete.

A kizártak, a felesleges többség, a leépültek nyáját a fogyasztás mámora már embervoltuk idején is ugyanezen utakon készítette kerengeni napról-napra, ha nem is ilyen nyilvánvalóan ostobán, mégsem kevésbé értelmetlenül. Magunkra ismerünk a zombikban: a zene felhangzásakor, fények, színek kigyulásakor, világunk ironikus képével szembesülünk. Az, hogy korábban ez a rengeteg felesleges tárgy tartotta sakkban, számtalan felesleges kívánság szállta meg és vezette őket, nem kevésbé értelmetlen és embertelen, mint a mai üresjárat, sőt, az utóbbi, mert az előbbi gonosz varázslat értelmetlen semmisségét leplezi le, az igazság pillanata, amikor a fétistárgyak nem fedik el többé az üresjáratot. A felesleges bősége nem rejti el többé a lényeges hiányát, a vásárlógép dúskálása az emberlény kialakítását, a tömeg a magányt, a versenyt a céltalanságot.

A zombikép egyik értelme az infantilizmus, másik a destrukció. A világ minden tavasz és kifinomult gazdagságával végül a szükséglet imbecillitása áll szemben, leleplezve, hogy a szükségletek látszólagos gazdagsága azért volt olyan túlgazdag, mert valójában minden emberfeletti gazdagság egyetlen szükséglet kifejezési formája, megnyilvánulása volt: elélni a másik elől az életet, felülkerekedni egy zsákmányhalmozó versenyben, elmami, kisajátítani. Ennek a barbár szükségletnek volt szüksége a tobzódó túlkínálatra.

A borzalmat csinálják, az iszonyat történik. A zombi nem ártalmatlan, de ártatlan. Peter és Roger átvágnak a zombik megszállta előcsarnokon és behatolnak az áruháza, kizárva a zombikat. Akit nem sikerül kizárni, puskatussal verik agyon. Tapogató, kapaszkodó, segítséget kérő, tétova karok nyúlása. Dülöngő nyájak állati hörgése, bővülése. Sápátag zombik gyámoltalan tolongása, bámész sereglése. Csoportképek a kirakatüvegen, míg bent hőseink dúskálnak. Ha az egyiké minden, a másíknak nem marad más, csak az egyik. A nagy zsákmányoló lesz az utolsó zsákmány.

A bevásárlóközpont válik a tulajdonképpeni cselekmény színterévé, az út rövid megszakításának szánt leszállás ezeregyéjszakai varázsbárlangba vezet, mely csábító marasztalással ejti meg az utasokat. A férfiak képtelenek meghúzódni vagy menekülni, a padláson megpihenni vagy tovább repülni, terveznek, harcolnak, hódítanak, terjeszkednek. „Hipnotizált benneteket ez a hely.” – panaszoja Francine (Gaylen Ross). Előbb taligával indulnak zsákmányszerző útra, utóbb kamionnal. A radikálisan kettéosztott, megfordíthatatlanul elvadult, tökéletesedett módon igazságtalan, korrigálhatatlanul egyenlőtlen világban nem lehet többé igazságot tenni. Az emberiség eljátszotta egyenlőség, testvériség és szabadság sanszait. Az emberek nem ismerhetnek többé magukra egymásban ott, ahol az összemérhetetlenség jóvátehetetlen összeférhetetlenségé vált.

A gyámoltalanokkal szemben elfog a hatalomérzet mámore. Milyen könnyű mindent megszerezni, ami a gyámoltalanok számára elérhetetlen, s milyen elegáns mindent kisajátítani, mert épp a tehetetlen, a szerencsétlen, a leépült lény a nyilvánvalóan rút és bestiális. Született egy bamba nép, amellyel azt csinál az ember, amit akar, így semmi sem korlátozza többé a szépek, az ügyesek, a szabadok hatalmát. Nem is marad más lehetőség mint a dőzsölés: dőzsölés a fogyasztásban, korlátlan élvezet, és dőzsölés a tettben, korlátlan hatalom. Már a zombiinvázió előtt világossá vált, hogy nem azért van pénze az embernek, mert dolgozik, hanem mert azok közé tartozik, akik kifizetik egymásnak a nagy pénzeket, akik szövetkeznek egymással a közös kisajátítására. Az ügyes elébe vág az ügyetlennek, s elszedi, amit lehet. „Rohanni és tarolni!” –ez a jelszó, melyet kiadnak, röhögve biztatva egymást hőseink. Rohanni és tarolni – egyébként ez a kép a bevásárlási láz képe is lehet. A bevásárlási láz pedig az érvényesülési kényszer egyik képe ebben a társadalomban, ahol a siker két oldala az irtás, kiszorítás és tarolás a munkában, s a halmozás, dúskálás a fogyasztásban. A rohanó tarolás egy képből foglalja össze a neokapitalista élet jellemzőit Romero filmjében.

A szupermarket az új társadalom képe, melyben azért szélsőségesek a reakciók (a vásárlás históriája és a nyers hús vérszomja), mert a differenciálódás szélsőséges. Egyik oldalon a sejtelen nélküli tehetetlen nyáj, másik oldalon azok, akik még tudják kezelni a világot. Hőseink alászállnak az áru-paradicsomba, ahogy a pokolba szokás, s az áru-paradicsomban azonos a zombik poklával. Lemegy egy maroknyi ember, hogy a magát elvesztett, blőd összességtől örökölje a világot. Élvezik a veszélyt, mert fölényben vannak. Élvezik az egyenlőtlenséget, mert vannak sanszaik. Nem kell gyűlölni, mert a józan számítás kívánalma, ami eddig a gyűlölet parancsa volt. Az egyenlőtlenség bizonyos fokán a likvidáció az érintkezés maradék módja. Az objektív gyűlölet azt jelenti, hogy nincs már szükség a gyűlölet érzésére, a társadalomstruktúra kegyetlenségeként testesül meg a lélekből kivont gyűlölet. Mindenki gyilkos, és mind ártatlan gyilkosok. Az objektív gyűlölet ugyanannak az ostromállapotnak az egyik oldala, aminek másik oldalát objektív hübrisznek nevezhetnénk. Immár talpig fegyverben álló hőseink az emeletről nézik az alant áramló zombikat. Ami az előző társadalmakban a hatalomvágy parancsa volt, azt itt a létfenntartás kényszere. Előre jutni és életben maradni annyi, mint szétcsapni és átgázolni, vért ontani. Roger az első, akit elragad a fölényérzet diadalmámora. A film elején még ő volt az, aki megpróbálta leállítani az ámokfutó rendszinálót. A kamionjelenetben, Peterrel együtt, kilépnek egy varázslatos világba, a tántorgó lények által benépesített végtelenbe, hogy kicselezzék őket és uralkodjanak rajtuk. Tágas, napsütötte, hűvös reggelen indulnak a nagy zsákmányért, s ellenfeleik üregekből, roncsokból, sikátorokból másznak elő, maguk is tehetetlen roncsok. A mind nagyobb kockázatot vállaló Roger kétszer megmenekül, s már a kiállt veszély által ébresztett gyűlölet is hajtja, dühödten söpör a kamionnal a tömegben át, vér fröcsög az autóüvegre. A zombik mintha részegen tántorognának, de Roger is részeg a fölény mámorától. A zombi-vadász, aki kétszer megmenekült, harmadszorra nem elég gyors, rajtaveszt. Így kezdődik, egy zombi harapásával, Roger betegsége és átváltozása.

A nők azért szoktak tiltakozni, amiért eltárgyasítja őket a férfivágy. Itt fordítva van, a tárgyak fontosabbak, mint a nő, a férfi csak tőlük részeg. Fennhagyják a nőt a padláson, s lemennek az ölés és a szerzés eksztázisaiért. Stephen (David Emge), a nő párja marad fenn legtovább, de végül ő sem bírja, s egészen kurtán búcsuzik hősnőnkétől, Roger és Peter után indulva. Két pár indul neki kezdetben a mindennek és semminek, két pár száll el a helikop-

teeren, Stephen a hősnőt viszi magával, Roger pedig Petert. A kapcsolatok lazák és másodlagosak, Roger és Francine is elvált emberek, „szerelmük” második választás. Peter és Roger barátságának enyhén homoszexuális színezete van: Roger halála után Stephen és Francine együtt vacsorázik, míg Peter Roger sírját keresi fel, s pezsögjét a halottal osztja meg, sírjára locsolva. Együtt vagytok? – kérdi Peter a hősnőt, Stephenre gondolva. Nagyjából, feleli a nő. Hellyel-közzel. Néha. Szerelmi jelenetet nem látunk, az intenzív izgalmak a harci képekhez kapcsolódnak, a férfiak élik át őket. A nemi szekrénumok nem versenyképesek a vérontás bőségével. A harcosok között alakulnak ki az együttműködés perfekt és intim interakciói. A nő végül fellázad, követeli, tanítsák meg a fegyverek kezelésére. Ne hagyják egyedül. „Négyen vagytok.” – mondja. Azaz négy harcos, s nem három harcos és védencük, a gyenge nő. A legközelebbi alászállás során Francine is fegyvert szegező harcosként feszít a világ fölött, s most a beteg Roger a tehetetlen védelmezett, még nem zombi de már majdnem, akit bevásárló taligán hurcolnak magukkal. A fegyver a szabadság szimbóluma és a tátongó seb, a feltépett, kinyílt seb, a behatolás kapuja a rabságé, a heteronómiáé, az alávetettségé, ezért nem akar ebben a filmben senki nő lenni.

Az értelmetlen túlbőség és a nagy bevásárlás féktelen mámora csak az érem másik oldala, melynek megfelel az üvegajtókra tapadó kinti nép nyomora és apátiája. A bevásárlás rablássá lett, a hősök beletanulása az életben maradás művészetébe pedig úgy jelenik meg, mint látványos militarizálódás. A védekezők – mert a háború is verseny – hasonulnak a támadókhoz, és akárki lesz a győztes, biztos, hogy mire győz, ő lesz a legkegyetlenebb. Hőseink állig felfegyverkeztek, s a takarítás terminológiájában beszélnek a zombikról. El kell takarítani a bevásárló kaland során megtermelt hullákat. „Mert büdös van.” A *The War of the Worlds* (Byron Haskin, 1953) című klasszikus sci-fiben katedrálisba gyűlt a nép imádkozó maradéka, Romero filmjében a bevásárló központba veszi be magát a dőzsölő maradék. A fogyasztás fogalma baljósan megkettőződik, az árufogyasztás az érem egyik oldala, a zombik fogyasztása, a likvidálás a másik. A letarolt zombikat a hűtőkben tárolják. De ha a pokol megtelt, egyszer a hűtők is megtelnek.

Roger halála után maradék hőseink eljártsszák a régi életet, mely immár csak játék. Kinn a vérszagra gyűlő zombik kerengnek, benn az elsáncolt győztesek gyertyafényes vacsorát rendeznek, s a férfi megkéri a nő kezét, Francine azonban nemet mond, jobban látva mint barátja, hogy egy estét még el lehet játszani a régi szabályok szerint, de egy életet már nem. Akcióik mindazonáltal továbbra is sikeresek, luxuslakosztályokban élnek, mindennel ellátva. A lepusztult zombikat a film az áruházba való belépésünk óta ismételtlen szembesítette a makulátlan kirakatbabák eleganciájával. A mozgó rútat a mozdulatlan tökélyel, az élet maradékát a teljes élettelenességgel, a száználmost a szemtelenül fennhéjázóval. A csúnya érzéketlenség áll szemben a szép érzéketlenséggel, eleven madárijesztők a hideg díszbabokkal. A film végére az emberek a kirakatbabok oldalára kerülnek. A hősnő kisminkeli magát, szép divatbáb, tükörképére mered, revolverrel játszva. Így marad meg emlékezetünkben a győztes ember, a nyugati kultúra szépsége. Az ember a szép maszka, a zombi a nyers lényeg.

Hőseink azért ölnek, hogy fogyaszthassanak, de megjelenik egy motorosbanda, új, a fel-tételekhez jobban alkalmazkodott, hatékonyabb nép, aki már azért fogyaszt, hogy ölhessen, a vérfürdő életmóddá válik. Harcos bandák szerveződnek, melyek a zombiinváziót rabló-gyilkos népvándorlásuk igazolására használják. Ez az a világ, melyben a *Mad Max*-filmek is játszódnak, melyek nem a zombiinvázió, hanem az olajháborúk motívumkincsében konkriti-

zálják a mesét. Ezúttal Stephent fogja el a birvagy örülete, s harcolni kezd, míg társai elrejtőznének, kivárva a banda elvonulását. Így változik át Stephen is, s ketten maradnak, a terhes asszony és Peter, aki Roger társa volt: két magány. Két ember, de nem pár. Felszállnak, de nincs hová leszállni.

1.2.4. A ráismerés, a hűség és az emlékezet játéka (Gary A. Sherman: *Dead and Buried*, 1980)

A kezdet

Tengerre nyíló városi utcát látunk, mint Hitchcock *Marnie*-jában vagy a *Madarakban*. Érintkezési felületek, amelyek könnyeden oldják egymást, nem súrlódnak: a tenger és az ég az egyik, a természet és a város a másik oldalon. Ég és föld, természet és társadalom között közvetít a páras, szórt fény, mely az egész cselekményt bevonja. Mintegy auraként vonja be az egész filmet a pasztell ragyogás. Ebben rejtőzködik a felületek mögötti mélységek titka, ereje, hatalma, s a felület egyúttal nemcsak a rejtőzködést, a csábítást is szolgálja. Az érintkezési felületek ígérek, az ígérek hazugságok, a természet szépsége olyan, mint a sima bőr makulátlansága, mely a ragadozó száj kegyetlen szándékát álcázza. A csábító szépség a kiindulópont, a szépségek érintkezésének végtelensége, az egymást tükröző szépségek összhangja, de mind eme szépség szubjektuma, a csábító, melynek mindez csak eszköze, nem más, mint az iszonyat, az éhség.

Vendég érkezik a partra, fényképész száll ki a mikrobuszból, vállára vetett pulóverrel, fotóállvánnyal, mellén fényképezőgépet lóbálva, ártatlan fegyvert, mely nem lő, hanem befogad, nem fogyaszt, hanem kettőz, nem öl, hanem őriz, a béke gyorstüzelő fegyvere, mely a pillanatra, a bűvöletre, a szépségre vadászik. A film kezdetén három világ olvad egymásba, csak az a kérdés, nem csálnak-e a csillogás fénypárái, s az oldott sziporkák nem a súrlódások elrejtését szolgálják-e?

A fényképész a felületek csábító érintkezésében feltárt szépségek tanúja és rendszerezője. Betekintünk a fényképezőgép keresőjébe. Egy madár. Egy kötél, eldobott üveg. Minden szép. A filmszem a szépségek gyűjtője. Női láb bontakozik ki a szétfolyó, életlen előterek által a képmély felé vezető kompozíció középpontjában. Előbb csak a bőrszín, aztán a köré rendeződő formák. Női lábon halad a tekintet a csípők, mellek felé, megállapodva az arcon. Mintegy tengerből született Vénusz, ártatlan szabadossággal, lányos kíváncsisággal nyilvánul meg, szóval tartva a férfit. Ahogy az imént a tárgyvilágból kibontakozó, feltűnő tajgai vezették a kamerát, most szavai vezetik a férfit. A tengerből született vagy három világ közös partján hirtelen megtestesült szépség veszi át a cselekmény vezetését. Modellként kínálkozik a fényképezőgépnek, higgadt önbizalommal pózol, s a kamera kattog, a pózok kimerevülve rögzülnek a kereső keretében. Taglózó szépség nemzette meredt pillanatok.

Előbb a nő lépdél el a parton kifeszített háló mögött, mintha őt, hússá sűrűsödött fényt, fogná ki a kíváncsi, hirtelen tömény erotikává lett esztétikai bűvölet, az érdek nélküli gyönyörködésből a maga erotikus lényegéhez visszatalált vágy zsákmányaként, utóbb a fényképész háttereként jelenik meg a háló, a horgászból lesz a hal, s a vadászból a zsákmány. A kék nadrágos, piros blúzós szőkeség, akiben mintha az egymásba folyó, egyesülő három világ minden pompája és ereje állna össze a homály síkjából kibontakozó testté, egyszerre feltépi

vérpiros blúzát, elénk tárja melleit, szembeállítva a két női fegyvert a férfi mellén lógó fegyverrel, a fényképezőgéppel. „Hogy tetszik ez neked? Gondolod, hogy jól nézek ki? Szeretnél lefeküdni velem? Most? Itt? Azonnal?” A mellék legyőzik a fényképezőgépet, mert ez van amazokért, a tekintet a tárgyért, a betöltő a betöltöttért, a nyíló a behatolóért, s itt a férfi a nyíló, mert ő a magát ürességként, beteljesületlenként, keresőként, elbűvöltként, azaz függőként definiáló vágy, s a kiszámítottan hideg csábítónőnek legfeljebb nemi szerve definiált betöltendő, befogadó várakozásként, míg a vágy prédájává lett férfinak, aki szótlan indul a nő, mint rovar a tűz felé, egész személyisége ilyen úrként definiált.

Egy férfi a felkínálkozó csábítónő felé indul, hogy magáévá tegye „itt” és „azonnal”. Ekkor egyszerre szürke csapat veszi őket körül, szinte megkülönböztethetetlen, jellegtelen, csúnya, sötét fantomalakok, mintha a glamúr a „beindult” vágy pillanatában felbomlana a mögötte álló, általa álcázott ronda és veszedelmes erők. Úgy lép elő az egyén mögül a közössége, mint ahogyan a szép test formái mögött ott rejlik a szervek munkamegosztása vagy a sejtek közössége, s a világ felé mutatott szépség mögött a világot fogyasztó, emésztő éhség. Amikor a vágyakozó férfi nő felé indul, hogy a nő körülvegye a belé hatoló honvágyat, egyszerre körül veszi őt a szürke csapat. A vágy oldódni akar, önfeledést keres a vágyott testben, s a vad csapat vasdorongokkal veri a kómáig a felajzott vágyót: az önfeledésig kalauzoló hatalomként lépnek fel, a nő helyett, a gyilkosok. A kegyetlenség úgy veszi át a kalauzolást a szépségtől, mint az út második felén hivatott vezető. Beatrice vezetett a mennybe, Vergilius vezetett a pokolba. Itt csak egy útja van a vágynak, egy irány, melynek első szakaszán az angyal vezet, s ő ad át az ördögi seregnek. A szépség csábítása az iszonyat kényszerítő mágiájának első szakasza. A természet és a társadalom az a csapda, amelyben sajt az egernek a szépség. Az iszonyat horgára tűzött csalétek a szépség. A szépség tovább ad más erőknek, miután játékszerré tett a bűvölet. A szépségben, a közeledés csalogató szakaszában a tárgy a passzív, kínálkozó, míg az én az aktív, a vadászó, felfedező, közeledő szereplő. A szépség képként, információként tálalja a világot, mely az érintés pillanatában válik elnyelő anyaggá. A szép távollét meghatározó, rabul ejtő közellétté válik. A szabadság szépsége a rabság rútságává. A vágyott szépség magát képpé tevőből egyszerre a partnert anyaggá tevő erővé alakul. Felszabadító ígéretből rettenetes csapdává. A szabad individuumra életfogytiglan vadászik a természet és a társadalom, az önállósulni vágyót *Alien*-szörnyként üldözi a determinációk köldökzsinórja. Sokkal borzalmasabbak az olyan filmek, melyekben az *Alien*-rém szépségbe öltözik. A kép üdvöt hazudó kárhuzatos varázslata a szépség, s a szépség csalétek a képtelen iszonyathoz. Meghívó egy gyilkos vacsorára, melyben mi vagyunk a vacsora.

Abban a pillanatban, amikor a nő testközelve ért, az érintés pillanatában, elragadja a fényképezőgépet, megfosztja a férfit a fallikus szimbólumtól, a vágy attributumától, s ezután ő fényképez, az övé a kéj. A kék, sárga, piros nő a szürke csapat középpontja, ő élvez, s a csapat dolgozik. Körülvesz a csoport és befogad a háló: mind a nő képviselőjében. Az öntudatlanra és arctalanra vert férfit a hálóba göngyölve kikötik egy oszlophoz. Némán tátog, mint egy hal, a vágy elnémít. A vágy éget: benzint locsolnak rá, a kegyetlen arcú asszony kezében gyufa villan. A tehetetlenre vert test már nem a magáé, megtapasztalja az odaadást, nagyobb erők játékának médiumaként, szétfolyik és elég, visszaadja tartalmait a természetnek. A gépesített voyeurizmus vándorát, a mozinézőnek a filmbe beépített mását egyenes és szükségszerű út vezet a női keblek megpillantásától a kínhalálig, a megtalált gyönyörtől a

teljes önelvesztésig. A megfordítható önelvesztéstől a megfordíthatatlanig. A képsor végén kiürült, fáradt, ráncos tömlő a test, kiégett, véres csonk mered az autóroncsból, az iszonyat exhibicionizmusának képe. Sült arc, leégett ajkak, kilógó fogak. Az autó mutogatja, feltárja, a maga belsejeként, szerveként, az égett testet, mely obszcén, mert már nem tudja takarni a maga belsejét.

A film második kezdete

A férfi indult a nő felé, de a várt csúcspont nem a gyönyöré, hanem az iszonyat beteljesedése. Nem kell a film végéig várni, rögtön csúcsponttal kezdődik, de negatívval, hősünk nem a nőt kapja meg, hanem magát veszti el. A korai csúcspont negatív, mely az őt realizáló hőst irrealizálja, így a hős, aki bevezet bennünket a filmbe, maga sem valódi, hanem csak álhős. A cselekményt átveszi a szépség keresőjétől az igazság keresője, a művésztől a rendőr, a vágyakozótól a házasember, a kalandortól a kispolgár, a hitchcocki Mr. Smith története következik. Hitchcocknál Mr. Smith vezet ki végül a túlzott igények és a hol pusztán a nárcizmus, máskor a cinikus hübrisz által gonosz labirintussá tett világ csapdájából, mely modell csak addig működhet, míg nem váltunk valamennyien gonosz labirintussá. A hőscserével a cselekmény is természetet vált: a kék, a kaland, a boldogság, a szenzáció, a beteljesedések keresését feladva, a normalitás visszanyerése, a bűnbeesés előtti állapot keresése, a bűn, a gonosz kiküszöbölése az új cselekménycél. A perverz gyilkosság megsértette az együttélés törvényét, így a cél a törvény helyreállítása. Folt esett a világ arculatán, e bűnbeesett világot azonban továbbra is a makulátlan tiszta ragyogás képviseli. A világ megtévesztő, nemcsak mert a week-end-paradicsom képét ölti a pokol bejárata, hanem azért is, mert olyan drámáról van szó, amelyben a gonoszt, a bűnt nem magányos törvényszegő képviseli. Maga a kar, a közösség, a görög drámák tragikus kórusa a bűnös, ők követték el a gyilkosságot. A cselekmény kibontakozásakor nem a kimagasló egyén tragikus hübrisze a baj forrása, ellenkezőleg, az egyént veszélyezteti a közösség (és már a közösség primitív, aktuális biológiai előformája, a közösülés is). Az egyén: a magányos, az önálló, a jövevény, az idegen az áldozat. A cinkoságból kimaradt emberek válnak majd sorra a rémtettek tárgyává. A közösségiség, a társadalmasulás, amelyektől generációk sora a földi üdvöt várta, egyszerre rémképként jelenik meg. „Welcome to Potters Bluff” – hajol a kamerába egy-egy marcona alak minden gyilkosság pillanatában. A város határában álló táblán ugyanez a mondat áll. Mindvégig a gyilkosok ironiájának véljük, a film végére jövünk rá, hogy a zombik nem ironizálnak, valóban a befogadás aktusáról van szó. Az egyéni test a mézárolt, a kollektív test a mézáros, de a lélek az egyénben lakik. A lélek azonban nyugtalanság, ezért – az *Invasion of the Body Snatchers* óta – a lélektelenséggel jön el a lelki nyugalom. A mennyország kapuja keskeny, a pokol széles átjáró. Az előbbi nem lelni, az utóbbi mindenütt ott tátong. A lélek eldobható érték, s csak örülhetünk, hogy a pokol kapujában ilyen csekély a kapupénz. A lélek nyugalma nem elérhető, de a lélektől való nyugalom annál inkább: ezt kínálja a közösség. A lemészárolt én-identitás újjászületik mi-identitásként, a közösségben vagyunk halhatatlanok. Örökkévaló szerepek foglyai, parancsok kivitelezői, bajtársak, fajtársak, elvtársak, szaktársak, cégtársak, a kiskorúak bandái, vagy a felnőttek bandái, pártok, nagyvállalatok martalócai stb., funkcionáriusok. Ez a film első, gyorsan bevégzett kezdetének hagyománya, a világállapot, melyben a cselekmény második nekifutásakor el kell igazodnia a rendőrnek, aki nem tudja, amit mi már tudunk, hogy földije, szomszédai, az emberek a házból, az utcáról,

gyilkosok. Dan Gillis seriff (James Farentino) lesz a film hőse. A nyomozás alapproblémája első pillanattól világos: nem ismerni rá a gyilkosokra. A néző tudja, hogy a gyilkos a drámai kar, a közösség, a mieink, a többiek, de nem tudja az okot, miért fordult fel a világ, miért a gyilkossors a norma és az áldozatsors az elhajlás, a különleges eset, a deviancia. Tudja, hogy a városlakók gyilkosok, de nem tudja, hogy a gyilkosok zombik. „Új nép, másfajta raj”, s ha fejükön nem is tapad olyan jól a haj, sem húsukon a bőr, van itt valaki, a mester, aki kiigazítja a hibákat, helyreállítja a meghitt látszatot. Ezzel megjelenik, a woodoo-film örökségéért, a rejtőzködő hübrisz vagy a szürke eminenciás típusa. Az új világ bamba, szürke, vérszomjas népét nem karizmatikus vezérek irányítják, hanem a biopolitika szürke eminenciásai. A hübriszt az intrikus örökölte a hőstől, s a szakember a hadvezértől. Romero filmjeiben a zombik inváziója az ismert világ összeomlásaként, drámai világvégeként jelenik meg, míg a *Dead and Buried* világa – a *Mátrix* című film felé mutatva – a látszólagos zavartalan fennállás formájában ér véget. A boszorkánymester hullakozmetikus, így világunk még szebb lesz, szépül, miközben kiszenved. A monstrum a Hammer-horrorban (mint a Fisher-féle *Frankenstein menyasszonya* vagy a *Dr. Jekyll és Sister Hyde*) is gyakran viselte a szépség álarcát; ezúttal a legrútább, a legrettenetesebb, a szétrothadt hulla kifejezési formája a tökéletes make up, a piackonform megjelenés beteljesülése, a makulátlan szépség. Ami a *Dawn of the Dead* idején még szétvált, most egyesül: a szép maszkok alatt vannak a hullák.

Krimi-konfliktusok

A krimi épületének oszlopa, a törvény és rend öre paradox helyzetben van. A helyzet iróniája a törvény, a rend és az igazság fogalmait is megtámadja; ha mindenki örült, akkor az örület a norma és a normális a deviáns. Hasonló a helyzet, ha mindenki gyilkos vagy élőhalott. Az *Invasion of the Body Snatchers* elején az emberek kezelik betegként az átváltozottakat, a végén az átváltozottak akarják kigyógyítani az embereket.

Újabb gyilkosságot látunk; a szürke csapat este részeg matrózt vág le a kikötőben. A fotóst, aki még él, az iménti kivégzési jelenet által keltett benyomás ellenére még nem teljesen halott, tetőtől-talpig bepólyálva, kómában fekszik, az ezúttal ápolónőként felbukkanó parti szépség szíven szúrja. A részvétlen, hideg szépség, gyilkos szerszámmal kezében, bízaton mosolyog. „Hamarosan újra egészséges leszel.” Az ápolónő mondata – miközben halálosan megápol – a cinikus irónia művének tűnik; utóbb tisztázódik, hogy a zombik frázisai komolyan értendők, szerencsekívánathoz hasonló részvétnyilvánításai a feleség temetések szintén őszinték lesznek, az irónia nem a zombiké, hanem a helyzeté. Az ápolónő jó hírt hoz, de a kollektivistikus zombitársadalmat alapító „jóhír” az individuum számára a legrosszabbat jelenti, a személyesség és egyediség végét. A kollektivisták diktatúrák gyilkos mítoszt csináltak az „egészségből”, betegségnek, dekadenciának tekintve a lélek és szellem önállóságát, az egyéniséget. A történelmi események által szenzibilizált érzék számára azonban mindez nem politikátörténeti probléma, most már állandóan érzékeli, minden ismert, mai társadalomban minduntalan újjászületni látja az átváltozás lehetőségét, a massa lázadását a forma ellen, a szürkeségét a színek ellen, az egységesítő, kioltó igazodását a mindig új és egyszeri igazság ellen.

A film psychothriller felé mutató perverz kéjgyilkosságokkal indul, melyek két oldala, a hatalom óceáni érzése, a csoportnárcizmus mindenhatósági érzésének élvezete, a hatalomgyakorlás eksztázisa illetve a lélek testté változtatása, a személyiség kontrollált anyagra

redukálása, a lélek csapdába ejtése a húsban és a húsé a fájdalomban. Minél jobban sikerül nyers, kiszolgáltatott, fájó anyaggá változtatni az áldozatot, annál inkább érezheti magát a tettes tiszta hatalommá oldódni. A rémtettek áldozatai idegenek: a film e ponton még idegenyülőlő szektáról is szólhatna. Az első gyilkosságok által képviselt kezdeti bonyodalom a rendőr-thriller irányában is elvihető lenne. A csavar, mely fantasztikus nivóra viszi át a cselekményt, a türelmetlenség kritikájáról a türelmetlenség mibenlétének értelmezésére viszi át a hangsúlyt.

Megjelenik az autós család, kik eltévedtek a ködben, az éjszakai utakon. Nem fogják fel a helyzetet, nem figyelnek egymásra, idegeskednek, tétováznak, új és új akcióba fognak, felvilágosítást keresni, pisilni, fagyalatozni. A gyerek nyafog, megütötte a fejét, ezért betérnek, borogatásért, egy házba, mely lakatlannak bizonyul, kis bajt orvosolni belesétálnak a nagyba. Elszakadnak egymástól, nem indul az autó. Gyilkos sorfal ballag felénk az országúton, kísérteti hátfényben. Az autó hátsó ülésén is gyilkos lapul. Előbb a házban kerítik be őket, utóbb az autóban. Kétszer látjuk őket megmenekülni, indul az autó, fellélegzünk. A happy end azonban e közegben, melyben, mint macska az egérrel, játszanak velünk, csak gúnykép, lehet. Később előkerül az autó roncsa, s benne felismerjük a kisfiú kezében látott játékszert. Az élehetlen család megjárta magányos villa már kísértetház, mert a gyilkosok közt e jelenetben felbukkan a film eleji gyilkosság áldozata is, az idegen fotós, ezúttal helyi benzinkutasként. Tehát senki sem az, ami? Újraoszthatók a világ szerepei, s a szereplők csak fantomok?

Békésen üldögélt a fotósból lett benzinkutas, észre sem vettük, amíg az idegenek be nem léptek a bisztróba. Fel sem ismernénk, ha a hoteltulajdonos nem állította volna korábban, hogy a halott felbukkant benzinkutasként. Mi lett belőle? Emlékszik-e magára? Ha az ember, akár egyetlen egyszer, életében először, olyat mond vagy tesz, ami nem következik belőle, visszatérhet-e a kisszerű vagy aljas viszonyok árulásából önmagához, vagy végleg szétfoszlik az ostoba és gonosz viszonyokban, s ezután azt csinálnak belőle, amit akarnak, moslékká válik, melyet felszippant a közösség spongyája? Durkheim vagy Freud még a közösség közös értékei introjekciójaként vezették le a szellemet és lelkiismeretet. Az újabb amerikai filmekben ezzel szemben illúziókra apelláló, hazugságok által konstituált, mesterkéltn ad-hoc-közösségeket látunk, melyek – a bárki, az akárki, a senki katasztrófafilmi cselekménylogika szerint zúduló halmazaként – mindazt visszaveszik, amit az eredeti közösségek adtak. A közösség, mely eredetileg a szellem, a lélek, a kultúra létrehozását szolgáló egyesülés volt, most mindennek lebontására egyesül. A zombifilm a lelki halált állítja szembe a perfektálódott interakció képével, s a felidézett szorongásokkal a „próbálatok meg emlékezni önmagatokra” imperatívusza felé vezet.

A cselekmény első szakaszában a rendőr nem tudja, hogy barátai és ismerősei gyilkosok, a néző pedig nem tudja, hogy a gyilkosok zombik. A rendőr nem tudja hogy a gyilkos kollektív személyiség, a néző pedig nem tudja, hogy a kollektív személyiség kísérteties. Az első nyomra vezető felvilágosítás (hogy az eltemetett holt újra felbukkant), ostobaságnak tűnik. Előbb hírt kapunk, mely nem illik világképünkbe, később különös élményben van részünk, mely hasonló természetű. Dan seriff éjszaka elüt egy járókocsija előtt átsuhanó alakot. Míg a rendőr a halott fölé hajol, a testről leszakadt kéz, mely fennakadt autója karosszériáján, hátba támadja őt. A halott, Dan zavarát kihasználva, felpattan, leüti a seriffet, s elvesztett kezét felkapva elrohan. A test elrabolja saját kezét, az éjszakai áldozat húsfoszlányát pedig

a laboratóriumi vizsgálat három hónapja halott hulla maradványának minősíti. Éjszaka úgy látjuk, külön életet él a kéz s a test, másnap az orvos azt mondja, három hónapja halottak.

Az első áldozatok kívülről jöttek, vendégek a városban, s a seriff köztes pozíciót foglal el köztük és az „igazi” városlakók között. Nem a kinti világból jött, de megjárta a kinti világot. A kocsmát ellepő szürke népek a film elején, a nyomozás indulásakor, kedélyeskedve megszólják, savanyú humorban erjesztett kisebbségi érzéssel gúnyolják a város világot látott, tanult fiát, amit a seriff nem vesz rossz néven, megértőn, családon belüli feszültségként kezel. Mindez, mint konfliktussá nem váló, szendergő differencia, belefér a kölcsönös elfogadásba. Seriffünk türelmes a ressentiment-érzések által táplált, a köznapok hamuja alatt parázsló gyűlölettel szemben, nem megy át ellentámadásba, s ezért nem következik be a kiéleződés, melyben lobbot vethet a gyűlölet. Egy elmúlt világban, a politikai diktatúrákában, a pszichiáter is rendőri funkciókat vett fel, ma, az általános „normális örület” világában a rendőr is jobb, ha pszichiáteri funkciókat ölt.

A cselekmény kibontakozása két párhuzamos szál előre haladó összefonódásán alapul: a zombik üldözik az élőket, a rendőr pedig, tetteket keresve, a zombik öntudatlan üldözőjeként, városa társadalmával kerül szembe: egy képzelt rend, szellemi törvény nevében támadja meg – tudattalanul és akaratlanul – a valóságos, megélt rendet, az élőhalál rendjét. Az igazságkeresés története párhuzamosan halad a kollektív átváltozás történetével: az igazságkereső, örökös defenzívában, a teljes egyedül maradás felé halad. Az áldozatok sorra felbukkannak a tettesek között: amit gyilkosságnak, mézárlásnak nevezünk, most már sorozásnak vagy beavatásnak nevezhetjük. Ha az áldozat ellenséggé válik, akkor a rettenetes ellenség képében megjelenők valójában mind áldozatok, s egy idő után mindenki gyanússá válik, hősünket azoktól is félteni kezdjük (az orvostól vagy a szállodatulajdonostól), akik még emberek.

A seriff egyre töprengőbb, gondterheltebb, szórakozottabb és bizonytalanabb, míg a zombikat robusztus természetesség, magabiztos egyetértés, önelégült nyugalom jellemzi. Emberi diszharmóniát és magányt ellenpontos a film a zombiharmóniával. Az okot és célt kutató tétova ember nem tudja, minek él, a zombi pontosan tudja, mivégre nem-él. Az ember tanácstalanul bolyong, hogy információját gyarapítsa és kérdéseire választ találjon, a zombik bevetésre járnak, s nincs más céljuk, mint a zombik számát gyarapítani. A *Dead and Buried* világában az önmagával tökéletesen nem-azonos az, aki környezetével, létfeltételeivel, társaival és feladataival súrlódás mentesen azonos. A külső azonosság tökélye egyben a belső nem-azonosság mértéke. Az élet értelme a fegyelem, lényege a besorozottság, tartalma a kölcsönös tükrözés, egymás ismétlése. Nincs válasz, mert kérdés sincs, s az akció pragmatizmusa hozza a megnyugvást. A nyugtalan individuumokból, akik százfelé szaladnak és semmit sem tudnak egymásról, egyet gondoló, érző és akaró, tökéletesen megbízható társak lettek. Nincs többé probléma: az orvos, aki előbb nyugtalanító rendellenességre hívta fel a figyelmet, egy nappal később legyintve szimplifikálja a problémát. A gyanút fogó sheriff később felbontja az egyik áldozat sírját. Nincs benne a fotográfus, csak a szíve. Romerónál az agyat kell leválasztani a zombiról, hogy a rém üzemképtelenné váljék, itt a szívet kell leválasztani az emberről, hogy zombivá váljék. Szívet hámoznak ki a kis csomagból a kihantolók, de élő, verő szívet, melyet eltérítettek, elloptak, bebörtönöztek, izoláltak. Az egyéb részeket élőhalálra ítélik, csak a szívet halálra. A jól olajozott pragmatizmus radikális antiszentalizmus, azért gyűlöljük az ideget, mert a szívbirtokos gyanújában leledzik.

A tulajdonságok nélküli ember a XX. század elején az el nem kötelezett embert jelentette, akinek élettartalma éppen ez a mindent újragondoló, mérlegelő, személyes döntéshez és érülethez ragaszkodó szabadság. A XX. század végén a tulajdonságok nélküli létforma olyan tömeget jelent, amely elvesztette a princípiumok, minőségek, meggyőződések, érületek közösséget alapító hatalmát. Eme egyesülésnek nincs más értelme és tartalma, mint maga az összetartozás, nem szolgál semmit, őt szolgálják. Az emberi minőségek, állampolgári, szakmai és privát (baráti stb.) szerepek, mind pusztá álcává válnak. Az emberi lényeg teljes egészében álcává, látszattá, félrevezető jelenséggé válik. A pusztá jelenséggé lefokozott lényegek mögött egyetlen maradék valódi lényeg lepleződik le, a destruktivitás mint az összetartozás ősfarmája, elementáris, primitív lényegélmény, őskötés, mely az egyed saját létnél is fontosabb. A zombi nemcsak mással, önmagával szemben is közönyös. A mai amerikai kalandfilm állandóan ezt szuggerálja a nézőnek: ne sajnáld magad, ne védj magad, ne féltsd az irhádát, nem vagy fontos, add oda magad, állj rendelkezésre (*G. I. Jane*). A két évtizeddel korábbi zombifilmben mindez még zombitulajdonság, húsz évvel később a filmek által ironiával vegyes csodálattal közvetített hivatalos emberideál. A nyers lét önzésének egyetlen kötőanyaga a tartalmatlan öncélúság, mint objektív gonoszság. A zombi nem szubjektum, csak az objektív kegyetlenség bábjátékának jó katonája. Új világ születik a régi helyén. Már Don Siegel *Invasion of the Body Snatchers* című filmje is a „Szép új világ” problematikáját variálta „Szép Újvilág”-ként. A *Dead and Buried* ezt a gondolatmenetet folytatja, ha lehet még pesszimistább interpretációt adva az átélt tencenciáknak. Don Siegel filmjében még valaminő összeesküvés elmélet, kioltó erők inváziója a kiürülés magyarázata. A *Dead and Buried* esetén valóban csak a szebb emberek és a probléma mentesebb, kényelmesebb élet ígérete mozgatja a kialvási ragályt. Az egymásra licitáló áldozatok maguk az új élet vakbuzgó térítői. A seriff mindvégig azt hiszi, hogy a harmincas-egyvenes évek amerikai filmjének robusztusan kedves, szarkasztikusan barátságos kisemberei között üldögél a kocsmában. Hogyan vált a lélekfelszabadító individualizmus lélekirtó kollektívizmussá? A kételyt nem ismerő boldogságkoncepció inváziója, s az önmagát másokra rákényszerítő fanatizmus által.

A büszke, kényes, hivalkodó és egyben törekeny parti ház, a seriff otthona, akárcsak a levegős, pasztell városka, Hitchcock *Madarak*-ját idézi. A Hitchcock-filmben a „madarak plusz anya” komplexum együtt teszi ki azt, amit a *Psychó*ban Mrs. Bates, az anya jelent. A madarak egy házasság kezdetét beszéli el, a vonzalommal szemben álló szétválasztó hatalmak történetét, amelyeknek kifejezetté kell válniuk, hogy megharcolhassunk velük, s a pusztá vonzalomból vagy gerjedelemből jelentős és tartós érzés válhassék. A *Dead and Buried*, mint a zombifilm általában, mindannak végét, összeomlását meséli el, aminek felépítése az európai epika és dramatika tárgya volt.

A *Madarak* is két nőt állít szembe, a helybéli barnát, aki nem győzi le a madarakat és az anyát, és a messziről jött szökét, aki legyőzi őket. Hitchcocknál azt a nőt, aki nem tudja elvenni a férfit az anyától, megölik a madarak, s az a nő marad meg, akiért a férfi legyőzi a madarakat és az anyát. A *Dead and Buried* mintha csak megfordította volna viszonyukat, itt a szöke a gonosz és a barna a jó, s a messziről jött nő helyett a messziről jött ember asszonyának tulajdonsága, hogy ő a favorit. Az *I Walked with a Zombie* a messziről jött derék barnával állítja szembe az őshonos szöke rémet. Az *I Walked with a Zombie* szökéje a titánok harcát folytatja az anyával, de a később jött szolidabb nővel szemben ő is a múlt, a továbblépni nem engedő hatalom, a szabadon nem engedő köldökzsinór kifejezője, akárcsak a

Dead and Buried közössége, mely elhárít minden új kapcsolatot és információt. Mi a szeretet, mi a szerelem? A begyűrő hatalmak csalétké vagy társ a személyes autonómia önvédelmi háborújában? Elvenni vagy visszaszerezni segít, ami még maradt belőlünk?

A *Dead and Buried* is szembeállítja a megnyugtató és a felizgató, a bájos és a baljós nőt, de a démont perverz gyilkossá fokozza, a kedves háziasszonyt pedig nem stilizálja versenyképes ellensúlyá: a gonosz tökéletesülését a jó képzetének előre haladó gyanúba keveredése, s gyors megrendülése kíséri. A perverz gyilkosnővel szembeállított hősnő mindenek előtt a halmozott erények képviselője: az intelligens szépséget egyesíti a glamúrfilm tradicionális nőtípusainak cukros, mézes erényeivel. Janet (Melody Anderson) mint tanítónő, akárcsak a *Madarak* másodhősnője, egyesíti a gyengéd kedvességet az okos nő erényeivel, azonban – az *I Walked with a Zombie* feleségéhez hasonlóan – titkos, tiltott utakon jár. Megtudjuk, hogy kapcsolatban volt a fotóssal, az első áldozattal. A férj meghökkenése előrajzolja a nézőt, ám Janet kineveti féltékenykedő férjét, láthatólag meghatja a férfi változatlan szenvedélyről tanúskodó feldúltsága. A rossz hangulatot becézések, gyengéd csókok, szerelmi vallomások oldják. E pillanatban Janet titka még jellegzetes krimimotívum is lehetne, a kötelező hamis gyanú megnyilvánulásaként.

Janet előbb titkos utakon járt, utóbb késve jön haza. Melody Anderson külsőleg Doris Day tradícióját folytató üdvöskét elevenít meg, aki azonban belül már Sharon Stone és kortársai kemény harcosnőinek rokona. Szelíd háziasszony, aki állandóan gondoskodik, s egyben késve érkező és korán elszöktető dolgozó nő, akinek kedves gondoskodása jobbra verbális. „Keress valamit a hűtőben” – tanácsolja éhes férjének, ami e filmben még a gyanús jelek sorába tartozik, míg később, a *Pleasantville* című film rendszerében a férj ellen fog szólni, hogy ezen meglepődik.

Janet kedvessége tökéletes, de formális. Tökéletesen adja elő a figyelmes kedvességet, de ez a formális tökély mégsem teremt meg maga körül a biztonságot és otthonosságot. „Elkapod a gyilkosokat.” – vígasztal szórakozottan a mindig siető asszony.

Előkerül egy woodoo-könyv, mégpedig Janet fehérműi közül. Az asszony nem szól, amikor a benzinkútnál a halott fotós szolgálja ki autójukat, akihez állítólag feljárt a szállodába. Janet hallgat, nem figyelmeztet a nyomra, a jelre, a talányra. A semmibe belemosolygó szép arc jámbor ártatlansága ártéltelmeződik, a nő kísértetiessé válik, mert nem hívja fel férje figyelmét a kísértetre. Később Dan véletlenül meghallgatja Janet egyik óráját az iskolában. A tanítónő a boszorkányságról mesél boldogan visító gyermekeinek, akik között ott ül a szerencsétlen család halott kislánya. Janet mesél: a kóborló holtak, mondja, utánozzák az életet és megölnek mindenkit, aki idegen, s uruk lábaihoz helyezik őket.

Korunk erőszakfilmjei kezdetben kiobbantanak, felidéznek egy szorongástömeget, hogy indokolják, előhívják és kiépitik az ezt sakkban tartó és megkötő agressziót. A zombifilm kiúttalan álhappyendje (*Dawn of the Dead*) vagy visszavont és kigúnyolt happy endje (*Paura*) pontosan a szorongás és agresszivitás vitájában kidolgozott defenzív happy end értelmének kétségbe vonását szolgálja. A szorongáson az agresszió segítségével túllendülő „férfias”, „harcos” győzelmek esetén pusztá illúzió, hogy két párt van: a jók és a rosszak, a mieink és a tieitek formális különbsége csak az önérvényesítő agresszió felkorbácsolását szolgálja. Az inváziós katasztrófizmusból a rendőrfilmi kamarajátékba visszavezető *Dead and Buried* azt mutatja meg, hogy már a férfi-nő viszony is csak agresszió-transzformátor-ként szolgáló pártviszály.

A krimibonyodalom e filmben az egyén-közösség konfliktus kibontását szolgálja, mely a férfi-nő viszonyban éri el drámai tetőpontját. Nemcsak a kollektíva hideg, nemcsak a szociális formába nincs belekalkulálva a „szív”, melyet a zombifilmben külön temetnek el, az intimszférában is csak a reklámszlogen szerepe jut a meghittség és bensőségeség diszkurzusának. Miután egyén és társadalom viszonyáról meglehetősen negatív képet kaptunk, felvetődik a kérdés – a film csúcspontján –, hogy a társ, a partner énvédő vagy társadalomvédő „mechanizmusnak” tekintendő-e? Nemcsak a szexet, a szerelmet sem kíméli a helyzet ironiája. Itt nincs Mrs. Bates, de a közösség egésze képviseli az egészen meg nem született, szabadságra és öntevékenységre nem eszmélt ember, a báb, a rab elszakíthatatlan köldökszínóráját. A nyugati, polgári intimitás történetének fordulópontja, az *Invasion of the Body Snatchers* nagyjelenete is az, melyben a mindaddig szerelmes nő egyszerre ráébred, hogy nem a hőshöz tartozik a közösséggel, hanem a közösséghez a hőssel szemben. Ezt a fordulatot bontja ki a zombifilm. A „te”, a kedves, a kitüntetett partner, az én ismeretelméleti elsőbbségét ellensúlyozó érték bukásával, a közösségiség győzelmével, a másvalaki – az én és a közösség önzésével szemben is védelmet jelentő – etikai elsőbbségének összeomlásával összeomlik az egész szerelemmitológia, melyet a zombifilm alapvetően kérdéssé tesz (nem a megtagadás, hanem az újragondolás céljából). Emlékezzünk a hideg szőke és a kedves barna oppozíciójára, mely az *I Walked with a Zombie* öröksége a *Dead and Buried* cselekményében. A zombik városában a felületesebb típusokat a szexdémon nyers testi értékeivel, az elmélyültebb típust a tradicionális babanő érzelmi melegségével csalják csapdába. A film elején az erotikus kaland, végén a szerelmi házasság jelenik meg az iszonyat forrásaként. A szex a felületesek és közönyösek, a szerelem az ihletettek és érzékenyek számára állított csapda. Míg az amerikai regényben és filmben a pusztító nővel mindig szemben állt a gyógyító, itt leépülnek az alternatívák, mindkettő egyaránt veszélyes, s a középosztályi erkölcskrónikákban, társalgó problémafilmelekben és biohumorra alapozott új komédiákban azért élhetünk korlátlan nemi életet, mert egyik partner sem megoldás, a szerelmi kapcsolatokat már csak a váltakozás legitimálja. A szerelem mint a tradicionális mozimitológia emberképének sarkpontja, mint minden más emberi lényegi erő és viszony is, álságos ködképpé változik, ha nem is maradéktalanul, mert mint csakhamar látni fogjuk, ez lesz az egyetlen dolog, aminek marad egy autentikus magva, nem hűség, nem szolidaritás, nem is részvét, de legalább valami büntudat és sajnálkozás, gyász, amiért nem sikerült többet nyújtani.

A zombi szépsége

A zombifilm műfaji formamegtalálásakor a rém emberevő hullaként jelent meg. A hullák foszlottak, rothadtak, csonkák, nemcsak az elmúlás nyomait viselik magukon, a rettenetes, kegyetlen halál ikonográfiáját plakátszerűvé fokozzák. A zombik kezdettől fogva képesek bizonyos primitív reflexekre, a régi woodoo-film betanított munkásként, rabszolgaként ábrázolja őket; még Romero filmjében is elmondják a szakértők, hogy a zombi képes primitív eszközhasználatra. Mi mindent kivitelezhetnek és játszhatnak el az éhség és engedelmesség által vezetett, önállótlanáguk, belső ürességük által kiszolgáltatott lények? A *Dead and Buried* azt mutatja, hogy mindent eljátszhatnak, ami nincs meg bennük, szakértelmet és szeretetet, érzékenységet és intelligenciát. Minden kulcsin fenntartható minden belbecs híján. A kultúra pusztá show lett, de még tökéletesedik is az előadás, miután a kultúra gesztusai, pózai mögül eltűnt a tartalom, s vele a konfliktusok. Megjelenik a szép zombi. A szépség

tökélye az embertelen kegyetlenség teljességének kifejezési formájává vált. A zombi a nagy látszatkeltési verseny győztese. A make up kultúrájának ideálja a zombi. A zombiból hiányzik a természetes szépség, mely feszélyezett lehetne a hamis máz alatt. Az egykori csontváz vagy a későbbi vándorló hulla helyett a pergamenszerű bőr, a porcelánbaba arc, a tartósított felszín formatervezett pontossága válik most halálszimbólummá. Kibontakozik a plakátember lehangoló ikonográfiájának parancsolat-esztétikája, és árasztja ránk a semmi hidegét.

A pasztell film kísérteties glamúrrja, a mind kihaltabb kísértetváros levegős szépsége elfedi a sebeket. Látjuk a kegyetlen mézszárlásokat, a szétzúzott tagokat, égett csontokat, de csak villanásnyira, válságos fordulópontokon, a halál pillanatában. Mindezt azután az emberek belül viselik. Új értelmet nyer a beavatás halálszimbolikája, nem azért járjuk meg a holtak birodalmát, hogy magasabb lélnívóra, új életstádiumba térjünk vissza, ellenkezőleg, a társadalom maga a halál birodalma, lemondunk az elevenségről a társadalmassulásért. A pillanatra feltáruuló sebek az önfeladás szimbólumai. A társadalmassulás pedig abban áll, hogy a sebeket elkendőzik, és így már nem is fájnak, mert ha Hayek közgazdász és hívei tanítása szerint a válság csak a válság hite, akkor a fájdalom is csak a fájdalom hite.

A bestialitásnak makulátlan homlokzatra van szüksége. Az emberi gyengeségek vállalhatók, az embertelenek nem. A banalitás makulátlan ridegségének lényege a duhaj kegyetlenség, melyet a látszat tökélye még majd akkor is legitimál, ha – túllépve egy kritikus ponton – többé nem rajtakaphatatlan. Ezért nevezik a gyilkos rezsimet a népiertást „tisztogatásnak”. Sajátos tisztaságmánia ez, melytől minden idegen, ami emberi, egyéni és ezáltal konfliktuózus. A XX. század eleji gyilkos rezsimet egyenruhába bujtattak, a századvégi szuperkapitalizmus magát a bőrt, az arcot, a testidomokat szabja át, egységesíti, egyenlősíti. A párttagkönyv helyére a divatlapok lépnek, és nagyobb a hatalmuk, kegyetlenebbül egységesítenek.

Dan Gillis seriff W. G. Dobbs (Jack Albertson), a különc öregúr, temetkezési vállalkozó és hullakozmetikus háza táján nyomoz: ő a mágus, a holtak ura, akiket szobrászként formál. Stoppos lányt vesz fel egy tragacs. Ázott csavargónő az esőben. „Itt nincsenek ám tolvajok és gyilkosok, mint a nagyvárosokban!”- henceg a Potters Bluff kisvárosi idilljébe invitáló borizú hang a volánnál. Fékez az autó, máris itt a szürke csapat, kötömbbel zúzzák szét a lány arcát. Szürreális nőarc: fele hiányzik, nagy, véres lyuk van a helyén. „Szébbé teszek, mint amilyen voltál.” – mereng Dobbs a hulla fölött. A seriff még nem, de mi mozinézők már a célnál vagyunk, s ezúttal követhetjük a másodlány születését, a szépség, a tökély genezisést, melyet ódon jazzmelódiák kísérnek, mézszárlás és melankólia ama kapcsolata, melyről már Bertolucci: *Megalkuvó* című filmjében is elmélkednek, s amelyet a *Felicia utazása* elevenít fel később. Atom Egoyan filmjében viszont látjuk majd a *Dead and Buried* perverz ínyencét, aki úgy dolgozik a holtakon, mint cukrász a süteményen. Szemünk előtt válik a véres kása, a tátongó félarc odvas látványa zárt, fegyelmezett, szabályos szépséggé, a csavargónő szexidóluummá. Dobbs csontig kopasztja az eleven lényt, s a meztelen csontokon jelennek meg az új arc rétegei. Álmodó arcú szépség fekszik előttünk, Dobbs felemeli, felhúzza szemöldökét: belül fekete ür, vaksötét. A mester távozik, magára hagyja a teremtményt, a szépség felül, révülten mozdul. Új feltámadás, mely az én beígért feltámadását felcseréli a feltámadás áráként megjelenő készséges tartalmatlanságra: identitást a hatékonyságra. A szépség maga a szörnyeteg: üres arccal mered jövőendő feladatai felé. Mindegy neki mit, teszi, amit kell.

Kacér és szentimentális, rajongó és búsongó dalok szólnak Dobbs birodalmában, a bűvölet melódiái. Hogyan függ össze érzelmesség és bestialitás? A glamúrfilmi boldogságmito-

lógia kölcsönvett hangkulisszái az amerikai álom felidézését szolgálják. A megvalósult amerikai álom, a funkcióiban és viszonyaiban tökéletesen feloldott társas lény: zombi. A tökély, a siker, a makulátlan perfekció vágya erősebb lett a lét akaratanál. A tökély vágya legyőzte az élet vágyát. Az előírt és kontrollált alkalmazkodás olyan erős hatalom lett, ami már nem az életet szolgálja. A túltársadalmasult lény létének már nem közege a társadalmi viszony, ő lett a viszonyok médiuma: kísértet. Amikor a formális viszonyok áthatják az egész társadalmat és legyőzik a formát szakadatlan újrakonstruálásra késztető materiális viszonyokat, az ember már csak zombi. Úszkálnak a dallamok, Dobbs pepecsel a hullán. Az élők nem elég szépek, nem pontosak, nem tökéletesek. Mit képvisel az újratertemtetek tökélye? Az embert, aki nem sajátos és egyszeri szeretne lenni, hanem tökéletesen szabályszerű és feltétlenül elfogadott. Azt, aki nem az igazságot keresi, hanem a helyes és pontos választ az ingerekre, gyors és pontos alkalmazkodást, a helyzet tökéletes kihasználása érdekében.

Az új szépség lényege ugyanaz a lemondás az önállóságról, mint az ősrégi bestialitásé. Dobbs szép új világában kétféle tökély jelenik meg, s mindkettő lényege az önfeladás. Az egyik a kép, az álca, a báb, a divat, a díszlet, a plasztikai sebészi embergyár, a futószalagon készült piackonform megjelenés tökélye, a marketing-ember áruvédjegye, a márkafétis bűvölete, a plakátszépség. A másik a kollektivisztikus engedelmesség, a kívülről irányítottság új formája. Dobbs ugyanis nem bábok segítségével irányítja embereit, városát, mint a woodoo-varázslók, magára hagyja teremtményeit, szabadnak teremti őket. A kívülről irányítottság e teremtmények középpont nélkülségében, egymáshoz való feltétlen alkalmazkodásában nyilvánul meg. Valami szörnyű összetartásban. A rémek nem valamely nagyfőnök, elvarázsoló csábító parancsteljesítő szuggesztíójának engedelmeskednek: egymás ürességének szuggesztíója mozgatja őket. A saját külsőről való lemondás gyári szépsége és a saját belsőről való lemondás bestialitása a Dobbs-világ új emberének két oldala. A szürkék, a fegyelmezett csapat rútsága, s a plakátszépség csalogató hivalkodása, kezdettől egymás kiegészítései, segítői, kétfajta gleichschoaltottság, kétféle fegyelem, a külső és a belső. A csillogás ára az elevenség elvesztése, az egység ára az egyéniség elvesztése. Tökéletes város születik, de a kollektív erények az ellopott privát tulajdonságok halotti leplének mutatkoznak. Ezért maszatolódik el ez a szépség a film végén, amikor hozzá nyúlunk. „Emléktárgyakat alkotok.” – szerénykedik Dobbs mosolyogva. Így lesz ez most már egészen a *Matrix*ig: amit életnek gondolunk, már csak az élet emléke.

Film a filmben

Dan seriff végül előhívhatja és levetíti a feleségénél talált filmtekercset, melyről, a felgyorsuló eseményektől szorongatva, egy időre megfeledkezett. Már maga a filmtekercs is gyanús lehetett volna, mert láttuk, hogy a rémtettek elkövetői mániákusan fényképeznek, rögzítik a bűntettet. Különös bűnözők, nem a nyomok eltüntetésén, ellenkezőleg, megörökítésükön fáradoznak. Mindezt azonban perverziónak, a perverz gyilkosságokhoz tartozó rituálénak tekintettük, csak az előhívás pillanatától szembesülünk a valódi, végső problémával.

Pereg a film. Dan otthona jelenik meg a vásznon, a parti ház. A kamera közelít, s mint Hitchcock *Psychó*jában vagy Joe d'Amato *Afternoon* című filmjében, a filmszem bepillant, az elbeszélés szelleme behajol az ablakon. Dan saját ágyát látjuk. Vetkőző nő. Kinek vetkőzik? Talán a fotósoknak? A féltékenység témája korábban a fotóshoz kapcsolódott. Felismerjük Janet arcát, most Dan felesége, a kedves barna vetkőzik úgy, mint a film elején az obszcén

szőke. Janet ferteng, rajta férfitest. Az *Elemi ösztön*, a cselekmény csúcspontján végig e jelenettel kacérkodik. Mert amit ott Sharon Stone végülis nem tesz meg, Melody Anderson itt megteszi, a *Psychó*ból eredő nagy konyhakéssel hátba szúrja a férfit, akivel összefonódott. Megöli, levágja, s obszcén mosollyal kerül elő alóla, amikor lelöki magáról az elhasznált partnertestet. Nemcsak csalfa nő. Nemcsak gyilkos nő. Áruló: körben megjelenik a csapat, a csoport, a szürke banda, Janet az ő emberük, megbízott mézárósuk. A szerető, arctalan test, hátában késsel, némán lefordul róla.

A dolgozó nőről is szó van, aki nem hajlandó többé pusztá befogadó lenni, s nem fogadja el urát, mint magáévá tevőt, behatolót. Amíg a férfi nemi szerve behatol a nő ölébe, addig a nő kése, szimmetrikusan, behatol a férfi hátába. Csak annyiban fogadom be a te falloszodat, amennyiben te is befogadod az enyémet. Pénisz és fallosz lacani megkülönböztetése utat nyitott e fallikus egyenjogúsításnak. Ennyiben specifikus férfiszorongások kifejezője a csúcspont. De nem ez a lényeg, s nem erre épül a végső megoldás. A jelenet mélyebb rétege a szerelem letaglózó hatalmának témája: a másik ember teste mint húsbilincs, a közösülés mint közösködés, köztulajdonba kerülés, a közösség hatalmának kifejezése, rabság. Minden szex csoportszex, befogadás egy csoportba, betagozás, internálás, nemi szervek cseréje, csoporttagok cseréje. Az egyén csak jel. A szex ily módon a bekebeleztetés, kiolttatás, felfalálás bűnjele.

Az iszonyatba torkolló szexfilmet a büszkélkedő Dobbs kedélyes kommentárja kíséri. Janet, magyarázza az örült tudós, autóbaleset áldozata, rég halott. „A többiek csak vázlatok, Janet a festmény, a remekmű.” Nemcsak hősnője, maga a film is a végén mutatja meg igazi arculatát: Dobbs részéről Pygmalion-történet, Dan seriff részéről Eurydiké mítosz.

Míg a vetített meztelen Janet obszcén vigyorára meredünk, hátul, a vetítógép mögött, belép az ártatlan mosolyú, rózsaszín ruhás Janet, mint haza invitáló feleség. Cseveg, fecseg a szokott gondtalan, szórakozott módján, szajkózva a valósínűt, a köznapok frázisait, felmondva a leckét. Hello Dan, hogy vagy, milyen volt a napod? A seriff, ki még nem dolgozta fel a látottakat sem, nem beszélve Dobbs interpretációjáról, könyörögve kiált: Janet, mondd, hogy élsz! A nő csak lépdél és fecseg, jön felénk, zombi. Nincs bűntudata, nincs emlékezete, a pillanatban él. Janet bájol, Dan pedig ló rá, az fecseg, ez tüzel, vég nélkül. Halj meg, kedvesem! – rimánkodik a férfi. Ez itt úgy hangzik mint: Légy újra enyém, te, akit elvesztettek. Vagy: Térj vissza hozzám!

A nő a vacsorát tervezi. Jó lesz gulyásleves? A férfi ló, ló, s a nő végül megtántorodik. Megérinti magát, sebzett szépségét tapintja. Felismeri felismerhetetlenségét. Felismeri a hamis ráismerés illuzórikusságát. Rájön, hogy már rég nincs, mert minden hazugság, formalitás, frázis. Kizökken a leckemondásból. „Dan, én halott vagyok...Kérlek, temess el.” Emlékszik a halálra. Nem teljesen zombi. Nem tartozik hozzájuk teljesen. Nem csapta be Dant teljesen. Eltántorog. A seriff utána. A férfi ordít, visszahívja, szólongatja az eltűnőt: Janet! Sírögörben talál rá, Janet ide rejtőzött, felismert szégyene idáig vezette, lent nyöszörög most, felületessége eltűnt, komoly és szomorú, hamisítatlanul és fájdalmasan szép. A feleszmélés, az elveszett magára találásának kifejezése a minden tudást tartalmazó kérdés, mely kijelentések és magyarázatok sokaságával ér fel: „Kérlek, temess el!” Az eltűnő, a szétfoszló, a tartóztathatatlanul elveszett, hiába visszahozott, visszabolva sem visszakapható, szeretett lény maga húzza magára a rögöket. Mit tehetne Dan? Segít neki eltűnni. A haldoklás a visszanyerés, a jóvátétel, a tiszta, tudatos élet felsőfoka, bűnbocsánat és megtisztulás,

gyónás és felszabadulás. A rimánkodás a halálért, mely a vámpírfilmeket is jellemzi, a vámpír esetén a nyugalomvágyat fejezi ki, a zombi esetén az identitásvesztés kínjától való szabadulás vágyát.

Az öreg Dobbs feltesz egy régi hanglemezt. Nyávogó dal, konzervált rajongás. Vetítőgépek sokasága dolgozik. Ismét látjuk, amint a városlakók sorra átváltoznak önnön képükké. A képek tökéletesítik, korrigálják a világot, mely újjá születik belőlük. Számtalan gép vetít, elmesélve egy világ születését, mely lényege szerint csak kivetülés, ráerőszakolt formák által gyúrt, engedelmes anyag. Az ember, akinek lényegét, érzékenységét kioltották, csak ölni tud, terjeszteni a világrendként konzolidált érzéketlenséget.

A filmkészítés ősimpulzusa, a pillanat rögzítése és őrzése, a hűség és gyász aktusa elhalványult, s két más impulzus eszköze lett a képírás. Egyik a transzportálás, a közvetítés, a mindenütt jelenlét. Az egyén a maga csápjának tekinti a világ minden kameráját, mindenütt ott van és nincs sehol, nincs kitüntetett jelenlét, mert ahol valóban lenni látszik, csak töltékező képszákként ül az ember a sötétben, a fotelben, s míg majszolja a képeket és hívza, nehezülve, más abrakokat, a film már nem is képkolbász, a kolbásztöltő gép is többet tud, mint a mai mozi és televízió, a mi nézőnk azért tud annyit befogadni, mert emlékezet nélküli, csak átmennek rajta a képek, inkább lefolyócső, nem tartály. Ezt nevezhetjük azt eltűnés, a felszívódás, a kiürülés aspektusának. Az új kultúra, mint audiovizuális kollektív-hasmenés.

A másik aspektus, a megszállottság, feltételezi az előbbit, a kiürülést, mely helyet csinál neki. A fényképezés és filmezés eredetileg a kultúra kezdeteit jelentő halottkultusz modernizációja, sőt kitágítása, továbbfejlesztése, a halott pillanatok kultusza értelmében. Az általános esztétikában erről csak Adornonak volt némi sejtelme, a filmesztétikában Bazin egészen konkrétan elmélkedett róla. A goethei „verweile dich” vagy az orpheusi lélekidézés az ezredvég felé haladva átadja helyét a fogyasztásszervező életkultuszának. Összekeveredik élőkép és rögzített kép, majd megkülönböztethetlenné válik fénykép és animáció, a képek emancipálódnak a léttől és diktálják, nemcsak a tempót, a tartalmat is. A kép a programozó, a lét a programozott. A rögzített pillanatok halottsága nem tudatosul, így feltámadási, lélekidézési élményünk sincs, de azt sem vesszük észre, hogy a képek felületes változatossága nézőik ürességét tükrözi, s a nézők élveteg szórakozottsága a képek szubsztanciálanságát, sehol semmi eredetiség, magunk is idézetekké válunk. A halotról bármit el lehet mondani: a halott, rögzített, beállított, rendezett pillanatok tetszés szerint formálhatók és értelmezhetők. Így válik a filmkép egy engedelmesen formálható világ ösképévé. A projekció introjektálja a világot. Az egész filmtörténet menekülés és tagadás, s szomorú, hogy egy másodvonalbeli zombifilm ezt mélyebben érti és jobban látja, mint az esztéták. A filmtörténet fejlődési iránya tagadása és elhárítása annak a felrázó erőnek és rettenetes szenzációnak, amit a kezdeti film felszabadít, s ami nem más, mint a szembesülés az elmúlt pillanattal. Antonioni *Nagyítása* ezt a bamba, pökhendi képvilágot ábrázolja a divat világát, a matricák szuggesztívóját, amint egy pillanatra szembesül a valóságos mert egyszeri, kiismerhetetlen és kimeríthetetlen pillanattal. A nagy pillanat, amikor az ember azt mondja „verweile dich”, a *Nagyításban*, a Fausttal ellentétben, nem a dicső öngazolás, nem a minden kétségbeesésen és megghiúsuláson túl végül mégis elért beteljesedés és boldogság, hanem a katasztrófális összeomlás pillanata, amikor ráébredünk a kialváásra, az ürességre, a kollektív-univerzális léthamisításra, a megmagyarázhatatlanra, az inkonzekvenciára, de éppen ez az új ember egyetlen esélye a visszataláláshoz, a megtéréshez, az ébredéshez, az autenticitáshoz.

Antonioni e pillanatban olyan a filmrendezők között, mint Janet a zombik között: a filmre emlékező. Ez a veszélyes élmény széttépi az embert, aki itt ül a nézőtérén és fenn van a mozivásznon, mert a film feladata, hogy leleplezze az álgazdagságot, azt, hogy létét kiegészítő és kitágító, tökéletessé és kényelmessé tevő protézisek sokaságával terhelt ember végül széttépetett, maga már nincs sehol. A kéjes önelvesztés pillanatát rögzítő filmfelvétel mondja ki az igazságot. Ő leplezi le a kisiklást, rögzítve a pillanatot, mely nem illeszkedik az előző pillanathoz. A megkettőzött ember örökkévalósága néz szembe halandóságával. Persze hogy menekülünk, egyenesen a matricákhoz. Az uniformis képek parancsuralma lélekcsapoló olvasztótégelyében születünk újjá, a *Dead and Buried* terminológiája szerint: zombiként.

Az utolsó átváltozás

Nem elég egyszer születni, a felvilágosult, az érett, a beavatott kétszer született. Nem elég egyszer meghalni, az egyszer halott csak zombi, nem érte el a halottak létmódját, csak kudarcot vallott élő, nem sikerült halott. Janet visszaadja testét a földnek, Dan visszaadja Janet fantomát a semminek, zombitetetést látunk. Az első halál a rút halál, a második a szép halál. Ismét körülvesz az időközben megszaporodott szürke csapat, virágokat helyeznek el Janet sírján. Felszakadó arccal, hólyagosodó testtel, lazuló eresztékekkel teljesítik kötelességüket. A gyászában osztozó zombik nem bántják a férjet. Hová lett térítő buzgalmuk? Eljöttek a gyász gyámoltalan frázisaival, segélytelen formalitásaival. A seriff utat tör közöttük, visszatér a képeket faggatni, folytatni a nyomozást. Dobbs fogadja, akit az imént agyonlőtt. „Valamit még tudnod kell.” Az imént hősrünk elrohant, feleségét követte, nem néztük végig Janet filmtekercsét. Az ágyjelenetnél maradt abba a vetítés. Szembenéztünk Janet arcával, még az áldozaté van hátra. Dan felüvölt: nem a fotós az, vagy valami más turista, ő maga az, őt mérszárolta le Janet, tehát hősrünk is zombi, különösen intelligens zombi, aki emlékeiben élt, nem a jelenben, ahogyan majd a *Mátrix*ban már az egész társadalom így, emlékeiben fog élni. Dan a fejéhez kap, lefoszlik arca. A hullaszobrász kedélyesen biztat: Na gyere Dan, majd rendbehozom!

Az ész visszaemlékezik a szívre, a betáplált, feltöltött ember a közvetlen létmegélésre, a pozór és játékos az igazságra. A film egy ponton zombirománynak, szerelmesfilmnek tűnik. Temess el engem, hogy ne bántsalak, ne hogy benned is kárt tegyek, ez lehetett volna Janet kérésének értelme a zombirománynak. Az identitásvesztésre kell ráismernünk, ennek érdekében pedig vissza kell nyernünk az identitás emlékezetét. A lényegre való visszaemlékezés oldja fel a ráismerési csapda konfliktusait. Ha partnerünkben ismerjük fel az idegenséget, magunkat védjük, ha magunkban, úgy partnerünket. De ha Dan is zombi, akkor csak azért nem bántotta őt felesége, mert már korábban bántotta. Ugyanez vonatkozik a többi városlakóra. Furcsa pár marad a film végén, mégis szerelmesfilm. Megöljük, akit szeretünk, a szerelem szó maradék igazolása pedig a másakra irányuló részvét és gyász. A gyengédség túléli a szörnyűségeket.

A nyomozás, szabályszerűen, a „Ki a gyilkos?” kérdésével indul. Viszonylag korán a főbűnös – Dobbs – nyomára jutunk, mert a valódi kérdés nem az, hogy ki a gyilkos (egy hideg, kegyetlen világban mindenki az), a fő kérdés az, mennyire vagyunk élők? Nem az a gond, hogy kit öltek meg, nagyobb kérdés, hogy ki él? Dan, a legelőbb városlakó, az utolsó ember végülis csak hamis tudatú zombi. Előbb azt nyomozza, ki a gyilkos, utóbb azt, ki a halott, míg eljut a rettenetes válaszhoz. Új Ödipusz válik belőle, de büntelen Ödipusz, mert

a „ki a gyilkos?” kérdés elévül, ha a gyilkosok áldozatokból lettek, ha csak az élettelenek életképesek, ha lemészároltatásunk nevelődés, mert a szocializáció énkioltás, lemészároltatás. Dan paradox Ödipusz az idők végén, aki nem azt nem tudta, hogy ő a gyilkos, hanem azt nem tudta, hogy ő a halott. Az igazságtól szétfoszlik az igazságkereső, mert az igazság kutatása semmisségünk felismeréséhez vezet, midőn már csak a matricák utánzása tartja össze világunkat.

1.2.5. Szadobarokk extrémforma (Lucio Fulci: *La paura nella città dei morti viventi*, 1980)

Stílusjelleg

A zombifilm klasszikus nagyformáját, melyet a *Dawn of the Dead* képvisel, szadobarokk extrémforma követi. A zombifilm motívumai és megoldásai behatolnak különböző műfajokba, hogy a sikeres műfaj új hatáslehetőségekkel lássa el és a maga problematikája szellemében újrainterpretálja a rendőrfilmi, szerelmesfilmi és fantasy-formákat, másrészt, és ez az igazán érdekes fővonal, a siker visszajelzései által radikalizált fantázia megpróbálja kidolgozni a klasszikus forma magvát, lecsupaszítani a műfaj leglényegét. A fantázia új zombifilmekről álmodik, melyeknek nincs „héjuk” csak „magvuk”.

A zombifilmek készítői elsők között veszik észre, hogy van valami a kezükben, aminek birtokában szinte mindegy, hogy látszólag, felszíni értelme, explicit világmagyarázata és tanulságai szerint miről szól a film, miféle légből kapott cselekményt s hogyan félcelnek össze, mert a lényeg, amiért a nézők itt vannak, a zombik megjelenése, a modern haláltánc (mely azért új és modern, mert nem az élet haláltánca, hanem a halál élettánca), s ennek látványi minőségein múlik a siker. Az eset nem példa nélküli, a recept a boldogsággyiccsből, s annak is csúcspontjáról származik: ahogyan a harmincas évek legendás termékeiben a revüfilmek kéj- és gyönyörlátomásainak összefűzését szolgálta a bűvöletvíziók dominanciája által elvékonyított cselekmény, most úgy szolgálja az iszonyatvíziókat. A harmincas és nyolcvanas évek közötti történelmi események következményeképpen a rajongásvíziókat utolérték és megelőzték a szorongásvíziók, a boldogságvíziók kiszorultak a középpontból, s az iszonyatvíziók foglalták el a centrális inger, a lényeg, a legnagyobb szenzáció helyét. A cselekmény szelleme csak a tárlatvezető, mely elvezet az iszonyat nagy képeihez. Ez a filmcsinálás inkább festői, mint drámai vagy regényes. Az iszonyat bacchanáliái tánca perdült festmények. Fantasztikus mozgófestészetet látunk.

A felkavaró iszonyatélményekről való beszámolókat ősbibek, mint a megnyugtató és fel-emelő szépségélmények tanúságai. Az ember első nagy esztétikai élménye nem a szépség, hanem a rútság, már a XIX. század esztétikája felfedezte, hogy a szép csak konszolidált rút, a szépség pillanata csak megragadhatatlan átmenet, múltó egyensúlyi állapot, nem az életben, csak a vásznon rögzíthető illúzió. Most a filmesek konstatálják, hogy mennyivel ősbib és erősebb a rút, a rettenetes, az iszonyatos teljes megmutatkozása, s váratlanul az iszonyat pillanatával, mely elől menekültek a generációk, akarnak szembefordulni a XX. század végén: „verweile dich!”. Az őstag a goethei mondatban a „verweile dich” és az új tag a „du bist so schön”. Az előbbi felel meg az álmogondolatnak, az utóbbi a szekundér feldolgozásnak. Az előbbi a lét vagy az iszonyat teste, az utóbbi az ostya, amibe be van csomagolva. Az előbbi

a fekete fantasztikum, az utóbbi az összes többi minőség, fehér fantasztikum, kaland és próza. Ez a radikálisan, exhibicionisztikusan esztéticista új zombifilm esztétikájának alapja, esztétikai antropológiája és poétikus ontológiája. Az ember, a menekülő lény, csak végső kétségbeesésében szembefordul és igazságlátó, de ez talán öngyilkos pillanat, az igazság mint halálközeli élmény eljövetele. A zombieszme olyan telitalálat, olyan kincs, olyan üzlet, amelyhez úgyszólván nem kellene kidolgozott filmek, a filmszem egyetlen feladata, hogy megkeresse a tárgyat és szembe tudjon nézni vele, csak oda kell vezetni bennünket, csak elő kell vezetni a zombikat.

A neorealizmus a művészi elbeszélést szólította fel, hogy figyelje meg, kövesse, leplezze le, utánozza a valóságot, az álomgyár, mely mindig azt szuggerálta, hogy „az álmok megvalósulnak”, a valóságot szólította fel, hogy utánozza a vágyteljesítő fantáziát. Fulci filmjeiből mindkét hit hiányzik, az is, hogy a valóságot követő narráció eléri az igazságot, s az is, hogy a narrációt követő valóság eléri a hamisítatlan létteljességet, kibontja lehetőségeit. Az is, hogy az igazság megpillantása kiszabadítja a tudatot az illúziók éber álmából, és az is, hogy a boldogság lehetőségének megpillantása, képének megformálása felébreszti a jószándékot és akaratot, s megszabadít a torz világot elfogadó kishitűség passzivitásából. Fulci nem azért beszél el, hogy leplezze a rosszat, nem is azért, hogy felszólítson a jó megvalósítására. Fulci nem a világot „utánozza” és nem is az ellenvilágot, a lehetséges világot vagy az értékeket. Fulci az elbeszélést „utánozza”. Azért mesél, hogy hatást keltsen. A régiek a világ (a tények) vagy az ellenvilág (az értékek) fölötti szemlélődés eszközeként használták az elbeszélést, Fulci az elbeszélés fölött szemlélődik, hatáskeltő lehetőségeivel játszva.

A metanarratíva szemlélődés az elbeszélések fölött, a metawestern (pl. Leone westernje) ideális és kritikai mű, összefoglalás és kitekintés, a hódítókat követő térképész, a tudatot követő öntudat munkája. A posztnarratíva más: nem szemlélet, hanem kísérlet, a műfaj, jelen esetben a horror szétszedése és a hatáselemeivel való kísérletezés. Nem az irónia és nem is az elveszett naivitást gyászoló szentimentális melankólia vezeti, nem eltávolodó szemlélője annak, amit a „naívak” komolyan vennének, ellenkezőleg, épp az az érzés vezeti, hogy a horrormeséket sem a szerzők, sem a nézők nem veszik komolyan, s azt kezdi keresni, ami mégis hat bennük, amit előbb az elbeszélés történelmi-társadalmi vagy lelki igazsága, később a metanarratíva szemiotikai igazsága ürügyén, tehát valamilyen alibi-funkciójú intelligenciájának ürügyén valójában élveztek, a végső hatáselemeket, melyekhez mindig valami kultúrürügyet táltaltak körítésül.

A gyakorlati kultúrából kiváló szellemi kultúra kezdeteinél a rítusból kivált a mítosz. A mítosznak a rítustól való emancipációjakor válik a szellemi kultúra, az eszme, a gondolat önálló hatalommá. Rítus és mítosz átmenete tekinthető első felvilágosodásnak, mítosz és logosz demitizáló átmenete másodiknak, logosz és a legújabb szellemi tendenciák, mint „dekonstrukció” vagy „sűrű leírás” vitája azonban megtöri a nagy ugrásokkal haladó történelem, az ellenállhatatlan haladás képét. Most, amikor a kései kultúra a mítoszt felülvizsgáló logoszt is mítosznak tekinti, megérkeztünk a végpontra. Míg az ideológusok a „nagy elbeszélés” bukását ünneplik, s ezt a felvilágosodás diadalaként szeretnék tálalni, a nagy elbeszélés vége által markírozott paradigmaváltás fordulatát adva el akaratlanul is csak új nagy elbeszélésként, valójában az elbeszélés visszaolvad a rítusba, a rítusok szabályozzák az új társadalmat, mítosz és logosz vitáját a rítus győzelme dönti el.

Fulci *Paurája* bevezetés az új ritualizáció esztétikájába (és kultúrájába). Ezért látszik narratív önkényesnek és véletlenszerűnek, felületesnek és cinikusnak. Ezért nem vált ki semmiféle katarzist, és ez az oka, hogy ezt nem is hiányoljuk. Kezdetből fogva világos, úgy celebrálják a filmet, mint egy rituálét. Fulci és mi, a nézők, közös erőfeszítéssel idézünk fel valamit. Játszanak velünk, de beleegyezésünk teszi lehetővé a játszmat: nem érzünk csalódást, mert minden ponton érezzük, hogy a rituálét megfelelően celebrálják, a játék megfelel a képzetek rendje valamilyen mély bensőségének, amely megelőzi a narráció külsődlegességét. Nem a mesékben akarunk gyönyörködni, s nem azt kérjük, hogy merre vezeti magát segítségükkel a lélek. A mesék gyökereit akarjuk kitépni, forrásaikat a felszínre hozni. A XX. század végén fordítva látjuk a dolgokat, nem úgy, mint a XIX. század nagyjai, akik összefoglalták az evolúció századainak reményeit. A mesék a félelmek és remények küzdelme segítségével konstituálták világukat, s a nagylélegzetű narráció feltételezett bizonyos összhangot a kettő között. Eme összhang lebontásában nem kis szerepet játszott a hatvanas évek művészfilmje. Az új tömegfilm erre válaszol: lássuk, mire megyünk ama értékek nélkül, melyeket a nagy művészfilm illúzióvá nyilvánított. A fantázia lényegének most nem a vágyunkát, hanem a szorongásunkát látjuk, s a vágyunkát másodlagos építménynek érezzük, melyek célja a szorongások túlkompenzálása. A hatvanas évek deszublímációt követelő lázadása a kötelességet látta elnyomó apparátusnak, most már a vágyat és reményt is annak látják. E filmek sokkal többet megvallanak, s sokkal inkább az új kultúra őszinte önábrázolásai az elkövetkező évtizedekben, mint amit a kereskedelmi forgalmazhatóságra is vágyó művészfilm merészelt, s amivel az elitek szembenézni képesek. Új nemzedékeknek kell felnőni, hogy az elit is ráébredjen a helyzet változására és az új helyzet komolyságára: ezért kerül utóbb a művészfilm a tömegfilm hatása alá. A nyolcvanas években a tömegfilm vált az új élmények elsőrangú felfedezőjévé: mert a tömegfilm merészelt elviselhetlenné válni, annak első jelzésévé, mi készül, mi fenyeget bennünket.

Paura-motívumok

A pap halála

Három évezred papi és tudós kasztjai szisztematizálták és szentesítették ama asszociációs rendszereket, amelyeket a logoszt egykor – előbb a görög felvilágosodás hanyatlásakor, újabban a polgári felvilágosodást ellentételező tömegkultúrában – feloldó, visszaolvasztó mítoszt most szintén asszimiláló ritualizáció újra cseppfolyósít. A *Paura* kamerája temetőn, feltámadásra váró világon pásztázik. A várakozás mozdulatlan világa szegül szembe a mozgóképpel, várakozik a temető, a kövek.

Az első jelenetben feláldozza magát egy pap, de nem a „szent kereszten”, hanem a hóhér kötélén. Egy pap felakasztja magát, elmegy a holtaknak, hogy élükre álljon. Ahogyan a *Dawn of the Dead*-ben a zombikat felvezeti a vőlegény az emeletre, úgy vezeti fel itt a pap a pokol lakóit az alvilágból. A *Dawn of the Dead*-ből tudjuk: megtelt a pokol.

A temető: növények és kövek világa. A pap, mint örökkévalóság-kereső, szilárd akar lenni, mint a kő. Kőbe vésett ódon feliratot látunk, mely a halál árán ígéri az örökkévalóságot. Ez egyszerű beavatási programot is jelenthetne: minden kaland felidéz halálsszimbólumokat. A beavatási próbatételek halálsszimbolikáját feldolgozó lélek megismeri a szubjektum halálát túlélő tartós, közös értékeket, formákat. A nyers természet adta, anya szülte lény tagadása által tesszük meg az új létszintre vezető ugrást, a közösségből és kultúrából újjá-

született szellemi lényhez. A beavatás az öröklött szimbólumok változatlan érvénye értelmében kínálja fel a részvételt az örökkévalóságban. De a lélek, mely a szellem örökkévalóságában való részesedést kapja cserében a maga halandóságáért, lázad: az élet, az érzés, az én számára követeli az örökkévalóságot. A véres szemű pap szörnyű tette maga az igehirdetés. Mondtuk, hogy az iszonyat minden kommunikáción túl van, lényege a szavakat többé nem találó elnémulás. A konkrét félelmek tárgyai, melyeknek nevük van, kezelhetők. Mit mond az igehirdetés, melynek néma nyelve a rémtettek jeleivel beszél? A lélek, mely tartós akar lenni, mint a kő, legyen kemény. Ez azonban úgy is fogalmazható: az örökkévaló lenni akaró valami legyen lelketlen. Az örökkévalóság kemény, mint a kövek és kegyetlen, mint a halál. Az érvénykeresés az ittlét, a megfoghatatlan és tűnékeny jelenlét, a múló pillanat beváltása itt-független (=a váltakozó feltételekről leváló) létre. Ez az itt-független érvény azonban azonos az objektív gonoszszággal, mert részre nem hajló, az egyén szempontjára, létérdekére tekintettel nem levő. Az egyedek szempontjából ő a nagy pazarló, törekvéseikkel és szorongásaikkal szemben tökéletesen indifferens.

A tudat túlvilágát tradíciók szabályozzák és egyházi tanítóhivatalok rendezik be, a tudatalanét azonban a mindenkori egyének a hatalomról és felsőbbésgről való tapasztalata költi újra. Odaát (a nagy cég épületében a főnökök emeletén), a társadalmi rendszer kereteiben, a felső párszáz család között, a parlamenti bizottságokban, politikai vagy gazdasági világhatalmak tárgyalótermeiben, vagy végül az örökkévalóságban, a túlvilágon az egyén olyan egészen más, sok mindent nem vihet magával egyéniségéből: messzi, részvétlen mivoltában veszedelmes minden esetlegesre, kiszolgáltatottra, védtelenre, mulandóra. Az örökkévaló a mulandó ellensége, nem állunk meg a tekintete előtt, par excellence széttépő, tekintettel verő. A szolidaritást, az empátiát a veszélyeztetettség, a támadhatóság, a kiszolgáltatottság nemzi. A győztes, győzelme mértékében, könyörtelen.

Az empátia, a szolidaritás, a részvétel, a szeretet születését jelentő megváltó kereszthalál, az értünk való, sorsunkat vállaló halál ellentéte az, amelyet itt látunk. Amott az érvény teljessége keresi és vállalja fel a lét esetlegességét, emitt a lét esetlegessége követeli az érvény jogait, s indul az érvény trónfosztását célzó blaszfémikus invázióra. Ha nekem pusztulnom kell, magammal viszem a világot, más se legyen. A pap halála a jel. Megelevenedik a sár, mozdul a rög, hullámoz az avar, kifordul a föld gyomra, felül kerekedik a gyomorvilág, az alvilág. A magasabb rendű létforma védtelen és labilis, mert még a más fájdalma is zavarja és rombolja, míg az alacsonyrendűt még a magáé sem rendíti meg. A kő erősebb, mint a lélek, a krokodil, a cápa erősebb, mint az ember, az erő akarata pusztító, parazita, zsarnoki, barbarizáló akarat. Földlények, sárlények mozdulnak, vakon tántorognak, súlyosan imbolynak. A legerősebb és legszerűsebb ingerre redukált világ protohősei állnak elénk. A test a szellem ellen, a has a morál ellen, az alacsonyabb a magasabb ellen, az előbbi a későbbi, az egyszerű a komplex ellen, a szükségszerű a véletlen ellen, a nyomor a luxus ellen. A tömeg lázadása, a massa felhőmpölygése. A holt anyag jön el anyagi világunkért, a fel nem támadottak jönnek el a feltámadás helyett, a múlt követeli vissza a világot a jövőtől. Azok akarnak a helyünkre lépni, akiknek a helyére léptünk. A pap a holtak elé megy, a lélekisten, erkölcsisten, szeretetisten áruló szolgája vezeti a meztelen akció népét.

A cselekmény absztrakt, formális váza egy mentőakció, s a film első szakasza az invázió első szakaszát, az élőhalál beszívargó térhódítását váltakoztatja a zombivadások toborzásával. A megbízást és elküldést, a feladat meghirdetését és a csapat toborzását követi élet és halál

versengése: halottak napjáig, pontosan éjfélig be kell rekeszteni a pokol kapuját, melyet az áruló lelkész feltárt. Az áruló egy lelkész (lelkiatya, tisztelendő, mindegy), akit valójában, mint árulót, nem is nevezhetünk lelkésznek: legyen a neve „testész”. Új nyelvújításra lenne szükség, hogy eme vibráló, virulens képkorszak termékeit méltóan interpretáljuk, s ne nyomja agyon őket egy elmúlt korszak, a Gutenberg-korszak araszoló és statikus terminológiája. Mit akar az áruló lelkész, pontosabban a lelketlen testész? Terve hasonlít a modernség „befejezetlen projektumára”. A szerénységre intő Isten ugyanis nem ad híveinek elég hatalmat, ellenkezőleg, kivonja azt a világból. A lázadó terv: visszavenni minden hatalmat az istenektől. („Minden hatalmat a szovjeteknek!” – a nagyralátó modernizátorok mindig totális kontrollban gondolkodnak.) A modernség tervéből azonban a világot – gondolati és technikai – mechanizmusra redukáló halálinvázió lett. Már a sejtek és atomok sem tehetik azt, amit akarnak, csak az élettelen mechanizmus nyugtatja meg a hatalmat, csak a halott tökéletes és örökkévaló.

A cselekmény a versenyjáték formáját ölti. A versengés során a zombik a mieinket lividálják, a mieink a zombikat, Fulci filmje inkább anticipál egy mai számítógépes játékot, mintsem a régi misztériumok és moralitások dramaturgiáját követné. Mégis világosan látni helyét a dramaturgia történetében: a feltámadás, akárcsak a ráismerés, nem más, mint visszanyerés. Itt azt kell tudnia hőseinknek, s felismernie a nézőnek, hogy a halál visszatérése, a halottak inváziója nem feltámadás. A felismerhetetlen idegenséget kell felismerni a feltámadásban. Azt, hogy az érték egyszeri és ismételhetetlen, a pillanat műve, veszendő, s hogy a jó ismétlése rossz, a szép ismétlése csúnya, a feltámadás, a legnagyobb ígéret helytartója világunkban ezért az iszonyat.

Klausztrófia

A *Nyolc és fél* show-attrakcióvá, varieté-számmá, bohóccá, szórakoztatóvá lecsúszott gondolatolvasója, aki azt állítja, hogy nem egészen alaptalan, amit csinál, a már nem várt megoldásban, a Fellini-film végén, fontos szerepet kap. A pénz, a hír és a siker világában már csak bohócjelmezben lehet az ember érzékeny, a sámánnak, a papnak el kell játszania a játékost, a „csepürágót”, a szórakoztatót, de az ő figurája körül áll össze, mindaz, aminek szét hullásáról a film szólt. A bohóc és a kisfiú indítják a filmbeli filmet, amelynek elkészítésében már nem bízott Guido, a filmrendező. Fogjátok meg egymás kezét, adja ki a rendezői utasítást. Ehhez a gesztushoz kapcsolódik a Fulci-film indítása. Megfogni egymás kezét annyi, mint visszatartani egymást a deformációtól, együtt harcolni a formáért, az anyag kordában tartásáért: nem pusztán elhasználni az anyagot, hanem őrizni a formát, nem engedni a dolgok természetes és eredendő széthúzásának. Ez az ember vállalkozása, és nem a széteső világ és viszonyok réseibe beférkőző élősdiség, nem a dolgok széthúzásának zavarosban halászó, részvétlen meglovasítása. A neokapitalizmus ma szerveződő globális világában a joghézagokban születik a gazdagság és az erkölcsi hézagokban az élvezet. Ez azonban élő-halott zombivilág. Eme világ lelki és kulturális előfeltételeinek felhalmozódása a zombifilm témája a XX. század harmadik harmadában. Minden emberi gesztus éppen annyiban emberi, amennyiben visszahív a formátlanságból, s nem enged elnyelni általa: egymásnak adunk, biztató, igenlő jelenlétünkkel formaalkotó és formatartó erőt. Ne eresszék el egymás kezét, kéri a jósnő, de a kapcsolat megszakad, a kezek szétválnak, s Mary (Catriona MacColl), a film hősnője, akit a kezek visszatarthattak volna, kómába esik. Az orvos, aki egyáltalán nem

olyan érzékeny látó, mint a *Nyolc és fél* bohóca, – a bohócnak álcázott bölc sámánnal szemben itt a fordítottját látjuk, tudósnaak álcázott bohócot –, megállapítja a halál beálltát.

Mary halála a film első nagyjelenetének felvezetését szolgálja. A temetőben vagyunk, s a csúnya száájú, obszcén sírásót pornóújság lapozgatása tartja vissza, nem siet elvégezni feladatát. Nők az újságban, nő a koporsóban, így vagy úgy bezárt nők. Az egyik bezártságban képpé válnak a nők, fenomenban oldott megfoghatatlansággá, pusztá látomássá, a koporsóban ezzel szemben eltemetett, betakart, a többi anyag által elnyelt anyaggá, teljes, súlyos, lelketlen testté. Az egyik anyagtalán forma, a másik formátlan anyag, s csak valamilyen feltámadás egyesíthetné újra ezt a kettészakadt, ki nem elégitő világot, mely, mint a durva párbeszéd és a lusta, piszkos, obszcén alakok viselkedése tanúsítja, elaljasít.

Külső és belső (koporsón kívüli és koporsón belüli) felvételek váltakoznak, a bensőség iszonyat, a külsőség aljasság, az előbbinek létét éri a kétely, az utóbbinak értékét, Mary, a koporsóbéli nő képeit váltják a lusta sírásók és a szimatoló újságíró képei. Mivel nemcsak a világ felől érzékeljük Maryt, a nő felől is a világot, kezdettől várható, hogy a lány megmozdul. Az első mozdulat gyorsan be is következik, de becsapja a nézőt, csak a nő összekulcsolt kezében tartott virág mozdul, rózsaszírom hull, sokkoló szenzáció a benti csendben. Az első koporsóbéli mozdulat ilyen módon, a várt esemény ellentétéként, az elmúlás megerősítése, a halál gesztusa.

A hősnőnek mozdulnia kell, de két minőségben mozdulhat, zombiként, tehát holtan élőként, vagy emberként, azaz élve eltemettként. Romero-filmek vagy Corman-filmek nyomdokain. Miután mindenki elhagyja a temetőt, az utóbbira készülhetünk. A sírásók, félbehagyva a munkát, nem földelik el a sírgödörbe eresztett koporsót. „Kibirja reggelig, nem fagy be a segge.” Az újságíró is visszaindul a városba. ekkor pattannak fel odalenn a koporsómélyben, síri sötétben, Mary szemei. A tetszhalott magához tér, a túlvilág vendége visszatért közénk. Az iszonyat orgazmusát jelzi a nagy sikoly, mely nagyobb, mint a kéj orgazmusa, mert a halál teljesebb testté tesz, mint a szexualitás. Az anyagba beékelt lélek, az anyag csapdájában foglyul ejtett lélek kiált. Az anyag csendjébe leeresztett lélek sikolya segítséget kér, társat keres. Az újságíró, távozó félben a temetőből, megtorpan, hallgatózik. Csak a kegyetlen város, a figyelmetlen zúduló, gépesített világ bődülését hallja. Egyszerre minden ellenünk van, Mary ellen, a film ellen, a nyomozó újságíró ellen, hiszen ha a nő nem szabadul ki, a cselekmény is kialszik, a film cselekménye sem indul el. Ellenfelünk az egész társadalom, hömpölygő hangzavarával, sőt, az e pillanatban nem kevésbé érzéketlen természet is, szélzúgásával, madárdalával. Nemcsak a zörej kegyetlen, a dallam is, együtt takarják el a siketítő gépzajok és az elringató élvzajok, a rút és a szép, az igazságot vagy az életet. A madarakat is gyűlölni kell e pillanatban, nemcsak az autókat. A világ minden zajával harcol az ismételt sikoly, a horror nagy sikolya. Minden együtt egy csapda, a csapda az átfogó, melyben minden egy, s nincs más eszköze az élve eltemetettnek, csak a sikolyok anyja, a jelek és nyelvek anyja, az őssikoly. Ebből kell az eltemetettnek újjászülnie magát. A szája szülte sikoly inkarnálódik egy új életben, feltéve, ha elég nagy sikoly, amennyiben mindent túlkiált. E természet és társadalom ellen való sikolyt szeretjük most, nem a madárdalt, nem a szépség közönyös és önző intonációját, a sikoly Mary újjászületésének és a film megszületésének egyetlen lehetősége. A mindeneknek hadat üzenő sikoly a közönyös világ elleni lázadás artikulációja, a látó, az érző személy, a médium mint hősjelölt sikolya.

A sikoly a horror és a pornográfia szimbolikájában egyaránt szerepet játszik. Zajokkal legázolt temetőt láttunk a város szélén, az ipari civilizáció peremén, a lusta sírásó pedig, a gödör szélén gubbasztva, szexlapot böngészett. Mivel mindvégig egymásba játszik a fekete erotika és az iszonyat szimbolikája, rögtön érezzük a kérdés súlyát: mi köze egymáshoz a sírásásnak és a szexlap böngészésének? Mintha a feltáruló földmély, a földtest nyíló belseje, a sírgödör, a mélyében kibontakozó lekopasztott csontmeztelenséggel, maga is szexkép lenne. A meztelenítés vágyának titka, e vágy legmélye a végső okok, források, elementumok, minimumok keresésére irányuló kíváncsi borzongás. A régi Universal- és Hammer-horrorból ismert hullarablók csak aljas semmittevők, kiknek tette kétségtelenül egyfajta hullagyalázás, de csak a tiszteletlen obszcén viselkedésben, s a kegyelet hiányában áll. Fulci filmjében nem a sírásó az igazi hullagyalázó, hanem a világ. A modernség a megbecstelenített halál világa. A temető a mögötte tornyosuló közönyös metropolis által uralt világban lecsúszott a személtélep rangjára. A holtakat elfeledik, s már akkor sem hallgatnak meg bennünket, ha csak egy kicsit kevésbé élünk, ha nem veszünk részt a tülekedésben. Ezért az élve eltemetett az összes meg nem hallgatottak, gyerekek, öregek és szegények nevében is sikolt. Az egyásra nem figyelés, a meg nem hallás, rá nem ismerés világa győzelmesen tombol kint, az élve eltemetett pedig reménytelenül tombol odabenn. Ahol nincs élet, ott a zombifilmben ráismerni vélünk az életre, ahol élet van, ott pedig csak halált látunk. Hiszünk a csalóka szuggesztíóknak, és elsikkadnak az élet kényes, váratlan, egyszeri jelei. Ráismerünk, ahol nem kellene, s nem ismerünk rá, ahol kellene. A mieinkként ismerjük fel majd ebben a filmben is a világalomra törő gyilkos bábokat, s holt csendet hallunk a szölongató jalkiáltás helyén, amikor nagy szüksége van ránk valakinek. Az újságírónak kell meghallania az élve eltemetett sikolyát, hogy a világ meghallja a nő üzenetét. Az újságíró kétszer megdermed, hallgatózik, s mindig győz a külvilág, de a férfi végül mégis visszamegy körülnézni. A világ figyelmetlen, közönyös és részvétlen, de szerencsére nem pontos, nem fegyelmezett, szerencsére tökéletlen. A hideg, kegyetlen világ legalább ne legyen perfekt. Már csak bűneiben bízhatunk, mert erényei csak az embertelenséget viszik tökélyre. Az újságíró végül is csak a zajkulisszát hallja, de az ember gyanúira, szorongásaira hallgasson, ne a világra. Ezért megy vissza, s így megmenti a lányt. Arra figyel, amit nem hall. Eléri az őt el nem érő jelet. Ezzel megteremt a kapcsolatot a helyzet és a helyzet értelme között. A helyzet értelmét a helyzet által halálra ítélt látó hordozza, a sámánleány. A sámánleányt pedig a szimatoló bulvársajtó szenzációéhsége hozza vissza az életbe. Hősnőnk az, aki aláereszkedett a testiség teljességébe, hogy új információkat hozzon onnan, melyeket nem ismer a rohanó társadalom. A férfi feladata, hogy visszahozza hősnőnket a recepció nehézkedéséből. Ez a munkamegosztás a zombivadász csapat szerveződésének kiindulópontja. Meg kell kapni a nőt, kivetköztetni koporsó-ruhájából a teljesen testté váltat, be kell hatolni külön világába, amelyben magára maradt, vissza kell hozni közös világunkba a külön világban önnön anyagi mélységei csapdájába esettet. A férfi nekilát. Ebből azonban újabb horror fakad.

Az elszakadás, az elkülönülés horrorját követi a behatolás horrorja. A sikoltozó nő sötét tátongó száját látjuk. A férfi a sírgödör mellett talált, elhajított csákánnyal bontja a koporsót. A koporsó tátongó részében tátongó mélyebb rés a nő sikoltó szája. Tátongó nyílás a tátongó nyílásban, szenvedő és rettegő receptív mélyekbe vezető tátongások állnak szemben az erőszakos behatoló szervvel, a csákánnyal. A koporsót átütő csákány éle előbb a lány szeméinél áll meg. Ezzel nyílással nyilvánítja a szemet, befogadó szervvé, lyukká, mint a másik

lyuk, amit a koporsón ütött. Az egyik lyukban a száj tátong, a másik lyuk a száj tátongó testvérvé nyilvánítja a szemet, s mindez a férfi erőlködő, ritmikus behatoló munkájára felfüzve, a koporsó-ruhából kivetkőztetett, kiterített nőt továbbra is tehetetlen receptivitásra ítélve telítődik erotikával. A szem a legéhesebb testnyílás, mely mindent befogad, magáévá tesz, az abszolút poligám szerv. De a mindent befogadóval szemben az egyes befogadott csak gyűlölködő és féltékeny, bosszúálló hódítóként állhat helyt. Poligám, hűtlen vagina és gyilkos, magányos, társulni képtelen gonosz fallosz pokoli haláltáncát idézi a szemek és a csákány horrorja – egyúttal *Az andalúziai kutyára* is visszautalva, melyre Fulci más filmjében is hivatkozik.

A csákány fenyegető kacérkodása a szemmel a szabadtás és a kioltás határán táncol: kiszabadít a sírból, visszahoz az örök éjből, de csaknem kioltja a nő szeme világát, hogy végleg elmerítsen abban, amiből szabadulást ígér. A sikoly-sorozat tomboló izgalmaival szemben a hasogató eszköz mindenképpen valamiféle drive-redukciót ígér, ideiglenest vagy véglegest, szabadulást vagy ölést, megkönnyebbülést vagy még nagyobb megkönnyebbülést. Az ölés és a megmentés különbsége hajszálon múlik. Amitől Mary megmenekül, az később megtörténik Bobbal, kinek agyát átfúrja, lassan, kéjes közelképben, a fúrógép acélhengere. Bob esetében ez büntetése és tükrözése a vágynak, amelyet Bob valójában nem is érzett, pontosabban nem az iparos mester lánya iránt érzett, midőn a modernizált „zord atya”, rajtakapva az összebújt párt, vélt bűnéért végzi ki a csavargót, pedig ártatlan is volt a csábítás, és nem is ő, hanem a lány volt a csábító. Bob halála rímeli Mary megmentésére: mindkét esetben a szex és az iszonyat természetazonos mivoltának képe a behatolás, a belülről átjártság és kitettség valami idegennek, a test test általi megszállottságának képe. A test általi kiszolgáltatottság rizikójának képe. A lélek a test foglya, a test pedig a testeké. Már az érzékelés megerősokolja, befogadóvá teszi és terhessé egy világ képével. Még jobban megerősokolja a vágy, mely azt követeli, hogy kapukat tárva, átjárhatóvá nyitva-tárva és tálalva fel magát, helyezze létét a többi testek elé, áldozatul. Hogyan mentse meg magától őt az, aki nek ilyen abszurd mazochizmussal felkínálja magát? Erről szól a gondoskodó segítség iszonyú rizikójának képe, a koporsónyitás.

Mary szemei

Az asztaltáncoltatók kollektívájából kiszakadó Mary bepillant a halottak világába. Élet és halál közötti köztes birodalomként jelenik meg a tudás, a szemlélet. A tetszhalál a magába való visszahúzódság végső stádiuma, mely az elviselhetetlen igazság megpillantása és az ezt jelző nagy sikoly után következik, egyedül maradván az igazsággal, ami azonos a magánynyal, mert mindenki maga hal meg, társai csak annyit tehetnek, hogy igyekeznek a végső pillanatig el nem engedni a kezét. Az asztaltáncoltatási jelenetben az igazság és a halál, a megismerés, a közlés és a végső iszonyat egymást modellálják. Mary és Peter Bell (Christopher George), a sámán és az újságíró együtt indulnak neki a cselekménynek, de Mary mint látó és befogadó, nem lehet szerelmes hősnő, a férfinak, akivel útnak indul, el kell pusztulnia, mielőtt kapcsolat alakulhatna ki közöttük. Mary befogadási stílusa az éhséggel és a vággyal szegezi szembe a szellem érintkezési módját, a nem fogyasztó, hanem megkettőző belsővé tételt. A szellem rátekintésének eredménye a látott képviselése az énben, az én megszállottsága általa. A szellem magában őrzi és építi a megpillantottat, s ez az őrzés kihat a világba, visszahat a megpillantott valóságra, mellyel szemben minket magunkat őrzőként definiál.

Mivel az éhség örököse a vágy, s a gyomor rokona a nemi szerv, a szellem a vágytalanságot szegezi szembe velük. Mary a szorongás hősnője, nem a vágyé, ama kissé fiús, szigorú és magányos, szorongást és nem vágyat keltően szép, hideg, kísérteties Fulci-hősnők egyike, akiket nem tudunk elképzelni szeretőként vagy anyaként, s ha fel is lépnek ilyen funkcióban, kudarcot vallanak (*Quella villa accanto al cimitero*).

A tetszhalott a látó, a közvetítő, az élőhalottakat érzékelő, a rossz hír meghallója. Mary ellenfele az örökkévalósággal kacérkodó pap, az élőhalál mint új hübrisz, gyülekező, eljövendő tömegelő élére álló vezető igény képviselőjében. A kiindulóponton ily módon, a majdnem elveszített Mary és a halottakat felidéző pap viszonyában, a múlandó alternatívája a kárhozat. A múlandó a visszafogott princípium, a szerénység és mérték képviselője: a múltba visszalépő halandó a születendő a jövő küszöbén udvariasan átengedő. Mary nem szül, mégis a születés jogát és lehetőségét képviseli.

A populáris mitológiában a nők kötik össze az eget a földdel, mely funkcióból a hivatalos egyház kizárja őket. A nő tehát a pap ellentéte: a nő a titkos, igazi pap a hamis, felkent pappal ellentétben, a lélekkísérő a lélektelenség-kísérővel szemben. Aki nem akarja az iszonyt, az látja, mert aki akarja, az nem látja. A pap olyan világot alapít, mely a testre redukálódik, míg a nő azt is látja, amit mások, másutt látnak: duplán látó, távol-látó, együttérző, beleérző, jó boszorkány. A holtak – pontosabban nem a holtak, hanem a hullák – feltámadását észlelő lány élve eltemetett, a sírtól visszavett lény. A sírtól visszavett észleli a fordítottját, az élettől elrabolt létet, a sír által visszavett világ halálra ítéltségét. Mary, aki megjárja a koporsót, a temetőt, a kvázi-halált, ezzel a kvázi-élet, az élő halál ellenképévé válik, ő a gonosz antipólusa. A médium Mary a hírhozó, s a Mary mellé állított anyai jósnő az értelmező. A jósnő adja ki a jelszót, közli a megbízást, fogalmazza meg a feladatot: meg kell keresni a térképeken nem szereplő várost. Dunwich temetőjében vár a feladat a holtak éjszakáján. Ettől kezdve számoljuk a napokat s az órákat.

A koporsójelenetet követő képsor Mary szeméiről indul. A szem csak mérsékelten, leszűrtén „fogad be”, egyszerre pomiszkuus és szűzies „nyílás”: távolságot tart, miközben magáévá tesz. Nem szünteti meg, amit befogad, csak a formát fogadja be, nem az anyagot, nem megsemmisít, hanem duplikál, nem mást elfogyasztva teremti önmagát, mint a gyomor, és nem szolgáltatja ki a testet, más test uralma alá vetve, mint a nemi szerv. A sír, a koporsó és a száj barbár, elnyelő szervek (később, útközben, Mary, aki olyan borzalmasan tátogott a koporsóban, jelzi éhségét, melyről azonban le is mond, mint feltartó, hátráltató mozzanatról, megtérve ezzel a szemek szűzibb princípiumának képviselőjéhez). A szem és a száj: a menny és a pokol kapuja, a szublimált és a szublimálatlan egyesülés képe. Az előbbi a tudás, az utóbbi a feledés szerve.

A lány titokzatos, dekoratív szeméi töltik ki a mozivásznat. Üvöltő száj után következnek a hallgató szemek. A lány a pokol nyitott kapujáról beszél, melyet megpillantott a tetszhalálban. Közben hallgató szeméit látjuk, s nem a beszélő száját.

Sandra: a „krémje”

A médium a hírhozó, az újságíró a hír nyilvánosságra hozója, a pszichiáter pedig kritikusa, ellenőrzője. A hivatások a „mesterségem címere”-stílusú gyermekjáték absztrakt jelzésszerűségével képviseltetve jelennek meg a vázlatos cselekmény során. Ez azért szükséges, mert nem magánélet és hivatás konfliktusairól van szó, hanem élet és halál konfliktusáról, mely-

ben a szerelem a halál oldalán jelenik meg, mint a kényszerítő, feloldó, felemésztő hatalmak gyengébb formája.

Sandra (Janet Agren) művész, író és festő. Megtudjuk, obszcén, keserű könyvet írt. Látjuk, amint fantasztikus képeit festi, s halljuk, apja iránti egykori szeretetéről s mai gyűlöletéről beszél. A képek fantasztikuma ugyanazt szolgálja, amit a könyv obszcenitása. A fantasztikum, a torzpozává lett világ víziója köti össze az ellentéteket, közvetíti az egyesíthetetlen, az ambivalenciák feldolgozásmódjaként, a széttépett ember és megoldatlan konfliktusai szellemi létformájaként. A pszichiáter díványán fekvő Sandra gyónását hallgatjuk: szerelmes volt apjába, de csalódott a részeges, kallódó emberben, aki cserben hagyta családját. „Elkezdtém gyűlölni a férfiakat.” A lelkiatya is bukott csavargó, tiltott utakon, akárcsak az apa. A pap árulása és a csalódás az imádott, de részeges és gyenge apában: az egyedül maradt világ, a magányos emberek cserben hagyottsága. E világ – Dunwich – alsó régióiban, a kocsmában és a műhelyben, alkalomra leső gyűlölet, kirobbanási lehetőségre váró rosszindulat uralkodik, szögletes arcú sötét fickók élnek itt, a gondolatlanság kényelmében, alkoholtól és gyűlölettől részegen, míg Dunwich felső régióiban formális megértés és fagyos segítőkészség a divat. Ott irtja ember az embert, s itt nem tudnak amazzal semmi valódi erőt szembeszegezni. Azok tele vannak gonoszszággal, ezek üresek.

Később Sandra kétségbeesetten hívja a pszichiátert. „Jerry, gyere gyorsan, ne kérdezz, csak gyere, mert megőrülök.” A hullaházból szökött kóbor test az írónő villájában bukkan fel. De miért olyan nagy baj, ha megelevenednek a festő víziói, miért fél az ember a saját rémképeitől? Mindez Sandra „művészetét” értékeli le pusztá kacérkodássá. Nagy témákkal való kis kacérkodás maradt az izmusok forradalmainak idejéből. Végül Sandra lesz az egyik visszatérő, kit hideg idegenként látunk viszont a temető üregeiben, amint kitépi az újságíró agyát, melyet azonnal, friss-melegen, a visító patkányok falnak, a felemésztő másik oldal képviselőjében, kikhez Sandra most már tartozik. Sandra a másik nő szerelmét, Mary partnerét semmisíti meg, s ez egy zombifilmben annyi, mintha kacérkodna vele. „Kibelezi” a férfi agyát, de a vágy is ezt teszi, amennyiben legyőzi a lelkiismeretet és az akaratot, s a test üregeiben állított csapdába csal, melyeket itt a temető, az éj és az alvilág képvisel.

Bob: az „alja”

Bob (Giovanni Lombardo Radice), a magányos, kóbor falubolondja, szexbabát talál. A szex nem örület, nem szenvedély, csak kiábrándító debilitás. A reprodukciót szolgáló repetitív aktivitás üres automatizmusát végül a reprodukatív funkció is cserben hagyja. A film első szeretkezési szcénája következik: Bob és a baba, a felfújódó guminő. (Minden szerelmi jelenet félbemarad, az autós szerelmespáré, s Bob és a kábító nő jelenete is, de úgy is értelmezhetjük őket, mintha a borzalomvíziókba átcsapó erotikus jelenetek az erotika kemény lényegének valaminő analitikus képét adnák, átvilágítva az erotikát, megmutatva a kényszerítő természet benne ható kegyetlenségét.) A felfúvódó, felágaskodó meztelenség látványa duplán obszcén, mert egyszerre jelképezi a vágyat és tárgyát. Míg a férfi kéjes arccal tapintja az áruformát öltött vágyképet, a pusztá formát, a hamisított bőrt, férgektől hemzseggő csonkon akad meg a szeme. A baba a pusztá forma, az ígéret; az anyagtalán felfújtt formával áll szemben a formavesztett anyag. A bábok, maszkok, formák, képek kirakatvilágával szemben egyszerre megpillantjuk a sötét odú sarkába odavetett meztelen anyagot, romlott húst, bomló életet, amivel senki sem törődik, de előbb-utóbb megérezni bűzét. A bőr absztrakcióját kie-

gészíti a hús absztrakciója; nem találunk egymásra. A forma a hazugság, a matéria az igazság? A formába foglaltság az üdv, a formát levető burjánzás a kárhozat? A szem lakomája, a tapintás lakomája, a szex, mellyel a jelenet indult, szétfoszlik, s helyére lép a tulajdonképpeni téma, a férégszümposzion látványa.

Bob a gumibabával kezd szeretkezni, mire föl a kukacos hús támad rá. A forma a csábító, s az anyag állítja a csapdát? A nők inkább hasonlítanak a gumibabára, mint a húsrá, a szépség futószalag-szépség lett, túlságosan is az ipari formatervezés érájának rabja. A film női szépségbe és gondba öltözöttek, fegyelmezettek és figyelmetlenek, nincs sok közül saját szépségükhöz sem, mely csak akkor nem volna bábszerű, ha kifejező volna, és egyéniségüket fejezné ki. A szép test erotikus meztelensége is póz és maszk, az erotika is hazugság, pontosabban a rótságban válik igazgá, amikor mozdul, a test. A dekoratív meztelenség csak félmeztelen, a teljes meztelenség vagy a teljes igazság, a meztelenség igazsága, mint az igazság meztelensége: a rothadás nyüzsgése, a húst faló hús háborúja, A szerelem eltűnt a játékból, a szex pedig kettéhasadt „dízájnra” és darálthúsrá, a szubsztancia önállósult és elvadult, a formák pedig álszentek, hazugak, védekezők, defenzívek, nem a szubsztancia áthatását és kiformalását, hanem csak a kudarc, a formátlanság tagadását, sőt, újabban még csak nem is tagadását, csupán takarását, lefedését szolgálják. A jelenet a film összstruktúrájának örvényszerű törvényszerűségére utal. A makulátlan bőr mögött az undorító, ferges hús jelenik meg, s ahogy az álszép függvénye a rút, úgy a rúté a kísérteties, a rothadt hús csak a zombiként visszatérő tiszteletes „mesterségének címere”.

Emily (Antonella Interlenghi), társától, a pszichiátertől elválva, Bobhoz siet. Emily melegebb, érzékenyebb, nem merev és sérült, mint Sandra, de a bolonddal tölti idejét, míg partnere, akit elhanyagol, Sandra incesztuózus vágyaiban vájkál. Férfi és nő laza, formális, felületes kapcsolódására utal a Jerrytől elváló, Bobhoz induló Emily futó mentegetőzése: „Remélem, nem haragszol.” Bob vacogva fekszik Emily érkezésekor, meztelen nők képei alatt reszket az ágyán, s odalöki a zombiknak az eleven nőt, akivel nem tud mit kezdeni, a gondolatlan gondozót, aki frázisokkal gyógyítaná a bajt, a tehetetlen, segélytelen segítőt, aki megmenteni, segíteni jött, jó szándékkal kereste fel a megvetett, magányos és elhanyagolt Bobot. Annyi még itt is él a régi melodramák szelleméből, ami kérdéssé teheti Emily küldetését. A régi filmekben valóban létezett megmentő nő, de szerető volt, nem szociális gondozó: többet hozott, mint Emily, aki maga sem tudja, mennyit kockáztat, amikor belép. Az *I Walked with a Zombie* hősnője hivatásdráma (pl. orvosfilm) szereplőjeként lép fel, de melodráma-hősnővé változik, ezért sikeres. Emily kudarca a professzió, a tudó és nem érző segítség csődje. Egyúttal a női varázs csődje, mert itt már ölelés előtt lökik el a nőt úgy, ahogyan a mácsó-szerelmekben ölelés után. Az egyik férfi a másik lábaihoz löki a nőt, az utóbbi pedig bemocskolja a romlás tényezéivel, életellenes elevevességgel, síri férgekkel, apró testfalókkal, melyek mitikus antitestekként állnak szemben az ondótestekkel, a halál ejakulátumaként. Az iszonyat szimbolikája e filmekben olyan koherenciára tesz szert, amely koherenciát a boldogságmitológia a harmincas években ért el, a glamúrfilmekben. Kukacos mocskot dörzsöl a férfiházat, férfiágyat, férfiszobát felkereső Emily arcába a halott pap. Arcába nyomja holt teste férgeit. Gilisztás hús-sárral eteti. Megjelöli, felkeni, felavatja.

Por száll, szél sívít, Bob milióje a westernnek halott városait idézi. Az örültet nem a más-világ üldözi, az élők bántalmazzák. Bob a prostituált fia, akit ellenségesen figyelnek a kocsmágyúrt arcú barbárai, természetüknél fogva rögtönítélő bírák s hóhérok egy személyben, mint

a világot sértetten és ellenségesen figyelő minden üres lelkű rontópál, aki, hozzáadni nem tudván semmi jót, legalább ránehezedik a világra. Bob a lézengő, a bűnbak, a ki a későbbiekben szemünk láttára, premier plánban éli meg mártírúráját.

Az iparoslány kínálja Bobot kábítószerével, már itt is, mint majd a *Trainspotting* kommunájában, a szer vonz, nem a nő. Az apa félreérti a helyzetet, mert Bobot az egész város félreérti: „Te istenverte disznó, mit akartál a lányomtól?” A lány a csábító, de a férfit büntetik; a nők férfijogokat kapnak, de a férfiak nem kapnak női jogokat. Ezért is fokozódik a magány, s vele együtt a félreértések lehetősége. A szülői félreértéseket már nem korrigálja a szeretők összetartása.

Nem a fiú erőszakolja meg az apa lányát, hanem az apa a lánya fiúját. Nem a férfi a nő nemi szervét, hanem a nő apja a férfi fejét. Az iparos satuba fogja Bobot, s fűrógéppel hatol koponyájába, így nyársalja fel s üríti ki agyát. Megáll az idő, végig kell néznünk a fűró feltartóztathatatlan közeledését, s a formákat kásásító, lassú behatolást, szembenézni a belülről megszállt, belsejében is birtokba vett, kisajátított lény megalázó heteronómiájával.

A horrorfilm születésekor a szerelem már nem tudja a maga életbarát formájában nyújtani azt, amit már csak a halál kínál a maga életellenes formájában (legyen ez az oldódás, a megbékélés, vagy a drive-redukció). Már csak a horrorfilm tudja csúcsra vinni az élményt, s az iszonyat mitológiája elvonja a boldogságmitológia ekstázispotenciálját, hogy megszállja a cselekmények csúcspontjait. Nagy, szenvedélyes csúcspontok, akció-tűzijátékok ettől fogva csak a horrorfilmekben fordulnak elő. Melyik pornófilm versenghet pl. egy John Woo-film öldöklési fináléjával? A romantikus szerelmesfilm és a boldogságvíziók felélesztési kísérletei őszintétlenek, lagymatagok, nem mozdítják meg a szerzők képi és narratív fantáziáját. Mindez még elvegetál a latin-amerikai szappanoperákban, míg Európában már a szappanoperák is hidegek, cinikusak és agresszívak, humoruk is kegyetlen. Fulci korán észleli és felvállalja az új helyzetet, illúziótlan távolságtartással ábrázolja a laza és perspektívátlan férfi-nő viszonyt, s ennek izetlenségét ellensúlyozó kárpótlásként gyakorta a felnőtt-gyermek viszonyt tolja előtérbe – mint Stephen King is –, hogy megmentsen vagy felmelegítsen valamit az e társadalomból vészesen szökő érzelmekből. Erről a katasztrófáról ekkor még senki sem beszélt, az emocionális klímaváltozásról, az emotív szféra, az érzelmi melegség, a lét érzékeny burka szökéséről. Fulci filmjei az emocionális katasztrófizmus, az emocionális ózonlyuk korai jelzései. A kor pornókultúráját is belőlük érthetjük meg, fordított irányban haladva semmit sem tudnánk megmagyarázni. A katartikus lelki beteljesedés igényeitől megfosztott orgazmuskultusz, a nemcsak a melodramát, később már a komédiát is levedlő erotikus akcionizmus azért domináns a hetvenes évektől a mozivásznon, mert amit a férfi és nő, ember és ember, személyiség és társa nem tudnak nyújtani egymásnak, a nemi szervekből próbálják kihozni, mindent velük pótolva. Az ily módon a specializált „eszközök” és szexuális szokások mint „technikák” tevékenységévé átertelvezett racionalizált kéjüzem elveszti versenyképességét a halállal, amely továbbra is az egész embert érintő nagy dráma. Ennélfogva csak a destruktivitás orgiái tehetik fel most azokat a kérdéseket, melyeket régen a bűvölet, imádat és szeretet orgiái tettek fel.

A szexuális csúcspontok helyére az iszonyat csúcspontjait csempésző horrorfilmi mitológia interpretációja szerint a szex, a kitárult hús idegen hódító erő általi megszálló illetve már egyfajta mérsárlás, csapolás, mely közös vályú vajúdásába fullasztja a lélek magányának kérdéseit. A testekbe behatoló, szíveket, agyakat kitépő pap ugyanazt teszi, amit a városát

és lányát védelmező iparos, a mester úr. Látjuk az arcot, melybe a fűró behatol, szembe kell néznünk vele, míg a fűró a másik oldalon kilép. Intim közelből megfigyelt utolsó rángásai-val kezdődik Bob második élete: arca előttünk válik üres maszkká. Bob ettől kezdve engedelmese báb, már csak zombiként használható. Az erkölcsvédő iparos fűrója magáévá teszi Bob agyát, aki talán nem is volt debil, csak nem volt módja kommunikálni, mert kiközösítették. A rémtett egyszerre kéjgyilkosság és szocializációs szimbólum. Agymegszállítás: ez fűz fel az együttélés rabláncára, ez tesz a társadalmi kötelék részesévé, pontosan ez, a „társadalmiság” lenne tehát a reánk rótt nemlét? Eredménye a sötét, unalmas, sivár rideg üresség: kocsmái beszélgetések kultúrája. Kiváltókra reagáló szerepköpés. Leckemondás végzőra. Az általános hidegség, figyelmetlenség, részvétlenség, szórakozottság, sietség lényege ez a kioltás. Nem a szexualitás az elfojtott, hanem az egyéniség, az egyszerűség. Megfigyelmezik az embert, mielőtt befogadják. E marcona, sötét, zord, bosszús alakok társadalmát csak valamilyen csípési rend, verési hierarchia tartja össze, a társadalomnak nincs más kultúrája és az egyén bensőségének sincs más tartalma. A módos osztályok körében eme csípési hierarchia kialakításának módja a hagyományos művészeteket beolvasztó vagy a maga utánzására készítő divat, melynek az embert minden évadban egész külseje és környezete levedlésére készítő lázas körforgása a nemlét mint létforma, vagyis a belső üresség szükségzerű kifejezése.

*Új adalék az autó-erotika történetéhez
(A meseautóktól a rémmese-autóig)*

A régebbi filmekben a csábítás eszköze az autó, az újabbakban a kivitelezése. Régen olyan szerepet játszik, mint a szarvas agancsa, a hímpresztizs szimbólumaként, míg újabban nemi szervvé válik, nem indul be a motor, mint ezúttal is, vagy túlságosan is beindul, mint a *Turks Fruit* elején.

Szerelmespár az autóban. Feltűnő a lány idegessége, hisztérikus frigiditása, mely ezúttal jelzés, a veszély előérzetének kifejezése. Az udvarló türelmetlen vágya szeleburdi érzéketlenség, részeg figyelmetlenség, aktuális és mesterkéltsé vákság. Míg a férfit vakítja, érzéketlenné teszi a vágy, a nő esetében fordítva, a szorongás érzésteleníti a vágyat. A férfi csak a nőt érzékeli, a nő ellenben nem a férfit, hanem valami mást. „Mi van veled, máskor olyan kedves vagy, mi lelt?” – „Olyan érzésem van, mintha valaki figyelne.” Egyszerre ott lóg a pap, valahol a levegőben, aztán itt áll az autónál, sehol és mindenütt. Az imént, Bob és a szexbaba érintkezésekor is hasonlóan tátongott fel a kapu, melynek az áruló atya az őre. Az alvilág kapuja, a sírvilág a női princípiummal rokonul, az örökkévalóságra vágyó élőhalott hullamerevsége pedig az erekált pénisz izgalmának kínját jeleníti meg. Ezért fejezi be az induló szerelmi jeleneteket a kísérteti horror csúcspontra futása.

A pap megjelenésekor elszabadul a testi pokol, a zsigerek önálló életet élnek, a testi folyamatok kilépnek partjaik közül, az anyag szétfeszíti a formát. A lány szemei, melyek a papra merednek, vérezni kezdenek, vérpatak indul a szemekből. Mary megtámadott szemei megmenekültek, mert magányos volt, de az ott fenyegető veszedelem végül itt realizálódik. Sebzett, ejakuláló, kifordult szemek, majd a száj is „megindul”, habzó száját látunk, végtelen áradat, szünni nem akaró „folyás” indul, s a lány úgy adja ki belsejét, ahogyan a jóslat az alvilág vonatkozásában ígérte. Nagy kiáradást látunk, a szervek népvándorlását. A testi burok lakói, a bőr-burok, a plasztikai csigaház lakói megelégedik a békés egymás mellett

élést és engedelmes kooperációt. E furcsán alakuló szerelmi jelenet az új horror erotika-konceptióját fogalmazza meg, mely a testbelső és a hullaférgék analógiáján alapul. Már Bob lakásán megismertük a nyugtalan, viszketeg hús képét, mint féregnyüzsgést. Most úgy elevenedik meg és árad ki a testbelső, végtelen belek csusszannak ki a szájon, majd nagyobb szervek is, mintha kukacok kooperációja, férgek szövetsége volnánk, s a szex nem más, mint kacércodás a szövetség előttivel vagy alattival, a hús nyers és engedetlen káoszával.

Figyeljünk a sorrendre: a lány büvölt bámulása, majd a vérző szemek és a mindent kiadó száj, külső és belső viszonyának megváltozása, a teljes kifordulás, „kiborulás”. A jelenet végére mindketten kiürülnek, a lány belsősege száján, a fiúé feltépett koponyáján át távozik. A nő a főszereplő, a férfi „aktusa” csak lezárja a jelenetet. A lány kiforduló belseje a szépség belseje, a forma tartalma. Az ember szépsége, ahogyan a jelenet elején látjuk, a visszatartás műve, s a megnyilatkozás mint kiürülés: az undorító, rút rettenet aktusa. A kommunikáció, a megmutatkozás, a belső kiadása, a gyónás ikonográfiája megalázza a szépséget. Az a vetkőzés, amire készültek a szeretők, nem az igazi vetkőzés, de beindult egy megállíthatatlan folyamat, a teljesebb vetkőzés, a belső kivetkőzése értelmében, melynek végén vádló és megszégyenítő véres üreg marad. A lét mint lefolyócső, s mint szennycsatorna a túlvilág. A kezdeti kéj és a csúcsra járó iszonyat – mind csak az undorító, a kiélt, a lanyha, élvezet és ernyedtet világ érája felé mutat. A kéjt és iszonyatot az undorító magyarázza: az undorító a visszafolyás, megtérés a dezindividualizált világba. Ebben a kultúrtörténeti pillanatban, amikor a magas kultúra (Deleuze, Foucault, Derrida stb.) megtagadta a totalitást, a populáris kultúra a káosszal azonosítja. Csak a káosz totalitás és a totalitás csak káosz: az undorító – az autonómiát ígérő csalóka burkot, a testet nemcsak kívülről, belülről is ostromló piszok képében – a totalitás belépése az individualitásba, míg az iszonyat – a szétesés, a rothadás, az oldódás fenyegetése – az individualitás megtérése a totalitásba. A formatervezett világ, a túlkonform sterilítés megcsömörlött önmagától és vágyja az undort. A posztmodern vágy az undor vágya.

Az ember ott kezd undorodni, ahol a dolgok elvesztik formájukat, s visszaváltoznak öslevessé, ősmaszattá, ősrágacská. De ezzel csak az első lépés előfeltételeinek képéhez jutottunk, az ősleves mint minden forma szülője képéhez. Az ősrágacsban még beleragadt rabállapotban szunnyad minden eljövendő szabadság, minden pillanatban belehalva e megszületni nem tudásba. Az ősrágacs hatalmát az infantilis szeretőket felügyelő szülőszimbólummal korrelálja a szorongásvízió.

A szeretkező nő szembesül a pap rontó tekintetével. A belső külsővé válása, a kifordulás nem más, mint gyónás, a test meggyónása. A lány, a pap láttán, kiadja minden belsőségét (valamilyen horrosztikus abszolút ejakuláció, valamilyen legnagyobb megindulás képeként), a férfit pedig lefejezi, agyfosztja a pap, bizonyos értelemben kasztrálja. Ki ez az ifjú férfit, kivégző, agyafosztó atya, mit akar? Azt is mondhatnánk, a nagy atya, ki a földanya mélyéről tért meg az ősolelésből, visszaveszi a lányokat a fiaktól. A test visszatérések, a testhez való megtérésben a hierarchia is visszatér. Ödipusz, a patriarchális zsarnok, visszatér és visszaveszi a világot. A test az, ami kiszolgált, amibe így bele lehet nyúlni, a lélek a menekülő, az utolérhetetlen síkon tartózkodó kiméra, míg a test összeköt, leköt, s a földre szállít, lehoz arra a síkra, ahol egyáltalán lehetséges a terror, a függés, a belenyúlás, a birtokbavétel, a megaláztatás. A test kínálgatik a függésnek, az erotikában ő kacércodik vele, de ő is tiltakozik, ha ez a keveredés és a behatoló erők általi birtokba vétel azután a halál módján

megy végbe, nemcsak a szex mimetikus és kompromisszumos módján. Ami ellen a halálban tiltakozik test és lélek, az ugyanaz, mint amit a szexben kíván: a feltárulkozó, kinyílt hús interakciója az idegen anyaggal. A lány kihányja beleit, a fiú pedig megnyílik, hogy a pap nagy tenyere kimarkolja, kitépje agyát.

Kis John és Emily

(A szülői megértés és a testvéri szeretet határai)

Az a figyelem és gyengédség, ami az európai kultúrában a férfi részéről a nőnek járt, miután a nőtől megvonják (vagy ő maga elutasítja), szülő és gyermek (sőt: felnőtt és gyermek) viszonyában még visszatér. Miért? Talán az új viszonyrendszer magyarázza visszamenőleg a régit? A gyengédséget az váltotta ki, hogy a nő nem volt felnőtt? Vagy mert a nőtest s a nőies viselkedés szignalizálta az általa elérhető gyermeket? A gyermek szelencéjét, burkát illette a gyengéd lovagiasság? Miután a dolgozó nő is forrás még, de már nem szelence, a kultúra az egész gyengédséget a gyermek, s már nem a nő képe által váltja ki. A szex agresszívebb lett, nem a férfi vadászmertelenségét pacifikálták, hanem a nő is ezt vette fel, a szülő-gyermek viszony viszont vagy teljesen szétesik, vagy elmélyülő érzelmi rabsággá válik. Most a szülő-gyermek viszonyt kezdi konnotatívan túlterhelni a kultúra, mint régen a szerelmet. Lucio Fulci filmjeiben ugyanolyan nagy szerepet játszik a gyermek, mint Stephen King regényeiben.

Valami hörögve jár odakinn. Foszló arcú hulladémon néz be a gyermekszoba ablakán. A kis John (Luca Venantini) azonosítja a hullaarcot: ő az, John nővére, Emily. Az első halott tehát kisöccse csábítójaként tér vissza: ez a Bram Stoker-filmekből származó motívum vámpírfilm és zombimitológia rokoni kapcsolatainak kifejezése. A kisfiú jelzi, hogy Emily visszatért. A zombi csak azt nem tudja megölni, aki hitt benne, felfogta őt, a kisfiú megmarad, de csak ő marad meg, Emily kiirtja családját. John fél nővérétől, felismeri az ismerősben az ismeretlent, nincsenek előítéletei, s az előítélet, tudjuk már, itt nemcsak azt jelenti, hogy az idegenben nem látják a rokont, azt is, hogy a rokonban nem látják az idegent: kettős hamisítás. Az, hogy az idegen jellemében a szálkát is gerendának nézzük, az idegent veszélyezteti, míg azzal, hogy a rokonban a gerendát is szálkának látjuk, magunkat veszélyeztetjük. Az utóbbi tévedés tár kaput a zombinak.

A kis John telefonál: Emily megölte a szüleit. „De Emily két napja halott!” – érvel a pszichiáter. Professzió és vízió konfliktusa: a gyermek ereje a vízió, a felnőtt vaksága a professzió. A jelenet a *Psychót* idézi, amelyben a sheriff azt válaszolja Mrs. Bates állítólagos szemtanúinak, hogy az öreg hölgy négy éve halott, s ő is ott volt a temetésén.

A szerelem halála, az autós pár pusztulása után logikusan következő téma a család vége. Jerry és Sandra segítő akciója a családi otthonba vezet. Véres seb lett a fehér plafon, vér csöpög a tejbe. A hitchcocki téma, a „fény a tejben” variációja: vér a tejben.

Sandra őrzi a kisfiút, de magára kellene vigyáznia, ő van veszélyben. Emily szociális gondozó volt, amiben formalizált módon visszaköszön az eredeti nemi szerep, a gondozónőben a nő, mint gondozó, gondoskodó, őrangyal, anya vagy legalább kvázi-anya. Az ölés ily módon felszabadulás. Egyik nő adja tovább a másoknak az új szabadságot, az agresszív érvényesülés jogát, Emily lemészárolja Sandrát, az ember horrorbeli utóélete tragédiájának mások felé fordított ismétlése, az élőhalott azt teszi, amit vele tettek, Emily kitépi Sandra agyát. A rémkép

ezúttal filmtörténetileg is visszatükrözés vagy revans. Romero filmjében még az emberek semmisítik meg a zombik agyát, itt, következetesen, a zombik az embereket.

John útját elállják, de, ahogy az örület nem bántották, a gyermeket is elengedik a rémek. A kisfiú ki tudja tépni magát a zombi markolásából. A zombi a felnőtt, a mozdulatlan, a könyörtelen, a nem kérdő és nem kereső, a megmerevedett, aki már csak fogy és fogyaszt, begyakorolt mozdulatai vannak, létezése már csak rutin. A gyermek még egérutat nyerhet, még a friss lét, az igazi élet keskeny ösvényén, egérútján halad. A kisfiú, akárcsak Mary, lát, de a gyermek nemcsak a halál pillanatában vagy közelében. A gyermekek látnak, s nemcsak a végső határon. Az életen inneniek és az életen túliak privilégiuma az érzék. Mary, a médium, a lelkekkel és nem testekkel foglalatосkodó nő. Ő és a kisfiú: a kitüntetettek, mert ártatlanok. A *Quella villa accanto al cimitero* kisfiúja is szeret félrevonulni, matatni, játszani. Megelevenedő képek, jámbor kísértetek: ez a társasága. Mary is félrevonul a koporsóba, s kísértetekkel társalog. A látó az, aki tud egyedül lenni, és nem mohó, ő a vágytalan, aki messziről nézi a világot. A kisfiú látja még a megváltást nem ismerő, teremtés előtti sötét dimenziókat, a vergődő anyag kínját, az élet mint éhség eredeti szerencsétlenségét, az éhséget, mint a szellem visszahúzó, bajkeverő árnyékát. A nemiség, mely az éhség megkettőződése, a kisfiút még nem bántja. A többi nő aktív, szerző-mozgó, kemény, csak Mary tisztán receptív. Mary és a kisfiú marad meg végül (vagy, mert a film vége gyászosan kétértelmű, mondjuk így, ők maradnak meg legtovább). A leggyengébbekre marad a világ, mondhatnánk, de ez sem biztos, Fulci számára ez is túl sok lenne, hivalkodó öncsalás, hazug hübrisz művének lát minden reményt. A reménytelenség végső igazsága minden lehetséges jövőbeli, de ma még megnevezhetetlen remény sűrűsödési pontja.

A toborzás és a csapat

A cselekmény egyik szálán a zombiinvázió bontakozik ki, míg a másikon a zombivadászok csapata szerveződik. Előbb a médium nyomában szimatoló újságíró jelenik meg. A nő lát és érez, a férfi nyomoz. A nő ismeri a célt, a férfi kíséri a nőt. „Maga vezet, én meg követem az ösztönét.” – mondja a férfi. Empátia és kíváncsiság szövetsége adja az indító lökést. A zombik felfalnák a világot, míg a zombikat kereső pár lemond az evésről, mert már csak 48 óra van hátra a halottak éjszakájáig. Dunwich, az úticél, nem szerepel a települések jegyzékén, a valahol és a sehol határán kell keresni, ahol az emberek, mint Lukianos világvégi lényei, nem tudják, hogy élők vagy holtak. Hol található az Átkozott Hely? Sehol konkrétan, vagyis mindenütt egy kicsit. Pontosán: a sehol ott van már mindenütt.

A csapat és a csapatmunka pozitívum, mert a deromantizált párok, a szerelemmitológia értelmében lepusztult, pária-párok, regényes szerelemre már alkalmatlan férfi-nő kombinációk egyike sem bírja el egy cselekményt. A csapatmunka single-intimitása lép a romantikus szerelmi intimitás helyére. Ahogy a nőt a kisfiú, úgy váltja le a pár fogalmát a csapat fogalma. A médium és az újságíró indulnak el, az írónő és a pszichiáter csatlakoznak. A végső csapat összeállítását követően hullaférges esője, vihara tör be a felpattanó ablakon, az alantas élet undorító hadai, melyek Dario Argento *Suspiriájában* a szüzeket mocskolják be. A legyőzhetetlen nyüzsgés, a legigénytelenebb vitalitás vonaglása a hullamerev dögléttel és a holt csontokkal egyenértékű jele a megsemmisülésnek. A lélekkel szembe forduló élet sokkal radikálisabban képviseli a semmit, mint a békés, holt anyag. A reflexes élet burjánzó nyüzsgése által előzőnlött sokkírozott, öklendező nőt látunk.

Két férfi és két nő érkezik meg a film végén a temetőbe: két pár. Egyikből a férfi, másikkól a nő marad meg, s egy gyerek, aki harmadik, rég elpusztult párhoz tartozik. Senki sem bír el egy történetet, nincs melodramatikus sűrűsödési pont vagy regényes gerinc. A kisfiú a filmcselekmény feltett, védett személye, a szeretők nem. A szeretők elveszíthetők, sőt, mély meztelenségük, rejtett dimenziójuk, az erotika mint a kulturális homlokzatot szétvető testi pokol robbanása, a kifordult bensőség feltárása után elviselhetetlenné is lesznek, amennyiben viszont nem tárulnak fel titkaik, unalmassá, közönyössé válnak. Töredéktársadalom, single-világ születik a film végére a felezett párokból.

Dunvich népe

A bírvány túlteszi magát az információkon és erkölcsi szabályokon. A mohóság és bírvány a hullaházban mutatkozik be. Nem a régi horrorfilmek részeg sírablóját látjuk, féhérgalléros hullarabló jelenik meg Fulci filmjében, a boncnok személyében. A Balzac és Brecht közötti időben bankrabló és pénztáros viszonya testesítette meg a polgári civilizáció könyörtelen, végső igazságát, Fulci számára hullarabló és hulla viszonya. Az élő igazsága: a holtak úgyszincs rá szüksége. Az erős igazsága: a gyenge kirabolni való, áldozatnak rendeltetett. A hullarabló szégyen, szemérem és gátlás nélkül dolgozik, nem ő teremtette a szélsőségesen egyenlőtlen világot. Nem ő találta ki a pólusokat, melyek távolsága evidenciaként jelzi számára az erő jogát. Így megy ez, virágzik az üzlet, amíg a fosztogató kezéből jó darabot kiharap egy hirtelen megelevenedett halott. Az anyag és a világ visszaüt, nem az, aminek véltük, nem a korlátlan visszaélések passzív tárgya. E korban a forradalom mitológiája helyére lép a katasztrófa mitológiája, de a visszaütés utópiája nem negatív utópia, mert a katasztrófa a megsértett és megtagadott értékek, felrúgott szimmetriák bosszúja. Mindegy, mi lesz, csak az ne legyen, ami van, így nem mehet tovább. Nem tudjuk, lehet-e jobb világ, de e világ botrányánál a semmi is jobb.

Lódul, mozdul, rőfög a föld, nem hordozza tovább világunkat. A szó is csak zörej, az axiomatizált butaság szelektív univerzumában elszállásolt és elsáncolt szellemi kényelem meghitt hangkulisszája. A kocsmatöltelékek igyekeznek nem-jelekként értelmezni a jeleket. Eme háritó, ürítő, tagadó és kioltó értelmezésekből áll elő a banális világ szellemi zsánerképe. A kommunikáció elvesztette kapcsolatát a megismeréssel. A gondolkodás olyan aktivitás, amely tárgya ellen irányul. Ha előbb a bírványról volt szó, most a hazugság vágyáról, a fel nem ismerés szenvedélyéről beszélhetünk. Előbb Bobot vádolják, bűnbakot keresnek, utóbb őseikre háritják a felelősséget: Dunvitch a régi Salem helyén épült. A kocsmáros aggódik, fél, hogy elmaradnak vendégei, szimplifikál és tagad, földrengésre, rossz kőművesmunkára hivatkozik, amikor szétpattan a tükör és meghasadnak a falak. Fulci emberei figyelmetlenül tesznek-vesznek, gépiesen fontoskodnak, de mindez kevésbé hatékony, s lényegében felesleges. Az eltűnt erő és szenvedély csak az iszonyat formájában, visszájára fordulva, kívülről jöve látogatja meg ezt a gépies világot. A lét csak a megsemmisülésben, a katasztrófában, az életforma határán éri utol a kiüresedett viszonyokat.

Eljön az éjféli, s míg az élők alászállnak a temetőbe, a vendéglőben megjelennek, egyszerre ott teremnek, a semmiből teremnek elő a holtak. Az elhárító szimplifikációk és defenzív igazságok nem a sorsot háritották el, csak megértését. A védtelenné tevő védekezés hazugságai gyorsítják e világ sorsának teljesülését: a hazugok sorsa azonos a gyilkosokéval. Támadnak a holtak, körülveszik a kocsmáros és utolsó vendégét.

Alászállás az atyavilág pokolkapuján

Eljönnek értünk elveszített szereteteink, de láthatóan nem ismernek ránk. Fel kell ismernünk, hogy nem ismernek ránk. Nem gondolnak semmire, a maguk útját járkák. Végül a föld fordul ki, mint kezdetben a belek. Szeretni próbáló évszázadok kudarcának tanúi vagyunk: próbáltunk szeretni, de nem sikerült, nem tudjuk megvédeni magunktól egymást. A szeretet projektumának kudarcát fejezi ki a sötét feltámadás. Hideg világ születik, amely nem ismer hódolatot, rajongást, nagylelkűséget, a lét örömet és bűvöletét. Az apatikus világ hozadéka az egymás rovására létezés rettenetes hatékonysága.

Fel kell ismernünk, hogy nem ismernek ránk, és elébe kell mennünk az értünk jövőeknek. Két férfi és egy nő száll alá, a hamis pap nyomán, a kriptavilágba. Alászállunk velük a halál pókhálójába beszótt testek üregeibe, a holtakat beszövő és kiszívó örökkévaló szövedékbe, gyilkos és élősdí sorsfonalak fonadékába, mely majd a pokolfilmek korában tér vissza s foglal tért a fantáziában. A halál szó be a sors szövetébe, a természet első és a történelem második rabságába, melyek poklaiban az individualitás felszabadulása tűnt a póráz lazulásának, de amelybe a halál hálója – mely a *Dead and Buried* elején éppúgy megjelenik, mint a Fulci-film végén – ismét visszaránt. Fel vagyunk fűzve, ki vagyunk szívva: ha nincs autonómiánk, személyes sorsunk, ha nem váltunk ki egymásból valami egyszerű és újat, akkor a végeredmény a zombi. A szexualitással (a hús nyomorával és gonoszságával) kezdődik, a tulajdonnal és a versennyel (a közösség gonoszságával és nyomorával) folytatódik a rabság, a szálak sűrűsödése, a professzió (a technokrata sivárság) is hozzáteszi a magáét, mely nem pótolja a szeretetet – mind csak a pók nyála, melyből a háló készül, a determinációk ragadós szekrétuma, mely majd az *Alien*- és *Godzilla*-filmekben habzik tovább. A feltámadás tanúi vagyunk a sírmélyben, ahová megtértünk, s utunk végpontján szemtől-szemben állunk a lét első vak, vad pillanatával. E végső pillanat azonban a *Paurában* nem elég erős: ennek további kidolgozása a jövő feladata.

Itt vagyunk az alászállás végpontján, utunk végén, s a mi alászállásunk akadályozza meg a rémözön honfoglalását. A tudat elé megy a bajnak, ezért lehetséges a káosztól elhódított rend, a rendezett világ. Alászálltunk a föld gyomrába, a lét méhébe, hogy vallassuk azt: az atyavilág fogan vagy az általa birtokolt és alávetett női princípium? A zsarnok bitorolja az anyát és anyaméhet, és ebből születik az élőhalott világ? Vagy a férfi akar szülni? E két tipikus klasszikus horrortéma keveredik a végső képsorokban. Az áruló atya világa a béna hercege: a társadalom ősképe a pesszimizmus emlékezetében. Az áruló atya, mint nő nélkül szülő rém, a nő által szült individualitás helyett hadsereget teremt. A megoldás a vámpírfilm-ből jön: a lángra lobbanó feszülettel felnyársalt pap népe is elég. A feszület gyilkos nyárs és tüzelő falosz is, mert egy világi társadalomban a vallási szimbólumokat idézőjelbe teszi a blaszfémia. Ahogyan objektív gyűlöletről beszéltünk vagy a helyzet ironiájáról, úgy beszélhetünk a megkerülhetetlen objektív blaszfémiáról is. Fulci filmjei bizonyos ingerültséggel szuggerálják, hogy egy ilyen társadalomban, mint a miénk, minden rituálé tudattalan feketemise. Ez azonban nem falszifikálja, csak távolabbra tolja a mysterium fascinosa igazságát, a „fehér” jelentéseket. Az anyag csak daganat, fölösleges burjánzás, de a könnyítő tűz fertőtleníti a súlyos anyagi terek kitöltő nehézségét. A holtak fáklyákká válnak, midőn készek a semmire. Örtüzekké a lét határain. Az igazi halál – a második, az igazi – a tűz és nem a rothadás. A jó halál tisztító tűz és a feloldó egyetemességbe való beletáncolás, a nem-lenni-merés forró és világitó tánca. Nincs szerelmi szál Fulci filmjében, mert a halál orgasmusa

mélyebb, az egész test emanációja, s nem pár csöpp nemi szekrétumé. A nemi eksztázis mindegyik gyengébb modellje, a halál eksztázisáé, melyben a kiömlő én a befogadó kozmoszba helyezkedik át, így tapasztalja meg az oldódást. Az oldódás megtapasztalása a tapasztalatnak magának is oldódása kell, hogy legyen, addig mindig marad valami görcs. Az élőhalottak testesítik meg e görcsmaradékot, rút és tehetetlen maradást, ragaszkodást, képtelenséget a könnyedségre, nem-lenni tudásra.

A kis csapat egyesül Johnnyval, a kisfiú köré rendeződik, a szerelmi szál híján mintegy légből kapott gyermek – vagy az iszonyat gyermeke – a megvédendő maradék, az új közép-pont. Az utolsó képsorra ketten maradnak a pokol tanúiként, alkalmi pár, ők hatolnak be az elmúlás pókhálójába, melyben a szabadulást váró hullák függnek. Mary és a pszichiáter maradtak meg, csupa magány, egymáson nem segítő emberek térnek vissza a kriptákból. Hajnalködben járunk, amikor a nem összetartozó párra rátalál a nem hozzájuk tartozó kisfiú. „Meg vagyunk mentve!” De a kisfiú boldog futása elbizonytalanodik, még halljuk sikolyát, miközben a kép megdermed. A minden iszonyatot túlélő élet mindig tartogat számunkra új iszonyatot. A *Vámpírok bolygója* című Bava-film egyszerűen visszaveszi, ellentétébe fordítja a happy endet. Fulci ezt a megoldást, jó és rossz vég gyors egymásra következését, mely happy end és unhappy end végtelen váltakozására, kergetőzésére és bújócskájára utal, sejtelenesen kétértelmű lezárásban mossa össze, mely mégis úgy hat, mint egy újabb jajkiáltás, de már nem a maradék szereplőé, hanem magáé a filmé.

1.2.6. Zombirománok Jean Rollin: *Zombik tava*, 1982

A korai zombifilm vizsgálata során megfigyeltük, hogyan léptek fel a zombik a melodráma kérdésfeltevéseinek közegében. Most olyan kamarafilmeket vizsgálunk, amelyek a zombik kollektivistikus világában próbálják kifejleszteni a melodráma csírát, s azt kutatják, lehetséges-e pozitív érzelmeket és intim viszonyokat kifejleszteni e zord talajon.

A *Zombik tava* erotikus filmként kezdődik, visszanyúlva a pornográfiát megelőző meztelenfilm tradícióihoz (Russ Meyer is ebben a műfajban indult). A meztelenfilmtől a pornó-filmhez vezető filmtörténeti átmenetet a *Zombik taván* belül az obszcén princípium analitikus radikalizációjaként, a pornográf elem felfokozott változataként képviseli a rút iszonyat, melyet a meztelenség felébreszt. A meztelenség kihívó szépsége, a lemeztelénített női test provokációja felébreszti az élet tavát, az öspocsolyát. Fürdőző szépséget látunk, aki a Max Sennett-burleszkekből éppúgy ismert, mint az első erotikus filmekből. A testét felfedő fiatal nő feldönti a „Fürödni tilos!” táblát, s tárulkozva merül a tóba, melynek iszapos mélyéről csodálkozó arcú szörnyek pillantanak fel a ficánkoló önélvezet képére, a korlátlan nárcizmus óceáni érzésére, a női autoerotika vágyakat ébresztő és egyben gúnyoló felszabadulására. Vetkőző, nyújtózó, tárulkozó lény. Az érzékek minden oldalú kéje, a korlátlan önátadás képe. Átadja magát az elemeknek, előbb a napnak, majd a víznek. A boldog nőt látjuk, a lét kéjében úszva, kiben a vágy és a kielégülés nem válnak el, hogy szembe kerüljenek egymással, hanem a vágy közvetlenül megy át kielégülésbe, s látjuk a boldogtalan férfiarcozat, kiknek vágya a sóvárgó nyomorúság ellentétéként definiálja a kielégülést, s így mintegy az ember önnön bőréből kibújásként, s egy más egzisztencia idegen, boldogabb világában való partra

szállásként a beteljesedést. Tompa ordítást, mély nyögést, kínok kollektív kórusát váltja ki a sötét mélységek fölött ellebegő könnyed meztelenség. Magunk is a mélyből figyeljük, ahonnan nézve templom a tó, melynek kupoláján a nő, nyíló nemi szervvel, obszcén angyalaként libeg, Erős és Aphrodité, Vénusz és Ámor egy személyben. Vak ösztönnel leng a nő felé az eltorzult arcú, elátkozott csapat, mint rovarhad a fény felé. A zombik, akiket nem fogad be, kivet, kiköp magából a tó, s akik nyugtalan mészárosokként kószálnak a be nem fogadottságként ábrázolt megváltatlanság élőhalott útjain, olyanok, mint a férfi, akit nem fogad be a nő: nem tudnak meghalni, azaz megkönnyebbülni, oldódni. A kielégületlen férfiak egyenruhás katonák. Egy elmúlt korszakból itt maradt német megszállók, bukott hódítók. Most a nőt nem kaphatják meg, mint egykor Franciaországot. Az ember-természet viszonyt frontként bemutató megváltatlanság az örök háború képe, mely nem ismeri a béke titkát. A tó és a nő, az iszap és a férfi képe erotikus katasztrófafilmként vezeti fel a horrort. Engedjétek egymáshoz őket: szűnik a horror, ez a képlet.

A cselekmény kiindulópontja katasztrófikus találkozás. Konfúzus dulakodás, elemek ellenállása által lassított, rémálomba illő vonaglás a víz alatt. Fullasztó vágyak tombolása. Végül a felszín látjuk, mely semmit sem árul el: lombon átsütő nap, fehér hattyú lebegése. A természet szépségei itt is úgy takarják a mélyben zajló kegyetlen folyamatokat, mint a szép bőr száraz tökélye a belek savas munkáját. Minden hazugság, ami szép? Hogyan viszonyul a trubadúr igazsága a harcoséhoz? A lovag premodern fogalmában még összefért e kettő.

Jean Rollin filmje a *Szerelmem Hiroshima* zombiváltozata: a német katona, a szövetségesek bombázása során testével védi a francia lányt, mint hős lovag. Egy férfi és egy nő: Helen és Kurt története, a megszálló katonáé és a partizánok lányáé. A háború a nagyvilág nagyüzeme, a gépesített kollektivitás mészárszéke, mellyel szemben biblikus és intim térként áll szemben az istálló, ahol a párt szeretkezni látjuk. Az istálló a tisztaság és termékenység, a szerény élet teremtő erejének képe, míg a mészárszékkal azonos nagyvilág a kollektív ambíciók mértékvesztő engesztelhetlenségét és gögijét képviseli. Hosszan falja a nőt, a parasztszűz testét, mellét a katona, de a szerelem másfajta falás, mely nem falja fel, amit szeret, a felfalás véges zombi-kéjével szemben ez itt a végtelen gyönyör képe. Később elnyeli a férfiarcot a rohamsisak, a katonát a páncélautó, az egyént a csapat, az embert a háború. A hódító Kurt tette magáévá Helent, és a menekülő Kurt búcsúzik tőle. Megvert, kivérett hadsereg osztaga tér vissza a defenzíva idején. Kurt tíz percet kapott a búcsúzásra. Olyasfajta háborús románcot látunk, amelynek klasszikusai a lengyeleknél Dygat, nálunk Tersánszky. „Visszajövök!” – ígéri Kurt, de már a falu határában lemészárolják, társaival együtt, a partizánok. Ez azonban a zombirománc hőseit nem akadályozhatja meg ígérete teljesítésében, melyet a baba, a kisebbik Helen fölött tett a szülőágyon, mely egyúttal Helen halálos ágya is.

A konfliktus forrása, hogy a szerelem kisvilágában ráismerünk a különbözőben rejlő azonosra, a háború nagyvilágában azonban nem. A zombifilm ráismerési tilalma tehát abból fakad, hogy kollektívvá és totálissá vált a háború, békekötés nincs, barátság, szerelem csak fegyverszünet, ezért mindig fel kell készülnünk a törésre, a szakítási pontra, ahol nem számíthatunk többé egymásra. De ha a kisvilág ráismerést követel, a nagyvilág rá nem ismerést ajánl, ott az azonost, itt az azonosíthatatlan, veszedelmes roncsot vagy hulladékot kell egymásban felismernünk, melyik parancsra hallgassunk? Merj rá nem ismerni! – tanítja *A holtak hajnala* rohamrendőr-szekvenciája. Vedd észre, végre lásd meg az identitás látszatában a végtelen differenciát! Ismerj rá a felismerhetetlenné válásra! A lepusztulás megfordíthatat-

lanságára, a kultúra korróziójára, az ember antikvárságára, az érzelmek lehülésére, a lélek kiürülésére, a lelketlen reagológépre, mely leckét mond és legázol, akinek nincs módja ígérni, mert szavai nem érvényesek és nem vállalhat felelősséget magáért, mert lényege az alkalmazkodás, a szakadatlan átváltozás, életerejé a tökéletes hasonulás bármihez, ami jön. A zombifilm egyébként logikus ráismerési tilalmának ezúttal veszélyes oldalát emeli ki a háborús románc. Az egykori sikeres partizánakció groteszk ismétlését látjuk, a partizánok tüzelnek, de a zombik csak jönnek, megállíthatatlanul, zölden és véresen, az egykori győztesek felé.

A zombi (Howard Vernon) visszatér, a kis Helen (Anouchka) nem fél apjától, a mocsár-ember, a tó szörnye, a zöld iszaplény simogatni próbál. A *Zombik tava* a *Szerelmem Hiroshima* kereszteződése a fekete laguna szörnyével (Jack Arnold: *Creature From the Black Lagoon*, 1954). Apa és lánya felismerik egymást, az apa zombiként is hős lovag marad, ki megvédi lányát társaitól, a csapattól, a többi zombitól. Az embernek van valami mindenféle kegyetlen hatalom által asszimilálhatatlan magva, mely egy világon kívüli pont, honnan ki lehet mozdítani helyükről a világokat, melyek hatalma idáig nem ér, ahogy a régiek mondták, a zombivilág-előtti generációk: a fertőzet „megáll a lélek házának küszöbén”. Akiben ez az asszimilálhatatlan mag vagy immanens transzcendencia él, az nem egészen zombi. Ez az a pont, ahol egymásra ismernek a pótolhatatlan egyszerűségek és megélik az ismétелhetetlen alkalom szenzációját. Akik erre a pontra elérnek, azok felülemelkednek az alantas viszonyokon, mert van bennük valami, él bennük egy emlék, egy privilegizált élmény, amely az élet igazi csúcspontját jelenti, ahol senki sem éri el, méri be, magyarázza meg és ezért nem is manipulálhatja többé őket. Behozhatatlan előnyre tesznek szert minden kollektivitással, a megszálló, asszimiláló, parancsnokló erőkkkel szemben. A lét szabadságában és lehetőségei korlátlanosságában oldódnak fel és nem a parancsolt viszonyokra redukált kollektív rabság leépítési formáiban. A zombiban él egy emlék, ha a csúcspontot, a gyengéd rajongás egzaltációját megélte, megmarad ennek a minden másra visszavezethetetlen, redukálhatatlan rátalálási-élménynek az emlékezete. Egyszerre megfordul minden: eddig a zombit egy törésponton ismertük fel, ahol az ember egyszerre nem azonos többé magával, egy veszélyes kisiklás beszámíthatatlanná teszi. Most azt látjuk, hogy ez a töréspont, az emberi önzonosság határa, egy végtelen differenciapont, egy felcsereíthetetlen belső gazdagságot és messzeséget magában rejtő mag hiánya, a szubjektivitás hiánya. Előbb úgy tűnt, a zombi-baj a differencia megnyilatkozása, most úgy tűnik, a zombiból épp a végtelen egyéni differencia hiányzik, s ennek megtámadottságában áll a katasztrófa. A közönséges zombi csak örök katona és nomád, a többi zombihoz tartozik, elballag, amerre ők, éppúgy nem tudja, mit akar, mi úzi és mi hiányzik. A csoport viszi, amelybe besorozták. Egyszerre azonban megjelenik egy zombi, akiben él egy emlék. Kurt megküzd a csapattal, a hordával az egyéni életért, a pusztítással az őrzésért. Megküzd magával is, mert ő is a csapathoz tartozik, a kislányért, akit még, mert gyermek, nem ettek meg az embertelen viszonyok. A kislány találkát ad az apának, sétálni mennek, kedves groteszk pár egy elmaradt élet útjain, melynek már nincs helye a világban. Egy zombi felfedezi az emléket, megéri a ráismerést, megpróbálja a jóságot, kísérletet tesz rá. A zombikban azért nem volt szabad ráismerni a mieinkre, mert elvesztették a ráismerő és azonosuló képességet, nem ismertek ránk. Ebben a zombiban azonban most feldereng a ráismerés. A német-francia háborúból születtek a zombik, a német-francia szerelemből a megmentő. Mintha a halott Helen képe adná a tanácsokat, s mintha ő várná valahol Kurtot, akit a kislány feladata Helenhez visszavezetni a test és a viszonyok rabságából. A kis hadnagy,

aki nem tudja, hogy a háborúnak vége – és talán nincs is vége, csupán hidegháborúként vált totális és örök háborúvá, világháborúból a világ létmódjává – lánya védelmében tűzhalálba vezeti csapatát. A napalm a megoldás – mondja az újságíró. A tűzön át visz az út az üdvbe. A „tisztító tűzre” azért van szükség, mert az azonosban, rokonban, amit fel kell ismerni, rejlik a nem-azonos, az idegen is, amit szintén fel kell ismerni. A szeretet múlhatatlan érvénye és a jóvátehetetlen romlás egyformán erős. A kislány szeret és megsirat, de kiszolgált a napalmtámadásnak. „Isten veled papa, add át mamának az üdvözetemet, te voltál a legjobb barátom.” A kis Helen a halálba vezet, s ezt azért teheti, mert az apa, ha meg tudná mondani, hogy mit akar, ő is így akarná. Mert egy vödör vér kell féken tartásához, s a kis Helen kínálja a vért, tenyeréből itatja apját, hogy ne változzék át beszámíthatatlan rémmé. A semmi befogadó öle olyan végül, mint egykor Helen öle, menedék, mely rejtve véd a nagyvilág, a megjárt háború által ránk rótt köz-maszk, szörny-pofa éhségétől, az iszonyú átváltozástól.

Ha csak az éberség önmagához való minden napi visszatalálása kontinuum, a tartalmak nem, akkor az embernek nincs tartozása sem mással, sem magával szemben. Ha csak a meglét a fontos és nem a kilét, akkor az álom egyenértékű a halállal, mert nem tudhatjuk, ki lesz, aki másnap felébred, kicsodaként ébredünk. Meddig tartozunk hűséggel, szolidaritással annak, aki nem teszi azt, amivel viszonyunknak tartozna? És hogyan is tehetné, ha nincsenek többé ilyen tartozásokat magukkal hozó viszonyok? A rokonfelismerő berendezésként alapított európai kultúra két és félezer évi fejlődésének végén vagyunk, ezért vált kényelmetlenné a fejlődésgondolat. A rokon- később barátfelismerő szerkezet segítségével léptünk be eme kultúrába, melyből most egy az előbbi helyére beszerelt ellenségfelismerő gép segítségével lépünk tovább. Az ellenségfelismerő gép egy hiperracionális antikultúra magvaként szolgálja a technocivilizáció versengés-maximáló és ezáltal ellenségkép-függő szupertársadalmába beletagoltak létfenntartását. A *Zombik tavában* a szerelmi cselekménnyel szembeállított háborús cselekmény szintjén a gyűlölet kötelességgé válik, s a kötelességteljesítést a fel nem ismerés biztosítja: hogyan is tudná megnyomni a ravaszt, aki felismeri az embert a barikád túlsó oldalán? A kötelesség művi rabságként, az egyének bekebelezéseként, csoportokhoz való csatolásaként jelenik meg, a lelkiismeret pedig az egyéni érzékenységbe, a privát szenzibilitásba olvad, nem introjektált közösségi törvényként, nem felvállalt külső parancsként, nem elidegenedett kötelességként, hanem a személyes szellem kritikai képességeként, önellenőrzéseként jelenik meg. Az egyéni lelkiismeret nemcsak introjektálja, hanem felül is vizsgálja a kollektív szellemtől örökölt késztetéseket. A kollektív szellem felülbírálja az egyéni ösztönt, de az egyéni szellem – a végső pont, az éberség sarkpontja – számára a kollektív szellem is csak ösztön, a vívó, birkózó kollektív testek ösztöne.

A *Zombik tava* partizánjai az ellenségben csak az ellenséget látják, a németben nem ismernek rá az emberre, abszolút jóban és gonoszban gondolkodnak, s az önteljesítő próféciaként működő fekete-fehér világnézet teremti a zombivilágot. Az eredeti rá nem ismerés, amely még bűn volt, az európai kultúra elárulása, teremti azt a világot, amelyben a ráismerés életveszélyes, mert az azonosulási készség csődje megteremtette a valóban felismerhetlent, az áthidalhatatlan távolságot, eltüntette a ráismerés tárgyát, megteremtette a felismerési tilalom tárgyát. A német nemzet nekiment a franciának, nem ismert rá a rokonra, szomszédra, a francia partizán nekiment a német kisémbereknek, nem ismert rá a hozzá hasonló áldozatra. Az önmagát teljesítő prófécia azonban fordítva is hathat: ha van még a rémben valami emberi, amire ráismerek, átalakulhat „jó zombivá”, s ez a zombirománc szomorú, groteszk

hőse. Már maga a zombi is paradox képződmény, ember és nem-ember, élő és halott. Most, a jó szörnnyel, megkettőződik a paradoxia. Most már nemcsak a rokonban kell felismernünk az idegent, a felismerhetetlenül elváltozott rémben is fel kell ismernünk, keresnünk kell a fel- és elismerhető minőség maradványát. De van-e mód a háborúban hezitálni, válogatni? Mert ha nem lenne meg benne a vélt emberi minőség, s egy percig késlekednénk, végünk. Ha túl gyorsan ölünk, megöljük, ami a másik táborban még emberi, ha nem ölünk elég gyorsan, megölik, ami bennünk még emberi.

Van-e visszaút a nem autentikus, nem belőlünk következő, formális és lélektelen, kívülről irányított tettekből, az engedelmességből, konformizmusból, megalázkodásból, szolgálásból? A zombifilm sivár világában, ahogyan Romero vagy a *Dead and Buried* bemutatták, egyenes út vezet a banalitástól a bestialitásig. Van-e visszaút és ellentendencia? Van-e a lélekben készség a jóra? A ráismerés, azonosulás, hűség, részvétel, elfogadás, megértés veszélyessé válása jelölte ki az európai kultúra végét, és magyarázta meg a születő új, hideg és sürgeteg világot. Maradt-e valami élő magva az emberi lehetőségeknek, melyekből feltámadhatnak? Ezt nyomozza a zombiromán.

A zombi maga is gyakran szól: már nem vagyok ugyanaz. Vigyázz velem! Vigyázz magadra! Temess el engem, kedvesem. Ez nem egyszerűsíti problémánkat, hiszen az, aki így szól benne: még ugyanaz. A ráismerőre kell ráismernünk, az emlékezőt kell felismernünk. A „jó” zombiban él egy emlék, egy hűség, vagy ha nem is él, legalább feldereng. A „jó” zombi tudja, hogy a zombi rossz. A jó zombi egy pillanatra felfogja, hogy a zombit a maga kínja vezeti és nem a más öröme hajtja. Felismeri a primér, önző – rettenetes és kegyetlen – készletésekre redukált lét rútot és veszedelmes mivoltát. Nem akar ilyen lenni, de nem tud megváltozni. A jó zombi meg akar halni, s azt akarja, hogy éljünk. Tudja, hogy nincs semlegesség, nincs ártatlan és közönyös középút, ha nem tud értünk élni, csak ellenünk élhet. Egy lehetősége van nem ártani nekünk, ha magának árt. Az, amire rá kell ismernie a maradék emberség felismerésének, az az ő szeretete, az ő egykori ráismerése mireánk, s felderengő emlékezete eme ráismerés boldogságának. Ezt kell meglátnunk a kritikus pillanatban. Ráismerések ismernek rá egymásra.

A felismerés eredetileg a másvalakinek az énrel való emancipációja és a létfenntartási ösztön gondoskodó figyelmének kiterjesztése reá. Az első felismerő erő a rokonság, a rokoni érzés, a második a szerelem. Az előbbi ember-előtti idők öröksége, az ember nóvuma csak az, hogy függetleníti az ösztöngaranciáktól, s az ezek kapacitását érzékenységben túlteljesítő kultúra hatáskörébe utalja, ami egyúttal alternatív ráismerés-kultúrák gazdag varianciájához vezet. Az utóbbi, a szerelem, kései vívmány, melynek kulturális természete félreismerhetetlen. A rokoni érzés a családtagok körét, csoportját ismeri fel, a szerelem egy távoli idegent állít különös megvilágításba: mintha már mindig ismertük volna, mintha már leéltünk volna vele egy (vagy több) előző életet. A *Zombik tava* mint apamelodráma a szülői ráismerést, az eredetibb ráismerési katarzist kombinálja a szerelem mint szekundér ráismerési lehetőség vagy üdvpotenciál katarziséval. De az újabb rétegen keresztül közelíti meg a régít, a szerelem teremti azt az intimvilágot, amelyben a szülői ráismerés megéli a maga hűségdrámáját. Az apamelodráma, mely a *Szerelmem Hiroshima* örökségébe beoltja Victor Hugo Nyomorultakjának emlékét, a szeretet újrafelfedezésének drámája egy szeretet nélküli világban. Az erotika, akárcsak a háború vagy a gazdaság, másokon élösködik, a szeretet hagyja és várja, hogy

rajta élőködjenek. Kurt, aki jó apa szeretne lenni, még zombiként is kitanulja ezt a mesterséget, ami nekünk, akik formálisan nem vagyunk zombik, se sikerül.

Valamilyen nagyon szép mert pesszimista, azaz nem hivalkodó, nem túligérő és nem túl követelő szereteteszményhez jutnak el végül a vizsgált film törvényszerűségeit untig ismétlő, s mégis megunhatatlanul népszerű zombirománcok. Felismerni magamban a szörnyet, a diszkontinuitást, a differenciát, az ellenállhatatlan és beszámíthatatlan erőket, és félteni tőlük a másikat – ez a szeretet. Az életösztön áthelyezése belé, a másikba, itt már nem annyi, mint a másik örömeit elirigyelni, javaira vágni, mert a vágyak kisiklottak, az emberek nem érzékelik az emberi alapszükségeket, az emberré tevő erők akaratát, de meglopkodják egymás vágyait és elmerülnek az értelmetlen dúskálásban, a fölösleges hajhászásban. A szeretet most azt jelenti, hogy az ő fájdalma fáj, s nem érte harcolok (nem hiszünk már a tolakodó szeretetben és lehenгерlő boldogításban, nem hiszünk egymás birtokolhatóságában és megválthatóságában), hanem magam ellen harcolok, mert az „én” a pokol kapuja, a „te” legfeljebb ütközési felület. Ez a zombirománc új szerelemkoncepciója.

1.2.7. Brian Yuzna: Return of the Living Dead III., 1993

A Nicholas Ray: Rebel Without a Cause (1955) című melodramájának nyomán haladó exozicció narancsszínű tengerparti naplementével indul. Az autók körül lézengő, modoros, pózoló tinédzserekre körben az éjszaka árnyai lesnek, melyek keretet adnak az utolsó fényeknek. Anyagilag jól ellátott, lelkileg magukra hagyott gyermekeket látunk, akik számára az élet nem feladat, kaland és kockázat. A tét nélküli életből, mely legfeljebb formálisan írja elő, de nem igényli és nem is jutalmazza a képességet és erényt, a problémás gyerek, a nehéz ember bajkeverő mentalitása a kiút. Hőseink, a csapattól elváló fiú és lány, Curt (J. Trevor Edmond) és Abigail (Mindy Clarke), érzékeik mesterkélt felpaprikázásával töltik az unalmas időt.

Az amerikai hadsereg valahol délen trioxint szórt a marihuána ültetvényekre. A rendcsináló akció kísérőjelensége-, másodlagos mellékhatásaképpen feltámadtak a holtak, kiket, lévén elpusztíthatatlanok, leplombált fémhordókban őriznek. A „jó” (a sikeres katonai csapás) másodlagos „rossz” mellékhatása volt az új feltámadás (mert a természet visszaüt), de katonáink, akik a „rosszban” is találnak valami „jót”, biofegyvereket kreálnak a feltámadottakból. Curt és Abigail meglesik a fiú apja által vezetett kísérletet. A holtak feltámadását izgatott szeretkezés követi, a meredt testek mozdulását a lány erotikus ingerként éli át. A halál, az iszonyat orgazmusát követi a kéj orgazmusa. A halál orgazmusa nagyobb: az egyenruhába bújtatott tudósok nem hagyják nyugodni, felébresztik, ráébresztik a nemlét szégyenére és kínjára a halál által megcsúfolt és kifosztott páriákat, rothadó rútságokat, döbrent arcú holtakat, kik a gyűlölet és fájdalom eksztázisaival reagálnak, míg a lány vörös haja nyíló függönyében feltűnő, duzzadó ajka erotikus izgalomtól remeg. Vajon érzett valamit a pasas? – fantáziál a szeretkező nő. Irigylí az általa átéltnél nagyobb izgalmat, még ha a fájdalom eksztázisa is. Kíváncsi borzongással próbál behelyezkedni az imént látott, kísérletező kutatókat taroló, elszabadult hulla helyzetébe. „Megjárta a poklot. Szörnyű lehetett halottnak lenni.”

A nő az aktív, a férfi a passzív, a cselekményt a lány ingeréhsége, kíváncsisága majd átváltozása viszi előre. Curt – aki megbotránkodik és megriad, visszakozik és kiutat keres a helyzetekből – a hátráltató, míg Abigail a hajtóerő. A voyeurista kaland, az apafigura felelősségi

körébe tartozó testi pokol meglesése kiábrándítja a fiút, s az apában való csalódás erősíti kapcsolatát a lánnyal. „De itt vagyok én!” – biztatja Abigail, aki ezzel mintegy adoptálja őt.

A kiábrándulást apa és fiú szakítása követi. A félresikerült kísérlet után az apát áthelyezik, menni kell Oklahomába. A fiú ekkor fellázad a hányatott élet ellen, mely csupa áthelyezés, utazás és újrakezdés. „Végre vannak barátaim.” Ez első sorban Abigailt jelenti, aki fontosabbá vált, mint azok a véletlen kapcsolatok, amelyeknek helye van a lázas tevékenységben, hol kő kövön – sőt most már „sejt a sejt” – nem marad.

A totális terror új értelmet nyer, nemcsak a látható környezet ellenőrzését, nemcsak a területiális hódítást. A sejtekig és atomokig hatol, a világ legbelsejéig, melynek sem titkai, sem önmozgása nincs többé. Meddig lehet elmenni, mi fog történni ezzel a világgal, melyben még az atom sem lehet szabad, s nem járhat a maga pályáján? A hatalom, melyet megmámorosítanak az általa mozgásba hozott erők, végül többet ébreszt fel és mohóbban kavargatja őket, mint amit kontrollálni is tudna. Ahogyan társadalmuk, úgy a szerelmespár sem érzékeli a kötöttségeket, a lehetőségek határait, a veszélyeket. „Elszállt” emberek, de világuk is az: a kor, a nemzedék képezte ezt a kifejezést.

A katonákat megmámorosítja, hogy elvették a földtől a holtakat, a lányt megmámorosítja, hogy elvette a katonától (az apától) a fiát. Az apának a hullák maradnak, hisz az anya is halott, s a forró, vörös, élő nő a fiúé. Az apa a holtakat piszkálja, a lány a fiú nemi szervét, méghozzá motoros száguldás közben. „Vedd le rólam a kezéd, szörnyeteg.” – lökte el a fiú az apát, s ezt követően, a szabadulás mámorában, a lány teszi rá kezét a fiúra, szeretkezni a száguldó motoron. Baleset következik, a lány most már fizikai értelemben is elszáll, s a szép vörös fej lámpaoszlophoz csattan. A túl eleven lányt egy perc múltán hullaként tartja karjában a kétségbeesett szerető. Abigail átvette az apai funkciókat is, amit az tett lehetővé, hogy az apa nem tudta átvenni a gazdátlannal maradt anyai funkciókat (mint ezt később egy fiával folytatott beszélgetés jelzi). Funkció-monopóliuma révén a lány tartja végül kézben az összes élethez kötő kapcsolatokat. A szülőttől a normális fejlődés idején is távolodik a gyermek, melyben lázadások és csalódások segítik őt. A felbomló család világában a csalódások elmérgesednek. A szerető képét még nem terhelik csalódások: a vágyott lehetőségek kristályosodási pontja. Abban a pillanatban válik világossá, hogy Abigail anyja, apa és feleség egy személyben, amikor holtan látjuk a szerető karjaiban, aki nem tud belenyugodni, beviszi a bázisra, s a trioxin segítségével visszahozza az életbe, pontosabban, az ötvenes évek melodramáinak nyelvezete számára is ismert „áléletbe”, a lányt. A halált követő feltámadás ismét megerősíti iszonyat és kéj asszociatív kapcsolatát: Abigail nem tudja, hogy meghalt, azt hiszi, hogy szeretkezett. „Fantasztikus volt, gyere még egyszer!”

A következőkben a normális szerelmesfilmek logikáját követi a cselekmény, mint a pár közös útja, kalandok sora, melynek kérdése, egymáshoz vezető út-e a szerelem? A kérdés pikantériáját fokozza, hogy az egyik fél zombi. Abigail feje időnként kinyaklik, eltört a gerince. Lassanként fedezi fel új életét. Nagyon éhes, de kiköpi az undorral kóstolt ételeket, még nem tudja, mire van szüksége: élő húsrá, friss vérré. Állandó konfliktust jelent, önlégyőzés követel a lánytól a megváltozott helyzet: új természete nem a nemi szervében, hanem a gyomrában készít helyet partnerének. „Erős érzelmi kapcsolat volt köztük, mely visszatarthatja a lányt a bántalmazástól, kivéve, ha kihagy az agya. Ha bántalmazza a fiút, akkor a fiú is olyan lesz, mint ő.” – magyarázza a szakértő.

Abigail, aki felfal egy kínai boltost majd egy mexikói gengszterbandát, mindvégig küzd vágyával, megpróbálja legyőzni ösztöneit, önmegtartóztatásra készíteni éhségét és agresszivitását, szerelme védelmében. Zombi, akinek erősebb az – ő esetében a halálösztönnel egybeeső – életösztöne, realitásérzéke, mint szerelmi vágya. Csak a halál mutatja meg, hogy csupán az életösztön számít, nincs szerelem. De a lányban még nem halott a mag, az emlék, a vonzó fikció bűvölete, a szerelem lehetőségének emléke. Abigail ezért kínozni kezdi magát, feltépi, darabolja, vagdalja, testét, tárgyakat fűz bele, hűz rajta át, hogy így fegyelmeljeze követelő vágyait. Meg kell erőszakolnia az éhes testet, mert a test éhsége megerősokolja az ént, a lelket, veszélyeztetve a társat. A kín megfékezi a vágyat. A szenvedélyt csak egy másik szenvedéllyel lehet megfékezni. Az iszonyat kéje, a kín, tovább fokozható, mint a vágy gyönyöre, a szerelmi beteljesedés? Maga a vágy is kintermesztetű vajon, s ezért fékezhető meg, mind nagyobb kínokkal a vágy, és pótolható a gyönyör? A leépülés által újra tiszta Destrudóvá vált szenvedély, a lét eredeti, komor kegyetlenségébe és fenyegetett dühébe visszafolyt Libidó könnyebben kielégíthető, mint a szerelmi ösztönként kifejlett és önállósult leszármazottja, mert a Libidónak kooperációra van szüksége, míg a destrukció a mindenütt jelenvaló konfrontációból nyer kéjt. Ezért kínozza a lány önmagát: a szodomazochista esztétikaként kibontakozó negatív önkielégítés fordítja vissza a világról önmagára az éhség (=gonoszság) öskéjét.

A lány olyasforma átalakuláson megy át, mint majd a Crash című Cronenberg-film egyik hősnője, mind kevésbé hasonlít önmagára, egyre több fémalkatrésze van, karmok, tüskék. Teste tele van a világnak feltáruuló nyílásokkal és a világba behatoló fallikus fémalkatrészekkel. Az eredmény démonikus látvány. Mire utolériük hőseinket az üldözők, Abigail ördögien dekoratív, iszonyatosá szépült rémként kerül elő, születik újjá a csatornákból. Magát szülte újjá csodafegyverként, ebben is versengve a földtest és társadalomtest globális kontrollörévé avanzsált katonával, a fegyvergyáros apával, s a világot rendcsináló katonai csapásokkal kormányzó birodalommal, melynek titkos laboratóriumaiban készül a világvege.

Abigail egyúttal kulturális heroina: újfajta esztétikum, a testészer felfedezője. Előttünk születik egy új fetisizmus, az ember felkínálja húsát a lehető legtöbb, legsokféllebb behatolásnak, mert átjártsága és felfűzöttsége, odaadása és birtokoltsága érzése azonos számára a létérzéssel. Bélyegre, jelvényre vágyik, felajánkozásra, a más számára való lét kifejezésére, a test médiummá nyilvánítására, az autonómia tagadásának pátozására, új fenségre. A testészer mint dísz-seb, erotikus szimbólum is, nemcsak a közösségnek való felajánkozás, erotikus ajánlat is, még hozzá totális, mely az egész testet az exhibíció örök orgazmusában tárulkozó nemi szervvé nyilvánítja.

A cselekmény váza az üldözött pár története, amely Fritz Lang, Peckinpah, Don Siegel klasszikus műveire megy vissza. A rendőrség, a katonaság és egy mexikói banda által üldözött szerelmespár a csatornáknak talál menedéket, az éji folyóparton megismert csavargó kuckójában, aki Révésznek nevezi magát. A szerelmespár többszörösen üldözött, a katonaság is két csapatra szakad, az apára, aki meg akarja menteni fiát, s egy vérmes parancsnoknő osztagára, ki a fiút is úgy likvidálná, ahogy a fiával szemben megértőbb vagy tűrőképebb apa is meg akarja tenni a lánnyal. A különösen kegyetlen parancsnoknő új hivatássá, tudós profizmussá teszi, ami a Paura iparosa esetén még rémtett. Látjuk, amint átfúrja a modern szent, a Révész agyát. Az asszony, mint katonanő, a valódi apa fölél rendelt domináns anti-anaként jelenik meg, s a maradék gondoskodó funkciókat végül az apa látja el, míg a domina

a kontroll elvét viszi a végsőig, széttrancsírozza a testeket, hogy gépeket gyártson belőlük a Pentagon számára. Ő itt az őrült tudós, de nem privát zseni már, mint a gótikus horrorból ismert mad scientist. Besorozták, s a világra ráülő túlhatalom szimbólumaként jelenik meg, egyúttal a nőiesség végeként, melynek nincs többé legitimitása a besorozottak harcosvilágában. Abigail szexőrülete úgy is értékelhető, mint a nőlet lehetetlenné válása elleni lázadás és tiltakozás. A kasztráló anyarémmel egyúttal megerőszkoló nő, aki száz nyíláson akar behatolni a magáévá tett testekbe, és csak az uralom kéjét ismeri. Mindenki kiveszi részét a borzalom megtermeléséből: a kínai boltost a banditák sebesítik meg, a vadul tüzelő rendőrök golyója öli meg, és végül Abigail falja fel. Mindenki borzalmas, de végül a legszeretettebb, a szerelem által óvott Abigail válik a legborzalmasabbá. Ám a végső borzalom dramaturgiai pozíciója paradox: ha nincs mód nagyobb borzalom irányában tovább lépni, egyetlen fokozási lehetőség, dramaturgiai, narratívikai kiút marad, a jóság emléke, a kísértés a jóra. Az etikai érzések újrafelfedezése úgy lép fel, mint a borzalomesztétika beteljesítésének formakövetelménye. Az elbeszélés által ön maga számára kreált csapdából való narratológiai kiút az élet etikai útjának képe.

A Révész vagy a Néger figurája az egyetlen pozitív kép. Csavargó, segítő, gondoskodó barát, később szent és mártír, végül zombi. A furcsán viselkedő csavargó kissé őrült, a részvétel és szolidaritás már csak örületként él, és már csak a csatornáknak, a patkányok között. A Révész, miután megsegíti a párt, talizmánt ad a fiúnak, lelkére köti, ő is adja tovább annak, akit talán egyszer majd megsegít, „mindig akad valaki, aki segít”, ez a Révész reménye.

Nászútfélét élünk át a Révész rejtekén. „Elmegyünk Seattle-be, lakást bérelünk, én dobos leszek, te pedig ülsz a bárban, és egész este engem nézel.” – tervezi a fiú. „Undorító vagy.” – mondta egyszer a véres, falánk nőnek, de megbánta, rohant utána, kihalászta a szennyvízből, s undorítóbb formában, mint amikor kidobta, ismét ölelte. Van valaki, akivel az ember végigmegy az úton, mert mindent elfogad tőle, s ez a határtalan feldolgozó képesség a szerelem: ez az új zombirománc szerelemkonceptiója. Ám ez a fajta szerelem nem bevezet az életbe, hanem kivezet belőle. Élet és szerelem nem ismernek rá egymásra, mert a szerelem végül a rútat is szépnek látja, a banalitás kegyetlensége pedig semmit sem ismer fel többé, sem szépet, sem rútat.

„Úgy szerettelek azelőtt, amilyen voltál, amilyennek lenned kell.” – vallja Curt rimánkodva. „De hát nem látod, hogy nem megy?” – kérdi Abigail kétségbeesve. „Nem tudom, mi történt velem, nem élek, nem vagyok halott, csak nagyon magányos.” A jó akarása nem segít, a jóakarát nem éri el a jót, mégis megakadályozza a legrosszabbat, tehát nem értelmetlen. „Szeretnék olyan lenni, mint voltam, de nem érzem ugyanazt. Én csak olyan iszonyúan éhes vagyok...” A lehetetlen jóság emléke őrzi az életet, ha nem is jól. Mindig vissza kell venni a maradék emberségből, hogy a cselekmény ne váljék ellentmondásokat tagadó és lehetlenségeket ígérő, problémákat elmaszatoló s lelki kényelemérzetünket kényeztető, aljas giccsé, megőrizze érzelmi hitelét. Látjuk Abigailt, amit megmentőjét, a négert falja, remegve tömi szájába a még élettől gőzölgő belsőségeket. Felnyúszt: „Segíts!”, de Curt feldolgozó, befogadó képessége ezzel eléri a törési pontot, kihátrál a képből, s átengedi a katonának a lányt.

A tékozló fiú megtér a szerelem csatornavilágából, vérgőzös labirintusából, az atyai házba. Most az atya tervezget, és a fiú hallgatja. Mégis megyünk Oklahomába? Túléljük-e kamasz kalandot? Curt elhagyta a lányt, aki mindig is óvta őt magától. Abigail volt a kinti

világ képviselője a benti világban, az ostromló zombiké a kuckóban, a menedékben. „Kötözz le, nem látod, hogy én is közéjük tartozom?” – kiabált a lány.

A történet e ponton, a gyermekkor utolsó nyarának történeteként, pozitív fordulatot is vehetne, ha nem térnénk vissza a bázisra. A közönyös és anonim apparátus laboratóriumnak nevezett kínzókamrái meghaladják a Fu Manchu-típusú zsarnokok, despoták lehetőségeit, a tudományos-technikai racionalitás hideg célszerűsége a gonoszság képzelőerejét. Curt még egyszer elindul a folyosókon a nyögések és sikolyok nyomán. Itt látjuk végül a vézna, sápadt, meztelen lányt, ki az új esztétikum felfedezésekor még maga dolgozta össze magát a testidegen világgal. Az új ráció véghez viszi és idegen kézbe adja, amivel, az új esztétikum felfedezésekor, magunk kacérkodtunk. A hullákat barkácsoló destruktív antianya műhelyében kikötött kis hősnőnkre is a közös sors vár, átváltozni harci rémmé, techno-janicsárrá. A fiú fellázad, a lány emberi gonoszsága és önelvesztése felvállalhatóbb, mint a totális és kollektív, hideg és fizetett, hivatássá és kötelességgé lett embertelenség. Curt ismét csatlakozik Abigailhez, kiszabadítja, csitítgatja a lányt, közben a többi zombi is megindul. Elszabadul a pokol romantikus iszonyata, mely mégis szebb, mint az új érzéketlenség egyetemessége, a hideg számítás világuralma, a bornírt társadalmi gyalázat. A megtérés a lányhoz jel a zombilizációra. A néger, pontosabban a maradványaiból összetakolt lény, aki – taroló zombiként – visszaemlékezik a felmutatott talizmánra, még egyszer segít a szeretőkön. Újabb szép motívum: a „Szent” (vagy „Fekete Angyal”) ördöggént, rémként is szent marad. A bázis a zombiké, s az atya, az utolsó kijáró lezárása előtt, visszahívja az életbe fiát. „Gyere fiam, hagyd ott őt!” – „Fiam, te nem oda tartozol, itt a te világod!” A fiú azonban, mint az egykori Wells-film, a The Time Machine hőse, visszatér a lányért a rémvilágba, és vele marad. A zombik gyötrő éhsége emberibb, mint az atyavilág hatalmi álmai. Az atyavilágban lehetetlen dologgá vált a nő, és a fiú lányt, a férfi nőt szeret. A lány terve megvalósul, sikerül végleg elszakítania az apától fiát, aki már maga is fertőzött sebesült. A halálos ítéletet kifejező seb azonban szerelmi stigmává változik, a kínzó vágy jele a hűség jelévé. Nincs pokolkapu és mennykapu, csak egy kapu, a kiút a banalitás közös világából, az egyéni út, melyen egy ember ereje nem elég végig menni, kettő kell hozzá.

„Ki kell innen jutnunk!” – suttogja az eszmélő Abigail. „Kinn vagyunk Abigail.” – válaszolja a szerető. A kéz találkozik a kézzel. Ez a zombirománc fontos aktusa. Az örökké üldözött párt egyre többen szorongatták: banditák, rendőrök, katonák, végül zombik. Akárcsak a Dawn of the Dead végén, nincs hová menni. Egyetlen kiút maradt, a krematórium. Akárcsak a zombik tavában, – a Jean Rollin-féle megoldás klasszicizálódott: csók a tűzben. Kéz a kézben, száj a szájban, a tűz, a fény, a kéj, az oldódás képeivel zárul a zombirománc.

A zombirománc szerkezeti lényege egyszerű, de izgalmas játszma. Mintha a szeretők beszélgetnének az ágyban. Ha szederjes lenne a bőröm, akkor is szeretnél? Igen. Ha kiütések, sebek borítanának, akkor is szeretnél? Igen. Ha gonosz lennék, akkor is szeretnél? Nagyon. A játszma lényege, hogy az élet átváltozó képessége korlátlan, míg a lélek befogadó, feldolgozó, elfogadó, megértő képessége korlátozott. A szerető beleszeret a szép formába és a kedves lélekbe, de nem tudja, mi vár erre a darab húsrá, mely mindeme szépségeket hordozza. Erősítik vagy gyengítik a kapcsolatot az átváltozások próbatételei, mindaz, ami jön? Ez a zombirománc problémája. Curt elér az elviselhetetlennel szembeesítő szakítási pontra, de aztán rájön, hogy Abigail nélkül, elesett, az idő és az anyag által meggyalázott szerelme nélkül még rosszabb, s most már mindketten odáig mentek és ott tartanak, hogy nincs megállás,

mindezt többé nem lehet végig nem csinálni. Akkor is szeretnél, ha megölnélek, ha megennélek? Igen. Akkor is, ha nem ismernélek fel többé? A szerelmesfilmben nem lehet nemet mondani. Ez a tagadást nem ismerő világ. A zombirománc eme igénytelen, de nem ihletlen kis tucatterméke, ha végiggondoljuk, koherensebb és mélyebb, mint – az emberevő szerető képével szintén eljátszadozó – Ferreri, aki csak frivolan játszik e témával. Mert Ferreri kiszakítja összefüggéseiből a jeleket, melyek a párbeszédet folytató filmek sokaságában magyarázzák egymást.

1.2.8. A zombi jövője (Remake-ek és paródiák)

1.2.8.1. Buja zombik búja (Peter Jackson: Hullajó, 1992)

A film King Kong-variánsként indul. „Koponya sziget. Szumátrától nyugatra” – a színhely. A cselekmény váza a két filmben azonos: a mágikus szigetről elhozott, ketrecbe zárt, látványosságként mutogatott lény a civilizációban katasztrófát okoz. King Kong nemcsak az élőhelyéről kiszakított állat, hanem a helyéről elmozdított istenség is, aki nemcsak fenségesből lesz borzalmas, mindenhatóból is szerencsétlenné válik. „Ez csak egy átkozott majom!” – kiabál a Hullajó nyitóképsorában a vadász, aki nem hisz a bennszülöttek meséiben. Pecsétes papírja, kiviteli engedélye van a törzsfőnöktől, mert minden eladó, s a vásárlás mohósága, a mindent áruvá változtató piaci racionalitás inváziója olyan szintre ért, ahol már azt is meg akarjuk vásárolni, ami a vesztünket okozza. A totemállatot, a rettenetes szentség szimbólumát, magát az iszonyatot is adásvétel tárgyává teszi unalmunk és kíváncsiságunk. Hullák szegélyezik útját, de a rácsos láda megy tovább, mint a hasonló katasztrófafilmekben, viszi a pénz, mely eltűnik a vigyorgó bennszülöttek markában. Az újjeländi állatkert az úticél: a tulajdonképpeni cselekmény békés, tiszta, csendes, gyarmati stílusú, kisvárosias nagyvárosban indul, melyet más földeket kiszippolyozó, láthatatlan csápjai fertőznek meg.

King Kong olyan őserőt képviselt, mely a maga helyén ember és természet, ég és föld, ember alatti és ember alatti erők egyensúlyának garanciája volt, maga a nagyság, és csak a civilizációban, mely nem tudott mit kezdeni vele, vált pusztítóvá. Csodaként akarták mutogatni, de csak a maga helyén volt csoda, a civilizációban borzalommá vált. A Hullajó réme, a Koponya-szigeti „patkánymajom”, a kalózok hajóival érkezett patkányok és a szigetek majmainak párosodásából született: a gonosz a civilizációból jön, az egzotikus világ csak felfokozva adja vissza az átkot, amely a civilizáció műve. King Kong egyfajta Godot, akivel nem tudunk mit kezdeni, amikor eljön. A Hullajó szörnye ezzel szemben csak az, amit visszakapunk abból, amit adtunk, annak visszaütése, amivé a világot tettük. A patkánymajom nem az ősi, hanem a megerőszkolt ösztön, nem a természet, hanem a megtámadott, eltorzított természet képe. King Kong bosszút áll a civilizáción, a patkánymajom csak lefokozza, kioltva a személyiséget, átalakítva a manipuláció által áramoltatható mohó és buta masszává. A járvány toborozza a globális világot, a járvány terméke az „új nép, másfajta raj”. Kelet és nyugat, észak és dél párosodásából anti-King Kong születik: multikulturális majom, lefokozott,

korcs majomtesben lakó eszeveszett-stupid Alien-szörny. A King Kongban az utolsó nagy emóciók kivételes állapotának felszabadítója a kaland, itt a krokodilagy tombolásáé.

A *Hullajóban* két rém van, egy kezdeti rém és egy végrém, a patkánymajom és az anyaszörny. Miért vált a nő, aki a klasszikus kalandfilmben a destrukció áldozata vagy legyőzője, szörnyeteggé? A biopolitika mint az életanyag totális kontrollja és kizsákmányolása, az élet technokrata koncepciója a későkapitalista nőkultúrában teljeseedik be, itt válik kultúrpolitikává. Az ételszubsztancia totalitárius kontrollja mint neokapitalista nőkultúra egy szőrszálát vagy pórust sem hagy szabadon nőni vagy lélegezni, mindent ellenőrzése alá von, és nem ismer végleges megoldásokat, mindig új irányelvek, divat-trendek alapján lát neki újra felforgatni és átstrukturálni az ételszubsztanciát. Az élet, mely mindig harcban állt a más élet eleveenségével, ettől kezdve a saját eleveenségének spontaneitásával áll harcban. A spontaneitásnak hadat üzenő élet azonban önmaga alapelveinek üzen hadat. A csoportoknak az élet korábbi történetén végigvonuló harca és az önkínzás és önmarcangolás mint posztmodern életstílus között a közvetlen, természetes emberi viszonyok, mindenek előtt a szülői és szeretői viszony felforgatása és bomlása a közvetítő.

A woodoo-film az egzotikus kalandfilm és az erotikus melodráma formáiban kísérletezi ki a zombifilm formáját: a műfajalapító filmgeneráció még nem homogén, a harmincas évek elejének pionír munkája (Halperin) és a negyvenes évek új nekifutása (pl. Székely István) után a harmadik generáció éri el a tiszta formát, a műfaj nagyformáját pedig általában a műfajmix követi, a kései zombifilm kötetlen kommunikációba bonyolódik más műfajokkal, egyúttal élvezzi ezek szellemi hozadékát. Az antiutópia társadalmi metaforáira, melyeket a szelfpszichológiai aspektus (az önelvesztéstől való félelem szimbolikája) mélyített el, a thriller-tradícióval való érintkezés során ráépül egy a pszichoanalízis recepciójának nyomait viselő tematika, mely a gyermek-szülő viszony traumáit állítja előtérbe az önelvesztési félelmeikkel szemben.

Az otthon baljós képe, az alulnézetben megjelenő ház a domboldalon, a város felett, a *Psycho*-villára emlékeztet. Fehér ház, melyben a sötétség lakik. Az anyát (Elizabeth Moody) nagy késsel hadonászva ismerjük meg, a földön kúszó Lionel (Timothy Balme) perspektívájából, ahogy a város is szinte a földön kúszik a fölé ágaskodó ház alatt. Lionel vérnyomokat takarít, mint Norman Bates a *Psychóban*. A film hőse ezúttal is leköltözteti az anyát a pincébe, azonban most Paquita kutyáját nyeli el az anya, nem a ház mögötti mocsár a leányt. Nem a lányhullát követik más női hullák, hanem a nemét veszítő anya hulláját más nemtelen hullák. A nőies nőt ezúttal is megtámadja a férfias nő, a szeretőt az anya, egyúttal fiát is megfosztva nemétől. Ez a folyamat a *Psychóban* beteljesül: Norman a film végén női hangon beszél. A *Hullajóban* azonban az anya szerető feletti győzelme és így a férfi átváltozása sem, helyette a fiatalok szerelme teljesül be. A film nemcsak a zombiműfaj paródiája, hanem a *Psychóé* is, és a paródiában olcsón adják a jó véget, melynek ára azért kicsi, mert az élet tétje sem nagy. A film pedig mindettől azért nem lesz olcsó és súlytalan, mert azt szuggerálja, hogy nemcsak az új film a régi filmek paródiája, hanem az egész új világ és új embere paródia. A filmparódia attól lesz véresen komoly, hogy leleplezi a világot, mely már csak az emberiség és emberség paródiája. Már itt felvetődik a későbbi zombifilmekben nagy szerepet kapó „lúzer”-problematika. Még a „lúzer” a legkülönb, ha a világ rossz irányban halad: az ügyetlenkedő jobban megérdemli a boldogságot, mint a lehenyerlő követelőzők és vérmes ügyeskedők.

A klasszikus horrorban az ödipális problematika uralja az explicit cselekményt: hieratikus és patriarchális zsarnokfigurák dominálnak, nincsenek anyák. Klasszikus és modern horror különbsége talán a képzeletnek az ödipálistól a preödipális dimenzió explikálása felé haladó törekvését nyomon követve a legmélyebben leírható. Ödipális és anti-ödipális filmtörténeti episztémékről is beszélhetünk, ha a Psychót tekintjük a fordulópontnak, mely tudatosítja a film noirban már előbb is jelentkező anyaproblematika súlyosságát. Ahogy a nap nagy vörös óriássá nő, mielőtt kihúny, úgy nőnek most az anyák óriássá. A horror történetében nincs olyan kiemelkedő mérföldkő, mint a psychotrillerében, de pl. Brian de Palma *Carrie* című filmjét tekinthetjük az új idők jelének.

Oresztész a martiarchális terrorttal küzd, Antigoné a partiarhális terrorttal. A partiarhális terror világa szigorú, puritán törvényekkel szabályozott produktív kényszerkultúra, gyors civilizációs növekedéssel. A martiarchális terror miliójében a törvénytelen, minden jogi normát és viselkedési szabályt semmibe vevő hisztérikus zsarnokság indulati önkénye perverz érzelmi zsarolással párosul. Az előbbi a börtönné váló formák világa, az utóbbi a formátlanságé.

A *Psychó*ban az apa hagyja el, halála által, a családot, s ebben az űrben születik az anyai hatalmi monopólium, az apátlan család, apátlan társadalom, apátlan psziché. A *Hullajóban* ezzel szemben az anya küszöböli ki az apai princípiumot, a gyilkos anya az apa gyilkosa: az apaság, és vele a férfiaság, nem természetes, történelmi úton sorvad el és szenved ki, hanem megdöntetik, kiirtatik (ami nem új, hanem visszatérő, specifikus kultúrát alapító gesztus az Oreszteiában vagy a *Hamlet*ben is). A zombivilág a *Hullajóban* azonos ezzel a másodfokú apátlansággal (mint nem természetes, preödipális primitivitással, hanem puccsszerűen létrejött posztödipális antikultúrával). A domináns téma, az Oreszteiával szemben, nem az anyagyilkosság, hanem a gyilkos anyaság. A nő mint pusztító anyasárákány, mint parazita anyarém, gyakorlatilag saját gyermekének gyermekeként ágál, mint követelőző óriás csecsemő. Az anyai rémuralom, az anyai lelki terrorttal párosuló fiúi szolgaság a primitív, monopolisztikus kapcsolat mesterséges rögzítése, mely a perverz prolongálás, természetellenes ismétlés körülményei között ellentétébe fordul, a gyermeket az anyai követelések szolgálatába állítja, a jövőt alávétve a múltnak, az új generáció világát a régiébe kebelelve be.

Az anya legyőzte az apát, a nő legyőzte a férfit, de ezzel elvesztette nemét, melyet a biológia vesztes nemként, a kultúra pedig gyengébb, kifinomultabb, a barbár győzteseket átnevelő, pacifikáló nemként, kultúrneként definiált. Az apát és fiát legyőző anya matriarchális zsarnoksága, mely világába kebelezi be a legyőzöttek szemantikáját, férfivonásokat asszimilál, a patriarchális zsarnokság markáns jegyeit is örökli. A férfino nőfértit terrorizál, a fallikus anya kasztrált fiút. A *Hullajó* így vezeti le a „lúzer”-t, melyet a *Haláli hullák hajnala* vagy *A tinizombik visszatérnek* a kultúra adott alaptípusaként, a nézők azonosulási objektumaként alkalmaz. Lionelnek nincs nője, nem él nemi életet, a cseléd és a szobalány teendőit végzi a mama körül. A *Psychó*ban az apátlanság a fiút teszi tettessé, aki úgy lázad az anyai zsarnokság ellen, később megbánva és szimbolikusan visszavonva lázadását, ezzel alapítva meg perverz életformáját, ahogyan az ödipális világban az apai hatalmi monopólium ellen lázadtak a fiak. A *Psycho* cselekménye még az anya elleni lázadáson alapul, míg a *Hullajó*é legnagyobb részében hiányzik a lázadó mentalitás (mely ezáltal a *Psychó*ban múlt, a *Hullajó*ban azonban jövő, azaz a „lenni kell” a „jöni fog, mert jöni kell” világa. A *Hullajó*ban nem a fiú, hanem az anya a gyilkos, s az áldozat nemcsak az apa, hanem az anyakép is, melynek nem felel meg az anyaszörny, mint elsődleges hatalomkoncentrátum, kinek hatalma az ember érne,

lépni nem tudásának jele, mint stagnálás, ismétlés, leragadás és fogság egy elsődleges primitív világban, vagyis a társadalmi immobilitás és az azt reprodukáló infantilis kultúra képe.

A freudi Totem és tabu interpretációjában az apát megölő fiak lelkifurdalásából keletkezik az erkölcs és a társadalom intézményei. A *Psychó*ban az anya megölésének eredménye nem a felnőtté válás, hanem az örökös infantilizmus reprodukálódása, a társadalmi intézményeken, az erkölcs világán túli perverz létmód alapítása, mely a szocializáció világán inneni, s eredetileg természetes primitív, infantilis viselkedésmódok nem életkor-adekvát és a külső világ elrendezésére nem alkalmas konfúzus mintázatait támasztja fel. A *Hullajó*-beli rettenetes anya már életében eléri, amit a *Psycho*-beli anya csak halála után és által.

A preödipális terror rémdrámájában nem az ödipális tragédia tárgyát, az erkölcs geneziséét, hanem a hamis lelkiségre, az okatlan lelkifurdalásra építő moralizáló terror természetét tanulmányozhatjuk. Lionel Ödipusznak hiszi magát, holott nem ő egy új Ödipusz, hanem anyja az új Klütaimnesztra. A férfi ödipális státusza már csak mítosz, illúzió, Lionel ugyanis, anyja sugallatára, vétkesnek érzi magát apja halálában, holott a rémtett a gyilkos mama műve. Az ödipális zsarnok már csak illúzió, nem vele kell megharcolni, nem őt kell legyőzni. Nem a társadalmi formát kell legyőzni, hanem a társadalmi formátlanságot, mely azáltal reprodukálja magát, hogy vád alá helyez, vétkességünket, igaztalanságunkat sugallja, hogy ne merészeljünk dönteni, állást foglalni, nekimenni a világnak. Az infantilis kultúra a büntudat és bizonytalanság kötőanyaga a megítélő és címkéző, vádló és megalázó, felvigyázó és felhasználó, cselédsorba döntő zsarnokság számára.

Az anya túl közel megy az állatkertben a patkánymajomhoz, így kapja meg a fertőzést, de a „túl közel megy” csak a „hasonlít” narratív kifejezése. A szörny, mint az anya előképe, törvényen kívüli és világ előtti objektum. Az egyik a filogenezis, a másik az ontogenezis homályos elővilágának hatalma. Az öreg hölgy, aki a dominancia, onnipotencia, sebezhetetlenség mámorában cselekszik, kivégzi az állatot, de egyúttal az örökébe is lép, magára veszi létmódját, a paradox rém szerepét. Az, hogy ettől kezdve fizikailag rém, azt a pszichikai tényt fejezi ki, hogy senkit sem vett emberszámba.

Az anyai zsarnoksággal szemben nehezen és lassan formálódik a fiatal pár szerelme, mely az előbbi viszony archaikus önkényével szemben, a kontrollált, törvényes megállapodás eszményét képviseli. Anya és fia viszonya, ahol a mitikus káosz formátlansága reprodukálódik, a perverz beltenyészet milióje, míg Paquita (Diana Penalver), akinek Lionellel való szerelme a kölcsönös alkalmazkodás alapján létrejött, áttekinthető viszonyok eszményét képviseli, a messziről érkezett ember, a latin-amerikai szappanoperák harcos naivája.

A terrorizált anyjafia a *Psychótól* a *Felicia utazásáig* gyilkossá válik. Perverz sorozatgyilkos mivolta annak kifejezése, hogy az anyaméh mesterséges folytatását jelentő viszonyokba bezárva, az anyai méhkirálynő rabjaként, nem válik férfivá, nem teheti a fiatal nőt mint lehetséges anyákat valódi anyává, így azok anyaságát akkor is halálra ítéli, ha fizikai testüknek nem kéjgyilkosa. A perverz fiú saját anyja hatalmának, az utána következő nők tagadásának kifejezője, a perverz anya pedig fiának visszatartója a szerelmi viszonyoktól. Lionel története, mely „Psycho”-tikus szituációból indul, végül is a megmenekülés története, a *Psycho*-fiak sorsának legyőzése. A Psycho hőse ugyanazt a kisajátító érzelmi parazitizmust képviseli, amit anyja, így csak dominancia-konfliktus van köztük, a zsarnoki ambíciók szimmetriája és a szimmetria eszkalációja, az elnyomott Lionel azonban szabadítóra vár, a szabadság szellemét pedig, az angolszász birodalmi tradíció szimbolikájával szemben, a latin

szenvedély képviseli. Ezért jön el a jámbor, ártatlan Lionelért a horror-naiva, hogy kiszabadítsa őt a Psycho-villából. Belép a cselekménybe, majd a pokoli otthonba, a más körökből való lány: „Milyen nagy ház!” – néz fel a dombon terpeszkedő építményre a temperamentumos Paquita Maria Sanchez.

A férfi képe a nő álma a férfiról, és az igazi férfi, aki azzá válik, aminek a nő megálmodta őt. Mivel az anya férfinő, nem férfinak álmodja fiát, fiával való viszonya karikatúrájának is tekinthetjük a jelenetet, amelyben az öreg hölgy felfalja Paquita kutyáját. Lionel egy félreértett jóslat alapján válik Paquita szerelmének tárgyává, a továbbiakban pedig a lány vakhite formálja őt a maga képére, így válik „lúzerből” „macsóvá”. Paquita ostromolja a férfit, ő mond igent az el nem hangzott meghívásra, végül ő mászik fel az erkélyre, Júlia Rómeóhoz, de nem újabb férfinóként ágálva, mint az anya, hanem mert a nemi szerepek összeomlása feltételei között kell harcolnia helyreállításukért.

A fiatal pár első szeretkezése egybeesik az anya átváltozásával, az anyán nyílik meg a pokol húsból való kapuja a reggelen, mely előtti éjszakán megnyílt a leány az anya fia előtt, a gyönyör és a termékenység kapujaként. Az öregasszony véres vonaglása, a szeretkezés képeivel váltva, a pszeudo-okság képsorával sugall egy keresendő mélyebb összefüggést, melyre a film a későbbiekben is visszatér. Amikor utóbb a férfi átöleli a nőt, villamos üti el a véresen tántorgó zombianyát, aki a kirakatüvegen át zuhan az ijedten szétrebbenő fiatal pár lábaihoz, ismét elválasztva őket.

A cselekmény első fél órája után bejelentik az anya halálát, aki azonban tovább garázdálkodik a film végéig, két világ között, egy állandóan gyarapodó s mind több embert bekebelező kísérteties szürkezónában. Az anya, aki visszatartja fiát, s nem hajlandó szabadon bocsátani, nem kész lelkileg és társadalmilag is megszületni engedni őt, magát szüli meg fia helyett mind szörnyűbb rémként. A kulturális infantilizáció betetőzése az életfogytiglani „születés traumája”, fuldokló küzdelem a személyes élet kezdetéért, mely nem akar eljönni, előbb a páros viszony majd a csoport létformája is a fullasztó intimitás. Zombik népesítik be a házat, Lionel rejtegeti, ápolja és nyugtatja a család szörnyű karikatúrájaként vegetáló kis csapatot. Lionel két életet él, Paquitával szemben férfi, otthon viszont az anyafunkciót veszti át, ellátja a háztartást, eteti, gondozza a jámboran nyammogó, összezsugló figurákat, játszótérre viszi a zombigyereket. Épp ez az agresszív és egyben komikus bébirém tetőzi be az otthonérzést, a vegetáló közösség groteszk otthonosságának zombi-idilljét. A zombicsalád életének kiszínezését, az élőhalál életképeit használja fel a film az iszonyat burleszkjének kidolgozására, mely az egész cselekmény tulajdonképpeni hatóanyaga. A zombihorror a családvállalástól való félelem kifejezési formájának funkcióját is felveszi, a család gondjának fantasztikus elővételezéseként. Nem a zombiinvázió, hanem a mindennapi zombiélet a film újdonsága, a szubsztanciálisan kiürült, de formálisan fenntartott családi élet, a család mint üres forma a világvége új változata, komikus világvége, mely még megfordítható: ezt ígéri, a kényelmi reflexekkel és üres szokásokkal szemben, a latin szenvedély, mely Paquita személyében jön el. De Paquitára is vér freccsen a film elején, ő is átváltozhat, emlékezzünk rá, hogy a film elején a bennszülöttek az állatkerti hivatalnok minden testrészét sorra levágták, melyre vér freccsent. Így itt is megvan a lehetőség, hogy minden kezdődik előről, s a rémcsaládot így minden leendő család metaforájának is tekinthetjük. Mivel az anyafunkcióra alkalmatlan infantilis nő parazita rémként éli át a gyermeket, a rémként kezelt gyermek

pedig szörnyként éli át az anyát, a zombigyermek vagy az iszonyat burleszkje is minden eljövendő anya-gyermek viszony képeként értelmezhető.

Miután az anyafigura körül megszerveződött és a cselekmény fordulata által a pincébe záratott az örök csecsemők világa, a cselekményt a *Shadow of a Doubt* című Hitchcock-film-ből kölcsönzött nagybácsi (Ian Watkin) viszi tovább. A perverz nagybácsi a cinikus hedonista, az erkölcstelen életművész mint örök óvodás veszi birtokba a ház felső szintjeit. A pincében az anyaság dühe, a monopolisztikus szeretet terrorja nyomorgatja Lionelt, a felső szinten a minden percből kéjt préselő, az életet játékszernek tekintő élvezetkultúra hőroza, aki világvége-partyt tervez. A *Shadow of a Doubt* kölcsönmotívuma az orgiába kifutó *Édes élet* vagy a Nagy zabálás paródiája felé viszi a filmet. Miután eljön a kövér, cinikus fogyasztó, az addig a családi intimitás titkos világában (a privát világban, a tudattalanban, a pincében) meghúzódó zombik elszabadulnak, felszínre törnek: már nem a normasértő egyén perverz, hanem a normatétélező közösség. Az orgia sópri el a határokat, szabadítja egymásra a pólusokat, a boldogtalanokat és az élvetegeket, a kínjukban és az örömeikben dühöngőket, egyesíti a páriákat és az ügyeskedő harácsolókat. (Az utóbbiak képviselője a nagybácsi, mint örökségvadász zsaroló.) Felpattan a pincelejáró ajtaja, a zombik is részt kérnek, ha nem is az élet, legalább az azt elsöprő és búcsúztató orgia örömeiből. A beáradó zombik a világvége-party középosztályi csőselélékének tükrei is, de elnyomorodott szerencsétlenségükben, az élethez való buta ragaszkodásukban, emberibbek náluk. A zombik fellépése az orgia színeváltozása, mely explicitté teszi annak implicit igazságát. Az orgia színeváltozása egyben a téma film-történeti reprezentációjának is összefoglalása, sőt, kifejtetének elővételezése is, azé az úté, melyet a motívum az *Édes élettől* kezdve olyan filmekig tett meg, mint pl. a *Félelem és reszketés Las Vegasban*. Ennél is érdekesebb a *Hullajó* csúcspontjának egybeesése egy szovjet film csúcspontjával: a zombik pontosan úgy törnek rá a mulatozókra az orgia csúcspontján, mint Alexandrov *Vidám fickók* című filmjében az állatok. A kommunista forradalom a kapitalizmus elállatiasodását tükrözte, a neokapitalista ellenforradalom *Hullajó* által adott képe a kapitalizmus önmagát túlélte mivoltát, élőhalott világként való feltámadásának mindent kioltó, pusztító mivoltát jellemzi.

Minél később küszöböli ki az ember életstratégiájából az elődöket, hogy a saját lábára álljon, annál kegyetlenebb formát ölt az akció, és minél kegyetlenebb formát ölt, annál inkább visszavisz a régi világba, melyből ki kellene vezetnie. Lionel rászánja magát, Paquita tanácsára, az öreg hölgy és kompániája likvidálására, de ajzószeret ad be nekik méreg helyett. El is temeti őket, sorozatgyilkos módján ásva el övéit a pincében, de azok vérmes izgalmában pattannak elő, levetve magukról az ápoló és eltakaró rögöket. Közben már a party alkoholizált népe is tele van izgatószerrel, a két világ az eszement ajzottságban egyesül. Ami a világ proletárjainak nem sikerült, a világ eszement ajzottjainak, a neokapitalista ellenforradalom agyament, regrediált emberalatti embereinek végül sikerül. Az egyesülés eme formája azonban azonos a széteséssel, már nem emberi lények egyesülnek valamely akcióban, hanem szétesett tagok, semmire való csonkok keverednek az ajzott kopulációban. Az új kollektívizmus a magukból kivetkőzötték egyesülése a ragacsos elmosódottság masszájában.

A *Hullajó* tanúsága szerint a zombifilmekben is megindult a vámpírfilmekben is megfigyelhető transzformáció, a rém mutációja, mely itt abban nyilvánul meg, hogy – a patkánymajom mint kiindulópont nyilván az AIDS genezise ihlette újításával – élet és halál keveredése kiegyensúlyozott ember és állat kombinációjával. Az átmeneti lény mixjellege megkettőződik, s mivel

a társadalomkép is az orgia káoszába torkollik, a mixlény a mixlényben talál otthonra. A poszt-modern nem hisz alkotásban, teremtésben, egyéniségben, evolúcióban és revolúcióban, általában az újban, a világ és a történelem szemétdombján guberáló lény újrafelhasznált elemekből eszkábálja kultúráját (és így az egyén is személyiségét). A heterogén és alkalmi szintézisek sem a koherencia, sem a teljesség vagy zártság és autonómia igényét nem táplálják. A zombitest laza, nyitott és befejezetlen, lényege is keverékszerű, ami arra predesztinálja, hogy szakadatlan vegyüljön. A korábbi zombifilm szörnyei erotikusan közönyösek, a *Hullajó* szentéletű papja azonban, aki életében volt erotikusan közönyös, zombiként szüntelen mechanikus kopuláció rabja, tudattalan szexőrültként gyermeket nemz a szintén átváltozott ápolónővel. Zombirománucuk más, mint a megszokott tragikus románc, mely élő és zombi között bontakozott ki, a két zombi komikus románca a zombi-szappanopera lehetőségére utal. A szellemtelen közösség tagjai egymás testébe kapaszkodnak, s a testiség fokozásában keresik a létélményt: a testiség jelentőségének növekedése nem az érzéki-anyagi létben beteljesült újreneszánsz szellem honfoglalása, ellenkezőleg, a magára maradt test örjögése, mint a szellem haláltusája. A test, magára hagyva, csak idegen okok, külső indítatású kényszerreakciók közlekedési csomópontja, mert a szellem hozza a határolás, a distinkció elvét, ő ad a testi létnek formát, olyan zártságot és önállóságot, mely által az aktív erőcentrummá lett személy adhat valamit a másik személynek. A tulajdonságok nélküli ember eredetileg azt jelentette – Musilnál –, aki nem fogad el kívülről jövő besorolásokat, mert a maga szellemének és életének minden eleve adott meghatározást tartózkodással szemlélő formálója. A tulajdonságok nélküli ember (mint a szerves és kényszerkötöttségekkel szakító modern ember) leváltója a szellemi tulajdonságok nélküli ember, aki éppen ama formákkal, s a velük járó distanciáltsággal szakít, amelyek megalapozzák önállóságát. Míg a szellem határoló, formadó, autonóm egységeket teremtő döntései által léptünk be a megértés határtalanságába, a szellem levetésével egy másik határtalanságnak szolgáltatjuk vissza létezésünket, a létmocsár péplényének újkollektivistá véglegesébe turmixolva, ami a *Hullajó* végén fizikai értelemben is megtörténik. A turmixtársadalom képét a film turmixstruktúrája is kifejezi, a woo-doo-varázslat, a zombi-invázió, a psychothriller, az egzotikus film, a szerelmi komédia, a burleszk és a művészfilmi áthallások (*Édes élet, Nagy zabálás*) keverésével.

A filmkultúrában már Pabst némafilmje óta jelen levő és terjedő vulgáris pszichoanalízis a tömegfilmben gyakran szabadabban és ezért mélyebben működik, mint művészi ambíciókkal terhelt midcult-filmi változatában (pl. Huston Freud-filmjében), s a tömegfilmben az irónia és paródia sem veszélyezteti a lelki kutatás mélységét, ellenkezőleg, segít megszabadulni az analitikus dogmatika tantétélekké merevült epigonkultúrájának szellemi rabságából. A pszichoanalízis ősjelenet-koncepciója Hitchcock filmjeitől (*Spellbound, Marnie*) a *Volt egyszer egy Vadnyugatig* (és ennek közvetítésével számtalan hongkongi és Bollywood-filmig), a populáris kultúra kedvelt műfogásává vált. A *Hullajó* is alkalmazza, amennyiben Lionel ismételtelen visszatérő értelmezhetetlen emlékképe a film csúcspontján egyszerre megtalálja kontextusát. A módszer legismertebb példája a *Volt egyszer egy Vadnyugat* akasztási jelenete, melyet a feledésből kilépő homályos figura képei vezetnek fel. Analóg helyzetek felszínre dobják egy elfojtott emlék töredékes képzeti reprezentációit, melyek a válság tetőpontján állnak össze értelmezhető emlékké. A tudatosulást az teszi lehetővé, hogy a válság benyújtja a számlát az elfojtásért, mert az elfojtás adta át a hatalmat annak az erőnek és az általa berendezett torz világnak, amely már az ősjelenet frusztrációjáért is felelős. A kataszt-

rófa, melyben az ősjelenet privát válsága kollektív szükségállapottá mélyül, a privát katasztrófa kollektívvá szélesülése adja ki a szükséges kontextust, melyben lehetővé válik az értelmezés, az értő ember azonban már nem a régi ember. A kontextus ily módon csak akkor világosodik meg, miután a katasztrófa kilökött belőle, csak azt értjük meg, aminek nem vagyunk már részei, vagy, ha megértjük, ettől nem vagyunk már részei. A kiszakadás egy a tudatosulással, s ezek is egyek a cselekvéssel, mert a tudatosság hiánya tett képtelenné a cselekvésre.

A cselekvésre képesítő megértés egyúttal olyan hazugságkomplexum lelepleződése, mely az egész korábbi életet lefedi. A szimbolikus szféra, melynek középpontja az apai funkciókat felvevő anya, és a világát benépesítő egyéb merev és kenetes figurák, a hazugságok szövetvénye, míg az imaginárius szféra megnyilatkozása a hazugságok rabságában értelmezhetetlen ősjelenet, egy fuldokló nő képe, az apa szeretője, akit az anya az apával együtt ölt meg. De a fuldokló nő képe nemcsak az apa szeretőjét jelenti: mint erotikusan kívánt, nőies nő, egyúttal a fallikus férfinő ellentéte, akinek fuldoklása és megfojtása az anya nőies részének kivégzése is, feminin lényének öngyilkossága. A nő férfias része, a nagy késsel hadonászó, érces hangú, vérmes boszorkány a kasztráló, de maga ugyanez a fallikus nő egyben a kasztrált nő is, aki önmagát fosztja meg a fürdőkád szökéje által reprezentált feminin aspektustól, a vágy és szeretet tárgyának szerepétől.

A szimbolikus világ hazugsághálója, mely elfojtja az imaginárius világba lenyomott igazság fogalmi reprezentációját, ezzel az imaginárius alatti vitális katasztrófális burjánzásának adja át a terepet. A *Psycho* jövőt elnyelő mocsara, a *Hullajó* világvége-partyja, mint a szétesés, a formavesztés, a maszat közege, a preszimbolikus szféra, a distinkciók előtti világ, melybe befulladás személyiség és társadalom. Véget lehet-e vetni a világvégenek? Pontosan ez a kor mozijában a szuperhős feladata: az igazságra ráébredt Lionel szuperhős-paródiaként tér vissza a világvége-paródia porondjára. A nőférfi, aki nem férfias szakállát borotválta, hanem az anyai kert fűvét, szuperhősi fegyverre átváltozott fűnyíró géppel tér vissza, mellyel letarolja a zombikat. Ugyanez a háztartási eszköz, mely szégyene és kudarca kifejezése volt, immár harci eszköz, a dicsőség szimbóluma. Lionel ledarálja az emberi formák felbomlásából előállt alakatlan társaságot, feltrancsírozza a zombikat, homogén masszát csinál a heterogénből, pépet a csonkokból. A fűnyíró ember, mint harcos, a texasi láncfűrész gyilkos pozitív hőssé alakult változataként arat zombit és diadalt. A húsrá redukált reflexembernek, az éhségemberré lecsúszott vágyembernek nincs határa, formája, belseje, csak a hús gyúrja a húst, a keveredés megátalkodottságával, mert az anyag sosem békélt meg az osztódással és individualizációval, melyre az elkülönült eleven lény ön- és fajfenntartása érdekében kényszerült. A zombikból pépet csinál Lionel csak illusztrálja, mit csinál magával az anyagi ember, ha nem gondoskodik az anyag áttelekesüléséről a kiküzdött és tiszteletben tartott formák. Csak bemutatja, mivé lett az ember a posztmodern élvezetkultúra mániás testi tomlással párosuló lelki és szellemi ernyedésében és erjedésében. A véget nem érő csúcspont, mely a slasher brutalitását az abszurdig fokozza, a brutalitás megőrzésével párosítja az abszurd fokozás által elért komikus transzformáció hozadékait. A karnevalisztikus kultúra feladata mindig az volt hogy feloldja a megmerevedett viszonyokat. Mivel a *Hullajó* által ábrázolt kiürült, „agyament” poszkulturális világban a viszonyok nem szellemiek, a világ karnevalisztikus oldása, mely új viszonyoknak ad teret a megtisztulással, a test darabolásaként kell, hogy megjelenjék. A végtelen kegyetlen csúcspont nevetségessége és vidámsága arra figyelmeztet, hogy a slasher műfajának, amennyiben hatásos, működő filmeket produ-

kál, alapvető konstituense az akasztófahumor. Lionel megvilágosodásának helye a padlás, innen száll alá fűnyírójával, az anyarémtől elorzott omnipotencia birtokában, mint a földi apa nélküli anyafia, aki megtagadja a múltat, kilép az anyavilágból, szembeállítja a korrupcióval a szelekciót, lévén a slasher-szimbolika komikus változata csak a distinkciók bevezetésének komikus testi képe: szelekció és korrupció szembeállítása csak az újra felfedezett ég – azaz szellem – distinktív formavilágának szembeállítása az anyagot gyúró anyag érzéki poklával. Krisztus jelenik meg így, régi festményeken, az utolsó ítélet képein, a kárhozottak kicsavarodott és összekeveredett, pokolra hulló tömegei felett. Lionel tehát slasher-Krisztusként ágál a cselekmény fordulópontján: az új Krisztus „belseje” Krisztus, „külsője” szerint azonban Antikrisztus: a kettő egysége pedig egy egyszerű ember, aki a nagy purifikáció után elindul megtalált társával, elkezdni az életet. A „jó láncfűrészkesztyűs” vagy „jó Antikrisztus” az orgia mint összekeveredett tagok apokaliptikus vonaglása igazságát mutatja meg, a slasher-szimbolika kielemezi az álformák igazságát, az alaktalan pépet, a tehetetlen pudingot, a fertőt (nem véletlen, hogy a film egyik poénja, hogy jóízűen kikanalazzák a pudingot, melybe a haldokló öreg hölgy keléseinek véres gennye fröcsögött). Alexandrov orgia-jelenetének üzenete: ti már csak állatok vagytok. Jackson filmjének üzenete: ti már állatok sem vagytok. A neokapitalista világ-elleforradalom orgiájára azonban a *Hullajó* happy endje meghívja az új, jó Antikrisztust, mint a pépember és pudingkultúra kritikusát, a slasher-felvilágosodás néptribunját, az amerikai film konformista szuperhőisével szembeállított ellen-szuperhőst. Ettől kap a *Hullajó*, vulgáris műfaji minőségei megőrzése és halmozása kiegészítéseképpen, jókora adag avantgarde szellemi pluszt és bohém humort. Jackson nagy utat kell, hogy megtegyen a későbbiekben, bekerülve a szuperfilm-ipar steril gépezetébe, hogy ettől az avantgarde *King Kong*-variáns is tartalmazó kis remekműtől eljusson a *King Kong* remake konformista leckemondásának félhivatalos haloványságáig.

A *King Kong* a patriarchális-ödipális hatalom bukását és a modern hangyavilág győzelmét meséli ál, ám miután a modern hangyavilág a posztmodern pépemberek világává züllött le, most a *King Kong* monstremának női változatát, a patriarchális szörnyet kell legyőzni. A végső harc, a zombivilág legyőzése után, az óriásként feltámadott anyarémet legyőzése, aki nőstény Kongként mászik fel a háztetőre, hogy itt vívja meg végső párbaját, melyben Lionel, az isteni-démoni óriásnővel szemben, csak vesztes lehet. Itt már nem segít a fűnyíró, a fiat elnyeli a húspokol, az anyaméh mint feminis cethal-torok, ő azonban kivágja magát, hogy pokolra szálló és újjászülető termékenység istenek örököseként kezdjen párjával új életet. Miután megharcolt az arctalanok kollektívájával, az objektívalódní képtelen pépemberek ragacsvilágával, megharcol a monopolisztikus objektummal, melytől mindeddig ő volt képtelen elválni, hogy önállóodjék. Mi szükség van az elnyeletésre, melyből, a mágikus talizmánt kardként használva, a szimbólumból fegyvert csinálva tör hősünk a felszínre, legyőzve a pusztá vitalitást, hogy a hazugságok birodalmából kitörve, a babona ajándékát az újjászületés fegyvereként átfunkcionalizálva adjon, a maga új életével együtt, a szimbolikus funkciónak is új életet? Így első és második születés között fenyegeti az embert az élőhalál maszatos bábvilága. Nemcsak az anya hasából kell kivágnia magát, az anyai háznak is le kell égnie. Ezzel válik teljessé a második születés, a biológiai születés nem elég, lelki és szociális születésnek kell követnie. Az első születéskor más szüli meg az embert, a második születéskor maga szüli meg magát. A biológiai reflexekre redukált személyiség és a biopolitikára redu-

kált társadalmi élet embere pontosan az egyszer született, ő a pépember, a massaember, aki nem jutott el a biológiai kezdettől a szellemi kezdethez.

1.2.8.2. Dawn of the Dead-remake (Zack Snyder: Holtak hajnala, 2004.)

A zombifilmek elején a mai kultúrát látjuk, a civilizáció folyamatának végeredményeként, mely azért végeredmény, mert a végét látjuk: egyszerre eljön a kiinduló helyzet felvázolásakor bevezetett individuális figurákat leváltó bamba, buta, tehetetlen tömeg, melynek egyetlen képessége a pusztítás. Az eredmény mindannak – észnek, érzékenységének – kialvása, amit az ember sajátjának gondoltunk. A zombifilm műfajának egyik kétségtelen alapélménye a minőség mennyiségbe való átcsapása. A perspektívátlan, sivár banalitás alternatívátlan halmozódása egyszerre átcsap valami másba, az egyhangú üresség ismétlődése egyszerre nem tudja ismételni önmagát, ha nem tudunk továbblépni, akkor mélyebbre csúszunk, s a banalitást kiszorítja a destruktivitás. Egyszerre megjelenik a tiszta mennyiség, a tehetetlen tömeg asszimiláló destruktivitása, mely nem ismeri el a minőséget. Ha a műfaj alapvető kultúrtörténeti határt jelző konstitutív szellemi művelete a ráismerési imperatívusz visszavonása és ellentétébe fordítása, mely parancsolat az európai kultúra alapításakor előírta, hogy az idegenben megpillantsuk az ismerőst, és ezzel megindítsuk az emberiség képzését a különálló és egymás rovására élő populációkból, a másik, egyáltalán nem kevésbé jelentős alpművelet a mennyiség minőségbe való átcsapása törvényének megfordítása. Ez a törvény, mint a fejlődésgondolat ontológiai garanciája, a korapolgári forradalom (gazdasági, szociális és kulturális megújulások egymást igazoló és támogató összefonódása) tapasztalatainak kifejeződése. A Hegel által általánosított tapasztalat egyrészt azon a megfigyelésen alapul, hogy a befektetett munka a munkaerőt is nemcsak újratermeli, hanem újra is alkotja, s a produkció nivóváltásaihoz vezet, másrészt azon, hogy a növekedés a kollektívákat bonyolultabb és hatékonyabb szervezeti formák kidolgozására készíti. A tudás fejlődése is arról tanúskodott, hogy az információk halmozódása mint átfogóbb, bonyolultabb és teljesítőképesebb szellemi konstrukciókhoz, a szellem progresszív megújulásához vezet. A XX. század tapasztalata azonban ellentétes.

A minőség eltűnése a mennyiségből arra utal, hogy a mennyiség minőségbe való átcsapását az tette lehetővé, hogy a mennyiség eleve minőségi mennyiség volt, a társadalom a minőség és nem a mennyiség alapján szerveződött (ha tetszik: a feje tetején állt, vagyis a kompetencia döntött, és nem a mennyiség volt a végső eldöntő erő – az alkotó, gondolkodó erőt nem szavazhatta le a mechanikus szavazó erő). A zombifilm ugyanazt a tapasztalatot fejezi ki, amit Gustave Le Bon, Freud és Ortega y Gasset tömegpszichológiája: a kultúrában rossz közérzettel feszengő ösztön képes leszavazni az észet. Ha nincs sok kis Sztálin vagy Hitler, aki éljent üvölt a diktátornak, nem lett volna lehetséges a „nagy” Sztálin vagy Hitler. A zombi nem tudja, mit akar, de a zombik sokan vannak, egyszerűen azért váltják le az embert, mert ők a többség, mely nem a szabadságot megvalósító lázadás, hanem a kultúrát kioltó tunyaság képviselőjében jött el. A mennyiség elsöpri a minőséget, a tömeg az egyént, az anyagi javak csábítása a szabad szellem csábítását, a reprodukció stupiditása a létvágyat, a halmozás önzése a beteljesedésekre törő élet aktív kalandját, a parazitizmus taktikája az

alkotás stratégiáját, a zsákmányoló parazita alatomossága és a ragadozó rablómentalitása, az „emberi állatvilág” mentalitásai a szolidaritás és együttműködés, ész és kommunikáció tévét. Ez a tapasztalat volt a zombifilm közvetítette megrázó élmény a Romero-féle *Dawn of the Dead* idején. Az ezredvégen a zombifilm is átalakult, a mennyiséget tekintve akár a műfaj reneszánszáról is beszélhetnénk, a filmek azonban elvesztették felfedező arculatukat. Egyrészt lesüllyednek a tinihorror könnyelmű blódlíjeibe, másrészt átveszik a slasher struktúráját. Eltéved egy társaság a vadonban, s teljesen mindegy, hogy zombik, farkasemberek, vagy kannibálok kezdik őket tizedelni. A zombi most már csak egyike a slasher-rémeknek. A zombifilm is utoléri a minőség mennyiségbe való átcsapásának törvénye, a zombik újhulláma kevésbé kreatív a réginél. Az intelligens zombifilm leváltják a tehetetlen, nehézkes filmzombik. Ez az ítélet mind az *Élőhalottak éjszakája*, mind a *Dawn of the Dead* remake-jére érvényes, bár az utóbbit a kritika többre becsüli az előbbinél. Nézzünk bele az utóbbiba.

A cselekmény színhelye, a bevásárlóközpont, elvesztette egykori varázsát, ma ez az intézmény inkább közönyösen szemlélt rideg labirintus, nem a régi áruparadicsom. Ezért pokol és paradicsom többszöri egymásba való átcsapása sem valósul meg, mely a régi film drámai hatásának egyik forrása volt. A világ következetesen sivár, s a sivárságból felfelé, a boldogság felé nem vezet út, csak lefelé, az iszonyatba.

A remake dramaturgiája hisztérikusabb, s épp ez ébreszt rá, hogy az eredeti tragikusabb volt. Az átváltozások drasztikusak, hirtelen támad a férj feleségére, a gyermek szülőjére. Ugyanazt a thrilleri hirtelenséget, melyet Spielberg *Cápája* vezetett be a katasztrófafilmbe, most a zombifilm is átveszi. Az új zombifilmre visszahat a 28 nappal később dühkórja, mely maga is adósa Verhoeven *Árnyék nélkül* című filmjének. Verhoeven filmjében, mely a Láthatatlan ember verziója, a verseny és teljesítmény világának általános könyörtelensége és kegyetlensége vezet a mindezt a végsőkig fokozó átváltozáshoz. Romero előbb a *Crazies* című katasztrófafilmbe, már ott is egyfajta dühkór formájában dolgozta ki a mintákat, melyeket miután a *Dawn of the Dead* az élőhalál fantasztikumával fűszerezve mélyített el, a 28 nappal később visszavezetett a katasztrófafilmi járványtematikába, s ez a sci-fi-szellemű, a horrorénál racionálisabb, bizonyos mértékig ily módon demitizált átdolgozás hat az újabb zombifilmre. A dühkitörések habzó szájú tombolása: a veszettség képe. A régi zombi inkább apatikus, most az elveszettség veszettségként dühöng. A régebbi zombifilm szereplőinek idejük van gondolkodni, kommentálni, elmerengve visszatekinteni, végéről, a világra és a történelemre. Az újabb zombifilmbe hirtelen kell kapcsolni, támadni vagy menekülni, s nemcsak a szereplőknek, a nézőnek sincs ideje a reflexióra. A cselekmény célja nem az ítélet, katasztrófafilmi örökség a cselekménytípus, mely első sorban hasznos reflexek tárházaként fogja fel értelmét.

A cselekményszerkezetet felbomlasztja, a dramaturgiát dezintegrálja a folytonos akció-kényszer, mely az elmesélhető történetet megalapozó hosszú távú törekvések és alternatív értékrendek híján, a puszta reflex szintjén vegetál. A dramaturgia dezintegrációja a cselekvő figurák demoralizációjával párosul: a reflexes közegben nincs mód morális problémák kiépítésére. A szereplők egyénítése is alacsony szinten mozog, a katasztrófafilm tradícióját követi a csoportdinamika középpontba állítása. A csoportnak sincs sok köze a klasszikus kalandfilm professzionista csapatszelleméhez; míg a csapat a nevelés közege volt, a katasztrófafilmi csoport a szociális és lelki sérülések, válságszimpptomák gyűjteménye, tünetcsoport. A válsághelyzet által egymásra utalt emberek kemények és idegenek maradnak egy-

mással szemben, az egészségest betegnek, az élőt holtak nézik, a megelőző csapás eszméjét az új film már mintha természetesnek éreznék, nem viszonyul hozzá kritikusan, mint Romero. Két csapat találkozik az áruházban, s aki „előbb jött”, parancsolgat és terrorizál. De nem csak a csapatok, az egyazon csapaton belüli társak is felcsattanak, acsarognak egymásra, a gyűlölködő undor és agresszióra kész gyanakvás áthatja az emberi viszonyokat. Mindez nyilvánvalóan tükrözi az emberi viszonyok elvadulását és a lélek degenerálódását a rizikótársadalomban, de minderről nem mond újat. A feszültségek a cselekmény harmadánál puccszerű hatalomváltáshoz vezetnek, s ebben Romero: *A holtak napja* című opuszának cselekményével rokonul a dinamika ábrázolása, a tanulságokban azonban már nem követi Romerót. A türelmetlenebb rezsimet barátságosabb váltja le, mely hajlandó befogadni az „újakat”, de a beengedett csapattal jut be a fertőzés is, a türelem győzelme tehát nem hoz jó eredményt, s a világ kegyetlenségfokát sem mérsékli. A barátságosabb rezsim nem hoz barátságosabb világot, az emberek célba lönek a zombikra, mulatságból, mint a Spielberg-film, a *Schindler listája* náci parancsnoka a táborlakókra. A zombik mohó kegyetlensége és őrzöngő vadsága mind inkább igazolja az állandó mézszárlást, ami lehetővé teszi, hogy a kezdetben ellenszenves, diktatori figurából végül hősi halottat csináljon a film. Az alternatívátlanul sivár és kegyetlen világot ábrázoló film, melynek szerzői nem érzik a lehetőséget, hogy szeressék, tiszteljék művük szereplőit, végül annak érzik szükségét, hogy eme őket is deprimáló, rossz életanyagból kreáljanak hősokeket.

A szereplők kisemberek és az áruház elvesztette varázsát, ezzel a privilégiumok problémája, a bőségben való dőzsölés ábrázolása, szembeállítva a kizártak nyomorával, mely az eredetiben centrális volt, elhalványul. A *Mad Max 3.* nyomán haladó, sci-fi-milíóbe oltott barbárfilmlet látunk, melyben a harci film próbatételei dominálnak. A cselekmény a katonai erények elsajátításának folyamatát követi, mely a harci készségen és az ütőképességen mérhető hatékonyságú egységbe kovácsol. Az összetartás és kitartás eszménye nem valamiféle közös értékek védelmét vagy megvalósítását szolgálja, egyszerűen a reprodukció, a bármilyen élet fenntartásának gyakorlati parancsa. Mivel ez a barbárság, a *Conan*-típusú barbárfilmmel szemben, nem a kezdet nagyságát, hanem a vég sivárságát fejezi ki, a film, a nézői érdeklődés fenntartása érdekében, szeretne a katasztrófizmus kényszerkollektívizmusába belevinni valami emberiséget, melyben a szerzők láthatólag nem hisznek, így „emberi” motívumaik visszájára fordulnak. A férj dugdossa zombivá vált terhes feleségét, aki halála után, zombiként szüli meg a kis rémet, mire a férjjel együtt szitává lövik. Később a kutyáját mentő kislány megmentésére fog össze a közösség. A kíméletlen praktikus distanciáltság után hiteltelen a váratlanul mindent kockáztató kollektívisztikus tömeghisztériaként ágáló álérzelmesség, melynek komolytalanságát egyfajta elszólási mechanizmus által hangsúlyozza, a mindennapi élet pszichopatológiájának szintjén vallja meg a konvencionális kutyagicc. Mindebben ugyanakkor van valami akaratlan mélység, egy egész világ kínos önleplezése. Éppen a gyakorlati kegyetlenségnek, a kiürült emberi viszonyok rideg valójának van szűksége a giccses álérzelmesség reprezentatív gesztusaira, melyek mindig irracionálisak. Mivel a film készítőinek fantáziáját csak a kemény harci helyzetek és a sokkoló aktusok kreálása képes némileg mozgásba hozni, az „emberi” motívumok nem tudnak kibontakozni, így a zombirománc sem, mely az ápolónő és a vezér között bontakozik, de a fertőzött férfi öngyilkosságával végződik.

Az, amit az új film a *Dawn of the Dead* cselekményéből magáénak érez és reprodukálni tud, nem tölti ki a mozielőadás időkeretét. A varázsát vesztett bevásárló központ nem válik koncepciózus cselekménykonstrukció színhelyévé. Miután pár harci próbatételnél többet nem sikerül kihozni belőle, a szereplők odébb állnak. A remake átmegegy enciklopédiába. A bevásárló központ bemutatása során már kizsákmányolta a film a *Mad Max 3*-at, most a *Mad Max 2*. következik. A bevásárlóközpontba helyezett várostrom-dramát felváltja az utóbbi film stílusában bemutatott nehéz utazás. A cél, eljutni a kikötőbe, ahol jacht vár, mellyel elérhető valami sziget, a 28 nappal később végéről ismert zombimentes idill légből kapott uticélja. Az utóbbi hamisságát észelve azonban ezúttal visszavonják a happy endet. Fulcinál a szigetről New Yorkba hazatérőket várja új zombiroham, itt a nagyvárosból a szigetre menekülteket rohanják meg a zombik. Ez a zárástípus, mely Bava: *Vámpírok bolygója* idején új volt, mára teljesen automatizálódott, s sajnálatos módon már senki sem tud bele vinni újabb csavart, frissítő fordulatot.

1.2.8.3. Dawn of the Dead-paródia (Edgar Wright: *Shaun of the Dead*, 2004)

A *Shaun of the Dead* cselekménye a Romero-film paródiája: az átváltozási járvány közepette kis csapat szerveződik, mely elsáncolja magát egy kocsmában, ami addig is életük középontja volt. A zombik által ostromlott és fogyasztott csapat a film szerelmespárjával azonos két személyre redukálódik. Hőseink végül megérnek egy komikus fordulatot, az ember győzelmét, a zombik feletti győzelem azonban ezúttal az igazság nyilvánvalóvá válása felett aratott győzelem, mert a zombikban csak az emberlét kiüresedettsége vált nyilvánvalóvá, a tendencia befejezett tényé, így a happy end fordulata nem az értelem, csak a test pusztulását fékezi meg. A tragikus világ komikus világ általi leváltásának lényege az, hogy végül mindent sikerül konzerválni, kivéve az értelmet, mely már a katasztrófa előtt is hiányzott.

Shaun (Simon Pegg), a történet főszereplője, ha meggyőződés nélkül is, megpróbálja eljátszani a főnököt munkahelyén, de a formális szféra utasító és teljesítő viszonyai már nem működnek, a beosztott főnöke szemébe röhög. Mivel a beszabályozott formális világ a teljesítmény feltétele, a társadalmi realitás kezdettől fogva összeomlásra ítélt. A formális világ karikatürisztikussá torzult kulisszái mögött rejlő, eredetileg általa kordában tartott, a katasztrófa pillanatában azonban többé nem rejtőzködő informális világ törvénye a zsákmányolás, mely az élőhalál társadalmi lényegeként jellemzi a történelem utáni világot.

Az *Amerikai szépség* című film hőse bevallja, hogy napja egyetlen kellemes része a reggeli önkielégítés, mielőtt bemegy munkahelyére, ahol a munka értelmetlen, aktív semmittevés, de a vezetés sem több mint mások hasonlóan értelmetlen megalázása és irtása. A *Shaun of the Dead* hőse úgy vonul át reggel az önkiszolgáló boltba, kis csemegékkal kényeztetni önmagát, mint az *Amerikai szépség* kamaszlelkű apafigurája onanizálni a fürdőszobába. Mindkét filmben már csak rosszabb jöhet aznap ezután. Shaun még megpróbálja végigcsinálni az életet, Ed (Nick Frost) már csak az apró önkényeztetéseknek él: az előbbi figura a bizonytalanabb, az utóbbi jellemzője a rendíthetetlen magabiztosság. A barátján élősködő Ed nem tart be semmiféle társadalmi és kulturális játékszabályt, nem nőtt fel, úgy viszonyul a film hőséhez, mint gyermek a szülőhöz, a gyermek-szülő viszony modellje, mely eredeti

helyén kudarcot vall, a kortárs csoportban újul meg, Shaun pedig azért kedveli és védelmezi a debilitásig infantilis óriáscsecsemőt, mert ő is így szeretne élni, ő is ilyen, nincs egészen jelen, minden nap elbotlik ugyanabban a járdaszegélyben, nem veszi észre a körülötte zajló rémtetteket, mert nem szokta meg, hogy létezik a világ, kötelességszerűen, ám hit nélkül igyekszik letudni az egyforma napokat, de az ásitózó konformizmusnál több elkötelezettség nem köti a létehez, sem figyelem annak törvényeihez. Shaun és Ed, a két barát életének értelme a sör, a zenegép, a sósmogyoró és a televízió, a megszokott viccek felkérődzése a megszokott barátokkal, a szokott kocsmában, fecsegés, melyet a mondanivaló hiánya tesz a meghitt kölcsönös elfogadás rituáléjává.

A *Mátrix* társadalmában azt hiszik, hogy „normális” emberi életet élnek, ami azonban már csak álom, illúzió. A *Shaun of the Dead* világában az emberek még ébren szaladgálnak, még él és mozog a gyakorlati világ, de már csak mint mimézis: az emberek figyelmetlenül szaladnak komolyan nem vett feladatok után, melyeket nem tudnak teljesíteni, a család és munkahely egyaránt defektes kulisszavilág, s minden nap egy újabb, rosszul sikerült előadás, mely nem győz meg, hogy élünk, sűrű ásitózások, szellentések és a képernyők ingereinek unott követése közepette.

Shaun bőföggve baktat üdítő italával és jégkrémjével, és nem veszi tudomásul a város átváltozását. Hőseink akkor döbbennek meg, akkor észlelik a világvégét, amikor kialusznak a képernyők. Az élet máshol van, de nem egy jobb világban, nem a vasfüggönyön vagy a tengeren túl, hanem a képernyőkön. A barátoknak csak a képernyőhöz van viszonyuk, fotelben hátradőlve, szemmel és szájjal abrakolva szeretnek viszonyulni a megvágott, megszerkesztett, előrágott létezéshez, a létezés kényelmes, kasztrált változatához. A kasztrált világ képekre van redukálva, s a kép épp ezért nem megmutat, nem feltár, hanem eltakar, elválaszt a világtól, a játék mint a kényelmi szempontok alapján kilúgozott létezés közegeként. A család nemcsak elszigetelt kertvárosi nukleáris család, egyúttal másodlagos viszonyokból eszkábált, ott-hontalan műintézmény, az apa mostoha, a nemi kapcsolat is frusztrált, mert Shaun Eddel való kapcsolata szorosabb, mint a férfi-nő viszony. Az életben már nem, csak az életem kívül, a játékban sikerül egyesülni, azaz magunkon kívül, a képernyő súlytalan, feltételes viszonyainak médiumában. Az emberek mind játékosok, első sorban Ed, akinek átváltozása a legzökkenőmentesebb, épp ezért ez az átváltozás lesz a cselekmény fordulópontja. Ed átváltozása már nem a régi világ vége, hanem az új világ hajnala. Azt, amit Gide Lafcadioja számára az értelmetlen cselekedet jelentett, Ed számára minden cselekedet elhanyagolása, a cselekvés általános leértékelése jelenti. Minden, amit rábíznak, vagy amiben részt vesz, kezdettől fogva meghiúsul, de ha a viszonyok valóban kiüresedtek és a világ értelemvesztett, akkor igazságát ez az ember, a megtestesült szabotőr és élő cáfolat fejezi ki.

A film végén megjelenik egy kemény militarizmus, a tökéletesedett instrumentalizáció társadalmának bevezetőjeként. Mint a mítikus gondolkodásnak a társadalom eredetéről szóló elbeszéléseiben kezdettől fogva tapasztalhattuk, ezúttal is egy nagy szelekció a kombináció előzménye, a zombik felét kiirtják, másik felét pedig beépítik a „szervezett” társadalomba. A militarizált tömegirtás és a biopolitikai instrumentalizáció eredménye, a happy end, ugyanaz a világ, amelyben élünk, s végül az teszi élhetővé és élvezhetővé, hogy mindenki majdnem egyformán stupid: elnyomó és elnyomott, kiváltságos és alávetett minőségi különbségének felhárító drasztikumát csökkenti a kultúra mennyiségi különbségeinek csekélyisége. Az új felső osztály ugyanolyan leépült emberekből áll, mint az alsó, egyetlen kü-

lönbség, hogy ezek megtanultak ölni, ezért a veszteseknek meg kell tanulni dolgozni: az új világban a zombik dolgoznak.

A társadalmi metaforaként is működő film egyúttal a konvencionális kalandfilm követelményeinek is megfelel: Shaun hősi átváltozást él meg, egy csapat élére áll, végül szerelmével eléri az új világot, mely, ha a néző odafigyel, és nem kíván inkább tudomást nem venni róla, ugyanaz az értelmetlen fogyasztói luxus, mint a romeroi *Dawn of the Dead* vacsorajelenetének szertartásában. Ezáltal a happy end úgy hat, mintha a tévéreklámok virtuális világában történe az új honfoglalás, és várna az új haza. A *Dawn of the Dead* idején a reklám még egy csillogóbb világot ígér, ma már csak ugyanannak a kisszerű, ambíciótlan, értelmetlen örömmel kényeztető nyárspolgári világnak a folytathatóságát.

A *Shaun of the Dead* első poénja, hogy a katasztrófa eljövetele, a zombivá válás nem a sorsdöntő fordulat, mert amikor eljön a vész, már minden régen úgy folyt, mintha zombik lennénk. Ember és zombi különbsége minimális, és ez a minimális különbség jelenti itt a világvégét: ugyanúgy él az egyik, mert nem jut eszébe jobb, és a másik, mert nem tud mást. Amikor eljön a feltűnő világvége, a világnak már régen vége: nem a katasztrófa az ugrópont, hanem a kialvás, egy kialudt világ omlik össze. A második poén, hogy a társadalom aljának majdnem debil figurái válnak új elitté, mert a vészes hanyatlás következtében az a szerény minőség, ami röviddel előbb az alja volt, most elég hozzá, hogy ezután a krémjévé legyen. A harmadik poén, hogy ember és zombi minimális különbsége, a minimális többlet, a debilítás és imbecillitás különbségének megfelelő társadalmi differenciáció eredményez egy új harmóniát. Az új társadalom harmóniája a számítógépes játék, a televízió, a sör, a coca cola, a jégkrém, a földimogyoró és hasonló ingerek által generált mesterséges stupiditás, a terpeszkedő csócsálás passzív aktivitása segítségével valósul meg. Amennyiben az ember nemcsak azt nem tudja, mit akar, még azt sem, hogy mit csinál, azért megbízhatóan betölthet egy helyet a passzív-receptív emberek társadalmában, ha a másiknak még van annyi esze, hogy az előbbit betanítsa egy mozdulatra, melynek elvégzését megjutalmazza az odavetett kis véres konccal. Nincs önvédelem, feleslegessé teszi az általános önfeladás, mely megkímél a vérfürdőtől.

Az új társadalom lehetőségének lelki feltételeit Shaun és Ed viszonyában fejti ki a film. Shaun és Ed elválaszthatatlanok, egymásra utaltak, Shaun lelkében is van egy Ed, ezért ül végül Ed a barátság láncain, Shaun pincéjében. A gyengeségeikben rokon lelkek korrupt szövetsége a prevenció biztonságával küszöböli ki a szellemet. A kényelmi reagálások, fogyasztói kéjek kölcsönös megerősítésében és kiszolgálásában álló új bajtársiasság, a jellemgyengeségek bajtársiasságára épülő korruptul határtalan tolerancia kezdettől katasztrófaként éli meg az életet, melyben csak egy fészekelja lény összetartása számít a kinti viharral szemben, és minden értelemben a háritás a legfőbb erény. Ennek a mentalitásnak elementáris formájára kopaszítója a komikum, mely explicitté teszi a kollektív debilitást, mint az egész kultúra (vissza)fejlődésének tendenciáját.

A semmittevők függése, már nem is szenvedélyektől, csak a kitérést szolgáló apró örömtől, már nem is a szórakozáshoz, csak az unott szórakozottsághoz való ragaszkodás, a gyengeségeket megerősítő korlátlan elfogadó készség, a demotiváltak szolidaritása, az életnek való általános ellenállás spontán egységfrontja vezet a neokapitalista forradalom lelki feltételeinek felhalmozásához, végül a rendszer látványos és nagy erejű regenerálódásához.

Ezáltal jön létre az ellenállásra képtelen, befogható, terelhető, láncra verhető, egyszerű műveletekre betanítható tunya tömeg, mely a rendszer újjászületésének termőtalaja.

1.2.8.4. A tinédzser „trash”, mint erotikus bohózat (Mathias Dinter: A tinizombik visszatérnek, 2004)

Az imént elemzett angol film a tökéletesedett „represszív tolerancia” termékeként mutatta be az élőhalált, a következőkben szemügyre veendő német bohózat hőseit csak álmaiban ünnepli „szexológiai kutatásaiért” az iskola igazgatósága és a diáktársadalom szexidóluma. Az utóbbi film egy represszívebb társadalomban játszódik, mint az előbbi, de a cselekmény kimenetele nem azért jobb, mintha a repressziók mentenék meg a világot, hanem mert így van esély az elégedetlenségre, a lázadásra és a kibontakozás személyes keresésére.

A kiindulópont erotikus: szexuális nyomoruk készíti a film kamaszait a mágikus rituáléval való kísérletezésre. „Nekünk ott volt a hasis és a gruppszex, de manapság...” – húzza el száját a vallástörténetet tanító szőke hölgy, akiről a fiúk fantáziálnak: „Ha levenné a szemüvegét és kibontaná a haját, szexbestiává válna.” Uschi, az új nemzedék szexidóluma ezzel szemben már csak merev, frigid szextrampli, aki egyfajta diadalmi serlegként inszenálja létét, a mindenkori baseball bajnok sikerének jutalmaként. A film hőseit nem zombi harapás, csak woodoo-rituálé változtatja át: az Uschi elcsábítását szolgáló szertartáshoz felhasznált zombi-hullaport és az ezt követő halálos autóbaleset tesz élőhalottá. De a por másként hat, mint a harapás. A *fehér zombiban* a szerelem melodramatikus princípiuma teszi megfordíthatóvá a végzetet, itt a bajt kezdettől féken tartó mágikus szérum módján hat a zombipor, mely lehetővé teszi az értelmi képességek megőrzését, és később a visszatérést az életbe. A három „lúzer” legelőbb megőrül az új életnek, mert a zombisors felment a törvények uralma alól, melyeknek alávétve sikertelenségre ítéltettek. A barátok egyike a film végén, az ellenszérum megtalálása után is vonakodik bevenni a szert: „De én nem akarok normális lenni, én így érzem jól magam! A lányok buknak rám, az emberek tisztelnek...”

Az átváltozott fiúk váratlan diadalt aratnak a kegyetlen versenysportban, melytől a lányok kegye is függ. A zombilét a siker garanciája, mert a zombi nem érzi, csak okozza a fájdalmat, hőseink az iskola új sztárjai, kísérteties műemberek, mint minden sztár. Most már Uschi is kapható, a zombilét a közvetítő az első szexuális vágy és az első szerelem között. Az első vágy tárgya az önimádó és követelőző szőke-kékszemű Uschi, s az iránta érzett szerelem siklatja ki a banális életet, de a másik jelölt, a pikáns, egzotikus barna szomszéd lány szerelme kölcsönzi a kisiklásnak a fantasztikumot, a pozitív kifejellet kulcsát. Meg kell tanulni azt a nőt választani, aki vissza is tud vinni az életbe, és ez jelenti a zombilét végét. A happy end, miután a szexidólum sivársága ugyanúgy lelepleződött, mint az *Amerikai szépségben*, visszaváltozni „lúzerré”, azaz normálissá, vagyis azzá, akit a szomszéd lány kezdettől szeretett. A gyógyult azonos a „lúzerrel”, mert *A tinizombik visszatérnekben* a rizikótársadalom elitje zombi vagy legalábbis „zombi”. Csak két rossz között lehet választani, de lehet választani, ezért a világ nem tragikus, csak nevetséges.

Mi hoz vissza az életbe? Első feltétel: a kegyetlen világ „szentkönyve”, a Necronomicon, a végső feltétel egy szüzlány vére. Hátráltató mozzanat, hogy a szomszéd lány sokáig szégyelli bevallani, hogy szűz, de mivel a könyv is az övé, ő az emberi sors feltételrendszere,

szerény Ízisz, aki visszahozza a „lúzer” Oziriszt az alvilágból. Pótlólagos feltétel az apa leütése, aki, „tudós” orvos lévén, semmit sem ért, s ki akarja önteni az ifjú szerelem művét, a visszatérés mágikus szérumát. Ha az új Ízisz személye egymagában a természetes élethez való megterés feltételrendszere, akkor e feltételrendszer hatékonyságának feltétele az emancipáció a felvigyázó hatalmaktól.

A tinikomédiában a zombilét végül is az örömök forrása. Az egyik barát megtalálja a szomszéd szüzet, a másik összejön a nagy múltú tanárnővel, aki nemcsak a vallástörténetnek, a szexnek is tudósa, a harmadik pedig felfalja a szadista tornatanárt. A filmben a zombi szociális metaforikájának mindkét aspektusa benne van: a zombi előbb a rizikótársadalom kegyetlen és lélektelen sikerkultuszát képviseli, később ennek túlpörgését is, mint forradalmat, amennyiben a zombik számolják fel a tanárokat és diákokat is terrorizáló playboy, a szponzor-papa rugbyszár-fíának kényuralmát.

1.2.9. Eszkatológia és felszabadításelmélet (George A. Romero: *Holtak földjén*, 2005)

Valami baktérium vagy démon, mondják a filmben, elindította a halottakat. A bakteriológiai és a teológiai metafora közötti patthelyzet a társadalmi metaforát húzza alá, mely a korábbiakhoz képest tovább erősödik *Holtak földjén*. Nincs társadalom, mert két társadalom van, két egymást kizáró világ, egy helyen.

A bevezető szekvencia zombijai szürkületi világban tántorognak tétován. Míg többségük céltalan dülöng, néhány zombi egy pavilonban nyekergeti hangszereit. A groteszk zenekarral világuk már az első jelenetben középpontra tesz szert, a többiek körülöttük kóvályognak, a kín zenévé válik, s épp az a zene, mely nem hasonlít önmagára, fejezi ki, hogy a zombi visszaköveteli magának mindazt, aminek iszonyatos karikatúrájává változott. Az új film zombijai esztéták, emberei csak hedonisták, Épp ezért félvezethetők és legyőzhetők a zombik, a szépség csapdájába ejtett rúta. Az égre bámuló zombikat elbűvöli a tűzijáték, a magukról megfélemedezett, bámészan gyönyörködő lények pedig akadálytalanul tarolhatók. Halálos ítéletük a szépség, az ég nagy képernyőjére varázsolt csoda. Csapdává vált az ég, mert a világ határa az eget is magához hasonlító képernyő médiuma. A mediatizált kultúra a csapda, melynek vizsgálatából kell, hogy kiinduljon az új társadalomkritika.

A cselekményvilág alapsíkját képezik a zombik. A zombi a szabad préda, aki nem számít embernek, megölése sem bűnnek. Ugyanakkor, mint a cselekmény kibontakozása során mind jobban megvilágosodik, nekik van ígérve a jövő, övük a tudatosulás drámája. A zombik egyrészt paraziták, akik nem tudnak termelni, csak fogyasztani, a másokéból, sőt a másokból élnek, de ezáltal másrészt gyermekek. A zombinép a gyermekek társadalma, akiknek felnőttiséget ígér a jövő. A zombi nyilvánvalóan parazita, de van egy titka, amely szerint valami egészen más, valami több rejlik benne, mint aminek látszik vagy mint amivé vált. A zombi fordítottja a harácsoló tulajdonos, a monopolista kisajátító, akinek titka, hogy parazita. Egyszer az embertelen jelenség titka az emberi lényeg, máskor az emberi jelenségé az embertelen lényeg. A zombi fogyaszt, mert nem tud termelni, az ember tud termelni, de szintén csak fogyaszt, a tulajdonos privilégiumai által bitorolja, s az alávetés által fosztja ki a világot. Az összeomlásból nőtt ki a város fölött uralkodó Kaufman (Dennis Hopper) biro-

dalma, az uralomnak az összeomlás a bázisa, az uralom definíciója a rendetlenségből élő és azt újratermelő „rend”-csinálás. A zombik tehát paraziták, míg a tulajdonosok a szuperparaziták. A szuperparaziták, akik másokat dolgoztatnak, veszik el az időt, azaz az életet, világukban a nem-zombi sem a maga idejét éli, mert nem rendelkezik életideje fölött, s ez is egyfajta élőhalál. A szuperparaziták azok, akik mintha mindent adnának, holott ők bitorolnak mindent, amit kisajátítottak, s amiből azért adnak vissza egy kicsit, hogy szolgálatukba álljunk, s most már helyettük és számukra raboljuk ki egymást.

Az „ellátmányozók” harcosok, akik az összeomlott világból, melyben a zombik kóvályognak, beszerzik a javakat az elit védett világa számára. Zombi és ember viszonya fantasztikus kifejezése a kétféle ember, a harcos és az elitember viszonyának: a zombi sem lehet ember, és a harcosok sem kerülhetnek be az elitbe. Cholo (John Leguizamo) álma, aki azt hiszi, felemelkedhetik, nem teljesül. Kormányzók és harcosok (tulajdonosok és dolgozók) viszonyának igazságát, a különbség lényegét mint kárhozatot fejezi ki harcosok és zombik viszonya. A kárhozat teológiai fogalma egzakt szociológiai fogalommá válik, az irreverzibilitás, mint halált hozó idő struktúrája válik társadalmi struktúrává a kárhozatban. A háború azonos a munkával, a dolgozó harcos, akinek státusza középhelyzet, mely a zombikhoz képest privilegizált, a tulajdonosokhoz képest azonban kárhozat. A tulajdon az üdv, ezért az üdv botrány, a munka a relatív kárhozat, míg a zombi helyzete az abszolút kárhozat pokla. A város a városban, az elit luxusvilága, a város közepe, a világ tengelye, az élő város a haldokló belváros és a halott külvárosok fölött: egy felhőkarcoló. Itt élnek a tulajdonosok. A forradalmár értetlen, nyomorult néphez szól, akik nem figyelnek rá, mert lefoglal a betevő falat gondja, amit csak a tulajdon szolgálatával lehet megszerezni. A lázító szónok a toronyra mutat: ti építettétek, ők csak elvették, beleültek. A zombi azt fejezi ki, önállósítja és fokozza fel, ami a munkásban, munka és tulajdon mind extrémebb és botrányosabb szétválása következtében, halott.

A hasonló filmekben, a *Mad Max*-trilógia óta, az ember nem azért újnómád, azaz otthon-talan csavargó, mert ez egy magasabb rendű új életforma lenne (mint a kor elitkultúrája, pl. Deleuze, gondolja), hanem mert kisajátították létfeltételeit. A filmek természetesen nem a kistulajdont támadják, amit az ember maga termelt és szolgált meg, vagy aminek értéke megfelel annak, amit maga termelt, hanem azt a tulajdonost, aki egy nép történelmi erőfeszítései által felhalmozott értéktömegre teszi rá kezét, s ezért kell terrorista különítményekkel, magánhadseregekkel védelmeznie magát. Csak ez a tulajdon számolja fel a társadalmat, melynek csak ettől kezdve van a helyén két társadalom, azaz a káosz és permanens polgárháború.

A *Holtak földje* által elmesélt eszkatológikus esemény, a világvége, nem más, mint tulajdonos, munkás és munkanélküli viszonyának, a beteg társadalmi struktúra lényegének leképezése az idő dimenziójában. A társadalom „alja” alatt van egy „aljatársadalom”, mely a társadalom bűnét és botrányát fordítja a társadalom ellen.

Az elit tolvaj, kiszolgálói pedig rablók, de a tolvaj a bűnösebb, mert a világot lopta el az emberiségtől, a rablók csak egyes javakat zsákmányolnak. A zombi az, aki nem részese ennek az egész perverz dialektikának, épp ezért egy másik, feloldó dialektika tartaléka. A vulgáris mítoszból érthetjük meg, miért ment ki a „divatból” a dialektika, s vele együtt az „egész”, a „realitás” és a „fejlődés” eszméje is: azért, mert a gondolkodás nem ismerte fel, az adott társadalmat szervező és mozgató perverz, s a magát a létet szervező és mozgató másik, feloldó dialektika különbségét. A zombi, épp mint a perverz dialektika végeredménye, de egyúttal a vele való szakítási pont is, szabad préda, akire mulatság célba löni, a felesleges ember, aki

tévedésből létezik, míg a harcos olyan eszközember, akire szüksége van a fennálló világnak. Ám ha a felesleges ember fogalmával írjuk le a zombit, akkor éppen az ő képe vádolja a hatalmat mint legfeleslegesebbet. A világ a legfeleslegesebb ember birtoka, aki őrzi az összes hazugságot és paradoxitát, míg a felesleges embert mindez kínozza és élőhalálra ítéli, ezért vajon nem az ő feladata lesz-e, hogy lázadjék a legfeleslegesebb ember ellen?

A *Holtak földje* a megsokszorozott lázadás története. Cholo, a terrorista, ki akarja rabolni a társadalom kirablóit, de életszemlélete azonos az övékkel. Az ügyeskedő és feltörekvő Cholo esete azt illusztrálja, hogy az ember vagy azok szövetségese, akik alatta vannak, a felsőkkel szemben, vagy a felette levők, a nála is elnyomottakkal szemben. Cholt felhasználja és becsapja a hatalom, a szónak nincs jelentése és az ígéretnek kötelező érvénye abban a világban, amely két világ, ahol a kevesek üdve a sokak kárhozatán alapul. Cholo ügyeskedik, de a kézműves kisterroristának a globális, totális államterrorral szemben nincs sansza. A forradalmár a szavakat veti be a fegyverek ellen, utópiát vázol, szabad világról beszél. Riley (Simon Baker), a film hőse, a magányos lázadó, szemlélődik és cselekszik, nincs eldöntött pártállása, számára a társadalom epizód, a lét célja nem az együttlét, ő vívja meg a harcot, de a forradalmároknak ajándékozza a megtisztított, felszabadított világot, ahogy a westernhős, úgy ő sem kér belőle: a szabadság műve a felszabadítás aktusán túl kezdődik, Riley azonban odébb áll, kivonul a felszabadulásból, mert semmi sem igazolja vagy mind- eddig semmi sem igazolta, hogy a szabadság állapot, létrend is lehet, a felszabadulás aktu- sán, az aktus pillanatán túl. Riley leginkább a zombikhoz csatlakozhatna, akiknek kollektív kivonulása párhuzamos az ő privát kivonulásával, ez azonban lehetetlen, hisz a zombik szá- mára ő legfeljebb táplálék lehetne. Groteszk, de igaz képe ez forradalom és értelmiség, az éhség lázadása és a szellem lázadása paradox viszonyának: a felszabadítandó tömeg mindig sokkal ingerültebben viszonyult a vele rokonszenvező és ügyét felvállaló intellektuelekhez, mint a vaskos életszemléletű, nyersen realista burzsoához, akinek „józan”, „praktikus” men- talitása követhetőbb volt számára.

Riley el kell hogy hagyja a várost, mert a városlakók felszabadulása nem az igazi felsza- badulás, az, amit a városban látunk, csak a közép réteg felszabadulása a monopolista kisajá- títást képviselő elit uralma alól. A film cselekményének distanciából és homályba borítva, érzékeny tisztelettel bemutatott nagy aktusa nem a város felszabadulása, hanem a zombik kivonulása. Romero ezzel, halványabbak után, újra nagy filmet csinált. A zombik képviselik a posztmodern neokapitalizmus alapélményét, a lázadás lehetetlenségét, az üdv lehetetlenségét, a tett, az akció, a kezdeményezés, a fejlődés tagadására alapított társadalom elleni tiltakozás reménytelenségét és egyben elkerülhetlenségét. A lehetetlen lázadás egy ponton mindig átalakult, egyszerre átcsapott a lehetetlen elleni lázadásba, s ez a pont semmi más, mint a megléphetetlen meglépése, az ugrás a lehetetlen vállalkozás kellős közepébe, a paradox tett, mely érthetetlenre, hihetetlenre és reménytelenre vállalkozik. Így a zombik képviselik a Holtak földjében a genezist, az emberi szubsztancia ösztörtörténetének jelenlétét minden egyes bátor tettben, eredeti vállalkozásban, kreatív aktusban. Minden aktív pillanat a világ- történet sűrítménye. Nem a halál csak ilyen sűrítmény, hanem az élet minden elsajátított, kiaknázott, szuverén pillanata.

A film elején látható zombik ügyetlenül ténferegve, tanácstalan rögtönözve, vázlatosan másolnak elfeledett lehetőségeket. Aztán jön a zombi a benzinkúttól, aki, mint Dürrenmatt *Az ígéret* című regényének hőse, de – váratlanul – több sikerrel, lázad a végzet ellen. Miért

több sikerrel? Mert Az ígéret még csak beharangozza azt a társadalmi formációt, melyről a *Holtak földje*, elviselhetetlenné válásának beteljesedését jelezve, nem egyszerű kijelentést tesz, mert ez a film sokkal inkább fohász, kiáltás, ráolvasás vagy követelés: legyen vége már! Már tökéletesen elviselhetetlen ez a világ, de még tökéletesen mozdíthatatlan, s pontosan ez az élőhalál: kollektív, osztársadalmi, globális élőhalál, szégyen és gyalázat, mint világrénd. A derengés néma, akarat és tudat nélkül, homályos emlékek nyomán tévelyeg. Mit hoz a benzinkút zombija? A felháborodás, a düh, a harag, melyet képvisel, az első közösségszervező erő. A többiek lassan a felmorduló néger óriás köré gyűlnek, nincs még itt semmi tudatosulás vagy döntés, csak az aktívabb vonzása, nem monolit, fétis, kőbálvány vezérli le a világtörténelem kezdetét, mint a *2001: Űrodüsszeiában*, vagy legyen a gyűlölet az a monolit, akkor azonban a gyűlölet az itt nemlétező, fölösleges istenek ajándéka. Az egyik zombi egy fegyvert vesz fel, a másik bárdot ragad, még ugyanaz a ténfergés, de egyben már mégis menetelés is, a „semmik vagyunk s minden leszünk” átmenete ez, munkásmozgalmi pátozás és hatalmi gög nélkül, észrevétlen átmenet, a nagy pillanat megfoghatatlan rejtezkedésében és csak utólag látható nagyságában.

Zombi- és munkásnép egyformán elnyomott, de a zombi tápláléka a munkás, ő is, akár csak a tulajdonos, a munkáson élőködik. Lehet, hogy a jól táplált, zsíros tulajdonos ízletesebb zombieledelel volna, de a kizsákmányolók védett világába az élőhalottnak nincs bejárása, ezért sorstársát, a munkást tépi szét, annak megy neki. A szegények szegényei a majdnem ugyanolyan szegényeket, a legszerencsétlenebbek a szerencsétleneket gyűlölik, mert a szerencsések, azaz bitorlók, messzebb vannak, mint az istenek. Mivel a zombi emberevő, s az ember feletti győzelme, mint létfeltételének elpusztítása, őt is halálra ítéli, így a zombilázaadás be van zárva a kezdet lehetetlenségének paradoxijába, de – már ez is naggyá teszi Romero filmjét – így is szép, a fenség pillanata. De a kezdet lehetetlensége ebben az apokaliptikus lázadásvízióban egyben minden lehetőség rejtélyes foglalata. Ha az élőhalott halott élővé válik, úgy megtalálja a békét, de nagyobb átváltozás is lehetséges. Ha az élőhalál a múlt fogságában senyedő lét képe, akkor a zombi emberré válhat. A jövő zombifilmje talán megkeresi azt a pillanatot, amikor a zombi nemcsak dühöngve morgolódik, hanem rajongva felsikolt, az élet kilép a halál fogságából és kimondják, azok mondják ki, akiknek létjogát és életértelmét addig senki sem artikulálta, az első szót. Ha eljött egy olyan totális világrénd, amelynek már nem a törvénytelenység, hanem a törvény a legnagyobb szégyene, akkor ezen a világon már az Isten se segít, de ha már az Isten se segít, ez nem azt jelenti, hogy semmi sem segít, hanem azt, hogy akkor már csak egy zombi segíthet.

A *Dawn of the Dead* zombiológiája a *Holtak földjében* kétértelművé válik, a zombi-ológia mint zombitan, valamiféle zoom-biológia életmetafizikájába megy át. Zoom-biológia = annyi mint a fantasztikum vizsgáló szerszáma által ugrásszerűen ráközelíteni az élet elevenességének metafizikai lényegére, leválasztva a teljes életről az ál- és félélet korcsformáit és eltévelyedéseit. A forradalmi lázadás az élet lényegéhez tartozó ugrásszerű önmegújítások megfelelője a társadalmi életben. Nem puccs, nem hatalomátvétel, hanem kivonulás: az élet mindig túl van, kívül van, a megszilárdult, megmerevedett, önismétlő életben. Az élet eleven-sége nem az önismétlő képességben nyilvánul meg, mely az elevenesség takaréklángja, ernyede-si formája.

A zombi nem tudja megemészteni az emberi táplálékot, csak az embert, aki már megemészttette őket, a zombi tehát másodlagos ember, aki nem a világot emészti, csak a világot

megemésztőt emészti: a civilizáció vége önemésztő tehetetlenségének kifejezése. De ha a zombi lázad, harcol, eszközt használ, kísérletezik, tanul és kommunikál, akkor most már maga csinálja magát és a világot, s nem fog rászorulni egy előemésztő lényre. Miután az emberi csúcsragadozó „legyőzte a természetet”, a következő lépés csak az lehetett, hogy munka és kizsákmányolás differenciálásával, hatalom és uralom felfedezésével, saját faján kezdjen élősködni, a csúcsragadozók ragadozójaként (ez lehetne a kizsákmányoló etológiai definíciója). Ezt a lépést a populáris mítosz is követi, ha pl. a vámpírfilm bevezeti a vámpírok vérét szívó újabb szörnygenerációt. Így bizonyára lesznek zombikkal táplálkozó zombik is, Romero azonban nem a kizsákmányolás spiráljára, hanem a felszabadulás és emancipáció logikájára kíváncsi: megtörhet-e a végzet, aminek alapja az, hogy a „magasabb” az „alacsonyabb” rovására él, miáltal minden fejlődés talaja bizonytalan és lényegileg felháborító, ezért az értékek is nehezen védhetőek?

Lehetséges és lehetetlen csak a passzív-reeceptív világban különül el világosan. Az aktus mint aktív, teremtő cselekvés olyasmire irányul, ami nincs, különben nem aktus, csak más korábbi aktusok mimézise, lényegileg nem akció, csak recepció. Ha így van, akkor az aktus maga-magát teszi lehetővé, vagyis lehetetlenre vállalkozik, módosítja a világ lehetőségeit. A nekiindulás komolysága előtt meghátrál a lehetetlen. Az eszkatológikus remény lényege a lehetetlen tagadása, s minden nekiindulás mögött ez áll, ennél kevesebb nem indít el semmi újat.

Testvére megkérdi a megsebzett, fertőzött terroristát, hagyja-e átváltozni vagy likvidálja-e inkább? Cholo elgondolkodik: „Inkább ne. Mindig tudni szerettem volna, hogy élnek a többiek.” A zombik: a kinti „többiek”. Az urak és a szolgák mellett, túl ezek viszonyán: a zombik ezúttal a besorolhatatlanok és ezért szabadok. Csak akikre löni szabad, azok igazán szabadok, akiknek minden előtte áll, akik nem hurcolják be a múlt fertőzetét a jövőbe. Az élők számára ők a fertőzőek, de a jövő számára az élők azok. A zombiinvázió hagyományos képe ezzel átértelmeződik az új honfoglalás képévé. S még ezután is, ennek célja is újabb átértelmezésre vár. A zombik, akik előbb a tűzijátékot, az égre festett pompát bámulták értelmetlen bővülettel, miután útra kelnek, s megérkeznek a folyópartra, a túloldalon megpillantják a világító felhőkarcolót, a kiváltságok és élvezetek palotáját, ezeryi fényes ablakával, mely mintegy a tűzijáték pompájának lekerülése, behozatala az égről a földre. Már nem a földön túl van, csak a folyón túl. Miután megpillantják a folyón túl a földi fényt, nem köti le őket az égi fény képe, nem sikerül elvonni őket a harctól a tűzijátékkal. A folyón túl a földön van minden, ami a folyón innen az eget jelentette és nem a földet. Fordítva kell átkelni a folyón, a vízen, a Léthe vizén, mely alámerülés és felmerülés, azaz újjászületés, egyben újrakeresztezés is. Az elfeledett, számításba nem vett nép fordított átkelése a Léthe vizén annyi, mint a létjog születése, minden más értelemben vett újjászületés kezdete.

A zombik oldalán van a pátosz, mert a társadalomba és a kultúrába való bebocsátásért harcolnak, a hős viszont a kiválásért és kibocsátásért küzd. Minden győzelem után az előbbi cél ellentétéért kell harcolni, így nem válunk sem az előző, sem a következő létstádium rabjává, s csak így nem lesz végül minden vívmány új börtönné. Ezért vonul ki a hős, de miért vonulnak ki a zombik, mert, ez az utolsó fordulat, végül a zombik is kivonulnak. Eddig a kivilágított palota felé haladtak, végső céljuk azonban nem ez, a győzelem után úgy fordítanak hátat a toronynak és a város fényeinek, mint korábban a tűzijátéknak, a honfoglalás nem a centrumba, hanem a perifériákra vezet, melyek az új termőtalajaként várnak, a honfoglaló zombik a homály felé indulnak el. Így két kivonulás zárja a filmet, a kárhozott népé, azaz

most már a kezdet népéé, és a hőse, aki a vég embere. A cselekvő aktus és a megértés is kivenul a fennálló világból, amit átvesz ugyan a forradalmi közösség, melynek azonban nemcsak Ryle fordít hátat, hanem Romero is, akit nem a kormányzás érdekel, hanem a kivonulás, mert a művészet nem a kész, berendezett, hanem a leendő világ története, melynek számára mindig van még egy további túlpart és új átkelés.

Az összeférhetlenség a közös győzelem, Kaufman birodalmának elsöprése után is fennáll. A népeknek egyforma létjoga van, de nincs megnyugtató létlehetőségük egymás világában. Kevésbé azért, mert szűk a világ, sokkal inkább azért, mert az életformák frusztrálják, sőt, rombolják egymást. Melyik adja fel a magát a másikért? Vagy mindenki feladja és egy általános önfeladás és véglegesített identitászavar vagy kollektív sterilizáltság absztrakt művilágában egyesüljenek? A probléma, mellyel a felszabadulás változatlanul sötét éjszakája küzd, a gyakorlati vagy-vagy és az elméleti is-is közötti feszültség, a béke elméleti és a háború gyakorlati szükségszerűségének ellentmondása. Ám a lázadó, felkelő, győző és végül kivonuló zombik találnak megoldást. Előbb nekimennek a városnak, így a többi lázadókkal együtt döntik meg a hatalmat, aztán kivonulnak a városból, saját hazát keresni. A kivonulás előtt maga a zombinép is kettészakad, a bukott városon lakmározókra és a terméketlen parazitizmus ellen lázadókra, akik majd tovább mennek.

Zombik és munkások érdeke nem találkozik, a film végére mégis megtanulnak annyit, hogy ne egymást tekintsék ellenségnek. Az egymással összeférhetetlen kategóriák létjogának kölcsönös akceptálása adja a film végső, sötét pátoszát. Riley, ha elfogadni és elviselni nem is, de a film végére megtanulja megbecsülni a zombik nálánál nagyobb hősiességét és teljesítményét. Az együttélés képtelensége nem ad jogot a támadásra, a létjog elvitatására. Kenetes hazugságokra, az ellentmondás tagadására azonban nem lehet együttélést építeni, így az érthetetlen és elviselhetetlen idegen létforma akceptálása a távolságtartás segítségével a maradék remény. Váratlan fordulattal az, amit „közelségre uszításnak” nevezhetnénk, mutatkozik a kizsákmányolók stratégiájának, akik a bábeli keveredés és kölcsönös frusztráció segítségével csinálták a gyűlölet káoszát a társadalomból, hogy megosztva uralkodjanak a szolgákon és kárhözottakon. Ahogyan elmúlt századok szerelmi költészetében a szerelem és a vágy is ezt tette, úgy most egy új politikai mitológiában a szolidaritás is a távolságtartásból táplálkozik. Az együttélés felé vezető hosszú út kezdete az eltávolodás, a kölcsönös távolságtartás által kifejezett elfogadás. De ez a távolságtartás nem kiközösítés, a kivonulók nem száműzöttek. Ellenkezőleg, a maradék Romero új filmjében az érdektelenné válók, és az eltávozók válnak ugyanúgy hősnéppé, ahogy az individuális hős is eltávozó: róluk fognak szólni a jövő történetek. Itt nem az egyik csoport utasítja el és tartja magától távol a másik csoportot, amelynek életmódja, örömei és szükségletei zavarják. Ez is egy módja lenne annak, hogy az egyik csoport örömei ne váljanak a másik kínjaivá, ez azonban máris megindítaná a különbség ellenségességgé, az összemérhetetlenség összeférhetlenségévé való átalakulását, a kezdeti gyűlöletspirált. A zombifilm története azonban készen hozza a megoldást, csak a korábban egyének viszonyában kipróbált modellt kell átvinni a közösségek viszonyára. Kímélt magadtól a másikat – ez volt a *Dawn of the Dead* tanulsága. Kímélt magadtól, alternatív preferencia struktúráidtól, szükségleteidtól és örömeidtól a másik csoportot – ez a *Holtak földje* imperatívusza. Hagyd élni a maga módján, ne várd, hogy azt szeresse, amit te, ne kényszerítsd rá életformádat, tartsd tiszteletben idegensége határait, mert ha nem teszed, az már mind egyfajta emberevés. Az invázió a pusztító rabság jele a film elején,

míg a visszavonulás, a kivonulás az előkelőség, a tapintat lehetőségének születése, történetek kezdete a film végén. Ez itt a megoldás. Nem a másiktól védeni magunkat, hanem magunktól a másikat. Tragikus-pesszimista újhumanizmus születik Romero zombi-mitológiájából, melynek lényege: sanszot adni az összeférhetetlenek. Már a lövedéket indító gombon a tűzér keze, amikor Riley megszólal: „Ne! Csak egy helyet keresnek maguknak. Akárcsak mi.” A zombinép után nézünk, távoznak a sötétségben és ködben, a hídon által. a kibékíthetetlen ellentét sem zárja ki többé az együttérzést és azonosulást.

1.3. A vámpírfilm

1.3.1. A vámpír helye a rémek között

Szörny az, aki nem tud lenni, nem tanulta meg termékenyen, produktívan megoldani a létezés feladatát, nem tud tenni, dolgozni, alkotni, kommunikálni, szeretni. Önépítését nem a világ, a környezet építése közvetíti, ezért nincs helye a világban, mozgósulnak ellene a létezés immunreakciói. A lenni nem tudás, az alkati kudarc, a kudarc mint pusztító létmód mitológiája mindenfajta megghiúsulás rendszerezése. Most, amikor a vámpír helyét keressük a torzalakok galériájában, a kártékony szerencsétlenségek rendszerében, primitívebb és bonyolultabb, ősbibb és késeibb képzetekkel összevetve próbáljuk megragadni sajátosságát. A zombiképzet különösen régi, kezdetleges ősképekre megy vissza, olyan idők mélyébe vezet, amikor még nem ismerték a teremtés, alkotás fogalmát. A mai zombik ősei, régi mitikus narratívák rokonlányai, csak lettek, jöttek az avarból, a megelevenedett föld gyermekeiként ágaskodtak fel a mélyből, míg a műember, a frankensteini rém teremtő és teremtmény viszonyában jelenik meg, az előbbihez képest bonyolultabb viszony- és szándékrendszer szülőteként. Frankenstein a teremtő Isten paródiája és a rém a lázadó Prométheuszé. Vagy Frankenstein az istenektől villámot rabló Prométheusz, és a rém a röghöz kötött, sötétben élő szerencsétlen, akit éget a tűz és vakít a fény. A Frankenstein-filmekben már a lenni nem tudás többféle formájával fogunk találkozni: a szellem, e világ csúcsjelensége, abszolútuma nem tud hatékony erő lenni, a fizikai erő pedig csak rombolásra képes. A végső erő a frankensteini mitológiában is, akárcsak a zombifilmekben, azonos a végső tehetetlenséggel, a tehetség pedig nem az erők szövetségese, visszaél, játszik velük. A könnyed, a szabad, a levegős princípium, a szellem és akarat, a mad scientista felelős a káosz elszabadulásáért, és mindennek előtt a monstrum szenved meg mindezt, kinek bosszúálló dühöngése végül teremtőjét is eléri. A mad scientista figurája hozza be a horror képzetkörébe az anyagtalanság szellemét és a szellemtelen anyag konfliktusát.

A zombi a rothadás formájában szétesett, szétesettsége lélektelen, magának a testi létnek a káosza. Nem tud lenni, mert százfélre esik és foszlik szét, lehetetlen lennie, mert nem tud egyben maradni, egy lenni. A Frankenstein- és Dr. Jekyll-típusú mad scientista filmekben az egység elérhetetlensége már nem a testre, hanem test (a rém) és lélek (Frankenstein) vagy tudattalan (Mr. Hyde) és tudat (Dr. Jekyll) viszonyára vonatkozik. E mad scientista-mitológiák az egy lenni (egységként létezni) nem tudás formáit, mint a meghasonlás kínjait tárják elénk. A Frankenstein-filmekben két külön ember testesíti meg mindazt, aminek egynek kellene lennie (a szellemi és az anyagi rész, a cél és az eszköz, a szándék és a megvalósulás, a nagy

alom és a kisiklott tett); a Dr. Jekyll filmekben egy, aminek kettőnek kellene lennie (az úriember és a lumpen, a kultúrlény és a vadállat, a teremtő és a pusztító). Frankenstein műembere azért nem tud lenni, mert alkatrészei nem illenek össze, nem találhatnak egymásra, hibás alkatrészek kerülnek be; a kétarcú ember sem alkalmas a létezésre, mert alkatrészei egymás ellen fordulnak. Mindkét esetben az egységteremtés csődje vezet a létezés képességének csődjéhez.

Különböző horrorközegek, így pl. az élőhalál horrorja és az állatember vagy a gépember horrorja, versengenek a lenni tudás titkainak kutatásában. Hogyan találhat az ember önmagára? Hogyan lépheti túl a lélek megtalálása és énépítés felé vezető út első nehézségeit? Mi a baj? Nem tudja vezetni a testet a lélek? Nincs lélek, ami a testet vezesse? Vagy a lélek önmagát sem képes összetartani? Hogyan győzhetjük le a minden kezdetet fenyegető tanácsalanságot, szétesést, a kezdetben mindig erősebb széthúzó erőket? Minden kezdet kezdetben lehetetlen, mindig meg kell tenni egy ugrást, mely a lehetetlenségből a lehetőségbe vezet, át kell ugrani a lehetetlent, legyőzni a visszahúzó erők túlhatalmát. A zombi nekimegy az életnek, de nem tud élni, nem tudja legyőzni a kezdet lehetetlenségét. Nem tudja lehetségessé tenni magát, nem jut léte birtokába a frankensteini monstrum sem. Dr. Jekyllt is lehetetlenné tette Mr. Hyde, akiben Jekyll kezdetben erői megkettőzését látta.

Az élőhalál narratívája, két végső képzet – élet és halál – közvetlen egyesítésének kontrasztja által nagy teljesítőképességgel felruházva, rendkívül erőteljes és virulens szférát teremt a képzelőerő számára. A vámpír archaikus-babonás mitológiája olyan nagysággal ruhazza fel a rémet, melyet a tudományos-technikai miliőben újra elveszít. A nagyságnak egy rendkívül archaikus közegben elért, s a modernebb közegeket túlteljesítő fejedelmi képe azonban rendkívül labilis. Az énben jelentkező meghasonlás üldözővé és üldözötté tesz, bűnössé és egyben áldozattá (Dr. Jekyll). Az én határain jelentkező meghasonlás üldözővé vagy áldozattá tesz; az iménti „és” helyére most a „vagy” lépett; amott születik a meghasonlott egyén, emitt a meghasonlott világ. A mindenható Frankenstein joga áll szemben játékszere, a szörny jogaival. A Jekyll-mitoszban az én, a Frankenstein-filmekben a világ struktúrája a kártétel, a rabság. A horror szerencsétlen kártevő rémeit „fel”-lényekre és „al”-lényekre osztva, Jekyll mint „fel”-lény esetében a másik arc, vagyis Hyde az „al”-lény. Frankenstein esetében a tudós a „fel”-lény, a monstrum az „al”-lény. A Frankenstein-filmekben a „fel”-lény leigazza az „al”-lényt, ezért a Jekyll-filmekben az „al”-lény igazza le a „fel”-lényt. Az élőhalál archaikusabb közegében a „fel”-lényt illetve „al”-lényt, melyek az újkeletűbb típusú közegekben egy hősön vagy legalább egy cselekményen belül küzdöttek meg egymással, két műfaj testesíti meg. A „fel”-lény a vámpír, az „al”-lény a zombi. Ez, hogy a másik oldalt, a felettessel szembeállított alattas részt egy más műfajba tolják el, lehetővé teszi a felettes rész kifejlődését, komplettizációját. Eme egész fejlődés azonban szakadékra épül. A zombi a forma híján halálra ítélt anyag, a vámpír a szubsztanciátlan nagyforma, a megkapaszkodni s a világba beépülni képtelen akarat. Pontosan úgy viszonyul a vámpír a zombihoz, mint Jekyll viszonyul Hyde-hoz, vagy Frankenstein a műemberhez. A vámpír és a zombi együtt testesítik meg azt a kettősséget, amit a Frankenstein-filmek egy történetben, a Dr. Jekyll filmek egy figurában tematizálnak: gonosz szörnyek szívják a vérünket vagy szerencsétlen szörnyek láznak ellenünk. Mindegyikhez képest a másikat vagyunk: vámpír szemmel zombik, a zombi szemével vámpírok. Az úr fél, hogy a szolga szétrombolja magas kultúráját, a szolga pedig úgy érzi, hogy az úr nemes vérét az ő veritékéből sűrítették. A kékvér veritéksűrítőmény?

1.3.2. A nagyság születése a parazitizmus szelleméből

A Frankenstein és a műember vagy Dr. Jekyll és Mr. Hyde modern meghasonlására populáris mitológiánkban archaikusabb választ képviselő Drakula a kárhozat ellenteológiájának nagy alakja, kinek tanítása szerint lehetséges a nagyság és teljesség, de az egyoldalúság vállalásán és végsőkig vitelén alapul, hogy a meghasonlást a gonoszság száműzze az énből, s én és világ határain mintegy a világra üritse, azt távolítva el és vetve alá a meghasonlás minden energiájával. Az egyoldalúságok, az absztraktumok a konkrétum ellen, az egymással ellentétes embertelenségek az ember ellen szövetkezve találnak egymásra. Egymásra találásuk a hadüzenetben, az örökös háború meghirdetésében áll. A gonosz, életképtelen dolgok, létaspektusok szövetségét ez a permanens mozgósítás és elhatározott békétlenség tartja össze. Drakula tanítása az, hogy lehetséges a tökély és nagyság, de csak a gonoszban, a gonosz vállalt magányában. Vajon minden szörnyű formákban jelenik meg a világban, hogy csak később pacifikálódják és humanizálódjék, s ez a személyes nagyságra is áll? Mindenre a kárhozatban talál rá az ember, hogy később, világkorok harcait megküzdve ismerjen rá megtisztult formájára az üdvben? Zseni és rém terméketlen meghasonlására a vámpír válaszol. Frankenstein és Jekyll képviseli a nagyságot és szenvedélyt, míg szörny-társaik a vitalitást és erőt. A vámpír egyesíti tehetséggé, kultúrává, eleganciává a szellem mozgékonyágát és az anyag erejét. A vámpírban egymásra talál nagyság, szenvedély, erő és vitalitás, melyek ily módon nem gáncsolják többé egymást, de gáncsolnak mindent, ami szolid és emberi.

Miben áll a vámpír nagysága? A zombi a rögök közül tápázkodik fel, de örzi azok alaktalanságát. A vámpír szintén a hazai földre tér meg nappalra, éjszakára azonban visszanyeri a formák fölötti uralmát. A zombi a legprimitívebb műfajalkotó lény a tömegkultúra szörnygalériájában, kinek lényege a vegetáló élőhalál, melytől a vámpír a diadalmas élőhalál démonaként különbözik. A vámpír előnye, hatalma a distinkció felfedezéséből fakad. A vámpír distinkatív jegye maga a distinkció mint képesség megjelenése.

A vámpír tekintete értékessé, érdekessé, fontossá nyilvánít, de nyers hússá. A gyönyörködés, az értékelő igenlés közvetíti a pusztítást. A zombi képlete: éhség plusz destruktivitás. A zombi destruktivitása nyers és primitív, nem ölti a vágy és szenvedély formáját. A zombi szellemtelen, legfeljebb valami gyámoltalanság, árvaság, lassúság, tehetetlenség tekinthető esetében a szellem előzményének, helycsinálójának. A magányos tömeg szerencsétlen atomja tántorogva keresi a szellem elveszett szikráját. A zombi distinkatív nyomorék, válogatás nélkül pusztít és fal. Mindegy, kit mészárol le, s mindegy, mely részét falja. A vámpír ellenben hosszú tengeri utat tesz meg kiszemelt áldozatáért, s bonyolult intrika segítségével cserkészi be. Vért fogyaszt, sűrített életszubsztanciát, az élet borát. Fellegvárában fogadott vendégét óborral kínálja. Némely vámpírnak csak szüzlány vére felel meg (Paul Morissey: *Dracula vuole vivere: cerca sangue di vergine*). A vámpír kifinomult distinkatív lény, ingyenc, válogatós. Kifinomultsága minden téren megnyilvánul. Várakozó lény, ötszáz éves álomból ébred új kalandra, hódításra, ősi kultúra rituáléival lepi meg környezetét. A zombi distinkatív nyomorékságának ellentéte a vámpír distinkatív zsenialitása.

A vámpír és a zombi egyaránt lehetetlen lények, de a zombi lehetetlensége tehetetlenség, a vámpíré tehetség. Tud differenciálni, de a megkülönböztető képességet a szelekció motor-

jaként éli ki. Az erőszakos kiválogatódás világában szerveződő hegemon erőszak közegeben a differenciálódás átok. A vámpírmítosz depresszív differenciafilozófiája arra hívja fel a figyelmet, hogy a végtelen differencia, a szakadatlan differenciálódó differencia csak a végtelen totalizáció negatív formája. Intenzitás és harmónia együtt is élhet, amennyiben differenciálódás és totalizáció egymás ösztönzőivé válnak, a totalizációt tagadó differencializálódás ezzel szemben a meghasonlás végtelensége. A distinkciók felfedezése tisztán fogyasztói és pusztító magatartás, ha a megkülönböztetést nem hatja át az empátia, miáltal a differenciák egy önmagát mind újabb létszinten újjászülő kollektív identitás színeivé válnának. A vámpír felfedezi a zsenialitást mint hatékony erőkoncentrációt, de gyengeségként, kisiklasként, betegségként. Ő a kitűnő és egyúttal kártékony és fölösleges lény. A szellem a fizikai erőhöz képest gyengeség, de valami módon mégis képes uralkodni a fizika fölött. Mégpedig két módon: csellel, kihasználóként, vagy felelősség vállalással, a lét öreként. A vámpír az előbbit, a zseniális lelketlenséget képviseli: zsarnoksága a lelket megelőző szellem, a lélek megkerülése által diadalmaskodó szellem rémuralma.

A démoni vámpír azokból a diszharmoniókból él, amelyek a Frankenstein- és Jekyll-filmek hőseit tönkreteszik. Drakula az össze nem illő elemek (élet és halál, kifinomultság és aljasság, kultúra és destrukció) egységének parazita formája: a kettősséggel szembe forduló egység, mint démonikus magába zártság. A zombi vagy a frankensteini műember nem tudja, mit akar és mi a baja. A vámpír tudja, de törekvése parazita jellegű, a diszharmoniók felkavarására, dolgoztatására és kizsákmányolására irányul. A műember vagy a zombi kínlódik a meghasonlástól, a vámpír élvezi. A vámpír a meghasonlás önélvezete, felemészítő, mások ellenében szerveződött egység.

A Bram Stoker regénye nyomán haladó klasszikus vámpírfilmek hősnője két szeretővel, a férfi külön-külön alakokban megtestesült két arcával, a démonikus érzéki zsenialitással, illetve a derekas, köznapi, létfenntartó erényekkel konfrontáló beavatási drámát él meg, míg maga a vámpír a lenni nem tudás tragédiáját, a tragédiák tragédiáját, az östragédiát játssza el, melyet csak az a lény él át, kinek számára a lét feladattá válik, mert önmaga teremtője. A zombi lenni nem tudása imbecillitás, a vámpíré zsenialitás. A vámpírtragédia abban áll, hogy komplettebb másoknál, mégsem képes a létezésre. Láttuk, hogy a zombi vagy a műember nem tud lenni, mert nem tud egy lenni, s az egy-lenni-nem-tudás, az egység hiánya a tevékeny élet csődje. Drakula azonban hatékony és szalonképes, sikeres vezető egyéniség, világfi, nagyúr és hódító; azonban a sikeres tevékenység sem segít. A zombi az ostromló tömeg, míg a vámpír az én, a személy, az eredetiség, az egység. Tud egy lenni, összefogni magában az ellentéteket, de nem tud lenni. Egy lenni a lenni tudás feltétele, de nem elég. Egy, egész, teljes egység a vámpír, de szétfoszló, állhatatlan és parazita jellegű. A kaotikus részösztönök, melyek a Frankenstein- és Jekyll-filmekben egymás ellen fordultak, a vámpírfilmekben együttesen fordulnak a világ ellen. A démon nagy stratégia és cselszövő, de mások rovására tevékenykedvén, a konfliktusok eszkalációjára ítélt. Létezése egységes és személyisége reprezentatív módon teljes, de törekvése mások ellen irányul, a konfrontáció ad neki értelmet és tartja össze. A pusztításból él, nem a teremtésből, a viszonyok, a világ romlásából: nem véletlenül nevezi Baudelaire a vamp esztétikájának szenzációit a romlás virágainak. E kizsákmányoló lény tud egy lenni, egész lenni, mégsem tud lenni, mert nem tud együtt lenni, parazita ármányával magára uszítja a világot.

A vámpír az első „Egy”, a nagy „Egy”, a nagy magányosok őse. Az egység legyűró formája, az asszimilatív önérvényesítés borzalma, egyedül az egész világ ellen, nem tesz boldoggá. A vámpír esztétikája, mely kéj és boldogság ellentétét nyilvánítja ki, intenzitás és harmónia ellentétén alapul. A vámpírfilm az intenzitás palotáit a harmónia falucskái fölé költözteti, hogy aztán a mélybe taszítsa őket, de nem a síkföldi mélybe, hanem a pokoliba.

1.3.3. A hatalom kéje

1.3.3.1. A vámpírizmus mint politika

A kezdetleges fogalmának végsőkig fokozása az elkezdődni-nem-tudó. A zombi elkezdődni nem tud, a vámpír a monotóniák rabja. A lázadó műember vagy a zombi-invázió magányos tömege az énhány képe, a vámpír az énmerevségé. Az én mint gyilkos feyver.

A vámpírfilm, mely vadász és áldozat viszonyára, vagy a mad scientist horrorja, mely az eszközviszonyra épül, a prédaviszonyt és eszközviszonyt elementáris horrort magukban rejtő, beteg viszonyokként aknázzák ki. A Frankenstein-filmekben az ember az úr és a rém a szolga, a vámpírfilmekben a rém az úr és az ember a szolga. Az egyén vámpírfilmi szolgasága a későbbi pokolfilmekben a közösség szolgaságává tágul. A zombifilmekben a szolga legyőzi az urat, s a „tehetetlen” princípium győzelmeként jelenik meg a világvége. A vámpírfilmekben a gonosz erő diadalmas nagyság: a rémet fél-réme, légyevő fél-vámpírok, megfélemlített emberek, és újabban zombik is szolgálgák.

A vámpír hatalma a kizsákmányoló elnyomás képe. Az önrendelkezés a saját idő fölött való rendelkezés. A kizsákmányoló az időt veszi el, az időtől lop meg, a saját idő fölötti aktív önrendelkezés jogát sérti, mely sokkal inkább feltétele az önmegvalósításnak, mint bármilyen tételes kötelesség vagy divatos élvezet. A kizsákmányoló az időt szívja ki, mely úgy a lét vére, ahogyan a vér a fizikai test életben tartója, a belső mélyén csörgedező életvize, létforrása. A vér naiv létszimbólum, ahogyan az idő is létszimbólum, de nem naiv. A vér és az idő folyása: elfolyás. A vér csak a megtámadottság extrém-szituációjában, a felsebzett test véreként fedi fel az idő titkát, az elfolyást, a megtámadottságot, mint az időbeli lény létének módját. A vérnek jellé kell válnia, meg kell jelennie, mely megjelenítést egy sor filmműfaj vállalja. E műfajok programja: a vér kérdése a lét botrányáról.

A vámpír a kizsákmányoló ősképe, aki másokat lenni-nem-tudóvá téve tud csak lenni. Csak a lenni nem tudást terjesztve tud lenni, létmódja a lét fogyasztása, a pusztítás, tagadása annak, amit megvalósít, mégpedig sokszoros tagadása annak, amit csak szimplán valósít meg, a viruló lét tömeges feláldozása a pislákoló fél-létért. A vámpír az elit árának képe, a vámpírizmus annak képe, amibe a társadalomnak az elit kerül. A „tudó”, a „mester” (ahogy a filmekben nevezni szokták), áruként és parazitaként születik, az írástudó feladata, hogy kiírja magából az árulást, mely szülte őt. Annyi erőt gyűjtött e léttörténeti ponton, a lét ébredése szóban forgó pillanatában, a rém, hogy megkíséreljen lenni, de ezt csak valamilyen pokoli-idegen transzcendens dimenzióban számkivetve próbálja megvalósítani, nem tudván belépni a kollektív együttlét létjelenségébe. További erőfelhalmozás kell, hogy a hatalomból teremtő hatalom válhassék, mely számára a lét nem zsákmány, nem a mások létéből él,

hanem teremtője a létezés, az élet és több-lét lehetőségének, olyannyira, hogy még másoknak is jusson belőle.

A vámpírfilm a kizsákmányoló erő tragédiája, mely koncentrálna, identifikálja, ellenőrzése alá vonja magát, sőt más erőket is, de természete negatív, stratégiája támadó. Az erőé, mely egy és egész tud lenni, hatékony és nagy, már nem magába omló örök csőd, magában véve már nem katasztrófa – csak mások számára az. Tehát csak félig oldotta meg a lenni tudás problémáját. A vámpír ereje nem kaotikus, katasztrófális önpusztítás, hanem látványosan hatékony erő, de hatásában visszaváltozik katasztrófává, már nem önveszélyes, de annál közveszélyesebb. A vámpír nem az a rút rettenetességében is szálamokra méltó, szegény monstrum, aki a zombi volt. Az önellenőrző erő, első nagy győzelmei idején, alapvetően destruktív és parazita, de ebből legalább már magának hasznot merít. Győzelmeket arat, de csak a maga létfenntartása az eredmény, tehát az eredmény kicsinyes, kisszerű, egy én megalapítása és fenntartása, amely azonban nem tud maga körül lakható világot teremteni. A világ ura szerencsétlen, mert nem a világ őre. Az én nem képes befogadásra, elfogadásra és együttérzésre, ezért nem tudja kiterjeszteni belső rendjét otthonos világgá. Ha a világ zsákmány, akkor nem lehet otthon.

Az erő, mely csak más terhére, számlájára, költségére tud lenni, a függő lét kínját állja ki. A kizsákmányoló parazita léte nem igazi önlét. A lét, amely mások számára kárhozat, magának is átok. A vámpírmitológia történetében a korapolgári forradalom arisztokrataellenes pátosza fonódik össze a győztes polgári társadalom nagy korszakát mindvégig jellemző polgári osztálybűntudattal, mely csak a polgár-utáni kapitalizmussal tűnt el, amit már nem a szilárd vagyoni helyzet alapján lehetővé vált magas kultúra formál, hanem a farkastörvényekben hívó feltörekvés, mely annál jobban elvadul, minél inkább eltűnik a monopolisztikus óriás-cégek globális világában az a „fent”, a szublimációs és pacifikációs perspektíva, amely többé tenné ezt a nyomuló agresszivitást a maradékon osztozkodó kisvadak, dögevők hiénamentalitásánál. A klasszikus vámpírfilm társadalomképe ezért voltaképpen optimista: a pusztítás önpusztító jellegéről szólnak ezek a mesék. Politika és szexpolitika párhuzama tökéletes bennük: az erotika ugyanolyan ragadozó természetű, mint a gazdaság és politika terén tevékeny hatalmi ösztön. Sorsa is azonos, önmérséklet híján pusztulás várja.

A vámpír ódon, lepusztult kulisszák között él, pókhálós világában. A hatalom, mint az emberek megfosztása létfeltételeiktől, s a felesleges gazdagság halmozása egy nem-emberi kulisszavilágban, magában véve is kísérteties. A vámpír palotája rettegő világ fölött áll őrt. Bezárt ablakok, nagyokat hallgató emberek, kétértelmű félmondatok, sötét célzások világa ez. Az alávetetteket el kell némítani, érdekeiket megfosztani az artikulációtól, lényüket minden önbecsüléstől és ambíciótól. A probléma ezután abban áll, hogy ilyen világban, amilyet a hatalom teremt, nem érdemes élni, még a hatalomnak sem. A műfaj mély motívuma a vámpír melankóliája. A rém nem érez bűntudatot, de érez helyette melankóliát, nem áldozatait gyászolja, csak magát, de magában áldozatait is gyászolja, ha a melankóliát tudattalan bűntudatnak tekintjük.

A tömegember szükséglete absztrakt és végtelen, üres és irigy, mohó, mert belsőleg bizonytalan, támadó, mert a személyiség cél és centrum nélküli. Így modellálja a kor tömegmozgalmát, új népvándorlását az inváziós katasztrófafilm: mohó, pusztító hordaként, mely mindenre ráveti magát, mert nem tudja, mit akar. Az ember nem önmaga mértéke, a mások szükségletét tekinti mértéknek, nagy fogyasztási versenyben szeretné kiélvezni mindazt,

amire bárki más vágyik, nem befelé figyel, saját, hanem kifelé, mások szükségleteire. Olyan szeretne lenni, mint mások, s kitűnni annyit jelent: még olyanabb! E folyamatot a Holtak hajnala két tényezőre bontja: az emberi figurákat használja fel az értelmetlen és szenvedélyes habzsolás és a vele járó kiürülés bemutatására, míg a zombik képviselik a végeredményt: az ürességet. Ők a szó szoros értelmében vett bekebelező, pusztító gépek, de átvitt értelemben – s ezt velük szembesülve ismerjük fel – az embert is pusztító géppé teszi az arctalan, iránytalan, tartalmatlan, személytelen szükséglet. Emberek és zombik egyaránt a bevásárló központ körül keringenek, s legfeljebb halvány remény marad a végén, hogy ember marad a két személy, akik a helikopterrel felszállnak a tetőről. A zombi kielégülése elmarad, csak a zsákmányra való lecsapás mohóságát látjuk, maga a véres töltekezés szórakozott, bamba és örömtelen. A harag, a düh, a kín műve az örök pusztításban megnyilvánuló csillapíthatatlan éhség. Az élősdit csak az önteremtőből, a heteronóm csak az autonóm lényből élhet, tarolva, pusztítva, megtestesült világvégeként.

A lét eredeti motorja az emésztés, külső megnyilvánulása, első megnyilatkozása a romboló bekebelezés. Az emésztésből származik minden ízlelés és élvezet, a rombolásból minden alávetés, alárendelés, parancsolás, kihasználás és elnyomás. Kegyetlen hierarchikus lény születik, kinek agya csak bendőjét, az igazi törvényadót szolgálja. Az éhség a kívánság ősformája. A kívánság azonban már nemcsak a szükséglet kínját ismeri, hanem képes maga elé állítani a kielégülést is, a célt, képe van a jóról, hasznosról, kellemesről (ha kezdetben ezeket még nem is tudja differenciálni). A kívánság több mint a szükséglet, a növénynek is van szükséglete (fényszükséglete, tápanyag szükséglete stb.), de nincs kívánsága, nem lép akcióba, nem keresi fel a kívántat, de elsvrad nélküle. A szükséglet tárgya az el nem sorvadás feltétele, a kívánság tárgya a kielégülési feltétel. A táplálkozási szükséglet alapvetőbb, állandóbb, ősbibb, ő maga a tulajdonképpeni életszükséglet, belőle szakad ki a szexualitás. Talán csak a szerelem felfedezésével emancipálódott a szexualitás a táplálkozási szükséglet eredeti kegyetlenségétől. A szükséglet és kívánság, születésekor, az evés paradigmáján belül formálódik, itt éli meg östörténetét. A nemi vágnak számtalan drámai megjelenési formája van, mert ő vezeti az eredetileg a szükséglet vaksága és a kívánság kegyetlensége által megbélyegzett szexualitást a szerelem felé. Az ősboldogság passzív, csak az ősdüh az ősakció; a nemiség is a nemi düh formáival kezdődik. A dühből a vágygal válik szenvedély. A vámpír a vágy démoni hőse, de a primitív vágyé, mely még csak krónikus és mániás kívánság, nem produktív, rajongó és dédelgető, odaadó és szolgáló, emberi vágy. A vágy ősformája kegyetlen és terméketlen. A kifejlett, kidolgozott, emberiesült vágy feltételezi a képzeletszerű kristályosodást, a vágytárgy felruházását minden erénnyel és szépséggel; feltételezi megkülönböztetett ragaszkodást, kitartást és hűséget; s végső vívmányként az alanyiség-cserét: együttérzést, azonosulást, a vágytárgy vágyteljesülései által szerzett örömet, s a vágytárgy fájdalomtól való szorongást. Feltételezi a mindezt kifejező becéző érintést és az azonosulást realizáló védelmező, gondozó szenvedélyt. Feltételezi a felsorolt érzelmi javakat, de ez nem jelenti, hogy beteljesíti őket; a vágy a szeretetre és a szeretett személyre is csak vágyik, s csak halmozza a szeretet feltételeit, de nem birtokolja. A vágyban mindig van valami destruktív maradvány, amennyiben tudja, kire vágyik, de nem tudja pontosan, hogy mire vágyik, mit akar a vágy tárgyától. A nemi düh lehengerlő és kizsigerelő öröksége, s a szeretet önfeláldozó szenvedélyének előérzete küzd benne. A vágnak a konkrét vágytárgy a fontos, de nem a vágy, hanem a vágyon túli szeretet viszi végbe az alanyiség-cserét, miáltal az én magát teszi

a szeretett személy számára rendelkezésre álló tárgyá, mondhatni univerzális robottá. Ilyen értelemben elmondható, hogy maga a vágy is csak az út kezdete, a vámpír pedig a vágy útjának is csak kezdetét jelöli. A vámpír felfedezi a vágyat, az örömet és szenvedélyt, de ahogyan a vágnak primitív formáit testesíti meg, úgy a szenvedélynek is kártékony formáit. Ezért öröme is csak sötét kéj, gonosz ösöröm. A vámpír világában valóban mind megöljük, amit szeretünk, ez a szétszeretés, az agyonszeretés, a kiszívó, kizsákmányoló, pusztító mohóság, az orális destrukció világa.

A lélek minden adott túllépéseként, vágyként, a szellem minden adott osztásaként, disztinkcióként tételezi a végtelent. Ezzel mindketten a kultúrát tételezik, mint a pusztá ösztönkiváltókat túllépő, világalapító aktivitást. A vámpír világalapító. Ez a nemes rém azonban, a kultúraalapítás szörnyeként, nem él, csak visszaél a kultúrával. Tod Browning Draculája az egyik nőt aljas szolgarémmé teszi, míg a másikat maga mellé emeli és kockázatokat vállal érte. A Dracula Has Risen from the Grave Drakulája az egyik nőt tűzre veti, a másikat megtartja a vámpíri aktus után. A vámpír tud tervezni, akarni, intrikálni, választani és dönteni, de intelligenciájának és akaratának az ösztön diktál. Drakula szeretőt választ, de végül csak a nő vérével tud mit kezdeni, azzal, ami eme egyaránt lerombolt szépségek közös tápértéke, vámpírológiai szubsztanciája. A vágy mint hosszú távú, válogatós törekvés formája már készen van, hiszen a vámpír képes hosszú utat megtenni egy pusztán fényképről ismert nőt a valóságban is felkeresve, de a vágy formája mögött még az akaratos követelés a tartalom. A vágy rituáléi így a destruktív kívánság tombolásába torkoltnak, melyet az ösztön vezet. Megjelent a vágy, de nem tartja magát, lecsúszik akarattá, kívánsággá, ösztönné. Nem éli ki magát, nem teljesedik be, mert csak a Tiltott Vágy vagy Örök Vágy maga a Vágy. A vágy, mely nem szereli le a tetterőt és nem tesz a vágyott áldozatává, kívánsággá degenerálódik, s a nyers ösztön vagy a reá épülő, önmagától megrészegült akarat kultuszát állítja a szerető kultusza helyére, és ezzel a szeretőt teszi áldozattá. A vágy szublimatív funkciójának beteljesüléséhez szükség van a kudarc, a halasztás mozzanatára: a vágnak nem érdeke a győzelem, a diadal, a győasztás.

A vámpír értéként fedezi fel, de elhasználja, elpusztítja a vágy tárgyát. Az értékelés pusztító aktusként lép fel a világban. Másként nem tudjuk kifejezni az elviselhetetlen szépség vagy jószág iránti tiszteletünket, mint a rombolással. Az, hogy az elviselhetetlen magasságok és messzeségek szimbólumait, ígéreteik megtestesítőit lerángatjuk magunkhoz, bepiszkoljuk, tönkretesszük, megöljük, nem más, mint az értékvilág eredeti felfedezése, az első értékelési aktus annak részéről, aki belsőleg nem birtokolja e megsejtett értékeket. Csak az illető feláldozása közvetítésével, áldozata és megsemmisítése megtapasztalásával fogadjuk el a tényt, hogy értékesebb nálunk és csak a szégyen és gyász által csatlakozunk értékeihez. Ez éppúgy magyarázata a freudi Totem és tabu apagyilkosságának, mint az, hogy maga az értékhorozó is zsarnok volt eredetileg, valahol maga is megsérti a saját értékeit, s így a lázadásra is okot ad.

A vámpír egy és egész, önálló és teljes mivolta, lét és semmi, test és lélek, anyag és erő, ösztön és tudat új egysége teszi lehetővé szexualitás és hatalom viszonyának kutatását. A Frankenstein- és Jekyll-filmekben hús és lélek, anyag és szellem együttélésének kudarcát ítéli reménytelenségre férfi és nő együttélését. A férfiprincípiumon belül fellépő ellentmondás támadja meg a pár princípiumát. A férfiprincípium ellentmondása, az én meghasonlása, a személyiség hasadása, a férfi és másik arca vagy az ember és sötét kísérője viszonyában jelenik

meg. Frankensteinnek és Dr. Jekyllnek, az őrült tudósoknak elvész hatalmuk párjuk és szerelmük felett, mert nincs hatalmuk saját sötét másuk felett. A hasonmás rémuralma támadja meg a szeretett személy „édes” uralmát. A belsőként megjelenő rettenetes idegenség közénk és a szerető közé áll.

Míg a Frankenstein és Jekyll-filmekben a rettenetes idegenség, mint a magunk idegensége, közénk és a szerető közé nyomul, a zombifilmekben a szerető a rettenetes idegenség, a vámpírszeretők pedig a rettenetes idegenségben egyesülnek. A többi esetekben szétválasztó idegenség itt összekötő erővé változik. A vámpírt nem kínozza saját lázadó része (mint Jekyllt) vagy lázadó teremtménye (mint Frankenstein), ellenkezőleg, ő tesz mindenkit engedelmes résszé és teremtménnyé. Nem őt tépi szét az idegenség, ellenkezőleg, a vámpír bekebelező erővé változtatva terjeszti ki azt. A végtelen különbség sötét kényuraként ő választ le mindenkit saját identitásáról, hogy bekebelezze, áldozatként vegye vissza a maga végtelen meghasonlásának lebegő megfoghatatlanságába. A megtestesült tőke egyúttal a megtestesült amorális, végtelen közöny, könyörtelen indifferencia, minden érték tagadása s bekebelezése az absztrakt egyenértékbe, melyet a vér szimbolizál, a vámpír pedig, mint az általános egyenérték perszonalifikációja, a tőkeozgás öngeneráló erejének metaforája: a minden túllepő és keresztül gázoló, mert sehová sem tartó, az örök vándor, mindenütt otthon, pontosabban minden otthont megszüntetve, mindenhová elhossa a maga otthontalanságát. A vámpír az, aki a nyomorból nagyságot és a szükségből erényt csinált: új identitással nyilvánította a differenciát. Erkölcsei indifferenciává, a bestialitás nyugalma a hatalmi differenciát, szörnyű joggá a hierarchiát. A vámpírtársadalmat alapító kielégülések és összekötő vágyáramok valójában véráramok, a mások vére. Vér és arany titokzatos kapcsolata a költészet témája a kapitalizmus korszakában: az arany a társadalom vére. Az arany az ember vérének és verejtékének kikristályosodása a társadalmi elidegenedésben.

Az absztrakt vágy nem konkrét vágytárgyra vágyik, hanem mindig újra, többre és másra. Az absztrakt vágy nem megőrző, hanem elhasználó vágy, nem a tárgyért vágyik a tárgyra, hanem a tárgy ellen, azaz nem a tárgy kultusza az én, hanem az én kultusza a tárgy feláldozása által. Az absztrakt vágy munkája által azok a megbecstelenítő, kiűritő, identitásfosztó kéjáramok ragadják el az elcsábítottat, melyek a csábítót már korábban elragadták.

1.3.3.2. A zsarnok mint örök csecsemő (Preödipális korrupció)

A *The Brides of Dracula* című filmben a badsteini leánypanzióba igyekvő fiatal francia tanárnő vendégeskedik a vámpírok várkastélyában. A pikáns vörös párizsi lány által megpillantott fiatalember létezését a kastély lakói tagadják. Hamar nyilvánvalóvá válik, hogy szégyenletes vagy veszedelmes titkokat rejteget a kastély régi szép napokról, ünnepekről, nagy életről regélő úrnője, ki végül bevallja: „A fiam beteg.” A lelkes ifjú szűz kutyaként rabláncra vert fiatalembert talál a toronyban, aki szabadítójaként üdvözlí őt, kérve, lelje meg rablánc kulcsát. Anya és fia bűnei a Psycho módján fonódnak össze: a fiát láncon tartó anya története az anyját megevő fiú történetévé fajul. Az úton mindig ott várt a hintó, a felszedett vendégeket pedig örökké terített asztal várta a kastélyban: így látta el az anya szüzekkel élőhalott fiát, akit egy korábbi életben annyit kényeztetett, teljesítve minden szeszélyét és támogatva

kicsapongásait, míg eljött, aki vámpírrá tette őt. A szűz által kiszabadított fiú végül anyját is vámpírizálja, az öreg hölgy pedig vámpírként is tovább panaszkodik neveletlen fiára.

Eszeveszett sikolyok harsognak az éjszakában, elszabadult az anyja által féken tartott rém. Úr és szolga hegeli dialektikájában az úr leépül, mert szükségletei kielégítését, az aktív termelő és teremtő tevékenységet, a tárgyvilág uralását áthárítja a szolgára, így az utóbbi uralkodik a természet felett, a címzetes úr már csak kizsákmányolja a szolga valóságos uralmát. Hasonló a vámpír viszonya a felnőttiséhez, a felnőtt azaz cselekvő élet fölé rendelt kizsákmányoló függelékként. Murnau *Nosferatu*jának vámpírja agg csecsemőként élősködik a nőn, Klaus Kinski vámpírja destruktivitásában is gyámoltalan és szerencsétlen Herzog filmjében. Lugosi és Christopher Lee csábítókat alakítanak, akik azonban épp életkorukhoz nem illő reagálásai által ejtik meg a nőt: a kultúra által nem, csak a biológia által ismert alternatíváltanságot sugallva hipnotizálnak, a nő úgy engedelmeskedik nekik, ahogyan az anyai ösztön szolgálja a csecsemőt. Csak a legutóbbi idők vámpírjai képviselnek ezzel szemben olyan viszonyt, ahogyan az anyai ösztön nélküli nő élheti át a csecsemő „élődségét”.

A vámpír azt teszi, amit a csecsemő, s azért szop vért tej helyett, mert felnőttként nincs joga e létmódra. A vámpír mint örök csecsemő nem hajlandó emancipálni az anyát az anyamellel, a személyt a testtel, és a másik személyt önnön vágyával. Minden tárgyat az anyamell analógiájára kezel, ebből fakad a mindenhatóság és a magány érzése: a társadalom és a nappal elől meg kell térnie az „anyaföld ölelő karjaiba”. Freud az orális kielégülés utolérhetetlen teljességének képét állítja elénk: az orális stádiumot én és te, erotika és táplálkozás, életösztön és Libidó, Libidó és Destrudó eredeti egysége jellemzi. A vámpírmítosz az orális regresszió világgépének költői kiszínezése, legenda az orális mindenhatóságról és a kéj szenvedéstörténetéről.

A vérszopás szelfpszichológiája olyan alapvető vámpírfilmi jelentésréteget ragad meg, amelyre pluszként épül rá a szexuálpszichológiai aspektus. A zombi a nárcizmus reggeli, a vámpír pedig esti önérzetének kifejezése. A nárcisztikus személyiség reggeli önátélése a tehetetlen szerencsétlenség, a nyomorúságos szétesettség, mely, az egész napi, minden nap újra kezdődő ön-újraépítés eredményeként, estére alakul át életlendületté. A nárcizmus estére szedi össze és győzi meg magát, s a mindenkori holnapot már olyan termékenynek érzi, amilyen terméketlennek a mindenkori máj. Sötétben él, mint a vámpír, a reggeli fény, a világosság beletagolódást és szabálykövetést követelő, áttekinthető világa ellenben sérti és megsemmisíti.

A nárcisztikus mindenhatósági érzés forrása az anya, a komfort, a technika, a társadalmi szerkezet, valaki vagy valami, aminek a parazita lét a függvénye, de amit ő mégis a maga függvényeként él át. A vámpírcsók elsődleges jelentése: légy az anyám! Légy a nárcisztikus grandiozitás cinkosa és eszköze! A vámpír orális erotikája vagy az orális erotika vámpíri destruktivitása számára a világ kizsákmányolandó anyamell. A vámpír az orál-szadisztikus én-mag kifejezése, az átmeneti tárgyat diadalmasan birtokló csecsemő ellátott lebegésének örököse. A kalandos és fantasztikus műfajok spektruma tele van nárcisztikus élményekkel: a fantasztikum a még össze nem állt szelf-magokat rendszerezi, míg a kaland hívogató messzesége, a nárcisztikusan megszállt világegyetem, az önkereső ember énszervező öntükrözésének kifejezése. A mesék és mítoszok világában a nárcizmus küzd a káosszal, majd a tárgyválasztás a nárcizmussal, de mindig a nárcizmus a főszereplő. A fantasztikus spektrumban a gnandiózus szelf küzd a paranoid üldözőkkel, míg a kalandműfajok spektrumában a

konzolidáló társas világ a magányos grandiozitással. A fantasztikumtól a kaland felé haladva a kínzó grandiozitás mind kevésbé az üldöző grandiozitása, és mind inkább az éné.

Az ember, aki sikeresen teszi anyjává a szeretőjét, ráruházva egy sor eredetileg anyai feladatot, kvázi-incesztusként renanzi be a szerelmi életet. A kvázi-incesztuózus szerető, akinek sikerül olyan teljességet kapni partnerétől, mint az őspartnerétől, az anyától: démonikus. A szerelmes azért kezdi fetiszizálni a szeretőt, hogy a fenséges vagy én-grandiozitást átváltoztassa a szerető vonásává, ez az eltolás azonban egyúttal a destruktív nagyságot a szépség nagyságává változtatja. A szerető fetiszizációja szükséges mozzanat az éntfejlődésben, mint a grandiozitás-komplexus leépítésének eszköze. Ha ez a fejlődés kisiklik, a szép szerető, vampként, újra reprodukálja a paranoid üldöző rémképét, melyet az éntgrandiozitás már egyszer legyőzött.

Ha az anya előbb-utóbb nem áll ellen a jogosulatlan követelésé, neurotikus igényé fajuló kívánságoknak, hogy ellenállásával elősegítse a gyermek önállósodását és a kívánság vágyá nemesedését, a felnöví gyermek nem fogja érzékelni a valóság önállóságát. A *The Brides of Dracula* a továbbiakban azt mutatja be, hogy az obszcén szerető, mint az infantilis, perverz vágyak cinkosa, a korrump anya szerepét örökli, művét folytatja. Az igénytelen szerető nem neveli a vágyat, nem kényszeríti az ént az infantilis kívánságot meghaladó, hosszú távú és bonyolult törekvésekben megnyilatkozó, tartós viszonyokat alapító és fenntartó nívóváltásra. Az elszabadult vámpír két nő között ingázik, az egyiket eljegyzi, a másiknak vérét szívja, a kísérteties, vörös és fekete Carlának megmutatja vámpírfogát, mely a másik nő számára titok. Carlát reggel holtan találják, de visszatér a koporsóból, vetélytársnőjét a báróhoz vezetni, hogy „együtt szeressék” a holtat.

Roy Ward Baker *The Vampire Lovers* című filmjében a romlás köde, a rothadás párja testesül meg az éntféli temetőben. Itt mutatja meg kegyetlen agyaraít a gonosz sírlény, akit a kastélyban előkelő vendégként látunk viszont. Marsilla ragyogó diadémmal, agresszív vörös ruhában csábítja a kastély naív, kedves, kékruhás szüzét. Később méregzöldben jelenik meg, becézve, csókolgatva, mérgező szerelmével fogyasztva a sorvadó leányt, kinek halála után a szomszéd kastély vendégeként bukkan fel a vámpírnő, Carmillaként, öltözni tanítva, és ezen a címen levetkőztetve az újabb naív szüzét. Méregzöld, mélykék majd lila színekben csábítja sápadó áldozatát. „Mircalla, Carmilla, Marsilla” – betűzik a mások életét előlé, sokéletű bájrérm neveit a síron a sápadt szüz életéért harcoló férfiak. Carmilla rituális kivégzése közben a megmentett szüz sikolt és vonaglik az ágyban. A *The Brides of Dracula* korcs fia megrekedt az anyai világban, míg a *The Vampire Lovers* szüzeket asszimiláló, halvány létüket telt színeké varázsoló kéjszörnye a nőiség önmagának elég mivoltát fejezi ki, az önmagába szerelmes nőiség nárcisztikus esztétikuma az önemésztő halálösztön kifejezése. A halálösztön „természetes” formája az életnél fontosabb szerelmi fétis varázsa, „természetellenes” formája a nárcizmus, melyben az ént az, aki az életnél is fontosabb önmaga számára (ezt fejezik ki az önemésztő önkényeztetés szenvedélyei, az összes szenvedélybetegségek vagy az öngyilkosság). A női öntükrözés a most vizsgált filmben ugyanolyan rabja önmagának, mint a férfi az anyai világ korrupciójának a másik, korábban elemzett filmben. Mindkét film közös témája a mámoros elmerülés egy preödipális, preszimbolikus világ jót és rosszat nem ismerő, az erkölcs világán inneni erőszakában és kéjében. A *The Brides of Dracula* öreg bárónője ugyanazért nem tudja fegyelmezni fiát, amiért a *The Vampire Lovers* fiatal Karnstein grófkisasszonya nem hajlandó fegyelmezni önmagát. Az anya a fiában éli meg ugyanazt az öntvonatközést, amit Mircalla Carmillában. Az előbbi esetben nem lehet meg-

mondani, hogy az anyai szeretet a fiúi önzés parazitája vagy megfordítva; az utóbbi eset, az önparazitizmusé vagy önélvezetéé az előbbit is megvilágítja: a preödipális világ egyúttal pre-morális, melyben a szépség amorális tombolásának nincs sem korlátja, sem fékje.

A vámpírfilmeket egy a műfaji tudattalanban implicit, de a műfaj alapesztusaiba világosan beleírt orál-szadisztikus anyakomplexum kifejezéseként vizsgáltuk, mellyel összefügg a reterritoralizáció problémája. A vámpír eredetileg otthon király (mint *King Kong* is), de Londonban elbukik. Az anya mitikus kifejezése az anyaföld, s az anyaméh, mely nem enged emancipálódni: koporsó. A vámpír mint chthonikus rém olyan titáni alak, akit nem vesz körül titáni világ. A mechanikus világban titáni maradvány a test, melynek épp chthonikus érzékisége válik a vámpíri aktusban explicitté. A test az a hazai föld, amibe a lélek el van temetve, és amiből minden nap feladatára újjászületik, ha egyéni sorsként, és nem pusztán társadalmi szerepek kifejezéseként képzeljük a lelket. A klasszikus vámpír épp a reterritoralizáció hőseként testesíti el a tetszőlegesen átkódolható szerepdefinícióvá absztrahált, a divat maszkjaiba rejtőző nőképet. A vámpírfilm nemi viszonyként értelmezi a reterritoralizációt, mint a testi identitás visszanyerését a lélek territóriumaként. A vámpír az erotikát visszavezeti agresszív gyökereihez, mert a túltársadalmasult ember nem is tudja már másként elképzelni a testben való új honfoglalást, mint a lelket már pusztán létével megerősökölő testtel való eredeti találkozás mint őstrauma átviteli megnyilatkozását, mely minden erotikában kifejeződik. Ha a vámpír a reterritoralizáció hőse, úgy a vámpírológus a deterritorializáció ügynöke vagy lovagja, a polgári próza puritán lovagja. A vámpír keletről jön, a vámpírológus nyugatról. A vámpír mesterségének címe a démoni szentség, a vámpírológusé a tudomány jelrendszere. A kései vámpírfilmekben a deterritorializáció szimbolikája defenzívába szorítja a reterritoralizációét: a mágikus eszközök helyébe tudományok lépnek, nem kereszttel, hanem szérumokkal harcolnak a vámpír ellen, a cselekményben hematóológusok vagy – a komédiában – fogorvosok kapnak szerepet. A deterritorializáció szociális hősza szerepének felel meg Van Helsing tudós pozíciója, puritanizmusa és magánya, később pedig ezért válik az új generáció Van Helsingje nomád harcosává. Stephen Sommers *Van Helsingje* a hongkongi film nyomán haladó marciális koreográfia harci rituáléinak segítségével szeretné a műfajt újjáéleszteni, amit már a Hammer-korszakban is próbált a *Hét arany vámpír*. A hanyatló mítosz experimentalizmussal vigasztalódik, az *Interjú a vámpírral* vagy kevesebb sikerrel Coppola *Draculája* az esztétizmus felé keresi a kiutat, míg a *Van Helsing* (mint már Carpenter *Vámpíroka* is) a militarizmus irányában. A tudóst leváltja a harcos, és a magányos harcost a kommandós. Az új harcos: esztéták fia.

1.3.3.3. Ödipális szublimáció

A végtelen helyettesítés a mennybe vezet, a szemantikus lény maga a mennyei létra, míg a szintaktika, a vég nélküli kapcsolódás ideálja, az érintkezés parazita telhetetlensége és perverz végtelensége a pokolba vezető út. A szintaktikus mozgás dominanciája és a szemantikus dimenzió szegényedése megfoszt a szabályoktól, kiüríti a jelek értelmét, érzéketlenné tesz a finom, majd a durva különbségekre is, s a halmozásra redukálja a kultúrát, majd az életet. Az érintkezés korlátatlansága a modernitás és a kapitalizmus elve, míg a helyettesítés elvén alapultak az előző sikeres magaskultúrák. Az érintkezésnek nincs elméleti korlátja, de

van gyakorlati, az ismétlődés, az automatizáció, a kimerülés, a kiürülés, az unalom stb. A szemantikából a szintaktikába átlépve az értelem végtelenségéből a közlemény végességébe lépünk át. A kapcsolódó dolgok közös szinten kötik le egymást, míg a helyettesítési viszonyok szinteket képeznek, a lét létráját, az egymásra épülő létsíkok rendszerét, mely üdvtörténetet implikál vagy legalább evolúciót, melyben a szintaktikus kultúra nem hisz. A szemantikai háttér előtt működő szintaktikát megelőzi a szemantikus alap nélküli szintaktika, szemantikátlan érzéki immamenciasík, a preödipális lét primér amoralitása és erotikus eszteticitása. A helyettesítésekkel alátámasztott kapcsolódások a formák, míg a helyettesítések meghatározó jelentésterét megelőző szétfolyó ingerek nem rendelkeznek ideális mértékkel, mely megmutatná határait. A tudás történetének kezdete nem az érzéki bizonyosság, hanem az érzéki bizonytalanság, melynek világképe még nem vezeti az akciót, nem talaja igaz- és jókonceptcióknak, ezért az ösztönmaradványok vezetésére szorul. A preödipális világ fenomenológiája metaforikus bevezetés valamiféle preontológiába, melyben a világ létmódja a robbanás rendezett egyensúlyi állapotokat még ki nem küzdött esetleges dinamikája, melyet biomorf metaforaként ír le a vámpíri parazitizmus: ebben az eredeti világban minden min-dennek parazitája, s ezért ez a világ önmaga parazitája.

A kaland színhelye az összes kalandos és fantasztikus műfajokban paradicsom és pokol, mely kettő együtt áll szemben a rendezett társadalmisággal. Gondoljuk meg, a paradicsomban az anya az élet és a tudás fája, a minden információkat és javakat megtermő fa, de ő a kígyó tulajdona, az Atyaisten pedig az érzéki kisvilágon túl, az absztrakt nagyvilágban, a munkahelyén tartózkodik, s csak későn érkezik haza. Eljön a törvény, a szó, a jel az élvek és javak meztelen világába, de késve érkezik, ezért jön büntetőként.

A vámpírt az anyavilág teremti, és egy puritán kváziapa-típus számolja fel. Ez nem azt jelenti, hogy minden vámpírnak olyan „problémás” anyja volt, mint a *The Brides of Dracula* vagy a *Penge* hősének, sokkal inkább azt, hogy a vámpír úgy él, mintha még az „anyjában lenne”. Hasonlóképp a Waggner-féle *The Wolf Man* monstruma, akinek csak apja van a film-ben, mert az egész világ, a mindent megengedő, elengedő és felszabadító mocsár, éj és telehold együtt teszik ki az anyai világ eredendő kontrollálatlanságát és az eredeti, feltétlen elfogadottság korrupcióját, azt az elfogadottsági fokot, amelyre a modernségben többnyire az „anya lelke” sem képes már, de a gyermeket átfogó teste („az anyja hasa”) még igen. A *The Brides of Dracula* vámpírja az öreg szélmalomban várja a szüzet és a bestiát, az ellentérszetű és a hasontermészetű áldozatot, de Van Helsing megy oda, aki úgy fordítja el a malom vitorláját, hogy annak árnya a vámpírvágy mindig újjal helyettesíthető tárgyának szerepét jelző „X”-betű helyett keresztet formáljon, melynek hatalmas árnya fogságában pusztul el a rém. Van Helsing, az érdek nélkül segítő száraz gavallér arra kéri a vámpírral a testi érintkezés viszonyába került szüzet, pakoljon ki, győnjön meg mindent, mert a kíméletlenül átvilágított lelket az illúziótlan tudás megmentheti. Magával szemben még kegyetlenebb, kiégeti sebé-t, mert önmagunk iránti kellő kegyetlenség esetén visszafordíthatóak az obszcén metamorfó-zisok. A *The Brides of Draculában* a gonosz fiút győzi le a kvázi-apa vagy szüzapa, a korábbi Terence Fisher filmekben a bevatási démont vagy obszcén kvázi-apát, kéjapát. A kéjapa visszaveszi az utódtól a világot, míg a szüzapa a kéjapától veszi vissza, hogy ismét az utó-dnak ajándékozza azt. A *Van Helsing* című film cselekménye nagy vámpírkeltető, a lucskos burjánzás hatalmas csarnoka felé vezet, az iszonyat fészkéhez, honnan a szárnyas kirajzás inváziója indul. Kéjapák, kéjfiak és kéjlányok a buja burjánzás figurái a vámpírfilmekben,

míg a szűzapa a potenciaszimbólum. Amazok a burjánzó rothadás képviselői, emez a terem-
tésé, mely, a puszta burjánzással szemben, szimbolikusan közvetített.

A kéjapa azért nem hagy élni, születni és újjászületni, mert maga sem egészen megszületett,
ő is rabja az élet korrupciójának, melynek dagasztó teknője determinációitól a distanciát
teremtő és alternatívákat feltáró szimbólumok emancipálnak. Az apa a fogalma szerint, ren-
deltetése szerint kívülről jövő, azaz nem az emberrel eredendően összenőtt és egész testi
érzékiséggel érintkező lény. Az anya, akivel az ember az eredeti érintkezés világában előbb
találkozott, mint a tükör-stádiumban megismert önmagával, csak az apai világba átlépve
válík nem érintkezővé, azaz az incesztustilalom tárgyává. Az apa mint harmadik, az anya
plusz én kontinuumot differenciáló bevágat, az ember és ember közötti végső, megléphetetlen
határ bevezetője. Az incesztustilalom jelöli ki az anyai-anyagi és a szimbolikus-apai világ
határait. Az anya több mint szerető: a vele való eredeti kapcsolatban még realitás, ami a leg-
nagyobb kulturális szerelemkonceptiókban és érzéki rituálékban is csak szimbolikus össze-
olvadottság. Mivel a gonosz kvázi-apa maga sem emancipálódott az ősegyeség vagy őskor-
rupció világától, ezért a vele szemben bevetett hatékony fegyverek a szimbólumok, s legyő-
zője a szimbólumok sztoikus vagy puritán ura. A distinktív logika nem az eredeti, anyai világ
logikája, melyben a vér köt össze, míg az apai világban a szétválasztottság köt össze, azaz a
formák vagy szimbólumok.

Mario Bava *A félelem három arca* című filmjének első epizódjában Boris Karloff játssza
az el nem bocsátó kezdet démonát, a leányt ki nem adó ház urát, az obszcén, destruktív kéj-
apát. A cselekmény a Caspar David Friedrich képek világára emlékeztető gyászosan szép
tájon játszódik, melynek elmúlás- és halálszimbolikája közepette a bolyongó, eltévedt férfi
aranyhajú, szomorú lányt talál, akit nem akar kiadni, a lányszöktető férfi nyomán haladva
menekülésében követ, és végül visszavesz a család. „Tudod, hogy nem szerethetsz mást, raj-
tunk kívül.” Ezúttal nem az idősebb férfi beavató szerepe közvetíti a kéjképes, azaz felnőtt
nőt a fiatal szerelembe, hanem fordítva, a fiatalember szöktetési kísérlete közvetíti a zsarnoki
apa átváltozását aparémmé, azaz a terror kísérteties természetének színvallását. Az apa egy-
szerre síron túli kísértet és csecsemő, aki az egész család vérét szívja. Bava filmje egy
mélyebb elemzésben kulcs lehet az orális metafizika lényegének eljövendő feltárási kísér-
letei számára: minden zsarnoki gyakorlat tudattalan, de evidensen következő és levezethető
világképe számára mintegy hatalmas, ezer mellű anyakoca a világ, melynek minden egyén
egy mellbimbója. Mario Bava különösen szomorú, szorongáskeltően szép filmjében, e
visszavevő orális metafizika világában végül a szeretett nő is fordított anyává válik, aki nem
szoptat, hanem szopik, nem tejet, hanem vért, s nem anyává növi ki magát, hanem a hódító
szépség maszkjában tevékeny kannibál bébivé degenerálódik, aki szerelmével megsemmisíti
a lehetséges apát, s csak a rideg kéjek kínos és kegyetlen világának kábulataiba képes beve-
zetni az utolsó képsorban. A kérőt, a cselekmény vázolt tendenciáinak eredményeként, az
anticsalád kooptálja. (Mindez a *Trainspotting*-típusú posztmodern filmek felé mutat,
melyekben a családi kötöttség nem versenyképes modell a parazita, hedonista anticsaláddal
szemben.) A kérő az idegenben bolyongva maga is elhagyta világát, s így lehetséges lenne
egy új világ alapítása a pár által, de a Bava-film családja nem a nőt adja ki a kérőnek, hanem
a kérőt nyeli el a nő szépségének csalétké segítségével. A megoldás nem a kommunikáció és
kooperáció akciórádiusát növeli az idegennek az elfogadott és igenelt viszonyok rendszerébe
való bekapcsolásával, hanem az antikommunikációt vezeti be, melynek alapító elve az

incesztustilalmat leváltó incesztusparancs. (A nemi élet cenzúramentessége vagy nem keresztülvihető, vagy az incesztusparancs bukásához vezet.) Következésképpen és mindvégig visszajára fordul minden, azért olyan mély a melankólia, melynek perverz nagysága nem oldja giccsesen az iszonyat igazságát. A Bava-film vámpírja mindennek előtt annak vérért szívja, akit legjobban szeret. Ezt a sötét törvényt, mely ellentéte a vámpír- és zombirománok törvényének, teoretikusan is megfogalmazzák, s kétszer is közlik a cselekmény során.

1.3.3.4. Elérhetetlen béke, kielégíthetlenség, perverzió

A teremtője ellen lázadó műembernek (akárcsak a zombinak) kínja, megaláztatása, a vámpírnak kéje válik pusztító erővé. A pusztító kéj genezise és szerkezete a műfaj egyik nagy kérdése. Az élőhalott nemcsak lenni nem tud, nem-lenni is képtelen. Mi ez a nem-lenni-nem-tudás? Az elengedettség, az elernyedés, a megbékélés, oldódás képtelensége. Ez teszi a Lugosi Béla által megformált Drakula sorsát kietlen szomorúvá: üzöttség, mely számára nincs megérkezés, ajzottság, mely nem ismer enyhülést. Lugosi Drakulájának melankóliája Christopher Lee Drakulájában dühödt bosszúszenvédéllyé, a kielégülés lehetőségéről is lemondó ámokfutó kegyetlenséggé válik, míg a hatvanas évektől térfoglaló szexvampírok esetében a radikális átszexualizálódás, a kielégülés minden áron való mániákus hajhászása tükrözi az alapproblémát, az érzéki zsenialitás kimeríthetetlen szabadosságát, melyből mégis mindig hiányzik valami, ami által elérhetné a nyugalom titkát. A minden izgalmak végsőkig fokozásának művészei nem ismerik a nyugalom titkát. A műfaj története a perverz keresés kiútatlanságának következményeként számol a vámpír szellemi elnyomódásával: az ezredforduló idejének vámpírjai hasonlítani kezdenek a zombikra: Carpenter és Tommy Lee Wallace vámpírjai már csak vad zabálók.

A vámpír nem tanult meg lenni, és nem-lenni is elfelejtett. A nem-lenni-nem-tudás akár a perverzió meghatározása is lehet. Drakula a kielégíthetetlen vágy hérosza, mely kielégíthetetlen vágyat a vámpírfilm úgy mutat be, mint nem-lenni-nem-tudást. Ez a kielégíthetetlen vágy, mint tárgyat tönkretévő dühödt kívánságokra széthulló, beteg vágy, olyan kívánság, mely valamilyen rossz végtelenség foglya, ezért kielégíthetetlen. A tárgyat nem hogy maga fölé helyezni, még emancipálni sem tudó vágy csak dühödt kívánság. A vágy kész belehalni a tárgyba, a kívánság kész belehalasztani a tárgyat a maga kielégülésébe. A vágy a tárgy foglya, a kívánság foglyul ejti a tárgyat. A vágy magát pazarolja, a kívánság a tárgyakat. Aki nem tud teljesen megtestesülni, itt, együtt lenni velünk, az teljesen oldódni sem tud, feladni, átadni magát, élvezni az önfeledés gyönyörét. A zombi vagy a műember simogatása is halálos csapássá sikeredik, ölelésükből ölés lesz, ők az impotens rémek. Nemcsak maguk nem tudnak szeretni, el is választják egymástól a szeretőket. A vámpír ezzel szemben a túlpotens rém, az én mint hipnotikus csáberő és támadó, hódító, alávető és bekebelező egység, az én mint szellemi nemi szerv megtestesítője.

Az én egy prés, mely kifosztja a partner életszubsztanciáját. A vámpír erotikája is merő politika: szadista parazitizmus. A lenni-nem-tudás a tevékeny élet csődje, az életet teremtő élet, a fenntartható növekedés csődje. A posztmodern szuperkapitalizmus teljes egészében vámpírtermészetű: ebből fakad a hisztérikus és agresszív izgalom, az új kultúra harsány és

boldogtalan kéjencsége. Az újabb terrorfilmben a lenni-nem-tudás kulcsa nem-lenni-nem-tudás: a csend, a nyugalom, az oldódás, a boldogság képességének csődje.

A klasszikus vámpírfilmben a vámpír bűnéért, lenni-nem-tudásáért, a nem-lenni-nem-tudás a bűnhődés. A lenni-nem-tudó és másokat lenni-nem-hagyó gonoszság, a nem-lenni-nem-tudás örök tűzén ég. A vámpír nem-lenni-nem-tudása, szemben a zombi problémájával, a beindulás és felépülés megrekedésével, a leállás nehézsége, a túljazottság. A zombi és műember a tehetetlen szükséglet és a reménytelen vágy figurái, a vámpír a kielégíthetetlen vágyé, az orgazmusképtelenségé. Ez itt a nem-lenni-nem tudás gyakorlati, prózai definíciója, s a vámpírfilmek iszonyatos fináléja ezért a végül mégis elért halálos megkönnyebbülés, a tragikus kéj kifejezése, mégpedig az örök győztes vereségében, a sadizmus mazochista csődjében egyszerre mégis elért oldódás, a gonosz éngörcs hirtelen felengedése.

A vámpír mint a kielégíthetetlen vágy futóbolondja természetéből következik, hogy, az egyéniség felfedezőjeként, az egyénire irányuló distinktív vágy hőseként jelenik meg, vágya a különbözőre és meghatározottra irányul, de mindig új különbségre és meghatározásra. Az egyszerit és különbözőt kívánja meg, de csak nyers húsként tudja megragadni, épp azt oltva ki benne, amiért kívánta. Ezzel a szomjoltó szenzációt átalakítja szenzációvágyó szomjúsággá. A vámpír vágyhíntő, vágyvető is, terjeszti az olthatatlan testsomj, a kielégíthetetlen vágy kórját.

A műembert, különösen James Whale második *Frankensteinjének* Karloff-monstrumát és a Terence Fisher által megformált frankensteini lázadókat és tragikus monstrumokat sajnáljuk, de nem tudunk segíteni rajtuk, mi izgatjuk őket, ők vágnak ránk, de nem viszontszerethetők, nem szalonképesek. A vámpír is félelmes, de másként, ereje csáberő, menekülni akarunk, mégis odaadjuk magunkat, undorunk és iszonyatunk védekezés, melyben szégyellt vonzalmak és megtagadott vágyak rejtekeznek.

Mindenkit megkap a démoni szörny, legalábbis belekóstol, de semmi sem segít rajta. Ez az első nagy csábító tragédiája, aki nagy ínyenc, de nem rajongó. Jön a ragadozó élet, a „mindenki háborúja” vérszagú mélyéről, hogy felfedezze a különbözőt, az egyszerit, a ritkát, a nagyot, de mindezt nem tudja beépíteni a világba. Valamit nem tud a lény, ezért rém, s a műfajok sorát kell kidolgoznia a fantáziának és mesék ezreit mesélnie, hogy tisztazza, mi az, ami hiányzik. Gyönyörködni tud a csábító, de meghatódni nem. A Frankenstein által eszkábált szerencsétlen barkácsember magányos, mert nem szeretik, a vámpírvágy magányos, mert nem tud szeretni.

1.3.4. A kéj hatalma. A démoni csábító mint erotikus beavató

A *Frankenstein*-, *Jekyll*- és zombifilmekben a szerelem az iszonyat ellenlábasa, a vámpírfilmekben a szexualitás iszonyatos és fantasztikus. A mad scientíst szűzi menyasszonyának szerelme csendes rév, míg a vámpírfilmben megjelenik egy újfajta szexualitás, melyet úgy üldöz az új identitással, s kínokat asszimiláló kéjforrássá lett meghasonlás, mint a mad scientíst-filmekben a rémes függelék az ént. A lázadó gépember vagy a zombiinvázió történeteiben a beteljesült szexualitás a hatalom határa, illetve a hatalom a szexualitás beteljesülésének határa, ezért ott gyengéd szerelmesek állnak szemben a rémvilággal. Szerelmük, bármilyen defenzív legyen is – mint a zombirománban – nem veszíti el hagyományos, klasszikus

arculatát. A vámpírfilmben, hol a szexualitás is hatalmi tény, a gyengéd mellett megjelenik a rettenetes szerető. A báj- és kéjrémekek figuráiban adaptálja a szexualitás a hatalomtól örökölt destruktivitást.

Az eredeti vámpírfilmben, mely szerelmi háromszög-történet, a nő szeretni, a férfi meghalni tanul. A meghalni tanuló idősebb férfi tanítja a szerelemre a nőt, aki átadja az erotikát a nála immár gyanútlanabb és a titkoktól kevésbé megérintett fiatal férfinak. A *Frankenstein*- és *Drakula*-filmek eredeti alapviszonyát a régi Universal-horror képviseli. A *Frankenstein*-történetek a férfi, a *Drakula*-mítosz klasszikus változatai a nő beavatási drámái.

Az eredmény mindkét esetben az intrika és katasztrófa által elválasztott szerelmesek egymásra találása. A *Frankenstein*-filmekben a férfi lemond a tapasztalat túlságáról (az isteni tudáson alapuló teremtői tervekről, az emberfeletti ember hatalmi és tudásszomjáról), a *Drakula*-filmekben a nő tapasztalttá válik (megismeri a vámpír csókját). A *Frankenstein*-filmekben a férfi lemond fallikus szimbólumairól (a gótikus toronyról, melyben berendezte laboratóriumát és a tántorgó, hatalmas, merev és szerencsétlen szörnyről, kivel a cselekmény során többet és szenvedélyesebben foglalkozott, mint a nővel), a *Drakula*-filmekben a nő fallikus szimbólumok birtokába jut (vámpírfogakra tesz szert, harapós csókot adni tanul). A *Frankenstein*-filmekben a férfi a nő és a szörny között vergődik, a *Drakula*-filmekben a nő a prózai és a démoni férfi között vívódik. A *Frankenstein*- és *Dr. Jekyll*-filmekben a férfi a saját érzékiségével küzd, autoerotikus, nárcisztikus kéjeket él meg, melyek kínba mennek át, mert nem ismerik a szocializációs fékeket, kitépnek a meghitt viszonyokból és számúznak egy a szociális kontroll és a kultúra által el nem ért külön birodalomba. E filmekben a cselekmény megoldása a visszatérés a szerényen idilli „normális” szerelemhez. A *Drakula*-filmekben a vámpír által megérintett, elrabolt, megfertőzött nő, ha sikerül is visszahozni, már soha nem lesz az a naíva, akivel megtérhetünk a problémamentes, naiv idillbe. A filmek elején a nő passzív szexobjektum, míg a végén választó és válaszoló lény.

Az egzotikus kalandfilmben, melyben folyókon, tengereken kelnek át, ismeretlen népekkel harcolnak meg, gyakran eljutnak a világ végére, elsüllyedt világokba, s még ezeken belül is barlangokba szállnak alá vagy a fantasy-változatokban szörnyek, vagy általuk örözt üregek által nyeletnek el a szeretők, feltűnőbb a beavatási szimbolika, mint a *Drakula*-mítoszban, ahol a rém jön el értünk, kel át a tengeren, de itt is a rém kastélyának pincéibe jut el a nő, s gyakran sír vagy koporsó nyeli el. Úgy tűnik, minél újkeletűbb képzetkörben gyökerezik egy műfaj, annál gyengébbek, cenzúráltabbak, jelzésszerűbbek a beavatási élmények. A klasszikus kalandfilm a veszéllyel és piszkossal hoz kapcsolatba, míg a horrorfilm az undorítóval és iszonyatossal. Az egzotikus útifilm a ráncrakódó, lemosható piszokkal, a piszokkal mint idegenséggel, külsődleges jeggyel, alkalmi találkozások anyagával hoz kapcsolatba, míg a kaland felületesebb feszültségeiből a beavatási élmény eredeti, nem pusztán halálközeli hanem halálon túli iszonyatához visszataláló vámpírfilm a dezintegráló piszkot tárja fel, melyet a szépség páncélja csupán eltakar és foglyul ejt. A *Drakula*-filmekben a hősnőnek be kell piszkolódnia, undorító érintkezések rabjává kell válnia, vérének keverednie kell Drakuláéval, a *Carmilla*-filmek még tovább mennek, melyekben maga a hősnő képviseli a bűbájosan stilizált, esztétikusan csomagolt, félelmesen szép formában megjelenő undorító-iszonyatos, kegyetlen elemet, mely a vámpírfilmben a személyiségfejlődés energiaszolgáltató eleme.

Miután jeleztük, hogy a vámpírfilm klasszikusait, gótikus (Universal) és forradalmi-nagyromantikus (Hammer) változatait termékeny lehet női erotikus beavatási drámaként elemezni, a vámpírt a lányásgból az asszonyiságba, a szüzességből a tapasztalatba átvezető beavatási démonnak tekintve, meg kell vizsgálni kék és kín szerepét a beavatási drámában. Don Sharp *Kiss of the Vampire* című filmjének cselekménye permetező arany, őszi fényben, a pompázva haldokló természet miliójében indul. A halál birodalmán át vezet az út az életbe, és az erotika veszélyes kalandján át a házasság hétköznapijaiba. Kifogy a benzin, autó reked meg a fellegvár alatt. „Az én hibám, én mutattam az utat.” – mentegetőzik Mrs. Harker, a film hősnője. A nő érzéke vezeti a nászutaspárt a kastélybeli vacsora felé, ahol a nő nem csak a díszvendég lesz, hanem a fő fogás is. Régi dicsőség, hanyatló előkelőség dekadens fűszere mámorítja a fiatal polgárokat. Drakula mint ősülő világfi, műkincsekkel megrakott környezetben, hódoló műértéssel csókol kezét a nőnek, akinek szőke szépsége pillanatra kitölti a képet. Mrs. Harker hűvös, sápadt, zöld ruhás jelenségeként emelkedik ki a kastély nőinek bordó és vörös kavargásából. Zöld szőkeség a vörös barnák között. Sejtelmesen élveteg dallamok szólnak. Drakula a szépség genezisést elemzi. A szőlőt, magyarázza, melyből a bor készült, ami úgy ízlett a vendégeknek, parasztlábak taposták, melyek korántsem voltak tiszták. A fécánnak, melyet feltálatlak az ingyencék vacsoráján, öt napig kellett rothadnia, míg ízletesre érett. Kék edzi az örömet, kín a kéjt, undor a gyönyört és iszony az undort. „Csodás este volt, soha nem fogom elfeledni.” – búcsúzik a nagyúrtól a rajongó fiatalasszony. Aztán borús, szürke másnapon mereng Mrs. Harker pasztell arca az esős ablakon, tétova, kívánós melankóliával. Miután első alkalommal futni hagytak a hatalmak, melyek játszanak életünkkel és érzékeinkkel, új meghívás érkezik, álarcosbálra invitálnak a kastélyba. A nő, mint aki most érett meg arra, ami várja, ezúttal ragyogó pirosba öltözik. „Nem tudom mit mondjak, fantasztikusan szép vagy!” – bámul Harker. A mindeddig konzervatívan szűzies és ártatlanul lányos Mrs. Harker ezúttal csillogó, világító, piros parázs. Ez az ő estélye, most a többi nőt nyeli el a sápadt színek háttérvilága, míg ő vérpirosan röpi a vámpírok bálján. De a vámpírok bálja nem az élet haláltánca, melynek képe intón emlékeztetne a végességre, hanem a halál élettánca, egyrészt azért, mert a haláltánc a sírba szédülő élet tánca, míg a halál élettánca a sírből feltáncoló élőhalottaknak a világot visszakövetelő inváziója, másrészt azért, mert a beavatási dráma e halálinvázió energiáját az élet megújulásának szolgálatába állítja. Mrs. Harker egy hangulat csapdájába esik, saját tündöklésének mómora sodorja magával, még csak nem is kíváncsiság, csupán egy hangulat. Saját ellenállhatatlan szépségének élvezete teszi képtelenné a kísértésnek való ellenállásra. Követi Drakulát, aki türelmetlen fen-sőbbséggel, ellenállhatatlan méltósággal parancsol. Vámpírfogai a csábítás pillanatában mintegy felfedett erotikus szervként válnak láthatóvá, midőn nincs menekvés. A vámpírszáj tátongó vicsora betölti a képet, míg a férjet lenn borral itatják. Lenn a bálteremben spicces mámor lankasztja a férjet, fenn a hálóban a nagy részegség ajzza, más karjában, a feleséget. A nő, aki a vámpír állítása szerint rendkívüli kéjeket élt át, másnap révült, a csábító rabja, férjére többé nem reagál. Harker Drakula engedelmes, kezes szexobjektumaként látja viszont ifjú nejét. „Ahogy maga kifejezné: érettebb lett.” – állapítja meg a vámpír. Miután a férj elrabolja feleségét a csábítótól, az asszony makacsul ragaszkodik a rabsághoz, visszalibeg a fellegvár csapdájába.

A *Kiss of the Vampire* cselekménye temetőben indul, tejüveg fényű, sápatag reggelen, kovácsoltvas és kővilágban. Itt ismerjük meg a komor Van Helsinget, aki később, meghara-

pott vámpírológusként, kegyetlenül, de hatékonyan, égeti ki sebé. A kín gyógyítja a kéz sebeit, s a részegség csak a kint segít elviselni: Van Helsing mómora a gyógyító kint szolgálja. A kín azért gyógyszere a kéz halálos betegségének, mert megakadályozza, hogy a kéz a kín-nál is nagyobb kinná váljék, tehát a gyógyító kín gondoskodik kéz és kín különbségéről, ezáltal a kéz örömmé és nem kinná válásának lehetőségét is ő biztosítja. Ezzel a kézbe való beavatás nemcsak a halál birodalmának megnyilatkozása az életben, hanem a halál birodalmának ajándéka is az élet számára, amennyiben a kín mint beavatási próba, az életbe való visszakisérő hatalom szerepét vállalja. A kéz vezet el a halál birodalmába, a halál birodalma választja el az életkorokat és táplálja a metamorfózisokat, a kín próbája pedig visszavezet az életbe. A szenvedés katarzisa által nem kontrollált kéz önevo, önemésztő, önpusztító hatalom. A Van Helsing könyvében talált varázsszformula hatására a denevérek végül a vérszívók vérszívóiként támadnak a vámpírokra. Denevérraj köröz a fellegvár körül, Hitchcock madaraival ellentétben, felmentő csapatként, mely a gonoszok számára teszi pokollá a gonosz birodalmát. A gonosz önmagát eszi meg, mint minden élősd kiizsákmányolás. A pokol megette, a szenvedély felemésztette önmagát, a nő felismeri férjét, nyakáról eltűnt a seb. Ha a denevérek a vámpírok vérét szívják, akkor a megbecstelenített szűzies nyak is visszanyeri érényes szépségét.

1.3.5. A vámpírcsók esztétikája

A nemi szükséglet a másik emberhez vonz, a territoriális szorongás arra késztet, hogy a közeledőt megölje. Az éhség és a territoriális szorongás létfenntartó együttműködésének világképe szerint a másik – aki kezdetben nem az absztrakt individuum, hanem a másik csoport embere – eleszi a táplálékot, ha csak nem ő a táplálék, ezért az utóbbi minőségében való előfordulása célszerű és megnyugtató a környezetben. Nemcsak a másik hím rivális a nőtényért folytatott harcban, a nőtény is rivális a készletekért folytatott harcban. Ez utóbbi harcban a társ legfeljebb haszontalan teher, ehetetlen készlet, irracionális egység. A szerelem megtartó vonzalom, kísérlet a közeledési és megkapaszkodási, egyesülési és igenlési szükséglet és a territoriális agresszió, valamint az utóbbival összefüggő gyomorfilozófia, a mindenkét táplálékká vagy konkurensné nyilvánító étvágy szétválasztására, s az agresszióknak a pártól el- és a világ felé való fordítására. A szerelmi konkurens pl. lehetővé teszi a partnerrel a harmadikra irányítani az agressziót, de ez sem jó pacifikációs technika, mert a harc a partnerrel való viszonyt is megmérgezi, hiszen nem tudni, kit szeret „igazán”, kit árul el, s kihez tartozik mélyebben.

A magány mások fölé helyez, eszköznek tekinti őket, monopolizálja az alanyiságot. Világképe éncentrikus és hierarchikus: a magány isteni magány. A kéjrem pusztító vonzalom egyesíti a pázrás kéjét a destruktív omnipotenciával, a magány mindenhatóságával. A szeretés, eme ellentétes impulzusok küzdelmeként, az erotikában még csak mintegy formálja, gyúrja, keresi az ellentétes impulzusoktól üzött és gyötört élő anyagban, a szerelem szellemét. Erotikus aktus megvetett vagy ellenséges személlyel is lehetséges. A legtávolabbi, legidegenebb viszonyok érzelmileg hideg, gyengédtelen kéje nem idegen az erotikától. A szeretők olyan ingereket cserélnek, melyek közegében nem-igenelve is elviselik egymást, vagy egymást el nem viselve igenlik az ingereket. Testet (testi ingereket), de nem lelket cserélnek;

elvesznek, megszállnak egy idegen testet, átvonulnak rajta, megjelölik vágyaikkal. Bevésik létük emlékét, emlékművet állítanak benne, jelét, hogy itt voltak. Az erotikus ölelés fékezett ölés, de a vámpír nem hajlandó megfékezni, csak utólag vonja vissza, utólag fékez, s ezzel a megóvott mulandó élet helyett örök életet kínál, ami a vámpírfilm erotikus konnotációs rendszerében mindenek előtt örökös agresszív kéjt jelent, vég nélküli kéjszerző viszonyt. A végtelen kéj vámpírfilmi mitológiája két egymástól elszakadt és önálló útra tért funkció, a táplálkozási funkció és az erotika, szexualitás újraegyesítése. A következmény a tér és az idő, a mindennapi élet és a társadalom megismerése előtti polimorf-perverz gyönyörben élés helyreállítása, s az egész felnőtt életnek eme tisztán receptív, fogyasztó, kizsákmányoló viszonyra való alapítása. Örök kéjjel ajándékoz meg, de megszünteti a lelket és a maga szolgálatába állítja a testet. A zombi esetében a rém a rabszolga, a vámpír esetében a rém áldozata a rablány: kétféle rabszolgaság-járvány. A zombi gazdasági rabszolga, a vámpír áldozata szexrabszolga. A vámpír vezeti be a modern menedzser szexuális szokásait és nemcsak szexuálisan, általánosabb értelemben is hűtelen mivoltát, intimszférát leértékelő és helyi világok feletti életvitelét. A menedzser nem jól szolgálja a céget, ha mást is szolgál, nem lehet több úr szolgálja, s kudarcot, lecsúszást szignalizálna, ha nem cserélné vadonatújra kocsiját és asszonyát. A vámpír mindig tovább lép, mindenütt vendég, minden kapcsolata kaland, partnere pusztá csemege, nyalánkság. Ha nem tanul meg a fiatal vámpír uralkodni, ha nem válik maga is pusztító, hódító rémmé, megsemmisítik, mint pl. a pincérnőt Freddie Francis *Dracula Has Risen From the Grave* című filmjében. Edouard Molinaro *Dracula pere et fils* című filmjének fiatal vámpírja nem tanul meg vadászni és uralkodni, s e kései komédiában gyámoltalanságának jutalma az emberré válás. A vámpírfilm témája a halálos csók, a kínzó, életellenes Erósz, az Erósz mint hatalmi tény születése. A gyilkos szerelem megelőzi a szerelmet.

1.3.6. Don Juan mint kőszívű vendég

A vámpír földhöz kötött lény, de nem maga a szétesett, szétrothadt anyag. A sár bölcsőjében rejtőzik a nappali világ elől, de nem ő a sár, a föld, a formátlanság. Viszi magával Londonba a koporsót, melynek hazai földjébe megtér éjszakára. A mágikus erő a vámpírfilmekben olyan ismeretlen erőket jelent, melyek eredeti kozmomorf kötöttségek a földhöz, léthez, mindenséghez. A vámpír az egészen meg nem született, egészen fel nem nőtt lény, kinek kozmomorf köldökzsinórja a mágia, melyet nem szakított szét, támadott meg és győzött le a civilizáció és szocializáció. A vámpír azért tud elfogyasztani bárkit, mert nem tudta őt elfogyasztani együttesük, a társadalom. A társadalom torkán megakadt magányos vadász. A néző – nem úgy, mint a zombit – olykor csodálja és irigyli őt.

A csecsemő védelméről gondoskodó természet stratégija az érzelem csele: a csecsemő tehetetlenségével csábítja el és veti alá az anyát, a végtelen gyengeség, a teljes kiszolgáltatottság által ejt bűvöletbe. A vámpír mindenhatósága a csecsemő tehetetlenségének fordított kifejezése, az érem másik oldala. A végtelen hatalom és a végtelen tehetetlenség szignalizációja ugyanaz a csábítás, mindkettő az elcsábítotttra hárít mindent, mással végezteti el a lét munkáját.

A vámpírfilm mitológiájának lényeges komponense a félelem a szomszédtól, attól, aki hasonló, de nem azonos, a perifériától, Európa félelme Kelet-Európától, a nyugaté kelettől,

végül úgy is megjelenik, mint a racionális Amerika félelme a „vén” vagy irracionális Európától, a puritán polgáré az európai arisztokratától, végül, amibe mindez torkollik: az újkeletűbb szociális hérosz (az együttélés tanítója) félelme a régebbi kultúrhérosztól (a lét tanítójától). Félünk tehát attól, aki hasonló, de nem azonos, de félni kezdünk félelmünktől is, megérezve, hogy talán minden fordítva van: az illető talán azonos, de nem hasonló? Ez a megfordítás hőssé teszi a vámpírt, pl. Landis: Harapós nő című filmjében. További félelem, melyet a műfaj beépít, a félelem a célkitűző tevékenység által felforgatott természet visszaütő hatalmaitól, a kontrollálhatatlan erőket felszabadító kontrolltörekvések végzetétől. Az utóbbi félelem leszámazottja vagy introjekciója Pandora szelencéjének tekinti a testet, sőt, a tudattalant is: az ember önmagában is kontrollálhatatlan erőket szabadít fel. A vámpírfilm, mely a távoli iszonyatának felfedezésére indult, végül a közeliben, sőt, legközeliben is felfedezi azt. Nincs semmi közelebb, mint az áthidalhatatlanul idegen és megléphetetlenül távoli. Kérdés azonban, hogy ez a traumatikus élmény, mely primér kínforrás, nem szekundér örömforrás-e egyúttal? A vámpírfilm, sőt, már a vámpírregény is – Bram Stoker idején – a traumatikus mozzanat felértékelésével rehabilitálja, a szerelem mozzanataként, a tilalmas és borzalmas oldalt, rizikós kalandot. A vámpírfilm által sugallt kérdés az erotika átgondolására sarkall. Kérdés, hogy van-e egyáltalán „fehér” erotika, amire a viktoriánusok vágytak? Amikor a sznob polgárnők és illedelmes, sápadt szűzek által megkívánt előkelő arisztokrata közel hajol, egyszerre rettenetes torzképpé válik. A fekete fantasztikum a fekete erotika kutatásának, komponensei kipreparálásának közegeként kínálja fel magát.

A vámpír erotikája sadista tudatot párosít a mazochista tudattalannal. A kéjvágy ébredése az ösztönre ráépült kontrollmechanizmusok lebénulása. A kéj beteljesülése a visszafogó kontrollmechanizmusok elsöprésétől, a kéj humanizálása pedig a felszabadított kontrollálatlanság indirekt kontrolljának lehetőségétől függ, attól, hogy marad-e valami, ami úgy vigyáz az elengedett szabadosságra, hogy azt élni hagyja a számára felszabadított pillanatokban. Az erotika akkor éled, ha úgy sikerül kontrollálni a felszabadított gátlástalanságot, hogy az közben ne szenvedjen kárt. Az ember egy emlésgyát, ez pedig egy krokodilgyát takar, magyarázza A krokodilok bölcsessége vámpírja szerelmének, a kínai lánynak. A kéj nem az én kéje, hanem a fajé, sőt, a faj kéje is a faj eredeteinek tükré, és nem a céljaié vagy lehetőségeié. A kéj, a vámpírfilm koncepciójában, a krokodilgy ébredése. A vámpírfilm fekete erotikája annak az erőnek kontrollálatlan teljességében való megmutatkozását célozza, melyet a cselekmény végére állítanak az élet szolgálatába.

Más azonban a kéj mint a kéjvágy türelmetlen törekvése, és a kéj mint letaglózó és kiűritő állapot. A kéjtörekvésnek a manipulált partner az áldozata, a kéjélménynek az én. A kéj beteljesülése, mint a szellem öncélú nyugtalanságának kialakítása a hús izgalmára való redukálás (azaz a territorializáció) által, az eltestiesülés ajándékaként ígéri az anyag statikus önazonosságának problémamentes békéjét. A kéjvágy sadizmusa a kéj beteljesülésének mazochizmusa felé vezet: az előbbi a gyilkos ösztönt, az utóbbi az én halálösztönét hívja segítségül.

A vámpír teste a koporsóban van otthon, mert a vámpírfilm testkoncepciójában a test a szellem koporsója. A szellem úgy viszonyul a testhez, mint az élet a halálhoz: a szellemet a test ítéli halálra. A vallásos hit szerint a lélek, a szcientista hit szerint a „mémek” hagyják el a testet: halhatatlanok halandó otthonukat. A test a halandó rész, aki testté tesz, az kvázi-hul-

lává tesz, és a szerető ölelése az, ami visszahívja a testbe a kívül, azaz a tárgyaknál időző, világalkotó szellemet.

A zombi vagy a sátán nyers, halott anyaggá tesz, gyurmává, a vámpír kéjsóvár, izgatott, hódító anyaggá. Az öcsésbítót, az első mácsót, a mézárós csók kéjrémet leleplezi, hogy vérre vágyik: olyan primitív erotikus kozmosz felfedezője, melyben csak az én egység, a partner teste és lelke nem állt össze, csak komponál, játszik vele a primitív szerelem, az érzéki szenvedély, nem tudja magához hasonlóknak tekinteni, s ezért magát is pontszerű egységként éli át, hiszen önképét is csak tagolt partnerképpel szembeállítva konkretizálhatná. E pontszerű önmagába zárttság teszi otthontalan, kóbor szellemmé. A vámpír mint ő Don Juan, új erotikus régiók felfedezője, sőt teremtője, ősi Marquise de Sade, a nők imádója és tönkretévője, aki nemcsak minden nőt szeret végig (és: a végig), de az egyes nőt is, s azt fogadja el és szabadítja fel benne, amit ez a nő maga sem tudott elfogadni. A fekete erotika régióiba bevezető szerető jobban elfogadja a partnert, mint az magát.

A magát megsokszorozó élet titkát magában rejtő női test birtokosa önmaga számára is veszély és titok. Erotikus robbanás következik be, ha a titok birtokosa a fekete erotika sötét lovagjával találkozik. E lovag azt igentli a nőben, amit a nő önmagában tagad vagy elrejt. A vér elárasztja és megpecsételi a világot, s – a kifinomult női viselkedéssel ellentétben – agresszívan követel, provokál. Az indirekt jelzéseket előnyben részesítő nővel szemben, a fekete lovag akarata érvényt szerez a legerősebb jelzések kommunikatív lehetőségeinek. A fekete erotika hatványozott erotika. Sartre utal rá a Lét és semmiben, hogy a legformátlanabb, alakatlanabb, bájtalanabb testrészek a legerotikusabbak, legobszcénabb módon testiesek. A fekete erotika öngerjesztő mechanizmusa azon alapul, hogy a vágyott minél eleméntárisabb (és ez azt is jelenti: ambivalensebb) jelzéseket ad, minél primitívebb és banálisabb testi ingereket, a vágyó annál jobban vágyik rá, mert annál primitívebb, azaz intenzívebb módon igenelheti. Több módon igenelheti és erősebben kapcsolódhat hozzá. A primitívebb kapcsolat szilárdabb és végzetesebb, mert a fekete erotika mélységeibe alászállva testesíti meg mind megfoghatóbban, mind barbárabban fakticitással az imádott személy az érzéki, anyagi lét közvetlen jelenvalóságát, mely nem pusztán kép, ígéret és illúzió. A legintenzívebb, legtestibb ingereket rejtik és takarják, tiltják és tagadják, de nem azért, mert csökkentenék a vágyat, ellenkezőleg, ne hogy a csábítás túl radikálissá és a vágy örületté váljék. A vágy mindenre vágyik. Az imádat fetisisztikus parciális objektumokra darabolja a tárgyat. A vágyott személy elborzad a másik vágyában róla alkotott képtől. A fetisisztikus parciális objektumok, az imádat rémképei, a tárgyra uszítanak, ami nyers és vad kívánsággá fokozza le a vágyat, melynek további növekedése önpusztítássá változna, így azonban a partnert támadja meg a pusztító erő. A vámpír az imádat nyers kívánsággá és a vágy destruktivitássá alakításának művésze.

Az igazi száj az aktív száj, a szavak kapuja, a nyak sebe a passzív száj, a pusztán „kimentet” a szívárgó vér lefolyó csatornája. A vámpír csókja, bármilyen gyilkos és agresszív is, egyben az imádat, a tiszteltetés aktusa, mely a lélek kapuját az aktív szájat az anyag kapuja, a passzív nyílás alá veti. Az imádat tendenciája, hogy az imádó magasabb funkcióit az imádott alacsonyabb funkciói alá helyezze és szolgálatukba állítsa. Ezért is csap át gyakran az imádat gyűlöletbe; a gyűlölet az imádat bosszúja, s az imádó emancipációja. Ezért lesz hullá, a hosszú, véres csók végén, az imádat tárgyából. Ezért más a vámpír viselkedése a csók előtt, illetve után. Előbb gáláns udvarló, utóbb kegyetlen zsarnok.

1.3.7. A vissza nem csókoló száj mitológiája

Mivel a boldogságfilm szépítő és igazoló természetű, a szexfilm pedig boldogságfilmként született és ezzel akarta legitimálni magát, a szexuális problémákat más műfajban kellett tárgyalni. Így jön létre a horrorműfajban a vissza nem csókoló száj vámpíri mitológiája. A vissza nem csókolt csók tárgya a szándék és akarat számára halott száj, nem aktív szerv, reaktív természetű, de reakciója pusztító történet, vérzés, tátongás. Passzív nyílás: seb a nyakon, kapu, mely tátong ugyan, a rajta való belépés mégis határsértés.

E második, vissza nem csókoló, passzív száj, mely ájultan és tehetetlenül, mágikus-büvölten engedelmessé, receptív érzéket képvisel, mindennek előtt helye által meghatározott: „lejjebb” van! E második száj: a vámpírcsók terméke, a seb a nyakon. A hely, amelyet a vámpír izgalma, illetve, érintése tesz kapuvá. A vámpír nem a száját csókolja, hanem egy másik, hasonló, lentebb, passzív szervet, mely nem tud válaszolni, nem közöl csak befogad, nem akar csak tűr, tűrni akar. Mélyebb meztelenséget képvisel mint a száj, feltárja a hús és a vér meztelenségét, mely nagyobb mint a bőr meztelensége. Megkettőződik a meghódított szerető territorializációja: a hódító szerető territóruma most már nemcsak a külső, a belső is. A partner belülről is tárggyá tétetik.

Az egyik száj, a felső száj, az arc közepén, túl aktív, tele van szavakkal, tele van táplálékkal, a tulajdonosáé, nem a szeretőé. A másik száj a szerető számára nyílik. A túlaktív, csókoló száj maga teremti a túlpaszív csókoltat, mely nem tud visszacsókolni. Az aszimmetria alkati. A passzív száj kiszolgáltat, létének egyetlen értelme az izgalom kínja, a fájdalom, melyet csak újabb fájdalom enyhít. A bőr szép páncél, esztétikus elhárító mechanizmus, melynek célját és értelmét tagadja a vágy nyíló sebe, a hódítót meghívó izgalom, a vérkönnyeket síró vágy kapuja.

Egynek lenni annyi, mint az öntudatosulás pontja lenni, s a szellem egysége elé idézni a „mindent”. Miért gonoszsgként jelenik meg a szellem? Mert egyedül van? Magányos szemlélő? Vágy és melankólia kíséri. A vámpír kifinomult de kegyetlen, értő de megvető, hozzáférő de hozzáférhetetlen. A távolságtartó fedezi fel a distinkciót, a számkivetett a különbségtételt. A vágy mindig teljesül, de soha be nem teljesül, a beteljesülés visszaminősül hódítással, legázolás és nem kommunikáció, nem megérkezés egy otthonosságba, kölcsönösségen alapuló intimitásba. Ennek, a vágy alkati reménytelenségének is kifejezése a vissza nem csókoló száj mitológiája. Ez a passzív száj ikonográfiájának etikai oldala.

A vámpírizált személy nyaksebe elcsúszott száj, az általa kapott inger elcsúszott csók. Az elcsúszott csók visszahozza a csók mitológiájába azt, amit a modern szerelemmitológia száműzött belőle, az iszonyatot, a szorongást, s a rút és undorító élmények esztétikai minőségeit. A vissza nem csókoló száját takargatják. A nő, kinek nyakán megjelent, kacér kis kendővel rejti el. Ne feledjük, hogy a vámpírregény a viktoriánus korban vált a tömegkultúra sikerműfajává. A viktoriánus regény mindvégig tele van erotikus problémákkal, melyek próbája vagy megoldása, a nemi aktus, e korban nem ábrázolható. Így nem konkretizálhatók a hozzá kapcsolódó remények, s ami nagyobb baj, a félelmek sem. Ezért vezet be a fantázia egy pótlólagos szervet, mely kifejehetővé teszi, beemeli a nyilvánosság színpadára e problémákat. A vámpírseb befogadó és rejtezkedő természete a női nemi szervre, csókjelenetekben kapott főszerepe a szájra utal. Lecsúszott száj s egyben felemelkedett nemi szerv. Az aszimmetria szerve a mazochista kék kapujaként, másrészt lehetővé tesz egy új szimmetriát, amely-

nyiben e befogadó szervet férfi és nő egyaránt birtokolhatja. A nemi szervet az arc szomszédságába emelő második száj egyben harmadik szem, amellyel mindkét nem betekint a kéjnek ama sötét mélyeibe, ahol Erósz és Thanatosz, szerelem és halál még vagy már nem különböznek egymástól.

Az aparém erotikus felszerelése egyesíti a férfi és női nemi apparátust, a behatoló szervet (fogak) és a nyíló szervet (ajkak), s harapásával mindezt tovább adja, beleplántálja az áldozatba elhelyezve annak nyakán. Amennyiben az áldozat gyenge vagy érdektelen alkalmi zsákmány, elpusztul, amennyiben erős vagy maga is érdekes, izgalmas, ő is elindul a ragadozóvá válás útján, ami a vámpírfilmben azonos az emancipáció útjával. Hiszen ha az uralom rettenetes és kegyetlen, akkor az emancipáció követelése csak a rettenetes kegyetlenség jogának követelése lehet. A vámpírizált nő fallikus jelvényre, behatoló vámpírfogra tesz szert, a vámpírizált férfi pedig osztozik a vámpírizált nővel a tátongó részben, a véres kapuban. Mindketten a hódítás és a befogadás, a szadizmus és a mazochizmus végleteit élvezik. A férfi is vérzik és a nő is penetrál: az abszolút szex képe. A vámpírfilm erotikus utópiájában a nő is megkapja a teljes férfifelszerelést, és a férfi is a nőit, vagyis létrejön a nemi viszony szimmetrizációja, a szimmetrikus viszony azonban, a komplementerrel szemben, a harc és rivalitás viszonya, nem az egyensúlyé és harmóniáé. Drakula ragadozóvá tette a nőt, ezért időnként marakodni kezdenek a zsákmány felett (pl. Horror of Dracula). A férfi-nő viszony szimmetrikus elrendezésének körvonalazódó tendenciájára utal, hogy akibe Drakula beleszeret, annak maga ajánlja fel vérét, pl. John Badham Draculájában, melyben az ártatlan Mina a túllépett áldozat, s az emancipált Lucy az, akit Drakula meg akar tartani. Mivel a jövevény-nemiszeret a vámpír bárkin elhelyezheti, ily módon bárkit felruházhat eme perverz aktivitással vagy férfiúin és nőin túli „harmadik utas” nemiséggel, így az áldozat eredeti neme irrelevánssá válhat. A korábbi filmek is élnek azonos nemű áldozattal, ennek erotikus jelentőségét azonban későn kezdik hangsúlyozni (pl. a Vámpírok bálja), korábban e tekintetben szemérmesen szublim a filmek megoldása.

1.3.8. Vagina dentata

A nemiség a másik nemtől való függés. Az élet két nemre szakadása a szétvált embervariánsok kölcsönös kiegészítése által utalja e nemek képviselőit egymáshoz. A Frankenstein-filmek monstrumát férfi nemi jegyek, kitüremkedések lepik el. A férfi nemi szervekre utaló formák által megjelölt, fallikus szignálok által ellepett monstrum merev legázoló, erotikus ámokfutó: örök izgalomban, csak kívánni tudva, de nem tudva maga iránt vágyat kelteni. A vámpírfilmek monstrumát női nemi jegyek, testnyílások lepik el, s ennek felel meg, hogy nem ő, hanem az általa elcsábított személy az elbűvölt áldozat, a leszerelő, kiszolgáltató vágy alanya. A vámpírfog azonban fallikus jegy. Ha, mint a vámpír esetén, a nemi jegyek keveredni kezdenek, összeomlik a természet béketerve és az egész élet minden vonatkozására kiterjedő kooperációs rendszer, mely az egyedeket arra tanítja, hogy szükségük van egymásra. Csak az marad meg nekik, amit az egyformán sóvár és mohó, de egymást elviselni mégis képtelen egyedek elrabolnak egymástól. A nemi etika sokáig távolodott a gyomor és a gazdaság antietikájától. A nemi jegyek akkor kezdenek keveredni, amikor a nő a férfi, s a

nemi szerv a gyomor módján működik: az új társadalom szervező elve az agresszió monizmus. Ez uralja a sötét völgyeket, melyekre Drakula kastélyának árnyéka esik.

A második száj olyan vagina amelyre a férfi is szert tehet, a vámpírfog olyan fallikus szerzőszám, melyet a nő is birtokolhat. A vámpír szája a testnyílás nőies attributumába rejti a behatoló szerzőszám férfias attributumát. A férfi nemi szerv első sorban és minden nap egyáltalán nem nemi szerv, hanem eszköz, fegyver, objektummá tevő objektum. A vizelő nő leguggol, megtér a földhöz, míg a vizelő férfi csak megjelöli azt, birtokigényt szignalizál, mely még messze van a birtokjogtól: a támadó hódító elűzhető. Az emlős-stratégiában valamint a vad és barbár háborús szokásokban az erigált nemi szerv a fenyegetés illetve győzelem kifejezője, míg a vesztes szimbolikusan felkínálja testnyílásait, vagy elveszti a fölöttük való rendelkezési jogot. A férfi nemi szerv első sorban objektummá tevő objektum, míg a női nemi szerv a nyíló én képe. Az hadüzenet, ez béketerv. Az nomadizálók vad totemje, ez telepések szelíd totemállata. A nyíló szerv nyitó szerv is, mert vágyat kelt, s a vágy a személyiséget nyitja fel, szintén kaputermészetű. Az erigált pénisz ezzel szemben támadásra szegezett fegyver is, és emelkedett tesztoszteron szintet is szignalizál.

A vámpír nemcsak a lenni nem tudás, hanem a lét lehetetlenségének is képe, amennyiben elsajátítja s megjeleníti, egy „Nagy Atya”-i vonásokat reprodukáló férfiszimbólum birtokába adja a rettenetes őszanya tulajdonát, a vagina dentatát, amely nem megszüli, hanem felőrli az életet, nem gyermeket ad, hanem elveszi a férfiak nemi szervét. Az őszibb támadó szerv nem a fallosz, hanem a száj. (A száj előbb kezd „dolgozni”, mint a pénisz, s az utóbbi is előbb a fallosznál, amennyiben a vizelés megelőzi a nemi funkciót.) A vámpír képe az orális agresszivitás ikonográfiáján alapul, s ebbe integrálja a fallikus agresszivitás jegyeit. A leterítés fegyverét, az uralom szimbólumát visszaviszi a szájba, melyet megkettőz és összekever a vaginával. Ezáltal a női genitáliák képe szorongásobjektummá lesz, a testnyílás válik a veszély szimbólumává. Nemcsak kapu és barlang, hanem húsdaráló is a vámpírizált test. Az aparém mint őszarnok az anyarém képét is magába olvasztja. A kasztráló apában benne rejlik a kasztráló anya. A vámpírszáj mint vagina dentata a kifosztó nőiség rémképét integrálja az alávető zarnok képébe. A zarnok legrettenetesebb fegyvere archaikus, martiarchális örökségként jelenik meg. Az élet a vagina (a cethal) rabságában élt, amíg a születés aktusában ki nem tudott törni börtönéből.

1.3.9. A vér jelentése

A fantázia világképében a vér a test legkevésbé testi, míg a csont a legtestibb része. A csont köt az élettelen anyaghoz, míg a vér az élet körforgásába, az idő és az élet mulékony folyamába integrál. Az a maradó, ez az elfolyó lét szubsztanciája. Az élet, a régiek hite szerint, lekopasztható a csontokról, melyekből, az élettelenbe visszatérő élet nyugalmi periódusa után, újra feltámad. A csont ágyaz az örökkévalóságba, míg a vér, mely elfolyó, mint a jelen, köt össze a pillanatot, a jelenvaló élet teljes intenzitásával.

A nemi szekrétum az élet forrása, a vér az élet folyama, a nő vére azonban ejakulátumként, nemi szekrétumként jelenik meg, az élet két aspektusát egyesítve. A nő vére az élet, a termékenység szimbóluma, míg a férfi vére halálszimbólum. A nő akkor vérzik, ha felnőtt, kész a termékenységre, míg a férfi akkor vérzik, ha veszített, leterítették, nem képes meghó-

dítani és megvédeni a nőt, elvették tőle, kiesett az élet újratermelésének folyamatából, lehullott az élet fájának termést nem ígérő, leszáradt ágaként.

A vér elsődlegesen női szubsztancia, mert a férfi vére halált jelent míg a nőé életet. A vér, mint a sérülés, a seb, a halál, a nemlétbe való visszafolyás, az életet újratermelni nem tudás, a végesség jele, a női szimbolikát sem hagyja érintetlenül, nemcsak a nő termékenységének szimbóluma, hanem az ontológiai leterítettség is, a nőé mint áldozaté. A nő – a „harcos” férfi „patriarchális” logikája szerint – leterített és vérző lény. A vér a női genitáliákat sebbé nyilvánítja s a női szexualitást áldozathozássá. A hőst a háborús sérülés minősíti áldozattá: áldozatot hoz a nagyságnak, a hírnek, a személyiség nárcisztikus omnipotenciája eszméjének, míg a nőt a nemi szerv nyilvánítja áldozattá. Az érés mint betegség, s az érettség mint seb: feláldozottság a világnak, mely ettől kezdve igényt tart ránk, lemészárol (szüleink gyermekeként), hogy feltámadjunk (a társadalom tagjaként). A nőt maga a természet áldozza fel ilyen módon, míg a férfit csak a társadalom.

A vér mint a vérszerződés eszköze az egyéni élet felajánlása az egyénfeletti viszonyoknak (barátság, harci szövetség). A nő – biológiai szükségyszerűséggel – a szerelmet is ilyen komolyan veszi, a férfit csak a háborúnak, a társadalomnak, a hőssorsnak ajánlja fel vérét a mitológiában.

Nemcsak a társadalmasulást, a nemiséget is leterítettségé nyilvánítja a véres genitália sebkarakterre. A véres sebhely, a frivol vágat a vámpírlány nyakán, annak tanúsága, hogy az áldozat tettessé, az elcsábított csábítóvá válik, belépett a fájdalmasan és szenvedélyesen burjánzó, bűnös és titkos élet véres körforgásába. A minden élőkön átáramló életnedvek, a társadalmat mozgásban tartó vágyáramok által elsodortak haláltáncának, az örök nyugtalan-ság, elcsábítottság élettáncának részesévé vált bájrém kendővel takarja szégyenét. A seb nemcsak fáj, nemcsak feltép és kiszolgáltat, nemcsak jövőre tetemként terel az élet mézszár-székén, stigma is, a heteronómia jele: az élet alacsonyrendű a szellemmel szemben, mert csak az ismétléssel tud fennmaradni és nem a saját jogán: ki van szolgáltatva a másik élet-nek, egyesülnie kell vele, az örök csábítás és bukás körforgásában.

1.3.10. A tej a vérben

A fentiekben azt láttuk, hogy a vámpír képe androgün vonásokat épít be a rettenetes atya, a partiarhális zsarnok képébe. Feltehető, hogy a folyékony, labilis, konfúzus, összefolyó lények az anya ösképére, a megfoghatatlan természetű, de fogságban tartó kísértetlények pedig korai apa-élményekre utalnak. A gyermek az anyával összefolyik, az apa pedig képként kíséri. (Az anya a kezdetben az énnel összefolyó elkülönítendő, míg az apa a kezdetben külön lény, akit közelíti a képek és szavak értelmezése, az összetartozás felismerése.) A vámpír egyesíti a két szenzációt: nincs egészében itt, csak megjelenik, s valósága egy pokoli dimenzióban honos; másrészt, a véres csók eksztázisában megszűnik test és test, élet és élet szétválasztottsága: az elkülönülés világának gátszakadása ez. A vámpíri kéjrém rémkéje nemcsak férfi és női élmények integrációja, felnőtti és gyermeki élményeket is magába sűrít és kever. A vámpír vért szív: a véres száj képe a menstruációra utal, melynek szorongásterhét újra áterotizálja, visszaveszi az erotikába; a szívás a tejjre és a mellre, anya és csecsemő él-

ményközösségére és az ebben megélt örömökre emlékeztet. A vámpír öreg, sokszáz éves, egyúttal életnedvet szív, ebből él, mint a csecsemő. A vámpír ósáta, aki csecsemő akar lenni.

A „vérszívás”, a szívó táplálkozás általi – az őserotikát is beolvasztó – töltekezés az aktivitás infantilis primér formája. A magzatot az anya vére táplálta, a csecsemő által fogyasztott anyatej pedig vérpótlék, vérkonzerv. A vér és a tej az istenek itala, az ember tápláléka mielőtt alászállt a „siralom völgyébe”, az individuáció magányába, munkájába és halálra ítélt erőfeszítésébe. A vér és a „fehér vér”, a tej, a teljes öröm képe, az el nem válás, a totális egység, az összeolvadottság, s a benne megélt, kölcsön kapott, részesedésként megélt omnipotencia szimbóluma. A zombi kapcsán objektív gyűlöletről beszéltünk, most be kell vezetnünk az objektív szeretet fogalmát. Az eltárgyasult önfelajánlásnak mint biológiai szükségszerűségnek nincs szüksége szubjektív érzésekre, s az utóbbiak primitívsege mellett is teljes lehet. A tej az anya gyermek számára való eltárgyasulásának képe. Az anya teljes odaadásáé a szeretet egzaltációjában, s teljes birtoklásáé a gyermek által. Az anya léte, mint teljes egészében felajánlott, önkéntes áldozata a gyermeki élet oltárán. A tej azonban már test és test viszonyában, biológiai tényként fejezi ki, ami lélek és lélek viszonyában válik csak lelki tényné, a szeretet egzaltációjaként. Az ősboldogságban még egy a töltekezés öröme és az együttlét boldogsága, az anya jelenléte és a vér- illetve tejáram általi összekapcsolódás. Ennek az egységnek a kifejezői a minden öröm kezdeti egységét képviselő életnedvek, öröm-áramok vagy „szent ejakulátumok”, melyekhez képest a nemi szekrétrum csak szatírájáték.

A vér (és tej), mint láttuk, az életösztön és libidó örömeinek eredeti egységét fejezi ki. De nemcsak ezt, a vér szellemi egység is. A testváladék olyan végtermék, amely elhagyja a testet; a vér azonban maga a folyékony élet, s nem annak mellékterméke. A vér a folyamatosság és egység, a tovább adott élet és identitás szimbóluma, korábbi kultúrák számára azt jelenti, mint ma a génnek. Nemcsak az élet folyamát, minőségi programját is a vérbe foglaltak gondolták. A vér két jelentése, a sebfolýadék (a haláljel), illetve az életnedv (az élet vize) konfliktusában a vért egyrészt az ürülékkel másrészt a szentséggel azonosítják. A nő vérzése és a férfi ejakulátum összekapcsolódik a fantáziában, a nemi érettség jelzéseiként, a vér ezért a női nemiséget is jelöli intenzitása csúcán, amint kiárad az életnedv fölöslege. A vér, amit a férfi a háborúban, az élet végén ont, a feminitás nemi szimbolikájában az egészség és termékenység csúcán ömlik bőséggel. A vér így nemcsak a nő ontológiai leterítettségét, a szaporodás, a faj céljainak való feláldozottságát fejezi ki, hanem az élet királynőjének túlerejét is: ami a férfinak halál, neki az is élet. Ahol a férfi útja véget ér, az övé nem ér véget. A férfi a csatában egyben marad vagy egyből (egységből, egészből) semmivé válik, a nő egyből kettővé is lehet. A női genitáliák vágya a férfi által a „legyőzött nem” általi legyőzöttség kifejezője, a férfierőnek a „vérző”, „gyengébb” nem általi megbabonázottsága. A vágy az összes vérrel kapcsolatos – a törzsi kultúrákban számtalan tabu által dokumentált szorongást – legyőzi, s a női vér legfőbb jelentéseként hangsúlyozza ki az életnedv, az életszubsztancia mozzanatát. A vér szimbolikája jeleníti meg a női genitáliát a legintenzívebb működésében, s a vágyat is a legintenzívebb működésében, hiszen a tej akkor válik véressé, a női mell akkor válik a véres csók objektumává, amikor a mohó csecsemő, akinek ez már nem jár, tovább követeli az életforráshoz való hozzájutás jogát, s elkezd felfalni, már nemcsak a tejet, hanem, fogakkal bírván, az anyát. A vámpírcsók baljós, kísérteties szenzációja az infantilis erotika nagyon korai stádiumára utal. A partner kvázi egy anyamell, s az egyetemes élet örökkévalóságában, a kiáradó, fejlődő, hódító faj mindenhatóságában részesedni akaró én egy isten.

1.3.11. Terméketlen kép

A fiatalság és szaporodó képesség jeleként szolgáló vér egyúttal a szaporodás lehetősége aktuális fenn nem állását is jelöli. A véres csók nemcsak a visszautat jelenti a születés véres útján, a lét elleni tiltakozást és a kéjtelen nemlét (vagy előlét) keresését, hanem a terméketlenséget is, az erotika lázadását a szaporodási ösztön ellen. A véres csók a heteroszexuális szimbolikában olyan jelentéseket is felvesz, amit a homoszexuális szimbolikában – a Sade nyelvezetét elemző Klossowski szerint – a sodómia. Túlbiztosító, dupla lázadás a szaporodás ellen, mely a genitáliák egyesítése helyett orogenitális kapcsolatot realizál, s azt is a terméketlen napok vérszimbolikája jegyében. A véres csók ily módon lázadás az erotika technikai aspektusa ellen, a kéjnek az életösztön szolgálatába állítása ellen. De ezen is túl, nemcsak a célracionalitás, még a kéjracionalitás ellen is lázad, amennyiben legyőzi a tabuszokásokban kifejeződő ősi félelmeket, szembemegy a szorongásokkal, és nem elégszik meg a szorongásoktól megtisztított örömmel. Nemcsak a Libidó cenzúrázását nem fogadja el a köznapi racionalitás által, azt sem engedi, hogy a Libidó cenzúrázza az élet izgalmának teljességét. A cenzúrázott erotika szembefordul a fekete erotikával, ez meg lázad annak ítélete ellen. A véres csók mitológiája Erész és agresszió szét nem választott, primitív és vad megjelenési formáit kutatja. A nem fogamzó napok csókja a nőnek adott életnedv visszavétele vér formájában. Ez a negatív aspektusa az erotikus „varázslatnak”, melynek egyidejű pozitív aspektusa, hogy amennyiben a vér sebbé nyilvánítja a női genitálét, a véres csók tagadja a seb és a betegség, a leterítettség szimbolikáját, s mindezt átváltoztatja, visszatereli az élet forrása jelentéssdeltájába, feloldva ezzel a szorongásáramokat az erotika áramában. Azt se feledjük, hogy a vámpír egyfajta palackba zárt szellem is, aki sokáig várt az új nőre vagy új vérré, a friss életre, pókhálókka beszótt kriptájában, s érthető, hogy száz, százötven vagy ötszáz év utáni ébredésekor az élet legintenzívebb jeleit habzsolja mohón. A véres csók, a csók a „rózsa napján”, az erotika emancipációja az élettől, s egyúttal a szorongás feloldása a kéjben.

1.3.12. A vámpír alakváltása

1.3.12.1. A szexpolitikától a biopolitikáig

Az *Alkonyattól pirkadatig* cselekményét thriller motívum, a gengszterek által eltérített családi autó története határozza meg, s emberi utasok és vámpírkommuna találkozása viszi csúcra. Az új vámpírfilmekben a vámpíri aktus, a kísérteties fenomenon a kollektívtörténet, a populációk kísérteties távolsága szintjén fogalmazódik újjá, s már nem a lélek kísérteties mélységeként: az új mitológia emberei erre nem jók, egyszerűbb képletek. Az új kor felé vezető átmenetet érzékenyen analizálja Bogdanovich filmje, a *Targets*, mely párhuzamosan mutatja be a klasszikus horrorszár végnapjait, és egy fegyvergyűjtő fiatalember történetét, mint az új kor új emberét, új szellem ébredését, mely majd a mészárosfilmekben (slasher) ismer magára, már nem a horror nagyromantikájában, s a továbbélő horroműfajokat is a maga prózaibb képére formálja. A *Targets* annak a személyes leépülésnek és kollektív elvadásnak a képe, mely megmagyarázza, miért kerül az új horror a thriller vagy a háborús film befolyása alá, s veszíti el a cselekmény egykori gótikus és viktoriánus fűszereivel való kapcsolatát. A horror

cselekményvilágának horizontális degenerációjáról beszélünk, amennyiben nem a lélek rétegeinek küzdelme vezet a mélységekbe bevilágító konfliktus felkavarodásához, a felállás primitívebb, a cselekmények konstrukcióját az etnikai konfliktusok élménye határozza meg, melyeket a hegemon hatalom mesterségesen generál, hogy segítségükkel legitimálja magát az egymás ellen kijátszott, manipulált kizsákmányoltakkal szemben, rendcsinálóként.

Az új vámpírfilm további jellemzője, hogy ember és vámpír viszonyából mind inkább áttolja az alapkonzfliktust a fantasztikus lények különféle variánsainak viszonyába. A *Pengében* a „született” és a „lett” vámpírok harcolnak egymással a westernek előbb illetve később jött telepeseinek mintájára, az *Underworld*-filmekben a vámpírok és farkasemberek, az *Éjszakai őrség* vagy a *Nappali őrség* című filmekben a fantasztikus lények két serege, a gonosz illetve a jó birodalma tervének képviselőiben. Nem a világ küzd a másvilággal, a lét a semmivel, a realitás az irrealitással stb. – a küzdelem a másik oldalon folyik, az árnyak és fantomok birodalmában, két egyformán távoli erő között, mely harcnak az ember csak tárgya, aki sokszor még csak észre sem veszi, mi folyik itt. A *Pengében* a lepusztult, sötét világ ember-ei lesunyt fejvel sietnek el, a világ megy tovább, nem segítünk egymáson, vagy észre sem vesszük, hogy pár lépéssel odébb valakit letaglózott áldozatként ürít ki a rém. A mások sokfélék, arculattal bírók, mi egyfélék, arctalanok. A fény és a sötétség az ő világukban küzd a miénkért, az alternatíva nem a miénk, hanem az övék, az alternatív világ és a tett a hegemoniára rendelt és azért egymással küzdő lények különleges fajainak privilégiuma. Ők a fehérek vagy feketék, mi csak a szürkék. A konfliktus nem személyes, mint a régi vámpírfilmekben, hanem pártok konfliktusa, a pártok pedig újabban fantasztikus pártok. A cselekvő lény léte nemcsak számunkra, önmaga számára is titok.

Akár az emberrel, akár egymással harcolnak a rémek, az etikát kiszorítja a politika, a metafizikát a biológia, s a műfaj egy átesztétizált szociáldarwinizmus rideg és kegyetlen világaként szerveződik újjá. Carpenter *Vámpírok*ájában az egyetlen lehetséges reakció a kollektív hadüzenet és a megelőző csapás, az egyénítetlen ellenfelet válogatás nélkül taroló mézárasmunka. Nem a gyűlölet, hanem a professzionizmus tarol, a vámpírok a vámpíravadászok szemszögéből kártékony élősdiek, antropomorf rovarok, míg az ember a vámpírok számára haszonállat, húskészlet, táplálék. A vámpíravadászok „fészkekről” és „dögökről” beszélnek. A vámpírfilm alászáll a rettenetes szentség démoni világából az undorító profanitásba, levedli a kísérteti és erotikus varázst, a biopolitikai és kommandósfilmi varázstalanítás a banalitásban landol, melyet csak a kegyetlenség végsőkéig vitele avathat kalandos ingerré. Eltűnt az erotikus beavatás motívuma, két nép harcol egy territóriumért, ezúttal, Carpenter filmjében, az emberek és a vámpírok Mexikóért. Verseny folyik a két faj között, az a kérdés, melyik veszi fel a másik vonásait, kettőzi meg így a maga képességeit, s teszi a másikat ezzel védtelenné és egyben feleslegessé. Ezért hajszolják a vámpírok a fekete keresztet, mellyel az éjszakába bezárt lények meghódíthatnák a nappalt. A *Bloodraïne* vámpírjainak is hasonló a céljuk: bezárva lenni az éjbe, kitiltva a nappalból olyan, mint bezárva a pokolba, kitiltva a mennyből. A kárhozat követeli magának a világot, mely a szociáldarwinista logika szerint valóban a ravaszabb és kegyetlenebb lény öröksége.

A *Bloodraïne* vámpírja, a törvény nélküli ország ura, világalomra tör. A harc ezúttal is egymást kizáró életformák, ellenséges populációk harca a hegemoniáért. A vámpír megbecs-telenített és megölt emberanyától született lánya, aki nem vámpír, hanem az emberekkel szövetséges és a vámpírok vérét szívó féllény, a film főszereplője. A cselekmény a vérségi köte-

lélek lélektani és történelmi szerepét tematizálja, az összetartozás családi illetve biológiai formái iránti figyelem növekedését, és az ezzel összefüggő identitásproblémákat. A családi elidegenülés, a legközelebb álló személyek szembekerülése, a személyes narcizmus sebzettsége a csoportnarcizmusban keres kompenzációt, s a csoportok kölcsönös kegyetlenkedéseiben pótkielégülést. „Évszázadok óta homályban élünk, nem vágysz a szabadságra, Raine?” – kérdi a zsarnok az emberekkel szövetséges leányt. A szabadság, mint a csoport szabadsága, a csoportnarcisztikus világkép szabadságkonceptiója ára a zsarnokság eszménye, a csoportot a dezindividualizáló terror mozgósítja a másik csoport ellen, melyet a rebiologizáció világképe igazol. A biológiai lényeg igazsága a két értelemben (hadseregként és élő anyagként is) felfogható, fegyvelmezhető, tervszerűen bevethető, terjeszkedő massa uralma a lélek és szellem egyéni utakon elbitangoló rizikófaktoraik fölött. Amennyiben a fajok harca nyújtja a modernizált, amerikanizált, militarizált, rendcsináló világbirodalmi ambíciókhoz igazított, az angol viktoriánus gyökerekről leválasztott vámpírfilm mint háborús akciófilm kibontakozási lehetőségeit, ez nem ad alkalmat a klasszikus vámpírfilm melodramatikus telítettségére. Raine egyfajta fordított Elektra, apagyilkos leány, aki anyjáért bosszút állva öl. Az ősjelenet kétértelmű, egyrészt a szülők nemi aktusa, másrészt gyilkosság, az anya megölése. A film ezzel bejelöl egy problémát, melynek értelmezésére nincs eszköze, mert a faji háború tematikája dominál. Mi Raine apaproblémája? Az apa mint orál-szadista örök csecsemő, gyermeke konkurense, aki elszerezi és elhasználja az anyát, ezzel kivét az örök háború anyátlan világába? Vagy Raine a szingli, aki azért öli meg az apát, azért irányul gyűlölete az apára és nem az anyára, azért fordított Elektra, mert az apa harcosabb és nem az anya szenvedő helyét nézi ki magának az életben? Mindkét motívum szerepet játszik: az utóbbira vall, hogy miután Raine szerelme segít az apa legyőzésében, a halált választja és nem az együttélést a lány féllényi hibridvilágában. Raine előbb elbúcsúzik szerelmétől, magányos úton akar járni, tudva, hogy elpusztul, akit szeret, később szerelme valóban elpusztul, Raine pedig egyedül foglalja el helyét a trónon, mint női Conan. Itt a hatalom működik úgy, mint Platónnál az Erősz: a legyőzhetetlen ősvámpír három megőrzött szervét kell egyesíteni, s aki ezt megteszi azé a hatalom, mely ily módon a valaha szétesett eredeti teljesség rettenetes és pusztító tökélyeként elérhetetlen célja az apának és a sors által előírt útja a lánynak, aki eléri az eredeti teljességet, az abszolút hatalom kegyetlen mindenhatóságát és szeretet nélküli magányát, mert nem ő kereste azt, hanem az kereste őt, így ez láthatólag annak joga, aki menekül előle, mert ő – logikusan – kisebb kárt tesz általa, ha eléri.

A biopolitikai éra képzetvilága a vámpírfilmi cselekmény militarizálásához, s a vámpírkép lumpenizálódásához vezet. A *Harapós nő* vámpírmiliója a gengszterfilmeket idézi, a Carpenter- vagy Rodriguez-film vámpírjai pedig az inváziós katasztrófafilmek (pl. a *The Omega Man*) zombiszerű rémlényei nivójára süllyednek. Míg a klasszikus vámpírfilmben az étkezési szokás szexualizálódik, az újabb vámpírmítoszban a szexuális szokás egyszerűsödik étkezési szokássá. Már Morissey *Draculájában* sem a vágy fantazmái írják elő a sorsot, csak a kényes gyomor válogat, ha Drakula a szűzvér diétájára szorul. Az egyszerűsödő, durvuló, primitív szükségletek szabadulnak fel, vagy a felszabadult szükségletek egyszerűsödnek, mindegy, az új vámpírfilm azt a nem tudni hogy jó vagy rossz hírt hozza, hogy szabadon ki lehet élni bármely bennünk rejlő impulzust, mert csak az fog túlélni, aki ezt megteszi. A háborúban fel kell számolni a gátlásokat, s a kegyetlenség versengése nem enged kiszállni a kegyetlenség fokozásából. Stephen Sommers *Van Helsingje* már nem tudós, hanem rendőr

és katona, aki a *James Bond*-filmekére emlékeztető technofil boszorkánykonyhában kap csodafegyvereket. Nem gyógyító, hanem gyilkos, akit bíboros hatalmaz fel a rémtettekre: szent sorozatgyilkos. Akárcsak Carpenter hőiséé, személyes identitása neki is bizonytalan, az új vallásháborúk ideálja a janicsár: Van Helsing, az egyház és háború gyermeke és az ölés specialistája, csak Drakulától tudja meg, hogy ő maga voltaképp kicsoda. Hasonló titok önmaga számára az *Underworld* vámpírnője.

Mivel az „Endlösung” valamilyen fantasztikus képletét kereső fajok harca kietlenül fasisztoid képzelőerőre vall, amit feltehetőleg a filmesek maguk is néha kietlenül éreznek, segítségül hívják, az elveszett etika és az elsorvadt erotika pótlására, a cselekmény pszeudo-metafizikai feltupírozására, a vallásháborúk obskurus képzetét. Carpenter *Vámpíro*kjában „dögökről” beszélnek, de „Mesterről” is, pap áldja meg roham előtt a kommandósokat, a rovarirtás terminológiáját a vallásháborúéval vegyítik. Rómából utalják a vámpírvadászok fizetését, az ősvámpír Valek pedig egykori huszita pap, akit a máglyahalál vámpírizált.

Bram Stoker alapművének cselekményvázát Coppola *Draculája* is vallásháborús keretbe helyezi át. Az iszlám és a kereszténység harca folyik, Románia pedig a „kereszténység védőbástyája”. Míg Drakula csatázik, felesége, Elisabeth öngyilkosságot követ el, mire az Isten ellen felindult keresztes lovag a kárhozatot választja, a forma helyett az anyagot, s a kereszt helyett a vért. A kerettörténet a lázadás pátoszával oltja be az anyagot, a vallásháború témája tovább lendül a vallással való háború témájába. Minden hatalom, amennyiben tárgy a ember, valamit megöl benne, s minden hatalom, mint az ember hatalma, halálosztó. A kegyetlenség vissza akar fizetni valamit a világ (Isten) kegyetlenségéből: lényege a lázadó megistenülési törekvés. Az omnipotencia-komplexust, melyet egykor a fausti tudásvágy képviselt, ma a kegyetlenség kultusza fejezi ki. A filmet áthatja a Drakula lázadása iránti csodálat, amely ezúttal erősebben kifejeződik, mint az *Apokalipszis most* esetében, ahol az archaikus zsarnokként az egész világnak hadat üzenő Kurtz (Marlon Brando) figurája szintén vonzóbb, minden torzsága ellenére, mint a népirtás nagyüzeme, a globális rend kezdeti nyomulásként megjelenő gyarmati háború.

1.3.12.2. A szenvedély joga és a vámpír

Penge nemcsak az embervilágban otthontalan, mint vámpír, hanem a vámpírok között is, kétszeresen kiközösített, nagy magányos, aki így annak tanúsága, hogy csak ez a kiválás képes jogra és helyességre reflektálni: Penge ily módon vámpírként reprodukálja a védelmező, herkulesi hősmunkát a horror közegében. A jót és rosszat látó, – szinte a westerni hős mint a kultúrát szolgáló barbár módján – tőle idegen életformákat védelmező vámpír tulajdona, amire a többi vámpír vágyik: a fény. Penge visszakapja a nappalt, de szenvedés és magány árán, s nem a kéj megduplázásának lehetőségeként. Ezt az új, a fenséges erőpluszt a szenvedésből és magányból levezető és az átmeneti lényt a kalandfilmi jó rosszember tradíciójával egyesítő hőskultust, mely csak a vámpírfilmben új, megelőzi a vámpíri élvezet fogyasztói szellemű rehabilitációja, melynek a hatvanas évektől első sorban a rokonszenvesre formált szexvámpírnők az élharcosai.

A *krokodilok bölcsessége* vámpírja belehal a kalandba, melyben fontossá válik számára egy nő. A felcserélhető, alkalmi objektum az életet szolgálja, míg a felcserélhetetlen, érte-

lemmel felruházott és ezért jelentékennyé váló partner a halálöszönt szólítja meg. Már Lajthay Béla Drakulájának is ez volt a sorsa, a vámpírfilm klasszikusai első sorban melodramatikus szerelmi történetek. A veszélyes, kockázatos, nehéz és ellentmondásos szerelem, a problematikus és ambivalens, félelmes és megbélyegzett erotikus formák rehabilitációjával való kacérkodás a vámpírmelodrájának ad „vérátömlesztést”. A szerelemre képes vámpír egy lépést tesz a nappali világ felé, az értelem észlelő és értékelő képességével, „megáldott” vámpír (aki számára ez az áldás persze átok), új viszonyba kerül nemcsak a nappallal, a szimbólumokkal is: *A krokodilok bölcsességében* a vámpír szerzi vissza a rendőr – bűnözők által elrabolt – keresztjét.

Coppola *Draculájának* négyszáz éves hőse egyet szeretett, a többit csak fogyasztja. Mina, az új szerelem, a második szerelem, Elisabeth reinkarnációja közvetítésével, azonos az elsővel, így a második újra csak azt bizonyítja, hogy csak egy lehetséges. A konfliktuózus pártok értékelése kétértelmű: empirikusan Dracula Mina elrablója, a szerelem metafizikája azonban arra tanít, hogy Harker a rabló, mert Mina négyszáz éve Draculáé. Az ember azé, aki már mindig is volt, születése előtt, a társadalom azonban nem annak szánja őt.

Coppola filmjének nem az iszonyat víziója az erős oldala. Harker elcsábítása a vámpírnők által, a színes ágytakaró absztrakt dekorativitásából kiemelkedő csábos meztelenségek mozaikja Griffith, Kertész vagy Korda szuperfilmjei modorában ábrázolja az erotikus dekadenciát. Harker, aki Draculának ellenállt, a bájrémek suttogására elhanyaglik. A vágyat ébresztő, akaratot bénító promiszkuitív ingeráradat a tükör leszűrte objektív beállításban maga a semmi, magányos fetrengés az ágyon. A promiszkuitív közösségi orgiazmus egybeesik a magányos autoerotikával, az embert csak az „egy” váltja meg a magánytól és ajándékozta meg lét- és élményteljességgel, a „sok” ellenben azonos a „semmi”-vel. A tükör vizsgálóeszköze hatékonyságának eme ábrázolásával a film önmaga átvilágító erejét ünnepli: az élmény, az élet hazudik, csak az élettelen és hideg tükör mondja meg az igazat.

Eddig Van Helsing volt a vámpírfilmek „öreg bölcse”, míg Coppola Draculája a vámpírból csinál aggot, miközben Stephen Sommers *Van Helsingje* a vámpírológusból fiatal harcost. A Vlad Dracul lovagi történetébe ágyazott coppolai vámpírváltozat Drakulája állatemberré válva hájja meg a dévaj és kacér Lucy-t, majd megfiatalodva lép fel Londonban, hogy „székelyföldi” hercegeként udvaroljon Minának. Az állat a harmadik arc, mely összeköti a másik kettőt, a vénséget és az újrakezdést. A vénember elvesztett egy nőt, a fiatalember talált egyet, és a kettő közti teret foglalja el, közvetítő erőként, a nem emberi szex, az állatarc és a partnercsere, az emberkép hedonista önelvesztésének érája.

A menyasszony majd fiatalasszony Mina beleszeret az idegenbe. „Hiába próbálok jó lenni, rossz vagyok.” *A krokodilok bölcsessége* vámpírja, szerelmesen, a vérvágy kísértésével harcol, Coppola Minája viszont a vérvágyó vámpírra vágyva harcol magával, a vágy kísértésével. Badham *Draculájában* a fertőzött Lucy fúriaként harcol saját védelmezőivel, hogy visszajusson Drakulához. A fontos a harc, az, hogy bárhogyan is felértékeljük a vágyat és a félreeső, különleges tapasztalatokat, a lélek maga a titánok harcának terepe maradjon. A felértékelt vágy sem válhat új imperatívusszá, kell hogy maradjon egy imperatívusz, mely a vágnak esküdt ellensége marad. A coppolai Mina a vőlegényhez utazik, közben a másikká vágyva: teste az egyik, lelke a másik partner felé „utazik”. Míg Mina és Harker összeházasodnak, Dracula a frivol Lucy-t tépi szét, akit, a véreső után, Rosetti-stílusú szép halottként

látunk viszont. Sápadt, dekadens dekorativitás fedi le a mocskos iszonyat tombolásának kihűlt maradványait. Itt az életteljesség rút és démoni, s az orgia kihűlt maradványa a szépség.

Drakula meggyón Minának, Mina pedig felajánlkozik, mindent elfogad. Végül Mina szívja a vámpír véréét és Drakula él át orgazmust, fordítva, nem úgy, mint Lucy esetében. Ekkor tör rá a szerelmesekre Mina megmentőinek „gyilkos csapata”. Ez az új vámpírfilm paradoxona: ha a szerelmet teljes erejében és mélységében, a benne rejlő szexualitás és erotika teljes terhével akarjuk emancipálni, akkor a megmentők válnak gyilkos csapattá. A végső harcban Mina Harkerre fog fegyvert, és a szíven szúrt rémet csókolja. Ennek ellenére, le kell mészárolnia: „Adj nekem békét!” – kéri Drakula. A társadalom és a történelem csak a lélek tévútja, az empirikus lét újratermelését azonban ők biztosítják, beléjük tér meg a reprodukció alázata és a praktikus szolidaritás, míg a lét fennállása illetve személyes beteljesedése, a józanság és a szenvedély világa közvetíthetetlen alternatívák maradnak. A beavatási modell egyrészt bonyolultabbá válik (Drakula vezeti be Minát a szenvedély világába, de Mina vezeti be Drakulát a beteljesedés nirvánájába), másrészt már mintha csupán a libertinizmus, nihilizmus és dekadencia vízióinak kiélvezéséhez kellene, mintha az új művészteg maga vállalná a beavatási démon szerepét, egy jön-rosszon túli világba szólítva a társadalmat a fekete erotika csábítása által.

Jean Rollin *Dracula menyasszonya* című filmjében a párhuzamos világ lényei, látszólag önkényes kegyetlenkedéseik során, valójában mind a démoni esküvő előkészítésén dolgoznak, melynek így a professzor és asszisztense hátráltatóként jelennek meg. A régi Van Helsing a halált akarja meggátolni, az új egy esküvőt. Egy egész apácakolostor kerül feláldozásra, de az apácák annak a násznak tagadását képviselik, aminek itt létre kell jönnie, másrészt a cselekmény rituáléja mindent, ami van, felajánl a létrejövétel misztériumának, mindenki elpusztul, ha sors kiosztotta feladata véget ér, csak a film hősnője, Isabel bízik lankadatlan, s mosolyogva fejét rázza, ha azt mondják, a véget hozza a fenyegető aktus, a sorsát jelentő áldozat. Végül, a véres és perverz aktusok során, a harcoló táborok kialakása után, előlép a tengerből, nem egy magányos Vénusz, csábításra készen, hanem egy új pár, beteljesült megbékélten. A démoni esküvő a folyamat, a szent esküvő az eredmény. A vőlegény a film elején egy órából lép ki, mert a cselekmény célja az idő legyőzése, mely cél érdekében, a keletkezés aktusának kiharcolása, előzetes áldozatokkal való megfizetése által, el kell érni a valóságot. A vámpírvőlegény, ismételt megjelenései során, minduntalan biztosítja Isabelt, hogy ezúttal nem több, mint jelenés, de valahol várja őt a valóságban is, vagy várja kettejüket, a megvalósulás árának megfizetése után, a közös valóság. Az áldozatot Isabel vállalja, aki életét adja a frigyért, ez azonban nem őt fosztja meg tőle, hanem a férfit is megajándékozta a jelenléttel: az áldozat a feláldozott érték megsokszorozása és nem elvesztése. A lány feladata Rollin filmjében, hogy felkeresse a másik dimenziót, megtagadja a világot, alászálljon kísértetvőlegényéért az alvilágba vagy nemlétbe, belehaljon az eljegyzettség vagy elkötelezettség sorsába vagy átkába, ami egymás megkapása üdvének ára. Fordított Eurydike a vámpírmenyasszony, akinek sikerül, ami Orpheusnak nem sikerült, visszahozni párját az alvilágból. Mindez egy létkonceptiót is magában foglal: ami nem képes az egyesülésre, ami nem képes reá, hogy az egyesülés által növelje az egyesülő társ, a partner lételjességét, az nem létezik teljes értelemben. A magányos lét saját lehetőségeinek pusztá képe, álom önmagáról, melyet csak az egyesületek révén, egymás létének kölcsönös közvetítése által lehet realizálni.

A Rollin-film hősnője, mint a vámpír menyasszonya, elfogad mindent és felajánlja magát, Landis: *Harapós nő* című filmjének vámpírnője, mint az emberférfi menyasszonya, a maga felszabadításával tesz szert arra az erőre, mellyel nemcsak rendben tart egy robbanékony világot, az ellentmondásos erők világát, de a férfit is férfivá avatja. A teljes felébredés és felszabadulás, a teljes emberi, állati és anyagi szubsztancia kihívásának és széttépéssel fenyegető terhének a lélek általi elfogadása megváltó erővé fokozza a befogadást: már nem a meglevő világ emel fel magához egy éretlen embert, hanem a démoni szépség módján emberfeletti ember emeli fel magához a banalitásától, értelmetlenségétől megváltott világot az intenzív jelenlét kockázatába és szépségébe. De a partner privilégiuma annak „sötét oldalát” (azaz teljességét, melynek ez az oldal is része), elfogadni, aki maga nem fogadja el magában ezt, harcol önmagával. A vámpír test és élet távolságának kifejezője, a lélek szorongásaié, melyekben maga a test jelenik meg parazita rémként. A gyengéden szeretett és csodált személyről kiderül, hogy rettenetes és aljas dolgokat művel egy csábítóval: a test rá van kapcsolva az egyetemes idegenség rendszerére, mint a kéjek és kínek tengerének felhabzása, a test megnyilatkozásai ennek a tengernek apálya és dagálya, és nem a lélek művei. A test érdeke ellentéte a gondoskodásnak, a testnek az élet sem fontos. A test az élményt hajszolja és belehal, vagy a lelket találja meg végül, a lélek az öröklétet akarja, és csak a szellem formájában találja meg, nem a test örökléte formájában.

A régi vámpírfilm női az étellel eljegyzett lányok és asszonyok, akik megismerik a kéjt, mint halálközeli élményt, és ezáltal lépnek ki a viktoriánus nőideál absztraktságából. Az újabb vámpírfilmekben megjelennek a kéjjel eljegyzett nők, akik többnyire nem tudnak megtanulni élni (*The Living Dead Girl*), bár olykor sikerrel megpróbálják (*Harapós nő*). *A Drakula lánya* rémtettei közben boldogtalanul szenvedő nővámpírja már a régi gótikus horror idején előlegezi a kéjhalál angyalának szerepét, úgy csábítja el a professzort, mint majd a Hellraiser 2. hősnője, akivel szintén nem versenghet csáberőben az alternatív ifjú lány.

A mítoszokban a vagina dentata a nemi élet eredeti akadályja. Az új vámpírfilmekben nem kell felszámolni azokat a szorongásokat, melyek egykori szimbóluma a vagina dentata, ellenkezőleg, most a kéj fokozására használják őket. Ezért válik az új vámpírnő a vagina dentata rehabilitálásának heroinájává. Ha a *La maschera del demonio* című Bava-filmben vagy a *Lust for a Vampire* vámpírománcában, a legmeghatóbb és poétikusabb, gyengédségében is démoni Carmilla-filmben a nő avatja be a férfit, akkor felébreszti a férfi halálösztönét, és nem pusztán a banális életbe avat be, hanem a szerelmi nirvánába, mondhatni a halálnál is semmi-közelibb szerelembe. Ezzel a vámpírfilm egyrészt szerelmi románccá válik, másrészt a szerelmi románccá a halálfilm közelébe kerül: a szerelem közös megjárása egy életen kívüli, lét és semmi közti dimenzióknak. A szerelem az a halál, amelyből van visszatérés (ami előre jelez egy halálfilm-formát, melyben a halál olyan szerelem, amelyből nincs visszatérés.)

Bram Stoker alaplátványának Tod Browning- vagy Terence Fisher-féle adaptációjában a vámpír által érintett „tisztá nő” csáberőt nyer, de nem veszíti el „tisztaságát”, ami az áldozattípus privilégiuma. Az új vámpírfilmekben a nő agresszív hódítóvá válik, aki, akárcsak Baudelaire vampjai, olyan kéjekbe vezet be partnerét, melyekkel az életöztön nem versenyképes. Mégis újratermelődik, eme aktív és világon kívüli, idegen szépség esetében is valamiféle tisztaság, amennyiben a partner igényli mindazt, amit a bájrémm nyújthat, s ezzel a partner csábítja őt a csábításra. Akik a nemi élet alternatív formáitól egy „párhuzamos

világba” való bevezetést várnak, néha mohón és sóváran vállalják ennek minden kockázatát. A *The Living Dead Girl* végén az áldozat a beteljesedés, a rettenetes üdv, a nagy oldódás, míg a tettesé az oldhatatlan görcs, szégyen, magány és szenvedés. A perverzió definíciója: áldozattá válni nem tudás. A kék beteljesülése az a pont, ahol úr és szolga dialektikája eléri egy ugrópontot. A behatolás úrrá tesz, tettesé, a befogadás szolgálává. Aki behatol, abba már nem érdemes behatolni, mert már csak eszköz, nem érzékeny anyag, nem befogadó szubjektum. Ezen az ugróponton válik a sadizmus veresége és a mazochizmus győzelme nyilvánvalóvá: a gyengeség győzelme az erő felett, a vereség győzelme a győzelem felett. A sadizmus a hatalom kéje, míg a mazochizmus a kék hatalma. a hatalom kéjének kulcsa azonban a kék hatalma: az utóbbi a kielégülés, az előbbi csak pótkielégülés. Az előbbi a közönséges perverzió, az utóbbi a perverziótól megváltó perverzió. A *The Living Dead Girl* vége a par excellence erotikus tragédia. Aki elhasználta a másikat, s feláldozta őt a maga kéjének és nyugalmanak, egyedül marad, és üvöltve vádolja saját vágyait, a benne lakó szenvedélyt, a természetet, a sors kegyetlenségét, azt, hogy minden emberi viszony emberevés. Minden aktus hóhér és áldozat viszonya, az egyik visszaél a másik szerelmével, a hódító az odaadóval, a győztes azonban csak a fogyasztás, a szerzés kéjét éri el, míg az áldozat az önelvesztés kéjét, kozmikus kéjt, nirvánát, az egyetemes létbe való visszaolvadás kéjét, a magánvaló kéjét. A kék magánvalósága az erotikus tragédiában magának a magánvalóságnak a kéje.

Minden szexuális aktus végén (amennyiben a vámpíri aktus a szexuális aktus metaforája), az egyik fél kifosztva, kiűrítve, feláldozva marad a porondon, a viszony martalékkaként. De ha eleve erre szánja és kínálja fel magát, mint a *The Living Dead Girl* vagy a *Lust for a Vampire* esetében, a hazai föld, a befogadó és elrejtő közeg, az elem, az eszköz szerepének választása, a feltétlen felkínálkozás a másik szükségletének, „használgon engem!”, lehetővé teszi az ebben az áldozatszerepben való romantikus beteljesedést is, mint a *The Living Dead Girl*-ben, de lehetővé teszi a pozitív kifejeletet is (melynek kockázati aspektusát fejezi ki a tragikus vég). A *Lust for a Vampire* megoldása az áldozatok cseréje, mely által megvalósul a béke: az ember lemond az életről, felkínálja a másik kéjének létét, a vámpír lemond a kéjről, felkínálja a másik életének a maga kéjét, megtartóztatja magát, lemond a harapásról. Az eredmény a csók felfedezése. A vámpírfilm nagyformájában azonban a pozitív kifejelet sem számolja fel az erotikus tragédiát, mert az egymást tökéletesen elfogadókat nem fogadja be sem a természet, sem a társadalom.

1.3.12.3. A betegség metaforája

Ha nem fajbiológiai, akkor egészség- és járványügyi vagy pszichiátriai metaforika banalitásaival terhelt az új vámpír. Így válik az ember mélyének kifejezéséből etnikai konfliktusok vagy aktuális neurózisok felületesebb kifejezésévé. Coppola Harkere szenvedélybeteg, a Camille Paglia által leírt „onanista tekintettel” ellátva – ezt igazolja a tükör által leleplezett magányos vergődése, a képzelt szépségek társaságában, az ágyon. A kéjek rabjaként látjuk, erre beváltható itt az élőhalál, s Mina „megmentő szerelme” sem elég hatékony. Abel Ferrara *Menekülés a pokolból* című filmjében a hősnő morális felháborodása exponálja a cselekményt. Miért egy tisztet ítélnék el a vietnami népirtásért, miközben ugyanazt csinálják ugyanabban az amerikai bombák, amit a vádlott kézműves módszerrel valósított meg? Miért

egy embernek kell vezekelnie a nemzet bűneiért? Ezt a jogos kérdést teszi fel a hősnő, akivel egyetértünk, miközben dült, boldogtalan, keserű, ideges, diszharmonikus személyisége taszít. A következő jelenetben leszólítja valaki az utcán, ő pedig tétován ácsorog, nem tudja kimondani a határozott nemet, aztán véresen fetreng a vámpírkontaktusban szerzett rút sebével. Minden csábítási aktusban van Ferrara filmjében a csábító által felajánlott kiút, csak annyit kell mondania a leendő zsákmánynak: menj el! A régi vámpírfilmekben is képek sokszorozzák a nő szépségét, s a kép kel vándorútra az idegenbe, s hozza el a nőhöz a rémet: azaz a nő felszólító szépsége az orális agresszor előzetes vizuális kihívója és csábítója. (Pl. a *Horror of Draculában* Harker magával hordja Erdélyben menyasszonya, Mina képét).

Abel Ferrara filmje a sebzett romlás útját követi, a sodródó egyén felcsatlakozását a rothadó vér kollektív áramkörére. A filmcsinálás és filmnézés gyónás és egyben vezeklés. Ilyenek vagyunk, egyik sem tud nemet mondani, mert nem tudja, mit akar, de nem is tudhatja, mert világunknak nincs feladata, perspektívája. Akárcsak a *Pengében*, a rohanó város ügyet sem vet ragadozó és áldozat összezapásainak véres orgiáira.

Bölcsészünk később, egy holocaust-kiállítás képeit, csontig soványodott, meztelen testek mozaikját szemlélve, teszi fel a kérdést: „mi tarthatja vissza az embert?” A néző tovább kérdezhet: mitől? Hogy mesterséggé, iparrá, életmóddá, sőt végül egyetemes érintkezési móddá, a kommunikáció utódjává válják a vérengzés, a pusztítás? A kiállítást szemlélő kérdező hősnő kérdésére a filmet szemlélő nézőnek a kérdésre irányuló kérdései, újabb kérdések válaszolnak, melyeket az radikalizál, hogy a mások áldozataival együtt érző, mert magukat a helyükbe képzelő hősnő a maga igényeinek áldozatai iránt egyáltalán nem képes ezt az együttérzést tanúsítani. Mit segít filozófusnőnkön a reflexió, ha közben vagy utána dolgozni kezd benne az, ami erősebb nála, s ami az őt felháborító rémtettekben is dolgozott? Az egyik oldalon van az emberben az, ami több benne magánál, a másikon az, ami erősebb benne magánál. S az Abel Ferrara által ábrázolt világban az utóbbi győzi le az előbbit, s véres és piszkos győzelme és az ember elaljasodása genezisének ábrázolása mutatja be, hogy az erősebb benne nála, ami kevesebb magánál. A filozófusnő a szemináriumok nagy eszméi és a sikátorok rémtettei között ingázva él. Hol maga fölé emelkedik, hol maga alá süllyed, de soha sem önmaga. Kierkegaard, Sartre, Husserl tananyagga, frázissá, két aljas tett vagy rémtett között majszolható szellemi abrakká vált. Minden eszme üres fejjel mantrázott alibivé válik ebben a kultúrgépezetben, ami valaha szellemi szenvedélyként, intellektuális szenzációként született. Az erőtlen forma visszaszolgált a nyers anyagnak, a passzív, receptív kultúra a természetnek, ez azonban már nem a természet eredeti, diadalmas tenyésztete, hanem a halott kultúra és parazita civilizáció kísérteti élete által rothasztott maradványtermészet fertőző élőhalála, nyomorúságos és pusztító vegetálás. A filozófusnő vámpírizálja professzorát, akinek nincs kedve felmenni hozzá, de azért felmegy. A nem kívántba való ízetlen belebonnyolódás fertőz meg, még csak a kíváncsiság sem dolgozik az emberben, nem a szenvedély csábít a romlásra, hanem a romlás a szenvedélyre. Még csak nem is az élmény- vagy élvezetvágy, csupán a motiválatlanság bonyolódik bele az iszonyat kalandjaiba. A tanítvány kábítószert szolgál fel tanárjának, gyertyás tálon. „A függőség varázslatos dolog.” A tanítvány kínál „anyagot” és nem a tanár „eszmét”, így válik a tanítvány a tanár tanárává, és így ül rá a szenvedély ideológiája az ideológia szenvedélyére. A szerelemnél erősebb a szex, az eszme intellektuális szenvedélyénél a hús szenvedélye, de a szexnél is erősebb a kábítószert hatása, mert az embert nem a másik izgatja, csak a maga izgalma vágyik.

Filozófusunk később egy antropológusnő vérét szívja: a te döntésed volt, közli felháborodott áldozatával. Senki sem mond nemet, kitérni szeretnek, kerülni az állásfoglalást, nem vállalni fel a választásokat, döntéseket és harcokat, mind azt szeretné, ha a másik gondoskodna róla és képviselné érdekeit, a mások kötelességévé nyilvánítják a maguk biztonságát és boldogságát. Sem harcolni, sem adni nem szeretnek, csak kapni akarnak. A követelés, a neurotikus igény morálja vette át a világot a tisztázás és döntés moráljától, mely egykor maga vállalta fel a felelősséget. Az ember valaha önmagát ösztönözte: dönts úgy, ahogy érzed szerint helyzetekben másnak is döntenie kellene. Most a partnertől követelik enerváltan vagy felháborodva: dönts úgy, ahogy szerintem kellene döntened, ne a magad belátásának, hanem az én igényemnek megfelelően! Ez a parazitizmus, az élvező, fogyasztó morálja, mely nem etikai gyakorlattá válik, hanem radikális rútesztetikává. Dühödt, sóvár, lompos zsákmányoló utakon kísérik a film szétesett hősnőjét. A gyenge tanító, az egzisztencialista filozófus szabadságot ígért, de rabbá vált. Hősnőnk új tanítója, a tapasztaltabb vámpír azt ígéri, hogy nem fog többé „kiállni, mint a szög”, azaz helyet ígér a felhasználás parazita hierarchiájában, amely azonos a hataloméval. A film dramatikai csúcspontja a filozófia orgiává és az orgia filozófiává válásának rituáléja. A vámpírnő megírja disszertációját, ledoktorál, majd fogadást ad, melynek során az általa vámpírizáltak csapata lemészárolja a gyanútlan filozófus társadalom emberi maradványát. Az ifjú tudós végül mocskosan és szomorúan, kielégületlenül ögyeleg, meggyón, meghal, és levegős képeken virágot helyez el saját sírján. Talán a túlexponálkt én mohóságán túllépő valamiféle „önközöny” a megváltás, amikor az ember bezárul önmaga számára, és ezért nem kénytelen a továbbiakban feláldozni önmagáért a világot?

1.3.12.4. Másodfokú keveréklények

A régi horrorfilmek B-szériás darabjai egy cselekményben hozták össze a különböző keveréklényeket, az újabb horrorfilm, új monstrumtípusokká keverve, a hősből egyesíti őket. Tommy Lee Wallace: *Vámpírok – a gyilkos csapat* című filmjének antiterror kommandós típusú vámpírvadászat fertőzött nő kíséri, akinek átváltozását gyógyszeres kezelés hátráltatja, végső esetben pedig vérátömlesztések „hozzák vissza”. A jó tehát már csak a rossz kibontakozásának hátráltató mozzanata, mely az adott világban néha előnyösebb, mint lehetne a fertőzöttség hiánya, a „régimódi” tisztaság vagy jóság. A film végén, fordított vérátömlesztést alkalmazva, a vámpírvadász is megfertőzi magát a nő vámpírbetegségével, hogy a kiirtandó vámpírok „ne fogjanak szagot”. A félig vámpírizált, félig alvó, kábán tántorgó nő elvesztette a szexvámpírfilmek női beavató démonjainak erotikáját, betegsége mégis megőrzi kapcsolatát a nyersebb szexualitással: combja között harapták meg, miáltal a vámpírfilm születésekor a combok közül a nyakra eltolt „obszcén csók” visszakerül eredeti helyére, akkor, amikor már nem számít, a világ és az erotika végnapjaiban, hogy hová adják. Egyúttal ismét hangsúlyozódik a vámpírszáj által felvett, „teremtés előtti” ősfunkció, a vagina dentata fenyegetése is, s a nemi ingerek posztmodern eklektikája, a nemek összekeveredése. A vámpírszáj, mint „vagina dentata”, lepecsételi az „igazi” vaginát, s a félig féllénnyé tett nőt megfosztja a film főhősével való nemi élet lehetőségétől (így a filmet is a „normális” happy end lehetőségétől).

A Vámpírok – a gyilkos csapat szörnye nappali vámpír akar lenni, elsajátítani az ember képességeit, míg a film hősnője emberi lény, aki félig vámpírizálódik. A vámpír emberi minőségeket akar, ami megtagadatik tőle, az ember nem akar felvenni vámpírminőségeket, melyek azonban üldözik őt. Az elsajátítás kiadós módja tehát a menekülés az elsajátítandó inger elől. Mind gyakoribb motívum a filmekben a perverzítés és identitászavar másodlagos haszna. A Tommy Lee Wallace-film hősnője épp azért segítség, mert félvámpír, aki vizionálja a vámpírok akcióit, valami lelki összeköttetésben állva velük. Nem flörtként vagy szerelemként kapcsolódik be a hőssorsba, hanem egyfajta jelzőkészülékként, kommunikációs és vizsgáló eszközként szolgál. Lussier filmjében (*Dracula 2000*) is távolba lát a nő, akinek ereiben Drakula vére folyik, s egyaránt lehet belőle Drakula felesége vagy megsemmisítője. Coppola *Draculájában* szintén új képességekre tesz szert a vámpírizált személy, a fertőzött Mina emlékezik a másik asszony, Elisabeth emlékeire. A fekete erotika kéjeiben az individuum visszaolvad az individuálisból a kollektív és a kulturálisból a biológiai időbe. A vámpírizált egyén a faj médiuma.

Ha a monstrumot keveréklénynek tekintjük, a félmonstrum nem kevésbé, hanem még inkább keveréklény. Ember és monstrum keveréke egyrészt a rém mint paradox keveréklény és másrészt az ember mint homogén lény duplán paradox keveréke. További variáns a két keveréklény kereszteződéséből előállt dupla monstrum. Ezek az új vámpírfilm jellegzetes rémei. A *Penge* hőse ember és vámpír átmenete, az *Underworld*-filmekben vámpírok és farkasemberek, az *Unerdworld 2.* hősében ember, vámpír és farkasember ötvöződnek. Az *Underworld 1.* koncepciójában két testvérből lett a két faj, melyek azóta eposzi harcot folytatnak egymással. Ha a rémet féllénynek is nevezik, mert félig élő, félig holt vagy félig ember, félig állat, a dupla keveréklényeket „fél-féllényeknek” is nevezhetjük. Az *Underworld 2.* *Corvina* – mint a filmben mondják – „se vámpír, se farkas, egy hibrid”. A farkasok által megharapott, átváltozóban levő *Corvina* a vámpírlány itatja vérével, miután a rendőrök lelőtték. A visszahozott jószörny (mint fantasztikus jó-rosszlény) később a vámpírlányt itatja meg a maga vérével, hogy erőt adjon neki, a rémerök hatványozó egyesítése által, az utolsó harchoz. Egymás vérének kezdik inni a rémek, de a vér közben átváltozik zsákmányból ajándékká, s a fantasztikus keveréklények keveredése rabolt vérként út a hatalomhoz, ajándék vérként a békéhez. A másodfokú keveréklények képzeletere módot ad a vámpírcsók mint vércsere átértelmezésére. Miután a vámpírban destruktívává vált a perverz csók, az új fél-féllények a destruktív csókot, fekete erotikájának megőrzésével humanizálják. A destruktív csókot erotikáért visszaviszik az erotikává oldott destruktív idegenszerűségükben igenelt szenzációiba.

1.3.12.5. New-age-obszurantizmus az új vámpírfilmekben

Lussier *Dracula 2000* című filmjében halhatatlant akar elpusztítani Van Helsing, ami lehetetlen. A tudós vámpírológus, ezáltal inkább valamiféle magánrendőr és az emberiség önkéntes és titkos testőre, Drakula vérével tartja életben magát, hogy sakkban tartsa azt. A vámpírvér megfertőzi Van Helsing lányát, aki átmeneti lényé válik, halhatatlan, vámpírnemű emberlényé, aki mostmár nemcsak Drakula fajtársa, hanem vágynak is célobjektuma. Vámpír és ellenfele mostmár egyaránt külön világot alkot, együtt valósítják meg a neokon-

zervatív hatalmi utópia felettes társadalmát, melynek számára csak a biopolitikai manipuláció tárgya a valóságos társadalom. Az ellentmondások és harcok nem a mi világunkban bontakoznak ki, hanem a fejünk felett. A Van Helsing-lány úgy a vámpír vérrokona, mint a Dogma című film hősnője Jézusé. A társadalmi, sőt világtörténelmi státuszt a vér dönti el. Az új filmek biologizálják a kiválasztottság fogalmát, a vér ad jogot az emberiség megmentésére. A vérnek persze minden hőskultuszban szerepe van, de eddig a hősjog a kiontott, felajánlott, feláldozott és nem az örökölt vérből vezetődött le.

A *Dracula 2000* a bibliai történetre vezeti vissza a vámpírt, miáltal Dracula és Van Helsing harca, a vallásháborús konnotációkon is túllendülve, a vallás lényegét jeleníti meg háborúként. A biblikus tematika az új, felszínesen és demagóg módon politikus filmekben nem erősíti, ellenkezőleg, banális biopolitikában oldja a vallási szemantikát. A *Dracula 2000* a szimbólumok erejét visszaváltja a fegyverekére. A megtámadott kereszttel próbálja távol tartani a vámpírt. „Ateista vagyok.” – vicsorog rá a szörny. A kereszt azonban mégsem haszontalan, mert rugós késként is működik, melyet a film hőse a vámpír szemébe döf.

A Lussier-film kétes értékű poénja, hogy Drakula azonos Júdással. Az új Drakula nem helyi zsarnok, világuralomra tör, az emberiséget akarja „elcsábítani Jézus Krisztustól”, és a maga képére formálni. Ezért örök háború folyik az emberiség üdvéért, mely örökösektől függ: a vámpírt Van Helsing halála után Mary, az öregúr lánya tartja sakkban, aki kezdetben kallódó, zavart, magányos ember volt – akárcsak a Dogma szintén keserű szingli hősnője –, de végül megéri: „Életemben először tudom, ki vagyok, és mit kell tennem.”

Obskurantizmus és erőszakcultusz, fanatizmus és barbarizáció egymást felpörgető kölcsönhatásának médiuma az új vámpírfilm. A *Dracula 2000*-ben vallásháború, az *Underworld 1.* és *2*-ben etnikai háború folyik. Az etnopolitikai felszínességekbe bonyolódó mítosz azonban politikai tézisdrámává laposodik, s nem éri el az igazi esztétikai tárgyat, amellyel a mélység kezdődik, s az emberek instrumentalizálása és manipulálása véget ér, a „másvalaki abszolút másságát”. A csoportok csak akkor közeledhetnek, és találhatnak egymásra, ha a kultúrát áthatja a művészet üzenete, mely szerint a végső különbség a szingularitás és nem a pluralitás, az egyének és nem a csoportok szintjén keresendő. Az *Underworld* vámpírnője, aki egész életében automatikus természetességgel irtotta a farkasokat, végül felismeri, hogy saját apja az igazi ellenfél. A vámpírlány farkasembert szeret, amivel a dramaturgia nyilván az interetnikai szimpátiaérzéseket szeretné generálni, de ezt azon az áron éri (vagy nem éri) el, hogy az etnikumok távolságát biológiai, faji távolságokká stilizálja, a vérmérséklet lelki különbségeit vagy a kultúra különbségeit „a vér és faj” testi különbségeivé fokozva: így azonban többet veszít a biológiai révnél, mint amit nyert az identitáspolitikai vámnál. Sokkal kisebbek a különbségek, mint amelyek legyőzését követeli tőlünk a térítő túlbuzgóság. A politikai propaganda mindig azt generálja, ami ellen állítólag fellép, mindig a felszíni érdekelletétek kibékíthetetlen ellentmondássá mélyítője. A propaganda lényege szerint semmi más, mint a közvetíthetőt közvetíthetlenné tevő, ágáló álközvetítés. A túlpolitizált mítoszt átható demagógia nemcsak az etnikumok viszonyát telíti új feszültségekkel, a nemek és nemzedékek viszonyát is agresszíven átpolitizálja. Az *Underworld* és a *Bloodraïne* közös tanulsága, hogy az anyát nem a gyermek használja ki, nyomja el vagy öli meg, hanem az apa. Nem a gyermek az anya idejének és testének kisajátítója, hanem a férj. Az apa mint a személyiségfejlődést és felszabadulást akadályozó túlhatalom koncepciója megfelel a patriarchátus feminista kritikájának. A *Penge* ugyanúgy mutatja be az anyát,

elnyomó hatalomként, mint más filmek az apát, ami arra utal, hogy a feminista kritikán túl-
lendülő általánosítás megkettőzi a biopolitikai ressentiment tematikáját, s a nemek harca
mellett bevezeti a nemzedékek harcát. A kor hedonizmusa, a fogyasztás-, élvezet- és élmény-
kultusz által károsított szülőfunkciók zavarai, s a szexuális forradalom és felszabadult neve-
lés címén elharapózott pedofília kártételei alkalmat adnak, hogy a hatalom új frontot nyisson
a társadalom megosztására és az emberi viszonyok további szétforgácsolására. Már a hippie-
nemzedék sem hajlandó eljátszani a szülőszerepet, a szülő a kortárs-csoport „haveri” viszo-
nyait imitálja. Ezzel azonban átadja a kultúráközvetítés szerepét a militáns csoportokat szer-
vező, agresszív véleményirányítóknak. Az apa- vagy anyagyilkosság, mely korábban a tra-
gédia tárgya volt, az új harcfilmben szinte kötelességgé kezd válni, s ez a tendencia feltehe-
tőleg erősödésre ítélt, mely megfelel a szociobiológia, az új társadalom adekvát ideológiája
által propagált érvényesülési és sikerkritériumoknak. Ha az egyedek csak génhordozók,
akkor a gének érdeke, miután átkerültek az új egyedbe, mint jövőbe vezető közlekedési esz-
közbe, hogy az új génhordozó mielőbb átvegye a régi génhordozók által visszatartott vilá-
got, ne hogy zsákutcába kerüljenek a gének.

A régi vámpírfilmben az etnikumok és nemzedékek is tanulnak egymástól, ezért cáfolódik
meg a paraszti babonák nagyvilágias és tudományos megvetése, és ezért középponti alak
Van Helsing mint öreg bölcs. A nemi különbség, mint az etnikaival szemben sokkal döntőbb
biológiai differencia is a vonzás és nem a taszítás ereje. A döntő, mindezekon túl, a beavatási
élmény, mert minden egyéb különbség másodlagos én és másvalaki különbségéhez, mint
akár pszichológiai, akár ontológiai differenciához képest. A régi vámpírfilm alapvető kon-
fliktusstruktúrájának lényege a lélekontológiai differencia dominanciája a biológiai differenciák
fölött. Ha az igazi másság a másvalaki abszolút mássága, akkor a régi vámpírfilm, mely a
nemi és a személyes különbségeket nyilvánítja végsőkké, sokkal mélyebb és egyúttal prog-
resszívebb is, mint az új, mely a másságot, idegenséget vámpírok és farkasok világ feletti
osztzkodása keretei között értelmezi. A klasszikus vámpírfilm minden egyes léleknek az
abszolút különbség privilégiumában való végső azonosságára épül, s ezt akarja mint legfon-
tosabb erőpotenciált emancipálni. A másság-fogalmat a csoport-narcizmusok harci eszközévé
silányító biopolitikai tanmesék degenerálják a fogalmat, mert ez a gondolkodásmód mindig
a saját identitását gondolja, ha másságról beszél, így a másság jogait nem minden tőle kü-
lönöző jogaiként, nem a különbségek végtelenségének akceptálásaként ismeri el, a fogal-
mat csak a maga törekvései érvényesítésére és privilégiumai védelmére használja. A csoport-
narcisztikus másság-fogalom egy privilégikus identitás jogérvényesítése minden más más-
sággal szemben, valójában egy másság-ellenes, monopolisztikus identitás kifejezése, nem
véletlen, hogy a világhatalmi monopólium szervezésének eszközeként, az amerikai életforma
és kultúra mint állítólag egyetlen türelmes és demokratikus mentalitás hegemon igényének
doktrínájaként lép fel az amerikai filmben. Ha az amerikai kultúra maga a szent és sérthetetlen,
egyetlen igaz másság, akkor a többi kultúrák a „sötét fundamentalizmusok”, nemcsak a tra-
dicionalista kultúrák kapják meg a magukét, az európaiakat is „EU-nuch”-nak nevezték az
USA politikai publicisztikájában. Ezért értékesebb az individualitás és erotika mélységeit
kutató régi vámpírfilm, mint a mai politikai tanmesék, ami nem jelenti, hogy a csoportkonf-
liktusoknak nincs helye a vámpírfilmben, csupán azt, hogy személyes drámákkal kellene hite-
lesíteni és az igazi másság akadályaiként kellene bemutatni a fanatikus csoportok konfliktusait.

1.4. Vámpír-szemináriumok

1.4.1. Friedrich Wilhelm Murnau: Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922

A mindennapi élet, a szokás, az átlagélet, a kisvilág otthonos, befogadó és gyámolító közege a cselekmény kiindulópontja. A régi polgárváros súlyos kövei, árnyas utcái, öreg útjai és a dús kertek tekintélyes fái ugyanúgy őrzik a viszonyokat, mint a tartós közmegegyezés hatalmát kifejező szokás, mely nem annyira kötelesség és boldogság kompromisszuma, mint inkább a kötelesség által alapított és őrzött tér a boldogság számára. E patinás polgármilió nyájas elevenségében semmi sem vall rá, hogy léteznek a szerencsétlenség és boldogtalanság.

A város foglalja össze a múltat, a főszereplők, a fiatal pár, a jövőt. A kövek és fák, utcák és kertek viszonyának megfelel férfi és nő viszonya. Egy új házasság olyan, mint egy új, szép reggel az idill végtelen ismétlődését ígérő világban, a serény munka, a nyájas érintkezés és a kellemes jólét világában, amelynek az idill a ritmusa. Nem borul a cselekményre semmi árny, nem éri semmi gyanú az életet. Mindennapi élet és házasság, munka és szerelem között hierarchikus viszony van, melyben az ügyesség és szorgalom a szerelmet szolgálja.

A gondtalan boldog fiatalság képeit látjuk: Hutter (Gustav von Wangenheim), az ifjú filiszter, és felesége Ellen (Greta Schröder), a „nagy döghalál” előtti Wisborgban, a történelmi kövek között napfényesen virító virágok városában. Mindezt két felforgató, Knock (Alexander Granach) majd Orlok gróf (Max Schreck) zavarják meg, a meghitt, áttekinthető, ellenőrizhető viszonyokon túlmenő terjeszkedés képviselői. Kezdetben úgy látszik, mintha Knock terjeszkedése, a racionális üzlet mohósága lenne a főszereplő, mely kegyetlen lényege vetítő felületeként aktiválja Orlok birodalmát, később megfordulnak az erőviszonyok, az üzleti szellem csak ébresztője, szálláscsinálója a destruktivitásnak. Az üzlet számítása üzi el az idillt, az áttekinthető viszonyok boldog egyensúlyát, s a destruktivitás, a gonoszság szelleme szállja meg a fellazult és kiürült emberi viszonyokat. A kezdeti élet gyengéd önszabályozását így váltja fel a terror szabályozása.

A férj jön-megy, a ház és a hivatal között mozog, a nő a ház lelke, virágos ablakban macskával játszik. A nő hímzése fölé hajol, a férfi rózsát tép a kertben. A férfi kölykös szeleburdisága a maskulin agresszivitást, melynek szerepe lesz a katasztrófa felidézésében, infantilizmusként tünteti fel, egy sürgő-forgó, szerző-mozgó kultúra infantilizmusaként. Az izgága haladás, a sóvár növekedési ösztön motorja az érzelmi, szellemi visszamaradottság. A férfi a pragmatizmus, a nő az idealizmus képe, s a kettő csak a film végén egyesül a nő áldozatában, mely oldja a katasztrófát és elűzi a bajt. A báj legyőzi a bajt: Murnau közvetlenül a biedermeier forrásokhoz tér meg, melyek a mozi első ötven évében – lecsúszott, nemcsak vulgarizált, hanem kifejezetten proletarizált változataikban – jelentős forrásai maradnak az elbeszélő film világgképének. A nőalakot a szentkép, a férfit a karikatúra stílusában állítja elének a film. A kettő egymásnak felelgető és össze is olvadó készsége, rövidre zárt kapcsolata teremti a biedermeier képvilágot. A korai, európai vámpírfilm a szecesszió, a preraffaeliták és a fantasztikus festészet hatása alatt áll, míg a műfajt véglegesen kodifikáló amerikai Universal-horror az expresszionizmus újdonságait kísérli ötvözni a romantika – népszerű olajnyomatokon és ifjúsági könyv-illusztrációkon átszűrt – hagyományaival. Murnau a biedermeiert használja fel a köznapi világgkép fellazítására, melynek révén közvetlen átjárás nyí-

lik belőle a szorongás, a vágy, az álom birodalmaiba. A kiindulópont biedermeier miliője távol van a klasszikus horror kulisszahasogató fenyegetőzésének világától. Murnau filmje saját groteszkkonceptiót rejt magában: a groteszk a szorongás és a vágy differenciálatlan egysége, a problémákon áttáncoló, a kérdéseket fel nem tevő, megkerülő élet fergeteges lendülete, amely ezáltal szükségképpen torzó. A fenyegető borzalom és a ki nem élt vágy egyaránt elrejtőzik a kedélyesen groteszk világban, melynek lényege az átlagélet dicsőítése. Az igazi élet nem az élet csúcsa, a vitalitás a minőségek igénytelen keveredésében, a szabad burjánzás formátlanságában érzi jól magát. Boldog és védtelen: nem állít korlátot sem jónak, sem rossznak.

A csábítás mint gonosz varázslat

A boldogság adott, mint az ember eredeti terepuma és természetes birtoka, mely körülvesz és jelen van, mint a női szeretet. A boldogságért nem kell harcolni, a boldogtalanságért kell harcolni, erőfeszítéseket tenni. A férfi kamaszos infantilizmusa anyaszerűvé teszi a nőt, kinek megjelenítése nem erotikus, csak a vámpír hozza majd az erotikát. A nő kezdetben szűzi és anyai vonások egysége, nem az ő műve, a férfivilág találmánya lesz a csábítás. A boldogság fehér mágiájával áll szemben a csábítás gonosz varázslata.

Láttuk, hogy a cselekmény indítását előkészítő idilli jelenetekben a férj groteszk, a feleség patetikus. A jámbor világ tehát kétarcú, de nemcsak őt jellemzi a kettősség. Az intrikusnak is van egy groteszk illetve egy patetikus változata: Knock és Orlok. Knock ingatlanügynök Orlok gróf (=Nosferatu) kéjesen pénzéhes és kajánul ravasz szálláscsinálója. Az ifjú férj, míg a nővel gyengéd és rajongó, Knock társaságában, átveve az öreg stílusát, cinikusan röhög, s minden galád üzleti csínyre kapható. Csalók: romházat akarnak eladni az idegen arisztokratának, a távoli Erdély fiának.

A modern üzletember és az ősi zsarnok viadalaként indul a film. Az üzlet fia megy elébe a terror fiának. Magabízó üzletemberek készülnek csatolni az üzlet territóriumához a terror territóriumát. Ki fog becsapni kicsodát? Ki csapja be magát? Mert aki annyit ravaszkodik, hogy végül magát is becsapja, azt fogja becsapni a másik. Knock előbb úgy lép fel, mint aki az európai piac számára hajtja fel a kelet-európai sznobot, fogyasztóként; később azonban a vámpír felhajtójaként, szolgáljaként, imádójaként és tanítványaként ágál. A vámpír valóban nagyszabású figura, aki bátran és nyíltan teszi, amit az ingatlanügynök alamuszi módon. Knock csak metaforikus vámpír: a pénz a társadalom keringési rendszere, s Knock ezt csapolja. A rajtakaphatatlan kegyetlenség gyógyíthatatlan, csak az elmérgesedés, a rettenetes katasztrófa hívja fel a figyelmet a problémára, s készlet cselekvésre. Knock és Orlok titokzatos kapcsolata hangsúlyozza a két figura által képviselt princípiumok lényegi összefüggéseit. Az új, gonosz isten még csak közeledik régióinkhoz, amikor Knock alkuszt valamiféle ajzottság ejti rabul, sámbánbetegség izgalma fogja el. Knock legyeket eszik, betegségével megy elé, perverzítésével várja urát és parancsolóját. Az undorító az iszonyat is megváltás. Knock örülete és betegsége, a „Mestert” váró révülete azt jelzi, hogy a piac terrorja készít elő egy társadalmat, az egyéni és kollektívpszichét megfelelő kegyetlenségfokra állítva be, a terror piacára, új, barbár életformák befogadására. A polgár azt hiszi, hogy a pénz elvégzi helyette a piszkos munkát, és az el is végzi, de közben a folyamatok ellenőrzése kicsúszik a polgár kezéből, s az anonimá vált piszkos munka olyan embertelen viszonyrendszereket kristályosít ki, melyek kész – és borzalmas – tények elé állítják a teremtőjükből teremtme-

nyükké, balekfogóból balekké lett ravaszkodót. Így váltja le végül az intelligenciabestiát a korlátozó jelző nélküli bestia. A végsőkéig vitt számító racionalizmus teszi a társadalmat szívtelessé, s ez az emocionális úr tesz a bestialitás mint sikerrecept vevőjévé. A nagy keleti üzlet terve, a pénz szaga az éberségfok csökkenéséhez vezet, melynek Knock örülete az egyik, Ellen alvajárása a másik szimptomája. A betegség témája a társadalmi és kulturális katasztrófa lelki és szellemi feltételeinek, illetve a vele szembeni tehetetlenség kulturális feltételeinek halmozódását ábrázoló művek, a Varázshegy és a Mario és a varázsló prefaszizmus-szimbolikájával rokonul. Míg Knockot örültként tartják fogva, Hutter is szanatórium ápolója. Hutter leszokási, levélasztási, elvonókúrás panaszokkal, Knock a rászokás stádiumában levő szenvedélybetegséggel áll kezelés alatt. Aki megkóstolta, bejárta az új világot, s immár ismeri a vele járó emberi leépülés mélységeit, az szabadulni akar, aki nem kóstolta, csak az lelkes hívő. Aki már kóstolta, hogy milyen az, amikor őt kóstolják, nem híve az új világnak. Akit kóstoltak, menekül, akit nem, az még hívő, még remélheti, hogy azok közé tartozik majd, akik harapnak, és nem azok közé, akiket felfalnak. Az új világ egyetlen sikerreceptje: kóstolóként, ragadozóként élni, ezt tanulja Knock, ezért eszik legyeket.

Knock a vámpírszolga és Bulwer professzor (John Gottowt), a vámpírvadász, Murnau filmjében egyaránt groteszk figurák. Bulwer professzor is bizonyos élveteg kéjjel mutatja be a hűsevő növényeket. Ez a veszély szimplifikálásának érzését is sugallhatja, s azt is jelezheti, hogy – sikerperiódusában – az új világ bizonyos mértékig ellenfeleit is hipnotizálja. Figyelemre méltó, hogy Murnau intellektuálisan tudatosabb filmjében csökken, míg a későbbi populáris vámpírfilmekben nő a vámpírológus szerepe. Mintha a populáris filmek jobban hinnének az írástudóknak és az írástudókban. Mintha a populáris kultúra többet remélne a – mitizált – elitkultúrától, mint az önmagától.

Knock nemcsak szálláscsináló, a figyelem elterelője is. A vész kibontakozása után a rettegő város bűnbakot keres, kit a kalmárban talál meg. Őt azonosítják a vámpírral, hisz Orlok nem szereplője a társadalmi nyilvánosságnak, rejtett, privát erőt képvisel, olyan ösztönöket, melyek nem valamely hivatás, etnikum vagy társadalmi osztály erői, valamennyiünkben benne laknak. Míg a nép hajszolja Knockot, ki közben jót mulatva cukkolja őket, a vámpír zavartalanul tevékenykedik. A zúduló tömeg nem lincseli meg Knockot, aki nem is fél tőlük különösen, inkább valami karnevalisztikus kergetőzést látunk, a „politikai felhőregió viharait”, a politikai show attrakcióit, melyek csak arra jók, hogy eltereljék a figyelmet a tényleges történésekről, mert az utóbbiak rosszindulatú mivolta a legnagyobb láthatatlanságot, rejtőzködést igényli.

Knock a hős megbízója, elküldője, az ő ötlete a nagy üzlet, a keleti kibővítés, a piacélénkítő intervenció. A lelkesen készülődő Hutter szeleburdi csókkal jelenti be üzleti útját „a tolvajok és kísértetek földjére”. Férj és nő kezdettől fogva ellentétesen reagál, a férfi vígan vág neki a nagyvilágnak, az üzletember mint új hódító jogán, míg a nő tragikusan fogadja az utat, s kétségbeesve fut az induló után, újabb görcsös búcsúcsúkra. Lelkes könnyelműség, felületes gátlástalanság, mértékvesztett üzleti gőg kel útra az ódon, középkori díszletek között tenyésző jámbor német biedermeierből az egzotikus vadromantikába, a fáradságos kultúr-munka évszázadai által lefokozott és kiegyenlített, konszolidált ösztönvilágból a polarizált felfokozottságba.

Knock Orlok felhajtója, Hutter azonban Knock fejhajtója. Az üzleti gőg, a haszon reményében, minden határt átlép. A postakocsi nem megy tovább, sebjaj, majd megyünk gyalog.

Nem zavarják a hidon túli világ rémlátományai. A borzalmak kocsisa gyászkocsival jó. De ha az embernek nem érdeke a gondolkodás, miért gondolkodnék? Az üzletember számára csak a végcél látható: a haszon. S míg ezután lohol, vakká válik az ember, és mind kegyetlenebbé a világ. A határátlépésben találkozik ösztön és ráció, pénzsomj és hatalmi somj, üzleti gőg és hatalmi gőg, a korlátlan növekedés örülete és a korlátlan hatalom örülete. Két erő indul egymás felé, melyek mindegyike természetere szerint minden határ átlépésére hivatott, s a két erő viszonyából hiányzik a fék, a mérték szerve. A vérmes üzleti terv fogyasztókkal akarja benépesíteni az egész elérhető emberi világot, amely végül patkányokkal népesül be.

Elcsábítva a férfitilágban

Itt is, mint a későbbi vámpírfilmekben, a felvilágosodás szellemi önbizalma áll szemben a tudattalan tudással, amely olyan bizonyosságok formájában adott, amelyeknek nincs magyarázatuk, mert ez a tudásforma a végeredményeket érzékeli és nem az okokat. A felvilágosodás illúziója, a szcientizmus babonás hite az okadatulás és a technika tévedhetetlen és a létezését átfogó és uraló mivoltában, a nyugati utas sajátos hübrisze. A felvilágosodás naivitása (ha tetszik: gyermekbetegsége) teszi vakká, vakon hívóvé vagy vakon nem hívóvé, mert az is vakság, hogy azt hiszi, amire nincs magyarázata, az nincs. Murnau filmjében a hős nemcsak a parasztkok meséit, a műveletlen népek babonás hitét veti meg, saját érzékeinek sem hisz, mindvégig azt hiszi, látomások, lázalmok gyötörték. A vámpírfilm a tudásrendszerek és a kognitív disszonancia, az én és az elhárító mechanizmusok viszonyának elemzéséhez kapcsolja a Nyugat hübriszének problémáját.

Hutter három éjszakája következik. Az első éj, melyet a fogadóban tölt, nyugodt, nem igazolja a páni félelemmel elbűjő és bezárkózó parasztkok, s a menekülő utasok meséit. A könnyed idegen, ki este a rémület világába érkezett, nyugodt reggelre ébred. Lovak szökellnek a lány fűvű dombhajlaton, gyermek játszik az ablak alatt. A grófi kastélyba megérkező fiatalember ártatlan csábítóként jelenik meg. Ezúttal nem a gyilkos, hanem az áldozat a „véres kezű”, aki, kenyeret szelve, elcsöppenti véréit, megsebzí magát, feltárja sebezhető belsőségét, az élet hajszálcsovességét, a test csatornarendszerét. E perverz jelenetről a későbbi filmek sem mondanak le. Az új felsebzése, a folyékony életszubsztancia kicsordulásának felmutatása a közelképbe hozott véres ujjon, a magányos férfi elevenségének kicsordulása, aki otthagya feleségét, s kilépett egy nő nélküli világba, ahol nem szublimálódik többé a szerelem biedermeierévé az éhes test harcok vadromantikája. Knock az első, Orlok a második csábító. A közük beékelt fiatalembert Knock csábítja az üzletre, ő viszont, akaratlanul lesz a nagy csábító kis csábítójává, alkalommá. Knock a másodrangú s Orlok gróf a főcsábító. De a csábított csábítja el a csábítót, Hutter keresi fel a rémet ősi rejtekében, ő bányássza ki a katasztrófát, a világunkkal nem egyidejű perifériákon kószálva, a tér és idő mélyéről, s ő piszkálja fel, véres ujjá felmutatásával, a kielégíthetetlen vágyat. A harmadik éjen fogjuk látni a következőkét, az odakinti, szerelmes asszony nélküli világ eksztázisát, éhes, vad aktust, a táplálkozás ősi kije és a szexuális kije határán, valami minden kijekeket sötétben egyesítő határvonal-régióban, magányt, mely bele akarja ásni magát a testbe, mindegy, kinek mijebe, kísérteties léthiányt, a lét kihűlt elnyomorodását, mely testmeleget akar, zsarolt, lopott, elrabolt megtestesülést. Ez itt a marcangoló vámpíreksztázis lényege, mely nem ismer enyhülést, ezért távozik érzéketlen megváltatlansággal, kísérteties érzéketlenséggel, a tett színheyléről. A vámpírszex úgy indul, mint egy vacsora, és úgy végződik mint egy gyilkosság. A szex-

ualitás tulajdonképpen egzisztenciális hozamát és fejlődőképes lényegét itt hiányával jellemzik: a vámpíreksztázisból hiányzik ez a lényeg, az önátadás és elfogadás. Hiányoznak azok az oda-vissza mozgások és kölcsönfolyamatok, amelyek összessége a találkozás. Hutter reggel megérti, hogy koporsó lakója, hullarém, aki este olyat tett vele, amit közelebből nem láthattunk, s neki magának sincsenek tiszta fogalmai a történekről.

Az éjt, mely az obszcén kísértésjelenetet követi, nem látjuk, s hősünknek sincs a történekről tudata. Előbb nem történik semmi, utóbb nem tudjuk, mi történik, tehát tudattalanul történik minden. Újabb reggel következik, melyen a hős még mindig – az immár kis bosszúságokkal zavart – szép reggel illúziójában él. Nyájas szerelmes levelet ír a feleségének, melyben mellékesen elpanaszolja, gyötrik a szunyogok, két csipés van a nyakán. Az ébredés, a jóleső nyújtózás és a jó étvágyal elfogyasztott reggeli, majd a levélírás közé ékelődik egy baljós motívum a kellemes reggel pozitív élményei között. Hutter nyugtalanul tapogatja, majd tükörben vizsgálgatja nyakát. A hypochonder-komplexum képe, a test nyugtalan vizsgálgatása, a testkép mint a szorongás vizsgálatának tárgya, a test mint gyanúsított, a romlás vagy legalábbis a fenyegetés bélyegét viselő idegenséggel megszállott részünk. A test mint megbízhatatlan szövetséges, a testi lét mint személyes létünk árulója. E ponton a néző már elegendő információ birtokában van, s a vámpírnak tulajdonítja, amit Hutter még a szunyogok számlájára ír. A vacsorajelenetben tetőtől talpig genitalizált formában, két lábon járó nemi szervként jelent meg a test, mely kiszolgált az élet kontrollálhatatlan túlbujánzásának, reggel pedig úgy jelenik meg a test, mint saját sírunk, szándékaink temetője, ellátva a pusztulás jelével, minden átalakulásában búcsúzkodva az élettől. Hutter a gróffal vacsorázik, majd eltölt egy éjt a gróf otthonában, s reggel szükségét érzi, hogy gyanakodva a tükörbe nézzen. A másik ember veszélyforrás, az érintkezés veszélyeztet, mégpedig nem a megharcolható konfliktusok formájában, sokkal mélyebben, alattomosabban, elementárisabban, úgy, mint a vírusok. Olyan ez a tükörjelenet, mint a mai AIDS-thrillerek és melodramák, melyek hőseit hasonló rossz érzés készteti egy reggelen, hogy belenézzenek a tükörbe, szembenézzenek valamilyen apró elváltozással, mely gyanújelként adja meg a témát az iszonyat később kibontakozó variációihoz. Ott van valami a tükörben, ami nem kellene, hogy ott legyen. A rossz érzésekre a vámpírfilmek hosszú sora felel, melyekben eltűnik a tükörből valami, ami ott kellene hogy legyen: mi gyanunk.

A második kastélybeli éjen révült átszellemültséggel és ellenállhatatlan lassúsággal imbolyog a rém, a sivár lény, a másodlagos életű, ki mások elevenségén, valóságosságán, hatékonyságán élőködik, belép a férj hálószobájába, hogy indirekt beállításban, árnyékként nyelje el az ájult testet. A férfit vízszintesen találja a kép, kiterítve, feláldozva, s magát az aktust nem látjuk, csak a ráhajoló majd felegyenesedő rémet, amely kifejezéstelenül, ahogy jött, távozik. Hutter ájult és passzív, de a párhuzamos montázs segítségével mozgósított feleség mindvégig jelen van, részt vesz, reagál, mintha férje közvetítésével őt szeretné a vámpír, ahogy az *Emmanuelle 1.* végén is két férfi szeretkezése közvetíti férfi és nő szeretkezését. A harmadik éjszaka során mindvégig a férj veszi fel az ingereket és – Európa túlsó oldalán – a feleség reagál rájuk. A férfi nőként vétetik birtokba ezen az éjszakán, s a nő úgy is megjelenik, mint a férfi titka, belseje, amikor Hutter papírai közül kihull, véletlenül láthatóvá válik Ellen képe, melyre Orlok gróf felfigyel. Mintha a férfi exhibicionista rituáléjának tilos, titkos, intimszerve a nő volna.

Hutter és a vámpír viszonya két éjszaka története. Az első mintegy részeg önátadás (már itt is, mint a későbbi vámpírfilmek első éji rituáléja során, borral kínál a vámpír), míg a második éj az iszonyatteljes vereség, miközben a feleség otthon riad, s vonaglik. A film eleji szerelmi idillel szembeállítva a rút idegen test, akárcsak rozszant kastély, a sötét üregek romlással fenyegető, elnyelő hatalmának diadalaként mutatják be a testi létet. Az üreges lét kitöltésre vár, éhes. Murnau *Nosferatuja* megkettőzi a szerelmi háromszöveget: a feleség Hutter és a perverz csábító, Hutter pedig a feleség és a férficsábító, a perverz rém között őrlődik. A csábító a vén, a mindentudó: aki tudja lét és nemlét, szex és hatalom viszonyáról, amit Hutter és mi nem tudunk. Hutter teste befogadta a vámpírfogakat, s ezzel Hutter világa, városa befogadta a vámpírt. Reggel koporsókkal megrakott szekér indul a vár alól a város felé. Koporsóinvázió. Koporsókban fogan az új világ, bennük vár feltámadásra az új élet, a koporsó az új világ méhe. Mivel a régi Wisborg zárt idillként jelent meg, a koporsó modernizációs és globalizációs szimbólummá általánosul. (Murnau idején globalizmus helyett internacionalizmusról beszéltek, a probléma azonban – lévén az internacionalizmus egy birodalomszervező hódító politika jelszava – azonos, csak a kifejezés más.) Ha az egész világ egyesül, egységesíti az uniformis viszonyokat és szabályokat hozó töke terjeszkedése, akkor vége a pluralisztikus gazdagságnak, az egymásra lefordíthatatlan kultúrák és helyi világok sokféleségének, nincs alternatív világ, ránk csukódott a koporsófedél. Határtalan világ születik a szemünk előtt, ahol az egyén élete sem számít, mert lét és nemlét határainak sincs jelentősége. A koporsó előbb úgy jelenik meg, mint amiből patkányok nyüzsögnek elő, utóbb úgy, mint amiben emberek tűnnek el.

Orlok bevonulása

Ellen a tengerparton mereng, itt várja férjét, búskomoran mered a vizek végtelenségébe. Hutter azonban a hegyekbe ment, s gyógyulása után a hegyvilágon át poroszkál hazafelé, míg a vámpírgróf az, aki hajón érkezik. Ellen tehát mintha azt hinné, hogy Huttert várja, miközben valójában Orlokra vár. A vámpír és a várakozó Ellen kapcsolatát erősítik a tengerparton merőben szokatlan dölt sírkeresztek, tenger és temető szokatlan kombinációja. A két férfi, Hutter és Orlok útját ismét a párhuzamos montázs vonatkoztatja egymásra, az egyedül elindult Hutter megkettőződött hazatéréseként. Egy férfiből kettő lett, a harmonikus férfiaságból meghasonlott.

A hajót mint hazafelé bukdácsoló elszakadt darab Európát használja fel Murnau a patkányinvázió bemutatására. Patkányok nyüzsögnek elő Nosferatu koporsóiból, s nyomukban jő, nem patkányfogóként, hanem patkányhozóként, az utolsó koporsóból felemelkedő rém. A patkánysereg a piszkos, fertőző testiség, s a csatornalakó, mélyben élő, alantas tömegesség, alvilágiság, az igénytelen, piszkos fertőzött világ, az agresszív éhség gyomoruralmának hatalomváltását jeleníti meg. Ez Nosferatu népe, mely a régi lakosság helyére nyomul. A fel-emelkedő rém megindul az utolsó élő, a hajó kormányosa felé. Hajlott hátú, csont-bőr torzalak áll fenn a hajóhídon, nagy karmok, hosszú fülek jelzik a kielégíthetetlen sóvárság örök ínségét, mely minden győzelmében görnyedt, fáradt és közönyös marad, mintha vállán hordaná a kozmosz terhét, az összes magasságokat, melyek mind az ő csúszómászó világát alázzák és gúnyolják, mert nem a maga jogán és az egyetemesség javára létezik. Már csak ő van talpon, ki nem él, amikor befut a kikötőbe a halálhajó. Nem nyugszik az, ki nem él, s csak

az élő halál terjeszti tüzzel-vassal, gyilokkal és méreggel életformáját. Így lesz ez az elkövetkező évtizedek minden horrorinváziójában.

A Wisborgba megérkező Orlok gróf hóna alatt viszi koporsóját, így sétál az árnyas, boltíves város meghitt otthonosságát, békét, biztonságot sugárzó közterein a különös flâneur. Ezzel Django elődje is, akinek, a mozimitológiába való bevonulásakor szintén csak egy koporsó a társa. Orlok és Django viszonya annak a törvénynek a műfajközi érvényesülését mutatja, mely szerint a későbbi hősök a korábbi intrikusok vonásait veszik át, így adaptálódik a szellem a barbarizációhoz.

Hősünk nyájas otthonával szemben, a csatorna túloldalán áll a vén hodály, a vámpír háza. Túl nagy és egyben rozzant palota, a gazdagság szegénységének képeként. A házastársak, ismét együtt, csókolóznak, de szomszédjuk a rém. Az átelleni ház az iszonyat bázisa. A szemközi házban rejlő veszély napjaink német krimijének is visszatérő nagy témája, több emberöltő múltán sem kevésbé eleven szorongás. Két ember megválthatná egymást, de a harmadik katasztrófát okoz. Egy otthon teljesen otthonos lehet, de a másik otthon ablakai görbén néznek rá. A horrorban a harmadik, az idegen az én mélyén rejlő veszélyek kivetítése: nem a harmadik a tipikus elátkozott szám az eggyel és kettővel szemben, itt az átokszám a fél. A bennünk rejlő félelme, világunk pislákoló része a fő veszélyforrás. A *Rémálmom*-filmekben a gonosz nem a szemközi házban, hanem a pincében lakik. A *Hellraiser*-filmekben vagy az *erdőszellem*-horrorokban is az alagsorban, a pincében vagy az ágy alatt. A *Sikoly*-filmekben sem tudni, melyik jól ismert arc a rémárc álarca. Az emberi arc végül már csak az álarc álarca.

Murnau filmjében nem a vámpírizmus terjed, hanem a pestis. A patkányok a vész (a vámpírizmus) és a baj (a pestis) közti közvetítőként szolgálnak. A film bevezető felirata az 1838-as nagy wisborgi döghalál járvány titkos történeteként vezeti fel Orlok gróf partraszállásának (vagy a hegyekből – „varázshegyekből” – való alászállásának) történetét. A vámpír kiszívja vérünket, elveszi ellenállásunkat, s patkányhadai végzik el a mészárosmunkát. Zsarnok és rohamcsapatai, uralkodók és csatlósai munkamegosztása bontakozik ki a katasztrófa összetevőinek képeként.

A halál városává változik a nemes, büszke, nyájas Wisborg, koporsóvivők népesítik be az utcát, Camus Pestisére és Ionesco Orrszarvújára is hathattak az elkövetkező képsorok, mely utóbbiak viszont visszahatottak a modern inváziós katasztrófafilmre. A halott város képeinek hatása a nagy filmkultúrájú italo-western halott városain is érzik.

Murnau filmje vegyíti az invázió és a járvány szimbolikáját. Mivel a járványt a patkányok terjesztik, a vámpír harapása nem fertőzi a fiatalembert. A zsarnok csak élőszködik a férjen, majd feleségén, de az áldozatok nem változnak át. Murnau távolságot teremt a gonosz és áldozatai között, a gonosz birodalmának való alávettetés nem jár a gonosz princípiuma általi áthatással, mint a későbbi vámpírfilmekben. Murnau még azt hiszi, hogy az áldozat sértetlen maradhat emberségében, hogy nem korcsosulnak el a rémállamok által alávettettek, s hogy mindent folytathatunk utána, ami félbeszakadt, hogy úgy megy el az egész fölöttünk, mint egy nyári zápor. A későbbi vámpírfilmben a gonosz érintése és élőszködése az áldozatot is megfordíthatatlanul átváltoztatja. A Hammer-filmek majd azt a kérdést is felvetik, hogy a gonosz milyen mérvű érintése elviselhető, s a metamorfózis mikor válik megfordíthatatlanná.

Asszonyi áldozat

A film elején Ellen a kecses, bájos, kellemes minőségek dimenzióiban lehorgonyzott figura, akitől Knock és Orlok elcsábítják férjét. A biedermeier szerelem nem minden kritikai humor és sajnálkozó ironia híján megelevenített kis virágoskertjéből hatalmas, sötét tájakra szökik el a férj, vad országokba, ahol el lehet menni egészen a világ végéig. Azt is mondhatjuk, a film elején az asszony csábítása nem versenyképes Nosferatu csábításával, a nagy eksztázisokat, beavatásokat és megújulásokat inkább hozza az iszonyat, mint a kellemesség, inkább a fogyás, mint a fogyasztás (a fogyást a romantika eléggő gyertyája és világló fáklyája értelmében értve, a fogyasztás szót pedig a kívánság kielégítését szolgáló befogadás értelmében használva). Ha nem akarjuk a férjet végleg elveszteni Ellennek is lépnie, reagálnia kell. A film kezdetén a nő szép kiállítási tárgy, az otthon legfőbb dísz. Ha a film végén ennél több, az a katasztrófa produktív megélésének következménye.

Murnau filmjében Bulwer professzor, a vámpírológus szerepe másodlagos. A későbbi *Drakula*-filmekben egyre több funkciót vesz át az ezúttal még periférikus vámpírvadász, melyeket itt még mind a nő tölt be. Ezzel párhuzamosan a későbbi filmekben a nő vesz majd fel egyre több funkciót, amely itt még a vámpír privilégiuma. Murnau filmjében a nő a legfőbb vámpírvadász; itt a férfiak feladata az izgalmak felfedezése, az emberi egzisztencia rejtett lehetőségeinek kipakolása, a kísértések és kihívások megélése, a nő feladata pedig az, hogy megfordíthatóvá tegye az eksztatikus utazást, s biztosítsa a visszatérést a mindennapi életbe.

Ezúttal tehát a nő a legfőbb vámpírvadász vagy gyógyító (és egyben a gyógyszer): Hutter nem érti betegségét, Ellen tanulmányozza át és érti meg a vámpírokról szóló régi könyvet. Egy bűn nélküli asszonyszemély kell hogy felajánlja vérért, elfeledtetvén a megrészesített vámpírral a hajnali kakasszót. Hutter megbízója Knock, Ellen megbízója a könyv. A vér szubsztanciájával harcol a jelek formája; a későbbi vámpírfilmekben is azért válik a kereszt fegyverré, mert jel. Ott, ahol a kultúra és a lélek van végveszélyben, a jel hatékonyabb fegyver, mint a fegyver. Az anyagot legyőzik a jelek, a természetet a kultúra, a háborút a szerelem.

A nő saját megfertőzése útján gyógyíthatja meg a beteg várost, vámpírfertőzéssel a pestisfertőzést. A nőnek ezért érintkeznie kell a rémmel, meg kell engednie, hogy a rém szeresse. Önként kell felajánlkoznia a kizsákmányolásnak. Nemcsak a várost, a férjét is megmenti a kísérteties rémmel való éjszakai randevű által, mert csak akkor nem választja el többé férjétől az a kriptai, éjszakai és hideg világ, amellyel Hutter érintkezésbe lépett, ha Ellen is megéli mindezt.

A rém a szemközti ablakban várja az éjt, nagy csecsemő szemek tágulnak, s kilógó fogak között tátong a száj fekete gödre. Az aszott, púpos, póklábú, magába roskadt intrikus egy vén világ képviselője. Hatalmas orra, füle és bozontos szemöldöke vitalításra vall, girhes alkata, tétova lassúsága kialvó vitalításra. A film elején látott kriptavilágban valamiféle visszatért ősatyaként, a jövőn élőködő elődként lépett fel a vámpír. Ellen szomszédságában végül a gyermekteleg rászorulás vonásai kerülnek előtérbe, melyeket a nő és a rém kontrasztja hoz ki a nő iránti vágyában szánalomra méltó figurából. Csak a csecsemőkön és a haldoklókon látni ezt a mindentudást. A felesleges ember a XIX. századi regényben az intellektuelt jelentette, aki otthontalan, nem fogadja be egy kultúrátlan, barbár föld. A XX. században a „felesleges osztály” a káderosztályt, a társadalmat megerősökölő feltétet jelenti, az élődi bürokráciát. A vámpírban mindkettőből van valami, a szellem magányából és a zsarnok magányából. Murnau különösen halmozza a vámpír teherételeit. Az elszakadt, eltávolodott, leszakadt,

magába zárt, sehová sem tartozó, senkinek sem kellő, elveszett, elhanyagolt emberből jön a rothadó világ.

Orlok gróf odaát sóváran bámul. A város pusztul, az élet helyett a halál burjánzik, míg a sokszáz-éves vágy és magány be van zárva a dekadens lélek és az elhanyagolt lét kettős romos labirintusába. Tombolásként lép fel a horror színpadára az őstörténetét élő primitív vágy. A vágy rabság és görcs, mely eltorzítja a világot. Murnau Nosferatujának nincs háreme mint a későbbi *Drakula*-változatoknak, Nosferatu éjszakája inkább olyan e filmben, mint Bálint Tibor Zokogó majom című regénye nyomorékjának ünnepe, akit a szépleány karácsonyra megajándékoz szerelmével. A férfi egy rossz világot szül, ha hiába vár a nőre, és a szerelem aktusában nem halhat bele (szimbolikusan) az ölelésbe, hogy felváltsa egzisztenciáját, ahogyan a nő képes erre, a gyermekére, a romlandó valóságot, az elmúlást, a lehetőségre és a keletkezésre, amelyből még minden lehet.

A nő ablakot tár, elküldi férjét és kiáll az ablakba, s máris suhan fel a görbe árny és nyúl-kálnak a vézna karomkezek. Ellen áldozat, de az erény áldozata, nem a kéjé. Rettegve kuccrog az ágyon, aztán a vámpírt látjuk rásimulni, odahúzódni, szinte bújni, fölötte merengni, közelét élvezni, egy lehetetlen egyesülés határszituációjában, éberség és álom, élet és halál mesgyéjén, magafeledve, időfeledve, öröklétfeledve, elmerülni a pillanatban, amikor megáll az idő. A rém van a nő fölött, mégis mintha odahúzódna, mint gyermek az anyához, mint vásott vén gyermek, aki soha sem tudott egészen megelevenedni, s azóta is lopja az anyák és pótanyák idejét (vérét, életét).

Ellen felajánlja keblét, nyakát. Mellén az árnykarmok, nyakán a sötét fej. Murnaunál a vámpír vágytárgya nem száj és nemi szerv, hanem nyak és kebel, de még nem azért, hogy a mitikus harmadik szemnek megfelelő második nemi szervet nyissanak e régiókban. Az anyás nő mellére fogadja a gyermekes rémet. A testét életforrásként felajánló Ellen, a csábító elcsábítójaként, megszünteti a csábítást, a végtelen vágyat, a szabadságnál erősebb szenvedélyt, az oldhatatlan görcsöt, a betegséget, a járványt, s mindezt teljes oldódásra, azaz békére váltja. A csábító elcsábítója, a kielégíthetetlen kielégítője egyben a hatalmat megszüntető erő, a hatalom feletti hatalom birtokosa. Sötétben borong a nő felett az árny, a halál virraszt az élet felett. A vén magzat a sötétség burkában szívja az asszonyi vért, s a nő nagylelkűsége a telhetetlen rém veszte. Szól a kakas, dereng az ég, napsugár kúszik fel a házakon. A sápadt szörny kilép a fénybe s megdermed, szíven szűrja a fény és füstté válik, oldódik, olvad. A szépség és jóság csapdájában foglyul ejtett szörnyet szíven találja a napfény töre. A rozzant árny azonban mintha elébe ment volna a fénynek, mintha nem kívánta volna túlélni a beteljesedés éjszakáját, mellyel élni nem tudott, így hát legalább belehalt. A jelenetben nem érezzük a gonosz elpusztulásakor jellemző elégtételt, s a vámpíroknak kijáró csúnya halál sem jellemzi mindezt az oldódást. A rút éji szörny szétolvad, feloldódik egy szép reggelben. Ellen a reggel kapujaként is megjelenik, a nemlét kapujaként, s mint a rútznak, mégpedig minden rútznak és a legvégső rútznak is, a szépségben feloldója.

1.4.2. Tod Browning: Dracula (1931)

A kollaboráns pszichológiája

A némaország vámpírfilmjei elsősorban erotikus filmek, szerelmi drámák. Murnau és – hozzá kapcsolódva – a korai Universal-horror vámpírfilmje új problémát vet fel: hogyan válik a piaccgazdaság feltétlen és fanatikus híve a diktatúra hasonló fanatikusává. A fanatizmusnak, a könnyelmű hívőnek mindegy, miben hisz. Személyiségének lényege a szenvedélyes vágy, hogy odaadja, rendelkezésre bocsássa magát. Tiszteli az erőt, melyet magában nem talál, nagy erőkhöz akar tartozni, részesedni sikereikben, s elvileg mindegy neki, hogy ez az erő anonim mechanizmusok uralma az emberi viszonyok felett, vagy a zsarnokság rémuralma. Elvileg mindegy, de nem gyakorlatilag, mert a rémuralom úgy viszonyul az anonim kényszerítéshez, mint a részegség a puszta illuminációhoz. A vámpírt a vérszívás és a kizsákmányolás, a vér és az uralom asszociatív kapcsolata a XX. század elején mindvégig egy társadalomkritikai kérdésfeltevéshez kapcsolja. Csak lassan térnek meg újra a vámpírfilmek a szerelmi drámákhoz, rehabilitálva a vámpírt a szenvedély figurájaként.

Tod Browning filmjében is az üzletember idézi fel a gonoszt. Megy le a nap, kitör a pánik, szorgos gondoskodást látunk, a kényszerneurózis rituáléit, melyek egy bizonytalan és fenyegetett világ emberének önmegnyugtatását szolgálják, aki csak a következményeket ismeri, az okokat nem uralja. A megszokott élet és valamilyen más, a kölcsönös megfelelésen és függésen túli létmód határán szorgoskodnak a rettegők, s körülbástyázzák magukat a félelem és remény fétiseivel. Szimbolikus tárgyakkal markírozzák az „eddig és ne tovább!” határvonalát. Kétségbeesetten védekeznek, igyekeznek távol tartani és visszaverni valamit, ami odakinn, sőt, idebenn is, valamennyiünkben lenni készül, valamit, ami annyira erős, s annyira követeli a lét jogát, hogy ha kerébe nem törik az egész életet, nem kötnek gúzsba és szabályoznak be minden megnyilvánulást, járványszerűvé válik.

A zsarnok kastélya tövében élő erdélyi parasztnők védtelenségükben is nagyobb biztonságban vannak, mint a fölényes üzletember, Renfield (Dwight Frye). Az otthoniak védettebbek, még ha közelebről is élük meg a veszélyt, mint az át nem tekintett viszonyokat felzavaró, ismeretlen erőket uralhatni vélő vendég. Renfield az utas, Renfield az üzletember kezdetben az egyformaság, egyneműség illúzióit táplálja, azt hiszi, a világ egyszerű és egynemű, ezért nagy központokból, távolról, „kézi vezérléssel” irányítható. Renfield története annak az embernek a sorsa, aki elveszti békéjét és lelkét, mert nem tulajdonít lelket a viszonyoknak, és nem hagy békét a világnak. A határtalanul átjárható, széles nagyvilágban, melynek útjait Renfield járja dülöngve röpdülő kocsián, a határokkal együtt szűnnek a gátlások. Útközben elmaradnak a helyi kultúrák meghitt és sokoldalú ön- és helyzetismeret által meghatározott gondoskodási formái, rituáléi. Egyszerű kezelési utasításokkal lerohanható nyersanyagoknak tűnik a világ. A sokszínű helyi világok határai közül kilépve felébred valami kordában nem tartható erő, mely eddig szendeggett, nem adva életjelt magáról. A nagyvilág az ambivalens erő tulajdona, mely csodálatosan nagy és kiszámíthatatlanul veszélyes. A telekügynök története egy territoriális botrány kifejezője: Renfield az üzlet által akarja megszállni Drakula territóriumát, aki közben az ösztön által szállja meg Renfield világát. Az üzleti számítás, az értelem telhetetlen kegyetlensége ébreszti fel a tiszta kegyetlenséget. A cselekmény alapköve a territoriális lelkiismeretlenség, a határokat nem is merő tüsténtkedés botránya. A Hammer-korszak Drakula-filmjeiben jellegzetes botrány-kép lesz a határsorompók áttörése.

Renfield olyan anonim világot képvisel, ahol az egyén kis pont, ezért a Tod Browning-film ügynökfigurája esetében hübriszről sem beszélhetünk. A kispolgárt előbb úgy hipnotizálják saját banális elképzelései az ismert és uralt világról, mint később Drakula. „De hát nem érti Ön, hogy én egyáltalán semmiféle félelmet nem érzek? Azonkívül üzleti tárgyalásom van Drakula gróffal.” – érvel Renfield. Magabiztos rámenőssége naivság és nem gög. Engesztelhetetlenül ragaszkodik a menetrendhez. Ő az az ember, aki nem tud tanulni, mert azt hiszi, csak azt érdemes tudni, amire megtanították. Azt hiszi, hogy a világ valaminő háztartási gép, melynek az emberi tudás a kezelési utasítása. Ha van benne gög, az episztemológiai és nem személyes természetű. A tudás tisztelet vagy megvetés, csodálkozás vagy közöny: érzelmi kísérői sokat elárulnak róla. Renfield tudása alantas, parazita jellegű tudás, mely nem érzékeli az újat, idegent, kiszámíthatatlant, a világ le nem írt és nem uralt vonatkozásait. Renfield nem kevésbé kiszolgáltatott a mindennapi tudat közhelyeinek, mint ahogy a vésszel szemben szintén tehetetlen Dr. Seward (a tudós nagypolgár) is gyámoltalan függvénye a tudomány tiszteletreméltó de merev épületének. Csak Van Helsing (Edward Van Sloan) képvisel használható tudást, csak aki tudja, hogy mi mindent nem tudunk, annak tudása nem válik leszerelő, kiszolgáltató, tehetlenné tevő szemantikai bőrtönné. E tekintetben a kisember közhelyei ugyanolyan veszedelmesek, mint a tudományos üzem szintén szemellenzőként funkcionáló sarktételei: egyiknek sincs köze az érzékenységhez, mely az egyén egyszeri viszonya a lét teljességéhez. Van Helsing az egyetlen, aki nem öltött szellemi egyenruhát.

A korai vámpírfilmekben az ember felelős világáért. Az érzéketlenség, szellemtelenség, az áttekinthet hiánya értelmében világtalan ember jövendő káoszlakóként adja fel a rendezett viszonyokat. Az élet dolgaihoz parazita módon viszonyuló lény egy parazita világ szálláscsinálójává válik, mely végül az ő „vérét” is szívja.

Nemcsak a szellem pislákolása probléma. A másik az akarat mohósága. Renfield pénzt akar sajátolni a perifériákból, s ha pénzt akar, akkor csak a sikeres akaratot akarja, az akarat diadalát, s nem valami konkrétat akar. Aki a pénzt akarja, az mindent akar és semmit, nem tudja, mit akar, a lehetőség fontos neki, nem a valóság, az életerő, a társadalmi helyzet, a fölény, és nem a tartalmi célok: nincs a világban feladata. Létét helyzete és nem feladatai legitimálják. Többet akar elérni, mint mások, föléjük akar kerekedni. Eme külső csábítások sodorta céltalan, elbitangolt létmód képe Renfield vágató utazása egy tágas, nagyszerű világban, amelyhez azonban semmi köze, ezért nem tud belőle kihozni semmi jót.

Renfield formális vágya, absztrakt mohósága bomlasztja fel az emberi világot, s Drakula materiális vágya teremt újat a helyében. Renfield szerződése olyan elszegődés, mint később a rajzoló szerződése. E szerződés itt az ökonómiai haszonelv és a jogi formalizmus közös szimbóluma. A formalizmusok labirintusában kóválygó, kísértetjáró módon absztrakt és ezért kielégíthetetlen éhség, az ügynök lényege közös Drakuláéval, aki erősebb kifejezést ad neki. Az érdek nem más természetű, mint a destruktivitás, a számítás természetazonos a perverz azaz kielégíthetetlen éhséggel. Így végül is az egyetlen igazság a széttépő fogak és a szétmaró gyomor igazsága. Nincs más csak közvetlen és közvetett, nyílt vagy rejtett vérszomj. Egy nagy üzleti érdekeltségnek ugyanolyan birodalma van, mint egy vámpírkirálynak s ugyanúgy nem válogat az eszközökben. Mindkettő számára kis dolgok vagyunk: kifacsart citromok, nagy játzmák kis sakkfigurái. A vámpírfilmek posztexpresszionista (Universal-kori) és nagyromantikus (Hammer-kori) generációi ugyanazt írják le és színezik ki, amit Umberto Eco később „új középkornak” nevez. Renfield, a gátlástalan üzletkötő, felérve a

kastélyba, lenyűgözött és elbizonytalanodott sznobbá válik. Ő az események elindítója, de Drakula az irányítójuk.

A megegyezések formálisak, nincs virtus, gondcsinálás, őrzés, együttérzés, nagylelkűség, felelősségvállalás. A formális viszonyok merev csontozatára kopasztott világnak a gonoszság ad új testet. A kilúgozó formalitás teremtette űrt idegen szubsztancialitás tölti ki: az emberi a nem-emberi eszközévé, a kultúra a barbárság tartályává válik. A nyers formalizmus ízetlen vázlatait egyszerűben kitölti a hús-vér szadobarokk.

Míg Murnau *Nosferatujában* a hős, és gonosz kísérője, alteregoja, a vámpír, haza tart, ketten esnek sámánbetegségbe, Knock, aki üdvözli és várja az erőt, s Ellen, a gyenge nő, az erő ellenszerének felfedezője. (Csak a *Csillagok háborúja* óta dicsőíti a tömegfilm az erő fogalmát, mely korábban gyakran volt a gonosz fogalmával ekvivalens. Lucas úgy dicsőíti az erőt, mint Leni Riefenstahl az akaratot, az egyik tehetséges értelmiségi filmjei úgy mutatnak, akaratlanul is, Bush háborúi felé, ahogy a másiké Hitler háborúi felé mutattak.) Tod Browning filmjében is egymás elébe mennek a szereplők. Míg Renfield a vár felé tart, oda-fenn az ébredés képeit látjuk. Kéz tapogatózik a nyíló koporsó részében. Megelevenedik a ködös, romos kővilág. Mocskos állatok gurulnak, fehér asszonyok lengenek. Neszezik az éj, denevér csipog, bagoly huhog, motozó testek lépte csikorog a köveken.

A közhelypufogató Renfield ostobaságával Drakula nagyszabású retorikája áll szemben. A kisszerű ostobaság rászorul a gonosz kidolgozott kódjára, felületes nyüzsgése nélkülözi a szervező, vezető erőt, így előbb-utóbb a nagy ármány foglyává válik a felelőtlen tüsténtkedők szétfutó népe. Lugosi Béla álság és melankólia együtteséből teremt emlékezetes figurát. Jellemzi a szóvirágos udvariasság, a hajlam az elmélkedésre. A titoktalan Renfielddel szembeállított nagyszabású figurát baljós kis csodák veszik körül: átsétál a pókhálón, nincs tükörképe. Az apró feladatokhoz, specializált funkciókhoz ész és áttekintés nélkül alkalmazkodó, átfogó megértést és felelősségvállalást nem ismerő korlátoltság ellentétének kifejezése a hatalom és mágia Drakulát körülvevő szimbolikája. Ha nem volna varázsló, akkor is csak neki lenne varázsa. Ez a nagyszabású varázs új Murnau művéhez képest Tod Browning filmjében, aki maga sem tagadja meg Drakulától csodálatát, amely azután a mai napig egyre nő a filmrendezőkben.

Két világban indulnak meg az egymást kihívó, egymás felé haladó folyamatok, melyek találkozásakor a csábítás itt is kölcsönös és kétértelmű, s megint szükségképpen legyőzi az indirekt kegyetlenséget a direkt. A szeleburdi vendég ezúttal is megszúrja és szopogatja ujját, ami a vámpír szemszögéből nézve kihívóan obszcén önkielégítés. „Őn nem iszik?” – kérdi Renfield. „Egy csöppet sem. Bort nem.” Renfield közben issza a bort, s nem sejti, hogy vérét cseréli rá. A ráció kilúgozta az érzelmeket, s az önmagát reflexként vagy szokásként felfogó, racionalizált szenvedély sem szorul rájuk: ösztön és cselekvés minden alkut és kontrollt levető közvetlen kapcsolatán alapul a harapós és hideg világ, melynek születését látjuk. Sereglének az alattomos sápadt vampok, éhes, dekadens, beteges szépségek, s meglebbenek Drakula intésére. A nyers obszcenitás világába érkezünk. Főlöszleges a női varázs, a szépség és pikantéria. Az ügynök összeesik, tűz ropog, szél sívít, Drakula a tehetetlen áldozatra hajol, s a kép elsötétül. Ez a csábítás ősbibb, mint a szerelemé, az áldozat is a vérét ívó hatalom részegségét érzi. Nincs olyan fekete erotika, mely versenyképes lenne a szolgaság nirvánájával. Új Renfield születik ezen az éjszakán, ki majd a fanatizált önátadás szakadatlan kéjében él.

Mi készül itt? Murnau és Tod Browning közös zsarnokság-felvezető motívuma a halálhajó. Drakula fölemészti a hajó népét, az új úr elfogyasztja népét, az új világnak az ember nem lakója, polgára, csak nyersanyaga. A hajóút képsora mutatja be mindkét filmben az ember emberanyaggá válását. A tengeri viharban az elemekkel küzdő hajósok az élősdiék számára csak nyers húst jelentenek.

Renfield, a vámpírszolga, a vértelen alattvaló, a vérszegény végrehajtó, hűséget esküszik a rémnek, s kezdetben – szerény vérszopó, nem vérmes vérivó – kevéssel beéri. Egzaltált örült lett a steril törtétekből, élményfelhalmozó a tőkefelhalmozóból, kit a saját életcél, személyes sors és autonóm értékrend hiánya tesz mindenre alkalmassá, s bármire felhasználhatóvá. Legyek, pókok majd cselédlányok vérét szívja: nő az étvágya. A „Mester” által ígért javadalmakról, patkányok milliőről és milliárdjairól álmodozik. Csak a kisajátítható élet-szubsztanciára, az absztrakt „forgalmi eszközre”, a vérre szabad vágya. Itt a ravasz és kegyetlen egyéni érdekkövetés a világ öngyilkossági ösztöne, míg az egyén öngyilkossági ösztöne (mely azonos bármely etikai érzéssel) tartja életben, menti meg a világot. Drakula világában kötelező a feltétlen engedelmesség, tilos minden önállóság, így a személyes szenvedély, az individuális szerelem is tilos. Amikor Renfield, nem veszítve el érzékét a hősnő, a veszélyeztetett szépség varázsa iránt, elérkezik a feltétlen engedelmesség határára, pusztulnia kell. Tod Browning filmje egy alakban, Renfield figurájában foglalja össze a Murnau filmjében Knock és Hutter között felosztott funkciókat. Renfield bukása tehermentesíti Harker, a völegény figuráját, aki a Browning-filmben a „tisza nő” férfiváltozataként jelenik meg, ezért a cselekmény megkíméli a csábításoktól, melyeket menyasszonyának meg kell ismernie. Harker (David Manners) olyan szeplőtelenül unalmas, funkciószegény alakká válik, mint a viktoriánus regények pozitív hősnői. A völegény a perifériára szorul, s a menyasszony válik a kísértések és kalandok középpontjává.

Varázshegy és varázstalanítás

Az erdélyi varázshegyen induló cselekmény londoni szanatóriumban folytatódik, mely részben a Caligari-filmmel, s távolabb Thomas Mann Varázshegyével rokonul, melynek szanatóriuma szintén nem a sikeres „varázstalanítás” színhelye. Tod Browning filmjében már maga a vámpírizmus a betegség, nincs szükség „londoni pestisre”, nem katasztrófafilmet látunk, hanem szenvedélydrámát, ami a lélek fölött uralkodó ismeretlen hatalmakról szól, melyek hatása alá kerülve az ember elveszíti identitását.

Drakula ellenfele, Van Helsing, öregember, túl a férfikoron, túl a vágyak és szenvedélyek világán, melyek csábítását Drakula, a világfi képviseli. A vámpír az elvarázsoló, Van Helsing a varázstalanító; Drakula a csábító, Van Helsing az ellenálló. Pillanatra győzni látszik a vámpír, de megtörik hipnotikus hatalma, a tudós kitépi magát a varázslatból, a vágytalan jutalma az éberség. „Nagy az akaratereje Van Helsing.” – bókol Drakula.

Megjelenik a tükör, mint a vámpír leleplezője. Egyazon jelenetet mutatja be a film előbb direkt, utóbb indirekt beállításban. A direkt beállításban ott a ház vendége, ám a tükör által közvetített indirekt beállításból eltűnik. Az észlelést megtestesítő direkt beállítás minősül illuzórikusnak, s a "tükör által homályosan" képlete így a „tükör által világosan” képletévé módosul. Nem hihetünk érzékeinknek és meggyőződéseinknek, csak a tükör által képviselt

vizsgáló eszköznek. Tükör nélkül homályosan és tükör által világosan oppozíciója azt jelzi, hogy az ember nem bízhat magában. Fantomok uralják a valóságot, nem a valóban létező dolgok rangja a legmagasabb e zavaros, kísérteties világban. Az uralom világában érzékszerveink is hipnotizált szolgák, ezért kell a szemnek is fegyverkeznie, s a tudatnak is szüksége van a vizsgálat fegyvereire és a „gyanú hermeneutikájára”. Van Helsing a nagy kételkedő, a nagy bizalmatlan, gyanakvó és gondcsináló. Az igazi apa, Dr. Seward, elfogult szeretett lánya iránt, nem látja elváltozásait, betegségét, ezért a bajforrást sem ragadhatja meg, szükség van egy pótapára, akinek distanciája kitágítja, általánosítja az apafunkciót. Drakula és Van Helsing küzdelme az ősapák harca a világért, melynek egyikük a birtoklásáért és alávetéséért, a másikuk a felszabadításáért száll síkra. Az örök fiatal aparém az elnyomó, míg Van Helsing, a felszabadító, olyan, mintha sosem lett volna fiatal. Az egyik már nem él, a másik mintha sosem élt volna. Az a kiélt életművész, míg ez a szerzetes típusára vezethető vissza. Az ösztön és akarat szövetségét képviseli, ez a tiszta ész.

Az emberek nem tudnak élni, mert túlságosan szeretik egymást és az életet. Mind vágyaik és elfogultságaik rabjai, mindent igazolnak, megmagyaráznak, s magyarázatuk csak önmegnyugtató. Udvariaskodnak, legyintgetnek, mosolyognak, vitatkoznak. Ez a tartózkodó főlény és elhárító gúnymosoly a vámpír akaratlan cinkosa. Ha hőseink nem őriznék annyira a maguk nyugalmát, jobban őriznék egymást. Egy kultúra önelégült magabiztossága, az érzékenység és kíváncsiság halála szabaddá teszi a destruktív ösztönöket. A tudat önlebénítése a kényelmes magyarázatok, a közöny komfortja által: mindez a destruktív ösztönök felszabadítása és védelme, míg szembesítésük a szemlélettel, kiszolgáltatásuk a tudásnak megszüntetné eme ösztönök korlátlan hatalmát. „Csak azért vannak vámpírok, mert senki sem hiszi, hogy vannak.” – magyaráz Van Helsing. Mindenki hiszi, hogy minden megy a szokásos útján, és nem is mehet másként, az ártatlan cinkosok az ismétlés, a folyamatosság illúziójában élnek. Üzletember jár Erdélyben, turista érkezik Londonba, nincs ebben semmi rendkívüli. Nem veszik észre, hogy a legális tranzakciók medrében az iszonyat világa szivárogozik be, maga a világ alakul át önmaga árnyékává, fenntarthatatlan és kilobbanó rém- és végvilággá.

Míg Murnau filmjében Wisborg város sorsa és betegsége áll a cselekmény középpontjában, a Tod Browning-film – kevésbé távolodva el Bram Stoker regényétől – a Seward-családra korlátozza figyelmét. Az államtól a családhoz, a politikától a mélylélektanhoz, térünk meg. A film fordított világában Murnau szocioanalízise megelőzi Tod Browning pszichoanalízisét. A csábító vágy által az ember egy más világ részesévé lesz; a vágy a síron túlról, a múltidő vadromantikájából jön. A modernség a világ szellemi kontrollja, amely az egyén önkontrollján alapul. A modernséget a patriarchális zsarnokság legyőzése, s – az individuális sors tekintetében – az infantilis struktúrák meghaladása teszi lehetővé. Freud mindezt az ödipális dráma ösképeiben találta meg képszerűen összefoglalt és koncepcióban értelmezhető állapotban. A fiak legyőzik a zsarnok ősapát és megalapítják a törvényes világot, szimmetrikus viszonyokat, s ellenőrizhető, megegyezően alapuló rendet kreálnak. A vámpír megjelenése a fordítottja: nem az apagyilkosság hanem a gyilkos apa története, aki megöli a jövőt, ahogyan a titáni kor rémistenei is megették gyermekeiket. A jövő megevése átvitt értelemben minden zsarnokság minden tetteinek struktúrája, amennyiben a kezdeményezések elutasítása, újítások elfojtása is a jövő megszüntetése és a születő világ bekebelezése, visszavétele az elmúltba. Ha Ödipusz megölte apját, akkor Drakula a győztes apa, ő a tulajdonképeni anti-Ödipusz. A fiak világának tarolója, a nők visszavevője a fiaktól. Sőt, ez a kvázi-apa

egyben a fiak kvázi-lányokká tevője is. Drakula a modernitás, az evolúció, a kritika, az erkölcs visszavétele. Drakulában a hiperkontroll nélkülözi az önkontrollt, az intelligencia magas foka elviseli a zsarnokságot. A zsarnokságnak szüksége van az értelemre, mely éles, mint a kés és ravasz, mint egy ragadozó, egy nagy vadász. Drakula ezért a hideg apa, a szívtelen.

A zsarnokság holt világon uralkodik, mert világában nincs mód a dolgok önmozgására. Minden a zsarnoké: Drakula a holt nők háremura. Az apa képe, akire rá van ruházva minden felelősség, azaz aki mindenhatósággal van felruházva, tehermentesítő szellem, aki lehetővé teszi a felelőtlenséget. Tisztelői az alternatívátlanság mámorában élnek, ami egyfajta csökkenet éberség, mert a felelősséggel a gond és lélekjelenlét is eltűnik. Drakula nemcsak a szellemi munkát vállalja át, a vágy fáradtságát is leveszi vállunkról: eldönti, kinek mi jár. Az anti-ödipális győzelem az életet kéjes betegséggé, állandó mámorra teszi. A pótapa, Van Helsing, az anti-ödipális megoldás korrekciójaként lép fel a rémvilágban. A vámpírral szembeállított figura, a bölcs vámpírvadász vezeti be a horrormitológiába a szüzapa képét, amely más műfajban, a melodrámban teljesedik be. Két atyai figura: az apa mint háremúr és az apa mint aszexuális nevelő; az apa mint fallikus rém és az apa mint átszellemült gondoskodó; az apa mint börtönőr és az apa mint a lélek őre. A szenvedélyek börtönével szemben áll a szellem szabadsága: a vágyat sérti a fogalmi szimbólumok rendje. A vágyat az ikonikus (képi) szimbolika hordozza és fékezi a fogalmi szimbólum, mert a kép ősbibb, mint a fogalom. A fogalom a létezészt aktualizáló éberség valóságvizsgáló szerve, míg a csökkenő éberség összekeveri a képeket és valóságot, és elmerül az időtlenben. A fogalom az érzékek ellenőrző szerve, míg a képek az érzékiséget a fantázia szolgálatába állítják. Az érzékelés és a fogalom segítségével dolgozik, a képek segítségével álmodik az ember, a vágy pedig az álmokhoz igazítaná a létet. Mina (Helen Chandler), a film hősnője, aki gyakorlatilag két férfi, kvázi-atyja és kvázi-fiú menyasszonya, meghasonlott atya és fiú halálos harcának tárgyát képező szentlélek, előbb szorong és gyön, később azonban révületbe esik, most él intenzíven, amikor nincs magánál. A virágáruslány, az első londoni áldozat, büvölt bámullattal engedi át nyakát a csábítónak, csak utóbb halljuk az iszonyat sikolyát. Lucy (Frances Dade) élőhalott gyilkológéppé átváltozva kóborol a csábítási jelenet után az éji parkban. Mina, miután ő is hasonlóképpen ablakot nyitott a vámpírnak, pezsgő, parázsló izgalmi állapotban él. Állapota a Murau-film hősnőjének alvajárásához s Tourneur későbbi zombinőjének révületéhez is hasonlít, de több azoknál, Mina ragadozó kéjencsé válik a révületben. A magánkívülség, az önelvesztés, a magához minden percben megtérés képességének elvesztése tesz nyitottá a külső befolyásolás és felhasználás számára. Mina a film végén második Renfieldként felelget a láthatatlan mesternek, „igenis, megteszem”. Minden percben kitalálni és ellenőrizni magát, vagy sodródni a mindenkor legerősebb inger nyomán, ez az ember alternatívája. Ha az ember a sodródás útjára lép, az eredeti emancipátlanság gyönyöreinek rabjává válik. A megfertőzött Mina kacér heteronómiaja démonikus jóézés kifejezője, ami abból áll elő, hogy az ember felnőttként mer gyermek lenni: urat választ, férjet, fiat, apát, szeretőt egy személyben. Ez a funkcióhalmaz, mely a szerelmi költészetben a szerelem dicsőítését szolgálja, itt félelmes értelemre tesz szert.

A film végén hatalmas meredek lépcsőn vezeti fel a völégény Minát a kriptából, ahová Drakula levitte. Ez az utolsó képsor. A ködös krypta túldimenzionált világa a „lélekmély”, mint az idők mélyének sűrítőménye; a lélek a jelen-nem-való jelenvalósága, a tudat visszahát-rálása a szemlélet distanciájába tolt valóságtól egyben a jelen-nem-való múltak együttműkö-

dése, az idők egyesülése, együtthatása, mely megfoghatatlan mivoltában felül helyezkedve a környezet aktuális játszmaának logikáján, e kívülségből kontrollálja a dolgokat, így tartja megszállva a jelent. Lépcsőfokokon szállunk alá a mélybe, s az alászállás célját a koporsó szimbóluma jelöli. A lépcső fokai a mélység vagy az idő rétegei, s minden réteg halott az előzőhöz és élő a következőhöz képest. Ez az élőhalál lélektani lényege. Fenn van a fény, oda kell kivezetni Minát. Drakula útja: alászállás a szabad szellem világából a lehengerlő örök világába. Van Helsing tudása és Harker szerelme kell a fordított út megtételéhez.

Drakula és a nők

A pusztá éhség és a vágy különbsége a distinkció. A vágy feltételezi a megkülönböztető képességet és a reá épülő választást, amely várni tud és tervezni kezd. Szemünk láttára épül fel Drakula, a distinkció lovagjaként, kinek hódító ereje azt tanúsítja, hogy a distinkció a kultúra forrása, de nem célja, mert lehetővé teszi ugyan a választást, de jó és rossz választások vannak. Erdélyben még minden mindegy, ember vagy állat, férfi vagy nő, London azonban a nők paradicsoma: Drakula ráhajol a tágra nyílt szemű virágáros lányra, ez első fellépése Londonban, ahová az üzletember importálta a vámpírt. Első londoni vámpíraktusának tárgya akárki, az útjába eső első szerény leány. Az „akárkit” követi az erotikus választások sorában az „engem választó”, s a rangsor csúcsa az „én választottam”. Ő a kitaró vágy felcserélhetetlen tárgya. A választó számára csak az utóbbi jelent rizikót.

Lucy figurája képviseli az „engem választó” elfogadásának nivóját. A kacér, kíváncsi Lucy a hangversenyen nézi ki magának az idegen arisztokratát. A két barátnő esti beszélgetése következik. A csendes szerelem vitázik a hirtelen fellobbanással. „Egy kastély! Drakula! Transzsilvania!” – álmódzik Lucy. Mina: ”Én többre becsülöm, ami normális.” Lucy: „Normális, mint John?” Mina: „Igen, mint John.” A beszélgetést követően a kacér nő nem nyugodni tér, bár ágyba fekszik. Ablakot nyit. Hogy lehűtse vérmes fantáziáit? Ablakot nyit a ködnek, az éj hangjainak, mindennek, ami odakinn vár, s behatolni tud. Paplan alá csúszik, mereng. Denevér lebeg az ablakban, végül Drakula áll a kiterített nő fölött.

A nimfomán sznobnő hasonló okokból válik áldozattá, mint az üzletember, Renfield. Mindketten önmagukat – és általában a forgalmat mint pénz- illetve kéjforgalmat – felpörgető és ezzel magukat a belső szükségyszerűséggel katasztrofálissá felfokozódó spontaneitásnak kiszolgáltató nyugtalan futóbolondok, míg Drakula a nagy nyugalom síron túli békéjére vágyik. Amazokat az ajzottság csábítja, s Drakula ajzza, mert csak az utóbbi ismeri a kék, a nyugalom, a kielégülés titkát, arról a nyugalomról beszél, aminek képe csak a sok száz éves vámpírmagány előtt áll világosan, míg a pályájuk kezdetén levő futóbolondok még az ajzottságtól várják a boldogságot. Drakula a célt, a lázas világban hiányzó nyugpontot artikulálja, mint a lélek legfőbb kincsét. Az égők, lángolók csak akarnak, a kiegészített már tud is.

Az üzletember és a nimfomán nő áldozattá válnak, mert Drakula alacsonyrendű rokonai. Lényegazonosságuk tálalja fel őket, s e lényeg kezdetlegessége veti alá. Az örök kielégületlenség tanácstalanul keresgélő szüntelen menekülése az elviselhetetlen nyugtalanság kínjai elől, ez a jelenlét mélységétől megfosztó láz már az életet is élőhalállá teszi. „Meghalni! Valóban holtak lenni! Ez valami csodálatos lehet.” – mereng Drakula. „No de, gróf!?” – „Sokkal szörnyűbb dolgokat élhet át az ember, a halálnál szörnyűbb dolgokat.” A vámpírizált Lucy végül pedofil sorozatgyilkosként bolyong. A gyermekgyilkos nő a szülő nő ellentéte, a kék bajnoka, a vágy hosszútávfutója, a kielégíthetetlen fogyasztó. A szülés eszméje elleni

lázadás, mint a receptív mámor életcélá nyilvánítása: a korai vámpírnő képlete. Mina látta: „Eltorzult az arca. Úgy nézett ki mint az éhes állat, egy farkas. Aztán megfordult és újra eltűnt a sötétben.”

Lucy estjét követik Mina éjszakái. Lucy egy estén mindent odaad, Mina ezt nem teszi meg. Az imént még Lucy fölött látott Drakula a következő éjszakán már Mina ágya fölött áll. Gyűrött, torz arccal, mely dühként jeleníti meg a vágyat, és a kéjt mint szenvedést, mert még csak az első éj kéje, s nem az örök kéj vagyis nem a végső nyugalom. Nézzük az első éj következményeit. A sebhelyeket, melyek a későbbi vámpírfilm erotikus attrakciói lesznek, itt még nem látjuk, csak a kacér kendőt, mely kínos, kényes pikáns szervvé nyilvánítja, vagyis genitalizálja a nyakat. Van Helsing két sebről beszél, mely megfelel a két vámpírfog-nak, melyek szintén csak a későbbi filmekben jelennek meg. Mina sebe a test kinyílására utal, Lucy sorsa a test megvadulására. Tátong és pusztít, követelőzik és elsodor a test, miután Drakula felébreszti őt.

Mina sápadt, elgyötört arccal vall lidérces álmáról. A lány, akit előbb érintett Drakula, mint a jámbor Harker, álomként gyónja meg a valóságot vőlegényének. Harker vigasztal, Van Helsing a háttérben figyelni kezd, felteszi szemüvegét, nyomokat keres. Az előbb szorongó Mina végül felvillanyozott, talányos és várakozó állapotba kerül Drakula érkezésekor. A depresszív „azután” ideje egyetlen pillanat alatt ajzott „előtte” változik.

Ettől kezdve két Mina él egymás mellett, a szorongó és büntudatos, s a kéjes kalandra siető. A parkba kivonuló Mina belesímul Drakula fekete köpönyegszárnyaiba, beleolvad a gonosz elementumába, később kiürülten, ájultan hever, korszó, melynek kiitták borát, tok, melynek kifejtették termését. Az elcsábított Mina története a perverzió anatómiája, nem felelős „hirtelen felindulásban” elkövetett tetteiért. A perverz, aki nem cselekszik, pusztán történik, élete egészébe beilleszthetetlen dolgokat művel. A szorongó Mina után megismerjük a büntudatos leányt. Mina érinthetetlené nyilvánítja magát, s a rigófütyös erkélyen, a park idillje fölött, feloldja eljegyzését. Szomorú szemek, reménytelen szavak. „Vége közöttünk mindennek, oda a közös életünk, a terveink...én szeretlek...de ez az iszonyat parancsol, kényszerít.”

Az összeomlott Mina óvja John Harkert, később azonban visszatér egy megváltozott kivi-rárgzott Mina, a frivol csábító. Mina, aki kitérte éji izgalmában a nyílást, melynek zárva kellett volna maradnia, a lányszoba ablakát, új csáberő birtokában jelenik meg, elbűvölve vőlegényét. Szípkésző selyemruhában játszanak tagjai, élénk és aktív. „Teljesen megváltoztál, csodás vagy” – néz rá Harker meglepődve. „Csodásan is érzem magam, még soha életemben nem voltam ilyen jól.” Itt azonban mindez a betegség kibontakozását jelzi, mint a fertőzésnek a szorongási roham, majd a gyónás és büntudat fázisa által jelzettnél kibontakozottabb szakasza. „Szeretem a ködöt és az éjt.” A lány kivezeti a férfit az éjszakába, étvággal szemléli, harapósan mosolyog. Arca közelíti, kitölti a képet, s úgy tűnik el látószögünkben, mintha ránk, nézőkre hajolna. Az előbb elbűvölt John most már zavart és riadt, de tehetetlen is, csak Van Helsing határozott beavatkozása menti meg Minától. Van Helsing vallatja a lányt, így tudjuk meg, hogy valamiféle identitás-bénító vámpíri vér-fellatio által kiváltott révületi állapotban láttuk a ragadozónővé vált Minát: Drakula megnyitotta ereit, s a lány ivott a szörnyeteg véréből.

Mina utolsó „bukása” következik. Ezúttal, mert Mina már fekvő beteg, az ápolónő a tehetetlen cinkos, ő nyit ablakot. Mina elhagyja otthonát, megszökik Drakulával, a csábítóval.

A szentimentális regények és melodrámák témája horromotívumként él tovább. Harker és Van Helsing, a férfinaíva mint vőlegény és a szüzapa veszik vissza Minát a kisajátító és felémésztő, elhasználó és elfogyasztó zsarnok birtokából. A lánynak az őrök többes számának hatókörébe kell megtérnie a nagy csábító fogságából, az animális továbbfokozásaként értendő kísérteties szenvedély kiszolgáltatottságából. A deszublímáció zsarnokságából kell megtérnie a szublímáció átszellemültségébe, a személyes szellemi és erkölcsi autonómia szabadságába. Shakespeare „fantasy”-darabjainak hősei is hasonló utat tesznek meg: elmerülnek, alászállnak, elkeverednek mámoros és kísérteties világokban, hogy aztán megtérjenek a káoszából, amelyet meg kellett haladni mert „senki sem volt önmaga”.

Drakulát a szokásos módon végzi ki Van Helsing, éket verve a „szívtelen” gonosztevő szívébe. Mert a szívtelen szív, az áruló szív a gonosz fészke? (Ez az etikai magyarázat.) Vagy mert a szív a vér pumpája, a kielégíthetetlen vérfelhasználó? (Ez a technikai magyarázat.) A vámpírnak a szíve is csak egy kielégíthetetlen fallosz, fallosz van a szíve helyén, ezért viselkednek a vámpírnők férfiasan. Ez a korai, még erősen a viktoriánus kultúrához kötődő vámpírfilmek álláspontja, amely az ötvenes évektől számtalan radikális változásnak lesz kitéve.

Egyik koporsóban a Van Helsing által „kivégzett” vagy „megváltott” Drakula, a másik koporsó azonban üres. Mina még él. Keblét szorongatva vonaglik, részt vesz Drakula végvonaglásaiban. A teste még amarra reagál, pedig már emennek karjában van, a megmentő Harker öleli át. „John kedvesem, hallottalak, de nem volt erőm válaszolni hívásodra.” Érzékei lassan állnak vissza a csábítóról az élettársra. Vőlegénye felkíséri a lépcsőn. Felfelé vonul a pár. „Megmentett a napvilág!”

1.4.3. Terence Fisher: Horror of Dracula (1958)

Az ellenálló története

Terence Fisher filmjében az ellenálló esik a fontoskodás bűnébe, melybe Murnau filmjében a kollaboráns. Itt nem a gyanútlan ügyeskedő, hanem a felvértezett tudós, álcázott vámpírológus áll a csillogó havasok között, Drakula kastélya alatt. Jonathan Harker (John Van Eyssen), az új könyvtáros, elszántan és felkészülten érkezik. Renfieldet a számítás hozta, Harkert a tudás. Azt az önzés, ezt az önzetlenség.

Embert nem látunk, de a kastély, mintha élne, mindennel ellátja vendégét: a mindentudó, áttekintő, mindent ellenőrző sötét gondoskodás sásfészke a világ felett. „Most csak a napkelte kell várnom, s akkor rémuralmának Isten segedelmével örökre véget vetek.” Így fogalmazza meg programját a könyvtárosnak álcázott vámpírvadász.

A realista Renfieldet a hatalom képe csábítja el, az idealista Harkert a nő képe. Éjfélkor megelevenedik a kastély, tragikus fekete asszony jelenik meg, kibuggyanó keblekkel kapaszkodik, a férfi segítségét kéri. „Kérem, segítsen hozzá a meneküléshez!” Lucy azért lesz később Drakuláé, mert Harker szóba áll Vampíriával (Valerie Gaunt), s karjába veszi a nőt. Két beállításban látjuk Vampíriát. Harker felől nézve ártatlan, gyenge nő, a szépnem, a gyengébb nem reprezentánsa. A Harker karjába vett nőt azonban már nem a férfi szemével látjuk, a dekoratív arc öszegyűrődik, kivillannak a vámpírfogak, s a nem emberi lény lecsap a fér-fihúsrá. A tudós vámpírológus nem látja meg a gyengében a gonosz erőt, az áldozatban a tettest, a szépségben a rútát. Sem gonoszismerete, sem önismerete nem elégséges. A védelmező

lovagiasság ugyanis fekete erotikával keveredik, miközben felajánlja védelmét és egyúttal karjába veszi a nőt, aki távolból védelemért könyörgő szépség, közelből azonban rút támadó. A gonosz családke a nő, a gyengeségbe rejtett vad erő; az ölelés másik oldala a kéjes harapás. Drakula és Vampíria sziszegő ragadozókként harcolnak a koncert, mert Harker már csak ennyi.

A Vampíria által megsebzett Harker túl későn, s túl rövid napra ébred a következő reggelen. „Vesztettem egy napot. Hamarosan újra itt a sötét. Amíg ura vagyok érzéseimnek, meg kell találni sírját, hogy örökre véget vessek létének...Nincs már sok időm.” Egy elkésett ember küzd a romlással. Az ébredő Harker iszonyú vereségre kell hogy felelősködjön. Tükröt ragad, nyakát tapogatja, szétkenve a vért duzzadt, dagadt, csúnya sebén. Eszét veszítve leborul, összeomolva kuporog, fejét fogva próbálja összeszedni magát. Mindez egy ölelés következménye, olyan, mint egy nemi betegség története, de egyszerűen az emberi alapszituáció képe is, mely ölelésből fakad és egyszer, egy napon, tudatosul benne röpke mivolta. Harker fogja fejét: számol a limitált gyorsidővel. A seb, a napló és az időlimit a másnaposság szimbólumai az elhibázott éjszaka után. A Fisher-film indítása fordulatot hozott a Drakula-történetébe: nem a cinikus tőkeszolgából vámpírszolgává, üzletszolgából terrrorszolgává változó, de változatlanul mohó és könnyelmű ügynök érkezett a kastélyba, hanem a szolidaritás hőse, az idealista rajongó. Nem az emberiség áruba bocsátója és parazitája, hanem megmentője munkálkodik az első képsorokban. Az eredmény mégis azonos. A rajongó bukása reggelének tanúi vagyunk. Murnau és Tod Browning ingatlanügynökei az antiökonomia diskurzusához tartoznak: a gazdaság, a mohóság szabadítja rá a pénz lovagjai, az üzlet ügynökei által Európára a terror szellemét. Terence Fisher Harkere ezzel szemben az antipolitika diskurzusát vezeti be: a világmegváltó törekvések, az emberiség megmentőinek bukását jelentve be, előre megcáfolva az elkövetkező évtizedek amerikai filmje „világot megmenteni” induló hőseinek ideológiáját. Marad ideje nyársat verni Vampíria szívébe: az esti szépséget másnap vénséges múmiaként látjuk viszont. A vámpírfilmben az ék, a nyárs olyasmi, amit a forma és szubsztancia közé vernek be, hogy – leválasztva a hazug formáról – megmutassa a szubsztancia igazságát. Vampíria átváltozik, megmutatja igazi arcát, mely csak a megszűnésben látható: az utolsó perc arca, a végső arc. Közben lemegy a nap, a kriptaablakon kialszik a fény, Drakula ébred, Harker a vámpír, vége van.

Terence Fisher Harkere nem üzletember, hanem tudós, s nem pragmatikus hanem idealista. Pozitív hős, de egyben álhős (pozitív álhős), mert nem végzi be feladatát, alkalmatlan a feladatmegoldásra. Gyengesége is erény, az álmódó intellektuel modernizált lovagi idealizmusa. Elhagyja a nőt (Lucyt) és magánál hordja a nő képét (Lucy portréját). A nő képétől nem látja a nőt, rosszul méri fel Vampíriát, báránynak látja a farkast, angyalnak az ördögöt, mint Don Quijote hercegnőnek a mosogatólányt. Vampíria Drakula embere, az erotikus csábítás a hatalmi erőszak alelete. Akárcsak Murnau filmjében, itt is a vőlegény indul útnak, lép ki az ismeretlenbe, hogy menyasszonya helyett Drakulával éljen át valami véres negatív orgazmust, amit aztán a menyasszony, Lucy is örököl. A párkapcsolatot megtámadó utazás hozza a harmadikat, a csábítót, akinek birtokába kerül az első kettő, a szerelmespár, ami a szerelemnek kegyetlen fogyasztó, zsákmányoló szexre, a Libidónak Destrudóra redukálását jelenti, s egyben, az emberi kultúra lelki immunrendszerének összeomlásával, olyan világ elhatalmasodását, melyben az élet a hatalommal azonos, a hatalom pedig a fogyasztó birtoklással. A birtoklás a hatalom beteljesedése, s az elfogyasztás a birtoklás beteljesítő öngazolása.

Terence Fisher Harkere három előd, a Tod Browning-i Renfield, Harker és Van Helsing kombinációja. Könnyelmű vállalkozó, s ha vállalkozása nem is „aljas anyagi”, hanem „magasztos” ellenállói-forradalmári természetű, mégis ő az alvó vámpír felpiszkálója. (Ahogyan a szovjetkommunizmus hibái és végül csődje felébresztették a kikupálódott, moderált kapitalizmusban alvó vadállatot, és létrehozták a világimperializmus jelenlegi, alternatívátlan formáját.) Drakulát a menyaszony portréja indítja hosszú útjára, mert a nő képében, a szüzi képben alszik az erő, melyet Drakula felébreszt, Lucy az egyik oldal, a kép, melyben az élet álom, Vampíria a másik, mely a teljes ébredést úgy mutatja be, mint a gonosz ébredését. Harker túl sokat akar: vámpírvadász is, s egyúttal magánember és szerető. Funkciói nem viselik el egymást, a szerelem ereje az ellenálló harcos gyengesége. A bukott Harkert követi barátja, Van Helsing (Peter Cushing). Megkettőződik a vámpírvadász: az egyik felszabadító forradalmárként, a másik praktizáló orvosként fogja fel feladatát. Az egyiknek menyasszonya van, a másik magányos. A bukott ember mindent akart, a nyomában neki-induló utód csak egyet akar. Az első hős az álhős, a második az igazi. Terence Fisher filmjében a vámpírológus Van Helsing növi ki magát Drakula nagy ellenfelévé. A két pólus között értetlen filiszterek és alamuszi szépasszonyok járnak egy kísérteties világ haláltáncát. Van Helsing feladata, hogy a kísérteties világot megmentse az igazi kísértetvilággá váló átváltozástól.

A zombi- és vámpírfilmek, melyek lényege a kortörténet mint kortörténet, olyan lelki körkép adnak, melynek jelentőségét az utókor jobban fogja látni, mint a kortársak, kiknek a testi, lelki és szellemi terrorral szembeni tehetetlenségéről szólnak e filmek. Terence Fisher filmje arról szól, mi lenne, ha Camus Pestis című regényének kórját a Bukás hőséneke kellene kúráltnia. Ez itt a Harker-történet lényege, melynek végén a film készítői is megriadnak attól, ami jön vagy jöhet, s visszahozzák a múltból, a romantikus horrorból, Van Helsinget, hogy elhárítsa a katasztrófa imént megsejtett új lehetőségeit. A kudarcot vallott Harker nyomában tűnik fel a vár alatti fogadóban Van Helsing. A Hammer-filmek ettől fogva kemény és hangulatos vonásokkal színezik a megfélemlített világ képeit. Az emberek nem kérnek segítséget, mert bizalmatlanok, s nem adnak felvilágosítást. A hallgató világ nem vallja meg baját. Terence Fisher kezdi cifrázni a kényszerneurotikus rituálékot, melyek át- meg átszövik az életet de – mivel a megfélemlített hallgatás világában senki semmit nem tud pontosan – csak a valóban hatékony intézkedéseket pótolják. Általában az segít, aki a bús és dühödtt szolgáló világ leggyengébb láncszeme, ezúttal a cselédlány. Tőle kapja meg Van Helsing elbukott barátja naplóját. Így az első utas kudarca a második sikerének ára, Harker idealizmusának bukása mégsem értelmetlen bukás. A film végén Van Helsing, az orvos küzd a csábítóval, nem a férj vagy vőlegény, mert a csábítóknak nem a nő kell, csak a nő élete és vére.

A vámpír lényege az intelligencia és a gonoszság. A zombi ereje nyers pusztító, romboló erő, a vámpíré elbűvölő, törbe csaló, kihasználó, számító és kényszerítő hatalom. Szellemi fölényben van világával szemben, melyben a szellem ára a szellemtelenség, a koncentrált szellem kisajátítása árát fizeti meg a szellemtelen, babonás, tehetetlen, gyámoltalan, naiv nyáj. A szellem is rablott és halmozott kincs, akárcsak a vámpír által kiszívott vér, mert az intelligencia nem személyes szellem, csak tanult kombinációs készség. Az embertelen hatalom elnyomó nagysága az absztrakt analízis és nem az individuális szintézis ereje. Az intelligencia ezért a verseny, a rablás, az elnyomás és pusztítás közege. Lugosi Béla az intelligenciát kaján ravaszkodásként mutatta be, Christopher Lee a megvetést, a türelmetlen és gögös gonoszsgát hangsúlyozza. A vérbe boruló vörös szemek és a hegyes vámpírfogak

ragadozó természetet adnak Lee arcának, míg Lugosi inkább celszövő, szellemes intrikus. Lugosi cifra, pózoló modorával szemben Lee fősvényebb eleganciájából gyorsabban, s teljesebben tör elő a nyers kegyetlenség. Lugosi intelligenciájával még összefér a költészet és melankólia, melyeket Lee vámpírja türelmetlenül elvet, mint felesleges költségtényezőket. Lugosi a vállalkozók, Lee a menedzserek korának vámpírja.

(V)iszonyok

Terence Fisher filmje megkettőzi a Murnau és Tod Browning műveiből (végül is Bram Stoker regényéből) átvett veszélyeztetett emberpárt. Harker menyasszonya Lucy, akinek képe nyomán Drakula felbukkan Londonban. A korábbi filmek, melyekben a szerelem a perverz kéj hatékony ellenprincípiumának bizonyult, megmentik a szeretőket, vagy a szeretők egyike a másikat. Murnaunál a szerelem menti meg a világot, Tod Browning filmjében a bölcsesség (mint figyelmes szorongás, szorongó érzékenység, az ész szorongása) menti meg a szerelmet. Terence Fisher filmjében megjelenik a menthetetlen szerelem. A pusztulásra szánt Lucy-Harker pár mellett, szükségessé válik egy másik pár is: Mia (Melissa Stribling) és Arthur (Michael Gough). Arthur Lucy bátyja, Mia pedig a feláldozott első hősnő sógornője. A Murnau-féle Hutter-Ellen és a Tod Browning-féle Harker-Mina párnak megfelelő szerelmesek, Harker és Lucy ezúttal Drakula áldozatai. Az új film ily módon mintegy visszavonja az előző filmek happy endjét, visszavesz valamit a szerelem hatalmából, s a tudás hatalmát is kritikusan szemlélve, új megoldást keres.

Lucy bátyja, Arthur, és ennek felesége, Mia ápolják az elhagyott menyasszonyt, a beteg leányt. Az Erdélyből érkező Van Helsing ismeri fel Lucy vámpírbetegségét, a fölényes és agresszív Arthur azonban nem hisz neki, kidobja a tudóst. Arthur, aki Van Helsingtől félti Lucyt, ostoba óvintézkedéseivel szolgáltatja ki hűgát Drakulának. A nyárspolgár, aki a tudásból fabrikál bűnbakot és a tudásból ellenségképet, a gonosz akaratlan szövetségese. Arthur mindvégig rosszul dönt, s vaskalapos agresszivitással képviseli döntését. A kisember fordított világban él, a gonoszt tartja jónak és a jót gonosznak. A hízog és megnyugtató látszatnak, a kiszámított retorikának ad hitelt, s a tudás tapintatlan kegyetlensége számára az iszonyat. A meghitt kellemesség és védettség látszata, a giccses lelki kényelem és a gondolkodás feladata alól felmentő szokás azonban az igazi iszonyat csalétké és szálláscsinálója. Az idealista rajongó félúton volt a kisemberi illúziók és a hatékony, cselekvő tudás között, melyet Van Helsing képvisel. Az utóbbival lép be a cselekménybe, megzavarva a kisemberi lét sötét titkokat eltakaró idilljét, az Illúziótlan Bölcs, a Sötét Tudó. Feladata, hogy mielőtt megharcolhatna a gonosszal, megharcoljon a hazug illúziókkal. A kisemberek elbarikádoznak az otthont, a hazát, szeretnék lehasítani és száműzni, maguktól messzire tudni a rosszat, ezért határokat vonnak és tilalmakat állítanak. E háritási rendszerek lebontása az első feladat, mert a gonosz legyőzésének feltétele a megértés, mely a háritások legyőzését, a helyzet illúziótlan, teljes feltárását kívánná, mert a gonosz létfeltétele épp a háritás és szépítés. A Rajongó és a Tudó egyaránt elébe ment mindannak, ami elől a kisemberek menekültek, de a Rajongó nem volt felvértezve. A Tudót ezzel szemben éppen felvérteztsége teszi, a kisemberek perspektívájából, összetéveszthetővé a gonosszal. A Fisher-film ostoba Arthurja Van Helsingnek üzen hadat.

A fiatalok egyike halott, másika beteg, így az idősebb pár körül forog a cselekmény. Középkorú pár melodráma: a válságból a szerelem másodvirágzása bontakozik ki. Nem

második szerelem, hanem a köznapok monotonijából a megtámadott viszony válságában újjászülető első szerelem. Arthur öröklí Renfield idegesítő, pimasz és ostoba vonásait, miáltal a film első sorban asszonyportré, az érett asszony kései beavatási válságának a nemeshorror mértéktartó pátoszával megemelt pikáns története. A férj együgyű racionalizmusának fafejű ellenállásával szemben Mia érzékenysége válik Van Helsing első szövetségesevé, igaz, hogy később, mire Arthur nagy nehezen kooperálni kezd a doktorral, ugyanez az érzékenység Drakulának szolgáltatja ki Miát, akinek középponti szerepe is igényli, hogy semmiből se maradjon ki, megteremtse az erők egyensúlyát. A vámpírfilm története a nők diadalmenete. Mia a konkrétum. A film elején szorongás és puritanizmus egységét képviselő Mia a film végére szoliditás és gyönyör együttesének képe. A film elején szép beállítást látunk: míg a férj és Van Helsing vitáznak, polarizált pozíciójuknak megfelelően állítva a nézővel szembe, a zsúfolt, meghitt és mégis titokzatosan árnyas, útvesszőszerű viktoriánus otthon mélyében szinte feloldva, a kép középpontja a kiterített nagy ruhakölteményében trónoló, talányos passzív pózba dermedt érett asszony, akiben mintha minden fény koncentrálna vagy mintha belülről jövő fényben fürdene. Lucy körül folyik a vita, de őt még nem is láttuk. E cselekményben Van Helsing Drakula fő ellenfele, a tudás és tett képviselője, míg a kotnyeles férj képviseli a hátráltató mozzanatot, a feleség pedig a tét, kiért a harc folyik.

Furcsa szerelmi generációváltás tanúi vagyunk, melyben az idősebb generáció váltja le, szerelmes hősként, a fiatalabbat. Ez abból fakad, hogy a rock- majd beat-generáció szexualitása kevésbé romantizálható, s a horrorfilm gótikus regénytől és nagyromantikától örökölt mintáinak még hosszú időre lesz szükségük, hogy alkalmazkodjanak az új, direkter erotikához. A Mia-Lucy ellentét hideg asszonyt állít szembe a vad lánnyal, józanságot a szenvedéllyel, gondosságot az étvágygal, óvatos és félénk körültekintést a szabadossággal, diplomatikus tartózkodást a naiv gátlástalansággal. Lucy romlás és virágzás egysége, míg Mia az érettség gyümölcseit érlelő győzelmes stabilitásé. Terence Fisher filmjében az „aktívabb”, „felszabadultabb” (vagy talán könnyelműbb mert fiatalabb) nő bukik el elsőnek, míg az érett asszony, aki harminc évesen éli át – Drakulával – első orgazmusát, vissza tud térni belőle az életbe. Az asszony érzelmi elkötelezettségek birtokában válik a fiziológiai kék rabjává, míg a szeretett személyt elvesztő magányos lányt elnyeli, kisajátítja, kilügozza az agresszív kék, az izgalommegszállásra, énköltő lelki kiürülésre redukált kék, mely itt maga az élőhalál. Lucy, mint e kék rabja, él, de immáron senki és semmi. "Belépnek a haláltalanok rettenetes köztes birodalmába..." – diktálja fonográfjába Van Helsing, a kábítószer-függőséghez hasonlítva a vámpírbetegséget, mely szenvedély, fogság és ragály.

Van Helsing parancsa szigorú bezártságra ítél. A zártság az élet, a rés a halál. „Ha mindent megtesz, amit mondtam, talán meg tudjuk menteni.” – magyarázza Miának. Nem elég bezárni az ablakokat, le is kell plombálni, fokhagymavirággal. A szimpla zártság nem zártság, a szimbolikus lezárás a fő. Lucy áttetsző hálóingben áll, de nem az idomok dús kínálkozása a meztelenség netovábbja: a szimbólumok eltávolítása az igazi meztelenség. Amikor fuldokolva fekszik az ágyban, a kultúrától van rossz közérzete, a szimbólumok eltávolítását követeli. A gonosz a nyers reflex, fő ellenségei így a szimbólumok, a hús izgalma a szellem izgalma. A hisztéria ezzel szemben a szellem vágya a húsrá, a szellem önfeladása és a hús felidézése. A szellem bele akar halni a húsba. A szimptomatika hadat üzen a szimbolikának. Lucy története a vérmes nő fenomenológiája, melynek lényege a szimptomák túlcsoportosulása és a szimbólumok gyűlölete, a szimbolikus és reflektált lét visszaváltása szimptomatikusra

és reflektálatlanra. Ám mert a testen keresztül a lélek üzen a szellemnek, azt, hogy belefáradt a szelembe, és a testhez akar menekülni, a szimptomatika igazsága egy ellenszimbolika, a szimbolika halálvágya, önfelszámolási ösztöne. Lucy fuldokol a fokhagymaszagtól: hisztériás jelenete az ördögűzés megfordítása. A hisztéria, mint rituálé: ördögidézés. Nyugtalanul lépdel a leány fehér hálóingében, melyet átvilágít az éjszakai hold, kibontja nyakát, leveszi a védelmező nyakláncot, s gondosan elzárja, majd elterül az ágyán. A kéjvágy, melyet arcán látunk, feltétlen odaadás, teljes önfeladás, megadó szembenézés a véggel, kíváncsi szorongással teljes halálvágy. Elmúlást szemetelő, avart táncoltató őszi éjféli lép be az ablakon a teliholddal. Másnap reggel Lucy halott.

Lucy átváltozását nem láttuk, nagy attrakciója a visszaváltozás. Ezáltal a két metamorfózis viszonya megfordul, s Lucy visszaváltozását követi Mia átváltozása. Tod Browning filmjében Renfield legyeket, pókokat és cselédeket zsákmányolt, Lucy gyerekeket. Az új Lucy is az utóbbit műveli. Lucy, mint élőhalott, a vámpírszolgák rokona, de legyek és pókok helyett gyerekeken él. A gyermek és a „jouissance” a klasszikus mozimitológiában ellenprincípiumok. A vérmes nő mint antianyanya nem szüli a gyermeket, hanem fogyasztja, a kéjnő kéjgyilkos, minden kéj kéjgyilkos, mert önző, nárcisztikus, autisztikus jelenség. „Ez egy báb, mely megszállott és romlott a gonosztól. Ez már nem Lucy, nem ő maga...” – magyarázza Van Helsing. Csak egy hüvely, egy báb, egy tok. A vámpírt a szívtelenség szakította ki a világból és tette erőssé, ruházta fel szabadsággal és mindenhatósággal. Ezért is kell talán valamiféle nagy szöveget verni a szívébe, mintegy visszaszögezni őt a világösszefüggésbe, melyből kiszakadt, hogy élőködjön rajta. A szögnek kezdetben fából kell lennie, azaz természetes anyagból, mely nem a világot szintén megerősökölő ipar mesterséges összefüggéséből való. Van Helsing ráhelyezi a nyársat Lucy keblére. Vér fröccsen, a vad arc megszeli a véres, de megváltó, kínzó és mégis megnyugtató behatolás nyomán. Az átható sikolyt, a fröccsenő vért, a gyűlölködő acsargást és fintorgó vergődést követi a maradéktalan megszépülés. Lucy bűnbe esett, de nem volt bűnös, bepiszkolódott, de a piszok kívülről jött. Legszebb arca a halálból néz vissza bátyjára, akit az imént még meg akart marni. Előbb obszcén lány, utóbb rút és rettenetes, végül szép. Csak az igazság maradandó: az utolsó kép. Vampíria szépből vénné vált, Lucy visszafiatalodik szüzzé, rémes, vad nőből szép szelíd lánnyá változik. A női izgalom képéből a nyugalom képévé alakul. A gonosz Vampíriát széppé, a jó Lucy-t gonosszá és csúffá tette az izgalom. Végül Lucy is megvalósítja a viktoriánus nőideált, mely a nőt képből, halálból és álomból komponálja. Legyen életidegen, ha az élet gyilkos erő, csak kegyetlen létharc. A falánk és offenzív modern élet már csak pusztít, a foganó, szülő képességgel bíró nő ezért valami életen túli, életen kívüli, felettes élet képviselőjeként jelenik meg.

Mia története

A Hammer-horrorok rebellis és erotikus filmek, melyek azonban mind a forradalmat, mind a szexuális forradalmat, mint zsarnokian levezényelt kollektív paranoiát, bizalmatlanul szemlélik. „Marx temetkezési vállalkozó” – az Erdélyben feladott koporsó londoni címzettje. Nem a Vatikán pincéiben nyomozunk, mint Gide, hanem Marx pincéiben. Kísértet járja be Európát: a réminvázók és a marxizmus párhuzama a filmek játékos és antiideológus ironiájának műve. A felszabadító mozgalmak elnyomó intézményekké dermednek, az egyéni lázadás azonban minden nap lázadhat saját tegnapija ellen is. A Hammer-horror erotikája még tele van friss pátosszal, mert ez az erotika még lázadás, és nem mozgalom. Drakula elcsalja,

Marx pincéibe rendeli az asszonyt, s a kirándulás eredményeként titokzatos, kivirágzott nő érkezik haza a külvárosi síkátorokból. Reggel fut be, talányos mosollyal, nyakára szorítva boáját. Később a temetőben keresik Drakulát, akit Mia otthon rejteget. Míg a férfiak Mia megmentését tervezik, az asszony csendesen hímezget mögöttük, Drakula immár az ő titka, kísértése, kéje és rizikója, a saját pincéjében. Az Európát temetni és nem dicsérni jött forradalom pincéi átváltoznak az otthon, az én, az ösztön pincéivé: mindkettőből egyazon kegyetlenség pinceszaga árad. Mia rejti a koporsót, s azóta olyan titokzatosan derűs és bájosan talányos. Mia otthona a koporsó rejteke, Mia élete, kivirágzó teste az élet és halál titkának korszója. Most Mia áll szemben Drakulával, élveteg, húsos arccal, rebbenve, remegve, az ágy felé hátrálva, oldott, lazult, engedő, dőlő testtel. Hiába váraкоznak a lovagok kinn a hidegben, benn közben akadálytalanul zajlik Mia forró éjszakája, mert a rém nem a külső tény értelmében idegen. Az eredménytelen őrségből hazatérő Arthur és Van Helsing ájult, véres asszonyt találnak az ágyon. Terence Fisher filmjében a fertőzés gondolatánál erősebb a parazitizmus témája, Mia ezért megmenthető. Van Helsing vérátömlesztéssel siet az asszony segítségére s a férj felajánlja vérért. A szerető elveszi a vért, vért rabol, a férj vért ajándékoz a nőnek. A szerető kéjt ad, és elveszi az életet, a férj időt ad, életet. Drakula és a nő összekapcsolódását a férjjel való összekapcsolódás gyógyítja. Humorisztikusan patetikus, groteszkül melodramatikus jelenetet látunk, két embert egy vérkörön. Van Helsing szorgoskodik, bábáskodik fölöttük, a férj szüli ujjá a nőt, s Van Helsing segít, a barát. A felületes, alkalmi összeforrást a mélyebb összeforrás gyógyítja, ez a kiút a házasság (s egyúttal a középső életszakasz) válságából (mert ha mindezt a középső életszakasz válságaként értelmezzük, akkor Drakula nemcsak a fogyó idő élesztette páni szenvedélyt jelenti, hanem magát a halált is, melyet elűzve, a pár megerősített szövetsége által legyőzve, nyernek még egy életet).

Lucy és Mia közös sorsa a találkozás az undorító iszonyattal és a képes kinnal. Az egyik nőt a traumatikus találkozás bővöletes undora és iszonyatos kéje asszimilálja, a másik asszony a traumatikus találkozás által adott ingereket asszimilálja. Már Tod Browning Minája sem egyszerűen megtisztít és megment, mint a Murnau-film asszonya, hanem asszimilálja a testi pokol intenzív élményeit. Mina és Lucy alakjaiban az iszonyból és undorból megtérő, illetve meg nem térő nőt állítják szembe a filmek: az előbbi az erotikus cinkos, az utóbbi az élettárs. A Fisher-filmben a szűz a frivol, s az asszony a védettebb, a visszahozható, de ő is csak a visszakapott lény módján menthető meg, mint a harmadiktól jövő. Mindig már megtörtént, amitől meg akarjuk védeni. A csábító és a védő, a felemésztő és a fenntartó, a testté tevő és a szellemmé tevő erők harcolnak érte, a közös kéj és a közös gond képviselői, de az utóbbiak mindig defenzívában. A Fisher-film megfordítja „ész bajjal jár” pesszimista igazságát: „a baj ésszel jár”. A tudós doktor is ott ragad a házban, mert beférközött a vámpír, a férj pedig megtanulja megérteni, elfogadni és megvédeni feleségét. Végül a teljes bonyolultságában megértettet tudja megvédeni, kép helyett valóságot, absztrakció helyett konkrétumot nyerünk vissza a bajból.

Előbb Mia rejtegeti Drakulát, utóbb a vámpír szökteti meg a nőt. Vad vágta következik, idegen tereken, határokon át. Végül Drakula elássa Miát, akit a szenvedély, a vér, a föld, a természet és a halál fogságából kell visszavezetni az életbe. A harc, mely a vámpír halálához vezet, a pólusok, Van Helsing és Drakula közvetlen érintkezése, mint a kirobbanó feszültség csúcspontja, a drámai megelevenedés olyan végső intenzitása, melyhez képest az erotika csak a végső csúcspont felvezető plátó jelensége lehet. Van Helsing letépi a függőnyt, s keresztre

tett kardokkal állja a rém útját, kard és feszület kombinációjával, míg a fény végez Drakulával. A vámpír halála az egzaltált vonaglás, a nehéz fuldoklás, a rothadó zsugorodás és a szétfeszülő elporlás stációin halad át. Végez vele a fény, s szellő söpri el maradványait. Mia tenyeréből eltűnt a bélyeg, a férj által ajándékozott feszület beégett nyoma, mely felfedte az asszony titkát. Drakula is eltűnt, csak gyűrűje maradt a kövön. Valami maradt belőle, mintha jelezné Miával való érintkezése, keveredése, eljegyzése változatlan érvényét. A semmi gyűrűje a megperzselt és megmentett Mia szenvedélyének emléke, Drakula emlékeként pedig azt jelzi, hogy semmi sem válik teljesen semmivé, csak a semmi képes mindenné válni. A semmi: minden együtt. Minden a semmiből jön, s oda húzódik vissza, ott vár, vadászlesen. A hatalom pedig az, ami valami mással szemben, s minél nagyobb hatalom annál több mindennel szemben: a semmit képviseli.

1.4.4. Terence Fisher: *Dracula: Prince of Darkness* (1965)

A *Dracula, Prince of Darkness* a *Horror of Dracula* záróképsorával indul. Tíz éve legyőzték Drakulát, azóta béke honol a Kárpátok vidékén, míg egy angol turistacsoport gátlástalansága, kíváncsisága és könnyelműsége fel nem ébreszti a rémet. Gazdaságilag talán a helyi társadalom tagjai élőködnek a becsapott turistán, lényegileg mégis a turista az élődsi, aki nem vesz részt az életben, életem kívüli vendégként bolyong, tisztán receptív, befogadó, fogyasztó, pusztító, felhasználó egzisztenciát képvisel, élményeket szív magába. Nem tartozik hozzá a világhoz, nem nő bele, nem változtatja meg, ebben az értelemben sem élő, sem halott. Ne menjenek Karlsbad felé, tanácsolja az abbé, vagy ha már nem akarják kihagyni, legalább kerüljék a kastélyt. A helyi társadalmat szokásrendszer védi, az angolok azonban a szokást nem, csak a tudományos magyarázatot akceptálják. A szokások valóban nagyrészt kényszerneurotikus rituáléknak tűnnek, az abbé meg is rója a falusiakat a mindenüvé felagatott haszontalan fokhagymafüzérek miatt. A haszontalanságok között mégis ott rejlik a mélyebb bölcsesség, mely a teljességek kapcsolata, a teljes ember részvétele a világ teljességében, az egész élet átérzése az egész ember által, s nem az okadatoló tudás absztrakciója. A babona mélyén titkos tudás rejlik, a hivatalos tudás mélyén pedig modern babonák.

Az abbé („Sandor atya”: Andrew Keir) ezúttal Van Helsing utóda, akinek a felvilágosult idegenekkel éppúgy meggyűlik a baja, mint a babonás parasztokkal. A vendégek egyébként jobban szót értenek a vámpírral, mint a rettegő néppel, azért esnek csapdába, mert fenn, a kastélyban érzik magukat otthon, nem lenn a faluban. A vámpír félelmes mivoltában is vonzó és előkelő, mert individualista értékeket képvisel, az individuum korlátlan önkívülését, az én és a kék felszabadulását, az önzés szabadságát. Minden felszabadulás elnyomással jár: a fentiek magukat szabadítják fel és a tömegeket vetik alá, a tömegek a fentieket szeretnék alávetni, sőt, megsemmisíteni. Két egymással ellentétes felszabadulási koncepció bontakozik ki, a függvényeként jelentkező kioltási koncepciók kíséretében, az egyenlőtlenség illetve az egyenlőség felszabadulása. A türelem a vámpír oldalán van, túl az erkölcsi tilalmak, a számonkérés és az ítélet világán. Az elnyomás a felvilágosodott, és a forradalom a babonás és obskurus. A tömeg türelmetlen, ők indulnak a Hammer-filmekben lincselni, sirt, hullát gyalázni: ezúttal egy szegény parasztszűz hulláját védi meg a hisztérikus népi igazságszolgáltatástól az abbé. A kétségbeesett és tudatlan elnyomottak lázadása a Hammer-filmekben áldo-

zatokra csap le, nem bűnösökre. A vámpír magában véve monstrum, míg a „normális” emberek együttesen alakulnak szörnyű tömeggé, kollektív-rémmé. Egyesülve esztelenül rombolnak, külön-külön viszont gyávák. Veszélybe került utasaink nem kérhetnek segítséget, mert az emberek a kastély létét is tagadják. Olyanok, mint a westernek gyáva polgárai, akik sorra cserben hagyják a magányos hőst (*Délidő, Ben Wade és a farmer*). Együttesen gyilkosok, külön-külön áldozatok, soha sem szuverén emberek.

A vár nem szerepel a térképeken, s a kérdésekre a falusiak nem szolgálnak felvilágosítással. Nem hajlandók beszélni a Drakula-rezidenciáról, a kocsis pedig, aki végül kidobja az erdőben csomagjait, s megtagadja az út folytatását, még ránézni sem hajlandó a fölöttük magasodó intézményre, az evilági túlvilágra, a menny helyére tolokodó pokol, a hatalom tűzvagy sásfészke. Amikor Charles vissza akar térni a várba az elveszettekért, Diana tiltakozik: „Kérjünk inkább segítséget a faluból.” Charles keserűen felel: „Hogy a fenébe, mikor ennek az átkozott kastélynak még a létezését sem ismerik el.” A parasztek ismerik a veszélyt, de nem merik kommunikálni, míg a nyugati vendégek fel sem ismerik. Turistáink számára az eléjük táruló társadalom csak egy skanzen, a kultúra pedig csak show; a valóság hallgat, nem nyilvánul meg nekik. A rejtőzködő igazság csak az együttélő számára nyilatkozik meg, a megismerés a tárggyal való együttélés, olyan mint egy házasság. Turistáink ezzel szemben olyan felszínes világot képviselnek, amelyben az információ csak futó kaland, mert az ember is csak futóbolond, élmény-nomád; ez az élményvilág, melynek lényege valami episztomológiai promiszkuitás, minden élmény erotikussá és minden erotika felületes kalanddá válása, kiszolgáltatja őket az eseményeknek, s a cselekvés pillanatában cserben hagyja. A régebbi álmelméletek prófétikus funkciót tulajdonítottak az álmoknak, Freud a múlt alapkonfliktusait kereste bennük; az „álmogyár” termékének értelmezésén dolgozó fenti fogalmazásmódunk azt kívánja érzékeltetni, hogy mindkét funkció valóság, különösen a fantasztikus műfajokra jellemző a prófétikus funkció valamilyen modern változata, mely első nyomelemeik alapján dolgoz ki jövődöntő mentalitásokat és problémákat.

Turistáinkat, akik nem hallgatják meg a jótanácsot, világuk, világunk cserben hagyja, miközben elébük megy egy könnyelműségük által felébresztett másik világ. A parasztkocsis elmenekül, de hintó jön eléjük a kastélyból. Odafenn nem találnak lakót s személyzetet, de terített asztal várja őket. Eleinte bizonytalan a dús vacsora rendeltetése, de amikor felfedezik a vetett ágyakat, fűtött szobákat, s bekészített bőröndjeiket, világossá válik, hogy őket várták. Vártak bennünket a világban, helyünk van benne számítottak ránk! Ez azt jelentette valaha: feladatunk van. Terence Fisher filmjében a legnagyobb remények gúnyképpé változása vezet fel a horrort. Egy boldogító üzenet plágiuma a borzalom csalátka. Az, ami a hit, a remény, az üdv ígéretének kifejezése volt, itt az iszonyat kifejezésévé válik.

Vártak ránk! A vendégek meg is állapítják, kimondják: „Mintha vártak volna bennünket!” Minden őket várta és szolgálja, a tökéletes kiszolgálás kastélya este egyfajta „nagy ábránd” kifejezése, mely szerint csak a nemzeti hibák, bűnök sajátosak, az erények egyetemesek és közösek, létezik az úriemberek határok fölötti kölcsönös megértése és szolidaritása, mely jelzi, hogy az egész világ közös otthon lehet, és az is lesz, ha mindannyian elsajátítjuk a gentlemanlike-viselkedés törvényeit. Kafka hőstét a törvény kapuja várta, Terence Fisher angoljait azonban a törvénytelenység kapuja. A tökéletes kiszolgálás kastélya éjszaka átalakul a borzalom kastélyává, a védelmet és jólétet kínáló nagylelkűség a vérszívó elnyomás trükkje

volt. A terülj-asztalkám-kastély a csábítás eszköze. A szükségletek sokoldalú kielégítése családok és csapdában, a modern vágóhíd a luxushotel mimézise.

A turisták feldűlják a szendergő erő birodalmát, mely eléjük megy, miután megindultak felé. A vámpír nem lehetne hatékony világunkban, nem szállhatna alá varázshegyei felhőkakukkváraiból, ha nem lennének rokonai odalenn a síkságon. A vámpír csak oda jut be, fejtegeti később az abbé, ahová valaki beengedi, ahol cinkosa van, ahol várták, s ahova hívják, beinvitálják, utat törnek és helyet készítenek neki. Mindez, amit a korábbi filmek kollaboráns tematikája is érzékeltetett, itt a tudatosság új, magasabb fokán jelenik meg. A Tod Browning film Seward-szanatóriuma vagy az első Fisher-film családi otthona után itt kolostorba, a szent térbe hatol be a vámpír. Behatol a szent térbe, hogy behatolhasson a nőbe, a két tér, a kolostor és a nő átfedi egymást az ostromlás fantáziáiban. A behatolás, mely a kolostort profán térré teszi, a nőt kéjlénnyé, vámpírszolgává, ragadozóvá hivatott átváltoztatni. A szent tér végpont, ahonnan csak egy más dimenzióba van kiút, létsíkot váltva, s ugyanígy a nő mint szűz vagy anya lehetőségter, hol az új generáció vár a léte lépés sanszára, mely a szerelem és házasság egységében, kaland és gondviselés egységében, az előbbinek az utóbbihoz tovább vezető erejében, és az utóbbi visszaható legitimitásában nyilatkozik meg. A profán tér, s a nő mint promiszkuus kék-játszótárs: mindkettő átjáróház, köztér, vendégfogadó. Azt is mondhatnánk, a kolostor vendégfogadóként és bordélyként való varázstanító újradefiniálásért folyik a prózai-destruktív Drakula harca. A kolostorban is él, ártalmatlan, csendes örülteként, egy sunyi kéjeknek hódoló, férget csemegéző, légyevő vámpírszolga, még Drakula előző érájából örökölt figura, akinek viselkedése azonban megváltozik, midőn a vámpír ponyvaskocsija letáboroz a kapuk előtt. Ha minden megváltozik s valóság lesz a paranoia, a legjelentéktelenebb és legtorzabb kis senki is fontos személlyé válhat. A benti szálláscsinálók munkáját a kinti csábítók könnyítik, elveszített, átváltozott szeretteink, kik rokonarcú rémekként szölongatnak az ablakban: „Olyan hideg van idekinn. Fázom! Üldöznek! Félek!”

Fisher előző *Drakula*-filmjéhez hasonlóan itt is két emberpár lép érintkezésre a gonosszal; az első áldozatul esik, a második megmenekül. A szerepek felosztása az előző film fordítottja: ezúttal az idősebb pár az áldozat, s a fiatalabb menekül meg. A civilizációt kívülről rohamozók között is van emberi lény: a fellegrár emberi lakója, szolgának álcázott gyilkos és helytartó, ki a lemészárolt angol vérével kelti életre Drakulát. A vámpír beépített embere ezzel szemben a kolostori könyvkötő. A vámpírszolga szerepe differenciálódik: külső rohamozót és belső kapunyitót is igényel az invázió. A harmadik vámpírszolga az asszonyból válik, ki mobilis orgazmusvadászként (vagy általánosítva: élményvadászként), cserben hagyja tartós viszonyait. Ha újabban már nem információs társadalomról beszélnek, hanem élménytársadalomról, ennek a Fisher-film hősnője, Helen Kent (Barbara Shelley) az egyik alapítója.

A hisztérikus, szorongó Helen s a kényelmes, öreges Alan (Charles Tingwell) az idősebb, míg a kialakulatlan Diana (Suzan Farmer) és az izgága Charles (Francis Matthews) a fiatalabb pár. A cselekmény bevezető szakaszában, melyet az elháríthatatlan katasztrófa követ, hogy a második szakaszban az újabb katasztrófa elhárításáért folyhassék a harc, Helen áll a középpontban. Az ideges asszony páni félelme rontja a víg csoport hangulatát. „Ha rám hallgattok volna...” – panaszkodik Helen. Letorkolják: „Ha rád hallgatunk, még Angliában volnánk.” A kastélyban megtapasztalt kellemes fogadtatás során Helen szakadatlan vészjelzéseket ad. A kétértelmű helyzetet csak ő interpretálja negatívan, a többiek jóindulatú bizakodással szemlélik, s kellemes oldaláról látják. „A legrosszabb, hogy egyiktek sem ismeri

fel, milyen veszélyben vagyunk.” – mondja a nő. Szakadatlanul jelez, a baljós vámpírszolga megjelenésekor is ő sikolt. S amikor a másnapot tervezgetik, megszólal: „Nincs számunkra holnap.” A falu kórusa néma, így Helen a tragikus jósnő, ki előre látja, de nem háríthatja el a tragédiát. Sőt, többről van szó, nemcsak arról, hogy a látó érzékenysége nem segíthet. Éjszaka a férj békésen alszik, csak Helen nyugtalanzkodására indul el körülnézni a folyosón, s így lesz a mézáros áldozata. Helen hisztériájának szerepe nem egyértelmű, nem pusztán a könnyelmű vakság látó ellentétéként játszik szerepet. Sem a rettegő nőnek, sem társainak nem használ rettegése. Ez a rettegés nem iszony-ismeret, nem semmi-ismeret, Van Helsing gonosz-ismerete viszont nem rettegés. A hisztéria itt olyan pánikbetegség, amely széthinti a pánikot a környezetben, társaiban generálva, hogy maga szabaduljon tőle. Ezzel pontosan azt a káoszt kavargatja és táplálja, aminek kibontakozása megfelel az általa bejósolt katasztrófának. Helen tehát nemcsak jósnő. Míg kívül vannak, jóslata védelmező, megelőző szerepet játszik, ám miután belül vannak, a helyzet rabjaként, a szorongás az ellenfél malmára hajtja a vizet, segíti a negatív kibontakozást. Az extrémsszituációban, a cselekvés idején nincs helye a szorongásnak, a rémeket látó Helen válik férje akaratlan vágóhídra küldőjévé. Ő zavarja ki házastársát az ágyból, hogy nézzen körül, ezzel teszi lehetővé annak megölését, így hisztérikus félelmei teszik Helent akaratlan vámpírszolgává. A *Dracula: Prince of Darkness* továbbfejleszti a horrorfilm vámpírszolga-konceptióját: felveti a bennünk lakó vámpírszolga, a vámpír dolgát megkönnyítő emberi tulajdonságok problémáját. Érthetetlen, magyarázza a szerzetes, de a vámpiroknak közöttünk élő szálláscsinálói, fanatikus hívei vannak, a vámpír nem jöhet be egy házba sem, csak ahová hívják, ahol várják, tanítja az abbé: ezzel Terence Fisher filmje olyan mély értelmű törvényt vezet be, amelyet Abel Ferrara később a „lélek házára” alkalmaz. Miután a férjet már lemészárolták, Helen még mindig alaktalan szorongások rabjaként vívódik odafent, s a jövőben látja a szörnyűséget, lehetőségként észleli a megtörténtet, jövőként a jelent. Ez a szorongás nagy illúziója, s a szorongás e tekintetben remény: úgy tesz, mintha az ismeretlen és megkerülhető jövő eshetősége lenne az, ami valójában az iszonyatos jelen beteljesült kegyetlensége. A szorongás nem tud jelent látni, csak jövőt, elválaszt a jelentől, lehetetlenné teszi a reagálást.

A Helen-Alan házasságban minden a múltban van, a Diana-Charles házasságban minden a jövőben. A kiégett, fáradt, ideges pár másként reagál, mint a vidáman könnyed. Helen szorongása mintha vágyná, felidézni segítené a bajt. Attól szorong, amire jobban vágyik, mint amennyire szorong tőle, a szorongás intenzitása csak egy vágyintenzitás sikertelen, mert a veszélyt nem visszatartó, hanem előidéző mimézise, ezért veti bele magát az átváltozott Helen az eszeveszett, acsargó szenvedélybe, s mámora ezért olyan destruktív.

A film cselekményének lendületet adó csúcspont Alan kegyetlen halála, s Helen iszonyatos kivirágzása. A dramaturgiai plató így ezúttal a csúcst követi, s nem annak előkészítését szolgálja. Az izgalom végső csúcsai nem szolidak. Miután bemutatta őket a film, a továbbiakban a szolid örömök felé való visszaút keresésével foglalkozik. A vámpírszolga, az iszonyat prózai helytartója felmetszi a szarkofág felett lógó férj torkát, hogy vérét Drakula porával elegyítse. Az Alan keresésére induló feleségnek szembesülnie kell a csörlővel magasba emelt, meredten lebegő hullával, mely életét, vérét ejakulálja. Egyszerre ott áll a sápadt rém, kegyetlen vigyorral. A megtettesült vámpír a férj variánsa, felerészt belőle való, felerészt azonban idegen, ki nemcsak prédává avat, ennek közvetítésével ragadozóvá is tesz, százéves bénaságból felszabadult bestiaként és bestiává felszabadítóként kínálva fel a széles világ

minden kegyetlen és magányos, zsákmányoló kéjét. Barbara Shelley undorító és rettenetes, de kívánatos és izgalmas Helent alakít, aki sokáig várt, aztán túl messzire ment. Áttetsző hálóingben látjuk viszont, játékos, csalfa, vidám, és gonosz mosollyal. Az előző film két alakja, Lucy és Vampiria kombinációjaként, Drakulával küzd a zsákmányért. A hím és a nőstény egymásra sziszegő ragadozók, kik a harmadik testéért küzdenek. Ne feledjük: Alan, a férj véreből „kelt ki” a rém. A Drakulaként feltámadt Alan és az új Helen olyan beavatási meseterek, akiknek ígéreteire és titkaira, az általuk felkínált túl nagy szabadság félelmes vonzataira a beavatandó fiatal pár nem tart igényt. Helen Charles nyakára veti magát, Drakula pedig már hosszú idő óta hajszolja Dianát, akit sikerül is a kolostorból visszacsalni a kastélyba. Ezáltal a két kiinduló párból két új pár képződhetne, Diana azonban, aki felfedezi a nyakában lógó kicsiny kereszt hatását, megakadályozza a cserebomlást. A fiatalok elmenekülnek, s marad az egymás szomját csillapítani képtelen vad pár.

Dianát is Helen kóstolja meg végül, nem Drakula. Az abbé azonban kiégeti a fiatalasszony sebét, megnyugtat, sikerült megmenteni. A film második felének két nagy attrakciója két vámpírhalál. Helen halála szadomazochista csúcspont, Drakuláé, érdekes és eredeti módon, melankolikus. Christopher Lee Drakulája csak halálában fedezi fel Lugosi Drakulájának melankóliáját. Helen minden szorongása féktelen vágyba csapott át, és kiélt vágya felszabadította ismeretlen és nem sejtett gátlástalan gonoszságát és kegyetlenségét. Tehát attól szorongott, ami benne rejtett. Minden ember a kapuja, világba lépési sansza, napvilágra lépési lehetősége minden jónak és rossznak, az identitás kérdése pedig az, hogy meddig asszimilálja a szabadság és mérték az erőket, és mikor asszimilálják azok a szabadságot. Helen elvesztette magát. Ez már nem a maga sógornője, ez maga a gonosz, az abszolút rossz, magyarázza a pap a rokonnak. Szét kell rombolni a gonosz hüvelyét: Helen hosszan vonaglik a szívébe fúródó nyárs alatt. Az asztalra kiterített nő szenvedélyes vergődése erotikus: nagy nimfomán szeretkezés a mindennel és semmivel. Közben a mellébe hatoló nyárs s a fröcsögő vér piros tócsája fölött kisimul arca. Szelíd arc, harmonikus szépség, megbékélt nyugalom, nem is az ideges asszony, és nem is az őrjöngő kéjenc. Van-e nagyobb kiváltság, mint mindenben túl, mindent megélve, a szép halál révébe érni?

Már Lugosi is csak a halált kereste, igazában nem a nőkre vágyott. Fisher új filmje a szép halálszimbólumok galériája. Míg Charles a várárok jegén harcol Drakulával Dianáért, a harcos pap körülövi, hogy elsüllyessze a grófort, kinek a golyó nem árt, de árthat a víz. A borivás a vérszívás előzménye, a tiszta, hideg hegyi víz – az első részben feltűnő, a kastély előtt rohanó hegyi patak fröcskölő vize – ellenprincípiuma vérnek és bornak. Drakulát elnyeli a mély, rázárul a jég, s ott leng a mélyben, onnan tekint vissza ránk az elmosódott arc. Rázárul a tó, mint egy burok, egy anyaméh. A kamera nem tágít, a kép nem sötétül el, sokáig nézzük így. A halál itt olyan, mint egy tél két virágzó, foganó és termő évszak között, a halál csak illúzió és az örök élet csak pihen a halálban. Csak örök élet van: maga a vágy az örök élet, a minden nemzedékben beteljesületlenül ujjáébredő, megújuló; a vágy örökség, a kihunytak ébredése az eszmélőben, útjuk folytatása, örökölt hajtóerő. A vágy nem hagy békén, a teljesületlen vágy felébreszti a gonoszt avagy az erőt, tüzeli az élet kazánját. Csak a mindent megélt Helen szép, akit megváltottak a vágytól, s ezért nincs számára feltámadás. A feltámadás és az örökkévalóság a vámpírfilmekben olyan fogalmak, melyekhez démónia társul és szorongás kíséri őket.

1.4.5. A szerelmi élet pszichológiája a vámpírfilmben (Freddie Francis: *Dracula Has Risen From the Grave*, 1968)

Nőtest és templomtér

A vámpírfilmeknek kezdettől fogva centrális motívuma a nő története, akit a kegyetlen, idős, alkalmi szeretőtől, egy véres, rémes éjszakától kap vissza a hű ifjú, aki a nőt érzelmesen szereti és élettársul választja. Mindez olyan bonyolult és heterogén problémakomplexum kikeresztályosításának szolgál alapjául, ami gyakran elfedi az alapmotívumot. Készülnek azonban, a vámpírfilm nagyüzemi termelésével együtt járó specializáció korában olyan filmek is, amelyek közvetlenül az alapmotívum kihangsúlyozását, nagyító alá helyezését szolgálják. A *Dracula Has Risen From the Grave* lírai és kegyetlen, bensőséges film, a Terence Fisher-féle nagy stílus és a Roy Ward Baker által képviselt manierizmus között.

Vér csorog a harangkötélen és a harang torkából lemészárolt nőtest hull alá. A vámpír meggyalázta templom tere, majd a harang teste utal a női testre, mint a véres behatolás tárgyára. A film később fellépő hősnője papkisasszony, kinek státusza így visszautal a templomra, mint az alkalmi, prózai, véletlenszerű behatolás ellen tiltakozó nőtest szimbólumára. A szexualitás, amennyiben nyers természeti erőként jelenik meg, és nincs alávétve a lelki kultúráként vele szembeállított feminitás elvárásainak, átdolgozási követelményeinek, véres és undorító blaszfémia a viktoriánus hagyományokat őrző klasszikus horrorban, amely éppen azért hoz létre fantasztikus közeget, és azért erősíti meg és radikalizálja a végsőkig ezt a borzalom segítségével, mert a prózai világban e szublimatív, átszellemítő hagyományok nem fenntarthatók többé, s ugyanakkor még van lelki jelentésük.

A vérző harang női menstruációs szimbólum. A harang tartalmi titka a felnőttkor által vérbe borított, a természet és a társadalom céljai által autonómiájában fenyegetett lény riadt rebelliója. A nyitójelenet véres szcénáját követően a film leendő hősnője, a papkisasszony, bordó kabátban, az alternatív alak, a pincérnő pedig bordó szoknyában jelenik meg. Az utóbbinak haja is vörös.

Harcos hit és korrupció önzés

Egy éve megsemmisítették Drakulát, az emberek mégsem járnak a meggyalázott templomba, melyre rávetődik a kastély hideg árnya. A kocsmában pálinkázó fiatal papot tetten éri Monsignore, az egyházközségi főinspektor. Az öreg pap kiveszi a fiatal kezéből a szenvedély poharát, és elindul esendő társával, fel a hegyekbe, szent feszülettel pecsételni le Drakula kastélyát. Pecsét zárja le a gonosz birodalmát, a rémnek állított csapda azonban a semmire zárul, mert a vámpír nem tartózkodik a kastélyban. Az öreg pap hőstette uszítja Drakulát a hős öregember kis unokahúgára, ezért megy Drakula a városba, ahol a cselekmény folytatódik. Ám a pap tette mégsem minősül sem tragikus vétségnek, sem komikus fontoskodásnak, mert a cselekmény harcos kiéleződése, mely Drakula megsemmisítéséhez vezet, megnyugtatóbb lezárás-élményt hoz, mint a pusztá lepecsételés.

Az öreg pap hősies és naiv, lelkesült és sikertelen kötelességteljesítése akár eredményes is lehetne. Rajta áll bosszút a gonosz, kit megfosztott kastélyától, de nem ő szabadítja fel a gonoszt. Nem ő válik vámpírszolgává, hanem fiatal kollégája, aki osztozik a falusiak kétegyében, nincs meg benne az öregúr naiv hősiessége, régimódi derekassága és idealista nagyszívűsége, mely magában véve mind hatékony lehetne, csak a gyenge fiatalember, az önző

önsajnálát rossz szövetsége teszi erőből gyengeséggé. A fiatal nemzedékben több a kétely és a félelem, kisebb az erő. A kétely itt gyengeség, és nem kritikai erő. Ez a kétely az életté válni nem eléggé akaró, pislákoló impulzus, az átütő erő hiánya a szellemben, a szellem léta-karatának gyengesége. Az öregúr póztalan, puritán szerénységgel és önmagát, sőt övéit sem kímélő természetességgel igyekszik teljesíteni kötelességét. Kötelességet teljesíteni pedig annyit jelent, mint megélni, megtestesíteni az ideált, élen járni, azaz magára venni mások gondját. A gyenge pap, az erőtlen lélek, pálinkával a kezében : az új Renfield. Pálinkája a pokokat, legyeket csemegéző Renfield „életművészetét” idézi, s valóban ő lesz a gonosz szolgája, a pokol inasa. Szembe kell néznie a gonosszal, mert nem mert vele szembenézni. Cserben hagyja bátorsága, rimánkodik, ne kelljen felmennie a csúcsra, s az öreg szíve meg-esik rajta, maga megy tovább. A rém azonban nem a csúcson vár, hanem a mélyben lapul. A gyáva pap vércseppje támasztja fel a steril tél jege alatt tavaszra, új véráramok beindulására váró Drakulát.

A Monsignore (Rupert Davies) nyomán lép fel Drakula a városban, és az ateista fiatalembert, a felvilágosult diákot unokahúgától eltoltó szent ember előítélete ad hatalmat a vámpírnak a lány fölött. Szentség és kárhozat, tiszta jóság és tiszta gonoszság egyformán vétkesnek találtnak a szerelem (és vele az élet általános megújulása) ítélőszéke előtt e filmben. A magas-ztos szentség és a rettenetes varázs, a kötelesség és vágy, a remény és kietlen kegyetlenség, az üdv és az átok, a szellem és a test terrorjával egyaránt meg kell harcolni ezúttal, mindkettő problémát ad az egymásért küzdő szerelmeseknek. S mindkét erőtől örökölnék valamit! A kárhozattól a pillanatot, az üdvtől a teljességet. Egyiktől a jelenlét intenzitását, másiktól a teljes élet megvédésének képességét.

Terence Fisher előző filmjében, melynek Freddie Francis filmje a folytatása, a szerzetes orvos is lehetne vagy egyetemi tanár. Ezúttal az egyik pap vámpírszolga, a másik vámpírvadász, a vámpírvadász pedig ördögűzővé válik, ki életét ajánlja fel végül, a vámpír áldozataként. Az unokahűg helyett és annak védelmében válik Drakula áldozatává, ezzel helyet teremtve a fiatalembernek, kit kitiltott házából.

Céda és szűz

A céda és a szűz: a kocsmárosnő és a papkisasszony, Zena (Barbara Ewing) és Maria (Veronica Carlson), a könnyen kapható, sóvár mosolyú, kalandra éhes, kicsit mindig sértett és csalódott, kéjsóvár nő és a nagylelkű lány, aki nem sajnálja szerelmétől bájait, melegen csókol és vidáman nevet. Mindkét hősnő érzéki, de Maria érzelmesen, Zena lompos, igénytelen módon. Az egyik nemi jegyeit fitogtatja, kínálja, a másik teljes létét, lényét, önmagát adja át. Zena groteszkké válik, csak Maria a szép. A szűz kezdetől fogva erotikusabb az alkalmi nőnél, az állhatatos vágy tárgyával nem mérközhet az alkalmi kívánságé. A homlokán sörösüveget egyensúlyozó Paul elveszti egyensúlyérzékét az ajtóban megjelenő Maria láttán, mire végigömlik rajta, elárasztja a sör habos nedvessége, mintegy a nő bájára reagálva. A kiömlő pohár, kiáradó folyadék, mint szexuáliszimbólum, a Dr. Jekyll és Mr. Hyde-filmekből került át ide, de az új helyen tovább variálják, fokozzák, szóvá téve a fiú „sörszagát”.

A szűz ellentéte a céda, a fiatal udvarlóé az öreg mácsó. Az előbbi Paul, a péklegény (Barry Andrews), az utóbbi a vámpír (Christopher Lee). Két párt látunk, egy fiatalabbat és egy idősebbet, s a fiatalabb pár szerelme, a kezdet nehézségei és az érzések zűrzavara adja a drámai problémát. Paul Mariát, Zena Pault üldözi vágyával. Maria Paul ágyába bújik, de

később Drakulával lép erotikus interakciókba. A viszonyok konszolidációját nehezíti, hogy a szűz mindenkinek, a céda senkinek sem kell. Elutasítják azt, aki örülne, ha sorban állnának, és sorban állnak az elutasítónál. A nagy sikoly nem a női elutasítás kifejezése, mint a legtöbb monstrumfilmben. A nagy sikoly a teljes önátadás sikolya, az út vége, a szerelmi halál jele, mely a vámpírfilmben rettenetes valami. A pincéernőt, aki a péklegényt is megkísérlí elcsábítani Mariától és Drakulának is enged, dermedten vicsgorgó, siron túli röhögésbe meredt halottként látjuk viszont, akit elégetnek a pék kemencéjében.

A pék ábrándos szerető, aki megelégszik a nő ölelésével és csókjaival, Maria képét imádja, s e kép előtt, mint oltár lábainál tervezgeti a jövőt mint üdvöt, beteljesülést és boldogságot. A szenvedélyes vágy, ha nem iktat egyre több képet és tervet maga és a tárgy közé, még azt a veszélyt is vállalva, hogy soha nem kapja meg igazán, miután túl távolra toltta, ha nem vállalja e rajongás kockázatát, úgy magát a tárgyat teszi pusztán képpé, így fokoz le minden tárgyat, mert a maga léte egészében vett jelenlétet képtelen egészként megközelíteni, átléphető, továbblapozandó képként, röpke jelenségeként gázol rajta át. Zenát a pék is csak átlapozza, míg Mariát még a vámpír is magával viszi, megőrzi, kegyetlen szerelme lassú tüzén főzi a gonosz örökkévalóság számára.

Paul szerelmi háromszöge, Zena és Maria között, nem bontakozik ki, mert Zena nem erős vetélytárs. Így a cselekményt a másik háromszög határozza meg. A drámai teret konstituáló háromszög Maria két kérője, nappali és éjszakai, egész életre illetve alkalmi kalandra meghívó csábítója, a péklegény és Drakula között körvonalazódik. A vérző harang s a bordóba öltözött nők, a változás szimbólumai adják fel a problémát. Egy meghaladott, archaikus, múltbeli arc jön el értünk, amikor a jelenbeli arc elévül és az embernek meg kell találnia jövőbeli arcát. Minden összeomlik és újra ki kell találnia magát.

Csábítások

Első légyott

A papi nagybácsi által kidobott ateista vőlegényt, aki bánatában leitta magát, Zena ápolja. Közben Maria a lányszobából, melyben még gyermekkori babájával alszik, az ablakon át kilépve, a tetőkön át indul szerelméhez. A „helytelen gondolkodású” tudományhitű fiatalembertől eltiltott katolikus szűz a kisváros kéményei fölött lebeg, mélységek felett, magasságokban, alatta alvó világ. A képek nem a nyaktörő mélységeket hangsúlyozzák, hanem a fenti világ szabad felülemelkedettségét s magányos meghittségét. A sírvilág ellentéte a háztetők közelébe hozott hetedik mennyország, a szerelem világa. A szerelem köti össze az eget a földdel, míg a szex, a kék a földet a pokollal. Ez azt is jelenti, hogy csak együtt teszik ki a lét-dimenziók teljességét, a teljes élet minőségeinek létráját. Zena közben szorgalmasan vetkőzteti a részeg fiút, izlelgeti s vallatja az eseményeket alig tudatosító, értelmetlenül vigyorgó részeg: „A másik is így csókol, mint én? Nem hiszem!” Maria idejében odaér, s kiszedi Zenát Paul ágyából, Pault Zena karjaiból. Két nő, a vörös kéjné és a szőke szűz, egymás után, egyik a másiktól átvéve vetkőztetik a fiút. De a szőke győz, ő jut tovább, ő megy el messzibbre. A pusztá erotiká hiába gátlástalan, ő az, aki csak a felszínen suhan, az erotikus nő korcsolyabajnok, míg a szerelmes asszony csak a mélybúvár. Zena odébbáll, s Drakula karjaiban köt ki végül. Míg a fiút visszaszerző Maria első éjét tölti Paul ágyában, ahova az otthontól eltávolító papi tilalom hozta el, Zena Drakula dübörgő hintaja elől menekül a parkban. Reggel cédán, keserűen, öltözetlenül lézeng a csaposnő, elesett és obszcén így, alsóru-

hában, tükörben vizslatva, majd idegesen takargatva a felbukkant Paul elől, duzzadt sebét, a testén nyílt bűnjelet. A sebét rejtő pincérnő Paullal reggelizik, mintha vele töltötte volna az éjt, mintha Paul lenne Drakula köznapi folytatása vagy Drakula Paul éjszakai arca (s így Zena is valamilyen belső démon megfelelője, kit a szenvedély ébreszt fel Mariában). Mintha a pincérnő lenne a nő éji arca, s a vámpír a férfi éjszakai megnyilvánulása. Közben Maria hazalibeg a tetőkön, a hajnal felett.

A beavatást a polarizáció közvetíti: két világ, elnyelő és megszüelő, pusztító és teremtő birodalom küzd a kétarcú emberért. Az árnyék és a krízis összetartoznak, egymást hívják elő: a krízisben az ember léte olyan lehetőségeit is megéli, amelyeket nem igenel és nem kívánja rájuk építeni életét.

Második légyott

A második estén a kocsmapincébe csalja Zena, immár Drakula asszonya, a Pault felkereső, szerelmes leányt. Maria gyengéd érzékenysége a szenvedélyes asszonyi erő rabjává válik, s az löki őt Drakula lábaihoz. A dús arany loknikkal keretezett arc bámész szemeket nyit. A szeptegő töltöttgalamb típus hipnotizáltan áll, feltálatva a keserű szolganő, a szenvedélyek rabja által. Paul idejében megjelenik és visszakapja a lányt, s felviszi a pincéből a manzárdba, a második találka mégsem ismétli az első idilljét. A második estén megjelenik a férfirém, mintha az előző csókos éjszaka után ezúttal már több történe, többet és aktívabban mutatna meg magából a testi világ, most már a szerelmi mennyországot fűtő kazán, a testi pokol lényegét. A második éjszakán már több történik, de még nem minden. Az érzelem megálljt parancsol a szenvedélynek, a melodráma a horrornak, Paul Drakulának.

Maria Paul ágyában van, de rémálom kínozza. A becéző Paulnak nem tudja megmagyarázni szorongásait, melyeket a párhuzamos események magyaráznak meg a nézőnek. Zena Paul után Drakulának ajánlkozik, mindkettőnek Maria helyett. „Mit akar tőle? Itt vagyok magának én!” A lány asszonyi alteregója rettenetes kéjhalált hal a fiú férfi alteregójával, a nő titkos énje a férfi titkos énjével. Maria helyett hal meg Zena, mint később a nagybácsi is, és végül majdnem Paul. Minden szörnyűség végbement a pincédimenzióban, míg a tetődimenziók őrzik a szépséget: a fiú hajnali madár- és harangszóban búcsúzik a ködös tetőkön ellibegő szerelmétől. A tevékeny élet, a serény polgárváros ezernyi víg zaja, munkálkodás zenéje kíséri haza a tetőkön a már kissé elgyötört, elnehezedett mozgású szépséget.

Harmadik légyott

A harmadik légyott partnerváltást hoz, az emberi szerető leváltását, s a démonszerető igenlését. Ezúttal otthon vagyunk, a paplak szűz-szobájában. Maria nyugtalan, haját igazgatja, hálóingét gombolgatja, végül az ablakhoz lép. Egyszerre ott áll a csábító. Nem hízelgő trubadúr. Az igazi csábító szigorú és könyörtelen, megvető parancsoló. A lány egész létében örvényszerű, a megnyílások sorozataként mutatják be a képek őt e jelenetben. Naiv bámuló szemei Drakulára szegeződnek, megnyílnak ajkai, ezzel megkettőződik a tárulás. Az ágy felé hátrál, s nyíló karokkal, lágyan hanyatlik el. Megháromszorozódik a tárulkozás.

A babás ágyából titkos utakra induló Maria kétértelmű kalandba keveredett az idegen szobákban, előbb férfit vetkőztetett a padlásszobában, utóbb a csábítóval szembesült az altest, az alvilág a labirintus világában, a pincében. Ezt követően ágnak esett, de nem talált nyugalomra ágyában, ezért ment a rém elé, akivel kettesben tér vissza az ágyba. A két kocsmái

randevú után végül a rém jön el a lányszobába, s a nő bűvölettel hanyatlik a rém alá, feltétlenül átadva magát. Maria feltárja nyakát, s a vámpírcsók közben lelöki ágyáról, Drakulára cseréli babáját, mely nemcsak a befejezettnek nyilvánított gyermekkort képviseli, hanem Pault is, akivel a baba léte, a babázó kor ártatlan öröksége összefért. Erélyes kis kéz legyinti meg, s repíti ki az ágyból a babát. Szinte önállósul a közelképbe hozott kéz, míg Maria már eltűnt, valahol a képhatárokon (és minden határon) túl, elmerült a sötét mámorban. A baba, kit nem visel el a Drakula-légyott, a feszülettel, a tükörrel (és a belőle levezetett, Drakula bezárására alkalmas jégpáncéllal, jégtükörrel) valamint a nemcsak a vámpír számára félelmes, a csókos szerelem számára is tiltott fokhagymával, a meghitt kisemberi élet nem-erotikus örömeinek gazdagságát, víg lakomák bűzét hirdető fokhagymavirággal együtt gyarapítja a démonia ellenes szerek tárát. A nyakát feltáró, babáját s vele gyerekkorát és naiv szerelmét ellökő, magát átadó Maria nem sikolt, némasága nagyobb odaadást jelenít meg, mint a küzdelmet kifejező sikoly, mely még ellenállást is jelez.

Negyedik légyott

Az új reggelen ott a csúnya seb az ájult Maria nyakán, s a szent életű öreg papnak kell szembenézni vele, ő emeli fal a leányhaj óarany csigáit. Most már hiábavalónak tűnik a megkésett eszmélkedés és az intézkedések, az új estén Drakula közeleg a tetőkön, lila-rózsaszín alkonyaton. Maria füledten vár, áttetsző hálóinge megmutatja dús tagjait. A révült szépség valamilyen üdvözült kárhózatban bontogatja ki mellét, felnézve a rémre.

A szépség zártsága és makulátlansága kissé mindig frigid, a nyílt seb pedig obszécán. Más a hipnotizált, ismeretlen erőktől vezetett, és más az éber Maria szerelemkonceptiója. Az utóbbi a kedves, gyengéd fickót választja egy életre, az előbbi a kegyetlen, érzéketlen mészárosot egy éjszakára. A gyengéd fickót a nő tartja kézben, a kegyetlen átgázoló pedig a nőt. A derekas hőst megajándékozza a nő a szerelemmel, a démoni intrikus pedig elveszi a nőtől testét. Azt a nő jelleme, szelleme, tekintete, ízlése választja, ezt a seb a nyakán.

Az önmegtágadóan kiváló, eszköztelenül nagyszabású alakítást nyújtó Christopher Lee a keménységet játssza el, semmi mást. Freddie Francis filmje az erekcióból vezeti le a démoniát, az erigált falloszból kreál személyiségképet. Pault a szépség bűvöli el, így semmitől sem függ, csak Mariától; e szabadságnak a szépség az egyetlen korlátja. Mariát ezzel szemben, ki maga képviseli a szépnemet, nem a szépség bűvöli (nem is bűvölhetné, hisz ez nem leszbikus szexvampírfilm), a keménység ejti rabul, hipnotizálja. Csak a keménység végső, könnyes összeomlása fogja őt felszabadítani az utolsó pillanatban, a film végén. A fiatalok csak utánozták az életet, készültek rá és keresték komolyságát, de még csak játszottak vele. A puszta mimézist és ábrándot a fantasztikus figura által képviselt destruktív komponens kapcsolja össze a test, a természet és a társadalom közös kemény realitásával. Paradox módon a fantasztikus-borzalmas Drakula a kemény realitás szimbóluma, kinek fellépése előtt az érzés és jellem nem verifikálható, az élet csak álom.

Az utolsó légyott kegyetlen sivársága

Előbb a lány lebeg a tetőkön fiújához, utóbb a csábító a lányhoz. Végül újra a lány lebeg, de Drakula felé, immár aktívan, árulóként. Lila éjben indul a tetőkön, lábai alatt gubbasztó ott-honok sárga ablakszemei láttán, szégyentelenül, Drakula elé. Halottaskocsi száguld a fellegvár felé, megindul a szokásos hajsza, a nagy finis, a harc a szerető visszaszerzéséért.

A kéjben mindenki rab: kissé mindig vámpírszolgá. A szőke szépség mezítláb, áttetsző hálóingében követi a vámpírt az őserdőben. Lenge öltözéke feltárja barokk testét, a saját sírja felé lépdelő dús eleveniséget. A dús hús füledt kéjvágya, lusta restsége a sír felé húz. A szépség a saját sírásója. A vágy a szépség haláltánca.

Drakula durván löki a kapu elé a lányt, kinek most az a feladata, hogy vámpírinasként, rabszolgaként, eltávolítsa a kastélyt lezáró keresztet. Maria engedelmessé válik, csak a befutó Paul harcol érte. Az ész és a hit szembekerülése szolgáltatja ki a lányt a vámpírnak, s egymásra találásuk veszi el a vámpír hatalmát. Az ateista megtér, a feszület pedig felnyársalja a vámpírt. A kárhozott pap elmondja az ördögűző imát, az ateista pedig keresztet vet, miután a feszület felnyársalta a vérkönnyeket síró vámpírt, akinek addig nem volt emberi gesztusa. Hosszan vergődik, nehezen hal meg, hisz halhatatlan.

A kéj a semmi a létben, önnön jövőjének kialvása és hiánya, a létező létben megnyilatkozó erőként. A külső a belsőben, az idegen az ismerősben, a lét lehetetlenségének feltétele a lét beteljesülésének lehetőségfeltételeként. Ambivalens aktus, mert a banalításban való helytállás jutalma is, de törvényszegés is, melynek elnyelő hatalmával szembeni győzelem jutalma a banalítás. Így végül eme sötét találkozás, ellentmondásos erő, és nehéz próbatétel olyan eszköz is, amely vonzó banalitássá alakítja a taszító vagy untató banalitást.

1.4.6. A nő mint szerelmi beavató (John Hough: *Twins of Evil*, 1971)

Beavatáselmélet

A törzsi beavatás kiemeli a nővilágból, a gondoskodó összenőttesség lelki matriarchátusából, mely kezdetben mindenkit feminizál, így nemcsak biológiailag második nem a hím, akinek létrejötté plusz transzformációkat igényel, hanem lelkileg is második nem a férfi, akinek szociális neme az eredeti szituáció megtagadása által feltételezett. Ezért első sorban a férfitársadalom önmegújítása számára fontos ez az antifeminis rítusanyag. A férfi beavatása eredetileg azt jelenti, hogy a társadalom elvesz a kozmosztól, a szellem az érzelemtől, a közösség a családtól, a férfivilág a nőitől.

A vámpírfilm szerelmi beavatási szcenáriójában ezzel szemben a férfi avatja be a nőt, az ötszáz éves férfi képviseli a felnőtté, azaz aktív szeretővé teendő nővel szemben a kegyetlen élet törvényeit. Ha – mint a Carmilla-filmekben – a nő avatja be a férfit, akkor az utóbbi kap a film elején kamaszos státuszt, de a pusztá szerepcserén túl a női beavató démon a szerelem-koncepciókat is megújítja. Míg a férfi által végzett szerelmi beavatás az agresszivitásmentességet hangsúlyozza, melyet a nőnek már csak a kielégülés kedvéért is el kell viselnie, a női szerelmi beavató olyan értékeket rehabilitál, melyeket még az ősidőkben megrágalmaztak a férfiközösségek, rítusaikban a feminitás kisértetiességét hangsúlyozva, s a kisérteties, elnyelő birodalmat túllépni segítő erőpróbákat dicsőítve. A Carmilla-filmek férfianak nők általi szerelmi beavatása olyan értékek feltámasztását jelenti, amelyeket az anyák világának emlékeiből érvényre lehet juttatni a társadalomban. Más a megegyezések tárgyát képező közös szellemvilág, és más a titkos érzékenység. Az egyiket a csoportvilágba, a másikat a pár külön világába való beavatás képviseli.

Az elképzelhetetlen és összehasonlíthatatlan kalandokra vágyó Karnstein gróf (Damien Thomas) megöli a szórakoztatására a kastélyba rendelt prostituáltat, akinek véréből feltámad Mircalla von Karnstein (Katya Wyeth). A gyilkos gróf egy élő halálát váltja át egy holt életére, a rémtett fordítja meg az időt, elsöpri a mindent elsöpört. A közös, társadalmi, történeti időből, amely nem üdvöt hoz, hanem ízetlen banalitást, démonikus lázadás visszaújtára lép a gróf.

Előbb két Mircallát látunk, szép köszvobrot és aszott múmiát, melyeket a másik nő, a feláldozott szexcseléd vére tesz egygyé. A grófot, aki felidézte, mintegy a hideg szoborból és a meleg cseléd lányból kikeverte őt, az őszanya megelevenedett szobra vámpírizálja. Miközben a feltámadott hulla, Mircalla, a gróffal szeretkezik, a kamera a nő köszobrúra fordul. Az élő és érző szerető a kő-más hús-mása. Az ő, a lét, az idea, az eredet az utódhoz képest megfoghatatlan lényeg, emlékké párolt lét. Mint kép, megfoghatatlan, csak mint kő megfogható. A kő egyúttal azt is jelzi, hogy a képek a lepergő idők változékony jelenségeinek közös lényegét fejezik ki, azt, ami tartós, mint a kő. A kő a lényeg képe, mert a lényeg bestiálisan közönyös a jelenséggel szemben. Akár a nemről, mint emberi nemről, akár a nemről, mint szexualitásról van szó, mindkettő az egyéneken túllépve tartja fenn magát. Meghalt 1547-ben, olvassuk a szobor talapzatán. E megfoghatatlanságot, a csodálat és vágy elveszett tárgyát, ki képként kísért meg, végül túlságosan is megfoghatóvá, kővé testesítve sikerül visszakapni. Don Juanért eljön a férfi kövendég, hogy szerelmeiért büntesse, Karnsteinért eljön a kőasszony, hogy szerelemre tanítsa. De mindkét esetben kőszívű szerelmekről van szó, azaz deszublímált, sőt radikálisan, végig deszublímált, vagyis pervertált erotikáról.

A fekete árnyként előlépő Mircalla láttán a gróf arcára kiült iszonyat csak egy pillanat. Miután az őszanya átöleli őt, hogy befogadja a kő rokonaként nyomasztó árnylányéba, az iszonyat kifejezése békévé, majd gyönyörre változik. A váltás, melyet a nő árnyból való kilépése, szépséggé válása idézett elő, megismétlődik, amikor a szépség borzalmassá válik. A vámpírcsók alkalmával a fájdalom kifejezését ismét felváltja valami nagy megbékélés és nyugodt gyönyör. A vámpírfilmekben a lelepleződés aktusaként szerepet játszó tükörjáték is átértékelődik. A tükör előtt egyesülő furcsa pár szerelmének beteljesedését jelzi, hogy közben eltűnik a vizsgáló eszköz tanúsága szerint a semmivel, a szubjektív tanúság szerint pedig a mindennel, az idők sűrítmenyével, az abszolút partnerrel szeretkező gróf tükörképe. Feloldódódott, elszállt. Befogadtatott az örökkévalóságba, a ciklikus időbe, az ismétlési kényszerek világába, nincs többé számkivetve a banális jelenbe. Közben Mircalla kioktatja tanítványát, s az átadott információval egyben új hazát ad neki: a démoni lények számára csak az árnylét színhelye a földi élet, valóságuk a pokolhoz kötődik.

A vámpír ígérete, a halhatatlanság vagy örökkévalóság, Mircalla mint őszanya ajándéka-ként, mindenek előtt egy emóciót jelent, a teljességérzet diadalmámorát. A beavató őszanya által ígért teljesség vagy örök öröm olyasmi, amihez az ismétlés nem tehet hozzá újat, nem fokozhatja, csak csökkentheti, mert csak a teljességgel való első találkozás teljes, a többi már fákul. Az örök öröm örök kínként, a kín pedig kínzásként keresi a további fokozást. A gróf úgy vámpírizálja Friedát mint őt Mircalla. Ha az ösztön és akarat világában keressük az abszolútumot, ez csak az abszolút hatalom lehet, melynek munkája negatív. „A kéz legnagyobb örömeit kínálom neked, s nincs nagyobb öröm, mint elvenni egy emberéletet.” – mondja a gróf a lánynak. „De minden örömért fizetni kell. Kész vagy-e rá?”

A kétarcúság és a beavatás

A klasszikus vámpírfilm férfialternatívája, különböző neveken: Mr. Smith és a démon. Az eredeti vámpírfilmekhez, melyek a férfi két arcán dolgoznak, később csatlakozik egy másodvonulat, amely konkretizálni igyekszik a nő két arcát. A nő szerelmi beavatása a férfi két arcával szembesíti a nőt, a férfi hasonló beavatása a nő két arcával a férfit. A *Twins of Evil* esetében a kétarcúság előbb a vámpírnőt állítja szembe az emberi nővel, utóbb két emberi lényt, a film két tulajdonképpeni hősnőjét, az ikreket, Friedát (Madeleine Collinson) és Mariát (Mary Collinson) egymással.

Az obskurantizmus ellen küzdő felvilágosodás sötétebb és türelmetlenebb hatalommal küzdött fel magát az obskurantizmussal. Míg ezt nem tudatosítjuk, minden lázadó és világjavító törekvésünk halálra van ítéelve. Eredeti ötlet: a máglya küzdelme a mágiával. A kastélyban vámpírok orgiáznak, a faluban ártatlan parasztlányokat visz máglyára a vámpírvadász Gustav Weil (Peter Cushing) vezette fanatikus csapat. Fent az élveteg életművészet víg orgiázói, lent a komor orgiázók. A vágy terrorjával, a libertinizmussal áll szemben a morális terror. A kék örültje a libertinus arisztokrata, a szorongás örültje a puritán szektavezér. A fellegvárban az individualizmus orgiázik, a városban a kollektivizmus. Lent a testgyűlölet kultusza, fent a test kultusza tombol; az egyik el akarja pusztítani, a másik örökkévalóvá tenni a testet. Az egyik túlságosan kitágítja a bűn fogalmát, a másik elveti azt. Karnstein úgy gondolja, a siker szabadságokra jogosít fel, s a siker joga korlátlan, Gustav ellenben felszámolja a szabadságot, mert szabadosságokká nőheti ki magát.

E kietlen világban, melyben csak két diktatúra van, a szorongásé és a kéré, a vaskalapos doktrinérizmusé és a sikamlós cinizmusé, a nőket tizedelik, mind az erkölcsvédők, mind a kéjencek, vámpírvadászok és vámpírok. A boszorkányüldöző házában azonban természetesen két boszorkányosan szép unokahűg él, Frieda és Maria. Az ikrek egyike félénk, a másik lázadó. Frieda, akinek lázadó lelkét nagybátyja fanatikus terrorja ellenállásra ösztönzi, vágyoni kezd a vágyra, a korlátolt milióból való kitörésre készül, a Karnstein kastélyról álmodozik.

Személycsere

Az azonos külsővel kombinált ellentétes belső ikerkomédiák és melodrámák, thrillerek és horrorok kedvelt motívuma. A testek azonosak, de a lelkek ellentétesek, s a szerelmes férfi nem tudhatja, melyiket tartja karjában, a jóságos szívűt vagy a frivolt, a szüzet vagy a démont, a maga vagy az akárki asszonyát, a felszabadító mentőangyalt vagy az idegen erők csapdját és csalétkét. A sors Friedát a grófnak, Mariát a tanítónak rendelte, Frieda varázsa azonban direkter, a film elején mindenki Friedát akarja, míg a végén Maria iránt nagyobb a kereslet. Maria kedvesebb, de Friedában tűz van. Frieda titokzatos és csalogató, míg Maria mint a nyitott könyv – fejtegeti Anton, a tanító (David Warbeck).

A katasztrófa felé vezető szakaszban nem találkoznak a vonzalmak, az érzelmek rosszul vezetnek, mert a tárgyismeret kezdetleges szakaszában az érzelmek önismerete is hiányos. A jó Maria a derék Antonhoz vonzódik, Anton azonban Friedához, ki csak nevet rajta és a gróft szereteti. A Mircalla által vámpírizált gróf vámpírrá teszi Friedát, aki most már maga is véres vadászként járja az erdőket. Az ártatlan falusi lányok máglyahalálában bűnös boszorkányüldöző Gusztáv bűnhődése a családi vámpír. Az embervadászat közben rajtakapott Friedát börtönbe vetik és halálra ítélik. A gróf azonban kicseréli az ikreket: Maria van a börtönben és Frieda játssza otthon a szüzet, a gonosz játssza a jót.

Nő és szorongás kapcsolata morálisabbá teszi a szorongást, nő és vágy kapcsolata erotikusabbá a vágyat. Maria (nő és szorongás kapcsolata) az életadó szerelem, Frieda (nő és vágy kapcsolata) a veszedelmes erotikus szenvedély képe. A film, miután kidolgozta a két képet, egyiket a másik kontextusába helyezi. A szorongás bukkan fel a vágy kontextusában, és megfordítva. Anton, aki Friedát találja Maria ágyában, magához öleli a veszélyes szépséget. A vámpírnő feltárja mellét, s így csókol, ölel, Anton azonban rájön, hogy a kiabáló reklám hamis, a leteperő, terrorizáló szépség felezett szépség, az igazi szépség csendesebben hat, de folyamatosan, s nem úgy robban és lobban ki, mint egy bomba. A manipulatív túlingerlés, a csábképek gátlástalan retorikája, a túl direkt szépség, mint szimbolikus erőszak, maga a démonia. Anton figyel rá, hogy a karjában tartott tékozló és áradó szépségnek nincs tükörképe, ráébred, hogy a gonoszt, a semmit tartja karjában, s erre elrohan, hogy a másikat leshedje a máglyáról. Maria kezdettől fogva rákényszerül, hogy játssza Frieda szerepét, mert a tilalmas találkákra szökdöső lányt csak így mentheti meg a büntetésektől. Maria eljátszhatja Friedát, Frieda azonban nem tudja eljátszani Mariát. Ha van a hősnőnek tükörképe, mint Mariának, akkor a másik, Frieda is benne van (a jót a rossz kíséri), ha azonban nincs tükörképe, mint Friedának, akkor szimpla, mert a rosszat nem kíséri a jó. A jó a plusz, a vívmány, a személyes adalék, míg a rossz minden élet közös ínsége, éhsége és nyomora. Anton idejében érkezik. A mágia szüzének ártatlanságát méri, igazolja és kijelzi a szentkereszt, Maria mégisincs megmentve, s a film sem befejezhető, mert a megtartandó hősnőbe még többet kell belévínni az alternatív nőalak sorsából.

A forradalom gyönyörei

A Hammer-filmtől sosem volt idegen szabadság és szerelem romantikus párhuzama. Az erotikus kéj nem elég; az arisztokráciától tanuljuk a testi kéj gyönyörét, de ez veszélyes játékszer, mely rabbá tehet; a polgártól kell tanulni a szabadság gyönyörét. Az arisztokrata önimádat életkultuszát a szellem új formája, a felvilágosodás reflexiója kontrollálja. Ehhez szét kellett választani a másodlagos obskurantizmussá vagyis ideológiává lett felvilágosodást a kritikus reflexivitástól. A tanult Anton fordítja végül a boszorkányüldöző, parasztszűzeket elégető polgárokat a valódi ellenfél, a kastély ellen. „Itt az idő, hogy a szorongás helyet adjon a bátorságnak!” Gusztáv és Anton, hit és felvilágosodás egyesül a forradalomban. Végre meghallgatják egymást, csak ezért nem válik új vakhitté a felvilágosodás, csak most szabadul meg fanatizmusától a hit, válik okos hitté, s születik, hit és tudás találkozásából, cselekvő életbölcesség.

Frieda csak fél-lény, ezért megölése állítja helyre a teljességet, melyet Maria képvisel, Frieda csak veszélyeztet. Friedát meg kell ölni, mert az egész életre való Mariában benne van Frieda, de az egy éjre való Friedában nincs benne Maria. Maria a teljes, Frieda a mozzanat. Miután Gustav lefejezte Friedát (a vámpírfilmben ez nem kivégzés, hisz a vámpír már halott, hanem a két halál között tomboló túlaktív lény megfélemezése), Maria nyaka fáj, mire elindul megkeresni veszélyben érzett hugát. A Friedával való azonossága vezeti Mariát Karnstein gróf karjai közé.

Maria, aki előbb a vámpírvadászok foglya volt, a forradalom idején a vámpír foglyává lesz. Megkettőződik a szerelmi beavatás, s a megkettőződés hozza a megnyugtató eredményt. Antont Frieda csábította el, Maria pedig megjárja a gróf katakombáit. Két férfi küzd a romlás labirintusában Maria megmentéséért. A bűnös Gustav legyőzik a gróf által, kit

legyőz a büntelen Anton. A vámpír leszúrja Gustavot, Anton pedig a vámpírt. Gustav ugyanis a grófhhoz hasonló kegyetlen eszközökkel dolgozott, míg Anton olvasott és zongorázott, a szimbólumok, s nem a fegyverek embereként lépve fel. A végeredményt a beavatási tematika vázolt koncentrációja írja elő: egy férfi karjába vesz egy nőt, Anton Mariát. A téves választásokat, tévelygéseket meghaladva teljeseedik végül a sors akarata. A szerelem ugyanannak a gyakorlati életbölcsetségnek a győzelme a privátszférában, melyé a közsférában a forradalom. A forradalomnak is két aktusa van, az első a régi elnyomóktól szabadít meg, a második az újtól, a forradalom vezéréből. A vezér átadja helyét a tanítónak, ahogy a szerelemben a vágykeltő leány a szeretet adónak.

1.4.7. A szűzesztétikum termékenység- és halálistennői komponense **Mario Bava: La maschera del demonio (1960)**

A racionalista mint démonszolga

A lelkes fiatalember és cinikus, megfáradt mentora, két orvos, tudományos kongresszusra utaznak ólomszürke, borús tájakon. A türelmetlen professzor borralalót ad a vonakodó kocsisnak, rövidítse le az utat. Letérnek a széles útról a keskenyre, mely az erdőn át vezet. Az erdő halott közege mint egy ócskavas telep: a szűrős, kopasz ágak gubóba szőnek, kemény hálóval vesznek körül. A halott természet képét erősíti a halott kultúráé; a tengelytörés által feltartott utasok templomromot találnak a kiszáradt vadonban. A halott erdőkből a halott romon át érkezünk végül a halottak tulajdonképpeni birodalmába, a kriptába. Az öreg tudós, cinikus sírrablóként, eltulajdonítja a koporsót lezáró, az alvilág kapuját lepecsételő ikont, mely szimbolikus gátat emelve, a nemlétebe utalja a koporsóban fekvő boszorkány testét. Ez sem elég, tovább merészkedik a blaszfémiában, s leveszi a hulla arcát fedő maszkot. Sebekkel borított, eleven benyomást keltő, de megviselt fehér nőarcot látunk. Szemgödrében férgek nyüzsögnek. Szép lehetett. Elmúlás és örök fiatalság, erotikus vonzerő és undorkeltő rútság különös kombinációja. A tudós kíváncsiság és műgyűjtői kincsmentő buzgalom által legitimált sírrablás természetesen oda vezet, hogy a mohón kapkodó, ismeretlen és ellenálló közeggel küzdő professzor kicsorduló csepp vére egyesül Asa boszorkánnyal (Asa Vajda = Barbara Steele). A koporsóba s a nőbe behatoló férfiúi életnedvből jövőként támad fel a múlt.

A racionalista és az irráció találkozásából lesz a katasztrófa. A racionalista a tények tudora, az irráció azonban a totalitás kategóriája, mely nem mérhető és manipulálható, lényegileg maga a mérhetetlen, csak mélyebb és finomabb érzéssel lenne elérhető, mellyel a prózai tények ura nem rendelkezik. Férfi áll szemben nővel, atyáskodó figura az ősannyával. A szakember, a racionalista, a felnőtt, a főnök gögösen vezeti be a fiatalembert, mintha mindez az ő territóriumára lenne, az ismeretlen tér, a nem egyidejű antikvitás, a természet, a sír, a templom és a nő világába. Az áttekinthetetlen kapcsolatok, kölcsönhatások, együttrezdülések szövevénye mulat elbizakodottságunkon és játszik velünk, mintha a nagyoló férfi, valójában örök kamasz naiv illúziója volna a felnőtté, önállóság és szabadság. A boncoló és rabló szellem maszkulin imperializmusába betör a nagy anya, az iszonyat királynője. A férfi csak felszabadítani tudja az iszonyatot, de csak a nő tud uralkodni rajta: az iszonyat kora (vagy perce) az ő ideje. Ezért az iszonyat kódja az ő kódja.

A korlátoltság megtestesítője a tudós, a specialista. A tudós specialista ébreszti fel a gonoszot, a rettenetes erőt, a részérő felé forduló összerőt, mert csak a magyarázatokkal és tan-
tétélekkel éri el a világot, így semmiben sem hisz, amit nem tud megmagyarázni. A specia-
lista gögje a tagadáson alapul: amit nem értek, az nincs. A tudomány vakhite, mely csak a
részt éri el, érti meg és kontrollálja, nem felkészült az egész visszaütésére, a visszaütő egész
bosszújára, melynek felpiszkálja hatalmait. Az ember annak rabja, amit tagad, amit kényelmi
nézetei nem érnek el. A hit a vámpírfilmben nem más, mint az ember különleges képessége,
mely az ismeretlennel, a teljességgel való együttélést szolgálja, s az eme érintkezést szolgáló,
szakadatlan változó, pontosított érzékeny koncepciók alkotásában áll. Az egészhez való sike-
res alkalmazkodást nem lehet tudományosan igazolni, csak az egész élet minősége igazolja.
A titoktalan világban élő racionalista kiszolgáltatott; Asa boszorkány egyik vámpírhasználója
maga Drakula inkarnációja, Constatnine Vajda (Enrico Olivieri), másik a tudós orvos,
Dr. Thomas Kruvaján (Andrea Checchi). Egyiket a szenvedély, másikat a vakhit teszi szol-
gává (s a vakhitet a modernizáció vaskalapos és neofita buzgalma, az iskolás szcientizmus
képviseli). Az olasz film, Gogol elbeszéléséhez kapcsolódva, az „oros anyja” archetípusát
használva fel az „ősanya”-kép felfrissítésére, megfordítja Drakula és a nők hierarchikus
viszonyát. Értelmem és érzelem, tudás és hit, józanság és szenvedély, mind nem elég, hogy a
férfiak emancipálódjának az „anyától”.

Az orvos a bukott ember, s a bukott ember olyasvalaki, aki rabja lett valaminek, amiben
nem hisz. A szenvedély rabsága, Drakula és Asa együttműködése harmonikusabb, Asa és a
professzor viszonya azonban extrémén aszimmetrikus. Harcos vámpír és csábos vámpírnő
viszonya csak kölcsönös rabság, tudós és démonnő viszonya azonban megalázó és megsem-
misítő szolgaság. Az orvos a vámpírhercegnő rabja, az ostoba férfi, aki azt hiszi, kifosztotta
a nőt, s közben mindenét elveszíti, árnyékká válik. „A véred egy cseppje hozott vissza az
életbe, de többre van szükségem, több kell a véredből, csókolj!” – suttogja Asa. Az orvos – mint
majd a Hellraiser 2-ben is – nyitott sebekkel teli szörnyarcra hajol, mely mégis csábító, a
sokszorozott nyitottság, az abszolút befogadás képe, de egyben a szorongáskeltő befogadásé.
Hogy lehet a befogadás kifosztás és kisajátítás? A vámpír nyaksebe pontosan ezt az ambiva-
lenciát tematizálja. Ingadozik a fantázia, nem tudja, hogy elnyelő ragadozó szájként vagy
befogadó, időmegfordító testkapuként, a regressus ad oroginem ikonjaként, a női befogadó
készség képeként interpretálja-e a látványt.

Katja

Melankolikus szépség jár a romok közt, ki az elutasítás szobrává dermed az idegenek lát-
tán, a koporsóból ismert boszorkány élő hasonmása, Katja hercegnő (Barbara Steele). A fekete-
fehér film történetének szép pillanata a sápadt nő, fekete hajjal, fekete ruhában, feljövő
viharban, halott világ közepén. A gonosz rém és az élni akaró világ, mindenható semmi és
lázado minden kompromisszuma a nyugtalanító szépségű hercegnő szomorúsága, kompro-
misszum, amivel élni lehet, s nemcsak feldúlni és elhasználni az életet. A szépség, mint le-
fegyverző és hódolatot parancsoló hatalmi jelvény, a vámpír parazitizmusának fordítottja: a
szépségnek önként kínálkozik a világ, önként áll szolgálatába, hogy ő maga legyen csak
öncél. Törékeny kifinomultság és felséges méltóság, szellem- és jellemerő, mely testi töré-
kenységgel párosul, csupa kontraszt, akárcsak nagy haja, a sápadt arc kereteként, vagy nagy
szemei, melyek felpanaszolják a magányt, de nem kérnek segítséget, és nem engednek közel.

A nő közelije váltakoznak a távolodó, vissza-visszanézó férfi félközeli illetve totálképeivel, míg végül az induló postakocsiról szegeződik tekintetünk, a még mindig nem mozduló, bágyadt hercegnőre, akit elnyel, magába fogad, visszavesz a táj. Ki nem használt mivoltában elmúlt pillanatként nyeli el őt a már-nem-lét mély örvénye. A professzor a döbbenet bámuldozó Andrejen (John Richardson) mulat. „Elbűvölt, mi?” – „Igen, a szemeiben az a szomorúság!”

A hideg kastély hercegnője árnyaktól látogatott magányos leány, aki körül semmi sincs rendben, kezdettől fogva. A dekoratív megváltatlanság képe. Míg a kriptában, a halott hasonmás, az alter szemgödreiben forr és bugyog a jövő élet maró savója, fenn a kastélyban az élő ego, az iszony fordított tükörképe, a szépség karcsú ujjai futkároznak a zongorán, mint hullán a pókok, s szövögetik a film alapmotívumát, egy patetikus dallamot, mely vágyón és lemondón lépdel, örvénylőn felkavarodik és pár erős ritmus után lenyugszik, nem mert kifáradt, csak mert elég. Katja dallama siratja és ünnepli a végzetet és a nagyságot, s a belőlük csiholódott zavarba ejtő szépség lényegi birtokolhatatlanságát és elérhetetlenségét, a boldogtalanság különleges privilégiumát. A pórnép közben a kocsmában ropja a táncot, az örömeik vérmes és duhaj reflexei nekik valók. Barbara Steele kísértetiesen szép, Katja így, magában, Asa nélkül is kísérteties. A nálunk Szellemharcosok címen játszott Kínai kísértettörténet is kidolgozza a nőiség eme kétféle kísértetiességét, mint elnyelő és elvesztő rútságot illetve megfoghatatlan, veszendő, melankolikus szépséget. A visszafojtott, fegyelmezett egzaltáció, mely a gyászosan érzelmes dalban bukik ki a zongorázó szépség kezei alól, visszautal a boszorkányra, kitől Katja nem szabadulhat, mert lényegében van vele, s előre utal a fiatalemberre, ki felé a vágy csábítaná, melynek lényege e filmben egyáltalán nem az éhség, hanem az ugrás csodája, a meghaladás impulzusa, a megváltás keresése. Minél reménytelenebb a vágy, annál nagyobb ugrást ígér, annál inkább válik éhségproblémából megváltás-problémává.

Ha csak patetikus volna Katja motívuma, akkor durva volna, ám, erőteljessége ellenére sem az, legyintő lemondás és lekicsinyelő bagatellizáció is van benne, mely pasztell hangulattá oldja a pátoszt. A késlekedő, kérdő melódia a beteljesedés felé lépdel, amelyet nem ér el, mert kezdettől fogva benne van, mert a kiindulópont a cél, és csak az elmúlás kerül a beteljesedés, az első pillanat lételjessége közelébe. Az időszerűtlen létezés létformává teszi az elmúlást, a búcsúzást, sőt, a mindentől, már a megtapasztalás előtt, előre elbúcsúzást, s az időszerűtlen létezés nem más, mint előkelőség. Mario Bava olyan dekadenciát formál meg, amely nem pusztán sznob affektáció, nem pusztán kultusz. Valóban hangulatos, szép ez a nagy multú, elhanyagolt, hideg, sűrű világ, melyben boldogtalan emberek kószálnak, nagy elbeszélésekkel, a jelennél élőbb múlttal, veszteségekkel és lemondásokkal, csupa jóvátehetetlenséggel sújtva. A film egy átok története, a kétszáz éves boszorkány átkáé, akit sikerült megölni, de nem sikerült megsemmisíteni. Katja az elátkozott, de a nemesség, az előkelőség az, ami maga az elátkozottság. Olyan embernek lenni, akit lefestettek kétszáz évvel születése előtt: vonzó sors, de rettenetes. Vártak rá: itt ez az átok, s nem az üdv képlete. Katja kapcsolata a holtakkal erősebb, mint az élőkkel. A múlt vissza akarja venni a jelent, s a múlt hatalma, az átok, a veszély adja a hercegnő szépségének sötét csillogását, erejét és mélységét. Bava szereti a parkban látni, a göcsörtös fák, mohos kövek közt elhelyezni, a fák eget csipkéző levélmozaikjába beleszőni a lányt. Közben a menny morajlik vagy patakcsobogás hallik, s szökőkút árnya játszik a fakó arcon. Egyszer kitér a lányból a szorongás, hogy Andrej vi-

gasztalhassa, máskor az ájult Katját emeli ágyba. Sikerül megformálni a tragikus szépséget, akit szolgálni lenne jó.

Drakula, az orvos és az apa (Prince Vajda = Ivo Garrani) is, mind Asa eszközei. Az „előbb” az „utóbb” ellen fordul minden nívón és formában. Vámpírizált atyja, az öreg herceg Katjára támad, aki sírva szölongatta a halottat. Az éhes, könyörtelen rém már a lányra hajol, de Drakula elúzi, aki maga is Asa szolgája, mert Katja a boszorkánynak kell. Drakula lángokba löki az incesztuózus apát, mert az ősanyai incesztus, melyet Drakula szolgál, erősebb. Katja lesz Asa új teste: „A te véred fogja őt életre segíteni.” Előbb a kétszáz éves ősök támadnak, utóbb a halott apa, végül a lány hasonmása, ősképe, s mindvégig Katja a veszélyeztetett, a múlt menyasszonya, akinek szépsége ily módon krónikus félelmek és remények, titkok és ambíciók összefoglalása. A vámpírok ezúttal saját utódaikra támadnak: az ember önmagát akadályozza, az előd az utódot, az első perc a másodikat, s minél gazdagabb a múlt, annál több az akadály, annál lehetetlenebb az ember, minél mélyebbek a gyökerei, bonyolultabb öröksége, kultúrája. Előkelőségként jelenik meg a lépni, tenni, lenni nem tudás.

Asa, az előd: a más rovására élő gonoszság, Katja, az utód, az előkelő szomorúság. Asa és Andrej harcolnak egymással Katjáért, akit Andrej Asától kap vissza. A vámpíri domina ezúttal nem egyszerűen lesbikus szerető, hanem egyúttal incesztuózus ősanya is. A bennünk élő alapok, előzmények, eredetek és előfeltételek elnyeléssel fenyegetnek bennünket, ezért fontos a társ (Andrej), aki a jelen felszínén tart, fogja kezünk, amikor el akar nyelni a múlt. A szerető fogja kezét annak, akinek másik kezét láthatatlan kezek, halottak fogják, kik visszajöttek érte. A nő szótlán szomorúsága, a fiatalember gyámoltalan biztatásával szemben, sokértelmű bölcsesség és mély tudás. A képek sötét bűvöletében az észhez, a tethez és a jelenhez visszahívó szavak olyan mulatságosan naivak, ami végül felmenti őket, ártatlansága végül elfogadtatja a közhelyet. „Néha vannak sötét órák, de a rossz időket jó idők követik, s egyszerre újra ránk süt a nap.” – biztatja Andrej a lányt.

Kősírból lép elő, a sebekkel megjelölt, véres nyílásokkal megbélyegzett ragadozó lény, az éhes, mohó, gyilkos, domináns nő. Tekintete parancsol, parancsa ellenállhatatlan, menni kell, és tenni kell, lépni felé, iszonyattal és gyűlölettel is csókolni. Katja első feladata, hogy Asa legyen belőle (tehát felnőtt nő: menekülő, rettegő, frigid szüzből erős, nagy hatalmú – halálos – csókú nő); második feladata, hogy ne éljen vissza vele, az élet szolgálatába állítsa Asa örökségét.

Katja nem egy, hanem kettő: Asa és Katja. A kettősség azonban ezúttal nem egy-lenni nem-tudás, nem az egység képtelensége, hanem az egység megkettőződése. A kettősség nem egy-lenni nem-tudás, hanem az egy-lenni-tudás zavara. Vagy: ez a kettősség nem az egység hiánya, hanem túlsordulása. Az Asa-Katja kettősség nem barbárság, hanem csúcskultúra. Nem egylét-alattiság hanem egylét-fölöttiség, mint az anya léte, aki hol tündér, hol boszorkány. Mint a nő léte, aki képes egy másik embert hordozni magában, ezért lelkének is más lelket kell hordoznia magában, a metamorfózisok varázslónőjeként, szüzléleknek anyalelket. Hősnőnk kettőssége nem az eggyé létel csődjének, hanem a mindenné létel rendeltetésének kifejezése: valakinek mindene lenni, mégpedig nem szépített, hanem jó és rossz értelemben.

A szerepcsere mint reverzibilis metamorfózis

Asa alapvetően passzív, készül a feltámadásra, Drakulát dolgoztatja, ki elrabolja számára Katját. Így egyesül végül a két nő a kriptában, vagy ha úgy tetszik, itt látjuk a duplán kiteri-

tett nőt, a fekete és a fehér ruhást. Önmagát élteti és emészti, a maga kezét fogja, megkettőzödve, s a fekete ruhás szívja ki, érintésével, a fehér ruhást, megragadva kezét. A Nyolc és fél körtáncában saját gyermek-változata kezét kell megfognia a hősnek, hogy megtalálja a teljességet, amire a fantáziának és játéknak van joga, a gondolatnak nincs lehetősége (ezért sikertelen Fellini Guidója, amíg ideológikus filmet akar készíteni, azaz oktatni és profétálni); Mario Bava itt a Nyolc és fél majdani megoldásának démonikus változatához jut el, mert ahány ős van, annyi kezét fogunk, egyre tágabb körökben, egyre félelmesebb egészek örvényében. Mind feltámad bennünk, s ha nem ismerünk magunkra tettünkben, rájuk ismerhetünk.

„Elveszem a véredet, életedet és az ifjúságodat.” – susogja Asa rekedten. A rettenetes hasonmás ölti Katja arcát és Katja az árnyékét. A jó és a gonosz arcot cserélnek: a gonosz öreg jelenik meg szép fiatakként, s a fiatal szűz mint elnyűtt roncs. Az élő rohad, és a holt virágzik. A fáradt kis arc bágyadt és szerencsétlen, kizsákmányolt és hirtelen megöregedett, elveszett, mint egy megunt és eldobott, régi nő, a boszorkány pedig kegyetlenül ragyog, mint a győztes, új szerető. Akinek lényege a romlás, az ragyog és győzedelmeskedik, s aki nem veszélyeztet, az veszélyeztetett. A destruktív dominát és a rejtőzködő, menekülő, várakozó szüzet összekapcsolja, hogy a domina is csak készül, forr savós levében, a koporsóban, várja a szörnyű feltámadást, amely ha sikerül, kő kövön nem marad, a szituáció mégis alapvetően passzivitásra ítéli, ezért nem válik prózai rémmé. A kiszívó, pusztító és az áldásos viszony alanyai egyarcú nők. A két egyarcú nő egy kétarcú nőre utal. Asa az anyag, az erő, a nyersesség, az ok és az idő, míg Katja a forma és a cél, a lehetőség. Katját meg kell menteni Asától, ki kell tépni Asa kezéből, ugyanakkor Katját mégis Asa teszi érdekessé és fontossá. A La maschera del demonio varázsa a veszélyes nő képéből fakad, akit meg kell menteni magától, s aki a férfit annyiban veszélyezteti, amennyiben ez nem sikerülne.

Elborult szürke egék viharlovasaként száguld Andrej, s két szeretőt talál. Melyik az igazi? A vőlegény a hamis menyasszonyt öleli, a rémet, aki parancsot ad az igazi megsemmisítésére. „Igen, Katja, megsemmisítem, és tudom is, mi a teendő.” Katját akarja védeni Asától, de a Katjának látszó Asa parancsára indul megsemmisíteni az Asának látszó Katját, mert a rossz jobbnak tud látszani, mint a jó, a hamis igazabbnak tud látszani az igazinál. Az igazi társ ájult, segélytelen, a halálos dőfésre készülő férfi azonban, meglátva a keresztet az elgyötört, rút nő mellén, elbizonytalanodik. A csúnya mellén van otthon a kereszt, és a szép rebben tőle riadtan, a szépség felnyíló köpenye alatt pedig – az újjászülető Asa még nincs egészen készen – kivillan, a női keblek helyén, a meztelen csontváz. Mégis hipnotizál, obszcén csókra hív, nagyobb meztelenség mélyeit kínálva, mint Katja. Csókra hívja Andrejt a csontmellű rém, s a férfi kábán áll, talán nem tudná kiszakítani magát a gonosz varázslat hatalmából, ha e pillanatban be nem fut a „közösség”, a vámpírok ellen fellázadt falusi nép.

Katja részéről az apa elvesztése, Andrej részéről a kvázi-apa, a professzor elvesztése ad helyet Asa számára. A fiatal férfit és a fiatal nőt is Asa avatja be, az ősanya. Visszavesz a múlt a jelentől, hogy visszaadjon a jövőnek. A beavatási dráma az erotikát mozgósítja, a erotika a beavató erő, a metamorfózisok motorja, a próbára tevő démonia, míg a szerelem visz vissza az erotika halálközeli állapotából az életbe. Ezért van szüksége, beavató erőként, az erotikának, a fekete erotika mélydimenziójára. És ezért válik elviselhetetlen gyötrelmé az erotika, amely „csak” erotika.

Az öreg doktor a holt boszorkányt kelti életre, a fiatal orvos az ájult hercegöt. Ott a nő az aktív, itt a férfi. Ott a férfi védtelen, itt a nő. De a hercegnő a boszorkány utóda, leszárna-

zottja: a védtelenség a rettenetes mindenhatóság túlkompenzálása, az áldás az átok civilizálása, a mágia visszafogottsága. A rettenetes mindenhatóság szelídített mása a sejtelmes szépség.

Új máglya lobog, rajta végre az igazi boszorkány, akit kétszáz éve is megkíséreltek megsemmisíteni. Míg a boszorkány a tűzben vonaglik, a kiszívott, kiürült Katja teste ismét telik és szépül. A máglyatűz elveszi a gonoszság tűzét Asától, és az élet tüzeként adja vissza Katjának. A hercegnő kapja a boszorkány kérte csókot, melynek intim képét a lobogó máglya totálja követi. Az a férfi csókolja a bénítóan szép, frigid hisztérikát, akit előbb a kéjes boszorka, a szépség rút ösképe hívott csókra. Ha Asa nem szállja meg Katját, ha nem kell Katját Asától megvédeni, akkor az orvos, a polgár soha nem juthatna a hercegnő közelébe illetve birtokába. A vámpírfilmben, mely a zombifilmnél korábbi műfaj, az élőhalál látogatása korrigálta az életet, új élet fakadt belőle, míg a zombifilmben az élőhalál felbukkanása az élet tartalékainak kimerülését jelzi.

1.4.8. A leszbikus szexvampírfilm kezdetei Jimmy Sangster: Lust For a Vampire (1971)

Szép gondolat valósul meg az első képsorban: a zöld mezőn, kis kosarával lépkedő parasztlányt hintóba invitálják. Meglepődés, pironkodás, vonakodás, megtiszteltetés és öröm kifejezései futnak át az arcon, míg beszáll. Két világ él egymás mellett a Hammer-filmekben, a magasban trónoló fellegvárak és a völgyekben lapító kisvárosok, falvak. Érintkezésük a filmek elején a lentiek, végén a fentiek számára pusztító. Mindig az a pusztító, aki mozdul, s belép a másik világába, ahova csak pusztítóként lehet belépni. A parasztlány mosolya a rémület kifejezésébe megy át, következik a nagy sikoly, aztán már csak hullaként látjuk viszont.

A démonival, a rettegéssel való szembenézésre invitál a fájdalmasan beteljesedett, érzelmesen kegyetlen címzene. A tudat, a tekintet meghaladja megszokott tárgyát, az ismétlődő összefüggések banális világát, s csak ha semmit sem spórol ki, születnek meg, a teljesség képéből, a harmóniák. Mintha a nagy sikoly indítaná be a cselekményt, adná meg e világ számára a kezdő lökést, mintha a sikoly lenne a dramaturgiai világ ősrobbanása, amely minden féltetni valót, azaz jót, s mindent, ami ezt veszélyeztet, azaz rosszat, egyetlen intencióban céloz meg: csak a sikoly éri el a totalitást. A vámpírfilmben a sikoly a létege.

Ostor pattan, lódul a hintó, rohan zörögve. Vad rohanás rejtelmes terek mélyébe fűrődva, elsötétülő erdőkön át, a képbe, a kamerába, a tekintetünkbe csapódó ágak ütlegei alatt, a fellegvár sziluettje felé.

Három nőt látunk a következő képsorban, az ifjú áldozatot, majd egy fekete köpönyegbe burkolt alakot, ki elvágja torkát, s az évszázados múmiát, az ifjú élet, a friss vér befogadját. A véres rítust kísérő fohász a Sátánt szólítja, kéri, vigye végebe művét, valósítsa meg földi hatalmát, hogy a halál egy legyen a haláltalansággal, s az ártatlan életből gonosz szülessék. Két nő egyesüléséből születik a harmadik. A parasztszűz, az élő nő az új nő passzív része, ki az erdei út előtt nemet mondott az udvarló parasztleánynek. A halott részből születik az aktív nő, aki az előbbitel, a zsákmánnyal ellentétben, zsákmányoló. Az ifjú rész az adó, kifolyó, az áldozat, míg a vén rész a kapó, az önző, a bekebelező. Ők a pólusok, s a vén rész

győzelme és az ifjú rész alávetése által születik a modern, aktív, felnőtt nő képe. A gyanútlan egyszeriség belép a sötét, kegyetlen folytonosságba. A lét csodájának álmaiból a lét törvényének horrorjába lép át a feminitás metamorfózisát megtestesítő vízió. Hús zizeg, vér csorog, s a szikkadt test formálódni kezd.

A koporsó, a sír, a nyughely, melyben a múmiát látjuk, öllé válik, fortyogó rózsaszín derengés tölti ki, a hús-vér élet lüktetése. Az élő vér hatására felragyogó maró fényben csontig meztelenedik a rút test, s új formát ölt az elemek harcában. A vérrel locsolt csontokból új élet csírázik. A száraz csontlány képviseli az élet programjait, az eleven hús csak a közeget, mely által, és amelyet formálva betörnek a jelenbe. Az ismétlések igazsága öltözik fel a kor illúzióiba, egyszerű és kegyetlen igazság a bonyolult hazugságok divatos maskaráját ölti fel, a rútság segítségül hívja a szépség álarcát, hogy folytassa földi művét. Éled a test, felül egy ifjú lányalak, lehull róla a véres lepel. Beállítás váltás következik, továbblépünk, mintha e percben nem volna bátorságunk szembenézni a rémmel, csak szőke haját és véres vállát látjuk.

A szépség születése a rothadás, a romlás megfordítása, ez a véres genesis lényege. A szépség olyan életplusz, amely a rontás által győzi le a romlást. A szépség mint obszcén hatalmi tény eltakarja a mulandó hús nyomorát, sorsa kegyetlenségét, az élet esendő araszolását, éhes mászását a fény és a nyugalom felé. A csontvázra ráépülő kísérteties szépség pozitív metamorfózisa a nagy szépség, a fenséges bűbáj, az elbűvölő kényszerítő erő gonosz lényegét világítja meg. Az a szépség, amelynek kegyetlen születését szemléljük, csábítóbb, mint a köznapi tetszetősség. Ezt is kifejezi, hogy a parasztlány úrnővé, a préda ragadozónővé változik.

Nem a szép arc mögött jelenik meg a hullavigyor, az „emlékezz a halálra” figyelmeztetéseként, mint Vampíria kivégzésekor vagy visszafogottabb formában Kubrick: *Shining* című filmje báli csókjában. Nem is arról van szó, – mint a Rider Haggard mű, az „Ö”, Robert Day által rendezett változatában, mely szorosan kapcsolódik a Hammer-mitológiához, – hogy a kiélt élet, az önátadó szenvedély, az öngyilkos szeretet, mely kiárasztja az erőt és eltékozolja az időt, változtatna múmiává. Nem szembeállítva jelenik meg szépség és szörnyeteg, virágzás és sírgödör, hanem egymásba vetítve. A kettő egységében válik a szépség mágikussá, amelynek az erő, a borzalom a mélye. A köznapi szépség feletti szépség, a felettes szépség: emberfeletti azaz borzalmas szépség. A bámulatra és nemcsak fogyasztásra érdemes esztétikai minőség költséges és mérgező szépség. E szépség mélye maga a múlt „mély kútja” és a felületnek csak általa adott csillogás. Ez a mélység teszi a felületet a kozmosz nagyságát és az anyag mélységét visszatükröző érzékeny vetítívászonná. Vajon a Ringu-tetralógia nem arról vall-e, hogy a posztmodern tömegember már nem akar beletekinteni a múlt kútjába és a szépség mélyébe, melyben csak a rettenetet látja? A *Lust for a Vampire* élni akaró gyilkos múmiája a múltakból érkezik a jelenbe, az ártatlanságát elveszített naiv lány pedig a jelenből indult a jövőbe. A kettő egységként formálódik a rózsaszín koporsó-anyaméhben a film hősnője. Véresen, lucskosan üldögél, olyan mintha most született volna, felnőtten. A rém felnőtten születik, nem ismeri az ártatlanságot? Vagy a rém felnőtt testű gyermek, soha sem ismeri meg a felnőttiséget?

A bájrém és a szűzcsapat

Megjelenik a film hőse, Richard Lestrangle (Michael Johnson), a hős mint vándor és író, aki kétszeresen hitetlen, a társadalom alapelveit is megsérti, mert vámpírokról és egyéb illetlen dolgokról ír, de a vámpírokban sem hisz, nem hisz abban, ami elbűvöli. Hősrünk nem vámp-

pirológus, hanem irodalmár, fantasztikus mondákat, néphagyományokat gyűjt, ezért figyel fel a kocsmában hallott babonás beszédre. Jimmy Sangster filmjében nem lesz a vámpírnak antipólusa, hiányzik Van Helsing figurájának leszármazottja. Ez figyelmeztet bennünket először, hogy vámpírománacról van szó, melyben a vámpírológusnak csak negatív funkciója lehet, ezért a papok, rendőrök és orvosok, a társadalomnak a filmben feltűnő összes támaszai hatékonyság híján való periférikus figurák. A hős nemes és író, duplán arisztokrata, a szellemnek is arisztokratája. Arisztokrataként a múlt örököse, íróként az időtlenségé, mely öregebb, mint a múlt, amely utóbbi szintén lett, ha elmúlhatott. Kétszeresen az irrealitás jegyese, a múlt képei és a nemlét képei. Előbb a férfi érkezik meg a békés, legendás osztrák táj idilljébe, azután, mintha a férfi érkezése volna a kihívás, fog megérkezni, meghatott szomorúsággal remegő, gyengéd zene kíséretében, a démoni hösnő.

A folklórgyűjtő író, akit kíváncsivá tett a kocsmai beszélgetés, felmegy megtekinteni a Karnstein-kastély romjait. Súlyos szürke romvilág a nagy idők, az egykori gazdagság emléke. Varjúkárogás. Árny jelenik meg a homály mélyén. Titokzatos nőalak. Lassan leng a férfi felé. Az visszahúzódna, de többen vannak, elállják útját. Így fogadják a Drakula-filmben a vámpírharem fehér asszonyai a betolakodót. Sötét fátyol alól kivillanó titokzatos szemek. De valaki felvihog. Kuncogást hallunk. Végül rendreutasító józan hangot, egy tanárt. Iskolai kirándulás, zárdai növendékek. A lányok vihogva kifutnak a fényre. A következő beállításban lenn látjuk a völgy ölén a fényben fürdő klasszicista épületet, a lányiskolát, melynek parkjában antik táncot adnak elő a lányok. A rémületszimbolika szétfoslásaként jelenik meg a szépség, az iszonyat önfeladásaként a csáberő. Ezúttal is, mint a vámpírlány születésekor, a kísérteties erő fenyegető hatalmi szimbolikájának keretében jelenik meg a szépség, melynek varázsával találkozva a szorongás a kiindulópont, ám a szépség életbarát azaz köznapi formája az erő megfékezett változatának mutatkozik, melyen uralkodik a társadalom és kultúra, a szüzek a nevelőintézet szelíd rabjai, s csak a csíny és a csinoság, a játékosság és a csáberő marad a kísérteties erőből. Játékos lányokat láttunk, s az iszonyattal való játékként jelent meg a kacérság, ezért vette körül romvilág, őszi temető, hideg fény és varjúkárogás. A kacérság olyan macskakarmokkal való játék, amelyekből párduckarmok, sőt, kísértetkarmok lesznek, vagy lehetnek.

A kastélybeli kalandot követően Richard a vendéglőben mulat, a gondjukat feledő, nevető parasztoznak meséli történetét, a kísértetkastély esetét, melynek iszonyatvíziója szétfoslizik, s átváltozik a szüzek paradicsomává. Miközben a hős meséje szexbe fordítja az iszonyt, a mesélő környezetében iszonyba fordul a szex. Egy széplány halálsikolyát halljuk, ki mese közben az udvarra ment megetetni a kutyát. Ami nem történt meg fenn, a hegyekben, lenn, a parasztudvarban mégis megtörténik. Látjuk a feltépett fehér nyak véres sebét. Az elvárt iszonyat szétfoslizik, a fenyegető baj nem következik be, ám eljön a váratlan iszonyat, a gyanútlan banalitáson rajtaütő katasztrófa, az iszonyat, akárcsak a szépség, sajátossága a váratlan hirtelenség, kalkulálhatatlan bejósolhatatlanság, mely megrendíti a kiszámított világösszefüggést, a szokásos dolgok rendjét.

Dolgozó nő és démonleány

A komor kövilágból szelíd völgybe szállunk alá, hol fehér ruhás múzsák, nimfák, najádok libegnek a parkban, a finoman maga kellető, szemérmesen oldalt pillantó tánctanárnő vezetésével. Janet (Suzanna Leigh) az idill napos parkjának szépsége, a nőiség, mint szelíd,

virágzó, napfényes liget megtestesítője, a vágy első lehetséges tárgya. Janet, mint táncosnő, a súly, a nehézségek, a tehetetlenség megszüntetője, ki az iszony romjai után egy levegősebb világba vezet be bennünket. A táncosnő, a vámpír ellenfeleként, a mozgás felszabadult életörömét képviseli, melyet a szabadság önfegyelme őriz meg a formatartó, fenntartható élet hajtóerejeként, az elfajulástól és katasztrófától.

Janet segítségével a baljós csúcsokról alászállunk a meleg szívű és kellemes idillbe, melynek véget vet a másodjára felbukkanó tulajdonképpeni hősnő, Mircalla (Yutte Stensgaard) érkezése. Kísérője, a grófnő, határozott, kemény, barna asszony markáns vonalai emelik ki a sápadt szépség telihold ragyogását. A halványkék ruhás, fakó fényű szőke lány titokzatosan hideg. A sápadt szűz és a főúri író tekintete összeakad, s kezét is a férfiban feledi a lány. Ez a bonyodalom kiindulópontja: az új tanár és az új növendék érkezése, régi családok gyermekei, egy író és egy halott, egy szellemidéző esztéta lélek és egy szellem, a szépség keresésének mámora és maga a szépség. A férfivel szemben két nő, két csábítás: a morális derekasság, a tevékeny felelősség és tüzetes tüsténtkedés áll szemben az immorális szépség kiszámíthatatlan érzékenységgel. A temperamentumos gondoskodás a sorssal. A jóság erőszakossága a gonoszság kegyelmével, melynek műve a felelőtlen bűvöletben fogant kék és a kiszámíthatatlan kéjben fogant öngyilkos hűség. A morális érzések szerény köznapi heroinája, a tanítónő, a dolgozó nő áll szemben a szenvedély arisztokráciájával, az életösztön ellenlábasával, a költséges démonnóval.

Leszbikus esztétizmus

Lányok egymás közt, este, a hálóteremben. Meztelen vállak kibukkanó keblek, lehulló lepkek. Vetkőző nő. Mosakodó nő. Harisnyát húzó nő. Viktoriánus aktok emlékeivel játszik a mozgókép. A női idomok tiszta homogén közegében nem zavarja funkció az erotika esztétikáját, melynek varázsa ily módon a beteljesületlenségben tetőzik. A jelentés tetőzése egybeesik a lét apályával, az értelem maximuma a lét hiányával. A lányok élő csoportképének tárgya az önmaga szépségében elmerült szépnem. Parlagon heverő pucérság bősége idézi meg a lehetőségek frivolitását, mint jövőt. A nyugtalan, vihogó rajzást a táncanár nő nyugtatja, fegyelmezi, csendesíti. Öt percen belül ágyban legyetek!

Szobatársa, az amerikai lány masszírozza a táncóra által meggyötört Mircallát. A hálóing laza pántja lehull, s miután feltáruul hősnőnk meztelensége, az élénk, érzéki társnő éhesen, harapós szenvedéllyel csókolja Mircalla nyakát. A Mircalla nyakára, vállára adott csók, mohó kóstoló ösztön munkája a feltáruult keblek felett, ugyanazt a szerepet játsszák, mint az ügynökök, tanárok, könyvtárosok és írók felbukkanása, barangolása az erdélyi hegyek között. A vágyakozó, érzéki nő úgy veti rá magát a vámpírra, mint egy vámpír. Susan (Pippa Steel) teszi meg előbb, amit Mircalla tesz majd vele, de Susan pusztán szexuális késztetésből cselekszik. Ezzel ébreszti Mircalla erősebb, mélyebb késztetését. A vámpír minden esetre úgy jelenik meg ebben az öntükröző női elemekben, mint az áldozat indítékainak felnagyító tükrözése. Az áldozat a maga öntükrözésébe szeret bele a vámpírban. A továbbiakban is a vágy lihegése, s a vágyakozó szerelmes sóvár nyomakodásának mohó nyugtalansága megy át a döbbenet, a rettegés és a kegyetlen halál hieroglifáiba a kamerába hajló lányarcokon.

A grófkisasszony lüktető nyaka fölött lihegő Susan szöktetésre készül, éjféle kalandra invitálja, úszni hívja Mircallát. A női hálóterem a saját közegében elmerült feminitás képét nyújtotta, mely öncélúvá nyilvánította a virágzást, elvonatkoztatva a terméstől. Ugyanezt a

képet ismétli az éji tóban, holdfényes vízben. az akvatikus elemben, mint az erotikus megindultság, a szerelmi izgalom halmazállapotának közegében elmerült nőtestek képe. Meztelen úszás, hús libegés, ismét lányok egymás közt, ezúttal intimebben. Az előbb érkezett Susan szólongatja társnőjét. Mircalla, kinek az imént láttuk véres vacsoráját, késve érkezik, s leplét lehullatva könnyedén merül a nedves homályba. Lubickolnak, csókolóznak. Az időben messziről jött lány kedves csókot ad a térben messziről jött lánynak, de előbb gúnyval nézett. Kétféle gazdagság áll szemben és izleli egymást a csókban, a kultúra gazdagsága és a gazdasági értelemben vett gazdagság. Az idő nagyobb kincs vagy erő, mint a jelenben való térhódítás? A képsor záró szenzációja két összeolvadó lányfej látványa a kék-zöld nedves elemben.

A film elején egymást szereti két nő, a terek lánya és az idők leánya, a halálos szerelem kompromittálón szó szerinti értelmében, az egyik halálos könnyelműséggel, a másik halálos kegyetlenséggel. Míg Mircalla lányokat szeret, a reá vágyó férfit a lányok lakrészétől legtávolabbi helyen, másik férfi, Giles Barton történelemtanár (Ralph Bates) legénylakásán szállásolja el Miss Simpson, az igazgatónő. Az elválasztott nemek a szigorú, eltávolító, hierarchikus és előítéletes társadalom áldozatai, s ennek megnyilvánulása a nárcizmus, mint önmagába való visszavettség. De nemcsak erről van szó, Mircalla lényegileg leszbikus, strukturálisan az, két nő testi szubsztanciáinak egyesüléséből született, s két nő nedves egyesülésével kezdi szerelmi életét az esti tóban. A leszbikus esztétika alkalmat ad a horrorfilmnek, hogy a vámpírnő erotikus hiperaktivitását a szűziséggel egyesítse. A használt nőt az aktív nővel azonosító férfi világnézet a leszbikus aktivitást nem éli át elhasználódásként. A leszbikus Mircallát nem más férfítől kapja a film hőse second-hand szeretőként, hanem a női nemtől rabolja el. A leszbikusnő így maximális erotikus aktivitást fejthet ki, mégsem éli át őt a férfiónézet mások asszonyaként, valamiféle özvegyi vagy kurtizán státuszban. Az önmaga lényegében, a tiszta női elemben elmerült nő a legnehezebben hozzáférhető, a legszüzibb amazon, a menekülő nőiség abszolútuma, a szüzi bátortalanság bátor s a szüzi passzivitás aktív formája. Egyben élőhalál, hiszen a leszbikusnő meghalt a férfiszerelem, a heteroszexuális világ, és következményei, a nemzés és anyaság számára.

A viktoriánus szépnem, asszonyi-anyai funkciójától elvonatkoztatva, sokkal teljesebben defunkcionalizálható, mint akár a modern nő, akár a férfivilág. A forma és funkció vitájában győztes formák irracionálisan és gyászosan szépek. Így jutunk végül Rosetti és Füssli képeihez vagy A romlás virágai nővilágához. A defunkcionalizáció visszaveti a nőt léte biológiai gyökereihez, miáltal erotikusabban egyesül benne szerelem és hatalom, mint a férfivámpírban. Drakulában a destrukció erotizálódott, Carmillában az erotika elmélyítése éri el a megelevenedésért küzdő anyag és a hallállal küzdő élet létdrámájának mélységeit.

Ayesha mint Lolita mélystruktúrája

(Ayesha + Lolita = Lilith)

Richard Lestrangle Mircallát meglátva áll be angoltanárnak. Az irodalomóra tárgya a XIX. század regénye. Egyik meglepetés követi a másikat: Mircalla egyetlen XIX. századi író sem ismer, ugyanakkor a XVII. század irodalmában meglepő jártasságot tanúsít. Mircalla a száz évet átaludt tinédzser. Csipkerózsika is vámpírnő, akiről leválasztotta a képzelet a vámpírfogakat, átruházva őket a rózsatórre. Csipkerózsika rózsafája azonban ugyanolyan kegyetlen vérszívó, mint a Carmilla-típusú vámpírlányok, hisz száz éven át fennakadt rajta a vértelen, kiszívott, holt lovagok. A klasszikus, nagy nő mindenkit megöl, csak egyet vár. Azzal is flörtöl,

akit nem szeret, de csak ajzza, kínozza. A pusztá erotiká, a nyers erotiká világában kegyetlen (vámpr), csak a szerelem világában kegyes.

A film hősnoje, Mircalla, egyrészt tanárját elcsábító tinédzser, másrészt százhusz éves ősanja. A Lolita-szindróma mögött másik komplexus rejlik, amit – a Rider Haggard-regény illetve Robert Day- film, a She nyomán – Ayesha-komplexumnak nevezhetnénk: az ősanja, ősasszony néz felénk az új, friss lényből, s ad neki elementáris erőt, melynek felhasználása után telivér démonnőből visszaváltozik kis véres ronggyá vagy maroknyi hamuvá, melyet elfúj a szél. Ayesha és Lolita eme oda-vissza változása, a friss kegyetlenség és az őserő egyesülése a virágzásban, ez teszi ki a démonnői lényeket, Lilith képletét.

Mircalla és Susan új randevúját látjuk, A biztos kézzel inszcenált könnyű léptű film mind-ebből csak a közeledő Susant mutatja, ki felfeslő ajakkal, pihegve közeledik, sóváran az előző este megismert kéjre. Felénk hajol, átadja magát, s csak az utolsó pillanatban ismeri fel, iszonyodó arccal, hogy a kéj örvénye vagy kútja mélyebbre visz, mint amit a vágyó képzelőereje előrejelez. Mintha az iszony a kéj mélye lenne, folytatása más eszközökkel, vagy a kéj az iszony felületi struktúrája, előkéje. Mintha a köznapi szexualitásban valamilyen görcsös racionalizáció dominálna, mely távol tartja, nem engedi felszínre a nagy álmogondolatot, az élet lényegét, melynek születését modellálja a két test, kiket érintkezésük megmozgat, megelevenít, elektronizál, elementáris és katasztrófális módon történni késztet. Később a vámpír szolgálja vonsozolja az ernyedő Susant, kinek a második randevú a véget jelentette. Látjuk a kút mélyére vetett lány hosszú zuhanását, amint dekoratív tárukozással, a barokk képek dús leplek ráncai ölelésében lebegő angyalaihoz hasonló lágy, táruoló testtel lebeg, forog, száll, de nem a mennyek, hanem a mélységek felé. E szálló lebegés vége pedig a test megalázó, kiábrándító csattanása a mélyben, az ütközés, mely visszaadja a lebegő fenomen súlyát, ráterheli a szépségre a halál, a tehetetlen test nehézkedését, mely visszahúz az élettelen és haláltalan anyag ölébe. Dekoratíván mély értelmű képsor: a vámpírizált lány ölelő karokkal leng el, tárukozva száll, forog, perdülve leng a mélyben: a költséges kéj képe. A puffanás, mely lezárja a gyönyörű attrakciót, ezek után nem más, mint a számla benyújtása.

Richard Lestrangle elállja a véres randevúról haza osonó Mircalla útját. A tanár szenvedélyes szerelmi vallomással ostromolja elutasító diákját. „Csak most élek, most tudom mi az, szeretni, mit jelent ez az eddig számomra ismeretlen érzés.” A lány hisztérikusan védekezik, hidegen menekül, végül meghatódik, s gyengéden megsimítja a vágy másodlagos köldökzsinórján fennakadt, függvényé, kölyökké lett tanár arcát. A szomorúan mindentudó ősanjává lett tinédzser, a rettenetes, véres aktus mámorától, az iszonyat kéjétől révült, szomorúan fáradt, kiégett szűz egy pillanatra melankolikusan ráérez a rajongó szerelem ünnepi létérzésére. Megcirógat, nyugtatón sajnálkozva, aztán ellép, megkerül és eltűnik. A férfi nem ér célt, de nem is vall kudarcot, a nő meghatódott és felfigyelt.

A sznob mint vámpír szolgálja

A sírkertek hallgató temető, a könyvtárak beszélő temető. Giles Barton történelemtanár, a sznob, a könyvkukac – régi családfák poros könyvek közt, köhécselve búvárkodó bolondja – kiássa a titkot a betűk temetőiből, amit a kősírok, a kinti temető nem árultak el, Mircalla titkát. Már két agglegény üldözi a lányt, kinek akaratlan csábítása, önkénytelen hatalma nagyobb mint bármilyen frivol ajánlkozás és kihívás. Ezúttal a történelemtanár kér randevút tőle. Az irodalom tanára egyben író, alkotó, a történelemé szaktudós, tisztelő, tanulmányozó,

őrző, közvetítő; az utóbbi a kiszolgáltatottabb, a kevésbé autonóm személy, de ő közelíti meg elsőként a „tárgyat”, előbb az ő találkája jön össze, ami a vámpírfilm törvénye szerint azt jelenti: ő lesz az áldozat, ő megy végig az úton, hogy a másik már tudja, meddig lehet elmenni és hol kellene (ha akarna) megállnia. Ott áll tehát, kísértetfényben, az ötemetőben, a léány. Köd száll, a sápadt szűz, a szőke lány sárgán foszforeszkál, mintha belső fény tenné az éj középpontjává, földre szállt teliholdként. „Tudok mindent... tudom, ki vagy ... Mircalla azonos Carmillával.” A leleplezés pillanatát követően újra látjuk a feltámadás korábbi képsorát, ezúttal előlnézetben, magunk is szembenézve a sír véres öléből feltámadt, kegyetlen szülési aktus gyilkos újszülöttjeként, Mircallaként reinkarnálódott Carmillával.

Az általában közönyös, csak Richard Lestrangle láttán szomorú Mircalla ezúttal is frigid nyugalommal áll, titkon mulatva a férfin. Megindul, közeleg a tanárhoz, de megtorpan, mert feszület csillan a férfi kezében. Az azonban megfordítja a feszületet, fejjel lefelé, s letérdel a lány elé, az alulnézetben óriássá nőtt kis nő alá. „Ne menj el...Többet akarok tudni...Minden, amit akarok: téged imádni! A szolgád lenni, az ördög hű cselédje.” A tanulni akaró tanár olyan, mint a Fulci-film (Paura) ördögöt imádó papja: az emberiség áruló, az egyik nem tanít, a másik nem imádkozik.

Mircalla, akit könnyű, sápadt, kicsi nőként ismertünk meg, halovány kék és zöld ruháiban feloldódva az árnyas ligetek harsányabb szépségeiben, most úgy tornyosul fölénk, mint egy piramis. A meredek alulnézet extrém torzítása kolosszussá teszi, széles arcú, kiismerhetetlen, obszcén és embertelen mosolyú rémmé, éhes nődémonná, végtelen hatalmú ősanává. A férfi rimánkodik: „Mindent megteszek, amit kívánsz.” A nőarcban egymásba örvénylenek az idők: szfínx-arcon Mona Lisa-mosoly.

A történelem tanára, aki a Karnstein-temetőbe tett iskolai kiránduláson ráismert a lányra, felismerte a saját sírja fölött álló lány kilétét, a titkos képlet tudója, felajánlja magát. A lány, aki a hódoló fölött áll, hatalmas anyaként, a szülés fordítottját műveli, befogadást ajánl a kortalan, élettelen, köztes birodalomba, világtalan világba, kialvásba. A lány leveszi a férfi szemüvegét, eltulajdonítja a látás szimbólumát. Kisajátítja a filozopter ikonját. Az áruló írástudót megfosztja hivatása jelvényétől. A nő mozdulata egyúttal a vetköztetés egyetlen pillanatra szinte szomorúan gyengéd aktusa. Mintha a szemüveg is, ha nem is olyan erős, mint a kereszt, akadály lenne, azaz védelmi eszköz. Azt is mondhatnánk, mint Delila Sámson, megfosztja a férfit látásától. Az így előkészített férfi azután már csak vacsora a lány számára, míg ő maga mindent ad a lánynak. Mircalla megadja hódolójának, amit az kért, a kárhózat fájó ajándékát, a rettenetes metamorfózissal teherbe ejtő mindentudás csókját. Beavatja kegyetlen csókjával a felnyögő írástudót ama szimbólumok-előtti világba, ahol mit sem érnek és semmit sem jelentenek az eszmék. Abba a világba, ami Carmilla öröksége Mircallában, de ahonnan a lány éppúgy elvágyik, mint a filozopter a maga poros tudománya absztrakciói közül. A történelemtanár egy Faust, az irodalomtanár egy Orpheus. Az új Faust nem tudja visszahozni a lányt az „alvilágból”, mely így őt nyeli el. Végül Mircalla ellebeg a ködben, a férfi pedig, a megalázkodásban többé határt nem ismerő csúszómászóként, rimánkodva kúszik utána. Richard Lestrangle csak kamasz lett Mircallától, a másik férfi azonban csecsemő. Tehetetlenül vergődik a sárban. „Vigyél magaddal.” – rimánkodik. Másnap a parkban viháncoló lányok találnak rá a néma sikoly képére, a történelemtanár hullájára. Mircalla mindig másokkal szeretkezik, míg a film hősévé továbbra is könyörtelenül távolságtartó. Két tanár udvarol a kis tanítványnak, aki közben két lányt csábít el, és végül azzal

a férfival „fekszik le” (pontosabban azt fekteti le egy egészen radikális értelemben, amennyiben a hullá vízszintes helyzete a szerető vízszintes helyzetének, az aktív, köznapi élet minden mobilitására merőleges másvilágának megörökítése, véglegesítése), akit nem szeret. A történettudós az idő tanára, az irodalmár a nemléte: az előbbi leplezte le Carmilla titkát, de az utóbbi érti meg Mircallát.

Lelepleződés és beteljesedés

A Barton-tanár hagyatékában kutató Richard Lestrangle megtalálja Mircalla arcát. A történelemtanár jegyzeteit lapozza, régi könyvet nyit fel: „A Karnsteinek. A gonosz története.” Megsokszorozva néz felé szerelme, ódon lapokról, a sötét múlt ábrázolatairól. „Carmilla Karnstein. Meghalt 1710-ben.” – mondja a képaláírás. A vágy az elveszett vágya, a képek az elveszett képei, s ha a lét válik képpé, ha a lét a tükre az elveszettnek, nem csupán a képek, akkor beteljesül a vágy. Egy botrányos irodalomórán Richard randevút kér tanítványától, aki elutasítja, csak Barton tanár jegyzeteiről hallva bizonytalanodik el, végül kellenlennül rááll, enged a zsaroló szerelmes ajánlatának. Kiáradnak az iskolából a pusmogó, vihogó lányok, csak Mircalla jár külön úton, magányosan. Vörös alkony az erdők homálya felett, végül találka a kék éjben. Nyugtalan pár vívódik a temetőben. A tanár szerelmet vall, Mircalla türelmetlen mozdulattal fordul el, csak azt kérdi, mi volt a noteszekben.

- Bizonyítékokat találtam.
- És vajon mit bizonyítanak?
- Hogy te vámpír vagy.
- Ilyet mondasz nekem? És még azt állítod, hogy szeretsz?
- Bizonyítsd be, hogy nem vagy az. Szeress engem!

Csók következnek. A férfi csókol, Mircalla enged.

- De hát ha én valóban vámpír volnék, akkor te most meghalnál!
- Igen. – feleli a férfi, és újra csókol.

A férfi csókjai közben a lány ajka Richard nyakán. Végül harapósan szenvedélyes és ájul-tan gyengéd csókot ad Mircalla az ehelyütt szokásos vámpíri harapás helyett. Közben indul a szerelmi dal, a hosszú csók dala, a szerelmes testét, teste világát, világa végtelenségét megismerő erotikus flaneur, a vágy mint kószáló dala, mely a jelenetet végig kíséri: szomorkás, álmodozó, meghatott, révült, szenvedélyes és beteljesült. Míg Mircalla egy pillanatig habozik a férfi vállai felett, adjon vagy vegyen, támadjon vagy engedjen, a férfi leborul. Nem a vámpírnő szája csap le a férfi nyakára, hanem a nő a maga nyakát, mellét tárja, kínálja és ajándékozza a férfi szájának. Richard lefejt a hálóinget, s letérdel, de nem szolgál, hanem csókolni, végigcsókolni testét, miközben a lány szemei kifordulnak majd lassan lecsukódnak, s ezt követően Mircalla lassított felvételen, az odaadás ájulataiban a fűbe hanyatlik, majd szájára fogadja a testét végigcsókolót. Ismét a fölé magasodó melleket imádó, majd a nő ölében eltűnő férfit látunk mint a Barton-randevűn, de míg ott Mircalla eltemető, megsemmisítő, életet visszavevő őszanya volt, ezúttal felenged, átadja magát. A megelevenedett, oldott lány már nem fenséges ősz-szobor: az embertelen fenségéből megszületik a női szépség. Apró, szerelmes harapásokat látunk, a gyilkos harapásból megszületett a csók, s a gyilkos birkózásból, a lebíró ölelésből az igenlő, befogadó és elfogadó egyesülés. Két test nem azért megy egymásnak, hogy egymás helyét követeljék, hogy kiszorítsák egymást a létezésből, hanem azért, hogy egyik az egész létezés nevében fogadja el a másik létének egészét. A szerelem

ott születik, ahol az iszonyat helyén nem az iszonyat következik be. A legveszélyesebb pillanatban, az iszonyat kontextusában lép fel a legnagyobb boldogság.

Miután a fűbe hullott Mircalla viszonozta a férfi csókját, az ismét végigcsókolja a lány testét, a kamera azonban nem követi őt. A képet betöltő lányt, a szőke haj világitó aurájában vergődő lányarcot látjuk. Magányosan, a fűben szétomló aranyhaj hullámaiban eléggül ki a lány. A kielégülés pillanatát a haj hullámaiban elernyedtt, felvetett kezének megelevenedése jelzi, mely görcsösen egy fücsomóba markol. Richard közben eltűnt a képből, ami azt sugallja, hogy a lányt a vámpírcsók ellentéte, egy másik csók elégítette ki, melynek a vámpírcsók, e jelenet sugallata szerint csak pótkielégítő mimézise. A nemi szerv, mely a vámpírmitológiában a nyakra került, a Lust For a Vampire szerelmi jelenetében visszakerül eredeti helyére, amikor a nem vámpíri, eredeti, természetes nemiség szervét a nem vámpíri, emberi csókot adó száj érinti. Mircalla szája most nem ölt szerv, csak a kéz kifejezését látjuk rajta, míg a férfi eltűnt csókjaival, a szülés szervének irányában hagyva el a képet. Mircalla ezek után újra – pacifikált – szájára fogadja a teste messzi régióiból visszatérő vándort, amikor az ismét felszínre bukkan. A jelenet azért bonyolult, mert egyrészt az ártatlan csók születését látjuk a gyilkos harapásból, másrészt az ártatlan csók nem szublimált, ellenkezőleg, csak a frivol, a lehető legfrivolabb csók elég erős, hogy csókká változtassa a harapást. Így a visszatérő szerető úgy tér vissza, mint aki "mindent" csókolt, mintegy szájába vette az egész lányt, s ily módon újjászülte a gyilkost ártatlanként, a veszedelmest jóindulatuként, a félelmet szeretni valóként.

Két férfi, két tanár, mindent felkínál kis tanítványának, s mindent felkínálni kockázatos játék: Mircalla az elsőt elpusztítja, a másodikat nem. Mert az első hatalmat kért, részesedni akart Mircalla hatalmában, míg a második csak Mircallát kérte, s magát ajánlotta fel, prédálul vagy szerelmesként, Mircalla döntésére bízva mindent. Mircalla érdeklődését és tetszését jelzi, nem kegyetlenségét, hogy a szeretettnek oly hosszan ellenáll. Itt is érvényes a zombirománokban később konkretizált szerelemkoncepció: szeretni annyi, mint féltetni magunktól valakit, mert nem tudhatjuk, mi lakik bennünk vagy mert nagyon is jól tudjuk. Mircalla ott tartózkodó és elutasító, ahol szeret. Szeretni ebben az összefüggésben annyi, mint visszatartani, fékezni, lemondani a vágy feléről, a mágia fekete részéről, átsegíteni a szeretőt a szenvedély örvényei fölött. A szerelmi jelenet poénja pedig az, hogy Mircalla eléggül ki látványosan, premier planban, az, aki megtanult nem elvenni, hanem ajándékozni, nem kiélni, hanem visszatartani. A vámpírnő, aki átengedte az emberi lénynek, felkínálta és elajándékozta a nyakát. A jelenet végén nem a férfi vére, hanem a nő könnye folyik, az egész szolid, gondos mestermunkával és ravaszul érzékeny kifinomultsággal megcsinált, kitűnő szerelmi jelenetnek ez a végső poénja.

Mircalla eddig a nemlétebe befogadó, visszafelé szülő őszanya volt, szeretői tóba, kútba merültek, vagy elvesztették felnőtt és férfi mivoltukat, mint a történész. Az új szerelmi jelenet fordulatot hozott. Lényege, a kettős önmehtagadás, a létöszton dupla mehtagadása. A férfi is megszülte a nőt, végigcsókolva, mintegy szájába véve, a száj szülte szó, a szimbólum rangjára emelve a test anyagát, éhes anyagból örökkévaló érvényre emelve, a szépség imádatos fenoménjévé nyilvánítva. De a nő is megszüli a férfit, mégpedig duplán, először is mert a combjai közé engedi, ezzel agresszív androgünből abszolút nővé változva maga is, s közben újabb szép gondolat, hogy a combok közé engedett férfi eltűnik a képből, s már csak a nőt látjuk, mintha a férfit mindenestől befogadta volna teste kapuján, de nem azért

hogy elnyelje, mint az előzőt, hanem hogy ujjaszülje szeretettként; s másodszer is megszüli Mircalla a férfit, szájával is megszüli, amennyiben csókolja és nem harapja, nem gyilkolja őt, megtagadja érte vámpírtermészetét, megvalósítva a legnagyobb, legnehezebb tagadást, az önmagtagadást, a szerelemért.

A romlás virága és a dolgozó nő

Az eltűnt szüz, a meggyilkolt lesbikuslány keresésének bűnügyi bonyodalma az eltűnt szüzesség erotikus bonyodalmanak projekciója. Az eltűntség gondját előbb a tánctanárnő teszi magáévá, ő kezd nyomozni, s ő kapcsolja be a nyomozásba – eredménytelenül – a rendőrséget is, míg Miss Simpson reménykedik és vár, titkolja az eltűnést. Az igazgatónő korruptsága teszi lehetővé, hogy a film a morális felháborodás képviselőjében emelje az erotika hősnőjével szembeállított morális hősnőként, a konfliktus középpontjába, a tanárnőt. Az eltűnt lányt kereső Janet a hőshöz fordul segítségért. A film elején a csúcsokról alászállva feltárló lágy, zöld ligetes tájon látott nimfatánc valójában tornaóra. Janet a Mircalla-Carmilla által képviselt dionüozosi kéjek apollói konszolidálásáért küzd. A tornatanárnő tehát bekopog egy esete az irodalomtanárhoz. A harcos, határozott, becsületes idealistánő kipakol a férfinak, kiben szövetségest, társat keres. A varázslatra alapozott szerelemmel áll szemben a szövetségre alapozott szerelem, az alulról építkező immorális szerelemmel a morális szerelem. A filozopter fájdalmas megalázkodását, a történelemtanár megkínóztatását, az ajánlkozó és nem hódító férfi kínos, groteszk burleszkjét követi a tornatanár nő mint udvarló, széptevő, ajánlkozó de nem csábító nőé (csupa anrogün figura). Janet az eltűnt Susan gondjával érkezik, de többet árul el, szerelmi zárandókútra kísér a morál, a kötelesség kopog a csábítások kapuján. A derék tornatanár nő mint igazságkereső kér segítséget, de ez a kéjt, gyönyört, szerelmi beteljesülést kereső nő segélykérését rejti magában: a morál titka a vágy, a vágyakozó morál azonban nem ébreszti fel a hősből a morál vágyát, Richard a bűnös pártján áll, a szép gyilkosnőt szereti. Gondolkodási időt kér. „Köszönöm.” – búcsúzik Janet. „Mit?” – néz rá Richard. „Hogy meghallgatott.”

Két nő küzd a férfi álmaiban, s a morális lény, a „rendes” nő a kísértetiesebb, míg a romlás virága a szüzies és védtelen. Az előbbi a keményebb s az utóbbi, a bűnös gyilkosnő néz ki ártatlanabban. A rossz lányt, a menekülő, kitérő Mircallát a hős üldözi: „Mondd ki, hogy nem szeretsz! Megőrjít ez a bizonytalanság.” – támad a lányra az örökös alkonyi találkák egyikén a vámpírlánynak otthonos homályban. A férfit ezzel szemben a jó lány üldözi, kit a férfi, mint a férfit is a másik lány, egyre jobban megaláz.

Míg Richard Mircallát szereti, Janet várakozik Richardra. A hazatérő férfi ott találja a felalá járkáló tornatanár nőt, akiről megfeledkezett. „Vártam. Órák óta vártam.” A szerelmes asszony érzékeli a férfi változását. „Mi történt magával? Úgy megváltozott. E két napban valami történt magával.” Janet, zárt kontyba font hajkoronával, szégyenlős és büszke vallo-másra szánja el magát az új találkán. Előbb azonban vetélytársnőjétől óvja a hőst. „Ez a lány elcsavarta a maga fejét, elvette az eszét.” A felnőtt nő óv a kamaszlánytól és ösanyától. A közép emberi asszonya a szélsőségek sokarcú démonnőjétől. Mircalla mindenkit elbűvöl, aztán sorban eltűnnek az áldozatok, figyelmezteti Janet az új jelöltet. „És ha engem kérdez, én azt mondom, hogy maga lesz a következő áldozat.” – „Ez az én gondom.” – feleli a Janet gondoskodását elutasító Richard. A karakán nő erre fájdalmas mosollyal, önkínzó bátorsággal

szerelmet vall: „Azt hiszem, maga nem vette észre, hogy én szeretem magát. De ez meg az én gondom.”

A két nő, kik előbb a férfi vágyaiban és álmaiban szembesültek, közvetlenül is szembesül egymással. Mircalla, aki kihallgatta Janet vallomását, kísérletet tesz a tanárnő elcsábítására. A két nő közvetlen szembesülését átesztétizálja a genitalitás ideálja elleni feminista lázadás előérzete. Janet és Mircalla szemben állnak a lépcsőházban. A bűvölő szemű növendék felül, s alul a megbabonázott tanárnő. A magas homlokú, korrekt és erélyes nő mintha szárnyakon emelkedne a hozzá pár lépéssel alászálló démonnő felé. Mint az imént a férfihez, most vetélytársnője szobájába lép be. A harcos nőt készül birtokba venni a ragadozónő, a nappali munka asszonyát az éjszaka és a sír leánya. Mircalla keble mindig kibuggyan, míg a tanárnő le nem vetkőzöttsége egyben ki nem vetkőzöttség; az embert, aki nem vet le, nem tesz le, nem hagy maga mögött mindent, védik a szimbólumok. Az elbűvölt Janet már nem védi magát, de védi őt a mellén megcsillanó kereszt. A Janet mellét kibontani készülő Mircallának az apró szimbólum harcias villanása megálljt parancsol. Mircalla sziszegve hátrál, menekül, s ez teszi lehetővé Janet menekülését. A kereszt győzött, nem Janet, a tanárnő is megszegyenült, megvert, bukott személy a jelenet végén, nem győztesként kerül ki a csábításból, ő is beléköztol Richard sorsába. Ezért lehet szerelme a következőkben első sorban értés, inkább a könyörület, mint morális követelés dolga.

Megalázva és hűségesen

Félelmes és elérhetetlen, megkapva is birtokolhatatlan, autonóm nőitípus váltja ki a vágy végső egzaltációját. Mircalla új lány nyakára borul, míg a féltékeny Richard Lestrangle az ajtót veri. A történelemtanár, majd a tornatanár nő megaláztatását az irodalomtanár morális megsemmisülése követi. Csak most, a kívül rekedt férfi szerelmi önfeladásának csúcspontján szembesülünk a hős nő vámpírfogaival, most tárja fel a szervet, a szerszámot, a rejtettet, a titkosat, a megmutathatatlant és kimondhatatlant. Most mutatja ki a „foga fehérjét”. Most láthatjuk, mi nézők, amit a szerető nem láthat. Annyi hulla után csak ehelyütt szembesülünk az okkal. Az általuk nyitott véres sebre csapnak le, újra, a vámpírfogak, melyek szörnyű harapófogójában kéjesen vergődik a nyögdelő áldozat. A bebocsátást követelő megcsalt és kizárt, féltékeny szeretőt csodálkozó tanítványai és megaláztatásától ugyancsak megalázott szerelme nézik a folyosón. Csoportkép a folyosó végén, a fájdalmasan lesújtott tanárnő köré komponált hölgykoszorú. Mircalla nem veszi figyelembe a férfit, részegült vérmármorban szeretkezik tovább.

A vég

Indul a lincselő nép, zsolozsmázva vonulnak a fellegvár, a túl költséges szépség, a rettentés nemesség sasfészke felé. Felfegyverzett fáklyás – lincselő – körmenet visszás látványa. Már senki sem hallgat a püspökre, aki az induláskor még vezérüknek tűnt. A vámpírgyilkosság így a közönségesség egyetemességének helyreállítása, s Janet az egyetlen, aki tehet még valamit, hogy a megoldás ennél valamivel több legyen. A véres szeretkezés mámorába feledkezett Mircalla késik, ezért nem menekülhetnek a vámpírok. A szerelmét menteni akaró hőst lefogja a gyujtogató, gyilkos csöcselék, így kell végignéznie imádotta világának pusztulását. A Mircallaként világunkba visszatért Carmillának csak új, hosszú álom a halál, így

Richard Lestrangle a lincselés igazi vesztese. A holtaknak már jó, az élőké a fájdalom? A gyászolók eme önvigasztaló frázisa ezúttal, ez egyszer igazgá válik.

Richard mégis kiszakítja magát, elmenekül övéitől, a vámpírokhoz csatlakozik. Most már Mircalla is megérkezett, saját sírja körül sétál. Az ember a vámpírnőt akarja védeni övéitől, a vámpírnő pedig magától Richardot. Mircalla ajka mozdul: „Menekülj.” De társai hipnotizálják, erre sziszegve a hősre támad. Két ellenséges, egymást kizáró, egymás számára elviselhetetlen közösség között áll a két szerető, fantasztikus Rómeo és Júlia, kiket mindkét közösség magának követel. A nő váratlan a férfire támad, ki ellöki magától. Az ismét támadó nő égő gerenda döfi át. A nyíló, ragadozó száj vicsorára az égő tető, a lángoló ég vicsora válaszol. Lángoló égi fallosz teszi magáévá a sokszor megcsodált kebleket. Nem szerelme öli meg a lányt, hanem az ég, mely arra a patthelyzetre reagál, melybe a szeretők kerültek, kik sem megölni, sem megváltani nem tudják egymást. Ha az „ég” meg nem szabadítja, Richard Lestrangle soha sem szabadulna a lánytól, a kis single azonban száz és sokszáz éves magányokra termett, nem harmonikus párkapcsolatra. A mindent elvesztítő, összeomlott férfit Janet karjai zárják vigasztaló ölelésükbe.

1.4.9. A szexvampírfilm francia formája (Jean Rollin: *The Living Dead Girl*, 1982)

Provokáció

Rean Rollin filmjében a sírablás frankensteini és a környezetszennyezés katasztrófafilmi motívumai a vámpírt ébresztő provokációk. A tulajdonképpeni ébresztő a kastélyon túl látható vegyi kombinát, melynek küldöttei, pár segédmunkás, az emberlefokozó ipari világ felcserélhető figurái, nemcsak a sírvilág megzavarói, egyben az első áldozatok.

A szemétkerakodó helyül használt öreg bányából átjáró nyílik a kastély kriptájába. Az összekapcsolódások jelentik a rizikófaktort, a világ egysége, amelyet a technikai civilizáció újbarbárságának specialista-agya nem érzékel. Ha az állat specializált környezethez kötött, míg az ember világnyitott lény, akkor a specialista érzékenységét valamilyen szekunder és művi animalitás jellemzi. Csak a kívánt cél által feltételezett, mozgósítandó okokat és eszközöket látja, s a cél által mozgósított, nem kívánt hatásokkal nem törődik, rosszhiszeműen tagadja vagy naivan figyelmen kívül hagyja őket. Így jön létre az a ragadozó világ, melyhez a zombifilm tapasztalataival gazdagodott új vámpírfilmben az élet az élőhalál ragadozó egzisztenciája által alkalmazkodik. Emberek vagyunk-e még, vagy művi feltételeink bábfiggvényei? – ez a vámpírfilm új formájának kérdése. A világ, mely lakhatatlanná válik számunkra, ellentétünk számára válik lakhatóvá, ha tehát a mozgó hús értelmében lenni akarunk, azaz maradni kívánunk, ellentétünké kell válnunk, szellemtelen hússá.

A behatolók mérgező hulladékot raknak le a mélyben, s egyúttal a koporsókat fosztogatják. A halott szűz, a fehér ruhás Catherine (Françoise Blanchard) egyúttal szűz halott, azaz friss halott, nem viseli a romlás jegeit. A szűzi passzivitás váratlan akciója túltesz a domina triviális aktivitásán, több mint erotikus, fokozottan, borzalmasan erotikus. Egyszerre ott áll, hirtelen mozdul, de csak mintegy mellékesen, szórakozottan és pontosan, tévedhetetlenül. Az egyik férfi szemét tolja ki, a másikkal nyakát tépi fel, a harmadik a sósavba hull. Félarcú

holtak, elveszített arcok, arcok romjai. Catherine pedig merengve lépdél, ábrándozva sétál, fehér szűz, zöld réteken.

Dekadens esztétizmus

A haldokló (ember, világ) szabad; a dekadencia – a kultúra maszkját viselő ösztön és a szépség maszkját viselő romlás szövetsége – az élettől búcsúzó lény erőfölénye az életre készülővel szemben. A révült leány autisztikus exhibicionizmusa nem önmutogatás, csak közöny. A kriptából, a réten át vonul be az ősi házba, felkeresi az emlékek házát, mely mások prédája. Mi egy vámpír kegyetlensége egy ingatlanügynökéhez képest! Az ingatlanügynök a horrorfilm-ben: blaszfémia a vámpírok házában.

Triviális emberek

Catherine következő áldozata az otthonát áruló ingatlanügynök-nő, akinek határozott ténykedése a hősnő révületének ellentéte. Kritikus és zajos amerikai pénzes-zsákok szemlélődnek a házban: mindenestől eladó. Felcserélhető tulajdonosok prédája. Az ügynöknő árulja a múltat, s aki árul, az áruló. A prózai aktus pontosan e bölcs szó kétértelműségének felel meg Rollin filmjében. Háznézés háztűznézés helyett: ebből lesz a katasztrófák sora. Kiárúsítás jövőépítés helyett, megszakítottság folyamatosság helyett: e hideg új világ lényegét először a hetvenes években kibontakozó horrorkultúra teszi alapvető kritika tárgyává. A hagyatékot áruló mechanikus embergép részvétlen és kegyetlenségű dögevő-hivatása az érzékenység ellentétét kívánja, ezért nem is veheti észre a figyelmeztető jeleket, nem figyel fel a már a kastélyban tartózkodó vámpírléány halk jelenlétére. Két nőtípus: a tank és a kiméra, a bomba és a lidérc. Inas, kemény barna nő, praktikus rövid hajjal, szemben a kecsesen ívelő, lágytestű szókével. Fulci Quella villa accanto al cimitero című filmjében hasonló jellegű és sorsú telekügynök asszonyt látunk. Az is közös Fulci zombi- és Rollin vámpírfilmjében, hogy mindkét esetben egy szeretkezés provokálja a nyíló sírokat. A fesztelen és figyelmetlen, száraz és rámenős üzletasszony szeretkezésre készül a kastélyban.

Alkonyatban érkeznek, motorbiciklin zörögnek, a szeretők. A nő a mohóbb, már meztelen, s így hámozza a férfi ruháit. Az idegenek sietős, mechanikus gyönyörszerző buzgólkodása közben Catherine egy hangot üt le a zongorán, mely megzavarja a szétrebbenő párt. A férfi, aki elindult körülnézni, némán tátogva tántorog, vért fröcskölve tér vissza, feltépett nyaki ütőeréből szeretőjére fröcsköl a vérsugár. A leszbikus vámpírfilmben a nyakseb elveszti szokásos vaginális konnotációit, s erőteljes fallikus aktivitásra tesz szert. A szeretőjét vérével végiglocsoló horror-mácsó hatalmas, halálos ejakulációja morbid szatírijáték, melyben semmi más nem történik, mint amit a pornófilmek természetellenes kódja követel, melynek nézője látni akarja az ejakulációt. A pornókultúra már csak egyoldalúan, klitorálishan érzékeny nőtípusai és nárcisztikus férfiai egyaránt látni akarják a történést, mely a vágy szimbóluma is, az elvégzett szexmunka kifejezése is, és mindenek előtt teljesítményszimbólum. A horrorfilm, miközben szexvámpírfilmként kiszolgálja, még túl is teljesíti e vágyat, hogy görbe tükröt tartson neki.

Catherine, miután a mácsó „megöntözte” az üzletasszonyt, hozzá lép, s annak nyakát is feltépi. Az ügynöknő, akit immár saját vére is előnt, menekülni próbál, meztelenül tántorog ki a kapun, s fejfelé hull alá, feldobott, széttért combokkal, a kastély lépcsőjén. Mindvégig az iszonyat erotikus mellékjelentése hangsúlyozódik, az, hogy elindult egy nemi

aktus, mely a szándékoltnál tovább haladt. E bestiális és szürreális kitérő és feltálatlanság hívja meg a hősnőt véres vacsorára. Catherine vörös foltos fehér ruhában áll. Az esztétista látványvilág kék-vörös éjébe burkolt áldozat már csak lehámozott, felvágott, feltálatlalt zaftos gyümölcs, melyre a vörös-fehér jelenség, a ragadozó szűz szomjas némán ráborul. A jelenet befejezése továbbszövi a pornótéma variációját: a hősnő az extravaginális ejakuláció nárcisztikus magányát visszaváltoztatja befogadássá, miközben a vérivő vámpiraktus a félelmeket is kifejezi, melyek az extravaginális lezárás tudattalan tartalmai lehetnek, s mintegy az aktusból való kettős kihátrálásban nyilvánulnak meg, melyben a pornófilm kitalációjában résztvevők maguk is nézővé válnak, illetve megtérnek önmagukhoz; csak használták egymást, s nem egyesültek.

Feltűnik két turista, ez is egy pár. A férfi megkéri a nő kezét, aki józanul válaszol. „Neked inkább van szükséged üzleti partnerre, mint feleségre.” Kétkedve kötődnek, de mohón csókolóznak. A pillanathoz kötődő józan szórakozás előnye, hogy nem terhel meg, nem eredményez tragikus bonyodalmakat. A férfit mégis elfogja a vágy valami több iránt, s a nő részéről ennek az felel meg, hogy felfigyel a mezőn átlebegő különös, korszerűtlen idegen nőalakra, s nyomozni kezd a kastély körül. A férfi érdektelen, szimplifikál, banalizál és racionalizál, a nő ezzel szemben feldúlt és szenvedélyes, nem ereszi a kastély megérzett titka.

A barátnő

A kastély tárgyai ébresztik Catherine emlékeit. Először az emlékek keresik fel a lányt, az emlékek nyomán a barátnő, s a barátnő segítségével a nyelv. A világ ily módon megtér a lányba, ő azonban nem tud megtérni a világba, más mint a többiek, kívülálló marad. Megszólaltatja a zongorát, megtalálja és megszólaltatja a zenélő dobozt, s mindkettőt összevéri. Midőn már és még nem birtokolja a nyelvet, a zene által beszél. Mellére öleli a dobozt, így jár-ke. Szimbóluma a doboz a másik nyelvnek is, a banális fogalmi nyelvvel szemben a zenei nyelvnek, és az erotikának is, melyben a test teljes létében válik közleménnyé, teljesebben, mint a költészetben a nyelv teste, a fonológiai forma fonetikai matériája. A doboz a kérdés és a válasz, az, amit a két barátnő egymás számára jelent, a kimondhatatlan kifejezése, mint testi megnyílás. Az átjárhatóság (a bánya és kripta kapcsolata) vezetett Catherine ébredéséhez, és az összecsendülés hozza el barátnőjét, Helène-t (Marina Pierro). Helène megérzi, hogy valami történik, s amikor halott barátnője épp rá gondol, felhívja Catherine kastélyát. A zenélő doboz válaszol, mire Helène autóba ül és itt terem. A zene szólít, a néma Catherine nyelve, a testileg halott Catherine nyelve, a lélek nyelve. Helène erre elhagyja a prózát, s elindul, a zene hívása nyomán, holott az lehetetlent ígér, egy halott üzeneteként.

Múltképek elevenítik fel a kislányok barátságát és vérszerződését, a gyermekkor hűség-fogadalmát. A leszbikus szerelem örök kislányok örök barátsága Rollin filmjében, a fel nem nővés módja, kihátrálás a mérgezett világból, melynek lényege a verseny, a verseny lényege pedig a hűtlenség. A doboz nem a pokol kapuja, mint majd a Hellraiser-filmekben, hanem egy külön világé. Az érzékenység és szeretet duplikál, megkettőzi a másikat az énben, felajánlja az ént a másiknak, annak átértett lényegét tartalmazó varázsdobozként, melyet a másik képe, hangja varázsa, zenéje ural. A nárcizmus azonban önduplikációvá tesz minden duplikációt, hisz a másikat öntükrözésre használja, önmagát látja és szereti benne. A szerelem alkalmazkodik, introjektál, míg a nárcizmus projekciót rejt minden introjekcióba. A Rollin-film erotikája az éhes magány és destruktív kielégületlenség orgiáiban is a tragikus

gondoskodás és elátkozott hűség próbatételeinek sora marad, s az antihős-sorsba rejtett hőssors végül is, mint látni fogjuk, a beteljesülésben bukik meg, de a bukásban is beteljesül.

Befut Helène, az elegáns, határozott, összeszedett, erős akaratú nő, a szétesett szőke lány ellenképe. Az ügynökő és a turistanő által képzett sorozathoz tartozó újabb akkurátus üzlet-asszonyi jelenség lesz a továbbiakban a domináns fél, nem a vámpírnő, mint a *La maschera del demonio* vagy a *Twins of Evil* esetében. Anyáskodó felnőtt a gyermek barátnővel szemben. A gyermekkori vérszerződés is Helène ötlete volt: „Ha előttem halnál meg, én követnélek...”

A lépcsőn csúnyán elintézett női hulla, a kastélyban a férfi véres maradványai fogadják az érkező Helène -t. Egyszerre előttünk Catherine, ki ledobta véres ingét, s meztelenül ül a zongoránál. Erotikus szalonképek emlékét idézi a fehéren ívelő, nemes vonalú test a szőke haj zuhataga alatt. Véres ujjak haboznak a fehér billentyűkön, mintha kapaszkodót keresnének. Kísértetiesen kifinomult, hosszú, érzékeny ujjak. Most zenét varázsolnak, korábban játszi könnyedséggel hatoltak a testek mélyére. Otthagyja a zongorát, ismét a dobozt szorongatja, szájából még csöpög a vér. „Nem értem. Hihetetlen. Azt mondták, meghaltál.” Catherine becéző kezei továbbra is a dobozt szorongatják. „Velem jössz, összetartozunk.” – veszi gondjaiba Helène. „Nem hagyalak el, segíték rajtad.”

Esti békakoncert, a felszabadító homályt ünneplő élet kórusa, a természet visszavonult, de le nem győzött régi nagyságát hirdető ingerekkel teli messzeség nyugtalansága, vidéki estek álmos, távoli zajai. A kastély erkélyén felállított kádban fürdeti Helène a vámpírlányt, a szép gyilkos babát, passzív fehér teste porcelánjáról tisztogatva a vért. A kamera lassan távolodik, a világot elnyeli a sötét, a világ megszűnik, elsüllyed, feloszlik, csak az erkély világol, világos kocka az éjben a dolgok felett, a magány képe, a tisztaság képe, a megtisztító elfogadása, a szövetségé. A vörös-narancs-kék színfolt, a fürdőző nők képe végül már csak szivárványos pont, lámpa az éjben, távoli fény az éjszakában.

Helène lefekteti barátnőjét, Catherine apatikus arcát, más dimenziókhoz tartozó szép életelen tárgyat, csókolja az ágyon. Nagyon melege világított, bearanyozott közelképét látunk Cathernie gyámoltalan arcának csábos szépségéről. Következik a hullák eltávolítása, Psycho-stílusú nagytakarítás. Ahogy előbb a lányt, most a kastélyt kell tisztogatni. Gyűlnek a pincében a hullák, rút rothadás-lerakat a szépség életben tartásának ára, az érem másik oldala.

Fordított ráismerési konfliktus

A ráismerés eredetileg az én feladata: előítéleteivel, beidegződéseivel, érzékenysége korlátaival megküzdve kell felismernie az idegenben az ismerőst. A ráismerés ily módon tudatki-tágítás, s tárgya, az idegenszerűen szokatlan, a differens, a kihívás, a próbatétel; a fel nem ismerés pedig az elbukás. Rollin filmjében a ráismerés a „te” (a partner, a szeretett személy) feladata, az én másáé, a másiké: ő az, aki nem ismer ránk, mert nem ismer magára. Ő az, aki a megtett úttal és a vele járó metamorfózisokkal eltávolodott tőlünk, mert összemérhetetlenné lett egykori önmagával.

A sírból visszaérkezett „kedves” nem ismer Helène-re, s az utóbbi küzd a kommunikációért. „Kell hogy legyen mód, hogy megértessem magam veled...kell hogy legyen benned valami, ami felismer engem! ... Segítened kell visszahozni téged ebbe a világba!” Az elveszett, elcserélt gyerekek témájának örökségéhez kapcsolódik az én ráismerési kapacitásának vizsgálata, s az emlékeztetvesztett emberhez a „te” ráismerési kapacitásáé. Ő az, aki üresen néz

ránk, nem tudja, hogy leéltünk vele egy életet, az övé vagyunk, összetartozunk. Mindkét téma a melodrámban fogja teljes egészében kiélni lehetőségeit. A ránk nem ismerő alakja a háborús melodramákban éri el kifejlődése csúcspontját: a háborúból megtérő is a halál birodalmából tér vissza, sebesülteként, ha nem is a horror értelmében élőhalott. Kirabolva, megcsönkítva tér haza: a háború megrabolja a nyelvtől és az emlékezettől. Kegyetlen nagyvilágból tér vissza a családi otthonba vagy a szeretőhöz. A rá nem ismerés a melodrámban a háború (=a „nagy társadalom”), a horrorban a „nagy természet” lényegi kegyetlenségének kifejezése.

Helène beszélni tanít, barátnőjének és szerelmének anyjává is válik, s az első szó, melynek formálására Catherine ajkai kísérletet tesznek, a „mama” szó megfelelője, ezúttal Helène neve. A vámpírlány nagy szemekkel fogadja be barátnőjét, de összeomlik, fuldokol a fél-lét gyötrelmes éhségében. Helène megérti és felsebzett karját, felvágott erét kínálja, melyből Catherine nagy babaként, abszurd, destruktív erotikus csecsemőként, mohón szopja a vért. Két csatornán kapcsolódnak össze, a szavak és a vér csatornáin, az egyik nem elég, a vér a szavak ára. A kommunikációt valami olyan tartja életben, ami több és kevesebb nála: véráldozat. Helène szakadatlan szólongat, s a kérlelő szólongatás közegében a vér felkínálása is egyfajta, mélyebb, megszólítás. Mert a szavak lehetnek üres szavak is, bizonyítani kell fedezetüket, csak az ember egész létével való szólongatás megszólítás. Ez ébreszt, ez hoz vissza, ez emlékeztet arra, hogy az ember kicsoda. Ez szólítja meg az embert összes, elveszett, de visszanyerhető lehetőségei szerint. Catherine tanul és figyel, ismétli Helène szavait.

Új roham következik, Catherine pánikba esik, vonaglik, vergődik, menekül az éhség elől. Az éhség, a szükségnek való kiszolgáltatottság tesz nemazonossá, magunk számára is idegenné. A kifinomult, hosszú, remegő ujjak vért nyálnak fel, így mutatja ki, vallja meg a lány nyomorát, szükségét. Helène megérti, és ölni siet, véres fehér galambot kínál, melyet tehetetlen sajnálkozással, bánatosan és bocsánat kérőleg ejtenek el a vámpírnő kezei: nem segít, nem elég. Helène ismét vérével kínálja meg barátnőjét, szerelmét. Ha megszállja a szeretőt a szeretett képe, azaz a szerető megkettőzi magában, duplikálja a szeretettet, ahelyett hogy felhasználná, megsemmisítené, ezzel olyat tesz, ami egyenértékű azzal, mintha saját testét, létét kínálná fel fogyasztásra. A te duplikálása az én szimplifikálása. „Döntened kell, győzz, vagy reszkesz, / Üllő légy vagy kalapács.”(Goethe). A vágy kielégülni vágyik, azaz kalapács akar lenni, a szeretet kielégíteni vágyik, üllő akar lenni, és a kettő együtt él, egy szerelemben is, egy emberben is, aki sokszor az egyiket akarja, s nem veszi észre, hogy a másikat valósítja meg.

E ponton úgy látszik, az anyai Helène az önzetlen, s a gyermeki Catherine az önző. Catherine az, aki nem tudja fékezni szükségleteit, nem tud tűrni, várni és lemondani, a szükséglet rajta üt, s megfosztja az emberiségtől. Halálfélelemhez hasonlatos gyötrelmekben vergődik, a vámpírlány éhségrohamai a halálfélelem rokonai. Hát a halál nem nyugalom, hanem éhség? Az élet telje a nyugalom, és nem a halál hozza el őt? A halál örök éhség – mindenre. Nem szűnő és soha többé ki nem elégíthető éhség, mert minden elveszett. Olyan mértékű éhség és kín a semmi kínja, amihez képest minden megelőző éhség is gyönyör. Mert a boldogság egy elveszett beteljesedés újra megtalálása, a halott számára pedig az élet minden, akár legszerényebb vagy legfájdalmasabb ingere is most már elveszett beteljesedés. Ha így fogjuk fel, akkor Catherine a semmit perszonalifikálja, hogy vádolja a létezőket.

A galamb nem kell, Helène pedig, a galamb jobb rokona, aki kell, aki a maga vérét a galambénál több sikerrel kínálta, korlátozott vérforrás. Catherine éhség-pánikját követi Helène vér-strichelése, vért szerezni áll ki az országútra, s becsábít egy asszonyt, kit az éhes Catherine széttép a pincékben. „Miért?”- kérdezte Helène a hullák láttán, de nem várt a válaszra, segíteni sietett. Aki szeret, az áldozza fel a világot, nem az, akit szeretnek; a szerető lép ki világából, s költözik a szeretettébe. A szenvedély egy éhség szolgálatába áll, de ha a maga éhségének szolgálatába állana, pusztán nemtelen indulat volna, ő azonban a másik éhségének, nemtelen indulatának szolgálatába áll, s mindketten felmentést nyernek, mert Catherine küzd a maga nemtelen indulata ellen, Helène pedig nem a maga, hanem Catherine kielégüléseért küzd. Helène áldozatokat hord a kriptába a ragadozónőnek, aki véres halálcsókokkal pusztítja őket el.

Küzdelem a saját halálért

Helène ragaszkodik az élet fikciójához. „Élsz, én tudom, hogy élsz, és minden olyan lesz, mint régen.” Catherine, aki visszakapta Helène -től a nyelvet, a kielégületlen félhalál önismeretével követeli a semmi teljességét. Csak tetszhalál volt, érvel Helène, barátnője azonban a fejét rázza. „Nem, én halott vagyok Helène, én tudom, hidd el nekem.” Feltekint. „Segíts békét lennem!” Közben a kis doboz zenél. „Helène, ölj meg, nem bírom ezt így tovább...Nem akarok többet ölni, nyugalmat akarok, semmi mást, csak nyugalmat.” Helène csomagol, ment, menekít, elutazunk, dönti el. „De hát ez az én otthonom, nem mehetek el innen, itt éltem és haltam, tudod.” Az én megajándékozása a semmivel elhozza a békét, de a semmi megajándékozása az énnel, az örök kín szószólójává teszi az élőhalottat. Catherine, menekítője elől menekülve, segítójével ellenkezve, visszahúzódik a kriptába. „Itt a helyem ebben a sírboltban, itt jól éreztem magam, béke volt... s csak ezt a nyugalmat akarom újra megtalálni.” Itt a sok hulla: „Mind én öltem meg, hogy éljek, de mindig csak egy élő hulla maradok.” Catherine, a szeretet foglya, végül harmadik személy, a nyomozó turistánő segítségét kéri: „Segítsen, kérem, mindenütt annyi vér, egész véráradat, én egy halott vagyok.” Helène szerető terrorja azonban éber, lemészárolja a turistákat, fáklyát nyom a nő arcába, a férfi koponyáját pedig kettéhasítja. Konkrétan szeretni és végigszeretni csak az egész világ ellenében lehet, a szeretet hadüzenet az okosan kegyetlen, számító életöszön hatalma alatt álló, serényen önző világnak. Az önfeláldozó szeretet önmagával együtt teljes világát, az általa bírt teljes világot feláldozza az egyetlenségért. Az öngyilkos szeretet világgyilkos, hőstette rémtett, nincs köztünk számára hely. Este Helène új áldozatért indul, feltáplálni barátnőjét, hogy alkalmassá tegye a menekülésre.

Nyáresti táncmulatság zajlik a főtéren. Helène Catherine helyett vadászik a részeg utcákon. Új foglyot rángat le a kriptába, kiköti és felvagdossa hasát, így találja Catherine számára. "Meg kell tenned, és újra egészséges leszel." Míg Helène a betolakodókkal harcol, a sorsa ellen lázadó Catherine elengedi az áldozatot. "Menekülj és mondd el az embereknek, hogy mi történt itt." A fellázadt vámpír védelmezi a világot, és a vámpír szerelme, az ember lázadó a világ ellen, mindkettő saját egzisztenciájának árulójaként. A vámpír képviseli az ember, és az ember a vámpír érdekét.

Már Bram Stoker Draculáját „a világ legnagyobb szerelmesfilmje”-ként reklámozták, de az egykori ígélet csak most teljesül. Ha a beavatási rituálé narratív anyagok struktúrájaként tér vissza, a beavatás próbatételének jutalma továbbra is az élményt kibíró mozinéző befo-

gadása a közösség által. A testi erőpróba érzelmivé vagy szellemivé válik, a borzalmas mesék érzelmi kihívásának próbatételi értéke van, s így a hős próbatételéről szóló mese a befogadó próbatétele is. A narratív közvetítés mégsem marad következmények nélkül. Elsődlegesen nem a néző a beavatás alanya, hanem a hős, a néző csak szemléli a hős beavatását, s ezáltal legfeljebb közvetett, másodlagos beavatáson esik át. Az én részesedik a hőssorsban, de nem ő a hős, így halála is csak félhalál és feltámadása is fél-újjászületés. A beavatás aktív része eltolódik egy képzelt világba, ami gyakorlatilag veszteség, teoretikusan azonban haszonnal is járhat. Az erotikus beavatás mint bevezetés az erotikába, ha a rítusból a mítoszba, a közösségi aktivitásból a mesebefogadás privát aktivitásába helyezük át, már nem annyira az erotikába, mint inkább az erotika értelmébe való bevezetés. A filmek ugyan a szereplők erotikus beavatásáról szólnak, de sokkal inkább érdekeltek az erotika lényegének értelmezésében, mint a nézőket gyakorlatilag felkészítő és felszabadító, felzárkóztató kultúraátadásban.

Catherine elbocsátja áldozatát, és a halált keresi, begázol a tóba. Este lett, fehér asszony lépdel a fekete tóban, a halálkeresés megtisztító rituálé. Catherine nem fogadja el a vért, hogy megeméssze, helyette magát kínálja a tónak, hogy eleméssze magát a vízben, de Helène követi, kihalássza, nem engedi oldódni. Catherine vízre szeretné váltani a vért, nem a szelíd víznek kell részegítő borrá válnia, a vér borának kellene oldódnia az éji tó nőies elemében, ám a vérmes Helène gondoskodik róla, hogy a vér ne váljék vízzé.

A nedvesség áttetszővé teszi Catherine hálóingét, meztelenebb lányt kap vissza az anyai-asszonyi nő a tótól, így tartja karjában. Semmi sem választja el Catherine éhes testét Helène éhes lelkétől. Catherine már csak Helène-t félti. „Mentsd magad, Helène!” Az azonban a fejét ingatja: „Ehhez most már túl késő.” – mondja becsületesen. „Helène, én meg foglak ölni!” – rimánkodik Catherine, és nem tud tovább várni, lecsap a másik nyakára. Üvöltve harapja a felkínálkozó nyakat, fogai húscsapatokat tépnek, arcát vérszökőkút öntözi. Ég dörög. Húsbarlangok nyílnak. Helène élete vad lökésekben árad ki, lövell és záporozik szerelme felé. Catherine berágja magát társa mellébe, karjába, befészkel magát a másik testbe, hörögve, vonítva, eksztázisban harapja le ujjait. Újra és újra lecsap, növekvő öngyűlölettel és magánnyal, kielégíthetetlenül. A fehér asszony vörössé változott, Helène vére átfestette ruháját. A fehér asszony eltűnt, vörös rém üvölt a holdra. A kiterített, kiürült, sápadt áldozat üdvözlően engedelmes. A kép tágulni kezd, a kamera lassan távolodik, Catherine üvölt és üvölt, ez a gyász üvöltése már, nem az éhségé. Minden véges kéj végtelen fájdalommá változott, a kéj a fájdalomban lett végtelen. A magára maradt lány szólongatja a körülvevő egyre nagyobb éjben azt, akit megevett: „Heeeleeeen!”

Helène áldozatot akar hozni, feláldozni mindent, Catherine pedig nyugalmat, békét akar. Az elveszített „csodálatos nyugalmat” panasolja fel, s vele együtt az áldozati szerepet hiányolja. Helène éri el a nyugalmat, Catherine az izgalmat, s a legnagyobb, végső ajándékot kapva Helène-től, jár vele a tovább már nem fokozható magány. A szeretők a passzív, mazo-chista pozícióért versengenek, s a versenyt az erőszakosabb Helène nyeri meg.

1.4.10. Nemi jegyek permutációja a posztklasszikus vámpírfilmben

1.4.10.1. A nő mint erotikus ragadozó (F.J.Gottlieb: *Lady Dracula*, 1975)

A szexkor vámpírfilmje

Ez az olcsó és rögtönzött vámpírfilm inkább kötődik a frissebb szexfilm-konjunktúra szelleméhez, miközben kihasználja az angol, olasz és spanyol filmből származó, még ki nem fuladt vámpírdivatot. F. J. Gottlieb filmje előbb egy hagyományos vámpírfilm parodisztikus vázlatát adja, majd, a rövid bevezetést követő tulajdonképpeni cselekményben, a bevezetőben jelzett játékszabályok ellentétét konkretizálja. A vámpír újjászületése a szexfilm szelleméből emancipatórikus impulzusokat visz a műfajba. A vámpírt nem azonosítják többé a gonosszal, összeomlik a vámpírfilm gonoszkonceptiója. A vámpír táplálkozási szokásait a szexuális szokások analógiájára fogják fel, melyek számára a kor több türelmet követel. Az ily módon kevesebb szorongással szemlélt vámpír inkább groteszk erotikus ínycenc, mint olyan figura, akinek mitológiája az erotika sötét alapjainak kutatását, a teljes érzékiség mint fekete erotika értelmezését szolgálta a klasszikus vámpírfilmben. A klasszikus vámpírfilm erotikakonceptiója Bataille szemléletének rokona: tilalmas mivoltából vezeti le az erotika erejét, az elfogadhatatlan és az elkerülhetetlen átfedési területén próbálja meghatározni annak lényegét. Mivel az új vámpírfilm, a korabeli cinikus és optimista szexfilm nyomán, problémamentes pozitivitásként próbálja felvezetni a problémákat negligáló gátlástalanságot, az erotika mélységeinek kutatása helyett a női emancipációt írja zászlajára. A szabadság politikai követelése ugyan ellentétbe kerül a mélység és az igazság művészi követelésével, s az ember próba-szerencse alapon enged érvényesülni bármit, amit magában talál, még azt a kérdést sem vetve fel, hogy mindez valóban benne lakik-e vagy csak „megszállottság”, a filmek mégis üdítőek, mert a kultúra az előző generációktól a szükségesnél több lemondást követelt. Az új filmkultúra a vágyökonómia hiánygazdasága és az örömök túltermelési váltsága között egyensúlyoz.

A horror- és szexműfajok érintkezése tudatosítja, hogy a vámpír ébredései a szexuális vágy periodicitására mennek vissza, a horrormitológia ebben a tekintetben eleve a szexmitológiából eredeztethető. A vámpír mint ősz kéjenc, vénülő Casanova, behatol a császári és királyi leánykollégiumba, a beavatásra váró szüzek közé. A film azonban nem a szüzességet, hanem a kamaszlányok kialakulatlanágát hangsúlyozza, ezzel is erősítve a formáló erőként, érlelő impulzusként felfogott beavatási élmény jelentőségét. Előbb a gondoskodó, vigyázó apáca áll a kislányok fölött, utóbb a kegyetlen, kéjsóvár vámpír. Az életadó, otthonos nőbirodalomból átkerül a feminitás a felhasználó, kizsákmányoló maskulin világ vágóhídjára. Drakula eltűnik a hóborította északi erdőben, karján a felnyalábolt kislánnyal. Minden megtörténik, üldözik, megölik, s ezzel vége a hagyományos vámpírfilmnek: ezúttal a film elején, a kezdet kezdetén bomlik le, esik szét a férfi, zsugorodik tehetetlen csonkká a hódító erő. A kislány áldozata, a szüzesség áldozata legyőzte a vámpírkirályt. A kezdet az elfogyás. Mind Drakula, mind a kis comtesse Barbara von Weidenborn elpusztul a bevezető szekvenciában, s ezúttal nem a férfi, a nő sorsa a rettenetes feltámadás, melyet Barbara majd a maga képére formál.

Ahogy a horrorfilmek, pl. James Whale: Frankenstein menyasszonya vagy Terence Fisher második Draculája összefoglalják az első részt a cselekmény kezdetén, a Lady Dracula a műfaj eddigi állapotát, hagyományos formáját foglalja össze, a férfi széteséseként interpretálva az erotikus és aktív nő születését: ami a férfi számára erőfelhasználás, az élet kiélése, s egyúttal – a vágy és a megkívánt nő által – a társadalom csapdájába esés, kiszolgáltatottság a kék által ráuszított társadalomnak, az a film hősnője számára erőt ad: a nő az ellenfél erejét asszimiláló csodabomba. A földből jött, földhöz kötött jelleg, a vámpírfilm mitológiai előfeltevése, a férfi gyengeségeinek, korlátainak rendszerezésére alkalmas, mert a férfi a természettel szemben definiálta magát, az elszakadás, az uralom, a kihasználás és az átalakítás segítségével. A szexualitásba való beavatás azonban, mint a természeti testiségbe, az eleve létezőbe való beavatás, a szociokulturális beavatás ellentéte, a regresszió felhasználás képességének elsajátítása, a testtől mint eszköztől a testhez mint lényeghez való periodikus megtérés, a jelenlétben való honfoglalás lehetősége. A szerelem az önlét összekapcsolása a testtel, és a test által a kozmosszal. E motívumszférában a nő hagyományos öndefiníciói kevesebb kárt szenvednek, mint a férfié. A vámpírok differenciálódnak: a férfi kéjrem, a nő bájrém. Az égi istenek mértékével szemlélt vámpír alvilági, ördögi lény, a föld- és természetesség istenek felől tekintve azonban nem ilyen egyértelműen negatív képlet.

Kategoriális problémák

(A borzalmas és undorító mint esztétikai kategóriák a szépségkategoría szolgálatában)

A cselekmény száz évvel később folytatódik. 1975-ben vagyunk: a „gazdasági csoda”, a „jóléti” vagy „fogyasztói” társadalom, a „szociális piacgazdaság” jelenében. A színhely egy átalakuló Bécs, építkezések, sírokon átgázoló modernizáció. A földgyalu által kifordított patinás koporsóból a vendégmunkások pénzt csinálnak, így kerül a műkereskedőhöz. A múltban az öregedő férfi csapott le a kislányra, most a kislány a középkorú férfira, akinek privát pehje, műkereskedőként pedig szakmai rizikója, hogy olyat akart venni, ami lényege szerint nem eladó. Ehhez kapcsolódik a kapitalista piacgazdaság általános rizikója, mely mindenben csak árut lát, holott mind több mint áru. A fáradt, véres kislány kimerülten leborul a kegyetlen aktus után, de összeszedi magát, s felegyenesedik – ragyogó, beérett, beteljesült nőként. A halálos csók itt a csókoló metamorfózisát hozza, nem a csókolót. Így születik, a borzalom aktusából, a vámpír Lolitából, az új asszonytípus. Bűbájos, öntudatos, begyes nő áll elénk, feláll, lépdel, s végül megperdül, élvezzi magát. Az undorító széppé, az iszonyatos izgalmassá lett benne. A beavatottból lett beavató magában, szépsége fekete dobozában méregteleníti a kárhozottat. Elindul a messziről jött nő, nekimegy a nagyvilágnak, egy múlt századi nő a modernségnek, de ő hozza az újat, a férfiakkal szemben helytálló szimmetriát, sőt az alávétő nemet legyőző fordított komplementaritást. Bizakodó szakaszban vagyunk, melyben a hagyományosan a férfinak tulajdonított funkciók (aktivitás, hódítás) átvétele nem nyomja el a nőieket. Barbara (Evelyn Kraft) erős, aktív, határozott, rámenős, de nem erőszakos. Az új nőtípus, ellentétben a későbbi amerikai emancipációs filmekkel, az erőt nem erőszakossággént fogja fel, ismeri még az elvárászolós csáberőt, mely nem szorul rá, hogy agresszivitással pótolja az elvesztett bűvölet hatásait. Mi a titka e nőgenerációnak, mely diadalmas funkcióhalmaz, ám sikerül elkerülnie a későbbiek militáns maszkulinizmusát? Ennek megértéséhez Barbara szexuális szokásait kell tanulmányoznunk.

Barbara megtalálja helyét, Marmorstein úr (Theo Lingén) jól menő temetkezési vállalatánál dolgozik, hullakozmetikusként. Az éjszakában élő vámpírnő egyetemi tanulmányait éjszakai munkával finanszírozó diáklányként lép fel a világ előtt. Lady Drakula egyben női Frankensteinként jelenik meg laboratóriumában, fehér köpenyben, holtakat csapolva, amint ínyenc arccal vérturmixot kavár. Az emeleten farsangolnak, gyors ütemű tánc kerengő mámore tombol fenn, míg lenn, a pincében e mámor démoni lényegének lelepleződését látjuk. A részeg táncosok mámore egyben a könnyű léptű filmé is, az illúziótlan humor cinizmusának illuminációja.

Barbara szolid és tartózkodó nőként lapít a mindennapi – pontosabban minden éjszakai – életben: a szolid dolgozó konformista nő ártatlan szépségének a ki nem fejezett, eltitkolt élmények adnak belső ragyogást. A titokzatos szépség üzenete az, hogy több van benne, mint amit kimutat. A titokzatosság a ki nem mutatottra mutat rá, a rejtőzködőre utal. Barbara száz éves szüzi szemérme megmaradt: nem csap le az utcán rátámadó részegre, a rendőrségnek kell őt megvédenie, így ismeri meg a komisszárt, későbbi szerelmét (Brad Harris). Bájos ez a kettős erkölcs: az erős nő legnagyobb ereje az erők kiegészítéseként megőrzött gyengesége. Vámpír agyarakat villogtatva issza a pincében a vért, majd csendes zongoraszó mellett ül egy étteremben, kibontott szőke hajzuhataggal keretezve dús mosolyát, első randevún. A kettős erkölcs bája a formák emlékezete, periodikus megtérés, a fellángoló vágy hatalmával szembezegezett ellenperiodicitás.

Az influenzajárvány kolosszális konjunkturális fellendülést hozott, lelkesedik Marmorstein. Közalkalmazottakat lepézelő temetkezési vállalkozók harcolnak a jövedelmező holtakért. Közben a szerelem sem kevésbé nagy üzlet, mint a halál: egy víg özvegy öreg férjeket fogyasztva halmozza a milliós örökségeket. A legújabb férjet temető Marmorstein s az özvegy „szerelme” kölcsönös örökösödési szerződés kötésével indul. A modern világ vére a pénz, a mások vére helyett a mások pénzét csapoljuk. „Mi mind vámpírok vagyunk.” – panasolja egy részeg hullaszállító. A film akasztófahumora a kegyeletlen nyereségvágyra épül. Az élő is csak holt tárgy, mit számít egy harcos érdekvégyesítésre képtelen halott? A gyászhuszárok minduntalan elveszítik a holtakat, gazdtalan koporsók kóborolnak Bécsben. E mohó világban csodálatra méltó a vérkonzerven tengődő vámpírlány önmérséklete.

Míg fenn a pergő, rohanó farsangi tánc részeg mámore ünnepe, lenn a pincében kifogy a vér. Pánikban a békés vámpírlány! Végül a Marmorsteint hálójába kerítő, féltékeny özvegyre veti magát, ki lement szimatolni az öregúr bájos ifjú alkalmazottja után. Így, váratlan fordulattal, az öregúr öröklí a fiatal özvegy millióit. Még mindig a farsangi dallam részeg tánca szól, míg Barbara véres szájjal mosolyog a lángokba borult laboratóriumában. A friss vér íztől kivirágzott, erőre kapott single denevérré válva száll ki lángbörtönéből.

Az erotikus tápláléklánc csúcsán

Miután Barbara a szükséghelyzetben áttért a vérkonzervről az élő vérré, új bűnbeesések követik egymást. A lány betör a vérbankba, ahol a vérkonzervek helyett végül egy ápolónőbe kóstol. Később megkívánja egy taxis nyakát, majd egy tolakodó udvarlóval végez. A sorozatgyilkos után nyomozó komisszár nem álmodja, hogy közben pont neki, a tettesnek udvarol. Szakmai és szerelmi érdek áldatlan kereszteződése: nappal a zsaru a vadász és a nő a vad, éjjel a szerelmes rendőr a vad, és a szépasszony a vadász. A rendőr a kor keményen metszett arcú, férfias ideálja, Barbara ezzel szemben a problematikus mivoltában titokzatos, nem köz-

napi szépség. Csókfóbiája van, mert a csókhelyzet előhívja benne a rettenetes ős-csók emlékképét. Az első randevún a feltálatl fokhagymás ételtől, később, Bécsen át andalogva, egy templom keresztjétől eszik pánikba. Megégeti a szerelmi ajándék, tenyerébe ég az udvarlótól kapott nyaklánc keresztje. Megszületett az ezredvégi hiperérzékenység, az idioszinkratikus személyiség.

A lélek titkos mélyeit felkavaró „nehéz szerelem” paródiáját látjuk. Barbara váratlanul eltűnik, visszahúzódik. A férfi bekopog a halogató, önmegtartóztatásra ítélő, sérült szépséghez. „Aggódtam magáért.” A lány, aki előbb félt, remegett, undorodott a csóktól, megtanul csókolózni, de most azért küzd, hogy ne menjen túl messzire. A „normális” csók e korban, amikor hovatovább csak a szexfilmet játszó mozik nem mentek tönkre, úgy jelenik meg, mint kízó önmegtartóztatás.

Bár F. J. Gottlieb filmjében is szerepet játszik a vámpírnő visszatartott destruktivitása mint szerelemszimbólum, a szexkonjunktúra idején e melodramatikus motívum nem kiépíthető. A destruktivitás, mely a fekete erotikában féktelen, a szerelemben megtalálja, kidolgozza a maga fékjeit, a Lady Dracula azonban végül elveti a szerelmi önmegtartóztatás koncepcióját. Barbara nagyokat nyel csók közben, kívánja a harapást. A horrorjeleneteket feltartóztathatatlanul rohanó, tipikus szexfilmzene kíséri, melyben mintegy versenyeznek egymással a ritmus és a melódia. Szeretkezés közben veszi észre a férfi a sebet a nő nyakán. A nőt felháborítják a férfi kérdései, az ember belseje nem szalonképes, úrinő nem adhatja ki magát. Amikor végül a férfi keze Barbara alteste felé indul, elszabadul a pokol. A nő vágyai kitörnek, vad küzdelem indul, kegyetlen ütések. A verekedés, mint a szeretkezés kontextusába belépő jelkép, a szerelem archaikus lényegét, kegyetlen biológiai alapját minősíti. Kel a nap, de Barbarát már ez sem fékezheti, berántja a férfit koporsójába. Vonagló, táncoló koporsó előtt állunk, a komiszár altisztjével együtt, aki ebben a pillanatban futott be. „Bár tudnám, illik-e ilyenkor megzavarni?” – töpreng az altiszt tanácstalanul. A nemszeretés, a pusztá erotika is féktelen és kegyetlen, de a végigszeretés még sötétebb dimenziókba vezet, s csak az önkéntesség humanizálja, nem a lemondás vagy önmegtartóztatás. Az erotikus szerelem mindenk előtt rizikómagatartás. Barbara mindig ragyogó, világító, rikító sárga ruhákban jár. Sötétben él, de ő maga a saját napja. Minél magányosabb az ember, s minél teljesebb a magányban, annál nagyobb rizikó egy másik hasonló lény számára. A szerelem az identitás szünetjele, kimenő az én fáradtságából.

1.4.10.2. A nő mint magányos vadász (John Landis: The Innocent Blood, 1992)

Szenvelgő és rajongó, ünneplő és rimáncodó, régimódi slágerzenével indul a film, miközben a kamera alászáll a kivilágított nagyváros mélyére. Az üdvözítő szerelemért rimáncodó férfipátosz megnyilatkozását kíséri a pokolra szállás. A ragyogó éji város fényei távolból dekoratívok, csak az utcákon landolva változik át mindez a szépség destruktív káosszá. A glamúrfilmben ez az érzelmesen érzéki dallam a csókot előzi meg vagy követi, hogy érzelmileg minősítse a csókot, mint a szerelmi mennyország kapuját. Az új adaptációban, az alászállást kísérve, a dal azt jelzi, hogy a glamúrfilmi csókos üdv másik oldalát kívánja bemutatni az új erotikus mitológia. A glamúrfilmi szerelmi dalok – végső soron a gyermeki altatódalra vagy

bölcsődalra emlékeztető – lelkesült révülete, kába, mámoros vontatottsága abból fakad, hogy a világ és az élet elalvását azonosítják a szerelem ébredésével, s az éjszakai ellenvilág ajándékaént ünneplik a szeretőt. A szerető a merengés, az ábránd és az álom tárgyaként jelenik meg e dalokban, s a szerelem valamiféle átmeneti állapotként, köztes létmódként, álom és valóság között, ahol a valóság gazdagságát és pozitívitasát tekintve verseng az ábránddal, az ábránd pedig meggyőző erejét, létsúlyát tekintve verseng a valósággal. A szerelem olyan valóság, mely kalandos és patetikus, mint a mozi, és olyan mozi, amely hiteles, mint a valóság. E klasszikus revüfilmekből ismert daltípus megérkezése a vámpírfilmbe váratlan hatású: olyan, mint egy hazaérkezés.

Landis filmje azonban nem a revüfilm nyomán halad, a továbbiakban a vámpírfilmlet a gengszterfilm emlékeivel kombinálja. Ez még a Keresztapa érája, melynek emlékét úgy oldja fel komikumban az új vámpírfilm, ahogy a klasszikus gengszterfilmet egykor Billy Wilder filmje, a Van, aki forrón szereti. A film gengszterkivégzéssel indul, árulót ítél halálra Macelli, a gengszterkirály (Robert Loggia). Mivel a gengszterfilm szadista thrillerré vagy terjengős, regényes élettrajzi mesévé alakult, vámpírfilmi közvetítésre van szükség a melodramatikus elemeknek egy fantáziadúsabb közegben való reaktiválásához. A revü- és gengszterfilmek mellett a klasszikus vámpírfilmlet idézi fel Landis műve. A televíziók képernyőin Lugosi és Christopher Lee filmjeit látni a cselekmény háttérben, s a gengszterek és vámpírok azért mozognak szabadon a városban, mert a rendőrök minduntalan belefeledkeznek a vámpírfilmekbe.

Lobogó gyertyák koszorújában ismerjük meg a vámpírnőt, melyek templommá varázsolják lakását. Míg a halmozott gyertyafény az európai filmben a szentség és a gyász szimbóluma, az amerikaiban – pontosabban az általa terjesztett kódban – a szerelmi vacsoráé (azaz már a melodrámban és komédiában is evés és csók kombinációjáé). A vámpírnő neve Marie, s Anne Parillaud játssza. Meztelenül ismerjük meg hősnőnk, amint a lent áramló várost szemléli merengve. Pórosége azt jelzi, hogy nincs mit szégyellnie, ezért gátlás nélkül feltárja és kiéli magát, e gátlás nélkülség azonban nem a szó negatív értelmében vett gátlástalanság, mely utóbbi azt jelentené, hogy olyan impulzusokat nyilvánít, melyek kiélését rosszalhatjuk. A hősnőt a film kezdettől egyértelműen igenli és idealizálja, bizonyos feltételek mellett elfogadva léte pusztító jellegét.

A vámpírnő figurája a messziről jött ember s a magányos vadász hagyományos férfitulajdonságait adaptálja női jegyekként. A vámpírlány maga jellemzi a kiinduló helyzetet: „Szomorú voltam és kiéhezett.” A hagyományos nőiségnek a bemutatott világban nincs helye, a címzene által ígért szerelmi révület ismeretlen, a nemi aktusokat a pénzviszony hozza létre vagy a nyers erőszak. „Ha az ember örökké egyedül van, csak az érzéki gyönyöröknek él. Csak az evés és a szex...” – panasolja hősnőnk. A single-komédia és a magányos-melodráma alaphelyzete csalódásokon alapul: akinek nem jön be a passzív szerep, az vállalja az aktívát, akit nem imádnak, az imád, akiért nem harcolnak, az harcos, aki nem tudja megtestesíteni a földi paradicsomot, a szerelmi ellenvilágot, az másban keresi, s úgy dörömböl a kapuján, elfeledett kapunyitó varázsigéket kutatva.

Szomorú ragadozónő járja a nagyvárosi éjszakákat, magányos mert fogyaszt, mind megessi, akit szeret. A szerelmet, mint a fogyasztói szokásokon és alkalmi gyönyörszerzésen túlmenő, igényesebb viszonyt, rég nem művelte, mert zavarná a biztosabb kielégüléseket, a táplálkozás és az erotika prózaibb, de empirikusan megnyugtatóan igazolható kielégüléseit. Az ero-

tika mechanizmusa értelmezhető fogyasztói aktusként, a táplálkozás analógiájára, a szerelem azonban nem. Hősnők ilyen feltételek között egyrészt virágzó, másrészt szomorkás szépségként jelenik meg: megszerzi ami szükséges, kielégíti szükségleteit, eléri, ami rajta áll, kéjekkel ellátva, virágzón és boldogtalanul ismerjük meg őt.

Emberi férfi és vámpírnő, rendőr és sorozatgyilkos szerelme az utcasarkon indul. A gondterhelt Joe (Anthony LaPaglia) nekimegy a lánynak, aki kiesik cipőjéből. A férfi letérdel a hóba, s a kis lábat visszaigazítja a cipőbe, így néz fel a láb tulajdonosára. A véletlen és a látogat fog össze, hogy pillanatra reprodukáljanak egy régimódi férfi-nő viszonyt, a hódolatét. Hó szállingózik. A levegőt megelevenítő fehér pelyhek is növelik a kép ünnepélyes valószínűtlenségét. A régi melodramák nagy szenvedélyei jelentkeztek ilyen villámcsapásterü hirtelenséggel, dermesztő bizonyossággal. A szerető égi jelenésként tűnt fel; ezúttal alvilági jelenés, de így is túl szép lenne, nem lehet igaz, a szereplők nem hisznek a pillanatnak, egymásra néznek, de ellépnek, mennek tovább.

A nagyjából a Lady Dracula mintáját követő film ott kezdődik, ahol az végződik. Míg a Lady Dracula vámpírlányának utolsó áldozata, pár groteszk, torz, kevéssé sajnálatra méltó típus után, a mácsó, a Landis-film hősnője kezdettől mácsókkal találkozik. A Lady Draculában az erotika emancipálása a döntő, s a film az ezzel járó veszélyek ellenére is a teljes felszabadítás mellett teszi le a voksot. A Landis-film hősei ezzel szemben a felszabadított erotika kegyetlen fogyasztói világában élnek, s a szerelem nosztalgiája mentén indul meg epizódikus létmódjuk közegében a történetképződés. A férfi a nő érdekes szépségére figyel fel, a nő a férfi gyámoltalanságára. Mindketten egymás szomorúságára. A férfiszív és a promiszkusnő története. A nő is magányos, de csak azért, mert elege van, gyertyafényből szótt otthona olyan, mint egy tűz-öl, égő anyaöl, melyből csak gyilkolni jár ki, azaz tagadni a világot, de nem megszületni, nem egyesülni, nem keveredni a világgal.

A nárcizmus az önazonos közeg kötőereje, mely a külső közeg alantassága taszító erejének következménye. A vámpírlány magánya az undor és csalódás műve, a tapasztalat következménye, míg a gyámoltalan, elesett, szerencsétlen Joe a mácsók (a gengszterek) barátságával pótolja a szerelmet. A hős is féllény, rendőrnek gengszter és gengszternek rendőr: beépített nyomozó, s valódi barátságot érez néhány gengszter iránt, akik azonban csak árulónak tartják. A gengsztervezér Macelli által gyilkossággal megbízott Joe nem hajtja végre feladatát, „lövési nehézségei” vannak. Lefeküdni sem akar a hősnővel, mert fél tőle (azaz az ölés és a szeretkezés szituációjában is, kétféle „lövés” értelmében is, duplán impotens: a Lady Dracula esetében a nőre ruházott szexuális nehézségek azúttal a férfi jellemzői). A vámpírlány pillanat alatt felméri a férfit, és azért lép tovább, mert szimpatikusnak találja. Azzal kedves, csábos, odaadó és engedelmes, akit elfogyasztani készül, míg az életben rejlő kérdéseket kutató szerelem partnerjelöltjével szemben védekező, kegyetlen és elutasító. Ha az egymásra találó melodráma-jelöltek túlságosan védekeznek, komédia lesz a melodramából.

A vámpírnő, akinek halálos a csókja, gazembereket és pojacákat szeret, mert tisztában van kártékonyosságával. Szereti, akit nem lehet szeretni, és futni hagyja azt, akit lehet. A szerelem szó csak a film végén hangzik el, egy nem pusztító jellegű viszony terveként. A pusztító erotika és a szerelem különbsége a nem kártékony, nem pusztító viszonyra tett kísérlet. Marie, aki a film elején már (és még) nem hisz egy ilyen viszony lehetőségében, a mácsókra korlátozza szerelmi és táplálkozási szokásait. Miután Joe-t futni hagyta, megcéloz egy erőszakos, pöffeszkedő gengsztert, aki önelégülten terpeszkedik autójában, várva, hogy a nő kielégítse őt.

A gengsztereket felizgatja, hogy a kultúrált arc mögött „mocskos tapasztalatokat” éreznek. Az engedelmes kis ringyóként, önálavető erotikus cselédként szeretkezni kezdő lány hirtelen vált, vérbe borult szemű, üvöltő vadállatként, villámgyors, mohó mozdulatokkal kezd el marcangolni a gengszter nyakát. A világító szemű démoni állapotember üvöltése túlharsogja az áldozat halálsikolyát. Hősnőnk kielégülései a legextrémebb pornófilmek kegyetlen és önmegalázó orogenitális aktusait idézik. Közben a „szerelem fekete mágiájáról” szóló Sinatra-dal hallik az autórádió. A mácsók csak utánozzák a csúcsragadozót, míg a hősnő szándékolatlanul változik át hiteles vadállattá, ha elengedi visszafogott szenvedélyét. A férfikép mögül eltűnt a férfi, a nőkép mögött pedig még a nő is megvan, de már a férfivonások is halmozódnak. A kizsákmányoltat játszó ragadozónő rejtőzik a tápláléklánc csúcán, a mácsók számára veszélyes falat. A falat, amely felfalja a falatozókat. A gengszterek vámpírizálva is férfievők, ebben az értelemben önevők, bezárva a maskulin pózok infantilis arénázó, romboló fontoskodásába.

A „szerelmi” jelenet vézárópóráz alapos tisztálkodás követi. Ismét a meghatottan tisztelgő gyertyavilágban járunk, itt nyeli el a lefolyónyílás a vérpatakat. A női nem visszaadja a kölcsönt Hitchcock Psychójáért: farkasként lép fel, nem bárányként. A Psycho-hősnő a mások pénzét váltja a maga véérére, s nem sikerül érvényesülnie a férfivilágban, a Landis-film hősnője a vér természetes gazdaságát bevezetve függeszti fel a gengsztergazdaság pénzkultúráját. A vér még ismer valamilyen mértéket, a pénz minden mértéket antikváltta nyilvánít, így a legvéresebb kegyetlenség is emberibb Macelli világuralmi kartell-terveinél. A szép női arc a zuhany alatt szigorúan mindentudó.

A nő oldalán halmozza a film az erotikus tapasztalatokat, melyek azonban mind csak magányára ébresztik rá a vámpírlányt, s a férfi oldalán halmozódik a szexualitástól való szorongás, melyet a régi szerelmi epikában a sápadt szűz képviselt. A vámpírizált Macelli feltámadásakor a lány átveszi a hatalmat, a nő a hős jutalma is marad, de első számú segítőjévé is válik, sőt, hős és segítő szerepet cserélnek, a nő vezeti az akciókat, s vállalja a harcok nagyját. Vigyáz a férfira és harcol helyette: őrangyali vámpírlány. Erősebb, mint a férfi: könnyed mozdulattal feltöri az ajtót, melyen Joe nem tudott behatolni. Ha dühös, hangot vált, férfihangon szólal meg. „Mi a fene vagy te?” – kérdi egyszer Joe döbbenetben.

Együtt éjszakáznak egy motelben. „Remélem, nem engeded be a napfényt.” – vizslatja Joe-t a lány, Joe pedig attól fél, hogy hősnőnk netán éhes lehet az iménti harcban elszennvedett vérveszteség után. Az egyik a fényt szereti, a másik a sötétséget, felváltva kapcsolgatják a lámpát. „Ne érj hozzám.” – rebben meg a férfi. „Nem fogok semmit csinálni.” – ígéri a nő. Reggel a férfi nyugtalanul vizsgálja nyakát, de nem talál rajta sebet, erre megnyugszik. Csak most nézi meg társát, előmerészkedve a félelem, sértettség és dac védelmi rendszereiből, gyönyörködve szemléli az alvó nőt. Az ébredő lány hirtelen leteperi a férfit: „Te kívánsz engem, Joe!” Csókolja, vetkőztetgeti, a férfi azonban megdermed: „Nem tudom megtenni.” Szorongva ül. A nő letérdel, előre hajol, hátán keresztezi csuklóit, felkínálva a rendőr bilincsenek. Megbilincsel szerelmet kínál, az önkiszolgáltató felkínálkozás, a feltétlen felhatalmazás obszcén és megható pózában tárva fel és alázva meg magát. Közben mulatva a férfin, ki így végre szeretni meri, mert az egész család, hisz akkor pattintja le a bilincset, amikor akarja, amit meg is tesz a szeretkezés csúcspontján, újra leteperve a férfit, körülvéve és betakarva a karcsú test szerető terrorjával. Szeme színváltozásait látjuk a férfi vállá fölött: zöld, kék és vörös, de a vad fény csak felvillan s kialszik, a szerető rém nem bántja

áldozatát. A csuklóján fityegő bilincsmaradványok a szenvedély rabságát kifejező eljegyzési szimbólumok: meghatottan szemléli őket a szerelem után.

A fölőseges vagy elavult tilalmakat elsöpri az erotika, a szükséges és emberi tilalmakat is problematikusan, megsértve igenli és áthágva őrzi meg, olyan módon, hogy a kilengések-kor is tudatukban van, ezért minden esetre ismer határokat, és végül megtér közéjük. A mélyebb klasszikus vámpírfilm erotika és tilalom, erotika és agresszivitás viszonyának vizsgálatára használja motívumkincsét. Ebből ágazik el a most vizsgált felületesebb, de rokonszenves, emancipatórikus komédia, mely nő és aktivitás, nő és agresszivitás viszonyát csempészi az előbbi kérdésfeltevés helyére. A későbbiekben újra általánosul a kérdésfeltevés: a neokapitalizmus győzelmei idején azt a kérdést veti fel a vámpírfilm, hogy meddig és miként viselhetők el az új társadalom hideg erkölcsisége és dzsungeltörvényei, s milyen új válaszaink lehetnek az elviselhetetlenre.

A film „pozitív” hőse a vámpír. Eme státuszának biztosítására kezdik kidolgozni most a vámpíretikát. Ha már a csúcsragadozó gyilkosnak született, kit öljön meg és hogyan? A vámpírlány szerényen igénytelen, szolid és puritán. Hősnőnk átgondoltan minimalizálja a rémtetteket, mert ismeri és tudatosítja lényé kártékonyosságát. Sőt, társadalmilag hasznosítja élısdiségét, amennyiben a társadalmon élőködő gengsztereken élőködik. Jellegzetes komikus világkép bontakozik ki a vidám vámpírrománc játékszabályainak hátterében. Az emberek és csoportok sajátosságai, megkülönböztető tulajdonságai eredetileg hibák, korlátok, melyeket megismernek, felismernek, helyesen értékelnek „hordozóik”, s ezen az alapon megtanulják másokra való tekintettel, másokkal együttműködve, közösen hasznosítani őket. Így válnak az eredeti elégtelenségek, kisiklások, öncélú groteszk vonások végül erényekké. Hibaként, sőt vétékként születik a személyiség minden ereje. Ezért játszik olyan szerepet az etika történetében a mérséklet és a mérték felfedezése. A komédia világképe optimizmusban oldja a mozgalmas agresszivitást: még a hibák is erények, ha elcseréljük, egymásnak ajándékozunk és a csere által közvetítve, egymásra való tekintettel, közösen használjuk fel őket. Ez a komédia optimista plusza az erények és áldozatok cseréjén alapuló melodramatikus világképpel szemben, ezért népszerűbb, elterjedtebb és kihagyások nélkül jelenlevő, permanensebb erő a komédia a kultúrában.

A szép vámpír így vitatkozik Joe-val: „Macellit nem hasonlíthatod össze velem. Ő egy hidegvérű gyilkos!” Joe nem érti a különbséget: „És mi vagy te?” – kérdi a fejét csóválva. A kártékony embereket pusztító morális vámpírlány „tisztá” munkát végez, gondosan ügyel rá, hogy valóban elpusztítsa őket. Áldozatait főbe lövi, ne hogy sóvár haláltalanokként szabaduljanak rá a társadalomra. Macelli esetében azonban, akaratlanul és váratlanul belekeveredve rendőrök és gengszterek háborújába, nincs módja megtenni szokásos óvintézkedéseit. A derekas vámpírnő kötelességének tartja részt venni Marelli üldözésében, sőt, magára vállalni az oroszlánrészt: az önmérséklet fordul a mértéktelenség, a maga játékszabályait a világra rákényszerítő gonoszság ellen. A hősnő által vámpírizált Macelli jobban érzi magát, mint élő korában. A film kitűnő képet ad a gonosz princípiumának felszabadulásáról, melynek képlete: korlátlan hatalom plusz sérthetetlenség. Az utóbbi, a sérthetetlenség csábít el az előbbire, belőle fakad az ördögi gátlástalanság és a pokoli éhség. Aki felfedezi sérthetetlenségét, a maga védettségét és a többiek védtelenségét, egyszerre felülemelkedik minden közösségen, kölcsönösségen, belsőleg röhög minden törvényen, maga ez a szakadatlan befelé röhögés a bestialitás szubjektív oldala. A film végén, későbbi terrorfilmek meghalni nem

tudó rémeit előlegezve, Macelli kísétál a tűzből, s leégett arca romos homlokzata alatt is tovább szónokol: „Azt hiszed, meg tudsz ölni?... Erőt adtok, tápláltok engem, ti vagytok a birkáim... Én vagyok az erő.” A haláltalan gengszter harapásai a sebezhetetlen és fékezhetetlen emberen túliságot szaporítják. Már semmi sem számít, ami emberi. Nietzsche többletemberről álmódott, a valóságban azonban – a fekete komédia társadalomképe szerint – az emberalatti ember vált felettes hatalommá, ült rá a társadalomra. A Stephen King-i „Az”, a gyilkos bohóc, már nem a csatornában él, sorra birtokba veszi az utcákat, kerületeket, városokat.

A gengszterek nem ismerik a szerelmet, csak a nemi erőszakot, mert a győztes gátlástalanság felől nézve csak a destruktivitás öröme teljes és szabad, minden más vágy gátlásos, a szerelem is, mert választásokat, fenntartásokat hoz magával. Ezért Landis filmjében a szereplők a gyilkosok hivatott ellenfelei. Itt egyrészt a gengszterkirály a légyevő, alacsonyrendű vámpír, másrészt azonban új faj terjed, s készül átvenni a világot, melyet ez a gengszterkirály alapít. A Penge alapmotívumai körvonalazódnak: a./ a hősnő mint a gonosz vámpírokat irtó jó vámpír, a vámpírvilág önszabályozásának és öntisztulásának képviselője, b./ és az új, aljas és primitív vámpírnép győzelme, ki át készül venni a világot. Az emberi és vámpírnép egymásra találó tagjai, kik le tudják fordítani információikat egymásra, ezáltal kerülnek az események középpontjába, s együtt győzik le Macellit, az önmásoló aljasság új népének alapítóját. A nő azonban megundorodik fajtájától és elege van a magányból. A győzelem után sarkon fordul és megindul a hajnalpír felé.

- Hová mész?
- Megnézem a napfelkeltét.
- Csak nem akarsz meghalni?
- Már réges-rég meghaltam.

Az ember átveszi a hatalmat, visszaveszi a hatalmat a vámpírtól, melyet a háború idejére átadott neki. A férfi szerelmet vall a nőnek, s a nő, aki férfi és nő volt, egészen nővé válik. A férfi bekíséri a nőt a szerelem örök éjszakájába. A nemi differenciálódás ismét kissé megerősödik a happy endben, a jegyek keveredése részben infantilizmusnak, részben válságjelenségnek minősül. Azért nem lesz mindebből régimódi happy end: a nő kedves gyengéden veszi kézbe a férfi arcát, de szép keze, még – harcai emlékeképpen –, csupa vér. Így sikerül a happy endbe is átmenteni a fekete humort.

1.4.11. A vámpírfilm újabb formái

1.4.11.1. Stephen Norrington: Penge (1998)

Új világ, új hős

A XX. század hatvanas évei óta új libertinusok keresik a legnagyobb szenzációt, a legerősebb ingert. A Penge kezdetén az erotika csupán csábító eszköz, s a destrukció a cél. Kegyetlen arcú nő csábít el egy balekot, nem vesztegetve rá szót sem, durva csókokkal motíválva. Egyenesen a többfrontos harc közepébe kerülünk, a vámpírok áldozatokat csábítanak be klubjukba, ahol viharosan kavargó a dörgő ritmus által hajszolt, pattogó, mechanikus tánc, amely maga is szurkáló mozdulatokból áll, és folyik a vér. A kegyetlen arcú lány bevezet

egy hullámzó, vonagló, pulzáló, egyetlen testként reagáló közösségbe. A csoport olvasztótégely, ragacos világ kapuja, melynek lakói a korlátlanság élményét ünneplik, szabadságuk azonban nem kifelé határtalan, hanem egymás felé: a formaoldó határ nélküliség eksztázisában a primitív sejtkolóniák határtalanságához talál vissza az ember utáni lény. A táncosokból vicsorgó vadakká változó vámpírok a balekra támadnak, Penge pedig, a fegyverekkel megrakott, magányos harcos, a vámpírokra. Az ellenfelek szadista bohémek, míg a hőst rendőri és katonai vonások jellemzik. A vérlucskos közösség hedonizmusával szembeállított Penge (Wesley Snipes) sokoldalú szembenállást, steril kívülállást képvisel. A zárkózottság, mely Kierkegaard számára maga a démonikus mint olyan, az iszonyatos közösséggel szembeállított magányos vámpír legendájában a legfőbb érték.

A posztmodernben a mítosz megtámadja a mű, s a mítoszrendszer a mítoszok határait. Minden szöveg növekvő mértékben összefügg egymással, míg maga az egyes szöveg szétrobban, nem függ össze önmagával. A klipstílus szaggatottsága behatol a játékfilmbe. Az ugróvágás divatja türelmetlenséget sugall, de mély metafizikája is van: arról vall, hogy nincs „minőségi ugrás”, az ugrás nem vezet új létszintre, új minőséghez. A diszkóklub szaggatott képei, s az ugyancsak szaggatott, kihagyásos vágás is feldarabolják a látványt, együttesen keltve az ellenőrizhetetlenül rohanó idő és az áttekinthetetlen környezet benyomását. Kábán, báván követjük az eseményeket, defenzívában, csapdában, mint a balek, akit elcsábított és lehengetelt a vámpírlány, mint a nézőt is a film erőszakos retorikája. Az ugróvágás gyorsítja a ritmust, két póz, két állapot közül eltűnik a közvetítés, mintha egyik látványból, helyzetből a másikba zuhannánk. Pontosan ez adja az elsodró, uraló erő megtapasztalásának élményét, az ellenőrizhetetlen túlerőét, amely beledob a helyzetekbe, melynek kiszolgáltatva nem kalkulálhatjuk a következő lépést, mert az ő szándéka dönt, nem a miénk. Az erő mint idegen önkény, megfoszt minden folyamatosságtól és identitástól. Eme erő közegében a metamorfózisok a gonosz művei. Az így felépített közeg előírja az új hőstípus feladatát: a mindezzel szembeállítható zárt identitást kell képviselnie. "A fényben járó!" –suttognak a vámpírok Penge megjelenésekor. Minden megdermed, leáll az idegtépő zene, kiapad a vérzapor.

Temető sírjaiként vagy kőkori monumentumokként merednek New York felhőkarcolói az ólomszínű hajnalban. Az otthon átmeneti alvóhely, vágóhidak, gépcsarnokok, szemetes, gyilkos utcák az élet színhelyei. Penge fantomként szökell a tetőkön, vonatokra pattan, alagutakban tűnik el, örökké mozgásban van és szakadatlanul öl. A tizenkettedik órában vagyunk: a hős nemcsak gyilkosokat öl, hanem csaknem halhatatlan lényeket, akik úton vannak a tökéletes elpusztíthatatlanság, azaz az abszolút hatalom felé.

A nyitóképsorban haldokló anya nyúl a baba felé, a halál kapujából visszanez a kis véres, fekete újszülöttre. Császármetszéssel hozzák világra a „vadállat által megsebzett” anya gyermekét. A vámpírizált anya leszűrte a fertőzést, megfékezte az átváltozást, felvállalta az átkot, ezért lett Penge nappali vámpír, fényben járó, fél-féllény. A nappali vámpír ugyanolyan paradox, mint a kalandfilm jó rosszembere, a fél-féllény a kalandfilmi etika metafizikai leképezése. A vámpír valami köztes dolog a lét és a nemlét között, a fél-vámpír pedig köztes lény az ember és a vámpír, az élő és az élőhalott között. „Maga is közülük való?” – „Nem! Én valami más vagyok!” Penge megkapta a vámpírok erejét, de öregszik, mint az ember. A vámpíroktól a szomjúságot, az emberektől a rövid életet örökölte. Az emberfeletti erőért nem kell az éjszakába való száműzetéssel fizetnie. „Mindkét világból megkaptad a legjobbat...” – mondja neki Frost (Stephen Dorff), a vámpír. Kétszeresen társadalmon kívüli, sem az

emberi, sem a vámpírtársadalom nem fogadja be, felváltva harcol a vámpírokkal és a rendőrökkel. Tudata nem kettős identitástudat, hanem kettős nem-identitás-tudat. „Nem vagyok ember.” – „Nekem annak tűnsz...” – „Az emberek nem isznak vért.” – „Az már nagyon régen volt. El kéne felejtened.” Penge szérumon, vérpótlékon él, leszokott az embervérről. A hős újra féken tartja a szenvedélyt, puritán vonásokat ölt, nemcsak a fél-művészfilm, az amerikanizált elitizmust kifejező midcult-film (pl. a *Félelem és reszketés Las Vegasban*) jelenti be e korban csalódását a represszív tolerancia, a korlátlan ösztönkielés életstílusával, a tolerancia korrupciójával szemben.

Az anyátlan árvát pótapa nevelte, Whistler (Kris Kristofferson), az öreg vámpírológus, aki a jelenben, a cselekmény idején halálos rákkal küzd. Nem a klasszikus vámpírfilm Van Helsingjének rokona, inkább a James Bond-filmek technikusáé, aki eszközökkel látja el a hőst. Whistler fél-vámpírt fogad örökbe, miután a vámpírok kiirtották családját, míg az ellentáborban a vámpírok egymás ellen fordulnak, s az új generáció (új etnikum?, új faj?, új társadalmi osztály?) fellázad a vámpíratyák ellen. A nemzedékek és csoportok szakadása hozzá a katasztrófát, mely a vámpírvilágban következik be, s kommunikációjuk és együttműködésük jelenti a megoldást, melynek bölcsője azonban nem a vámpírokéval szemben álló embervilág, hanem egy köztes terület, ahol a már-nem-vámpír Penge és a még-nem-egészen vámpír hematológusnő lépnek akcióba.

Vámpíri cölibátus

Az erotika nem fel- hanem elszabadult, ezért csak a harc nyújt olyan csúcspontokat és kielégüléseket, amelyeket a gamúrfilmi boldogságmitológia a szerelemtől várt. Penge magányosan jár, szemetes utakon, két világgal harcol, vámpírokkal és rendőrökkel, és csak egy fertőzött nőt fogad el, kivel végtelen szűrületben utazik a reggel felé. Szó sincs már az egymásnak teremtettség villámcsapásszerű bizonyosságáról, patetikum szerelmi ráismerésről. Penge megsajnálja a nőt, megkönyörül rajta. A világmészárosok hatalomátvétele idején csak valami bajtársias viszony akceptálható a szerelem helyén, a feketék testvérisége, a magányosok szolidaritása, a közös probléma, közös ellenség által rájuk kényszerített laza szövetség. A magány alapelve a bizalmatlanság, életmódja a távolságtartás, megsértése mindenek előtt kockázat, mellyel a társulás minden távolabbi hasznáért fizetni kell. „Meg kellett volna ölnöd.” – mondja Whistler. „Tudom, de nem tettem.” – „Tartsd szemmel, s ha átváltozik, végezz vele.” A magány nagy előnye a teljes szabadság, amely lehetővé teszi a kockázatvállalást, a magány korlátozását, önnön elárulását, a teljes szabadság feladását, a felelősségvállalást. A férfiak a *Penge* kezelésében bevált fokhagyma injekciókkal késleltetik a hősnő vámpírizálódását.

A hullaházban kórboncnokként megismert Karen (N'Busche Wright) valójában hematológus. Épp olyan magányos gyógyító, mint amilyen magányos gyilkos a hős. Az elvált asszony a hullák között utasítja el újrakezdést szorgalmazó partnerét, aki a későbbiekben zombiként tesz újabb közeledési kísérletet. Csalódott nő az új vámpírfilm hőse, mindenek túl, rossz tapasztalatokkal, a hullaház szerelmi és leányálmokat vissza nem igazoló miliójébe helyezve. Mindez ellentmond a szerelmi beavatáskonceptciónak, itt nem kaphatja vissza a fiatal hódoló a szüzet a tapasztalt vámpírtól, mind a nő, mind a kérő vámpír, csak az a kérdésük, meddig menjenek el, és hol tudnak megállni. A hagyományos vámpírfilm erotikával oldja be a szerelmet, hogy eszményből valósággá válhassék. A *Pengében*, ahol mindenki túl-

ságosan is sokat élt, s ez első sorban bemocskolódást jelent, a beavatás szublimált, dezerotizált értelmet nyer: az erotikus helyére lépő episztemológiai beavatás kilépés a látszatok fogságában élő társadalomból, az érzelmileg és szellemileg edzett, csalódott, magányos típusok kitérés kísérlete a hazugságok fogságából. Az igaz boldogtalanság kísérlete a hazug boldogság helyett. Az episztemológiáira épülő etikai beavatás célja az önző kegyetlenség önzetlen kegyetlenségre való váltása. A film hősei nagy befektetéssel érnek el kis eredményeket, s ez az örömük, a fáradságos de valóságos siker öröme, míg ellenfeleik a világ minden gazdagságára vágnak és ocsmány kéjekben dúskálnak.

Hőseink fájdalmas injekciókat döfnek testükbe, rettenetes átváltozások, megalázó szét-hullás ellen küzdenek. Világukban nincs helye a szerelemnek. Valami komor harci dimenziót kreálnak a film alkotói, amelyben az erotika is olyan hivalkodó és illuzórikus dologként tűnik fel, mint a korábbi csalódott nemzedékek elbeszélés kultúrájában a szerelem. Mostmár az erotika is megrendül, s a harc marad az egyetlen valóság. E filmben csak a vámpírok szeretkeznek, mégpedig az alacsony rendű vámpírok. A vámpírok arisztokráciája éppen olyan puritán mint Penge (az előbbieket bölcs puritanizmusa egy elmúlóban levő békekor emléke, az utóbbi harcos puritanizmusát keményebb, új világ edzi). A létharc cölibatáris ethosza lumpenstílként küszöböli ki a vámpírdiszkokban felszabadult erotikát.

A pár tehát nem szerelmespár, hanem a harcos és a tudósno bajtársi szövetsége. A doktornő megjelenése az egykori elveszett anya képére rímel: két kiterített, véres nyakú, fiatal néger nő. Karin, a hősnő megjelenése fölöslegessé teszi Whistlert, Van Helfin funkcióit ugyanis Karin veszi át, mint tudós vámpírvadász. A hagyományos vámpírfilmi férfiszűz örököse egy vámpír, a hősnő pedig, a beavatandó szűz szerepe helyett, a bölcs öreg funkcióit örökli. A barkácsoló, alkimista típusú pótapától a modern hematológusnő veszi át a szer keresését, amely immár nem varázsszer hanem gyógyszer. „Retrovírussal újraírjuk az áldozat DNS-ét...” – magyaráz Karen. Az áldozat vérért megtisztítja, a vámpírvért pedig adalékanyaggal robbanószerre alakítja.

Vámpírismus és biopolitika

A *The Innocent Blood* vagy a *Vámpír Brooklynban* a gengszterfilmmel kombinálja a vámpírfilmet. A *Penge*, mely a *West Syde Story*ra emlékeztető etnikailag színezett bandaharc-tematikához nyúl vissza, olyan megoldást talál, mely – találkozáskor a biopolitikai gondolkodás kortendenciájával – valóságos ötletzapot szabadít fel, melynek következményei lesznek a műfaj fejlődésében. A vámpírok lenézik a zombikat: „A zombi mocskos csöcselék...mindent felfalnak!” A vámpírnak születettek megvetik az embernek születetteket, a tiszta fajú éjszakai lények a vegyes fajú átváltozottakat. Ám az átváltozottak vannak többen, s az ő népük gyarapodik gyorsabban. Vezérük, az egyelőre diszko klubjai fölött uralkodó Frost, világalomra vágyik. Az ősvámpírok kifinomultak, az újvámpírok vármesek. A nemes vámpírok paposak, a „jöttment” vámpírok korszerűbb, gátlástalanabb vállalkozó típust képviselnek. Az ősvámpír mértéktartó, az újvámpír nem ismer mértéket, és nem akceptál értéket.

Az ősvámpírok a lassú hódítás és az álcázott uralom stratégiái. „A mi életünk azon múlik, hogy képesek vagyunk-e észrevétlenül elvegyülni.” Frost népe ezzel szemben élvezni akarja az uralmat, s nyílt hatalomátvételt követel. „Övék a rendőrség, már mindenütt ott vannak.” – hallja Karen a vámpírológustól. „Politika, üzleti élet, ingatlanok, minden az övék.” Az ősvámpírok óvatos fegyelmezettséggel élnek hatalmukkal: „Betartottuk a törvényt több ezer éven át.

Ki vagy te, hogy változtass rajta?” – rója meg az öregek tanácsa Frostot. Az utóbbi élni akar a hatalommal, s átvenni a – tenyészállattá visszaminősített – embertől a világot, ahogy ez már Wells: *Időgépe*ben, illetve ennek George Pal-féle klasszikus filmváltozatában, vagy a *Majmok bolygója* első részében történt, és a *Mátrix*ban is így lesz. „Nézz rájuk! Csorda...Húsdarabok. Mit számít, miként dől romba a világuk!” – érvel Frost. Nincs erkölcs, minden a természetes kiválogatódás, fejtegeti a hatalomra törő fiatalember, ahogy száz évvel korábban fejtegette Nietzsche, vagy az őt plagizáló forradalmárok, kiknek variánsa szerint nincs erkölcs csak osztályharc, tehát hatalmi kérdések.

Ha a vámpírok legyőzik az embert, ez a „tisztátalan” vámpírok győzelmét jelenti a „tisztá” vámpírok felett. A harcban sem az igazi emberek, sem a tiszta fajú vámpírok nem döntő tényezők. Az emberek észre sem veszik mi történik, a tiszta fajú vámpírokat pedig Frost kipusztítja. A harcot a hagyományos vámpírral mint egyszerű keveréklénnyel szembeállított, bonyolultabb képletek, duplán keveréklények vívják, a jöttment vámpírok, akik naptej segítségével kimerészkednek a fényre, s Penge, a fényben járó, akinek nincs szüksége naptejre, viszont nem akar vámpír lenni. A tulajdonképpeni ellenfelek tehát egyaránt élőhalottak: a kollektivistá vámpírok és az individualista vámpír, az elkötelezett vámpírok és a tulajdonosságok nélküli, azaz el nem kötelezett Penge. A magányos ember és a magányos vámpír védelmezik egymást; a még nem egészen vámpírizált nő és az emberré válni vágyó Penge szövetségesek.

„A világ már a miénk, nem az embereké.” – érvel Frost. Az emberek földre szegezett tekintetüket fel sem emelve vonulnak szokásos útjukon, nem látják az iszonyatot. Autóval rohanunk, s kifordult nyakú nőt látunk egy sarkon, vicsorgó vámpír karjában. A feldúlt város közönyösen vonuló lepusztult népe nem észlel, nem ért és nem reagál. Penge figyelmezteti Karent: „Jó lesz, ha felébred, a világ csak cukormázás felszín, és van alatta egy másik, az igazi világ, és ha életben akar maradni, meg kell tanulnia meghúzni a ravaszt.” A vámpír-szolga, aki a klasszikus horrorban elcsábított ember, magányos individuum, a *Pengé*ben megsokszorozódik, a társadalmat behálózó erőszak-szervezet része. Csak a fertőzötten visszatérő hősnő figyel fel a vámpír-szolgákra, kik jelet viselnek nyakukon, mely még nem vámpírseb, csak a készség jele, jelölti státusz kifejezése. Poe versében – melyre *Ligeia* című novellája épül – az angyalnép nézőközönsége sápadva hagyja el a világtörténelem színházának nézőterét: „Ez az Ember című dráma volt, / S a Győztes Féreg a hős.” A modern horrorban nem halandóságunkban áll bukásunk, hanem abban, hogy az ember már életében elvesztette érzelmi és szellemi szubsztanciáját, s minden emberi minőség eltűnt a kulisszákból. Az embertelen szituáció fogságában sínylődk klausztrofóbiáját fejezi ki az élőhalál képe.

Szülő és szerető

Vajon miért válik az anyja gyilkosát kereső Penge, bosszúhadjárata végén, maga anyagilkossá? Az anyai világba visszataláló fiú pusztító anyát talál. Cserben hagyott fiú követeli vissza az anyát a szeretőtől. Az anya azonban az örök ifjúságot, s a szeretőt választja. Anyát keres a felnőtt férfi, akinek szeretőt kellene keresnie. Ez új oldalról világítja meg az anyátlan társadalom komor háborús miliójét, zordon militarizmusát, véréhségét, s férfi és nő inkább bajtársi, mint pikáns kapcsolatát.

A pszichoanalízis első sorban az apagyilkosság mitológiáját értelmezte, holott az anyagilkosság, az Oreszteiától a *Psychóig*, mitikusan és tragikusan erőteljesebben reprezentált.

Oresztész anyja, akárcsak Hamlet anyja, férfielhasználó, férfifogyasztó típusok. Elektra az anyával szemben az apát választja, a gyermekkorral szemben a felnőttiséget, a köldökzsinórral szemben a nyelvet, a törvényt, a hitvallást, a kisvilággal szemben a nagyvilágot, a természettel szemben a kultúrát. Oresztész és Hamlet az apát és fiát eláruló hetéri anyja ellen lázad. Oresztész és Elektra megölik anyjukat, a hetéri nőt, aki csavargót csinál Oresztészből és későbbi változata neurotikust Hamletből. Penge anyja hasonlóképpen áruló: mert „gyilkosa” (= aki „örök” kéjjel ajándékozza meg), kivezeti a szolid és tartós érzelmek világából a labilis és felelőtlen, vad és pusztító szenvedélyek világába. Penge anyja számára tehát az élőhalál annyit jelent, mint elhagyni a családot a vámpírok „kommunájáért”, azaz a rock-generáció és az azt követő popnemzedékek módján lázadni nemcsak a „papák mozija”, hanem a papák nemi és érzelmi élete ellen is. A kor, az ezredforduló filmjében a szülők ellen lázadó hősök gyakran jelennek meg a szükségletek forradalmát, a kielégülések lázadását végrehajtó élveteg generáció gyermekeként (pl. *Little Voice*). Az anya e filmekben olyan generációt képvisel, kinek a szerető fontosabb, mint a gyermek és házasság, melyek akadályozzák az erotikus „önmegvalósítást”, azaz a további szeretők szabad változtatását. Ezért az ödipális rivalitás sem kiélhető a régi módon, mert nincs zárt család, melyben a gyerek lehetne a főszereplő, akinek feladata, hogy újra beágyazzon a társadalomba, melyből a szerelmi kaland kiszabadított. A szerető old, a gyermek újra köt. Az ezredvég gyermeke azonban olyan szülők gyermeke, akik annak idején a „galeriben” vagy a „nagy bulikban” találták meg, a szülői házzal szemben, az „önmegvalósítást”. Az újra megtalált anyja ezért áldozza fel gondolkodás nélkül fiát új közösségének és szeretője, Frost ambíciójának, akinek Penge vérére van szüksége, hogy a vámpíristen reinkarnációjaként, kiléphessen a fényre, és birtokba vehesse a világot. „A vámpírok közé tartozom. Az én népem... Vadásztam, öltem és élveztem... Előbb vagy utóbb győz a szomjúság.” – mondja fiának a vámpíranya, akinek gyermekét eláruló fanatizmusa a Labov-féle hiperkorrekció, a „jöttment” vámpír túlbuzgósága. Nemcsak az emberekből lett bamba massa, már a vámpírok sem „úriemberek”. A Penge számára váratlan, a néző számára kevésbé váratlan anyagyilkosság a hűtlen anyja, az erotikus anyja, a megtagadó anyja megtagadása. A rossz anyja tagadása az anyafunkció restaurálására irányuló indirekt törekvések kifejezője, az anyátlan társadalom gyermekének gyűlölködő szorongásvízióban kitörő jogos panasza. Penge egy nagy, paradox szeretkezés után, Karen vérének megismerése után végez anyjával, miközben Frostban, az anyja szeretőjében, megtestesül a „vér istene”.

A film kulcsjelenete nem a végső párbaj, hanem az azt megelőző paradox szeretkezés, amely megadja a győzelemhez, a szülői generáció eltakarításához szükséges erőt. A hetéri jellegű anyai világ zabolátlan és kéjes koituszok világa, az „örök buli” mámore, míg a szeretővel egyetlen aktusra kerül sor, a film legvégén, s az is csak feltételesen nevezhető szerelmi aktusnak. Az áruló anyja helyére lép a segítő szerető. Karen felkínálja nyakát, sebet, teste kapuját, életnedvét, vérért az anyja és szerető által lecsapolt, elgyengült Pengének. A vérszívás aktusa közelképben zajlik. Miután Penge, nem akarván visszaváltozni igazi vámpírrá, vonakodott, végül lecsap a nőre, s a vonagló szeretők valami tragikus, halálközeli kéjt élnek át, szemben a „bulizók” élveteg erotikájával. Még! Ne hagyj abba! – nyöszörög a hősnő. Végül Penge kielégülten ledobja, elhajtja a nőt, s valami ösvöltést hallat, mint egy konvencionális rém. A nő lehull, Penge pedig ordítva felemelkedik, a remegő, lázas aktus, az iszonyat eksztázisa után, készen a harcra és győzelemre.

1.4.11.2. A vámpír amerikanizálódása és az amerikanizmus mexikanizálódása (Robert Rodriguez: *Alkonyattól pirkadatig*, 1996)

Gyilkos szeretet

A vámpírfilm kódja az angol irodalomból, Bram Stoker és Joseph Sheridan LeFanu regényeiből származik. A franciák Baudelaire-i erotikával, az olaszok fantasztikus ikonográfiával és morbid melankóliával gazdagították formavilágát. Az amerikanizációt végül egy új, mind inkább a harmadik világ lepusztult és feldúlt emberi és tárgyi milióit idéző Egyesült Államok mexikanizálódott érzülete és képzelőereje vitte sikerre a vámpírműfajban. Rodriguez filmje a bűnösök és a hitetlenek közös utazása, egy csónak helyett valamennyien egy autóban ülnek, a bolondok hajója helyett a bolondok autójában. A bűnösök azok, akik hisznek a rosszban, meg vannak győződve róla, hogy az élet lényege a kegyetlenség, s hogy a legkegyetlenebb a túlélő, a hitetlenek ezzel szemben azok, akik nem hisznek a jóban, mert ugyanazt az általános kegyetlenséget látják, ami a bűnösök gonoszhitét táplálja.

Egy gyilkos testvérpár a túsul ejtett, sakkban tartott család lakókocsiján jut át Mexikóba. Két testvér: az egyik – Richard Gecko (Quentin Tarantino) – paranoiás kéjgyilkos, a másik – Seth Gecko (George Clooney) – racionális, profi bűnöző. Az egyik életet ígér az általa diktált szabályok betartása, a feltétlen engedelmesség fejében, a másik nem ismer szabályokat. A báty és az öccs differenciája: számító kegyetlenség és élvező kegyetlenség különbsége. A profizmusban illetve az élvezetben, a szerzésben vagy a fogyasztásban, elhasználásban, felemésztésben való kíméletlen és feltétlen önmegvalósítás élvezete az alternatíva. Az egyik öl, hogy szerezzon, a másik öl, mert kedvét leli benne, kényszerrel érez, hogy öljön. A számítás és az önkény, a kegyetlenség kiszámított és pontos nyugalma és a felizgult bestialitás egyaránt kegyetlen. Az örült azt állítja, hogy a szatócs jelzett a rendőrnek, s mivel ez utóbbi hiába magyarázza az ellenkezőjét, látva helyzetét abszurditását, érezve az örült meggyőzésének lehetetlenségét, végül kétségbeesik és harcossá válik, még lángokba borulva is tüzel a rablókra. A csendes vidéki boltban, ahová beállít az akció, a gátlástalanság, pillanatok alatt megszületik a halálos gyűlölet. Nincs alku és nincs remény, mert lehetetlen a kommunikáció. A bankpénztárosnő feltétlenül engedelmeskedik, a kéjgyilkos mégis felkoncolja. Egyetlen alternatívánk: bárányként vagy farkasként halni meg a farkasok között. A báty racionalitása teremti azt a kegyetlenül számító világot, amelyben az öccs örülete, az öncélú kegyetlenség lehetséges. A termelő kegyetlenség ismer határt, a fogyasztó iszonyat nem. Felszabadítanak minden ingert, mely mind egyre telhetetlenebb és ingerültebb: ez az új világ története dióhéjban. Richard az igazi új ember, míg bátyja a régi gengszterfilmből is ismerős. Richard élvezi, hogy azt csinálja, amit akar, hogy nincs korlát, hogy senki és semmi nem számít. Seth számára az önérdek az egyetlen realitás, Richard élvezi, hogy legázolhatja a világot, melyet az önérdek által felszabadított agresszivitásmennyiség, a bestialitás átütő ereje – amennyiben nincs még a környezet felkészülve rá – vajpuha és engedelmes, befogadó közeggé tesz. Az örült a valóságot sem észleli, képzelt és valóságos képek keverednek, ha a kamera az öccs nézőszögét veszi fel. A film hősnője, a túszlány, mond egy obszcén mondatot, s csak a kontextus leplezi le, hogy a jelenet pusztán a gyilkos képzeletében zajlott. Az örült látószögét közvetítő kameraállások expresszív és intímek: a hősnő, Richard szemével tekintve, részletekből áll, még hozzá alig-alig összeáll, hivalkodóan szemérmetlen részletekből. Egy lábujjat látunk, mely kitölti a képméretet.

Richard és Seth különbsége a későbbiekben értékesül: az örült átmenet a „normális” bűnöző és a vámpírok, a fantasztikus gonoszok között (ahogy a „normális” bűnöző is átmenet az élet normális kegyetlensége, a társadalom szervezett kegyetlensége és a privát érvényesülés, a feltörekvés nehezebb feladatai rendszerében). Az út során közelebb kerülünk a két – örült illetve „normális” – gyilkoshoz. Őket kell tanulmányoznunk, mert ők jönnek a jövőből, egy még kegyetlenebb világ előhírnökeiként. A „normális” gyilkos azért pátyolgatja az örültet, mert öccse, nem nőtt fel. Mégis az utóbbi figura a természetesebb a Rodriguez által inszenált milióban, mert egy testi felnőtt, a lelki felnőttiség híján szükségképpen destruktív, márpedig ha az életnek nincs más törvénye mint az, hogy „mard el, amit lehet” és „gázold le, akit lehet”, akkor az élet nem az érést szolgáló tanítógépként működik. Túl nagy erő, túl sok apparátus üldözi antihőseinket, de a társadalom szklerotikus gonoszsága, – valaminő kollektív szendergés az elhülyült, kényelmes kegyetlenség nehézkes restségében – nem éri utol az individuális agresszivitás éberségét, mely lázad ellene.

A kiöltözött riporternő elegáns műmosollyal, élvetegen számol be a tizenhat halálos áldozatról. A hideg mosoly, az önimádó részvétlenség tündöklése azokat képviseli, akik számára társadalmi helyzetük csapolja le a javakat, a mindenkori formális törvény felügyelete által pótolva a rémtett funkcióját. A sztárok és a tulajdonosok, a fényben élők – a világot a nehéz életűek szemszögéből láttató Rodriguez számára érdektelen kategória, mert nemcsak élősdibbek a vámpíroknál, hanem üresebbek is. A formális ember az, akinek sorsa nem veti fel a létproblémákat, mert ő az, aki megússza az életet, ő a felesleges ember, s a társadalom, mely ezt a típust szolgálja, labilis és támadható. Az *Alkonyattól pirkadatig* koncepciójában a haszonélvezőknél a gyilkosok is emberibbek, és a vámpírok is igazabbak.

A gengszterek áldozata majd útítársa, a hitehagyott pap, Jacob Fuller (Harvey Keitel), szakít egy hierarchiával. „Én nem elhagytam a hitemet, én fölébredtem belőle.” A hitehagyott kocsiját megszállják a hitetlenek, s átveszik a vezetésket. A legrövidebb úton a legnagyobb pénzhez a legkegyetlenebb és legrizikósabb módon lehet hozzájutni. A vérmesen gátlátstalan pénzkereséssel szemben elvesztette érvei erejét, sőt az érvelés akarátát is a kifáradt igazságkeresés. A papot halálra ítéli a pénz, s pirkadat felé az értelmesebb gengszter talál újabb érveket, a jó indirekt bizonyítékait, míg a pap a direkt bizonyítékok nem találója volt, aki fellázadt a tehetetlen malaszt ellen, a csupán a gonosz hatalmáról tanúskodó világban.

A zsarnokság a kapitalista hatékonyságot militarizálja, a kapitalizmus a zsarnoki hatékonyságot ökonomizálja. Mindkettő számára a hatékonyság a lényeg, a siker. A kapitalizmus az erős érdekekhez igazítja a törvényt, a zsarnokság nem törődik a rút valóság jogi kozmetikumával. A formális demokrácia azért megy át olyan könnyen rendőrterrorba és politikai diktatúrába, mert kezdettől fogva a gazdasági terror hamis kifejezése; az átmenet csak az igazság pillanata. A fasizmus utáni nyugati demokrácia, akárcsak a posztkommunista keleti demokrácia, csak a terror, a tömeg biomasszává, a társadalom szabad prédává alakításának folytatása más, hatékonyabb, hosszú távon alkalmas eszközökkel. E társadalomban a remény a kegyetlenség szövetségesévé és hajtóerejévé vált: akiben van remény, azt a kegyetlen versenyben való felülkerekedés ambíciója táplálja. Az egykori üdvkategória a legázoló képesség mércéjévé vált. Testvéreink – a két Gecko – fejeket loccsantanak szét, ezért a közeg engedelmes. Amikor a film végén, az apagyilkosság feladata előtt álló fiút pillanatnyi habozásra készíti az empátia, az apa tarolja le őt.

E széthullott, mérgezett világban, mely mindenkit fellázít valamennyiünk ellen, az emberek biológiai viszonyokba kapaszkodnak, a nemzetség és a nemiség, a testvérek és a szeretők viszonyaiba. „Engem nem érdekel semmi, csak az öcsém meg a pénzem.” – mondja Seth. Öccsét pedig így biztatja egy frissen felkoncolt hulla felett: „Elmegyünk Mexikóba, ahol édes rozmaringillat van, és erős pálinkák, és mindez már nem számít.” A testvéri viszony széthull a film során, akárcsak szülő és gyermek viszonya, a szerelmi viszony pedig nem jön létre. Mindent elveszítve, és semmit meg nem valósítva, véresen, egyedül: az utolsó kép.

Gyilkos szerelem

A lángoló alkonyban megjelenő Titty Twister a kamionosok tánclokálja, túl a határon, rozsdás autótemető fölött, a sivatag közepén. A menekülési és túsdráma, a nap története, szerencsésen lerendeződött, most már csak az éjszakát kell kiböjtölni, alkonyattól pirkadatig. A pusztulás úrnője, a megtestesült gonosz, jelentik be a táncosnőt, a zene ábrándosra vált, a következő képsor teljesen Salma Hayeké, aki kihívóan nyugodt lépdelésével, csípője himbálásával kitölti a világot, melynek pillanat alatt középpontjává vált. Pávásan lépdelő hosszú combok fölött a kerek csípő teliholdja, átengedve a jelenlet magabiztos ritmusának. Az erotika pontosan úgy viszonyul az erőszakhoz, mint a gazdaság és jog kegyetlensége a politikához. Salma Hayek a combjára öntött italt lábujjával Tarantino szájába vezet, aki piszolyát tömte előbb hasonló módon egyik áldozata szájába: ugyanaz a kegyetlenség, de Salma Hayek módja más, ellenállhatatlanabb, részegítőn kényszerítőbb. A jelenet egyúttal alattomosan és kihívóan idézi a szájba vizelő pornográfia erotikus attrakcióit. „A rabszolgám leszel, a lábtörlőm leszel, lenyalod a kutyaszart is a csizmámról.” – mondja később Hayek, a pornográf asszociációkat erősítendő.

A gengszterek története a vér szőlítése, a lokálszekvencia története a sár szőlítése, és a vér is csak egyfajta sár, a közösség pedig csak a véres sár dagasztó teknője. A computer-animált vámpírok nem egyéniék, a gyermekálmok rémpofáinak gonosz fintorgását idézik. A vámpírfilm bomlani kezd, melodramatikus elemei gyengülnek, az új, kollektivisták csöcselék-vámpírok inkább a pokolfilmek démonseregeibe illenének. A vámpíresztétikum megrendül, a vámpírfilmbe behatolnak a zombik, vagy maguk a megcsúnyult vámpírok idézik a hústépő, csontropogató zombikat. A vámpírok előkelő népe pauperizálódik.

Az agresszió a másikat kezeli darálthúsként, az erotika az ént is. Két vágóhíd: a pénzszerzés és a kéjszerzés. Salma Hayeké nem triviális erotika, a királynői szépség bestialitását játssza el, a szépséget mint a destruktivitásénál is keményebb hatalmat. A kibontakozó kocsmái verekedés során szinte meztelen áll az asztalon, passzívan, áldozatként, mint veszélyeztetett, kiszolgáltatott nő, a szépség törekeny korszója. Az örült öccs véres sebét meglátva azonban felizgul, s ezzel változik át a gengszterfilm vámpírfilmmé. A rút démonná változó szépség rőfögve harap: kezdődik a véres éjszaka. A fordulópont az „azelőtt” szépsége és az „azután” rútága kontrasztjára épül. A megkívánás változtat rút démonná, és a felnyársalás, a bevégzés undorító sárrá. Véres cafatokkal, kitépett szervekkel telehintve a lokál, és a hold is teliholddá duzzad, az is mintegy izgalomban. Erotika és erőszak egyaránt feltétlen, mértéket nem ismerő, végtelen, mert csak a támadás és a helyzet abszolút uralása biztosíthatja az áldozattá nem válást. Itt még egy ragyogó szépség csípőrázása vezet be az új népet (mintha onnan rázta volna ki őket), a *Pengé*ben már rút vámpír-méhkirálynőt látunk. Az *Alkonyattól*

pirkadatig nappali története a társadalom új kegyetlenségfokát mutatja be, éjszakai története pedig arról szól, hogy mindez inkább illik egy új fajhoz, amelynek már nem jár ki az ember neve.

Az apa vámpírizálja fiát, a fiú megüli az apát, a fiút a lány. A gengszter is megsemmisíti szeretett örült öccsét. Percek alatt pusztul el az embercsapat, végül a vámpírsereg is széthull a reggeli fényben. Két idegen marad, a gyilkos és a lány, a pár biológiai kategóriája, de ők is szétválnak. A papkisasszony ugyan ajánlkozik gengszterszeretőnek, felismerve, hogy a gengszter nem rosszabb, mint a világ, a gengszter azonban, ki reggelre tanult egyet-mást, elutasítja, nem viszi magával egy olyan világba, amely a vámpírlokálnál is rosszabb. A vámpírok száma jelentős, de már csak a számuk tetemes, szerepük nem nagy Rodriguez filmjében. A hosszú éjszaka elnyúló vámpírrevüje nem vet fel újabb jelentésszereplőket. A vámpírok helyén állhatna bármi más fantasztikus szerzet, vagy akár egy erősebb, rivális gengsztercsapat is. A fantasztikus figurák csupán tükröt tartanak a határon átkelt szereplők agresszivitásának, s Seth a magáénál is nagyobb agresszivitással találkozva eszmélkedik. „Tudom, hogy bármi az a kint, ami be akar jönni, az maga a pokoli gonosz, és ha létezik a pokol, akkor menny is van.” – következtet a gengszter. A pokol észlelhetősége az észlelhetetlen menny indirekt bizonyítéka, a kárhozat realitása az üdv lehetőségének tanúsága. A rossz empirikus beteljesedése sugallja a jó teoretikus szükségszerűségét. Itt végül egy ember óvja magától a másik embert, a férfit a nőt, ahogyan a vámpír- és zombirománcokban a rémek óvják maguktól hozzátartozóikat. Az erkölcs – a bornírt és igénytelen illetve cinikus és parazita viszonyok kendőzött lényegét feltáró pokoljárás után – önmegtartóztatásként születik, az ember megtagad magától egy kéjt, és ez az első jótett, mert a kéjelgés, a gyönyörablás a kizsákmányolás elementáris aktusa, mindannak magva itt e filmben, amit a diktatúra drasztikus szabadossággal művel, a kapitalizmus pedig álszent, sunyi módon törvényesít.

1.4.11.3. A bandaháborúktól a faji- és vallásháborús tematikáig (Carpenter: Vámpírok, 1998)

Az új amerikai vámpírfilm a csillapíthatatlan vágyból táplálkozási szokást, az esztétikai-erkölcsi állapotból a fajok kizsákmányolásból való belevetettsége által dramatizált banális létformát csinál. A legújabb vámpír egyfajta antropomorf szúnyog- vagy poloska. A Sötét zsaruk című rovarfilm vagy a Penge című vámpírfilm könnyen összekeveredhetnek a néző emlékezetében. Az új prózaiság következménye a szimbolika változása: a Pengében megjelenik a vámpírriasztó spray.

„Hatszáz éven át a te fajtád parancsolt nekem.” – mondja a vámpír Carpenter filmjében. A bandaháborúk hagyományos amerikai tematikáját a mai vámpírfilm a territóriumért harcoló összeférhetetlen fajok háborújává fokozza. A western egymást irtó fehérjei és indiánjai gyilkolhatják vagy megérthetik egymást: közeledhetnek vagy távolodhatnak, katarzison eshetnek át. A Chishum című filmben pl. a régi világbeli ősellenségek, egyúttal, az új világgal szemben, testvérek. A vámpírháborúban más a helyzet: hiába értjük meg a vámpírt, vérünkre van szüksége a túléléshez; vagy hiába rokonszenvez velünk a vámpír, éhen hal, ha nem győzi le rokonszenvét.

Alvó, tespedő, poros tájakra vezet Carpenter filmje. Démonikus fogyasztók és mészáros rendesinálók különítményei dúlják fel e fáradt világot. Szép kis triviális szajhák visznek némi színt a sívár világba, de aki nem áll ellen nekik, megfertőződik.

Acsargó démonok, lobogó fúriák tombolnak. Vámpírvadász rohamosztag ostromolja a vidéki kúriát. Szigonyra akadt vámpírt vontatnak ki a fényre, hol lángra lobban. Nagy mészárlás képei, vámpírok halálsikolya, koponya-trófeák. „Kilenc dögöt elintéztünk, egy egész fészek, de hol a Mester?” – kérdi Jack Crow (James Woods), a vámpírvadász. Hősünket, kinek szüleit vámpírok ölték meg, az egyház vámpírvadásznak nevelte. Mellé állítanak egy tudós papot (Tim Guinee), kit azonban a cselekvés embere nem értékeli. Ha csak a cselekvésnek van értelme és a tudás semmire sem jó, akkor a cselekvés is csak egyfajta cselekvés lehet, ölés, és a háborúnak nem lehet vége, nincs megállás. Ez a pragmatizmus hallgatólagos életfilozófiája. Hőseink, kegyetlen dolguk végeztén, autón tűnnek el az éjszakában, de véres kéz nyúlik fel a földből, dudvaként burjánzó élőhalál gesztusa gúnyolja a győzőket.

A nagy mészárlások képei, s a lokálban kibuggyanó lányfenekék között baljósan pikáns kapcsolatot szönek a képek. A mészárlások felfeslő és az erotika kibuggyanó meztelensége: a munkaidő és a szabadidő, a fáradtság és az öröm természetazonosságát sugallják.

Vámpír tapad a plafonon s a prostituáltra támadva lábai közé hajol, nem nyakára. A menekülő Jack vámpírcsalétekként viszi magával a Mester érzékelő készülékeként szolgáló fertőzött nőt, Katrinát (Sheryl Lee). A pap, a prostituált, a magányos hős és – a vámpírlány által csakhamar megfertőzött – barátja (Tony = Daniel Baldwin) állnak szemben hét antiszamurajjal, új vámpírscapattal, elnéptelenedett szubtrópusi csendben. Halott városban lelik meg a nagy vámpírfészket, alkonyatkor a föld alól törnek elő, kék, lila, vörös felhőtornyok alatt lobogó, acsargó sötét lények, fekete csapat. A nagymestert végül megsemmisíti a napfény, a barát azonban elvész: vámpírlányt csókol, véres szájú, nyúzott nőt. Füstölgő hullák között állunk, a vámpírrománc poézise és a baráti hűség is szemben áll az életösztön és realitásérzék parancsával, Jack ezért két nap előnyt ad a vámpírpárnak, ölelkezve búcsúznak, a szabály azonban érvényes: megöli őket, ha utoléri. Marad a pap.

– Ketten maradtunk.

– Nem, Isten mindig velünk volt.

– Hadd kérdezzek valamit atyám, amikor karókat döfött a vámpírokba, megkeményedett?

– Mint a kő.

A pap gyón, kinek vétke nem az, hogy ölt, hanem hogy kéjt érzett. Az ölés pótolja a szerelmet, a szerelem viszont, a vámpírrománc tanúsága szerint, öl. Ezért nincs alternatíva, az ölés az abszolútum, a narratív világ centruma. Csak gyilkosokról és áldozatokról lehet mesélni. Az ölés itt már nem bűn, csak az élet szükségszerűsége, a kék pedig, paradox módon, már csak az ölés szépséghibája.

Jack, ironikus módon, Rómából kapja fizetését, de a teológiáét legyőzi a biológia igazsága. A szerető vámpírrá, a tudós harcossá válik (tehát sem a szerelemnek sem a tudásnak nincs helye a világban). A pap gyilkos kéjenc, az eszményt a vele ellentétes valóság tartja életben. Népek, fajok harcolnak, az egyén nem számít, s ami egyéni benne, csak gyengeség, veszélyforrás. A sivatagi vándor, a magányos hős műfaja militarizálódik. Mad Max is egyre jobban hasonlított ellenfeleire, de azért, hogy megvédjen egy új közösséget, mely nem harcol, hanem emlékezik, mesél. Carpenter filmjében ezzel szemben a béke nem kerete és perspektívája többé a háborúnak.

1.4.11.4. A beavatás mint nívóleszállítás (Wes Craven: Vámpír Brooklynban, 1995)

A biológista szelekcionizmus az új fantáziában feudalisztikus hierarchizmussal párosul. Új középkor tekintélyelvűsége szövetkezik a neokapitalizmus elszabadult, új állatiasságával. „A vámpírok egy fajt képeznek, és nem egy klubot, ahová mindenki bekerülhet, akit megharaptak.” – magyarázza a rosszhírű tánclokált fenntartó öreg doktor, az új vámpírológus. A legtöbb áldozatból selejt hulla marad, s nincs tovább. A cseppnyi vámpírvért kapott áldozat ezzel szemben zombitermesztető vámpírszolgává változik. A vámpírizáló csók az áldozat beleegyezését feltételezi, de Ritában (Angela Bassett), a nagy csók várományosában már ott a vámpírvér. Maximilian (Eddie Murphy), a halálhajóján a Bermuda háromszögből érkező vámpír faja utolsóját, Ritát keresi, aki, brooklyni rendőrnőként, mit sem tud előkelő származásáról. „Az apád küldött hozzád... Egy vámpír lánya vagy... Emberek ölték meg... Mert félnék attól, amit nem értenek, és gyűlölik a félelmet... Imádtad volna az apádat.” Rita félénk fiatalemberbe, rendőrtársába szerelmes, kit a ravasz csábító intrikája hűtlenség gyanújába kever, mire a csalódott lány közel enged magához a titkok ismerőjét, a beavatás mesterét, az élőhalottat. „Úgy érzem, maga ismer engem.” – mereng Rita a holdfényben. „Mi lehet kinn a nagyvilágban, túl Brooklynon és mindenben, amit ismerek?” A férfi tudatosítja, s vággyá formálja a nő nyugtalanságait, táncba viszi őt, ismeretlen gyönyöröket ígér neki. Rita kimondja az igent, mire a vámpír lecsap a lány nyakára. Mivel Ritában volt már vámpírvér, végül is az történt, aminek lennie kellett, vagyis egyfajta beteljesedés, csak az a kérdés, hogy nem a természet elrendeléseivel való szembenállás-e az ember specifikuma? Nem valamilyen mindenkor elérhető és mindig növelhető szabadságfokot kell-e kiharcolnia? Nem biológiai determinizmus és történelemalakító indeterminizmus alternatívája-e ember és vámpír különbsége?

A bekövetkező változásokat jó előre motiválta Rita egzotikus szépsége. Kibékülésük után most már a lány esik kísértésbe, fiatal udvarlója, a detektív (Allen Payne) nyakán. „Rita, tudod, mit csinálsz?” – riad meg a férfi. „Nem tudom még, de közben majd kitalálom.” A film hősnője két világ, két létmodell között vívódik, s az embertelen nívón elcsábított, míg az emberin csábító.

A vámpír vadászni tanítja az ifjú nőt. „Ennünk kell Rita, vagy meghalunk.” A lány ellenkezik, vívódik, templomba menekül, imát rebeg. „Meg akarok halni.” A felébresztett vámpír-ösztön azonban erősebb a jótékony rituálénál. Az utolsó harcban a ragadozó szépséggé kivirágzott Rita már az ellenfél oldalán áll. „Nagyon éhes vagyok.” – csókolja a rémet, de aztán, váratlanul, megöli, szíven szúrja. Vámpír kapja ezúttal, félvámpírtól, a halálos csókot. „Egy részem úgy szeret téged – mondja Rita, és ebben a pillanatban cselekszik –, de ennek a részemnek meg kell halnia.” A rendőrnő az utolsó pillanatban, már a megígért csúcsok előtti plátón, mégis a prózát választja, megtér közénk, utána csókolja meg a rendőrt, mindeddig nem tette. A film ugyanúgy ingadozik, mint hősnője, az önfelszabadítás mint ösztönkielés biopoétikai koncepciója, és az önmegtágadás koncepciója között, mely utóbbi a zsarnoki hatalmak igájából való felszabadítás feltétele lenne. A cselekménykonstrukció biopoétikai alapon áll, melytől a megoldás váratlanul megtér a szabadságfilozófiába. Új típusú vámpír-filmet látunk, mely a megoldást tekintve megtér a régihez.

Az amerikanizált vámpírfilmben nem a kín hanem a kék a beavató élmény, de a kék a mások kínja, mert a beavatás ragadozó rendbe integrál. Az új nőtípusnak többet kell átélnie, megkóstolnia, mielőtt megkapná a fiatal szeretőt. Míg egyrészt a kín helyett a kék az új beavató erő, másrészt a beavatási mesterrel való viszony nem a polgárlány nemi életének arisztokrata epizódja többé, ellenkezőleg, a lumpenstíl felszabadító elvtelenségében való ösztönmobilizáló megfetrengés. Nem a zord csúcsok, hanem a mocskos mélyek csatornavilága az újstílus beavatási miliő. A társadalmi rendszer minden régiójának és rétegének közös igazságai csak alulnézetből nyilatkoznak meg pontosan. A rendőrnőt a gengszterkirály avatja be, s a legprimitívebb, legnaturálisabb szociális miliő ösztönélményeinek közös nevezője sivár nívótlanágát megjárva fogadja be az élet a banalitás rabszolgáit. Ez a próba lényege: a legbiológiaibb, a logosz-távoli létmű megismerése, a lumpen ösztönösség igazságában való megmerítkezés. A vámpír az igenelt, a bennünk éledő új vadember, ő tesz képessé a létezésre. Egy perspektívátlan, parazita világban az alapvető képtelenség titkos tombolása minden képesség forrása, s az erény is csak az éhes, gonosz düh, mint végső lényeg önmegtartóztatása. A rend őre a másokban is csak akkor tudja megfékezni, ha magában is felismeri az éhes gyilkost, a vérszomjas bestiát.

1.4.11.5. A vámpír dekadenciája (Neil Jordan: Interjú a vámpírral, 1994)

Kiütkeresés

A vallás két évezrede és a politika két évszázada a szeretetben illetve a felszabadulásban és emancipációban gyökerező testvériesülést hirdette, minden ember testvériségét. Az új vámpírfilm (pl. az Alkonyattól pirkadatig) ezzel szemben szeretőt és partnerét, apát és fiát, bátyat és öccsöt is biológiai ellenfélként jeleníti meg. Nem azért, mert így akarja látni az embert, hanem mert észleli, hogy a végsőkig hiszterizált versenyben, a kiábrándult, de alternatívátlan turbókapitalizmus farkastörvényeinek alávetve így látjuk egymást. Arra az érzületre kell támaszkodnia, amely áthatja a nézők életét, ösztönös világképüket kell felszínre hoznia, ennek a világképnek a végső lényege pedig a siker, a győzelem, az erő tisztelete. Az ember a győztesek közé akar tartozni, nem akar vesztes lenni, fél a meghíúsulástól. Belenyugodott az emberiség kettéosztottságába és már nem is tudja másként elképzelni a világot: az előkelek és az okosok alávetik a közönségeseket és a gyengéket, gondolták a nemesi kultúrában vagy a progresszív polgárvilágban. A mai ember már nem indokolja szellemi hierarchiával az anyagit, az erősebbek és erőszakosabbak, gátlástalanabbak és durvábbak természetesen alávetik a gyengéket. Győz, aki előbb támad és nem ismer skrupulusokat. Az élet célja – az alternatívátlan és ezért perspektívátlan társadalom, a szuperkapitalizmusban homogenizált emberiség számára fabrikált emberkoncepció szerint – az előnyök halmozása, a másik élet alávetése, dolgoztatása, felhasználása, táplálékként vagy rabszolgaként (bérrabszolgaként). A konzervativizmus a rangnak, a liberalizmus a tulajdonnak, a fasizmus a vezető nemzetnek, a bolsevizmus a vezető osztálynak veti alá a veszteseket. A mai amerikai film problémája egyrészt az uralkodó a szociáldarwinista életérzés és másrészt a polgári progresszió feudális kötöttségek ellen harcoló, felvilágosító ideológiáitól és emancipatórikus politikájától örökölt eszmerendszer konfliktusa. Az egyik a másság mint bármiféle különbözőség vagy

idegenség legyőzését és alávetését követeli, a másik igenlését és felszabadítását. A vámpír képe hol valamilyen felszabadítandó érzékenységet képvisel, hol azt fejezi ki, hogy ragadozók vagyunk, s az életképesség kegyetlenség. A filmek kiutat keresnek a fantázia emancipatórikus tradíciói és a kor kegyetlen alapérzülete konfliktusából. A mai moziban nem az a követelés a türelem eszménye, hogy a mások erőnyeit ne lássuk bűnnek, s nem az a felismerés a katarzis, hogy valami csak azért volt borzalmas vagy rút, mert rosszindulattal szemléltük. A katarzis nem az immanens szépségek kihámozása a projektált rútból. Az újraértelmezett türelem nem más, mint az általános kíméletlenség, aljasság és alantasság iránti türelem, mely az önzésből és defektből próbál új eszményt eszkábálni. A katarzisban nem azt kell felismernünk, hogy „ők” sem rosszabbak nálunknál, legfeljebb azt, hogy „mi” sem vagyunk jobbak náluk. Ha csak önzések állnak szemben egymással, és nem félreismert erőnyek, akkor a maradék erőny az értelmes önzés kíméletlensége. A megfordított, visszavett szolidaritás már csak önmagunk gyengeségeire irányul.

Míg az elit, „az etikai erőszak kritikája” segítségével, önsajnálattá dolgozza át a tragikus katarzis által két és fél ezer éve kifelé fordított szánalmat, a tömegkultúra, épp a stigmatizált műfajok és utóbb a trashfilm segítségével keresi egy lovagiasabb mentalitás lehetőségét. Kiábrándulás és igazságosság összeegyeztetésére törekszik a neokapitalizmus narratív mitológiája. A meseetika célja az, hogy gyilkosunk gonoszságát magunkban is meglássuk. Az áldozat csak sikertelen gyilkos. Ez az érzület határozza meg a horrorfilm formáját. A horrorfilm európai képviselői is Amerikában gondolták végig, s ama élet tematikájában valószínűsíthető, hogy kiábrándult víziókat az emberről (pl. Fulci: *The New York Ripper*). A kor ösztönös szociáldarwinizmusával szembeni kiütéskeresés európai modelljeit is megpróbálják – művésziessébb ambíciójú vagy manierisztikusabb, stilizáló hajlamú rendezők – átvinni Amerikába. Ilyen kiút a felvállalt dekadencia, száz év előtti polgári mentalitások vulgarizálása és globalizálása.

Lestat libertinizmusa.

A film kerettörténete valójában gyónási aktus, de profán gyónás. Nem az érvényes törvény színe előtt vallja be, tárja fel a megtérő bűneit, a bevallás, a meggyónás mégis, az üres ég és a hiányzó hit feltételei között is valamilyen törvény keresése. A gyónás eleve rossznak vagy elégtelennek, torznak vagy üresnek nyilvánítja a meggyónt életet, s a jobb keresése akkor is, ha nem valamilyen bizonyos és definitív módon jobb eszmény, külön életrend képviselőjének gyón. Ezúttal pl. a riporter, mint a vámpír gyónási akaratából kifolyólag gyóntatóvá avanszált köznapi lény kívánja meg a vámpírsorsot, s kínálkozik fel a film végén büntársként. A gyónás megtisztulási szándéktól vezetett aktusa az üres világban akaratlan csábítási aktussá válik, mert a rossz tartalom is tartalmasabb, mint a tartalmatlanság, a rossz tehát jobb, mint az üresség, a rossz a nagyság maradék formája, az erkölcsi érzék tévelygő formája, sötét idők mélyéről importálva a jelentéktelen és érzéketlen jelenbe.

Hús-vér lény vagyok, de kétszáz éve nem ember, jelenti be bemutatkozásul Louis de Pointe du Lac (Brad Pitt), a film hőse. A démonológiát elnyomó biológia, a mai amerikai filmben domináns biopolitikai eszmerendszer itt is jelentkezik. A démonológia kiábrándult pszichoanalízis, míg a humán etológia vagy a szociobiológia kiábrándult szociológia. Lestat (Tom Cruise) a jön és rosszon túli új faj képviselője, mely a földgolyó alternatív benépesítési lehetőségét képviseli, míg – Lestat „elméleti antihumanizmusával” ellentétben – Louis az „emberi lény” eszméjétől, a humanizmus szentimentális nosztalgiájától szabadulni nem tudó

önsanyargató vámpír, kit ösztönei a vámpírléthez kötnek, érzelmei azonban az elveszett emberléthez vonzzák.

Az *Interjú a vámpírral* és az *Alkonyattól pirkadatig* közös kiindulópontja a szeretett személy (mindkét esetben a feleség) elvesztése, mint minden értékek cáfolata, az üres ég (= üresség) bizonyítéka. Ha a kitüntetett és oldhatatlannak akart kötöttség oldódik, akkor minden kötés önkényes konvenció, esetleges banális próza, vagy hazug illúzió. Neil Jordan filmje korokon át vezető utazás, mint Virginia Wolf Orlandoja vagy Simone de Beauvoir regénye, a Minden ember halandó. Az utazást a Descartes-féle szellemi kétely érzelmi viszonyokra adaptált új változata indítja el. A halandónak érzelmei értelmességében is kételkednie kell, a tudásanyagra irányuló kétely már nem elég. A kételynek kedvez a kiinduló világállapot, e filmben az eredeti tőkefelhalmozás mozgalmassága, melyben a rendetlenség és rútság a vitalitás kifejezői.

Hősünk gyászol, kőasszony, nőalakot formázó kőszobor előtt térdel a temetőben, elvesztette feleségét és gyermekét, nem akar élni, provokálja a halált, s üzenetét Lestat, a vámpír hallja meg. Louis vámpírizálása kilépési, túllépési aktus, melynek előzménye a csalódás, az élet elértéktelenedése. A kétségbeesés a pusztán szellemin, az intellektuális felhőregió princípiumaira korlátozott fenntartásokon túlmenő radikális kétely. A kétely mely az intellektus bizonytalan kérdéséből az egész ember radikális válaszává lett. A kételyre a tilalomszegés, a határsértés, az erotika aktusa válaszol. Mivel a kétely határtalan, az erotika is az lesz: nem tűr konvenciót és mértéket, nem életbarát. A határtalan vagy fekete erotika a Libidó olyan belső elmélyítése, amely, az oldódás mértéktelen akarataként, végül átcsap halálösztönbe. Fenéig akarja üríteni a lét poharát, azaz szembenézni a végső valamivel, ami nem valami már, hanem maga a semmi. A fekete erotika próbája a megszegés aktusával adja vissza a tilalmak becsületét, amikor végül a semmivel néz farkasszemet. Aki nem szegte meg a tilalmat, talán mindvégig csak lefokozó és kicsinyes korlátozásnak fogja érezni, s nem látja meg benne az értékes tapasztalatot, a megváltás és a felszabadulás eszköztárához tartozó erőforrást. Ezért a film főszereplőjének kettőssége: egyrészt tilalomszegő, másrészt szenvedő tilalomszegő; fekete bárány, de bárány. Lestat csak a törvények ellen lázad, Louis a maga lázadása ellen is. Az egyik csak a pozitívban kételkedik, a másik a negatívban is.

Lestat úgy avatja be Louist, mint a régi filmekben Drakula a sápadt szüzeket. Itt két vámpír történeteként jelenik meg az, ami korábban ember és vámpír viszonyában bontakozott ki. A Penge a különböző vámpírfajok harcát állítja középpontba, melyben az emberek már csak statisztáznak, az Underworld alagútjaiban vámpírok és farkasemberek folytatnak faji háborút. Az *Interjú a vámpírral* is olyan új típusú vámpírfilm, mely elmerül a vámpírtársadalom élőhalotti alternatíváiban, ami arra jó, hogy messzebb menjen el azoknak a dimenzióknak az analizésében, melyeket a régi horrorfilm érintőlegesen mobilizált: nem is nélkülözhetett, de elmélyülni sem merhetett feltárásuk frivolitásaiban.

A Lestat által foganatosított homoszexuális beavatás a nők tehetetlen, frigid szerelme, illetve az üzletszerű kéjelgés kiábrándító kontextusaiban jelenik meg. A kőszobor hideg elutasítása, fel nem melegedő elérhetlensége az egyik alternatíva, s a felcserélhető, sivár ringyók világa a másik. A meg nem nyilatkozó titkoké és a titoktalan megnyilatkozásoké. Beavatás ott van, ahol információ van, titkok vannak, s képesség a feltárásukra, a kommunikációra. Erotika ott van, ahol kinyilatkoztatás, kutatás, szellemi utazás. A homoszexuális szimbolika egyik teljesítménye, hogy e szellemi utazást lekapcsolja a szexualitás praktikus

céljairól, a nemzés világáról, mely gyakran gyorsan visszaszólít az életbe, mielőtt a szellem felmérte volna a megszegés által feltárt dimenziókat. Hőseink a súlytalanság állapotába kerülnek, lebegnek a vámpírcsók alatt, melynek végeztével a magukévá tevő karok és agyarak szorításából kiszabadult hős a mélybe hull. A beavatás eredménye új érzékenység, átköltözés egy idegen világba, a másik világába, aminek csak az ad értelmet, ha az gazdagabb, mint a magunké volt, s ezért kiérdemli az odaadást. Az erotikus katarzisban egy kitüntetett, nagy vonzerejű lét asszimilál egy másikat, ahogyan a művészi katarzisban egy kitüntetett tudat egy prózai tudatot.

Az első csók csak fertőz, nem hozza el még a metamorfózist, hősünknek így módjában áll elbúcsúzni világától: megnézi az utolsó napfelkeltét. A film végén, kétszáz esztendő múltán, a mozi jóvoltából láthatja majd újra a hajnal képeit. Ez is egy filmesztétikai koncepció: a mozi mint konzervnappal éjszakai lények számára, természetkonzerv természetellenes lények számára. A csókot követi másnap a megindult metamorfózist véglegesítő második aktus: Lestat ezúttal a földre teperi az előbb a magasságokba emeltet. Minden magasságot és mélységet ki kell merítenie az erotikának, s kölcsönösnek kell lennie, hogy teljes legyen. Az első aktusban Lestat elveszi Louis vérét, a másodikban megitatja a magáéval. Az új aktus után megmozdul, s hősünkre tekint a kőszobor. A szerelem, mely leteper a földre, a sárból, a kozmoszsal való eleven egységből szül újjá, mely megeleveníti a holtak hitt világát. Az élőbből halott lett, de a halott világ közben életre kelt. Don Juanért eljött a kőszobor, mert túl sok nővel koitált, Louist elbocsátja, a női nem nevében, a női kőszobor, miután nem sikerült boldog és teljes életként elképzelni, s megvilágosodásként, tudásként megszervezni a férfi-nő viszonyt.

Lestat, Louis tanítója, olyan démoni tudást ad, amelyre nem jellemző szép, igaz és jó egysege, ezért az értékek, eszmények sírjaként jelenik meg a gyászhelyet formázó nőszobor. „Tedd meg, amit természeted parancsol!” – tanítja az életet és halált osztogató, örök fiatal-ságot és ismeretlen kéjeket ígérő Lestat. Az ember ragadozó, mások rovására él, az éhség mozgatja, és csak az ölés hozza meg számára a békét. „Majd megszokod, csak felejtsd el ezt az aggályoskodást, s egykettőre rászoksz a gyilkolásra.” Louis is rabszolga tulajdonos, és maga Isten is rabszolgatartó. „Isten is önkényesen öl és senki sem annyira hasonló hozzá, mint a vámpír.” – tanítja Lestat, s tanait igazolni látszanak a nagy pestisjárvány romantikus kegyetlen, a romlás esztétikai pátoszát kiformaló képei.

Lestat esztéta és életművész, Louis azonban érzelmes moralista, aki továbbra is tiszteli az életet, nem szeretné azonosítani a tevékeny életet a destruktivitással, s nem bírja elviselni az éhségnek az éhes lény – és rajta keresztül a világ – fölötti rémuralmát. Tanítója napi két embert pusztít el. A tanítvány, ki erre nem szánja el magát, állatvéren tengődik kastélyában. Lestat a „reneszánsz ember”, az élőhalott Falstaff, és nem a szorongó és szűkölködő Louis. A „vérbő” Lestat szánalommal és undorral szemléli hősünk sanyarú tengődését. Louis nem vámpírszolga, bár patkányon él, itt nem a szolgaság, hanem a humanizmus fanyalodik a szerényebb táplálékra, mely utóbbi az élethabzsolás és a dögevés kompromisszuma.

A probléma az, hogy bár a két vámpír elvei ellentétesek, szükségleteik azonosak. A jó vámpír épp olyan önellentmondás, mint a vegetáriánus vámpír. Az erkölcsileg nemesebb vámpír alapszükségletei nem nemesebbek a nemtelenebbénél. Az erkölcsileg nemtelenebb vámpír esztétikailag nemesebb: ő a szép és boldog, az előkelő és szabad. Ha a világ maga gonosz, akkor a gonosz lehetősége a beteljesedés, és csak az övé e privilégium. „A gonosz-

tevők íze jobb.” – magyarázza Lestat, Louis pedig nem menekülhet a rémtettek elől, egyet tehet, hogy a tyúkólra korlátozza az elkerülhetetlen mézsárlást. Tyúkólba zárja mézsáros ösztönét. „Ölj, mert hiába tagadod, igenis gyilkos vagy Louis.” Yvette (Thandie Newton), a szappanoperákból szalajtott mulatt leány, az alázatos, gyengéd, jóságos és szép kis cseléd addig kíséri Louist félénk szerelmi tolakodásával, míg az végül nem tud ellenállni a lánynak, azaz saját ösztönének, vagyis a destruktivitásnak. Louis bűnbe esik, rabszolgapéért iszik, felgyújtja kastélyát, szétkergeti rabszolgáit. Ő a bűn és a bűnhődés, nem tud pusztán bűn lenni, azaz boldog lenni, mint Lestat.

Claudia

(Lestat és Armand között)

A Lestat áldozatául esett prostituált kéjt érzett, élvetegeten terpeszkedett, amíg észre nem vette a melléből csorgó vért. A kék olyan kín, amit jónak, kellemesnek hiszünk, mert megszoktuk, vagy mert fontos emlékekhez kapcsolódik, felidézve a múltat és összekapcsolva a jellel? Vagy a kín olyan kék, amelytől megriadunk, mert túl nagy? A homoszexuális szimbolika gyakran lép fel az erotika sztoicizmusaként, olyan illúziótlan szemléletet képviselve, mely szembefordul a hagyományos szerelemkoncepciókkal. A pesszimista erotikus felvilágosodást, szex és szerelem, szerelem és család szétválasztása alapján, a heteroszexuális erotikus mitológia is átveszi, a család és a pár intézményeinek bomlása után most már teheti, mert az illúziók a szerelmi kaland és a család közötti közvetítést, a viszonyt tartósító személyes lelki hőskor mitológiájának kialakítását szolgálták. Lestat harapása után hősünkkel együtt nézzük végig az utolsó napkeltét. Míg a sötétség kitölti a világot és falként áll szemben velünk, a fény kiűrti ihletünk és tetteink számára. Louis búcsúzik az egyszerűtől, az ismételtetlentől, az egyéni életépítéstől, belépve a bármikor megkapható és minden nap azonos örömök közös világába. Nem kell félni betegségtől, öregségtől, haláltól, igéri Lestat, de mindez akkor is így van, ha az élet leértékelődött és már nem számít, mert az ember nem félti magát, a kínokat az érem másik oldalának tekinti, s megfizet a kéjekért, az önmegvetés szabadságával bocsátkozva bele akár a legköltségesebb kalandba. Csak a lélek halandó, anyag nem vész el, a test csak átalakul, s a kék sztoicizmusa a lélek inflációja által megvásárolt megkönnyebbüléssel enged szabaddá a testet.

Állj, ne tovább, ott a pestis dühöng, mondják a jóemberek, de vámpírnyomot látunk az anyahulla nyakán. „Ébressze fel a mamát, uram!” – könyörög a kislány, de Louis, a morális vámpír, aki azonban épp a leggyengébbnek nem tud ellenállni, őt is vámpírizálja. Louis azonban csak félmunkát végez, kettejük műve a kislány, az érzelmes vámpír elveszi tőle az emberséget, a kegyetlen vámpír pedig megajándékozza az élőhalállal, Louis kiszívja a lány vérért, Lestat pedig ad neki a magáéból. Közös teremtmény a lány, és hárman élnek egy vérkörön, a lány Louist szereti de Lestat tulajdonságait veszi fel, médiumként is szolgál Louis és Lestat viszonyában, és adalékanyagként is, pótolva mindazt, ami a férfiszerelemből hiányzik.

Louis és Lestat a narcisztikus társadalom képviselői, kik felnevelik az infantilis társadalom emberét. Louis könyörületes, Lestat könyörtelen, Claudia (Kirsten Dunst) közönyös. A narcisztikus esztétizmust követi az infantilis játékoság. Elmúlik harminc év, Claudia nem öregszik, de fel sem nő, csak szemei tapasztaltak. Közben nő a város, gőzhajók jelennek meg a Mississippin, a kapitalizmus története párhuzamos (vagy azonos) az étvágyéval. Claudia a

gátlástalan Lestat igaz tanítványa, nem Louis, az ártatlan gyermek naivitása ugyanolyan kegyetlen, mint Lestat elvi libertinizmusa. A perverz porcelánbaba fáradt gyermekarca a kéjember infantilizmusát fejezi ki. „Nem fogok felnőni soha!” A szenvedők és dolgozók lányát adoptálták a ragadozók, a termékenyek termését a terméketlenek, így születik a groteszk kis család. A szent család ellentéte a család mint kárhózat, melynek jellegzetesen posztmodern képebe emberevés, pedofília és incesztus van belegyűrve.

A férfi és női funkciók után szülői és szeretői funkciók is összekeveredtek. A kifejezett erotika a patkányokra és a halandókra irányul, a Claudiával való viszony bizonytalan és lebegő. Claudia a gyermeke és nem a szeretője, állítja Louis. Claudia azonban „szerelmem”-nek szólítja: „Te lettél az anyám és az apám. A tied vagyok mindörökre.” Mindörökre ajándékozott sorsot és személyt azonban csak a mulandóság ismer, a múlhatatlanságban minden elévül.

Az *Interjú a vámpírral* arra használja fel Claudia sorsát, hogy a metamorfózis fogalmát kioldja a felfokozás összefüggéséből, s a lefokozás eszközeként mutassa be: a változás az átváltozás ellentéte. Az átváltozónak le kell mondania a változásról. Claudia boldogtalanságának lényege a receptív lét csömöre. Lestat a bűnbak, Claudia gyűlöletének tárgya, mert ő a recepció démona. A lány megöli a vámpírt, aki azonban valahogy megmarad, előkerül a krokodiltóból, Louis és Claudia még egyszer megölik, ezúttal meggyújtják, kétszer ölik meg teremtetőjüket.

Ha fel nem is nőhet a lány, azért emancipálódni akar, ezért kivégzi apa híján az apa képét megtestesítő figurát. Ezzel azonban a lázadó fiú tettét hajtja végre, aki magának akarja a női nem ösképét, az anyát, akit így ezúttal az élettel rokonszenvező, érzékeny Louis testesít meg, mert a vámpírizáló, teremtő Lestat – mint családfő – kísérőjeként, az előbbihez képest, Louis is nő. Claudia megöli a kváziapát, aki a törvény helyett a kéj törvényére tanította, Louis azonban nem alternatíva, mert olyan hímnemű kvázianya, aki szintén a kváziapa gyermeke. E vámpírvilágban így a férfi az alapnem, a leány pedig a fejlődés tévútja. Claudia apagyilkos lázadása értelmetlenné válik a nemi szerepek zűrzavarában, másrészt mit ér a lázadás, ha a lázadó nem nőhet fel? A lázadás az érés aktusa lenne. A libertinus rémtettének nincs következménye, katarzisz nélküli katasztrófa marad. Az újfajta apagyilkosságot nem követi lelkifurdalás és gyász, így új érzelmi vagy erkölcsi kategóriák sem születnek belőle. A katarziszmentes mert immoralis világban lehetetlen a lázadás, a forradalom. Ödipusz érájának vége, a gyermek legyőzi a szülőt, de mivel nem valamely törvény teremtésével vagy védelmében győzi le, a közösség Lestat mellé áll és bosszút forral. „Elárvult gyermekek voltunk nélküle.” – így kommentálja Louis Lestat halálát. A győzelem sem teljes, Lestat ismét felbukkan, zombitestű vámpírként, nem sikerült megfosztani a léttől, csak szépségétől. Csak hazugságai bájától lehetett megfosztani, a halál helyett a halhatatlan igazság marad, az egyetlen maradék érvény, a rútság rettenetessége. A végső rútság maga a végső lényeg.

Armand

Minél igényesebb egy mai film, annál valószínűbb, hogy a műalkotás perspektivikus szerkezetében megrendül a megoldás kategóriája. A vég felé haladva az *Interjú a vámpírral* eresztékei lazulnak. A Louis-Lestat pár helyére lépett a Louis-Claudia-Lestat triász, melyet levált a Louis-Claudia pár, de egyik sem megoldás. A Lestat-viszonyt megtámadó Claudia-viszonyt új viszony fenyegeti: Armand (Antonio Banderas), ki Louis tükörképeként, tükörmozdulatokat táncolva, ingerkedve tűnik fel Párizsban. A cselekmény a vámpírok színházában

folytatódik. Az igazság a legnagyobb hazugság: a színpadon önmagukat megmutató vámpírok a nézőtérrel vámpírokat játszó színészeknek látszanak. Louis, a moralizáló esztéta, a színjátszó Armandtól várja a végső titkokat, melyekkel az ösztönös Lestat nem szolgálhatott. Armand, a legidősebb élő vámpír, a vámpírokat alakító színészeket játszó vámpírok párizsi kolóniájának középpontja.

Louis tudást, magasabb beavatást vár Armandtól, Claudia pedig új társat kér cserben hagyó, a színészhez csatlakozó, anyatermészetű „apjától”, a férfiányától, mint hűtlen anyától. Mivel Claudia fiús, Louis pedig lányos, úgy is mondhatnánk: a férfiányától, mint hűtlen feleségtől. A kislány meg is kapja a Louis által vámpírizált Madeleine-t, a vámpírok azonban közbelépnek, hisz Louis, Claudia és Madeleine hárman már igazi család lennének, a vámpírizmus mint bohém, avantgarde létforma képeinek cáfolata. Sem a csoport, a vámpírnép, sem a szerető, Armand, nem engedi regenerálódni a család létformáját, mely mind a kollektívizmus, mind az individuális szenvedély öncélúságát veszélyeztetné.

A vámpírok fogságába vetett rabnők, Claudia és Madelenie, ölelkezve várnak a napfényre, nincs menekvés, Madeleine testével védi Claudiát, a fényben sülő alakok előbb nagy színpaltokká válnak, selymeik kékje és zöldje Madeleine hajának vöröse köré rendeződik, végül minden elsűrkül, a film eleji kőszobrokat idéző hamuszobor marad, ölelkező nők szobra, Claudia szinte eltűnik Madeleine ölelő testében, Louis érintésére azonban porrá omlanak, a befogadás, az elfogadás, a segítség tehetetlensége, a szeretet hiábavalósága szobrát szétfujja a szél. Claudia, két apja helyett, Madeleine személyében végül anyát talált. Anyai szerető által képviselt szerető anyát. Az apák mellett a konkurencia világát járta be, az anyával békét talál, mely nem más, mint a halál. Anyamellen kis hamuember. Most újra emberi, mint a film elején, amikor halott anyját költögette, ráncigálta. Közben volt az éhség, a kíméletlenség, az önzés, a destruktivitás, a magány, az élet. Az isteni azonos az ördögivel, végül csak a halál emberi.

Armand mint ős és ítélelhirdető, alapító és felszámoló, teremtő és megsemmisítő, aki elveszi Louis Claudiáját, a maga népét is feláldozza. A vágy önzése nagyobb, mint a fajé, a nem szava erősebb, mint a törzs szava, a nemiségé mint a közösségé, a szenvedélyé mint a hűségé, nem azért, mert magasabb érték, hanem mert a pillanatban él, cinikusabb, még kegyetlenebb. Armand veszni hagyja népét, mert szerelmes. Louis elpusztítja a vámpírok földalatti fészket, kiirtja utolsó közösségüket, amit Armand nem bán, hisz kettesben akar maradni Louis-val, aki kaszával kaszabolja az égő fantomokat.

Armand mindent kész feláldozni a vágyteljesülésnek, míg Louis felfedezi a teljesíthetetlen vágyat, és ennek áldozza fel a vágyteljesülést. „Engem is megtanítasz, hogy ne bánjak meg semmit?” – kérdi Louis gúnyosan. Armand átadja tudását, de nem a felvilágosodásban rejlik a megvilágosodás. Louis nemet mond, csókhelyzetből lép ki, otthagya a másikat, mint egy film-noir-vamp. Louis, aki az általa beavatott Claudiát cserben hagyta az új beavatási nivót ígérő, a beavatót újra beavatandóvá minősítő Armand-ért, utólag, miután túllépte, fogja fel a rábizott, tőle függő Claudia túlléphetetlenségét, és Claudia hiánya nevében utasítja el Armand szerelmét. A lány épp olyan önző volt, mint Lestat és Armand, de a végső kép, poremerként kuporogva műanyja ölében, átvilágítja védtelen lényegét, melyet eltakartak a romlott Claudia képei. Minden rossz tulajdonság lényegileg hazugság vagy illúzió, mert nem a személy, a lét igazságának képe, csak felszínes alkalmazkodás egy hígevelejű, konjunkturális kultúrához és gyalázatos világhoz. Louis a védtelen mulandóság szépségébe szerelmes, ezért

nem viseli el saját éhségét. Egyedül él, visszatér Amerikába, moziba jár, a *Nosferatu*, a *Sunrise* (a Fox számára forgatott Sudermann-alapu Murnau-film), az *Elfujta a szél*, a *Superman* képeit látjuk. A mozi adja vissza a napot az élőhalottnak, féllények fénykonzervjeként, árnyak pót-napvilágaként.

Lestat is felbukkan, másodszor sem tudott meghalni, de Louis őt is elutasítja, s végül a szintén felajánlkozó rádióriportert is. Louis a nemet mondó, a menekülő, a megtagadó, a vonakodó lény, a klasszikus nőszerep feltámadása az agresszív Claudiával szemben, a boldogtalan kis bestia szomorú ellenképeként. A vámpír nem lehet monogám, Louis mégis hűséges marad a torz, gonosz, szerencsétlen Claudiához. Férfi és nő egyben, ám a nőférfi nem a két nem örömeit egyesíti, hanem – magában teljesként – közvetíthetetlen mivoltában, tragikus autonómiájában inkább mindeme lehetőségek gyászának képe. „Te tükör vagy, a megtört szívek korának tükre, vámpír, akiben emberi lélek lakik.” – mondja Armand, aki számára Louis végül ugyanolyan elérhetetlen, mint Louis számára Claudia. Túl autonómak vagyunk, mondhatná mind, mint az *Állítások meg Terézanyut* című magyar komédia hősnője.

1.5. A múmia mozimitológiája

(Karl Freund: *The Mummy* című filmje és következményei)

1.5.1. Az imádat terrorja

A vámpír önmagát stilizálja démonikus csábítóvá, és a szeretőt, amennyiben az nem lép túl a vámpíron mint beavatón, hogy maga is démonikus csábítóként esztétizálódják, árnyá teszi vagy szolgává. Lugosi vámpírját körülbeigik az intésére szélsodort falevélként elrebbenő vámpírlányok. A múmia ezzel szemben a partnert esztétizálja, a műtárgynak kijáró csodálattal övezve őt; ő fedezi fel a szerelem imaginárius múzeumát. A múmia a lázadó és szenvedő romantikus és szentimentális monstrumok előzménye az élőhalottak között. Az időt legyőző, évezredek át parázsló szenvedély hőse az imádatot képviseli, mint örök szolgaságot és szolgálatot, amely azonban a gyakorlatban a szolgált, imádott lény terrorizálásához vezet. A szenvedélyes szerelem, az imádó szolgaság mint létrontás: a szolgált lény létének megtámadása. A vámpír az önimádat parazitizmusát képviseli, a múmia az imádatét; amaz öngyűlöletbe csap át, amikor megszólal a vámpír halálvágya, emez gyűlöletbe, amikor a múmia az imádott nő ellen fordul. A vámpír vágya kívánsággá süllyed le, a múmia vágya örületté fokozódik. A múmiafilmben a vágy a vágytárgy paranoid üldözőjévé válik. Miután a vágykultúra, az ismétlési kényszer monoton önfelajzása útján, megerősödik, meg kell békélnie az ismétlhetetlennel. A vágy az örök objektumot vagy őstárgyat keresi minden szingularitásban, ezért a kívánságtól kell megtanulnia a szingularitás megbecsülését.

A múmia, ahelyett, hogy tenné a dolgát, azaz halott lenne, a kialudni nem tudó szerelem örökös izgalmával avatkozik bele az életbe, amivel szexualitás és életösztön, nemi szerv és egyéb szervek, ösztönös izgalom és szelf-funkciók konfliktusát fejezi ki. A múmia figurája kedvez a pszichoanalitikus megközelítésnek, sőt, a modern mítoszteremtő fantáziát eleve a pszichoanalízis ihlette, erre utal Karl Freund filmjében az ellenfél, a bécsi professzor, Müller doktor (Edward van Sloan) alakja. A múmia fallikus rém, mely a sír, a természet öléből emelkedik fel, s nem csinálta végig a kulturális fejlődést, archaikus alakulatként lép be a modern

életbe. A nemi szervet is egyfajta rémnak tekinti a szemérem, a kultúrához nem adaptálódott, eredeti alakját őrző testrésznek, mely nem csinálta végig a törzsféjlődést, éjszaka ébred, vágyálmokat nemz, s ébredésével zavarja a többi funkciókat.

A múmia egy évezredekkel előbb elmaradt kielégülést, beteljesedést üldöz, a múltat keresi minden jövőben, nem tud bizalommal visszaolvadni a világba, földadni magát, hogy újjászüllessen, vagy hogy másokban támadjanak fel, kezdjenek új életet, tegyenek új kísérletet a létezésre azok a természeti és kulturális programok, melyek lelke és szelleme tartalmi voltak. Megdermed, megmerevedik, kilép az újjászületések láncolatából. Az oldódás és bizalom hiányát fejezi ki a képtelenség az önátadásra, mely a gonosz vágy, a pusztító szenvedély hőségévé avatja a múmiát. A múmia mint fallikus rém egy meghalni nem tudó, nyugtot nem találó, elátkozott lény, akit végül a nő segít hozzá a békéhez. Ezt a megoldást, mely Murnau filmjében még a vámpír megváltása volt, a későbbi vámpírfilm azonban elejtette, a múmiafilm szubműfaja dolgozza ki.

Az elszabadult fallikus rém a múmiafilmek cselekményének egyik kelléke, míg a másik egy tiltott sír, vesztaszűz vagy fáraói hitves sírja, s a hozzá kapcsolódó behatolási tilalom. E sírban nem a halál lakik, hanem az örök élet nyugszik benne. A tisztaság, érintetlenség és világon kívüliség enyhelyét archeológusok, sirrablók, tudásra, pénzre vagy kéjre éhes alakok ostromolják. Az ernyedni, oldódni, nyugodni képtelen szenvedély tiltott nőre irányul. A tilalom megduplázódik: nemcsak tárgya tilos, maga a vágy is tiltott, mert papi vágy. Az egyiptomi főpap szerelme vesztaszűz, a fáraó lánya. Az ambivalens vágy és a behatolási tilalom, mely meghatározza a múmia, illetve már az egykori múmiajelölt lényegét a nővel szemben, a múmia sírjára is átmegy: mivel a múmia maga a vágy, az archeológusi vágy, melynek tárgya a múmia sírja, egy pozitivista világ vágya az elveszett vágyra.

A fallikus rém az élet és halál közötti állapotot, a „sem életet sem halált” testesíti meg, a sírban és a szépséges hercegnőben megkettőződő ellenszimbólika a teljes halált és az örök életet képviseli. A múmia, aki az örök életet keresi a hercegnőben, végül a teljes halált találja meg benne. A boldogtalan szerelemből fakad a kísérteti egzisztencia és a szeretett nőtől lehet megkapni a nyugalmat, melynek szimbóluma a halál.

A múmia azonban nemcsak eme primitív ösztönszimbólika szintjén értelmezhető. Magasabb szintem a rút izgalom és a megváltó tárgy, a szép szerelem konfrontációját eleveníti meg a múmia-románc. A vágy rúttá tesz, a vágyottság széppé. Az életépítés kezdeti anyagaként adott részösztönök önreflexivitása a rútat pillantja meg önmagában, s a szervezetséget és harmóniát önmagán kívül, az imádottban találja meg. Mindannak, amit keres, magában csak üres helyét találja, ezért kifelé fordul. A vágy az önreflexivitásnak önmaga elleni lázadása. A vágy célja nem önreflexív, szabadulni akar önmagától, menekül önmaga elől, minden rendet és szervezetséget kívül keres, a megváltó tárgyban, ezért válik mániakus üldözővé. A szépség ezzel szemben önreflexív, ellenőrzi saját léte belső középpontját. Aki nagyon szeret, az merev és szerencsétlen. A nőt ezért a mértéktelen szenvedély képviselője elveszíti, s a kultúrált szenvedély hőse kapja meg. Az újabb múmiafilmek (pl. Stephen Sommers: *The Mummy*) eme ösztönökönómiai törvényt kiábrándult komikumká fokozzák: aki csak a nőt szereti, az riasztó a nő számára, a nő azt szereti, aki nem annyira őt, sokkal inkább a kincset szereti. Elege volt belőle a nőnek, hogy ő legyen a kincs. A szépség és a szörnyeteg esztétikai munkamegosztása s a szépséges kincs szerepe korlátozza a modern nő mozgásszabadságát.

1.5.2. A férfi ébredése

A műfaj Karl Freund által rendezett klasszikus alapfilmje monumentálisan egyszerű és teljes; minden későbbi beavatkozás másodlagos, nem sikerül forradalmasítania a műfaj problematikáját, a legújabbak pedig határozottan kárt tesznek benne. A cselekmény a húszas években indul. Sir Joseph Whemple (Arthur Byron) expedíciója találja meg a múmiát, melyet a sivatag homokja jeltelen sírjában, nem szentelt földben temettek el. A múmiával együtt kerül elő Thot isten terkerce, a varázssformula, mellyel Isis feltámasztotta Osirist. A fallikus rém ébredéséért felelős, őt az életbe szólító papirusztekercs megsokszorozza a női nemiség szimbolikáját, maga is a női nemiség reprezentánsa, mely adja és elveszi az életet. Az evilági és túlvilági szerető, a múmia és a fiatal angol úr, Frank Whemple (David Manners) viszonyában egy örült lázas nőkultusza áll szemben a nőiség értő, pártoló kedvelésével. A fanatikus a műbaráttal. Az egyik kísértetté válik a szerelemtől, a másik kisfiús lényből férfivá válik általa, az egyik démonivá, a másik emberibbé. A történet azonban az előbbié, s így csak a negatív hős képes hősként funkcionálni, a titáni nagyság válik szenzációvá, bár az emberies boldogságot kívánjuk. Bomladozni kezd harmónia és szenvedély, kívánság és vágy kapcsolata. Szenvedély és boldogság meghasonlása készülődik.

A „több dolgok vannak földön és egen” élménye, mely az uralkodó eszmeiség megrendülését fejezi ki, a modern mítosz egyik alaptémája. Míg két tudós arról vitázik, ki szabad-e nyitni a Thot tekercsét tartalmazó ládát, a harmadik előveszi a tekercset. Az asztal fölött tevékenykedő tudóst bemutató félközeli az óvatos mozdulatokat követő közeli felvételekre bomlik. Izzadó kezét ingébe törli. Alsó beállításokból követjük, amint a papirusz fölé hajol. A kamera ide-oda fordul, a tudós és a múmia között pásztázva. A tudós ismeretlen nyelvet betűző arcára közelít, majd a mozdulatlan hullaarcra vált. Csend van, semmi kísérőzene, csak a suttogás. Lassan nyílik a halott szeme, résnyire, messze nézve. Folyik tovább az érthetetlen pusmogás, s most a múmia keze mozdul. A feltámadás sejtelmes közegben zajlik, a múmiát nem látjuk mozgásban, csak a szemek és kezek első életjelét. Egy kéz súlyos mozdulatának pecsétje az isteni tekercsen, mely eltűnik az őt tanulmányozó tudós elől. A tudós felnéz. A múmia szakadozott pólyájának egy darabja épp eltűnik az ajtórésben. Mi magunk nem az élő holtat láttuk, csak a tudós tekintetét. Csak azt látjuk, aki látta. A film ezen a ponton minden csodák adottságmódját reprodukálja így: csak beszámolókból ismerjük őket.

A tudós véget érni nem akaró sikolya örült kacagásba torkollik. Az értelem nem hihet az érzékeknek, érzék és értelem kenyértörése az örület. Az örület az elme állapota, amely nem tudja többé megmagyarázni a világot. Így azonban nem lehet élni, a fiatal tudóst később a múmia-ügy halottjai között említik. A Karl Freund-film nem a rémtettek kegyetlenségére épít: a meggyilkolt múzeumőrnek csak kiáltását halljuk. A gyilkosságok és szerencsétlenségek egyenértékűek, a mágikus hatalom gyilkosságai szerencsétlenségekként jelennek meg. Van valahol egy rosszakarata, a személyes beteljesedés mámoros, mohó akarata, az önző szenvedély akarata, s ez a cselekmény középpontja, Sir Joseph Whemple pedig, a város másik pontján, szívrohamot kap, összeesik. Hasonlóan jár később a fiatal szerető, Frank Whemple is, őt azonban, életerős fiatalember lévén, csak elkábítani képes a rontó mágia.

A Sir Joseph Whemple expedíciójával indult cselekmény, tíz évvel később, Frank Whemple expedíciójával folytatódik. Az apa ássa ki a múmiát, a fia a múmia hercegnőjét. Az az erő veszi el a fiútól az apát, amely erőtől a fiú elveszi a nőt. A sír, mint a vágy meg-

nyíló tárgya elnyelte az apát. A sírból feltámadt múmia a férfi olyan archaikus képeként is felfogható, melynek a bogaras tudós már nem felelt meg. Az, hogy a fiú megoldja, amit az apa nem tudott megoldani, a modernség fejlődéshitének tanúsága. A modernségben az apák relatív „lúzerék”, míg a posztmodernben a fiakat fenyegeti az abszolút „lúzerség”.

A fiú racionális síkon pusztán túltesz az apán, mitikus síkon azonban ennél több történik, győzelmet kell aratni az apa ösképén. Mitikus síkon az ős akarja visszavenni a partnert az ifjú férfitől, míg racionális síkon, az új nőben találva meg a nő ösképét, a fiatal férfi fosztja ki az ősök vágyát, mely az ő pacifikált kívánságának ad mélységet. A múmia a közvetítő a fiatalember nárcisztikus közönye és a nő iránti mélyebb érdeklődés ébredése között. Tudatos síkon a fiak öröklik az apáktól a női nemet, melyért a tudattalanban eljönnek, elvitatni, az apák. Az idősebb férfi mágiikus és titáni alak, míg a fiatalabb egy modern Mr. Smith; az utóbbi mégis megkaphatja a vágytárgyat, amelyet az előbbi nem, amennyiben a fiak kívánságának az apák vágya a mélystruktúrája. Ahogyan a Hitchcock-filmek humorisztikus szkepszise teszi, a múmia-film is képes a kívánságot modernitással beoltott, az örülettel, a tragikus szenvedéllyel szemben immunissá vált váagnak tekinteni. Mindez a múmia-filmek további szenvedélyes-szadobarokk elmélyítési lehetőségeire figyelmeztet: a fiú csak akkor tudhatja magának kompromisszum mentesen a nőt, s az új világba csak úgy menthető át a szenvedély ereje, ha a modern szeretőnek sikerül el is temetnie és egyúttal ápolnia is magában a múmiát, legbelül, ahogy a Frankenstein-filmekben is a tudósnak műemberré kell válnia a megdicsőüléshez (Fisher: *Frankenstein bosszúja*) vagy Van Helsingnek is meg kell érnie a Drakuláéhoz hasonló élőhalált Sommers kalandosan csavaros észjárású, telivérszadobarokk filmjében (*Van Helsing*, 2004.).

A kezdetben sikertelen expedíció végnapjaiban, az Angliába való visszatérésre készülődő Frank ajtaján merev, sötét, ismeretlen öregember lép be, s felkínál egy nőt, pontosabban női múmiát, azt ígéri, Anches-en-Amon hercegnő sírjához vezeti a kutatót. Az angolok saját kultúrájuk szempontjából tudós kutatók, a „kutatót” kultúra szempontjából azonban sirrablók. A múmiának szüksége van rájuk, mert ő maga nem nyúlhat a szent sírokhoz. Olthatatlan szenvedélye látszólag az idegenek szolgálatába állítja őt, valójában azonban azok válnak az ő szolgálivá, mert ők azok, akik nem látják, mit tesznek, nem ismerik az erőket, amelyek munkáját közvetítik. A szerető és a tudósok egyaránt rablók, a szerelem és a tudomány két fékezhetetlen, katasztrófális szenvedély, kétféle blaszfémia. Ez magyarázza a cselekmény tendenciáját, mely a szerelem szelídebb formáit keresi. (A film elején két tudós vitázik, az élettelen tárgyak és az eleven lélek tudósa. Az utóbbi által képviselt álláspont szerint csak azt kell tudnunk, aminek tudása szükséges és elkerülhetetlen; a mértéktelen tudásszomj veszélyes, katasztrófába vezet.) Amit nem szükséges firtatni, azt nem kell bántani. A testi és a szellemi Erősz között erőteljes párhuzamot von így a film: a tudás elveszi a világ szüzességét. A szükséges tudás talán termékenyen teherbe ejti, a szükségtelen tudás azonban prostituálja a természetet. Ez arra a problémára is visszautal, amit a bibliai mítoszban nem sikerül kifejteni: miért kell békén hagyni a tudás fáját? 3700 éve lepecsételt ajtó előtt állunk, melyet a homok takarója alól ásott ki Frank csapata. Később a múlt feltámadt gazdagságán pásztáz a kamera, a sír kincsein, melyek immár a kairói múzeumban láthatók.

1.5.3. A nő ébredése

Boris Karloff testesíti meg az életbe visszatért múmiát. Az élő múmia a holt múmia felett, a Karloff-múmia Anches-en-Ammon hercegnő hullája fölött virraszt, az élőhalott a „rendes” halott fölött, Helen Grosvenor (Zita Johann) pedig Kairó felett, mely szintén fétis és emlék, egy régi, élőbb világ maradványa. Az egzotikum a világ mint fétis, azaz evilági másvilág, melyben a tilalmas körébe lépünk, túllépve a világunk határaiért felelős megállapodások hatókörét. A múmia-nő felett virrasztó férfi-múmia a vágy halott tárgya fölött őrködik, melyet a beállításváltás a vágy élő tárgyával azonosít: amit a síron túli szerető a múltban keres, itt van a jelenben. A kívánság valami jelenvaló adottság megkívánása, míg a vágy távollétre vágyik, a vágy többre-való-vágy. „Valóban ebben a szörnyű, modern Kairóban vagyunk?” – kérdi az ábrándos Helen Grosvenor, a modern hercegnő, a szudáni kormányzó lánya, ki orvosa, dr. Müller társaságában időzik Kairóban.

Helen csillogó selyemruhában ül, hátat fordítva az összesimuló párok táncának. A Kairó panorámája fölött elmerengő lányalakot a piramisok távolképe szólítja. Vontatott dallam kigyózik ingerkedő fenyegetéssel és édeskés melankoliával, s a dallam csattanva megremeg, mint a megtestesült ideál látványától nagyot dobbanó szív, melyet aztán ennek a dobbanásnak új lendülete visz tovább. Később visszatérnek a rajongva jajongó melódiák, a csillogó párok, s ekkor a hősnő, aki most maga is táncol, hirtelen megdermed, otthagyja partnerét, s míg a múmia a város másik részében az ő igazi vagy ősi nevét suttogja, maga a lány is motyogva utazik az ismeretlen városrész felé. Suttogja a sosem hallott, idegen szavakat, melyek a maga legmélyebb titkának adnak nem értett nevet. Hátrálva kísérik a fényben fürdő jelenséget, a múltat kereső lányt, amint alászáll az éjszakai Kairóba. Előtte járunk, a mindentudó horror-kamera hátráló léptei megelőzik a nő sorsszerű lépteit.

A vőlegényével ingerkedően könnyed, modern lány mámoros alvajáróként vonul az idős csábítóhoz, rít múmiahoz. Elbűvölnen bámul a férfire, aki őt bámulja. Tekintet a tekintet rabja, bűvölet bűvöli a bűvöletet, olyat látnak, amit mi nem látunk. Elveszett értékeket látnak egymásban, ezért bűvöli el a szörny a szépséget, s ezért ébreszt a könnyed modern nő többet a kalandvágnál, síron túli szerelmet. A film visszatérő motívuma a szemérmetlen tekintet, ahogyan a nő áll, felbámulva a férfira, az őt csodáló tekintet foglyaként, a környezetre vakon, világfeledőn. Összeláncolt tekintettel állnak, míg a többiek tanácstalanul veszik körül őket, e körön kívül maradván. Láthatatlan körbe zárva állnak, aszociálisan démoni páros magányban. Dr. Müller egyszer megpróbálja eltávolítani a lányt a furcsa idegen közelébe, mint Lugosi két évvel korábbi filmjében a vámpírológus a Drakula által befolyása alá kerített Miss Minát. Helen is Minához hasonlóan reagál. „Az imént talán fáradt voltam, de mostmár nem; soha nem éreztem magam ilyen elevennek.”

A csillogó tekintetű, átvilágító szemű férfirém, a kielégületlenség élőhalottja, párolgó medence fölött mormolja varázsigéit. Helen a távolban úgy engedelmeskedik, mintha e medence hozzá tartozna, az ő része volna. A szenvedély alkímiáját bemutató filmmítosz szerelemkoncepciójában a szenvedély valamilyen kémiai látás, mely olyan szereket termel ki, melyek által a különlegesen vitalizált szervezet a normalitás automatizmusai által elérhetetlen, ismeretlen létminőségekkel lép kapcsolatba. A szenvedély két aspektusa egyrészt a távolba látás, a távolba hallás, távolból jött utasításoknak való engedelmeskedés, másrészt az elbűvölő titok észlelése, a jelenlét átvilágítása az őskép felé. Az egész ember közvetlen kap-

csolatra lép a kozmosz egészével, távoli hatások távolra hatni képes befogadójaként és továbbközlőjeként, aki, az elveszett eredendő érzékenységeket visszanyerve, az egyes dolognak, partnernek is egész mivoltával képes érintkezni. A varázsló: a le nem épült ember az össze nem zsugorodott világában; világ-totalitással érintkező emberi teljesség. A probléma csak az, hogy ez a teljesség már csak egy tárgy, a szerelmi tárgy kapcsán valósul meg, másrészt ott is katasztrófát okoz, mert nem találkozik a más igényeknek megfelelően berendezett modern világ elvárásaival.

1.5.4. Keserű és boldog szerelem

„Nem az élete van veszélyben, hanem a lelke.” – magyarázza a Helent őrző dr. Müller. A múmia örök életet ajánl, cserében az egyéni lélekért. Itt az élet örök és a lélek múlandó! A lelketlen örök élet azonban kialváson túli valami, saját hideg epigonja, élőhalál. Az ősképp teljessége megelőzi a részek summáját, melynek differenciáltsága inkább bomlasztja, mintsem hogy beteljesítené amaszt. A szenvedélynek nincs szüksége individuális lélekre, olyasmit keres, az köti le és büvöli el, amit az élet keres vagy megőrizni törekszik az individuumokban, elveszett vagy leendő életteljességet. A szenvedély rabja végtelen nagy erőkre ismer magában és a társban, a sors alanyát keresi az imádottban, örök formát, reinkarnálódott képletet, visszatérő varázsszöveget. Olyan megbízatást olvas rá az egyénre, amely azt megrémíti, megbetegíti vagy kioltja, de legalábbis lámpalázassá teszi. A szerelmi lámpaláz lényege, hogy a szerető önképe nem találkozik az imádóéval. Ezáltal azonban a két önkép találkozik, s a hősnőt duplán rémíti a felismerés, hogy a rettenetes imádó róla alkotott képében saját legmélyebb titkaira ismer. Megkettőződik az önkép: a szerető tudatos önképe nem találkozik tudattalan önképével, s az utóbbit az imádó róla alkotott képében fedezi fel. Helen az imádó rettenetes szerelme által ismer magára, e ráismerés azonban veszélyezteti őt, mert az ember, lényege legmélyén nem a környezettel találkozik, hanem az idők teljességével, a modern környezet sajátossága pedig az idők teljességével való konfliktus. Az önmérséklet és a lemondás követelménye annak következménye, hogy a modern környezet nem váltja be a sorsprogramokat, nincs benne hely az egyén beteljesült állapota, a lélek nagyformája, az okosság által el nem nyomott lélek, a józanság által el nem nyomott szenvedély, az ember sorsa számára. A testi lélek ugyan tovább fejlődik a kultúrában szellemi lélekké, az élet érzékenysége átszellemlül, az emberi sors pedig az ösztönsors és az újabb erők konfliktusának függvénye, a lélektelen szellem avagy praktikus racionalitás, számító okosság azonban elárulja az életet és ezáltal sorvadásra ítéli a lelket. Az élet alapvetően sorsprogram, a modern személyiség mint alkalmazott társadalmiság azonban már csak absztrakt játsszám szabadon átprogramozható, kiüresedett közege, kielégületlen szubsztanciálanság. Lehet, hogy ez a sors korábban is csak tragikus formákban tudott beteljesülni, most már azonban úgy sem. Az ember a magára ismerés mélyebb lehetőségeit sejtje meg egy traumatikus élményben, noha az nem felel meg tudatos önképének. Az identitásra való ráismerés sokkja ily módon vérszesen hasonlít az identitásvesztés sokkjára, s a legsértőbb differencia, a kizöklent idő horror-sokkjáról nem lehet tudni, hogy vajon nem legmélyebb lényünkkel való találkozásunkat rejti-e magában. Ez a *The Mummy* hozzájárulása a ráismerési és öndefiniálási problémák

mitológiájához.”Nem akarom a lényemet elveszíteni, és valaki mássá válni, akit gyűlölök.” – mondja a beteg Helen.

Az éjszaka a múzeum kapuján dörömbölő Helen Frank lábaihoz ájul, aki felnyalabolja a talált szépséget, az afrikai éjszaka lányát, és haza viszi. A múzeum kapuja, melyen túl a varázstudományokkal bíró múmia vár, már valamiféle alvilág küszöbe, míg az alvilág kapujában való találkozás, melyet a belső erők mozgósítanak, de amely visszahoz rabságukból a napvilágra, a szerelem. A szerelem mint pacifikált túlvilág és gyengített halálmágia: ez Frank sajátos tudománya a két férfikép összefüggésében. Frank és apja tanulmányozzák az egzaltált szépséget, az önmaga számára is ismeretlen nyelven beszélő megszállottat, a szenvedély rabját. „Óegyiptomi nyelv, amelyet kétezer éve nem beszélnek, s egy olyan férfi neve, akit nem említettek Trója ostroma óta.” – állapítja meg Sir Joseph. Frank elbűvölten gondoskodik az alvajáróról, aki ébren semmit sem tud éjszakai tetteiről, s másnap már nem ismeri a múlt és az éjszaka nyelvét.

Frank Whemple, a hercegnő kiásója, a régi nő élő mását is megtalálja. „Sirokat kell nyitnia, hogy nőt találjon?” – ingerkedik vele az iróniára hajlamos nagyvilági nő. A vágy, mint az elveszett tárgynak szóló szenvedély, soha sem fiatal, a fiatal ember vágya is elveszett tárgynak szól. Frank tulajdonképpen csak most ébred rá Helen és a mumifikált hercegnő rokonságára, a siron túli hasonlóságra, s őt is megérinti a halottak birodalma és a szerelem birodalma határán fellobbanó szenvedély. Valamiképpen szinte beleszeretett a halottba, meséli a lánynak. E motívum melodramatikus kidolgozásából lesz Preminger *Laurája*. Frank beleszeret a holt hercegnőbe, akit ismerősnek érez, s ez a ráismerési élmény az előzménye az élő lány iránti szerelem kezdetét jelző ráismerési élménynek, élő és halott rokonsága felismerésének.

Miután Helen dekoratív pózban, ívesen csavarodó testtel elterült a múzeum lépcsőjén, ápolásra szorul, feltálatva, bemutatva, kiterítve fekszik különböző rekamiékon, vagy ismét révületben vándorol. Betegeskedik, de betegsége nem mínusz, hanem plusz, nem nyomorúság, romlás és megtámadottság, hanem részesedés egy ismeretlen létdimenzióban. Ez a plusz ugyanakkor extrém veszélyeztetettséget involvál, az elvesztés és eltűnés veszélyét, mint egy igazi betegség. A vámpírbetegségbe esett Miss Mina alattomosabb, Helen hősiezen küzd a kísértéssel. „Ne engedj még egyszer odamenni! Biztosan meg fogom próbálni. Ott a halál vár rám.” Frank fogadkozik, őrzi, virraszt felette. „Soha nem foglak egyedül hagyni!” Az én nem elég jó öre önmagának, kell a másik, mint az én megkettőződése, mint egy jobb én-ör, aki a felszínen tart. Ha az én egyedül marad, erősebb nála a gonosz varázslat. A Drakula-filmek vámpírbetegsége itt akaratbetegségként, az énidegen késztetés nagyhatalmaként, alvajárás-ként konkretizálódik. „Újra egészséges leszel. Boldoggá teszek.” – fogadkozik Frank. „Élni fogsz.” A férfi két arca: a múmia a múlt, Frank a jövő. Az a halálos szenvedély, mint az Élet beteljesítésének a személyes élet önfenntartása érdekében való ellentmondásba kerülése, ez a szelíd szerelem, mint az ellentmondás feloldása. Varázstalanított bűvölet vagy jó varázslat tehát a szerelem? A fantasztikus érzéssel szembeállított esztétikai-etikai érzés? A cselekmény célja iszony és bűvölet mozgósító egysége helyébe szépség és bűvölet stabilizáló egységét állítani. A férfiak számára világossá válik, hogy Helen nem tud ellenállni a hívásnak. Szabadjára kell engedni őt és követni, vezessen a megsemmisítendő ellenséghez, véli Dr. Müller. Helennek el kell jutnia a szerelem áldozati oltárára, s a völegénynek a kés alól kell visszahoznia őt.

Az utolsó randevűn a rövid hajú, modern party-girl helyén nagyhajú, félmeztelen Isis-papnővé vált Helent látunk. A múmia a nagy érzést dicsőíti: „Szerelmem túlélte az istenek templomait.” De nem a múmia örök szerelme támasztotta fel Helent, a múmiának sem sikerült Orpheus vállalkozása, mint ahogy Orpheusnak sem, csak Isisnek sikerült. A múmia megmutatja a múltat, a „szerelem, a halál és a bűn” emlékeit ébreszti fel az utolsó randevúra érkező lányban. Már Orpheus sem rendelkezett Thot tekerésével, mely visszaadja az életet, mert erősebb mint a halál. Orpheus nyelve már csak az emlékezés, nem a teremtés nyelve. Jelei követik a létet és nem megelőzik. Nem parancsolnak, hanem siratnak. A *The Mummy* múltvíziója a tilalom születését mutatja be, a reverzibilitás összeomlását, ég és föld, élet és halál, múlt és jelen átjárójának bezárulását. A szerető elszerette Isis papnőjét, megsértette az istenek jogát. De nemcsak Isistől akarta elrabolni a hercegnőt, a haláltól is vissza akarta szerezni, a halál jogát is megsértette. Imhotep, a múmiává lett főpap esetében a rítus, a teremtést szolgáló jelek felidézése a hübrisz ama műve, ami Frankenstein esetében a tudomány. A tilalom születése a szenvedély száműzése az életté tevő, teremtő jelekből az élettől elválasztott gyászos jelekbe, az emberiség emlékezete melankóliájába. Csak az örökös újjászületésekért felelős női princípium tudja nyújtani örökké elveszett és örökké újra megtalált és megszült szépségként, amit a pillanatot egyszer s mindenkorra örökkévalóvá avatni akaró fausti férfi princípium az elmúlástól követel vissza. Halandó testben jön a 3700 évet várt kérő elé az egyiptomi hercegnő számtalan halandó testen átvándorolt lelke. A múmiának végül két menyasszonya van, egy múmia-menyasszony és egy eleven nő. (Ahogyan a *Frankenstein menyasszonya* című James Whale-film monstruma is Frankenstein menyasszonyát választja a számára teremtett monstrum-nő helyett.) Melyik az igazi Anches-en-Amon? Anches-en-Amon hullája az vagy pedig Helen Grosvenor? „Megsemmisítem ezt az élettelen testet, és te fogsz a helyére lépni!” Az imádó elégeti a múmiát, akit nem tudott újjáéleszteni, de akit közben mindig újjászültek az anyák, így jött végül vissza, évezredek, testeken és újjászületéseken át vándorolva, s csak akkor találhatna rá egykori szerelmére, ha maga is hasonló úton járt volna, ha pl. Frank lenne az egykori szerelmes főpap modern perszifikációja. De nem így történt. Az élőhalott nem egyesülhet az eleven nővel, Helennek is meg kell halnia, hogy újjászületve egymásra találhassanak. A nagy szenvedély jelöltjei nincsenek egy időben és dimenzióban. Valami nagy találkozás a szerelmi cél, s nem köznapi öröm, laza kapcsolat. Minden kétségbeesésen, reményen és racionális számításon túl van a találkozás, melyre a férfi 3700 éve vár. Itt is üst forr, mint Kertész *The Mystery of the Wax Museum* című filmje végén. Helen megriad, mert a beteljesedés, amelynek mágiáját vakon követte, a végső kéj, ami ide hívta, összefügg a halállal. Mivel minden öröm öslelményekre, örömmön és kínon túli eredeti, első találkozásokra megy vissza, azok emlékeztetőjeként, a végső beteljesedés lét és nemlét határán van, a mindenkori jelen perc mint más percek közé beékelte átmeneti élmény, mint egy folytatható élet epizódja pedig csak jobb-rosszabb pótkielégülés. Helen rimánkodik: „Fiatal vagyok. Élni akarok. Még ebben az idegen világban is!” Életvág és varázslat küzdenek. A Libidó csak a „mérleg nyelve”, az életösztön és a halálösztön küzdenek a lányért. Helen végül feladja a harcot. „Már nem félek, tegyél velem, amit akarsz.” – lép a múmia felé. Egyik oldalon a múmia szólítja, az örök szerető, maga a halál, a másik oldalon Frank fut be, a társadalom képviselőjében, doktor Müller társaságában, hogy visszahívja a jelen egyszerű kalandjába. A pszichoanalitikus mint múltismerő lélekkísérő segítségével nélkül Frank, a jelen embere, nem ismerhetné ki magát az életnek mélyebben elkö-

telezett női lélek bonyodalmaiban, melyekben éppen úgy el lehet tévedni, mint a piramisok labnirintusában. A Frank szerelme által a jelenbe visszahívott Helen fohásza dönti el a harcot, aki vesztaszűzként fordul az istennőhöz, mire Isis megelevenedő szobra semmisíti meg a múmiát. A konzervált lényeket legyőzi az újjászületett, a múltból jött férfi szerelmét legyőzi a jelenből való nőé, az örökkévalóságot az örök változás. A szenvedélyek harca elsődlegesen nem az élet javaiért és a mindennapok örömeiért folyó küzdelem, ezért nem is racionális. A szenvedélyek nem azért harcolnak, ami szükséges, ők döntenek el ellenben, hogy egyáltalában mi válhat szükségessé, nélkülözhetővé vagy nélkülözhetetlenné. A szenvedélyek harca az ember definíciója fölötti döntéseket meghozó küzdelem. A szenvedélyek harcát az istenek együtt vívják velünk, s – mint doktor Müller tanította – azoknak az isteneknek a segítségével kell folyamodni, akiknek hatalmával a szenvedély lázadó mágusa dacolt.

Két szerelem: Helen és Frank vagy Helen és a múmia? Az évezredek józansága által fékezett vagy a kiélt szenvedély? A törvénytudás által fékezett vagy a közvetlen ráismerés? A jelenség fékjével ellátott lényeg vagy a féktelen? Az összes szokásokat tiszteletben tartó, a szokásrendszer által fékezett viszony vagy a szokatlan? Helen és Frank viszonyában a jelenben szendergő múlt ismer rá a jelenben szendergő múltra. Maga az igazi múlt, a nagy idő, a titáni kor, az őskép közvetlen megvalósítása, a románcuk mélyén parázsló lényeg teljes megélése megtagadtatik a szeretőktől. Mert a megvalósított őskép és a kiélt őszötn: katasztrófa. Az élet nem viseli el a lényeg teljes kiélését. Talán mert ez a nemzedékek összességének joga, kiknek helyére tolakszik a teljes kiélést választó egyén. A Libidó szelídített halálöszötn és a szerelmi kéj szelídített kéj, mely csak a kacérság viszonyában van a léttel és a kozmosszal, s nem a radikális egyesülésében: gyengéd oldódás és nem nagy robbanás. Az életöszötn az ősképek amnéziája, a Libidó gyenge, a halálöszötn pedig erős anamnézis. Az életöszötn „tükör által, homályosan” lát, mert az ősképek tiszta megnyilatkozása elviselhetetlen iszonyat. A múmiában mágikus, a gavallérban konvencionális formában jelentkezik a szenvedélyes szerelem, egy közvetlen, teljes és egy közvetett biztonsági alakban, mint őskép és mint kontrollált, korrigált, a korhoz, a kultúrához, a szituációhoz és az egyénhez igazított kép. A pszichoanalízis terápiás koncepcióját követő szenvedélydráma az eszközlogikát akarja alkalmazni a szenvedélyre, biztosítva, hogy mi használjuk fel az ősképet, s ne az bennünket.

A két kérő egyike az örök életet képviseli, a másik az egyetlen életet, az egyik a mindenhatóság varázsát, a másik az egyenrangúság ingerét. Az a kérdés, milyen legyen az ideális pár: egyik varázsló legyen és a másik elvarázsolts, vagy legyen mindkettő egyformán elvarázsolts, és a varázslat anonim? A választott szerelmet messzi emlékek és anonim programok vezetnek, de nem testesülnek meg tisztán, gyötrően és követelőően, ne hogy katasztrófát okozzanak. Az időtlenséggel eljegyzett örökkévaló párok aszimmetrikus, tragikus párok, hiszen a gyermek a szülőgenerációval van ilyen viszonyban, az elküldő, programozó generációval, azokkal, akik nem neki rendeltettek, s akik az ő gyermeki tehetetlenségéhez és ifjúúi éretlenségéhez képest látszólag vagy relatíve mindent tudnak, akikkel együtt így nem fedezheti fel az életet, akik legfeljebb titkokat nyilatkoztathatnak ki, varázsolhatnak, azaz manipulálhatnak.

A *The Mummy* szembeállítja a perverz szenvedélydrámát a gyengéd románcsal. A szenvedély biológiai, genetikai, történelmi és misztikus parancsoknak engedelmessé válik, míg a románc kontrollálja ezeket, a lovagi eszmény, illetve örököse, a gentlemanlike-viselkedés kódjának fennhatósága alá utalva. Az, aki mindenkit képes az egy iránti szenvedélyének feláldozni, végül ezt az egyet is feláldozza szenvedélyének. A szenvedély nemcsak az én

öngyilkossági ösztöne és nemcsak aszociális deviancia, tárgyát sem tűri, azt is elsöpri. Ugyanakkor csodálat jár neki, mert nélküle az ember csak komikus mellékszereplője az életnek. Ha nincs mit megfékezni, akkor elbeszélni sincs mit. Az élet, amennyiben csak sikeres öfenntartás, ügyes érvényesülés, nem érdemes a szóra. A szóra sem érdemes élet határa azonban a nagy kockázatok birodalmára nyílik.

A polgári regényhősnő a Werther óta az életet választja a szerelmi halál, s a filisztert a rajongó helyett. A múlt a kegyetlen, önző, bestiális, de fenséges, olthatatlan szenvedély színhelye, a jelen a szelídülésé. De ha a múlt nagyságát nézzük, az az érzésünk lehet, hogy a pacifikáló szelídülés csak szép kialvás. Stephen Sommers: *The Mummy* című filmje, mely a múlt nagyságát örjögő gonoszossággá fokozza, a jelent pedig a gyermeteg kacérság illetve a pénzéhes banalitás erotika iránti érdektelensége színhelyeként mutatja be, nem járul hozzá a továbbgondoláshoz. A régi filmben évezredek keresése teljeseedik be egy ölelésben, míg az új film szereplői vissza akarják szorítani a sírokba a múltat. A klasszikus múmiafilm a két sík közötti cserebomlásban gondolkodik: hogyan találkozhatna a nagyság és szenvedély a jóindulattal? Az új filmben összeomlik a létsíkok kommunikációja, s csak az iszonyat és a komikum között lehet választani, de ezáltal az iszonyat is önmaga karikatúrájává válik, mert a komikus mellékalakká lesüllyedt hősoket nem lehet félteni. Az új kalandfilm hősei a feldőlő vagy talpon maradó tekebábok közönyös szintjén vegetálnak. Karl Freund *The Mummy*ja olyan problémaérlelési folyamatok aktív részese, melyek a XVIII. század vége óta dolgoznak a polgári szerelemkoncepció elmélyítésén. A keserű szerelem a halálos kéj szövetségese, a boldog szerelem az élet örömeé. Ha a szentimentális regényben a filiszter ígérte a biztonságot és a művészlélek a boldogságot, úgy ez a boldogság sem lehetett volna árnytalan, tiszta öröm. A *The Mummy* a régi polgárlányok józan választása, s nem a szecessziós hősnők – pl. Garbo a *The Flesh and The Devil* című filmben – szenvedélyvadászata mellett érvel. Még közel van a némafilm füledt melodrámainak érzelmi egzaltációihoz, melyeket a horror segítségével akar egzorcizálni.

1.6. Múmia-szemináriumok

1.6.1. Terence Fisher: *The Mummy* (1959)

A szüzesség szentsége

Terence Fisher megalkotja a klasszikus Karl Freund-darab új változatát, melynek tárgya szintén a fáraók átka. A cselekmény alapvázát a sírgyalázók sorozatos elpusztítása határozza meg. Ananka (Yvonne Furneaux) – Karnak nagyisten papnői jegyese, a két birodalom hercegnője – pecsétje a síron, melybe az idősebb generáció képviselői, az apa és nagybácsi hatolnak be, mert a film főhőse, John Banning (Peter Cushing), lába törött.

„Fantasztikus! A sír tökéletesen érintetlen!” A szűz sírról úgy beszélnek mint egy érintetlen nőről. „Tökéletesen érintetlen!” – állapítják meg elbűvölve a behatólk a kő-öl járataiban. Ananka, mint Karnak isten főpapnője, isteni és nem emberi hitves, ebben az értelemben is szűz, a szüzesség szentsége pedig magának a létnek szentségét képviseli, amelyet egészben kellene megőrizni és akceptálni, s nem szétszedni és manipulálni: a meggyalázás olyan civilizáció műve, amely nem ismeri az élet művészetét, s a tudománnyal és technikával,

művi kényszerítő eljárásokkal akarja pótolni. A lepecsételt szent tér rejtőzködő kapujának feltörése és a behatolás, a felfokozott, azaz örök szüzesség elvétele, nem marad büntetlen: a szűzi princípium, a szüzesség elvétele után, bosszuló erőként, ölésként reprodukálja oda nem adó természetét.

A hódító generációt töprengőbb nemzedék, a mozgalmak korát elbizonytalanodás követi. Az öregek fiatalosan megfontolatlanok, s a fiatal az, aki öregesen szorong. „Annyi sírban dolgoztam, az életem felét holtak között töltöttem, de soha sem jártam még ilyen kísérteties helyen, ami ilyen veszedelmesnek tűnt.” – mondja John. A szárnyaló nemzedék megvénült, de még most sem nyugszik. A szárnyaló nemzedéket szárnysegett (azaz lábtörött) nemzedék követi. A sátrában maradó Johnt tehetetlensége védelmezi a behatolás idején. Az apa nyúl az élet papirusztekercséért, mely a lét és nemlét közötti átjáró vizuális megjelenítése, a szülőcsatorna mágikus párja. A jelenben az öregek veszik birtokba a nőt, szemben a fiatallal, ahogy Ananka a múltban az isteneké és nem az emberé. Az egyiptomi színben az teszi lehetővé a konfliktust, hogy a nő az öregeké, a fiatallal szemben, s az európai színben a fordítottján alapul a megoldás.

A modernség csödbe viszi az „örög bölcs” archetípusát, mert a szaktudást, az életbölcsességgel ellentétben, a fiatalok bírják legfrissebb állapotában, s az öregek a gyorsan változó feltételektől is könnyebben elszakadnak. Örök és változó arányainak változásától függ fiatalok vagy idősek dominanciája. Kelet az öreg bölcs világa, Nyugat a fiatal törtető. Az egyiptomi jelenetekben az öregek dominálnak, akik azonban, mint fehér emberek, nem bölcsek. Terence Fisher filmjében a megbűnhődött sírrabló, a külsőleg meghódított világ által belsőleg uralt, hazatért de haza nem ért apafigura a betegeskedő, ahogyan Karl Freund filmjében a hősnő betegeskedik és lábadozik. A megrendült öregúr téren és időn kívül él, nem áll össze benne többé a világ. Rettegésének fia sem ad hitelt: az apa és fia közötti kommunikáció szomorú lehetlensége készíti elő az apa halálát.

Az apa örült, a fia sánta. (Karl Freund filmjében a fiatal tudós örül meg a múmia látványától, itt az öreg.) A szenvedély mindenek előtt az öregúr szenvedélye, aki húsz éve keresi Ananka hercegnő sírját. John csatlakozik a vállalkozáshoz, örökli a szenvedélyt, melybe ilyen módon úgyszólván beleszületett. Ananka tehát az apa szerelme, továbbá a múmia szerelme, és a sírokat őrző pap szerelme: cserélgeti a férfiakat, életében és holtában pusztítja őket. Szüzessége adja a promiszkuusnő pusztító erejét. A lelke szűz, a teste öl, mert uralomra született, nem szolgálatra, birtoklásra és nem önátadásra, szerzésre és nem önpazarlásra. Egyáltalán nem lehet eldönteni – s ez a régi nagy nők titokzatos erotikájának lényege – hogy túl sok vagy túl kevés a férfi az életében.

Terence Fisher filmjében egész Egyiptom a titokzatosan, tartózkodón, királyian, alattomosan szolgálai, mint az első filmben, Karl Freund művében, az életbe visszatért múmia. E szolgáltságban nemes fölény rejtezik. Az európaiak a tudomány és technika nevében vetik meg az egyiptomit, aki szintén tele van megvetéssel, mely a lét titkos, Európa által nem ismert művészetére hivatkozik. Már Karl Freundnál is a látszólagos önátvetés az omnipotens hatalmi tettek álcája: az igazi hatalomnak nincs szüksége imponáló ágálásra, a nagyság ott kezdődik, ahol álcázzák azt.

Az 1898-ban játszódó film a tudósok hitetlen tárgyilagosságát ugyanolyan tartózkodó megértéssel ábrázolja mint a pap átkait. „Csak praktikus vagyok, gyakorlatias.” – mondja John, amikor az egyiptomi a szemére veti, hogy sírokat gyaláz és olyan dolgokat zavar fel,

amelyeket nem ismer. "Ez a munkám." Az európai és tudós gőg mindig többet zavar fel, mint amit kontrollál, s kiszolgáltatja magát, amennyiben – a mindentudás és mindenhatóság illúzióiban élve – ismert dolgok nevével nevezi meg az ismeretlent. A századvégi London utcáit járja a rém, az új Gólem, kinek kiszolgáltatja a gumiszobába zárt öreg tudóst az „üldözési mániáról” álmodozó tudomány. A rendőrség is álmodja a maga álmát, az „őrült gyilkos” kézenfekvő eszméjéhez menekülve az ismeretlen probléma elől.

A film végigviszi a meggyalázott szent sír, a megsértett misztériumok, nemiség és halál, az elnyomott és kirabolt Egyiptom, az alávetett idegen kultúrák és az alávetett természet párhuzamát. A szent sírba behatoló tudósok prózai értékeket keresnek, tudást, hasznosítható információt. Vizsgálni egy embert annak a meggyőződésnek a kifejeződése, hogy nem egyéni és szabad. Az utóbbi „rész” a szerelem, az áhítat, az imádat fogja fel. Vagy legalább, amit a pap követel, a tisztelet. Meg akarni mondani, hogy ki volt Ananka, épp olyan leértékelés kifejezése, mintha előrejelezni vagy befolyásolni akarjuk, hogy ki hogyan fog szavazni. A tudomány csak azt tudja megragadni, amiben a helyzettől függ az ember, azt nem, amiben a helyzet függ az embertől. Csak a passzív, nem szabad, nem emberi részt. A tudomány nem tudja az embert kezdetnek és központnak tekinteni, s mivel a szabadság-lényegű emberfogalom így nem működik, végül az ember fogalmát is felszámolja. Tudósaink olyan összefüggéseket bolygatnak, melyeket nem értenek, és amelyeknek nem is alkalmas kifejezési eszköze a funkcionális összefüggéseket leíró ténymegállapító tudás. A sírban ugyanis nem egyszerűen egy társadalmi tény, egy szociológiai szubjektum fekszik, hanem egyszeri lény, ki csak a beleérző megértés által megközelíthető, s csak a tisztelet számára tárul fel lehetőségei gazdagságában. Csak a test holt része, a fizikai anyag tekinthető holt objektumnak, a szubjektivitás nem fogható fel tehetetlen objektumként, holt szubjektivitás nincs, csak élő szubjektivitás vagy semmi, a kialudt szubjektivitás hült helye, szavazógép, fogyasztógép stb. A tudósok ezért csak sírokat törnek fel, a sírok titkát nem törhetik fel.

Karnak isten papja (George Pastell), az archeológusok ellenfele, az intikus és a tragikus hős vegyülete; intrikus, mert az ő feladata az átok érvényesítése s a múmia gyilkológéppé változtatása, tragikus hős, mert olyan fékezhetetlen erőt szabadít fel, mely őt sem kíméli. Az „Egyiptomi” – így nevezik Karnak papját – villát bérelt a klinika mellett – mint Drakula Tod Browning filmjében – de ezúttal nem maga a bérlő van a koporsóban, csak múmiája. A film végén a pap azt hiszi, hogy bevégezték feladatukat: „Visszatérhetünk szeretett hazánkba!” A sír feltárásának históriája a felhatalmazott rablás, az előkelő fosztogatás, a tudós imperializmus története. A bűn és bűnhődés összefüggését kifejtő elbeszélés a civilizáció és az élet, Európa és az ősi kódok konfliktusáról szól. Az európai gőg vagy a meggyalázás történetével fonódik össze a megszállottság története, a tudósokéval a papé. Az akció a szcientizmus és eurocentrizmus inváziója, a megszállottság ébredése csak reakció. A törvényeket az európaiak hozzák, a játékszabályokat ők állapítják meg, ezért az egyiptomi védekezése csak a bosszú formáját öltheti. Az európaiak elrabolják a múmiát, az erőt, Egyiptomtól, melyet az utóbbi képviselője ellop a rablóktól, s az erő végül önállósul.

Az egyiptomi pap teszi szóvá a szent tárgyak kiszolgáltatását a bámész butaságnak, a gyalázó tekintet értelemgyilkos élvezkedésének. A sír, a föld öle, nyílás, melyben élet és halál titka lakozik. Két tekintet-tabu fedi át egymást: az egyik a hullára, a másik a nemiségre irányul. „Menj és semmisítsd meg a hercegnőnk sírját megszenségtelenítőket, akik nem átalottak halott arcába tekinteni.” – e szavakkal indítja ölni a pap a múmiát. A hercegnő, akit

nem kapott meg az időkben senki sem, a föld nyíló ölének démonnöje, a két tabu, nemiség és halál, nemi test és hullatest tekintet-tilalmának egyesítője. (Még Stephen *Sommers The Mummy*ja is emlékszik eme összefüggésekre, mely filmben a a titkok két összefoglalója az Élet illetve a Halál könyve, a film hősnője pedig könyvtáros. A nőtest nem azért hordozza eme konnotációkat, nem azért azonos a fantáziában élet és halál könyvével, mert, mint Elisabeth Bronfen gondolja, a férfiak a nőt csak tehetetlen bábként szeretik elképzelni, hanem azért, mert a rettenetes szentség korsójának tekinti a fantázia, melyből a legvégső titkok kiolvashatók, mondhatni, ez az első Szentírás, melynek a bibliai Szentírás a mása vagy pótléka a patriarchális kultúrában. A narratív mitológiában a női test az ősrítés, a szeretkezés pedig az ösolvasás. Egyszerre vonzó és félelmes dolgok az őstitkok, mert van, amit jobb nem tudni, az élet érdekében.) A hercegnő tiltott testét magához vevő, a szent testre rámeredő, titkot, mértéket és határt nem ismerő, gyalázatos tekintet városában kóborol, tarol a rém. A múmia a Karl Freund-filmben kreált és innen az újabbakba átkerült fallikus rém: maga a férfierő pusztítja el a hercegnő világába behatoló férfiakat, az önállósult erő, melynek ébredése vagy csendesítése a hercegnő varázshatalmától, az imádott lény, az imádat-tárgy varázsától függ.

Kharis

Kharis (Christopher Lee), a leendő múmia, pap, akinek tragédiája, hogy halandó szépséget szeret, s nem halhatatlan dolgokat. Látjuk a halott hercegnő balzsamozását, a halott meztelenség élő szépségét. A testi szerelem immanens tendenciája a halálösztön, mert az élő anyagot csak holt anyagként, kiterjedt dologként, fizikai tényként tudja megragadni. A testi vonzás paradoxióját hangsúlyozza a holt formák baljós vonzereje. Látjuk az udvarhölgyek, rabszolgák, a nagyúri halott kíséretének lefejezését, a mindent elnyelő sír szép asszonyának áldozatait. Az imádott nő az imádó sírja. Az életadás, életszolgálat eszközzé, cseléddé teszi a nőt, azért a nő, mint imádott fétisztárgy, egyfajta hulladékon kell, hogy legyen, ki kitépi az imádót az életösszefüggésből.

Eltűnésében, szépséggé, szoborrá, formává, örökkévalósággá válásában ismerjük meg Anankát. Kharis tulajdonítja el az isteni tekercest, ő rombolja le ezzel élet és halál határait. A jelenben őt ébreszti a tekercs, a múltban ő ébreszti vele a női múmiát, a szépség szobrát, mely méregzöld színekben foszforeszkál. Csak az imádót hozza vissza, nem engedi meghalni a teljesületlen vágy, az imádottat nem őrzi meg. A szép halott mint nőszobor nem kel életre, megzavarják a varázslatot, s a bűnöst rajtakapó társadalom a feltámadni nem tudó fétis mellé temeti a meghalni, nyugodni nem tudót, a fetisisztát, s melléjük az élet titkát, a szent tekercest, mely örökre összeköti és elválasztja őket, szerencsétlen szerelmesek kapcsolatának képletével, az elválasztó összekötés módján. Riadt megszállott szem néz felénk a lecsukódó koporsóból. Orpheus és Eurydike története keveredik múmia-románcná a gorgóő iszonyatával. Kharis kibontja a papirusztekercset és feltárja Ananka sírját, megsérti a tilalmakat, a szeretett személy titkait. A szép múmia, titokzatos zöldfényű bálvány, az abszolút mazochizmus fétise, kinek, mikor meztelen kiterítve látjuk, keblét ókori oszlopok takarják, kínálkozóan csábító. Dús szépsége mozdulatlanságában ugyanolyan abszolút módon kínálja fel, mint ahogy vissza is vonja magát. Az abszolút mazochizmus a kacérság abszolútuma. Borzongató várakozással közelíti meg a kamera, ebben a pillanatban a néző is Karis türelmetlenségével várja a bálvány megmozdulását, amely azonban elmarad. Kharis olyat lát, ami után nem is élhet, nem is halhat: a tekercsbe és a sírba betekintő maga is szoborrá, de

nem a szépség hanem a rútság szobrává válik. Aki a szépség szobrának titkaiba akart hatolni, s nem elégedett meg, messziről, látványával, az a rútság szobrává válik. Orpheus bűvös dalokra fakad, Ananka sírjának völgyét megfosztják a beszéd szervétől, kivágyják nyelvét. A múlás és válás ellen lázadót elevenen eltemetik. A vágyó, az örök vágy lovagja, a beteljesületlen vágy géniusza élőhalott, míg a vágy tárgya, kinek mélyebb álmát őrzik az összes tilalmak, a nő, élőként is előbb volt, és holtként is holtabb. Holtsága a vágytárgy elérhetetlenségének pecsétje, a végső titkok kimondhatatlanságának biztosítéka, melyek a vonzerőben mégis mérgező varázssal foszforeszkálnak. A szerelmét feltámasztani akaró imádó osztályrész a rettenetes feltámadás. Az élet tekererse a vágyót ébreszti, sosem a vágyottat: a vágyót olthatatlan lobogássá oldja, maga számára is megfoghatatlanul, már magát is elérhetetlenné téve, nemcsak a tárgyat, míg a vele szembeállított tárgyat magába zárt fétissé merevíti és távolítja. A varázslat nem a hívottat ébreszti, hanem a hívót, nem az örökké vágyottat, hanem az örök vágyat, mert benne él a vágyott.

Ananka egyrészt, mint láttuk, nemzedékeket fogyaszt el örökszép őspanaként, másrészt az iránta érzett imádat valamiféle meg nem születettség állapotába helyez, mintha a bájrém magába nyelné, nem engedene önálló életet élni az imádókat. Kharis, a további férfiakat elsöpítő erő, mely saját vágyuk tükre, előbb sírból, utóbb mocsaras gödörből kerül elő. Az egyiptomit, a bosszú papját látjuk a tekerccsel, amint feltámasztja Kharist, aki lassan kigázol a gödörből. Kharis most a sár őriása, kit hív és mozgat a szépség emléke. Az élettelen múmiát kővilág rejtette, az élőhalott rém mocsárban lakik. Mintha eleven, nedves ölből járna ki az idegen világba, hol csak pusztítani képes, mert e világban nem birtokolhatja az imádat tárgyát, ki sokkal inkább őt fogja át, ő él benne, a meg nem születettség varázslatában és a kötődés mocsarában.

John

Karl Freund filmje, Tod Browning *Draculáját* követve, csak az idősebb kérés figuráját dolgozza ki, a fiatalembert a problémamentes vonzerőre, az absztrakt kedvesség jelentéktelenségére ítéli. Terence Fisher filmje, a fiatal kérés problematikáját is kidolgozva, helyreállítja az egyensúlyt. A szerelmi történet a múltban, Kharis (a pap, a rajongó) szerelmeként, a túlságos kötődés vagy a kötelességszegés története, míg a jelenben, John (a tudós, a modern ember) szerelmeként, a szerelem fel nem ismerése vagy a nem eléggé erős kötődés története. A tudósok, akik vizsgáló, ítélő, s a papok, akik imádó és vigyázó szemmel tekintenek Anankára, a ténylátó és az értéklátó módon a nőre nézők, egyaránt elpusztulnak. Csak John marad meg, aki birtokolja és észre sem veszi, aki ezért immunis a szépség, a bűbáj, a nővarázs pusztító momentumával szemben. A múmiafilm kezdi magyarázni, hogy miért mindig a nyárspolgár kapja meg a nőt a szentimentális regényben, s nem az érzéki és szellemi zsenialitást megtestesítő imádó. A tudósok is elpusztulnak, akik eszközzé teszik Anankát, testté, tényé akarják egyszerűsíteni a fejükre nőző varázst, s a papok is elpusztulnak, kik eszközévé válnak, a varázslat rabszolgáivá. John kezdetben a halottak és a kövek érdeklik, nem a nők. Tart ugyan valahol egy nőt, de nem foglalkozik vele. Még a maga teste iránt is közönyös, nem érdekli a test. A film elején szórakozott kedvetlenséggel hárítja el a londoni menyasszonyára vonatkozó kérdést. Nemcsak a szerelmet, sérülése kezelését is elhalszítja, amiért bicegővé válik. A bicegés formálisan Ödipusz rokonává teszi. Kharis és John egy nőt szeretnek, csak az egyik fantasztikus és éjszakai, a másik köznapi és nappali módon, miáltal egyazon

férfiúság nappali és éjszakai oldalát képviselik, s Kharis öli meg John apját, mely rémtettet követően kiderül, hogy az apa fétisnője, Ananka, és John menyasszonya, Isobel (Yvonne Furneaux), valami módon azonosak egymással. A bicegés vizuálisan is összefüggésbe hozza a hőst a monstrummal.

Barlang mélyén vár, hogy örök elutasításában, halálon túli megközelíthetlensége frusztrációjában részeltessen, az elérhetetlen, mágikus szerető, a legnagyobb, mert tiltott kincs. Az ő ébresztésének kísérlete tesz átkozottá. John szerelmet fel nem ismerő közönye védelmezi: apja és nagybátyja, s Kharis is megzavarták Ananka nyugalját, a nőiesség nárcisztikus közönyben való eredendő beteljesedtségét. Kharis, az imádó, elveszti a halál képességét. A halál képessége már a vámpírfilmben is privilégium, e vonását a múmiafilm az örök vágy témája segítségével tökéletesíti. A halál békéje azt jeleníti meg a halni nem tudók fantasztikus vágyának végcéljaként, ami a szerelemnek is célja: a megnyugvás, a nyugalom, a megbékélés, az oldódás. A múltbeli férfi, a rajongó, az imádó, a nyugalom képességét nem találja, a jelenbeli férfi, a cinikus tudós, az érzéketlen gyakorlati ember, a hitetlen és érzéketlen szakember nem rendelkezik a mély emocionális izgalom mint katartikus kötődés képességével.

A két nőalak, a menyasszony és a múmia, Isobel és Ananka azonossága vonatkoztatja egymásra a férfi két arcát, a mágikus-archaikus és a modern férfit, az érzőt és álmodót, és a gondolkodót. Az elátkozott álmodó kiesik térből és időből a nő imádata által, ahogy a meg nem született ember is világ előtti és történelmen kívüli állapotban van egy nőtest immanens transzcendenciájában, az életvilág társadalmi világon kívüliségében. A múmia közvetlenül akarja birtokolni s mindig a tiltott és elérhetetlen, nagyasszonyt, elveszett múltbeli nő (= csupa anyai vonás) keresi az idők labirintusában, míg az ember (a tudós) nem veszi észre, hogy mindezt társa, Isobel személyében birtokolja. A szerető és jövőendő feleség az anya többé-kevésbé varázstalanított mása.

John akkor ismeri fel Ananka és Isobel kapcsolatát, rejtélyes lényegazonosságukat, amikor életveszélybe kerül, s akkor is bűnhődni kellene Ananka birtoklásáért, ha nem ismeri fel őt Isobelben. E helyzetben a felismerés hozza a megmentést, míg eddig az érzéketlenség tett immunissá a varázs pusztító aspektusaival szemben. „Öld meg az utolsó hitetlent, aki megzavarta szerelmed álmát!” – utasítja a pap a múmiát. Az utolsó megbízás John megsemmisítésére szólítja a rémet. John akkor látja meg Isobelben Anankát, amikor, a végveszély percében, a nő lila pongyolában, kibontott hajjal lép elénk. Ez a nő éjszakai arca. A modern nő e filmben álcázott, lefojtott varázslatot képvisel, mégis ő a rém démoniájának ellenszere, olyan varázslat legyőzője, mellyel szemben tehetetlen az egész egyéb világ. Az utolsó áldozatként a színen maradt John végre meglátja szerelmében Anankát. A pap csak egy holt Kharisnak parancsolhat, John egy élő Anankának. Mindenki a halottal foglalkozott, mindenki csak az elveszett szépséget imádta, s nem vették észre, hogy itt van az élő mása, s így lehetséges egy az elveszett melankolikus imádatánál, a gyászos imádat tombolásánál termékenyebb érzés is, az egyszerű szeretet, melynek a szenvedélyek egész mágiája mégis, továbbra is ott dolgozik, pacifikálva, a mélyén.

A rém a nő szolgája, a nő John szolgája. Az utolsó jelenetben John a nőnek, s a nő a rémnek ad parancsot. John birtokában van a szépség, a rémszelidítő. John a rémtől tanulja látni és becsülni menyasszonyát, akiben felismeri a rém imádotját, az egyiptomi hercegnőt. A birtokló a vágyótól örökli a szépség szerelmét. Ahhoz, hogy John, a tudós észrevegye és megbecsülje asszonyát, mindkettőjüknek másik arca kell hogy közbelépjen, neki papi, annak

hercegnői oldala. John a film elején a sírt kutatja és fitymálja a menyasszonyt, pedig a menyasszony azonos a sír titkos kincsével. Az azonosság abban a pillanatban mutatkozik meg, amikor a nő kibontja és leereszti haját, azaz a nőiségében megrövidített modern nőben megpillantjuk az abszolút nőt, a hatalmas asszonyt.

A múmia mindenkit kiirt, aki érintkezésbe lépett a tiltott sírral, a hercegő örökkévaló lényét őrző térrel (ami a sír, de a test definíciója is lehet); csak azt nem tudja megölni, aki nem rabolta, hanem megkapta a hercegnőt, akit a hercegnő élő mása helyette választott, aki nek a nő odaadta magát.

A múmia melodramája

A sírgyalázók megölése a múmia részéről az örök nyugalmat megvásároló istenszolgálat. Gyázmunka és nem vágymunka a rettenetes feladat, melyet a pap – és általa az isten – oszt ki a múmiának. John lő és lő, de a Kharis, múmia csak lép és lép, közeleg tovább. Csak Isobelre felfigyelve dermed meg a rém, feledve megbízatását, s az isten rabja most már az asszony rabja, ez teszi emberivé a lényt, akiben már nem volt semmi emberi. Nem folytatja gyilkos művét, csak a nőre bámul. Nem védelmezi vallása igazságát, sem hazája földjét, állama szuverenitását és népét az elnyomóktól. A nemes feladatokat csak szörnyőségekkel szolgálhatta, s végül a szépséget is csak árulással, az összes nemes feladatok veszni hagyásával szolgálhatta.

Az Isobelt megpillantó gyilkológép már nem tökéletes parancsteljesítő. Miután a pap késsel lép a nő felé, a múmia a pap ellen fordul, s végül nem Johnt öli meg, hanem az egyiptomit, aki csak Ananka isteni részét őrzi és tiszteli, s nem az esendő emberit s véletlen, röghöz kötöttet. A pap a törvény őre, és a múmia is pap volt, akinek évezredek kellettek, hogy eljusson a törvény szentségétől a szingularitás szentségéig. Ezt fedezi fel a múmia az idő egy pillanatában, s ezzel megsejti a szeretet lehetőségét? Az imádat rettenetességével szemben a szeretet szelidségét? A rém megöli a papot, s az elrabolt Isobelt a mocsár felé viszi. A Drakula- és Frankenstein-filmek végső csúcspontra felvivő motívuma is a menyasszony elrablása. Vörös estélyibe öltözik a menyasszony, amikor a rém eljön megölni vőlegényét. A múmianő ezzel szemben, a meleg színű Isobel ellentétéképp, zöld, hideg. A menyasszony, a kigyúlt nő, lobogva fut, menteni a vőlegényt. A rút rém felnyalabolja a vörös ruhás, izzó szépséget és a fekete mocsár felé vonul vele, mint a fekete laguna szörnye. „Isabel, ereszd le a hajad!” – kiált John. Az elalélt nő késedelmeskedve engedelmeskedik, ettől kezdve azonban övé a rém, partra teszi a nőt, elbocsátja őt, és elsüllyed tekercsével.

Az európaiak tudásvágya és a múmia szerelemvágya, a szerelemkeresés és a sírgyalázás párhuzamosan bontakozik ki és végül egy irányban hat. A múmia megsemmisíti a papot, mert az angolok között látja viszont szerelmét. A pap, aki szép és igaz szavakat mond az angolok sírgyalázó imperializmusáról, eszközként használja a múmiát, kit a szerelem, azaz az asszony individualizál. A múmia egyiptomiként cselekszik, a szerelmes múmia azonban sem jóra, sem rosszra nem használható, eltér minden ideáltól, saját drámája van. Elárulja istenét egy asszony miatt? Christopher Lee múmiája nem Boris Karloff nagy cseleszövője, csak bamba, néma eszköz, mely a karloffi Frankenstein-rémből s egy zombiból van összegyúrva. Chirtopher Lee végül az emlékezet drámáját játssza el, valamilyen derengést, szürkeületi állapotot, melyen átszűrődik egy emlék, ennyi maradt a szerelemből. Ezeréves szerelem korrodálódik ezeréves szörnyőséggé, de soha ki nem aluszik, parázs izzik a hamu alatt, s ez a már szólni sem tudó, identitását veszített, rothadásnak indult vágy is hű. Mindenek előtt

az egyes emberhez kell hűnek lenni mert a hűségnek minden más formája gyűlöletet is tartalmaz, ez az egy, mely csak szeretetet, mely a konkrétumnak szól. Kharis elsüllyed, a tekeres, melyet magasra tart, merül alá utoljára. Ez azonban hazatérés, hisz a tekeres ugyanazt jelenti, mint a mocsár, kaput, melyen át visszafogad az oldott örökkévalóság.

A Fisher-féle múmia-film csúcspontja a Sámson-mítosz újraértelmezése. A múmia feladata az ősi vallás fenntartása, a rejtőzködő Karnak isten szolgálata, megvédelmezése a vallási tartalmakat babonává, a híveket pedig ostobává nyilvánító tudományos agressziótól. A hazai föld megvédelmezése a hódítóktól, a sírok és a nők kezdeti azonosítása alapján összefügg a „gyalázat” elutasításával, vagyis az eszközzé, a holt anyaggá tétel, a szubjektivitás felfogására, és a tiszteletteljes óvó és akceptáló viszonyra képtelen pragmatizmus elleni lázadással. Azt is vélhetnénk, hogy a múmiát azért tartja ébren az örök vágy végtelen kielégületlensége, hogy ezzel alkalmas eszköz, a rossz közérzet és a beteljesületlenség energiaforrása kerüljön a pap kezébe, aki mindezt a tompa haragot jelszóval, utasítással látja el, s mozgósítja a csoport (az egyiptomiak) céljainak védelmében. Ennyiben a múmia csoportlény; ám a csoportlény ereje a végtelen vágyból és haragból fakad, az individuális tragédia generálja az erőt. Az individualitással felruházott, egyszeri sorssal és történettel megáldott vagy megvert csoporttag a saját történetének rabja, s nem a csoport megbízható képviselője. Az erősek, a régiek, a nagyok generációjához tartozik, akik feladata őrízni a világot, ám meginog, mint Cecil B. De Mille Sámsona. Sámsonnak Delila levágja haját, azaz megfosztja őt szőrzetétől, férfiasságától, ereje szimbólumától. Az új Delila történetében a haj nem a szőrzet által jelölt nyers, vad lény erejét fejezi ki, hanem az esztétikai momentum fölöslegét, azaz stilizációs momentumot képvisel. A bibliai idők óta mintha most mozdult volna ismét egyet a képzelőerő, rájőve, hogy Delilának nem kell levágnia Sámson haját, elég, ha leereszti a magáét. Vagy – mivel a jazzkorszak óta a nők lenyírják a magukét, s egész sztárgenerációk a rövid haj által imponáltak – most azt az utasítást adja ki a mítosz: le ne vágd! Ne kasztráld nőiességedet! Ne csökkentsd, hanem fokozd a nemi különbségeket! Azért jelenik meg épp itt ez a felszólítás, mert e mítoszban pontosan a férfinak a női titkok és misztériumok iránti irigy csodálata a fő formáló elv. S nemcsak az élet titkának, hanem a szépség titkának birtokosaként is irigylik és fetisizálják a múmiafilm férfiai a nőt. A klasszikus erotikus mitológia a női mindenhatóság titkát kutatja, azt, mi lehet az oka, hogy istenek válnak emberré (King Kong) vagy hősök hevernek e gyenge nő lábainál (*Sámson és Delila*)?

A rémek a „még nem” rémeiként születnek, a korai lépések kockázatosságának és reménytelenségének kifejezésekként fejlődnek tovább, de a későbbiekben a „már nem” lera-kodóhelyeiként is szolgálnak. A „common sense”-gondolkodás a civilizátorikusan nem fázi-sadekvát reagálások képviselőit inszINUálja rémekként. A jövő előhírnökeit előbb szorongás-sal és gyűlölettel fogadják. A múlt hőseit, a nem-aktuális érzékenységek képviselőit előbb nevetve, majd szorongva és gyűlölködve búcsúztatják. Don Qujote Cervantes idején még neveléses, ma már rém. A groteszk az iszonyatos előfoka, a nyugtalanító a szorongáskeltő előzménye, és az utóbbi a kísérteties előfoka. A régimódi erényeket és ízlésformákat előbb kiröhögik majd üldözik, s egyre több érzékenység minősül aktualitását veszítettnek, nevelés-gesnek vagy szorongáskeltőnek, mert a tömegtársadalmi civilizáció egyszerűsíti, raciona-lizálja a reagálásokat. Ennek során sok minden, ami korábban az életet kiművelő s a szellem műszerét finomító beavatkozásnak tűnt, most fölösleges nehezítésnek s irracionális bonyo-dalomnak minősül. A társadalom olyan erényeket temet el a rémben, amelyekkel nem akar

szembenézni, amelyeket el akar fojtani és felejtetni. A klasszikus polgárság, a viktoriánus sznob a bűnökkel nem akart szembenézni, a polgár utáni kapitalizmus az életet nehezítő erények terhét dobja le. A rémvilág, a horrorisztikus groteszk világa számtalan ilyen elfojtott kulturális tendencia kísértésének, kísérteties visszatérési kísérleteinek színhelye. A kísérteties monstrumvilágba utalt elévült értékeket azonban, amennyiben egy barbarizáció nyilvánítja őket nem-értéknek, a fantázia varázslatos csábításukkal kacérkodva idézi fel. Mivel a rémekké vált értékeket egy barbarizáció nyilvánította rémekké, ezért a monstrumok sokszor és sok tekintetben emberibbek, mint az őket likvidáló kultúra, mely már a kiátkozott értékek nosztalgiját sem vallja meg, mégis élvezi őket, s hatni engedi erőiket, az azt követő likvidáció árán. Ez a sorsa a prométheuszi-fausti értékrendnek Frankenstein mitológiájában. Ezért pártolják a művészek – Victor Hugo óta – a rémet. Sorra süllyednek le a szentimentalizmus, a romantika és a szecesszió értékei, hogy kísérteties másodéltre ébredjenek a horrorokultúrában. A múmia, mint az olthatatlan és teljesületlen vágy figurája, régi szerelemkoncepciók sorát hozza vissza a lovagi imádattól, a szentimentális regény nőkultuszától a XIX. századi melodráma szerelmi pátoszáig. Ezért lehet belőle a polgár erotikus nevelője, hisz ő az, aki új hírt ad szerelem és halál sokat emlegetett, de soha sem értelmezett összefüggéseiről.

A vámpír és a múmia egyaránt veszélyezteti a filmek hősnőit, de a halál a vámpír esetén a kéj szimbóluma, a múmia esetén a birtoklásé. A múmia életkorát évezredekkel, a vámpírét évszázadokkal mérik, mely különbség csak újabban halványul el, a szimbólumok bábeli képzavara idején, a tömegfilm narratív struktúráinak infantilis egyszerűsödése és a vallásháborús tematika szerencsétlen kombinációja idején. A vámpír fantasztikus életkora a férfinak csábító beavatóvá való megérlelődését fejezi ki, míg a múmia életkora azt, hogy nemcsak megszerezhető, szükségképpen el is vesző képesség a beavató funkció. A múmia nem rendelkezik a vámpír csáberejével, ezért is fanyalodik az erőszakos kényszerítés praktikáihoz. Fösvényen akar birtokolni, holt kincsként, mert nem árad hozzá az élő kincs, hogy pazarolhassa.

John biceg, azaz nem állt egészen a saját lábára, Ödipusz is biceg, mert anyakötött, szerelme másodlagos köldökzsinór. A test tökéletlensége, tehetetlensége, korlátozott funkciója az impotencia általánosított kifejezése, és John valóban tengeren túlra menekül a nőtől, közönyös a nők iránt, ezért kell meglátogatnia Johnt és Isobelt, mint a szerelmi funkcióra képtelen párt, az önállósított nemi szervnek, a fallikus rémnek, mely a vagina fetisisztikus víziója, a mocsár mélyéről jön, ahol így, az impotens (megfékezett, civilizált) szervvel szemben, eleve otthon van. A Hammer-horror új erővel áterotizált világában a birtoklás izgalma leértékelődik a szerzés javára, a hatalomé a kéj javára. Ezzel újjászületik a beavató funkció.

A populáris mitológia beavató figurái valamely konkrét lelki funkció és a ráépülő kulturális kompetenciák elsajátítását közvetítik, melyekért a mítoszban egyúttal kultúrhéroszként is felelősek. Az egyiptomi halálkultusz, mint a holtak tisztelete és a róluk való gondoskodás abból indul ki, hogy az individualitás pótolhatatlan érték, s ami pótolhatatlan, annak nem szabad veszendőbe mennie. Mintha bármely pótolhatatlan érték veszendőbe menni hagyásával maga a létezés lényege szenvedne kárt, a világ lényege válna sebzetté, ronccsá. A modern múmiamítosz az egyszerűség mint pótolhatatlan érték eszméjéből a környezetre háruló felelősséget a szeretet felfedezésének drámájaként dolgozza ki. A szeretet a pótolhatatlan pusztulásába bele nem nyugvó lázadó érzés, mely hadat üzen a sorshatalmaknak. A vámpírfilmekben az erotika halált hoz, a múmiafilmben a halál hozza a szerelmet. A szeretet, mely átszellemíti az erotikát, a sors, és ezzel minden hatalom és uralom elleni első nagy lázadás, mely

ezek kegyetlen világában maga is hatalomra és birtoklásra törő erőként lép fel és vall kudarcot. A szeretet a szeretet kudarcában születik, birtoklásként, a szépség pedig a szépség kudarcában, fétisként. A múmia élő halála a síron túli szeretet kísértetjárása, és minden erény először kísértetként járja a világot.

1.6.2. Michael Carreras: The Curse of the Mummy's Tomb (1964)

I.

A film kegyetlen mézárálással, a francia archeológus professzor meggyilkolásával és megcsonkításával indul, kinn a sivatagban, távol a civilizációtól, ahová nem ér el a sürgés illúziója, a változások látszata, örök minták ismétlődnek és áll az idő. A film hősnője, Annette (Jeanne Roland), szintén archeológusnő, a múlt üzeneteinek megfejtője, az áldozat az ő atyja. A jelenben megölnék egy apát, s a múltban is egy apai örökségért, a hatalomért küzdenek Ra és Re, a fáraó fiai.

A cselekmény két szálon fut. Az egyik szálon a múmia a vágy tárgya, s az archeológusok harcolnak az üzletemberrel (az angol tudósok a vállalkozóval, az amerikai pénzemberrel): az előbbieket múzeumban rejtenék el a leleteket tanulmányozás, megfejtés céljából, az utóbbi szenzációs show keretében szeretné őket körbehordozni a világ vásárterein, s – a King Kong-film nyomait követve – természetesen ez a koncepció – s vele a pénz gyűjtése és nem a tudás gyűjtése – a győztes princípium. Az egyiptomi papok a holtak nyugalmáról s hallatlan szentségtörésről beszélnek, a tudósok a szellem érdekéről, Mr. King (Fred Clark) pedig a középnyugati kisemberek, a vasárnapi szórakozásra vágyó nagycsaládok jogairól. Tudósok és papok vitájában a vállalkozó a nevető győztes, ki úgy győzi le a tudósokat, ahogy azok a papot. „Ki használ többet az emberiségnek, maga vagy én?” – támad a tudósra a vállalkozó. Így lesz végül a múmiából tízcentes szórakozás.

A második szál egy szerelmi háromszögtörténet. A halott professzor lánya, s az angol archeológus, John (Ronald Howard) között kibontakozó szerelmet megzavarja egy titokzatos idegen, Adam (Terence Morgan), az egyiptomi milliomos, műkedvelő archeológus, aki elcsábítja a tudóstól a lányt. Mr. King nem hisz a babonákban, ám felfigyel a fantasztikus üzletre: „Feltámasztani egy múmiát? Valóban nagy üzlet volna!” Miután Mr. King prostituálta a sírok kincseit, áruba bocsátotta a holtakat, s még a fáraók átkából is pénzt facsar ki, beépítve a „babonát” a show-ba, nem csoda, hogy Annette is enged az előkelő udvarló kínálta luxusvilág csábításainak, s eltántorodik a puritán archeológustól, meghódítja őt Kelet kényelme és cifra retorikája. Ezzel megindul a nő, a múmiafilm hagyományos elérhetetlen fétistárgya, leértékelődése. Elcsábítható, elérhető, már nem foroghat körülötte a cselekmény.

A Karl Freund-film hipnotikus öregemberének, a múmiának mint feltámasztandó, ösatyái remnek Carreras filmjében két utóda van, egyik Ra (Dickie Owen), az igazi múmia vagy élő-halott, míg a másik az „örökélő” (=elátkozott) Re, a csábító intrikus, ki elveszi a nőt a völegénytől. Helen Grosvenor, a Freund-hősnő, Kairó felett mereng, s meghallja az évezredes hívást, az örök kielégületlenség hívását, mely megváltó üdvjavvá minősíti őt. Helen Grosvenor felismeri a vágyat, mert maga is vár rá, leszólva a jelentéktelen jelent, „ezt a borzalmas modern Kairót”, ahol olyan könnyű és súlytalan az ölelés: látjuk a mögötte táncoló

párokon. Helen a nagy nő, aki a nagy vágyra vár, s elébe menni kész. Nem a félfinem bűvöli el – ahogy ő bűvöli el azt – hanem a bűvölet, amelyet a másik nemből kivált. Nem így Annette. Az új nő korántsem az örökkévaló vágy, a halhatatlan szerelem befolyása alá kerül, mint egykor Helen Grosvenor, ellenkezőleg, az hat rá jobban, aki csak játszik vele. Helen Grosvenor ráismer a vágyra, arra az érzésre, amely különleges szerepet ad neki s a világ fölé emeli őt, míg Annette nem éli át a vágy vágyát, a nő vágya nem a vágy vágyaként áll már szemben a „sima” férfivágygal, maga is szimpla vágygá válik.

2.

Karl Freund *The Mummy*-jában, akárcsak Terence Fisher filmjében, időtlen idők óta várakozó ókori szeretőknek, két múmiának kell egymásra találnia, egy passzív, várakozó női és egy aktív, kereső, férfi múmiának: elszakadt szerelmesek újraegyesítése a cél. Carreras filmjében ezzel szemben mindkét fél férfi: Re és Ra keresik egymást, a meghasonlott testvérek konfliktusa pótolja a szerelmi melodramát. Ra bölcs volt és világidegen, Re feltételes, élv- és hatalomvágyó érzékeny lény. Ra az igazi, Ramzesz méltó utóda és kedvenc fia, s Re az intrikus, majd testvérgyilkos. Ra a legitimitás, Re a bitorlás szimbóluma, az a folyamatos, ez a kikölkent idő éráját képviseli. A mágikus formula ezúttal nem priméren a nőhöz, hanem világvégi néphez, a sivatag nomádjaihoz kapcsolódik. A Re üzelmek következtében a sivatagba száműzött Ra találja meg a holtakat az életbe visszahívó varázsfórmulát: a medaillon, melyen a formula bevésve áll, később Annette nyakába kerül, a film már csak ennyiben őrzi az életvarázslat és a nő eredendő kapcsolatának emlékét. Re megöli testvérét, a medaillon azonban elvész, végül a nő nyakán látjuk viszont.

A film végén kiderül, hogy a győztes udvarló, a rendes vőlegényt leváltó hamis vőlegény maga Re (Adam = Re = Terence Morgan), akit az apai átok örök kárhozatra és bolyongásra ítél, kit csak Ra feltámasztása válthat meg, mert csak tőle kaphatja meg a halál nyugodalmát. Az intrikust nem élet és halál medaillonja élteti, itéli örök nyugtalanságra, hanem a testvérgyilkost sújtó apai átok. Nem gyönyörvágy, hanem halálvágy, nyugalomvágy vezet útján. Ez nem más, mint honvágy, visszaút keresése az elveszett gyermekkor büntelenségébe, a családi békébe, amelyet lerombolt rémtettével (mely apagyilkosság éppúgy lehetne, mint testvérgyilkosság, ezért sújtja apai átok, ami az általa legyilkolt atya utolsó szava is lehetne). Az udvarló tehát nem a nőt keresi, hanem saját princípiuma nyugodt változatát, a bölcs hasonmást, a jó testvért, nem a nő már a nyugalom és oldódás kulcsa. Itt a testvér feladata megváltani a maga diszharmonikus mását az élet nyugtalanságától és örök beteljesületlenségtől. Nem férfi és nő eredeti kettészakadása okozza a szenvedést, melyet oldana a szerelem, hanem a férfiprincípium meghasonlása, olyasmi, mint a szelf zavara.

A görög Klütaimnesztra rémtette a férj leváltása egy másikra, a férfiak cseréje mint a kéjek cseréje, a kéjek halmozása mint az „életminőség” eszméje, melyet a melódrama műfaja „szélbe írt” életprogramként jellemez. A férfiak cseréjével mint rémtettel áll szemben a gazdaság felfedezése, a nők cseréje. A rémtett azonban jó és rossz vitáját feltételezi, míg a gazdaság csak a haszonról szóló vitát. A partnerség körüli harcokat kihordozó, a partnert a nem-társtól elkülönítő rémtett az etika jele. A vizsgált filmben látható rémtett ezzel szemben az én cseréje, a nyugvó, elfogadó, a történések felszentelt világában élő én (Ra) felcserélése a cselekvő, beavatkozó énré (Ré-re). A cselekvés átkának felfedezése. A cselekvés

átkát a meghasonlott személy fedezi fel, aki önmagában, saját egzisztenciájában van a nem-társ, az összeférhetetlen idegenség leválaszthatatlanságával megverve. Most már úgy látszik, a szelf zavara maga a szelf, hisz Ra azonos az apával, a legitim elv folytatásaként, míg a hasonlóságok, megfelelések és azonosságok harmóniáját Re lázadása és önzése siklatta ki. Ra folytatná a régit, Re hozza az újat, Ra a történet nélküli idők folytatása, Re a történelem és az elmesélhető cselekmény feltétele. Az önlét azonos az önkínnal, ezért megváltás a halál. A szelf identitása a differencia, a lét identitásának helyreállítása pedig a személyiség ön-elengedése, a különlét identitásáról való lemondás.

A nő csak azért kell, mert nyaka van, a nyaka csak azért, mert medaillonja van, mely a testvért feltámasztó varázsszöveget hordozza, s a testvért is csak azért kell feltámasztani, hogy együtt halhassanak – ha már nem tudtak együtt élni – vagyis hogy a Káin-sarjnak ne kelljen tovább is, vég nélkül átélnie a meghasonlás következményét, az élet szégyenét és gyötrelmét. Ebben a szerepfelosztásban azonban Ra és Annette között pattan ki a szikra, amely Re és Annette, az udvarló és a nő (sem John és Annette, a vőlegény és a nő) viszonyában nem tud kipattanni már. A nő nyakában függ illetve birtokában van a Ra visszatérését biztosító formula. A nő nyakában van a kincs, ahogyan a vámpírfilmben is többnyire a hősnő nyaka körül forog a cselekmény. A vámpírt mint a libidó démonát az örök izgalom űzi ide, míg a maghasonlott szelf hőst az örök nyugalom vágya. A kincs pedig nem más, mint az örök izgalom és az örök nyugalom közti kapu kulcsa.

3.

A film végén a csábító Adam beavatja titkába, palotája pincéibe vezeti a lányt, a maga alvilágába. „Kedves Annette, sok mindent meg kell magyaráznom!” Megvallja, hogy ő az Annette által tanulmányozott Re, akit csak testvére válthat meg az örökkévaló szenvedéstől. Adam az életösztönnel való kapcsolata miatt veti meg a szerelmet, s épp szerelemre csábító mivolta miatt értékeli le a nőt, aki itt egyúttal az utolsó élő sírrabló, a film végén még legyilkolásra rendeltetett utolsó szentséggyalázó pozíciójába kerül, abba a szerepbe, melyet más filmekben vőlegénye szokott betölteni. A halál borzalma semmi az élet embertelenségével és nyomorával szemben, melyet háromezer éve szemlél, magyarázza Re a lánynak, kit levágni készül, miután Ra, az ezúttal a nemesebbik oldalt, az ember elveszett, az erkölcsileg éretlen, bukott világ által pusztulásra ítélt részét képviselő múmia megtagadja a lány megölését.

Háromezer éves vándorlás az élet diszharmoniaiban több mint elég. Re a semmit keresi, mely az igazság, a nyugalom, a harmónia hiányából, a kisiklott világból való menekvés. Minden pozitív moralitás menedéke a semmi mint fizikai negativitás. Az értékek létmódja a semmi. Minden más csak a gonosz afrodisziákuma, bolondúzó, hajszólo hazugság, illuzórikus aktivitás. A vágyak becsapják önmagukat. Ez Re tapasztalata, mellyel azonban szemben áll Ra bölcsessége, aki maga is a semmiből, a megfoghatatlan érvény anyagtalanságából tér meg. Re, aki háromezer éve izleli az életet, nem tud vágyani, Ra azonban, ki csak a bölcsességet ismeri, az életet nem, tiszteli az életet. Ra nem öli meg a lányt, előbb testvérét semmisíti meg, azután magát. A bukott, vőlegényét cserben hagyó nő végül a csatornában kuporog, megsemmisülten, de megmentve. Halljuk a vőlegény vezette mentő expedíció közeledését. A hatalomvágyért és testvérgyilkosságért bűnhődő világfi, akinek nincs szüksége rá, megkapja a nőt, míg Ra, aki nem ismeri az élet örömeit, méltatja Annette szépségét, s életre ítéli őt.

A múmiaarc, a roncsarc, a közvetíthetetlen távolságra ítélt rútság a szépségre tekint. A rút váltja meg a szépet, s adja vissza őt az életnek, a fogyasztó, felemésztő, csábító erőt magával rántva a mélybe. Ezzel az eredeti Karl Freund-opusz nőtiszteletétől eltávolodott Carreras-film is megtér az eredeti konklúziókhöz. Még nincs egészen elveszve a múmiafilm szentimentális szerelemkoncepciója. Re és Ra, az intrikus és a rém is szemben áll a banális férfival, Johnnal, de az intrikus elveszi a lányt a vőlegénytől, a rém pedig visszaszolgáltatja őt. Intrikus és rém kettőssége által az intrikus tehermentesíti a rémet a gonosz mindennemű szolgálata alól, s visszaadja neki a Victor Hugo-i rémek szerelmi romantikáját.

A cselekmény összképlete a férfiak cseréje, s Anette cserélgeti őket. John a megkívánt, Re a felizgató, Ra a megnyugtató arc, s ismét John, akivel, az ajzottság és a nyugalom végleteinek megtapasztalása után, visszatér a közönséges életbe.

1.6.3. Stephen Sommers: The Mummy (1999)

A kamera, az optika illetve a trükktechnika által radikalizált „filmszem” mozgása mintegy ráhúzza a látványt egy-egy domináns tárgyra, a napot a piramis, a piramist pedig a szfinx látványa tolja ki a képmezőből; ahogyan a néző látóterét elfoglalja egy-egy agresszívan benyomuló tárgy, úgy nyomul be Imhotep (Arnold Vosloo) főpap látóterébe Anaxunamun (Patricia Velasquez), a fáraó szeretője. A filmszem is rögzül a tekintet számára felkínálkozó, hódító érzéketlenséggel fölvonuló szépség meztelenségén, melynek hatalmát hidegen közönyös feltárukozása fejezi ki, érvényesíti és hatványozza. Ez minden további fejlemény kezdete és magyarázata: Anaxunamun feltárt testrégioi. A nézőnek magán kell éreznie a hús hatalmát, mely Imhotep papot elragadja az istenektől: az élő hús hatalma magához ragadja a holtak és szellemek közvetítőjét.

Már a főcím előtt megindul a műfajkeveredés, a múmiafilmből egyszerre A postás mindig kétszer csengetbe csöppenünk: ahogy a pap látóterébe benyomult a meztelen nő, úgy hatol be a csókolózó szeretők terébe a „megcsalt férj”, a fáraó. A szeretők váratlanul levágják a férjet, mint egy vándor lumpen és egy pincérnő valamilyen középnyugati benzinkútnál vagy gengszterfilmben.

Imhotep, aki a fáraótól elrabolta Anaxunamunt, kirabolja az isteneket is, eltulajdonítva a sötét titkok szent könyvét, mellyel feltámaszthatja a holt bűnöst, gyilkosságra ösztönző húsdémonná alacsonyodott szerelmét. Az erotikus thrillerből ide tévedt szeretők a fáraó után az istenekkel dacolnak. A társadalom közbelép: a holtidéző rítus félbeszakad. Anaxunamun már-már alakot ölt, de végül szétfoszlik, s a kísértetfilmek diffúz árnyaként suhan el. Lét és semmi redőződik egymásra az ideálban, mely nem formatartó, nem is nagy szerelmeket ígér, csak a gyilkos kéj intenzitását szavatolja. Az új múmiát legfeljebb a kéj intenzitásának ismétlési kényszere tartja vissza az oldódástól, nem valamilyen démonizált neoszentimentális szerelemkoncepció. Nem sok okot látunk itt beteljesületlen vágyról s örök hűségéről beszélni, legfeljebb félbeszakadt szeretkezéséről, melynek Libidója destrukcióba, dühöngésbe, három-ezer éves dühkórba regrediál, így indul meg a múmiarománc a katasztrófafilm felé. A múmia-mese összekeveredik a palackba zárt szellem történetével: mintha az évezredes bezártság és

teljesületlenség, történelmi mérető coitus interruptus melegíténé a szerelmet a gonoszság fehérizzásáig. De nemcsak a félbeszakadt szeretkezés, az elhalasztott beteljesedés, a nő eltűnése, szétfoszlása, megtagadása alakítja a vágyat gonoszsággá, már előbb, maga a szeretkezés is, a maga mohó és gyilkos nivoltában, a szeretet vagy harmónia éppen olyan elhalasztása, ahogyan később a bolyongó gyilkológép története a szeretkezés elnapolása. S ez a rezzenéstelenül csábító és ölü gyilkosnő sem az a nő, aki a gonoszságot békévé alakíthatná az odaadás és befogadás által. A Terence Fisher-filmben megjelent a promiszkuusnő, de annak titkát még lefedte a férfiak cseréjének erotikává szublimált koncepciója. A Carreras-filmben nemcsak a múltsikon, a jelensikon is zajlik a férfiak cseréje. Az új filmben pedig felszínre lép az előbbi női szorongásobjektum jelöltje, a mézárósno.

Az élve eltemetett Imhotep társai húsevő rovarok a sírban: az új múmiát körülrajzó rovar-sereg prózai viszketegséggé profanizálja a régi múmiafilmek örök vágyát: hangyák helyett skarabeus bogarak nyüzsögnek, s a „gatya” helyett a koporsóban. A *Hangyák a gatyában* korának „korszerű” erotikájához kell alkalmazkodnia a múmiafilmnek. Az alkalmazkodás „felülről” a katasztrófafilmen orientálódik, „alulról” a pornográf fantázia hordozza. A kor filmje a kirobbanó szorongásokat a felszabadított obszcenitásokkal tartja sakkban.

A modern nő

Nemcsak az antik nőt vagy az ősképet értelmezi át az új film, a modern nő képét sem hagyja érintetlenül. „Én talán nem vagyok felfedező, kalandor, kincskereső vagy revolverhős, de büszke vagyok arra, ami vagyok. Én könyvtáros vagyok!” – magyarázza a film hősnője a tábortűznél. A nő mint könyvmoly, mint betűragó aktakukac, nemcsak a Hitchcock-filmek komikáira utal vissza, a korábbi múmiafilmek egyiptológusnőinek tradícióját is folytatja. Evelyn (Rachel Weisz) létrán ügyetlenkedik, mely gólyalábbá alakul alatta. Dominóeffektussal dőlnek buzgólkodása nyomán a könyvtár polcai. „Magához képest a többi egyiptomi csapás élvezet.” – korholja professzora. A múltban Anaxunamun elvonása okozza a katasztrófát, a jelenben a könyvtárosnő bevonása a cselekménybe.

„Miért csókolt meg?” – kérdi a könyvtárosnő Ricket (Brendan Fraser) a kalandort. A csók e pillanatban csak a nő számára jelent sokat. „Akasztani vittek, abban a pillanatban jó ötletnek tűnt.” – feleli a férfi. A film lankadatlanul viszi tovább azt a hangnemet, a nők varázsfosztó lekezelését és nevetségessé tételét, amelyet Spielberg intonált az *Indiana Jones és a végzet temloma* nőalakjában.

Az új hősnő is azonos a régi hercegnővel, anyja egyiptomi nő volt: a komikában kell ráismerni a démonnőre, ami Imhotepnek sikerül, a nézőnek kevésbé. A film nem hidalja át a távolságot, a modern nőt nem tudja varázserővel felruházni, így az antik hősnő intenzív hatásának, a női őskép, az ósaszony intenzív erotikájának lefojtója lesz a modern nő sztereotípiája. Másrészt, s ez a hitchcocki örökség még élő termékenységgel függ össze, a hősnő abban különbözik a démonnőtől, hogy nevetségessé: a nevetségesség pozitív színezetet kap, humanizáló erőként. A komika nem lehet gonosz. A szépség nem tagadása a gonoszságnak, a nevetségesség, a derű, a vidámság inkább. A démonnő elvarázsoló, letaglózó, merev és szoborszerű, tisztán szexuális szépségével szemben az alternatív nő első sorban megható. Az egyik elementáris hatású, a másik bizalomgerjesztő. Az egyik elválaszt a világtól, a másik összeköt vele. Az antik nő köt, a modern nő old. A bájrém kínpad és máglya, míg az új nő gyógykenőcs az iménti által okozott sebeke.

A múmiafilm fragmentálódása

A hősnő léha bátyja akad a holt város nyomára, de a tudós nő vezeti az expedíciót. Háromezer éves térkép bukkan fel. „Tudósok vagyunk, nem kincsvadászok!” – háborog a professzor. Hamunaptra, a holtak elveszett városa, véli hősnőnk, bár sokan keresték, s hiába, s legtöbben soha sem tértek vissza, úgy tűnik, mégis létezett. A legendák városát, Almásy gróf elveszett világát keresi filmünk siserahada? Valóban: meg is fog jelenni egy *Az angol beteg* összefüggéséből kölcsönzött repülőgép, hogy – dramaturgiai teljességgel fölösleges – bevetése kiaknázza az előbbi film még el nem halványult presztízsszerű emlékét. A hősnő az, aki ismeri a jeleket, és szimbólumokat, s olvasni tud a múlt könyvében, de hősré is szükség van, aki a térben igazodik el úgy, ahogy a nő az időben. Ő a csavargó, a nyomolvasó, az expedíció vezetője a hasonló sivatagi útfilmekben. Ezúttal is (mint Hathaway: *Elveszettek legendája* című filmjében) börtönből váltják ki az akcióhőst, akit már akasztanak, miközben a nő alkudozik életére. A városi emberek, a testvérpár, kik nem tudják, mire vállalkoznak, fogadják szolgálatukba a zord akcióhőst: a Rider Haggard-filmek (*A Salamon király bányái* című regény változatainak) alaphelyzete a kiindulópont. Indul a sivatagi kincskereső expedíció: narancs- és aranyszínű nappal után valószínűtlenül szép rózsaszín reggelt látunk, végre lépést tesz egy film, az uniformis sárgán túllépve, felfedezni a dél színeit.

A kincsvadász útfilm, a legenda nyomán elinduló felfedező expedíció története, pillanatok alatt száguldó harcifilmmé alakul. Hogyan? A vezető megnyerését és a csapat verbuválását rivális csapat megjelenése követi. Előbb amerikai konkurensok keresztezik hőseink útját, később Imhotep fanatikus serege. Mindez még nem elég, hogy nagyobb legyen a kavarodás megjelennek az Őrzők, újabb csapat, fekete sereg, kezdetben ők is riválisok és nehezítő ellenfelek, később azonban szövetségesek. Ellenfelek, míg hőseink sírbróli kincsvadászok, de barátok az eszmélkedés és jóvátétel idején.

A rivalizáló csoportok háborúsága által élenkített és előre hajszolt cselekmény minden szereplőt első sorban csoporttagként aktivál. A csoport összetartása fontosabb, mint a szex, hisz a barátság, a kollegialitás összetartó erők, míg a szex – akárcsak az arany – barátokat egymás ellen fordító, bomlasztó hatalom. A szexet is kamaszos, „haveri” áthangszerezés óvja a veszélyes aspektus kifejlésétől (melyet az évezredek távolságába tolnak és temetnek el). Az erotika a múlt gyilkos aranya, melyet veszélyes kihantolni a tudattalan mélyéről. A „haveri” szex első sorban szocializációs faktor és nem dramatikus erő. Belépés a társadalomba és nem kilépés egy privilegizált, titkos és szenvedélyes, kommunikálhatatlan és obszcénül szent világba. A régi múmiafilm az erotika borzalmas faszcinációját kutatta, az új a borzalom faszcinációját. Az új ember annyira fél önmagától, saját árnyékától, hogy a meghasonlás szorongásai nem engedik eljutni a partnertől való szorongás és így a vágy mély átéléséhez sem.

A behatolás és következményei

Stephen Sommers filmjében az eseménytelen múltú női könyvmoly, a kiéhezett könyvtárosnő vezeti a férfiak expedícióját, titkos és zárt tereket feltáró behatolását. Evelyn ábrándozik a férfi számára pusztán alkalmi csókról, s a férficsapatot a szűz járatokba bevezetve kommentál: „ide háromezer éve nem hatolt be senki!” Akárcsak korábban a halott városba vezető út szokásos feltartó erői, a régi filmek átörökölt támadói, hasonlóan a járatok rémei is absztrakt figyelmenlenséggel, szűkmarkú sietséggel lerótt adók a műfaji törvénynek. Az *Indiana*

Jones- és Golan-Globus-filmek óta e helyen olcsó kísértetkastély effektusokat alkalmaznak, vurstlimodorban.

A *Hellraiser*-típusú pokolfilmekből ered a varázsdoboz, mely a nő ujjainak érzékeny érintésére, szűzkéz szakavatott matatására nyílik ki, mint egy virág. Ebben van a térkép, mely megmutatja az utat, előírja a további teendőket, feltárja a titkos várost és felkínálja a tiltott tájat. Ez szolgál a további kapuk és átjárók nyitogatójául, belőle lesz a könyv kulcsa, a szarkofág kulcsa, s így tőle függ a könyvbe és a szarkofágba bezárt dolgok egymást aktiváló kölcsönhatásának beindulása. A nő kezében kezd reagálni a kulcs, mely mindent nyit, minden-hova beleillik, és a nő bele is illeszti a későbbiekben minden alkalmas nyílásba.

A könyv

A férfi és a nő által keresett tárgy azonos, de a nő könyvnek, a férfi aranykincsnek tekinti. A terep ismerője az anyagot, a jelek ismerője az értelmet keresi. A Halottak Könyve a kapu, melyen át visszatérnek világunkba a gonosz halottak, akik mintha egyenesen Sam Raimi filmjeiből találtak volna a múmiafilmbé vezető átjárót. „Ez csak egy könyv! Még soha sem lett baj az olvasásból.” – biztatja magát és társait a rettenthetetlenül könnyelmű bölcsészlány. A régi filmekben a nő az, aki leállítja, az újban ő indítja útjára, kelti életre a múmiát. Ahogy előbb ujjá a dobozon, úgy matat ajka, nyelve a tiltott szavakon. Ne tegyen, ne reagáljon, hallgasson, ne mondja ki, kiált egy férfi, de későn.

A múmia új filmgenerációt ihlető formaváltozása a Holtak könyve kulcspozíciója által intonált stílusvilágot követi, a rothadt hulla a pokol- és zombifilmekből való. „Hiszen ez még... ez még ... szaftos!” A múmia, mely külsőleg inkább zombi, vámpírként is tevékenykedik, kiszívja a testnedveket, s nem ő, kiszáradt áldozatai az igazi múmiák. Egyszer a zombifilmek naturalisztikus hullajaként jelenik meg, máskor a kísértetfilmek diffúz árnyaként leng vagy vadállatként hörög és vicsorog, s Spielberg legázoló dinoszauruszainak dühével megy neki a világnak. Máskor szétpattan, elporlik és homokviharként közlekedik, Neumann és Cronenberg légyfilmjeinek közlekedésmódját az önátplántálás, fizikai transzformációk gyors útján haladó önpostázás technikájává fejlesztve tovább. Vámpírfilmekből ered a mágikus védekező eszköz koncepciója: a múmia tart a macskától. Zombifilmekből származik a múmia garázdálkodó népe, feltámadása után a földmélyből felnyomakodó halott papjai. Pokolfilmekből jön a múmia vezérfunkciója. Az új múmiát első sorban nem a nő magáévá tétele érdekli, hanem a világé. A kiinduló fikció, mely szerint a síron túli szerelem realizációjának eszméje mozgatna mindent, az új filmben elhomályosul. A *James Bond*-filmekből származó narratíva keretében mozgunk, melyben a világ a tét, a szerelem csak kikapcsolódás. Mi szüksége lenne a fanatikus hadakat mozgósító világhódítóknak a szerelemre és a vele járó függésre és szolgaságra? Nem szeretni jön, hanem pusztítani, nem is világos, minek kell neki a nő. Nem is a holt nőt cseréli élőre, a régit újra, mint a régi filmek örök imádói, ellenkezőleg, a holtat akarja feltáplálni az élővel, mint ez a *La maschera del demonio* végén történt.

„Én támasztottam fel, én is fogom leállítani!” – fogadkozik a film hősnője, s csókot ad – Murnau receptje nyomán – a múmiának, hogy védelmezze társait. A szerelem szentélynek tekinti a testet, a múmia teste azonban odvas átjáróház, melyben rovarok nyüzsgönek. A nevét mormoló fanatikusok serege az egyik, a szájából fújt rovar légiók a múmia másik népe. Rovarok lepik el a világot, hatolnak be a testekbe, hogy belülről rágják őket, de a jelek, a könyvek betűi is rovarokként támadnak meg bennünket. A rovar nemcsak az elemi ösztönök

jele, a jelek jele is, olyan seregeké, melyeket az ember nem kontrollál. Ösztönök vagy jelek megszállottsága: két sötét démónia. Az embert átjáró idegen erők kifejezője a rovar-raj és a skarabeus-baj. A film összefüggést állít fel az Exorcist 2. messziről jövő seregei, támadó rovarfelhői és az *Alien* belülről támadó parazitái között: a rovart mindkét funkcióban megjeleníti, így válik mind az animális, mind a démoni erők alkalmas kifejezésévé.

Eklekticizmus

Az *Indiana Jones*-filmek és a Golan-Golbus produkció Rider Haggard-filmjei vurstli-turmixot csináltak az egybeolvasztott fantasztikus- és kalandműfajoktól. Az új múmiafilmek is ezt a nyomvonalat követik. Ki gondolta volna még nemrég, hogy a trükk a fantasztikum ellenségévé válhat? A mai hollywoodi stílus a trükkspecialista patronjainak felvonulási terepére korlátozza a fantasztikum funkcióját, s minden film, gondolkodás nélkül, minden előző trükköt bevet. Az átgondolatlan és gátlástalan trükkrevü felidézi a *Twister* homokviharait, a *Starship Invasion* rovarseregeit, az *Alien* embertestbe fűrődő parazitáit. Megelevenedő domborművek támadnak hőseinkre, mint Harryhausen Szindbád-filmjének gallionfigurája, a múmiákkal a lányért küzdő akcióhős végső harca Harryhausen Jason-filmjének csontsereggel hadakozó záró csúcspontját idézi, annak kisérteties és groteszk szépsége nélkül. A film végén feltáruuló titkos kincstár olyan vásári, mintha Carreras Mr. Kingje rendezte volna. Az Almásy gróf mitológiájából kölcsönzött öreg repülőgép nem viszi tovább a cselekményt. Az egész film olyan, mint a cirkuszi előadásokat lezáró bevonulás, az artisták meghajlása. Ma minden film egyszerre akar minden film lenni, s így a kölcsönzött motívumok egyike sem fejleszthető tovább. A szintaktika hangsúlyozása a játék felé, a szemantikáé az álom felé viszi el az elbeszélést. Az előbbi a paródia, a halmozás, keresztezés és fordulatok előmozdítója, az utóbbi az ősképek újraértelmezési és megfejtési igényét ösztönzi. A tömegfilm, a hetvenes évek óta, legalábbis az amerikanizáció kulturális hatókörében, az előbbi úton jár. A kincskereső kalandfilm mellett a katasztrófafilm szolgál a fantasztikum fő hígítójaként. A múmia a tíz egyiptomi csapást hozza magával: ő a katasztrófák démona, a katasztrófizmus perszifikációja. Míg a nő csókolja őt, csendesül a vihar, mivel azonban a szeretővel szemben nőtt a csapat szerepe, a kishaverként a férficsapatba integrált nő csókja nem hozhat – Murnau *Nosferatuja* módján – megoldást. A film elején nevetségessé teszik az új változat készítői a nőt, később testileg is megalázzák: a kiterítve, kikötve, mumifikálásra előkészítve látott lány mellén patkány mászkál. Mindez a test és a szerelem iránti bizonyos, a filmen végigvonuló undor kifejezése. Az első csók közben a már emberiesült múmiaarc megmutatja lényegét, s újra rothadt likacsos formát ölt. A test első rendűen nem csókolni való, inkább álnok, s tarolásra alkalmasabb, piszkos dologként jelenik meg. Ennek felel meg, hogy az élő változat rovására nő a holt hasonmás értéke. A film végén a hősnő mellett látjuk a múmiát, s az előbbi igazságaként, lemeztelenített változataként jelenik meg a szétfolyó árnylány.

A megrágalmazott múmia

Az új film a misztifikált szentimentalizmus érzelmi superhőséből zord skinhead-vezért csinál. Stephen Sommers múmiája nem bosszúálló palack-szellem, egyszerűen az élet fogyasztója, maga a világvége, a holtak visszavezetője, fordított lélekvezető, mindannak megszervezője, ami a pokol szellőző nyílásából reánk szabadul. Nem a síron túli szerelmet felfedező kultúr-

hérosz, ellenkezőleg, ez a szemünk előtt alakul át egy fanatikus társadalmat és terror-rezsimet szervező szociális hérosszá.

„Jobb a gonosz szolgálatába állni, mint az útjába állni” – hirdeti a vámpírszolgák utóda-ként bevezetett múmiaszolga. Aki elég bamba arcot tud öltetni s az Imhotep szót mormolja szüntelen, azt nem bántják a felvonuló fanatikusok, akiknél a film sem emberségesebb, midőn hősei mindenféle együttézés nélkül hajtanak bele, embert tarolva, a másképp érzők és gondolkodók furcsa, idegen tömegébe, míg egy hongkongi film hőse félbehagyja élethalál-harcát, hogy ne kelljen eltaposnia egy rovar. Az új múmia-film arab-politikája nem okos és nem is rokonszenves: egy kis – a többiektől még a fekete egyenruha által is elkülönített – elitet („örzők”-ként tálalt kommandósokat) fogad el, mely együttműködik a sírokat kirámoló kalandorokkal, akiknek tevékenységét a film korántsem a Hammer-filmek kritikus attitűdjével ábrázolja, s a helyi tömegeket teljes egészében Imhotep fanatikus népeként mutatja be, közös nevezőre hozva az élőhalottakkal és a rovarokkal.

Az Élet aranykönyve

A halál könyve múltidéző, az élet könyve múlttűző funkció, az új múmiafilm kora, úgy lát-szik, rosszban van a múlttal, fél tőle, s ezért csinál a múltat kereső Orpheusból vagy a mély-ségek útját megjáró Osirisből rémalakot. Ha a Halottak könyve feltámasztja a holtakat, az Élet könyve talán megölheti: a motívumok eme kotyvalékában a Halottak könyve ad életet és az Élet könyve öl, szuperfegyverré változik, mely halandóvá, elpusztíthatóvá teszi a múmiát. A holtak az Élet könyve tulajdonosának engedelmessé válnak, s Imhotep úgy veszti el hatalmát fölöttük, ahogyan Terence Fisher *The Mummy*-jában a pap veszítette el a kontrollt a múmia fölött. Arról hogy a skinhead vezérré vagy fanatikus vallási vezetővé átköltött múmiának élő hadai is vannak, a megoldás során megfeledkeznek.

Ledől, elsüllyed a holtak városa, a lány és két függvénye, a testvér és a szerető, összecsu-kódó folyosókon menekülnek ki a szabadba. Sikerült lerázni, felégetni a múlt és a kultúra, a történelem és emlékezet terheit, végre a cinikus cinkosok haver-csapata az egyetlen valóság. Ezáltal azonban hőseink a múmia rokonává válnak, hiszen a múltban, még a főcím előtt, a két fiatal, a pap és a kurtizán meszárólták le a férjet, az atyai fáraót, az ödipális hierarchát, ezzel egy ifjú Ödipusz legyőzte az Ödipusz komplexumot, s vele együtt minden más komp-lexumot, konfliktust és aggályt, felszámolta a szülőfigurát, elrabolta a nőt, megalapította az ifjúságkultusz birodalmát, egyúttal azonban a könyörtelen ösztönfelszabadítással mentesítette magát a gyász és a kultúrateremtés feladatától, s az elfogulatlan szabadosságot és kegyetlen-séget nyilvánította az új nemzedék életrealitásának bizonyosságává és életvalóságának egyetlen organizátorává. A könyörtelen vágy démonnöje és a gyilkos szerető is ókori haver-csapat, kik körül megindul az összeomlás, mely a várost elhagyó maiak lába nyomán befe-jeződik. Az anti-ödipális ifjúságkultusznak felel meg, a női élőhalott, a nyers vágydémon, a fáraót eláruló szexlány erotikus fölénye, győzelme a kultúrnök felett: a múmia őt keresi és nem a modern szépséget, akit csak eszköznek tekint.

Stephen Sommers *The Mummy*-jának titka, hogy a Jó Harcosai, miközben az Elvetemült Gonoszok ellen harcolnak, csak saját viselkedésük mélyebb törvényeinek nyílt kifejezését számolják fel, mely a múltban vagy a perifériákon nyíltan fejeződik ki, míg a jelenben vagy a centrumban ravasz dialektikával képes a maga szolgálatába állítani látszat és lényeg ellent-mondását. Ha mindkét tábor lényege a legázoló kegyetlenség, és nincs harmadik tábor, akkor

nem azok-e az igazabbak, akik ezt nem álcázzák kegyességgé? Ezzel próbáljuk magyarázni a visszas utóérzést, ami az új The Mummy után marad a nézőben.

1.6.4. Stephen Sommers: The Mummy Returns (2001)

Újra indul a szent sírokat feltörő expedíció, mely ismét kiváltja a világvégével fenyegető örök feltámadását, s ezúttal mindez családi vállalkozás. Sommers családi filmet készít, amennyiben közös nevezőt keres a gyereknézők és az örök gyerekek között, hogy az egész családot a moziba vonzza; ennek érdekében a filmnek témája is a család. Az összes kalandok együttese felfogható úgy, mint egy családi kirándulás fantasztikus kiszínezése. Az első rész kalandora és könyvtárosnője immár házaspár, akik gyermekükkel járnak a világot. Az egykori kertvárosi család mobil harci egységgé változott. (Mobilitásával függ össze gyakori csonkasága, pl. az *Alkonyattól pirkadatig* vagy a *Testrablók* Abel Ferrara-féle változata esetében: a mobil harci egység természetéhez tartozik, hogy fogyatkozik.) A nemek távolsága és a szerelem rejtélye, a Freund- vagy a Fisher-filmek problematikája elévült, ez már a szerelem utánja, és nem az egymás megfejtéséért és megszerzéséért folytatott harcok, mégsem a szappanopera mindennapi gondjainak vagyunk tanúi, ellenkezőleg, a kaland – mint a szerelem következménye és immár nem előzménye – krónikussá válása a mindennapi élet megszületni nem tudásáról tanúskodik.

A nő a nyomkereső, a férfi a harcos, a kisfiú a felesleges harmadik, a vállalkozás akadálya, ami a régi egzotikus útifilmekben a nő volt, épp ezáltal nő a gyermek jelentősége a cselekmény során, örökölve azt az átértékelődési mechanizmust, melynek értelmében a kezdeti akadályozó erő hajtóerővé, a kezdeti probléma problémamegoldó tényezővé, s a perifériális alak centrálissá válik. A gyermek középpont felé való eltolódása a régi múmiafilm alapvetően erotikus tematikája kibontakozása ellenében hat. A nő jelöli ki az úticélt, méghozzá a férfi ölelésében, átölelt, szeretett nőként vázolja fel azt, elveszett oázist a sivatag közepén. Robert Day: *She* című filmjében ugyanez az útiprogram teljességgel áterotizált, itt azonban a kifejtés azonnal megfosztja az erotikus értelmezés jogától: az oázisban nyugszik Anubisz isten démonserege és a Skorpiókirály, akik ötezer évenként bekövetkező feltámadásakor a lelkét a gonosz istennek eladó rémkirály megölésével kell megakadályozni a világvégét.

Az izgága dolgozó nő, Egyiptom titkainak megszállottja az expedíció hajtóereje, akit a férj zsörtölődve követ. A kalandor múltú férfi van otthon a sivatagban, amely azonban nem őt, hanem a nőt vonzza, mintha a férj múltja lenne a feleség jövője; az előbbi kalandorból akarna polgárrá válni, míg az utóbbi polgárból kalandorrá válik. Ha az egyiket (Johnt) a reterritorializáció szükséglete hajtja, a másik (Evelyn) deterritorialitálja a családot. Ezúttal az anya teszi az utóbbit, miáltal a gondoskodó funkciók a férjre hárulnak. A fétistárgyakat és titkokat hajszólo asszony, akit anyaként ér el a kamaszkor, elveszti az intrikusok kezére került fiát. A gyermek visszaszerzése a másodlagos feladat, mely a lezárás felé hajtja a cselekményt: a film második felében elhomályosulnak a könyvekből kibányászott elsődleges célok. A felfedező, hódító expedíció során, amint a felpiszkált idegen örök támadásba lendülnek, az érdeklődés a kutatásról és szerzésről a család mentésére és összetartására helyeződik át.

A nő a húzóerő, mégis sikerül megmenteni nemi jellegét, nem válik férfias harcossá, mert az expedíciót olyan plusz érzékenység által vezeti, mellyel a férfi nem rendelkezik. „Mintha

már jártam volna itt.” – néz körül az asszony a föld alatti folyosók mélyén. Férj: „Itt három-ezer éve nem járt senki!” Feleség (kinyitva a rejtekajtót): „Akkor honnan tudom, hogy merre kell menni?” Ha a férfi halad elől, a csákány dolgozik, mellyel falakat bont, műkincseket rombol; ha a nő lép előre, fölösleges a barbár romboló eszköz, a finom kéz értő érintésére minden nyílik magától. A nő azonban nem tudja, amit a keze tud. A nő látja a múltat, a poros halott világ ragyogó, friss, élő világgá változik a szemében, de nem érti, amit lát. Egy feminin anamnézist állít szembe a film a maskulin amnéziával, mely utóbbi a destruktivitás pótlékára szorul. A misztikus anamnézis leválik a szerelmi szárlól, nem a szeretők közös emlékezete hívja elő a múltat. Az időbeli honvágó témája elkülönül a szerelmi vágyétól. A feminin anamnézis mintha a Deleuze és Guattari által leírt deterritorializációt kompenzálná: az anamnézis a reterritorializáció áthelyezése az időbe, egy időbeli östér visszaszerzése. A nő síron túli emlékezete a múlt térképe. Az első részben térkép vezet a kalandot, melynek elége után a férfi legyint: „a fejemben van a térkép”, a második részben maga a nő az élő térkép. Az idegen táj hívja elő a bevilanó emlékeket, melyek vezetnek, a táj rejtőzködő aspektusát világitva át.

A múltban két nő, Nefertiri (Rachel Weisz) és Anaxanamun (Patricia Velasquez) harcolnak egymással, a fáraó lánya és leendő felesége (mint potenciális mostoha, szexmostoha). Miután Anaxanamun és Imhotep, a bűnös szeretők megölik a fáraót, a könyvtárosnőnek mint Nefertiri reinkarnációjának a feladata, hogy megakadályozza a bűnös fríg beteljesedését, mely egyúttal, mivel sem az erotikus szimbolika, sem a szerelmi melodramatika nem erős, pusztán a cselekményt mozgásban tartó formula, erősítésre szorul, s így tetézik meg a szerelmi bűnt a világvége toposzával. A bűnös szerelem absztrakt érdektelensége a hősnő alakjára is visszahat. Növeli jelentőségét, hogy három arca és életre tesz szert, mint anya és háziasszony, könyvtáros és tudósnő illetve óegyiptomi hercegnő, de az asszony három arca és élete együtt sem tesz ki a Freund-filméhez hasonló, vonzóan titokzatos és erotikus nőt.

Sommers filmjében a szeretői funkció és vele az erotika a hősnőről leválasztva, Anaxanamun funkciójaként bontakozik ki. Az évezredek előtt egymást elvesztő szerelmesek melodráma ezúttal, a családfilm komikus csapataként felléptetett angolszászokkal szemben, teljes egészében az egzotikus intrikusok táborába áttolva bontakozik ki. A síron túli szerelem az intrikusok szerelme: Anaxanamun erotikusabb a hősnőnél, a film is pikánsabban találja, nemcsak többet mutat testéből, nemcsak dekoratívabban stilizálja, a hősnő komikaként való értelmezése által is akaratlanul a másik nő érzéki, asszonyi erejét fokozza. Ha végül erotikus perverzióvá is értelmezik át a gonoszoknak kiutalt síron túli szerelmet, ez sem változtat rajta, hogy vele jár a regenerációs szimbolika, a lázadás az elmúlás ellen, a szépség és szerelem visszakövetelése a múlt időtől, ami így a gonosz privilégiuma lesz. Míg eredetileg az ókorban szétválasztott szerelmespár egyik fele reinkarnálódott az angol nőben, ezúttal új Elektrát formálnak belőle, akinek feladata, hogy bosszút álljon a szeretők által megtámadott családért (melyet azok mind a múltban, mind a jelenben ismételtlen veszélyeztetnek). A könyvtárosnő búvárkodása a régi könyvekben a tudattalan Elektra tudattalan bosszúkomplexusának kifejezése, aki nem tudja, hogy a maga titka, évezredek rossz emléke, őstraumája nyomait kutatja. A tudósnő törekvéseinek igaz mivoltát nem a tudományelmélet, hanem a pszichanalízis hivatott feltárni: korántsem érdek nélkül nyomoz. A kincsvadász férj vagy báty kezdetől elismerik törekvéseik önző mivoltát, míg a nőt a kíváncsiság és a kutatás szenvedélyé-

nek illúziója motiválja, ez azonban csak fedő motívum, a film végül mindent önző indítékokra vezet vissza.

A dezertizált dolgozó- és csavargónőben nem a múmia szerelme, hanem annak egykori ellenfele születik újjá egyiptomi Elektraként, akinek nem egy anyai Klütaimeszstrával, hanem egy kortárs-csoporti rivális típussal, a tinédzser nézők számára átélhetőbb konkurenciával kell megharcolnia. Az Elektra-komplexum nem az anyára irányuló féltékenységi és rivalitásdráma, csak az apa lelki örököseként kapott feladat kifejezője. Így az egyiptomi Elektra egyben női Hamlet is, ezért csak a megbízatást képviseli, míg férje a cselekvő kivitelezést. Józan racionalizmus írja át a Hamlet-dramát: Ophelia nem segíthetett Hamleten, ezért legyen most Hamlet nő, társa pedig férfiasan hatékony cselekvő típus. A munkamegosztás, a „teamwork” mindent megold. Asta Nielsen *Hamletjében* a késedelmeskedő cselekvést magyarázza a női szituáció és lélek bonyolultsága, míg itt a kollektivisták racionalizáció indoklásául szolgál.

A tragikus vámpírrománc (pl. *The Living Dead Girl*) a vámpírdráma kései leszármazottja, míg a múmiarománc a múmia filmmitoszáinak melodramatikus alapalakja, a posztmodernben azonban épp a mítosz alapalakja válik defektessé, a melodramatikus változat lényegéből lesz az absztrakt kiinduló formula, mely elindítani igen, de vezetni nem képes a cselekményt. Mivel a szeretők intrikussá lettek, intrikai célokkal kell dinamizálni a melodramatikus motívumokat. Imhotep és feltámasztói célja a démonsereg megszerzése, míg a hősköké a világ megmentése, mely utóbbi szépséghibája, hogy ők mozgósítják a nyugvó erőket, így az ő művük mindaz, amitől mentik a világot.

A múmia nem találja meg az idők egyik végén elveszett nőt az idők másik végén meglelt nőben: Anaxanamun végül elárulja, veszni hagyja őt. Ha a kalandfilm hősét mozgató formálisan tetszőleges és légből kapott cél nem az erotikát megszólító fétis, akkor egyszerűen az agresszivitás kiváltója. Ha nem az agresszivitást fékező, átalakító és nemes munkára fogó, pacifikáló vágytárgy az úticél, akkor az agresszivitást ajzó valami, egy másfajta, kegyetlen és kietlen sóvárság tárgya, a hatalom sóvárságáé. A halálból visszahozó mágia végül nem a szerelmet, hanem a háborút, nem az imádott nőt, hanem a gyűlölet démonseregét nyeri vissza. De ha a múmiát ébresztő fekete mágia nem a síron túli szerelem beteljesedése, hanem az egyetlen beteljesedése, amit ez a sóvár sívárság, az impotens világ ajzottsága még ismer, a hatalomé, akkor a hatalom sem akármilyen hatalom, hanem annak korlátlan önkényként elképzelt legdegeneráltabb alakja. E hatalom építésének nincs más mértéke, mint minden más rombolása: a hatalom joga a minden másnak fittyet hányás joga.

A síron túli szerelem csak perverzió, a hatalom csak önkény. A múmia sem a régi, nemesen gyászos és a kárhozatot méltósággal viselő figura. Az új stílusú múmiák öröklik a pokolfilmek őrző, hiperaktív démonainak megjelenés- és reagálásmódját, mellyel üres, céltalan automatizmussá fokozzák le a gonoszság öncélúságát. A démonizált múmiák a reflexek eredeti feltétlenségét realizálják, mely riasztó a mindent közvetítetté és feltételelessé tevő kultúra számára. Az új múmiatípus ugyanolyan dühkóros őrző, mint Spielberg cápája vagy tyrannosaurusus illetve Carpenter, Rodriguez vagy Sommers vámpírjai. A pokolfilmi démon és mostmár az örökébe lépő múmia jellemzője is a rossz szándék azonnali és korlát nélküli teljesítménnyé válása: a gondolat mindenhatóságának eszméjét a kor a rossz gondolat, a kegyetlen eszme, a rossz szándék mindenhatóságának képeként érzi csak hitelesnek és tudja narratívan realizálni. A gonosz szándék tesz szert a démonban, és most már a múmiában is,

a megtestesülés omnipotenciájára. A melodramatikus horrorként született múmiafilm végül, az egzotikus kalandfilm közvetítésével, háborús eposszá válik. A népek háborúja, a polgárháború és a kommandós tematika egyesítése szolgálja a feszültség ébren tartását, azt sugallva, hogy ember és ember, nép és nép viszonyának eredendő közege a meghasonlás, melynek természetes kiélési formája a rombolás. A férj kezében fegyver van, a feleség kezében könyv, a gyermek kezében könyv és fegyver, de itt a könyv is fegyver. Már az *Ann of the Indies* hajóorvosa is a leghatékonyabb fegyverként dicsóítja a könyvet, konkrétan a bibliát.

Hol vannak a nyugati civilizáció ajándékai, még akár kétes értékű ajándékai is? A sírablók mindent a magukénak tekintenek, nem hoznak, csak visznek. A férfin a jel, a fián a karperec, amely mágikus eszközként, s egyúttal irányítúként a helyszínre vezet, a nőnek pedig álmai magyarázzák a történeteket. A nyugati újnómádok nem jámbor, bábész turisták, ellenkezőleg, gyakorló világhódítók, egy virtuális janicsársereg elemi csapatteste, míg az egyiptomiak legyőzendő ellenfelek a saját hazájukban. A film végén megindul a fehérekkel együttműködő fekete sereg, arab az arab ellen: polgárháborúként elképzelt világmentés. A film készítői érzik, hogy vannak a koncepcióban szépséghibák, melyeket verbális és formális eszközökkel akarnak korigálni. „Aki nem becsüli meg a múltat, annak nincs jövője.” – magyarázza a fekete sereg parancsnoka, miközben épp a titáni és isteni elődgenerációkat veri vissza a múltba. A koncepció egyik pólusa a fehér ember, a hódító, a másik pólus Imhotep, aki kívül pap, belül harcos, a jelen megtérítője a múlthoz, mint tradicionális karizmatikus diktátor, a típus egész félelmetességével; a két pólus közötti középtag pedig a fekete sereg vezére lenne, kívül harcos, belül pap, aki néha besegít a fehérek harcaiban, de végül azoknak kell őt is megmenteni, így valójában első sorban alibiként kell jelen lennie. A kalandfilm logikája megköveteli, hogy ne ábrázolják hőseit széplelekként: „törve, zúzva, lövöldözve, a barátokat meglövetve” – így jellemzi néger barátja a hős, igazi gyarmatosító típus, stílusát. Mégsem a szabadon garázdálkodó, lövöldöző és csákányozó nyugatiak, hanem az egyiptomiak a világvége előidézői, a drámai koncepció kinevezett gonosztevői. A mágusok tizenkét törzsének főnökei együttműködnek a britekkel (a komprádorburzsoázia szépítő stilizációjaként), akik pedig nem működnek együtt, azokat az ügyes trükktechnikusok skorpióknak vagy démonoknak látatják velünk. „Ezek a rémes kis pigmeusok...a helybélieliek...” – így aposztrofálja a film rosszkedvű akcióhőse a helyi kultúra népét.

Amikor a „gonoszok” csapata a túsul ejtett fehér kislíúval vonul Afrika belseje felé, előbb római legionáriusok majd napóleoni hódítók sivatagi klíma által mumifikált holtteste mellett haladnak el, szinte mint egy felszabadító sereg az évezredek inváziói kudarcainak tanúságai mellett. Amennyiben *A múmia visszatér* valóban működő, érzelmileg megszólítani képes, profi kalandfilm, ha megfordítva is, valamit tartalmaznia kell az igazságból. A film semmiképp sem szándékolta, ám koherens dekonstruktív olvasatában a fehér janicsár család kalandja csak egy újabb napóleoni vállalkozás, már megint egy invázió, s ha így van, akkor az istenek, démonok, emberek és állatok, egészen a skorpióig és skarabeus bogarakig, minden, ami él és mozog, ami ember feletti, ember alatti és emberi, – mind ellenállók. Ha így olvassuk a filmet, akkor a bukott forradalmak és ellenállási mozgalmak történetéről szóló fantasztikus álmok a démonébresztő kaland. A felébresztett démonok irányíthatatlanok, ezért nem vehet igénybe akármilyen szörnyhatalmakat a felszabadulás, melyet épp azért lehet ma a gyarmatosítás felmentése, sőt idealizálása érdekében démonizálni, mert valóban szövetke-

zett démoni és aljas, kegyetlenül primitív erőkkal, bár, ahogy a filmben ez szintén jelen van, ezeket a hódítók ébresztik, nem az ellenállók.

Nemcsak a helyi kultúrákról ad a neoimperializmus elriasztó képet, hanem a velük összefonódott tradicionális vallásosság formáiról is. Imhotep kenetes papi típusként való megjelenítésével a new age a maga megnyugtató, sőt lenyugtató jellegű eszmeturmixa nevében vádolja a szemszögéből túl keménynek erősnek érzett autentikus vallásokat. A posztmodern tömeg a vallást kényelmes vasárnapi kikapcsolódásként szeretné élvezni. A new age giccses álvallásként üzen hadat a valódi vallásosság formáinak. A film végén a rémes és hatalmas arab küld vízfalat a fehér világmegmentők ellen, ahogy Cecil B. de Mille *Tízparancsolatában* Mózes küldte ugyanazt Egyiptom ellen. Ez is arra utal, a film készítői valahol szakadatlan érzik, hogy ma az USA Egyiptom, melynek egyiptomi fogságából a népek szabadulni próbálnak.

A jelenben anyát öl Anaxanamun, aki a múltban apát. Az ókori múltban apjától megfosztott nő, Evelyn=Nefertiti a jelenben anya, kitől a hetériai nő megfosztja családját. Sajátos anyayilkosság: az anyává vált nőt öli meg az anyává nem vált, az asszonyt a kurtizán, a tudós nőt a harcos nő. Az anya több önmagánál, mert fia van, akit megtanított az óegyiptomi jelekre, így az fel tudja támasztani őt a Holtak könyve segítségével. Az ígéretet, melyet Imhotep tett Anaxanamunnak, a kisfiú teljesíti anyjával szemben. Az ókori apjalánya újkori fiaanyjaként támad fel, mindig a szexdémonnal konfrontálva, s vele szemben mindig valamilyen családias relációt jelölve. Az erotika öl, a család ellenben regenerációs szimbólum: az „egész család filmje” megnyugtató és érzelmileg integráló szerepe követeli ezt.

Az anyát vissza kell hozni az alvilágból, a démonokat pedig vissza kell küldeni oda. Két férfi lóg végül a pokol torka felett, az akcióhős és a múmia. A modern (= fehér) nő segít a maga emberének, míg az ősi nőképet képviselő arab hercegnő kereket old. A tradicionális nő az önző bestia és a modern nő az áldozathozó szent asszony? Ha így volna, jogos volna, hogy a felújított egyiptomi csapások trükkzaporából csak a nyugati kiscsalád jut ki élve és sértetlenül, műkincset is zsákmányolva, ami megint csak megnyugtató a nyugati nézőt, hogy övé a világ, a többiek pedig arra neveli, hogy ők is valami kis koncot várjanak a kollaborációs hajlandóságtól. A család megmentése, összeszova a világ megmentésével, valójában a gyarmatbirodalom depolitizált szimbolika keretei között történő ügyes regenerálása, s egyúttal minden lehetséges lázadás és hatalomváltás preventív démonizálása. Vajon nem mond-e ellent mindennek, hogy a hőst néger barátja szállítja a tett színhelyére? Ha a fehér mitológiában megjelenik a néger, mint a fehér ember barátja, munkatársa, ő is az amerikanizált világ értékrendjét és hegemoniáját védelmezi, nem alternatívát képvisel. A „fehér néger” a XX. század közepén a saját kultúrája ellen lázadó, saját civilizációjából kivonuló fehér embert jelentette. A mai amerikai filmben ennek fordítottja jelenik meg, a „fehér lelkű” néger, a fehérek értékrendjéért és civilizációjáért harcoló lelkes, általában „afroamerikai” itt azonban egyenesen „afroafrikai” anti-Svejk, mint dupla funkció, egyszerre invázor és alibije is az invázióknak.

1.7. Ördög és pokol (A rémtől a rémvilágig)

1.7.1. A sátán mint csábító

A modern pokolfilm a gonosz kettős emancipációján alapul. Előbb a mennytől emancipálódik a pokol, nélküle is felléphet, az ördög pedig emancipálódik Fausttól, nem a nagysággal vív párbajt, csupán a kicsinységgel, a jelentéktelenséggel játszik. A cselekmény tétje nem az üdv, hanem a visszatérés a kárhozattól a banalitásba, melyek között azonban így csak mennyiségi vagy felszíni különbség van: megtérni a banalitásba annyi, mint a kárhozattól mélyéről ismét felvergődni a felszínre. A kiegyenlített, kétértékű, hagyományos világkép ördöge akár meg is bukhat, az új ördögfilm gonosza csupán visszahúzódik. Isten haláláról gyakran ad hírt a modernség, az ördögéről soha.

A horrorműfajban azok a filmek tökéletesebbek és erőteljesebbek, amelyekben nincs menny, csak pokolkörök, s a mindenkori felsőbb kör lakójának feladata, hogy visszaszorítsa az alsók invázióját, mely, miután az utóbbiak megtizedelték a felsőket, sikerül is. Az újabb pokolfilmekben ily módon a pokolkörök harcaként jelenik meg a világ ontológiai alapstruktúrája. A mennyeiről levált pokoli narratíva történetének nyomon követése, e narratíva rendkívüli életképességét tanúsítja. Úgy tűnik, a pokol olyan eredeti élmények lerakódóhelye, olyan onto- és filogenetikusan primér traumák összefoglaló absztrakciója, melyekhez képest a reménybeli megoldások lerakata, a menny, másodlagos.

A mai horrorban helyreáll a transzcendenciával való kapcsolat, mely a mítoszok szerint a történelmi idők kezdetén megszakadt. A történelem az istenváró emberiség magára hagyott önemésztésének története; a pokolfilmben végre jelt ad, eljön a transzcendencia, de nem megváltásként, hanem az emberiséget az önemésztéstől legfeljebb azáltal „megváltó” nagyúr látogatásaként, hogy ezután ő, a felemésztő transzcendencia megtestesülése emészti el, amit ér. A múltban közvetlen volt a kapcsolat Istennel (az istenekkel), tanították a régi mítoszok; a mai pokolfilm ezt sajátosan konkretizálja: a kapcsolat közvetlen volt (és lesz is, ha a történelmi időket újra leváltja a szent idő), de nem az Istennel, hanem az ördöggel, nem a mennyel, hanem a pokollal.

Murnau *Faustja* elején egy fekete és egy fehér szárnyú túlvilági lény vitázik és köt fogadást Faust lelkére: ördög és angyal. Az ördög a be nem vált, bukott angyal, vagy az angyal nem vált be ördögnek? A filmek nem mindig úgy működnek, ahogy szereplőik nyilatkoznak a témáról. „Te hiszel a Sátánban?” – kérdi a *Halálosztó 2.* hősnője a papot. „Én Istenben hiszek.” – feleli az. „De ha Isten van, akkor Sátán is van, nem?” – kérdi a nő. A film azonban fordított logikával működik, hisz csak egy sátáni lény jelenik meg benne, így legfeljebb ebből következtethet, hogy valami istenfélének is kell lennie. Az említett filmekben még folyik a vita, de más filmekben (pl. *Hellraiser*, *A gonosz halott*) olyan primitív világképeket hoznak felszínre a kulturális emlékezet mélységeiből szorongásaink, melyekben az etikus istenképletnek nincs helye, kontextusukban nem értelmezhető. Murnau *Faustjában* az égiszű Mefisztó fekete köpenybe burkolja a várost, utóbb pedig úgy néz le arca a város tetői felett, mint a felhős ég.

Azokban a filmekben, amelyekben papok vagy egyházi szervezetek jelennek meg, ezek ugyanúgy próbálják visszaszorítani a feltörő primér káoszt, mint a többi filmben a köznapi emberek. A *Halálosztó 2.* papjának nincs más funkciója, mint *A gonosz halott* boltoslegényének.

A *mysterium fascinans* ezáltal olyan viszonyba kerül a *mysterium tremendum*-mal, amely banalitás és az iszonyatos szentség viszonyát ismétli. A művészetek történetében a mennytől emancipálódik a pokol, de a pokol lázadása, mint a fantázia történetének végpontja, csak fordított tükörképe a kezdetnek, melyben a mennynek kellett emancipálódnia a pokoltól. A *Necronomicon* című film első epizódja az elvesztett, szeretett feleség feltámasztása, a második epizód a saját élet tartósításának kísérlete. A két vállalkozás eredménye fordított módon kártékony: a feltámasztott társ a mi életünket fenyegeti, a halált legyőző én a társakat. Mindkét esetben a múlt a jövő parazitája, a múlt a jövőket lenni nem hagyó romlott és romboló hatalom. A *Warlock* című filmben a sátáni küldött feladata visszalopni és egyesíteni az egykor három részre szakított ördögi bibliát, mely képes semmivé tenni a teremtést, hogy a romlás váljék a világ létmódjává. (A fejlődéshit feladása a tudományban és az „új” mint esztétikai érték elvetése a művészetben nem a világvége mint tény megállapítása és akceptálása-e? A populáris kultúra azonban lázadzik e vég ellen, melybe a magas kultúra belenyugodni látszik, hogy a betegség hasznát, a veszteség nyereségét keresse és élvezze.) A *Warlock* fantasztikus intrikusa a múltból jön, s célja a jövő végleges megsemmisítése. Az elmúlás maga a kudarc, megmenteni és fennmaradni képtelen, tehetetlen szétfoslás, a már-nem-lét a létromlás tendenciája, s a rontás színhelye a terjengő pokol, mint elnyelő seholsem, mely mindenütt ott lappang. A pokol nyel el mindent, ami elmúlt. A kezdet káosza visszatér a halottak birodalmaként. „Amíg ezt a virágot nem éri napfény, soha nem fog elhervadni.” – mutat a *Necronomicon* tudósa egy rózsát. A halál becsapása örök sötétben élő hideg világot alkot. Az elmúlás elleni lázadás az Isten elleni lázadás, a sátáni östett új formája. Az elmúlással szembeni engedetlenség által az ember istenként akarja konstituálni magát, az istenként ágáló nem-isten azonban ördög, démon.

A pokol imaginárius múzeum. Olyan elmúlt dolgok imaginárius múzeuma, melyek nem nyugszanak bele az imaginárius létformába. Amíg lázadnak az elmúlás ellen és tért akarnak foglalni a létben, a pokol történetéhez tartoznak, ha belenyugszanak az elmúlásba, attól kezdve művészettörténeti tények. Minden dolog legalább kétszer tér vissza, először rút és pokoli, ördögi, majd megszépült, angyali, művészi, esztétikai formában. A *Halálosztó 1.* című filmben a műgyűjtő szobrokat mutat: „Az elveszett istenek terme, akiket tegnap imádtak, mára azonban elfeledték őket.” Az elveszett mennyek poklokká válnak, az elveszett istenek ördögökké. A pokol a lesüllyedt mennyek raktára. Az istenek jönnek-mennek, mindig új kerekedik felül, a pokol azonban örök mindent elnyelő.

Nem blaszfémia-e minden fantasztikum? S nem nő-e a blaszfémia frivolitása? A „szent” képzetek sokszoros, s minden alkalommal létmódot váltó visszatéréséről is beszélhetünk. Előbb pokoliként térnek vissza, majd művészi formában, és végül szórakozásként. Ha a bukott hitek és elmúlt esztétikai korszakok értékei átmennek szórakozásba, játékba, de újra felismerik, megsejtik eredeti pátosukat, akkor nyilvánítják a szórakozást giccsé, 1./ nem viselve el a könnyed frivolitás és az ezen átvilágító, újra felismerhetővé váló „szentség” blaszfémikus kombinációját, és 2./ védelmezni akarva a szentség így, a játék álarcában visszatérő érzékibb formáitól, az időközben uralomra jutott szublimáltabb, teoretikusabb, feltételesebb formákat.

A fantasy filmekben csodák által győzi le a rend a káoszt, tehát csoda, hogy nemcsak káosz van, hanem rend is. A fantasy visszaveri a poklot, epizóddá értékeli át a lét ősananyagát. Nem a sátán bukott angyal, az angyal a pokol ellen lázadó, bűnbánó sátán. A történelem előtti

mitikus képzetekből épült horrorban csak pokol van, a varázsmesei fantasy utólagos hozadéka a menny. Ezért a gonosz az erkölcs felfedezője, a jó a rossz (a gonosz, a durva, a kezdetleges, a pusztá életösztön) meghasonlásának terméke. Halálösztön, azaz áldozat nélkül nincsen jó. A jó akkor kezdődik, ha valami másnak a léte fontosabb, mint az ember élete. A pokolfilm mint műfaj előre törése jelzőkészülék, ami eme „fontosabb” dolgok eltűnését jelzi. Nem ellentmondás-e, ha azt állítjuk, hogy az elveszett mennyek pokolra süllyednek, s egyúttal azt is, hogy a pokol az első? A kérdésre épp a meghasonlás eszméje válaszol: a pokol meghasonlása, az életösztön meghasonlása által emelkedik ki, az áldozat eszméje hajtóerejével emelkedik fel a menny a pokolból, melyet az szakadatlanul ostromol, s ha visszaveszi, elnyeli, új menny lép a helyére.

René Clair *Az ördög szépsége* című művére vetünk egy pillantást a klasszikus ördögfilm példájaként. Minek még könyvek fölé hajolni, gúnyolja az ördög Faustot, a vén tudóst, semmit sem tudtál meg belőlük. A XX. század nyolcvanas éveitől, a pragmatikus neokapitalizmusban a könyv a pokol bejárata és foglalata, míg René Clair filmjében a világfí, az élet hercege (Gérard Philippe) áll szemben a szórakozott professzorról (Michel Simon), az életre való szép ember lép fel – előlegezve a *Dr. Jekyll*-filmek második generációját, melyekben a gonosz a szép – a pokol képviselőjében, mint Mefisztó, Lucifer küldötte, ki lelkekkel ügynököl. A démon a halállal riogat, s új életet kínál: életet a könyvek, nőket a betűk helyett.

Faust mint tudós polgár, független értelmiségi, morális írástudó, nehezen elcsábítható, ezért Mefisztó ízelítőt ajánl, kötelezettség nélküli konzumciót: testet cserélnek, a tudós kapja az ifjú testet, az ördög pedig a vénemberbe költözik. A film hátralevő részében Michel Simon játssza Mefisztót, Gérard Philippe pedig Faustot. Előbb a fiatal test az ördögi csábító és az öregember az én, utóbb a fiatal az én és az öreg az ördögi kísértő. Az öregség minden kudarc és megghiúsulás foglalata, a virágzó fiatalág pedig minden teljesíthetetlen ambícióé. Az öreg Faust boldogságra vágyik, a fiatal befutottságra, sikerre. Ennek értékeit a hatalom, amazét a szerelem képe foglalja össze. Mindenki arra vágyik, amije nincs, az öreg szerelemre, a fiatal hatalomra, pozícióra. (S ez nem azt jelenti-e, hogy valamikor minden megvan, de nem akkor, amikor fontos, vagy hogy ami megvan, az nem fontos?)

„Használd ki az ifjúságot!” – tanácsolja az ördög. A fiatal Faust boldogan nyújtózik új testében. Megnéz egy nőt, egy fát, egy csillagot, s végül újra a nőt. Vándorcirkusz hozza Margitot (Nicole Besnard), fesletten édes zene kíséretében. „Mennyi idős?” – kérdi később Faust a lánytól. „Tizenkilenc. Mit nevet? Hisz maga sem sokkal idősebb!” – feleli a vénembernek a tüzes, dacos lány. Faust, aki előbb volt öreg, s utóbb lett fiatal, nosztalgiával tekint Margitra, mert a lány érzései olyan dolgokat éreznek, amelyeket Faust tudása nem tudhat soha. A titokzatos udvarló képlete: elmúlt élet szelleme a jelen álarcában. Sűrített másidejűség, mint minden kultúra. Faust nem vallja be múltját: "Elfelejtettem." – „Így felejt el majd engem is!” – viszonozza a lány.

Az ördög mint udvaronc, karrierista és életművész, kaján bakkecskeként, vérbő Falstaffként tanítja élni a fiatalembert. Faust, miután megízlelte a nagyvilági örömeket, visszakerül az istállóba, hol nincstelen fiatalemberként kezdte új életét. A csavargó álma volt mindez, tanítja az ördög, de valóság lehet, ha eladja lelkét. A szegény a gazdag álma vagy a gazdag a szegényé? A nyomor álmodott a boldogságról vagy csak az ördög küldötte lidérces álom a nyomor? A gazdag öregembernek jutnak a címek, rangok és tárgyi birtokok, míg a fiatalnak az érzéki-anyagi élet eleven benyomásainak gazdagsága és a viszonzott érzelmek.

Faust nem tudja, hogy mindazt birtokolja, amit a sátán vágyálomként talál, a lehetőségek teljességének kulcsát, az élet elevenségének teljességét, ezért végül eladja lelkét. Így készül el a vérrel írt szerződés, melynek értelmében életében az ördög Faust szolgája, az örökkévalóságban azonban ő az ördögé. Azaz, ha mindent meg is kap, amire az emberek vágnak, amit az élettől követelnek, végül üres marad, a sikerek és gyönyörök ára valamilyen posztmortális depresszió: ez a kárhozat, a pokolra szállás. Az ördögi szerződés lényege, hogy az áldozat lelke örökké valóan a sátáné, s így ő valójában a sátán szolgája, de a földi életben eljártsszák, mintha fordítva lenne. Ennek érdekében, a szolgálat érzéstelenítését, a lélek elkábítását szolgálják a sátáni szolgáltatások. Mindennek eredménye pedig a „rossz közérzet a kultúrában”: a posztmortális depresszió megszállja az életet, melyből hiányzik a szabad elevenség.

A Mefisztó bőrében élő Faust, a Faust bőrében élő Mefisztó társaságában, homokból gyárt aranyat a nagyherceg számára, elcsábítva közben a nagyhercegnőt (Simone Valère), a feketével szembeállított szőke nőt, a cirkuszhercegnővel szembeállított igazi hercegnőt, ki szintén olyan arany, amely homokká válik, luxustárgy, szabadísz, sikerszimbólum. Az ódon német kislejelemlést elárasztja az arany, Faust és Mefisztó gazdasági csodát produkálnak, de végül minden arany visszaváltozik homokká, az eufóriát követi a depresszió. A közgazdásznak végül nincs sikerélménye, de a természettudósnak sem. Az emberiség boldogítására kiagyalt találmányokból sorra szörnyűségek lesznek, míg eljutunk az atombomba víziójáig. Az államférfi sem boldogabb: az emberi társadalmat megújító Faust akasztófákat lát a jövő társadalmát megmutató ördögi tükörben. „Mit kezdjek a hatalommal?” – kérdi az ördögöt. Mefisztó tanítása szerint egyforma minden hatalom, s a teljhatalom öncél. A világhi prózai sárkánynak látja a megunt hercegnőt, s más nőket ölel, kik szintén nem teszik boldoggá.

A csalódott Faust inkognitóban jár vissza a cigánylányhoz. „Melletted megtalálhattam volna a boldogságot.” Az igazságot eleve kinyilatkoztatták a gyermeki trivialitás egyszerű szimbólumai. Ennyiben *Az ördög szépsége* már a *Nyolc és fél* előzménye. Csak a cirkusz szereny csillogása, jótékony oldottsága, gyermeki jámborsága szelídíti meg az élet maszkarálját, mely csak itt nem tűnik létünket gúnyoló haláltáncnak. René Clair filmje az előlegezett *Nyolc és fél* összefüggéseibe írja bele a felidézett Victor Hugo regény, A párizsi Notre Dame motívumait. Miután homokká lett az arany, a nép fellázad, s bűnbak kell, a boszorkánnyá kikiáltott lányt, új Esmeraldát szolgáltatják ki a népharagnak. Ez is Mefisztó csapdája, ki ezúttal a lány lelkére vadászik. Faust szerződését is a lány elé tárja: csak a pokolban egyesülhetnek. A lány azonban, mint szenvedélyes népi naiva, nem hisz a gonosz főhatalmában, kidobja az ördögi szerződést az ablakon. Az ily módon nyilvánosságra került szerződés, Faust aláírásával, Mefisztót kompromittálja, ki Faust bőrében, szerepében él, így ellene fordul a népharag, az ördög megbukik, a palotát ostromló népfelkelők, kik az előbb lincselő terroristáknak tünnek, az ördög eszközének, végül mégis csak forradalmárok. A „forradalmár vagy terrorista?” kérdés, mely korunkban a *Korcs szerelmek*ben vetődik fel frappánsan, már itt él. René Clair egyszerre rehabilitálja a szerelem s a forradalom eszméjét. Előbb Mefisztó menetelt kajánul az ajzott nép élén, végül azonban a hercegi udvar, a nagy politika elcsábítója, az aranygyáros, a monetáris pokol ura ellen fordul a lázadás. Angyalszobrok bontakoznak ki a füstbe ment földi pokol szmogjából: Eizenstein oroszlánjainak ellenképei. A szerelmesek ölelkeznek, a cigánylány legyőzte a nagyhercegnő szövetségesét, az ördögöt. Clair nosztalgiaja az antifasiszta ellenállás-kori francia kultúra forradalmi szellemében veri vissza

a megbukott pokoli intrikus marketingmunkáját. A pokolnak még nincsenek hadai, hacsak nem az aranyak, melyeket végül homokként fúj szét a szél, mint a vámpírfilmben Drakulát.

René Clair hőse minden más Faustnál elszántabban védi a lelkét. Gérard Philippe az öneladástól mint identitásvesztéstől való félelmet játssza el. Gazdagság, gyönyör, siker, dicsőség – itt mind olyasmi, aminek a lélek az ára. A társadalom uralkodó értékei mind azt a pokoli szövődéket képviselik, mely csapdába ejt, behálóz, besző, bábbá tesz egy sötét játszmában, s kiszív, kiürít. Nem ez lesz-e majd – az *Invasion of the Body Snatchers* (1956) idején – a par excellence modern szorongástárgy, a félelem a belső semmitől, az én általi cserbenhagyottságtól? A XX. század filozófusai ekkor még a klasszikus szorongást írják le, az érzékenyebb művészek azonban már a modern szorongást előlegezik, évtizedekkel a posztmodern kultúra megszerveződése előtt. A szuperkapitalizmus embere nem attól szorong, hogy egyszer mindent elveszít, hogy gyülekeznek a felhők, hogy valamiféle sötét és buta erő mindenünket elrabolni készül, hogy életünk és világunk a semmi határa felé halad, s hogy képtelenek vagyunk megkapaszkodni, benne vagyunk a lendületben, sodrásban. Az új ember attól szorong, hogy belül van a semmi, mely léte és lényje közepe, melyből soha nem sikerült kilépni, s minden, ami nem semmi, csak álom az ébredésről. A posztmodern ember pedig elfogadja ezt a semmisséget és kialakít hozzá egy új (anti)etikát. A modern antiesztétika csak prolegomena a posztmodern antietikához.

A Mefisztó által ígért örök fiatalság olyan, mint a fából vaskarika vagy az élő halál; Faust azonban megtalálja azt, akivel szép együtt élni meg minden mulandót. Clair filmjében végül a cigánylány kínálata, az egyszeri, az esetleges választása a megváltás, az identitás megtalálása pedig nem más, mint a feltétlen azonosulás egy véletlen étellel. Clair filmje az ördög visszaveréséről és az egyszerű boldogság megtalálásáról szól, de a múltban játszódik. Közben, Vittorio de Sica *Csoda Milánóban* című filmje végén, az egyszerű boldogság elszáll, kiszorul világunkból, átköltözik a mennybe vagy a semmibe, s átengedi földünket az evilági pokolnak, földgyaluknak, a „gazdasági csodának”, a telekspekulánsoknak, az építőipari maffiának stb. A következményeket az ördögfilm pokolfilmmé és a pokolfilm önálló horrorműfajjá válásával fogja lereagálni az ezredvég fantáziája.

1.7.2. A sátán mint modern csábító

Turisták áradnak ki – Mario Bava: *La casa dell'escorcismo* című filmjének nyitóképsorában – az autóbusból az idegen város főterén. Lizát (Elke Sommer) megszólítja egy középkori freskó, mely az élvetegen gonosz és gunyorosan szemtelen ördögöt ábrázolja. Nyugtalan döbbenet a nő arcán. Mi ez a nyugtalanság? Nincs más magyarázata, csak a kép hívása, mely arra szólít, fordítsunk hátat a követelményeknek, ne akarjunk szépek, jók, igazak, harmonikusak, elfogadottak lenni, összhangban önmagunkkal és a környezetünkkel, mert mindennek fejében élményekről kell lemondani. Az ellenérv nem testesül meg ellenképben. Mintha az angyalok elszálltak volna városainkból. Miért kellene, hogy mindenki mindent átéljen, minden legyen, semmiből se maradjon ki, hova ez a nyugtalanság? A kép a kulcs, mely visszafordítja az időt: Liza régiségboltra bukkan, mely befogad, elnyel és körülvesz a régi világ tárgyaival, míg az iménti kép csak felmutatta őket. Miután a boltban megelevenedve láttuk viszont a freskó ördögét, a találkozás ellenvárosba visz át. A halott tárgyak mauzóleuma az

ellenváros kapuja. A város, amelybe kilépünk, nem azonos az iméntivel. A Giorgio de Chirico képei nyomán elképzelt kísérteti város hidegen szép labirintus, melyre a semmi üressége nehezedik. Egy város a világ végén, de nem földrajzi értelemben, hanem álom és ébrenlét határán elhelyezve. A *La casa dell'escorzismo* a halálfilmekkel érintkezik, rokona pl. Chabrol *Alice ou la dernière fugue* című filmjének, melyben Sylvia Kristel egy kastély foglya, melybe visszavezet minden menekülés. Ódon labirintusokban kísérjük Lizát, mintha a régiségbolt másidejűsége tágult volna külvilággá. Bejárunk egy régi várost, akár turistafilmmel is lehetne, de abban, a múlt emlékhelyeként, halott díszletbe rendeződne bele az is, ami él, míg itt az is él, ami halott, az élők eltűntek, de kísértetek szólítanak. A megnevezhetetlen, mely a későbbi horrorban az iszonyat szinonimája, itt még dekadens szépségként csábít.

A Bava-film sátánjának (= Telly Savalas) csábítása a múlt felajánlásában áll. Az emberek elbűvölten keringnek a múlt körül, minden csábító kép a múltat idézi, minél távolibb vagy hozzáférhetetlenebb múltat, annál csábítóbb. A végleg elveszett dolgok újra megtalálásának vágya, melyet megszólít a sátán, ki a kezdetek fényébe csomagolva ajánlja fel a véget, a narcisztikus gyermeki boldogság gyönyöreinek illuzórikus ígéretével vonja be az erotikát. Lizát a kastélyban, melyből az anya kidobja, fia, Maximilian (Alessio Orano) azonban befogadja, Elenának szólítják. Mindenki ráismer benne Elenára, kinek szerelméért vetélkedtek és öltek a férfiak, ő azonban nem Elena. Az ördögfilmek csábítója nem a vámpír módján csábít. Míg a vámpír megjelenése démonikus esztétikumával hat, az ördög inkább valami reklámszakember vagy marketing-igazgató, aki álalternatívák, kiüttalan labirintusok segítségével, kíváncsiságok és nyugtalanságok keltésével dolgozik, a megszakítotttság, a kizökkenés örömeit kínálja: mások sorsát a magunké helyett. A Maximilian által lapozgatott régi könyvben Liza képére ismerünk. Minél távolibb múltunk csábít el, annál kevésbé a mi múltunk, mert a személyes szabadság, és centruma, a választani képes identitás kialakulása előtti múlt, a ránk ruházott értékek és ambíciók világa. Mások emlékei élőködnek rajtunk, s bár imádatuk nem nekünk, hanem a ránk ruházott szerepnek szól, mégis elcsábít, mert imádat. A szépség maszk, melyet a mások vágya kényszerít reánk. A *La maschera del demonio* című Bava-film szép boszorkányának arcára vasmaszkot nyomnak, mely befelé meredő nagy szegekkel fúródik belé. A *La casa dell'escorzismo* hősnőjét elsodorják a helyzetek, hol az egyik, hol a másik férfi szerelmére válaszol.

A vágy kísértetvilága képekbe szőtt létképtelenség: a csábítás képei, melyek labirintusába a sátán becsalogat, magukhoz hasonlítja az ént, mely idegenként, vágtyárgyként csodálja magát, elsodorva és engedelmessé, a reá irányuló kívánságokon keresztül érzékelve magát. Az ördög szépségében a tárgyak kínálkozása csábítja az ént, a *La casa dell'escorcismo* énje számára a kínálkozó szép tárggyá lételem a csábítás.

Liza bekerül egy idegen házba, mely bekebelezi őt a maga rossz emlékeibe, bonyolult történeteibe, szerepet osztanak, magukhoz hasonlítanak a mások emlékei: vajon megszüntetik vagy gazdagítják identitásunkat? A film hősnője egyre elveszettebb, de egyre elbűvölőbb is a szépség gonosz labirintusa. Mindenki a maga ősfantáziáiba van bezárva, ezért nem ismerhet rá semmi nemű realitásra? Vagy a realitás maga is tudattalan újjászületés, örök visszatérés, így az ő alvó igazságát fejezik ki a fantáziák? A fantáziák emlékeztetnek elfeledett sorsunkra és eltemetett énkünkre? Vagy elcsábítanak, eltévelyedésre csábítanak, kicsalva bennünket lelkünk otthonából, hogy vissza ne találjunk magunkba többé soha? A város majd

a kastély labirintusában bolyongó hősnő nehéz feladat a nézőnek, mert a két válasz egyaránt valószínű. Az önkeresésben veszti el vagy az önelvesztésben találja meg magát?

Liza Elenaként szeretkezik egy ősi parkban. Pávaszerű díszben röpköd, hajával játszik a szél, a női szépség és a növények pompája dekoratív szőnyeg mintázatává egyesül, mintha az egymást igazoló szépségek szükségszerűsége kényszerítené szeretkezni, eljátszani szerepét. A kísértőzene gonoszokodóan elbűvölő és játékosan melankólikus. Felváltva udvarol Lizának az érett férfi és a rajongó fiatalember. Az utóbbi közben rejteget valakit az emeleten, egy másik nőt, azt, akinek a hősnő csak emléke, pótléka, kópiája. A szépasszonyt egy gyilkos és egy kísértet, az örült Maximilian és megölt mostohaapja üldözik szerelmükkel. Leteperik, kiterítik, feltálatják. Elterül az ágyon, s mellette az igazi Elena, a csontváz, Maximilian korábbi áldozata. A megható és undorító módon feldíszített csontváz arra is utal, hogy minden szépség megható és undorító módon feldíszített, hiú és szélhámos csontváz. Az egymás mellé kiterített Liza és Elena összefoglaló totálja beleszővi a rút Elenát Liza szépségébe, növelve ezáltal az utóbbi attraktivitását, erős szépségkonceptiót sugallva, mely szerint a szépség önmagunk fölött aratott győzelem, túllépés, meghaladás. Liza és Elena úgy is viszonyulnak egymáshoz, mint a lemeztelenedés stációi, a dekoratív szépség nyersen animális, életért küzdő aspektusainak feltárulása a demaszkirozó szenvedély viharos intimitásában. Míg a férfi az ájult Lizával szeretkezik, csókjai előterében a csontokat látjuk, s a kettő együtt a szerelem története, mely agyonszeret, lecsókolja tárgyáról a szépséget, kiszívja belőle az életet. Fehér virágok tömkelege a különös szerelmi csendélet fölött, s egy mutató nélküli óra. Az extrém esztétizmus a meztelenség áldozati mivoltát és a szerelmi ágy ravatal-jellegét hangsúlyozza. Két nőt szeret egyszerre és egyben Maximilian, a kábát és a halottat, a vissza nem csókoló tehetetlen és hideg szüzesség megkettőzött képét, két aspektusát. Maximilian csak hullát tud szeretni, mert csak képet tud szeretni, a nő ideális képét, nem a nőt. A rajongás elválaszt tárgyától, az imádat elpusztítja tárgyát, mert nem neki szól, sokkal többet akar. A lélek csak a képek világában van biztonságban, a létben soha.

A cselekményt a gyilkosságok sora viszi előre. Súlyos tárgy csap le és a képet előnti a vér. Piros szín terjeng, kiszorítva a tárgyvilágot. Bava esztétizmusa számára nem a piros vérmivolta hanem a vér pirossága a lényeges. Az ordító szín, mely nemcsak a vért képviseli, éppannyira a pokol tüzét. A ház mint az anyai szeretet konzerváló művilága fölött az öreg hölgy (Alida Valli) uralkodik. „Ezután másként lesz!” – fogadkozik Maximilian, miután az anya engedélyezte új szerelmét. Bava áthelyezi a *Psychot* egy Giorgio de Chirico által ihletett városképbe, mely tovább vezet egy preraffaelita kastély epedő szépséggel zsúfolt kísértetiességébe. Elena, Maximilian asszonya a mostohaapát szerette, a fiatalember pedig megbüntette, kiirtotta a csalfákat. A feleség az apát részesítette előnyben férjével szemben, míg az anya a fiát részesítette előnyben az apával szemben, fedezve őt, titkolva bűnét. Mindkét szinten a múlt rabja a jelen, a régi nemzedék az új, az ősképeké a lét. Az új nemzedék nem találkozik önmagával, így a jövővel sem, melyet egymásban találhatnának meg a fiatalok. Az anyajafia, az örök fiú megölte az apát, az anya partnerét, és a feleséget, a maga partnerét. Ezúttal az anya Liza megölésére beszél rá, a gyilkosságok tanújától féltve fiát. Az apa elszerezte a feleséget fia elől, az anya a fiút szereti el a nők elől. A fiú szeretete, hiszen anyja fia, ugyanúgy hullát, tehetetlen testet csinál a nőkből, mint anyja gyűlölete. A család a pokol, a gubanc a pokol, a talpra állni, önállósulni, megszületni nem tudás a kárhozat. Szülői és szeretői szerepek összekeveredése. A fiú fellázad, leszúrja anyját, nem megbánja és szublimálja,

hanem megkettőzi és deszublímálja a lázadást. Végül ott ül az asztalnál a túlvilági család, a megölték törvényszéke a rút rettenetté lett csábító szépség, Elena, a csontváz körül. A szent család ellentéte, a kárhozott család, utolsó vacsorán.

A sátán lakájként jelenik meg a kastélyban, mint mindenki szolgálja, valójában azonban ő az úr. Megismerkedésünkkel eltört bábót javított az ószeresnél. Később bábokkal teli szobát látunk, majd a bábok vérezni kezdenek. A mostohaapa hol kísértetként mozog, hol nagy báboként cipeli őt a sátán. A film végén a leszúrt anya véresen lépdel hátráló fia felé. Miután a fiú kihullott az ablakon, az anyafigura összecsuplik, s megjelenik mögötte Leandro, a lakáj, az öreg hölgy is báb volt csupán a sátán kezében. A kastélyból megmenekült hősnő visszatér világunkba, repülőgépre száll, a gép azonban üres, mint imént a város. Egyszerre ott ül a holtak törvényszéke. A pilótafülkében Liza a sátánt találja, s végül ő, a film hősnője is összecsuplik, magába roskad, pillanat alatt megfönyrad, levirágzik, műnőként, élettelen báboként hull a sátán elé. Az ember végül mind egyforma: mind azt hiszi, hogy a maga életét éli, s mind meg van győződve, hogy tragédiát él át, közben mind bábo a pokol színpadán, kikkell a sátán komédiázik. Bábo vagyunk, mert a játzmák teremtenek minket, és nem mi a játzmákat. Bava filmje egyrészt egzisztencialista film, amennyiben az autenticitás nevében panasolja fel az ürességet, másrészt poszt egzisztencialista is már, amennyiben nem hisz az autenticitás megvalósíthatóságában, és mulat a démoni játékon. Az illúziók labirintusának jutalma a szépség, s az élménytársadalom permanens büvölettel akarja magát kárpótolni az elvesztett autenticitásért. Kéjjel a boldogságért.

A film hatásában nagy szerepe van a Lizát játzó Elke Sommaer hidegen dekoratív szépségének. A szoborszerű nő bizonytalan messzeségekre függeszti elzárkózó tekintetét. Nem kerül közelünkbe, míg kinéz ránk mozdulatlan arca maszkja alól. Az új, hideg szépségideálról szóló tanulmányként is felfogható Bava filmje. E szépség segítségével csábítja el a sátán, s ajzza pusztításra és önpusztításra a férfiakat. Ezáltal ez a szabályos és makulátlan, tartózkodó és távoli kirakatbaba-szépség is szert tesz valami ártatlan kegyetlenségre, akaratlan bestialításra.

Képpuralom és bábovilág problémája már Murnau *Faust*-jában épülni kezd. Mefisztó azért tudja elcsábítani Faustot, mert életet ígér a könyvek, dolgokat a jelek helyett. Az eredmény azonban az ellenkezője: a dolgok is pusztá jelekké, vagy – az *Invasion of the Body Snatchers* terminológiájában – üres tokokká válnak. A lelkét eladó Faust megismeri a pármai hercegő szerelmét és egyéb nagyvilági örömeit, Faust erotikus zsákmányai azonban csak a sátáni kéjszolgáltatás elkábított, manipulált eszközei. A kölcsönösség és harc nélkül teljesült kívánságok baja, hogy a teljesülés túlságosan hasonlít a vágyra, a lét a képre, a partner nem érvényesíti a realitás ellenállásait. A kívánság csak absztrakt kép, a túl könnyen kapható, s a kívánságot nem katarzis közvetítésével teljesítő vágytárgy nem ad többet, mint a kép, a teljesülés nem teljesíti túl a vágyat. A lét így csak az absztrakt kép képe, báboyszerű lét, anyagában reális, funkciójában azonban mégis csak mimézis. A modern embert kényeztető szakszerű szolgáltatások (a „segítő hivatásokkal” egyetemben), melyek képe Murnau Mefisztója, kényelmesek, de nem segítenek. A segítők nem segíthetnek, ha tőlük várjuk mindazt, amit a régiek a barátoktól, szeretőktől, társas ételtől, önismerettől, a kihívások és próbatételek árán megvalósuló reális önépítéstől valóban megkaphattak. A túlságosan jól kiszolgált és tehermentesített ember nemcsak üres marad, hanem kártékonyan felelőtlené is válik. Murnau *Faustja* pl. Caspar David Friedrich figuraként mereng a hegycsúcsok felett, míg a szerelme által tönkretett nő a poklok kínjait szenved.

1.7.3. Kísértés és vágyteljesítés

Vannak filmek, melyekben az ember száll pokolra (*Hellraiser*), és amelyekben a pokol küldötte jön el, hogy erőszakkal átvegye az uralmat a világ fölött (*Warlock*), vagy hogy megkísértsen, elcsábítson, és így tegyen megsemmisíthetővé (*The Unholy*). Hozzájárulhat az ördögfilmek megértéséhez, ha a kísértés teológiai eszméjét megkíséreljük összekapcsolni a vágy- illetve kívánságteljesítés (Wuscherfüllung) pszichoanalitikai eszméjével. A *The Unholy* című filmben a gonosz, mely megszáll egy templomot, előbb meztelen nőben, majd nyálkás, állatias démonban testesül meg. Az előbbi formában cserkészi be, s az utóbbi megtestesülésben pusztítja el megkísértett áldozatait, a szent élet feladata és vállalkozása elé állított papokat. Az előbbi (a dekoratív szépség) felel meg az áru csomagolásának illetve a design reklámtestének, míg az utóbbi (a nyálkás romlottság) az emberre rászózott dolog valódi használati értékének (a tervezett minőségromlás gazdaságának világában). A sátáni csábítás becsap, mást ad, mint amit ígért, vagy másnak láttatja, amit ad, mint ami valójában. A démon pl. az egyik papot fallatioval csábítja, kinek testére baljósan szép nő hajol, akinek képe váltakozik a nyálkás, vicsorgó démonnal: az utóbbi a tettes, az előbbi az ígélet; vagy: az utóbbi a valóság, az előbbi a kéj kábítószere által elcsábított tudat „barlangfalára” vetülő hamis látás. A csábos nő és a szörny, a szépség és a szörnyeteg váltakoztatása azt sugallja, hogy a kettő egyidejű adottság, egyazon lényeg két perspektivikus megjelenési formája. Hasonló a helyzet a film noir bűnügyi melodrámaiban, melyek világában nem a nő a szépség és a férfi a szörnyeteg, hanem a nő a szépség és a szörnyeteg, mert a vágy ambivalens, s a vágytárgy imádott és gyűlölt tárgy. A vágy ugyanis, mely megígéri a vágyónak a vágyottat, egyúttal, cserében, elveszi magától a vágyót, aki „kiborul”, „megőrül”, magán kívül keresi világa közepét, elveszti önmagát. S ha így van, akkor az, aki a „kiborulással” visszaél, maga a sátán, míg aki cserében szintén felajánlja a maga énjét és világa közepét: angyal. A sátán tehát elrabolja „közepünket”, míg az angyali lényel „közepet” cserélünk. A szeretetviszonytól megfosztott erotikus viszony ezért pokoli. A *The Unholy* iszonyata az erotika formájában lép fel, s ez a konstelláció alkalmas rá, hogy a cselekmény érzékeltesse a feladat, az ellenállás nehézségét. A filmben két pap pusztul el, engedve a kísértésnek, csak a harmadiknak sikerül az ellenállás, s amikor a vágyat legyőzi az akarat, szinte maga a szent ember válik sátánivá. Addig az ördög volt az úr, a parancsoló, most azonban a pap kezd parancsolgatni, a sátán pedig engedelmeskedni. Ahogy Prométheusz elragadta az istenektől a tüzet, úgy ragadja el a *The Unholy* papja a sátántól az akarat erejét, a parancsolás privilégiumát, eme ördögi készséget az isteni vagy emberi rend (a kettő, a pokolival szemben, azonos) szolgálatába állítva.

A *Halálosztó*-filmek dzsinnjei könnyedén becsapják a kívánókat, mert a kívánságok buta kívánságok, nem konkrétak, az emberek pontatlanul fogalmaznak, nem tudván, mit akarnak. De nemcsak azért lesznek a kívánságokból szörnyűségek, mert ostobák, azért is, mert az emberek, az istenek kuldusaként, élődsi szerepet vállalnak kívánságaikkal. A *Halálosztó 3*-ban azt magyarázzák, hogy a görög istenek valójában mind dzsinnek voltak. Ha az isteneket kívánságteljesítőkné fogjuk fel, valóban mind pusztán dzsinnek ebben az értelemben, legyenek bármely vallás istenei. Pontosabban, az az isten, mely belemegy abba, hogy teremtménye vagy kliense ezt a koldusszerepet vállalja, valójában az ördög. A kívánság maga az átok, mely kiszolgáltat: a *Halálosztó*-filmek szereplői nem óvatosak kívánságaikkal: a kíván-

ság erkölcsileg frivol illumináció terméke, melyet a teljesülés immoralis részességgé fokoz (pl. a *Halálosztó* 2. orosz bártulajdonosa esetében, aki egyre többet akar).

A sátáni kívánságteljesítés a Gide-féle „ingyen cselekvés” mintájára elképzelhető „ingyen történés”. A *Halálosztó* dzsinnje, mint egy ügynök, kapja el az embereket, és árulja a kívánságok ingyen teljesülését, nem kívánva értük pénzt vagy erőfeszítést, csupán valami megfoghatatlant, a lelkünket, azaz elkötelezettséget, odaadást a hatalom iránt, melytől mindezt megkapjuk. Miközben mindent megkapunk, minden, amit akarunk, a miénk lehet, egyet veszítünk el, magunkat, átkerülünk annak tulajdonába, aki a teljesüléseket nyújtja. A kívánságok teljesítése hozza létre a pokoli rabszolgaság új világát. A *Halálosztó* dzsinnje a kívánságok teljesülésével akarja megszerezni a dzsinnek számára a világot. A *Halálosztó* 2. végén látjuk, amint a teljesült kívánságok „bulija” végén az összecsukló embereket elhagyja lelkük. A kívánságteljesítés kegyetlen trükk: kiürült lények toborzása. Amikor az ember valamit kapni látzott, mindent elveszített, az „ingyen kívánságteljesítés” világának mozgásformája az ajándékozásnak látszó kifosztás, a nyereségnek látszó veszteség. Az örök fiatalságra vágyó boltoskisasszonyt pl. kirakatbabává változtatja a dzsinn (*Halálosztó* 1.), a rabot pedig, aki a „rácson kívül” szeretne lenni, felmetéli, átpréselve a vasrudakon. A cselekmény alap gondolata, hogy a kívánságteljesítés aljas csel, a világ megmentése pedig olyan kívánság kieszelése, mely kicselezi a cselezőt, véget vetve az embert önmagától és világától megraboló játszmának, a tolakodó szolgáltatások, a gonosz gondoskodás, a kívánságok sátáni kényeztetése, az ördögi ajándékozás korának.

Láttuk: a kívánságteljesítő becsap, mert reánk erőltetett kívánságokat teljesít, vagy teljesülés közben meghamisítja kívánságainkat. A teljesülések által kényeztetett, aktivitásokat leadó, receptív személyiség pedig felelőtlené válik elaljasul. Az Isten embere maga is isteni ember, teremtő a maga módján, míg a fogyasztó ördögivé válik. Murnau *Faustjában* az ördög egy bohóc, aki élményeket ajánl, szenzációkat szervez. Az ördög egy kulturális menedzser, ingerek szállítója. Az ördög kínálta öröm azonban olyan teljesülés, amit Faust a film végén örületnek nevez, a percemberek átgázoló vágya, mely nem érzékeli a tettek és következmények kapcsolatát. Az egyik kéje ezért a másik gyötrelme: a Faustban a férfi kéje a nő gyötrelme. A Faust által kívánt és az ördög által összehozott nemi aktusba emberek halnak bele, Margit egész világa összeomlik, végül a lány máglyára kerül. Az ördög Faust vágyait szolgálja, de a kiszolgált vágyakat az ördög sugallja, így valójában nem az ördög Faust, hanem Faust az ördög eszköze, a rontás, a destruktivitás játszmájának bábja. A pokol, mely a vágyak bolondjait fenyegeti, a posztkoitalis depresszió mintájára elképzelendő poszt-mortális depresszió, mely leleplezi a hamis öröme, a katarzisok nélküli eksztázisok ürességét.

Murnau *Faustja* duplán csábítási történet, előbb az ördög csábítja Faustot, aztán Faust, most már az ördög társa, azaz ördögi szerető, Margitot. Faust azt teszi Margittal, amit az ördög Fausttal. A film a nemes urak által elcsábított polgárlányok szentimentális melodramáját áthelyezi a feudális milióból a polgári társadalomba. A képlet lényege a következő: polgár + ördög = olyan polgár, aki úgy viselkedik, mintha nemes lenne. A polgár és nemes ellentétében (a privilégiumok birtoklásában) rejlő botrány újratermelődik a polgári társadalmon belül. De ez ördög befolyásos barát, szakértő, tanácsadó is Faust mellett. Faustnak mindene van, kapcsolati tőkéje, pszichoanalitikusa (mind Mefisztó), Margitnak csak a „becsülete”, amitől megfosztják. Amivel több a nemes a polgárnál vagy a tanult Faust a naiv Margitnál, vagy a befolyásos barátokkal rendelkező elitember a népi leánynál, pontosan az az ördögi.

A pokoltematika filmtörténete az emberi világ előre haladó szubsztanciavesztését tárja elénk. A csábító egyre többet nyújt egyre kevesebből, mind jobban eláraszt, de mind kevesebbet ér, amit ad, szép, teljes, aktív élet helyett javakat (*Az ördög szépsége*), ingereket, élményeket (*The Unholy*), megfogható dolgok helyett képeket (*La casa dell'escorcismo*). Freud kívánságteljesülésként jellemezte az álom funkcióját. Az amerikai filmek kezdettől a mai napig sulykolják, hogy az álmok valósággá válnak. Ennek igazolása érdekében kívánságokra váltják a lényegileg elérhetetlen vágyakat, melyek értelme a végtelen perspektívák, törekvési horizontok nyitása, és nem a véges javak birtoklására és használatára csábító reklámmunka. Az álom az álmogyár számára nem a vágy, hanem a kívánság szinonimája. A fogyasztói társadalom eszménye szerint a társadalmi élet megszervezhető kívánságteljesülésként. Ennek az eszménynek eredményeit értékeli ki a pokolfilm önálló műfajjá szerveződése és előtérbe kerülése az ezredvégen. A teljesülés mint életforma a vágyakat és álmokat is fogyasztási tárggyá tette, s teljesülés közben meghamisította, prózai kívánságokra váltotta őket. A permanens teljesülés mámorában élés az életet tette álomszerűvé, és nem az álmot életszerűvé. Ha a fogyasztó célja nem más, csak az inger, akkor az ingerforrás közönyössé válik, s az ingerületi állapot mind olcsóbb, minden fáradságot megspóroló eszközökkel elérhető. A permanens teljesülés világa végül a permanens becsapottság és öncsalás világának bizonyult. Az „ördögi kísértés” összekeveredik a teljesüléssel, maga látszik a teljesülés állapotának.

„Régebben úgy gondoltam, hiszek a művészetben, de aztán rájöttem, hogy az csak forma anyag nélkül.” – mondja Brian Yuzna *Faustja*, aki művészként kezdi. A lélek értékválságával a környezet elaljasodása és elvadulása párosul. A kiábrándult művész, elveszítve szerelmét, hadat üzen Istennek és embernek, sorsnak és világnak. Eladja lelkét „M”-nek (=Mefisztó) a titokzatos csábítóknak, ki által az anyag nélküli forma emberét, a művészt, a forma nélküli anyag, a pokol kísérti meg. Az új Faust szenvedélye a bosszú, melyet „M”, tesz lehetővé, az ördög tehát azonos a bosszú angyalával. A korábbi ördögi szerződések csalétkeként szolgáló boldogság helyére lép a bosszúszomjas gyűlölet. Az előző világban a kívánság az ördög valutája, az újban a bosszú. Az előző világban ideálok és idolumok mozgósítanak, az új világban az ellenségkép aktivizál. Csak annyi történt, hogy a formavesztett világ értékvesztett emberét a jó kívánságok teljesülésénél jobban izgatja a rossz kívánságoké. A mások kínja hatékonyabb mozgató, mint saját örömeink. Ha nincsenek céljaink és hiányzik az önbecsülésünk, úgy saját boldogságunk kevesebb örömet ad, mint mások kínja. A csábítás eme új formájára épülő ördögi bosszútörténetek példája lehet a *Pumpkinhead*.

1.7.4. A pokol mint hely és a gonosz mint világ

A fizikai erők a mérhető, uralható erőket jelentik. A semminek mint végső határt konstituáló erőnek a természetben kell megjelennie a természet gúnyfintoraként, azon a ponton, ahol nem engedelmeskedik többé reményeinknek, célkitűzéseinknek, eszközeinknek, világképünknek. A pokolkép azon a ponton írja le a világot, ahol a világkép magyarázó ereje kimerült. A pokol eszméje szakít a modern világkép nominalizmusával: a világ nem az, amit a világkép felkínál, túlléphetetlen horizontként, minden tapasztalat alapját és keretét jelentő előfeltevések foglalataként. A világkép a megjelenő világért felelős, ami azonban nem maga a világ, csak a meghitt, belakott környezet. A tudomány csak a környezetet fogja fel, nem a

világot, mert pontosan az a szerv, amellyel elérve a világ már felhasznált környezetként, alávetetten jelentkezik és nem ezen túlmenő világgént „világlik”. A tudomány a sövény, a kerítés. Ezen túl van a minden és semmi, a világ. A pokolian nagyszerű és ellenséges, lázadó teljesség. A világ-„kép” az új mitológiában pokol-kép. A pokol a pusztá környezetkép és a tágabb összefüggésekre nyitó világgép különbsége. A pokol a kinti világ, a „nagy természet”. De a „nagy társadalom” is azzá válik, amelybe akkor kerülünk bele, ha – a *Nyolc és fél* záróképsorának nyelvén szólva – nem fogjuk egymás kezét. Van egy határ, amely csak a pokoli gonoszság számára elérhető. A társadalom pokollá változik, ha felszámolja az áttekinthető, helyi közösségeket, a szolidaritás számára még elérhető, közös vállalkozásként átélhető, érzelmi és szellemi egységként is funkcióképes nagyságrendeket, s bekebelezi őket az összes konkrétumot fragmentáló és absztraháló formációkba. A pokoli gonoszságot pedig a pokoli gondtalanság vagy könnyelműség ébreszti. Van egy állapot, ami kihívja és felszabadítja, behívja a pokoli erőket a meghitt szférába, a pokoli üresség, a nyárspolgár kiürült lelki sivársága, mely felébreszti az antikultúrát. Más az, aki meghívja a poklot, és más az, aki megharcol vele: az antikultúrának az utóbbi esetben beavató funkciója is lehet. A *Halálosztó 2.* hősnője, kallódó némbor és gyilkosnő, amikor ráébred, milyen veszedelmet szabadított a világra, kiszedi orrából a testékszert, letörli arcáról a festéket, leszedi a testén csörgő bizsukat: ha a pokol meghívója és a vele megharcoló egybeesik, a személyiség metamorfózisa készít elő a feladatra.

A mérhető a mérhetetlen, az uralható az uralhatatlan, a belakott környezet a végtelen természet része. Az alávetett részhez való viszonyunk kettős: a civilizáció (technika, gazdaság és társadalmi struktúra) bilincsekbe veri a természetet, míg a kultúra (lélek és szellem, mesék, mítoszok, álmok, rítusok, jelrendszerek) visszaadja a természet jogait, keresi a kommunikációt a lét teljességével, a megbékélést. A tudomány a kultúra civilizációt szolgáló része, tehát kell hogy legyen a civilizációnak is a kultúrát szolgáló része, s szándéka szerint ez lenne az egyház, mint az állammal szemben álló szervezett antipolitika, a történelmi egyházak azonban ezt a funkciót soha sem teljesítették, ily módon a sátán utolsó hatékony ellenfele az új mitológiában a sámán, illetve ennek valamilyen modernizált leszármazottja vagy variánsa. A *The Unholy* vagy a *Halálosztó 2.* papja kezdetben ugyanolyan felvilágosodott előítéleteket képvisel, mint a vámpírfilmek telekügynöke.

A túllépés felfedezi a mérhetetlent. A túllépés ára azonban mindannak cserben hagyása, amit mindenfajta szellemi és lelki lépés lehetősége feltételének tartottunk. A külső közegben való mozgás lidércnyomás-struktúrája a túllépés következménye. Az eddig megismert horrorisztikus élményeknek mindig lényegéhez tartozott a tehetetlenség, mint tehetetlen gyűlölet vagy tehetetlen bűvölet. Mindezekben az élményekben a lét lehetőségéért küzdő létező kudarca volt a tehetetlenség, mely a pokolfilmekben egyszerre a világ térképévé válik, amennyiben a közeg szörnyűségként jelenik meg, amelyben mozognunk kell. A világ arcaként jelenik meg, gúnyfintoraként, melyet a belé kilépő, s benne érvényesülni próbáló törekvés felé fordít. A pokolfilmek fokozzák a tehetetlenség élményét, a fokozás azonban úgy történik, hogy az ember nem bénul meg, ellenkezőleg, szélsőséges harcot folytat, de az eredmény azonos a béna tehetetlenségével, mert az ellenfél a káosz vagy a massa, mely alakatlan mivoltában megfoghatatlan és legyőzhetetlen. Vélt legyőzése csak átgyúrás: a természetet nem lehet legyőzni, mert minden átgyúrás eredményét visszaveszi önmagába. A pokol-

filmek ily módon az emberiség vélt diadalútja végeredményeit jelzik a fenntarthatatlan növekedés határain.

A semmi primitív vízióiban a semmivel a lét terhes, mégpedig az olyan lét, amely defenzív tehetetlenségében nem képes hatékonyan védekezni a semmi ellen. Az üresség ily módon a létet a megszállottság állapotában tartja, amely azonban ekkor még észrevétlen és szüntelen megszállottság, magának a létnek a formája és nem a démon általi megszállottság, mint egy megvalósult létforma megtörése, alávetése és felhasználása. Az eredeti tehetetlenség nem azonos a radikális rossz képével, mert az utóbbi a jó ellenfele. A radikális – mint az elszánt végigcsinálás törekvése, azaz a teremtés, mert a végig nem csinált, félbeszakadt teremtés átmegy rombolásba, romlásba – a jó oldalán jelenik meg, s a rossz csak innen kiindulva, vele kölcsönhatásban radikalizálódik. Amennyiben minden a semmivel terhes, a semmi a megvalósulás megbízatása és hajtóereje. De egyben határa is, amennyiben az, hogy minden terhes a semmivel, csak a létezőkben való visszatükröződése egy átfogóbb összefüggésnek, a legátfogóbb összefüggés ugyanis az összefüggések határa vagy felfelése: mindennel a semmi terhes.

Mielőtt a pokol képe a jó és rossz képének differenciálását és radikalizálását vállalta, valószínűleg egyszerűen a lét vagy az erő képe volt. A pokol képze mindenképpen magával hoz egy kettősséget, mert a pokol a mennyhez képest pokol, ez pedig felveti egyik vagy másik elsődlegességének kérdését, melyre adott minden válaszunk cáfolatra ösztönöz, annak feltételezésére, hogy, bármelyiket tekintjük is elsődlegesnek, ez talán egy korábbi hierarchizáció megfordítása. Ez azonban nem jelenti, hogy ne érvelhetnénk, keresve a kettősség alapját, s akkor a teremtés és a teremtés előtti sötétség, az alak és az alaktalan és alaptalan eredetelőtti más-állapot kérdése vetődik fel, mely átválthatónak tűnik az ismert szervezetségi formákon túli lét kérdésére is.

A világ kettéhasadása meghasonlott világra, vagy a lét kettéhasadása immanens és transzcendens világra elvileg megelégszik a szimpla, topológiai vagy tipológiai kettősséggel, nem kívánja a transzcendencia, az értékrend kettéhasadását. A transzcendencia mint az élet realitásaihoz képest másik „hely” később maga is újra kettéhasad mennyre és pokolra, míg ha a második hasadás nem történik meg, úgy képe inkább a pokoléra hasonlít. A pokol valószínűleg a transzcendencia ősfomája (mysterium tremendum) míg a menny (mysterium fascinans) a javított kiadása. A pokol magánya a világ mellett vagy a világ magánya, beleértve egy tágabb világ poklába, a szervezetlenség, a diszparitás viszonyain alapul. A pokol, melyet a szervező ellenerőkre váró szervezetlen erők eredeti spontaneitásaként is leírhatunk, a leírható, felfogható rendek határain jelentkező leírhatatlanként is tekinthető. A káosz a rend tartálya. A formátlanság külsejének befelé néző, egy centrumra mutató határa maga a forma. Amennyiben a tágabb világ elkezd szerveződni, mennyre és pokolra válik szét, úgy létrejön egy hatalmasabb rend, amely jótékony hatást gyakorol világunk rendtelenségére. A pólusok széttépő hatása előbb megkínózik, csak egy tágabb perspektívában tűnnek fel kiegyensúlyozó erőkként a széttépő hatalmak. Pokoliként jelenik meg a világ, amikor maga a lét egésze esik szét békétlen, összeférhetetlen létformákra, maga a lét kétarcú. Ami előbb egy világ lenni nem tudásaként magába omlásaként jelent, meg, a törekvések gyámoltalan durvasága vagy ádáz önzése következtében elkerülhetetlen kisiklás, most, az erők magasabb szervezeti formájaként, két világ konfliktusaként konkretizálódik. Világ és pokol viszonya: törekvés és tagadás rendszereként, két birodalomként konkretizálódik. További konkretizációt jelent, amikor a gátló és segítő, tagadó és igenlő erők két világgént állnak szemben nemcsak vilá-

gunkkal, hanem egymással is. Amikor világunk képe még csak a pokolképet szüli meg, a törekvéssel csak az ellenállás képét állítja szembe.

A zombi szükséglete nyers düh, tehetetlen tombolás, mely a kétségbeesést sem éri el (hiszen az utóbbi feltételez valamilyen reményt, üdvperspektívát, ennek színe előtt és ezzel szemben esik kétségbe). A vámpír szükséglete kielégíthetetlen perverzitás. A zombi kollektív siserahad, a vámpír önmagába zárt egyéniség. A pokolfilm egymásra vonatkoztatja a szolgai magányt és az úri izolációt, a magányos tömeget és a zsarnokot, s a lelki polaritást kiegészíti a világrend polarításával. Megkettőzi a kárhozatot, világrenddév fokozza a megváltatlanságot, s ezzel közvetve máris utal egy másik világrend lehetőségére – megjelenik a megváltásigény. Ha a pokol hely, akkor van belőle kiút. Ha a pokol nem maga az én magva, alapja, lényege, eredeti állapota, kiindulópontja, ha az én nem a pokol gyermekeként született, akkor ő az, aki kiutat keres a pokolból, a pokol túlléphetőként jelenik meg, sikerült objektíválni.

A menny és a pokol szomszédsága mindenek előtt technikai természetű: ha a transzcendencia félelmes idegenségként jelenik meg, akkor a félelmes és idegen transzcendenciát leválaszthatjuk magunkról, megszüntethetjük szomszédságát egy jótékony és rokon transzcendencia közbeiktatott képével. Világunk és a túlvilág eredeti szorongásteljes, rossz viszonyát enyhíti a menny. Így azonban menny és pokol kerülnek egymás mellé, melyek taszítják egymást. Menny és pokol, mint túlvilágok egymás mellettsége nem lehet békés, a fantázia ellenpólusokat akar csinálni belőlük, önnön konszolidálása érdekében távolítja őket egymástól.

A kegyetlenség ősbib képe a szentségnek, mint a kegyelem, s hasonlóan a földnek sem egyidejű képe a vajúdó káosz, az elnyelő sár, az erjedő anyag illetve az aranykori és idilli világok otthonossága. Ég és föld közös eredete a pokol? (Igen, ha a mítosz a káosszal kezd, mely később vált szét tovább osztódó ellentétes princípiumokra.) A föld hazahív: s a föld legrégibb képe a kaotikus, vajúdó de nem szülő sáré, a mítoszok a teremtő föld képe előzményeként vetítik vissza az idők homályába ezt a terméketlen vajúdást. Nincs valamilyen aktív princípium, mely megtermékenyítené a vajúdást, amelynek így nem cselekvő, csupán terméketlen történés-karaktere van. Az égtelen föld éktelen, csúnya. Csak a tellurikus (chthonikus) szempont él, nem lépett fel az ég, csak a sötétség és káosz, a fogyasztó és lebontó elv van jelen. A passzív világ csak az antitézist ismeri, csak őrzöng, tombol, nem történt meg az első tett, mely a történések világával szakító ellentörténés-ként születhetik meg csak: a szülés szüli a születést.

A szülést megelőző égtelen és éktelen világ a későbbiekben is tovább él az ég alatti világ részeként. A pokol elnyeli a menekülőt vagy az elcsábulót. A vámpírfilmben az elnyelő dominál, s ez az elnyelő már nem nyel el mindent. A vámpír szubjektum-tulajdonsággá teszi az elnyelést, a hasonló világtulajdonság ellenében. A pokolfilmekben az elnyelt szempontja dominál, az elnyeltség, a szétesés szenzációja, a teljesen anyaggá lével, mint engedés a tehetetlenség kísértésének.

A mennynek nincs minden életet és fejlődést központoszó hatalma, a beavatás mint eredeti, katartikus nevelés által állandóan és általánosan segítségül hívott funkciója. A mennyek is megnyílnak, de nem az egyik életkorból a másikba való átlépés, hanem a világkorok váltásának központoszó tényezőiként. Bármikor lépünk át a fantázia egyik birodalmából a másikba, bárhová lépünk a próza, a köznapiság elhagyásakor, bármilyen kalandbirodalomba, mindig feltáru, e birodalom specifikus szenzációinak háttereként, a pokol. A pokolfilm későn válik

önálló műfajjá, de az egyéb műfajokban gyakran „pokolivá” válik a helyzet, vagy, pl. a Herkules-filmekben, az „igazi” pokol is szerepet kaphat: modern műfajról lévén szó, a görög Hádész és a mi poklunk közti határvonalak néha elmosódnak. A specializált pokolfilmeken kívül, a többi műfajokban a pokol már csak közlekedési lámpa, mely szabad utat jelez, zöldet mutat a törvényszegésnek, megszegésnek, túllépésnek, kimenőt ad az életből, a menny pedig másik lámpa, amely megmutatja a visszautat az életbe. A fantasztikus műfajokban ezek a dezintegrációs vagy integrációs erők szimbólumai, nevek, a pokolfilm azonban szó szerint veszi őket, legalábbis a dezintegrációs szimbólumokat. Ha az akár szó szerint vett, akár szimbolikus pokolkaland az integrációs szimbólumoknak is szerepet szán, úgy új nívóra, más szintre kerülünk vissza a pokoljárásból, ha nem, akkor, legjobb esetben is, pusztán egy elveszett pozíciót hódítunk vissza. A mai tömegfilmben az utóbbi a tipikus, s ez leplezi le, hogy eme filmek nézői gyakorlatilag hisznek a pokolban, de sem elméletileg sem gyakorlatilag nem hisznek a mennyben, még ha használják is nevét.

1.7.5. A pokol seregei

A pokolfilmek nem olyan pikánsak, mint a vámpírfilmek, s az iszonyatról sem tudnak olyan érzékileg konkrét, álomszerűen eleven képet adni, mint a zombifilmek. Az iszonyatot nem a zombifilmhez hasonló eredeti, inkább a hagyományban örökölt, messzemenően konvencionálódott képekben fejezik ki. Mi lehet az oka, hogy az ezredfordulón mégis sikeressé vált ez a dogmatikus és spekulatív fantázia? Érzéki konvencionálisuk talán a spekulatív metafizika iránt jelentkező vulgáris igények kiszolgálását szolgálja.

A transzcendencia eredendően negativitás, de formálisan és nem materiálisan az. Ez az imént felidézett eredeti vagy ősi transzcendencia ugyanis megsemmisítő semmi, de a semmi csak azt jelenti, hogy mindannak, amit ismerünk és felfogunk, tagadása, ám mint transzcendencia olyan negatív ellenképe a tényvilágnak, amely visszadobja reá a negativitás minősítését, és őt minősíti semmis látszatvilágnak. A minden a semmi és a semmi a minden.

A szó elnémul, a nyelv hallgat, de csak a mechanikus ráció nyelve. Ahol az értelem elnémul, az ész beszél, ahol a fogalmi nyelv elnémul, a képek beszélnek, s ahol a képek is elnémulnak, az emócióknak még ott is van szavuk. Az undor, az iszonyat, a rettegés és rémület ösképeinek tárgyát a világot rendként, áttekinthető összefüggésként interpretáló nyelv nem tudja értelmezni. Valami lappang, valami rejtőzködik előlünk. A rejtőzködő Isten vajon eredetileg nem kénytelenségből rejtőzködött-e, korántsem valaminő a terepet nekünk átengedő emancipatórikus nagylelkűségből, hanem mert túl rémes volt, mert ha meglátják, megáll az ész (és még inkább a szív)? A látható és hallható határán túl szövi hálóját, szervezi befolyását százkarú istenként a szürke eminenciás, egy erő, amelyet nem tudunk elhelyezni a világ meséjében, mindabban, amit a világról tudunk, és aminek segítségével uraljuk. Van egy pont, ahol nem uraljuk a világot, többé nem engedelmeskedik, van egy határ, ahol erőinknek vége, azaz végünk. Ez az erő nem olyan, mint a többi, nem választható el a többitől, hogy egymás ellen kijátszva uraljuk őket. Oszd meg és uralkodjál: ravaszságunk csak a környezetben érvényes, de nem a nagy természetben, csak a rendszerezett, rendszerré fagyott kicsiny világocskánkban, de nem a robbanó, dolgozó nagyvilágban. A pokol a vékony kéreg alatt fortyog, a vékony kereten túl terjeng. Minden megismerés talajtalan szakadékok fölött lebeg, ezt még

az agresszív hódító és manipuláló mentalitású természettudomány is elismeri. Az elementáris esztétikum, az elitek által nem háziasított képzelőerő, az irodalmi átdolgozásoknak alá nem vetett mítosz vízióvilágaiban e vékony kéreg alatt (vagy a kereten kívül és a határon túl) a pokol forr: mely mindent felbont, elnyel, masszába olvaszt, nem engedve meg az önállóságot. Minden hatalom, a burkon kívül, a kéreg felett is, eme begyűrő elemekre utal vissza, ezek külképviseleteként.

A vámpír vagy zombi, mint a hatalomra törő negativitás alakjai, az állítható összefüggések tagadását képviselik. A zombi közvetlenül tesz mindent lehetetlenné, a vámpír, aki legalább önmagát nem tagadja, közvetve, lehetőségének feltétele, az ember tagadásával mégis megsemmisíti magát. Az ördög a negativitás világuralmát, a világuralomként megszervezett negativitást képviseli, mely már nem világunk közvetlen és eredendő magába omlásaként jeleníti meg a lenni nem tudás tehetetlenségét, hanem a világunkra reagáló ellentett elrendezés protektorátusaként veti alá és zsákmányolja ki a racionalitás látókörét. A pokol a pozitív felett és nem helyette uralkodó negativitás. A pokol a birodalom, melynek peremén tengődik a racionalitás kis protektorátusa. A rendetlenség a lényeg, a rend csak a rendetlenség kisiklása, defektje. De ahogy az empirikus világ, mint pozitivitás, egy eredendő képzeletszerű és teoretikus negativitás keretében értelmezhető, úgy e negativitás is elhelyezhető egy öt kérdőre vonó teoretikus pozitivitás keretében: így tűnik fel a menny a pokol horizontján.

A pokolfilm nem a feladatot, hanem a kudarcot tekinti végtelennek. A negativitás uralmának problémáját a hatalom negativitásának problémájára cseréli. A negatívát nem megközelíthetetlennek, hanem megközelíthetetlennek tekinti, a szubsztancializált és fetiszizált negativitást pedig világon belüli felettes hatalomként tételezi, melynek kezelhetetlenségét világunk hierarchikus szerkezetének igazolására használja.

A pokolfilmekben gyakran beszélnek Istenről, aki azonban csak téma, nem szereplő. Ezért alakulhatott ki a pokoli motívumkincs alapján horrozműfaj. Bár e motívumkincs a hitbuzgalmi eposzokban és szentlegendákban is szerepet játszik, horrosztikus reprezentációja erősebb. Ha világgént és uralomként fogjuk fel a negativitást, túlságosan hasonlít a pozitív világra, az ördögi birodalom az istenire. A gyanú ezért azt mondhatja, hogy az ördög az igazi Isten, az övé a világ. Isten csak kép, név, az ördög maga a dolog. A jó csak név, s a rossz a lét. A remény ellenben azt mondja, hogy ha helyként fogom fel a poklot, akkor ezzel elhelyeztem egy nem pokoli világban, amelyből ezáltal kivontam az átkot, a mételeyt, a bukást, a tehetetlenséget. A pokol tehát nem pokoli képzet. Pokolfilm és pokolmitológia csak a gyanú világképéből lesz, melyet a remény világképe hol elítél, a kishitűség szorongásaként, hol elfogad ördögűző lelki berendezésként. A *Herkules-* és *Maciste*-filmekben is szerepet játszik a pokoljárás, de csak a hősmítosz kellékeként, a hősmunka színhelyeként. Ebben az értelemben még az *Ercole al centro della terra* című Bava-film sem pokolfilm, témája nem a pokol, mely benne csak egy szomorú táj, poklában nincs is ördög, Herkules igazi ellenfele az evilági zsarnok. Bava a holtak birodalmába vezet el bennünket, egy cserben hagyott világba, mely szomorú, de nem gonosz.

1.7.6. A politika felfedezője

A vámpír magához hasonlóvá tesz, átadja képességeit, a sátán nem tesz magához hasonlóvá. A vámpír megismerteti a kék kínját, a sátán a kín kékjét. A vámpír a testet nyitja meg, a kék kapuját, a sátán a világ testén nyitja meg a pokol kapuját. A vámpírnak hívei vannak, a sátánnak seregei, kiket alávet, hogy behajtsa őket a kapun, mely alacsonyabb létformába vezet. Orpheus nem tudta visszavezetni a Hádész fogságából Eurydikét, a sátán azonban vissza tudja vezetni a világot a pokolba, a létet a nemlét fogságába ejtve. Ezáltal a pokol az idő mint a fejlődés tere megfordításának mutatkozik. Az alacsonyabb létforma abszolút immobil, amennyiben a szereposztás, hatalom és alávetettség viszonya módosíthatatlan, másrészt abszolút mobil, amennyiben kifelé nagy ütőerőt képvisel, minden más típusú viszony felszámolására, minden lény bekebelezésére tör. A vámpír is zsarnok, elnyomó, kizsákmányoló, de a kizsákmányolás mint tett felfedezője, és nem a kizsákmányoló világrend megszervezője. A vámpír egy „rendes világ” keretei között terjeszti a kizsákmányolás fertőzetét. A vámpír politikája a vágy mikropolitikája, míg a sátán felfedezi a „nagy politikát”. Ő az első hivatásos politikus. A vámpír csak nagy családot alapít, az ördög az első igazi államalapító. Az állam pokoli ősképe az önkény parancsuralma, a társadalom a hadsereg. A horrorfilm poklában a család is az állam sejtje, a fantasy paradicsomában a társadalom is nagy család. A sátán fedezi fel a formális, bürokratikus viszonyokat, melyek által demobilizálja a társadalmat, melyet így egységes ütőerővé szervezve a világpolitikát mobilizálja, a világalomért való küzdelem hadszíntereként. A pokolfilmek harcai mindig valamilyen „Harmadik (Negyedik...stb.) Birodalom” eljövételét hivatottak megakadályozni, mely egyértelmű a háború győzelmével a munka felett, az állam győzelmével a társadalom, és a társadalomszerkezet mint elnyomó apparátus győzelmével a kultúra fölött.

A distinkciókat alapító, ismeretlen örömeket ígérő, kifinomult csábító, a vámpír kulturális hős, míg az ördög szociális hős, a politika felfedezője. Az iszonyat a zombi- illetve vámpírfilmekben „te”-ként, azaz vis-à-vis-személyként, míg a pokolfilmekben vis-à-vis világként meghatározott. Az ördögi csábítás filmjeiben a kívánságok teljesülését, pl. a *Halálosztóban* kifejezetten az orgiát követi a pokol világalma. A világvégéről szóló filmekben a várostrom, a puccs, az invázió vagy a forradalom mintáját követi a gonosz hatalomátvétele. A kívánságteljesülés vagy a tombolás után jön el a gonosz birodalma, mint a nagy intenzitást követő kiélt, kiégett, kifacsart rabvilág, melyben az elaljasodott, hamis értékekkel elcsábított és kifizetett legyőzöttek is cinkosai a győzőknek.

A pokol mint világstruktúra vagy társadalmi szervezeti forma metafizikai mintája, a pokolmitosz metafizikájának alapstruktúrája a transzcendentális aszimmetria, egy távoli, érthetetlen és elérhetetlen túlerő feltétlen hatalma. Valójában nincs más, csak az abszolút más, a teljesen más, csak ez létezik igazán, az identitás és rend csak illúzió, világunk illékony, álomszerű fenomén, s a pokol az ébredés. Az identitást nem sikerülhet a platonizmus egéből áttelepíteni a földre, ezért világunk önerővel nem bíró, tartás nélküli, epifenomenális közeg, létünk minden percben veszélyeztetett, találkozása az erősebb létformával végzetes számára, ezért az erősebb létforma, ha valóban megjelenik, úgy képeződik le számunkra, mint a legrettenetesebb, ha csak nem maga véd meg bennünket önmagától. A mindenható, átfogó és örökkévaló erő aszimmetrikus viszonyban van a véges, időbeli erővel, s abszolút erőként akkor is abszolút önkény, ha erejét csak jóra használja: jó, mert így akarja. A transzcenden-

tális aszimmetria minden transzcendens hatalomképzet sajátossága, melyeknek pusztító potenciálját leplezi le a pokolképzet, mint az alkotás, teremtés, mindenhatóság, kegyelem monopóliumában rejlő elvi veszély tudata. A mindenható lény, amíg él isteni tudományával, Isten, ha azonban visszaél, ördög. A transzcendentális aszimmetria démonai olyan örökkévaló, átfogó, csábító és büntető erők megtestesülései, akiket állandó erőfeszítéssel kell visszaszorítani és távol tartani. A Halálosztó-filmek démona a jó és rossz egységét képező Ahura Mazda levált, önállósult árnyéka. Az abszolút túlerő megjelenhet kegyelemként vagy kegyetlenségként, a transzcendenntális aszimmetria kétarcú.

A szublim világvallások által propagált isteni tudomány szétválík isteni és ördögi tudományra. A lázadó, leszakadt függvénynek tekintett ördögi tudomány azonban az elfojtott visszatéréseként is értelmezhető, mert, ha a felettes én a menny és a tudattalan a pokol, úgy a felettes én a később jött rész. A XX. század végének pokolfilmjei magára az Istenre vetítik azt az alkotás iránti ambivalenciát, melyet korábban Frankenstein figurájában, az emberi tudomány kapcsán kritizált a mitológia. Faustot még Mefisztó csábítja, Frankensteinnek már nincs szüksége ilyen csábítóra (bár mellette is megjelenhet, mint James Whale: *Frankenstein menyasszonyában*). A Frankenstein filmekben a démoni gonoszszágot fölöslegessé teszi a tudomány hübrisze, s a pokol urát leváltja a labor ura. Frankenstein célja az isteni terv felülírása, a rossz nélküli jó megvalósítása, mely jó nélküli rosszra sikeredik, az isteni tervet igazoló ellenpróbaként. A sátán ezzel szemben közvetlenül a jó nélküli rosszat akarja, a homogén világot, mely csak a rosszban homogenizálható, mert jó nincs rossz nélkül, rossz azonban van jó nélkül, az elkülönülés, megmérettetés, mérték nélküli, egységesített világ ugyanis csak pokol lehet. Ezért konzekvens, ha a sátán ezt a kezdet előtti vagy vég utáni világot a rombolás által akarja megvalósítani, Isten konzekvensebb kritikusaként, egy okosabb Frankensteinként.

A pokol: hierarchia. A pokol ura az ördög, s az ördögök ura mindig valamilyen főördög vagy ördögfejedelem. A pokol mint hierarchikus világ az anyagi erők hierarchiája. Az anyagi hierarchia az elnyomás, a kifosztás, az erőszak hierarchiája. Ellentéte a szellemi erők, a kifinomultság, érzékenység, alkotó képesség hierarchiája, mely nem alkot hierarchikus társadalmat, mert elosztja, szétszórja javait, melyek sokszorozódnak a lelkekben, s nem kisajátított formában halmozódnak a tulajdonviszonyok rendjében. A pokol eljövetelekor, mely a filmekben a világ mint a mi világunk, életformánk vége, a hatalmi hierarchia győz, mint a kulturális és erkölcsi hierarchia megfordítása. A kulturális rang nem hatalmi felsőbbtség, nem erősíti, hanem gyengíti, oldja a társadalmi hierarchiákat. A világi erőszakhatalom győz a szellemi rang felett, a terrorizáló anyagi hatalom a tanító szellemi hatalom felett. Az erőszakos durvaság eljövetele lehúzza magához a világot. A kegyetlen gonosz uralkodik az aljas alantas fölött, azonban az alantasság hívja meg őt világunkba: a „lent”-nek van szüksége „fent”-re, az aljasnak uralkodóra: minél alantasabb a világ, annál hierarchizáltabb.

A fizikai kényszerítés megelőzi a politikát, a politika az etikát, a háború a politikát. Pontosabban a politika a „meleg” háború folytatása „hideg” háborúként, a saját nemzet kirablása vagy pedig ennek ideiglenes egyesítése egy más nemzet kirablása vagy az egész világ kirablása által (mely utóbbi már egybeesik a pokol meghatározásával); a társadalom rendben tartására, ha a rendesinálás nem a kizsákmányolás alibije volna, nem volna szükség politikára, elég volna a kultúra. Ahol a szellem hatalmát az erőszakhatalom visszahozói vagy fenntartói felszámolják vagy létrejönni sem engedik, ott beszélhetünk politikáról, melynek lényegét

épp az leplezi le, hogy soha sem önerő és önérték, mindig az erőszak készenlétben tartott hatalmára támaszkodik. Hétköznapja zsarolás, ünnepe a vérontás. Mindig az életerő csapó-lása. A politika mindig készenlétben tartja önnön alapját, a társadalom és kultúra előtti nyers erőszakot, a „krokodilagy” munkáját. Az etológusok metaforikáját folytatva: a „patkányagy”, a „gőrényagy” igazsága a „krokodilagy”. A horrorfilm nemcsak szörnyekkel népesíti be vilá-gait, olyan állatokat is felvonultat, melyeket az élet emberi formája nagyon messze állónak érez önmagától.

A politikai társadalom képével szemben, melyet a pokolfilm dolgoz ki, a fantasy műfaja kezdi el kidolgozni az ellenhierarchia, a szellemi-lelki javak munkájának képét. Gyengeség, finomság, kedvesség, játékoság, védtelen életöröm és feltétlen bizalom olyan minőségek, melyek már az állatvilágban felébresztik a szeretet, együttérzés, gondoskodás formáit. Már itt megjelenik – az anyai, szülői gondoskodásban –, az erőszak hierarchiájával szemben, az érzékenység ellenhierarchiája, melyben a gyenge készíti az erőt. Az absztrakt viszonyo-kon alapuló, beolvasztó, agresszíven terjeszkedő szuperstruktúrák a kegyetlenséget, erősza-kot és ármányt viszik győzelemre, erőszakhordozóként támogatva az erkölcsi, kulturális és személyes szubsztanciátlanságot. A kultúra dominanciája és növekedése, szemben az erőszak-szervezetek kioltó növekedésével, önállósítja az egyént és felszabadítja a helyi társadalmakat. A világtársadalom maga a pokol, világkultúra pedig nincs is, csak a kultúrák párbeszéde, melyek önállóodása kedvez a sokdimenziós viszonyoknak az egyszimmetriával és a szim-metrikus viszonyoknak a komplementer viszonyokkal és alávétő struktúrákkal szemben.

A pokolban a gyengeségek, torzságok, kisiklások erővé válnak, de a rossz nem válik jóvá. Az ördög az összes megghiúsulások, kisiklások, tagadások dühöngő szuperhatalommá való összefoglalása. Azért kell az életvilágokat halálvilággá, a szeretetvilágokat gyűlöletvilággá összegyűrní, hogy gonoszságtartalékkal lássák el a szuperhatalmat. Ez a gyűrés a sci-fiben és a James Bond-filmekben is folyik, de a pokolfilm ábrázolja a végeredményt. A gonoszság foglalja össze és alakítja át a torzságok összességét mindenhatósággá. A kárhozat a mindenhatóság, a szuperhatalom csodálata a kivont erő csodálata az erőtől megfosztott gyengeség által. A messziről csodált mindenhatóság (feltétlen és korlátlan hatékonyság: már magában véve is ijesztő képzet) ellenpólusa, a mindenhatóság másik oldala minden megghiúsulás gyűj-tőhelye, a tehetetlenség és lehetetlenség forrása. A lehetőségek halmozása feltételezi ellen-képét, az ellehetetlenülést. Az úr a szolgát. Az úr erői számát halmozza, a szolganép a szol-gák számát növeli. A pokolban az együtt-lenni-tudás ára az egyesültek önfeladása, vagyis az, amiről le kell mondani a kollektívizmusról, mint erős de kegyetlen egzisztenciámódért, nem más, mint a lenni- és egy-lenni tudás. A vámpír felfedezi a distinkciót, a kultúrát, a sátán a hegemoniát, a politikát. A vámpírfilm témája az egyén bővülő, csábító hatalma a másik egyén felett, a pokolfilmé a bálvány fegyelmező hatalma a tömeg felett. A kárhozat, az átok, a pokoli szenvedés lényege a világalomként megjelenő áléletre ítéltetés, önállótlanásra, pislákoló egzisztenciaformára kárhozattatottság. A kioltás, mint világrend, egyben örökös égés. Az önlét kioltása kárpótol egyfajta korlátlanossággal, a gonosz mindenhatóságában való kollektív részesezés formájában. A kollektív bűnösség pokoli kárpótlása a kialudtak jutalma. A pokolban a büntetés megelőzi a bűnöket, mert a kárhozat a létforma, ezért pedig a pokol a gonosz őrzője korlátlan felszabadításával kárpótol. A kék orgazmusa kínba csap át, még a kín orgazmusa is tompul, fárad, de a kín orgazmusa a mazochista kék szadizmusba fordítása által végteleníthető, a kínzás és rombolás szenvedélye létformaként megszervezhető.

Azt, amit kialvásnak neveztünk, deszobjektiválásnak is nevezhetnénk. A hatalom lényege, hogy világában a messi, hozzáférhetetlen, idegen erő a szubjektum, s az én az objektum. A pokol olyan világ, amelyben csak egy szubjektumnak van helye, a főnöknek, vezérnek. Ahol az egyének saját életfilozófiáját, mint az egyetlen valódi szellemi létformát és megnyilatkozást, melyben a szellem elevenként, egyszerűként néz szembe a rá is egyetlen, kiváltságos, ismételtetetlen szögben visszanéző világgal, felváltja az egységesített, rákényszerített vállalati filozófia. A pokol nem más, mint pokoli vállalkozás, terjeszkedő vállalat-birodalom, ezért van fontos szerepe a logókként vagy márkajelekként alkalmazott misztikus szimbólumoknak. A sátán nemcsak politikus, egyben az első menedzser, a rendszer lefölközője. A Bush-korszak későkapitalizmusát milliárdosok kormányozzák, ez ama lény világa, aki „mindent visz”, a mítosz nyelvén a pokol. (A ráció nyelvén: menedzser és politikus egybeesése. A posztmodern politikus a biopolitika emberfarmjának menedzsere.) A sátán nem vágyaink cinkosa, mint a vámpír, s így a pokoli seregek tagja sem saját korrupciós és kéjenc hajlamainak foglya, mint a vámpírszolga, hanem egy vállalkozás funkciója. A pokolfilmben, a vámpírfilmmel szemben, nem az élet kiszívása, hanem a szubjektum szubjektivitásának kiszívása a lényeg. Az egyének nem lehet saját képe, érzése, nézete a dolgokról, mert a saját szellemi erő minden benne lakó erőt sajátossá, önirányítottá avat, azaz kitép a kárhozattól, elválaszt a pokol hadaitól, az ember többé nem jó katona. A saját erők hiányát pedig csak az önkény próbatételei által ellenőrizheti a pokol. A pokoli hatalomnak vezető erejét és birtokló mivoltát a duhaj gonoszság önkényével kell ellenőriznie és megerősítenie, különben a monopóliumra törő erőkoncentráció rögtön felolvadna az egymást kiegyensúlyozó kölcsönhatások fogságában. A monopolisztikus koncentráció regresszióval, a hatalomnövekedés barbarizációval és démonizációval kell hogy együtt járjon. Az ördög szépsége sátánja örömeiket, boldogságot ígér, a Halálosztó dzsinnye vagy Brian Yuzna Faustjának „M”-je (= Mefisztó) hatalmat, de becsapnak, mert a hatalom hely a hierarchiában, a sátán azonban nem ezt nyújtja a pokol hadainak, csak a destruktivitás pillanatnyi hatalomérzését, a rémtettek pótkielégüléseit. A pokolban nincs felemelkedés. „M-nél nincs nyugdíj, ha már nem lesz szüksége rád, véged!” – mondja az ördögi szerető a pokoli szolgának Brian Yuzna Faustjában.

Hogyan lett a világelles rémből rémvilág? Az abszolút kívülség relatív kívülséggé válásával kezdődött. Mivel a negativitás már nem teljesen kívülről hatott, a világot fogyasztó véghatárként, hanem önálló világgá szerveződött, a világgal szemben megjelenő gonoszbirodalomban mint szomszéd világban a világ magára ismerhetett, s a kettő zavarba ejtően egymásra toldhatott. A gonosz birodalma tisztán megmutatja ama belsőt vagy lényegét, amely talán a mi világunknak is belseje. A negativitás, ott mindenképpen, de talán itt is, nem kívülről áll szemben a világgal, hanem belülről hat, központi hatalomként. Nem kívülről rágja, hanem belülről szervezi világunkat. Szervezőként, vezetőként jelenik meg a roncsolás és rombolás. A világelles erő visszatért világgként, s a létező vált, a maga egészében, a nemlét tükrévé. A negativitás belsővé válása hosszú történet: világonkon belülivé válását a lélek „belsejében” való felismerése követi.

Mind jelöltek vagyunk, toborzás zajlik, reánk számítanak a pokol seregei. Hogyan ismerhetünk rá a besorozottra? Ez a harmadik stádium: 1./ akit megkísértenek, és 2./ aki pokoli szerződést köt, eladja a lelkét, még annak számára is van jóvátétel és visszaút, csak 3./ annak nyújtják be a számlát, akiben valami kialszik, akinek a lelkében már nem küzd a két párt (fény és sötétség stb.). A besorozott vakon menetel és rombol, nem engedelmeskedik többé

a szolidaritás szerződésének. Rémmé lett, azzá, ami az emberben érintetlen marad a szimbolikus szerződésbe foglalt esszenciális definíciótól, ami terheli és szétfeszíti az emberi szerepet, nem engedelmeskedik a szimbolikus cserét garantáló kötelezettségeknek. Ami közönyös a közös értelemhorizontot garantáló megegyezések iránt s csak a pillanat parancsainak engedelmeskedik, s azért engedelmeskedik vakon, mert nem ismer más motivációt. A szimbolikus tér ígér folyamatosságot és identitást, de van valami, ami túlcsoordul a beszámíthatón. Embernek lenni annyi, mint kultúrával bírni, amelynek célja pontosan a kontrollálhatatlan rendben tartása, a vele való együttélés katasztrófamentes megszervezése.

A lélekrablás és a besorozottság két alternatív megjelenése a ragacsos massa és a kiszáradt csontváz. A *Halálosztó 1.* vége a műgyűjtő által adott fogadás, mely privát apokalipszissé változik. Széteső testek, rémeket okádó testnyílások, meglevenedett szobrok, kiszenvedő eleven lények, kaszaboló, örült mézárásokká változó polgárok – a pokol eljövetele a betegségek, perverziók, rémtettek enciklopédikus halmozásának alkalma a filmek cselekményének csúcspontjain. A *Halálosztó 2.* játékkaszinója hasonló véres orgia színhelye. Brian Yuzna Faustjában véres orgiává alakuló gyilkos kollektív szeretkezés ünnepli a Homunculus, a Démon, az Állat eljövetelét. Ugyanebben a filmben kiszáradt csontvázak fojtogatják az élve eltemetettet, aki szabadulni akar a sátáni szerződés kötelméből, mert újra szeret. A *Necronomicon* című filmben az anyaságtól féltő rendőrnő alászáll a csatornába, melyek ellenvilága ürülékké nyilvánítja az embert, megfosztja a testet formájától és a lelket autonómiájától. A terhes asszony gyermeke átkerül egy parazita anyarém belsejébe, aki kegyetlenül csapolja és fűrészezi az igazi anyát. Az egyént elemésztja a faj, hogy tovább vigye a kegyetlen és értelmetlen létezését, hisz az értelem pontosan a felhasznált és elemésztett egyénben lakik, így túllépése a faj által a kegyetlen pazarlás, s a magasabb alacsonyabb általi legyőzetésének története. A parazita vagy kannibál rém, mint az egyeden élősködő faj képe, mindennek előtt a biológiai nemet, de a pokolfilmekben azután a társadalmi nemet is jelenti. Szó sincs arról, amiről a kor társadalomtudományában, hogy a társadalmi nem agresszív imádata, a marxista államfilozófiától örökölt rítus, a „társadalmiság” szakadatlan mantrázása kijátszható volna a biológiai nem „átka” ellen. A mítosz mélyebb: dupla áldásban vagy dupla átokban gondolkodik.

A pokol a sár, a föld, a magma, a beolvasztó anyag szimbóluma, az égő, izgatott és formátlan test önelhasználásának, az egyetemes testiséghez való – negatív – megtérésének szimbóluma, s mint ilyen a „többiek”, a többi hasonló lény gyűjtőfogalma is. Az *Ercole al centro della terra* című filmben köemberrel kell küzdenie a világ pokoli végére érkezett Herkulesnek. Az amorális – kőszívű – fizikalitás a természet, az anyag közönyének szó szerinti kifejezése, s egyúttal az amorális – éhes („előbb a has jön, aztán a morál”) vitalitás, s az amorális (elnyomó) szocialitás egymásra találásának metaforája is. A pokolnak seregei vannak, s a sereg, a csapat az individuum szétoldása, jogainak visszavétele. Az individuum felvétele a közös, agresszív és alacsonyrendű elementumba jogainak elvétele útján történik. Jogainak elvételét jogérzetének elvétele fájdalomcsillapítja, miután maga is a jogfosztó elembe integrálódik, s benne születik újjá jogfosztó erőként, ki másokat ebben a szellemben kontrollál. Az amorális túlszocialitás az amorális animalitás ébresztése segítségével valósítja meg a terrorisztikus kontrollt. Animalitás és túlszocialitás tökéletesen egymásra talál, esztelenység és jogtalanság rendteremtésként és fegyelmezésként lépnek fel és válnak be.

A tömegembert nemcsak a vezér és a hatalom terrorizálja, a csoport, a falka, a horda, a nyáj, a team is megerőszkolja: amaz, a vezéri erőszak csak emennek, a csoporterőszaknak

sűrített és felfokozott kifejezése, a gyalázat megkettőződik. A vámpír a többiek ellenében és rovására valószínűleg meg egyéniségét, a sátán a többiek nevében, a pokoli seregek élén. A sátán nem különb, mint bármely ördög, ugyanolyan szőrös, patás vagy újabban hullószzerű barom, mint a többiek: csupán egyben, külön figurává koncentrálna fejezi ki ugyanazt, amit amazok halmazként. Az uszító és féken tartó szörny ugyanolyan absztrakt, mint seregei. Ha a népmesékben eljön az ördög, ott sem történik szellemi döntés abban a tekintetben, hogy az az ördög vagy pedig Egy ördög-e. A pokolfilmekben is hol tulajdonnév, hol köznév a „sátán”. Sem a többiek ellenében, sem a többiek nevében fellépő „Egy” nem tudott igazi egyéniséggé válni, sem a démonikus magány, sem a démonikus, emberevő, kioltó közösségiség vezéralakjai. Ahol vezér van, aki jelszavakat ad ki, uszít, irányít, kordában tart és hadsereggé szervez, az maga a pokol. Vezérek, nagyfőnökök, topmenedzserek csak a pokolban vannak, ahol vezérek vannak, az a pokol földi helytartósága. Ezt persze csak a mindennapi tapasztalattól távoli, fantasztikus műfajok mondják ki, egy szappanoperában sokkal kínosabb lenne.

A pokolfilm erotikusan primitívebb, mint a vámpírfilm. Mivel a filmkultúrában később szerveződött önálló narratív műfajjává, azt is el lehet mondani, hogy erotikus értelemben visszaesést jelent, ami nem az erotikus szimbólumok eltűnését, hanem eldurvulását jelenti. A pokol tüze legfeljebb a nemi dühöt modellálja, nem a vágyat és kifinomult csábítást. Ha a sátán csábítóként lép fel, a csábítás fogalma primitív formákat vesz fel, megvásárlást jelent és nem elbűvölést (mint a vámpír esetében). A pokol beolvasztó hatalma nem a démoni szépség vonzerejét fejezi ki, csak az obszcén rútság elsodró erejét mutatja meg. Az akarat, a hatalom iránti feltétlen, esztelen, alternatívátlan odaadás dominál benne, az a kába butaság és önkénytelen engedelmesség, amelyet a hatalom, a fölény, a durvaság a tömegemberben kivált. A megkönnyebbülés érzése: nem kell rendben tartania testét és lelkét, szabad rúttnak és aljasnak lenni. A „gonosz halott” türelmetlen és hiperaktív, sátáni gúnnyal mulat az élőkön: ő az, aki megtért a „szabad erők” világába, amelyeket az emberben megfékeztek a gátlásként, tapintatként, formaérzékként, ízlésként és szolidaritásként megjelenő esztétikai és etikai beállítottságok. A vámpírt én és akarat szövetsége jellemzi, s a vágy akarattá válása viszi diadalra. A vámpír a nyugtalan beteljesültséget vággyá és a vágyat cselszövő akarattá alakítja, s ha az érzéki vágy teljességgel érzéketlen és absztrakt akarattá alakult, akkor a vágy már csak hatalomvágy, s már nem a vámpírfilm fekete erotikája kékbarlangjaiban, hanem a pokolban vagyunk. A két műfaj párbeszédének tanulsága, hogy a vágynak hosszú nevelődési regényen kell átmennie – további, szublimabb műfajok sorába kell átlépnie –, mielőtt akarattá válik, másképpen ördögivé züllik. A pokolfilm fekete mágiája a vezetői, vezéri, főnöki önkény, a hierarcha akaratának diadala a besorozottak fölött. A pokolfilm politikailag – tudattalanul – konkrétan, míg erotikusan, ha tudatos is az erotikája, absztraktan. A tömegben való felolvadás vágya viszi el a pálmát a másik emberben való feloldódás vágyával szemben. A groteszk gnómkok, a pokol kárhóztottjai vagy seregeinek evilági tagjelöltjei, a csöcselékemberek, csak azért szeretkeznek, mert a másik ilyen lény is így szeretkezik. A szeretővel való egyesülés is csak a csapatba történő beolvadást szolgálja. Ez az érzéki pokol vagy a pokoli, ördögi érzékiség. Az egyház, feltesszük, ezekre a barbár formákra gondolt, ezeket ismerte (fel) amikor radikálisan fellépett az érzékiség ördögi és pokoli mivolta ellen. Nem szabad, hogy megcsaljon bennünket eme fellépések bármilyen ostoba és általános vul-

garizálódása; relatív jogosultságukat most kezdjük látni, amikor a tömegkultúra hozzálát eme primitív érzékiség természetének reflektorfénybe emeléséhez.

A film noir vampja hideg nő, aki az érzékiség forró poklába vezeti a férfit. Hasonló módon jár el, pusztán függetleníti e csábítást a nemi differenciától, a pokolfilmek ördöge. Az *Amerikai Psycho* című film a posztmodern kéjként ábrázolja azt, amit a kor pokolfilmjei a kín fenomenológiájaként rendszereznek. Az *Amerikai Psycho* szexuálgyilkosai kéjének is az erotikánál döntőbb összetevője a hatalom kéje.

Az ördög, démon stb. – a pokolfilmek minden rendű réme – mind hideg emberfelhasználó. A *Warlock* boszorkánymesterének megtetszik egy gyűrű, erre az ujjal együtt lemetéli. Kedélyesen elbeszélget egy kisfiúval a játszótéren, de csak hogy italt („üzemanyagot”) készítsen belőle magának. A *Halálosztó 1.* dzsinnye lenyúzza a hösnő udvarlóját, hogy magára öltse bőrét, s közben mintegy mellékesen kipöccenti a tanú szeméit. Mindezek a szörnyek az emberrel bánnak úgy, ahogyan az ember jár el a többi lényekkel szemben. A szubjektív gonoszság nélküli hideg kegyetlenség, a rosszakarat nélküli bestialitás, a cél nélküli célszerűség eszméjének variánsa. A sátán a feladat, a tárgy, a hatékonyság parancsát képviseli, azt a pragmatikus imperatívuszt, a modern szociáltechnológia racionalitásának feltétlen parancsát, melyet nem korlátozhat az etika. A szubjektivitás nem zavarhatja az objektivitást, ami mindennek előtt azt jelenti, hogy a másikat nem tekintik többé szubjektumnak. De mivel a saját szubjektivitás elismerése, mint érzékenység, kísértés lehet a másik szubjektivitásának elismerésére, a saját szubjektumot is kasztrálni kell. A sátán ezért nem lehet gentleman, ami a vámpír volt. A szubjektivitás maradéka, sátáni minimuma a hatékonyság mámora, a fölény kéje. A *The Unholy* vagy a *Halálosztó sátánja* mulat, ha rombol. Az öröm az alkotás vagy rombolás öröme, a szépségben újat nemzés vagy a rótságban a semmit nemzés öröme. A sátáni figurák úgy érzik, az alkotás öröme csak egy valamit teremt, míg a rombolás magát a semmit, tehát ez a mindenhatóság pillanatnyilag és rögtön elérhető formája. Az alkotó hatékony ugyan, de csak a romboló mindenható. Ezzel talán a posztmodern tudattalan alapérzetét fejezik ki, s belőlük érthetjük meg az ezredvégi kultúra megvetését az „új” elvetett kategóriája iránt.

1.7.7. A hajlam és fogékonyság kérdése

A zombifilmekben láthattuk, minél kifosztottabb az ember, annál likacsosabb közeget, ellenállásra képtelenebb végeket képvisel a testi és szellemi nyomor. A zombifilm pokolhadakat előlegező tömegeiben meghíúsul az emberi világ, és lázad a világtalan principium. A hierarchizáló differencia ellen lázad a hierarchiát gyilkos és öngyilkos tettben megfordító anti-differencia. A zombi lázadását jogosulttá teszi hogy a kifinomodást hozó kulturális differenciaképződések, különbségtételek a hierarchiákat hozó szociális differencia rendszerben jelentek meg, előnyökként, kiváltságokként. Az áldás is átokként jelent meg, és az érdem is bűnként. Amikor az alantas elsöpri az értékeket, a zombifilm nézője azért is visít gyönyörében, mert az értékek kezdettől fogva problematikus szerepet játszottak. A zombi tehetetlensége minden értéket megtámad. A nyárspolgár szellemi és lelki restsége ezzel szemben olyan üres, benyomásokra éhes, magatehetetlen, felajánlkozó természetű közeget, amely minden nagyobb erőt, bármilyen rémet megkísért és felidéz. Az alantasság és banalitás hívja meg az

iszonyatot a világba. A mad scientist mitológiájában az ambíciózus örült szabadítja rá a nyárspolgárra a rémet. A vámpírfilm ezzel szemben olyan modellt kínál, melyben az ambíciózus nagyság a rém vonása, és a nyárspolgár izgágasága, nyugtalansága, nyereségvágya szabadítja rá a világra a rémet. A nyolcvanas évektől tinédzserfilmmé lecsúszott horrorban a szórakozott, figyelmetlen, kifacsart, elfoglalt szülők a korlátozott fantáziátlanság foglyai, míg az elhanyagolt gyermekek az iszonyat fogságában szenvednek. A nyárspolgáriság új formáiból hiányzik a régi, korlátozott, de dolgos és becsületes nyárspolgár relatív derekassága. A polgári kultúra nélküli kapitalizmust a nyárspolgár eljanicsárosodása, nagy szervezetek, óriáscégek ipari és hivatalnoki hadseregeibe való besoroltsága, túlmunka és tréningek általi agy mosottsága, s alig maradó szabadidejének a fogyasztási verseny divatörületei általi igénybe vétele jellemzi. A rendkívüli iszonyat betörése az egészen általános és köznapi iszonyatot fokozza nagy kalanddá. A fiatalok bandafilozófiája csak a felnőttek cégfilozófiájának tükré, s mindezek tükréként jelennek meg végül a pokol seregei. Bármelyik szinten kezdjük leírni mindezt, ugyanazt találjuk: a száz százalékos vonalasságot, konformizmust. Elnagyolt embereket, akik egymás passzív tükörképei. A tudatot pótló köztudatot, a véleményt pótló közvéleményt cinikus és önző hatalmak kontrollálják, melyek mértékvesztése feltarthatatlan, azaz eredményeiben mind ördögibbnek látszik. Egyéni interpretatorikus teljesítményeknek e közegben nincs nyoma, az állandó közösségi terhelésszabványok és a minden elhajlás kegyetlenül szankcionáló kontroll elejét veszi az individuális gondolkodásnak. Találunk ezzel szemben, mindenütt és minden mennyiségben, kényszerű kollektív kegyetlenséget, mert erőt kell tanúsítani és engedelmességet. Imponálás és leckemondás kettős követelménye érvényesül. Az ember szócső és korbács, visszhang és fegyver. Az ember médium, az igazi szubjektum nem az én, hanem az ember feletti hatalom. A hatalom és funkció felment az érzékenység hagyományos követelményei alól, a hasznosság érzelmfosztja az iszonyt. Az élőhalál visszatér című filmben a visszatért holtak eszközként, fegyverként szolgálnak. Így van ez a robotkatonákról szóló különféle filmtípusokban is. A harc az elevenségért folyik. A felnőttesség halálközeli állapot. Ha mindezt meggondoljuk, mélyebb értelmet nyer a tinédzserfilm, nem csupán a felnőtt korosztályok elvesztéséről, a mozitól való elpártolásokról van szó. Ha a felnőttesség halálközeli élmény, az ifjúság – a felnőttesség eltompult élőhalálához képest – halálnélküli. A pokollal való találkozás az ifjúság halálnélküli állapotának végét jelenti.

A mai tinédzser-horror felnőttjei eltompult, megfáradt specialisták. Nem leplezik le a rémeket, fel sem fogják a problémát, mert lehet, hogy jó rendőrök, de inkább gépek, mint emberek, így, ha igyekeznek, sem lehetnek jó emberek. Van szellemi újjagdagság, a lassan, évszázadok során felhalmozódott, összenőtt, bonyolult, kimeríthetetlen fogalmi, képi és emocionális önszabályozó rendszerek kifinomult egyensúlyozó mozgásformáival szakító, durván, elsöprő erővel fellépő, rövid ideig, de monopolisztikusan uralkodó divatszerűen változó, gyakorlati utasításokra, vezérszavakra egyszerűsített, hatékony, de egydimenziós konstrukciók kényuralma. A pokol a kérdések nélküli ember, az egységesítő és végrehajtó szellem érája. A pokol lakója a felszínen él, az aktuális és uralkodó vélemény vezeti, akár közvélemény, akár szakmai közvélemény. Az angyal univerzalista, az ördög specialista, érti a dolgát, de a távolibb összefüggéseken nem gondolkodik, csak a leosztott feladat hatékony megoldásáért, és nem a világ fennmaradásáért vagy az élet élhetőségéért vállal felelősséget.

A mai pokolfilmekben elég egy dobozon babrálni, felnyitni egy szelencét vagy egy könyvet, elmondani egy mondatot stb. Legjobb esetben is csak azt lehet tudni, mit vált ki a gomb

megnyomása, azt nem, hogy miért és hogyan történik. Az öntudatos nyárspolgár lecsúsztatása manipulált fogyasztóvá, öntudatlan, szórakozott, elnagyolt, vázlatos és groteszk, ember utáni alakulattá, felkínálja a világot a sötét hatalmaknak. Rég a túlabíció tette, ma az ambíciótlanság határtalansága tör fel a pokol burkát, támadja meg az élet védőpáncélját. Ezzel a modern tömegtársadalomban megjelent a görögök tragikus vétségének fordítottja, a tragikus góg ellentéte, a tragikus igénytelenség. Az előbbi az egyén tragédiája volt: túlságosan nagyra nőtt. Az utóbbi a világ tragédiája: túlságosan kisszerű elemekből, túlságosan arctalan, tartás nélküli, primitív alkotóelemekből áll, ezért porózus vagy korhadt.

A *Hellraiser 3.* prostituáltja megirigyli a rémálmokat látó hősnőt, pedig az álmok is a pokol kapui. A prostituált soha sem álmodik: „Pedig lehet, hogy jobb lenne... Mindenkinek van egy külön világa, csak nekem nincs.” A szórakozóhelyek, ahol e filmek szereplői mechanikusan és kábán vonaglanak, a mindenki külön álmait a mindenki közös kábulatában rázzák össze. Az egy tömbből faragott, problémamentes, gyors, hajszolt kollektivistá szocializáció konfekcionált embereket, gyári embereket, futószalag lényeket termel: a régi ember, a hübrisz embere úgy gondolta, Isten képére van teremtve. Az új emberek egymás képére vannak teremtve, s szorongva húzódnak vissza a sorba, a kollektívizmus szemérmével faragnak le minden egyénit. A modern pária egysége könnyen megteremtődik, de eredetiség és tartás nélküli. Egymással is, magukban is egységet alkotnak, de ez az egység, – ellentétben pl. a vámpír személyiségével, amely veszedelmes mivoltában is lehetséges eredményeket előrejelző, negatívképükként szolgáló vízió, – az alantasságban való egységesülés olyan egység és harmónia, amelynek ára a kialvás, kiürülés. Az egység mint a lenni-nemtudás módja. Az egység mint korrupció.

A válság és a szenvedés értelme, e korrupct közeg ellenzékeképpen, az eredeti személyiségek és alkotó kultúrák kikísérletezése. Ez azonban csak további műfajokban sikerül, amelyek kilépnak a pokolból, s elhagyják a horror területét. A *Hellrasier 3.* prostituáltja csodálja a hősnőt, e szürke, bájtalan, puritán, erőszakos, magányos nőt, ki – örömtelen és örömet nem adó mivoltában magányra ítélve – legfeljebb azért harcolhat, hogy megússza mindazt, ami még ennél is rosszabb, s az iszonyatban elmerülve ismét felszínre küzdje magát, vissza a prózába. A neurózis a banalitás elhagyása, de az eredetiség el nem érése. Az ördögi, pokoli, sátáni produktivitás termőtalajául szolgáló emberi tompaság és automatizáltság legyőzése, kísérlet az önlétre, de sikertelen kísérlet, a személyes produktivitás kudarca, hamvába holt kísérlet a hamvába holt emberiség csődjén való felülemelkedésre. Lázongás lázadás helyett.

A zombi bukása a tehetetlenség, a vámpíré a tehetség tragédiája. Mi az abszolút gonosz, a banális-e vagy a démoni? A démoni gonoszság a rossz öröme, mely még értelmezhető a jó kisiklásaként, a sikertelen jó bosszújaként, aki a legjobb szeretne lenni, és nem nyugszik bele a középszerűségbe. A banális gonosz azonban már nem az érték diszfunkciója, csak a prózai funkcióé. A sátán még lehet bukott angyal, hadai azonban már csak banális senkiháziak, rossznak sem jők, bukott sátánfattyak. Az új pokolfilmben a sátán bűne megkettőződik: nemcsak a jó ellen lázad, még nagyobb bűne, hogy a langyosak, a banálisak élére állt.

1.7.8. A csábító: a pokol ügynöke

A *Hellraiser* (Clive Barker, 1987) című filmben a Hitchcock *Shadow of a Doubt* című filmjéből kölcsönzött nagybácsi a csábító. A család kétszeresen megtámadott: mennyiségileg és minőségileg. A defekt mennyiségi oldala, hogy az intim partneri viszony nem redukálódik a párra (férjre és feleségre), behatol a harmadik (a szerető). A minőségi defekt abban áll, hogy az anya nem igazi anya, csak mostoha. Az apakép is defektes, mert az apa nem tud egy lenni, a teljes férfiképet megtestesíteni, s az anyakép is defektes, mert az anya nem transzcendálja a hetérai vonásokat, melyek a nemzés körül szerepet játszhatnak, de a neveléshez nem szükségesek.

A család bomlásának motívumai vezetnek az átok háza képéhez. A film hősnője, a partnerkeresés stádiumában levő Kirsty (Ashley Laurence), a férfiakat elnyelő ház szörnyüségének tanúja. A „borzalmas nagybácsi” ugyanúgy az emeleten él, mint a *Psychóban* a borzalmas anya. A *Psychóban* a nőket nyelte el a ház, a Freddy-filmekben (*Rémálom az Elm utcában* stb.) a gyermekeket, ezúttal a férfiakat. Az elnyelő ház úrnője a mostoha, a hetérai anti-anya, aki elszereti a férfiakat a fiatal lány elől, aminek – a férfiak „elhasználásának” – horrorisztikusan felfokozott rémképe a borzalmak háza. A *Psycho* esetében Hitchcock megelégszik a rém ontológiai bizonytalanságával, létmódja kétségességgel. A borzalmak házána a psychothriller rendszeréből a horrorba való átkerülése fokozást követel. A nagybácsi átváltozását követi a mostoháé, majd végül az aparém fogalmával is eljátszik a cselekmény, melynek kibontakozása után hideg, kegyetlen, álszent apát látunk a régi helyén. A démoni nagybácsi jelenik meg az apa bőrében: álcsalád a félcsalád helyén.

A csábítók a pokol elcsábítottjai, az ördög felhajtói. A *Hellraiser 1*-ben a csavargó, *Hellraiser 2*-ben a pszichiáter és a mostoha, a *Hellraiser 3*-ban a bártulajdonos a pokol szövetségesei. A pszichiáter kíváncsisága még a régi Frankenstein-filmek öröksége, morális bűnné fajuló intellektuális erény. A jellemtelen tudóst lehenyerli és elsodorja az asszony életvágya, melyet a következő rész bártulajdonosa is örököl. Az életvágy mindig a gátlástalansággal társul, kizsákmányoló tulajdonságként. A demoralizáló élményszomj, mely mintegy fertőzősként terjed, a *Hellraiser 1*. csavargójáig visszakövethető. A pokolnak megnyíló elcsábítottak a pokol számára másokat megnyitó csábítókká válnak. A pokolfilmekben mindig a fantázia kitüntetett kutatásainak tárgya az ellenálló képesség hiánya. Az ellenálló képességet a kísértések ássák alá, de vajon mi tesz bennünket fogékonná a kísértések számára? A kísértés olyan vágykielégülést ajánl, amely nem felel meg valódi szükségleteknek. A kísértés a felesleges kísértése. A pokolra vezető út felesleges dolgokkal van kiköveve. A kísértés a véletlen kielégülések végtelenségét ajánlja a sors kijelölő alapszükségletek által meghatározott nyomok követése helyett. A csábítás a nem létező szükséglet, a véletlen kíváncság számára ejt meg, a belső ürességre apellál. A bűnössé válásra hajlamosító ösbűn az üresség, a belsőleg üres ember olyan zsákja a kíváncságoknak, amely bármit elnyel, tulajdonképpen mindegy neki, micsodát. A szükségletek elkorcsosultak, nem függnek össze, nem alkotnak rendszert, nem igazolják egymást, és nem mutatkoznak meg, nem válnak lelkiismereti problémává, nyughatatlan sóvárságuktól és hisztérikus sietségüktől idegen a reflexivitás, ily módon nem is válnak vágyakká, hosszú távú, életépítő stratégiákká. Ha a szükségletek vakok és némák, nem vágnak, nem mozgósítják a személyiség egészét hosszú távon, akkor nem az alkotás és építés csak a fogyasztás, a zsákmányolás, a kóstolás szükségletei, nem a

szükségletekből vezetődnek le a kívánságok, hanem az alkalmi kívánságok válnak szükségletekké. A sátán a világ minden örömét kínálja, de nem azt az egy végső, nagy örömet, ami speciálisan az enyém, ami engem tesz boldoggá. Mindent akarunk, mert semmi sem fontos. Az ördögfilmek a csábítást állítják középpontba, a pokolfilmek az eredményét. Széttépnek az örömök, mert nem a mi örömeink, kölcsön örömök, lopott kéjek, melyekben nem ismerünk magunkra. Az édeni gyönyör és a pokoli kék különbsége az üdvperspektíva megléte vagy hiánya.

A prométheuszi lázadást, a fausti kultúrkör nyugtalanságát a XX. században már nem Faust, csak Frankenstein képviselte. Ez a fausti kultúrkör bomlásának kifejezése: a tudóst leváltja a kutató. A XX. század a nagy vállalkozások koraként harangozta be magát, vállalkozásai azonban mind visszajára fordultak. Az eredmény a fausti kultúrkör összeomlása. A fausti kultúrkört leváltó mefisztói kultúrkörben a par excellence csábító, a hivatásos rábeszélő, az újságíró, a publicista, a médiasztár, a showman kerülnek középpontba. S a politikus is csak bohóc. Stephen King „Az” című regényében az ördög egy bohóc, a *Holtsáv* című Cronenberg filmben pedig a politikus homályt és zürzavart terjesztő porhintő, gátlástalan akarnok, míg a világon kívüli örök magányos gyermek a látó. Jerry Lewis egyik filmjében (*The Nutty Professor*) fejtetőre állnak a szokásos összefüggések: Dr. Jekyll a csúnya és Mr. Hyde a szép, s a szórakozott professzor másik arca nem a rém, hanem a showman. A szokásos dühöngő gonoszság és obszcén kegyetlensége helyére egyszerűen a siker lép. A nők ugyanúgy sikoltoznak, mint a régi rém láttán, de ezúttal nem a félelem, hanem a vágy készíti rá őket. A siker minden kegyetlenség, gonoszság és aljasság igazolása. Aki nem tudja kiharcolni a sikert, mert nem elég agresszív vagy túl kényelmes, az mazochista odaadással viszonyul a sikeresekhez. Az eredmény egy rideg és kegyetlen, humortalan komikum, a gonosz komédiája, melynek szüksége van a hírharangok kórusára, akik szerencsétlenségként ábrázolják a létet, a lét alapstruktúrájaként a permanens rendkívüli állapotot, mely teljhatalmat ad a kiváltságosoknak.

Az örült tudós helyét mind gyakrabban átvevő gátlástalan hírharang, az újságíró abból él, hogy a Föld pokollá változott. Ő az, aki érdekelt az iszonyatban, a Rossz Hír terjesztője, a földi pokol evangélistája. Már a westernhős John Wayne leüti a rámenős fiatalembert, amikor kiderül, hogy újságíró (Don Siegel: *The Shootist*, 1970), ami azért figyelemre méltó, mert a western műfajában az újságíró volt a gonosz egyik legfőbb és áldozatosabb ellenfele (pl. *Aki megölte Liberty Valance-t, Cimarron*). A Született gyilkosokban az újságíró segít felidézni a katasztrófát, hogy legyen miről beszámolnia. A *Hellraiser 3.* hősnője, bár ő szenved meg a poklokat, felidézésükben is szerepet játszik. A tévé riporternő igazi hírhíe, szellemi dögevő, mert a tespedt és üres világban a rettenet az igazi hír. Hősnőnk lehetőséget kap a szenzációriportra, s szorong, hogy pontosan ezen az estén nem történik semmi. Az újságíró attól szorong, hogy a szorongás tárgyatlanná válik, az iszonyat elmarad. „Ma estére szabadságot vett ki a halál.” – panaszolja. Bevetésre indul, mint a katonák, beleveti magát a nagyvárosi éjbe mint a kurvák, az iszonyat felhajtója, várja a bajt. „Lehet, hogy itt vár rád a nagy story, lenn a sarkon.” – vigasztalja az operatőr. A *Hellraiser* – *halálos* hősnője Bukarestbe megy a szenzációs riport nyomán, mint a régi vámpírfilmek telekügynökei Erdélybe, az üzlet nyomán. Az eredmény azonos, s a hír is csak üzlet.

1.7.9. A pokol mint hálózat és kötelék

A pokolfilmek akkor válnak a régi nagy horrorműfajokkal versenyképes fikciótermelési ágazattá, amikor az új élmények megrendítik a kanonizált pokolképet, s a kárhozatról alkotott képünk mozgásba jön. A *Hellraiser 3.* riporternője megtalálja szenzációját. Az elszabadult pokol első áldozata a tolvaj, ki elcsente a műtárgyat, mely a pokol kapukulcsául szolgál. Intenzív osztály, baleseti kórház következik: a hordágyon gördülő fiatalember csapkodó láncokat húz maga után. Kiomló belekként veszik körül láncai. Mihez láncolják, hová ragadják az iszonyat oldhatatlan kötéseit? –, még rejtély. A hősnő rohan a hír után, mely a hordágyon hever. Mintha a folyosó is torok volna, egy lendülettel nyeli el a gördülő hordágyat és az azt követő leányt, mintha a hordágy mozgását követő nő mozgása szintén valamilyen vonásnak engedelmessé válna, a kábító és bűvölő iszonyat gravitációjának. Mintha minden cselekvés, bármilyen határozott, aktív és erőszakos, csak látszat lenne. Minden csak látszat, semmi sem valóságos – mantrázzák majd szakadatlan a *Hellraiser – halálos szektásai*. Kameramozgás és gumioptika kombinálásával gyakran igyekeznek a szadobarokk film mesterei örvényszerű mozgásokat elérni, elnyelő tereket produkálni, a cselekvés történéssé válásának érzését kelteni. A *Hellraiser 3.* tolvaja már a műtőasztalon fekszik, amikor láncok lövegei támadnak a semmiből, felfűzik, rángatják, táncoltatják, haláltáncot járatnak vele, ismeretlen erők kínozzák a testébe fűrődő láncokon keresztül, míg szétrobban, hogy véresővé válva tetőzze be a történéssé válást, hogy az önállótlan kínjait a végső szétszaggatás enyhítse. Halála kínzatása a rabság igazságának explicitté válása és egyben gyógyszerre. A hősnő végül hányni kezd, s az öklendezés, mint a test önállótlanága és tartásnélkülisége élményének lereagálása, ugyanazt a ragacos és szerencsétlen heteronómiát fejezi ki, a halandó húsból levés iszonyatát és szégyenét, mint amely ellen tiltakozik. A tiltakozás, a lázongás csak növeli széttépettségét és kiszolgáltatottságát, a tiltakozóban is felmutatva ugyanazt, egyelőre a formák titkaként, amit az iszonyat áldozatában a formák összeomlása tett nyilvánvalóvá.

A *Hellraiser 3.* pokolkapuja az egymásba folyás szobra, mely összefolyó testeket ábrázol, testek gubancát. A pokol pókháló, mely befog és összefűz, csapda melyet ismeretlen átjáró és kiszívó hatalom állított, hogy elvonja saját lényegünket és idegen lényeggel töltsön meg. A saját lényeg a szabadság és önállóság, az idegen lényeg az alávető gonoszság. A *Hellraiser 3.* kollektív testgyűrmája az előző rész áldozataiból készült. A rossz vég válik rémes örökkévalósággá, melyben rögzül az a rabság, amivé a legyőzött, szét- és összemaszatolt testek váltak. A gonosz áldozatait a további áldozatok szempontjából a gonosz megtestesítői.

A szobrot az alatta szerető pár ébreszti. A film végén egész mulatót mérszáról le, felfűzi és begyúrja a Kazánház Mulató táncoló népét a megelevenedett démon. A pokol a felhasznált, begyúrt emberek világa, de a szex is ezt műveli, ő is felnyit és felfűz, ezért alkalmas a pokol ébresztőjéül. Az iszonyat nyilvánvalóvá teszi a kéjvágy láncainak függelmét, s a kéj reflexek és mirigyek nyelvén beszélő eltestesítő rabságát, mely áthatja és megtámadja a *Hellraiser*-filmek társadalmának formális viszonyait. A *Hellraiser 3.* riporternője felvilágosítást keres, információt kérne Terrytől, a csapos azonban azt hiszi, mást akar. „Elnézést, egy csinos lányt keresek.” – lép be a diszkóba. A csapos nem várja ki a folytatást, csak az irányt jelzi. „A leszbikusokat arra találja.” Türelmetlenül mohó világba lépünk be, ahol az emberek nem képesek kiérlelni szükségleteiket, tisztázni vágyaikat, nyugtalanságukat a legrövi-

debb úton fojtják bele az érzéki testi viszonyokba. Az erotika olyan tomboló vajúdás, forrongó pocsoló, amely, természet és társadalom határán, viszonyel magába minden más vágyat, igényt és ambíciót. A biológiához legközelebbi nívón zajlik egy eksztatikus társadalmassulás, amely tehermentesít a társadalmassulás kulturális formái és teljesítményei alól egy halál- és pokolközeli, permanens kábulatban élő, dühöngő generációt.

Miután a tolvaj testét ismeretlen energiák rázták, nem tudni milyen távoli összefüggések rabságába láncolva, később, J. P. Monroe (Kevin Bernhardt) klubjában a kéj képei idézik a kín iménti képeit. Az egy ritmusra rángó táncosok tömege mintha szintén fel lenne fűzve. J. P. Monroe, aki úgy jut hozzá a szoborhoz, mint a Balzac-hős a számbőröz, rózsát nyújt át egy klubbeli lánynak, aki a következő képen máris a férfi teste alatt vonaglik. A gyorsan összejött szex után a férfi mielőbb szabadulni szeretne a nőtől. A lány nem érti ingerültségét. „De hát adtál nekem egy rózsát!” J. P. türelme elvész, nem viseli tovább a nő szüntelen fecsegését. „És holnap adok majd valaki másnak, most pedig öltözz fel és menj a fenébe.” A szerető brutalitása előlegezi a szoborét, mely máris mozdul, rátamad a megalázott és dühös lányra, ráköpi láncait, s megnyúzza, lerántja a horgokon fennakadt nő bőrét. Az első felkoncoltatás bemutatta az iszonyatot, a második erotika és iszonyat kapcsolatát jellemzi. A lávaizzású éhes elemmé elevenedő szobor a hús vágyainak izzását jeleníti meg. Az imént látott láncok a hús szekrétumaira és a reflexek rabságára utalnak. „A pokol minden kapui megnyílnak egy nő egyetlen mozdulatára.” – kommentál a rém. Az imént még csak fallikus emlékmű volt a szobor, az önző kéj áldozatainak emlékműve, mely akcióba lépve megeleveníti kéj és iszonyat természetazonosságát. „Mit láttál? Azt amit én: hogyan csillapul az éhség, hogyan elégül ki a vágy.” – kommentálja a démon. A szobor megeszi az élő, a kő a húst, mert a hús gerjedelme is kioltotta az imént a kölcsönösséget, a gyengédséget, a lelket. A hús kegyetlensége nem alkuszik, stratégiája kőkemény. Mindketten ugyanazt művelték a lánnyal, olvassa rá a démon a szeretőre. „Élvezted a lányt? Igen? Hisz én is. Ez minden.” A megelevenedett szobor alvilági átjárójából megjelenő démon kísértőként lép fel, ördögi szerződést ajánl a pokolszolga felhajtó szerepére szánt mácsónak. „Vannak vágyaid. Teljesítem őket. Kéjt, hatalmat kínálok, uralkodást.” Az anyagi bőségben és lelki szükségben felnőtt Jimmy (= J. P.), ki végül megölte szüleit, hogy legalább vagyontuk megkapja, ha szeretetet nem kaphatott, rááll az alkura.

A J. P. által felhajtott következő áldozat gyanakvóbb, a férfi hiába próbálja a szoborhoz vonszolni. Szépszávu kegyetlenség és alattomos cinizmus szolgálja a kőkemény fallikus fétist, a pokol kapuját. Az ember, a személyiség csak a démonszolga, s a fallikus rém az igazi szubjektum. Maga a szobor, mely fekete csodákat és titkos gyönyöröket ígér, hatékonyabban csábít, eredményesebb, mint felhajtója és szolgálja. A szobor zsongító hipnózisa hat a lányra. „Az álmok kapujában állsz... Visszamehetsz a világba, amit ismertél, mely banális, reménytelen és álmok nélküli.” A kiábrándult prostituált nem olyan naiv mint az előző áldozat. A gyanakvó, vonakodó Terry (Paula Marshall) szabadulni akar: „Még valahogy nem vagyok készen rá.” Ha a sátán szövetségese, a pokol démonszolgája nem elég eredményes, úgy ő maga lesz az, aki rajtaveszt: az ígért kéjek helyett, melyek gonosztettei ellenértékéül szolgáltak volna, önnön kínjaival kell kiegyenlítenie a tartozást. A szobor ezúttal végül J. P. Monroe-t nyeli el.

A megnevezhetetlen című filmben két pár hatol be a démon által megszállt házba. A csapat azért válik ketté, mert a fiúk szeretkezni akarnak. Wendy sok mindenre hajlandó, mert be

akar kerülni a „jobb körökbe”. Egy társadalmi osztálynak kínálkozik, amikor egy nemi szerv „horgára akadni” vágyik. „Befűző” hatalmaknak kínálkozik. A lány cinikus szeretkezését a cselekmény fordulata stigmatizálja: pucér teste felé gördül az előző áldozat véres feje. Wendy odaadja magát, a félnék, suta, matrózruhás Tanja nem. A két sportember, a sikercentrikus rizikótársadalom elsődleges szimbólumaként, akárcsak a sikeréhes, szexkarrierista Wendy, mind odavész, míg Tanját megmentik a szellem emberei, a fantasztikus író és a lírai költő. A matematikust, aki szintén odavész, az erotika és a sport testes paradigmájába sorolja a film, hisz természettudós.

A pokol a nemiség pesszimista képe: a nem mint nem-szabadság. Azért függ össze a csábítással, mert a nem-szabadság, mely a destruktivitás ősfomáiban mint az élet primér kifejezési formájában, ahol nyersebben megmutatja magát, tisztán taszító, míg a nemiségben, ahol az élet nem táplálkozásra használja fel, hanem önmaga továbbvitelére veszi igénybe a másik életet, nem nyersanyagként, hanem médiumként alkalmazva, rászorul annak kooperatív magatartására. Láttuk, hogy a pokol a felhasznált, felfűzött rablányok világa, és azt is láttuk, hogy a pokolfilmben a szexualitás sem tesz mást. A nemiség pokoli képe, a nemiség megerőszkoló hatalmának vízióvilága azonban első sorban nem a partnert vádolja. A partner azért erőszakol meg, mert őt is megerőszkolja saját nemisége. „Ez itt az én poklom, folyton felizgatnak, de nem nyugtatnak meg sohasem.” – mondja Frank a *Hellraiser 2*-ben. A nemiség mint bennünk rejlő természet, szándékainkat aláásó (al)testi világ vagy belső alvilág a pokoltűz képével fejezi ki a kínzó, ajzott, krónikus és kielégíthetetlen vágyat, mely azért kielégíthetetlen, mert a szorongás (mint tárgyaltalan félelem) módján működik: hisz azért – „égető” – vágy és nem pusztán kívánság, mert elvesztette vagy nem találja meg tárgyát. Mivel a pokolra vetett nemiség nem találta meg tárgyát, így a partner nem a nekem való, nem a számomra rendeltetett lény. A partner szorosabban tartozik az egyetemes asszimiláló erőkhöz, mint hozzám. Horog ő csak, amelyen fennakadunk, melynek segítségével befog és alávet szándékainak a társadalom és a természet.

A *Hellraiser 2*-ben a pokolból visszatérő Julia (Clare Higgins) reinkarnációjának tanúi vagyunk, látjuk az összeálló véres kását, a megelevenedő nyálkás holtat. A természet maga a káosz, mint a rendszerek utólagos, részleges és tökéletlen, konfliktuózus és katasztrófikus kölcsönös alkalmazkodása, amelyben ütközésként jelenik meg minden önállóság. Frank (Sean Chapman) és Julia megölték a férjet és apát, hogy Frank megnyúzza és felvegye bőrét. De Frank Júliát is odaveti a démonoknak és maga is áldozatul esik: idegen erők fűzik be az embert a létezés vérkeringésébe, a kegyetlenségek cseréjébe.

Megkínózik bennünket a vágy? Ha így van, gyógyszere lehet-e az önkínzó vágnak a másokat kínzó, könnyelmű kívánság? Megoldás-e a mazochista természetű vágy önromboló energiájának szadista kifelé fordítása a kívánság által? Mi van akkor, ha az ember mindent kíván, de nem vágyik semmire? A kívánságok tanítóra várnak, s a kívánságok nevelője a démoni csábító, akinek tanítása szerint azt kívánjuk legjobban, amit nem kívánunk. A kívánságok pluralizmusára, az ízetlen habzsolás csömörére ítélt ember a vágyra vágyik. Hogyan lehetne a kis kívánságokból újra nagy vágy? Az undor és iszony közvetítésével, feltéve, hogy ezek archaikus, elementáris vágyak elfojtásának eszközei. A tanító egyenesen a pokol legmélyéről jön, Júlia, a démonnő. A *Hellraiser 3*. elején a démoni szobor kegyetlenségét a szeretkezés ébreszti, az erotika készíti elő a destruktivitást. A *Hellraiser 2*-ben nem a szex ébreszti a szadizmust hanem a szadizmus a szexet. A főorvos örületet vezet elő a kórház alatti

kórházban, a klinika titkos pincéiben, midőn a kamera leszáll a liften, a földszint alá, sőt, az alagsor alá. Férgek hemzsegnek a betegen. Az örült rimánkodik, ordít: „Szabadítson meg tőlük.” Az orvos borotvát ad a megkínzott lény kezébe, aki szabadalni, vagdosni kezdi magát. A matrac, melyet az örült vére megítat és felébreszt, meztelen nőt ad vissza a felkínált férfitestért cserében: Júliát, csillogó testű vérasszonyt, csillámló kocsonyanőt. A film formális hősnői, Kirsty és Tiffany (Imogen Boorman), megkettőzik, kislánként és nagylánként, a szüzességet, míg Júlia az antiszüz. A nő aktív-erotikus lényegének kinyerése férfialdozatot követel. Az erotika azért kötődik a tilalomszegéshez, mert túllépés: idegen erők szállják meg az egyént, a természet erői, primitív erők, közösek az emberben és a vérebben (mely a *Hellraiser 4.* folyosóin űzi a szereplőket), a megszállott pedig féktelen, átgázoló. A kor erotikája túllépés, amennyiben az egyén kilép magából, megszabadul az identitás formaadó korlátaitól és az erkölcs visszafogó kötelmeitől, de ez a túllépés valójában visszalépés, e világnak csak regresszív „túl”-ja van, a többletben csak a nyersség többleteként hisznek. Az „innen” a „túl” és az „előre” a „vissza”, a döntés ezért dőlés, bedőlés a gonosz csábításának, és az akció is csak iszonyat lehet. Júlia tanításának lényege, hogy azt kell kívánni, amit nem kívánunk, azt kell akarni, amitől undorodunk és rettegünk. Meztelennél meztelenebb, nyúzott nő, nyers, véres, nyálkás lény testesül meg az orvos laboratóriumában. „Nagyon fázom.” Az orvos bekötözi a túlvetkezett démonsukat, aki vicsorogva rámosolygott. A nyers vérlucsk-lény ad csókot, mert a kísértés nem feltételez kifejezett vágyat, az undor tovább visz, mint a nyilvánvaló vágy, a kísértés beteljesülése a bukás, a határsértésként beteljesülő erotika lényege bűnös kéj, amelynek csúcspontja már maga a bűnhődés. „Most már csak bőr kell.” – mondja a nő a csók után.

A pokol gubanc, mely megszüntet minden határt, gyúrma, mely, minden különbség visszavételeként, megtérésként az önmaga számára elviselhetetlen anyag önemésztéséhez, maga a tűz, a gonosz mint erő, energiaforrás. A *Hellraiser 2.* pincevilága hasonlít a *Rémálom* az Elm utcában alagsorára, ez is a csöpögő, gőzölgő csövek világa. A pokol fűti a világot? A pokol pumpálja az életnedveket a zsigerekbe? A *Hellraiser 3*-ban Joey (Terry Farrell) menekül. Víz tör fel a csatornákból, áram tölti fel a vizet, gáz robban, üldöző falkaként követik, kerítik be a lányt a katasztrófák. Az elemek a pokol magasabb szolgálói, főrangú küldöttei. Az ember tolvaj, aki elrabolta a pokoltól a villámot és a többi elemeket, de a pokol üldözi, hogy visszarabolja őket. Démonok menetelnek a modern amerikai utcákon, és a lány hiába óvja a rendőröket: „Ezek nem emberek!” A *Hellraiser* – *halálosban* a hősnőről sem tudni, hogy ember-e még, vagy már ő is féllény a démonszolgák táborából, amint hátba szúrva, vértócsákat hagyva maga után, szaladgál Bukarest utcáin.

A pokol mint kazán, fűtőgép, hajtóerő, őriz valamit a prométheuszi szimbolikából, az ördög azonban, Prométheusszal ellentétben, nem az emberek, hanem a maga számára rabolja el az égtől a tüzet. Hasonlóan önzőek a pokol közkatonái is, az egyetemes fenntartó összefüggésből kiszakított erők azonban elválasztanak és nem összekötnek, rablójuk kínzójává változnak. Ezért is összefügg a pokollal az égés kínja, nemcsak erotika és égés asszociatív kapcsolata révén. A *Hellraiser 4*-ben a poklot felidéző, kapuit megnyitó szektást is széttépik a felidézett erők, s a földémon maga is szögekkel van kiverve, fakírként és vasemberként.

A földémon nyúzó és kibelező fegyver, ember, állat, gép és halott egy személyben. Aratógép, mint a halál. A *Hellraiser 3.* végén a démon leszáll a tánclókálba, az őrzőgő, vonagló nép közé. Vég nélkül tarol, valamiféle egyetemes gulyásle vessé darabol. Az orgia

láthatóvá vált lényege, akárcsak a Hullajóban vagy a Pengében, a mészárlás. Az emberek teste felnyitva, belseje feltárva, szájuk, koponyájuk nagy, idegen tárgyakkal betömve és meglélkelve. A gonosz azzal „eteti” a „népet”, amivel akarja.

1.7.10. A pokol kapukulcsa

Régebben egy szót, varázsigt kellett megtalálni, ma előfordul, hogy egy mozdulatot kell fedezni, egy testi alakzatot kell manipulálni, hogy uralmunk alá vonjuk a pokoli átjárót. A fizikai manipulációra is találhatunk régi példát: a varázslámpa megdörzsölése. Szellemi vagy fizikai technikák készletet nyílni a zártat, feltárulni az örvényt, amely megmutatja a testek útját. A *Necronomicon* könyve vagy a *Hellraiser*-filmek doboza lehet a példánk.

Egy nyíló könyv, egy doboz, játék vagy ékszer manipulálásának eredményeként megnyílik egy rejtett világ, mely alaktalan, égető, kínzó és fájdalmas. A lényeg, hogy van egy nyitó-gomb, egy érzékeny pont, melynek birtokában uralkodni lehet a tellurikus világ kapuján, egy üregek, barlangok, sírkamrák formájában megjelenített világon, melyből minden származik, és ahová minden visszatér. A *Hellraiser 1*-ben Kirsty elragadja a dobozt Frank-től, aki visszaél vele, ám a doboz, mellyel elfutott, csengve-bongva, zenélve, fényeket kibocsátva, a lányt kezdi csábítani az ágyban. A kézbe vett doboz érintésére folyosó nyílik, a sikolyok, nyögések útja. „Démonok és angyalok.” –így nevezik magukat az ismeretlen dimenzió lakói, s felajánlják a lánynak, vegyen részt örömeikben. Az örömök azonban depresszióhoz, sőt, pánikhoz vezetnek. Mocskos rovardémon üldöz a járatokban, az életfogyasztó élet megtestesülése, akit a film végére vissza kell üzni a tűzbe, a heveny emésztés közegébe. A *Hellraiser 2*-ben a dobozról mesél a lány, aki átélte családja kegyetlen lemészároltatását. „És csak jöttek és jöttek a démonok...” A doboz érintése tiltott, titkos világba vezet, kiszakít a társadalomból, megfoszt a családtól. Egy véres matrac őrzi a borzalom emlékét.

A *Hellraiser 2*-ben az autisztikus, néma kamaszlány a doboz specialistája, kezében alakul át a titokzatos tárgy rombuszból dobozzá, azaz az archaikus és démonikus dimenziók – vagyis az akaratnak nem engedelmességek erők – poklának kapukulcsává. A férfiak ezzel próbálják megnyitni a borzalmas kéjeket ígérő dimenziókat, de végül a nők lépnek fel a doboz igazi, hivatott uraiként, vagy őreiként, mert ők zárják be vele a poklokat. A *Hellraiser 3*. idején válik világossá a nők felelőssége. A doboz ugyanis lényegileg ajándék. A rém nem veheti el, csak úgy juthat hozzá, amennyiben sikerül elérnie, hogy neki ajándékozzák. A rém nem erőszakolhatja meg a nőt, csak becsaphatja, a szeretetre méltó lény álarcába öltöztetve a gyűlöltre méltót, vonzóként léptetve fel a taszítót. Az így létrejött csalfa közegben pedig csak a gyors és kegyetlen reagálás segít: ellökni, amit átöleltünk (a jellegzetes modern érzelmi probléma, amivel már a zombifilmben találkoztunk: pillanat alatt váltani, s idegenként kezelni az ismerőst).

A doboz feletti uralom körüli harcok arra utalnak, hogy a nőkultúra egyre nagyobb jelentőséget tulajdonít a manipulatív kéj feletti uralomnak a megsemmisítő önátadással szemben, azaz a modern feminitás a vaginális mazochizmust a klitorális sadizmus segítségével akarja ártalmatlanítani. Frank előbb csúszómászó főregemberként jelenik meg Júlia lábainál: „Ne nézz rám! Segíts!” Formája visszanyerése a nő kooperációjától függ: itt is, akárcsak *A légy* cronenbergi változatában, a férfi fallikus szorongásai, impotencia-félelmei kifejezésül is

szolgálnak a megalázó rémállapotok, melynek képei a *Hellraiser 1*-ben a cselekmény kiindulópontjául, a Cronenberg-filmben végpontjául szolgálnak. Frank megtestesüléséhez vérre van szükség, melyet a rém kiszív áldozataiból. Frank Júlia kezében van, aki strichelve hajtja fel az áldozatokat. Az alkalmi szex, az erotikus vadászat a szex-noir, a destruktív szex felé vezet. A mostoha erotikus vérvadászata, vérstrichelése, Júlia mint sorozatgyilkos, a nő mint mészáros: valójában az ideál vadászata, vadászat az eszményre, hiszen a szerelmes asszony a más dimenzióban honos, ideális vágytárgyával egyesül az utcáról felszedett reális férfiak sorozatos lemészárlása által. Frank minden aktus által formásabb. A vágy beöltözteti a forma fátylaiba igazi, végső tárgyát, az elnyelő húst.

A férfi az, aki a doboz segítségével be akar hatolni a pokol mélyére, a labirintusok folyosóira. „Az ég és a pokol ajtóit nyitja, és nekem mindegy, melyiket.” – mutatja fel Frank a dobozt (*Hellraiser 1*.) A férfi tárja fel a poklot a doboz segítségével, az első részben a nagybácsi, a másodikban a pszichiáter szeretné megtapasztalni a megnyíló mélységeket, melyekből Kirsty, a nagylány menekül, míg a szűz Tiffany az, aki nemcsak megnyitni tudja a poklot, kiutat is talál belőle, sőt ő az, aki a pokoli élmények rabjává vált Frank nyomára vezet a démonokat. A nő az, aki ismeri a visszaút tudományát. Már Ariadne is a labirintus úrnője volt, s azért tud a nő kivezetni a labirintusból, mert ő a labirintus.

A *Hellraiser 3*. elején a doboz, Terryvel együtt, Joey lakására kerül. A doboz Terry tulajdonában van, a szobor Jimmy tulajdonában (a doboz feminin, a szobor maskulin princípiumot képvisel). Terry és a doboz együtt jelenik meg Joey világában, ő tehát Terry segítségével fedezi fel az aktív tárgy mint szubjektum-objektum hatalmát (mely a tolvajt elpusztította). „Fájdalmat okoz, valahogy kinyitítja magát, megmozdítja az ujjaid, és rájössz, hogy ki akar nyílni.” – magyarázza Kirsty, akinek a *Hellraiser 2*-ből átörökölt tapasztalatai itt már csak magnószalagról szólalnak meg. Ajtókat nyit, mondja Kirsty. Mélységeket tár fel, tesz hozzáférhetővé, ahol uralhatatlan mivoltukban ijesztő és visszataszító erők, szenvedélyek tanyáznak. A tenyérbe vétel, s a rajta zongorázó ujjak kutató munkája nyomán előbb nyílás jelenik meg a mágikus tárgyon, majd már a kamera, a filmszem, a néző zuhan szakadékok, járatok mélyére, egy elnyelő világba. Később a zuhanás eredményét, az elnyelő mélyek művét látjuk: a nyers hússá alakult áldozatot beszövik, bevarrják egy kegyetlen, felemészítő összefüggésbe, nemcsak a bőrt vedli le az áldozat, hanem a kultúrát is. A pokolraszállás olyan relaxáció, mely a reflexekre redukál, kihámoz a kultúrából. Az ujjakat vezető, manipulációra készített, kinyílásokhoz vezető, fájdalmas kéjeket mozgósító doboz története a maszturbálás visszaminősítése bűnné, ama vágy kifejezése, hogy mégis inkább bűn legyen, ne az a prózai, köznapi „kéjszerzés”, amivé abban az egydimenziósan banális élménytársadalomban vált, mellyel pokolra szálló hőseink szakítanak. A film elején két nő él együtt, a tüzes, könnyűvérű prostituált és a hideg, kemény karrierista ujságíró. A magára maradt Terry nyugtalanul babrálni kezd a dobozon, mutató ujjja körbesimogat egy jelzett, de nem nyíló kaput. Végül a telefon zavarja meg, szakítja félbe kísérletezését: a lokáltulajdonos hívja vissza őt a maga felé fordult nővilágból a leteperő, kihasználó, megerőszkoló férfivilágba. "Olyan rossz voltál hozzám." – vonakodik Terry. Miért gonosz és fájdalmas az ismerő ujjaknak engedő, de azt avatatlanok előtt zárva maradó dimenzió, melynek a doboz a kulcsa? A sötét járatok lenti és belső világában lakik a kék és a kín, melyek közössége a determinizmus, a kényszerítő végzetszerűség, a leteperő hatalom. A lenni-nem-tudás szignálnyelve a fájdalom. Ahány fájdalom van, annyi defektje, sérülése az emberlénységnek, működészavara az élő egésznek. A test

magába omlik, magával szembesül a fájdalomban, mely ugyanúgy a test önmagával foglalkozása, saját csapdájába esése, mint a dobozrituálé által stilizált önkielégítés. Az önkielégítéskor a test kellemesen irritálja a testet, a fájdalomban a test kellemetlenül irritálja önmagát. Mindkét irritáció szétesési félelmeket aktivál: a test burjánzik, szétfolyik, nem az emberé, csak kölcsön kapta, s zártsága csak a paradox ellenállás gesztusa saját természetével szemben.

Amikor az orvos – a *Hellraiser 2*-ben – a duplán meztelen – „nyúzott nőt” – Júliát csókolja, a nő lehúzza és nemi szerve felé vezeti a férfi kezét. A doboz kutatása nyitja fel a test, a pokol kapuját, s a végsőkig lemeztelenedett nő teljes egészében varázsdoboz. Kirsty és Tiffany a kísértésnek engedő kéz hősnői, míg Júlia maga a doboz. Az ujjászülető Júlia kezdetben egy seb, tetőtől talpig egy seb. Később az orvos szép, vad, gátlástalan nőt bont ki a fehér kötésből. Júlia világa is úgy nyílik ki, mint a doboz, padlást látunk, tele megkínzott, kiszívott holtakkal, undorító, alávetett rémlényekkel, akik vereséget szenvedtek, megraboltattak minden erőtől.

Júlia és az orvos nem tudják kinyitni a dobozt, mely a szüzi ujjak kutató munkájának adja meg magát. A nők többet tudnak a dobozról, mint a férfiak, de csak Tiffany, az autisztikus, néma lány ismeri fel titkát, nyitja meg vele a rejtett dimenziókat. A *Hellraiser 2*-ben Kirstie és Tiffany, a *Hellraiser 3*-ban Joey és Terry viszonyában éled a doboz. A Tiffany által felfedezett titok teszi lehetővé, hogy Kirstie kivezessen az immár uralt alvilágból. Hasonlóképpen, a *Hellraiser 3*-ban is a felnőtség aktusa a pokol lezárása – a doboz segítségével –, mely ezáltal válik a hősnőket elnyelő hatalomból általuk uralt hatalommá. A *Hellraiser 4*-ben, mely három cselekménysíkon játszódik, a múlt a doboz őstörténete, míg a jelenben a nő, a jövőben a férfi tanulja meg „kezelését”, ami egyértelmű a szörnyűségeknek véget vető nyugalom elérésével. A *Hellraiser* – *halálosban* a fődémon azt hangsúlyozza, hogy a doboz és funkciója az ő privilégiuma, s mindenkit megbüntet, aki ezt kétségbe vonja. Ezzel a Doboz Ura úgy lép fel, mint a nőstényeket monopolizáló hím az őshordában. A *Hellraiser*-filmekben előbb a nők küzdenek eme uralom ellen, de a *Hellraiser 4*-ben már a „fiatal hím” is sikeresen lázad. A *Hellraiser*-filmek doboza úgy reagál mint a Békakirály meséjében a béka: meg kell simogatni (csók helyett) vagy falhoz vágni (az ellenséghez vágni). A gyengéd és az agresszív „kezelést” is megkívánja. Kihatása is kettős, veszélybe is sodor, és kiutat, megnyugvást is kínál.

Joey lakásán van a doboz, amelyet meg kell őrizni a démontól. Ez a démon hatalmának határa, melyhez csak csábítás, rábeszélés, megfélemlítés vagy csel útján juthat hozzá, önként kell, hogy átadja a hősnő. Nem elvehető, de kicsalható. Egyszerre átkerülünk a múltba, vietnami csatamezőkre, s szembe jön a katona, az elveszett apa. Még az apával ölelkező Joey is a dobozt szorongatja, melyet a Joey álmaiba beférkőző démon, ki az apa képében jelent meg, végül megszerez (*Hellraiser 3*). A jóban benne van a rossz és a rosszban a jó: a *Hellraiser 2*-ben Julia menti meg Tiffanyt, ám valójában Kirsty az, Julia bőrében. A pokol csak a harcok végigharcolásának színhelye, mely megkettőzi az apareprezentációkat, így a kicsesező démonnal szembefordul a másik apareprezentáció, a poklokából mentő lélekkísérő, az erotikus apaképpel megküzdő dezerotizált apakép. Hiszen Júlia is azért poklok által elnyelt hetérikus démonanya, azaz mostoha, mert nem tudott túllépni, beleragadt az erotikába. Míg az apareprezentációk küzdenek a lányért, a *Hellraiser 3*. hősnőjéért (aki hírhíenából végül maga is hírré válik, de olyan hírré, amelyet senki sem hisz el), ő visszaszerzi a dobozt, mellyel visszaküldi az egyé lett két apaképet a minden testeket begyúró pokolba. Csak egy zenélő doboz marad, és egy lány, az estében. A doboz, mely elnyelte a poklokat, a lány térde között zenél. Eljön a csend, mely immár vágytalan.

A *Hellraiser 4.* hőse, Dr. Paul Merchant (Bruce Ramsay) úrállomást épít, hogy befogja vele a „poklot”. Előre kell mennünk a jövőbe, hogy beleláthassunk a múltba, a sci-fi hőse, a jövőbeli mérnök meséli el a doboz keletkezésének megelevenedő történetét. A mérnök öse, a XVIII. századi játékkészítő mester egy arisztokrata boszorkánymester tervei alapján készíti el a poklot nyitó varázsdobozt. A teremtő csak kivitelező, a gonosz a tervező! Az erotikus olvasat nyelvén szólva: egy félrevezetett triviális isten megteremti a klitoriszt, egy ravasz ördög tervei alapján. Isten csak művész, az ördög a tudós, talán ezért okozott gondot a bibliai „tudás fája” is? Az erotikus szorongásokat középpontba állító olvasat azt is sejteti, hogy talán az erotikus tudással kapcsolatos félelmek mennek át minden további tudásra, az Erósz félelme a szellem Erószára.

A játékkészítő felesége nem nyilatkozik elismerően a kocka teljesítményéről, ezért a sértett mester az arisztokratákhoz siet. A polgári életben nincs helye találmányának, annál inkább a libertinusok kastélyában. A pokol kulcsának lehetőségei a palotában bontakoznak ki, egy árvalány, Angélique (Valentina Vargas), démonnővé alakítása során, aki a következőkben az Orlando vagy a Minden ember halandó hősei módján vándorol a századokon át, pusztítva a férfinemzedékeket. A hetéri nő erősebben reagált a klitorális stimulációra, mint a gyermeket váró háziasszony. Arisztokrata tervezi, polgár készíti a varázskulcsot, de a démonnő aratja végül a kéjeket. Angélique megöli a kocka tervezőjét, készítőjét, majd büntársát is, aki a korábbi gyilkosságok során segédkezett. A korok és országok határait átlépő nőrem felújítja a *Hellraiser 1.* hősnőjének vérstrichelését. „Maga egy álom!” – csodálkozik rá egy szerencsétlen alak, aki csakhamar szörnyű kínokat kap tőle a várt kéjek helyett. Ezúttal is helyet cserél úr és szolga, a nő mágiája túlteljesíti az őt manipulálhatni vélő férfiak ravaszkodását. A kocka férfinemzedékek fantáziáját uralja, a játékkészítő jelenbeli utóda épületként, jövőbeli utóda pedig úrállomásként építi újra a kockát. A jövőbeli cselekményben átveszik a démonnő szerepét a korábbi részekből ismert démonok. Miért? Angélique a kocka teremtménye, a további démonok viszont a kocka szellemei. Mondhatni: a külső férfiak a klitorisz áldozatai, a démonok viszont a „benne lakó” férfiak. A kocka manipulálása ébreszti a nőben lakó férfit, vagy ha tetszik, a fallikus nőt. A szépnem azonban ilymódon férfierők csomagolóanyagára redukálódik. Angélique, egy-egy férfi elpusztításakor férfigangon szólal meg. A korábbi filmekből ismert démoncsapattal való harc a pokoli intrikusnővel és annak „csodafegyverével” való harcnak egy magasabb absztrakciós szinten való megjelenése, mely szinten azt a lényegyet kell megsemmisíteni, mely a nődémont felruházta pusztító erejével (a pusztító nő lényege pedig a feminitás csalóka látszata, mely a benne rejlő nemileg vegyes, de férfidémon által vezetett szellemcsapat pusztá csalátke: ruha – a női szépség „ruhája” már a korábbi részekben is felhúzóhatónak és levethetőnek bizonyult). A negyedik rész végén nagy robbanás hozza el a megnyugvást: a démonok a robbanás által kioltott feszültségtérben éltek.

A *Hellraiser 3*-ban megjelenő szobor a doboz rokona. A szobor műkincs, a doboz játékszer, mindkettő kívül a köznapi életösszefüggésen. A doboz nők, a szobor férfiak birtoka. A doboz használati szabályokat ír elő, a szobor követelésekkel lép fel. A doboz titokzatos orákulum, melynek megfejtésén női ujjak dolgoznak türelmesen, a szobor bálvány, mely áldozatokat követel. A szobor támadó fegyver: megkövesült fantáziakép, amelyen át kicsorog a világba a doboz mögött inkább elrejtőzködő pokol. Az esti város kékvörösén vibráló fénycsíkjai ugyanazt a benyomást adják, mint a szoborba beolvadt és belőle mindig feltámadni kész nyálkás rémek csillogása.

A fiatalember nevetségesen olcsón jut hozzá egy eredeti műkincshez, érdekes szoborhoz, vagy inkább gyanúsán olcsón. A szobor birtokba veszi tulajdonosát, üldözi őt, felhasználja és uralkodik rajta. Jimmy megcsodálja a szobrot. Ismeretlen férfi lép hozzá: „Szeretné?” – „Miért?A magáé?”- kérdi hősünk. „Nem az enyém, a magáé.” – felel az rejtélyesen. Miután Jimmy kifizeti, pénzt ad érte, a szobor rajta ragad, hozzá tartozik, nem szabadulhat tőle. A szobor a pokol behatolási pontja, benne testesül meg a kegyetlenül követelő vágy lei-gázó és elsöprő ereje, míg a doboz fordított értelmet hordoz, a menekülő, bujkáló, nehezen hozzáférhető kielégülését. Nemcsak a szobor fallikus struktúra, a belőle érkező démonok is, kiknek ujjáiból kígyók, a kígyók szájából pedig kések vagy nemi szervek merednek. A szobor rabul ejt, a támadó másvilág faltörő kosaként foglal tér, míg a doboz a gonosz megzabolá-zásának eszköze. (A mozimitológiában a menny nem a pokol fölé boltozódik, hanem legal-só köre után következnek: a mindennel szembenézett helytállóknak kijáró jutalom.) A szobor a rossz kezdetért, a doboz a jó végért felelős, az uralomra jut az ember fölött, e fölött az ember szerez uralmat. A válogatás nélkül támadó, megerőszkoló, megsemmisítő, fallikus, bisze-xuális, promiszkuus bálványkép a pokol küldötte, a szobor pedig a pokol kapukulcsa vilá-gunkhoz, míg a klitorális-autoerotikus játékdoboz világunk kulcsa a pokolhoz. Mindkettő a labirintikus-titkos világba vezeti a cselekményt, különbségük a férfivágy direkter és kény-szerűbb hatásmódját állítja szembe a – tanulási folyamatokkal s kevésbé az élet eredeti agresszivitásával közvetített – nyugodtabb, szabadabb női vágygal.

A férfiúság ördögi: a sátán nővé tesz, mert felkeres, elcsábít, rábeszél és a magáévá tesz. A nőiség ezzel szemben pokoli, a pokol férfivá tesz, mert be kell hatolni a legmélyére. A pokol egy barlang (befogadó, nőies testmély), a sátán pedig a benne ágáló fallikus agresszivitás. A *Hellraiser*-filmek főszereplője a nő. Ahol ez a szerepe elhomályosul, mint a *Hellraiser – Bloodline* vagy a *Hellraiser – Hellworld* esetén, amennyiben az előbbiben a három Merchant-nemzedéket eljátszó és az átkot kioltó Bruce Ramsay a főszereplő, az utóbbiban pedig a szupercsapat ellentéte, a „rock”, a „fű” és a „szex” slasher hármasága által vezetett-tinédzser kriplicsapat, e filmekben a pokolfilm sci-fibe vagy slasherbe megy át, eredeti gon-dolatmenete kissé homályosul. A *Hellraiser 3*-ban fallosz az, ami feltűnően, hódítóan ágál, de hiába lép fel a főördög a pokol uraként, ő is csak pokolra vettetett, ő is a pokol lakója. Az ördög és démonserege egy zárt tér árnyéklakói, örök éjszaka, el nem jött nappal népe, egy egészében meg nem született világ képviselői. Egész világ, amely elmulasztotta a szü-letést. A *Necronomicon* egyik epizódjában a rendőrnő – terhes anya – alászáll a csatorna-rendszerbe, elhurcolt partnere – gyermeke apja – nyomát követve. Az apa vitustáncot járó, kirágott belsejű üres tokként jelenik meg, korlátlan átalakulási képességre kárhozható, mert üres. Az üregekben fűrésznyelvű asszonyrém uralkodik, egy alávetett férfi mint démonszo-ga társaságában. A kalandon túlesett rendőrnő, Sarah, kórházban tér magához, ahol ugyanaz a két rémalak áll felette „gyógyítóként”. Sarah ráébred, hogy végtagjait levágták, gyermekét pedig átplántálták az anyarém hasába. A *Hellraiser 2*. padlásán, hová bemerészkedik a Kirsty párt-jára álló fiatal orvos, legyen zúgnak az aszalódó csonka hullák között. „Gyere ide, gyere a mamához.” – hívogatja a fiatalembert az érett nő. Júlia csókja kiszív, az áldozat fogy, zsugo-rodik, végül összecsaplik, s lehull Júlia lábai elé. Az iszonyat a születés, a szülés képének megfordítása. „Már nem vagyok mostoha, hanem a pokol királynője.” – mondja Júlia, az utóbbi azonban nem annyira az előbbi ellentéte, mint inkább felfokozása, tehát előléptetésről van szó.

A *Hellraiser*-filmek pokla a test. A test magába fordult, lét és nemlét peremén vajúdó labirintus, gubanc, mely önmagának foglya. A nőt a saját teste nyeli el, a férfit a nő teste. Ezért van e filmekben a nőnek nagyobb hatalma a pokol, a test fölött, mert önmaga titkaként fedezi fel, nem mint a férfi, aki szemben áll vele. Ami az egyiknél az azonosság harmóniájában is kifejeződhet, a másik esetében az elnyeltség félelmeiben jelenik meg.

1.7.11. A pokol mint labirintus

A megnevezhetetlen című film régi háza álcázott labirintus, melyben bolyongnak, körbejárnak, s közben fogynak a film hősei. „Sokkal nagyobb, mint kívülről látszott.” – állapítják meg, amikor elindulnak a sötét folyosókon. Mi a labirintus? Nemcsak a test mélye, hanem az idő mélye is, mert maga a test is a múlt idők tartálya. Minél mélyebben szállunk alá a poklokra, annál inkább megmutatkozik, hogy a labirintus térszimbolikája az önmaga farkába harapó kígyó időszimbolikájának kifejezési formája. Idők rakódnak le és fejlenek ki a térben, a tér régiói az idők évgyűrűi vagy pokolkörei.

A Hellraiser 2. orvosa az agytekervények labirintusáról beszél és a tudat titkát szeretné megérteni. Közben boncol: véres húst látunk, s az agytekervények a belek gubancára hasonlítanak. A koponya is egy doboz, melyet felnyit, aki a lélek légiességét a test saráiban keresi. A tudat olyan kapu vagy nyílás, amely mélyebb labirintusokba vezet: a gyomor elnyelő és a nemiség égető poklaiba. Labirintusok nyílnak egymásra: a tudat, a gyomor, az anyaméh az alászállás stációi, a szereplők elnyeletnek, hogy az érdemes újjászülessék. De az emelkedésnek is vannak stációi, a tudat labirintusa nemcsak az agyba torkollik, hanem a szellem labirintusaiba is.

A doboz nyílásakor szétpattannak a formák, megrendül a világrend, a természettörvény. Az orvos a tudatba akart alászállni, de a tudat labirintusa a lét labirintusának előszobája, ez pedig a semmié. Az orvos teljes tudásra vágyik, ez azonban olyan kegyetlen dimenziókba vezet, amelyekkel a kölcsönös elviselhetetlenség viszonyában vagyunk. Minden lét csak közvetlen környezetéhez alkalmazkodik, elhárító mechanizmusai őrzik egyensúlyát, széttépnek a távolibb igazságok. Korlátoltságon nyugszik a valóságkonstrukció, a társadalom valóságképe és az egyéni lelkibéke. Csak a semmi tudna mindent, ha tudni tudna. A teljes tudás a semmi titka. A teljesség nem jelenik meg, ellenkezőleg, csak közvetve nyilvánul meg, a megjelenés, sőt a jelenlét visszavétele által.

A pokol a test, melyet az ősök nemzettek és szültek, nemzedékek pokolkörei által újragyúrva, s ma mind benne vannak elsüllyesztve, eltemetve, ma ez a test terhes az ő örökségükkel, egymással vitázó holtakkal, mely mind a maga képére akarja formálni az ember sorsát, túlléphetetlen emlékekkel, melyek feldolgozása a pokolraszállás. A pokol mindannak foglalata, ami kízó mert elintézetlen, s csak az elintézetlen – tehát pokoli – emlékek és az őket kifejező vágyak élők. A pokolkínok széttépettsége a különböző vagy ellentétes örökségek általi megszállottság, a pokol az örökségek labirintusa.

A labirintusban tévelygő lélek nem ura a labirintusnak, de a labirintus által a labirintus ura tart fogva, aki azonos a csapdává vált csábítások urával. Csengő, bongó zene szól, varietéhangulat csörömpöl, artistát, bohócot látunk, tükörtermet és élő maszkokat. A pokol egy ördögi vidám park, csodapark, kéjkombinát (*Hellraiser 2.*). Egyazon szenzációk taszítják a

fiatalkorú, s vonzzák a felnőtt szereplőket. Mindenki alászáll: a kéjnő vezeti a tudós doktort és a kislány a nagylányt. Leviathán, a hús, az éhség és a vágy istene a labirintus ura, mondja Júlia. Vitustáncot járó hullákat látunk, melyek mintha kéjben vonaglanának, valójában a kín táncoltatja őket. A kéj a kín pokolszolgája, felhajtója, csábítója. A kíváncsiakat elnyeli, kizsigerelem és démonizálja az oldás nélküli kötések pókhálója, az alternatíva pedig az örökös menekülés, a két lány futása gyászos folyosókon, szakadékok felett – „Kapaszkodj!” – hol vad szél sodor. A démonok kórusként kommentálják a hosszú menekülést, s ismételt üzenetük az, hogy nincs remény, csak kizsigerelem és fölfalás. A pokol nem tűr alternatívát. A lányokat mégsem győzi le a pokol igazsága, mert ha a pokol nem is ad alternatívát, van alternatívája a pokolnak.

1.7.12. Hamlet kisasszony

A *Hellraiser*-hősnők az apát keresik a labirintusok sötét világában. Az apát az anyában? A differenciáló princípiumot a beolvasztóban? Az önállósítót az eredeti függés, a meg nem születtség közegében. E filmek egy patriarchális képzelet szülőiteinek mutatkoznak a kétségbeesett apakeresésben, s az apakép megsokszorozódásában. A hús szerint való születés fél-létből szeretnék kiküzdeni magukat pokoljáróink a szabad szellem napvilágára, a levegősebb viszonyok közé. „Miénk az örökkévalóság, hogy megízlelhessük a húsdot.” – mondják a *Hellraiser 2*-ben a démonok. A hús arra való, hogy megegye, elégesse a világ, megeméssze a föld gyomra, mely maga is egy emberevő isten. „Mindannyian emberek voltatok.” – emlékezteti Kirsty a rémeket. A megölt rémek a végső csatában emberré változnak vissza, a rém-lét feledés, a regeneráció visszaemlékezés; a rútság feledés, a szépség visszaemlékezés. Az emlékező rém a másik rém ellen fordul: az emberi létre visszaemlékező rém azonos a gyermekére visszaemlékező apával, ki a *Csillagok háborúja* aparéme mintájára fordul szembe a kárhózzal, melynek szolgálatára az önfeledés tette képessé. A rém csak azért teszteli meg a pokol minden erőit, mert embernek gyenge volt, a gyenge apa, akit legyőztek, s vele együtt a családot. A gyenge apa ugyanakkor a pokoli démonlét közvetítésével válik, szembefordulva a többi démonnal, a lány védelmezőjévé. Győztes azonban nem lehet: fel kell áldoznia magát, vezekelnie kell. A hősnőnek magát kell megmentenie, ehhez pedig megmentővé kell avansálnia. A *Hellraiser 2*. apafigurája harcol a lányért, de az orvosból lett új fődémon erősebb, s Kirsty nem megmentettként, hanem Tiffany megmentőjeként tér vissza a pokolból. Hasonló a *Hellraiser 3*. hősnőjének sorsa. Az igazi apa, a vietnami mészárszék áldozata szétfoszlik, s a jó és rossz apa-aspektusokat képviselő két figura lép a helyére, ezek az apareprezentációk küzdenek a lányért, ki mindkettőt meg kell hogy semmisítse, az ártót és a segítőt is, hogy a maga kezébe vegye sorsát, elérje a tettet, amely – mint őstett – rossz tett, kegyetlenség, pusztítás: a szűrő szerszámmá változó varázseszköz segítségével kivégzi, pokolra küldi az egymással birkózó összefonódott ellentéteket, az apareprezentációkat. Joey lázasan babrál a dobozon, mely végül maga jön mozgásba, hogy elűzze a démonokat, mintha azok csak a tehetetlen izgalom világát népesítenék be, s a kontrollált nyugalom világában nem lenne létük.

A *Hellraiser 2*. hősnője a fődémonban ismeri fel elveszett apjának a pokolba beszótt változatát: az elveszett egyben önelvesztő. Hasonló szerepe van a *Hellraiser 3*. cselekmé-

nyében az apa besorozottságának a hadseregbe. Az embert beszövik, befogják, elejtik, evilági és világi hadseregek tartanak rá igényt. A földémon azért lebeg és száll, mert őt is karok tartják, függ a nagyobb rettenettől, ahogy a fán lóg a gyümölcs. A világra ellentéte a pokoli rizóma, maga az összefüggés, minden dolgok behálózó és kiszívó kapcsolata, az összefüggések rabsága. A *Hellraiser 2*-ben véres trutymóember kéri a hősnő segítségét néma gesztussal, pillanatra tűnve fel a még csak ideiglenesen megnyíló pokolból. „Látogatóm volt. Az apám volt itt. Egyedül van és nagyon szenved.” A *Hellraiser 3*. hősnőjét vietnami harcművekre vezetik álmai. Ott áll a holtak között, s nem tud segíteni. Elesett apját nem viszi el a mentőhelikopter. „Meghalt, mielőtt megszülettem. Néha álmodom róla és meg akarom menteni.”

Ödipusz apagyilkos, Oresztész azonban anyagyilkos, akinek anyagyilkossága az apagyilkosságot teszi jóvá, melyet az anya követett el, férjgyilkosságként. Oresztész és Elektra vagy Hamlet kegyetlenségét az anyafunkció defektje igazolja. A *megnevezhetetlen* című filmben a rém anyagyilkos csecsemő. Az anyagyilkos a pokol küldötte szörny: az anya a kapu, melyen át a rém kilép a világba. E filmben a rémvilág az anyát tagadó születés botrányával születik. Az apa véletlen, az anya szükségszerű, a természeti kapcsolat szükségszerű, a társadalmi véletlen, ezért állnak ellen a *Hellraiser*-filmekben az apakeresésnek mint szabadságkeresésnek a pokol láncai, csápjai, a determinációk és a testiség szimbólumai. Az apa pártján álló, szintén segítséget kérő álomapa által felkeresett, s az anyával és annak vitális, élveteg, szenvedélyes és korrupt világával harcoló Shakespeare-i Hamlet – mint ezt a XX. század látja, s Asta Nielsen filmje explikálja – messzemenően elnöiesedett, ezért is nem boldogul Opheliával. Ideje, hogy utódja, most már nemcsak a férfiúi Hamlet, hanem Asta Nielsen utódaként is, aktív Hamlet kisasszonnyá változzék, aki nem az anyán akar bosszút állni, csak az apát szeretné visszahozni az árnyak birodalmából, kimenteni az apaképet az apátlan (törvény, rend nélküli) társadalom poklából. A borzalom szimbólumai a preszimbólikus szimbólumai. A preökönómia az aranykor, a preszimbolika viszont a káosz: két éra, a történelmi létet megelőző két világ.

Az első két *Hellraiser*-filmben a mostohaanya hamleti problematikája dominál. Frank és Júlia, a nagybácsi és a mostohaanya a gyilkosok. Megnyúzzák az apát, akinek bőrét Frank ölti magára. Frank, a szerető nyitja fel a dobozt. „Frank rájött a titkára, az volt az átjáró, ő pedig akarta a poklot, és meg is kapta.” Az antiapa, az élveteg akarnok, az önző és infantilis felnőtt, akiből kihalt az apafunkció, az apa képébe rejtőzik. Frank mostohaapai funkciója az apában rejlő nem-apai vonások önállósítása, ahogyan az anyává alakulni nem tudó szeretőfunkciót, a nőben rejlő antianyát testesíti meg Júlia. Az asszony szeretői az apát leváltó antiapák. Júlia érti a módját, hogy a Kirsty partnereként megjelenő fiatal orvost is birtokba vegye, besorozza az antiapák sorába.

A szülők mint szeretők: rémképek. Az erotika pokoli aspektusát a *Hellraiser*-filmek a mennyei (szülői) és pokoli (szeretői) konnotációk egymásra csúsztatásával teszik undorítóvá. Nem a preszimbolika az igazán nyomasztó, hanem az a régió, amelyben a preszimbolika aláaknázza a preökönómiát, a család elveszti intimitását. A gyermeki és ifjúkori képzelet a nem nélküli szülőt akarja elképzelni, mert a nemet a maga privilégiumának tartja, pontosabban hiánynak, gyengeségnek, mindig a másik nemet irigyelve, annak titkát firtatva, jellegei hiányát érezve, s míg a szülőt nem nélkülüként ábrázolja, magát legszívesebben kétneműként, abszolút nemként szeretné látni. Ez nem volt mindig így, régen a világszülő istenek rendelkeztek mindkét nem attribútumaival.

Tiffany anyját a főorvos rabolta el, ahogy Kirsty apját a mostohák. A poklokat megjárt néma lány végül beszélni kezd. Megszólal: az anyát és az anyanyelvet keresi a pokolban. Ha a pokol a preszimbolika világa, akkor egyúttal ez az a traumatikus vajúdás, melyből meg kell születnie a szimbolikának. Tiffany a legfiatalabb, s maga is nő, mint az, akit keres, az elveszett anya. A doboz megnyitásának, a test megnyílásának titka egyben az anyává válás titka is, a doboz feladványán dolgozó elmélyedt néma lány a maga mélyére száll alá, magában találja meg, amit keres: az anya anyasága feltámad Tiffany lehetséges anyaságaként. Végül a nők jönnek elő, térnek vissza, míg a férfiakat elnyeli a pokol. Kirsty hamleti vállalkozása sikertelen, örülünk, hogy magát mentheti. Tiffany vállalkozása eredményesebb, ám passzív pokolra szálló, aki az elveszett női lényeket, az anyasághoz szükséges lelki felszerelést keresi, nem a bosszú hősnője, nem dühödt, harcos vagy érzelmileg zsaroló, siránkozó Elektra, hanem egy új „sápadt szűz”, aki megálljt parancsol az érzékek pokláknak: őt nem érhetik el.

A *Hellraiser 2.* hősnői gyógyultan távoznak a szanatóriumból. Csak a tett vezet ki a labirintusból, a vágy más labirintusokba vezet tovább. A vágy más testek csapdájába ejt, csak a vállalkozás, az alkotás, a szerepvállalás és kötelességvállalás éri el a testen túlit. A megszületés a testből, a test túllépése: a tett.

A *Hellraiser – Halálosban* a hősnő elmondhatja magáról, „nincsen apám se anyám...”, – s el is nyeli őt végleg a pokol. A *Hellraiser 2*-ben Kirsty anyai vonásokat sajátít el Tiffanyval való viszonyában. Az apaság-tanfolyamként felfogható cselekmény is megvan a sorozatban. A *Hellraiser 4.* harmadik Merchant-ja helyreállítja az apaképet, amennyiben harmadszorra, két kudarc után, robbanó, kialvó, megnyugvás felé vezető varázsdobozt tervez, a tudás olyan szintjét képviselve, ahol az élet és világ használati szabályainak kutatása nem merül ki a mobilizáció lehetőségeinek keresésében, hanem a stabilizáció, újratermelés, fenntartás és őrzés szabályának kérdése kerül középpontba. Ezért a film végén a harmadik Merchant a film elején őt terrorizáló katonanő megmentőjeként léphet fel, s lehetséges párként látjuk őket viszont. Ám sem az apakép, sem az anyakép realizációja nem biztosítható megnyugtatóan. A *Hellraiser – Hellworld* esetében az ember által uralt űrhajót leváltja az embert uraló computer. Cowboy és lova viszonyát variálják a filmek: a *Bloodline*-sztoriban az ember a lovas és az űrhajó, a gép a ló, míg a *Hellworld*-filmben, a computer és a fiatalok harca során az ember a ló és a program a lovas. Az utóbbi filmben, ahol mindenki könnyelmű játékos és lelkiismeretlen futóbolond, az apaképet leváltja az aparém képe. Az apa nincs a helyén, kalandok után fut, cserben hagyja fiát, maga okozza fia végzetét, majd a kortárs-csoportnak nyújtja be a számlát.

1.7.13. A könyv mint varázskönyv (A teremtés és rombolás lingvisztikája)

Az örület torkában című Carpenter-film tárgya a könyv mint a teremtés könyve. Ha azonban a könyv a teremtés eszköze, akkor varázskönyv, s a teremtés könyvéről szóló film tárgya a teremtés metalingvisztikája. Ez azt jelenti, hogy Carpenter filmje ugyanazt eleveníti fel pesszimista változatban, amit egykor, az olasz reneszánsz irodalomelméletben, Patrizio optimista formában vetett fel. A Carpenter-film nyomozóját megbízzák, kutassa fel az író, aki a térképeken nem szereplő városban írja a világvége történetét. A nyomozó letér a térképeken

szereplő útról, és megtalálja a borzalmak íróját az iszonyat városában. Előbb úgy tűnik, a nyomozó, azaz egy olvasó került bele a regénybe, az író fantáziavilágába, ám miután megsemmisíti a világvégét prognosztizáló kéziratot, melyet az író átadott, és visszatér világunkba, itt már minden megvalósult, amit a kézirat jelzett. A film hőse nem menekülhet, és a világot sem védheti meg a könyvbe foglalt végzet elől, mert egyúttal a filmbeli könyvnek is ő a hőse, s ugyanaz a felismerés vár rá, mint a *Hatodik érzék* hőisére, akinek, a kísértetek után nyomozva, fel kell ismernie, hogy maga is kísértet. Hősünknek tehát azt kell felismernie, hogy annak a regénynek egyik szereplője, melyet meg akart semmisíteni.

Az író teremtő, mint az Isten, de a vég, a katasztrófa teremtője, tehát az Isten helyét elfoglaló ördög. Ha Carpenter filmjében a teremtés könyvéről van szó, nem abban az értelemben, hogy ez a könyv elbeszelné a teremtést, hanem az isteni nyelv értelmében, ahogyan a nyelv a Teremtés könyvében működik. A Szentírásban ugyanis a szó megelőzi a tárgyat, a jel a dolgot, s a beszédaktus nemcsak emberi viszonyok alapítója, hanem minden születés forrása. Ha a platonizmusban a jelentés mint jelentéstelenség az első, akkor ott szó és tárgy egyaránt ennek két másodlagos függeléke, melyekben, a külsődlegességek és a szétszórtság világában kettészakadt, ami az isteni ősnelvben egységet alkotott. Isten szava a lét, az ember szava így csak a lét elhomályosult emléke vagy árnyéka lehet, melyet a jelek segítségével megtartanak, és amellyel szemben a tiszta jelentés fényessége nem igényelt sem jelet, sem tárgyat. A Patrizio által vizionált aranykorban még az emberek is ezt az isteni nyelvet beszélték: „A mi beszédünk többször téved, nem fejez ki semmi biztosat, csak csupa bizonytalanságot, ködös dolgot, mint amilyen ő maga is. Volt idő a világ őskorában, amikor az emberek, bírván a világi dolgok belső tudományát, mindig tisztán beszéltek, és az ilyen beszéd által csodákat vittek végbe.” (Francesco Patrizio: Lamberto, avagy a beszédről. In. Koltay-Kastner Jenő /szerk./: Az olasz reneszánsz irodalomelmélete. Bp. 1970. 329. p.). A csoda vagy a varázslat éppúgy a nyelv eredeti hatalmát írja le, mint a teremtés. Az aktív-produktív nyelv helyére passzív-receptív nyelv lépett. Az emberiség bukása a nyelv bukása. A paradicsomból való kiűzetés nyelvi száműzetés, a kárhozat alapstruktúrája szemiotikai természetű. Az áttekinthető, átfogó értés maga a mindenhatóság, mely elveszett: „De a Föld mély magába omlása, és az emberi nyelv nagy pusztulása után majdnem teljesen elveszítettük a dolgok igaz ismeretét, és annak csak valami halvány emléke maradt meg nekünk. Ezért van az, hogy mi már nem teszünk csodákat, a beszédünk pedig erőtlen és homályos.” (uo.). Patrizio víziójában az isteni nyelvben még nem vált el a szó és a tett, az elgondolás és megvalósítás, kigondolás és létrejövétel. Ebben az értelemben a teremtés Isten költeménye, a vég azonban, melyről Carpenter filmje szól, hasonló értelemben teremtménye a gonosz szellemnek. Ahogyan a gonosz biblia három részének összeillesztése a *Warlock*ban pusztító erőket szabadít fel vagy nemz, melyek anyagi erők is, nemcsak értelmi egységek, Carpenter filmje is, melyben nem széttepett könyv három paksamétáját, hanem egyszerűen szavakat illeszt egymáshoz valaki, és ezzel szabadít fel erőket, mindezzel arra utal, hogy egy megfoghatatlan dimenzióban végbement folyamatoknak következményeik vannak a megfogható világban. Az író szavai tettek, az általa kigondolt jelentések nem válnak külön léttől, tehát az író egy isten, de ez az isten egyúttal, mert a történet szörnyű, maga az ördög.

Előbb a felkeresett titkos város léte kérdéses, utóbb kérdésessé válik a hősünket kísérő nő léte, majd a hős léte is. Hasonlóan válik kérdésessé az események majd a hős nő létmódja a Hellraiser – Halálosban. Fikció és valóság határainak eltűnése borzalmasabb és megalá-

zóbb, mit az, hogy ez a rabul ejtő fikció a pokol. A pokol 7 kapuja című Fulci-film is a pokolra vezet bennünket és hőseit, ott azonban a szörnyűségek útja még nem nélkülözi a minden szenvedések végigszenvedése útjának fenségét. A Carpenter-filmben ennek a fenségnek már nincs nyoma, s a szenvedés értelmetlen gyalázat. A cselekmény tárgya a lassanként minden vonatkozására kiterjedő ontológiai bizonytalanság, mely mindvégig kétértelmű marad. 1. Az ontológiai bizonytalanság mint lélekállapot: az örület. 2. Az ontológiai bizonytalanság mint világállapot: a pokol. Örület és pokol mint a cselekmény interpretálására alkalmas képzetek konkurenciaharcában azonban a pokol az átfogóbb, mert nem lehet eldönteni, hogy az ontológiai bizonytalanság a lélek vagy a világ állapota, így a két képzet viszonya is az ontológiai bizonytalanság. A pokol és az örület fogalmi mint a cselekmény magyarázó elvei pokoli viszonyban vannak egymással: az örület struktúrája a filmcselekmény világgalkotó princípiumául szolgál. A Carpenter-filmben nemcsak a főszereplő jön a könyvből, hanem a főszereplőt és világa sorsát kiagyaló író is a könyvben „lakik”. Nemcsak a regénye hőse, még önmaga is csak a maga agyréme. A könyvből jön az író, és nem az „íróból” a könyv.

1.7.14. A megváltás könyve (Az értelmezés mint distanciatereemtés)

A könyv több mint a játékdoboz, nemcsak a pokol kapuja vagy az azt nyitó kapukulcs, hanem maga a pokol is, a betűk labirintusa. Csak az interpretáció, a szembenézés, a kockázatvállalás erejétől függ, milyen mélyre szállunk benne. A könyv kapu vagy kapukulcs, amíg ki nem nyitjuk, s maga a pokol, ha kinyitottuk. A *Necronomicon* című filmben a rémes titkok könyve a szentkönyv ellentéte, a kárhozat könyve. Még inkább így van ez a *Gonosz halottban*, ahol a könyvből vett ige démonizálja, teszi gonosz halottakká a szereplőket. A könyv megszállja a lelket, kiszorítja az ént, és a maga szellemét táplálja a helyére. Aki elolvassa a könyvet, az őt követi azután, és már nem a maga útját járja. A könyv démonikus agymosó és újratöltő, programozó berendezés. A könyv értelme, a betű szelleme: az agy házába beköltöző gonosz albérlő. Az egykori szent könyv a kegyet, ellenképe, a kárhozat könyve, a kegyetlen-séget adja hírül és közvetíti, aktivizálja. A démoni könyvben a teremtő princípiummal szembenálló romboló erő aluszik. A könyv szelleme olyan, mint a palack szelleme, szabadulásra vár, s a könyv nyílása az olvasás. A kárhozat könyveit a mai filmekben gyakrabban fellapozzák, s csak ők rendelkeznek ma műfajteremtő erővel, mert a romboló erő közelebb a köznapisághoz, hiszen a mindennapi élet is csak használ, és a pusztán használó inkább romboló, mint teremtő, mert a pusztta használat koptatás, feledés és áruulás, ha nem is feltétlenül mindenkor az örjögés és tombolás módján. *A megnevezhetetlen* könyve valami közbülső a *Gonosz halott*-filmek könyve és a szent könyvek között, mert, bár a rettenetes titkok könyve, ezáltal nem a démon felszabadítására, hanem megfékezésére használják. Míg társai a folyosókon bolyongva sorra elhullanak, Carter a könyv „útjain” barangol. A kárhozat könyve is lehet hasznos könyv. Carter elindul a könyvvel, nemcsak a könyvet „bújja”, bebújik, alászáll, a könyv vezetésével, a sírba. A házban elvész az ember, ám a könyv, mely elfér az ember kezében, végtelen. A könyv labirintusa vezet a világ labirintusában. A *Gonosz halottban* az embert szállja meg az erdők szelleme, *A megnevezhetetlenben* a brutális, animális demont fonja be és fékezi meg. A kárhozat könyve a démoni erők egymás ellen fordítására használ-

ható. Az újkori ember a „természet könyvét” is csak ezért „olvasta”: egymás ellen fordítani az erőket. Most újabb szinten vagyunk: az egymás ellen fordult – démonizálódott, kontrollálhatatlanná vált – erőket kellene megfékezni. Ezért kell újraolvasni a világot, arra figyelve, amit az előző olvasatból kihagytunk, s ami ezért bosszút állt. A kárhozott könyve és a szent könyv talán ugyanaz, a gonosz könyv csak a felületesen olvasott jó könyv kihagyott részeinek elszabadult munkája, az „elfojtott visszatérése”.

A *Hellraiser*-filmek játékdobozához hasonló kapu a *Necronomicon* könyve. A könyvtár a kísértés színhelye, mely felébreszti a mindentudás vágyát, a telhetetlen kíváncsiság gögjét. A könyv felnyitója olyan szelencét nyit, melyben az idők összessége van bezárva, hogy ne tévedjen el bennük a jelen. A könyvtárba van száműzve a labirintikus idők teljessége, hogy az áttekinthető lineáris idő tevékeny felszínén élhessünk. Ám a kíváncsiság kinyitja a könyvet és belepiskál az időkbe. A horrorban ugyanolyan nagy bűn ez, a múlt békén nem hagyása, mint a sci-fi időutasainak büne, akik meg akarják változtatni a múltat. A *Necronomicon* tiltott könyvét páncélszekrényben tartják. Dupla zárttság, ahogyan a zárttság mint titokórzó megtagadás képe a kastély is a szirtfokon. Nincs benne más, csak „ronda emlékek”, adja el, szabaduljon tőle, tanácsolja a csinos, eleven ügyvédnö az örökösnek. A férfi azonban félrevonul, begubózik, régi leveleket olvasgat, s találkozik a múlttal ősei birtokán.

A levélből ismerjük meg az ősz tragédiáját, ki visszakövetelte a sorstól, s – a *Necronomicon* segítségével – vissza is kapta elveszett szeretteit. Mozdulnak a kedves holtak, feleség és gyermek, ám mocsári démonná, polipszájú rémmé változnak, s felidézőjük öngyilkosságba menekül. Elérte a célt, de a célban nem őket, a keresetteket érte el. A pokol a feltámadott nem-azonossága, az azonosság garanciájának hiánya, a végtelennek csak végtelen differenciaként való elérhetősége, a változás igazsága. A megfordított, visszanyert időben fordított lények élnek, ellenemberek, démonok. Az örökkévalóság mint minden változást legyőző túlerő, szükségképpen kegyetlen. Csak a kegyetlenség örökkévaló. A jó a megfoghatatlan pillanatban tanyázik, csak a gonoszság konzerválható, talán ő maga a tartósítószer. A mai pokolfilm sajátos választ ad a goethei Faust problematikájára. „Oly szép vagy, ó maradj tovább!” – mondta Faust a pillanatnak. A mai pokolfilm logikája szerint azonban, ha a pillanatot hallgatna Faustra, pontosan ez lenne a pokol.

A régi levél gyónása nyomán a feltámadás titkának birtokába jutott örökös megtalálja a *Necronomicon*-t, s ő is felolvassa az ígét, mert neki is van kedves halottja. Nedves láb meztelen mozgása az éjben. Szőke szépség lépdél felénk. A férfi sírva fakad: „Az én hibám volt a baleset.” Az élveteg, könnyelmű ifjúság büne. Az Orpheus-mítoszban az énekes muzikalitása diktál a sorsnak, a mai felfogásban csak a könyv betűje diktál a varázsigét megszólaltatónak. De az új változat visszamenőleg befeketíti a sámáni és költői reményeket is: Orpheus éneke nem támasztja fel a holtakat, legfeljebb megmozgatja őket.

A démoni csábítás, az ördögi tett értelmét és természetét az elcsábítottak megpróbáltatásai világítják meg. A rútságnak van szüksége a szépségre, mint szubsztanciának a formára. Csókol a feltámadott Klára, de csókjából a rothadás mocsaras lehelete árad, csigaszerű nyál lep el. Szája barlang, melyben polip tanyázik. Szépsége csak távolból szép, az ölelés közelségében kibuggyanó, formátlan masszává, se férfi se nő, se ember sem állat keveréklénnyé változik. Nyívó főregként menekül és alaktalan óriásként tér vissza. A férfi ősei kardjával küzd ellene. A kocsonyás, posványos óriáspolip képében a nemiség elnyelő aspektusa váltja fel a szépség csábképét, de a nemiség is csak az élet pulzáló masszajellegének kifejezése,

mely állandóan elnyeli és kiköpi önmagát. Csak a reggel szabadít meg végül a gyászoló imádat iszonyattá és undorrá lett tárgyától. A vitalitás a szépségben az élettelen természet nyugalmi állapotait utánzó, kölcsönzött jelenségtípusok („formák”) mögé rejtőzik, melyek az egyensúly és önkontroll lehetőségét szuggerálják. E formák összeomlása a rút és az undorító. A *Hellraiser 2*. Júliájáról egyszerre lefoszlik a szépség vékony epidermisze, s üres burokként, kiszáradt bábként a földön marad, míg a nőt, igazi lényét, a „tok” tartalmát, a nyers, véres húst, elnyelik a pokol örvényei. A rút a harmonikus, zárt, teljes forma összeomlása, az undorító pedig minden formáé. Minden forma formátlan deltája, az erjedés mocsara, mint születés és rothadás keveredése. A poklot ma már gyakrabban képviseli a mocsaras erjedés, a mocsár lassú égése, mint a prométheuszi konnotációkkal is bíró, lobogó tűz. Alvilág és altest, transzcendens és immanens labirintus, zsigerek és belek ragacsos, formátlan világa a dolgok kegyetlen összetartására, az ütköző darabokat oldó és kavaró világ önemésztésére, a mindent elnyelő világot által reánk rótt ideiglenességre emlékeztet. A pokol minden dolgok tendenciája, mert minden formanyerési folyamat végül visszaomlik a szétesésbe, a lét széttépő, feloldó, ragacsos, nyálkás gyomrába. A pokolfilmek démonikus természetontológiával indokolják a mulandó lény szorongásait, s megértő szkepszissel szemlélik a mulandóság elleni lázadozást.

A kerettörténetben megjelenő Lovecraft előbb kolostorban keresi a páncélszekrényt, utóbb páncélszekrényben a könyvet, végül könyvben a titkokat. Az általa kijegyzetelt történetek megelevenedéséből áll elő az epizódikus szerkezetű film. Lovecraft Új Sötét Ezeregyéjszakaként olvassa a *Necronomicont*, melyet megérteni akar, és nem varázskönyvként használni. A kerettörténet hőse az emlékek könyveként használja a *Necronomicont*, az első epizód hőse varázskönyvként: az előbbinek sikerül elhatárolnia földet és poklot, melyet az utóbbi összekever. Az, aki létteljességet követelt a jelektől, elszabadította a poklot, míg az, aki megelégedett az értelemmel, visszaverte a démonokat. Lovecraft, az epizódok hőseivel ellentétben, nem a létet keresi a *Necronomicon*ban, csak a lét emlékéit, az emlék értelmét, az anyag romlásából kimentett formát, ezért nem fog rajta az átok. Az író, aki nem az elmúlás, csak a feledés ellen küzd, megváltja az értelmet az anyagtól. Vagy: létrehozza, elkülönítve az anyag sorsától, a jobb sorsra érdemes értelmet. Az ember örökké ingadozik, eléri ezt a szellemi üdvöt, mellyel később újra elégedetlenkedni kezd: Brian Yuzna Faustja épp az ellen lázad, a forma megváltása ellen, ami a *Necronomicon* hőse számára a menekvést nyújtja.

1.7.15. Könyv, film : poklról poklra

Lamberto Bava *Démonok* című filmjében a film és mozi játssza azt a szerepet, mint a Carpenter-filmben a regény és a könyv. A világvége a moziban kezdődik, mert a mozi azok világa, akik csak ülnek és néznek, készen kapott ingerekre éhesen, élményekkel töltekezni vágyva. A mozinézőkhöz csatlakozik, a cselekmény kibontakozása során egy drogos banda: sorsuk közös. A fogyasztói társadalomban mindenki kényszeresen fogyaszt: de az elbutult, könnyelmű rész a mindennek látszó semmit fogyasztja, a fölös élvezet, melyeket itt a horrorfilm képvisel, melyet, mint mondják, nem szeretnek, mégis megnéznak, míg a társadalom másik része, melyet itt a filmből érkezett démonok képviselnek, az elhülyült részt fogyasztja, azokon élösködik.

A *Démonok* összefoglalja könyv és a mozi, illetve regény és film, mint pokolkapu illetve kapukulcs problematikáját. Előbb a nézők érkezését látjuk, s megismerjük őket, ahogyan a katasztrófafilmek hajóra vagy repülőgépre szálló utasait szokás bemutatni, majd párhuzamosan fut a filmbeli mozi és a filmbeli film története: előbb a filmbeli filmben szabadulnak el az események, melyek aztán a moziba is átlépnek, és ott folytatódnak. A filmbeli film hősei könyvet találnak egy sírban. A sír megfelelője a filmbeli valóságban az ódon, kísérteties mozipalota, a *Necronomiconé* pedig a horrorfilm, melyben a *Necronomicont* találják. Szemünk előtt veszi át a nekrofil varázserőt a könyvtől a mozi és a regénytől a film. Az új valóságban már ő a démonok kapuja. Egyszerre a moziban is mindaz megesik, amit a moziban ülők a filmben látnak, s miközben film és mozi határai eltűnnek, lezárulnak mozi és mozin kívüli világ határai: amint egykor Buñuel filmjében bezárta a híveket a templom, hasonlóképp zárja be most a hitetleneket a mozi. A föld és pokol közti átmenetek labirintikussá válnak: a mozi a filmbe vezet, a film a könyvbe és a könyv nyitja fel a poklot: a kulcsok és záruk sokasodása azonban nem a védelmet, hanem a határok bomlasztását szolgálja. Míg élvezettel szemléljük a hitünk szerint képzelt világokban izolált szörnyűségeket, nem vesszük észre, hogy a képzelt világ képzelt kapuinak nyitogatása az élet és pokol közötti kapura is befolyással van. Mondhatni: a képzelt kapu maga is a valóságos kapu kulcsa.

A filmbeli film szereplői a sírban nemcsak könyvet, álarcot is találnak, s az álarc a moziban is jelen van. A sírban és a moziban is megjelenik a fölösleges tárgy, a másik arc, s az ember másik arca most már nem lenge tükörkép vagy árnyék, mint a régi mítoszokban, mely kíséri az igazi arcot vagy mögötte rejtőzik kísértőként, ahogy régen képzelték a gonoszt, ellenkezőleg, szerepet cserélnek, s az igazi arc válik mögöttes lényé, a gonosz arc pedig a felszínre lépő világirtokossá. A rémárc, a kegyetlen torzpofo nem az emberi arc által legyőzött, eltemetett, lappangó, régi arc, hanem az eljövendő, terjedő forma, az emberarcra ráakadó, azt legyőző és leváltó győztes, fölöttes arc, mely börtönként fogad be, kioltani minden emberit.

Ember és démon harcol a moziban: az emberek a mozin kívülről, a démonok a vásznon futó filmen „belülről” érkeznek, s csataterük a mozi. Előbb csapat a csapattal áll szemben, utóbb ketten maradnak, utolsó emberpár, szemben a démonvilággal. A pokoli szörnyekkel szemben az ég feladata a segítség, ezért a tetőn át visz a szabadulás útja, s egy „égi küldött”, lezuhant helikopter nyitja fel a kárhozat zárt rendszerét. A tetőn nyíló kijárat kapu az égre, az ég küld kulcsot, mely kinyitja a pokol ránk zárult kapuját, de mert az ég üres, a *Tükör által homályosan* helikoptere jön el, mely Bergmannál elviszi az örültet a kórházba, s egyúttal megtestesíti az üres ég fintorát, a kétségbeesés „pókistenét”. A helikopter egyrészt egyfajta angyali segítőként érkezik, a fenti kegyelem emlékeként, másrészt a maradék ég, melyet képvisel, nem az istenek, hanem a technika ege, így a gép felbukkanása véletlen és ostoba baleset, katasztrófa, a mások szerencsétlensége formájában megjelenő szerencse. A tetőn nyíló kapu kivezet a moziból, de mire kijutunk, a megvalósult rémfilm démonai által megszállt moziból a világba, a világ is a démonok birtoka, nem mi kerülünk ki végre a rémfilm-ből, hanem a világ van már mindenestől benne.

A Carpenter-filmben a könyv olvasói paranoid skizofrénekké válnak, a Lamberto Bava-filmben a mozinézők démonokká. Az eredmény ugyanaz, amit a *28 nappal később* című filmben dühkórnak neveznek, aminek változatai már az *Omega ember* vagy a *Crazies* című filmekben is feltűntek. A fantázia megfertőzi a valóságot? A fantázia előrejelzi a valóságot? A fantázia megmutatja, amit a hivatalos világnézet nem hajlandó elismerni? A cselekmény

különböző interpretációkat enged meg, a lényeg azonban a pokol inváziója. Az iszonyatot ezúttal nem távolítja a szemlélődő nézők distanciája, ellenkezőleg, ez is az iszonyat csábító eszköze, mert az unott, üres emberek kacérkodni jöttek az iszonyattal, míg a *Necronomicon* jegyzetelő íróját a kíváncsiság, a felfedezés, a megismerés vágya mozgatta. Az egyik kárhozott csapat pontosan úgy viszonyul a droghoz, mint a másik a mozihoz. Az episztémikus ösztönt, a megértés gyönyörét leváltó szemiotikai hedonizmus, az iszonyattal való korrump üzletelés ördögi szentélye a kísérteties mozipalota.

1.8. Pokol-szemináriumok

1.8.1. Sam Raimi: *Gonosz halott 1.* (1981)

Megérkezés

A *Drakula*-filmek ügynöke üzletet kötni megy fel a hegyekbe, kastélyba megy, s lenn hagyja feleségét, menyasszonyát. A *Gonosz halott* hősei csoportosan indulnak, szórakozni akarnak, kunyhóba mennek, nem palotába, s együtt mennek, férfiak és nők. A *Texasi láncfűrészes gyilkosság* óta mindig újra elindul ez a zajos és könnyelmű csapat, mindig pórul járnak, csak egy marad meg belőlük. Ha azt vizsgálánk, milyen különös erénye van a megmaradónak, többnyire nem sokat találunk: nem arról van szó, hogy a szelektációs kaland elválasztja az erényeket és bűnöket, vagy a legfontosabb erényeket választja le a veszni hagyott, elhanyagolható tulajdonságokról. A játszma primitívebb és radikálisabb: közben kell megszerezni valakinek a túlélés, a felszínen maradás képességét, kiharcolni annyi időt, hogy a nézők is közelebb kerüljenek hozzá és akarhassák megmaradását, drukkolhassanak neki. A néző nem kezdettől kijelölt, szeretett és pártolt erényeket követ, amelyeket épp ezért bukásukba is követni lenne hajlandó. Az igazi tragédia lehetetlen, ez nem egy heroikus társadalom, ahol meghalni dicsőség lehet, ahol még a pusztulás is lehet az erő – akár az ellenállás ereje, akár a szellemi erő – kifejezése, s ahol a halál életet teremthet. Fogyasztói társadalomban élünk, ahol meghalni szegény, mert minél előbb hal meg az ember, annál kevesebb percet fogyaszt, annál szegényebb. Ez a társadalom csak mennyiségi kritériumokat él át, a minőséget nem ismeri, ezért csak a percek mennyisége, vagy a rendelkezésre álló idő alatt szerzett tárgyi gazdagság mennyisége határozhatja meg azt, ami a becsület helyére lépett. A néző a győztes oldalán akar lenni, a győztest akarja szeretni, de a győzelem nem nyer heroikus értelmet, pusztán a megmaradásban, a kiinduló állapot helyreállításában fejeződik ki.

Miért felfelé vezet az út? A *Drakula*-filmekben is fel kell menni, hogy megnyíljanak a sírkamrák mélységei, itt is fenn vár a pokol kapuja. A felfelé törekvés (a pénz, a gazdagság, az örömök vagy a dicsőség csúcsai felé – az utóbbi jellemzi pl. Terence Fisher *Draculájának* vámpírológusát, aki meg akarja menteni az emberiséget), melynek ára a pokol megnyílása és megjárása, a horizontális dimenzió elhagyását fejezi ki. Csak a horizontális – banális – dimenzió egydimenziós (prózai), a vertikális dimenziót hangsúlyozó világ legalább kétdimenziós (mennyei és pokoli oldala van).

Hőseink víkendezni mennek a hegyekbe. Van ott egy hihetetlenül olcsó ház, melyben rég nem lakik senki. „De miért olyan olcsó?” – kérdi az egyik nő. A kérdés azonban nem elég

makacs, nem ragaszkodik a válaszhoz, a gyanúnál erősebb az – élvezetté lefokozott – öröm, a – szórakozássá lefokozott – kaland vágya.

Ócska autó kanyarog a hegyi utakon. Mocsaras gutaütött erdőket látunk. A kiszáradtság és a rothadó szétfolyás két ellentétes pusztulásképét egyesíti az őszi erdő képe. A kiszáradás az élet kimerülése, leépülése, melybe a rothadás visz bele új mozgást, a halál életét. Őt fiatal vonul félre, hatol be az őszi világ mélyére. Nem nyáron, a teremni készülő élet tetőpontján, hanem ősszel, a kihunyás világában. A lenti világot is elhagytuk, fenn vagyunk a magányban, s a nyarat is elhagytuk, az őszi határvonal a burjánzó és vetkőző nyár és a fagyott téli világ között.

A társaság aszimmetrikus, három nő és két férfi. Ez a csoportot ugyanolyan káosz-szerkezetűvé teszi, mint amilyen a bomló, romló őszi erdő vagy a lepusztult ház, ahová megérkeznek. Hőseink nagyjából egykorúak. Barátok: más, e csoporton kívüli kapcsolataikról nem esik szó. Szabadok: mozgásukban és választásaikban nem korlátozzák őket szülők és nevelők, főnökök, sőt, konkurensok sem. Társas mivoltuk hangsúlyos, egyúttal szerény, csoportjuk egyfajta társítus halmaza, az öntükrözést szolgáló „haver”-funkcióé. Hőseink elmerülnek egymás közegében, s egymásba merülve magukkal válnak eggyé. Csak egymásban találják meg magukat, s e kis és alkalmi közösség köldökzsinórjától függenek. Szükségük van az egyformaságra, a hasonló védelmére, az ismétlés biztonságára. Mennyi kell ezekből az emberekből, hogy határszituációban, krízishelyzetben állják a sarat? Többet ér-e vajon egynél kettő, kettőnél öt vagy százezer? Ha valaki teljesen egyedül tud maradni, csak az bizonyíthatja, hogy életképes, döntésképes, ő állja a sarat. (Így is felfogható a klasszikus darab, a *Texasi láncfűrész gyilkosság* megoldása: az utolsó ember azért menekül meg, mert ő az utolsó ember, mert egyedül marad, s ez hozza ki belőle a végső erőfeszítést. Mondhatni: a taroló erő megváltja őt a társaslény butító csoportfogságától.) Helyváltoztatás közben ismerjük meg a szereplőket, szaladó otthonuk az autó, mindenütt otthon vannak és sehol, a szabadság és vállalkozás öröme azonban az iszonyat felé halad, mintha a borzalom a gyökerek bosszúja lenne a gyökérteleneken, az időké az időtleneken, a múltaké a múlt nélkül élőkn. Két perspektíva váltakozik, egyszer az autó rohan bele az ismeretlenbe, egyszer pedig valami – szubjektív kamera által képviselt – ismeretlen erő az autó felé. Két rohanás váltakozik. A katasztrófa felé rohanók felé rohan a katasztrófa. Tehát a katasztrófa fékezhető lenne, ha a felületesség meghittsége, a víg hülyéskedés, olcsó szabadságunk illuminációja nem hessegetné el a gyanút és szorongást. A csoport elhülyít, mert minden egyén a csoportra hagyatkozik, mind elengedi, biztonságban érzi magát, a csoportnak azonban nincs agya, csak az egyéneknek lenne, ha egy is használná. Egy túlságosan is egynemű, hierarchizálatlan csoport halad a katasztrófa felé, amelynek lényege az, hogy az igénytelen szabadság (mint rendezetlenség, a distinkciók és információk hiánya) a legrettenetesebb, archaikus rehierarchyációk és reterritorializációk kihívója, felzavarója és áldozatjelöltje. Térképet böngészve, énekelve, hányaveti bizalommal vágnak neki az ismeretlennek.

Megismerkedésünkör, a cselekmény kezdetén, túl vagyunk már civilizáció és természet, város és vidék, kultúra és vadon határán. A határtalan azonban nem határok nélküli hely, csak olyan csuszamlós lejtő, melyen permanenssé válik a határátlépés. A permanencia behajszol a megfordíthatatlanságba. Rozzant hídon kelünk át, örvénylő hegyi folyó fölött. A híd egyirányú átjáró, az átkelés visszavonhatatlan, jóvátehetetlen. A cselekedeteknek, ellentétben a lapály, az elhagyott köznapi világ eseményeivel, sorsszerű jellege van. A határátlépés nem

más mint ugrás a sorsba. A sorssal azonban csak az életépítés veheti föl a harcot, mely minőségekből, azaz egyéni arculatú, egyszeri pillanatokból építkezik. Hőseink azonban álhősök, az ismétlődő, inflálódott percek biztosított, tehermentesített világából jönnek. Az álélet perceinek áltökéje akkor vall csődöt, amikor találkozik a változással.

Túl a síkföldön, túl az országúton, túl a földúton és a hídon, ott áll a ház. A házzal szemben a – kissé elbizonytalanodva – csapattá összezárkózó csoport. Gerendaház, erdei kunyhó. Elszabadult deszka kopácsol, monoton kalapál, az italowesternek halott városainak baljós módján, a szélben. A sors léptei? Visszaszámlálás? A világvége szívverése? Érthetetlen üzenet, az ősüvöltésénél is régibb beszéd: ősrobaj. Az otthontalanság, a védettség hiányának üzenete. A jövevények egyike elindul a ház felé. Lépteit alsó kameraállásból szemléljük, mely mintegy becsípteti őt az avar szőnyege és a hirtelen megnövő, fölé tornyosuló kunyhó közé. A csaptra felső kameraállásból tekintünk vissza, mely beledobja az összezárkózó alakokat a levegős tér tágasságába. A csapat mögött az elhagyott világ, a ház felé induló mintha új határ felé tartana, ez azonban befalazott határ, melyen nincs átkelés.

A zárral való késleltető bajlódást követi a belépés. Minthogy az eddigi út az idegen nagyvilág, a külső mélyére hatolt be, a belépés a külső belsejébe, az idegen világ szívébe vezet, melynek dobogását az elszabadult deszka artikulálta. A belsejében, a Psycho módján, kitömött állat fogad: kinn a növényi, benn az állati halál képe. Az első pillanatban megdermedt csapat újra felélénkül, s birtokba veszi a házat. Nagy sápadt narancs, nyugvó napkorong ül az erdő árnyai felett.

Hisztéria

Öten vannak a fiatalok, két pár és egy magányos leány. Az utóbbit érinti meg először az iszonyat. A csoport úgy hat, mint az alkohol vagy a kábítószer, ezért a magány a jelzőkészülék funkcióját veszi fel. Jelző, de nem problémamegoldó természete abból következik, hogy relatív magány: periférikus helyzet a csoportban. Cheryl a régi órát rajzolgatja. Hol a lány szemével figyeljük az órát, hol a kaszáló órainga felől a lányt. Témává lett az idő, a ritmizált elfogyás, a múltó pillanatok haláltáncra. Ebben a pillanatban, amikor szembe nézünk az idővel, az megáll. Az órainga megdermed. Az időfolyam befagy, a pillanatot nem követi a következő pillanat, s a két pillanat közötti résben jelenik meg a fantasztikum által tematizált erő, mely támadó, asszimilatív deformációként jelentkezik. A lány arca eltorzul, mozdulatai is eltorzulnak, a ceruza elragadja a rajzoló kezét. A kéz uralmának elvesztése a ceruza fölött egy korábbi pillanatot idéz, amikor, még az országúton, elveszett a kéz uralma az autó kormányja felett. Éled az erdő kint, a pince bent, s többé nem vagyunk magunk. Mintha a két pillanat közti belső végtelenben rejtőzne az iszonyat, amely onnan figyel bennünket, s amelyre mi magunk szeretnénk oda nem figyelni, mindig átlépve rajta, fejest ugorva a következő pillanatba, tagadva ezt a merőleges dimenziót, amely mégis uralkodik, mert ha két pillanat között nem is tör fel az iszonyat vulkánikus erejével, akkor is magához hasonlítja, elhajlítja az idők teljességét. Már az ősz, a száraz levelek és a sár kifejezték minden dolgok tendenciáját, a romlást. Ami rendesen apró eltolódásokban fejeződik ki, s közvetve hajlítja törvénye szüksége szerint az idők folyását, csak a katasztrófában nyilvánul meg explicit igazsága szerint. Az arc eltorzulása a nagyobb torzulásra, elmozdulásra utal, a fantasztikus pillanatra, amikor a világ arca vág rettenetes grimaszt. Rejtett közegeben várja a világ torzpo-fája a kifejezés rémes ünnepét.

Alászállás

Dörgő vérörvényt látunk. A rémkép azonban, a kép táulásával, idillé oldódik: csak a turmix kavargó leve. Vacsorakép visz vissza a jelenbe, a közös köznapi világba, de az idill hamis, nem vidámság, csak vidámkodás, agresszív ágálás, mely túlkiabálja a belső nyugtalanságot. A kommunikáció csak zaj, nem az érzékenység és az értelem munkája, csak megfrettség egy befogadó csoportközegben. Az agresszív röhögés, a durva tréfa nem felszabadult derű és nem oldott együttlét, csak a fel nem vállalt félelem és bizonytalanság elhessegetése. Ezt a lehengető gyávaságot gúnyolják az önállósuló tárgyak, megálló óra, megremegető pincelejárát, felpattanó ablak, lengő függöny, motozás, később a megelevenedő erdő és a gyökerek ámokfutása.

Az egymásba kapaszkodó emberek együtt támogatnak egy omladozó világsémát. Mintha a testmeleg és a fecsegés, a körülvevő közösség, az emberi közegbe, a hasonszőrűek szövetségébe való belevettség eksztázisa, az érzelmi kollektivismus segítségével szeretnék végtelen érvényűvé nyilvánítani kognitív struktúráikat. Közös vállalkozás ez a kognitív mámor: hiszem, mert hiszed. Ez a reménykedő nekibuzdulás, közös bizalom, mely túl könnyen ajánlékozta meg az embereket egy túl problémamentes világgal, teszi őket áldozatjelöltté. A közös meggyőződés csoportszuggesztíója, az előítéletek kábító cincogása, nyerítése és röhögése úgy csábít és visz magával, ezúttal egyenesen a pokolba, mint a hamelni patkányfogó furulyája.

Újkollektivista élmény-nomádjaink olyanok, mint a kábítószerrel telepumpálva csatába küldött katonák. A gátlástalan könnyelműség is jellemzi őket, aztán egyszerre olyanok, mint a viharos túlerők által elragadott, kipukkanó léggömbök. A hasonló kis csapatok esetei, *A texasi láncfűrész gyilkosság* óta, a túlmegnyugtató, túlfeloldott, zajosan bolondozó csoportlányok, örök kamaszok történetei. A régi mesealak azért indult el, hogy megismerje a félelmet, az új csak kerülgeti, és nem hajlandó vele szembenézni. Szorongni nem tudása erőnek látszó gyengeség: a szorongni nem tudás mint lenni-nem-tudás. A régi mesealak érzi, hogy valami hiányzik belőle, ha nem fél, mégpedig épp a végső dolgokkal, határokkal való szembenézés képessége. Az új minden határt át akar lépni, de mindegyiken túl az ismert dolgokat szeretné megtalálni. A régi jobban tiszteli a határokat, de jobban látja azt is, ami a másik oldalon várja, s ezért képes nyereséggel megtenni az oda-vissza utat.

A jópofa fecsegés, a turmixgép berregése, mind nyugtalanítóvá válik, miután megtört a lineáris idő mechanikus lendülete, meghasadt a pillanat. A megmagyarázhatatlan első betörése létrehozta a fenyegetettség képét, amelyről a szereplők nem akarnak tudni. Még elhessegethető. Jelzést adott valami, amit a világot okok és okozatok ismert törvények által szabályozott rendjeként értelmező nyelv nem tud megmagyarázni. A szereplők elhessegetik, aminek a nyelvben nincs kész, kiutalt helye, arra következtetve kognitív „helytelenségéből”, hogy a világban sem lehet helye. Ezért kell megtalálni a titkos tudás könyvét, mely kitágítja a világgépet. Mindaz, amit nem tudtunk elhelyezni a világ meséjében, mindama szellemi relációk hálójában, melyekbe a világot befogjuk, hogy uralkodjunk rajta, az elrejtett, eltemetett könyvbe van bezárva. A könyv annak bizonyítéka, hogy van egy másik, elfelejtett, tágasabb nyelv, hogy a mi nyelvünk fél-nyelv, mely elhallgatja a világ (rosszabbik, mélyebbik, igazabb) felét.

Elérkeztünk a pontra, ahol nem uraljuk többé a világot, nem engedelmessé válnak a szándékaiknak és számításainknak, nem úgy működik, mint eddig, s nem hagyatkozhatunk többé beidegződéseinkre és szokásainkra. Valami van valahol, e ponton még azt sem tudjuk, hogy

hol: a pincében vagy az erdőben. Ez a valami azért nem mérhető és befogható, mert nem birtokba vehető. Nem uralkodhatunk rajta, nem használhatjuk fel, mert ő uralkodik rajtunk és használ fel bennünket. Ő a birtokló erő. A többi erővel szemben szubjektumként léptünk fel, ez az erő azonban a szubjektum szubjektuma, mely képes objektummá tenni a szubjektumot. Valami van valahol, nagyon közel, talán túlságosan is közel, ezért nem látható. Ezt az erőt azonban nem lehet a fizikai erőkhöz hasonló erőnek tekinteni, eldologiasítani, fizikalizálni, hiszen a fizikai erők a mérhető, uralható, felhasználható, parciális erők. E nem fizikai erő mégis csak akkor válik az érzéki-materiális horromitológia tárgyává, ha fizikailag képes megnyilatkozni. A nem-fizikai erőnek, a semminek mint minden erőt megsemmisítő erőnek, végső kioltónak, kezdet előtti és vég utáni, minden határon túli keretnek, a lét könyve elő- és utószavának, a természetben kell megtestesülnie, mint a természet gúnyfintorának, azon a ponton, ahol a természet maga válik pokollá. A pokol képe a természetképünket cserben hagyó természet képe. Ha a pokolra tágul a mesemondás perspektívája, minden összefüggés, minden egyensúlyi állapot, megbízható rend („lenni tudás”) úgy jelenik meg, mint egy nagy, végső és általános lenni-nem-tudás, egy hatalmas robbanás, egyetemes széthullás keretében zajló ideiglenes és halálra ítélt, illuzórikus stabilizáció. Lenni-tudás és lenni-nem-tudás úgy viszonyulnak egymáshoz mint farsang és a böjtje. Vagy mint a szerelem és a szenvedés a klasszikus melodrámban. A pokol a lenni-tudás illúzióit leleplező igazságként lépteti fel a lenni-nem-tudást. A pokol egy robbanás, egy széthullás, ami semmit sem kímél.

A nemek kettő plusz hármas arányának eredménye nemcsak az aszimmetria, hanem a női dominancia is. A kirándulás egy elnyelő világba vezet. Felpattan a pincelejárát. Embereink elutasítóan, hökkent ellenségességgel állnak a nyílás felett. A ház nyílik, a pince nyílik, a pincében talált könyv nyílik, a nő nyílik, a férfi behatol. A nők fenn állnak, a férfiak szállnak alá a sötét nyílásba, mely a feltárlukozó kinyílás gesztusával, drámaian kísért és invitál. A szorongást és kíváncsiságot egyaránt megszólítva csábít kalandra. „Biztos egy állat.” – nyugtatják magukat, de a bizonytalan hangsúly jelzi, senki sem gondolja komolyan. Hiába szólongatják a leereszkedő Scottie-t, nem felel. „Biztosan csak hülyéskedik! Vagy nem?” Előbb hallunk egy megnyugtató interpretációt. Aztán halljuk, hogy nem nyugtatott meg, elbizonytalanodik, rákérdez a nyugtalanság. Erre Ashley is alászáll. A kamera a második alászállót követi a nyirkos, nedves mélybe. Lenn derül ki, hogy két alászállónk is egy előtűk járó előd nyomait követi. Közben vihar jön, a villámló, vonagló természet izgalmi állapota reagálja le a behatolást.

A pincében kutató férfiak az előző lakó tárgyaira bukannak. A múlt süllyedt le pincevilággá, a cselekményből eltűnt érett felnőttek helyét foglalja el a pince démóniája. Mintha a fenti szoba múltbeli állapota, az előző lakó, a régész világa süllyedt volna alá. A fiúk a régész tárgyai között kutatnak, aki még régebbi időket kutatott a hegyekben. Mások nyomait, elnyelt idők sorsát találjuk a mélyben, ismétlődni akaró katasztrófákat.

Scott és Ashley könyvet találnak a pincében. A Halottak könyve emberbőrbe van kötve, és embervérrel írták. Démonpofák viczorognak benne. Az emberbőrbe kötött könyv életre hívja a démonokat, felszabadítja a rontás szellemét. A démonok megszállják az embereket, mire mi emberek is „emberbőrbe kötött” démonokká változunk. A pince lepusztult, sötét labirintus, nyálkás gubanc, mely úgy viszonyul a fenti, immár belakott szobához, az otthon és a rendezett világ illúziójához, mint az agyhoz a belek, vagy mint a gondolatokhoz az agy.

A labirintusban találjuk a könyvet, de a tevékenység és a közösség kinti világából érkező hőseink számára a könyv is labirintus, redves lomtár, csapda, szakadék.

A pince a ház alteste, a könyv pedig a világ alteste. Hőseink röhögnek, viccelnek, komédiáznak, védekeznek. Viccet csinálnak az alvilágból, elhárítják a kellemetlen titkokat, amelyek a könyvben foglaltatnak. A könyvekbe foglalt tudást mindig is szerették volna az olvasók birtokolni, de ez ritkán jelentette azt, hogy tudni is akarják. A könyvtár a fedőlapok közé száműzött titkok raktára, temetője. A könyv első sorban nem az olvasást szolgálta, kevés könyvet olvasnak el, és éppen nem a fontos könyveket. Látszat, hogy sokan és sokat olvasnak, mert az a sok könyv, amit a tömegek olvasnak néhány kevés, örökkön ismételt régebben inkább vágyteljesítő, ma inkább figyelem elterelő mese örök ismétlése. Ezek a könyvek a szóbeliséghez tartoznak, hiszen csak újramesélik a régi meséket. Az igazi könyvek azok, amelyeket nem olvasnak, ezekben foglaltatik a nem látott és nem hallott, ismeretlen igazság, amelytől rettegiünk, amely elől menekülünk. A szerzőket is ezért gyűlöljük. A könyv szerzője kiírja magából, a világon kívülre, a betűk és könyvtárak labirintusába zárja a titkokat. A könyvek, az igazi könyvek azt tudják, mentik, menekítik ki világunkból, amit nem akarunk tudni. A posztmodern pokolfilmek könyvmitológiája vallomás a könyvről. Nemcsak a szórakoztató elektronika közegében felnőtt ember vallomása, aki a könyvtárakat temetőeknek érzi, s a könyvet az embert az eleven élet forgalmából kivonó elsüllyedt világ kapujának látja. E könyvmitológia épp azt hangsúlyozza, hogy a helyzet korábban sem volt jobb, a korábbi, művelt emberiség is száműzte életéből a könyvet, keveset olvastak és nem a nagy, súlyos, jelentős könyveket. Az általános műveltség, az élő tudás éppen nem az igazi könyvek, csak ártalmatlanná tett, kioltott, kilúgozott kivonataik ismerete volt.

Sam Raimi filmjében a könyv több mint kapukulcs. Maga a pokol minden átka lakik benne. Az ős könyv titkos tudást tartalmaz, de – mint láttuk – e könyvmitológiában minden tudás titkos tudás, csak a banalitás nem titkos, csak a fecsegés nyilvános. A tudás több mint a tényekről tájékoztató információ, tárgya a tényeken túli nagy összefüggés, a keret, azaz a körülvevő, elnyelő összefüggés, ezért a tudás nem lehet más, mint rettenetes, azaz titkolandó. Az információ a tényekkel, a tudás a léttel való találkozást szervezi. Az emberbőrbe kötött könyv az emberléletet tartalmazza. Mi vagyunk ez a könyv, amennyiben hagyjuk kinyitni, azaz feltárjuk magunkat. A könyv az ember a vallomás, a megnyilatkozás – rettenetes – állapotában. A *Hellraiser 2.* orvos a tudásra vágyik, amit a pokolra szállás tár fel előtte. Itt a könyv foglalja össze mindazt, ami ott a pokol köreiben táru fel, a könyv az alvilág liftje. Könyv (azaz kultúra) és nedves pince illetve őszi erdő (azaz természet) ugyanazt a borzalmat képviselik, mindazt, amitől az egymáshoz menekülő emberek testvérisége visszaborzad, amit megtagad.

Cheryl története

A klasszikus és a nyomában haladó elbeszélés számára nem gond, hogy melyik diegétikus személlyel azonosítsuk a kamera látószögét. A szerelmesek csókját, a régi filmek végén, szükségképpen a rivális, a fölös személy szemével látjuk. Ráadásul fölös szemmel. A film szem a mítoszokban szereplő harmadik szem, amely képes átlátni a dolgokon, meglátni a rejtettet és láthatatlant, és képes más szemével látni. Az ellenfél perspektívájából jelenik meg a ház, körüljárjuk, betekintünk sorra minden ablakon, áldozatot keresünk. A két tábor között váltakozó perspektíva, a mindentudó és mindent látó kamera mindenhatóságának értelme az,

hogy a fantasztikum közege külsővé teszi, önállósítva tanulmányozza azokat az erőket, melyek a nézőben együtt élnek: ők kívülről ismerik egymást, de mi magunk mind belülről ismerjük őket. Fortyogó, motyogó erdőből figyeljük a bentieket, sötétségből a fényben lakókat. A mozinéző sötétben, passzívan ül, a szereplők szabadon mozognak a fényben, de a thriellerben visszaélnék szabadságukkal, a horrorban pedig nem tudják felhasználni. A szereplőket elfoglalják apró örömeik, nincsenek tudatában a véghetetlen kinti kielégületlenségnek, becsapottságnak és haragnak. Valami les rájuk, ami emberré akar válni, megszállottsággá, tombolássá, a sötét felszabadulás képévé. „Bármi legyen is az, amit felelőtlenül felszabadítottam, életre hívtam, most eljött értem.” – mondja a tudós a magnószalagon.

Valami körbejárja a háztat, áldozatot keres. Két szobában két párt látunk, az egyik pár csókolózik, a másik vetkőzik, mindkét ablaktól ellépünk, tovább. A démon a harmadik szobánál állapodik meg, azt szólítja, aki egyedül maradt. Az, ami belép Cheryl (Ellen Sandweiss) szobájába, a másik két ablakon át megpillantott viszonyok nyers esszenciája, a magány nagytáncosnője alatt, a társas illumináció fájdalomcsillapító közegéből kiemelve, közel hozva és izolálva. Cheryl érzékeny, labilis, magányosabb, mint társai, nincs párja. A többieket duplán köti a közösség, a csoporton és a szexuális partneren keresztül, szellemileg és testileg, társasan és érzékenyen, Cheryl csak szimplán, szellemileg kötött. Cheryl a felesleges ember, a plusz, a többlet. Egyúttal ő a művész, aki magába visszavonulva rajzolgat. Társai gondtalan könnyelműségével és felületességével szemben Cheryl szorongó és figyelmes. Hiába az ellentét, két sorstípus vagy mentalitás, egyik sem segít, és ezért ellentéte sem kárhoztatható. Cheryl ugyan szorong, de ő sem azért kelt útra, hogy megismerje a szorongást, szembenézzen a félelemmel. Terence Fisher hősnőit hisztérikus sterilitásuk hajlamosította a vámpírizálódásra, míg a régi Universal-horror lányait a kacér frivolitás. A *Gonosz halott*ban már nem hat a régi filmek hierarchikus oppozíciós szerkezete, mely a hamis választást büntette. A vidámak nem érzékelik a gonosz közeledését, a hisztérika pedig mazochista módon átadja neki magát. Azokból hiányzik a figyelem és érzékenység, ebből pedig a pozitív életszemlélet, ami mintha valamilyen szellemi immunrendszerként lenne képes hártani a bajt. A figyelmetlen hordamentális teremt életteret a démonoknak és a szorongás szabadítja rá őket az emberre. A *Gonosz halott* a szorongás kétértelműségére épít. A szorongás egyrészt ördögűző funkció, a gonosz elénk vetítése, együttélés a gonosszal, abban a hitben, hogy a szorongás által belénk oltott gonosz ellenállóvá tesz a kitörő és elsöprő gonosszal szemben, s megakadályozza annak végső győzelmét. Másrészt a szorongás kacérkodik is a gonosszal, előjátssza annak győzelmét, mazochista kéjeket nyerve a vele való együttélésekből. Cheryl megretten a mocorgó éjtől, de kimegy, elébe megy, fehér pongyolában lépked a sötétben. Mozdul az alvó világ, nyögések, recsenések kísérik a lány útját. A szorongás elébe megy a bajnak, mert azt reméli, hogy a gonosz csak illúzió, mely szétpukkan az ellenőrzés aktusában, de lehetséges, hogy ez a remény egy másikat racionalizál, mely elkerülhetetlennek érzi a legrosszabbat, s türelmetlenül megkísérti: legyünk túl rajta.

Az éjszakai negligzsében kilebegő lány ad célt az ajzottan kerengő erőnek. Vele szemben testesül meg az erő, a karokként és kígyókként, szigonyokként és hálókként támadó gyökerek fantasztikumában. Elhangzott az ige, melytől megelevenednek a gyökerek. A gyökerek a betűkből jönnek, a gyökerek és a betűk két hálóként kötnek, a természet és a kultúra hálóiban egyazon kísérteties erő lakik. Előbb csak a köd áramlását láttuk, utóbb hasonlóan ömlenek rá a világra a gyökerek. Mintha az előbbi áram sűrűsödne össze az utóbbiban, a kísérteties

titokzatosság a borzalomban. Az ágaskodó gyökerek elkapnak, lefognak, behálóznak, megbénítanak, megfosztanak önmozgástól és szabadságtól. Titoktalan nyers tényné tesznek, letépi a ruhát, levetkőztetnek, sőt, megsértenek, sebeznek, a levetkőzésen túl is kopasztnak, kivetkőztetnek magunkból, azaz belegyűrnak a közös testi sárba. A gyökerek által egyensúlyától megrabolt ledöntött nő vonaglik, kapál az avaron. A megkötöző és leteperő erő átjár, a belső sem hagyja meg, a gyökerek felkúsznak lábain, combjai közé hatolnak, megerősokolják. Meztelen vagy, rab vagy, miénk vagy, semmi sem a tiéd!

Cheryl sikoltozva, megtépve menekül. Lehulló és talpra álló, ismételten nekirugaszkodó, kúszó, fetrengő menekülést, összeomló és újrakezdő, szaggatott, szakaszos rohanást látunk. Eltorzult ember fejvesztett vergődését. A kiszolgáltatott ember, a túlérők által sakkban tartott, reménytelen menekülő látványa egyúttal a megalázott, sárba döntött, eltestiesített ember képe. A nő megalázása bosszú a szépnemen, a nőn mint átesztétizált nemen, mely szoborszerű plasztikus kiformaltságra és kifinomultságra törekszik. A csúszó, mászó, zuhanó, fetrengő, vonagló hősnő, az intenzív mozgásba hozatal által extrémén csúnyává válik. Az erőszak, a kegyetlenség felmutatja a fehér nő testét, megtépve ruháit, ezzel azonban megsérti a fekete-fehér oppozíció steril esztétikumát. Kibuggyan a bőr, a hús, megindul a csúnya és gyötrelmes testi átváltozások sora. Valójában a túlizgatott, túlaktív emberre mondjuk: kifordult önmagából. A nő a szeretkezésben is passzívabb, mert védi teste esztétikumát, tartani akarja a megelevenedett ideál státuszát. De most nincs mód fékezni, csalni, Cheryl üvöltve menekül, nagyokat zuhan. Az erdő kihozza belőle azt az aktivitást, az önmegnyilvánítás ama aktív teljességét, azt az izgalommennyiséget, amit a férfiak nem tudtak kihozni. A borzalom készítet rá, hogy szembenézzünk az aktív izgalom következményével, a támadó és védekező élet megnyilatkozásával, a rútsággal, s elutasítsuk, az életet védő izgalom kedvéért, a szépséget mint csalást, gátlást és féket.

A *Texasi láncfűrészes gyilkosság*ban a film végén van a lány nagy menekülése, itt a film elején. Ott a rémtettek kegyetlenségét akarják bemutatni, s a rémtettet öncélú tettként, az aktivitás öncélúságaként, az üresben járó erő önző öngazolásaként, puszta természetességként és féktelenségként, azaz primitivitásként fogják fel. A *Gonosz halott* nem a mészáros tetteket akarja kiszínezni, nem a rémtettek anatómiájára kíváncsi, tovább lép, lehetőségük, alapjuk okaik felé fordul. Az, amit a rémtett megtesz velünk, ezúttal már benne lakik az áldozatban, lénye, egzisztenciája megtámadhatóságaként. A rémtett csak gyorsítja az élő anyag önpusztító munkáját, és nyilvánvalóvá teszi sebezhetőségét. A könyvben, ami a szentkönyv fordítottja, ezért nemcsak hogy rossz hír van, de a hír egyúttal utasítás, átok is. A teremtő szó ellentéte, pusztító ige. A tett itt nem a cselekvő gonoszságát gyónja meg, hanem az áldozat védtelenségét, az anyag labilitását, a világ lehúzó, lebontó erejének alávett lény hiábavaló erőlködését, az időlimit Damokles-kardja alatt. Ahogyan az Otrantoi várkastély című gótikus regényben a kard, itt úgy lebeg a szó, a gonoszt ébresztő átok, a cselekmény fölött.

Cheryl nem jut be az ajtón, a küszöbön sikoltoz, kizárva, ajtót kaparva, teljesen szétesik. Hitchcock *Madarakja* óta ostromállapotban van az otthon, és vele együtt, hozzá hasonlóan, a test, tele a gonosz titkos bejárataival, képtelenül kizárni őt. A Key Largóban a gonosz még emberi arculatú, és az ostrom rendkívüli állapot. Most ezzel szemben a gonoszság végtelen, és ő képviseli a Nagy Kinti Törvény Megfellebbezhetetlen Ítéletét. Az ember fejvesztett vergődéssé hull szét, míg az erdő sokfélesége súlyos egységgé lett a háta mögött. Sóhajtó, ordító, szuszogó erdők. Cheryl e ponton feladná, de megjelenik Ashley és beemeli a szobába. „Csak

nem támadott meg valami az erdőben?” Cheryl szinte támadóan felel a naiv kérdésre. „Maga az erdő támadott meg.”

A megtámadott Cheryl azonnal menni akar, vissza a városba, de ahogy a szorongás kacérkodásnak minősült, a hisztéria is az. Nem lehet megtenni, hogy felpiszkálják, de nem elégitik ki az erdőt, nem lehet kíváncsiskodni és egyszerűen visszalépní. Ashley visszavinné a lányt, de eltűnt a híd, feltekeredett, roncsai égnek állnak, szúrósan merednek. Izgalmi állapotban mered a híd, mely az imént nyugodtan hevert a partok között. Ashley visszatér a közösségbe, míg a bepánikolt Cheryl, kit az erdőben szem elől veszítettünk, belép az ablakon, a gyökerek nyomán, mert azok is ott hatoltak, törtek be legelőször. Átváltozott, felfűzött, betagolt, átlényegült Cheryl tér vissza, megszállott báb, ki elvesztette nemét és korát, sem férfihangja, sem emberfeletti ereje nem a magáé, s a következőkben mind alaktalanabb gyökéremberként látjuk viszont. A szorongó lány gögös, gúnyos, pimasz hatalomként tér vissza, a menekülőt támadóként látjuk viszont. Ez a megváltás képe, hiszen megszabadult a szorongástól. Imént ő volt a legveszélyeztetettebb, most maga a veszély. Ördögi vigyorral támad, iszonyatos csapásokkal lódít és tarol, védtelen nőből lett emberfeletti pofozógép. Együttes erővel sikerül végül lerugdosni és bekalapálni a pincébe, ezután mindvégig, az utolsó összecsapásig ott szuszog, rőfög, a további események kaján és rosszakaratú kísérőjeként. Hisztériája, mely sebezhetőség volt, erővé változott, az új Cheryl a túlizgatottság, a fêkezhetsélen nyugtalanság képe. Az örök nyugtalanság ébredt fel szendergéséből, és szállta meg hősnönket. A túl eleven éppoly kevésbé életképes, mint a nem eléggé eleven, mert az élet egyensúly és harmónia, míg a vegetálás és tombolás nem más mint a gyengeség, labilitás és annak bosszúja, a kép-telenség, alkalmatlanság megnyilvánulásai. A tombolás ereje és gazdagsága a szűkösség kifejezése, a katasztrófa a pislákolás megnyilatkozása.

Shelly

A második lány, Shelly (Theresa Tilly), miután egy sikollyal eltűnt, szintén démonként tér vissza. Férfihangon beszél és fiújára támad, karmolva, tépve küzd, lódít és fojtogat. Tűzbe vetik, de feketére égve is újra kezdi harcát. A keserű, rémületes üvöltés fejezi ki, hogy ez már nem ő, egy nálánál nagyobb erőt képvisel, az eszeveszett tombolás öncélúságával. Sikerül lefaragni a támadó kezét, pánikban baltázzák a lányt, végtelennek tűnő, fájdalmas üvöltéssel omlik össze, fehér növényi leveket fröcskölve szenved ki, hosszú halotti tusa után elcsendesül, aztán minden kezdődik előlről. Feldarabolják, de darabjai tovább forrnak, bugyognak, remegnek. Roncsok, cafatok brekegnek fenyegetően: nincs megnyugvás, nincs vég és megoldás, mert nincs ítélet és feloldás, a menny nélküli pokol felezett transzcendenciája nem képes az értelemképződésre.

E filmek struktúrája a lidércnyomás, de a tehetetlenség érzését nem az ember lebénításával fokozzák, szélsőséges harcot folytatunk, az eredmény mégis a tehetetlen bénultság érzése. Mert az ellenfél lényege a káosz vagy a massa, így a harcnak nincsenek szabályai, sem a győzelemnek receptje, mert nincs a győzelmet garantáló értelem és érték sem. Az ellenfél vélt legyőzése csak átgyúrás. Az ellenfél pontosan azt a természetet testesíti meg, amelyet nem lehet legyőzni, mert minden beavatkozás eredményét visszaveszi magába, és az ellene forduló, hadat üzenő, uralkodni akaró ember ellen fordítja, akinek ráadásul a természet a saját természete is, melynek visszaütése az önuralom lehetetlenségét fejezi ki.

A véres maradványokat lepedőben cipelik ki, az éjszakába. „Most mi lesz?” – „El kell ásni.” – „De hát ez ő, a barátunk, Shelly!” – „Jó, de most halott. El kell temetni.” Shelly epizódja tovább viszi a ráismerési problematikát. A megszállottság teszi a beazonosítást illuzórikussá. A tudat ráismer hozzátartozónkra az ösztön azonban védekezik, s rátámad a támadóra. A tudat az azonosság illúziójában él, az ösztön azonban haladéktalanul reagál a nem-azonosságra. A tudat tárgya az azonosság, az ösztöné a differencia, az ösztön a valóságban él, a tudat egy megálmodott világban. Valóság és álom viszonya megfordul.

Az erotika a differenciából él, a szerelem az azonosságból táplálkozik, ezért sanszaik nem azonosak. A partner nem képes összekötni – ahogy a szerelemkoncepciók követelték – a testet a lélekkel, csak a test marad, melybe az erotika mint pokolba száll alá. Alászáll, mert a test, ha nem is a lélekkel, a léttel köt össze. Ezen túl nincs találkozás, szerelem és barátság nem találkozás, csak a találkozás mimézise. Nem a test a lélek ruhája, hanem a lélek a test ruhája, divatkérdés, a posztmodern ember a lelket véli levetkezhetőnek.

Linda

Ashley nyakláncot ajándékoz Lindának (Betsy Baker). Kétszeresen szemérmes: eljegyzési gyűrű helyett nyakláncot vásárolt, s azt sem adja át konvencionálisan. Kezében tartja a csomagot, de alvást színlel, s a lány kíváncsiságára bízza a folytatást. A szerelem köt, ezt fejezi ki a lánc, s a szerelem lát, ez a láncon lógó kis nagyító üzenete. E kapcsolatban valami készül, talán több mint pusztá alkalmiság vagy erotikus szolgáltatásokkal kombinált barátság.

Az átváltozó szerető az életnek lelki értelemmel, pozitív értékekkel és várakozásokkal különösen telített pontját mutatja be megtámadottként. A szerető a műalkotással analóg módon jelenik meg az életben, mint az életszemléletet és a gyakorlati beállítottságot is megújító értelemkiáramlás középpontja. A hozzá kapcsoló viszony olyan érzékeny pont vagy középpont, ahol az ember a legtöbbet mutat meg önmagából, s a legnagyobb interpretatórikus erőfeszítéseket teszi a partner megértéséért.

A zombi pusztán elhagyhatóknak minősít mindent, ami túlmegegy a legkegyetlenebb, legprimítivebb, legszívárabb erők önfenntartó tarolásán. Sam Raimi gonosz halottjai kigúnyolnak minden magasabb princípiumot, mulatnak minden érzékenységen, megértésen, kölcsönösségen és összetartozáson. Sátáni gúnnyal mulatnak a kölcsönösség foglyain, a megértés illúzióin, s mámoros ujjongással ágálnak a hiperaktív gonoszság teljes felszabadulásában. Igazi nagy megterésélményt játszanak el Sam Raimi démonikus bábjai. A régebbi horrorban az iszonyat a legvalószínűtlenebb dolog volt, amely végül mégis bekövetkezett. Az újabb filmekben a legvalószínűtlenebb iszonyat a természet letagadott, látni nem mert alapelve, amelyet végül meg kell látni, mert minden más, megnyugtatóbb összefüggés labilis, feltételes, időleges, illuzórikus és elhanyagolható. Az iszonyat az igazság pillanata, mely szétrobbantja a megihittség szituációját. Az ember, a társ bomba, lőporos hordó, melyet egy szikra mozgósít. Ezért csak extrémén steril, természetellenes környezetben nem életveszélyes. De meddig lehet kizárni a hatásokat, függetlenedni az egyetemes kölcsönhatások fonadékától, melyek a gyökerek pókhálójaként fonják be a házat, s a lélek testi házat?

Ashley az ébredő Linda fölött áll. A lány sebéből, mely az első démon támadásából maradt, véres pókháló fut végig, befonva testét. A jelentést állandó jelenlét, kölcsönös ingercsere, intenzív kettős erőfeszítés tartja életben. Állandó hipnózis terméke a jelentés. A közös erőfeszítés intenzitása és permanenciája azonban nem garantált. Egyszerre felébredünk,

kizökkenünk. Ez az idegenség sokkja, a hirtelen és teljes jelentésvesztés pillanata. Eddig mi szőttük álmainkba őt, most felfeslik az illúziók szövete, s a valóság erősebb kapcsolai érvényesülnek. Az átváltozott szeme dülled, hangja vijjog, Gúnyos ördög lett belőle, kacagó nőrem, gonoszsága játékos önélvezet, élénken vihog, visítva cukkol, eksztázisban provokál, előbb akrobatikus gumieberré változik, hogy végül szörcsögő húskupaccá zsugorodjék. Ashley leláncolja, hogy feldarabolhassa a láncfűrészszel, de közben meglátja rajta a nyakláncot. A vámpírfilmekben az embert védi a hasonló lánc a vámpír támadásától, itt a gonoszt védi meg, fenntartva embersége emlékét és illúzióját. Ashley zokogva borul Linda mellére: „Bocsáss meg nekem!”

Linda egyszerre a régi, szelíd, kedves nőarccal néz fel egykori párjára: „Ó, Ash, segíts nekem kérlek! Ne hagyj, hogy megint birtokba vegyen.” A regeneráció azonban csak az emlékezet számára állított démoni csapda. A gyökerek csapdája, melyek arcot rabolnak, behatolnak a testbe, megerőszkolnak, kiszívják az ént és feltöltenek idegenséggel. Felfűznek, besorolnak az őserdő, a dzsungel, a kiszívó burjánzás vagy determinációs háló kötelékébe. Közben a pincédémon, a már felismerhetetlenné vált első átváltozott, gúnyolódva parodizálja a vívódó szeretőket. Démonok gúnyolnak bennünket, mert az időközben akadémiussá merevült nárcizmus-kritika nem gyógyította meg a lelket és kultúrát. A nárcisztikus személyiség attól félt, hogy ha elalszik, vagy belemegy egy viszonyba és alkalmazkodik a viszony törvényéhez, ha eljátszik bármilyen szociális játszmat, többé nem szabadul, elveszti arcát, azonosságát. A nárcisztikus kultúrát követő infantilis kultúra másként reagál. A nárcisztikus magában pillantja meg a pokol feltörésével fenyegető repedést, az infantilis a másikat nem tudja többé azonosnak tekinteni, ha az nem felel meg neurotikus – túlzott, csecsemői függésről és jogosulatlan abszolutizmusról tanúskodó igényének. A felnőtt igények a csecsemő anya iránti igényének kópiái maradtak, s ezért csalódás vár rájuk. Mindezt a horrorban a jogosulatlan igény szemével látjuk. Az intimitás hirtelen idegenséggé változik, beleütközünk az érthetetlenbe, kezelhetetlenbe. A démonok röhögése az új ember bizonytalanságából fakad. Az ember ugyanis elbizonytalanodott, s az a gyanú is él benne, hogy eddig is örök gyermekek játszották a felnőttet, s démonok az embert. Az, hogy az infantilis társadalom embere nem tudja megragadni a másikat a meglevő kapaszkodókat sem, nem mond ellent annak a másik tendenciának, sőt magyarázza azt, hogy a kapaszkodók gyengülnek, ritkulnak. A posztmodern kultúra kételkedni kezd a személyiség homogenitásában, folyamatosságában. A tömegember világában csak a jelenlét, a reflex, az érzéki inger számít teljes értékű létnek. Távollét idején, a meghitt személy eltávozásakor hirtelen minden megszokott ingert inflál, kiszorít és megrágalmaz egy új inger. Az életégésznek nincs többé átfogó modellje. Többször kell újrakezdeni, s az alany több alanyra esik szét. A hosszú távú, több nemzedéken át tartó sorsképzés megbízható viszonyai között ez hiba lehetett, míg most lehet, hogy erénnyé válik.

A film elején Ashley játszotta meg az alvást, most Linda a halált. Ugyanaz a játék ismétlődik, az egymás elől kitérő, egymást lopva figyelő tekintetek váltakozása, mely bújócska volt az elején, míg most inkább vadászat. Ashley eltemeti a lányt, a hasonnemű formátlanság, a grimaszpofa egyesül a göröngyökkel. Az első lapát rögtön ránk dobja, a film mindig hagy bennünk valami bizonytalanságot, a démonokkal is együtt érezhetünk. Nincs jótanács, legfeljebb az lehet vita tárgya, hogy mi a nagyobb hiba, az emlékezés és hűség, vagy a visszautasítás. Ashley eltemeti a lányt, keresztet döf a sírba, de hiába, mozdul a rög, kéz nyúl érte

a sírból, húzza le, rabul ejti, karmolja, kezdődik minden előlről. Linda felül, ledobja a földtakarót, feketén magasodik fel a sárból, a férfi gerendával csépli, ásóval fejezi le, de a lányt ez sem zavarja, száll felé, rávetődik, leteperi. Most már ketten vannak ellene, Linda és a feje. A kettévágott rém duplán él. A leépülés, a szétesés növeli a vitalitást. A megkettőzött rém fékevesztett gúnytáncot lejt, saját fejével labdázva orgiázik. A partnerről, a társas viszonyról alkotott esztétikus és etikus elképzelések ilyen megcsúfolását még nem láttuk. Ez már nem egyszerűen a másik nimmel kapcsolatos ismert, megtárgyalt, kianalizált szorongás. A single iszonyata a mély és tartós kapcsolattól, a kapcsolódás lehetetlenségének mitológiája, tragikus bakugrásokkal, stílusferemtő ízlésficammal robban bele a kultúrába. Nincs más lelki kiút, mint az ön-át-nem-adás, a visszatartottság eszménye, a lelki impotencia eszményítése, az érzelmi óvatosság, mely a fogyasztói ingercserére egyszerűsíti, s időben is radikálisan korlátozza a párosviszonyt.

Scott

Elsőként Scott (Richard DeManincor) indult el a ház felé, az autót is ő vezette, mindez azt a benyomást kelti, hogy ő visz bele a kalandba. Az autóban Ashley hátul ült, térképét tanulmányozva, míg Scott vaktában ment neki az ismeretlennek. A pincébe is másodikként száll alá a gyanakvóbb Ashley, a tréfás Scott nyomát követve. Scott, a tréfacsináló, gúnyt űz az ismeretlenből, s riogatja a társaságot. A bepánikolt, menekülni vágyó Cheryl nem kap tőle támogatást, Ashley áll a rémült lány pártjára.

Később Scott gondolkodás nélkül baltázza szét szerelmét, míg Ashley mind a fegyver, mind a láncfűrész bevetésekor habozik. Épp a társaslény, aki mindaddig a nyáj biztonságából gúnyolta a világ végtelenségét, mutatkozik végül kevésbé szolidárisnak. Jóban a közösségi lény a legtársasabb, bajban azonban egyszerre ő a legkevésbé együtt érző: élősdi je a közösségnek, nem fenntartója. Kulcsemler csak az lehet, aki belül is kissé kívül van, és aki-ben a külső is kissé belsővé válik.

A kaján cinikus egyszerre elgyábul. „Én eltűnök innen, de most rögtön.” Scott menekül-ne, cserben hagyva a sebesült Lindát. „Linda nem jöhet velünk egy ilyen útra, még csak lábra sem tud állni.” – érvel Ashley. „Akkor itt hagyjuk.” – feleli Scott. Feltehetjük, hogy Ashley-t szerény erényei tolják lassan előtérbe, emelik főszereplővé, ez azonban, a régebbi mese-eti-kákkal ellentétben, nem igazolja őt egyértelműen. Ashley például szolidáris partnernőjével, s nehezebben szánja rá magát a szakításra (ami itt feldarabolást jelent), mindez azonban a nő átváltozása után értelmét veszti, végül Ashley is azt teszi, kénytelen azt tenni, amit Scott.

Ashley

Ashley (Bruce Campbell) az, aki egyedül marad. A főszereplő az, aki legtovább húzza. Ashley magánya ébreszt rá, hogy eddig is álközösségben éltünk, mely nem adott tartást és nem segített. Visszafelé rohan az óramutató, a csattogó inga fordított időt mér. A magány folyékony világában összekeveredik a fent és a lent, a padló és a plafon, összerosódik kép és valóság, Ashley a tükörbe bámul, mely szétnyílik, átenged, mint a víztükör. Közös vállalkozások híján a valóság, melyről nem érdemes már megbizonyosodni, csak kép, a képek pedig ugyanúgy terrorizálnak, mint a valóság. Elvész a közös valóság, ugyanakkor a privilegiált tekintet előtt megnyilatkozik a világenergia ősmunkája, e megnyilatkozás azonban támadás. Önállósulnak a tárgyak, meglopnak bennünket, elvitatva a tehetetlen embertől a

szubjektív priviligiumát. Ablaktáblák pofozzák hősünket, beindul a lemezjátszó és a vetítógép, s most ezek gúnyolják őt hisztérikusan, mint korábban az átváltozott nők. A szent-ség könyvében borrá válik a víz, itt vérré, mely előnti a nedves pincét. Ashley egyedül áll szemben az átváltozottakkal, akik széttépnék, ha nem jönne rá, hogy a démoni könyv elpusztítása jelenti a kiutat. Legyűrve, leteperve, Linda nyaklánc, a szerelem emléke segítségével próbálja elérni, kihalászni a könyvet. A gyökerek önkénytelen és erőszakos kötésével szemben a lánc a szabad, önkéntes és nagylelkű kötöttség kezdeményét, azaz ennek most már csak emlékét, de még így is eszméjét, lehetőségét képviseli.

A könyv pusztulását követően a kísértetek is felbomlanak. Az obszcén kísértetarcok szétfolyása mégsem kiengesztelődés, nem megtérés a szépséghez, gúnyosan fintorogva, önmegvetéssel és cinizmussal vonaglanak. Kása bugyog a test helyén, burjánzik a bomlás. Kéz nyúlik ki a bomló testből, mely mintha maga transzírozná fel magát.

Furcsa, kínos, csúnya győzelem a megmaradás, a talpra állás reggel, egyedül. Sápadt, kiégett narancs ég nehezedik a kopasz világra. Ashley két masszával küzdött éjszaka, a közösség és a természet masszájával. Menekülhet-e előlük? A győztes indul vissza a világba, de rárohanak a gyökerek. Maga a néző rohan rá, a szubjektív kamera által képviseltetett, bomló, azaz átváltozó, egyetemes bomlásba, hűtlenségbe visszavevő burjánzó közösség tagjaként. A világ felé ballagó Ashley, miután rárohanunk, szembe fordul velünk, és felüvölt.

Az ember magára marad, még sem lehet az én az egyetlen bizonyosság, hiszen Ashley azért vesztette el társait, mert a meghitt, ismert Linda mögött ott volt az idegen Linda, a jó mellett a rossz. Ha volna egységes, folyamatos, megbízható identitás, őket sem vesztettük volna el, ha nincs, magunkat is elveszítjük. A társtól megfosztó gonosz varázslat végül ellenünk fordul. A létezés megbízhatatlan dolog, a teremtés nem ontológiailag korrekt, az igazság útja az ontológiától valami mélyebb anti-lógia felé vezet.

Mi az „unhappy end” divatjának értelme? A néző a gonoszszággal, a rombolással azonosul, mert a legerősebbet akarja introjektálni? Biztonságérzete kívánja az új ideált? A legnagyobb hatékonyság imponál? Az ítélő én kétségtelenül továbbra is Ashley sorsát követi és neki drukkol, de az érző én talán végül a gyökerek és fák oldalára áll? Az érző én döntése pragmatikus és prereflexív, nem morális? Vagy a filmek a néző mazochizmusára apellálnak, miután a narcizmus olyan stádiumába értünk, ahol az önélvezet a fájdalmat épp olyan szívesen ízleli, mint a kellemességet? Esetleg szívesebben, mert így fontosabbnak érzi magát? A görögök a túlfokozott ént büntették a tragédiával, ma a tragédia groteszk és abszurd leszármazottai segítségével keressük az én túlfeszítésének lehetőségeit? Talán a néző infantilizmusa mélyült el olyannyira, hogy minden idegenségben az iszonyatot látja, s visszavágyik az individuáció előtti elnyeletés újult passzivitásába? Elég volt a létezés gondjából? Moziba menni ma egyértelmű egy virtuális öngyilkosság elkövetésével? A fenyegetett egyetlenség nosztalgikus igénye a hetvenes évektől egyre nő. A *La casa dell'escorcismo* című Bava-filmben lehull a pongyola a gyilkosa elől hátráló Sylvia Koscina melléről, mint ha az iszonyat nemcsak a végső megmozgató volna, a teljes megmutató, a leghatékonyabb feltáró is ő lenne. A néző olyan pillanatokra vágyik, amikor az ember legkevésbé képes maszkírozni magát, mert oda minden póz, remény és illúzió? Bava filmjében maszkarcú, merev kirakat-szépségeket látunk. A piackonform nők szoborszépségű, merev makulátlansága elhárító, eltávolító hatást kelt. A modern szépség szadizmusa agresszivitást ébreszt. A modern esztétikum narcisztikus hidegsége és zártsága ébreszti az oldó iszonyat szomját?

Együtt jelentkezik az új filmekben az izgalom végsőkéig fokozása és negatívba fordítása. Mindez azt sugallja, hogy „ne a jövőtől várd, amit a jelentől megkaphatsz”? Ez az unhappy end üzenete? Hogy nem segít, ha a vég jó, az legyen jó, ami előtte van? Hogy át kell tanulnunk, nem a folyamat végeként, hanem a lét folyamatosságaként elképzelni a jót? A jó vég eszméjének trónfosztása a „jó élet” eszményét szolgálja? Vagy a néző beavatásának új fokozatát képviseli a rossz vég, melyet ki kell bírnia? Keményebb nemzedék önnevelésének eszköze? Spártai eszmény, militarizálódó kultúrák üzenete? Esetleg a tömegfilm saját külön sznobizmusának megnyilatkozása? A rossz vég eszméje segítségével szeretné a mozinéző kevésbé naivnak tudni magát a régi álmodozónál? A kérdőjelek csak azt jelzik, hogy a lista nem teljes, s még nem világos az együttthatók összefüggése.

1.8.2. Sam Raimi: *Gonosz halott 2.* (1987)

Szerelmespár autózik fel a hegyekbe, hirtelen leszállott estében kelve át hosszú, karcsú hídon. Este a házban a férfi zongorázik, a nő táncol. Linda (Denise Bixler) nyakán látjuk a *Gonosz halott 1.* nyakláncát. Az előbbi film által a zajos, léha, infantilis kollektívizmus önvizsgálatára kidolgozott mintát az új film a gyengéd intimitásra alkalmazza. A fiatalok átkelnek a hídon, a páros magányt választják, hogy megkeressék egymást. Szeretkezni, ölelkezni jönnek fel a házba, s a gyökerek átölelő, befonó, asszimiláló fonadéka képviseli vállalkozásuk veszélyeit. A férfi magáévá szeretné tenni a nőt, s előbb a vénséges nődémon uralta pince, utóbb valamilyen túlvilágba vezető csatorna nyeli el: előbb az emésztő, tellurikus mély, utóbb az oldó kozmikus magasság. A horror-cselekmény tehát úgy fogható fel, mint a szerelem veszélyeinek metaforikus kifejezése.

Kezdetben minden az első film nyomán halad. Ashley (Bruce Campbell) magnót talál, megszólal a formula, mely felébreszti a gyökereket, Linda átváltozik, s vihogva szaltózik, gyilkos ingerkedéssel támad szerelmére. Az iménti kedves nő vinnyogva kacagó démonként száll, birtokba veszi, uralja a teret, nevetése a gonoszság kifejezése, mely leminősít, eltaszít és megaláz. Az átváltozott Linda nagyobb játszmat képvisel, melyből alátekintve az én játszmai nevelésesegek és jelentéktelenek. Ashley, első rémületében, leüti egy ásóval az iménti halk, pikáns, kedves nő fejét, elássza a maradványokat, keresztet eszkbál a sírra, egyedül maradt.

Linda, akit magáévá szeretett volna tenni, most már az éjszaka és az erdő része, amely magáévá akarja tenni a magáévá tevőt. Végtelen harc indul: ki kicsodát gyúrjon be a maga vágyába vagy gonoszságába (a kettő azonos értelművé válik). Linda elvesztését követően Ashley a maga testét is elveszti, az is Linda és a gyökerek szövetségese, nem hű hozzá, „tulajdonosához”. A támadó erők rongyként dobálják, sárlébe dőngetik hősünket, aki arcát elveszítve, maga is rémmé válva néz fel ránk. Torz arccal bámulja a lila égen beteg parázsló, sápadt sárga napot. Gyűlölködő panasszal ugatja a felszálló ködben a magasságokat. Olyan az egész, mint egy nemi eksztázis, melyben a szeretők kezdetben egymással küzdenek, később egyedül maradnak saját izgalmukkal. Mintha a szerető az aktus elején még emberi arccal bírna, később már csak kozmikus szférákat, mint kifordult pokoli köröket testesítene meg, melybe az ember be akar nyomulni, a lét legmélyére. Ashley reggelre visszanyeri emberlétét, régi énje ébred megszokott testében.

Hősünk csendes napra ébred, zöld erdő békéjében, már csak meggyötörten. Valami elszáll belőle, s a szubjektív beállítást a nézőt helyezi a pörögve a fák lombja felé emelkedő ismeretlen erő pozíciójába. A támadó a legidegenebb, mégisincs nála közelebb, bennünk lakik, árulónk, a külső ellenséges erők cinkosa. A megbékélt táj lassú panorámájából a hős újabb riadalmára rezzenünk fel. „Istenem, közeleg a napnyugta, gyorsan el kell tűnnöm innen.” A vámpírfilmek fertőzött hőséhez hasonlóan aludta át a napot, a menekülés eredménytelen, nincs visszaút, a vashíd ma már nem vezet vissza a túlsó partra, fenyegető ökölként, foglyul ejtő marokként mered az égre.

A halott Linda éjszaka visszatér, előmászik a sírból, fej nélkül, meztelen táncol, csonka nyaka a labdaként használt fejbe „fejel”, a fej pedig megkapaszkodik régi helyén. Kacarászva eltűnik a lány, felolvad az éjben, majd később feje Ashley ölébe hull. Az önálló életet élő lányfej veszett kutyaként harapja, marcangolja a hős kezét. Ashley megpróbálja lefejtetni, szétkalapálni. A fej foglya önállósulni akar, visszanyerni magát. A dezintegrációs félelem, a széttépetés víziója összeforr a levakarhatatlannak tűnő partnerrel való kényszerközösség képével. Az egyesülés fenyeget széteséssel, a másikkal való kegyetlen és jóvátehetetlen egység az önelvesztéssel. Mivel a másik ember nem támasz, s nem lehet számítani formatartására, sem külső, sem belső értelemben, ezért fenyegeti formánkat és autonómiánkat. Ashley hiába öklözi, aprítja, a fej csak gúnyol és fenyeget. Végül satuba fogja, láncfűrészsel megy neki. Ekkor a lányarc váratlanul visszanyeri szépségét, s szerelmet vall, rimánkodik: „Ne bánts!” De csak játszik, egyszerre ismét vált, újra gúnyol, a hős pedig lecsap rá, vér fröccsen a villanykörtére. Az előző filmben külön-külön mindenki démonizálódik, és sorra megtámadja a csoportot, míg végül ők lesznek a csoport, és az válik hőssé, aki egyedül marad. Az új filmben a párját vesztő, egyedül maradó hős maga esik szét, sokszorozódik meg, válik csoporttá. Az egyén sem homogénebb, mint a csoport.

Egyik kezében láncfűrész, másikban ormótlan, öblös fegyver, így örködik hősünk önmaga felett. Előbb megelevenedett tükörképe nyúl ki érte, fojtogatva, a tükörből, később keze önállósul, ellene fordulva. Most keze az ellenség, mint imént a kezébe harapó fej. Saját keze az újabb, levakarhatatlan támadó. A szeretőt érő szemrehányás, kiben nem tudunk többé otthonra találni, saját testünket is éri. A legnaivabb burleszk szervül szinte érthetetlen módon hatékony horrorrá. A kéz rajzfilm állatkák hangján visít, vihog és gúnyolódik. Eltöri Ashley fején a konyha összes tányérjait, komótosan, sorban. A rész az egész, a szerv a szervezet ellen fordul. A kéz rovarként araszol, rohangál, az ember pedig vadászik rá. A Kafka Átváltozásában leírt rovarlét ehhez képest még csendes, nyugalmas polgáridill. A nyughatatlan kéz susstorog, kaparászik. Mintha külön-külön minden testrészünk valami rovarszerű lény volna, s egyéniségünk csak eme rovarok álma az egységről, az összetartozásról. Még csak nem is rovarok integrációja, csupán az integráció álma. Míg a leütött Ashley ájultan fekszik, nyughatatlan keze balta után tapogat. Kotyogva buzgólkodik, hápogva igyekszik a cselszövő szerv. Mindenre kész, legyőzni tulajdonosát, nem bánja, ha vele kell pusztulnia. Számára ez az önmegvalósulás, melyre a gonoszság hősiességével tör, egyúttal nevetségessé válva. Hősünk a padlóhoz szegezi. Diadallal kiált fel: „Mégvagy!” Véresőben üvöltve fűrészeli le kezét, hogy legalább ne hozzá tartozzon, ne legyen hozzá növe az idegen erő, ne belülről támadjon az ellenség. Milyen megnyugtató az új stádiumhoz képest az előző este, amikor a partner szétesése fenyegetett, nem a saját szétesés!

Miért nem szendereg az ember békésen a természet el nem hagyott ölén? Miért teremt jeleket, tárgyakat? Két szétesett része egy harmadik egységben próbál találkozni, eggyé válni, a feladatban, a termékben. Most azonban a termékek, tárgyak is követik a skizoid tendenciát, melyet eddig a produktivitás birodalmának sikereivel gyógyítottak a generációk. Hőseink ugyanis, a régi kalandfilm hősökkel ellentétben, feladatok és perspektívák nélküli világban élnek. Egyetlen feladatuk, hogy elússzék az időt. Nemcsak a test vajúdik a szétesés különös szülési folyamatában, melyben az egy, az egész, a teljesség siserahaddá válik, vegyes, szétfutó sereget szül magából. Az egész ház hasonlóan vajúdik, remegő, vitustáncot járó tárgyak nyüzsögnek szertesztét. A szervezetlenség lázadása csak a rombolással nyilváníthatja ki szabadságát. Minden dolgok lázadó önállósulása egymás ellen fordulásokban találja meg egyetlen lehetséges kifejezését. Végül röhögve táncolnak a tárgyak, s Ashley is nevet rajtuk, teljes a bomlás. A különbségnek, mely eredendő, legyőzhetetlen és közvetíthetetlen, bármilyen kegyetlen, nem jár gyász, csak kacaj. A heterogenitásnak nincs tragédiája. Kacajba fullad az önszeretet. Az inflálódott egyetemes gonoszság világának súlytalanságát hirdeti ki a kacagás. Röhög egy kitömött szarvasfej a falon.

A pokol az, ami vár, amivé leszünk, amiben egyesülünk. A könyv nem a teremtés, hanem a rombolás könyve, az ige nem azt mondja, legyünk, hanem azt, ne legyünk! A tudós és felesége a pincében élnek démonokként. A második pár, Ashley és Linda egybekelése elszakadésként, démoni harcra jelenik meg. A film közepén új pár lép fel, megérkezik a tudós lánya, vőlegényével. Őket kíséri fel a házba a negyedik pár, az erdei ember és szeretője. A tudós nő (Sarah Berry) az elpusztult Halottak könyve maradványával érkezik. Az ember belekerül valami készbe, megírta, nincs mód rajta módosítani. Egy történet foglya. Csak a történet megismerése, a rá vonatkozó tudás segíthet rajta, melyet az új nő hoz fel a hegyekbe.

Ashleyt az új jövevények – illetéktelen behatolóként, talán gyilkosnak vélve – leütik, s lerúgják a pincébe, hol rátámad a történet első átváltozottja, a pincét birtokló nőrem, az anyaföld démoni megtestesülése, a tudós felesége, kinek átváltozásáról a magnófelvétel számolt be. A rém fellépése azonban igazolja a hős emberi mivoltát, akit visszafogadnak maguk közé a fentiek, már csak a rémet rúgva és szorítva le a sötétbe. Erre az utóbbi is emberi arcot ölt. Kis gyermekdalt énekel a megtagadott anya a mélyben. „Emlékszel erre a dalra, kicsikém?” Ezt dalolta lányának, a csecsemőnek, még 1962-ben. Az, aki az egészbe visszaolvadt, már csak az egész rettenetes közönyét képviseli, a természet egészét, amely nem engedi meg, hogy magunk is egészek legyünk. Az ember egész mivolta szakadatlan menekülés, és a természet egészével szembeni reménytelen ellenállás. Ashley a pincelényre, az ósanyára támad, vadul kaszabol, elvágni a kapcsolatot a leszármazás kötöttségével, az ősök átkával, a viszonyhálókkal. Küzd a fenyegetéssel, a függés köldökzsinórával (vággyal, részvétellel, emlékezettel), mert mindez csapda lehet, mely beleszó az egyetemes iszonyba.

„Míntha valami megpróbált volna betörni világunkba.” – mondják a film hősei. „Míntha valami átsétált volna rajtam.” – rezzen fel Ashley. A világ határán kettős azonosságra teszünk szert. Megszállottságok és megtérések váltakoznak. A megszállottság a gonosz műve, a megtérés a mindennapi életbe vezet vissza. A másvilág a gonosz birodalmaként jelenik meg. Ha a jó nem teljesen más, akkor a mi idealizációnk, banalitásunk szép álma önmagáról, önnön képünk szépítése, kozmetikázott mindennapiság. Ha ellenben teljesen más, akkor nem lehet jó, hisz mindannak tagadása, amivel azonosulunk. Csak a gonosz a teljesen más? Ha azzal vagyunk azonosak, amit szeretünk és vállalunk magunkban és egymásban, akkor így van. Ha

azonban azzal vagyunk azonosak, amiként kisiklott szándékaink beleszövődnek a többiek kisiklásaiba, akkor a gonosz 1./ maga a természet, 2./ a pragmatikus társadalmasság, és 3./ a reális személyiség, – így pedig csak a viszonyok csapdájában kiszenvedett szándékok szentek, teljesen mások, a természet poklába száműzött lelkek, melyek minden reális cselekedetbe, találkozásba és viszonyba belehalnak.

A megtévesztő helyzetek démonnak láttatják az embert, az ármány embernek láttatja a demont. Előbb a démonizálódott szerető, utóbb az ördögi földanya szól gyengéd emberhangon. Hősünket előbb jogtalanul dobják le a pincébe, később mégis démonizálódva üldözi a tudósnot. Ahogy korábban a burleszket, most az összetévesztési komédiát fogadja be a horror. A démonizálódott Ashley által fenyegetett nő tévedésből az erdei embert szúrja le. „Sajnálom.” – mentetgetőzik a nő, a bocsánatkérés azonban nem segít a felnyársalt haldoklón. A ráismerési konfliktusokat kiélezi, megoldhatatlanná teszik a könnyed átváltozások. Ashley, miután majdnem agyonverte a tudósnot, megölt szerelme nyakláncára nézve visszaváltozik önmagává, megszelídül. A békés Ashley azonban védtelenebb és kevésbé éber, így most az iménti Ashley által megvádított nő támad rá nagy baltával.

Végül ismét egymásra találnak, indulhat a közös akció, a démon elleni végső támadás. Le kell menni a pincébe az elveszett könyvért. A tudósno a rém ellen fordítja démonok cselét: elénekli a gyermekdalt. Most derül ki, hogy a gonosz cselét a benne levő szemernyi jóság és igazság hitelesítette és tette hatékonyá. A gonoszban él az emlék; ha maga hívja elő az emléket, úgy minden, ami emberi, csak a gonosz játékszere; de ha meglepi őt az emlék, úgy a szeretet képe a gonosz csábító eszközéből a bukott lélek elcsábításának eszközévé változik. Ashley lenyakazza és szédurrantja az ösanyát, de ez sem győzelem, fák lódnak, az anyarém helyett maga az anyatermészet lendül támadásba, mely végül óriássá, az ősök képévé koncentrálódik, minden visszahívó és rabul ejtő múlt megszemélyesüléseként. Feltámadnak minden gyökerek, lépdelő faóriás döngöli a házat. A varázsigt ordító nő hátába mágikus gyilok fűrődik, a hőst pedig felfalni készül a rém. Az ördögűző formula szétfoszlatja a rém-arcot, de a helyén nyíló rés Ashley-t is elnyeli. Megszabadul a gyökérmok szorításából, melyek a fapofa lepedékes szörnyszája felé emelték, de még mélyebb nyílás nyeli el, pörögve hull, s más időkben landol, középkori tájon. Itt harcol tovább Ashley, a denevérdémonnal küzdő lovagok oldalán. „Sikerült.” – állapította meg Ashley, mire elnyelte őt a múlt, mint az idők méhébe visszavevő kozmikus anyaöl. Ez a vereség a győzelemben. A győzelem a vereségben pedig az, hogy az elnyelt világ nevetséges hősei megváltóként ünneplik az ismeretlen fegyverrel érkező hőst, ki egy fokkal potensebb náluk. Mindvégig eme elnyelés ellen folyt a küzdelem, mely végül nevetséges dicsőségbe emeli fel hősünket.

1.8.3. Sam Raimi: A sötétség serege (1992)

Ram Raimi újabb filmje az előző film záró motívumának kidolgozása. Ash átkerült a múltba. Rabszolgaként látjuk viszont „az Úr háromszázadik évében”. A cselekmény jelene, a barbár század a rossz és a jó, a múlt és a jövő összecsapásának színhelye. A múltat a pokol seregei képviselik, míg a jövőt a magányos hős. A megoldás a magányos hős nem-egyidejűségének fikcióján alapul, aki azért magányos, mert előbbre jár, mint az egyéb emberiség. Ezért kap-

csolja össze, a megoldás garanciájaként, a jelent a jövővel, a problémát a megoldással. Ő teszi folytathatóvá a világ meséjét.

A drámai cselekmény jelene, a harmadik század, úgy viszonyul a néző jelenéhez, mint az előző filmekben a pince a házhoz vagy az elhagyott városhoz az erdők. A múlt az idők pincéje, a pokol kapujának rejtekhelye. A Halottak könyvét ezúttal az idők mélyén találjuk meg, mert ő az idők összességének képe, az idők kivonata. A történelem könyvének lapjai az évek, s a próbatétel visszalapozás, míg a megmenekülés előrelapozás.

„Egykor boldog voltam.” – mereng hősünk, akit látunk a „múltban” – e pillanatban személyes múltja az emberiség távoli jövője – egy szupermarket fehér köpenyes boltossegédjeként örködni a háztartási gépek fölött. Láncfűrész és fegyvert hozott magával személyes múltjából, azaz az emberiség jövőjéből, s e gyilkos szerszámok csodatévő varázsszerekként jelennek meg, a gonosz elleni harc eszközeiként. „Az égből jött megváltó!” – kommentálja a mágus a fiatalember váratlan felbukkanását. Ash hősi pózokban lép fel láncfűrészével, *A texasi láncfűrész mészárlás* rémalakja az emberiség megmentőjévé avanzsál. „Tizenkettes kaliberű kécsövű Remington, a sportszerek osztályán kapható.” – mutatja fel fegyverét. Ez itt úgy hangzik mint egy politikai programbeszéd, mellyel a modern házaló, a termékügynök átveszi a hatalmat a középkori hercegektől. Az amerikai, a kisember, a „magunkfajta”, az egyikünk, királyok és népek felett uralkodik, reklámszlogenekben beszél és képregényeken nevelkedett világpolitikai hivatástudattal, szakadatlanul megmenti az emberiséget. A fegyver és láncfűrész csak a szuperhatalom megszerzését szolgáló másodlagos eszközök. A szuperhatalom a könyv, a cél a *Necronomicon* megszerzése. „Csak azért akarom megszerezni, hogy hazajussak.” – mondja Asch. A végcél: a kiinduló banalításra redukálni minden más létezését.

Ash szerelme Sheila (Embeth Davidtz), a vörös hajú lány, aki megkövezi, a démonok verembe löki őt, majd felkínálja csókját. Szerelmes éjszakát töltenek együtt, a pokol kapujához vezető magányos lovaglás reggele előtt. Kísérői csak az útig vezetik el hősünket, de nem mennek el vele az úton. Utazása nem nyugodt lovaglás, az erdő szelleme üldözi, amint egyedül marad. Fákat hasító, derékba törő erő tarolja az erdőt, eszeveszett idegen hatalom, melyet ezúttal is szubjektív kamera képvisel, mintha mi nézők is a gyökéremberek torz seregéhez tartoznánk. Az üldözött Ash végül arca hull, nagy pocsolya nyeli el, pocsolya-keresztelőn esik át. Az imént fehér lovon vonuló megváltó egyszerűen összevert sáremberként áll előttünk.

A szélmalomharcot vívó Don Quijote saját nagyságképzetét tartja életben a nagy üldöző képzelet segítségével. Hősünk is malomba ér, ahol azonban kis üldözők csapatával találkozik. Este lett, a malom is leáll, mint az óra *A gonosz halott 1.* elején. Áll az idő és eltörik a tükör, Ash zúzza szét, hogy megszabaduljon a lázadó tükörképként ellene forduló hasonmástól. A destrukció azonban megsokszorozza az ellenfél erejét. A széthullás a megkettőződés megsokszorozása, a skizoid szorongatás további felfokozása. Ash tükörszilánkokban megsokszorozódott képe törpecsapatként támad az eredetire. Értetlen fontoskodással ostromolják, zaklatják, mint Gullivert a törpék, ő pedig dühödten tarolja gonosz kistestvéreit. Az első részben Ash egy csapat részeként jelent meg, a harmadik filmre megfordul a helyzet, a hős dezintegrálódik, s az ő része a csapat. Ezúttal nem a szerető a gonosz, gúnyos ellenfél, hanem a nárcisztikus tükörképek csöcseléke. Önküzdelen lép a szeretőharc örökébe. Nem a sze-

relem csap át kíméletlen kölcsönös irtóháborúba, hanem maga az individuális létezés jelenik meg ilyen módon, önpusztító meghasonlasként, antagonisztikus önviszonyként.

Egyik törpe hasonmása a szájába szaltózik. Ash fuldokol, öklendezik, hasát fogja, torkig van önmagával. Nem tudja kiköpní önmagát. Forró vizet önt saját torkába, hogy leforrazza a belső ellenséget, s elégtétellel hallgatja annak visítását. A gonosz hasonmások nevelik az önmagával szembeni kíméletlenségre. Ash jót mulat a belső ellenség kínjain, melyek az ő kínjai is.

Nem sikerült fertőtlenítenie belsejét, a megszálló erő növekedésnek indul testében, második feje nő, kétféjű emberként tántorog, önmagával vitázva, hatalmas holdkorong alatt. Végül megszüli mását, osztódással szaporodik. A gonosz Ash a jó Ash oldalbordája. Elég konfliktusa van önmagával, magában véve is túl sok, ezért nem társulhat, a film végén elhagyja szerelmét, s egy más idősíkon talál másikat. A túlnépesedés bensővé vált, olyan averzióvá, amely még magát sem viseli el, maga is túl népes, terhes társként zavar. A single fő gondja hogy hogyan válhatna igazán egygyé önmagával. Háttérbe szorul a szeretővel való egyesülés régi gondja.

Végül föbe lövi, megláncolja, feldarabolja és elássa mását, mint eddig a nőekkel tette. S mint a nők, az sem tud nyugodni, a sírból is visszafelel. Nincs megbékélés, alku, megoldás. A viszony iszonya megfertőzte az önviszonyt. Végül sikerül eltemetni a rokoni ellenséget vagy önazonos rokont, s megkönnyebbült hősünk a szokásos módon ledöfi az eszkábált sírkeresztet. Újra forog a malom, Ash is megy tovább. A westernnek végső párbajának paródiáját láttuk, melyben a hős kegyetlen bandával áll szemben, de ezúttal a banda is ő maga, és nem a várost, hanem őt terrorizálják.

Ash, aki „majmoknak” nevezi a lovagokat, s nem veszi komolyan „babonáikat”, azaz az idegen tudást, elfelejti a varázsigét. Csak a könyvet veszi birtokba, nem a tudást, így azonban a könyv fordítva hat. A hős felidézi a gonoszt, ahelyett hogy megsemmisítené, s megnyitja a poklot, ahelyett hogy bezárná. A szeleburdi megváltás burleszkje bajkeverőként jeleníti meg a világmegváltót. Nem a hős a pokoljáró, ellenkezőleg, a pokol a világjáró, mert a hős dilettáns.

Elevenednek a sírok, csontkezek tapogatóznak a rögök között, csontvázak földelik ki egymást a temetőben. Menetzene harsan, vonul a holtak serege az éj ködpáráiban. A kiszáradt, üres, merev, avított, poros, fáradt, lelketlen minimum jön el a világért, hogy uralkodjék fölötte. Nyugtalan csattogó zászlók alatt lépdél, hencegve kárál a göcsörtös képű arcvonal.

A csontsereget a rothadás vezeti, ki – az iméntiekkel szemben – a korszerű vagy világfázisadekvát többlet szimbóluma. Sheila, a rothadás csókjától érett asszonnyá, a vezér társává, kemény nővé, kegyetlen boszorkánnyá változott. Az elpártolt nő és a démonvezér olyan egységet, fantasztikus párt alkot, ami Sheila és Ash kellemes, de tisztán receptív, passzív, fogyasztó viszonyában elképzelhetetlen. A beavatott, felnőtt, érett, azaz gonosz Sheila ösanyaként ágál, s az őt elcsábító régi generáció számára követeli vissza a világot.

Az előző két filmben is megfogalmazott démoni testérezést ezúttal Sheila megelevenedése képviseli. A hős szétesési félelmei a demonizált ellenfelekké lett egykori partnerekben átalakulnak a felszabadulás érzésévé. A nárcisztikus hipochondria a világ valódi veszélyességét és gonoszságát tükrözi, melyre a sátánizmus a maga gonoszságának fokozásával válaszol. Miután a hőst nemcsak a társai, önmaga átváltozása is fenyegeti, a démonokban eufóriát vált ki az identitás és folytonosság parancsának felfüggesztése. Ők azok, akik a széthullás negatívumát a korlátlanág pozitívumába fordítják. Miután az ember magától is idegenné lett, most már semmi sem idegen tőle, s csak az magányos, aki ember maradt, a többi, beszöve

és hasonulva, a háló részeként, a személyes halálon túl, inflálódott, de mozgalmas életet talált. Minden a mobilitás, semmi az identitás: ez a pokol jelszava. A démoni Sheila néma kérdés a kis boltshoz, a *Shop Stop* boltosának hőssé stilizált rokonához: megéri-e az ott-honiak, e sűrű csoporttagok korlátozott individualitása, hogy lemondjanak érte a sár- és gumiemberek, mozgósított hordák, lehenyerlő új népvándorlás janicsárjai destruktivitásának gyönyöréről, a gonosz korlátlanságáról? A csontsereg rémeinek nincs olyan mentségük, mint a vámpírnak vagy a zombinak, az életöszön vagy az éhség. A pokol katonái öncélúan gonoszak, első és utolsó mozgatóerőként, végső és minimális indítékként képviselik a kitörő gyűlöletet, a gonoszság öncélúságát, mint később Danny Boyle: *28 nappal később* című filmjének dühkórósai. Már itt tanulmányozható a dühkór lényege: indulat és tett közül eltűnt az érzés és gondolat. Az indulat csak hajt, míg az érzés már szemléli magát, tud magáról, s nem egyszerűen csak tárgya léte bosszantja és vadítja. A torz gonosznak csak énje van, ám az én énje hiányzik belőle, mely az énrre figyel, felügyel. Ezért akarja az „elszállt” én egész világot kontrollálni, mert képtelen kontrollálni önmagát. A hős szenvedő szétesése – e sátáni egységgel szemben – előny, s e sátáni egység, mely fölénynek látszik, valójában szegénység, primitívség. Ezért tud maga mögött felsorakoztatni minden primitívséget, azaz romboló erőt. Minden, ami igazolhatatlanul kártékony és ostoba, e hadakba való besoroztatásától vár igazolást. Csontvázak, rothadt hullák, démonok: mind egyesülnek a sátáni rém uralma alatt.

A sötétség serege, az új film: *A gonosz halott* előző két része és a hagyományos hősmitológia kompromisszuma. Nem rosszízű kompromisszum, mert a konvencionális hőskultusz groteszk, rettenetes paródiája. A pokol seregeit letaroló boltossegédet két nép ünnepli. Ash kétszer is megszületett, egyszer a fekete lyuk, az égi öl, az örvényes átjáró pottyantotta a reá váró idegen földre, másodszor a temetőből, az alvilág kapujából, a sírok birodalmából tért vissza. A *Gonosz halott 2*-ben a rémmé változó hős még csak magát nyeri vissza, itt, a Halottak könyve segítségével, a sátán elpusztításakor, a hősnőt is visszanyeri. Az emberiség (két ellenséges nép, az északi és déli lovagság) egyesül a pokol hadaival vívott harcban, a hős és a nő ezzel szemben végül elválik. Ash megmenti a nőt, de nem veszi el feleségül. Az át- és visszaváltozás így egy szenvedélyes kaland struktúrája, melyben a szerelem belsővé tette a háborút. Előhívják egymásból, hogy megszeliítsék, a rémeket, aztán elválnak egymástól. Válni könnyű, mert könnyű pótolni a társat. Ash a jelenben is talál egy vörös hajú pénztárosnőt, a régi lány hasonmását, mintha minden mai pénztárosnőben benne lakna a pokol minden köre, s titkon valamennyi a sátánkirály által beavatott sárkánymenyasszonnyá változna éjszakánként. A cselekmény az új pár teatrális csókjával zárul.

A Halottak könyve, mely emberbőrbe van kötve és kinyílik, felfogható a nő metaforájaként, aki szintén emberbőrbe „kötött” és kinyíló lény. Miután az 1. és 2. részben Ash elveszít egy-egy nőt, azaz elveszi őket a férfitől a szerelmi éjszakán a pokol, a 2. rész végén maga a pokol nyílik meg, hogy elnyelje Asht. A 3. rész a megnyíló világot, a nőt, a könyvet, a poklot méri fel. A pokol végigjárása és a könyv hatalmának megszerzése (mindkettő megfelel az élet és halál könyve, a nemiség és halál üzenete kiolvasásának, megfejtésének) a 3. részben visszaváltoztatja az előbb elveszett, azaz pokoli rémmé lett nőt társá, végül pedig a fantasztikus, kalandos, erotikus társat köznapi partnerré. Miután az 1. és 2. részben is szerelmi aktus céljával és társával kereste fel Ash a magaslati dimenziót, a 2. rész végén elnyeli őt egy nagy örvény, mely más idősikra röpit. Az elnyeletés: fordított születés – regresszió a kezdet előtti létéjszakába. A nárcisztikus hipochondria, skizofrénia és paranoia szétesési és szorongatta-

tási félelmei olyan élmények, melyeket az erotika szándékosan mozgósít, hogy legyőzze őket. Az idősíkok játéka azért szükséges, hogy a szerelmet épp olyan idősűrűtményként, az élet épp olyan gyorsított visszapergetéseként mutassa be a horror erotikus fantáziákkal beoltott víziónyelve, ahogy a halált szokás elképzelni, sőt, fokozza a sűrítést, filogenetikusan idősűrűtményként mutatva be a legyőzött szorongások anyagából termett kéjt.

1.9. A boszorkányfilm

1.9.1. A boszorkány státusza

Boszorkányfilm és pokolfilm viszonya emlékeztet woodoo-film és zombifilm viszonyára. A boszorkányfilm műfaji alakulattá fejlődése ugyanúgy megelőzi a pokolfilmet, mint a woodoo-film a zombifilmet. Woodoo-film és boszorkányfilm közös jellemzője, hogy mindkettőben varázsló mozgósítja a gonosz erőit, egyik esetben a zombikat, másik esetben a démonokat. Azt is mondhatnánk, a woodoo-varázsló is boszorkány, a woodoo-film is boszorkányfilm, ám a woodoo-boszorkány és a boszorkányfilmi boszorkány hatalmának meritése más: az egyik csak a sírokat forgatja fel, a másik a poklokat. A woodoo-film és a boszorkányfilm témája az individuális varázslat, amely a gonoszt megszólítja és manipulálja, míg a zombifilm illetve pokolfilm tárgya az iszonyat inváziója.

A boszorkány képviselő, küldött. Éppúgy jellemzi az önállótlan, mint a pokol hadait, de a banális világ tehetetlensége és a köznapi élet szürkesége felruhazza őt az egyéniség és hatalom látszatával. Láttuk, hogy a vámpír, a zombi-csőcselékkel szemben, nagy magányos. A pokolfilmben hasonlóan különül el a sátán a pokol hadaival szemben. A boszorkány a banális emberekhez viszonyul úgy, mint a vámpír a zombihoz vagy a sátán a pokol hadaihoz. A boszorkányt megszállja egy gonosz erő, hogy a megszállottban megtestesülve beavatkozzék a világ folyásába, vagy a boszorkány idézi fel az erőt, hogy hasznot húzzon belőle, s élvezze a gonosz erő hatalmát. A boszorkány mint megszállott megzavarja a köznapi rendet, vagy boszorkánymesterként sötét kultuszt, fordított rendet, ellentett értékvilágot állít vele szembe.

A pokolfilm a besorozó sátán és a besorozott pokolhadak világa. A bűnös démonizálódik sátánként, vagy a pokol szürke hadai nyelik el. A pokol az extrém aszimmetria világa, a massa egyesül a nagyúri önkénnyel a rútság közegeiben. A boszorkányfilm némileg demokratikusabb, mint akár a zombi-, akár a pokolfilm. Terence Fisher *A sátán menyasszonya* című filmjének szektásai távirányított parancsteljesítők, akárcsak a zombik. Révülten indulnak fel nem ismert szeretteik felé, s kés villog kezükben, vagy akár magukat fojtogatják a Sam Raimi-filmek felé mutató groteszk öndestrukcióval. Mégsem zombik, nem pusztán bábok; a boszorkányság a hatalom leosztása, a boszorkány áldozata maga is képes hipnotikus hatalomgyakorlásra. A film hősnője így hipnotizálja az identitását őrző, vergődő teste felett virrasztó szeretőt. A zombik a szegények szegényei, a nyomorultak legnyomorultabbjai, míg Terence Fisher filmjében fényes autósózlop vonul az előkelő társasággal. A gazdagok gazdagjai palotát képesek vásárolni, hogy félrevonulhassanak, kacérkodni a mindenek feletti hatalom ábrándjaival. A vámpír az áldozatok léte árán személyiség, a boszorkány szekta az általa megtámadott sokaság rovására közösség.

A boszorkányos demokrácia legfeljebb a mindenki mindenkitől való félelmének szimmetriáját ismeri, nem a jogokét. Terence Fisher szektásai rettenetesen félnek a boszorkánymestertől. Különösen feltűnő ez az egzaltált hősnőn, akiből a szorongás teljesen kiöli az erotikát, s lobogó hajjal, a mögé zuhanó világ csövébe húzva menekül szerelme elől egy közeli-előlnézetben fényképezett, baljósan szép autós vágatában. A szorongás kiűrti a lelket a parancsok, a káoszérzéstől megmentő parancsközösség számára. A boszorkányi közösséget a „kell” ereje fogja össze, de ez egy másik „kell”, az okatlan és céltalan parancsok önkénye, s nem az erkölcsi parancsolatok világa. A boszorkánymester rendíthetetlen fölényrel beszél le a jelölteket a saját akarat, érzelem és értelem parancsainak követéséről. A boszorkányság az idegen akarat inplantációja.

A boszorkány úgy viszonyul az ördöghöz, mint a pap, a próféta az Istenhez. A boszorkány is a transzcendencia hírül adója és közvetítője. A pap integratív, a boszorkány dezintegratív transzcendencia hírnöke. Mindkettő csábít és rábeszél, az egyik magasabb, a másik alacsonyabb létmódra beszél rá. Az egyik az erények, a másik a bűnök hívó szavát képviseli. A boszorkány mint igehirdető a legvadabb és legalantasabb erők jogát hirdeti.

Amikor a hetvenes években felületes felvilágosító szándékokkal újraírták a meséket, s Jancsi és Juliska boszorkányáról pl. megtudhattuk, hogy nem is „igazi” boszorkány, csak előítéletek sújtotta faluvégi öreg néni, a „műfaji boszorkány” azonban ellenállt a tendenciózus újraköltésnek, a fantázia nem követte a gondolkodást. A fantáziának ugyanis a jellemnek önmagán folytatott kritikai önépítéséhez szüksége volt a megbélyegzett erő, a kordában tartandó erő fogalmára. A boszorkány a rettenetes szentség hírül adója és antiszocialitás, kívágy és nyereségvágy által motivált mozgósítója. Az ördögi kísértések a rend- és békehozó szentség, az átfogó, elrendező erő koncepciójával szembeállítanak egy másik erőt, mely kaotikus és átfoghatatlan. Az átfogó csak azt a világot fogja át, amelyben élni lehet, annyi ellentmondást, amin dolgozni lehet, az átfoghatatlant nem fogta át, csak kivetette magából és fölé emelkedett. A boszorkány képze azáltal csábító, ami világunkban alapvetően megoldhatatlan, s ami ezért minden felülemelkedést a menekülés gyanújába kever.

A boszorkányfilm olyan gonoszvizsgálat, amely felidézőjén, képviselőjén, hirdetőjén keresztül tanulmányozza a gonoszt. A boszorkány nem válik ördöggé, nem meghatározott gonosz erők nevesítéseként fogadja be őt a pokol, hanem bűnhődő áldozatként. Kitaszítja őt a földi világ, melynek megszegi szabályait, de pokolban sem nyer gonosz polgárjogot, és a halálfilm semmije sem fogadja be.

A köznapi tudat triviális démonológiájában az ördög öreganyja nem ördög, csak boszorkány. Az ördögöt férfiként, a boszorkányt nőként képzelik el. A férfi mint ördög és a nő mint boszorkány a korlátlan nemi izgalom hatása alatt áll. A nemiség a boszorkányos és ördögi szimbolika elengedhetetlen része, mert a megszállottság, az önkénytelen erők általi uraltság legismertebb változata. Mivel a boszorkány receptíven viszonyul az ördöghöz, s mivel a női erotika hagyományosan inkább receptív, a naív démonológiában a boszorkány nő. Ezt a szereposztást azonban már a triviális démonológián belül korrigálja az a tény, hogy a szép boszorkány ritkább, a boszorkány rút vén szipirtyó, aki alkalomadtán a szép boszorkány álarcát képes öltetni. A boszorkány mint rút vénasszony, a nemi jegyek keveredésének, férfi és női vonások vegyülékének kifejezése. A triviális démonológia férfias „geilség” és agresszivitás által megszállt nőnek képzei őt. Míg a köznapi nyelvben a boszorkány szó

démoni és erotikus erővel barátkozó rút vénasszonyt jelent, a boszorkányság narratív mitológiájában a férfi és női boszorkány nagyjából egyenrangú.

A mindennapi életben, a köznapi prózában veszedelmes hatalomként fellépő boszorkányt becsapja ereje. Csak a prózával szemben van hatalma, mely a próza unalma és céltalansága mértékében nő, melyből a kiürült ember hajlamos belemenekülni a sötét kalandokba. A boszorkány hatalma abból fakad, hogy a jó nem tud kalanddá, eseményné, izgalommá válni. Ennek következtében az intenzitás, mozgás, feszültség és nagyszerűség a rossz privilégiumaként jelenik meg. Az építés nem tud nagy kalanddá válni, s az undor és unalom felidézi a rossz nagy kalandját, a rombolást.

A boszorkány ereje nagyobb, mint a környezet szürke hatalmaié, de az aszimmetrikus erőplusz önemészítőnek bizonyul. Könnyelmű felszabadítóját elnyomja az erő, mely nem az övé, csak élőködött rajta. Azt hitte, az ő eszköze az erő, melynek ő volt az eszköze. A boszorkány is úgy jár a gonosszal, mint Faust, de a műfajjá szerveződött boszorkányfilm fantasztikus intrikusa bűnösebb Faustnál, mert míg Faustot az ördög kísérti meg, a boszorkány, fordítva, maga kacérkodik az ördöggel. Terence Fisher: *Az ördög menyasszonya* című filmjének boszorkánymestere felidézi a halálangyal. Miután a rémet előbb az ördögűző tudása, utóbb az anyai szeretet hőstette veri vissza, a halálangyal, aki nem mehet vissza üres kézzel a pokolba, a boszorkánymestert viszi magával. A boszorkányfilm a felhasználóját felhasználó erő története. A boszorkány ereje olyan, mint a daganat, önmaga ellen forduló, mert a többi erővel együttműködni képtelen, szolgálni képtelen kiegyensúlyozatlan aszociális erőplusz, veszélyes privilégium. A sátán ellopja valamennyiünk közös erőit, s leosztja őket híveinek fekete mágiaként, de ezáltal hívei az erők igaz birtokosától, az összességétől, s az erők nagy tolvajától, a sátántól is függésbe kerülnek. A privilegizált erő ura, ki kezdetben megfélemlíthet, kihasználhat vagy legalább sérthet és megzavarhat másokat, az őt elcsábító, rajta úrrá levő erő szolgáljává és áldozatává válik. Olyan erővel bír, mely mindenek előtt őt győzi le és használja fel, s így ő, aki azt hiszi, hogy legyűr és felhasznál másokat, maga is a legyűrték közé tartozik. Uralmat gyakorol, mely csak az uralom illúziója; olyan uralmat gyakorol, mely nem az ő uralma. Az önuralom híján garázdálkodó erő nem az én uralmát gyakorolja. Az én csak az erők átjáró háza, és épp ezek a kísértő és átjáró erők jelentik a gonoszt. A boszorkányfilm démona megszállja, uralma alá veti a vele kacérkodó, mert banális mivoltában kielégületlen prózai embert, de ez az erő képviselőjében is az erő bábja marad, nem válik démonná csak a démon médiumává, egy nagyúri erő szolgálja marad, s prózaisága sem szűnik a felemás demonizálódásban, mely csak a próza vitustánca.

Boszorkány és gonosz sajátos viszonyából fakad a boszorkányfilm két alapformája. A boszorkány ravasz manipulátorként is felidézheti az erőt, mely azután a későbbiekben magát a felidézőt is eltápossa, azaz a boszorkány túl nagy erők könnyelmű felidézője: ebben a tekintetben akár a technikai civilizáció és a talaján kialakult rizikótársadalom szimbólumának is tekinthető (pl. *The Magician*). A másik változatban, mely a *The Exorcist* idején válik divattossá, a boszorkány eleve a gonosz bábja, kezdettől fogva az idegen erők játékszere, szöcsöve, ő maga a megtestesült gúnyfintor, nem minden értékek átértékelése, hanem minden értékek tagadása, az antikultúra kinyilatkoztatása.

A boszorkány imádja a hatalmat, de a hatalom akarata nem kevésbé nyomorékság, mint a banális emberek tehetetlen bábszerűsége, hiszen a hatalom tartalma az alávetettek szolgasága, gazdagsága az ő aktivitásuk, öröme az ő szenvedésük. A hatalom ily módon az alávetettek

árnyéka, saját gyávaságuk és passzivitásuk velük szemben álló erővé sűrűsödése. A hatalom ellen kell hogy forduljon a saját ereje, mert kezdettől fogva a mások bitorolt ereje a lényege. A hatalom boszorkánysága a másokon keresztül élő erőszakoskodás. A hatalomnak csak bátorsága és ravaszsága van, nincs alkotó ereje, s minden alkotó erő az elnyomottaké, csak a bátor ravaszság bűnében nem vétkesek, ezért kiszolgáltatottak. Mi a boszorkány „bátor ravaszságának” lényege? Valamiféle felszabadulást képvisel, az kétségtelen, az önzés önfelszabadítása azonban önelnyomásnak bizonyul és katasztrófához vezet. Miért? Mert az önzés felszabadítása nem az önlét gazdagságának beteljesedése, az önzés ugyanis csak az alacsonyabb impulzusok szabadsága, melyek korlátolt és pillanatnyi kielégülése érdekében az önző lény elnyomja magában az észet és erkölcsöt. Az önzés adott erőket és szükségleteket szabadít fel és teljesít be, nem szerzett, kiküzdött erőket, ami azt jelenti, hogy az önző lény a magában rejlő belső idegenséget szabadítja fel és annak szolgájává válik. Ez az oka, hogy elveszti, miközben szolgálja magát. Ez az önzés boszorkány-paradoxona.

A boszorkányfilm boszorkányát meg kell különböztetnünk más műfajok boszorkányaitól. A pokolfilm boszorkánya a gonosz oldalán áll, annak kezére játssza a földi világot, a gonosz közöttünk élő követe, világunk árulója, pokoli komprádorburzsoá, aki előkészíti a gonosz invázióját, a pokol hatalomátvételét. A boszorkányfilmben azonban mindez még csak aknamunka, a gonosszal való kapcsolatokra épülő haszonélvezet, mert ha valóban eljöttek az idők, a gonosz teljesevének pillanata már a pokolfilm tárgya. A boszorkányfilmben a pokol kiskapuit nyitogatják, a pokolfilm vállalkozása szélesre tárná a pokol kapuit, hogy betekintsünk a megnyíló pokoli mélységekbe.

A kalandfilm boszorkánya a mi világunkhoz tartozik, a mi érdekünkben mozgósítja a természet ismeretlen erőit vagy a transzcendencia hatalmait. Nemcsak a pap és a gyógyító, a természettudós elődje is, és a hagyomány átadását közvetítő, titkos tudásba beavató nevelő. Az egzotikus kalandfilmben megjelenő boszorkánydoktor, medicinman, sámán nem fantasztikus figura, nem rendelkezik a horror-boszorkány tulajdonságaival. A sámán pap, tudós és orvos, titkos tudás birtokosa és beavató, de nem bír a transzcendens erőket világunkba bevezető, megtestesülésre kényszerítő hatalommal. A westernnek sámánja sokszor csak örült bohóc vagy hisztérikus intrikus, aki a törzs bölcs politikai vezetőjével szemben egy türelmetlen és obskurus álláspontot képvisel.

A fantasy boszorkánya egyesíti a horror-boszorkány és a kalandfilm boszorkány képességeit, a transzcenciával is érintkezik és bennünket is képvisel, s gyakran szemben áll és megharcol a fantasy filmbe delegált horror-boszorkánnyal. Mivel a fantasy film és a történeti mitológiai film közötti határok elmosódnak, a fantasy-boszorkányról elmondottak a történelmi-mitológiai film boszorkányaira is állnak. A mesefilm (=gyermek-fantasy) világából a sátán kiszorult, a boszorkány ezzel szemben nagy szerepet játszik benne mind gonosz, mind jó boszorkányként. Mivel a gyermekfilmekben gonosz illetve jó tündérek is megjelennek, így keveredni kezd tündér és boszorkány jelensége és fogalma, s a tündér a szép és jó boszorkány szerepét kapja, a boszorkány a rút és gonosz tündérét. A tündér csúnya jóságos lény is lehet, a boszorkány pedig szép gonosz is, a két – erkölcsi illetve esztétikai – tulajdonság nem egyforma erővel tapad hozzájuk: a boszorkány dominánsan esztétikai, a tündér dominánsan etikus lényként teljesíti be feladatát. A vázolt folyamatok a gyermek-fantasy világában átértékelik a boszorkányt: már nem az ördög képviselője, hanem a gyermeklelkű hős segítője vagy hátráltatója, elsődlegesen nem isteni, hanem szülői imágót képvisel. Mindezek az

átmenetek és átalakulások a boszorkány-narratívát a pokoli vagy gonoszisteni hatalmak elprózaizációjaként mutatják be. A boszorkány a *mysterium tremendum* és az aljas banalitás közötti közvetítő.

A boszorkány narratívájában kezdettől fogva sem szükséges a korlátlan és szervezetlen erő, a kaotikus gonosz, a támadó fekete fantasztikum poláris koncentrátuma vagy abszolútuma (pl. mint ördög) önálló megtestesítése, a mozgósítandó erő sejtelmes státuszba kerülhet. Mivel a boszorkányság túl sok szállal kapcsolódik az ördöghöz, a boszorkány pl. a mesékben gyakran az ördög szeretője, a *mysterium tremendum* sejtelmessé személytelenítése, ördögi megtestesülésének felszámolása felkínálja a boszorkánytematikát más műfajoknak is. A *Conan, a barbár* boszorkánya magában is elég szenzációs, nincs szüksége sátánra. Ez utóbbi példa arra is figyelmeztet, hogy minél jobban kijön a boszorkány ördög nélkül, annál nagyobb lesz a szerepe az általa képviselt ördögi kísértésekben a specifikusan feminin erotikának. A női boszorkány emancipálódik az ördögtől, nincs szüksége pokolra, termékeny táptalajra talál a banalításban. A történeti-mitológiai filmben a boszorkány- és amazon-toposz keveredik, Herkules és társai gyakran amazonkirálynők vagy konfúzus népeken uralkodó szép és kegyetlen boszorkányok ellen harcolnak.

1.9.2. A kultúra mint boszorkányság

A filmerotika hatvanas évekbeli radikalizálódása a későbbi boszorkányfilmben kiváltképpen elősegíti az obszcenitás felszabadulását (pl. Michael Winner: *The Sentinel*). Dario Argento más utat jár, a kegyetlenség erotikával versenyre kelő átesztétizálásaként fedezi fel az iszonyat glamúráját. A régi glamúrfilm (melynek prototípusa a harmincas évek MGM-sítlusa) fényben fürdő dekoratív luxusvilágot ábrázolt. Az új glamúrfilm kihasználja a színesfilm megnövekedett lehetőségeit, birtokba veszi a sötétségből kicsillogó fényekkel tűzijátékossá varázsolt nagyvárosi éjszakákat. A taxizó *Suspiria*-hősnő arcán színes fények vonulnak át, vagy ő halad át színes termeken, a színek agresszívan tiszták és egymásra hangoltan harmonikusak, mégis hivalkodóan szinte sivalkodóak, túldicsérik a létformát, tolakodó formavarázslatuk azért érzékeket ostromlóan szuggesztív, mert szörnyűséget takar el. Az iszonyat glamúrája nem a túlzó keleti pompa, amely groteszkké válik, s ezzel elárulja az emberi gyengeséget és a személyiség hajlamát a kontrollálhatatlan metamorfózisokra. A környezet növényi dekorativitásának a szív ásványi hidegsége felel meg, a balettiskola tanárai és diákjai, asszonyok és lányok, önzöek, figyelmetlenek, affektáltak és kegyetlenek.

Művészeti iskola a cselekmény színhelye, a magas művészet kolostora és temploma, mely az iszonyat rejteke és keltetője, hol a szép a rút álarca és a kifinomult magaskultúra a kannibalisztikus kíméletlenség kifejezési formája. A hatvanas évek művészi korszaka után a hetvenes évek a cinizmus és csalódás kora, s a nyolcvanasokban ideje van a számla benyújtásának. El kellene gondolkodni, miért fordul Barthes vagy Foucault a művész-imágó és műtoposz ellen. A „magas művész”, a „zseni” nem tekinti magára érvényesnek az érintkezés és együttélés „konvencionális” formáit, a „nagy alkotó”, törvényadóként, a törvények felett álló szuverén hatalomnak tekinti magát, az ihletet pedig rendkívüli állapotnak. A XX. században a politika gengszterizálódott, olyan kultúrálatlan és banális típusok birtokába került, akiket csak erőszakos szemérmertlenségük emelhet mások fölé. A tudomány által a gazdaság és

politika rendelkezésére bocsátott szakértők lecsúsznak a politika bármit igazoló és kiszolgáló „vámírszolgáivá”, ezért a modernitásban a művészetre vár a feladat, hogy ellenpolitikaként, s a művészártégre, hogy új arisztokráciaként lépjen fel. Sztálin és Hitler diktatúrájára válszol a művész karizmatikus szellemi vezérének való fellépése, mely az irodalomban, a bölcsék platóni, ideális hatalmaként, képzelte diktatúra, míg a filmben több ennél. Mióta Lenin a filmet a legfontosabb művészetté nyilvánította, a filmrendező befolyása nagyobb, mint bármely más művészé. A tömegfilm azonban, a rendező diktatúrája által elnyomott ipari ágazatként, vállalkozik – pl. a *Suspíriában* – az esztétikai diktatúra kritikájára. A rendező diktatúrája érájában a művészképzés is tekintélyelvű, a kultusz a bálványképek önmásolásának közege, a tanítványok a mesterek epigonjaivá válnak, s eleve csak az eme másodlagos szerepre alkalmas típusok, alkalmazkodó személyiségek kerülhetnek be a szakmába. A virágkorok után mindig halványabb idők következnek, a nagy idők szuggesztív eredményei hosszú időre szellemi élőhalálra ítélik az utódkulturát. A ki érvényesülni akar, annak hasonulnia kell, így válik a *Suspíriában* a feketemise a magas kultúra rémképévé. Ebben a szörnyűségesen előkelő műintézetben a magas kultúra összeesküvés, az alkotó értelmiség létformája pedig a szekta. A *Surpíriában* látható klasszikus balett a kihűlt formalizmus zárt rendszere, az energikus modorosság reprezentációja. Nem annyira az önuralom, inkább az önidomítás, lélek és test távolsága, és a test fölötti kényuralom képe. Ezt a benyomást erősíti, hogy nem a balettet mint eredményt, hanem a tanítás mint fegyelmezés folyamatát látjuk, vezényszavak pattognak, míg a test pattog a zenére.

Egyszerre lárvaeső borítja el a lányokat, rút meztelenség nyálkás vonaglása lepi el a szépség gondosan szerkesztett önkiallítását, mely muzeális tárggyá tette a nemiséget és a fiatal-ságot kiemelte az időből. A tökéletesen kontrollált látszat elzsongító mindenhatóságával szemben csak az undorító iszonyatnak van szava. A modern nagyvárosi kultúra embere információs ostromállapotban él, célzott ingerek bekerített rabja, az egész kültér reklámfelület, az egész beltér kényeztet és élvezetre csábít, zenélő füldugó függönyzi el a magába zárkózó mámort s tesz megszólíthatatlanná. A varázslatból, melyben révülten vonulnak, művi szirénbűvölet mesterséges örületében, csak a katasztrófa zökkenhet ki. Vagyis: az utolsó, a maradék áldás, amely ezeken még segíthet, nem más, mint az átok.

Argento *Suspíriája* által a szofisztikált giallóból születik újjá a boszorkányfilm. Egy önző világ cinikusan negligálja a mindennek mögött ott rejtőzködő gonosz gyilkos munkáját, sőt, aki nem áldozatként megjelölt, készséggel kooperál vele. Egy öreg professzor, Van Helsing boszorkányfilmi rokona mondja ki, mi a probléma: a székszis és az ignorancia. A régebbi fantasztikumban a székszis a gonosz akaratlan, de legfőbb szövetségese, az újban hozzájárul a könyörtelen ignorancia, az autisztikus, monadizált akarnokok társadalmának alapítója. A székszissel világunkat szolgáltatójuk ki a gonosznak, az ignorancia által a társakat vetjük prédául. Székszis és ignorancia egységének üzenete: csak vesszen a világ, amíg magam hasznot húzhatok pusztulásából. Világunk tervezett szépsége, szervezett harmóniája és intenzív élvezetessége a *Suspíriában* a leggonoszabb varázslat.

Az állandósult mámor, a permanens ingerület bezár az ajzottság izolációjába, világunk maga vált kábítószerré, az állítólagos információs társadalom egész információ áradata vizuális és akusztikus drokként hat, s ez magyarázza a könyörtelenséget, impertinenciát, figyelmetlenséget, ignoranciát, és az új kulturális hiánybetegségeket, érzékenység, felelősség, szolidaritás hiányát.

Gyilkosságok sora tagolja a cselekményt, előbb egy ismeretlen lány, majd a vak zongorista, végül Suzy (Jessica Harper) barátnője, Sandra az áldozat. A gyilkos pusztító munkája lassan közelít a hősnő felé. Magukra maradt áldozatjelöltek kezdenek nyomozni, s az a film főszereplője, aki, az előző áldozatok nyomdokain haladva, a végére jár. A hős egyrészt az utolsó áldozatjelölt, aki már nem válik áldozattá, másrészt, mivel a krimi motívikája csak a horror felvezetője, ez nem bizonyul elegendőnek. Mivel a giallo-struktúra a boszorkányfilmbe épül, ezért nem csupán feltárnia kell a gonoszt, meg is kell semmisítenie.

A periodikusan bekövetkező iszonyrevü pillanataiban sorra kerülő új és új áldozat egyszerre főszereplővé válik, utolsó útján mellé szegődik a kamera, a látványos és kegyetlen halál színjátékának tanújaként. A westernek nagy párbajaihoz hasonló dramaturgiai szerepet kapnak a kivégzések, melyek kimódolt bestialitása átszap valami öncélú, borzalmas szépségbe. De ennél, az iszonyat esztétikus kiszínezésénél is kegyetlenebb a halálos úton járó ember magára maradása, üresen kongó, kitérő téren, kővilágban, nagyzó homlokzatok alatt, vagy mérgező színekkel pompázó folyosókon. Hosszan követjük Sandra menekülését, színesen veszélyes, gazdagon szörnyű tereken át. Mindig nyílik egérút, de mindig még rosszabb, reménytelenebb csapdába vezet. Végül dróttenger fémpókhálója nyeli el, fogja be, melyet majd a *Fűrész* című filmben látunk viszont.

A film megoldása is a giallo szellemét követi: Suzy csak akkor emlékszik vissza az első áldozat kiáltására, az elfeledett szóra, amikor viszontlátja a képet, melyet a szó jelölt, a kék íriszt. Ezzel a megoldásban is értékesül a milió dekorativitása, a kék írisz a titkos ajtót nyitó kulcs, mely a titkos lakrészbe vezet, hol a boszorkány tanyázik, fordított méhkirálynő, aki nem szül, hanem maga alá gyűjti, hogy pusztítsa, a mások szüleményeit. Az egykori kultuszfilm, az *Egy nyáron át táncolt* hősnőjének fantasztikus rokona a boszorkány, aki egy életen át táncolt. Az „antianya” művész (egykori híres balettáncosnő), nevelő (a balettkola alapítója) és tulajdonos (a szereplők mind alkalmazottai vagy tanítványai, boszorkaszolgái vagy áldozatai). A filmben azt magyarázzák, hogy a boszorkány a mások szenvedéséből él, öröme a mások kínja, élete a mások halála. A boszorkány mindenek előtt nagy hisztérika, aki eléli mások elől az életet. A közkeletű hisztériakonceptióban lelki probléma fejeződik ki testi tünetekben: a probléma azonban megsokszorozódik, az első probléma a lélek megszállottsága a defekt, a második probléma a test megszállottsága a beteg lélek tünetképző ereje, a harmadik probléma a környezet megszállása a személyiség mint átok dühöngő tombolása által. A rombolás nagy színjáték is, melyből a tomboló katartikus élvezetet nyer, az ágalás eksztázisában, a világfelforgatás élvezetében élve, amivel a környezetet terrorizálja, lelkileg zsarolja és áldozatokra, szolgálatokra készíti, társai rovására él, fogyasztja és rombolja az emberi viszonyrendszereket, a személyiséget, a kultúrát. A boszorkányfilm elbeszélő gépezetének komplex előfeltevés rendszere ez a hisztériaelmélet, mely a köznapi tudat boszorkaelmélete is, amennyiben a vérmes hisztériákat nevezik boszorkánynak. Az antianya eléli gyermeke elől az életet, de itt nemcsak erről van szó: a média korában a fikció felemészti az életidőt, ő is eléli az élet elől az életet. A negatív méhkirálynő, a rém-antianya, az életet az új nemzedék elől élő női szörny (és az életet a társadalom elől élő kultúra) megsemmisítése nyomán megfullad, kiszorít az egész reá épülő álvilág.

A média álvalóságában semmi köze a képnek a tárgyhoz. Az Obamával konkuráló Hillary Clinton képei a választási kampány során hol ragyogóan fiatal tündért, hol ráncos arcú asszonyt mutatnak, a mindenkori politikai cél szerint. Szakértői kalkuláció dönti el, hogy

a könnyek vagy a mosoly által lehet új választókat nyerni. A nem vagy a børszín politikai portékává és manipulációs harci eszközzé válik. Ha a médiakultúra kábítószert, s egyúttal kizsorig, elhallgattat minden más kultúrát, akkor láthatatlan rémet kell szíven szűrni, ez a nehéz feladat, mely egyúttal annyiban könnyű, hogy az egész hazugságrendszer szétpukkan, ha a láthatatlan célpontot szíven találjuk.

Az *Exorcist* által bemutatott megszállottság bennünket tesz pokoli szörnyé, de az áldozatba zárt szörny vagy szörnyben foglyul ejtett áldozat infantilis obszcenitásának gonosz varázslata mellé a posztmodern óvodás kultúra segítőt, gondozót rendel, ezért kell a pap, a felkészült ellenfél és szent megszállott. A *Suspiria* megszállottsága ezzel szemben maga a mediatizált világ esztétikai és retorikai perfekcionizmusa. A kíméletlen, parazita gonoszság az egész világot meghamisítja, ezért kell alászállni, a *Hellraiser* hősnőjéhez hasonlóan, egy labirintikus pokolba, a műintézet titkos traktusában, amelyet tekinthetünk akár a boszorkány hasának vagy a gonosz méhének is, melyben maga a gonosz él, önnön magányába beleszótt autisztikus parazitaként, mely függönyös és körfolyosós takarózás, az önmagába merült parazita önzés projekciója, egyúttal a gyűlölet mint létforma allegóriája. Mivel az önmagával eltelt világ átfogó jellemzője a gonosz bűvölet, csak az egészet legkevésbé élvező, ártatlan lény tudja legyőzni, eltalálva a láthatatlan boszorkány szívet, vagy megcélozva a gonosz vákuumát, kipukkasztva az ürességet a szíve helyén.

1.9.3. A hipnotikus terror. A társadalom mint boszorkányság

Rex Ingram *The Magician* című filmjében a boszorkány alakja még nem vált külön az alkimista, az őrült tudós, a szerelmi intrikus és a bűnügyi műfajok felé mutató összeesküvő figuráitól. A boszorkány azonban mindennek előtt a pap ellenképe, vagy el nem ismert pap, mágikus praktikák továbbvivője az átszellemült vallásosság kultúrájában. A boszorkány a papot kell hogy megtalálja, mint ellenfelét, vagy annak lázadó pótlékeként kell magára találnia, hogy a boszorkányfilm virulens műfajjává szerveződjék, ami nem véletlenül függ össze a new age térhódításával, a vallás elfojtott formáinak visszatérésével vagy legalábbis a velük való kacérkodással. Mivel a boszorkány a mad scientist elődje, természettudós is lehet az ellenfele (pl. orvos a *The Magician* esetében), bűnözőként nyomozóval állhat szemben (Tourneur: *The Curse of the Demon*). Nemcsak az ellenfelekkel kapcsolatos viszonya nyitott a műfajban, az is eldöntetlen, hogy fel kell-e léptetni hatalmas szövetségesét, az ördögöt, aki a fausti történet típusban, melyben nincs az ellentábor minőségeit koncentráló nagy ellenfél, maga válik fenyegetéssé a fantasztikus erőket mozgósító intrikus számára.

Ha feltételezzük, hogy a boszorkányfilm műfaja a tárgyszerelemtől regrediál a nárcizmus felé, a *The Magician* intrikusa azért is differenciálatlan keverékalak, későbbi műfaji képletekben szétválasztandó minőségek egyvelege, mert ezen a szinten még a tárgyszerelem tematikája dominál. A cselekmény háromszögviszonyra épül, melynek centruma a nő, az orvos és a boszorkánymester között. A film hősnője Margaret (Alice Terry), akit az orvos, Arthur Burdon (Ivan Petrovich) gyógyít és szeret, míg Haddo (Paul Wegener), a mágus elcsábítja és az életére tör. A nő szorongásai és erotikus bűntudata a *Drakula*-filmek felé mutatnak: „Arthur, nem tudom megmagyarázni, de kérlek, maradj velem és vigyázz rám!” – „Bár már házások volnánk, Arthur, gyűlölöm ezt a várakozást!” – „Félek, még valami köz-

bejön.” Szintén a Tod Browning-féle *Draculában* tér vissza a gonosz érintésének esztétikai következménye, a gonosz varázslat által megérintett nő kivirágzása. „Szebb vagy mint valaha!” – mondja a *The Magician*-beli orvos a mágus által „kezelésbe vett” nőnek.

A szerelmes leánykérő szerepe a kérelmező vagy hódoló értelmében is értendő, a hódolat azonban lemondás a hatalomról, mert a másikat konstituálja hatalomként. A hatalom nem imád, a hatalmat imádják, csak a gonosz zsarnoknak, aki visszaél vele, van a nő fölött obszcén hatalma. Haddo megszökteti a nőt az esküvő napján, messzi idegenbe ragadja magával, ahol a művészlelkű festőnőt félvilági nőként látjuk viszont. Monte Carlóban látja viszont egymást a két polgár, az elválasztott szerelmesek. „Arthur, értsd meg, az nem én voltam, aki fájdalmat okozott neked.” Margaret a mágus hipnotikus terrorjának áldozata. Karl Freund *Múmiájában* Boris Karloff hasonlóan fogja hipnotizálni a nőt, szintén azért, hogy lemészárolja. A hipnotikus terror, melynek témája a boszorkányfilm műfajában fog kibontakozni, a fizikainál sokkal hatékonyabb lehet. A terror mindenhatóságának útja nem a fizikai út.

E korai boszorkányfilm a terrorból szemiotikai problémát csinál, a szemióziszból pedig ontológiai problémát, az utóbbit azért, hogy végül megfordítva, az ontológiát értelmezze szemiotikai problémaként: Haddo régi fóliánsokban keresi az anyagnak életet adó varázsszöveget, a szót, mely parancsol az anyagnak. A démoni erő az anyag nyers káosza, melynek az isteni erő, az önteremtő forma, a nyelv ereje parancsol, de ha gonosz teremt, a nyelv nem elég, vér is kell a teremtéshez. A gonosz tehát vérrel intézi, amihez az igazi isteni erőnek a szó is elég. A *The Magician* nem választja el az alkimista és a boszorkány alakjait: a formula szerint ifjú szűz vére szükséges a titkos tudás művéhez. Ahhoz, hogy Haddo életet teremt, életet kell elvennie: műve nem igazi teremtés, az Isten rombolása is teremtés (teremtő rombolás, a teremtésnek ellenszegülő, tagadó erők rombolása), míg az ördög és boszorkány teremtése is rombolás. A nyelv a semmiből teremt, a gonosz ereje azonban csak technika, így a teremtéshez nyersanyagra van szüksége. Szüksége van valamire, amivel visszaél, amit megerőszik: a megerőszköléssé lecsúszó áteremtés műve nem a technikai civilizáció végső diagnózisa-e Rex Ingram látomásában, melyben sci-fi és horror még nem vált el egymástól?

Az alkimista az összekötő kapocs a *Frankenstein*-típusú mad scientist-film és a boszorkányfilm között. Nem Haddo valódi asszonya, vallja Margaret, csak a vére kell Haddónak, azaz Haddo tudományának. Nem a boszorkány önfenntartásához vagy a démon megtestesüléséhez kell Margaret szíve vére (mint a *Suspiria* vagy a *Hellraiser* esetében), hanem a tudomány művéhez: ennyiben a *The Magician* a *Frankenstein*-filmek előde. Haddo laboratóriuma, a romantikus hegycsúcson viharos egek felé meredő torony egyszerre előlegezi a James Whale film várkastély-laborját és lángba boruló malmát. Villámló éjszakán, fortyogó üstök, csövek és vibráló lámpák között ténykedik Haddo, ebben is Frankenstein előképe. A tárgyá tett nő élete a földi pokol, a rokon és szerető harca pedig Margaret újra alanyiasításáért folyik. A nagybácsi és vőlegény hajszolják az elrabolt nőt és zsarnokát, autójuk azonban csak a hegy lábáig jut, ahol véget ér az út. A falusiak, akárcsak majd Tod Browning *Draculájában*, nem nyújtanak segítséget: számukra tabu a „borzasztó torony”, mely az égbe fűródik a város felett, a gonosz hatalma szcientista ördöngösségének átkozott temploma, annak tanúságaként, hogy már csak a gonoszság képes elérni az eget, és összekötni a szétesett létezés régióit egymással. A késedelmeskedő segítők dörömbölése a torony kapuján, akárcsak a mad scientist torz szolgája, James Whale *Frankensteinjében* lesz újra látható, a feláldozás céljából kiterített nő vergődése pedig Kertész *Mystery of the Wax Museum* című filmjében. A hipno-

tizált nő ruháját bontogató Haddo képe, a halálra szánt nő erotikus önátadási készsége Karl Freund *Múmiáját* ihlette meg. Végül Haddo hatalmas kázanja a *Freddy*-filmek (= a *Rémálmom*-sorozat) felé mutat.

A film végén Haddo hatalmas kazán lobogó tüzébe próbálja behajítani konkurensét: ez már a technika pokla, mely fölött mértékvesztett örült uralkodik, aki számára az ember csak nyersanyag, melynek csak természeti alkotó elemeit tudja megragadni, felhasználás céljából, de emberi és személyi lényegével való kapcsolatát elveszíti, ezért erkölcstelen és impotens (a kettő ebben az összefüggésben együtt jár). Az örület és perverzió új, a horrorfilmben nagy jövőjű formája a technofília, egyúttal a mágia és vallás új formája is, technozófia. A technikus azonban nem éri el a sem a mágikus, sem az emberi, erkölcsi lényegét: Faust még fel tudta idézni Mefisztót, Haddo már nem. Mert az érték és értelem nem vezethető le a kísérleti tárgy fizikális összetételéből, az emberi lényeg az emberi jelenségben gyökerezik, egy esztétikai-etikai immanenciasíkon, s azért nem vezethető le sem atomokból, sem génekből, mert az emberi lényeggel, önteremtésként, újakezdődik a teremtés. Épp a tudományos-manipulatív redukció vagy lényegfeledés hozza létre a *Frankenstein*-filmek felé mutató Ingram-műben a jövő poklát, a technikáét, melyet itt még, hogy az általa hozott kárhozatot jellemezze, részben lefed az örök pokol mágikus szimbolikája. A *Frankenstein*-filmek fogják kifejezni a modernség pokoli természetét, melyben, a biopolitika mint a technopolitika következménye, az ember ellenőrzésének totálissá válása lehetőségét ígérve válik átfogó hatalommá. Ebből a világból kell visszahozni a szeretett nőt, ami itt még sikerül, Don Siegel *Invasion of the Body Snatchers* című filmjétől fogva azonban kétségessé váló megoldás.

A mágus által szított tűz nem a szerelem tüze, nagyobb, mélyebb, eredendőbb étvágy képe a gazdáját elnyelő kazán. A techokrata mámor győzelme idején a szerelem megsemmisült, a harc nemcsak a személyiség, a szerelem visszanyeréséért is folyik. A szerelmes orvos így a világ gyógyítója is. Ha a szerelem az örület kialakása, akkor fordítva is igaz: az örület a szerelem kialakása, s egyúttal a jövő képe, a boszorkányfilm sci-fi felé mutató motívuma. Haddo duplán ég el, nemcsak a toronyban, mint a frankenstein-i rém, hanem a kazánban is, mint Freddy. A lángba borult torony képét látjuk a film végén. Már nem az ármány tornya, hanem a feszültség kirobbanásának képe. Túl a nagy robbanáson, még visszanéz rá a megmenekült, megnyugodott szerelmespár. Margaret kilépett az átkozott kábulatból, melyben nem volt önmaga. A férfi védőn átöleli a nőt, és felénk, nézők felé vezet, vissza a társadalomba.

1.9.4. Boszorkányi jogok szerződése

Brian de Palma, *Carrie* című filmjében, fénypárás lágymeleg színvilág levegős otthonosságába helyezi Stephen King hasonló című regényét. Mindez az általa és Vilmos Zsigmond filmjei által képviselt új stílus úgy viszonyul a plen air és az impresszionizmus hagyományaihoz, mint a rokokó a barokkhoz vagy a biedermeier a rokokóhoz, mely átmenetek egykor végül a tömegkultúra giccsműfajaihoz vezettek, modernizált változatokat pedig, mellyel az „Új Hollywood”, mint az új hullámokra adott restaurációs válasz, előállt, neogiccsnek nevezzük. Fények és árnyak átolvadnak egymásba, egyik sem dominál, a mindent feloldó, de hízelgő fények csillámaival megtoldva mindent vissza is adó távlatosság kínálja fel a világot egy önelégült szemlélődésnek, mely katarzismintesen, kényelmesen akar élvezni, ezért csak

ijesztgetéssel lehet rávenni odafigyelésre. Argentó világának páncélos csillogása, pompás tolakodása a világi dicsőség felfénylése, olyan léttelítettség, mellyel nem tudnak mit kezdeni a létezők, túllép rajtuk, sőt, kiveti őket magából. Az iszonyat argenti glamúrja a Neue Sachlichkeit és a fantasztikus festészet fizikai konkrétságát követi, mely teljességgel átmegy metafizikába. A Brian de Palma által élénk tárt világ hízelgő kiegyenlítetttsége, simára és szeplőtelenre nyalt szépsége szinte kívánja a neogiccs kifejezést. Nála erotikába mennek át az ingerek, melyek Argentónál metafizikába. A *Carrie* képsoraiban is, akárcsak a *Dressed to Kill*-ben, szerepet játszik a szappanozkodó nő csillámló csorgás, olvadó hab és óvatos simogatások által körülvelt meztelenségének magánya, az autoerotika fülledt szomorúsága. Kényeztesd magad, tanít a reklám, s eme önkényeztetési technikákkal látnak el a segítő hivatások specialistái. Az önkényeztetés az elveszett önbecsülés önfélreértő visszanyerési kísérlete. Popper Leó az „önmagát szagoló lehelet” művészetének nevezte a giccset: ez az önmagába ernyedten visszaolvadó, bágyadt szépség, mint a pervertálódó melodráma világának vadonatúj reklámteste, Brian de Palma korai filmjeiben az önreflexivitás öngyilkosságának kifejezése. Az új képvarázslat a mozi olyan képmámorát idézi fel, a vizuális élvezet új autoerotikáját, melybe belefullad az önreflexivitás. Elbűvölve lenni! Csak ez a fontos. Hogy jótól-e vagy rossztól, mind kevésbé számít! Brian de Palma korai, kiváló filmjei még tanulmányok is az önreflexivitás öngyilkosságáról, de már elbűvölten asszisztálnak is hozzá. Ezért mondható, hogy a *Carrie* egyszerre metagiccs és megagiccs.

A neogiccs pokoli impresszionizmusának, a mézes fényképezés élveteg-olvatag hangulatvadászatának lényege, hogy már nem annyira a rút és groteszk a természet gúnyfintora, sokkal fontosabb az új provokáció, mely abban áll, hogy most a szépség és harmónia a pokol gúnyfintora, ezért olyan perverz, gyászos, alkonyi és dekadens. A *Carrie*-film tinédzservilágának kegyetlensége azért olyan perverz, mert a magas kultúrában, melyet a horror-cselekmény glamúr-csomagolása kifejez, jobb lehetőségek is adóttak, mint amelyeket a cselekmény kibontakoztat. Azok az emberek, akik ezt a kellemes látszatot, melybe világuk ki van öltöztetve, fenn tudják tartani, szebben élhetnének, ha nem röhögnének durván és bután mindezek a jobb lehetőségeken, melyek a későbbi tinihorrorban már nem is adóttak, utóbb elsorvadtak, ezek az emberek azonban, sokkal kiüresedettebb, stupidabb utódaikkal ellentétben, még azért barbárok, mert a kultúránál „menőbbnek” érzik a durvaságot, az erkölcsnél hatékonyabbnak az aljasságot. Más műfajok, pl. Brian de Palma és kortársai gengszterfilmjei mutatják meg, hogy ha így éreznek, igazuk is van, a *Carrie* azonban arról szól, hogy ha igazuk is van, ez az igazság nem boldogít.

A film középiskolásai kegyetlenül élnek, azaz visszaélnek minden előnnyel, mint a jobb társadalmi helyzet, divatosabb arc vagy ügyesebb viselkedés. Ha az ember nem ad, akkor elvesz, ha nem hoz, akkor visz, ha nem terem, akkor rombol, ha nem használ, akkor árt, az érintkezésnek nincs más rendszere, csak ez a kettő, csak ezzel a két stratégiai rendszerrel tudjuk meghatározni egymáshoz való viszonyunkat. Carrie (Sissy Spacek) az osztály megvetett kis szerencsétlene, akit bántalmaznak és megaláznak. Az anya (Piper Laurie) a világot gyűlöli, az osztálytársak pedig a világidegen miliőből érkezett kislányt. A fiatalok reflektálatlanul önkielő világában az önbecsüléshez vezető rövid út a megalázás és megsemmisítés. A film nagy részében a kislány mindennapi mártíruma dominál, mely majd nem szentet csinál belőle, hanem fordított szentet, boszorkányt. Carrie végső megaláztatásakor még az a

tanárnő is elneveti magát, aki addig szenvedélyesen védelmezte őt. A sivár kegyetlenség egyetemes diadala rehabilitálja, a sebzett gonoszság hősnőjeként, a boszorkányt.

A klasszikus elbeszélés aduja az „amerikai álom” beteljesülése. Ez nemcsak azért szükséges, mert Hollywood igazolni akarja az USA gazdasági és politikai rendszerét, sokkal inkább arról van szó, hogy Hollywood az amerikai gazdaság hatékonyságát, s az ötvenes évekig bezárólag még az amerikai kultúra hatékonyságát is hiteles segítségül hívhatja az álmogyár igazolására. (Az ötvenes évektől azonban, amikor Borges és Cortazar világsikere kibontakozik, mellyel a déli kontinens irodalma már nem pusztán emancipálódik, hanem az élre tör, az USA déli írói helyét a Latin-Amerikai írók foglalják el a világirodalomban – ez azonban „csak” a kezdet, – a mai napig várjuk az amerikai álom újrafogalmazását latin-amerikai álmoként.) Brian de Palma filmje izgalmas játékot folytat az amerikai álmossal, mely előbb, úgy tűnik, szavazási csalás útján teljesül: kicserélik a szavazólapokat, így lesz Carrie bálkirálynő. De ez csak az amerikai álom botrányának kezdete: látszólagos beteljesülése ellentétének beteljesülése útját egyengeti. Aki alul van, azt szimbolikusan is megsemmisítik, elveszik önbecsülését, mégpedig nem faji vagy vallási megkülönböztetés jelöli ki a bűnbakot, egyszerűen a radikális barbárság homogén egyneműségének sérelme. Mindenkit, aki alul van, sőt, mindenkit, aki bármiben különbözik, szimbolikusan megsemmisít, semmi másért, csak mert különbözik vagy alul van, ez az új „társadalmi nyilvánosság”, amelynek nincs is más lényege, mint ez a rituálé, melyet Brian de Palma filmje épp ezért, aljas és kegyetlen mivoltát aláhúzó, ábrázol véres rítusként. Ez korunkban más amerikai filmekben is így van, pl. a *Vissza a jövőbe* sem látatja a viszonyokat másként, ám hagyományosan épp a kegyetlen barbár alaphelyzet prognózisainak korrigálhatóságát igazolta a cselekmény, s épp ez a korrekció jelentette az „amerikai álom” győzelmét, mely dramaturgiai fordulatot, valamiféle világi és polgári megváltást implikált, nem egyszerűen gazdagodást ígért. Aki feljebb van, vagy akinek jobban megy, az belerúg abba, aki rosszabb helyzetben van, egyszerűen azért, hogy átérezhesse a maga jobb helyzetét, amelynek produktív hozama nincs, csak destruktívan igazolható: nem egyszerűen a szolidaritás hiánya az új rend jellemzője, hanem az, hogy alapelve pontosan a fordítottja a szolidaritásnak. Foucault hatalomelmélete nem a hatalom lényegét írja le, hanem ennek az új hatalomnak a lényegét. Az ember csak abban bízhat, hogy van, akinek még rosszabbul megy: az új „demokráciában” mindenki gyilkos és áldozat egyszerre, részvényes is, és a nagyrészvényesek spekulációinak áldozata, irtatlan hierarchiák szürke bábúja, mely más bábok kiütésével léphet, a feljebb levőkhöz képest áldozat, az alatta levőkhöz képest gyilkos. Carrie az egyetlen a filmben, aki csak áldozat: már csak a boszorkányban van valami emberi.

A szorongó kislány meghatott reménykedésén áttetszik a korszerűtlen ember: a rajongó. Carrie hol szép, hol csúnya, ezért finom és rejtelmes szépség, ellentétben társnőivel, a szex-tramplikkal, akik mindig egyformán piackonformak. Carrie bonyolultabb és kifinomultabb varázsa végül partnerét is megejtí, aki csak játszott vele: a klasszikus komédiában és melodrámban szokásos fordulat lehetősége ezzel előállt. Van a cselekménynek egy szakasza, amelyben kirajzolódik a személyiség auratikus beteljesedése és a nőiség erotikus megdicsőülése. Így válna az iskolából az amerikai álom ünnepévé. Ez lenne a film tradicionális vége, ez azonban az a korszak, melyben a magára valamit adó rendező az esedékes beteljesedés pillanataiban újabb csavart alkalmaz (épp ezért foglalja el ebben a korban a melodráma hagyományos helyét a thriller, majd még tovább lépve, a slasher). A mozikközönség fantá-

ziáját, melynek az amerikai tinédzserfilmek szólnak, a képregények szuperhősei mellett a rajzfilm állatkák formálták. Ezért vezet a cselekmény a következőkben a sertéstelepre. A „sok lúd disznót győz” modell optimizmusával szemben a „sok disznó egy lúd ellen” modelljét viszi győzelemre az amerikai álom korrekciója, melyet összekapcsol a rút kiskacsa meséjével. A rút kiskacsa hattyúvá vált, de a disznók ezt nem veszik észre, és megalázzák, meggyalázzák. Az amerikai álom lényege az volt, hogy mindenki felemelkedhet, itt azonban a szépségkirálynő disznóvérben fürdetése a hegemonia megsértését is bünteti, újabb retrográd üzenettel: „kutyából nem lesz szalonna”. Egyúttal a szexualitás és testiség nyilvánossá válását is előrejelzi a film, de azt is érzékelteti, hogy ez is retrográd módon történik. A véres rítus azt is üzeni: hiába vagy szépségkirálynő, disznó vagy, hiszen a dekoratív kiállítás alatt te is csak menstruálsz, emésztesz stb. A durvaság és ostobaság szövetsége jön létre a szépség és érzékenység diadala ellen, melyet már kifejezetten azért idéznek fel, hogy csapdába csalják és lehetőségét is végleg megsemmisítsék. Vigyorgó kajánsággal tagadja meg a kultúrát az obszcén gonoszság. Carrie sikere valódi, az arcok gyönyörködőek, a taps lelkes, de amikor a véres rítus megérteti, hogy ki kell nevetni, ami az imént fellelkesített, valóban mindenki nevet. Az agresszív dominancia sikere elsöpri a minőség sikerét, s pillanat alatt megérteti a néppel, hogy a minőségi siker: bukás. Minden minőség kérdésessé tehető, megtámadható, s a reá törekvő ember, mert elbűvölt rajongó, védtelen. A jövőben az individuális élet is csak a megelőző csapások permanens, totális, minden oldalú villámháborújaként elképzelhető. A *Carrie* idején a tinédzserfilm, mely azóta a legblódebb formává csúszott le, még kritikai erőről, szubverzív potenciálról tanúskodott.

A kortárs csoportban folyik a piackonform viselkedés elsajátítása. A tanárokat a fiatalok nevenséges akadémikusokként tartják, és részben valóban azok is, a kultúra karikatúrái, melyet inkább kompromittálnak, mint közvetítenek. A kortárs csoportban, mely az elsajátítást közvetíti, ezért sem a kultúra, csak az erőszakos érvényesülés taktikáinak elsajátítása folyik. A kortárs csoport érzéketlenségre tanít, az érzékenység nem piackonform, mert egyénit, ez a társadalom pedig vonalasságot igényel, nem egyéniséget, mely akadálya a gyors és elvtelen alkalmazkodásnak. Az érzékenység tenne képessé az ismétlésen, másoláson, kivitelezésen túli teljesítményekre, amelyeket az erőszakos banalitás társadalmi idegennek, azaz boszorkányságnak érez. Ezért lehet a sajátosság képe a boszorkányság. A teljesítmény pedig törvényszerűen fordul a társadalom ellen, mely a teljesítmény ellen fordult.

Az amerikai álom meghíusulásakor másik álom születik. A kiszorított teljesítmény és minőség az archimédeszi pont, ahonnan a magányos lázadás kimozdítja a világot, s mert magányos, beavatkozása csak destruktív lehet. A magányos lázadás mindig valahol destruktív. Carrie képessége a telekinézis, megmozgatja a tárgyakat, becsapja a kapukat, eltorlaszolja a kijáratot, lángra lobbantja a tánctermet. *Carrie* joga boszorkányjog: ítélhető és végrehajtható egy személyben, aki pokolra küldi a társadalmat, mely aktus nem más, mint az implicit pokol explicitté tétele. Az utolsó ember, az egyetlen személyiség maga válik utolsó ítélővé, az új boszorkány a társadalmat küldi máglyára. A *Carrie* megoldása felvetheti a gyanút: talán a többi film a társadalom (a csoport) szempontjából ábrázolja a boszorkányokat, míg Brian de Palma filmje fordítva, a boszorkányok (az egyén) szemével nézi a társadalmat? A világ ebben az időben válik olyan megosztottá, hogy már csak két egyenrangú ellentétes olvasata lehetséges? Ezért van ettől kezdve a boszorkányfilmnek is két ellentétes boszorkánykoncepciója? Ha azonban a boszorkány az egyik filmben az ellentéte lehet annak, ami a másik

filmben volt, akkor most már mindenre jó. A *Carrie* boszorkánya az egyéniség lázadása a kollektivista újbarbárság ellen, míg az *Omen*-filmekben a társadalmat alávető és a kultúrát kioltó hatalom a démonikus. Az előbbiben a lázadást látja boszorkányságnak a társadalom, az utóbbiban a hatalmat.

Brian de Palma boszorkányának nincs tábora, Carrie nem a pokol seregeinek toborzója vagy meghívója és szálláscsinálója. Ami a pokolfilmben a minőséget és egyéniséget kioltó pokolhadak teljesítménye, az ebben a filmben a társadalomé, a mindennapi életé, ha a Sartre-i mélységek nélkül is, de itt is a pokol: a többiek. Boszorkány és nem-boszorkány úgy viszonyul itt egymáshoz, mint Thomas Mann-nál művész és nyárspolgár (Tonio Kröger). Stephen King vagy Brian de Palma aligha gondoltak rá, a párhuzam mégis messzemenő. A Varázshegyben is úgy betegség a kultúra, ahogyan itt boszorkányság, ez az oka, hogy a szanatóriumon kívül a világháború várja Hans Castorpot: a hullaszagú felnőttiség, egy új társadalom vágóhídja, mely a Buddenbrook ház utolsó oldalain váltotta le a régi polgárvilágot.

Sem a szülő, sem a kortárs csoport nem háttér a Carrie számára, egyiktől nem menekülhet a másikhoz. A kortárs csoport sivár, cinikus módon kegyetlen, a nyersen önző érdekérvényesítés terrorja mint egyetlen igazság nevében; az anya régimódi, patetikusan destruktív: a felesleges én terrorja értékekre hivatkozik, de nem kevésbé kegyetlen. Anyja boszorkánynak nevezi Carriet, saját lánya inkvizitoraként ágálva, már mielőtt fény derül Carrie telekinetikus képességeire. A kollektívát követi a *Psycho*-variánsként inszenált privát csúcspont, Carrie tömeggyilkosságát az anyai merénylet lánya ellen. A kínzó anya gyilkos anyaként folytatja művét a bál után, konyhakéssel jön le a lépcsőn, hogy végezzen leszúrt, lezuhant lányával. Az anya a késsel vet keresztet, a lány pedig a tekintetével megelevenített késekkel szegezi, a krisztusi pózban s egyúttal sátáni orgazmusban vonagló anyát, az ajtókeretre. Carrie most már nem állhat le, öngyilkos merénnyelként fejezi be művét, mely mindazonáltal nem bosszú, a megszeppent, érzékeny leány végső műve során mindvégig a minden emberi minőséget kioltó, s a kioltás egymással ellentétes táborainak igazságtévő kioltójaként jelenik meg, szenvedő és áldozathozó, démoni szentként. Mivel a fanatikus anya aljas módon volt szenteskedő, Carrie csak démoni módon lehet szent. Ha a jó a gonosz szolgája, akkor a lázadó gonosz kell hogy fellépjen a jó szolgájaként. Nem Carrie rémtette volt a bosszú aktusa, hanem az anya szenteskedése, aki azért kínozza leányát és térítette a világot, mert cserben hagyta őt a kék, melyet ocsmánynak minősít, s amelyről mégis rajongva mesél.

Az utolsó képsorban Carrie keze rángatja le a pokolba a sírjához virágot vivő büntudatos barátnőt, az egyetlen túlélőt. Ahogyan a *The Plague of the Zombies* című filmben csak rémálom a temetők ébredése, mely a Fulci-filmekben később valóság, itt szintén felriad a lány a rémálomból. De hiába riad fel, az ébredés képeit üldözik az álom képei, mintha a túlélő nem kaphatná vissza többé önmagát. A *Carrie* végén a maradék szereplő nem tud visszatérni az éber happy endet, bármily minimális happy endet, pusztán túlélést is megtámadó rémálomból, melyből a *Rémálom az Elm utcában* idején már a film és nézője sem menekülhet. Ott mi fogunk úgy járni, mint itt a bűnös kislány. A happy end visszavétele az amerikai álom bukásának konzekvenciája is, de több is ennél. Attól kezdve, hogy a *Vámpírok bolygójában* a Földre visszatérő maradék párról kiderül, hogy fertőzöttek, a rossz véggel mind kevésbé versenyképes a jó. Kiderül, hogy az egyre növekvő mértékben szadista világban már csak a mazochista befejezés képes megnyugvást adni. Felvetődik továbbá az a csak az erotikus film elméletében kifejezhető és megválaszolható kérdés is, hogy vajon a szadista kék a végső-e, vagy

a mazochista kéj. A hagyományos happy end pozíciójának megrendülése pedig a benne rejlő szadista komponensek lelepleződésére és az ezáltal kiváltott kulturális ellenállások ébredésére utal.

1.10. Boszorkány-szemináriumok

1.10.1. A vámpírfilm és a boszorkányfilm határán (Dreyer: *A vámpír*, 1932)

Ha a nyelvjátékok analógiájára filmjátszmákról beszélünk, feltűnő a játszmák kulturális terének dichotomizálódása. Dreyer filmje, mely tematikus szinten vámpírfilmként jelenik meg, az előadásmód szintjén relativizálja a téma, a tartalom hatalmát, s a tekintetet állítja, szemben a tárggyal, a filmjáték középpontjába. A művészfilm főszereplője a filmszem, a tekintet, a tömegfilmé a tárgy. Dreyer filmjének főszereplője nem a vámpír, nem is a vámpír áldozata, hanem a kószáló, a szemlélődő, maga a tekintet.

A populáris vámpírfilmnek is van rokon szereplője: Van Helsing. A Bram Stoker nyomán haladó filmekben, a vámpírfilm fővonalában azonban a spekulatív tudomány és a természetkutatás szembenállásán felülemelkedő tudós újabban átalakult harcossá. Van Helsing eldurvulását, szellemi lecsúszását egyúttal némileg kompenzálni látszik egy ellenfolyamat, az átszellemülés ellenjátszmája, melyben a vámpír válik szemlélődő kószálóvá és végül mozi-nézővé (első sorban az *Interjú a vámpírral* című filmben, de Coppola *Draculájában* is). A kószáló más, mint a hódító, harcos nomád, de a pásztori nomádtól is különbözik. Azok a vas és vér, vagy a burjánzó és körben forgó élet útját járják, ez a végtelen útra vállalkozó, de nem anyagiás étvágyú szellemét.

A kószáló egyben voyeur: Dreyer filmjében körbejárja a házat, beles az ablakokon. A főszereplő nem a vágy, az éhség, az önmaga életfeltételeivel békében élni nem tudó, túl nagy életlendület, mint az „igazi” vámpírfilmbe, hanem a kíváncsiság, a kerengés a rejtélyes élet nehezen hozzáférhető titkai nyomában. A titok: a táj, a falu, a ház és a nő; a kószáló, figyelő figura, a kíváncsiság perszónifikációja, egyúttal kérővé is válik. De mivel a kíváncsiság perszónifikálódik benne és nem a vágy, a szerelem nem szenvedélyes kötöttség, hanem melankólikus ábránd. A kószáló, a gyűjtő (inkább lepkegyűjtőnek látszik, de megtudjuk hogy etnológus, mágikus mondák, profán legendák gyűjtője) erdők és mezők mélyén rejtőző kis faluba ér, ahol még nem vált el egymástól legenda és valóság, ahol még az ősi élet teljes intenzitásából és az érzékek civilizációs degeneráció által nem megtámadott teljességéből közvetlenül születik a megélt legenda, az élet kalandja, amelyről majd mesélhetnek a nemzedékek. Mintha a vándor háta mögött hagyott civilizáció választaná el a legendát a valóságtól, s a természeti társadalomban még nem lennének átjárhatatlanok határaik. A kószáló a társadalomból való kivonulás felszabadító regressziójában utoléri a világnak az időben visszafelé menekülő, így rejtőzködő, önmagát visszavonó megnyilatkozó képességét, a költői kort és egyedül marad, kiürülve az emberi viszonyoktól, s készen a félelem valóságának és a kéj sejtelmének befogadására, s az előbbi régióján, az árnyak félelmes tengerén, a vámpíri éjszakán kell átkelnie, a lélek háborgó tengere Odüsszeuszaként kell feltalálnia magát, hogy elérje a társas öröm lehetőségének túlsó partját. Fel kell keresnie a farkasok órájába visszahúzódó

költői kort. Ki kell hantolnia a lélek legmélyére eltemetett hőskorszakot. Az árnyékismeret és az öröm lehetőségének felfedezése az éjszakai vándor ismeretlen célja, melyet ő is csak az út végén tapasztal meg, addig pedig csak egyik furcsaság csábítja tovább a másikhoz.

A faluban élő, röpke beállításokban megjelenő nehézkes vénasszony, akiről már száz év előtti öreg könyvek is beszámolnak, fiatal emberek vérét szívja. A vámpír ezúttal ösnyaként, szépségen és erotikán túllépett absztrakt, öncélú nőiségként jelenik meg, s nem mint démonikus csábító. A dreyeri nőrem a rontás boszorkányszellemét képviseli, és nem az erotikus felszabadítás vámpírszellemét. Hervadó, szenvedő nőket látunk, s nem váratlanul vibrálóvá, attraktívvá váló, aktivizált vampokat. A fiatalokból élő öreg képe a fordítottja Kosztolányi Pacsirtájának: az öregekből élő fiatalnak. Mindegy, hogy Pacsirtát vámpírnak vagy boszorkánynak nevezzük, mert itt a fantasztikum már csak visszaköszönő emlék, de Dreyer filmje is ebbe az irányba halad. A vadul burjánzó természeti idill és a nosztalgia tárgyának is alkalmas tradicionális falusi élet fölött uralkodik, háttérben álló titkos mozgatóként, a boszorkány. Az élet kivonja tőkéjét az egyéniség bankjából, az öl sírrá változik. A valóság társadalmi képéből kimaradt erővel élni már nem, csak visszaélni képes boszorkányok fordítva használják a gyógyító képességet, visszaélnak vele, ők az ártó gyógyítók. A nagy adag orvosság méreg lehet, s a gyógyítók a gyógyítás fordítottját is művelhetik. A szülő erő megfordítása elzárja az élet forrásait.

A boszorkányos éjek obszcenitástól vagy rettegéstől részeg élményei, akárcsak az álmok, olyan valótlan árnyékvilágba merítik alá a passzív érzéket, melyben a kép és az élmény nem szüli meg a biztos valóságot, a megbízható tény, amelyre építeni lehet. A benyomások játszanak velünk. A Dreyer-film magányos kószálója sokkal alaktalanabb világban jár, mint a triviális vámpírfilmek harcos vámpírológusa. Élet és halál, álom és ébrenlét határai elmosódnak. Az öreg kaszás a révnél éppúgy a végső határ oldó és hívogató vonzását képviseli, akárcsak a lehulló esthomály. A kétségbeesett atya, az éjszakai látogató, bezárt ajtón át lép be, mintha az álom ébredés lenne az éberséghez képest, az érzékenység ébredése. A film kószálója labirintus nélküli labirintikus mozgást végez, mely magát az ürességet, a korlátlanyságot teszi labirintussá. Különös lények népesítik be a visszavett születés, az elrabolt jövő, a hiányzó öntevékenység boszorkányos árnyékvilágát. Elszabadult fantomok, szubsztanciátlan alakok, vámpír szolgálak valósággá szerveződni nem tudó, elvékonyodott létformái veszik körül a bolyongót. A csűrben árnyak ropják gépies táncukat. Reggel visszaül a kispadon várakozó tulajdonosa mellé egy kószó árny. A báb és az árnyék a konvencionális horrorfilmben is a szabadság hiányára utalnak. A boszorkányfilmek szektái is közties világot állítanak szembe a társadalommal, mely utóbbi csak annyiban eleven, amennyiben mindenki a saját ügyei után szalad szabadon. Árnyak suhannak, megfoghatatlan lények lépdelnek a mezőn, s ez azért fontos, mert a magányos kószáló is rokonuk, amennyiben nem avatkozik bele az események folyásába, ahogyan a mozinéző is a szemlélt árnyak rokona, következmények nélküli ember, takaréklángon, mert őt is elválasztja a kamera az ábrázolt világtól, mint a film hőst a gyámsortalanság, a magány és a boszorkányság. A film hősenek azonban, a nézővel ellentétben, van esélye: az első tett, a beavatkozás, szétfoszlatja az árnyékokat és testet ad a világnak. El kell venni az emberevő árnyaktól, képlékeny kép-lényektől a parazita kölcsönletet, és ezzel megerősíteni a valóság valóságosságát, melyben cserében a szerelem „csodája” marad meg majd a fantasztikus csodák emlékeként.

A szemlélőből, a filmbe delegált nézőből kiválik saját árnya, kísértetmása, így éli meg az élőhalált. Az önmagával szembe kerülő reflexív lény, ki nem tudja átadni magát, mert önmaga számára probléma, világok közötti világok vándora, párhuzamos lehetőség univerzumokat átfogó léttérkép rajzolója, mindent átélhet, és mindennek ellentétét is átélheti. Az életet is csak szemléli, s ezért a meg nem élt életet éppolyan realitásként tapasztalja, mint a valóságot. A kósza árny viszontlátja magát, az árnyember a valódit, a koporsóban. A koporsóból kinéző és a koporsóba betekintő tekintet egyenrangúak. A valódi élet gátoltsága, eltemetettsége adja az árnyékélet feltámadottsága elevenségét. Az áttetsző lény gyászolja az anyagot, az árny a létet. Az élőhalál képközeli, képrokon, képletes azaz kísérteties világában az igazi élet van eltemetve.

Ha a boszorkány a megfordított, visszavett szülés réme, akkor az atyának nem öröksége az anyaszülte lét. A lányait elvesztő atya ódon házban él, bekerítve a természettől és sakkban tartva a rosszindulatú, mert túl közeli túlvilágtól. A démoni anyarém nem adja át a világot a szociális beavatásnak. A lényeket az öntevékenység számára fel nem szabadító és a jövőnek ki nem adó nővilág boszorkányos hatalma a szociális beavatás ellenprincípiuma, ezért anti-erotikus, mert az erotikus szocializáció a kulturális szocializáció bevezető, felszabadító ereje. Dreyer boszorkánya nem a hatalmas ragadozó nagyságát jeleníti meg, mint a triviális vámpírok, inkább passzívan növényi, mint aktívan animális. Bénító hatalma nem az aktivitás által gyűr le, hanem a passzivitás hatalmát szegezve szembe minden aktivitással, a történéseit a cselekvéssel, nem engedve kilépni az ősrétség közegeiből. Dario Argento boszorkánya lesz hasonló a *Suspiria* című filmben, a száz éves élőhalott, ki a balettskola lányainak fiatalságát fogyasztva tengeti áléletét.

Egy kétségbeesett apa fordul a hóshöz, elkötelezett az elkötelezetlenhez, kötött a kószalóhoz, segítségét kérve. Az apa a lehetséges csábító segítségét kéri, a szülő a szeretőjelölt szövetségese, mert ezúttal tőle mint nevelőtől is úgy veszi el leányait a boszorkány – az öncélú nőiség, a mohó és elnyelő, jövőt tagadó eredet képviselője –, ahogyan a konvencionális szerelmi történetekben a szülők tartják vissza és veszik el a lányt a szeretőtől. A családfő kéri a kívülről jött ember, az idegen segítségét, az apa és a kéréjelölt képviselik a szociális érintkezés és a közös világ érdekét, míg a boszorkány valamilyen elnyelő princípiumot, az aszociális vitalitás siri éjjelét, mely az én és a világ közé áll, bekebelez egy kiürített, kiszívott árnyékvilágba, nem engedi élni az apa két lányát, visszatartja a szerelemtől és világtól a lehetséges menyasszonyokat, ahogyan a mesék boszorkánya is, aki ketrecbe zárja és baromfiként akarja felfalni a kisfiút és kislányt, nem engedi teremni, gyümölcsöt hozni az élet fáját. A boszorkány gyakran a sátán szeretője: a boszorkány és a sátán az élettől elrabló rettenetes szülők, a fantasy-beli segítő, támogató hatalmak, varázslók és tündérek negatív előképei.

LeSage hősnének, aki szintén voyeur, büszkén mutogatja művét a sátán: a szenvedélyek munkáját. Itt csak boszorkánymunkát látunk, pislákoló életet, fojtó, lefokozó indulatokat. A populáris vámpírfilmekben a vámpírmunka e tekintetben a sátánmunkánál is erőteljesebb felfokozást képvisel, a tomboló akarat gátlástalanságának és a vágy örök éhségének a kívánságok aprópénzére váltott, infláló felszabadítását. Dreyer filmjében ezzel szemben gyászos, füledt lányszobába lépünk, ahol rossz álmokban fetregő beteges nőt találunk. Később, mint egy Füssli-képen, úgy fekszik az alvajáró nő, kifordult tagokkal, a vén boszorka ölében. Az elveszett lány arcán obszcénné lesz a bánat, míg húga – Sybille Schmitz – arcán a szo-

rongás kifejezéseinek átrendeződéséből formálódott rebbenékeny figyelmesség és bámulat áhítattá és tiszteletté válik, mely elmereng a lét sérülékeny bonyolultsága fölött, amelyben olyan könnyű kárt tenni.

A boszorka sátánszolga, de ez nagyobb hatalmat jelent, mint a zombiszzerű vámpírszolgáké. Sybille Schmitz, a dekadens szűz, rabként kikötve, feszület nélkül megfeszített a koporsó felett. A fiatalok tehetetlensége az öregek ereje, a szerelem tehetetlensége a halál ereje. Az ifjú nő a nőiesség-zabáló ősanyai férfinő, a sátánszolga antinő túsza mindaddig, míg a Allan Grey (Julian West) ki nem lép érte a puszta tekintet, a szemlélődő distancia innenső túlvilágának önmagát tehetetlenségre ítélő rabságából. Mintha a mozinézőnek úgy megtetszenék Sybille Schmitz, hogy végül – a vágy által átlényegítve – betörne, megmenteni őt, a mozi-vászonra. A szemlélődő szeretővé, voyeurból megmentővé előlépett hős a révész csónakján tér vissza párjával, alaktalan ködökből kibontakozva, a part és a fény felé. Azt is mondhatnánk végül, hogy a gonosz varázslat maga a család, amelyben az anyai és apai funkciók nem ellenőrzik és korrigálják egymást. A Dreyer-film boszorkányvilága az „apátlan társadalom”, melyben összeomlott a szülők hagyományos munkamegosztása, mely szerint a nő a család érzelmi, a férfi pedig instrumentális vezetője, és ez a kulturális katasztrófa egyelőre nem vezetett új, fenntartható, produktív együttélési mintákhoz. A válság e pontján a nő részéről az erotikus image, a férfi részéről pedig a szelf omlik össze. Ezért kószáló a film hőse: keresi a nő elveszett varázsát és a maga elveszett szelfjét.

1.10.2. A démon felidézése (Jacques Tourneur: Curse of the Demon, 1957)

Az éjszakába alagutat vág a rohanó autó reflektorfénye. A technikai miliő lakói által nemlétezőnek nyilvánított erők bukkannak fel a meglódult éjszaka fekete lyukában. Előbb csak a fák ágai csapkodnak és kapkodnak felénk, később felmagasodik a fák fölött a súlyos és könnyörtelen, rút démon.

A Karswell (Niall MacGinnis) démonkultuszáról leleplező cikket írt tudós rohan bocsánatot kérni a boszorkánymesterhez. Némely dolgot könnyebb mozgásba hozni, mint leállítani, magyarázza a gunyoros Karswell, s a rém végül eltapossa a szekta kivizsgálásával megbízott tudóst. A halál kétértelmű marad, mert a menekülő tudós autója kidöntött egy villanyoszlopot, s a rendőri logika szerint az áram ütötte agyon az áldozatot, csak a beavatott tekintet, az áldozat rémületét verifikáló filmszem látta a démont. A horrorfilmben a felvilágosodás ismét csak nem más, mint modernizált obskurantizmus. Az obskurus felvilágosodással, az elhárító mechanizmussá lett triviális racionalizmussal az ismeretlent, a kimondatlant, az uralhatatlant és átfoghatatlant látni merő beavatott tekintet rizikóvállalását állítja szembe a gonosz mitológiája. Dr. John Holden (Dana Andrews), az ügy további kivizsgálásával megbízott pszichológus, az ismeretlen hatalmakat elkéve elismerő első áldozathoz hasonló merev nézeteket képvisel. Az Amerikából átkelő John a repülőgépen ismerkedik meg elhunyt elődje unokahúgával. Joanna (Peggy Cummins) óvónő, érzékenyebb és nyitottabb, mint a tudós, ki Karswellt ártalmatlan bolondnak véli. A szkepszis az egyetlen helyes tudományos magatartás, fejtegeti John, szkepszise azonban nem áll erős lábakon: „Ha a világot valóban démonok uralják, legjobb mindent azonnal feladni.” De miért lenne igazabb a tündérmese a démonmesénél?

S miért lenne kevésbé tündérmese saját hatalmunk idealizálása, mint a felülvigyázó, gondoskodó baráti hatalmaké?

Huszonnycadikán, azaz három nap múlva este tízkor vége az életének, jósolja Karswell Johnnak. A varázskönyvet védelmező macska párduccá válik Karswell könyvtárában. Átváltozások jelzik előre a katasztrófákat. A boszorkánymester vihart idéz fel, s a modern tudós az erdőben közelgő fény- és füstgomoly elől menekül. Végre felébred benne az ősi és gyermeki természetérzés, mely az óvónőtől kezdettől sem volt idegen. Vad rohanás a láthatatlan lény lábnyomai elől, menekülés a sötétségben a sötétség elől, félve, hogy testet ölt. Miután John találkozott a láthatatlan fenyegetéssel, az idegen jelenléttel, a rendőrök képviselik a szkepszist, melynek eddig ő volt a megtestesítője. A Scotland Yard csak megfigyelhető dolgokkal, ellenőrizhető tényekkel foglalkozik. A hit azonban e filmekben életfontosságú előtűdás. A hitetlenség azt jelenti, hogy nem akarnak foglalkozni bizonyos problémákkal, tudásuk a kellemetlen – mert tudásrendszerükben értelmezhetetlen – problémákról való tudni nem akarás. A rendőri pozitívizmus felébreszti az emberben a tudós kutatót, a tudásrendszer rendőrért, még nagyobb pozitivistát. Az elbizonytalanodott, ingadozó John szégyelli magát, a pánikot, a félelmet a láthatatlantól, az érzésekre való hallgatást. Ilyesmivel valóban nem lehet rendőrhöz fordulni, de lehet egy nőhöz, még inkább egy óvónőhöz: Joanna a megfelelő partner. A bennünket és világunkat átfogóval, ezért számunkra átfoghatatlannal szemben csak az egész ember összeszedettségének befogadó kapacitása segítene, nem az egyoldalúan képzett szakember háritó szűkkeblősége. Hősünk, aki gyermekként félt a sötétben, azért lett pszichológus, hogy legyőzze szorongásait. De nem a sötétséget győzte le, csak a sötétség tudatát. A gyermekhez képest minden felnőtt egyoldalú, leépült már, megszabadult az érzékenység kinjatól, de az óvónő megőrizte közelségét a gyermeki világhoz. A tudós csak ért, az asszony viszont érez, s az óvónő szerencsére nem tudós nő. „A mi kötelességünk azt hinni, hogy a jó a rossz és a rossz a jó.” – vallja a pszichológus által vizsgált szektás. A pszichológus világában a rossz, a boszorkánymesterében a jó minősül illúzióknak. Csak az óvónő látja mindkettőt. A felezett érzékenység félvilágaiban, az értelemmentes értelem és az értelemmentes érzélem ellentett hiánybetegségeiben, a doktrinér racionalizmus és az ösztönfelszabadító iszonyat világaiban, ki nem egyensúlyozott, egyoldalú erők uralkodnak. Szürke köznapiság és sötét kaland. Banalitás és bestialitás. A kaland nem tud szép lenni, a jó pedig unalmas.

Kiderül, hogy a boszorkánymester miként kerítette hatalmába Johnt, s hogyan irányítja sorsát. (Az irányított sors a balsors, s a szabadon rögtönzött sors a jószors). Az átok vonzza a démont, az átkot pedig jelek hordozzák. Az átok a jelek csele, vannak olyan jelek, melyek ajándéknak látszanak, az ember azt hiszi, hogy adtak neki valamit, pedig ez a valami, amit kapott, idegen tulajdonba veszi őt, kifosztja, csapolja életét. A gonosz üzenete, ajándéka, sőt neve is, önkényuralmi szimbólum. A szervezetek funkcionárius-forgalma éppúgy örök adóssá teszi az embert, mint a pénzforgalom: rabbá. Vissza kell juttatni a varázslóhoz a névjegyet, mely a láthatatlan tintával felírt formula hatalmával uralja John életét és halálát. Éjszakába fűrődő fény-nyíl a vonat, csattogva zakatoló, remegő mikrokozmosz a nagy sötétség mélyére vetett fényes kisvilág. Most már Karswell is menekül, nem akarja elfogadni a cédulát, melyet hősünk végül visszacsempész hozzá. Most már a menekülő Karswellt üldözi, gúnyolja a cédula. Az átok terének görbülete végül célzottá teszi a célzót, az átok utoléri felszabadítóját: a gonosz minden pökhendi és nagyralátó világalapítása így ér véget. A boszorkánymester

már csak egy szegény ember, aki futva mentené az életét. Előbb John lett a cédula által Karswell játékszere, most már az utóbbi is a cédula játékszere. Vonat szuszog, baljós felhő gyülekezik a vasúti pálya felett. A katasztrófa pillanatában a rohanó vonat a fölötte lebegő rém részévé válik, s a rendőrök majd csak egy elütött hullát, vasúti halottat találnak a síneken.

John újra elindul hogy megvizsgálja a történeteket. Joanna visszatartja: „Talán jobb lenne nem tudni...” John otthagyja a nőt, de megtorpan, visszatér. „Igaz van, talán jobb nem tudni.” Karon fogva indulnak tovább. Az érzés magasabb tudásként és az együttérzés magasabb érzésként jelenik meg. Amit bizonyosan érzünk, azt nem azért nem fontos tudni, mert menekülnénk a tudás elől, hanem mert érzésszerűen már tudjuk, s mert a tudás kapacitása nem versenghet az érzésével. Amit tudni lehet, azt természetesen érdemes is megtudni, amit azonban nem lehet tudni, még mindig érezhetjük. A horrorfilm nem trónfosztja a tudást, csupán másodlagos érzéknek minősíti. Azaz pontosabban, társadalmi rangját tekintve talán másodlagos, de létszerűen elsődleges érzékenységgé fogja fel. Nem valamilyen irracionális áltudást állít szembe a rációval, csak az érzés jogait védelmezi, minden lehetséges tudás forrásaként. Eredeti, saját és autentikus, egyszeri, egyéni és szabad életet csak az előérzetek és megérzések, az életet átfogóan értelmező, előlegező ráérzések, sejtelmek alapján lehet alakítani: míg ezzel szemben a lassan minden életvonatkozásunkat ellenőrző, szakmai ellenőrzés alá helyező gondozók és segítők használt gyári embert, tanácson élő, előre gyártott életű lényt fabrikálnak belőlünk, futószalagon. A horrorfilm a kreativitás rizikóját védelmezi a szakbarbár kultúrterrorral és az embergyári lélekegységesséssel szemben.

A boszorkánymester ellen fordul boszorkánysága: Karswell olyan erőt hoz mozgásba, amelyet nem kontrollál. Ez a fordulópont, a boszorkánymesteri gög nem annyira tragédiája, mint inkább csúfos bűnhődése, a civilizáció bűnbeesésének fantasztikus tükörképe, ez az a pont, ahol megtörténik a fordulat: a használó az eszköze és többé nem az eszköz a használóé. Látjuk a szektatagot, a boszorkányság áldozatát: kataton beteg, merev báb, élő hússzobor, szellemtelen dologember, félelemmel és tehetetlenséggel töltött zsák. A „tedd ide – tedd oda” emberek világa a boszorkánymester műve. Az istenek a tehetség, az alkotás, a fejlődés, a démonok a tehetetlenség, passzivitás, receptivitás világának szellemei. Karswell a film elején showman, gyermekeket szórakoztató bohóc; végül láthatjuk, hova vezet az örök show, az örök gyermekség, a szórakozás. Nem a gonosz erők léte a kérdés a boszorkánymester ellen fordult mágia történeteiben, hanem felidézésük, ébresztésük joga. A boszorkánymester is egyfajta hímnemű óvónő, aki örök gyermekeket csinál belőlünk, míg Joanna, a jó óvónő avagy az óvó, vigyázó nő a felnőttség felé vezet.

1.10.3. Megszállottság és ördögűzés (William Friedkin: *The Exorcist*, 1973)

Elárulás

A nyugati tekintetet vonzza az ezeregyéjszakai világ, melyben azonban csak az esemény lekéssett tanúja lehet. Ez a világ el tudja altatni, palackba tudja zárni, féken tudja tartani a démont, megfékezésére olyan eszközei vannak, melyeket a nyugati kultúra nem ismer, ezért az utóbbi sterilizálja vagy likvidálja az előbbi által megőrzött erőket, a nagyság eszméjét vagy a hit rajongását stb. A sterilizált kultúra inkább élmény- mint tudásszomja, a nyugati

kíváncsiság okvetetlenkedése keleten üldözi a démont, az általa keleten felébresztett démon azonban a saját hátszágában üt rajta. Mindenki fut a keleti démon után, állítólag azért, hogy megfékezze, ő azonban utánunk fut, hogy démonizáljon. Így válnak az állítólagos gonosz megfékezésére indított vállalkozásaink a leggonoszabb erők újjászületési formáivá. Miközben azt hisszük, hogy megöltük, valójában mi szüljük meg a gonoszt, amit pedig megöltünk, nem a gonosz volt, hanem az idegen, melyet megtámadtunk, mielőtt megértettük volna. A piszok olyan anyag, amely nincs a maga helyén, pl. a szőnyegen piszok, a kertben azonban termőföld lenne. Nem lehet-e vajon, hogy az állítólagos gonosz is csak olyan szellem, amely nincs a maga helyén? Megjártsszuk, képmutatóan prédikáljuk a türelmet, de ha megnéznénk, mi az, amit kultúránk türelmetlenül, fanatikusként, obskurusként és ki tudja még milyen stigmákkal ellátva – nehéz követni az iramot – elutasít, kiderülne, hogy mindez, amit megszarolnak, blokádnál helyeznek, üldöznek és megbélyegeznek, valójában nem más, mint az összes többi kultúra, melyek külön-külön elfogadhatatlanok a nyugati ember számára, azaz elfogadhatatlanok, amíg önazonosak, csak a new age giccses véglegesébe vagy a nevenséges és hígvelejű multikulti-turmixba hamisítva békél meg velük a nyugati kultúrzsandár birodalmi szelleme. A nyugati ember folklórként, babonaként vagy fanatizmusként tekint minden más szellemet, az elvetett szellem azonban bosszút áll, megszáll bennünket. Kulturális paranoiánk működésének lényegéhez tartozik, hogy a magunk elé festett hazug rémképek védekezés címén valóban felébresztik és realizálják bennünk pontosan azokat az erőket, melyeket hazug propagandánk, érdekorientált elfogultságuk, kulturális és faji előítéleteink tulajdonítanak az ellenféllel stilizált idegennek. A megrágalmazott, megtámadott, elvetett, kiirtásra ítélt szellem saját kultúránk ellen lázadó részünk kifejezési formájaként kínálkozik, rajtunk üt saját kultúránkban, már bennünk dolgozik, negatívumként, míg saját kultúrájában, ahol negatív oldala is egy pozitív kibontakozás hajtóereje lehetne, kiirtani igyekszik őt politikai, katonai és kulturális intervenciónk. Torzulásunk kettős: az, ami az idegen szellemből tükröződik bennünk, magunk elleni lázadásunk kifejezési formája, az pedig, amivé paranoiánk stilizálja az idegen szellemet, szintén beépül viselkedésünkbe, politikai és kulturális imperializmusunk fegyverzeteként. A Kelet azonban, miközben a nyugati politika hideg és meleg háborúkat indít ellene, a filmeseket mind jobban faszcinálja.

Az *Exorcist* cselekménye Észak-Irakban indul. Sivatagi naplementét, felszínre kerülő ősi városokat látunk. Idegen dallamok vezetnek be a cselekménynek metafizikai keretet adó egzotikus világba. Az iszlám dallamvilága felidézi a fenséges tisztelete mint szenvedélyes kötöttség melankóliáját. A látványvilág két szinten közelít rá a cselekmény problematikájára. Előbb a homokba temetett város romlabirintusában bolyongunk, majd, a keretcselekmény hőstét, Merrin atyát (Max von Sydow) követve, keskeny réssel kell szembenézni, melyen át a föld alatti világ, a halál birodalma kiköpi vagy megszüli a démon kőbe faragott képét. A rés csak a kapu kapuja e pillanatban, és a kép a kapu. A kő-gonosz megjelenésekor megdermed az órainga, s Merrin atyát szívroham, majd baleset fenyegeti. A gonosz, a katasztrófa, a veszély állapota a rémet szülő kozmikus és tellurikus öl izgalmi állapotaként indítja a cselekményt. Merrin atya, aki papként a törvényadást, az erkölcsi törvény követeléseit képviseli, archeológusként pedig a szükségszerűségek olvasását és megfejtését, hosszú útra indul, felkeresi a démon szobrát, s szembenéz vele a sivatagi romváros felett.

A cselekmény a szorgos és prózai jelenvaló világ átlagemberei körében folytatódik, Washingtonban, a bolygó túlsó felén. Az érem másik oldala: a bolygó másik oldalán.

Pólusok szembesítése állítja fel, mintegy metafizikai cirkusz sátraként, a cselekmény szemantikai terét. A köznapi morál képe az erkölcs metafizikája után. A szokások rendje, a sejtett vagy kinyilatkoztatott, de nem követett törvények szellemével szembeállítva. Az emberek néha szeretnének hinni a hitnek, de csak a tényeknek tudnak hinni. A hit csak a végtelenre és elérhetetlenre törő vágy melankólikus vágya, míg a tudás csak megszállottság a banális kívánság túl közeli, toladó tárgya által.

A keresztény Szűzanya a nyugati tömegkultúrában kettéválik ördögi szűzre és prózai anyára. Az anya olyannyira prózai, hogy nem ő szüli meg az ördögi szüzet, a szűz kell hogy megszüljön magából, a pokol nyíló ölének hideg démonnöjeként, az ördögöt. Kettejük viszonyában, a duplán ambivalens vágygal pingpongozó terméketlen munkamegosztásukban, a modern nő két aspektusa, a prózai munkás és a tomboló démon, a karriernő és a promizkuusnő egyaránt problematikus, a lényeg, a nőesség esztétikai és etikai essenciája még a kettő együttesében sem valósul meg. Míg a klasszikus kalandfilmben a nő éri el, hogy a férfi megmosakodjék, letelepedjék és ne öljön, az *Exorcist* cselekményében a férfiak harcolnak a szétesett mivoltában destruktív részösztönöket felszabadító nő pacifikálásáért. A modern mitológiában Pandóra szelencéje maga Pandóra. A nemileg érett szűzlány képét a megszállottság képének dramatizálását szolgáló előzetes „megtisztítás”, a tisztaság felfokozásának szándéka kedves naiv babává stilizálja. A továbbiakban bekövetkező drámai válság a nő képének dacos önmegrágalmazásaként értelmezhető: az első menstruáció szemérmesen titkosított érési válságát nyilvános bevizelés pótolja. A női nem mint vérző nem szimbolikáját, a véráldozatot hozó húsnak az anyaság felvállalását előrejelző természetes stigmáját az új horror átváltja egy exhibicionisztikus, szadista ejakulációs szimbolikára. A szűzi fehér hálóingében a party vendégei közé belibegő lány egyszerre a szőnyegre vizel. A lélek és kultúra nyelvéről az anyag és test nyelvére tér át, megtér az alacsonyabbhoz, urethrális köldökzsinórral kapcsolódik a földhöz és a mélyhez, kihívóan provokálva az anyja körül összegyűlt polgári művészvilágot. A szellemtelenséget hirdeti a szellem embereinek, a formátlanság, a deformáció kultuszát állítva szembe minden formanyelvvel. A szépnem, mely esztétikai önkiképzésében is megjelenítette a vállalt pacifikatórikus funkciót, most rútként stilizálja magát, s agresszív, fenyegető módon lép fel. „Meghalsz.” – mondja a kislány a filmrendezőnek, aki valóban csakhamar elpusztul.

Az *Exorcist* úgy indul, mint a híres Sirk-anyamelodráma, az *Imitation of Life*, melyben még küzd egymással a hivatási szerep és az anyaszerep, s a középosztály kultúrájában a hivatási szerep győz, míg a néger cselédasszony, s a parakultúra őrzi az anyaszerepet, mely a világ, a lélek öreként jelenik meg. A melodrámban még a proletár anya győz, s vele az élet és a kultúra megújulásának lehetősége is visszatér az „imitációk” világába, mely minden jószándék és becsületes igyekezet mellett is hideg marad. A fekete anya „sötét győzelme” ugyanolyan tragikus, mint a *Dark Victory* című filmben egykor Bette Davis halálos betegsége. Anyává válni ugyanolyan tragikus, mint lemaradni róla. Maga az anyaság a halálos betegség, a sötét győzelem. Az új film viszont azt a világot mutatja be, amely megoldotta ezt a megoldhatatlan problémát, kiküszöbölte a „lehetetlen anyaságot”. A tökéletesült imitációk világát látjuk, mely kiküszöbölte a „lehetetlen reálisnak” még vágyát is. Az *Imitation of Life* anyafigurája lélekhozó heroina, az *Exorcist* anyaalakja társadalomszervező ikon.

Az anya színésznő, akit egy harcos jelenet forgatásakor látunk, amint tüntetésen szónokol és tömegeket vezet. Az életnek értelmet adó téma a tömeg, a munka, és az élet formája a cso-

port. A hagyományos elbeszélés legkedveltebb témája a rajongás és halasztás által átélkesített szerelmi egyesülésért való harc. Az *Exorcist* hősei a testi közösülés radikálisabb rokonaként felfogott lelki azonosulás, mint démonikus belső egyesülés, és terméke, a kártékony, iszonyatos, fenyegető egység ellen harcolnak. A régi vágy, a telhetetlen vágy mint szenvedélyes kötöttség, egy más testet és lelket akar csatolni és megszállni, míg a modern iszonyat a test és lélek finnyás magányának őrzéseként, a megszálló és csatoló erővel szembeni immunreakcióként jelenik meg e filmben. Talán ugyanarról kapunk most negatív képet, amiről a korábbi narratív rendszerek pozitívat adtak: a testi-lelki egyesülésről, felajánkozásról és befogadásról? A cselekmény kiindulópontján a nemek elszakadtak és elszigetelődtek egymástól. Az egyén – az anya – a másik egyén, a hagyományos, életre szóló társ, az intim partner – az eltűnt apa – helyett a csoporttal egyesül. A társ helyére lép a csoport, s a szex helyére a munka. Az apa helyére a team, a magánélet helyére a team-munka. A puritán megjelenésű, fáradt, hervadt nő nem nélküli csoportlénnyé válik, aki a nemi varázs jelei helyett a megbízható dolgozó jegyeit domborítja ki. Nagy ház, kis háztartás: a kísértetfilmek magánya. (Már az *Imitation of Life* egyébként még szellősen elegáns, pasztellan otthonos házában is nyugtalanság lakott, a sikertörekvésekért a boldogságtörekvések sikertelenségével fizettek, s anya és lánya konkuráltak a szerelemért.) A kísértetfilmekben a házat szállja meg a gonosz, itt a testet, mint a lélek házat. A kislány titkos haragja joggal irányul a filmrendező ellen, mert a film fosztja meg az anyai melegségtől, nem a kívánatos anya körüli férfiak szerelme. A sikeres ember életének súlypontja imaginárius világba tevődik át, cserben hagyja a reális partnereket, akiknek ily módon fantomokkal kellene konkurálniuk. A megszállott kislány szobájában nagy hideg van és nagy mocskok. Az anyaság, a narratív rendszer anyakép-öröksége értelmében: valami módon szűz a világtól, sokkal inkább a világtól, mint a szextől. Nem lehet egyszerre, női harcosként, az egész világ számára lenni, s a gyermeke számára mégis egész világ lenni. Az egyiknek mindent kell adni, s a másik fronton menteni ami menthető; a kislány ez a második front. A harcos strapanó lelkiismeretes, szerető anya, de számára mégsem ez a „fő csapás iránya”. Persze épp ettől lesz a kislány is harcosnő, még harcosabb. A megszállottság beavatási válságnak is tekinthető. A kislány a gyermekkor és felnőttég határára ébred, hogy rendelkezésre kell állni, engedni kell, médiummá lenni, betagoledni. Erők tolonganak életünk láthatárán, melyek igényt tartanak ránk. A megszállottság bizonyítéka, halljuk, hogy az ember a maga és övéi számára ismeretlen nyelven beszél. Regan (Linda Blair) latinul és franciául kezd beszélni, de az ajkán elhangzó obszcén szókinccs az ő számára is ismeretlen nyelv (az egy nemzedékkel későbbi tinédzser-horrorban már korántsem hat így, ott ez a „sikk”, az új generáció természetes nyelve). A démonizált gyermek idegennyelvűsége jelzi, hogy az apparátusok használják használóikat, olyan erők szállják meg az embert, amelyek rá tudják őt kényszeríteni, hogy számára ismeretlen és idegen impulzusokat továbbítson. A túldinamizált világban élő ember túl nagy tanulási, utánzási, normakövetési készsége permanens kaméleoni örületté válik. Már csak a szakadatlan önmehtagadás versenyében egyesülhetünk.

Az anya a hatékonyság nélküli, formális segítő, az eltűnt, távoli, tengeren túli apa pedig a mehtagadó, feladata elől menekülő segítő. A segítők eme kettős kudarca közepette az orvosok a szakosodott, specializált, társadalmasult segítő-üzem képviselőiként lépnek fel. A *Rémálom 3*-ban a kórház fölél magasodó Freddy Krueger, a rém fűzi fel a testeket, kebelezi és fogja be a függés, a megkínztatás a heteronómia hálójába, mint itt maguk az orvosok.

A kórházi képsor a kis test abszurd és rettenetes megkínzása: átvilágítják, vajúknak benne, megcsapolják, monstrem gépek keresztjére feszítik, s a szaknyelv által törik kerékbe. Csak az egyén megoldása egyéni, a szakember csak szakmája megoldásait ismeri, típusbajokat, s a testi és lelki gép defektjeit, melyeket a normához való hozzáigazítás által kell korrigálni. A norma éppolyan ostromló, megszálló erő, mint a démoni abnormalitás. A szakember, aki csak részrendszereket ismer és gondoz, olyan megoldásokat nyújt az egyik részrendszernek (mely lehet testi szerv, társadalmi szerep vagy lelki konfliktus), melyet a másik részrendszernek kell megfizetnie. Kegyetlenül oldja meg mindenki a maga és csak a maga feladatát, s nem akar tudni a megoldás áráról; a specialisták nem ismernek figyelmet és könyörületet.

Az egész embernek egész emberhez való viszonyát e filmben a papok képviselik, nekik is súlyos konfliktusok közepette kell, nagy nehezen és áron, e lételemettségét újra felismerniük. Talán erre tanít a démon, aki egy olyan korból érkezik, amikor még minden egészben volt, nem darabolták fel specializált, fizetett szolgáltatásokra az iparosított érzékeket (miközben nagyobb részük veszendőbe ment).

Tombolás

Az elárvulás által teremtett űrt a tombolás tölti ki új tartalommal. Mielőtt a kislány bevizel és megfenyegeti a filmrendezőt, a vendégsereg által körülvevett pap élveteg, könnyed, világias dalt ad elő a zongorán. Ilyen dalokat intonál a katasztrófafilmek zenekara az ütközés vagy robbanás előtt. A cselekmény ezt a showman-papot leváltja, s szenvedő tragikus figurát állít helyére, ám mivel az utóbbi, a korszerűtlen pap belepusztul a problémamegoldásba, végül is a „korszerű” tiszteletes marad a színen életképesként (viszont ő az, aki nem tudja biztosítani a világ életképességét).

„Anyá, mi történik velem?” – kérdi Regan a party-incidens után. A bevizelést követi az első roham: a kislány részeges vén lumpennőt idéző obszcén ajánlatokkal támad orvosára. Később felsebzi altestét, s megtámadott anyja arcát bemocskolja vérével. „Nyalj ki!” A kislányt követően a szekrény is az asszonyra támad, egyik olyan váratlanul alakul szörnyűvé, mint a másik.

Regan a papot zöld epével hányja le. Az orvost, a test emberét megkísértette, a papot, a lélek emberét bemocskolja. A megszállott a vágy és gyűlölet nyelvét beszéli. A testi megszállottság, ismert és elfogadott formája szerint: vágy, erotika. Regan fokozódó aktivitása azonban az obszcén ajánlatoktól a gyilkosságokig terjed. Az obszcén gesztusok és a gyilkosságok egyazon izgalmi állapot árnyalataiként tüntetik fel a szexualitást és a destrukciót. A tárgyak mind vadabb vitustánca veszi körül a kislányt, mint a rendtelenség, a világtörvény kikökenése, tér és idő defektje középpontját, a bajok tengelyét. Végül felszakadozó testtel emelkedik fel az ágyról, így lebeg a levegőben.

A démon megjelenhet az áldozat képében. Terence Fisher: *Az ördög menyasszonya* című filmjében a veszélyeztetett kislány képét öltő démon próbálja kicsalogatni az anyát a védelő mágikus körből. Hogyan nyilvánulhat meg az áldozat, ha a démon uralma alatt sínylődik az elrabolt test? Terence Fisher hősei felismerik a gonoszt a jó burkában, képében. Hasonló a megoldás Mario Bava *La maschera del demonio* című filmjében. Hogyan szólalhat meg a jó a gonoszban? Mióta a démon beszél, az „igazi” Regan nem jut szóhoz, hallgat. De az obszcén és kegyetlen tombolás közepette felirat jelenik meg a kislány testén: „Segítsetek!” A megnyilatkozások, a nyelvi kifejezés és a cselekedetek szintjén agresszív és

obszcén összefüggésbe integrált ember elfojtott, elnyomott, elsodort lénye, az árva és kegyetlen miliőben kifejezési és kiélési lehetőséget nem kapott identitása az önkénytelen és titkos jelek indirekt kifejezésében nyilatkozik meg. A démoni szimptomatika a neurotikus szimptomatika fordítottja. A hisztérikus kód a kötelességbe, szellembe, kultúrába integrált, az elnyomás alatt korlátozott kóddá torzult vágy mint beteg indulat indirekt kifejezése a testjelek szimptomatikájában, a démoni kód az obszcén-agresszív viszonyokba, gonosz és beteg társadalmiságba integrált, illegalitásba szorult, az érdek és az ösztön által elnyomott lélek (mint az igaz-szép-jó önbizalmát vesztett hite) indirekt kifejezési formájaként kerül előtérbe az ezredvég felé haladva. A felnőttkor határán azt sugallja a „világszellem”: légy vad és aljas, mert egyedül vagy és minden hazugság. De egy elhallgatott, visszhangtalan lélek rimánkodik belül segítségért, arra vágyva, hogy mindez ne legyen igaz. A *légy* című film záróképsora arról szól, hogy ezt a rimánkodást figyelmetlen világunkban már senki sem hallja meg, vagy véletlenül hallják meg és későn, az *Exorcist* pedig arra vél vállalkozhatni, hogy elkezdje kidolgozni eme üzenet recepcióesztétikáját. Csak az a baj, hogy időközben nőtt a hivalkodó show vérmes ingerei iránti igény, és csökkent az érzékenység.

A horrorfilmbe visszavonult csodavárás csak a rettenetes csodában tud hinni. Az ördög hozza a csodát, nem az Isten. A horror iszonyatszimbolikájába rejtett csodaigény lelki alku kifejezése: a néző felajánlja az iszony elviselését, s cserében elvárja, hogy kiszabadítsák a próza szemantikai börtönéből. Lemond a *mysterium fascinans* csodáiról és vállalja a *mysterium tremendum* csodáit, csak legyenek csodák. Lemond az igény feléről, nem kell, hogy jó csoda legyen, csak legyen legalább csoda. A próbára tevő transzcendencia régiebb, mint a munkavégző transzcendencia, a terhelő transzcendencia ősi, alapvetőbb, mint a tehermentesítő transzcendencia. A triviális igénytelenség és tolakodó hatásvadászat mögött olykor teológiai mélység, vulgáris és ősi bölcsesség is van.

Az ördög hozza a csodát, a kamasz szűz sorsa a rémes átváltozás és a férfiak mint papi lélekvezetők harcolnak az obszcén iszonyat által asszimilált lélek visszaszerzéséért. A kislány olyan obszcén-agresszív kódhoz akkulturálódik, amelyről a klasszikus kalandfilmben éppen a nők szoktatták le a férfiakat a szerelem elvonó kúrájával. A gyermek felnőttként és a nő férfiként reagál. A lány obszcén és gyilkos férfiként lép fel, a férfiak pedig, papokként, szoknyát öltenek.

A pap lélekgondozó, míg az anya, mint a filmipar embere, lélekandalító. Ha az elkövetkező világ, melynek foganása és visszaverési kísérlete az *Exorcist* története, egészében infantilis, hogy lehet gyermeke az agresszivitás és erotika tekintetében ilyen koraérett? Ez is az infantilizmus következménye, mert a felnövés nemcsak a kulturális kódok elsajátítását, hanem a kezdetben anarchikusan jelentkező agresszív és szexuális részösztönök megfegyverzését is jelenti.

Karras atya (Jason Miller), a boxoló kinézésű proletár pap, aki anyjával oroszul beszél, s akár Merrin atyát, őt is idegen dallamok veszik körül, a lepusztult, piszkos, öreg New York mélyéről érkezik. A felvilágosult középosztályi miliőben az anya nem ér rá és gyermeke magányos, a tradicionális és proletár miliőben a gyermek nem ér rá, s az anya marad magára. Ismét a kórház jelenik meg modern pokolként. A pap, aki orvoskézre adta beteg, öreg anyját, nem szabadul a lelkifurdalástól. Anyja hangján szólítja a démon a papot: „Mért teszed velem?” Máskor a metró alagútjában eltűnő halott anya után fut álmában. A fiú önálló élete e rohanó világban az anya szempontjából valóban mintegy cserbenhagyásos gázolás. A pap,

aki anyagyilkosnak érzi magát, csak a következő nemzedéknek fizetheti vissza az anyai áldozatot. Az „anyagylkosságot” nem tudja jóvátenni, a jóvátéhetetlent nem tudja megfordítani, mert már csak a sátán tesz csodákat, de felveszi a harcot a sátáni csodákkal, és megakadályoz egy apagyilkosságot. Merrin atya a tengeren túlról jön, ahol Regan apja eltűnt. Regan betegsége úgy is felfogható, mint atyacsalogató csíny, ha csak pótatyára tesz is szert vele. E pótatyá szívrohamot kap az ördögűzés során, ekkor áll elő Karras atya a maga áldozatával. „Vegyél el engem!” – ajánlkozik a démonnak, s az ebben a pillanatban megszállja a hirtelen eltorzuló arcú férfit, akinek így rémmé válása a szent áldozat. Ha a csodák az ördög csodái, akkor a csodatévő szentté válás csak a rémmé válás által lehetséges. A rém által megszállt atyai figura az ablakon kiugorva viszi magával a rémet, s adja vissza Regant az életnek. Lent a vérbe fagyott halott, fenn pedig a visszaváltozott könnyes kislány.

Karras atya kezdetben vonakodó segítőként jelenik meg. Vonakodása érthetővé válik, miután látjuk, hogy milyen áldozatot követel az igazi segítség. A pap, aki végzett pszichiáter, kezdetben orvosi tudását ajánlja fel és nem a papi érzékét. A szakembert és nem az egész embert. Az elhivatottságot a kiválasztottság helyett. Vagyis túl keveset.

Segíteni ezúttal csak akkor lehet, ha nem a ráismerési tilalom (vagy hűségtilalom) módján járunk el, mely arra tanít, hogy attól a ponttól fogva, ahol embertársunk nem identifikálható többé korábbi önmagával, kötelezettségeink sem érvényesek. Az elvtelenség és rosszindulat gúnyos és kaján szellemére alapított boszorkányos világban csak a kötelességek végtelen és feltétlen érvénye segít. A kötelességvállalás megfordíthatatlan, mint maga az idő, s mint ilyen ő az idő és a romlás világának egyetlen ellenfele. Amikor partnerünkben, társunkban nem ismerünk többé önmagára, magunkban kell megtalálni a teljesen mást. Magunkban kell meglátnunk, bevallanunk a diszkontinuitást, az idegent, a démont, így sikerül újra felvenni a kommunikációt. A démont csak magunkban érhetjük utol, amíg másokban keressük kicsűszik a kezünkől, nem sarokba szorítható. Az én: démoncsapda.

A jótett, a megtisztító tett amúgy sem lehet más, mint direkt vagy indirekt, lassú vagy gyors öngyilkosság, mert az empirikus világban semmi sem cáfolta a démon tanítását, mely szerint csak az önzés erő és csak a szenvedély kiélése igaz.

Az, hogy Karras atya a jóvátéhetetlen anyagylkosság fejében megelőz egy apagyilkosságot, annyit jelent, hogy az intim világot, a szeretet és boldogság világát, a kezdet tökéletességét, amit a mítoszok az anyához kapcsolnak, nem tudja megmenteni, nem regenerálhatja, de az apa által képviselt törvénynek érvényt szerez, ezáltal a rendet megmentheti a káosztól. Törvényt ad, nem boldogságot, evilágot ad, nem édent. Így azonban feltehetően a lány is olyan nő lesz, mint az anyja, tevékeny és nem érzékeny, és minden kezdődik előlről.

Költözik a család, menekülnek a múlt elől, nem vállalják a differenciát, a nem-identitás tapasztalatát, a rettenetes múlt jóvátéhetetlen arculatváltásait. Nem szereztek olyan erős identitást, mely megküzd az emlékekkel, vállalja a felelősséget, s tágabb akciórádiuszú s hatékonyabb egyéniségként próbálja újraintegrálni magát a negatív tapasztalatok alapján. Ez a világ nem ismer katarzist. Nemcsak a szereplők, a róluk regélő filmek sem ismerik. Életfogytiglani menekülés lesz így az élet képe. „Nem emlékszik semmire.” – mondja az anya. „Az jó.” – állapítja meg a pap, aki a frivol dalt verte ki, a katasztrófa előtt, a party-zongorán.

A jó vég lehangoló mivolta a filmnek nem hátránya, hanem előnye, a horrorfilm önmaga hitelét venné el, ha túl sokat ígérne. A klasszikus Universal-horror erotikus beavató rituálé,

ezért volt joga az ígéretesebb befejezésre. Az újabb horror azonban az egyén személyiségdeficitjét és a társadalom reménydeficitjét artikulálja.

1.10.4. Anyadeficit és szűzapa (John Boorman: *Exorcist 2.* /1977/)

A pszichoanalitikus mint szűzapa

A sátán menyasszonyában, Terence Fisher – Richard Matheson által írt – filmjében az anya, akinek gyermekét elrabolta a boszorkánymester, hogy a kakas és a bárány után őt áldozza fel az ördögnek, egyszerre különösen kezd viselkedni. Fénypárában állva különös szavakat mond, úgy szállja meg őt a Szentlélek, ahogy a sátánistákat a gonosz. Az anyametamorfózis legyőzi a gonoszmorfózist, a pokol elnyeli a sátánista szektát, s a cselekmény szereplői visszakerülnek a gonosz győzelme előtti időbe. Az *Exorcist 2*-ben ezzel szemben az anyaságdeficit hajtja előre a démonizálódást. A valódi anya itt meg sem jelenik, Gene (Louise Fletcher), a pszichológusnő, és Sharon (Kitty Winn), a nevelőnő töltik be a helyét. A „lelki-fröccsöt” ma már nem a szülő adja a gyermeknek, hanem a gyermek a pszichológusnak. Azaz: nem a szülő táplálja bele a gyermeklélekbe a kulturális érzékenység és társadalmi rend követelményeit, hanem a gyermek vallja meg a pszichológusnak a belső rendtelenséget és az ösztönök követeléseit. Nem a gyermek a rendbefogadó, hanem a pszichológus a rendtelenség befogadója. A nevelés a képességnél, a gyógyítás a képtelenségnél fogva ragadja meg a lelket. Ezért Regan (ismét Linda Blair), bár itt kezdetben semmi botrányosat nem tesz, egy iskolaszínpadon szteppelő, sikerre, csillogásra, szeretetre vágyó kislány, csak lelkibetegként és boszorkányként csinálhat drámai karriert.

Regan kezelés alatt áll. „Csak az idejét fecséreli.” – magyarázza a kislány a pszichológusnőnek. Mindez a fontoskodás csak az anya lelkiismeretének megnyugtatót szolgálja. „Hibáztatja magát, mert elvált, mert karrierre vágyik, mert soha sincs otthon.” Elidegenített, megfizetett, felosztott, specializált anyafunkciók veszik körül a kislányt. Gene a megértő, Sharon a gondozó funkció; az a lélek, ez a test öre. Együtt is elégtelenek, ezért lép fel Lamont atya (Richard Burton). A pap démónnak nevezi az ellenséget, az orvosnő lelki sérülésnek. A pap és az orvosnő, a lány tudatába alámerülve, a múlt és a képzelet szereplőivel lépve kapcsolatba, a lány lelki tájain kommunikálva az ott megnyilatkozó funkciókkal, kommunikálnak egymással és a lánnyal. Lelki csoportsex tanúi vagyunk, hármas összeolvadás, művi lelki ozmózis, az idegen bensőség titkainak hisztérikus éhsége, mint a szülői szeretet pótléka.

Mi a megszállottság? A segítő, támogató, megértő és akceptáló erők által magára hagyott ember megnyílik a terrorizáló erőknél. A palackba zárt szellem, ha elég erős, dühöng és terrorizál a száz év magány után, ha azonban elég gyenge, arra vágyik, hogy terrorizálják, mert már csak ebben érzi meg a vele való erőteljes foglalkozást, a megváltást a magánytól. Az anya, a természetes, eredeti támogató (gondozó és megértő) hiányzik, eltűnt, a család szétesett, az ebben az ürben fellépő pótapa- és pótanya-típusok számára azonban dupla munka az anyafunkciók pótkielégítő rekonstrukciója, mert az értelemmel kell mesterkélt és sterilen rekonstruálni, amit az érzék spontánul és teljességgel nyújtana. A rekonstruált szolidaritás tudománya a természetes szeretet mágiája és művészete helyett: a nehezebb, hosszabb út.

A legyőzött démon visszatérésének miliője az *Exorcist 2*-ben az anyafunkció csődje. Az anyátlanság az első rendű magány, ezért ebben az anyátlan világban a pótanya is érzéketelebb, mint a pótapa. A hiányzó anyai ősfunkció sikeresebb pótlója az anyás apa, a szoknyás férfi, a pap, akivel az apás álnya, a tudós nő, hátráltatóként áll szemben. A doktornő, aki férjétől is elvált, gyermekeit is egyedül neveli, mentegetőzve faképnél hagyja a kicsiket, a beteg gyerek előbbre való mint a saját gyerek, de a beteg gyerekekkel sem boldogul, s végül az azzal mélyebb kapcsolatra lépő pótapát is elúzi. „Nehéz egyedül élni.” – vallja az elvált asszony. A papot kérdi: „Ön nem kívánja a nőt, atyám?” – „De igen.” – feleli az szükszavúan. A nők számára a karrier és a szex az első. Lamont atya nemcsak a szexet sorolja hátrébb, a karriert is. Elutasítja főnökei ajánlatát: „Nem vagyok méltó.” Olyan új filmkultúra születik ebben az időben, amelyben a nők számára fontosabbá válik a szex, a férfiak számára a korábban kevésbé fontossá. Ám mintha az a nő, akinek fontosabb lett a szex, nem tudna olyan fontossá válni szexuálisan partnere számára.

A pótanya racionalista, a pótapa lelki atya. A férfi gonosz szellemről, a nő kedvezőtlen társadalmi hatásokról beszél. Ellentett módon értelmezik a lány örjögését. Az elmebaj munkája, véli a pótanya, a gonosz műve, állítja a pótapa. A férfi érzelem és képzelet, a nő az intézményesített praxisokban rendszerezett és kodifikált, hivatalos magyarázatok segítségével közelíti meg a kislányt. Az közös kalandra indul vele, ez kórtermekben és laboratóriumokban izolálja. A pótanya a gyermekgép műszerésze, a pótapa a gyermeklélek kísérője az út és az idő, a sors és az élet kalandjában.

A nők amazoni tábort alkotnak, s nem akarják átengedni a kislányt a férfinak. Sharon gyűlölködve acsarog Lamont atyára, Gene pedig eltiltja tőle a kislányt. Régen a család tiltotta el így a nem megfelelő udvarlótól a fiatal nőt, ahogy most az apás álnya az anyás pótapától a kislányt. Az apaszertet az új mésalliance. Magányos amazonsereg szerveződik a nőkből, a kislány azonban nem érzi jól magát. Az eltiltott szeretők kielégületlenek voltak, az apaság kalandjától eltiltott kislány beteljesületlen. Úgy szökik el az „apával”, mint a régi nők a szeretővel. A *Kramer kontra Kramer* című filmben tűnt fel, hogy az egymástól elidegenedett nemek most nem egymásnak udvarolnak, hanem a gyermeknek, az ő szeretetéért folyik a harc. Az *Exorcist 2*-ben egy idegen küzd a szülőfunkcióért, ahogyan a szeretők szoktak egymásért. Lehet, hogy szerepet játszik ebben valami nőgyűlölet vagy a nő iránti közöny, és a nőnek csak gyermekként való elfogadása. A szerelmi kristályosodás összeomlott: tán vágyik még a nőre a férfi, ámde már nem szereti. A szerelmi kristályosodás bukása, a kristályosodás megőrzése mellett, átviszi a kristályosodást a szülőfunkcióba. Az *Exorcist 1. és 2.* egyaránt a szűzapa esetei, ahhoz a mitológiához kapcsolódva, amelyet Victor Hugo vezet be a *Nyomorultakban*, az *Izlandi Han*, A nevető ember vagy A párizsi Notre Dame szörnyeivel szembeállított gyógyszerként. E pótapák a család romjaira épült team-civilizációban (hisz már a bölcsődében is team-work folyik és nem önteremtés) megpróbálnak helyreállítani az egyént a maga egyszerűségében tekintetbe vevő és ismételtelhetlen lehetőségeit erősítő családdal analóg viszonyokat, melyek hiánya a szenvedést és katasztrófát okozza. A szülő-gyermek közötti kristályosodási folyamat, az imágót konnotációkkal felruházó interpretáció, a kölcsönös idealizáció nagy próbára tevője a kamaszkor. Ezért is úgy jelenik meg a kamaszlány, mint boszorkány: vele magával kell megküzdeni érte, ezt pedig az apa kell hogy megtegye, az egész férfinem, a jövődő férfiak nevében is. Tőle függ a kislány jövődő sikeressége (és ha még lenne ilyen: boldogsága).

A papi és apai funkciók kölcsönös megvilágítása

„Az egyház nem akar hallani az ördögéről, a gonosz rossz fényt vet a mi haladó nézeteinkre.” – jegyzi meg Lamont atya. A boszorkányfilmek nem a valóságos hit válságát ábrázolják (mint pl. az *Úrvacsorában* Bergman), hanem egy képzelt hitet állítanak vele szembe, melyben a hit a tudásnak előtte jár a realitás keresésében, és nem veszett el a cselekvéssel való szenvedélyes kapcsolata sem. A kényelmetlen hit, amely nem pusztán vigasztaló, szépítő lelki abrak, több mint andalító nyugtatószer, amire nem állanak Feuerbach és Nietzsche bírálatai, valamilyen merész és harcos egyház hite, mely nem az uralkodó eszmék uszályában akar érvényesülni, hanem mindennek korrekciója mer lenni, az uralkodó steril racionalitás kisztílú komfortját archaikus képzetek esetleges lelki és metafizikai ésszerűségének újratárgyalásával provokálja. Merrin, Lamont és az érsek ifjúkori barátok. Merrin atya az avantgarde ifjúság végiggondolt gondolatainak és meg nem alkuvásának szimbóluma. A horrorfilmek papjai a nem kitérő, nem mellébeszélő, a szorongásokra válaszoló és a katasztrófákkal a harcot felvevő érzékenység hősei a vizsgált korban. Lamont atyát csak Merrin halála körülményeinek kivizsgálására kérték, s visszahívják, midőn folytatja az előtte járó atya művét. Rendőrfilmi emlékek hatnak e ponton: az érsek elveszi tőle az ügyet, ő azonban illegálisan folytatja, már nem tud kiszállni. „Manapság akárhová nézek, a gonoszt látom. Isten megnémult.” Lamont atyát sátánistaként kövezik meg Afrikában, mert hisz a szemének, hisz a gonosz hatalmában és a bukás lehetőségében.

A gonosz a világ kinyíló, feltáruló aspektusa, a gonoszismeret a kozmikus és emberi természet gyónása. Lamont atya hatalmas szakadékokban mászik, sziklarésen hatol át, elsüllyedt világot, ódon várost keres fel, meg kell találnia az álmok és víziók által jelzett dolgokat a valóságban, a „kint” és a „bent” összefüggéseit kell tisztáznia. Az egyén és az emberiség itt felejtett múltja meg nem haladott konfliktusaival kell megküzdenie. Hosszú utazás a démon keresése az álmokban és az idegenben. A maga mélyével küzdő Regan számára belső út, ami a lány mélyével küzdő Lamont esetében külső, „világvégi” utazás. „Hogyan találtál rám?” – kérdi a boszorkánydoktor. „Láttalak egy lány agyában.”

A nő mint apagyilkos

Az *Exorcist 1*-ben a lány apapótlékokat öl és obszénül, véresen tárja fel a gyalázzattá minősített testi lét intimitását. Az *Exorcist 2*-ben Merrin atya gyilkosaként szerepel, aki az 1. részben életben maradt. A fiak és apák gyilkos konkurenciája helyébe lép lány és atya gyilkos konkurenciája. A gyilkosság szimbolikus és relatív. A lány gyilkol, de nem ő teszi, hanem a démon, nem a tett a cselekvő ember része, jellemzője, hanem az ember a kényszerű cselekvés, mint a világ széteséséből, a létromlásból fakadó sorsszerű történés szerve és eszköze. A démon öl, mert a démonia lázad a többiek léte ellen. A démonia az akarat abszolutizmusa nevében veti el a szolid és engedelmes világot, s az akarat abszolutizmusa több mint a zsarnokság, mert a zsarnokság elviseli az alávetett és beolvasztott embereket, míg az akarat abszolutizmusa még ilyen kioltott és lefokozott formában sem visel el másokat. A kísérteties fantasztikum Freud szerint idejétmúlt létmódok gyűjtőhelye, melyeknek le akarjuk rázni lelki hatalmát. Az *Exorcist* változataiban a démonnal küzdő pótapák, úgy is mint az eltűnt (mintegy mélyebb poklokba visszavonult) ősapával az apafunkció jogáért küzdő fiak, nem feleséget, hanem lányt szereznek maguknak, minden esetre, ebben a megváltozott relációban

is legyőznek egy öszörnyet, titáni zsarnokot egy nőért, s így sikerül reprodukálniuk valamit nemcsak az apa- és férfi-, hanem a hősszerepből is.

Az ősrém ellen, a maguk férfiszerepének megerősítéséért harcoló szoknyás férfiak a kislánnyal harcolnak, mert a kislányban győzte le a rossz apaimágó, a zsarnok, a jó apaimágót, a nevelőt. A fejlődésgátló titáni apa megeszti a saját gyermekeit, míg a fejlődéssegítő jó apa megtanul valamit a szellemivé szublimált szülési funkcióból. A nyelv ezért őt is a szülő fogalma alá foglalja. A kislány az *Exorcist*-ban a felfaló apával azonosulva pusztítja a fejlődéssegítő apákat. Ez itt az apagyilkosság lényege. Az apagyilkos kislány előbb egy gyilkos apa-aspektussal azonosul, a világot születni nem engedő titáni ősatyával, a démonnal. Az obszcén zsarnokimágót introjektáló nő férfiszerepet játszik. A nemiség (mint differenciált és kifinomult, a világot életben tartó szerepkör) lenni-nem-tudásának figurája a boszorkány. A pokolfilmben a közösség egy formátlan katyvasz, a boszorkányfilmben a nemiség és a nemi viszonyok válnak azzá. A pokolfilmben ezért „por és hamu”-emberek vagyunk, míg a boszorkányfilmben sáremberek. Ott halott, kiszáradt anyag, itt erjedt, rothadó élet. Az anya apa, az apa anya, a gyermek nemileg felnőtt, a nő túl férfias stb. Az elevenség emberi szintje a kultúra; a rothadás társadalmi, lelki, szellemi, kulturális: nincsenek megbízható, szép szerepeink, sok nemzedék tapasztalatainak sűrítmenyei, ami egyértelmű azzal, hogy kivetnek bennünket magukból az idők. Lamont atyának ezért a lányban is le kell győznie a férfit, nemcsak a férfi ősképeként, archaikus-vad változataként megnyilvánuló demont kell legyőznie. A nőben lakó démon és a magában való démon legyőzésével két démoniságot győz le egy csapásra. Egyrészt a férfi vulgáris-primitív ősképét, másrészt ennek a nőben megtestesülő dacos és perverz felfokozását. A doktornő mint amazoni és frankensteini pótanya eltiltott a pótatyától, de a lány utána szökött, a női szerepet választotta. A lány férfilelkével megküzdő pótanya a női szerep számára menti meg, a férfi-nő viszony kristályosodásra azaz idealizációra képes változata számára hódítja vissza a lányt. Ez teszi lehetővé a film tradicionális happy endjét a katasztrófa után. Két ember ellépdel a sötétségből a fény, az éjszakából a nappal, a magányból a társas lét felé, mint egy régi filmben.

Merrin fiút, Lamont lányt szerez vissza a démonról. Az elveszett apaságot kereső szoknyás férfiak, a démon és a nőt legyőzve, megerősítik megrendült férfiszerepüket, s egyúttal a szintén megrendült hősmitológiát. Később ez az út már nem lehetséges. Az *Ideglelés* című filmben nő vezeti a boszorkányexpedíciót, ő a vezér, s csak a vezérszerep konkrét, a férfi és női szerepdifferenciációk összeomlottak, az expedíció eredménye nem megismerés, azaz a lét megkettőződése a tudásban, hanem eltűnés, a nyers lét sem megőrizhető. Az expedíció céljánál üres házat látunk, de az üres ház öl, a gonosz valamilyen vákuumként jelenik meg, mely embereket szippant be és hullákat ad ki.

Pszichoanalitikus igények pótkielégülése

Az új filmek csak annyira sátánisták, mint maga Lamont atya. A mozi mai démonológiája szellemtörténeti okokkal magyarázható. Goethe démonnak nevezte azt a lelki instanciát, amit Freud tudattalannak. A teológia ugyanúgy megkísérelte megszólaltatni a megfoghatatlant, mint a pszichoanalízis. Freud orvosi nevet adott az egymással – a megnevezés és a megszólaltatás által – a tudatos párbeszéd viszonyába hozott lelki instanciáknak, melyeknek a görögök istenneveket, a keresztények démon- és angyalneveket adtak, ugyanúgy megkísérelve előmozdítani színvallásukat és párbeszédüket. A pszichoanalízis válsága idején

(melynek gyógyító ereje a nemi szerepekkel együtt omlott össze), a narratív kultúra, vagyis a fantázia hatáskörébe kerül vissza mindaz, amit a pszichoanalízis nagy sikerrel, de csak rövid időre volt képes a tudat „világossága” elé idézni. Nem arról van szó, hogy a pszichoanalízis nem elég jó elmélet és gyakorlat a posztmodern világ számára, hanem arról, hogy ez a világ nem elég jó a pszichoanalízis számára. Freud jelezte, hogy az intelligencia és műveltség, a lélek bizonyos szervezetségi foka a feltétele a pszichoanalízis hatékonyságának.

Lamont atya utazásának célja Kikumu kivallatása. Mivel a démon, mint az *Exorcist 1*-ből tudjuk, hazudik, nem őt kell kérdezni, hanem azt, akiben Merrin általi kiűzetése előtt lakott. Több Kikumuvval találkozunk, a beteg azaz megszállott kisfiúval és a katasztrófán túllépő, azaz felnőtt, férfi gyógyítóval. A férfinak is két aspektusa van, egy belső, a sámán és egy külső, a kutató orvos. Egy tényszerű külső és egy lényegszerű belső: az utóbbi az érdekesebb, ez magyarázza az előbbi; van egy forró, primitív dimenzió, tomboló, kiélő, szenvedélyes, önmaga lényegét felmutató. Ebbe a szemérmetlen dimenzióba kell átjutnunk a pusztán célozgató, magyarázkodó szemérmes magaskultúrából. A sámán gonoszkutató, az orvos sáskakutató, de a kettő ugyanaz. Az egyik a pusztán megfigyelés adaléka, a tudat Kikumuképe, mely a képzelet kiegészítése híján üres és lényegtelen. A képzelet az észlelés kérdezője, a gondolkodás elmélyítője. Afrikában Kikumu orvos és pap egyben, míg az amerikai jelenetekben az orvos és pap annyira külön személy, oly messze egymástól, hogy még nemük is más, ami egy olyan világban, ahol a nemek mintegy ellenséges fajokként reagálnak és vallásháborút folytatnak egymással, kemény dolgot jelent. Merrin volt betegének, az egzorcizált Kikumunak hatalma van, halljuk, a gonosz felett. A gonosz érintettsége, vagy – ha úgy tetszik – a hígított gonosz tehát gyógyít. A tudomány nyelve katasztrófákról beszél, a mítosz nyelve a gonosz művéről. A két világhoz tartozó, kétéletű – mert megszállott és meggyógyult – Kikumu kapcsolja össze, fordítja le egymásra a két problematikát. A katasztrófa a találkozás az erővel, a csodatétel pedig a démonikus katasztrófa során, a bukás mélyén elért erők gyógyító felhasználása. A gonosz az én felhasználása az erő által, a jó az erő felhasználása az én által.

A sáskamese

A sáskák kezdettől jelen vannak. Az álmokban sáskadémon szárnyain szállunk Afrikába, a film végén, a katasztrófában pedig sáskaraj jelenik meg Washington fölött. Az egyiptomi hét csapás egyike, mint washingtoni egy csapás, azaz hét csapás egy csapásra. A *Függetlenség napjában* az idegen űrhajó lebeg majd ilyen sötétben Amerika fölött, ahogy itt a sáskafelhő tornyosul. Mindkettő elődje a végzet kardja, mely a gótikus regényben, az Otranto grófjában lebeg a várkastély felett. A sáskamese az *Exorcist 2*. tulajdonképpeni leleménye. Kikumu mesél a sáskákról. A sáskahad egyedei szárnyuk összedörzsölésével ejtik eksztázisba egymást. „Pusztító falánk portyázó rajja válnak, melyet egyazon elme vezérel.” A sáskamese az eltömegesedés, a dezindividualizálódás, a kiürülés meséje kapcsolja össze a gyári ember rémképét a boszorkányi metamorfózis rémképével, a gleichschaltolás horrorját az önelvesztés horrorjával. Regan anyja is ilyen portyázó, azért tűnt el a második részben, apja is ilyen portyázó, aki már azt első részben eltűnt. A felzabáló és elvonuló sáskanépek nincs olyan belakott helye, amelynek megőrzéséért és virágzásáért felelősséget vállalna. Ezért arra sincs szükség, hogy a sáskák felelősségvállalásra alkalmas, önszabályozó egyedekké váljanak. A deterritorializáció sokkja összekapcsolódik a dezindividualizációéval.

A gonosz sáskák orgiasztikus sáskák: dörzsölik magukat, kék-jeleket adnak, ezzel ajzzák egymást. Ez az ajzottság a falánk és pusztító csoport egyesítője. A gonoszt sáskák soha nincsenek maguknál, mindig egymásnál vannak, magukon kívül, s ezért nem is ajándékozhatják magukat egymásnak, mert épp ez a valami hiányzik belőlük, amit ajándékozhatnának. Túl korán, könnyen és problémamentesen egyesültek.

Kikumumu a magányos sáska kitenyésztesével foglalkozik. A magányos sáska a „Jó Sáska”. A gonosz rajban egyesült kollektív-felelőtlen, szervezett-felelőtlen, teamwork-sáskák pusztítóak. Mint egy parancsra felszálló repülőgép raj, melynek pilótái nem gondolják végig, mit dobnak le, kikre, és mi történik velük, milyen szörnyűségek történnek, általuk, rajtuk keresztül, másokkal. A jó sáska az, aki megszakítja az összegyűró, egységesítő gonosz láncreakcióját. Az egzorcizálás végcélja a kiszakadás a halmazokból, azaz a káoszából, s a lény önmagával való újraegyesülése. A reflexió felszabadító melankóliájának újrafelfedezése. Olyan ez, mint az ellenséges erők, megszálló nagyhatalmak intrikái által kétfelé tépett népek újraegyesülése. Az egyénnel ugyanazt műveli a Gonosz, mint a népekkel, ezért két szinten várta magára az önmagára találás. Az ember emlékezni kezd önmagára, folytatja ahol abbahagyta, mert a katasztrófa úgy is felfogható, mint folytathatatlan impulzusok felhalmozódása és ütközése. A csoport is, mely emlékezik önmagára, nép már, és nem sáskaraj.

Ősjelenet

Az ős-szcéna: a találkozás az idegenséggel. Az a jelenet, amikor az ember megérzi, hogy nem az anyag tartozik a lélekhez, hanem a lélek az anyaghoz. A találkozás az étellel, mint visszaéléssel, az önzés kegyetlenségével. Találkozás az eszményi színjátékot felrúgó kegyetlen realitással. Rossz pillanat, melyben bebizonyosodik, hogy az ellenőrizhető a gyengébb, s az ellenőrizhetetlen az igazi úr. A fiatal Freudnál az ős-szcéna kártevőjeként jelenik meg az apa, itt gyógyítóként.

A gonosz erő Regant teszi médiummá (egyébként az orvosnő is a maga szociális és technikai praktikáinak médiumaként használja), míg a pap Regan médiumául ajánlja fel magát a film végén. Ez a jó nevelő víziója. Regan viszi magával a papot a maga múltja döntő színhelyére, randevúzni az ördöggel. Washingtonba mennek, a régi házba, a teológia szökevénye, a lázadó pap, és az orvostudomány szökevénye, a lázadó beteg. Gene és Sharon üldözik, hogy feltartsák őket; a késedelmeskedő segítség analógiájára jelenik meg itt a késedelmeskedő akadályozó funkciója. Ez azért lehet így, mert most a hősök mennek a gonosz elé, hogy megharcoljanak vele, s az akadályozók oldalán van a társadalom minden aggálya, értetlensége és nehézsége. Az akadályozók a kinevezett segítők és az igazi jótevő illegális segítők.

Vissza kell menni oda, ahol Regan győzött le egy felnőttet, és le kell győzni ezáltal Regan győztes részét, azaz adni neki egy őrzőt, gondozót, segítőt, apát. A győztes rész ugyanis nem más, mint az immanens agresszor, a gonosz démon. A versenytársadalom vagy a szolidaritás társadalma termőtalaja legyen-e a lélek érzékenysége? A mindenképp háborújái vagy ellentétéi, a kultúrái? A győző legyőzése az acsargó, agresszív, zsarnoki, démoni szerep legyőzése, a primitív indulaté, mely a „társasságot” (a társas létmódot) ellenségességgé nyilvánítja.

A reprodukált ősjelenetben Lamont atya két Regan között vívódik. Mint a démonikus megkettőződésen alapuló horrorfilmekben oly gyakran (pl. *La maschera del demonio*), a nagyobb erejű rossz lány itt is ráveszi a papot, hogy támadjon a jó lányra. A bukott vagy beteg emberből, ha kilábal a válságból, gyógyító lett (mint Kikumumu) vagy gyógyító lehet,

azzá válhat (emlékezzünk rá, a kórházban Regan meggyógyított egy autisztikus kislányt, aki válaszolt neki, amikor könnyeden és kedvesen megszólította), de ennek előfeltétele, hogy a felemelendő kárhozott egy pillanatra lehúzza, magával rántsa felemelőjét, a szentet. A papot szeretkezni vonja magával az ágyra a démonleány, de a szeretkezésből birkózás lesz, kínos vergődés. A démonleány maga kínálkozik a pap számára befogadó mélységként, de a pap végül a pokol befogadó mélyébe löki a démonlányt. Sáskaraj kereng a túlvilági fényben úszó Washington fölött, mert az obszcén-szörnyű ölelés téren és időn kívül zajlik, nem a külvilág köznapi terében. A sáskák örvénye a város felett forog, a szobában pedig a tárgyak kezdenek örvényleni, a tárgyraj és a sáskaraj két gonosz sáskaraj. A tárgyak között is keresni kell a jó tárgyat, ahogy a sáskák között a jó sáskát. A tárgyak is előntik a világot, s szemétdomb lesz a földgolyó sáskajárásuk nyomán. Burjánzó világunkban, ahol még tökéletesen működő autókat roncsolnak a piacélénkítés érdekében, ahol mindent előnt a műanyag, minden egyed minden szomjúsága újabb flakonnal terheli a természetet, s olyan épületeket kezdenek tervezni, melyek a Holdból is láthatók, az építés csak az átfogóbb rombolás mozzanata. Végül az egész ház megroppan, a bomlás és széthullás nagyobb erő, mint az épülés, a megsemmisülés ragadja meg a megfoghatatlan pillanatot, csak az elmúlás van jelen, minden egyéb a jövőé, az ember által a létnek adott hosszú lejáratú hitel, délibábos tervezés és minden napi áldozat.

Az orvosnő meg akarja szabadítani Regant múltjától, másától, az új Regant a régi Regantól, a jó lányt a rossz lánytól, az embert a titkától; félti a lányt az emlékezéstől, úgy gondolja, ha ismerné tettét, büntetni akarná magát. Míg az orvos normalizálni, külső és általános normákhoz igazítani akarja a lányt, a pap elvezeti őt saját másához és múltjához, segít neki szembenézni mindezzel, integrálni a múltat és jelent. Az ellentétes impulzusokat integrálja sorssá és nem a sorsot dezintegrálja normalitássá, szabálykövetéssé, mint a hivatalos gyógyító. Ehhez a papnak nemcsak a hivatalos orvostudománnyal, a hivatalos teológiával is szembe kell szegülnie. Csak egyetlen hűség kötelező, a másvalaki megfoghatatlan titka iránti hűség. Az összes hivatalos és uralkodó tanokkal szemben kötelező a hűtlenség. Ha megjelenik a Szörnyű Más, a Rémm, akkor olyan tágabb identitást kell keresni, amibe ez is belefér, s amely ezért lehetőséget ad meghaladására, ami nem tagadás, hanem békés felhasználás, s birtokba vétel, hogy ő legyen az én tulajdona, s ne az én az ő birtoka.

Az orvosnő késve érkezik, a gondozónő pedig démonizálódik. Az előbbi a specializált segítség tehetetlenségét, az utóbbi pedig hamis aspektusát testesíti meg. A férfilegyező nőt, a szülőlegyző gyermeket, egyáltalán a győzni akarást kell legyőzni, s a kedves Regant kell megerősíteni, a partnert és nem a kihívót. Ám Gene is férfilegyező nő, ő is harcos, ő is gonosztagadó, azaz szembenézni nem akaró, specialista, mestersége címerét megtestesítő, azaz sáska. A doktornő végül bocsánatot kér, s átadja Regant a papnak. „El kell menniük. Vegye gondjaiba.” Már gyűlnek a romokon a rendőrök, újságírók és egyéb emberi sáskafajok. Most végre mégis Gene a jó sáska, aki segít menekülni, eltűnni az egyéniesült világ útjain. Az eredmény az apafunkció rehabilitációja, de Lamont és Regan úgy mennek el, mint a szerelmesek a régi filmek végén. Kissé keveredik a Nyomorultak és A Monte Christo grófja megoldása.

1.10.5. Antikrisztus: a boszorkánymester és az ördög között (Richard Donner: *Ömen* /1976/)

Az elcserélt gyerek meséje két gyermeket feltételez, két elcserélt gyerekről szól. A csere eredménye egy idegenben felnőtt rokon és egy otthon felnevelt idegen. Az *Esmeralda* című mexikói teleregényben a sajátnak tekintett idegen és az idegennek tekintett saját gyermek közötti szerelem veti fel a szülők számára a problémát, akik a sajátnak vélt gazdag fiút akarják megvédelmezni az idegennek vélt szegény lány „csábításától”, holott a gazdag magzat nőtt fel szegény és a szegény magzat gazdag gyermekként, s így a szülők elveszett érzéke által akadályoztatott szerelem állítaná helyre az igazságot. A vér, de nem lélek szerinti és a lélek, de nem vér szerinti, a test általi és az élmények, tapasztalatok, nevelés általi gyermekek igazságtevő szerelme egyik aspektust sem engedi előnyben részesíteni a másikkal szemben. Ahol a szülői szeretet nem elég, az utódok szerelme korrigálja a hibákat. A szeretet dekadenciáját a teleregény által képviselt naiv kultúrmilióban még korrigálja a szerelem forradalma. Hamza D. Ákos *Egy fiúnak a fele* című filmjében az elcserélt, összekevert gyerekek együtt nőnek fel, soha nem derül ki, ki a vér szerinti fiú, nincs más lehetőség, egyformán kell szeretni őket. Hamza D. Ákos filmje azt hangsúlyozza, hogy a testi rokonság hiánya nem zárja ki a lelki-kulturális azonosulást. A szeretet szelleme kitágítja a szeretet ösztönét, összeomlik a szeretet biológiai korlátoltsága, a vérrokon szeretet-privilegiuma, s az idegenben is felismerjük a rokont. Donner filmjében a halott csecsemő helyett idegen magzatot adnak a rossz hírtől, gyászos információtól megkímélt anya kezébe a gyermekágyon. A *Salome* című mexikói teleregényben a gyermeket vásárló magtalan gazdagok lelkifurdalást éreznek, a Donner-filmben természetesnek érzik, hogy mindent megkaphatnak, s azt hiszik, a halálnak sincs e komfort fölött hatalma. Jósika Miklós romantikus regényében a magyarként felnevelt románból kegyetlen, vad úr lett, míg a románként felnevelt magyarból lesz a „rendes román”. Az addigi poént, hogy van „jó román” is, s ő a regény példaszzerű hőse, hogy egy magyar regényben megtestesítheti a román az ideált, elrontja az új poén, hogy ez az egy jó román: magyar. A közvetíthetetlen, kiéleződő ellentétek között élő ember attól fél, hogy a „kellő” tagadás hiánya önmeztagadás; az ellenpártok egymást hajszoják bele az ingerült önvédelembe. Másrészt a hisztérikus tagadás árán őrzött identitás ezzel a maga gyengeségét, labilitását leplezi le. Az erős identitás nyitott és nagylelkű, az őrzött-védett identitás talán már el is veszett. Az amerikai film megtérése e régimódibb megoldástípushoz azt jelzi, hogy nemcsak a kulturális különbségek frusztrálnak erősebben a meginduló globalizációban, hanem az önelvesztéstől való félelem is erősödik, ezért szemlélik az emberek türelmetlenebbül és szorongóbban nemcsak egymást, önmagukat is. A mai amerikai film a børszín és a szexuális szokások tekintetében toleranciára nevel, az értékrend átfogó eltérései esetén azonban előveszi a gonosz szimbolikáját. A filmek tudatos és tudattalan része, a politikai kód és az összes többi kódok kölcsönhatásának üzenete gyakran ellentétes egymással. A hangos retorika meghasonlott viszonyban van a csendes filozófiával.

Cecil B. De Mille *Tízparancsolatában* a rabszolgaként született Mózes kosara beúszik a fáraó kertjébe, lányának karjába, az uralkodó családjába. Az üdv-szimbolika megoldásai az ezredvégen átkerülnek a gonosz szimbolikájába. Az ismeretlen gyermeket milliomosok adoptálják, ráadásul, a nagyvilágban mozgó politikus famíliaként külföldön, egy római kórházban jutnak hozzá a jól formált, de ismeretlen eredetű babához. Az adopcio mintha lökést

adna a férj karrierjének, az asszony máris jövendő first ladynek látja magát. A milliók és a hatalom örökösének történetét kísérik nyomon. „Az ördög fia a politika világából kerül ki.” – mondja később a Jelenések könyvét értelmező riporter.

Szaporodnak a jelek. A kis dada felakasztja magát: „Nézz ide Damien, érted csinálom.” Erőszakos dada jelentkezik, hívatlanul, nem tudni ki küldte, de lerázhatatlan. A furcsa dadát követi a Damien (Harvey Stephens) mellett felbukkanó fekete kutya, a véreb, a sátán kutyája. „Damien szereti.” – érvel a nevelőnő. A kisfiú az anyjára támad, s szerényebb erejével az első emeletről löki le az asszonyt, akit a nevelőnő később toronyházból fog kihajítani.

Míg az egyik szálon a rossz jelek halmozódnak, a másik szálon a jelölvasók, értelmezők ajánlkozásának tanúi vagyunk. Előbb a pap jelenik meg, aki azonban a múlt egzaltált retorikájának nyelvén beszél. Őt követi a fotós, aki öncélúan szimatol a „nagy ember” körül, később megriad, de mindvégig csak a tényfeltárás eszközeivel rendelkezik. A pap, az értelmező nem tár fel tényeket, míg a riporter, a tényfeltáró, tétova az értelmezésben. Megjelenik az orvos is a maga – negatív – prognózisaival. Az orvos az anya veszélyeztetettségét hangsúlyozza, az ördögűző Damien megölését követeli. Az orvos veszélyt diagnosztizál, az ördögűző rettenetes megoldást ajánl: a gyermek halála jelentené az anya – és a világ – gyógyulását. Az orvos és az ördögűző logikája éppúgy nem találkozik, mint előbb az újságíróé és a papé. A feldarabolt értelem világában élünk, melynek absztrakt apparátusai nem alkalmasak értelmezésre.

Az anya fél gyermekétől: azt „képzeli”, hogy gyermeke gonosz és nem az övé. Az újabb filmek, nemcsak az *Ómen*-filmek, a kannibál-bébi-filmek is, az egykori gonosz mostoha vonásait a gyermekre viszik át. A film végén a nyomozó apa ősi etruszk temetőbe jut, itt találja meg igazi gyermeke csontvázát, akit megöltek, hogy sakálanya magzatára cseréljék. „Megölték őt, amint megszületett.” Az édesgyermek halálának jóvátételeként megjelenő pótygyermek maga a gyilkos: a gazdagok sem fordíthatják meg az időt. Másrészt a szörnyű pótygyermek kifejezi azt a távolságot, amely az Egyesült Államokat és vele a világhatalmat mintegy örökölni hivatott dinasztiát elválasztja a „közönséges” emberektől, a világ népeitől. Amíg ezt az üzenetet egy amerikai filmből olvashatjuk ki, nem veszett el minden egészen, s nem adhatjuk fel a kapitalizmus demokratizálhatóságának bármilyen halovány reményét. A gazdagok gazdagjai nem a társadalmi test szervei többé, hanem e test betegsége. Távolságuk fejeződik ki Damien könyörtelen hidegségében.

A sátáni gyermek a kísérteties pótyanyával találja meg a kapcsolatot, az emberi anyával nem tud mit kezdeni. Az anyaalak a gyermekcsere következtében mostohaanya lenne, de mivel itt a gyermek ölti a „gonosz mostoha”-vonásokat, az anya oldalán az hangsúlyozódik, hogy ő az emberi anya, kit a sakálanyával s a kísérteties pótyanyával, az állati és démoni szülővel illetve nevelővel állít szembe a film. Az emberi anya az állattól kapja gyermekét, és a démonnak kell továbbadnia. A jövendő hatalom birtokosának nevelődését látjuk: az emberi jelleg már csak „eltűnő közvetítés”. Állat szüli és démon neveli a jövendő zsarnokot. Anyja a természeti szellemtől kapja, és a kollektív szellemnek kell átadnia a kölcsöngyermeget.

A régi családregényben az apa és fia konkurenciaharc folyik az anyáért, a nőkért, a javakért és a viláért, miközben az anyától kapott alapvető érzelmi kultúra képessé tesz a lelkipurdalásra, bűnbánatra és gyászra, ezért vezethető le a törvénytisztelő és kötelességteljesítő együttélés a győztesek (a fiatalok, a jövő örökösei) vezeklésformájaként. Az *Ómen*ben ezzel szemben mindenek előtt az anyaságot megtestesítő figurát öli meg a kisfiú, s a hideg nevelő-

növel jön ki jól. A nevelőnő csak ördögi testőr, második véreb. Az *Exorcist*- és *Ómen*-filmekben megjelenő rettenetes, gyilkos gyerekek mindkét esetben a szülőket és felnőtteket legyőző infantilis démonia, vagy a démonia infantilizmusának képviselői: olyan világ előhírnökei, ahol az ember nem nőhet fel, amelyben nincs helye felnőttnek (a felnőni-nem-tudás is a lenni-nem-tudás módja). Az *Exorcist*-szerű boszorkányfilm az anya kudarcából vezeti le a gyermek démoni győzelmisségét, az *Ómen*-típusú sátánfattyú-film a gyermek démoniájából a szülők, s mindenek előtt az anya pusztulását. Nem maga a sátán, csak a sátán fattya jön el értünk, hogy feketemisévé tegye a kultúránkat, boszorkánysággá a hatalmat, és a pokol előcsarnokává a társadalmat. A tömegtársadalom ifjúságkultuszát látjuk, amint maga ellen fordul, s megfosztja az ifjúságot a kultúra átvételének lehetőségeitől. Az *Ómen*-szimbolika azt sugallja: ha a kultúraátadás, mint az elődök sorsát továbbszövő „tükrözési folyamat”, megszakad, a jövő úgy működik, mintha valóban „sakálanya” szülte volna őt. Az új, készülő világ születésének legnagyobb akadálya az anyai funkció és a vele járó érzékenységek. Az anyalelkű nő, az „édes mostoha” a demongyermek ösztönös ellenfele, s az új világ fő ellensége, amennyiben megérzései erősen jelzik a kegyetlenséget, a hidegséget, az űrt, a kívülről irányítotttságot mint korlátlan készséget a rosszra. Itt már csak az anya érzi meg azt az idegenséget, amit Don Siegel: *Invasion of the Body Snatchers* című filmjében – kezdetben legalább – még mindenki érez. Az apa, mint kifelé élő karrierista, nem fogja fel, amit az anya megérez; mire az apa is felismeri a világban uralma alatt esett károkat, már késő. A pokol gyermekeinek nem a szülőkre van szükségük, csak a szülők társadalmi helyzetére.

Bár a nevelőnő fejezi be művét, a kisfiú, erejéhez mérten, anyagyilkosként alapozza meg karrierjét. Nemcsak a nevelőnő, a véreb is közelebb áll hozzá mint az anya. A negyvenes-ötvenes években, a biblikus témájú hitbuzgalmi eposzokban még a legyőzendő barbárság szimptomájaként, végső kegyetlenségként jelent meg a gyermekgyilkosság. A család és a kultúra, gyermek és szülő, ember és ember, én és másvalaki viszonyának időközben bekövetkezett defektjét jelzi, hogy az *Ómen*ben ugyanez a gyermekgyilkosság jelenik meg a kultúra megmentésének lehetőségeként. Az apa, miután a boszorkány és a kutya is rátámadt, rászánja magát a rituális gyilkosságra, amivel azonban már csak a sorsnak ad alkalmat a beteljesedésre, hogy örült gyermekgyilkosként végezzen vele a rendőrsortűz. Nem a fiak lázadtak a mindentől megfosztó zsarnok apa ellen, mint a hagyományos családregényben, hanem az apa lázad a mindenét elvevő fiú ellen. Ha az anya nem is lett first lady, a katonai díszpompával zajló temetésen az elnök (az apa volt osztálytársa, az új örökbe fogadó) és a first lady fogják a „kis árva” kezét. Ha a papa nem is lett elnök, mint a mama várta, Damien még lehet. Mi lenne kedvezőbb pozíció az új Antikrisztus számára mint az első számú nagyhatalom elnöki főhatalma? Mi állíthatja meg Damient? Damien, az előkelő pár által közrefogva, hátranéz, ránk vigyorog. Ez az „Amerika” (=USA) már fél a saját erejétől, és legalább még fel meri vetni eme erő kontrollálhatóságának kérdését.

Damien nem a zombigyerekek vagy kannibálbébi módján működő gyilkológép. Új éra intelligens hírül adója, melyben messzebb vannak egymástól az emberek, tágul a távolodó emberatomok világa. A lazuló viszonyok, csökkenő figyelem nem véd, a piszkos munka nagy részét elvégzik a kegyetlen körülmények között hatékony szerencsétlen véletlenek. Damien oldaláról konfliktusmentességként képeződik le a szülők gonoszfelismerési nehézségeiben is megnyilvánuló konfliktusrendszer. Damient nem akadályozza rokonságerzés, hűség, emlék, emóció. Ő a tökéletes konformista, a korparancsok higgadtan kíméletlen köz-

vetítője. Új szelekciós princípiumok körvonalazódnak, egyelőre rémképekként: csak a legkegyetlenebb parancsra hallgass, mert csak az öncélú gonoszság korlátlan erő! Damien lelki nyugalma, az erős nyugalma, zavarhatatlan. Nem a szülők ellen lázadó gyermek, mint még az *Exorcist* hősnője is, velük szemben is indifferens, csak annyira tapossa el őket, mint bárki mást, aki útjában van. A korlátlan érvényesülésre való programozottság úgy jelenik meg, mint határtalan közöny. Az új mindenhatóság alapja a közöny végtelenségének felismerése. S közben ez a Damien egy akármilyen gyerek, összekeverhető bárkivel valamelyik elitiskolából. A sátánnak nincs szüksége zsenialitásra. Az Antikrisztus földi helytartó, a földön főúr, mint a sátán, de a végtelenben alávetett, mint a boszorkány. A végesben nagy bábozó, de a végtelenben maga is báb. Az embereket e filmben csak felhasználja valamilyen erő, hogy felneveljék a kakukkjóást, az Antikrisztust, aki megvalósít egy olyan világot, melyben az embert csak felhasználják. Az Antikrisztus nem hoz újat, csak kifejezi, felvállalja és új normává teszi, ami titokban már régóta zajlik, s az elrontott megváltás világát a megvalósított kárhozott világává minősítve ad új, „pozitív” célt ez embereknek. Az *Amerikai Psychó*ban már a köztünk szaladgáló jópofa brókerek, kedves bankhivatalnokok, akik egykor a hamupipőkék megmentői voltak a klasszikus polgári komédiában, ma mind ilyen ördögiek.

A kárhozattörténet az üdvtörténet negatív lenyomata. Az apafigura Ábrahám konfliktusát éli át, de nem súlyosbítva, hanem könnyítve, nem azért kell megölnie fiát, mert elsőszülöttje, a legértékesebb, hanem mert nem az igazi. (Még hozzá: nem mert mostohafű, hanem mert nem igazi ember. Továbbá: nem egyszerűen egy más faj képviselője, hanem ellen-ember, az emberiség, sőt, az élet ellenfele. Ha ilyen túlbiztosított módon gonosz ellenfél kegyetlenségét nem ismerik fel a konfliktus szereplői, ez saját emberségük minőségi deficitjére utal.) Ábrahám kész megölni, Istennek feláldozni igazi fiát, a mai apa nem kész ezt megtenni a hamissal. A fantasztikus konfliktusokat a köznapi élet nyelvére lefordítva azt mondhatnánk, kényelemből vagy érdektelenségből nem kész megharcolni a nem egyszerűen, az *Exorcist* módján, egy emberi gyermeket megszálló, hanem pusztán gyermekalakban jelentkező, múltat és jövőt elszakító, s ezzel a lelket az emberből eltávolító hamis értékekkel és szerepekkel. Nem kész nemet mondani. Ezt a szülői attitűdöt, kényelmi közönyt vetíti ki Damien végtelen közönye a fantasztikus síkra. Talán magunk sem vagyunk elég emberiek már, nem olyan ember formájú erőket és tendenciákat szolgálunk, hogy megszólalhatna bennünk a gonoszt jelző valamilyen riadócsengő? A sakálanya fia Donner filmjében úgy ölt emberformát, mint pl. Terence Fisher *Az ördög menyasszonya* című filmjében maga a démon, amikor a megtévesztendő szülők kislányának formáját ölti. A horror és sci-fi közös (az alapfilm, a Don Siegel-féle *Invasion of the Body Snatchers*) témája: az emberi tokban, hüvelyben, a társadalmi érintkezési formákban már nincs semmi emberi, az emberi jelenség a maga ellentétének burka, a jelenség emberiségének feladata, hogy ne engedje kifejeződni a lényeg embertelenségét. Az ember olyan állapot vagy rém, aki embernek látszik, gúnyos pimaszsággal túligér, és mindig hazudik. Hazug állat. A kifejezés világának célja a ki nem fejezés, az elrejtés, a letagadás. A kifejezés a kifejeződés megakadályozását szolgálja. Az új ember lényege, aki nek hatalomátvétele készül itt, az emberi lényeg megtagadása. A posztumán lényeg az ember megtagadása és a jelenség a lényeg letagadása. Ez az oka, hogy a látóknak, hírhozóknak sorra pusztulni kell, elretentő, rettenetes halállal kell lakolniuk. A papot lezuhanó vilálmhárító szegezi a földhöz, az újságírókat nagy üvegtábla fejezi le. A sátán a rossz hír rejtőzködésére, a gonosz védettségre, a hír csendjére vágyik. A rossz hír nem akar közölni lenni.

Az *Ómen* a gonosz hermeneutikájává dolgozza ki a felismerhetetlenség és közölhetetlenség, az emberi jelenség csalfasága és a lényeg eltűnő mivolta sci-fit és horrort uraló problematikáját. Ugyanakkor a Hammer-filmhez képest visszalépés, mert nem veti fel, hogy mi a nagyobb veszély, ha az ember rémeket lát, vagy ha nem lát rémeket. A Hammer-horror kidolgozta a romantikus monstrum problematikáját, feltárva a horrorjelenségben az emberi lényezet, míg az új horror az emberi jelenségben látja meg a horrorlényezet. Damien nem örjög, mint az *Exorcist* hősnője: ártalmatlannak tűnő kisfiú. Ha az ember túlságosan szorong, talán a jót látja gonosznak, ha nem szorong eléggé, talán a gonoszt látja jónak. Ha nem létezik Isten vagy egy gonosz isten van a helyén, akkor Ábrahám örült gyilkos. Hogyan alkalmazhatjuk Kierkegaard problémáját Donner problémájára? Ha nem létezik a gonosz, akkor a nagykövet, aki a saját fia helyét elfoglaló rémtől, a gonosz fiától akar megszabadítani bennünket, csak örült gyilkos, rossz apa. A rossz jel fel nem ismerése a pokol termőtalajává teszi világunkat. Aki a gonosz fiára alkalmazza a könyörület parancsát, ezzel a könyörtelenség tárgyává tesz minden egyes emberfiát. Akik pedig mindenütt felismerni vélik a gonoszt, ott is, ahol csak szenvedő és lázadó, szerencsétlen emberek vannak, mint John Hough *Twins of Evil* című filmjében, kegyetlen inkvizitorokká lesznek, éppúgy nem hagynak élni, mint a gonosz, melytől állítólag megvédenek.

Ha az *Ómen* a gonoszfelismerés veszélyeit nem is veti fel a Hammer-filmek vagy Romero komplexitásával, van egy érzékeny pontja, mely tovább vezetheti a problematikát: kidolgoz két jelet. Egyik a hírmondók pusztulása mint a gonosz bizonyítéka (míg az álgonoszra mutogatók inkább pusztítók és nem pusztulók). Még döntőbb jel a viszonzatlan anyaszeretet. Az anya igazi anyatípus és anyalélek, nem hideg mostohaanya, ezért érzi meg, hogy gyermeke nem az igazi: az anyaság nem találja tárgyát.

1.10.6. Don Taylor: *Ómen 2.: Damien* (1978)

Az első rész a gyermekkor, a második az ifjúkor, a tanulóévek, a harmadik rész a felnőttkor története. Az *Ómen 2.* cselekménye a katonai akadémia és a családi vállalatbirodalom között mozog. A multinacionális vállalat problematikája a *Soylent Green* című sci-fire megy vissza. Paul (Robert Foxworth), az ifjú, feltörekvő vállalatvezető összeütközésbe kerül az öreg Billel (Lew Ayres), az igazgatótanács elnökével. Paul stratégiája a nyomorra épít: „az éhínségből húzunk hasznot!” Bill: „Ez a jelentés rád vall, Paul, olyan szívtelen és...” Paul a szavába vág: „...és igaz!” A menedzserek világtérkép alatt szövik hódító terveiket. „Rabszolgákká tesszük őket!” – mondja az egyik. „Azaz vásárlókká.” – pontosítja a másik. Paul mérgező anyagokat akar a világ élelmezésére használni. „Segíteni megyünk oda!” Az új stratégia segélynyújtásként állítja a világ színpadára a kizsákmányolást és népirtást. Bill halála felszabadítja Paul pragmatizmusát. Mit képvisel az új menedzser generáció? „Nem törvénytelen.” – védte Paul a maga terveit Bill ellenében. „De nem etikus.” – felelte Bill. A nyers hatékonyságot nem gátolja többé az etika, a kultúrát úgy választják le a gazdaságról, mint egykor az egyházat az államról. Az etika a gazdasági racionalitás gépezetébe került idegen anyag, veszélyes hulladék. A cég világszerte földeket vásárol, kiirtják, aki nem ad el, Richard (William Holden), a tulajdonos nem tud róla, az óriásvállalatok kora a menedzserhatalom világa, nem a tulajdonosé.

Damien (Jonathan Scott-Taylor) szövetségi a hideg parancsolók, az őrmester az akadémián és a menedzser a külvilágban. Damien hatalma az akarat szövetsége a destruktivitással, nemcsak az érzelmi melegség ellen. A hideg és kegyetlen akarat diadalának nemcsak az érzelmek vallják kárát, hanem az ösztönök pluralisztikus sokfélesége is. Az akarat démona nemcsak érzelemszegény, ösztönszegény is, ezért nincs helye a *Damien*-filmekben a melodramatikus szálnak, még az ösztöndráma értelmében sem. Az akarat és destruktivitás szövetsége intézményesül politikai racionalitásként. A játékszabályokat diktáló gazdasági racionalitás úgy viszonyul a kivitelezést szolgáló politikai racionalitáshoz, mint a Sátán-jelentés az Antikrisztus-funkcióhoz, a tiszta gonosz absztrakciója annak világrenddé szervezéséhez.

Damien családja mesterséges képződmény, műcsalád. Damient apja testvére neveli, így a szülők mostoha szülők, Richard, a mostohaapa felesége fiatal nő, Damien mostohatestvére, Mark, a férfi első házasságából való. Az anya duplán mostoha, az apa csak szimplán nem-apa, ezért ő lesz a sátáni terv gyengébb pontja. A mostohaanya Damienhez húz, elfogultságából valami olyan jön létre, amit újnómád anya és újnómád gyermek szövetségének nevezhetnénk, az igazi apjafia ellen. Csak a véletlen és formális kapcsolatok tökéletesen alkalmazkodók és kontrollálhatók, az eredendő, szubsztanciális kapcsolatokat szét kell rombolni, a sorsszerűen összetartozó embereket szétválasztani, legalább egyiküket megsemmisíteni, hogy a másikat befogadhasa a készülő, hatékony világ. A szubsztanciális kapcsolatok olyan hűséget implicálnak a személyek iránt, amelyek zavarhatják, a terv, az ügy, a vállalat, az érdekszámítás iránti egyetlen lehetséges és az új világban egyedül jogosult, racionális érdeket. Az ember csak akkor kap szabad mozgást a világ sakkjátszójában, ha nem ismer semmi elvit, eredendőt. Az ily módon kötetlen vagy szabad emberek egymásra ismernek: csak a mindenhez hűtlenek egymáshoz való hűsége alkotja azt a könnyen bontható kötést, amelyre a nagy átrendeződések kora mobil világának szüksége van.

Jel van Damien testén, de eltakarja a haj: a küldetés jele, a démon jele, a hozzánk nem tartozás jele, az ellenünk harcba küldő hatalom jele, amely testét, bőrét is katonai egyenruhává teszi. A rejtett jel a ki nem fejező kifejezés, a visszatartott megnyilatkozás, az önmegtagadó üzenet, az elhallgatás: a gonosz nyelve. A gonosz igazsága ott van, ahol nincs kommunikáció. Kezdetben nemcsak a nyelv, a gondolat is hiányzik, a tettek mögül. Maga sem érti, hogy csinálja, mondja Damien a testvérenek, miután tekintetével megveri egy diáktársukat. A gyermek Damien még nem tudja, mit tud és mit képvisel, csupán elfogadja, ami történik vele. Tévedhetetlenül köpi a dátumokat a történelemórán. Kiválasztott, mert képes? Nem! Képes, mert kiválasztott. Kezdetben a sátán és küldöttei dolgoznak helyette, fokozatosan veszi át teljesítményeiket.

Logikus, hogy Donner, az első *Omen*-film rendezője, egyúttal a *Superman*-rendező, az ellen-szuperhőst is megcsinálta. Superman kevesebb mint a negatívja: a szuperhős csak rendőr és kézműves, tettei olykor még Herkules erőmutatványaira hasonlítanak, Damien ezzel szemben a szellem erejével hat, s míg Superman mindvégig kisemberként tevékenykedik, Damien világalomra készül. Az első rész végén az elnöki szék örökösének látszik, amit a későbbiekben nem mernek végiggondolni, s ezért inkább a *James Bond*-filmek szupergonosza módján világalomra törő figurát formálnak belőle. Az eredeti perspektíva örökségéként mégis megjelenik a második film elején az elnök, Damien karrierjének elindítójaként.

Damien feladata Superman feladatának ellentéte: felszámolás és nem helyreállítás. Telekinetikus képességeit előbb iskolai verekedésekben kamatoztatja, mint a testek feletti

uralmat, később befolyásgyakorlásként értékesíti, a lelkek feletti uralomként. Korai gyermeki hierarchizációs konfliktusokban próbálja ki erejét, melynek kezdettől fogva egyetlen feladata van, úticsinálás a hatalom felé. Telekinetikus képességei által tökéletes izolációban és védettségben, kívül maradva győz a harcban, távolból mér csapást ellenfeleire. Ezzel a fantázia a személyközi viszonyokra is adaptálja az egyenlőtlen harc ideálját, az „emberáldozat nélküli háború” perverz elméletét (amely csak a csapást mérőt tekinti embernek, az áldozatot nem). Ennél is félelmesebb, hogy Damien körül egzaltált hívek csapata toborzódik, melynek tagjai valamiképp függésben vannak tőle, perverz függésben, melyhez nincs köze vonzerőnek, személyi varázsnak, emberi minőségnek. Ilyen viszonyban áll vele az őrmester, a vállalat vezetője, a mostohaanya, és kezdetben Mark is.

A kamaszkor válsága hozza a tudatosulás fordulatát. Damien a Jelenések könyvét olvasva ébred rá küldetésére, hivatására. Jellemző, hogy a gonosznak van hivatása, nem a jónak, s hogy a gonosz van felruházva magasabb szellemi képességekkel. Damien a bibliában olvas a jelről, amelyet magán is megpillant. Nagy rohanás következik rozsdavörös őszi erdőn át, az enyészet pompázatában. Megérti feladatát, a könyörtelenség érájának eljövételét és a ráruházott vezérszerepet. Eddig ösztönösen működtek képességei, mint gyermeki önzések és szabadosságok. Most megérti, hogy másról volt szó, nem emberi vétkekről, hanem erény és vétek rangrendjének megfordításáról. Ezzel azt is megérti, hogy Markkal ellentétben, nem gyermek, sőt nem is ember. Búcsúzni kell a gyermekkortól, mely búcsút dramatizálja, hogy ezúttal az „emberkortól” való búcsúzás is. Minden felnövést gyakran ábrázolnak relatív elembertelenedésként, amit ezúttal abszolúttá fokoz a horrorszimbolika. „Miért én?” – kérdi kiáltva a rohanás után, elérve a tengert, ég és víz, nappal és éjszaka találkozásával szemben állva. Kitűnő hangulati érzékre vall a szekvencia lezárása: hosszú trombitaszóló a laktanyában. Ugyanez a katonai westernekben a kötelesség melankóliáját fejezte ki, itt a világalomra készülő lemondását az emberség maradékáról.

Superman is megtudja, hogy nem evilágról való, mégis feladata van e világban. Supermant válsága a sarkvidéki hó és jég steril csendjébe vezeti, itt ezt az utat Damien áltestvére, Mark teszi meg, aki úgy fut ki a télbe, felismerve Damien kilétét, mint Damien tette ezt az őszben. Nemet mond a felajánlott ördögi szövetségre, mire a sátáni örökös, a pokoli küldött – ismét tekintetével – kivégzi őt. A vállalatbirodalom egyedüli örökösöként áll most már előttünk. Sem korlát, sem vetélytárs, sem erkölcsi fék nem akadályozza őt (Mark ugyanolyan erkölcsi fék lenne a továbbiakban, mint Bobby Ewing volt John-Ross Ewing intrikáiban a *Dallas*-sorozatban).

A világ csak formálisan rendezett és az ember csak formálisan jó, ezért követelheti vissza a világot, a mélyebb igazság nevében, a hamis jóssággal szemben magát az igaz gonoszságként megfogalmazó démoni küldött. Megjelenése alternatíva elé állít. Kezdetől fogva differenciálódik két tábor, az érzékenyek és a fanatikusok. Az álnya fanatikus, a nagynéni érzékeny (ami az első részben az anyaalak volt). Az érzékelnit tudó és szólni merő alakokat azonban a társadalom örült gonoszoknak tartja, Damien pedig kivégzi őket, amit megkönnyít, hogy nemcsak az áldozatokat látják örülni, a kivégzéseket is balesetként érzékelik. A nagynéni kivégzését gépiesen diadalmas kadét-menetelés, majd a nemzeti zászló felvonása követi, mely most már Damien készülő világhatalmának is szimbóluma. Ezzel megindult a cselekmény alaptémájának kibontakozása: arat a halál – megindult az érző, szemlélő, gondolkodó, szólni merő kisebbség kiirtása. A „mi családunk”, a „mi seregünk” nem tűr gáncsol, aki szól,

az nincs, vége, aki van, az hű szolga. A történet egy szelekciós folyamat, melyben a természetes szelekció torz, természetellenes szelekciónak adja át helyét: a rosszabbak, a szolgák és hóhérok kiválogatódásának.

Az ész uralkodjék-e a történelemben vagy az esztelenség? Mi egyáltalán az ész uralmának ellentéte? Az esztelenség vagy az örület? Talán az aktív közöny, a hideg kegyetlenség automatizmusa? Az ész a szellem a maga legmagasabb formájában, míg az esztelenség hasonló beteljesülése, az ész ellentéte, a világnak a szellemivel szemben a fizikai erőre, és az alkotással szemben a pusztításra bízása, a kegyetlenség. Az ész uralmának ellentéte tehát a kegyetlenség uralma. Ezt a két történetet kell megírni: „az ész a történelemben” vs. „a kegyetlenség a történelemben”. Damien azért jön, hogy az egyikből átvezessen a másikba. A kor fantáziája a hasonló figurák állandó ostroma alatt áll a következőkben. Az igazság magányos és üldözött, ezért zaklatott, hisztérikus, defenzív formákban jelenik meg, nem vonzó, nem elegáns. A nagynénit az oknyomozó újságíró követi az áldozatok sorában. Rikító pirosban robban be a szürke New Yorkba, izgatott, szikár, hervadt, tolakodó nő. Figyelmeztet a veszélyre, hisztérikus ágálása azonban elveszi közlendője hitelét. Varjú vájja ki a szemét, majd nagy kamion vasalja ki: a sajtót megfosztják látásától, csak a nem-látók szeme maradhat a helyén. A kegyetlen, véres halálra az oldott öröm képei következnek: fehér hó csillogása, siklás a havon, születésnap. Megkönnyebbül a kellemetlen igazságkereséstől megszabadult világ. Billt, az etikus vállalati vezetőt a jég nyeli el, nincs többé akadály Paul spekulációinak, a fiatal törtető az év embere, a Fortune magazin címlapján.

A *Damien*-filmekben az apaszerep követelményeként jelenik meg a gyermekgyilkosság, Brian de Palma *Carrie* című filmjében az anyaszerep követelményeinek megsértéseként. A társadalom, a kultúra, sőt, a természet is, az apától az etikai követelmények érvényesítését várja, míg az anyától egy preetikussá válás feltétlenségét. Ezért az egyik esetben az az erény, ami a másikban a bűn. A második rész végén is, az elsőhöz hasonlóan, egy sikertelen gyermekgyilkossági szándékre válaszol a sikeres apagyilkosság, melyben a mostohaanya a telekinézis gyilkos médiuma. Az áldozat kivégzi a pótapát, az eljövendő világban hóhérok leszünk, egy lesz az ítélet és sok a végrehajtó. Az anyára bízott ölést követi az anya megölése, nem az erkölcs helyreállítása, csak egy további akadály eltüntetése, a felhasznált eszköz-ember elhasznált eszköz, bűnjel, melyet el kell tüntetni, a gyermeknek nincs szüksége áldozatra sem. Magányosan áll, a győztes emblémája, egyenruhában, a hatalom és dicsőség várományosa. Törli a múltat, tiszta lappal indul, csak az aljasság világtörténete indul tiszta lappal, mert a múlttal követelményeket, kötelességeket és hűségeket is vállalunk.

Damien egy „trónfosztott apa” fia, anyja pedig csak sakál. Törvénytelen gyermeknek kell lennie, mert a törvény uralmának véget vetni küldetett világunkba. Egy fantasztikus apa nevében gyilkol a filmekben valódi, emberi apákat, s fanatikus hívekkel áll hierarchikus kapcsolatban, nem alkalmas a nővel való bensőséges kapcsolatra. Az *Ómen*-filmek sikere azt bizonyítja, hogy a pikáns Universal- és Hammer-horrorok nemi problematikáját, mely azokban ráépül az énproblémákra, és az én ereje, érettsége vagy defektjei vizsgáló eszközként is szolgál, kiszorítja az én elmélyülő válsága. A nemek nem teremtik, hanem fogyasztják egymást, a nemi viszony nem az ember nevelője, legfeljebb terheléspróba. A *James Bond*-filmekben vagy a később kibontakozó pszeudoteologikus horrorban a hatalom a legfőbb inger, mint a monadizált én társadalomszervező erőként intézményesült paranoiája, az egyetlen maradék kielégülés és önigazolás egy olyan világban, melyben a nemek is csak a hatalomért

harcoló pártok. A kamaszkorig eljutó második *Damien*-filmben már világos: nem a szerelmi párkapcsolat, hanem a felnőtté válás, identitás és hivatás problémáit veti fel a *Damien*-filmek konstrukciója. Az üres én keresi a kitöltő tartalmat, valamit, ami elfoglal, leköt és elcsábít. Az én üres szignifikáns, az életértelem pedig a keresett jelentés, amely véletlen, ezért az ének, akit nem a tartalmak győznek meg, a kivitelezés kegyetlenségével kell meggyőznie magát.

1.10.7. Graham Baker: *Ómen 3.* – Végső leszámolás (1981)

A harmadik rész lezárja a *Damien*-trilógiát, a hozzáragasztott negyedik rész inkább újrakezdés, mint folytatás. A harmadik rész elején gazdaságilag már tény, aminek pusztán politikai intézményesülése az, amit a filmben az Antikrisztus eljövendő birodalmának neveznek. Damient (Sam Neill) az egész világot behálózó vállalatbirodalom élén látjuk, ő diktálja a feltevételeket az elnöknek, a politikának. Törvényellenes, hogy Damien a Thorn vállalatbirodalom élén állva a londoni nagykövetségi funkciót is betölthesse, az Egyesült Államok elnöke azonban legyint, megoldják. A törvénynek kell az üzleti és hatalmi kalkulációkhoz igazodnia, és nem fordítva. (Már a második részben figyelemre méltó, hogy a vállalat élén zajlik le az első hatalomváltás, az etikus polgárt leváltó tőkejanicsár személyében. Az új tőkéhez kell igazodnia az új istennek, a tőke már rég elhozta a földi poklot, amikor napirendre kerül a már régóta legfeljebb hársárnyékkormányt alkotó Isten leváltása is.)

A gonosz kegyetlensége és a gonosz társadalmi hatalmának egyetemessége bizonyos fokon túl épp azért kap Damien szabad kezet, mert hihetetlen, hogy valaki ilyen gonosz lehessen, és az is, hogy a gonosz győzhet, még inkább, hogy már győzött is, ő diktálja a feltevételeket, a világgépet, a törvényeket, s jó és rossz megítélésének új, „korszerű”, azaz fordított, fejtetőre állított kritériumait. A második rész elején folyik a vita, hogy a gonosz gonosz-e vagy a gonoszlátó örült. Ez a vita a harmadik részben magasabb fokon folytatódik: a gonosz-e a világ? Mivel egyén és világ torzulása hihetetlen fokot ért el, hit és tudás drámája bontakozik ki: most a hívők tudnak valamit, amit a tudók elfeledtek, pontosabban elfojtottak. A hívők azok, akik tudnak és a tudók, akik vakon hisznek. A második részben még a régészek dominálnak, s köztük bukkan fel az ördögűző. A harmadik részben a teológusok, szerzetesek veszik át az ideológusi funkciókat. Damien is ideológus diktátor: a második részben a gonosz is a bibliából készül „hivatására”.

Gazdaság és politika az Antikrisztus-jelölt kezén van, az ellenzék vallási terminológiát használ, ám ő is háborús pártként funkcionál. Mágikus tört osztanak a papoknak: „Hogy fogjatok fegyvert az Úr nevében.” Szent kommandósok követik, figyelik Damien működését, vérszomjas merénylökként fellépő egyházi emberek viselnek hadat az Antikrisztus ellen. Pontosabban, mivel a kommandósok a gazdasági és politikai hegemoniára törekvő vagy azt védő államhatalom világszerte bevetett képviselői, az *Ómen 3.* papjai azonban a globális világhatalom ellen hadba induló önfeláldozó fanatikusok, inkább a terrorista-fogalomnak felelnek meg. Krisztus terroristái az Antikrisztus ellen. Tehát a papoknak, mint öngyilkos merénylőknek osztanak a film elején törököt, ezzel véres, barbár, közvetlen politikai, sőt katonai szerepet adva a kereszténységnek, amit az már az újkor elején meghaladott. Eme átértékelés árán lehet az egész keresztény szimbolikát bekebelezni a horror szimbolikájába, ezzel azonban a filmben sokat emlegetett „Új Názáreti” is lecsúszik új Van Helsinggé, aki

maga is akcióhős lett a dekadens vámpírfilmben, így az a képzet, amit a film az „Új Názáretiről” alkot, leginkább valamiféle Djangóként értelmezhető. Az *Ómen*-sorozat, a vázolt ideológiai transzformációk következtében, mind perverzebb hatást kelt: végül a pap kéri a film női főszereplőjét, segítsen szeretőjét elpusztítani. A sztálinista filmekben számított hőstettnek hozzátartozóink feláldozása az ügynek, vagy az ügy ellenségeként való feljelentése vagy kivégzése. Olyan párviszályokban, melyekben mindkét párt képviselői a másikat tartják az abszolút negativitás elítélendő és elpusztítandó képviselőjének, veszélyes követelés megölni szeretteinket a jó ügy védelmében.

Az élő vallások hatalmas szervezeti apparátusa akkor is fennáll és működik, ha nincs személyesen átélt hit mögötte. A testi, lelki és szellemi szolgáltatásokat nyújtó szervezet reális hatalommal bír. Az élő vallás képzetanyaga ezért kevésbé oldódik a művészi és mesemondó fantáziában, mint a holt vallásoké. Ezért a vallás a tudományét megközelítő epikai hitel konstruálására alkalmas, még a modernségben is, az élő vallás eszméire hivatkozó fikciók más viszonyba kerülnek a realitásképpel, mint a folklórrá, babonává lecsúszott, vagy a mindennapi életbe ideológiamentesen szervült kulturális emlékek, melyek letűnt vallásokból valók. Ez az oka, hogy ha a horror varázskönyvként használja a bibliát, kevésbé disszonáns, mintha bibliai képzetekre akarja alapozni a cselekményt. Az utóbbi a műfaj poétikus homogenitását is sérti és a vallási érzület számára is blaszfémia. Ezzel a vallás olyan viszonyba kerül a fikcióval a mai amerikai filmben, ami politikai ideológia és fikció sztálinista viszonyára emlékeztet. Az, hogy ez a disszonáns ötvözet a nyolcvanas évek óta szakadatlan folytatja karrierjét, mutatja, hogy a new age milyen mértékben demoralizálta a tömegkulturális showban feloldott hitet. A paradox eredmény, hogy ma már nem a horror várja az epikai és általában kulturális hitelt a teológiától, ellenkezőleg, a vallási hit próbál megkapaszkodni az életérzést totálisan ellenőrző tömegkultúrában, és ennek mitológiáját kizsákmányolva kelni másodéltre. Krisztus és az Antikrisztus a világalomért küzdő pártok vezetői az *Ómen*-filmekben. A teológiai terminológiával megerhelt új amerikai horrorfilmben nem a fantáziának ad hitelt a teológia, hanem a teológiát változtatja politikává a számára idegen közeg. A harmadik részben az *Ómen*-terológia a pártember és párviszály fenomenológiáját adja, s bemutatja, hogyan barbarizálódnak a pártharcok a világalomért folytatott küzdelem közben. A politikai terminológiává züllesztett teológiai fogalomkincs az eredetileg metafizikusabb hajlamú horrorfilm műfajnak is árt. Damien inkább egy misztikus thriller hőse, a film cselekménykonceptiója pedig inkább politikai thrillerként működik, ezt is érezheti az utókor, de a trükktechnika fejlődése is abban az irányban hat, hogy később visszahozzák a filmekbe a fantasztikus rémet, melyről az *Ómen*-filmek lemondtak. Nemcsak horror és thriller határai mosódnak el újabban, a horroron belül is eltűnnek pokolfilm és boszorkányfilm határai. Damient Antikrisztusnak nevezik és az „új” Jézussal állítják szembe, valójában azonban csak a boszorkányfilmek telekinetikus intrikusa, ezért az új Jézusról való beszéd sem hiteles, egy ilyen a telekinetikus boszorkány és a banálisan aljas politikai között ingadozó figura ellenfeleként legfeljebb egy angyal volna a helyén, ám az angyal meg inkább van helyén a fantasy, mint a horror mitológiájában.

Az egyik jelenetben Damien, feszület alatt ágálva, választási programbeszéd stílusában vitázik Jézussal, dicsérve a maga, s ócsárolva az ellenfél „politikáját”. Jézus és Damien az üdvtörténeti alapkategóriává előléptetett amerikai kétpárt-rendszer jelöltjei. „Názáreti sarlatán, mit kínálsz az emberiségnek?” – teszi fel a szónoki kérdést a kihívó fél. A progresszív vágy

depresszív erkölcsiségbe fojtásával vádolja Jézust. Ebben egyszerre visszhangzik a náci módon félreértett Nietzsche és a fogyasztói társadalom minden vágy szimultán beteljesítését ígérő hedonista utópiája. Damien „negatív kampányt” folytat, Jézus hallgat, s talán minden politikai kampány nyíltan vagy rejtve, alattomosan negatív, mert pozitív kampány csak az lenne, ha a tények beszélnek. Ha azonban a tények a kampányoló ellen szólnak, nincs más útja, mint Damiené, aki – Jézust ócsárolva – az övénél erőteljesebb, produktívabb, szabadabb világot ígér. A két tábor harca mindvégig a néző szavazataért folytatott választási hadjárat dramaturgiáját követi. Damien a barbárfilmek szikláinak között szónokol párthíveinek „az egyetlen igaz Isten nevében, aki kiűzetett a mennyből”.

A politikai fantázia uszályába került vallásos képzeletvilág degenerálódása szükségszerű. A két párt hívei kémkednek egymásra, mindkettő megelőző csapásra készül, a film képtelen a kárhoz hiteles alternatívájaként bemutatni a megváltást. Intrika és ígéretetés, fanatizmus és propaganda, még gyilkosság is mindkét oldalon: közös stílus. Nem elég különbség a „jók” táborának igazolásához, hogy a másik fél ügyesebben gyilkol, ha a „jó” csak azért nem gyilkol, mert ügyetlenebb. Végül a papok is kegyetlen gyilkosságot hajtanak végre, sok késszúrással végeznek a vélt Damiennel, valójában egyik társukkal.

Az *Ómen*-filmek ödipális mitológiája a rossz gyermek lehetetlen likvidálásának paradox cselekménycélján alapul. A rossz gyermek apja leendő gyilkosa, az apagyilkosság pedig a törvénynek és kultúrának való hadüzenet kifejezése. A gyermekgyilkosság tehát a gyermek álarcában megjelenő öreg világ, a hanyatlás és a bukás világával felvett harcot jelentené. Minden generáció egy fokkal hidegebb, keményebb, ez a tény táplálja a kultúra s konkrétan a narratív fantázia növekvő gyermekfóbiáját. S az is, hogy minden felnőtt generáció egy fokkal gyermekibb, s az örök gyermekek rettegnek a szülőszereptől és nem is boldogulnak vele. A szent gyermekgyilkosság, a nem gyermeki gyermek megölése követelménye az új horror gyermekfóbiájának beteljesítése. A harmadik rész ezzel szemben felújítja a betlehemi gyermekgyilkosság toposzát: valódi gyermekeket ölnek az álgyermekek hívei, embergyermekket a démongyermekek hadai. Lejárt Damien ideje, új „Názáreti” született, likvidálni kell minden aznap született csecsemőt. A film saját csapdájában van, csak az a kérdés, kinek a gyermekét öljük, nem az, öljünk-e gyermeket. Damien a gonoszok gyülekezetének prédikál: „Keressétek és öljétek meg a Názáreti Gyermekeket.” Az *Ómen*-filmek bevezetik a „jogos” és „jogtalan” gyermekgyilkosság fogalmát: a „jogos” gyermekgyilkosság nem sikerült, a jogtalan ellenben tömegsiker: megindul a népirtás. Az egésznek van valami kegyetlen pragmatikus racionalitása: csak a gonosz cselekvőképes, mert a világformáló cselekvés kegyetlen. Jó világ az lenne, melyet hagynak formálódni. Nem jó, ha a világnak van ura. Az, hogy a kétpártrendszerből csináltak politikai teológiát, megbosszulja magát, a néző végül arra jut, bár békén hagynák a világot a jó és rossz diktátorok.

Politikává higitott és aljasított álteológiai blöffkonceptciók bomlasztják az újabb horror-mitológiát. Az *Ómen*-filmek egy mai utánzata, mely az egész konstrukciót már csak a slasher-stílusú gyilkosságok sorjázására használja, a *666. A gyermek* című film, gyenge minősége ellenére is tanulságos, amennyiben a politika további szubsztanciavesztéséről tanúskodik. A film a démonfiú karrierjének indulásával végződik. Nem vállalatbirodalom élén látjuk, vagy esetleg elnökjelöltként, hanem tévészakács-asszisztensként. Ebben az is benne van, hogy ma kevésbé mernek beleszólni a magas politikába, mely – a „nemzet” vagy a „demokrácia” fenyegetettségére hivatkozva, a terrorveszély paranoiáját generálva – jobban megszervezte

önvédelmét, de benne van az is, hogy a politika és a politikusok elvesztették maradék presztízsüket, elkönyveltettek gátlástalan törtetőkként és ügyes hazudozókként, egy tévészakács ma sokkal nagyobb tekintély az élet minden dolgában, és hatékonyabb véleményírányító is, mint egy miniszterelnök.

A második film újságírója Damien egyik áldozata, a harmadik részé a sátáni sarj szeretője (Lisa Harrow). A szerzetes atya (Rossano Brazzi), aki az „ellenállás vezére” casablancai toposzát hozza be ebbe a távoli összefüggésbe, informálja az újságírót. „Kicsoda az az... Antikrisztus?” – kérdi a hitetlen nő. „Damien Thorn, az amerikai nagykövet.” – feleli az atya, mire a nő felháborodik. Később a nő vízbe hull, Damien kimentí, nyilván ő taszította be, hogy kimenthesse, öltözködés és száritkozás következik Damien lakásán, aranyfényű *Vertigo*-idézet, majd szeretkezés az elbűvölt nővel. ”Törekedhetünk a jóra, de igazán csak a gonosz bűvöl el bennünket...” – elmélkedik a londoni hölgy, mielőtt lefekszik Damienel, akinek sajátos erotikus ízlése kínpadra feszíti őt: „Ez fáj!” – nyöszörög. „Fáj a születés, fáj a halál, fáj a szépség...” – feleli Damien. A nő sebzetten, gyötörtén ébred, meztelen testén a kínzatos nyomai, de mindezt elfogadja, keresi a férfit, szólongatja. A kínzóan feltétlen és önmegtagadóan alternatívátlan odaadás éjjele után, a felkelő nap fényében, egy egészen más, újfajta, idegen élet reggelén látjuk őt.

A film, mely nagyrészt a demokratikus procedurák önnön rémképükké válását vetítette elének, a végén, a betlehemi gyermekgyilkosság motívuma közvetítésével, a náci terror emlékeihez talál mitikus kapcsolatot. Az újságíró fia a náci ifjúsági szervezet mintájára elképzelt rohamcsapat tagjaként szolgálja Damient. A harmadik részben ez a fiú olyan kamasz, mint a másodikban Damien volt. Ezt a fiút áldozza fel, őt tartja maga elé a sátánfi, amikor eléri őt az utolsó öngyilkos merénylő megszentelt töre. Erre Damient az anya szúrja le, a fia hátából kihúzott törrel. Anya öli meg a gyermekek gyilkosát, szeretője öli meg Damient: a szerető testi és érzelmi kapcsa épp olyan fontos feltétele a hatékonyságnak, mint a tör megszentelt mivolta. A csillagok együttállása kozmikus vetítógépként funkcionál, a vallási üdvígéret mozimitosza a mozi vallásos mitizálásába csap át a finisben. A csillagfény a felnőtt Jézust vetíti elének, nem gyermekként tért vissza, a sátáni sarj félreértette a próféciát. A gyermekséget eláruló gyermek, az újságíró gyermeke hal meg az új Jézus helyett.

1.10.8. A szent mint jó boszorkány (Michael Winner: *The Sentinel*, 1977)

A sikeres modellkarrier kezdetén álló Alison Parker (Cristina Raines), magányát védelmezve, nemet mond a házasságra és a közös otthonra, elutasítja szeretőjét, a lánykérő Michaelt (Chris Sarandon). Önálló lakást bérel, megtetszik neki egy csendes zug, a régi New York egy darabja, mely zöld szigetként maradt meg a felhőkarcolók alatt. Egy darab antikvált modernség, repkényes ház az égbe növvő város falainak ütköző lombos sétányon. Ez már egy másik Manhattan, nem a régebbi filmekből ismert, céltudatosan rohanó, ragyogó világcsoda. Előregedett kísérteties zugok vannak ebben a múlttá válás határán egzisztáló, öregedő városban. Még itt a rohanás is, de messziről látjuk, mint valami szétfoszló látszatvilágot, örök dolgok csalóka felszínét, amely már nem hisz magában, csak fájdalmat csillapít keresett

mámoraival. Alison beleszeret a házba, s beköltözik. A tetőablakban öreg pap ül. „Vak.” – mondja az ügynöknő. „De hát ha vak, akkor mit néz?”

Papírzacskóval érkezik haza Alison a repkényes házba. Az enyhén sejtelmes, korszerűtlen miliőben megnyugszik a lélek, úgy tűnik, az ember valamit visszanyer, érzékelhető a köznapi teendők, a csendes jövés-menés, a jelenlét szépsége. A jelentéktelen, szerény kis nőt egyszerre dekoratív modellként látjuk viszont, pózoló, erotikus képeken. Hősnőnk retúr-Hamupipőke, fordított lepke, aki a szürke magányba tér vissza a csillogásból, esténként bábbá változik vissza.

Az *Exorcist*-filmek a rossz anya-viszonyt dolgozzák ki, a *The Sentinel* az aparémet. Előbb a rákban haldokló, eltorzult öregembert látjuk, utóbb a csúnya, torz prostituáltakkal szerető apa emlékével szembesülünk, akire kislánya véletlenül rányitja az ajtót. A rákos haláltusa eleven rothadásától nem nagyon különbözik a csúnya meztelen testek erotikus összefonódása. Az anyag erjedő pocsolójába való visszaolvadás két módja. Az erjedés képei üldözik a magányos Alison. A lány hivatása ugyanakkor, bár az erjedés világából kimenekvő formanyerés diadalának látszik, mégis idézi az apai exhibicionizmus erotikáját, a fotómodell is önmotogató, s a rákos haldoklóval vagy a szexualitás mézárszékén a vágytól letaglózottal szemben, talán még hazug is, aki beválthatatlanul sokat ígér és követel, amiért majd kezelnie kell, ha eljön az idő (vagy ha elmúlt az illúziók rövid lejárátú hitele). A csillogás világa nem nagyon csillog, s csak rövid ideig csillog a film elején. Hiába virágzik ki az új Hamupipőke, ez az a kor, mely benyújtja a számlát az MGM-korszak túligérő glamúrájáért.

Beköltözünk a kísértetházba, megismerjük Alison furcsa szomszédait, macskaimádó öregurat, vérfertőző lesbikusz nőket és másokat. A szomszédok partyra hívják az új lakót: később kiderül, nyolc halott gyilkossal ünnepelte egy macska születésnapját. Éjszakánként mozog a csillár, fel-alá járnak Alison lakása felett. A panasztevő lány örültnek tűnik, mert a ház üres, hősnőnkön kívül egyetlen lakója a pap a tetőn. Az éjszakai aktivitás azonban nem szűnik, s Alison nagy késsel, kombinéban indul el az új éjjelen. A fenti lakásban halott apja támad rá a rothadás undorító, rettenetes meztelenségével. A fiatal nő pánikban kaszabolja halott apját a konyhakéssel: kísérteti apagyilkosságot látunk, mintha életfogytiglan vagy az örökkévalóságig ölnénk magunkban, lelkünk lévén a kísértetház, a holtakat, akikkel halálukban sem békélhetünk. Milyen jó, ha holtjainknak emberi vonásaik is vannak, melyek lehetővé teszik, hogy magunk felé fordítsuk a szemrehányást, ne csak feljűk! Az undorító apafigura azonban már életében úgy néz ki, mint egy kéjsóvár, felizgult hulla, s halálában is az marad. Nem lehet gyászolni, siratni az egyént, az emberi vonások már csak szétszórva élnek, nem foglalódnak össze szerethető személlyé. Már csak az emberiséget lehet gyászolni.

Alison lemészárolja az apát, a később megtalált hulla azonban a magándetektívét, akit a vőlegény bízott meg a különös ház megfigyelésével. A jelek és események prózai olvasata megengedi hogy a fantasztikumot az analógiás áttételek világaként olvassuk: minden jelenidő az őskonfliktusok bábszínháza, a jelen szereplőit velük azonosítja fantáziánk, rájuk ruházva a felelősséget az életfogytiglan üldöző, ismétlődő csalódásokért és szorongásokért. Az élet ezért üldöző menekülés: támadás és védekezés, nem egymásra találás. Az élet túlsága, dühödtség, mohósága, garázda önzése, taroló ragadozó hajlama, melyet az apafigura képvisel, eléli a jelen elől a jövőt. Nem a fiú öli meg az apát, mert az elvenné tőle a nőket, kisajátítaná az életet. A lány öli meg az apát, aki elveszi tőle a nőiességet, megalázó és elriasztó képet adva a testről, a nemiségről. A *Carrie* című filmben azért kell megölni az anyát, mert meg-

rágalmazza a testi létet és a szerelmet, s túl negatív képet fest róluk, itt azért kell még egyszer megölni az apát, mert felszabadítja a testet, és ezzel még szörnyűbb képet ad róla, mint a másik filmben a rágalmazó. A testi apától és az idealizálhatatlanná züllött családtól távolodó hősnő a szervezetemberhez, a papi pótatyához, a tisztán szellemi atyához közeledik a cselekmény során. Egyúttal távolodik a szeretőtől, akivel kezdettől laza viszonya megfelelő a csak undorító rémképekben megjelenő család csődjének.

Michael nyomozni kezd, eltűnt öngyilkosjelöltek aktáira bukkan, akik papokként, apácaként kezdtek új életet. Alison aktáját is megtalálja, akit Teréz anya néven várja a sors által kijelölt szerepe, az aktákban előírt jövőendő identitása. A párhuzamos cselekmény, akárcsak az *Ómen* vagy az *Exorcist* esetén, az emberiség ősi szenthelyeiről indul, innen érkezik a pap, aki a hivatottság nélküli választott, Alison életét figyeli és befolyásolja. A hivatottság nélküli választott távolról befolyásoló titkos kísérője valamiféle szellemgondnok vagy sorsfelügyelő. Messziről, a világ túlsó oldaláról jött pótapának is tekinthető, akitől Alison azt kapja, amit a sóvár s kegyetlen apától nem kapott meg. Sóvárság és kegyetlenség a rossz apa képében azonos: az undorító exhibíció maga csap át kegyetlenségbe. Az apai gonoszságot az váltja ki, hogy a lány felfedezte apjában az esendően undorítót. Az iszonyat itt csak az undorító bosszúja a rajtakapón.

Michael nyomozása vezet el a pokol kapujához mely e házban nyílik. A vak, béna pap a pokol kapuját őrzi, az örök poszt mai betöltőjeként, s Alison az, aki új öröként kiszemeltetett. Meg is indul a perverz és betegek serege, áradnak fel a pokolból, már Michaelt is közöttük látjuk, s csak a posztját átvevő hősnő szerepvállalása űzi vissza őket, a „kárhozottak légióját”, ahogyan Michael nevezi a sereget. A kísértetház a pokol kapuja s a kísértetlátó a való világ öre, a törvény öre, mert a pokol a törvényszegők, mohók, gátlástalanok, mértéktelenek gyűjtőhelye. Patkány ül egy meztelen nő ölében: a rémek rútsága az örömfő ár. A teljes ösztönkielés metaforája a hetvenes évek horrorjában kibontakozó szinte középkorias szorongások szimbolikájában a rákos burjánzás. E horrorfilmek mintha a korabeli szexfilmek ígéreteinek korrekcióját képviselnék, ezért van megtűzdelve a Winner-film pornográf szexjelenetekkel. A hősnő végül szent apácaként jelenik meg: a teljes ösztönlemondás a kíméletlen ösztönkielés ellensúlya. Az ör, a pokol hadaitól megváltó szent: boldogtalan, élettelen, múmiaszerű, ő a jó boszorkány, de ő is rú. Az életet védi, de nem egy szép életet, mely büszke lehetne önmagára.

Alisont a múlt és az emberi viszonyok elől menekülő magányos nőként, lelki sérültként ismerjük meg. Később rohamok gyötrik, elájul, valamiféle sámbetegségen esik át. Boszorkánybetegsége van mint az *Exorcist* hősnőjének, s kiválasztott, kinek életútjáról ismeretlen erők gondoskodnak, mint az *Ómen* hőstől. Az *Ómen*ben a sátán felhasználja és elpusztítja az Antikrisztus anyjával kiszemelt nőt, mert a múlttalanság, a könyörtelen és emléktelen túllépés világa az, amit az Antikrisztus elhoz és bejelent. A *Rosemary's Baby*-ben az anyai ösztön mindennél erősebb, a sátán fiát is elfogadja, s a sátánfilmet ezzel visszaváltoztatja anyamelodrámvá. A Polanski-film végén így reprodukálódik egy kis – bármilyen sötét, mégis valóságos, hiteles – otthonérzés. A *The Sentinel* hősnője mindeme szörnyeket gondozó, rémeket nevelő anyákkal szemben nem szül, visszariad a rettenetesen eltorzult formában megtapasztalt szülő-gyermek viszonytól, s a lét anyja, a világ anyja szerepét vállalja. A lét-anyja és a gyermek anyja funkciók ellentéte azon alapul, hogy a létet megcsúfolja az élet, a dolgok lényegében foglalt ígéreteket és lehetőségeket megcáfolja az erőszakos és szeleburdi

burjánzás mint létrontás. Az élet mely az elszabadult burjánzás világában szembe került önmagával és önpusztító formákat öltött, nem érdemes a megélésre, nem éri meg a fáradságot.

Az őrangyal túlvilági lényként őrzi a mindennapiságot, a jó boszorkány evilágiként. Az új szent a jó boszorkány, és a kísértetház a szent beavató helye, nevelő intézete. A magány és életfélelem érdem, mely nagyobb iszonyatokkal néz szembe, mint a kis hazugságok és kéjek után szétfutó banális emberek. A banális ember az, aki „éli az életét”, mindegy, milyet. Az élőhalott fogalma metaforikus értelmet nyer. A fantasztikus vagy szó szerinti értelemben az élőhalott a rossz szolgálja, a metaforikus értelemben vett élőhalott ezzel szemben a jó képviselőjeként jelenik meg: szentként. A *The Sentinel* felfokozza a szeretet lemondás-szimbolikáját: a „te” szeretete az „én”-ről való lemondás, a világ szeretete pedig az én világomról, életemről való lemondás.

1.11. A kísértetfilm (A kísértetház horrorjától a szellemkomédiáig)

1.11.1. A lélek keresése

A monstrumok nyomorát legjobban a legprimitívebb rém, a zombi szemlélteti. A magányos testben primitív ösztön pislákol, mely nem tud számot adni problémájáról és képtelen felfedezni, feltárni, megvilágítani, megközelíteni az összefüggéseket. Elrontja, szétzúzza, amit elér, nem találja a világot. A rémvilág nagy intrikusai, a vámpír és a sátán lényege is felfogható korlátai felől. A vámpír felfedezi a ravaszságot, az intrikát, a kifinomult intelligenciát, a sátán pedig az akaratot. A vámpírban a test és az ösztön erőihez az értelem erői társulnak: a démoni rém eme erotikus változatának lényege a perverz, szeszélyes és racionális vágy. Racionális, azaz intrikus vágy, mely még csak szeszélyként éli meg azt, ami egykor majd érzékenységgé válik, a szubjektív tényezőt. A lélek nélküli értelem, az értelemmel felszerelt ösztön, mely nem ismer részvétet, érzéki, de nem érzékeny, nem érzelmes, azaz hiányzik belőle az érzelmi belátás. A környezet hasznos és kártékony vonatkozásairól tájékoztató tudat csak az együttérés, a szubjektumok kölcsönös tükröztetése, a lélek mint társ érzékelése által válna pusztán tájékoztató eszközből lelki szubjektummá. Hiába vannak lelki erőink, ha nem szerveződnek lélekké – talán ez a vámpírsors legfőbb tanulsága. A vámpír démoniájának hidege tehát egy kudarc kifejezése. A vámpír kifinomult kultúrája mögött egy hideg szubjektum érzéketlensége áll: nem igazi feltámadás. A vámpír esetében a démonikus csábítás pótolja az akarat parancsuralmát. A vámpír hipnotikus erejének nincs szüksége akaratra, nincs hadserege, nem háborúzik, áldozata maga adja át magát. A vámpírban a test és az ösztön éhsége az értelemmel, a sátán esetében az akarattal szövetkezik. A sátán képlete: test plusz ösztön plusz akarat. Az értelem nélküli akarat, az akarat öncélúsága, az akarás az akarásért, a hatalom akarása, ez a sátáni gonoszság. A sátán nem rendelkezik a vámpír vonzásával; a vámpír kéjeket ad, a sátán manipulál. A vámpír vissza tudja váltani erőit kéjekre, a sátán csak a hatalom kését ismeri, mely az összes konkrét érzéki kéjek kioltása, valójában örök égés az ambíció pokoltüzén. A sátán ambíciója az egész világot akarja megszervezni, de minden, amit érint, lecsúszik valamilyen kiégett, kiürült, negatív dimenzióba. A világépítő csak alvilágot épít.

A vámpír értelme és a sátán akarata a test és ösztön elégtelen kiegészítői, rossz szövetségesei és hamis nevelői. A létkeresés történetének titáni kora a vágy önkeresése, mely primitív formák során át halad a nagyforma felé. A vágy mint pusztaság, fantáziátlan nyomor, a vágy mint ravasz keresztülgázolás és élvezet perverzítés vagy a vágy mint totális terror, a hatalom akarása, egyaránt pusztítónak bizonyul. Rémvilágok konstitutív princípiumai. Ösztön, értelem és akarat: mind specializált érzékek, erőszakos, önző, szemellenzős hajtóerők, melyek felajazzák, háborúba viszik, de nem tudják megbékéltetni a léttel a testet. A horrorfilmek arról szólnak, hogy az értelem és az akarat is csak magasabb rendű parciális ösztönök. Mindezek csak éhes dolgok, ragadozók, s mindaz a szenvedés, ami uralmuk alatt zajlik, csak a lélek hiábavaló szólóngatása. A zombifilmben a test és az ösztön nem találja az értelmet, akaratot és lelket, a vámpírfilmben a test, ösztön és értelem, a pokolfilmben pedig a test, ösztön és akarat nem találja a lelket. Vagyis, a test és az ösztön hiába találják meg az értelmet és akaratot, az eredmény mégis rémvilág, ha nem találják meg a lelket. A horror határa a lélek megtalálása: ezzel léphetünk ki a horrorból. A mondottak arra utalnak, hogy a lélek, a pusztaság lelki erővel szemben, valami egész, s a harc és fogyasztó erővel szemben valami életadó, új szereplő a mitológiában.

1.11.2. A lélek mint egészség; a lelkeség maga a lelki egészség

A horrorvilág lélektelen lényei elidegenítő pillantással néznek ránk: Tárgy vagy-e? Kemény tárgy? Birtokolható berendezési tárgya hasznos világomnak? Mire jó, hogyan felhasználható? A horrorvilágból kivezető erő egy megelevenítő, megszemélyesítő tekintet: Itt vagy-e? Követsz-e? Abból vagy-e amiből én? Velem vagy-e? Mit tudunk kezdeni egymással? A lélektelen, hideg évenyesülő gép azért nem tudja a környezetet átlelkesíteni, mert maga is csak parciális erőkből áll. A környezetet is azért terrorizálja, mert a maga egységét is csak valamelyik parciális erő, specializált képesség terrorja által tudja megteremteni. A lélek, mely minden erőnek megadja a magát, azért nagylelkűen érzékeny kifelé, mert a belső erők egymás szempontjaira és sajátosságaira érzékeny, kiegyensúlyozott viszonya a lényege: csak együtt, egymás által ragadhatják meg magukat és a világot. A lélek lényege a belső és külső erők szempontjából is a konkrét, nyitott, kölcsönössé és kommunikatív válnak. A test csak véletlen, amely a lélek ébredésének színhelyeként válik érzékenységgé és törekvéssé, jóslattá, próféciává, sorssá. Az izolált lelki képességek csak a testet szolgálják, a pusztaság reprodukciót. A test lélekként válik önreprodukáló gépből teremtő azaz isteni masinává, történetté, megélt költészetté. Az erők összefogása az öneszményítés ideális és az önuralom reális tartalékai által, s az ily módon elért egy-lenni-tudás ettől kezdve már nem a létharc aktusa, nem erőmutatvány, hanem teremtő művészet. Nem egy bomba átütő ereje és tömör egysége, hanem virágzás. A mozgásba hozott, fejlődő egy-lenni-tudás születése új kifejező eszközöket igényel. A fantázia keresni kezdi a kiutat az undorító rütesztétikából s a baljós démoniából. A lélek (=eredetileg a megfoghatatlan lehelet, pára vagy aura) az elbeszélő mitológiában az önteremtő szubjektivitás szimbóluma. Az érzékeny – befogadó és teremtő – lélek egésként áll szemben a világgal, ám e szembenállásban csak azért lehet a pusztaság helytállás erején túlmenő befogadó érzékenység és teremtő erő birtokosa, mert egy világ feletti vagy világon túli szféra alapító társa: pontosan a társas szféráé, mint az érzékenység forrásáé.

A világgal való szembenállását a másik lélekkel való együttállása forradalmasítja. A másik lélekhez hasonlóként fedezem fel a magamét vagy a magaméhoz hasonlóként a másikat, nem a sorrend lényeges, hanem a ráismerés. Egyik lélek érzékeli és akceptálja, hogy az egész világgal hozzá hasonlóan szemben áll, érzékeny, azaz befogadó és átérző hajlamú egész a másik is. A lélek az a plusz, aminek kölcsönös birtoklását elismerve emancipálják egymást az emberek. Az a privilégium melyet a másiktól elvitatva magában tagadna meg és számolna fel az érzéketlenség. Az, amit nem szabad megölni vagy megsérteni. Az ember azért akarja tagadni a növények vagy az állatok lelkét, s tekinti a lélektant embertudománynak, hogy igazolja az ölés jogát. A filozófia, mely a lelkeséget a lét ébredése számtalan fokozatában ismerte fel, e tekintetben soha sem követte a „pozitív” tudományokat. A modern elnyomó rendszereket megalapozó tudományos üzem ezért tagadta felvilágosító pátozzsal végül már nemcsak az állatlelket, hanem egyáltalán a lélek létét is.

Van-e valami kapcsolat a filozófiai pszichológia formális és a metafizikai filozófia szubsztanciális lélekfogalma között? A filozófiai pszichológia lélek-szellem különbségtétele esetén a lélek az, ami képben, vízióban modellálja a pusztá érzést, míg a szellem fogalomban modellálja az érzelmetteljes képet. A lélek a közvetlen önmegélés indulatairól firtatja a képeket, a szellem a képek értelméről kérdi a fogalmat. Az érző tudástól a látó tudáson át a definitív módon tudott lényeg felé halad a metafizika ismeretelmélete. Az izgalom kínját először a képek szublimálják a megváltás gyönyörévé, mindenek előtt az abszolút első kép, az anya képe. Így találkozik a lélek, mint az üdvkeresés meséjének első pozitív hőse, a metafizikai lélek, a formális lélekfogalommal. A külsőben a belsőre, a képben az érzésre, a tárgy esztétikai minőségeiben a szervezet izgalmának artikulált kifejezésére való ráismerés, s ezáltal, egymás képeként, a rokonságra, az együttretzésre való ráismerés a visszaigazoló közeg, melyen kívül nem lehetséges az egyén önmagára találása. E visszaigazoló közeg feltárulkozása tárja fel az ént, s az eredmény az identitás kinyilatkoztatásszerű megértése, az önazonosság boldogságának alaptapasztalata. A „te” és az „én” rokonságerzése, mely nyugodt, de nem tespedt korokban és érett, de nem hanyatló kultúrákban akár egy virágra, felhőre vagy falevélen lógó esőcseppre is irányulhat, ebből is kiolvassa a megszólítást, nemcsak a „te” emancipációjához szükséges, az „én” magára találásának is feltétele. Az identitás összikrája eme szférák zenéjében lép színre.

1.11.3. A (helyét) kereső lélek

A korábban elemzett horrorfilm-formákban a lélek a megváltó, míg a kísértetfilmben maga is merő megváltatlanság. Mert a lélek csak a helyén gyakorolhatja oldó hivatását; a helyét nem találó lélek, melytől a világ idegen, melyet a világ ki akar vetni magából, s nem ad neki helyet, maga is kivetí magából a világot.

A horrorfilmben a test, az ösztön, az értelem és az akarat nem találta a lelket. A kísértetfilmben mindez megfordul és most a lélek nem találja a testet. Megvan végre, ami eddig mindenütt hiányzott, a lélek, de semmihez sincs hozzájutása. Kötetlenül lebeg, szabadon lebegő érzelmi potenciaként, be nem fogadott érzékenységeként keresi helyét a világban. Sorsát meghatározza, hogy ő, a lélek, egyrészt a legkönnyebb, legmegfoghatatlanabb valami, de másrészt ő a végső identitás menekülő vonatkozási pontja, az én és a szabadság vágyott

önmegtalálása, amelyhez képest minden más a súly, a sár, a tombolás és a katasztrófa oldalára kerül, ha magában vesszük, lélektelenül. A kísértetfilmben a lélek szólongatja a létet, az anyagot keresi az inkarnációs vágy.

A kísértetfilm a horrorfilm olyan határesetete, amelyben a lélek hasonló szerencsétlenségek forrása, mint az iménti elbeszélésformákban a lélektelenség. A XVIII. században a nemesi világ önelégült materializmusában éppen olyan otthontalan volt a szellem, mint ma a neokapitalizmus gyakorlatias materializmusában. A XVIII. század irodalmában a "széplélek" fogalma alatt tárgyalták azt a magas fokú lelki kultúrát, amely nem tudja elérni és befolyásolni a létet, s számkivetettségében kísérteties illúzióvilágként képviseli a kultúrát. Ma a kísértetfilmekkel gyászoljuk mindama lelki impulzusainkat, amelyek kísértetiesek, mert nem tudják áthatni a világot, elérni a tevékeny életet. A kísértetfilmmel gyászoljuk továbbá mindama megszólításokat, hívásokat, amelyekre nem tudtunk megfelelő választ adni, mindazokat, akiket nem segítettünk élni, megvalósulni, a cserben hagyottakat. A lélek torzulásainak mértéke izolációjának tartamától és helyzete reménytelenségétől függ. Ennyiben a test palackjába zárt szellemként működik, ezért jelenik meg a kísértetfilm, noha nem szükségképpen az, igen gyakran horrorfilmként. A lélek testtelensége azonban nem olyan feltétlenül elátkozott, mint a test lélektelensége. A testet nem találó lélek története, a kísértetfilm tárgya, nem feltétlenül horrorisztikus. A kísértetfilm fontos szubműfajai, a kísértetrománc és a szellemkomédia, kivezetnek a horrorból. A kísértet testtelensége a fantasy felé mutat, ott találja meg sokoldalú lehetőségei kifejlését, már nemcsak az emberiség ijesztgetőjeként.

1.11.4. Ördögi és angyali kísértetek

Mindig újra meglep anyagunk vizsgálata során jó és rossz, paradicsom és pokol különös viszonya. Pokol és paradicsom nem a világnak a prózai világon túli szélsőségei, pólusai, nem az egymástól legmesszebb eső szférák, a világ rossz kezdete- és jó végeként (vagy jó kezdete- és rossz végeként), melyek között zajlana le a történelem. Ellenkezőleg, pokol és paradicsom a poláris minőségeket kiérlelő, felfokozott világ alkatrészei, melyek kiküszöbölése által áll elő a prózai világ, mely a paradicsomról való lemondás által szabadul meg a pokoltól is. A kalandos-fantasztikus világban pokol és paradicsom szomszédosak, egyetlen szótól, mozdulattól lesz a kárhozottból megváltott világ, a döntéstől, cselekedettől vagy akár csak gesztustól, melyet az ember halogat vagy szégyell, vagy nem érzi képesnek magát, s nem is képes, csak a tett megtétele tesz képessé rá, a tetteből jön a képesség, a megnyilatkozásból a kód, a performanciából a kompetencia, csak azért tudjuk végül megtenni, mert nekimentünk. A világ csupa fenyegetés, de mind átalakul ígéretté, sansszá, ha a világnak nekimenő én összeszedi magát a kockázatvállalásban és a megnyilatkozás örömeiben. Menny és pokol, öröm és bánat, kék és kín, bevétel és kiadás, jó és rossz határai elbizonytalanodnak. Eme labilitásból él a szubjektív világban a szenvedély, és erre apellál az objektív világban a mágia. Mindkettő az ellentétek azonosságának és az idegenségek rokonságának felismerésére épül, s pozitívumokat épít rá a világ széttépő erőinek küzdelmére, dolgoztatva a meghasonlásokat. Menny és pokol közelsége mutat kiutakat a horror világgképéből. E kiutak pedig ott nyílnak, ahol az iszonyat energiái a mágia, a varázslat, a bűvölet, faszcináció energiáivá válnak. A fantasztikus világ idegensége, mely a horrorban egyértelműen negatív, a fekete fantasztikum

határaihoz közeledve kezd kétértelművé válni. A kísérteties a sejtelmesség olyan fajtája, mely a borzongató és rettenetes idegenségben a jótékony erő lehetőségét is megsejti. Tulajdonképpen csak ezzel kezd kibontakozni a rettenetes idegenségből, a fantasztikus borzalomból maga a megtisztult fantasztikum, mely már nem az abszolút tehetetlenségre ítélő gonosz birodalmaként jelenik meg, hanem egyszerűen egy a megszilárdult tényvilágban elérhetetlen és megfoghatatlan világ, mellyel valamilyen együttrendülések útján mégis fel lehet venni a kapcsolatot, és amely ezáltal semlegességében jó és rossz irányban befolyásolható. Az, ami rettenetes elfogultság, fantasztikus ressentiment volt, most már csak messzi idegenség. A rém a kommunikáció lehetetlensége által képviselt egy reménytelenül gonosz világot, a kísértet viszont kísértő kép, hatalommal bíró, szólító kép, maga az információ, a jelentés perszonalifikációja.

A fantasztikus világ lassanként megszólíthatóvá válik. Ez a képessége felel meg a mágiának, mint a rendszerezett rituális praktikák világának. Most már pusztítás is jöhet innen, de barátság is. Csak a gonosz erő hajlíthatatlan. Csak a megszólíthatatlan megfordíthatatlan. Az átok a magány, a kapcsolat kegyelme hangolja az erőt jóságra, tehát kapja is a kegyelmet, nemcsak adja. Az erőt az átok vadítja, az áldás, kegyelem és rokonszenv azonban lágyítja. Így az ismerten túli világban minden jó és rossz együtt van végletes, tiszta, radikalizált formában. A mese világképében, ellentétben a nyárspolgári prózáéval vagy a hegemoniát védő, minden kritikai erőt és bátor kezdeményezést hátrító és rágalmazó hatalmi ideológiával, a radikalizmus egyáltalán nem negatív fogalom, minden esetre negatív azonban az ellenpárjától elszakadt, egyoldalú, absztrakt radikalizmus. A mennyel kiegészített pokol mozgatja a világot, csak az ellentételezés híján való pokol nyeli el azt.

Áldás és átok alternatívája képviseli a szellembirodalomban a tagolás és tipizálás elvét. Az egység így itt már nem zárja ki a pluralizmust és a labilitás már mozgékony is lehet, nem feltétlenül káosz. A kísérteties a szorongás világa és a csodálat világa közti átmeneti régió és keveredési zóna. Itt pillantjuk meg az átmeneteket, melyek olyan világ felé kalauzsolnak, ahol már a jóindulat, és gondoskodás lesz az átfogó, a fantasy világába.

Miért tér vissza a lélek a kísértetfilmben? E kérdést csak a kísértetek tipizálása segítségével válaszolhatjuk meg. Van olyan történet, amelyben a kísértet üldözőként tér vissza (pl. Carpenter: *The Fog*), és olyan, ahol védőszellemként (Jerry Zucker: *Ghost*). Vannak angyali és ördögi kísértetek. A szellemkomédia fogalmára hivatkozva esetleg szellem és kísértet distinkciójára építhetnénk: a szellem lenne a védőszellem, a kísértet az üldöző lény; szellem és angyal, kísértet és ördög rokonulnának. Sem az ijesztgető kísértet, a kísértetház réme, sem az óvó, őrző szellem nem lennének azonosak a halálfilm halottjával (pl. *Egy este, egy vonat, Alice ou la dernière fugue*), ki a saját helyén jelenik meg, egy köztes vagy párhuzamos világban, s csak kitüntetett látók érzékelik, sem az új sanszot, új életet kapó halottal, aki szintén a halálfilm egy típusát képviseli (*A játszma vége*).

A kísértet nem a lét és nemlét között bolyong, a továbblépés útját keresve, mint a halott, hanem visszatér hozzánk, közöttünk időzik, velünk van. Közöttünk időzik, de nem legitim módon, a reinkarnációs románc hőseként (*A játszma vége, Switch*). Ha testszerűen tér vissza, nem tud elszakadni a testtől, akkor ördögi, ha testtelenül tér vissza, nem kapaszkodik bele a testbe, lemond a testről, akkor e szublimált, aszketikus visszatérés distanciájában maradó angyali kísértetként jelenik meg. Ez utóbbi törvény nem feltétlen: a testtelen kísértet is lehet gonosz (a japán horrorban), s a testet öltő is jóságos és elbűvölő (*Kínai kísértettörténet*).

Ha túl erős az énje, ha jogait követeli, ha sérelmei és haragja mozgatják, ördögi. A gonosz kísértet visszaköveteli a létet a helyét elfoglaló új világtól. Az angyal énje könnyű, struktúrája az önfeláldozás, az angyal csak a féltő szeretet párája a szeretett személy körül. Ha a kísértetet a mások rá való éhsége, vágya hozza vissza, úgy angyali, ha azonban a maga éhsége és vágya másokra, úgy ördögi. A rossz a beteljesületlenség erejével kísért, a jó a beteljesedés erejével. A *Kínai kísértettörténet* különösen szép film, mert a két problematika átfedi benne egymást. Ezáltal új perspektívák nyílnak, túl iszonyat és üdv egyszerűsítő szembeállításán. Az európai és amerikai filmekben a jó kísértet cserkészszubzgalommal csinál rendet, gengsztereket büntet és házasságot közvetít, s melankolikusan moralizál. Különösen az amerikai filmre jellemző, hogy miként a horrorban a kísértet is vadászik ránk, s mi is a kísértetre, hasonlóképpen az angyal is csak vadászik, megsegítendőket hajt fel, és üldöz jóságával. Ez az egyszerűbb kérdésfeltevés is fejlődőképes, mert ez az ádáz segíteni akarás és erőszakos üdvözítés odáig terjed, hogy végül a gonosz kísértetek az embert teszik angyallá, aki még a túlvilágot is meg akarja segíteni. Végül, ha a segítség már a túlvilágon is rendet akar csinálni, az önelégültség kezd humorisztikusan átjátszani az amerikai lélek öniróniájába. Scorsese újraélesztő mentőse, aki előbb csak a haldoklókat hozza vissza, telhetetlen segítségsszomjában végül a holtak gondját is felvállalja.

Az ördögi kísértet az elveszett vagy meg nem talált én dühös nyomorúságának kifejezője, aki otthontalan a testben és a külső viszonyokban, s a megvalósulatlanság által izolálva szenved a maga képére formálni nem tudott idegen világ börtönében. A kísértet mint rokon vagy szerető, ősz vagy elveszett partnerjelölt szintén szenvedhet e betegségben, átalakulhat elkárhozott bosszúszellemmé. Mivel a kísértet, ellentétben a materiálisabb rémekkel, nem tud közvetlenül megnyilvánulni, az egész világot kísértetiessé teszi. Megmozdulnak a tárgyak, a természet, az otthon a nyugtalanság, a veszettség jeleit mutatja, káosszá válik a hétköznapi világ rendje. Mivel az elveszett lélek nem tud egyszerűen együtt élni és közvetlenül megnyilvánulni, az elzárt, száműzött, lehasított és kizárt, kitagadott erő, visszautat keresve, a dolgok mögé bújik, s ezt azért teheti, mert halott maga is, s így a halott dolgokkal előbb talál kapcsolatot mint az élőkkel. A kísértetfilm ily módon a szimptomatika kommunikációs formájának születését tárja elénk. Minden megtelik jelentésekkel, s a világ emberi jelentésekkel való első rendű felgazdagításának forrása a szenvedés, a panasz. A világkép az élet betegségének szimptomatikája.

Ne feledjük: a filmvásznon látható világban a mozinéző a kísértet, akit a szereplők nem látnak, s aki rokonszenvével, izgalmával, igényeivel őrzi őket. Az „álmogyár” nézője olyan angyal, akinek vágya a szereplők üdvére vágyik. A néző ily módon a tiszta tekintet ideáltípusa, aki a maga tekintetének tükrét pillantja meg a fantasztikus világ angyali kísérteteinek tekintetében. A trashfilm nézője azonban gyakran a szereplők megkínztatását élvezzi, a mások szenvedéséből kéjt nyerő bosszúszellemként. De ez a néző a diegétikus világ gonosz szellemei mellett a hideg törtétekben, a segítséget megtagadó közönyös hivatalnokokban vagy szakértőkben, s az intrikus törtétekben is magára ismerhet. Az eszközzé tevő, érdekérvényesítő tekintet maga is eszköz, a hatalom, az érvényesülés, a létharc eszköze. Olyan tekintet, amely nincs tekintettel másra, egyszerűsít, feladatokhoz rendel, elsiklik az individualitás fölött, s így valójában, egzisztenciális értelemben, lemészárol. Nem feltáró, hanem eltakaró, nem megmutató, hanem helyettesítő természetű. Ő alapítja meg a kárhozat birodalmát, amelyet két lépésben hagyhatunk el. Az első lépés a másikat megelevenítő, társkereső tekintet, a

második lépés önmaga feláldozása, önmaga figyelmen kívül hagyása. Az egyik hőstett: tekintettel lenni a másokra. Ezt fokozza a másik: nem lenni tekintettel magára. Aki másat tesz funkcióvá a maga számára: ördög, rém. Aki magát más számára: angyal. (A kísértetek angyal és ördög dilettáns rokonai, nem kinevezett hivatalnokok az üdv hierarchiájában. A kísértetek szabadok, s ezzel előjelzik az embersorsok etikai lehetőségeit.) A megbékélt tekintetet nem zavarja az én neurotikus igénye, az önmagára függesztett tekintet által kavart belső káosz örök nyugtalansága, mely mindenben megkapaszkodna, de mindent magával ránt. A régi kísértetfilmben recseg-ropog az öreg ház, az újban vitustáncot járnak az otthon tárgyai. A megbékélt tekintet sugarában azonban a világ is megbékél. A halálfilm ideálja a végső búcsú, minden súly levetése, míg a kísértetfilmben szintén a halálösztön mély nyugalomát keressük, de ezúttal azért, hogy már itteni tevékenységünket is jótékonyan áthassa, a nárcisztikus Libidót tárgyszeretetre váltó erőként.

A jó kísértet nem magát menti, nem magához tér meg, másokhoz tér vissza, értük van jelen, s ő közben alakul tovább, veszi súlyát, távolodik, a semmi felé. Csak azt teszi, amit már eleven életében tett, hiszen az élet egészének története arról szól, hogy küszöbökkel kell átlépni, kapukat kell feltárni, amelyek ijesztőek a belépő számára, de végül az lesz ijesztő, aki nem lépi át őket, míg a túllépő jótékony erőkre tesz szert. A túl nem lépő terhelten tér vissza, a túllépő felszabadultan. Minden iszonyat és borzalom felfogható, mint lépésmulasztás, ittrekedés, leragadás, innenmaradás, leszakadás a túlról. A gonosz kísértet az, aki nem lépett át egy utolsó küszöböt, a jó kísértet azon túlról tér vissza, már csak mint vendég, és nem régi jogait visszakövetelőként. A veszteség nyereséggé, könnyűséggé válik, ha az ember nem ragaszkodik az elveszethez. A jó kísértet képe a lelki felszabadulás könnyűségét próbálja megvilágítani. A másik élete talaján lenni, nem a saját élet talaján, ez a nagy megkönnyebbülés. Az ember mindig vágyott rá, nem lenni pusztító ragadozó. Mindez már amannak az élete, nem az én életem, nem verseny, hanem szolgálat, nem kiszípolozás, hanem látás, érzés, együttérzés. Ha az életbe minden határon és vonalon túlról visszatérő érzékenység feláldozza magát, akkor feltámadnak benne a jótékony erők, mindaz, amit valaha csodált a világban, s ami elveszett. Megöli magában az éhség szellemét, az ördögi kísértetet, erre feltámadnak benne elveszített szeretett és csodált emberek erői, angyali kísértetek.

A fejlődés kettős: új és új képességeket kell szerezni, és le kell mondani minden szerzeményről, zsákmányról. Az eredmény olyan etikai nirvána, mely a nihilizmus ellentéte.

1.12. Kísértet-szemináriumok

1.12.1. A kísértet pauperizálódása (Tobe Hooper: Poltergeist, 1982)

Televízió

A horrorfilm, váratlan és ironikus módon, a nemzeti induló patetikus csattogásával indul, mellyel a televíziós adás zárul. Miközben a televíziós képernyőn klipesített nemzeti jelképek esnek szét a fények és árnyak redőnyévé, mely a ráközelítő kamera előtt felnyílik, hogy feltárja a mögötte rejlő ürességet, a képernyővel szemben kornyadt, renyhe, öntudatlan emberket látunk. Az emberek, mint akiket kiütött valami, szétesett, szórakozott tedd ide, tedd oda

figurák, ébren sem lesznek elevebbek, elindulva reggel, előírt utakon. Csak a kutya éber, ő vezeti körbe a kamerát az unalmas este romjain, a pislogó képernyő és a szétszórt chips, a testi és szellemi abrak feldúlt szemétdombján, elhasznált nap végén, egy second-hand világban. A nyugtalan kutyában van a legtöbb érzékenység, majd a legkisebb ember következik, Carol Ann (Heather O'Rourke), aki még nem kiégett és automatizált, mert még alig él, azaz még szocializálatlan, nem annyira bevetett és kiürült, mint a többiek: nem tanult meg nem-élni, nem-érezni. Utána következik a kislány, Robbie (Oliver Robbins), aki majd felmászik a ház előtti fára és a távolba néz. A mozimitológia a gyermekálmok végtelen, labilis, a kamaszvágycsúcs nagyszabású, csalogató, tágas, idegen és az ifjú vágyak erotikus világából él. E filmben a harmadik régió már defektes, a nagylány (Dominique Dunne) durván beint a férfiaknak, már csak obszcén jelzéseket váltanak. A szülők, bár még fiatalok, túl a szerelmen, üzleteik, gondjaik, rutinjaik, házi teendőik és a szórakozott esti abrakolás között megosztott életet élnek. Az, ami volt vagy nem lett, kiszorul a képernyő fényablakába, de már senkit sem érdekel, inkább alszanak, mintha az éberség korlátozása a tét és ambíció nélküli élet önvédelmének szolgálná.

Felneszel a szőke baba, Carol Anne, letípeg a lépcsőn, s az üres képernyőt bámulja. A képeken túli világot, melyet az utolsó patetikus taktusok lecsengése után nem fed le már az egész napi agresszív show felületes izgalma, krónikus gerjedelme, a bálulás és befogadás, fecsegés és abrakolás, beszéd- és nézés egész napi kényszere, mely, most úgy tűnik, csak annak az ingernek az elhallgattatását szolgálja, amellyel az egyedül maradt kislány felveszi a kapcsolatot. A kislány tekintete megszólítja, az alvó felnőtt világ felett, az ürességet. A fény nyelve, a minden és a semmi nyelve, kiszorult az éjszakába, akkor beszél, amikor alszunk. A nappal meg szállja, szilárdan birtokolja az alternatíván öblögetés, közhely kérdés. A *Poltergeist* televíziója valamiféle nyitott túlvilágba vezet, amelyet a semmiként vagy a pokol tornácaként definiál. Később a *Pleasantville* című film televíziója, mely szintén átjáró, egy zárt túlvilágra visz, melyet a régi moziparadicsom földi mennyországa mintájára képzel el. A kettő nem ellentétes, a *Pleasantville* a show ígéreteit ábrázolja, míg a *Poltergeist* azt, ami a show felfelőlő kulisszái mögött fenyeg, ha már nem hiszünk bennük.

Jelek

Az emberek adottnak tekintik magukat és a világot. Bölcs mester által felhúzott órának tűnik a mindenség, este politikai kommentátorok és természettudományos tekintélyek kinyilatkoztatásait böngészik az ágyban. Sorra bekövetkezik minden, minden élet ugyanarról szól, s nemcsak a helyzetek, a válaszok is készen vannak. Az értelem, a magyarázat is csak olyan fogyasztási cikk, mint maguk a tények. Az anya az alvajárásról szóló cikk elolvasásával intézi el a kislány éjszakai viselkedését.

Széptattan a tejespohár. Eltorzulnak az evőeszközök. Táncoló székeket látunk. Előbb fénykéz nyúlkál majd fényvihar tör ki a televízióból. Vonaglik a lakás, megbolondult tárgyak kerengnek. A feleség, ki nem dolgozik, eleinte mintha örülne a privát cirkusznak, az unalmas életet színesítő ingyen show-nak. Látjuk a két felnőttet, amint éretlen kamaszokként kuncognak megbolondult világukban. Talán talány, de nem hiszik, hogy gond. Nem hisznek a gondban. Kihívják a kísértetvadászokat, mindenre kell hogy legyen megoldás. Megérkeznek a csapat, mint a duguláselhárítók. Csakhogy fordítva: a világok közötti dugulást kell helyreállíta-

niuk, betömni a megnyílt átjárót. A köznapi ember nyugalmát kell megvédeni, a nem-érzés és nem-tudás, a szellemi kényelem jogát.

Már nem a klasszikus pozitívizmus világában vagyunk, ahol szörnyűségnek számít a csoda, s körömszakadtáig harcolnak a világgép korlátait jelző élmények ellen. A feleség derűsen darálja a new-age-frázisokat, s azt hiszi, a megmagyarázhatatlan elismerése mindent megmagyaráz. Könnyelműen kombinálni szeretnék a szubjektivitás és az objektivitás igazságát, holott mindkettő igazság-, tisztaság- és életfeltétele, hogy ne alkudjanak, ne osztozkodjanak, hanem vitatkozzanak. Az irracionális princípium korrump és gondolatlan rehabilitálása ugyanolyan elhárító mechanizmus, mint az inkvizitórius ráció által korábban ellene folytatott harc. Az előző generációk, akik megteremtették ezt a világot, melyben élünk, görcsösen tagadtak minden összefüggést, amelyet nem uraltak. Az új nemzedék kész világban él, amely sokkal inkább uralkodik rajta, mint ő azon, készséggel hisz bármiben, leginkább abban, amit nem ural és nem ért. Ez a generáció a káoszcsinálásnak adja át magát olyan lelkesen, mint amaz a rendcsinálásnak, és mindkét hitvilág csak leckemondás, melynek célja, hogy ne kelljen gondolkodni. A mai amerikai szuperfilmek, sőt az európai művészfilmek nagy százaléka is igenli azt a felületes malasztot, melyet Tobe Hooper még iróniával szemlél. A *Poltergeist* szereplői panel odúik mennyezetén, a végtelen égbolt megvásárolt pótlékán vagy a televízió képernyőjén keresik menny és pokol kapuját, betetőzve, csajkarendszerű misztikával s a show szelleméből újjászült metafizikával fűszerezve a vásárolható, s minden háztartásba leosztható komfort ideálját.

Az ember a természet rabtartójának, parancsnokának, diktátorának hitte magát, a természet azonban visszautótt. Az oroszok katasztrófa-minisztériumot hoztak létre, az amerikaiak katasztrófafilmet kezdtek gyártani. Most, amikor a totalitárius igényű szadista kontrollon úrrá lesz a természet visszahatása, az ember szeretne e visszahatásról is megnyugtató, barátságos képet alkotni. Ez a new-age-malaszt célja. A vallások átfogóan szervezett új kötelességrendszerek kinyilatkoztatása által adtak új reményeket az emberiségnek. A new-age, mint a vallási üdvtanok pauperizálódott szinkretizmusának terméke, a kellemest és hízelt, kényelmest és komfortérzéseket igazolót igyekszik összegyűrni. Mivel ez nem akar sikerülni, létrejön bizonyos munkamegosztás, egyrészt egy hardcore-malaszt, a fiatalok sátánizmusa, mely korlátlan szabadságot ígér, felvilágosít, hogy mindent szabad, s másrészt az „öregek” soft-malasztja, mely végtelen jóindulatot, otthonosságot és baráti támogatást ígér – „a fényen túl”.

Elvesztés és visszaszerzés

A szülők, Steve (Graig T. Nelson) és Diane (JoBeth Williams), kezdetben meglehetősen infantilisek. A gyermek elvesztése a szülői funkció defektjének kifejezése. Az általános kábaság és fetregés a film elején ugyanazt jelenti, mint később Carol Anne elvesztése: nem szabad bízni az órásmesterben, vigyázni kell egymásra, szakadatlanul vissza kell nyerni, nem szabad elhagyni és másokra bízni magunkat. Megjelenik a filmben a segítők hierarchiája: előbb a technikusok, a kísértetvadászok tüsténtkednek, utóbb a parapszichológus, a kutató kerül előtérbe, de ő sem boldogul, végül hoz egy sámánöt. A döntő akciót azonban a szülők hajtják végre: magukat összeszedve, magukon segítőként tudnak végül elveszett gyermekükön segíteni. Sam Raimi és Tobe Hooper őszinte fiatalkori filmjeinek fantasztikuma és obszcentiása is radikálisan szubverzív, triviális kultúrkritika.

A film szereplői a túlvilág első támadását földrengésként, a másodikat tornádóként racionalizálják, s a továbbra is racionalizálhatatlan maradványok megbékítő értelmezését szolgálja azután a new-age-terminológia. Ha mármost a film nem horrorfilm lenne, szereplői sikeresen szétmaszathatnának minden problémát, az iszonyat azonban nem alkuszik. A tornádó éjszakáján az öreg, halott fa, mely az őstermészet utolsó maradványa a családi házak által ellepett völgyben, benyúl az ablakon a kisfiúért. A gyerek éles hangon visít: „Elvisz a fa!” Míg a szülők a gyökérkezek által a fa göcsörtös, sötét, odvas torkába tömött kisfiú kirángatásával foglalatoskodnak, a kislányt elnyeli a televízió. A természet démoniájánál hatékonyabb a technika fekete mágiája. A természet a fölötté gyakorolt uralmat szolgáló eszközökön keresztül üt vissza. Míg a szülők a félkész úszómedence sarában kutatnak, a sáros mindentől követelve vissza gyermeküket, az a fényes semmiből szólítja őket. Nem a piszok nyelte el, hanem a sterilitás. A jövődő semmi közelebb áll a steril világhoz, mint az elmúlt mindenek. A régi sötét hatalmak, az öreg fa képviselőiben, meghittén meseszerűek, az üresség vadozatú hatalmához képest. Nem is a rossz képviselőiben megjelenő sötétség és a jóval azonosított fény harcol a továbbiakban: a fény hagyományos üdvkategorija ölt démoni arcot. A fénynek, az urnak, a semminek van egy fenyegető, felfaló és egy megbékélést ígérő változata; a korán jött és az idejében jött semmi; a semmi melynek ellenállunk, és a semmi, amelyet elfogadunk.

Ezek dühöngő kísértetek, nem klasszikus szellemek, magyarázza a sámánó. A klasszikus szellemek individuálisak és családiasak, egy-egy házhoz tartoznak, az otthon meghitt lelki bútorai. Az újfajta kísértetek kötetlen nomádok, kik jönnek és mennek, rajtuk ütnek és tovább vonulnak. A klasszikus kísértet ijesztget, az újfajta kísértet túszt szed, mint a terroristák. A gyermekszobában szédülten kereng minden, mintha ott maradt volna a tornádó. Előbb a tárgyak örvényében inkarnálódik a kísértet, utóbb nagy, pulzáló, rózsaszínű nyelőső nyílik. Előbb a fizikai, utóbb a biológiai lét fejezi ki a semmi hatalmát. Az elveszett kislány még visszanyerhető, nem nyelte el a modern pokol, a semmi, csak a semmi portájáig jutott.

Valamiféle lélekalhalászat következik: az anya száll alá a fénybe, lobogó hajjal, fehér ruhában, s az apa fogja a kötelet. A gyermekszoba örvényébe kell alászállni, s a nappali plafonján át köpi ki az ölelkező nőt az ismeretlen. Véresen, nyálkásan hullanak alá, fantasztikus szülési jelenetet látunk. „Ez a ház tiszta.” – jelenti ki kenetesen a sámánó. A szülési rituálé hozta a megtisztulást. *Az andalúziai kutya* emléke is visszacseng a képsorban, Dali és Buñuel műve, hol a kötélhúzás a tudattalan kipakolása során feltárult váratlan vonzatokat tárja fel. Tobe Hooper filmjében is egy kezdetben kába, bamba, tudattalan világ kényszerül szembenézni a feladattal, hogy egy immár nem idealizált, nem az illúziók által egyszerűsített, hanem a megfejtés által bonyolultságában feltárt, bizonytalan és vajdó világból kell megszülni egymás minden új percének kétes és ideiglenes biztonságát.

A völgy

A ház megtisztítása nem megoldás. Az új kísértet nem a ház belügye. A ház kísértetének kiűzése után a völgy kísértetei támadnak. Mindenkinnek van egy külön kapuja a mennyhez vagy a pokolhoz (mint Kafkánál), de ez itt már csak a kollektív kárhozat nagykapujának aljában nyíló macskaajtó. A kollektív lélek elmérgesedett problémái lefedik, elnyomják az individuálpszichológiát, de a kiskapu még oda is elvezethet, ahová a nagykapu már nem.

A cselekmény fiatal városban játszódik, mely a fiatal országot képviseli. Napsütötte tér a hegyek koszorújában. A kitáruló otthon-univerzum, családiház-paradicsom képeit andalító dallam kíséri, mely az önmagától elbűvölt, bölcsőringató otthonosság képeként állítja elénk a boldog völgyet. A terpeszkedő kisváros azonban öreg temetőre épült. A síremlékeket elhordták, de a holtak kihantolásával nem fáradoztak. Lényeges motívum a film elején a kislány által rendezett kedvesen groteszk papagálytemetés. Carol Anne még ismeri a részvétet, gyászt és kegyeletet. Kis tárgyakat rakosgat a szivardoboz-koporsóba: „Hogy legyen mit ennie. Hogy ne legyen olyan egyedül. Hogy meg ne fázzon.” A kamaszlány mindezt már fölényes megvetéssel nézi, s a kisfiú is kegyetlenül kommentálja: „Ugye, ha elrohadt, megnézhetem a csontjait?” Másnap hatalmas földgyalu dülja fel a gondosan elkészített papagálysírt. A múlt nélkül élő, kegyeletlen világ nyomulása, érzéketlen agresszivitása ébreszti a holtak bosszúját. Természeti katasztrófák nyomán halad a fantasztikus iszonyat, a katasztrófafilm műfajával kölcsönhatásban fejlődik az újabb horror, a természet és a múlt szövetségesek, a múlttalan lény természetidegen, a gyásztalan semmifeledő a természettel is hadiállapotban van. A múltrombolás és a természetrombolás közös lényege az életet alapjaitól megfosztó gőg. A felszínesség könnyelműsége, az elődiség agresszivitása, a pillanatban élő nomádstratégia, a felperzselt föld taktikája, az utánam az özönvíz mentalitása. A múlt túlhatalmát képviselő régi kísértet típus, melyet a klasszikus kísértetfilmekből ismerünk, a házhoz tartozik, az új típusú kísértet kívülről jön, a megtámadott, megtagadott, elfeledett múlt bosszújaként. A régi kísértetházban a múlt élt a jelen, most a jelen él a múlt rovására.

Ha az ember meghal, nagy fényt lát, melyben minden válasz benne van, magyarázza a pszichológusnő. De van, állítja, aki nem akar feloldódni, hiába hívja a fény. Eltévedt, féltékeny, dühös szellemek zaklatják az élőket. Még a meghalni nem tudó kísértetekről, s az élők körül keringő lelkekről beszélnek, de a hagyományos kísértetfilm individualizált, mondhatni polgárosult kísérteteit már nem látjuk. Előbb a ház, utóbb a völgy jelenik meg a teremtest tagadó fordított szülőcsatornaként, vagy a gyomorként, feneketlen bendőként elképzelandő alvilág torkaként. A végső nagyjelenetben a szülőcsatorna, a nyelőcső és a porszívógép asszociációi keverednek. Az embereket beszívó hatalmas porszívó a pokol. A porból vagyunk és porrá leszünk frázisából születik újjá a pokol mint porszívógép képe.

Carol Anne megmentése után az anya kádba ül, rózsaszín fényben, meztelen, ernyedten élvez. Az előbbieken a tornádót utánzó pokolkapu e bágyadt, nedves női formákat tálaló erotikus jelenetet követően az *Alien*-filmek nyálkás biorémei modorában realizálódik. Nincs menekvés és nincs megállás. Megelevenedik a vigyorgó játékbohóc, elnyeli a kisfiút az ágy alatti sötétség, megnyílik a pulzáló rózsaszínű pokolszáj, s egymást kell visszatartani a kozmikus porszívó torkában. Fogjátok meg egymás kezét, hallik át itt is a *Nyolc és félből*, s igitkezzenek is szegény emberi porszemek. Az imént ernyedten boldog anyafigura falra mászik és a plafonon vonaglik kínjában, mint a *Farkasok órája* hőse. Tobe Hooper nemzedéke még klasszikusokon nőtt fel, a mai remake-gyárosok képzeletét klipek és minisorozatok formálták.

Vonaglik a völgy, gyűrődik a ház, széthulló koporsókat katapultíroz az eltemetett temető. Előbb a megbolondult televízió mögötti rejtett dimenzióból kell kihozni egy gyermeket, utóbb a megbolondult házból kettőt. Végül a völgyből az egész családot. Terjeszkedik, s közelebb jön a pokol tornáca. Előbb tárgyakat nyel el az ismeretlen, utóbb a házat.

Hőseink a szokásos nehezen induló autóban menekülnek az összeomló völgyből, egy másik helyre, mely egészen hasonló. A férfi idegesen ki is tolja a motelszobából a televíziós

készüléket. Az iszonyatnak nincs happy endje; a ház „megtisztítása” után minden újra kezdődött, s a völgyből való menekülés során a megismert szorongás velünk marad. Az idilli völgy maga a pokol, ahonnan csak egy másik hasonlóba lehet menekülni. De Tobe Hooper filmjének valójában azért nincs happy endje, mert a katasztrófa a happy end, a hazugságok vége. A katasztrófa maga a vágyálom, melynek feloldó üzenete az, hogy a film elején öntudatlanul kornyadozó és abrakoló emberek kényelmi nihilje nem az elhülyülés végleges állapota. A férj sikeres ingatlanügynök. Az átkozott völgy otthonnak álcázott családi poklai negyven százalékát, mint a film végén megtudjuk, ő adta el. Ebből lett az ő otthona is. Mennyi kártékony siker, kétes jutalom, hiábavaló serénység és derekasság! A film végére az anya megöszült, az apa felismerte, mit árusít, mindketten keményebbek, összeszedettebbek. A „rossz hellyel” nem állít szembe a film „jó helyet”, de hőseink végül legalább nem sejtlem nélküli cinikus cinkosok.

1.12.2. A Ringu-éra kísértetei

Az átok kultúrokonómiája

Videokazetta terjed az iskolákban. „Aki látja, meghal.” Reiko (Nanako Matshushima), az újságíró nő nyomozni kezd, bevonja volt férjét, Ryujit (Hiroyuki Sanada), kislát, Yoichi (Takashi Yamamura) is belekeveredik. Hősnőnk gyanútlanul megnézi a kazettán látható filmet, melyen egy nőarc, egy kútnyílás látható, és írásjelek érthetetlen hangyanyüzsögése, jelentésüket kereső, felbolydult jelek, melyek a Reiko előtt álló feladatra, a nyomozásra utalnak. A nem értett üzenet által valami hatalmat nyer fölöttünk, ismeretlen összefüggés rabjai vagyunk, előre kell menekülnünk, a megfejtés a kiút. A további erőfeszítések a megfejtés és a remény ekvivalenciájára épülnek. Reiko görnyedten áll: „Egy hetem van.” Másfajta időbe kerülünk át, nyitottból a zártba. A kazetta Sadako, a kísértet bosszújának eszköze. Ártatlannak kell lakolniuk az egyén szenvedéséért: nem az egyén hal meg az emberiség bűnének megváltásáért, hanem az emberiséget tizedeli az egyén megválthatatlan szenvedése, amelyet nem olt ki a halál. A közösségi kultúra primitív fokán a közösség vonja felelősségre, hogy konformitásra készítse, az egyént, végül azonban, s ez már a közösségi kultúra dekadenciája, felfedezik a közösség egyénnel szembeni felelősségét, egyúttal vádolhatóságát. Ezt a vádat képviseli Sadako.

Reiko nyomozó munkája a *Ringu 1.* végére eljut Sadakóhoz, s amikor a fiatal anya, eljutva a kút mélyére, keblére öleli a karjában szétfeszülő testet, Sadako földi maradványait, azt hihetnénk, feloldotta az átkot, Sadako azonban újra lecsap, megsemmisíti Ryujit. Reiko agya lázasan dolgozik holtja felett: mindketten megnézték a filmet, s ő megmaradt, míg férje meghalt. „Mit csináltam én, amit te nem?” Egyszerre megérti: lemásolta a kazettát Ryuji számára, az pedig nem adta tovább. Aki lemásolja és tovább adja, megmenekül: aki fertőz az átkkal, az nem hal bele, az azonban, aki nem mást pusztít általa, maga pusztul el. Az átok kifelé fordítása, a mazochista Destrudó szadista Destrudóba fordítása az élet stratégiája. A gonosz pusztító hatásának ellenszere a gonosz gyakorlása. Az átok úgy működik mint a hatalom: akitől nem mások szenvednek és akiért nem mások nélkülöznek, az másoktól szenved és értük nélkülöz. A *Ringu 2*-ben Mai Takamo, Ryuji egykori asszisztense nyomoz tovább. Még mit sem ért, amikor kérlelően nyúl felé az első rész egyik áldozata: „Segíts!” Ez azt je-

lenti: részesedj az átokban! Légy társam benne! Az átokban azonban nincs társulás és egyesülés. A szálnalmas és megható kérelés mögött kegyetlen parancs rejtőzik: vedd át, vállald magadra, pusztulj helyettem vagy legalább velem!

Az átok szimbolikus értéke a két rendbeli vád: a társadalom első rendű vétké a szimmetria hazugsága. Nincs szimmetria, a társadalmi rend a komplementer viszonyok hierarchikus épülete, melynek célja a szenvedés és a felelősség áthárítása. Ebből következik a második szemrehányás, mely az elátkozott világ szenvedésében tükrözteti a társadalom másodrendű vétkét, a csere hazugságát. Nincs csere, csak ajándék vagy kifosztás, tehát áldás vagy átok. S ez a kettősség is csak elvi, mert ma már az ajándék is kifoszt, mintha az áldásmennyiségek összkészlete transzformálna lassanként átokká. A jó az, amit elvesznek, a rossz az, amit adnak. Csak a gonoszt, a legrosszabbat adják ingyen: ebben a társadalomban ő az ajándék. Megkapni könnyű, továbbadni nehéz. A gonosz rendszerében az ajándékozó az adós, az az adós, akitől átvesszük, elfogadjuk.

A kárhuzatos ajándék egy üzenet, egy rossz hír. Ez azt is jelentheti, hogy aki szembenéz az igazsággal, a világ kegyetlenségével, igazságtalanságával, és azzal, ami az emberben lakik, nem élhet tovább. A halottak, akik látták a videót, az iszonyat szobrává dermednek. *A Ringu 1.* inkább a holtakra nézők elszörnyedő arcára összpontosít, míg az amerikai változat, *A kör*, a *Sikoly*-filmek nyomán, triviális Munch-variációként mutatja be a néma sikolyba dermedt holtakat.

A kisfiú, Yoichi is látta a videót, róla is el kell hárítani az átkot. Az első rész vége ez az új feladat, ezért indul a film végén Reiko az apjához, Yoichi nagyapjához. *A Ringu 2.* újra utal rá: fel kellett áldoznia apját a fiáért. A Yoichit mentő Reiko, férjét és apját feláldozva menekül. Két férfit áldoz egyért, kettőt, akinek lánya vagy felesége, egyért, akinek az anyja. Reiko feláldozza azokat, akiké (a tradíció szerint), azért, aki az övé. Tehát az „enyém” a leglényegesebb viszony neve, a legszorosabb kötöttség minősítése.

Szimbolikus pestis

(Az elektronikus média mint átok-keltetőgép)

Miért a videó az átok hordozója, a kísérteti médium? Kétségtelenül a videó elterjedésével tört előre a filmfogyasztásban a horror, ebben az értelemben a videó elterjedésével valóban kísértetek és egyéb rémek járják be a világot és szállják meg a nézők tudatát. A videókazetta a hordozó, a képernyő pedig a kapu. Végül a telefon felcsengése pecsételi meg a sorsot, jelzi, hogy azt átok megfogant. A televíziós készülék és a videókazetta úgy működnek itt, mint az Ezeregyéjszaka meséiben a szellemet tartalmazó palack. Sadako a palackba zárt szellem, ám a készülékek közötti összeköttetés révén a palack keltető és sokszorosító gépként működik, a szellem illetve az átok mindenütt jelenvalóságra tesz szert általa. „Kiszabadult, szétterjedt, mindenütt ott vannak a képei.” – mondják a kísértetről *A kör 2*-ben. A mindenhatóság az elektronikus média közvetítésével válik a gonosz tulajdonságává. *A kör* című filmben a televízió pótapa és a kút pótanya, az apa bezár egy televízióval és az anya kútba dob. A szellem előbb a kútból mászik ki, aztán a képernyő kapuján át érkezik közénk. A televízió, akárcsak a kút, anyaméh is. A kút anyaméh és sírgödör, a televízió anyaméh és a pokol kapuja. A kísértet a technika labirintusában rejtőzik. A biológiai testtől elszakadt kósza lélek ebben materializálódik. Az iszonyat a vámpír és zombifilmek korpusziskuláris természetű réméből hullámtermesztű rémbe költözik. Készülékek vesznek körül, s szönek bele művi ingerek háló-

jába, melyek következményeit nem ismerjük. Az átok: a következmények világa. *A kör* című filmben többet látunk a videókazettán, mint az eredeti *Ringuban*. A kazetta tartalma szürreális underground-filmmek tünik, ám minden részletét viszontlátnak a katasztrófák során. A képeknek profétikus ereje van, a kazetta üzenetében egymásra vetülnek az ősjelenet, az alapbűn emlékképei és a jövődölések, a jövő emlékei. A következmények világa azt jelenti, hogy a visszaszámlálás zárt idejében élünk, melyben a múlt determinálja a jövőt. A jövő képei is emlékek, a jövő emlékei.

Az elátkozott világ jellemzője kép és valóság határainak előre haladó elbizonytalanodása. Az átokbetegség tünetei nem az ember arcán, hanem fényképén jelentkeznek, miként a *Dorian Gray* arcképében is a kép fejezi ki a romlást, melyet az arc eltakar. A képekhez való viszonyunk intimebb a testhez való viszonynál. Ember és kép viszonyának igazságából, az érzékeny tünetek intimszférájából a test kezd kimaradni.

Miközben a valóságos, eleven személyek arcai elmosódnak a fényképeken, ami az elevenség szökését, megtámadott mivoltát jelzi, ugyanakkor a halottak képei cselekvő hatalommá válnak. *A körben* előbb egy légy mászik ki a televíziós képernyőből, utóbb maga a halott. Az üzenet, a kép csinál helyet a halottnak. A kép úgy is nyomul és hódít, mint előkísértet, és a kísértet is felfogható mint cselekedni kezdő kép. Kép és kísértet olyan viszonyban vannak egymással, mint a konstatív funkció a performatívval, s a kísértetvilág olyan kultúra, melyben a performatívum elnyomta, alávetette a konstatívumot, s már csak ő számít. Nincs értelmi tény, csak hatalmi tény, nincs megértés, csak hatalomgyakorlás, nincs építés, csak rombolás.

Kép és valóság egyértelmű megkülönböztethetőségének felbomlása arra utal, hogy az ontológiai bizonytalanság, mely korábban az örület megkülönböztető tulajdonságának számított, ma az élethelyzet általános jellemzőjévé válik, s az önérték nem a valóságérzésben kapaszkodik meg, ellenkezőleg, kitér előle. Az olyan filmek, mint a koreai *Két nővér*, azért cáfolnak meg minden meginduló értelemképződést, mert pontosan az ontológiai bizonytalanságot tekintik a közvetítendő igazságnak. Két kislányt látunk megérkezni a nyaralóba, majd halljuk, hogy az egyik rég halott. *Gázláng*-típusú thriller indul, de lehet, hogy csak egy örült álma. De az is lehet, hogy a *Caligari*-típusú vízió igazsága a kísértetház valósága. Az ilyen típusú cselekmények magát a magyarázó erőt, a megértő készséget támadják, a klasszikus elbeszélésnek tulajdonított episztémikus hübriszt akarják aláásni.

Egyrészt képaradatban élünk, másrészt a valóság mind monotonabb, szürkébb ingereket ad, az aktív élet kiszorul a passzívan fogyasztott képekbe. Ezért beteg az ember valóságérzése, ennyiben a *Ringu*-filmek Sadakója csak a mi sorsunk beteljesedése. A kísértet szellemletében tetőzik az ontológiai bizonytalanság otthontalansága, s a bosszú a destruktivitás hatásán keresztül bizonyítja a létet, a negativitás pestise segítségével harcol az ontológiai bizonytalansággal. Az ontológiai bizonytalanság elérhető legyőzésének módja nem bizonyosságra váltása, legfeljebb a bizonytalanság pusztító erejének bizonyosságára. Az ontológiai bizonytalanság eme elintézés módjából születik a horror, ám másik út is van, az ontológiai bizonytalanságra kétféle reagálás adható. A másik út a nyugati szellemrománokban is megjelenik, ám hitelesebb, mert melodramatikusan gátlátalanabb, felszabadultabb a keleti változat. *A Re-cycle* című filmben a kísértet segítő, kalauzoló, míg a *Szem 2*-ben segélykérő funkció. Már a *Ghostban*, sőt, a negyvenes évek szellemrománcaiban is erről van szó: a kísértet a

maga fizikai szubsztanciátlanságában felfedezi a szeretet megfoghatatlan, szellemi szubsztanciáját. A másokon keresztül élés, a bosszúval szemben, a kísértet másik sansza.

A Gonosz eredetének keresése

A *Ringu 1*-ben a kísértet anyja a jövőbe lát, míg a kislány szemmel ver, ölni tud tekintetével. Mindketten kezdettől fogva mások, az egyik úgy öl, ahogy a másik lát. „Megölt egy embert a puszta akaratával, ez az erő más volt, mint az anyjéé.” – meséli a halász. „Gonosz volt.” Ebben a filmben apja, az anyával kísérletező pszichiáter öli meg Sadakót. „Miért ölte meg Ikumo doktor a saját lányát?” A válasz hátborzongató, mint a seriff közlése a *Psycho* fordulópontján, mely megtámadja az addig kibontakozott összefüggéseket: „Talán nem is az ő lánya volt. Talán az apja nem is ember volt.” Ahogyan a kísértetfilm sokszor kileng az angalfilm felé, e ponton a *Ringu* sejtelmes kétértelműsége a sátánfilm felé kilengő értelmezési ingadozást eredményez. Minden magyarázati lehetőség mögött marad valami redukálhatatlan titok, és a japán filmekben az a fontosabb, nem a pszichológia vagy az etika. A *Ringu* metafizikájával szemben *A kör* a pszichológiát erősíti. Mióta a gyermek megjelent a szigeten, megvadultak a farm lovai, ragály terjedt stb., kétségtelen a bajok sora, de a szülők vétkei nem kevésbé hangsúlyosak, a nevelőapa a padlásra száműzi a gyermeket, a nevelőanya anya kútba dobja. A gyermek gonoszságára a szülőké válaszol. De gonosz volt-e a gyermek egyáltalán, vagy csak, ahogy a filmben mondják, „jelet akart adni”? A jel gonoszsága a magányos gyermek panaszai rettenetességének kifejezése is lehet. Az éretlenség heves szereteténél is lehet a parazita gonoszság, mely talán humanizálható, ha a gonoszságra nem másik gonoszság, nem elrettentő csapás válaszol. A *Ringu 2*. kis hősnője harminc évet töltött a kútban. Az emberek nem érik el egymást, a szülők védekeznek, a gyermek bosszút áll. A gyermek tomboló szereteténél a felnőtt önvédelemmel válaszol. Nincs, aki engedne, hogy kivárja, amíg a másiknak megjön az esze, mert a várakozás és kivárás annyi lenne, mint önfeláldozás a szerencsétlen gonosznak, amire a felnőtt nem képes, mert valahol ő is gonosz, sóvár, türelmetlen gyermek. A körben két nemzedékkel ismerkedünk meg, az első a kislány-kísértet családja, a második a kísértet üldözte kisfiúé: az idősebbek minden áron szerettek volna gyermeket, azután mégis védekeznek. A fiatalabbak csak játszáka a családi életet, a férfi megvallja, hogy nem kész az apaságra, a nőt pedig hivatása sodorja el. *A kör* apafigurája, a férfi, akinek nem sikerült apává válnia, Kubrick *Ragyogás* című kísértetfilmje hőséne utódja, végül az összes hasonló figura nevében bűnhődik a rút kínhalállal. „Talán mindhármunknak meg kellene halnunk, hiba volt gyermeket szülni.” – mondja Yoichi apja a *Ringu 1*-ben. A *Ringu 2*-ben a kisfiú örökli az apától annak asszisztensnőjét, aki láthatólag szerelmes volt belé, talán a szeretője. A film közepén az anya, Reiko elpusztul, s tőle örökli a kisfiút a fiatal nő, Mai Takano, aki úgy dolgozik tovább a fiú mentésén, mint eddig az anya, de míg az első részben elég volt cserében a nagypapa halála, a másodikban valóságos tömeghalál Yoichi megmentésének ára. A baj elvlasztja a szülőket a kisfiútól, a baj után kell járni, hogy a kisfiút megmentésük, de menthető-e ez az örök menekülés, érdemes-e élni ez a szomorú élet? Nem lehet egymásnak és az élet feladatainak élni, mert lefoglal a széteső és fenyegetett élet pusztá tényének mentése.

A kör 2. folytatja a gonosz eredete kutatását. *A kör 1.* elején az újságíró – az anya mint hírhiéna – gorombán elutasítja a tanítónőt, aki a kisfiú magányára figyelmeztet. *A kör 2.* elején nem sikerül a vacsora, melyet a száguldó riporternő mentegetőzve rak a kisfiú, a felbomlott

család gyermeke elé. Távolságukat jelzi, hogy a fiú keresztnévén szólítja anyját. „Olykor azért szólíthatnál anyának!” A következmények a kisfiú körül jelentkeznek, az okok a kislány történetében. A film hősnője az újságíró, a kisfiú anyja, de az ősjelenet mások életében zajlott, s ez az oknyomozó újságírás tárgya a filmben. *A kör 2.* kísértelnyának két anyja volt, szülőanyja megőrült és vízbe akarta fojtani, nevelőanyja végül valóban vízbe fojtotta. De az újságírónőnek is volt szülés utáni depressziója. A pszichiátertől tőle is félti a fiát. A kislány életében tragédiaként robban ki, ami a kisfiú életében csak fenntartható, mindennapi, szürke pokol. A kisfiút a *Ringu 2*-ben és *A kör 2*-ben egyaránt megszálló kísértet a tragédia és a potenciális tragédia, a pokol és a földi pokol különbségének kifejezése.

Mindvégig, az összes filmben kísért az ingadozás, a gonosz megfoghatatlan eredete. Ha van megfogható, megérthető ok, akkor van happy end. De nincs ilyen ok, eredet és konfliktusforrás. A felelősség a szülőké, a felnőtteké, de a felelősség problémája nem esik egybe az ok problémájával. A *Ringu 1*-ben az anya vulkánba veti magát, lányát pedig az apa kútba hajítja, hogy az alvilági mélydimenzióban egyesüljenek a „szörnyek”, anya és lánya. Ezzel az apa démoni lányt mintegy száműzi a boszorkányi anyába, mint a régi titánok, akik gyermekeiket visszaűzik az anyába, vagy elnyelik, saját testükbe veszik vissza a világból. Az új titáni kor emberfeletti zűrzavarának megakadályozása lenne a tudós apa célja, de az eredmény az ellenkezője, a fertőzés terjedése. *A kör* a *Ringu* gonosz-metafizikájából családszociológiát csinál, de ő sem menekülhet attól, ami Bava filmje, *A vámpírok bolygója* óta üldözi a mozinézőt, a jó vég rossz véggé alakulásától, a pokoli csavar által visszajára fordított happy end rémképtől. A jó véget üldözi a rossz, már csak az utóbbiban hisz a műfaj szelleme, s a nézőt csapdába csaló filmekben az előbbi az utóbbi csalétkévé válik. Ennek ma már az a következménye, hogy pl. *A kör 2.* végén, a jó véget gyanakodva és kielégületlenül szemléljük. Úgy érezzük, valamitől megfosztanak, valamit elhallgatnak előlünk. Ezt a baljós érzést a műfaj szelleme rendszerint valóban további filmekkel igazolja.

Mi menthető meg az amerikai optimizmusból?

A *Ringu*-beli Yoichi gyermeksége eleve titokzatos, távoli és távolságtartó, a gyermek félúton van a felnőttek és a kísértet között. A második rész megszállottság-története, a gyermek megszállottsága a kísértet által, midőn a kislány tettei a fiú tetteiként jelennek meg, finomabb átmenetekkel él, mint *A kör 2.* Az előbbi jobban a középpontba állítja a kisfiút, aki mellett mintegy anyát vált, Yoichi fejlődési válságaként adva elő az ideiglenes lelki nemváltással (ha tetszik a kulturális nem lelki váltogatásával) kísértet gonoszságállapotot, míg az utóbbi megőrzi az anya-fiú párt, és közös menekülésük konzervatívabb, happy endes történetéből mentené, amit lehet. *A kör 2.* gyermekhőse magányos, passzív, engedelmes, rezignált kisfiú, akit megszáll egy hiperaktív, lázongó és gyűlölködő leány. A kisfiú csendes tűrését a leány őrző vadassággá fokozza. A második részben, mind a japán, mind az amerikai verzióban megváltoznak a kísértet céljai: elkívánja az élők létét és a gyermek anyját. Már nem a bosszú a fő mozgatója, hanem a vágy. Nem valamilyen síron túli, fantasztikus igazságtétel, hanem az acsargó ressentiment. Más, további japán kísértetfilmek, pl. *Az átok neve: Arang* végén is az az érzésünk, hogy ezek a filmek a ressentiment gyógyíthatatlanságáról, befolyásolhatatlanságáról, a gyűlölet konokságáról, a bosszú művének bevégezhetetlen ádázságáról szólnak. A *Ringu* ilyesformán a ressentiment metafizikája, míg *A kör* a ressentiment pszichológiája lenne. A japán illetve amerikai újságíró az első részben olyan mértékben elsa-

játítja a kívánatos anyai minőségeket, ami a második részben vonzóvá teszi őt a kísértet számára. A japán verzióban talán maga az ördög, az amerikaiban egyszerűen az életbe visszavágyó lélek szállja meg a kisfiút. (Ez az oka, hogy a japán változat egzorcionista megoldásával szemben az amerikai változatnak új kifejeletet kell találnia.) Mivel a japán változat inkább a kisfiú története, míg az amerikai az anya-fiú viszonyé, a *Ringu 2*-ben a kisfiúban kell keresni az átváltozás okát. „Add nekem a félelmedet!” – kéri az apa szelleme, kisfia kezét fogva. A kisfiú félelme másolja lelkében Sadakót, a gonosz önmásoló forma, melynek saját félelmünk szolgáltat ki, míg a mások félelme szolgáltatja ki őket nekünk.

A megszállottság történetében kétlelkű, kétarcú lényként jelenik meg a gyermek. A *Ringu 2*-ben a kisfiú ártatlan megjelenésének leple alatt kegyetlenkedik a lány, míg az amerikai film-ben a kisfiú néha a kísértetleány formájában jelenik meg, kegyetlenségeket provokálva ki az anyából. A *Ringu 2*. a kisfiút terheli skizoid pozícióval, *A kör 2*. az anyát, aki, míg fiát véli védelmezni a kísértettől, valójában őt bántalmazza. A *Ringu 2*-ben két anyja van a kisfiúnak, *A kör 2*-ben kétarcú anyja, aki néha veszedelmessé válik. Ezen alapul a pszichiáter nő beavatkozása, aki eltiltja az anyát fiától, kidobja őt a kórházból, mert a fiú testén sebeket talál. A *Két nővér*ben is sebeket látunk a kisebbiken, akit az idősebb szenvedélyesen védelmez a sebző mostohától. De ha a kisebb éppúgy halott, mint Mrs. Bates a *Psychó*ban, akkor az is lehet, hogy a sebző mostoha is az örült nővér, aki azért sebzi a hugát, mostohaként, hogy édesanyaként vigasztalhasa, s mindennek színhelye az örület valósága, mely kinagyítja rémtettekké, ami a mindennapi életben a kis aljasságok formájában vegetál.

A *kör 2*. nyomasztó melléktémája fogalmazódik meg a pszichiáter nő alakjában: a professzionális stupiditás alkalmazkodásképtelensége az egyediséghez, az életnek a tanhoz, az esetnek a típushoz való hozzáigazítása, a beteg meg nem hallgatása, a szavainak hitelt nem adó szakmai gőg önelégültsége. Egyszerre vészjósló csapat áll ott, elválasztva egymástól anyját és fiát. Később egy hivatalban nem kapja meg az anya az információt, mely fiát megmentené, mert kiadása holtak „személyiségi jogait” sértené. „Sajnálom, az állással játszom.” Végül minden professzió közös nevezője az érzéketlenség professzionalizációja, a kegyetlenség intézményesülése, mely alibit szolgáltat minden rideg perverzitásnak. A kórháziak stupiditása kiszolgáltatna a kísértetnek, ha az már nem a kisfiúban ténykedne. Ebben a hülyén hideg világban csak a kísértet módszereivel lehet érvényesülni, a kisfiú kivégzi a szaktekintélyt és kísétál a kórházból. *A kör 2*. mint az irracionális, kísérteti ellengonoszságokat felszabadító racionális professzió elleni vádirat, *A kör 1*. anyafigurájára is visszautal, aki a második részben visszavonult egy vidéki laphoz és a fiának él, az első részben azonban maga is sikeres újságíróként szaladgált. A pszichiáter nő könyörtelen kenetessége, ítélkező magabiztossága, asszonyi és emberi önelégültsége első fellépésekor, *A kör 1*. elején az anyafigurától sem idegen.

A *Ringuban* Sadako anyja a vulkánba vetette magát, *A körben* azonban él a nő, aki szörnyet szült, csak a nevelőanya vetette magát a tengerbe. A lány kérte, hogy ölje meg, s az ő fia is kérni fogja – magyarázza a megszálló kísértet anyja a megszállott embergyermek anyjának. A film a fia anyjától való lelki leválasztását ugyanolyan kegyetlen aktusnak képzelem, mint az angolszász főiskolák vagy az orosz kaszárnák hírhedt beavatási aktusai. Ezt azzal indokolja, hogy sokkal inkább a benne rejlő kegyetlen szörnyről kell leválasztani a fiút, semmint anyjáról. Az, amivel a társadalom az anyát gyanúsítja, a kegyetlenség, *A kör 2*-ben a fiában lakik. Még ha egy relatív anyátlanság reflexe is a gonosz, most már a fiút kell tőle

megtisztítani. A mesebeli béka is a falhoz csapás kegyetlen aktusa által változik herceggé, a kísértetlány sem békélt meg az első rész végén az elkésett anyai öleléstől. A film vége felé közeledve, az anya perverz rituális gyilkosságra készül, vizet enged a kádba, altatót ad be fiának, majd vízbe fojtja a gyermeket. A beteg rész gyengébb, mint az egészséges, a fiú életben marad, a kísértetlány azonban elmenekül a katartikus gyógymód fürdőjéből. E jelenet kegyetlenségét némi anyamelodrámaival szeretnék a film készítői kompenzálni. A kisfiúból kiűzött kísértet ismét előmászik, a képernyőn látható kútból, majd a televízióból. A film hősnője erre a készülék elé térdel: „Nem adom a fiamat, itt vagyok én!” Miután azonban a képernyőn át berántja őt a lány a kútba, kimászik, s visszarúgja a rémet: „Nem vagyok a mamád!” Majd a mélybe veti magát, mint a gyilkos mostohaanya, a zuhanás azonban visszavezet a rémálomból a valóságba. Álom volt csupán, felrázza a fia. Tehát a melodramatikussá anyai áldozat is csak álom volt. A kisfiú megölése sem fizikai, s az anya öngyilkos önfeláldozása sem az, mindkét aktus részleges, feltételes, azaz szimbolikus. A film azért sem talál megnyugvást, s az oldás után azért visz vissza kétszer is az iszonyatba, mert a szerzők gyakorlatias optimizmusát, mely szerint mindent rendbe lehet hozni, vagy legalábbis minden elől ki lehet térni szimbolikus rituálékkal, maguk sem érzik talán elég meggyőzőnek. Így az ontológiai bizonytalanság, mely eddig az ábrázolt világ tulajdonsága volt, végül a filmet is megtámadja. A növekvő filmmennyiség lazítja a fantázia fegyelmét, az újabb filmek ad hoc rögtönzik megoldásaikat, s szívesen hagynak mind több szálát szabadon lebegni, a talányosságra építve, illetve a nézőre bízva a racionalizációt. Ez azért lehet, ha nem cinikusan élnek vele, termékeny út, mert nem az a lényeg, hogy mire használ egy képzetet az adott film, hanem az, hogy mire teszi alkalmassá. A nézőre első sorban soha sem a racionalizáció hatott, hanem az, amit ez racionalizált, a film álmogondolata. Ha az utóbbi koherens, akkor a racionalizáció lehet sejtelmes vagy nagyvonalú. Másképp: nem a dramaturgiai konstrukció a végső soron döntő, hanem a mögötte rejlő vízió. A sorozatképzésre való hajlam azért is nő, mert az álmogondolathoz képest a konkrét cselekmény növekvő mértékben véletlen, s a sorozat új példányait azért is igényeljük, mert egyik sem adekvát, s relatíve sem végleges kifejeződése az álmogondolatnak.

Kísértetfilm és anyamelodráma

A szem I. vak lánya, akinek szaruhártya átültetés visszaadja látását, előbb nem látja, amit mi, utóbb azt is látja, amit mi nem. A modern látó inkább rémeket lát, mint csodákat, de a filmek egy része (pl. a *Hatodik érzék*) a rémlátást a csodalátás önfélreértéseként értelmezi. A csoda- vagy rémlátást fantasztikus és prózai indokkal is ellátja a cselekmény. Fantasztikus indoka, hogy a donor maga is látó, modern sámán. Prózai indoka a Munt kezelő pszichoterapeuta fejtegetéséből kihüvelyezhető. Mivel Mun (Angelica Lee) két éves kora óta nem lát, használható vizuális könyvtára korlátozott, fejtegeti Dr. Wou (Lawrence Chou). De lehet, hogy épp a vizuális archívum takarja el előlünk a lét mindama régióit, melyekkel való érintkezésünk nincs belekalkulálva kultúránk szellemi ökonómiájába. Amikor látni tanulunk, észre nem venni, meg nem látni is tanulunk. A látásnak is van egy aspektusa, mely mesterségesen generált vakság, s a vakság is lehet belátás ismeretlen dimenziókba, így az újra látó vak egyszerre két világ látója.

„Aki más, mint a többiek, látja, amit mások nem láthatnak.” – mondja Mun. Ez a többlet azonban teher. Így folytatja: „Olyan akarok lenni, mint a többi ember!” A *Re-cycle* íróője

hasonló alternatíva előtt áll: kövesse és kifejezze egyéni élményeit, vagy a „tárból”, a „készletből” merítse regényét. A *Re-cycle* mindkét változatot eljuttassa, az igazság írója kísértetté válik, a sikeres író pedig szemérmetlenül és számítóan, gögösen és cinikusan hazudik.

Mun látja a körülöttünk kószáló holtakat. *A szemben* a kísértet olyan lény, akinek hirtelen szakad meg az élete, s nem veszi észre, hogy meghalt, vagy akit elintézetlen gond köt a világhoz. „Az ilyen lelkek gondjait meg kell oldani.” A halott donor, a thai lány, kinek szaruhártyáját Mun örökölte, előrelátta a katasztrófákat, de ördögnek tartották, nem hittek neki, végül felakasztotta magát, s ezt ismétli azóta egy láthatatlan, párhuzamos világban. A kísértetlét a lét görce, melyet hozzá kell segíteni az oldódáshoz, hogy kiléphessen a lét zsákutcájából, a rossz körforgásból utat találjon az újjászületés felé. Akinek nem sikerül megsemmisülnie, mert beleragad abba, ami volt, az megreked a világok között, problémája elzárja útját az újjászületés felé. A szem életen túli létcélja valamiféle pozitív létfeledés: az újjászületés ára az elmúlt lét feledése, a feledés mint megtisztulás. A tisztító semmiben a lét lehetőségeinek szüzessége születik újjá.

A kísértetlét a holtak betegsége, leválni nem tudás az élet köldökzsinórjáról, megfürödni nem tudás a felszabadító semmiben. A látó tehát kísértetdoktor, szellemterapeuta. Az anya haragszik öngyilkos lányára, Mun azonban, megtestesítve a lányt, összebékíti őket. Ha az anya lelke elfogadja a bukott sámánöt, úgy a semmi is befogadja őt. A semmi tehát a lét anyaöle, nem az a sivár „hely”, mint a nyugati művészfilmben. A semmi köt össze az új élettel, a feledés a semmivel, s az anyának kell szeretettel emlékeznie a holtra, hogy ő maga megkönnyebbülten feledhesse magát. Mintha az anya lelke ugyanaz az oldó befogadó közeg lenne, mint maga a semmi. Nem véletlen, hogy a *Ringu* és *A kör* is érintkeznek az anyamelodrárával, melyet a Pang testvérek egyesítenek legnagyobb sikerrel a kísértetfilm horrorműfajával.

Mun a sámánő jövőbe látó képességét is örökölte, ő is előrelát egy tömegbalesetet, neki sem hisznek, *A szemben* csak a kísértetek gyógyíthatók, az élők gyógyíthatatlanok, nem lehet rajtuk segíteni. *A szem 1.* Munjának művét folytatja *A szem 2.* hősnője. *A szem 1.* látója távozáshoz segíti a lelket, *A szem 2.* hősnője visszatérni segíti. *A szem 2.* sámánisztikus funkcióként jellemzi az anyaságot.

A *Re-cycle* íróője (Angelica Lee), alkotói válsága során, új regénye eldobott lapjai nyomán, átkerül az elmúlt gyermekkor rekvizitumai közé, az eldobott játékok temetőjébe, s innen tovább, egy lepusztult világon át vándorolva, ahol mindaz felgyűlt, amit az emberek eldobtak, vagy nem valósítottak meg. Az enyészet világában várakoznak az elárult, elhagyott lehetőségek, tárgyak és emberek, míg eljön értük a semmi, mely szakadatlan rágja szét ezt a szomorúan hervatag világot, mindig a láthatáron. A hősnőt öregúr látja el tanácsokkal és kedves, derűs kislány kalauzolja a visszaúton, világunk felé. Az út a szellemek városán, az akasztottak erdején, az elfeledett lelkek temetőjén át végül nyálkás, vörös alagútba vezet, melyben meg nem született, megölt magzatok készülnek a szellemlétre. Végül elhangzik a „mama!” szó, kiderül, hogy a kislány a hősnő magzata, kit nem szült meg, az öregúr pedig halott nagyapja. Kísértet ős és kísértet utód intenek búcsút a világunk kegyetlen, könnyen feledő, sőt, feledni akaró közegébe visszatérőnek.

A holtak szétfoszlanak, az íróő pedig felébred álmából. A film cselekménye ezzel a sejtelmesség kétértelműségébe torkollik, mely az álomra hárítja a felelősséget a fantasztikumért. Az, amit előbb utazásnak, utóbb álomnak minősítenek a cselekmény fordulatait, egyrészt

az író múltja, másrészt készülő regénye, mely a történetet, amit magunk is láttunk, s a mozinézőnek a képek mutatták be, szavakba öltözteti.

A végső fordulat azonban visszavonja az iménti visszavonást, és ismét visszavezet a fantasztikumba. Álomból ébredő hősnőnk, az íróasztalhoz menne, de már ott ül, épp befejezi a konvencionális sikerregényt, miután elvetette az előző verziót, amelyben túl sok volt az életről, emlékeiből. Döbbenet állnak szemben egymással. Melyik az igazi? Az igazi a hamis és a hamis az igazi. A kísérteties valóság létteljességhez és létigazsághoz hű tragikumával nem versenyezhet az ügyes alkalmazkodás primitív szerepvilágához való engedelmes hozzáhülyülés léthamisítóinak, kölcsönös és önhülyítőinek versenyében való helytállás.

Az eldobott regényvázlat összegyűrt lapjai vezetnek az eldobott gyermekhez, akit a magányos nő azért nem szült meg, mert maga is eldobott, szeretője által elhagyott nő volt. Végül pedig maga is eldobja azt az énjét, amely megírná az eldobott, elvesztett dolgok történetét. Az az énje is az eldobott dolgok világához tartozik, mely anya lehetett volna, és az is, mely megírhatta volna az igazat, s szembenézhetett volna a múltakkal, ami egyúttal a megvalósítottak kompromisszumos világánál igazabb lehetőségekkel való szembenézés lett volna. Az igazság és a szeretet is az eldobott dolgok világában vár a semmire. Az igazi regény, melynek nemcsak tárgya, tette is a találkozás a holtak csalódott szeretetével, és az elkésett viszonzás, amely az eme szembenézés által nyitott titkos dimenzióban mégis egyesít a holtakkal és megmenti a szeretetet, nem készült el, maga is elveszett, mint a holtak.

Az író, a regény útjain, utána megy megölt magzatának, ezáltal anya lesz. Az anya nem a másokat eldobó, hanem a magát másnak, a gyermeknek odaajándékozó ember; a modern ember azonban siető, eldobó, túllépő és nem ajándékozó lény, ezért az anyává lett sztáríró egyszerre azon kapja magát, hogy maga is, aki utána ment az eldobott dolgoknak, most már az eldobott dolgok és elvesztett lehetőségek világába tartozik. A sikeres nő az igazságot sem ajándékozta az emberiségnek, és önmagát sem a gyermeknek, így az ajándékozó és igazságkereső lény a szemétre kerül.

A szem 2. hősnőjét, aki nős férfit szeret, egy öngyilkossági kísérlet után kísérjük végig a terhesség kilenc hónapján. Ezúttal az öngyilkossági kísérlet halálközeli élménye adja a látást, melyet *A szem 1*-ben a műtét. Tárgyak moccannak, árnyak suhannak, sápadt, szürke, baljós asszonyalak követi a szorongó, majd pánikban menekülő, végül több öngyilkossági kísérletet végrehajtó lányanyát. „Minden egyes emberi lény kapcsolatban áll minden valaha létezővel, bár ez a kapcsolat korunkban elhomályosult.” – mondja egy buddhista pap. A kísértet, mely életére törni látszott, végül megmenti, nem engedi meghalni a jövő anyát. Nem halálra, hanem életre ítélt, figyelmezteti, hogy ő már nem a magáé. Az élőnek kötelességei vannak a holtakkal és a születendővel szemben, s végül kiderül, hogy ez a kétféle kötelesség valójában egy és ugyanaz. Már *A szem 1.* is az angyalfilm fordítottja: az élő már ott a kísértet gyógyítója, őrangyala, *A szem 2*-ben pedig végül újjászüelője. A leskelődő kísértetek a klinikán a szülő anyák széttárt combjai közé nyomulnak, előbb bosszúszemlekként látszanak a magzatokra támadni, azonban kiderül, hogy a testre váró lelkek egyesülnek a születés drámájában a lélekre váró testekkel. Azért lesnek a terhes asszonyra az elgyötört arcú holtak, mert ő az élet kapuja, az ember teste eleve fel van ajánlva a holtaknak, mulandó test az örök lelkeknek. A test valakinek a folytatása, és folytatást szül valakinek, a lélek azonban jövevény, ő a messziről jött ember, a múltból jött személy, lényegileg kísértet. Egy másik szülő asszony, akit szintén kísértet fenyegetett, végül apját szüli újjá, nem gonosz halott,

hanem az apa volt, a lány az apja anyjává válik, semmi nem vész el, minden visszanyerhető. Megszólal a hősnő kísértete, a szeretett férfi öngyilkos asszonya, akit a szerelmi viszony készített öngyilkosságra, azért szólal meg, hogy az életért könyörögjön, kérelmezőként, s most fény esik arcára, már nem szürke rém, világosság ömlik szét, a kilenc hónap végén a horrorfilm egyszerre glamúrfilmmé változik. A konkurense halálában vétkes nőnek a szerelmi viszony áldozatát kell befogadnia méhébe, és napvilágra hozni, a combja között, áldozata megmentőjeként. "A feleség lesz a kettőnk gyereke." – mondja az őt asszonyától elcsábító nő férfinak. Így merül el a halott feleség a szerető nem kéjre, hanem a szülés fájdalmára és örömére tárt combjai között. A szerető és szülő asszony combja az a kapu vagy átjáró, ahol minden elromlott és elveszett dolog, minden esély újjászületik. Csak az újjászületésig üldöz az elmúlt élet kudarca és szomorúsága, az újjászületők, a semmiben megfürdött boldogok, mégis azonosak, felismerjük a babaarcokon az elveszettek arcát.

A Pang testvérek filmjei előrejelzik, hogy mindazokra a gondokra, melyeket a horror megfogalmaz, a melodráma fog választ adni. A horror tárgya az árnyvilág, mely mindama képességek híján uralkodik rajtunk, amelyekkel a melodráma hősei fognak rendelkezni.

1.12.3. Kísértet és őrangyal

1.12.3.1. A jó kísértet mint botcsinálta őrangyal (Norman Z. McLeod: *Topper*, 1937)

Az autóbalesetet szenvedett Marion (Constance Bennett) és Georges (Cary Grant) tanácsatlanul üldögélnék egy fatörzsön. Az odébb fekvő két hullában magukra ismerve rájönnek, hogy az iménti balesetben életüket veszítették. Mért nem szól a pozaun? Nem nyílnak a mennyország kapui. Hőseink nem bántottak senkit, de nem is segítettek senkin, sem bűnük, sem erényük nincs. Az üdv ára egy jótett, melynek feladata ugyanúgy az élethez köti őket, mint a gonosz kísértet a bosszú. A kísértetlet az őrangyal próbaideje, s a jótett a vizsga, melyet letéve lehetnek igazi angyalok. A jótett előírt angyali kötelességéhez mindenképp előt kell tenni a „áldozatot” (jogos e szó, mert a kísértetek számos kalamajkát okoznak) kell találni. Marion és Georges, akik emberként talán haszontalan, erkölcsstelen és könnyelmű lényeknek számítottak, kísértetként az élők nevelői, a jellem szükséges mozzanatának megtestesüléseiként. Hogy mi ez a mozzanat, arról szól a film: művében, gyümölcseiben ismerjük meg őt. Mr. Topper (Roland Young) a Wall Street nagy bankelnöke, aki azonban civilben nyafka és buta felesége és a ház fölött uralkodó lakáj által terrorizált gyámoltalan kisember maradt. Toppert kell megmenteni, fellázítani a háziasárány és lakájzsandára ellen. A kísértetpár jótette frivol, mint életük, az őrangyal sztereotípiája összeolvad a csábítás kisördögével, s a kettő között közvetít a rokkó Ámor, kit Constance Bennett elnöiesítve felidéz.

A klasszikus mozi vall, az áttetsző és boldog, felvillanó és kialvó, mozgékony, de súlytalan lényekhez csatlakozva, az élethez való tanító viszonyáról, az öröm felvilágosodásáról, melyet képviselt. Norman Z. McLeod filmje a *Láthatatlan ember* horrortrükkjeit használja fel komikumforrásként (táncoló tárgyak, láthatatlan alakoktól inzultált emberek stb.). A kisördög, az őrangyal, vagy Ámor elküldője, megbízója és felszerelője a filmtechnika mindenhatóságának féktelen öröme. A kísértetek megjelennek és eltűnnek, láthatóan és láthatatlanul

tevékenyek, hol légiessen áttetszőek, hol pedig illúziót keltően testiesek. Mindent látó tekintésként és elfogulatlan tanácsadóként kísérik Toppert. Ha nem is azt tanítják, amit az ördög, hogy mindent szabad, boldogító üzenetük az, hogy többet szabad, mint amit a korlátozó társadalom engedélyez. A vidám kísértetek felfordulást okoznak a hotelben, ahol ugyanolyan kenetteljesen pózoló, unalmasan merev sznobélet folyik, mint a bankár otthonában.

E kísértetek valójában életszellemek, akik a hatalom és privilégiumok önvédelmét szolgáló szociális szklerózis előírásainak páncélzatát felrobbantva, visszaviszik az életet a mindennapiságba. Elcsábítják és kompromittálják Toppert, könnyedségre és életörömré tanítják a viszonyok rabját. Az életművészet a kísértetek tanítása, mert az élet fölött lebeg, sem a szerzésnek, sem a társadalmi megfelelésnek nem elkötelezettje, mindenek előtt vidám merészség, mely az egyén mértékére szabja az életet. A kísértetek valótlan világának ajándéka a szellemkomédiában a felszabadult szemlélődés, mely mulat a való világot nehézkessé és boldogtalanná tevő elkötelezettségeken és kötöttségeken. A kísértetkomédia tanítása az, hogy nem a legsúlyosabb és legnehézkesebb dolgok a legelőbbek. Az élet valahol az anyag tartósságkritériuma és az esemény intenzitáskritériuma között keresi önmagát, s egymásra találásukhoz harmadik kritériumra van szükség, a szellem felülemelkedési és távolságtartási, túllépési kritériumára. A távolságtartás, a lebegés, a játék és kreativitás képessége hőseinket kettős jogon jellemzi, úgy is kijár nekik, mint kísérteteknek, és úgy is, mint szeretőknek. A boldog szeretők együtt tesznek ki egy kísértetet, ki valóban meg tud tanítani az élet örömeinek művészetére, arra, hogy az élet nem azonos az élet gondjával, a szabadság a szükségszerűségek felismerésével. Az élet ott eleven, ahol túlhabzik önmagán, s rögtönöz, alkot. Az élet a virtuozitás öröme, előre haladó, végtelen felszabadulás.

Topper, akit életükben idegesítettek hőseink, holtukban tanítványukká szegődik, befolyásuk alá kerül. Az öregedő férfit az élet örömeire tanító fiatal halottakban mindvégig marad valami a bajkeverő kínzó szellemből, s épp ezáltal lehetnek a nehézkes világ nevelői, akik az anyagi és előítéletes polgárvilágba arisztokratikus elemet visznek bele. Mint kísértetek joggal lehetnek a múlt, az előkelő idődimenzió képviselői. A *Tavaszi zápor* őrangyallá lett anyafigurája az elcsábulás pillanatában lép közbe, s óvja meg lányát a szexualitástól (a „bukástól”), mely őt magát tönkretette. Ott a kísértet a lelkiismeret hangja. A *Topper*ben, ahol a korlátozó parancsok és az életet kerékbe törő előírások uralják a miliőt, az életművészet felszabadító hangjára van szükség. Az őrangyal kísértet tehát nem feltétlenül a lelkiismeret hangját képviseli, sokkal inkább mindig az épp hiányzó hangot, melynek szőlítésát meg kell hallani, mert követése az élet teljességéhez szükségeltetik. A megoldás a klasszikus komédia optimizmusát tükrözi: Topper megtanul élni, felesége pedig „megjavul”.

1.12.3.2. A jó kísértet mint ideál (Joseph L. Mankiewicz: *The Ghost and Mrs. Muir*, 1947)

Mrs. Muir (Gene Tierney), a fiatal özvegy, aki soha sem élte a saját életét, fellázad a rokonság ellen és elmegy a tengerhez. Kinn a határtalanban, az ég és a víz között, beleszeret egy házba, melyből mindenki elmenekült. „Szellem vagyok, sok éve nincs már testem...” – nyugtatja meg a nőt a halott Gregg kapitány (Rex Harrison), amikor kiderül, hogy közös a hálószobájuk. Két vadidegen, akit a véletlen szeszélye közös hálószobába zár, a klasszikus

komédia kedvelt témája, mely ezúttal a szokásos gátlásoknál, sutaságoknál és előítéleteknél nagyobb hátráltató motívummal párosítja a kísértést, a nemlét akadályával. Kedves, komikus, fura pár, a konvenciók ellen lázadó asszony, aki végre a saját lábára állt, s a férfi, aki nagy kalandor volt, sokat élt, mindent tud, de már nincs teste. Az egyik él ugyan, de sosem élt, a másik sokat élt, de nem él. Jönnek a triviális rokonok, nagyhangú látogatók, de csak hősnőnk, a magányos nő érzékeli a kapitányt, aki ott üldögél, ám a viszonyaikba belebonyolódott, szociális szerepeiket játszó köznapi lények számára nem felfogható.

A könyv itt nem a pokol kapuja, hanem az elmúlt világ tapasztalataié, s az elmúlt világ mozgalmassabb, hősiesebb, gazdagabb, mint a jelen. A férfi mesél, elmondja emlékeit. Akár a ház, a parti ház, a tengerre néző ablak meséje is lehetne. Mrs. Muir könyvet ír, de a férfi diktálja: a jó könyvet nem az én írja, hanem a tárgy vallja meg az ének. Csak a sugallt, önmagát diktáló, szükségszerű könyv jó könyv, s a *The Ghost and Mrs. Muir* szerint még ez kell az olvasóknak, míg a *Re-cycle* világában ennek már nincs helye. A könyv a világ szerelmes tuttogása, amikor a kiválasztott előtt megnyílik, megvallja magát. Ebben az értelemben minden munka közös munka, minden alkotás együttlét, egyesülés, az egyetemes Erősz megnyilatkozása. Szép volt alkotni, teremteni, összehozni valamit, de a bevégeztség elszomorít: hősnőnkre rátör a szorongás és magány.

Készen van a könyv, a mű bevégeztetett. Mrs. Muir kilép az esős erkélyre, áll az égi és földi vizek között a borongós végtelenben, így teszi fel kérdését. „Mi lesz belőlünk, Daniel? Magából és belőlem.” A kísértet válasza nem nélkülözi az iróniát. „Belőlem már semmi sem lehet. Minden megtörtént velem, ami megtörténhetett.”

A könyv, a kalandos sors, a mozgalmass nagy élet víziója, a hősnő sorsának ellentéte, sikeres, a kiadó rajong, nincsenek már, mondja, ilyen nagyszerű emberek. A sikeres nőhöz eljön a világ, rámenős gavallér udvarol neki, a kísértet pedig féltékeny. „Legyen óvatos.” – tanácsolja a kapitány, de a boldogság rizikóval jár, melyet vállalni kell. Hősnőnk az új viszony, az imaginárius nagy kalanddal szembeállított hús-vér, kis kaland előnyeit és hátrányait mérlegeli. Választottja talán öntelt és gyermeket, de van egy előnye, hogy eleven, magyarázza Mrs. Muir a cselédnek.

A ténnyel megcsalt lényeg, a kis étellel megcsalt nagy élet, a kísértet, az alvó nőt szemléli, búcsúzik. A tanító szabadon bocsátja a tanítványt, a múlt a jelent. "Csak álmódott, egy kapitányról, aki itt kísért, de a könyvet maga írta, a ház inspirálta, és a kép a falon. Álom volt Lucy." A kapitány ismét útra kel, akárcsak Edgar Allan Poe, Rimbaud, Baudelaire, Joseph Conrad vagy Brecht hajósai, a tengernél messzibb tengerekre száll, kikopírozódik a képből.

Mrs. Muir, miután csalódott – George Sanders által alakított – új udvarlójában, az erkélyen töpreng, a tenger felett. Előbb leélt egy házasetet, szült egy gyermeket, teljesítette kötelességeit, aztán megismerte az égi, majd a földi szerelmet. Utólag az égi szerelem a fontosabb, miután a földi szerelem meg kell hogy elégedjék, az érintés valóságosságának áráként, az élet kompromisszumaival és igénytelenségével. A köznapi ember, a férj emléke a gyermek, a csalódást okozó erotikus kalandnak nincs emléke, a kapitány szerelmének emléke pedig a könyv és a tenger.

A cselekmény csúcspontja a tenger képe. Felhabzó hullámok fortyogása, csapkodó sirályok nyugtalanzkodása. A nő pedig csak járja a partot, töprengve kutatva, nem tudni mit keres, mire vár. A tenger mint végtelen üst fortyog, amelyből minden kifőhet, s a nő mintha hazavárná a végtelenségek utasát. A film e ponton mesteri, evidens, elkerülhetetlen, egyetlen

lehetséges módon szünteti meg az időt. Mindez lehetne néhány nap története, az alkotást követő depresszió. Ám kiderül, hogy évek teltek el, Mrs. Muir nem mozdult többé örhelyéről, ez volt az élet. A kérdés így mostmár csak az, mennyire valóságos az a valami, amire Lucy feltette életét, aminek foglyává vált, s hogy ez jó vagy rossz dolog?

Egy élet emlékei vagy egy álom emlékei Mrs. Muir emlékei? Mi a különbség? Semmi. A boldogság látogatta-e meg Mrs. Muirt vagy a boldogság képe? „Ilyen boldogság nem rendeltetett nekem, és nem is hiányzott igazán.” A hegyekkel és a tengerrel, magányban – emlékezésben és várakozásban (a kettő itt ugyanaz) – eltöltött, nem is jelzett, elröppent évek után, felnőtt lányával beszélget. A lány bevallja, hogy az ő álmában is megjelent Gregg kapitány szelleme. „Csak egy álom.” – „Egy álom, amit mindketten egyszerre álmotunk?” A kísértet az ifjúsággal együtt tűnt el és meglátogatta az új ifjúságot is. Szilárdabb-e az elveszett boldogság képe a sosem volt, elképzelt boldogságénál? Az élet is majdnem pusztá ködkép, hiszen szétfoszló és mulandó; másrészt a kísértet sem volt pusztá ködkép. Nem lehet eldönteni, hogy a boldogság kiváltója mennyiben imaginárius és mennyiben reális, de hatása igazolja, az, hogy nemcsak az egyén egész életét határozza meg, hanem hatása az interperszonális szférát is eléri. Lucy kislánya is megálmodta, az ő ideálja is volt a kapitány, ezért ment tengerésztszítzhez; s ez az ideál azután a könyv révén másokat is elért.

Lucy tovább örökődik, immár ősz hajjal, az erkélyen. Anna lánya már a kis Lucy, az unoka házasságáról ad hírt, aki hozzáment egy repülőhöz. A repülő is majdnem tengerész, hiszen az ég is egy másik tenger, az öreg Lucy jó ismerőse. Aztán elmerül a fotel mélyén pohár tejjével. „Fáradt vagyok.” Az öregasszony elalszik, teje kiömlik. „Most már nem leszel többé fáradt!” Az öreg testből felegyenesedik a szép fiatal nő, akit a belépő, elé jövő Gregg kapitány vezet el. Az öreg cseléd, a zsörtös Martha számára nem látható a távozó szerelmespár. Itt a végső következtetéseket is levonja a fantázia: ha van jó kísértet, akkor van gyönyörű halál. Az élet tanítója és a halál tanítója ugyanaz a beavató.

A *The Ghost and Mrs. Muir* cselekménye szerelem, alkotás, álom és halálközeli élmény kalandjainak ekvivalenciájára épül. A *Topper*-típusú szellemkomédiák trükkvilágát melodramába átfordító filmben a szerelem legendás állapot, melyben megkülönböztethetetlenül összekeverednek mese és valóság, élet és költészet. Kétféleképpen jelenik meg a kísértet. Őrangyalként összefoglalja a múltat, az elmúlt életek örökségét, elmúlt emberek értékekkel sűrűsödött tapasztalatát. Az őrangyal azonban ezúttal egybeesik a szerelem fantomával, a vágy tárgyával, akiben, a végtelenségek – ég és föld – partján mintegy maga Erősz és tanítása testesül meg. A kísértet egygyé válik a valószínűtlen életállapot, álom és valóság érintkezése, az egyéni élet hőskora, a szerelem határszituációja főszereplőjével, a szeretővel. Mivel a szerető egyben kísértet, a szellemrománc erotikus lemondásokat követel a szerelmi beteljesülés árákért, azt sugallva, hogy minél kevesebb joga van a szerelemben a tényeknek, s minél több az elvarázsolt rajongásnak, annál több álommennyiség válik valóságmennyiséggé, s annál inkább megválthatja a szerelem az életet.

Nem ismerjük lényegünket, lényegünk az, amit az szeretett bennünk, akit legjobban szeretünk. Csak ő látta, ő kell, hogy eljőjön érte, különben valóban a semmiben foszlik szét létünk, mint az objektív világképben meg is teszi. A halál mint randevú: bizonyára az egyik legrégebbi, legnépszerűbb, legelementárisabb halálkép. A legszeretettebb vár az időnk végén, megtér hozzánk, visszafogad magához. Az utolsó átváltozásban a szerelmesfilmmé vált szellemkomédia halálfilmmé alakul, s a kísértet most már maga a szép halál képe. A jó kí-

sértet eljövetelek az életből tér meg megszépülve az ember, ahogyan a vámpírfilmekben visszaadja a rút rémnak eredeti, szép emberarcát a második halál. Vagy amint Mr. Hyde újra Dr. Jekyll-é válik a halálban. Az utolsó átváltozás új értelmet ad a kísértetnek, aki már nemcsak őrangyal, hanem az ősképhez hasonló végkép vagy célkép, a beteljesülés képe. A megnyugvás, a csúcsponthez, a létteljességhez, a régiek nyelvén az ideához való megtérés képe: a halál. Az önmagához hű, a saját értékeit megőrző élet végén elválik egymástól a lét érvénye és az érvény léte, s minden – ebben az értelemben – „hű” élet a fennállás pillanatnyi állapotától függetlenül vezércsillagként ad értelmet a lét össz történetének. A történetből mintegy kilép a lényeg, a legjobb forma, amit ez az élet hozzáad a világhoz, kiküzdött örökségeként. A legjobb forma, amit az élete értelmét kereső lény elért, tovább cseng, felhangként szól, visszhangként ismétlődik, csábítóként és ígéretként ér el másokat, hagyományozódik, mértékként él tovább minden igényes törekvésben. Ha az ember talál magában valami érdekeset és méltót, akkor ő a film és – a hasonlatot folytatva – akkor a jövő a mozi, a vetítövász. A végkép ősképpé válik, a beteljesedés a további élet forrásává. Mrs. Muir könyvet írt, amelyben összefoglalta, amit a múlttól (a kísértettől) kapott, és amit csinált belőle, hozzá tett. Volt elnyomó családja, becsapó szeretője, s volt ideálja, minden megvolt.

Az iszonyatos az, ami elől az ember menekül, míg a kísérteties olyan középdimenzió az iszonyat spektruma és a kalandos-kellemes spektrum határán, ahol a múlt egyaránt lehet a keresés és a menekülés tárgya, megtestesítve a legjobbkat és a legrosszabbakat, s ez teszi lehetővé, hogy – épp a „leg”-ek birodalmaként – mértékül szolgáljon. A kísértet mint szerető képe, összefoglal két gyakori narratív problémát, két régi mesealkotó erőt, a kitüntetett, marasztalt pillanatot, és az értelem mint jelenés vagy az ideál problémáját. A *The Ghost and Mrs. Muir* kísértete úgy is felfogható, mint a nagy szerelem szimbóluma, hiszen az ember annak megfoghatatlan mulandóságát éli át legjobban, amit leginkább marasztalna. A nagy pillanat (esemény, kaland, viszony) nem tárgyi szilárdsága, birtokolható tehetetlensége által erős, hanem mint az a valami, ami által a principium individuationist kölcsönadó és visszavevő mindenségnek alávetett ember mégis gyökeret ereszt a létezésben, amely egészében eseményjellegű: a lét a lét története, melynek triviális olvasata csupa ismétlés, az a szint, ahol bennünk eresztenek gyökeret és minket szívnak ki a tényvilág determinációs erői (ez a pokolfilmek pokla), ám van egy másik olvasat is, az a nivå, ahol mi eresztünk gyökeret a létben, mint az örök keletkezés lehetőségében, a teremtésben. Ez a nagyobb léptékű nivå, a mélyáramlat vagy egy magasabb életrend: ég és tenger szimbolikája egymás tükre volt a filmben, és együtt utaltak a másik nivåra, melyet az üdv történetének is nevezhetünk. Az üdv fogalma a boldogságfilmben hasonlóan működik, mint a kötelesség fogalma az etikában: a személyes beteljesedés általános érvényre tesz szert, olyan teljességet, mélységet és örömet fedez fel, amit másoknak is kívánhatunk és mások is megkívánják, többek lesznek általa. A klasszikus boldogságfilm a gyengéd figyelem, a hűséges várakozás és más emberi viszonyok olyan képét igyekszik kidolgozni, amelyek nem engednek visszatérni a nyers önzés és destruktivitás világába.

1.12.3.3. Az angyalok jelzésadó viselkedése és a kísértet kommunikációs problémái (Jerry Zucker: *Ghost*, 1980)

A viszonyok baljós tökélye

A három barát sülve-főve, jóban-rosszban mindig együtt jár. Sam (Patrick Swayze) és Carl (Tony Goldwyn) munkatársak a bankban, de szabadidőben is elválhatatlan barátok. A rövid hajjú, nadrágos Molly Jensen (Demi Moore) e férfikettőshöz csatlakozik. Az erőteljes, izmos nő, hatalmas kalapácsokkal arcvonalat alkotó munkabrigád részeként, egy lendületesre döngeti a falat a férfiakkal. A két férfi és egy nő kombinációja akár Demi Moore szexkommunája is lehetne, de nem így van, Sam, akit baráttal és szeretővel is ellát a sors, akik, mint két szárny emelik fel a tökélybe, ő az, akinek mindene megvan. A vidám hármashból Carl a féltékeny kisemmizett is lehetne, de semmi jele, hogy így érezne: örülnek egymás örömének.

Patrick Swayze túldolgozott bankhivatalnokot alakít. A munkahelyén pontos és vonalas szakember otthon kissé tétova, csodálkozó, bizonytalan. A munkásnak jó férfi kevésbé jó életművésznek. „Ez a fotel ronda és egyáltalán semmihez sem illik itt.” – állapítja meg a nő az új lakásban. „De illik hozzám.” – feleli a férfi. A nő kifogásolja a férfi ízlését, a kultúra alávetését a kényelem és meghittség vágyának. A munka felfalta ember az életben kezdettől fogva defenzív állapotban keresi helyét. A falbontás jelenetében hatalmas terek tárulnak fel a ledöntött fal mögött, s a nő biztat, hogy használják ki, merjék birtokba venni őket. A szecessziós ház korábbi lakói közelebb hozták magukhoz a plafont és a falakat, s a futószalagon készült házgépi terek utánzására készítették az egykori nagyságot, melyhez Demi Moore biztat visszatérni. A ház Polansky *Rosemary's Baby* című filmjének házához hasonlóan követeli, hogy merjünk szembenézni a létezés vállalkozásának baljós nagyságával, s ne bújjunk meg a szokásos közös korlátok között. A nő az aktív, ő tanít élni s hozza a döntéseket, ő kéri meg a férfi kezét egy este, színház után. „Szeretnék összeházasodni veled, Sam!” Szeretni tanítja a férfit. „Szeretsz-e engem Sam? Miért nem mondod soha?” Hőseink már szeretők, s tovább kínozza őket a probléma, ami a régebbi filmekben a szerelem kezdetét odázta el, az érzések kifejezésének, a szerelem megvallásának problémája. Az ember felismeri, sőt műveli, meg is valósítja a szerelmet, s még mindig nem tudta megoldani kifejezésének, megvallásának problémáját. Szerelmet felvállalni, megvallani tanít a nő. "Tudod, néha ezt meg kell mondani, számomra ez fontos." A nő kéri meg a férfi kezét, s a férfi játssza a meglepett, boldog szüzet. Életművészet híján való steril munkagép jellege s kommunikációs impotenciája valamiképp beleviszi a csinos szerető sztereotípiájába a monstrum tehetetlen gyámszalagságának örökségét. A férfi kezdetben túl nehézkes, tétova, tanácstalan, tehetetlen, később pedig túl könnyű, megfoghatatlanul elpárolgó lidérc.

Régi tragikus románcokban a nő kezd szorongani, bepánikol a boldogságtól a szerelmi idill kellős közepén. Itt a férfi virraszt éjszaka, s a nő kérdi, mi baj. Sam fél, hogy szétpattan minden, mint a szappanbuborék, mint mindig, amikor valami jó.

A szerelemben is Demi Moore a test- és lélekvezető, kinek feladata, hogy a férfi fél-létét kivezesse a létteljes világosságba. A nő keze – művész is, nemcsak életművész! – műalkotást formál egy álmatlan éjszakán, mely számára az ihlet éjszakája, míg a férfi számára a szorongásoké. Csendes zene szól, s Molly agyagvázakat formál, a combja közt forgó korongon, kezével a születés maszatában, a formák bölcsőjében. Sam a nő mellé ül, csatlakozik, oda

húzódik. A nő keze enged, a váza elformátlanodik, majd obszcén formákban buggyan ki a nő lucskos keze alól, mely fel-le jár rajta, míg a férfi át nem karolja, hogy most már a nő teste kulcsolódjék a férfire. A nő keze az agyagon, a férfi keze a nőén. Míg Sam Mollyt csókolja, a nő kezében ágaskodva mered a formát kapott agyag, s ölében, combja közt forog a korong. A dal, mely korábban inkább nyugtatott, megtelik és felcsap, s a későbbiekben ez idézi fel szerelmük emlékét. A jelenet úgy hat, mintha a nő formálná az agyagból a férfit, a világ alvó masszájából alkotva magának szeretőt. A nő keze alatt megelevenedik az élettelel anyag, melynek formája a férfiaság szimbólumává válik, majd az agyagon folytatott munka átmegy a szerető testén folytatott „munka” képébe.

A szellemlét bevezetése

Az éjszakai támadót előző Sam, Mollyhoz visszatérve, saját testét találja a síró nő karjaiban. A lélek sorsa elválk a halottétól, a holtat eltemetik, s az ő anyagi múlása tartozik hozzá továbbra is a földi világ létösszefüggéséhez, míg a lélek egy párhuzamos világ lakójaként adott, egy súlytalan dimenzióban. Az önadottság magányába száműzött kizártság a modern mennyország portája. A halott test a világ figyelmének és gondoskodásának tárgya, Sam egyedül marad, senki sem figyel rá többé. Molly a testet szölongatja, Sam szavai nem jutnak el hozzá. A dolguk után rohanó rosszkedvű emberek átsietnek Sam körvonalain. Hősünk problémája kettős: nem foglal el helyet és nem tud kapcsolatra lépni a világgal. Hangja nem éri el a társakat, keze nem éri el a tárgyakat, nem tudja kinyitni az ajtót, de átlép a falon. Nézőként ácsorog saját temetésén, majd a halottját sirató lány mellett gubbaszt. A lélek nem éri el a létet, a lelki részvétel egyúttal tehetetlen kizártság, semmit nem ér el, és nem tud hatni semmire. Többet lát, mint a viszonyaikba belebonyolódottak, az élők, de ennek ára az, hogy semmit sem tehet. A cselekvés vak, a tudás pedig tehetetlen.

A munkahely steril környezetének fogságából kiszabadult kísértet előtt megnyílik az idő és a tér, feltárul előtte a város. Egyszerre minden megvilágosodik, a rajtaütés tervezett gyilkosság volt, s a nyomozó kísértet, a viszonyokat megfejtő szellem rájön, hogy a gyilkosság értelmi szerzője Carl, aki a maffia pézmosójaként ítélte halálra barátját, miután ez szóvá tette a bankban, hogy túl sok pénz van az egyik kontón. Ha azonban így van, akkor Molly is veszélyben van. Carl mint harmadik, mint barát, mintegy öröklí Mollyt, kit giccses megértéssel próbál levenni a lábáról. A körülöttük ténfergő, Mollyt szölongató kísértet kénytelen végignézni a csábító ármánykodását, melynek hamisságát jobban látja, mint az élő. Molly engedi csókolni magát, de végül elbizonytalanodik. „Nem tudom megtenni. Túl korai. Nagyszerű voltál Carl, de most nem megy.”

A szerelmi jelenet során a kétségbeesett Sam levert egy képet. Hogyan történhetett? A dühöngő metrókísértettől várja a választ, aki egyszer betört egy ablakot. Sikerül is szóra bírnia a dühöngőt, a rossz kísértetet, aki ismeri a titkot, melyre a jónak volna szüksége. A kezével nem érheti el a világot, hallja tőle Sam, de elérheti szellemével. "Minden érzéset össze kell gyűjteni, minden dühödöt, szerelmedet, minden gyűlöleted... és aztán felrobbantani az egészet." – magyarázza a metrókísértet. Sam próbálgat, koncentrálni, s egyszerre sikerül. Minden harag, kétségbeesés, gyűlölet és szeretet összege, az egész együtt, egy agresszív tettben éri el a létet. A nemlétező létrejöttének titka, a keletkezés képlete ez a koncentrátnum. A létbe robbanó lehetőség gyűjtőlencséje valamilyen elviselhetetlen disszonancia, égbekiáltóan kegyetlen botrány, fokozhatatlan abszurditás, végső kétségbeesés, és minden-

nek átcsapása valami másba, a lét lázadása feltételei ellen. Nagyon erős – segíteni vagy ártani – akarás. S a segítő kísértet ezt az ősbibb és többet tudó ártó kísértettől tudja meg. Láthatóvá nem válhat, mégis hathat, nem mutatkozhat meg, mégis részt vehet a szeretett személy életében. Sam megtanul hatni, de ez nem elég, a világon túli segítőnek világbeli segítőtársra van szüksége.

A kapcsolatfelvétel lehetőségét kereső, segíteni akaró Sam kétségbeesetten járja a várost, így téved be a spiritisztáához. Már láttunk egy macskát, melyet nyugtalanított Sam jelenléte, de csak a jósnő, két világ részese, bizonyul megszólíthatónak. A dühös, lompos jósnő (Whoopi Goldberg), aki szélhámosnak vélte magát, s valójában nem hisz a szellemekben, riadtan menekül megbízatása elől. A jósnő a halottól, Molly a jósnőtől riad meg, mindkettő bizalmatlanul ellenáll, nehezíti a kapcsolatfelvételt. A be nem eresztett jósnő, Sam követelésére, a halál által elválasztott szerelmespár intim titkait kiabálja fel az utcáról, hogy meggyőzze a bezárkózó nőt. Molly egyszerre előlép, hitetlenül, de döbbenet áll. Molly, Sam és Carl hármassága helyére új hármasság lép: a jósnő lép Carl helyére. Érdekes, hogy a film ábrázolt világa a tudatosított rossz tapasztalatok ellenére is hiperkollektív marad, a pár ugyanolyan magányos barát nélkül, mint az én a párja nélkül. „Egyedül nem megy” – ez a jelszó, s a párra éppúgy vonatkozik mint az énré. Mindig kell még egy kapaszkodó, egy további támogató, s az ember a kísértetiesség kínjait éli át, ha ezt nem éri el. Sam és a jósnő felvilágosítják Mollyt, záróják a maffia kontóját, apácáknak utalják át a bűnös pénzt, s elveszik a harcot a gyilkosokkal.

Molly hite ingadozik, hisz az érzékelhetetlen jelenléte kellene éreznie. Sam felemel egy pennyt, s a táncoló, lebegő penny – szerelmi emlék lakásalapításuk idejéből – győzi meg a lányt, aki könnyesen felmosolyog a csodára, s ettől kezdve hisz a síron túli jelenlét – prózai, modern nagyvárosi módon, őrző-védő funkcióként elképzelt – hatalmában. Végül hármásban ülnek, Sam Molly kezét fogja, de a lány nem érzi. „Oké, jó, felhasználhatják a testemet, de gyorsan tegyék, mielőtt mást gondolok.” – kiabál a jósnő. Abszurd jelenet indul, leszbikus szeretkezés kezdődik, Sam belép a jósnő testébe, a férfi a nőbe, a fehér a feketébe, a halott az élőbe. Fekete kéz a fehéren, távoli érintést realizáló kapcsolatfelvétel. Láthatatlan kísértetekkel szeretkezünk, csak a láthatatlant látjuk, s a jelenvalót észre sem vesszük? A jelenvaló érintés értelme az idők mélyéből jön, minden jelenlét jel, mely elveszett jelentéstartományok önközlését szolgálja. Így fogják át a múltak a jelent. Ezért belseje, közepe mindennek a múlt, és nem leszakadt, elhagyott hulladékanyaga a létnek. A szerelmi dal megszólalásakor már Sam áll a jósnő helyén. Összesimulva táncolnak, intim rajongással. Kétszer hallgatjuk meg a dalt, a film elején az erotika, itt a szerelem beteljesülését, ott a testformálás, itt a lélekformálás aktusát képviseli.

Kísérteterők konvergenciája

A kísérteterőknek a *Ghost*-ban megjelenő konvergenciája a *Kínai kísértettörténet*-ben teljesül be. Ezen azt értjük, hogy a jó és rossz kísértet nem vegyítiszán elválasztható. Sam hatalma a pénzmosó gyilkos számára olyan ártó, bántó, fenyegető hatalom, mint a horror-jellegű kísértetfilmekben: ütőssé sűrűsödő síron túli harag és bosszúvágy, melynek tevékenységi körében megvadulnak a tárgyak. Sam ütni tud, s diadallal üti is Carlt, amikor végre, éppen ezzel, a csapással, ártással sikerül a nemlétből kitörnie. Bár, őrangyal funkciója által gátolva, nem öl, halálba hajszolja a bűnösöket. A gyilkost autó üti el, megbízóját törött ablaküveg végzi ki.

A bűnbe esetteket üvöltő fekete rémek hurcolják el, egydimenziós világ árnyai jönnek el értük, Sam számára ezzel szemben fényhid nyílik, nem időzhet tovább Molly körül, fel kell szabadítania a lányt. Ismét egykori szerelmi estéjük csendes szerenádja szól, s a fényhid ezúttal közvetlenül láthatóvá teszi, egy utolsó csók erejéig, az elveszett szeretőt. Sam, fénylényként, a túlvilág kapujában, végre közvetlen csókot ad. „Hiányozni fogsz.” A kommunikáció végre közvetlen és teljes, az önközlés a végső határon határtalan. Csak a búcsúzáskor vagyunk közvetlenül és teljesen láthatók, az elvesztés fényében?

1.12.4. Gyászmunka és kísértetmunka (M.Night Shyamalan: Hatodik érzék, 1999)

A férj, Dr. Malcolm Crowe (Bruce Willis) és a feleség, Anna Crowe (Olivia Williams) azt ünneplik, hogy a férjet végre ünnepli a világ, a szerelem szomorú – mert a munka által háttérbe szorított – ünnepe ünnepli a munka szintén szomorú – mert elkészett elismerést hozó – ünnepét. A pszichológust kitüntették ezen a napon, melynek estéjével indul a cselekmény. „Valaki végre felismerte, hogy mekkora áldozatokat hozol a munkáért, és hogy mindent háttérbe szorítasz, engem is beleértve.” – mondja a feleség. Az ünnepi éj nemcsak duplán szomorú, katasztrófába is fordul, mert a sikeres segítőre rátámad az az egy, akin nem tudott segíteni. A lakásban megjelenő nyomorúságos suhanc vádló szavakkal fordul hősünk felé, végül rálő, s magát is föbe lövi. A lábadozó pszichológust izgatja a probléma, amelyet nem tudott megoldani, s hasonló panaszokban szenvedő kisfiú megsegítésével szeretné leróni a tragikusan végződött eset kapcsán maradt tartozását, mely lelkiismereti tartozás egy másik lélekkel, és egyben szakmai tartozás önmagával szemben. A megértés hőse: nem haragot érez a merénylő iránt, hanem lelki-furdalás kínozza. Az embert saját vétségei, mulasztásai és kudarcai ütnek el, támadják meg a mások rémtetteiben? Cole Sear (Haley Joel Osmont), a szemüveges, magányos, komor, groteszk kisfiú, hősünk új esete, szapora léptekkel vág neki reggel a nagy városnak.

Az újrakezdő pszichológus, a meghíusult kiválóság kisemberi otthonban üldögél. A szerény és szorgos világ, amelybe belépünk, csupa jóhiszeműség és jóindulat, az eredmény azonban szörnyű csőd. Hősünk ide, ebbe a szánalmas és szerencsétlen világba hozza el figyelmét és türelmét. A gyermekét magányosan nevelő asszony igyekezetének meghíusulása épp olyan igazságtalan, mint a pszichológus szakmai kudarca pályája csúcspontján. Falakba ütközünk, egyszerre váratlanul közelinek mutatkoznak lehetőségeink, eredményességük határai. A problematikus gyerek a szétesett család, a magányos nő gyermeke, de hősünk még magányosabb, ő és felesége gyermektelenek, az utód nemzéséig sem jutottak el. A segítő családot szétverte a világ, a segítő családját megszületni sem engedi. Vajon jobban áll-e a segítő, mint a megsegítendő? Vagy az a segítő, aki már csak másokon tud és akar segíteni? A fagyott, komor város, mely fölött nehéz bronzszobrok, halott óriások dominálják a teret, s melynek utcái, a mélybe alátékintő kamera előtt labirintikus szakadékokként nyílnak meg, baljósan, a szétesett és meg nem született családok városa, ahol már a kisgyermek is magányos kószáló, akinek senki sem fogja a kezét. A hős az elvált apa helyett, pótapaként lép be az idegen szobákba.

Szép a férfi és a kisfiú ismerkedése. A bizalmatlan kisfiú hol közelebb, hol távolabb lép, vágyik a kapcsolatra, de nincs benne remény, így lódul, a kamera a kisfiú képviselőjében, tágul és szűkül, pulzál a kép a bizalom és bizalmatlanság tengelyén. Minden siker, amit az

egyik fronton elérünk, kudarc a másikon, a kisfiú megnyerésének a feleség elvesztése felel meg. Felesége mellett ül hősünk egy étteremben, a nő azonban zárt és sértett, nem reagál, hiába szólongatja őt a férj. A férfi büntudattal mentetetözik. „Úgy érzem, kaptam még egy lehetőséget, és ezt nem akarom elrontani.” Anna feláll, eltávozik. Később, miközben a pszichológus otthon jegyzetel, furcsállva tapasztalja, hogy a szomszéd becsenget feleségéhez: „Nem akar kimozdulni egy kicsit?” Anna azonban elutasító.

Az örület vízióival küzd a kisfiú, vagy lát egy világot, ami a többiek számára nem hozzáférhető? Ő a „félnótás”, neki vagy „egy keréssel kevesebb”, vagy „egy keréssel több” van neki, s a többi a felezett ember, a rutin világába bezárva? A rutin a gondolatok autósztádája, ahol egyenlő sebességgel kell haladni és egy irányba, máskülönben egymást sodorják el és döntik fel a karambolozó gondolatok, és végül mind megakad, beragad. A film első felében a kisfiú a hős dilemmája, a pályakezdő kis ember a pályavégző nagy emberé. Kiátkozott vagy kiváló (a kitűnőség értelmében), aki mászt lát, mint a többi, aki többet lát? Az örültek világa szűkebb, a látóké tágabb, mint a miénk. De hogy dönthetné el a pszichológus, hogy a fiú örült vagy látó, ha maga nem látó, nem látja, amit a kisfiú? Ekkor még nem tudja, hogy az a kiváló, aki többet lát, mint mi, s az a beteg, aki nem többet, hanem mászt lát, aki a maga látomását a közös tudás helyén és nem annak kiegészítéseként látja. A látó a többiekbe belelátó és egyúttal azokon túllátó.

Nem a problémátlanság váltja meg a problémát, hanem az érettebb probléma. Problémák találnak egymásra, a kisfiú akkor kezd vallani, miután a férfi megvallotta neki a maga konfliktusát. A kisfiút, akárcsak elődjét, rettenetes kísértetek kínozzák. „Halottakat látok, úgy járkálnak mint az élők. Nem látják egymást, nem tudják, hogy halottak. Ott vannak mindenütt.” Kezdetben Sartre halottai sem tudják, hogy halottak, rá kell jönniük (Zárt ajtók mögött). De Sartre halottai egymást is látják és az élőket is, a halál sem magány, hanem egy másik kollektívába való átlépés, mintegy magasabb osztályba. Most azonban, váratlanul, a halál izoláció, az életre visszapillantó, s a másik élet kárpótlásában nem részesülő magány: a holtak nem tudnak egymásról, csak az élőket járkák körül. A *Hatodik érzék* kísérteteit, a haláltudat és semmi-ismeret hiánya mellett, egy megoldatlan életprobléma köti a világhoz, ügyes-bajos kötődés tartja az élet rabságában. Be akarnak avatkozni, s nem értik, miért nem lehet. Nem látják egymást, a többi holtat, mert az élet rabjai még, csak az élőket látják. Az élőket, akik – mint a horror monstrumaitól –, rettegve fordulnának el tőlük, ha látnák őket, s ezért inkább, ha tehetik, keresztülnéznek rajtuk, tagadják nyilvánvaló jelenlétüket.

A férfi és a kisfiú közös munkája a felismerések során át halad. A pszichológus a beteggel folytatott beszélgetések magnófelvételeit tanulmányozva jön rá – a megoldás Antonioni *Nagyvítására* megy vissza –, hogy a kisfiú élményének létszerű, okszerű előzményei, feltételei vannak. Van valami, ami hív, szólít, jeleket ad. Kísértetek tolongnak létünk peremén. Ostromol a múlt. A halottak már csak rajtunk keresztül, segítségünkkel tudnak létezni, de ezen a módon létezni tudnak és joguk van a létezésre, amíg végbe nem vitték művüket.

A második felismerés a jó és a gonosz kísértet megkülönböztetésével kapcsolatos. Az első pácienszt örületbe hajszoló gonosz kísértetek azért tűntek gonosznak, mert a magára figyelő, éretlen ember nem értette szólításukat. A pszichológus, akiben feldereng az igazság, a kisfiút is rávezeti. „Szerinted mit akarnak tőled ezek a szellemek?” – „Segítséget!” – „Úgy van! Ezért jönnek. A legijesztőbbek is. És rájöttem, hogyan szabadulhatsz meg tőlük. Hallgasd meg őket.” Az örült gyilkos vagy a gonosz kísértet azoknak a neve, akikre nem figyelnek oda

és akiket nem tanítanak meg odafigyelni. Ami rútnak és rettenetesnek tűnt, egyszerre széppé válik, a kisfiú a halott nagymama megbékítő üzenetét közvetíti anyjának: hogy a köznapok pitániér gondjaival küzdő, elgyötört nő messziről nézve, életét áttekintve egyáltalán nem egy meghíusult ember, hogy szereti és büszke rá. A holtak, akik olyan magasból és messziről látják, csak tudják az igazat?

Hősünk feleségének, aki egyre szomorúbb, a szomszéd változatlanul udvarol. A probléma megoldásához közeledő tudós a saját problémáját is szeretné megoldani, s a megsegített kisfiú gyógyulása azon is mérhető, hogy most már segítőtjét segíti. „Kigondoltam, hogy beszélhetne a feleségével. Beszéljen vele, amikor alszik!” A férj meg is teszi, álmában szólítja a sértett, fáradt, magányos nőt, aki már rég nem állt szóba vele. Az elveszett kommunikáció visszanyerése azonos a végső felismeréssel. A néző is ebben a pillanatban jön rá, a hőssel együtt, hogy az egész cselekmény során egyetlen emberrel, a látóval kommunikáltunk, a kisfiúval, akitől tudjuk, hogy a halottak csak az élöket látják, egymást nem, tehát nem tudják hogy halottak, de kommunikációs kudarcukon, az élet szólólgatásának eredménytelenségén felismerhetők. A néző és a hős egyszerre jön rá, hogy maga a hős is halott, kísértéként tért vissza segíteni. Az első felismerés: a kisfiú nem skizofrén, a második: a halottak nem gonoszok, a harmadik: ő maga is halott. A gyászmunka az élő elválása a halottól, a halál legyászolása, a kísértetmunka a halott leválása az életről, az élőkrol, a legnagyobb leválási dráma, az élet legyászolása. *A Hatodik érzék* – kísértetfilmként felfogva – metafili dimenziókba emelkedik, a gonosz kísértetek mitológiáját tévedéssel vádolva, majd átalakul halálfilmmé, az utolsó beavatás, a semmibe való beavatás, a mindenségből való nagy kivaatás történetévé, mely az adósságok kiegyenlítése. Pánik fogja el az élettől búcsúzót, utólagos halálfélelem, de megbékíti a végre újra sikerült kommunikáció, Anna válasza. „Hiányzol.” – „Te is nekem.” – „Miért hagytál el?” – „Nem hagytalak el.” A halott vallomása kettős. „Nem volt nálad fontosabb.” – mondja. De azt is meg kell vallania, hogy nem tudta boldoggá tenni szerelmét. A szeretett személyhez fűz a legnagyobb adósság, mely kiegyenlíthetetlen, tőle csak bocsánatot lehet kérni. De ez is fölösleges, mert ő azt is megbocsátja, amire nincs bocsánat. A szeretett személy etikája ugyanis szándéketica, míg a többieké következményetica. „Most már elmehetek. Csak el kellett végeznem egy-két dolgot. Segíteni valakin.” Ha magán akart volna segíteni, úgy Annát magának áldozza fel, de ha Anna fontosabb neki, mert lemond az egyéni önzésről, akkor a páros önzésről is le kell mondani, s a világon segíteni. Mindkét logika szerint, az önzés és az önzetlenség logikája szerint is a szerelem a vesztes, Anna lesz az, akinek legkevesebb jut. A film elmés konstrukciójában sokkal keményebb pesszimizmus rejlik, mint amit a kinyilvánított igazságok szintjén felvállalhat. Marad a vallomás, amit nem bizonyít az élet, ám mégis helyreállítja az igazságot, hogy ez a búcsúzó vallomása: „Most aludj. Reggelre minden megváltozik.” A megoldás a szerető felszabádítása a szerelem terhe alól. „Szép álmokat.” – búcsúzik Anna.

Láttuk a rémes holtakat, de kiderült, hogy nem gonoszság vezeti őket. A követelő és szerencsétlenné tevő, mert szerencsétlen holtak ellentéte az őrangyal holt, aki segíteni akar, viszont nem tudja, hogy maga is segítségre szorul – ő is félkész. Azért elmés konstrukció, mert a gonosz kísértet fogalma mellett az őrangyal fogalmát is ugyanazon kritika tárgyaként leplezi le. A gonosz kísértet gonoszságának illúziójával együtt foszlik szét az őrangyal mindenhatóságának illúziója. A gonosz kísértet a lényege szerint segítségre szoruló, elveszett lélek, a lélek nagy bajban, és ki nem szorul segítségre, ergo lényege szerint vajon ki nem gonosz

kísértet? A jó kísértet is kísértet, tehát segítségre szoruló – általunk tovább létező –, de ő olyan segítségre szoruló, aki nem ismeri fel magában a segítségre szorulót, és másokon akar segíteni, tévedésével megindítva a kommunikációt, ami az akár legtávolabbi világok egymásra találását is lehetővé teszi. A segítő akarat szándékolatlan mellékterméke, hogy – lehetővé téve, bevezetve a segítés világát, a megértést és részvétet – azt is lehetővé teszi, hogy segítsenek rajta. A *Topper Returns* című filmben a gazdag örökös nő helyett tévedésből barát-nőjét (Joan Blondell) ölik meg. A szellemkomédiával kombinált whodunit életvidám nyomozója a halott maga, aki előbb saját holttestét keresi, majd a gyilkost. A kísértetnek segítőre van szüksége, amely szerepet Topper, az öregúr tölti be, a női Sherlock Holmes férfi Watsonjaként. Míg a kísértetnek az élő segít, a kísértet barát-nőjének segítője, akit megvéd a további merényletektől. A klasszikus komédia kísértete tisztában van helyzetével, ezért a kísértet dominálják az anyagi vonások, a kísértet frivol angyal, akinek feladata kivonni a világból a kísérteties vonásokat. A kísértet fosztja meg a kísértetházat a kísérteties vonásoktól, s viszi győzelemre az észet és tudást, az átkot bűnügyi intrikaként varázstalanítva. A kastély addig elátkozott, amíg rá nem jövünk, hogy az örökös nő apja csaló, s az igazi apa rég halott. A törvényt trónfosztó hamis törvény jeleként kell leleplezni, megfejteni a szélhámós gyilkost mint álapát.

A szerelemről meglehetősen pesszimista képet adó, gyenge szerelemkoncepciójú *Hatodik érzék* az apakoncepció terén nyeri vissza, amit a szerelemkoncepcióban feladott. A széthullott család világában az apaság lelki funkcióiból visszanyerhető értékeket igen gyakran kutatják a mai filmek hasonló pótapai figurák segítségével. A freudi módon értelmezett Ödipusz-mítosz az erős, autoritárius apa kultúrfunkcióit tárgyalja. A modern apa a Freud által leírt zsarnokkal szemben eleve halott, pusztá kép, kísértet, aki nem a terror által vési be az utódba a kultúrát, visszavonul egy megfoghatatlan dimenzióba mielőtt az utódok akár csak lelkileg is, megölnék. a klasszikus apát ellenben a fiak – akár testileg, mint Freudnál, akár lelkileg, lázadva értékei ellen – azért ölik meg, mert már csak üldöző kísértet, aki nem akarja átengedni a jövőnek a továbblépő világot.

1.12.5. Az anti-ödipális tragédia (Alejandro Amenábar: Más világ, 2001)

Grace Stewart (Nicole Kidman), két gyermekével, egy kisfiúval és egy nagyobbacska lánnyal, beköltözik a kastélyba. Három különös, régimódi cselédet alkalmaz, kik a még meg nem jelent hirdetésre jelentkeznek. Minden függőnyt be kell húzni, mert a gyerekek fényallergiások, teli lesznek hólyagokkal, fuldokolnak a fénytől, sötétségbe borul a ház.

Előbb a kislány aggodalmaskodik. Van egy idegen fiú a házban Victor a neve, állítja, s később egész családról beszél. „Ha kísértetet látsz, hellót köszönsz, és folytatod a tanulást!” – nyugtatja meg anyja a képzelődőt. „Tényleg láttál egy kisfiút?” – faggatja öccse. „Kísértet?” A kislány kioktatja: „A kísértetek fehér lepelben vannak.” Később fehér lepelt öltve ijesztgeti öccsét. Azonban az anya is meghallja az emeleti motozást, feldönti őt egy durván felcsapódó ajtó, de nem látja az idegeneket, csak a mozduló, változó tárgyak jelzik jelenlétüket. Mindenütt ott vannak az idegenek, adja hírül a kislány, azt állítják, övék a ház.

Az anya a józan ész nevében küzd a kísérteti scenárió ellen. „Hogy lehettek ilyen babonások?” A cselédség nem osztja az úrnő szkepszisét. „Csak abban hisz, amire tanították, előbb-utóbb azonban ő is meglátja őket, és akkor minden más lesz.” – nyugtatgatja Mrs.Mills a lázadó kislányt. Egyszerre zongora szól odafenn, Grace petróleum lámpát ragad, s elindul tisztázni, ki van a házban. Fegyvert szegezve, szakadozott sóhajjal menetel.

Gyanússá válnak a cselédek, akik érezhetően többet tudnak, visszatartanak valamilyen információt. Egy reggel Grace éles fényre ébred, eltűntek a függönyök, a kastélyt gyilkos fény tölti be. „Valaki meg akarja ölni a gyermekeimet!” Az anya rohan, testével óvni, takarni a kicsiket. A cselédekkel kapcsolatos gyanú csakhamar igazolódik, hőseink három sírt találnak a parkban: a cselédek sírjai. Tehát valóban vannak kísértetek, s cselédek is azok. Már jönnek is, s Grace hiába lő rájuk, jönnek tovább.

Végül megjelennek a ház többi lakói, a másik család. Ők is rájöttek, hogy kísértetházban vannak, s asztaltáncoltatással faggatják a szellemeket. Ekkor történik a *Hatodik érzék* nyomán haladó fordulat, a felismerés pillanata: az asztaltáncoltatók az élők, s hőseink a kísértetek.

Az első a tiltakozás. „Nem vagyunk halottak!” – kiabálnak a gyerekek. A kislány sem ismeri el az igazságot, aki mindvégig sejtett belőle valamit, de csak annyit állított, hogy a mama megőrült és bántotta őket. Csak az emberi lakók fordítják le a kimondhatatlan, rossz emléket a tények nyelvére. A nézőnek jut a meglepetés, a katarzis Grace dolga. Fel kell ismerni, hogy vannak kísértetek. Fel kell ismerni, hogy a cselédek, akik elsőként buknak le a kísértetekként, nem rettenetes kísértetek. Fel kell ismerni, hogy a rettenetes kísérteteknek tűnő láthatatlanok az élők, s a film szereplői a kísértetek. A *Más világ* kísértetei félreértik a kísérteteket, gonosznan tartva őket, és félreértik magukat, magukat tartva élőknek és az élöket kísértetnek. Két tévedést követ el a kísértet, miáltal az etikai és az ontológiai balítélet elkerülhetetlen bűneiben vétkes tragikus lényvé válik. A *Más világ* nyilvánvalóan szükségszerű film, amelynek meg kellett születni, fordított kísértetkastély-film, amelyben kiderül, hogy a kísértet az ember és az ember a kísértet. A kísértet számára a kísértetvilág tűnt valóságnak és az emberek kísértetnek, de a konklúzió nem a relativizmusé, a félreértés eloszlása a katarzis.

Az illúzió feladása visszaadja az emléket. „Megöltem a gyermekeimet. Fogtam a puskát, a homlokomra illesztettem, és meghúztam a ravaszt, de nem történt semmi. És akkor meghallottam a nevetéseket a hálószobában. Játzottatok a párnákkal. Isten adott nekem még egy lehetőséget.” A kísértetdráma a második sansz története, mint Sartre és Dellanoy *A játszma vége* című filmjében, de a második sanszot ezúttal a visszanyerhetetlen, jóvátehetetlen valóságon kívül telepíti a végzet. A második sansz ezáltal örökkévaló, de az örökkévalóság lényegileg vezeklés a jóvátehetetlenért.

Nehéz elismerni hogy vannak kísértetek, s akkor a legnehezebb, ha mi vagyunk a kísértetek. A legnehezebb rájönni, hogy minden fordítva van, a láthatatlanok a valóságosak és a láthatók a valótlanak; pedig mindenkinek, aki illúzióvilágban él végül erre kell rájönnie, mert minden emléke, érzése és meggyőződése a – rettenetes vagy megalázó – igazság eltorzítását szolgálta. A minden kísérteties értékek átértékelése felé tartó cselekmény az illúzióvilág episztemológiája felé vezet, ám nem az illúziók szétzúzása a célja, tisztelettel kezeli őket, s a széteső illúzióvilágot az értékvilág ontológiájának táptalajaként fogja fel. Az episztemológiailag hamisban axiológiailag helyeset talál. A helyt nem álló igazságok helytálló érté-

keket tartalmaznak. Nem szétfoszlania kell az örök jelenvalóságnak, csak megtalálni, a pillanat jelenvalósága mellett megillető helyét.

A feladat most már csak a felismert igazság elismerése. „Meg kell tanulni együtt élni az élőkkel.” – tanít Mrs. Mills, a tapasztalt halott. A gyerekek kilépnek a fénybe, mely csak az élőhalottaknak árt, az igazi halottakat nem bántja. Nem szabad megfutamodni, okít Mrs. Mills, az élők jönnek, mennek, változnak, a holtak az igazi lakók, a kastély igazi tulajdonosai. Ők a mélyáramlat, az identitás, míg az élet a felszín habzása, az önellentmondásos és széteső differencia.

A *Más világ* csekély elmozdulást hoz a *Hatodik érzék*hez képest, de a halálfilmmel és angalfilmmel birkózó és osztozkodó kísértetfilm markáns és mozgékony szemantikai terében ez a kevés is igen sokat jelent. A film eszmei csúcspontja a második sansz eszméjének összeomlása. Minden egyszerű és ezért jóvátehetetlen, minden sors egyetlen sansz. A jó kísértet új változata a melankólikus kísértet, aki egy örökkévaló, második, síron túli életben műveli az élet ellentétét, a jóvátételt. A jótett a jóvátehetetlen gonoszított fájdalomtól enyhítő öncsalás. Az örangyal a bűnbánó emberi ördög, aki az általa megöltöket tartja áléletben. A legjobb tett a legrosszabb tett megfordított tükörképe, önmaga elől menekülő fordított öntükrözése. A jó hatalma a bűnbe esett lázadása a beteljesedett gonosz korrigálhatatlansága ellen. De ha a jó csak a gonosz reflexe, a gonosz éppannyira nem szubsztanciális, mint a jó, a gonosz csak egy katasztrófa, szerencsétlenség, kisiklás. A gonosz Grace elvesztette a kontrollt, melyet a jó Grace görcsös önfegyellemmel, szomorú elszántsággal gyakorol az örökkévalóságban. Ez az örökkévalóság pedig épp annyiban az értékek gyűjtőhelye, amennyiben mindannak leképezése, ami az életben nem sikerült, s amiről csak utólag, miután elrontottuk, tudjuk, hogyan kellett volna csinálni, miként lett volna helyes, hol rontottuk el.

Az anya, aki görcsösen és vég nélkül ismétli, amit elrontott, pótolja a pótolhatatlant, a pótléknak, a fantomnak adja, amit a valóságtól megtagadott, mert most már tudja, mi a fontos, és mi a helyes. Korábban, amikor sok mást is akart, és nem csak az egyetlen legfontosabbat, az immár elrontottat, ugyanezek a gyerekek gyakran idegesítették, olyannyira, hogy egyszer nekik ment és kárt tett bennük. Aki az elrontottat ismétli, az elveszethez ragaszkodik, az elveszett lét tanulságainál időzik, értékeket tételez. Az elrontott létből maradnak, tragédiák örökségeképp, az emberiségre az értékek. Ezért vádolnak és csábítanak, a kísértetek kétértelműségével.

A *Más világ* hősnője felismeri, hogy a második sansz, a jóvátétel, a gondoskodás illúzió, az életben nincs második sansz, mert az ész, az érzék és az érték a katasztrófa terméke. A kísértetfilm nyelvén: az ember csak utólag okos, amikor már nem létezik. Az illúziók életszerűek, csak az igazság kísérteties, a hibák életszerűek, csak az értékek kísértetiesek. Az igazság és az érték nehezen vagy sohasem éri el az életet, a tehetetlen bűnbánat és nem a hatékony, sikeres élet kategóriái. Az élet káosz, a rend az életen túl van, kívül van rajta, az élet bűn, csak a halál jóvátétel.

Menny és pokol egybeesik, az örök bűnhődés azonos az örök jóvátétellel, örökkévaló mű, bevégezhetetlen, mert a jóvátehetetlent akarja jóvá tenni. Ez utóbbi lehet végül az értéktételezés definíciója. Egy teológiai dimenzióban sikerül újraformulálni a tragikum problémáját, maguknak az értékeknek a tragédiájaként. Nem a tragikus hős hibázza el az értékeket, hanem maga az érték a tragikus entitás, mely azért megvalósíthatatlan, mert nem megelőzi, hanem követi a létet. Az üdv nem előttünk van, hanem mögöttünk, a jó tudása utólagos, az üdv az, amit elrontottunk, amiről lemaradtunk.

A patriarchátus rettenetes atyáinak összes bűneit öröklik a rossz anyák. A rossz apák túljátszották az apaszerepet, a rossz anyák nem tudják eljátszani az anyaszerepet. Bertolucci *La luna*ja figyelmeztet az életet adni nem tudó, az életet fia elől eléő anya túlsúlyára. A *Más világban* az apa távolról, egy napra jött ember, szétfoszló látogató, vérző idegen, akinek háborúja örökké tart, mert belehalt, így az anya a családfő, a kastély úrnője. Az anti-ödipális tragédiában nem a gyermek öli meg az apát, hanem az anya a gyermeket. Ha a szülő nem hajlandó nagylelkűen kísértetté, múlttá válni – márpedig az élménytársadalom öntudatos fogyasztója erre nem hajlandó –, akkor múlt és jövő, kísértetvilág és embervilág helyet cserél, s a fantomok dominálnak. Victor, az embergyerek is vissza-visszanéz a film végén a kastély, s a kísértet-barátnő felé, mert a kísértetek meggyőzőbbek mint az emberek. Már Fulci *Quella villa accanto al cimitero* című filmjében kísértet barátnője van a valóságos kisfiúnak, aki figyelmezteti és hazavárja. Fulci érzékeli, hogy a kultúra és együttélés a fantomizálódás felé halad, az emberek már csak a fantomközegben tudnak egyesülni.

Marad az anya tragédiája, aki nem tud igazán megszülni, mert magából sem tudta megszülni az anyát, s ezért az egész világ valami átmeneti kísértetállapotban vegetál. Senki sem él igazán, mert nem tud meghalni, a halál ugyanis nagy tudomány, melynek elsajátítása és művelése egész életen át tart, életfogytiglani feladat. Meg kell halni szűzként a szerelemért, szerelmes asszonyként az anyaságért, meg kell halni a felnőttiségért ifjúként, s meghalni az öregkor küszöbén a felnőttkor számára, ahogyan a vágyat már nem ébresztő test meghalt a szerelem számára, vagy a cukor a cukorbajos számára, illetve a cukorbajos a cukrászdák örömei számára. Ezért nem üres szellemi játék a haláltudomány, a kísértetek titkos tudása, melyet a halálmegismerés beavatási válságában szereznek meg, s ami által a kísértetfilm megtér a halálfilmbe, a gonosz kísértet a jó kísértetbe s ez pedig a semmibe.

1.13. A kísértetrománc alapjai

A műfajok hosszú sorában (pl. horror, egzotikus útifilm, harci film stb.) az én zavarja a szerelem kifejlődését, az érzelmi beteljesedés és egymásra találás hátráltató mozzanataként, míg a melodrámban és komédiában a rivális zavarja a szerelmespárt. Az előbbiben az én, az utóbbiban a társadalom szerencsétlen konstrukciós problémái járulnak hozzá, a beteljesedés feltartása által, a lényeg önkidolgozásához, önaffirmációjához. A románcban a lét, a mindenség konstrukciós problémái teszik a szerelmet problematikussá. Mindenek előtt a románc nagyformájában, a tragikus románcban éleződik ki a létprobléma a szerelmi tematikában, midőn a tökély szembe kerül a végességgel. A tragikus románc témája a marasztalni szándékozott nagy pillanat, a beteljesülés szükségszerű összeomlása. A románc szerelmei teljességet akarnak, tökéletes beteljesülést, s egyúttal tartósságot, ismétlést, örök szerelmet. Túlzott szerelmi igényeik, túl igényes boldogságkonceptiójuk minden lét sebezhetőségét tárja fel, a megfoghatatlan levés vágyát a szilárd létre, a folyamatszerű sorsét a monumentum szilárdságára. A boldogság azonban nem lehet egyúttal a saját örökkévaló emlékműve is. A boldog pillanat tartóztathatatlansága, a boldogság „kifolyása kezünkől” mélyebb problémát fed fel, az „itt” realizálhatatlanságának problémáját, azt, hogy nemcsak meg nem őrizhető, de meg sem valósítható a megnyugtató, beteljesedett jelenlét. A tragikus románc zénóni emberei soha nem jutnak el a megcélzott pillanatba, mindig marad valami tennivaló, hiány. A jelenlét

mindig el nem ért, csak megélezott marad, nekirugaszkodásról nekirugaszkodásra vergődve. A jelen a hipotézisek és törekvések tárgya, a pillanatok ugyan sorra elvesznek, de nem jönnek el, a múlás megelőzi a megvalósulást, mely eltűnik benne: a pillanat csak túlléptékként elérhető. Ez addig jó, amíg a jövő előttünk áll, ha azonban úgy érezzük, itt a beteljesülés, a pillanat tartóztathatatlansága, tárgyaltalan kézbevehetetlensége kiélezett problémává válik. Az elért máris elveszett, visszavett, elrabolt boldogságként tárgya a gyásznak. A felismert boldogság, a szellemi kezekbe vett, átéléssel és megértéssel megragadott boldogság az anyagi kezekből már kicsúszott. Ha nem következik be a „posztkoitalis depresszió” valamilyen megfelelője, minden farsangok böjtje, ha az ember nem örül hogy túlléphet az örökké keregett, de a megtalálásban mindig inflálódo örömkön, ha egyszerre valóban itt a nagy boldogság, akkor a boldogság villámát pillanatok alatt követi a gyász mennydörgése. A nagy élmény, a jó pillanat, a beteljesedés megőrizhetetlensége az élet megőrizhetetlenségének mintája, prototípusa. A boldogság iszonyatában jelenik meg a létező ködlovagként. A szerető, akivel imádója megélt a tökély pillanatát, a pillanat szimbólumává lesz. A lény nagy szerelme a lény és a lét viszonyát tematizálja. A szerető a múlt pillanat megszemélyesülése. A múlt pillanatnak azért kell szeretőként megszemélyesülnie, hogy az ember megpróbálkozhasson megkapaszkodni benne.

A szörnyűséget kénytelen az ember szakadatlanul ismételni, hogy enyhítse, mintegy utólag készülve fel elviselésére. A boldogságot is szeretné ismételni, de ekkor kell rájönnie az ismétlés lehetetlenségére. A változatlan ismétlés maga az élettelen lét tartóssága. Ezért csak az iszonyat ismétlődő, mint a lebomlás és rendezetlenség természetes tendenciáival konform eseménytípus.

A Nyugat földarabolja az időt és fekete-fehéren klasszifikálja a jó és rossz percekét. A Kelet pillanata tartalmazza az örökkévalóságot, pokol és paradicsom, jó és rossz, idill és katasztrófa kölcsönös feltételezettsége – akár yin és yang princípiumaié – minden pillanat teljességének meghatározója. Hulló falevél, szélben kavargó virágszirom, égi felhők átvonulása egy pocsolyán ugyanolyan csücsélmények mint nyugaton a legnagyobb szerelmi idill. A szerelmi idill pedig erősebb mint nyugaton, mert nem lúgozzák ki belőle a komikumot, szomorúságot, sőt az iszonyatot sem. Egy európai vagy amerikai a jó tulajdonságaidat szereti, egy kínai vagy japán – legalábbis a filmekben – téged szeret. (Ha nem európaizálódott.) A nyugati románcban megirigylik és elveszik az istenek a tökéletes boldogságot: a szerető romlékony anyag, sérülékeny, törékeny báb, s a szerelem tökélye maga után vonja a halál tartozáskiegyenlítő kötelezettségét. Az Istenből vagy a természetből, kinek ajándéka a szerető, végül egy daganat marad, vagy AIDS, tüdővész, forradalom, polgárháború stb. A keleti románcban, ahol a tartóztathatatlan beteljesülést hozó szerető rókalány, démon, égi vagy vízi szellem, a túlvilág küldötte, maga is félisteni lény, így az örökléttel és nem a romlással való érintkezés a szerelem. A boldogságszimbólum az örökkévalóság megragadhatatlan érintését hordozó mágikus küldött, aki azért megragadhatatlan, elfutó, visszavonuló természetű, mert az idő közege, a múltó én meséje veszi fel általa a kapcsolatot az örökléttel vagy – ez itt ugyanaz – a léttel. A Keletnek a személyes viszonyokat mindenek felett becsülő elidegeníthetetlen esztétikája tartalmaz egy etikai lényegű ontológiát: az én a mulandóság anyaga és a te az érvény, az örökkévalóság képe: épp azért mert első sorban kép és csak képként megközelíthető anyag. A kísértetrománc keleten nem arról szól, hogy a szerelem maga után vonja – büntetésként, viszonzásként, a kapott értékek ellenértékeként, a menyasszony árának ledol-

gozásaként – a halált, vagy hogy a szerelembe bele kell halni, hanem arról, hogy a halál ajándéka a szerelem. (A *Kwaidan* egyik epizódjában *A hó asszonyában*, maga a halál jön el, asszony képében, szeretni, családdal megajándékozni a film hősét, akinek története jól is végződhetne, ha idejében megtanulná, hogy a szerelem szépsége olyan mély iszonyatban gyökerezik, ezért akkora titkai vannak, melyeket egymásnak, sőt magunknak sem szabad bevallani.) Az érzékenység a múlt pillanatban gyökerezik, csak a mulandó érzékeny. Csak az ő tekintete láthatja át a másik mulandót és fedezi fel benne az örökkévaló képet. Úgyis mindent elveszít, ezért éhségénél nagyobb az érzékenysége. A Kelet érzelmi felvilágosodása a mulandóság látszatvilága leértékeléséből táplálkozik, s lényege az érzékenység képekre függesztett tekintetének szembeállítás a Nyugat taktilis-fetisiszta realizmusának vaskos illúzióival, a szorongató vasmarok és az őrlő vasgyomor illúzióival.

Mind keleten mind nyugaton gyakori variáns a holt kedves (az elmúlt pillanat) lázadó visszakövetelése. A lázadó szerető nem vállalja az idő irreverzibilitását és az emberlét vele járó ontológiai epizodikusságát. Ezt a lázadást fokozza tovább a kísértetrománc, amelynek hőse holtba (vagy ha a műfaj szellemrománcként, mágikus románcként variálódik, szellemlénybe) szeret bele. (A transzcendens lényekkel való nemi élet mindmáig jobban vonzza a fantáziát, mint a sci-fi-lények erotikája.) A románc-hős lázadozását a kísértetrománc egy mélyebb megértés, és ha nem is belenyugvás, de megnyugvás lehetősége felé vezeti tovább. A szerető nem elvész a boldogság csúcán, hanem eleve elveszett. A szerető a boldogság kölcsönegzisztenciájának képe. A boldogság éppolyan megragadhatatlan helyenincs jelenvalóság, mint a pillanat vagy a lélek. A tragikus románc, mint a lét lázadása a történelem ellen, a létnek egy új önképben való magára találása felé vezet.

Orpheus visszanéz Eurydikére és elveszíti. Visszanézni, ellenőrizni akarni: nem elidegenítő tekintet-e? Nem olyan eltárgyasító kötelmi akarat kifejezése-e, amely a létet összekeveri a bírással? Eurydike elvesztésének pillanata a megbizonyosodni törekvő, birtokot körülhatároló és elidegenített természeti tárgyiasítást meghatározó nyugati tekintet születése. Ez a tekintet a kemény, tartós és számolható egységekre irányul, világában felcserélhető egységek áramlanak át a statisztikai állandóságok körvonalain. Ez azonban csak a nyersanyag valósága és nem a magára ébredt lété. Az, amit az eltárgyasító tekintet észlel, nem maga a lét, csak visszaütése, válasza egy támadásra, megkeményedése egy harci helyzetben, ostromállapotban. A támadó, beavatkozó, felhasználó csak a lét halott anyagát éri el, nem is érdekli más. Az elidegenített dolgot az igazolja, hogy ellenáll, tartja magát, ismétlődik. A tekintetet és a mögötte álló ént az igazolja, hogy támad. Az empirikus tárgyigazolás a merevségre, a transzcendentális önigazolás, az én karban tartása a transzcendentális én által, a gonoszra épít. Az ontikus igazolás horrorisztikus. Ez azonban csak a semmivel szemben emel bátyákat, de a létet nem éri el. A lét bizonytalan, elúszó vagyon, tékozolt idő, fogyva gyűlő gazdagság, a múltban, múltként halmozódó tőke, mely tudásként, distinkcióként, kifinomodásként, a pillanatokon egyre érzékenyebben, többet látva áttáncoló megérintettségként éri el a jelent, így hat vissza rá. A kísértetrománc az ontikussal szembeállított ontológiai igazolást mítizálja. Csak az ellenőrizhetetlen az igaz, csak az egyetlen egyszer és egyetlen egynek, itt és most megnyilatkozó, szétfoszló jelenés tartalmazza a lét igazságát. Az ellenőrizhető a közös akciót vezető, önlemondást szolgáló sematizmus világa, mely eltünteti a konkrét létezőt, átugrik az eleven pillanaton. Csak az ellenőrizhetetlen igaz, mert egyszeri, azaz létteljes, a többi csak megmerevített burok, klasszifikatórikus kényszerzubbonyba zárt, kioltott, preparált,

száritott valóság. Csak az esemény igaz, a dolog csak lassú esemény. Csak az egyéni belátás látás, minden egyéb csak előírás. A közös akció, a közös siker és érvényesülés érdekében szövetkezik a jelenvalóság törekvését feladó önlemondás a felfogott valóságok egységesítő dezindividualizálásával. Ha nem elégszünk meg a képpel, vízióval, jelenéssel, az is eltűnik? Vagy a kép hübb a léthez, mint a kísérleti és fizikai empiria? A kemény empiria talán csak az üres tokok, héjak, öntőformák világa? Akkor viszont a legigazabb kép a mozgókép, amit permanensen tűnő, folyamatosan eltűnő képnek, menekülő képnek volna helyes nevezni, mely felszabadítja a képet a megmerevítő eldologiasítás uralma alól. A kép lázad a tárgyiség ellen, s mozgóképként maga válik a par excellence kísérteties modern megjelenésévé. A kísértetfilmben a film önreflexiója találkozik a lét narratív kutatásának kísérletével. A *Kínai kísértettörténeten* keresztül a tolongó XX. századot megérintette valami, ami számunkra is átérezhető Po Csü Ji és Pu Szung Ling szelleméből. Jó lenne, ha a jövőben is alternatívát jelentenének a kínaiak, mint eddig tették: dolgos munkásként, okos kereskedőként, élni tanító bölcsként, a fantáziát felszabadító mesélőként, és nem kardcsörtető imperialistaként hódítani világot. A gonosz birodalma veszélyes fogalom, amelyet mindig joggal kísérhet a gyanú, hogy csak a saját agresszióknak az ellenfélre való kivetítése. Vajon nem mindig az az elképzelés alapította-e a gonosz minden birodalmát, hogy a gonosz birodalma kívül van, hogy belül van minden jó, és kívül minden gonosz? A gonosz abban szabadul fel minden emberi gátlás alól, aki elég gátlástalan és ostoba a partnerre vetíteni a maga egész poklát. A még nem amerikanizált kínaiak egyáltalán nem ismerik a gonosz birodalmát, csak a végtelen lehetőségeket: ami nyugaton a horror, az náluk a fantasy. A gonosz birodalmának orosz filmi képzete (*Az éjszakai őrség*) is emberibb, mint az amerikai, amennyiben a gonosz birodalmát nem legyőzendő politikai ellenfélként, hanem a lét metafizikai pólusaként, az érem egyik oldalaként fogja fel. A gonosz birodalma nem olyasmi, ami ellen rakétapajzsot kell vagy lehet építeni.

A *Re-cycle* című filmben a semmi elől menekülünk a megfoghatatlan jelenések világában. A kísértet ugyanúgy túl van az anyagon és innen van a semmin, mint a képek világa. Az ember vezetői ezek, aki szeretné elkerülni a bedagasztó, nem engedő, letaglózó, agyonnyomó, magába visszaszívó anyag uralmát, de a semmi hasonló intenzitással tátongó torkát is. Az anyag és a semmi Szküllája és Kharübdiszé a lét két ellensége. Az anyag a szétfoszlástól vált meg, a képek az elnehezdedéstől. Az elveszett mint az élő őre, a nemlét mint a lét őre a képekben lakik. Az anyag átka pedig áldássá válik, ha a megtestesülés eszköze a képekben őrzött lélek számára. Az anyag és a semmi átka egyaránt áldássá válik kommunikációjukban, melyet a képek hoznak mozgásba.

A képeket a szépség termékenyíti meg, vagy a szépség ad nekik az életet megtermékenyítő hatalmat. A képeket befogadó élet válik képessé a szépség szülésére. A szépséggel először a vámpírfilm vizsgálata során találkoztunk, démonikus szépségként. Az ördögi kísértetek a démoni szépséget is elveszítik, míg az angyali kísérek tovább fejlesztik és megtisztítják. A vámpírfilm magába foglalt egy koncepciót a szépség születéséről. E koncepció a következő esztétikai képletben összefoglalható: rút, alantas, ocsmány undorító plusz rettenetes, iszonyatos, borzalmas = szépség. Azaz: az ocsmány az uralom segítségével tesz szert önuralomra. A démonikus a hatalom kegyetlensége keretében születő szépség, az erő áttetszése az uralt anyagon, a pokol és iszonyat az első konszolidációs struktúrákon. Problematika és konszolidációs struktúra olyan egysége, amelyben az utóbbi még csak szolgál. Az angyali kísértet, és a kínai ördögi angyal vagy angyali ördög, mindennek előtt a legkedvesebb kísértet, a *Kínai kísértet-*

történet hősnője, újfajta szépséget hoz, mutat fel a narratív világban: a *Kínai kísértettörténet*-ben a szemünk előtt érik át az erő vad szépsége a gyengeség finom luxusába. A kísértetrománc átértelmezi a szépséget. A szépség itt törekénység, védtelenség, szelídség. A szépség beteljesedése még tovább vezet. A szépség emlék: megfoghatatlan. A szépség a semmi nagyítója alá helyezett lét adománya. A létet pedig azáltal helyezzük a semmi nagyítója alá, hogy mindent várunk valakitől. Azaz: megragadhatni benne a jelenvalóságot, s meggyökeresedni benne általa. A szépséget a szeretőben fedezzük fel: a materiális kapocs, a fizikai jelenlét elvesztése tesz szellemmé, a fizikai jelenlét intenzíven átélt törekény kölcsön mivolta pedig szeretővé. A szeretők képviselik a szellemeket a nappali világban. Az ideális szerető a jóindulatú anyag prototípusa. Jóindulatúnak nevezzük az anyagot, amely teljesen befogadja a képet, nem deformálja, nem mocskolja be. Az anyagot, mely a képet nem álarcként használja, hanem arcként valósítja meg. Őt szeretjük, mert szépségében nem csalást sejtünk, hanem szeretetet, nem hatalmi stratégiát, hanem gyengeséget, gyengédséget.

A *Kínai kísértettörténet* a költészet és a szerelem születéséről szól, s mellékesen a mozgóképről. A szerető az a dolog, amely ugyanolyan végtelen értelmző munka tárgya, mint a kép vagy a költemény. A költészet a dolog megfoghatatlan gazdagságának megragadása, kihámozása a sematizmusokból, a szerelem pedig a kép által felmutatott megfoghatatlan gazdagságot és szépséget szeretné tapinthatóvá tenni, azaz lerángatni a közönséges világba. A görög dalnok vagy a kínai szerelmes vissza akar hozni valakit az elveszett világból, a képek világából. Mindkét szerető írástudó. Nemcsak a költészet, a szerelem is itt születik, az időt megállító vagy megfordító érzelmi törekvések eredményeként. A kísérteties a költészet és a szerelem születési helye, a születésüket kiformáló eredetmítosz helye a fekete és a fehér fantasztikum közötti borderline-régióban. Odüsszeusz elromlott, színtelen lényekkel találkozik az árnyak birodalmában, míg a kísértetrománc, mint a költészet és szerelem születéséről szóló történet hőse olyan lényel, aki őrzi ragyogását vagy még szebb lett (mint János vitéz Iluskája). Orpheus kínai változata „két legyet üt egy csapásra”, az alvilágból kiment a költészetet és a szerelmet, s azért tudja felfedezni és megvalósítani őket, mert nagyvonalúan kiengedi őket kezéből, s lenni hagyja a szépet.

A Tang-kori novellisztikáig és még tovább, az időtlen idők népköltészetéig merítő kínai kísértetfilm a pusztá képeknek is léttörténeti rangot ad, míg a posztmodern nyugati mitológia a létet oldja fel a képekben. Az ember kivonul a létből, feladja pozícióit a létben, melyek úgyszólván gyengék voltak, ízlelő, kóstoló élvek, felcserélhető lehetőségek. Ha minden tárgy eldobható élv tárgy, akkor a képek is csak e szenzációk következmények nélküliségének kifejezői, a világ komolytalanságának leleplezői. Minden lehetséges, de semmi sem valóságos, mindig át lehet ugrani egy alternatív lehetőségbe, minden visszafordítható. A lét rajtakaphatatlan képtermészete pusztán a felelősségvállalás alól kibúvókat kínáló labirintus élettervet szolgálja. A kép nem a lélek felfedezését, hanem a lét pusztá ízlelésének, a részösztönök tárgyaira való redukálásának nagy megkönnyebbülését adja hírül. A képek vámpírtermészetűvé válnak, kiszorítják, felzabálják a létet, kiűrik belőle a realitást. A posztmodern képhatalom a lét hús-vér-jellege ellen irányul.

1.14. A Chinese Ghost Story – szemináriumok

1.14.1. Kínai kísértettörténet 1.

A nő képe

A főcím előtt látható epizód, melyben a tündér elcsábítja a költőt a boszorkány megbízásából, a szépség felhajtja az áldozatot a rém számára, tündér és boszorkány kölcsönös kiegészítésének meséjével értelmezi esztétikum és vitalitás, szerelem és halál kapcsolatát. Az impresszionista festészet és a szimbolizmus színpadi emlékeit idéző fantasztikus jelenet által átpoétizált tárgy valójában egy nemi aktus, melyben a fantasztikum a fokozódó, az ember fölött a hatalmat átvevő izgalom kifejezését szolgálja. A lélek a fáklya, amelyet staféta-természetű erők adnak át, egyik a másiknak, az aktus során. A költő lenge, gyenge, lánydémonnal szeretkezik, kit az izgalom csúcán levált az ezer éves tölgyfa-szellem, a rettenetes asszonydémon. A lány fehér fátylai alá vezeti a férfi kezét, s teste közben a meghódított, elcsábított, legyőzött férfira kulcsolódik. A lány bokáján megszólaló kis csengők jelzik a fordulatot. A jelenet egyrészt gyengéden, kifinomultan szép, másrészt pikánsan paradox: a fátylak lenge-puha közege általi befogadtatás jelzi a behatolást, mely nem betörés és hódítás, hanem éppen ellenkezőleg, legyőzetés. A behatolás után nem a férfi birtokolja a nőt, hanem a nő a férfit, ezt jelzi a csengő, mely a lánylélek üzenete az asszonyléleknek: eljött a mi időnk! Ágaskodnak, támadnak a gyökerek. Miért asszonyi erőt képvisel a gyökerek – nyugati észjárás szerint – fallikus szimbolikája? A Sam Raimi filmjeiben homályban maradó problémát a *Kínai kísértettörténet* dolgozza ki és világítja meg. Mert az erekció állapotába került falloszt az asszony helyezi a „birtokosát”, annak akaratótól önállósult állapotba, mert az erigált fallosz úgy működik, mint újraéledt köldökzsinór, mely hozzákapcsol a női testhez, azaz újra alávet neki, belevon világába, visszaplántál ösbölcsőjébe. Az erekció rabjává lett, női erő által elvarázsolt fallosz a férfiba plántált női erő, a női birodalom katonája, mely megszállja, csatolja a férfi világát. A lány jelére felneszelő, támadó gyökerek úgy hatolnak be a személyből hússá átminősített férfiba, mint az erotika köznapi képében a magáévá tevő férfi a magáévá tett nőbe: legyűrt, letepert, vonagló, kiűrtett, kifacsart hússá változtatva őt. A csengők csilingelése által jelzett fordulat – ha a fantasztikus élmény életalapjait keressük – az erotikus élmény metamorfózisát érzékelteti: a behatoláskor a férfi még úgy érzi, ő tette magáévá a nőt, az ejakuláció után azonban az aszimmetria élménye a fordított aszimmetria értelmében értékelődik át, most úgy érzi, a nő tette magáévá őt.

A lány az asszony szerve, a fiatalság az élet egészét szolgálja, a szép a rútat, az esztétikum a vitalitást. Hsiao Tsing (Joey Wong), a kísértet az asszonyrém, a tölgyfadémon szolgálatában áll: a lány a virág, az asszony a fa, a szépség a csalétek és a férfi a méh. A szépség tiszta örvényébe ragadnak Hsiao Tsing fehér fátylai, puha kötések szelíd ellenállhatatlanságával von magához a lány, míg kint éhes gyökerek rohannak a ház felé, mint a *Gonosz halottban*. A gyökerek recsegő-ropogó nyújtózkodása váltakozik a lány lebegő, suhanó táncmozdulataival. A két szép test összefonódása a rút testiség kibontakozásának, a gyökerek támadásának előzménye. A gyengéd érintés idillje a fiatalemberre vonja a vitalitás gyilkos hálóját, melynek teljes rútsága fokozatosan tárul fel a későbbi cselekmény során. A puha kötést a kemény kötés küldi el, a csábítást, a bűvölést a terror, a nyers erőszak, a durva kényszerítés kényszeríti bűvölni. A bűvölést a terror küldi, a szerelmet a halál. A vén boszorkány, a pusztulásból élő,

kiszívó, bekebelező, alávető termékenység csalétkül használja a szépséget. Kőd kavargó, hulló falevél borzong. Ódon templomrom körvonalai merednek fel az éjszaka sötétjéből. Őszből, éjből, rothadásból, éhes és maró erők szintéziséből születik a szépség csalóka metamorfózisa, mely nem az „örök öröm” ujjongását, hanem a véges öröm bánatát képviseli, elégikus és nem himnikus szépségként lépve a cselekmény színpadára. A boldogító ölelés következménye a férfi fuldokló halálvonaglása. Az élet a születés és a halál közötti labirintus, melyben a szépség csaló ködképei vezetnek, csupa jó végen át, a rossz vég felé. Ha az egészet nézzük, a szépség mozaikjából áll elő az iszonyat képe, s így végül is minden gyönyörű. Az iszonyat száműzöttje csupa szépségen át vándorol. Az anyaölnön át olvad ki az emberlény a természetből és a síron át olvad vissza belé. A szerető teste az eme két végső kapu közötti harmadik kapu. Nemcsak majd a sír, már a szerető teste is a visszaolvadás fenyegetése vagy ígérete. A fenyegetés ígéretté válik, mert a visszaolvadás, mint nem végső visszaolvadás, hanem olyan, melyből van feltámadás, az iszonynak szépséggé és a kínnak kéjjé való átváltozása.

Női ajk dúdol, karcsú kéz hárfát penget, fehér fátylak örvénylenek hívogatón. A szépség mint az anyag által soha teljesen be nem fogadható, őt soha teljesen át nem szellemítő ígéret lebeg a tekintet és a természet között. A szépség a megvalósulás, a megtestesülés által mindig deformált formaként lebeg a lét felett. A gyönyörű jelenés a megölelendő nő, a vergődő kiszívó gyökerek pedig a megölelt nő képviselői. A monstrem soha nem éri el teljesen a formát, a szépség soha nem hatja át teljesen az anyagot, ugyanakkor együtt csábítják el és kormányozzák az embert, együtt élnek a kísértettemplomban, a nemlét lakóinak birodalmában. A szép kísértet elmúlt áldozataiként nehézkes, rút, gyámoltalan zombik vegetálnak itt a pincékben és padlásokon. A realizálódni nem tudó szépség, a vágy birodalma, és a formát nyerni nem tudó anyag, az iszonyat birodalma, szövetségeseik. A szépség az anyagot formának, s az anyag anyaggal való egyesülését az anyag formával való egyesülésének álcázza. A kísértetlány első áldozata a költő, második a harcos. Az előbbinek halálvergődését látjuk, az utóbbit kiszáradt, kiszívott múmiaként szemlélnélhetjük. A nő a tudós és harcos emberekben felébreszti a testet, a kulturális és szociális, teleológiai és szellemi ek-sztázis képviselőiben felébreszti a biológiai ek-sztázist, a bűvölet rabjává teszi őket. A gyökerekről, a természet köldökzsinórjáról leszakadt harcosok és gondolkodók reintegrációja a szerelem vagy a halál. Az anyag önmaga rabja, saját temetője, s a bűvölet rabságával szólít, hív haza az anyag rabsága. Az anyag csábos képpé, démoni bájrémme, incselkedő szellemmé válva szólítja haza, hívja vissza a „képtelen” szellemet, a vándorszellemeiket, a szabad gondolatot és cselekvést, az akarat és önuralom műveit. A szerető teste a menny kapujának álcázott pokolkapuja, anyag-csapda, a szerelem formanyerésnek, átszellemülésnek, magasabb létszint elérésének álcázott bukás. Pontosabban, hisz még a főcím előtt vagyunk, mindez a szerelem – rettenetes – kiindulópontja, amely azonban még semmit sem mond el arról, hogy mit csinál majd a szerelem magával, azaz mit tud kihozni – eme rettenetes alapon – magából. Hiszen más a kiindulópont problémája, és más kérdés, hogy hova lehet innen eljutni, mert az is lehetséges, hogy minél mélyebb a kiindulópont, annál messzebb vezethet. A film elején azt látjuk, hogy a virág a gyökerek küldötte. A cselekmény kérdése ezután az, hogy megfordulhat-e a viszony, lehet-e a gyökér a virág szolgálója? S mi a magasabb rendű? A virág „idealizmusa” vagy a gyökér „materializmusa”?

A férfi ezúttal is, akárcsak a rókalány-mesékben, ember, a nő démon, a férfi egységes, a nő kettős lény. A férfi képviseli a természetes tárgyvilág vándoraként, az ontikus dimenziót, a nő, a kísértettemplom lakójaként, az ontológiai. A férfi a városból érkezik, a nő a túlvilágról.

A férfi uralja a próza és a szépség, a nő az iszonyat és szépség közötti átmeneteket. A nő fennhatósága alá tartozik a rettenetes minden és a gyönyörű semmi, a férfi részét képezik a megszokott tárgyak, ismert dolgok és mesterséges viszonyok. Ugyanakkor mintha a férfi idézné fel, kísértené meg az öt megkísértő nőt. A főcím előtt egy férfi tolla nekiindul a papírnak. A főcím után egy férfi nekimegy a nagyvilágnak. A költő ír, s a nő táncol, mintha meg-elevenednének, testet ölténének az írásjelek. A nő a jel, a szellem, és a nő az anyag, a tárgy, a megelevenedés. Ő a kérdés és a válasz. A férfi a kérdező.

Az első jelenetben a férfi csak az erők játékának tárgya. Férfi és nő drámája egy másik dráma következménye, mely a nő két arca közötti feszültségtérben bontakozik ki. A nő erotikája drámaian ellentmondásos, mert a nő mint szépnem alapvetően lélek-, szellem- és kultúraszimbólum, szépsége az ásványok és virágok geometrikus tökélyét idézve utal a szellem és a formák felé, zárójelbe teszi az életet pumpáló hús emlékeit és igényeit. Ugyanakkor, a fordulóponton, melyet a bokacsengők markíroznak az elemezett jelenetben, vagyis a test feltárulásakor, az erotikus odaadás pillanatában megnyíló és megmutatkozó női test sokkal inkább antiformaként jelenik meg, mint a férfi meztelensége. A férfi nemiségében nem válik a belső olyan radikálisan külsővé, mint a női feltárulkozásban. Míg a fallosz inkább eszköz- és fegyverszimbólum, a női genitáliák magát az összaját, az elnyelő anyag ölet idézik: a női genitáliák archaikusabbak, ezért nagyobb vágyat s nagyobb félelmet is idéznek fel mint a férfi banálisabb meztelensége.

A lélek megnyilatkozása vallomás, gyónás, kifejezés, a szellem megnyilatkozása értelmezés. A fantasztikum a lélek és a szellem átmenete, a lélek kísérlete a szellem megszületésére, ahol még értelmező képek állnak szemben a kifejező, valló képekkel, még mindkét dimenzió kép-termesztői. Azért kell a képeknek fantasztikus, azaz távoli képeknek lenniük, mert ez előlegezi és pótolja a fogalom nagyobb távolságát. A fantasztikum nyelve mondja ki az erotikáról, amit az erotika nyelve nem tudott magáról kimondani. A fizika képe a táguló világegyetemről és az ősrobbanásról csak olyan, mint a keleti mítosz nyíló lótuszvirága; a pulzáló világegyetem fizikai képe pedig a virágnylással szembeállított örvényt vizionálja, azt az örvényt, amelyet az Odüsszeiától kezdve Poe és Joseph Conrad elbeszélő műveikig mindig újra felelevenít a fantázia. Az erotikus fantázia a kezdet és a vég eme archetipikus képeit a nemi aktusban látja viszont, a lótuszt a nő kinyílásában, az örvényt pedig az ezt követő befogadásban megszemélyesítve. A női erotikában feltárult ontológiai mélységű jelentésmozzanatok segítenek kísérteties dimenzióba emelni, a kísértetrománc fantasztikus nívóján fejteni ki a szerelemmitológiát.

A társadalom képe

Előbb az ég zápora üldözi a vándort, az eső, mintha dézsából öntenék. A záport vérvápor követi: öldöklő harcos kaszabolja a polgárokat. Hegyek és pagodák öröködnék a város felett, melynek kavargása messziről szép, közléről azonban nem kevésbé kíméletlen, mint kinn, a városon kívül az elemek. A városi szcénát a csaló kereskedők és a kíméletlen zsandárok uralják. Később a mandarin-bíráskodást is megismerjük, melynek önkényétől csak a vesztegetés óvhatja a polgárt. A film hőse Ning Tsai-Shen (Leslie Cheung), a gyámoltalan írástudó, jámbor pénzbeszedő, aki, miután a záporban eláztak adóskönyvei, nem tudja behajtani a tartozásokat, kiszorul a társadalomból, melynek ügyis a peremén élt, ezért kénytelen a kísértetek járta romban húzódni meg éjszakára.

A városban a pénzsóvár alantasság erkölcsi állapotvilágát ismertük meg, a városon kívül hősök küzdenek. (Bent a pénzedet akarják elvenni, kinn az életed.) Hét éve küzd egymással a buddhista kungfu-ember, és a pénzre-nőre éhes, hiú katona. A gög és az idealizmus küzdelme: a katona a nagyságra vágyik, a buddhista a gyengéket védelmezi. Vagy: a katona külső nagyságra vágyik, a buddhista belső, erkölcsi nagyságra. Eszközök azonban egyformák, harcuk egyképp kegyetlen, a kiindulópont minőségi különbsége mégsem közönyös, mert a szellemi minőség koncentrációs képességet ad, s védelmezi a harcost. A város alantasság piacáról jutunk az erdők dühöngő hőseinek küzdelmén is túl, az érzékfeletti erővel való konfrontációig: a rom evilág és túlvilág közötti senkiföldje. „Amíg nem találod meg magadban a nyugalmat, nem lelheted az igazi nagyságot.” – oktatja a buddhista a katonát, aki csakhamar a kísértet áldozatává válik, de még kiaszott zombiként is tovább küzd a dicsőségért. Nyugtalan és türelmetlen világ: az emberek megvetik egymás értékeit. Írástudónk a városban csak meghíúsult földönfutó, lesajnált senki. A katona a dicsőségben és gazdagságban hisz, a buddhista a nyugalomban és békében, hősünk pedig a szeretetről prédikál a harcosoknak. „A szeretetet, amit prédikálsz, a bordélyban keresd, de ne itt.” – förmed rá a kungfu-ember az írástudóra. A leggyámoltalanabb figura „értéke” a szeretet, azé, aki nem tudta elvenni, az összes alternatív figurákkal szemben, senkinek semmijét, sem pénzét, sem életét. Ezért kellett az érték szót – a cselekmény kezdetét értelmezve – idézőjelbe tennünk. Vajon nem csak a tehetetlenség, a kudarc, a meghíúsulás szinonímája? Vajon Ning Tsai-Shen az egyetlen figura, aki tökéletesen alkalmatlan az életre? Vagy az egyetlen, aki büntelen? Egy vidáman nyomorult és rendíthetetlenül jámbor férfinaiva megy neki a zürzavar és háború korának, egy férfinaiva vagy, ha úgy tetszik, egy kínai Szent Ferenc, a *Csoda Milánóban* hősének rokona.

Barátok és szeretők

A hős és a hősnő mellett is áll egy-egy alak, akik a szerelem hátráltatói. Az egyik nehezítő, gátló figurát a gonoszság, a másikat a jóság mozgatja. Erény és bűn, jóság és gonoszság egyaránt szemben áll a szerelemmel, mert a szeretett nő bájrém. A harcos kungfu-ember a felemészítő hatalmaktól óvja az írástudót, míg a tölgyfadémon mint életszellem, az eredet és leszármazás démona, az utódok elől az életet elélő ősanaként nem nézi jó szemmel a véletlen viszonyokba való belebocsátkozást. A harcos a szükségleteken felülemelkedő remeteéletet képviseli, a nőrem a kielégíthetetlen éhséget, az obszcén burjánzást. A szerelemnek meg kell harcolni az evilággal, mely túl veszélyesnek tartja a szerelem véletlenségét, a szeszélyes választást, a messziről jött szeretőt, a szenvedély kockázatát, és a túlvilággal is meg kell harcolni, melynek démonai gyenge dolognak tartják a szerelem ingerét, teljesebb elégést, oldódást, odaadást kívánnak. A harcosvilág hidegebb fegyelmet követel, a démonvilág mindent felemészítő destruktív ekstázisokat. A démonnő a nyelvvel küzd, melyet lasszóként, kardként, és kiszívó vámpírszervként is használ, a harcos kardját használja és a szent iratokat, melyek bombaként robbannak. A jelek olyan fegyverek, amelyek végül legyőzik a természet és a technika fegyvereit. A legnagyobb harcot a kungfu-ember harcolja meg a tölgyfadémonnal, de nem náluk van a megoldás. A kárhozat az izgalom telje, és vele szemben jelenik meg az üdv, mint a béke teljessége. A boldogság azonban a szerelem, mint békés izgalom, mely csak epizód lehet, mert soha meg nem békül, ellenséges világok lényegileg idegen alkotóelemeinek rendkívüli egybeesésüként valósul meg véletlen, valószínűtlen és elfutó mivoltában.

Az anyarém szempontjából a kérő megzavar egy női közösséget, mely számára a férfi csak táplálék. A kungfu-ember szempontjából a nő megzavar egy férfiközösséget, mely a vágytalanság ideálján alapul. A két barát azért találhat egymásra, mert a buddhista kungfu-ember kivonult a világból, melyben az ifjú írástudó nem találta meg helyét. Találkozás és búcsúzás, rothadás és csírázás erőinek állandó konfrontációjától csak az védett, akit nem érint meg a vágy és ambíció. A buddhista az igénytelenség tökélyére tanít, mert aki vár valamit a világtól, abba behatol a világ, azaz belülről élőködik rajta és elveszi őt magától. A kungfu-ember zord eszközökkel védelmezi barátját: "Remélhetőleg jól megijesztettem, csak így menthetem meg őt." A szerelem a barátság fordítottja. A barátság érdek nélkül segít és nem akar tetszeni. A barát megrémít, hogy segítsen, a szerelem elbűvöl, hogy tönkre tegyen. Megbolondítja és elmélyíti a szerelmesfilmet, hogy nem akarja elkendőzni, hanem sok humorral vállalja a szerelemmel kapcsolatos fenntartásokat és félelmeket. A barát a hős autonómiáját védi, míg a tölgyfa-rém a teljes és rettenetes heteronómiát képviseli, mellyel szemben Hsiao Tsing, a kísértetlány az „édes” heteronómia, az elbűvölt önfeladás lehetőségének hírül adója, amely nélkül nincs szerelem. A film hőse a komikus antihős vonásait ölti, hogy engedhessen a csábításnak, a barát pedig jó baráttá válik, érzékelve, hogy meddig szabad védelmezni barátját és mikor kell átengedni őt a szerelem kockázatának.

A szépség születése a kísértetiesség szelleméből

A hatalom, uzsora, korrupció és nyers erőszak világában érvényesülni képtelen írástudó, akit cserben hagytak írásjegyei és papírjai, aki mellett rosszul tanúskodtak könyvei, felfigyel a piacon, a műkereskedő sátrában, egy képre. Hsziao Tsing, a film hősnője, a rom kísértete azonos a képen látható nővel. A szerető a képből jön, a halott lány képének küldötte, tehát a szerető a múltból jön, melynek emlékét a kép őrzi. Van valamilyen képtár, az egyén emlékei és az emberiség emlékei, a szunnyadó képek barlangja. E képek alszanak, csak akkor ébredünk rá, hogy őrizzük őket magunkban, ha valamelyikük mására, megelevenedésére odakinn ráismerünk. S ha valamiben, valakiben ráismerünk egy ilyen képre, akkor érezzük őt szűkségesnek és megkerülhetetlennek, akkor érezzük, hogy szándéka van kettőnkkel a sorsnak, szándéka kell hogy legyen velünk a kép megtestesítőjének, nekünk pedig feladatunk vele kapcsolatban. A figyelmet, rajongást, gyengédséget ébresztő szépség a szunnyadó képek barlangja, az emberi érzékenység falán lógó képek egyikének kivetülése. A szépség szunnyadó programok kiváltója, melyek megváltoztatják, más létszintre viszik át az embert és a világot.

A szokásos tragikus románcban a halál, a szerelem csúcspontján, elveszi a szeretőt; itt a haláltól kapjuk a szeretőt: ezzel tetőzik a beteljesedés megfoghatatlansága, mert nem egyszerűen arról van szó, hogy szétfoszlik, ami szilárd volt, még tragikusabb, hogy az értékmegtestesülés lényege és léte a maga egészében válik megfoghatatlanná: a lét csúcspontja megmerevíthetetlen, tartósíthatatlan, rögzíthetetlen, beletározhatatlan mivoltában csúcspont csak. Abban a pillanatban, amikor a szeretők már nem elérni és megszerezni hanem megtartani, megőrizni és birtokolni akarják egymást, szembesülnek a semmivel; ez minden tragikus románc problémája. A kísértetrománc tárgya váratlan affér egy holt lánnyal, akit nem lehet visszahívni a napvilágra, csak hozzásegíteni, a lemondás, a teljes megsemmisítés közvetítésével a – mások számára való – újjászületéshez. Az erotika beteljesedése, azaz önmagán túlrendülése és magánál többet alkotni tudása az inkarnációs vágy munkája. Az erotikus bűvöletet az nemzi, hogy a létben ráismerünk a képre, az anyagban a sorsot kínáló és beteljesese-

désre felhívó nagy életprogramok csatlakozási pontjára. Az erotika azért a tapintás orgiája és mánora, mert eksztázisba kerül a megbizonyosodás állapotában, megtapasztalva, hogy a kép érzéki ígéretét beváltja a természeti valóság anyagi jelenléte. A kísértetrománconban azonban a megelevenedett kép nem szabad hogy túlságosan elanyagiasuljon: úgy válnának a nyugati horror rémeivé, gonosz halottakká, a kísértetek. A *Kínai kísértettörténet*ben mindig marad valami a jelenés megfoghatatlanságából. A tapinthatót és csókolható is egy vigyázó és gyengéd érzék tapintja és csókolja, amely nem az anyagot akarja megerősokolni, nem a masszába akarja az erőszakos, megbélyegző önérvényesítés által beírni és berágni magát. Ellenkezőleg, tisztában van minden sűrűsödés és szilárdulás múltó és szétfosló jellegével. Az erotika megfoghatóvá teszi a képet, a szerelem ezzel szemben visszaadja, a kép által, a forma által a szem számára, és később az inkarnáció anyaga által a tapintás számára „kive-tített” lényeg múltó, megfoghatatlan, veszendő, időbeli azaz végső soron tragikusan sebezhető mivoltát. Ez a kettős mozgás jellemzi a *Kínai kísértettörténet* eseményeinek rendjét. A nyitó-képsorban a simogató fátylak és kendők puhasága a fojtogató, gyilkos gyökerek keménységévé változik a szerelmi eksztázis csúcspontján. Ezt kell valahogy megakadályozni, s ezt tanulják meg a film hősei, a nincstelen vándor, akinek semmije sincs, s szerény vidámságában nem is tart többre igényt, s a kísértetleány akinek még anyija sincs, mert teste sincs. Mindenki más nehézkes, azaz monstrum vagy barom, csak a szeretők tanulnak meg e megbízhatatlan, habkönnyű dimenzióban élni.

A férfi látja a nő képét a piacon, aztán találkozik a nővel. A nő ezután elmegy a piacra és megszerzi, hogy a férfinak ajándékozza, a képét, mert a megfoghatatlan szépség csak kép-ként tehető tartóssá, mely a megfoghatatlanság beteljesedése és nem megszüntetése. A test csak határ, a testben falba ütközünk, nem lehet a képet (= tervet, törekvést, programot, rendeltetést, értéket) testként megőrizni, a testet kell képként megközelíteni, mert a test, amíg megjeleníti a megfoghatatlan szépségben szunnyadó végtelen potencialitást azaz értéknevező és sorskijelölő – elcsábító – jelentésteljességet, maga is képként, s nem testként működik. A zabáló, birkózó, öló test maga is jelenéssé válik, képként szüli újjá magát. A képet ajándékozó lány veszendőnek, sőt, eleve elveszettnek nyilvánítja magát.

Hsiao Tsing jelenés, mely nem kemény, súlyos anyaggal kitöltött, birtokba vehető térdarabra utal, hanem más jelenésekre. A lány a kölcsönös kifejezés viszonyába kerül a széllel, a vízzel, az úszó szirmokkal, táncoló falevelekkel, gomolygó köddel stb., felhívja a figyelmet a jelenségek szépségére, és azok is az övére. A *Kínai kísértettörténet* egy nő története, aki örül a férfi jöttének, mégis elküldi, zavaros, érthetetlen indokokkal próbál szabadulni tőle, mert őt akarja megóvni, félti magától, a viszony, a test, a természet csapdájától. „Kedves vagy, de ne keress engem.” – írja a lány, fehér selyemre, elbocsátó üzenetét. Búcsúzik, mert másnak ígérték, búcsúzik, mert szerelmüket tiltják, mind a két világban, s búcsúzik, mert egymásra sem találhatnak – s ez az összes elválasztó motívumok végső fokozása – : különböző világok anyagából való lények a szeretők, az egyik fizikai, a másik metafizikai lény. „A műkereskedő azt mondta, egy éve halott vagy.” – jegyzi meg kérdőleg Ning Tsai-Shen. „Hagyjuk. Tudod, hogy két nap múlva férjhez kell mennem?” – felel újabb kérdéssel a lány. Egy-egy szót vihar rázta harangok, feljajduló csengők, nyugtalan söprő falevelek, burjánzó ködök válaszolnak meg, mintha a táj venné át a kimondhatatlan képviselését.

Hsiao Tsing állandóan búcsúzik, be akarja fejezni, mielőtt kárt tesznek egymásban, attól fél, hogy túl messze mennek el. A férfi pedig bártortalan, s nem a cselekvés, a szenvedély

elvadulásától, kormányozhatatlanná válásától fél, hanem magától a cselekvéstől. Ning Tsai-Shen, a bátortalan udvarló, az ölelésekből siklik ki, az érintések elől menekül, a rámenős kísértetlány karjaiban vergődik, félénk szüfűként. A meghatóan komikus típus, melyet a *Kínai kísértettörténet* megelevenít, a tapasztalatlan, bátortalan udvarló képe, akit egyazon szépség vonz a vágy, és taszít a szorongás tárgyaként. Akinek még nem volt nője, annak a számára a nő csak kép. A férfi csak akkor ostromolja és akarja meghódítani a nőt, kész férfiként, felébredt férfiszexuálissal, miután a nő képe megostromolta és meghódította, férfivé, vágyó és szenvedélyes lényé tette őt. A szerelem első énekében a női nem hiperaktív, de csak kép, kísértet. Ezek a hiperaktív képlékeny kép-lények termelik meg a férfiban a vágyat, s annyi vágyat kell megtermelniük benne, hogy a cselekvés útjára lépjen. Fiatalemberünk azonban még a passzív bűvölet állapotában van, az álom, az ábránd, a tisztelet, a csodálat, a megilletődöttség, a bátortalanság állapotában, mely szent állapot (ezért vagyunk templomban), s egyúttal kísérteties, beteljesületlen vágyra, távollétre ítél (a templom ezért kísértetkastély).

Sam Raimi filmjében valami megtörik, kisiklik, s a továbbiakban mindig így van, minden viszony prognózisa a romlás. A magányos nő előbb válik kísértetté, azaz rémmé, a felületes, alkalmi szerelmesek előbb, mint a jegyajándékot váltó, komoly pár, de senki sem kerülheti el sorsát. Nemcsak a tárgyak szabadulnak el, gúnyolnak és toporzékolnak, a mozdulatok is megvesznek, megvadulnak, nem tartoznak többé partnerünkhöz (*A gonosz halott*) vagy hozzáink (*A sötétség serege*), hanem a sötét erőkhöz. Van mindebből valami a *Kínai kísértettörténet*ben is: Ning Tsai-Shen megnyugtató mozdulatai kisiklanak, elszédülnek, s fellöki, megijeszti a kísértetlányt, akaratlan bántalmazza a megnyugtató szándékozott szépséget, aki persze csak játssza az ijedtet, mert a gyengét és védelemre szoruló is csak megjátszotta. Ezért a kisikló mozdulatok, az ügyetlenkedő szerelmes kamaszos kisiklásai komikus motívumokká válnak, míg a *Gonosz halott*ban egykori szerelmünk gunyoros incselkedése izonyatos, pusztító csapásokban nyilvánul meg.

A félénk szerelmes egyúttal ügyetlenkedő udvarló: minél nagyobb a vágy, a bűvölet, tisztelet és csodálat, annál eredménytelenebb. Maga a vágy az első elválasztó és eltávolító, a vágy tárgya elérésének legnagyobb akadálya. A lány előbb a harcosnak játssza meg az aláhulló, segítségre szoruló, a tehetetlenség dekoratív pózaiban fetregő szépséget, utóbb az írástudónak. Az, hogy a nő mint kép elérhetetlen, hogy a jelenésre irányuló, azaz ideális szerelem megvalósíthatatlan, állandósítja a szerelem első szakaszának jellegzetes aszimmetriáját, a férfipozíció gyengeségét. A flörtben valóban a nő van fölényben, s a férfi könnyebben válik nevetségessé vagy megszegyenültté. A harcost, az erősnek álcázott gyengét, megöli a szépség, a gyengének álcázott erős, amikor az előbbi birtokba akarja venni őt. Ning Tsai-Shen azonban nyilvánvalóan gyenge: nem bírja felnyalabolni a lányt. A nevetségesség a tanulási folyamat kezdetét is jelezheti a kínai filmekben (mint ezúttal), sőt végpontját, az ügyeskedő világban idegen bölcsesség öniróniáját, mint a *Részeses kungfu mester* –típusú filmekben.

A férfinai ártatlansága előbb igazmondásra készíti a kísértetet. „Kisasszony, Ön olyan sápadt, bizonyára beteg, orvoshoz kellene fordulnia.” – mondja a férfi. „Csak a te meleged gyógyíthat meg engem.” Tehetetlen ájultságba dermeszti a férfit a nő hideg lehelete. A férfi a szűz, a naiva, ezért itt ő az, aki sápad és ájuldozik. A lány a kezdeményező, a cselekvő, a csábító, a hódító és a tudó, csak ő ismeri az igazságot, melyet a férfi a film végén tud meg és fog föl. A lány az érettebb, az okosabb, az aktívabb és az ügyesebb: azaz a halott, a kísértet. A szerelem kezdete ezért a gondoskodás kezdete, s a gondoskodás az önvédelem ellentéte,

az „ő” (=a szeretett személy) védelme mindenképp előtt önmagamtól és csak ezután minden másától. A nő kvázi adoptálja a férfit, akit védelmezni kezd a természet gyilkos éhségétől és kegyetlen közönyétől. Hsiao Tsing gyakran megmosolyogja a férfit és sokat anyáskodik vele. Van egy jelenet, melyben Ning Tsai-Shen azt hiszi, megvédte a nőt a viperától, akit azonban a nő fagyos lehelete bénított meg, valójában a védelmezett védte védelmezőjét. A menekülés, ügyetlenkedés és vergődés után bekövetkező első szerelmi jelenetben a férfit látjuk a lány ölében. Később, amikor az anyarémm óriás nyelve, mely a belső testi pokol képviselőjében, az autonómiától megfosztó természeti rizomatika képviselőjében vesz körül, pányváz ki, erőszakol meg és fojtogat, a lány fehér fátylai repülő szőnyegként mentenek, a lány fátylai kötik meg a férfi után nyúló nyálkás gyökereket, s végül eldobott fátyla fehér ösvénnyé változik, menekülési utat biztosít a megnyílt asszonyi pokolból. A démonlány és a tölgyfadémon viszonyában két nőkép csomózódik egybe: az egyik hálóként, csapdaként és szögesdrótként tart fogva, a másik tejútként vezet át a veszélyeken.

Eddig a bájrém csörgette meg a bokacsengőt, hogy a bűvölet csúcspontján átadja az elcsábítottat a bájtalan, féktelen, nagyobb erőknél. Ezúttal Ning Tsai-Shen szólaltatja meg a csengőt, mely a szerelem bűvölete és ígéretei, s az általa magával vont szenvedések közötti határvonalat vagy átsapási pontot markirozza, s a lány ekkor kezd gyónni, vallani, hogy védelmezze szerelmét. „Megmondom az igazat, én nem vagyok ember.” A kísértet lélek, aki nem találja a testet; a *Kínai kísértettörténet*ben azonban megkettőződik a kísértetiesség, a groteszk-formátlan anyag éppolyan démoni, mint a lidércek jelenések. A lélektelen test és a testtelen lélek: a lidércek és fantomok csalóka játéka és az anyag őrlő malmának gyilkos tombolása egyazon rémvilág két aspektusa. A lány története a kép lázadása, aki be akarja teljesíteni, üdvre váltani, gyönyörként ajándékozni szerelmének az anyagcsapda csalétként született ígéreteket. A szerelem a szépség emancipációja a nagyobb erők szolgálata alól, amely az esztétikai hazugságok etikai igazságokká válásaként jelenik meg. Az anya és a gonosz nővér felemészítő, feláldozó, férfipusztító amazonvilága ellen lázadó Hsiao Tsing a hatalomra törő feminitás árulója válik. A női öselv önmegtagadása vezet a szerelemhez. Vagy – általánosabban fogalmazva – a nemek öngyűlölete (azaz a kritikus önreflexivitás szenvedélye) vezet a szerelemhez. A másik nemtől való félelem túlkompensálása az erotika, a saját nemtől való félelem túlkompensálása a szerelem. Fusson, ne nézzen vissza, kéri a saját princípiuma, önnön lényege mélyeivel, akaratával és perspektíváival küzdő Hsiao Tsing a férfit, Ning Tsai-Shent, veszélyeztetett szerelmét.

A szerelmi bánat: maga a szerelem

A modern szerelmesfilm nagy problémája úgy fokozni az erotikát, hogy a melodrámat is megőrizzük, máskülönben az erotika inflálódik, s csak a destruktív perversitárolás segítségével megőrizhető a lebilincselő izgalom és fokozás számára. A *Kínai kísértettörténet* megoldja, hogy az erotikus csúcspont egyúttal a gyengédség csúcspontja is lehessen. Ehhez két dolgot idéz fel és vesz igénybe, a szorongást és a szemérmet.

A lány elbocsátó üzenete után látjuk a pincét és padlást ellepő botladozó, csipogó zombikat, a csábítás áldozatait, aszott, korhadó lényeket, a szenvedély maradványait, penészes sötétben. Vérszagra mozdulnak, s a fény felé nyúlóknak, de megsemmisíti őket a betörő napsugár. A férfi az éggel és nappalal, a nő a gyökerekkel és az éjjel kapcsolatos, az ő hatalma a zene, a mágia is. A férfi eleme a tűz (a jóbarát tűzgolyókat dobál a kísértetekre), a nőé

a víz. Amikor a film elején a kísértet lány selyemkötelékei magukhoz vonják a költőt, egy lampion a vízbe hull, s még ott világol. Később, miután a lány ölelését felváltották a gyilkos gyökerek, a víz kioltja a gyertyafényt. A harcost a templom előtti tóban csábítja el a lány, s ide löki be a film hőseit is, hogy lemossa róla a mágikus jeleket, melyek látása pofonokként hat a lányra. Eső porzik a tetőn, az ég megnyílt csatornáit csapnak össze a tó tükrével, csillogó csepp lóg az ágon, könny a lány szemében, s a lány csengős lábszára nem ad jelt, megpihen a férfi térdén. A rémület helyébe rémület költözik. Ez a különös pár első szeretkezése.

A gyengéd szerelem extrém szemérme a veszély fellépése segítségével csap át nagylelkű önátadásba. A megmutatás és eltakarás között habozó, minduntalan szívesen visszatáncoló kacérság az iszonyat és pánik segítségével lendül át a határokon. A tölgyfadémon emberszagozt érez, s rettenetesen megbünteti a lányt, aki eldugta Ning Tsai-Shent, a démon táplálékát. Áldozatok sora a szerelem. Hsiao Tsing feláldozza testi épségét, majd szemérmét. Az épp tisztálkodni avagy pontosabban a fürdőzésre mint megtisztulás rítusára készülő Hsiao Tsing, a démon és udvarhölgyei megjelenésekor, fürdőkádjába rejti szerelmét, ki a vízszínen úszkáló lótuszlevelek alatt fuldokol. A lány nagy lélegzetet vesz, s a vízre hajol, arca alábukik a kék elembe, hogy csókkal lélegeztesse a fuldoklót. Csillogó cseppeket záporozva bukkan fel a lány a csók után. A szemérmes szeretők első csókját az életmentés motiválja. Szagosító viráglevelek úsznak át színesen, örvénylenek az életadó, levegőztető csók körül. A bátortalan szeretők fuldokló vágyát a szüzies szerelem régimódi szimbolikája fedi el, s viszi vissza a gyengéd gondoskodás közegébe. A démonok eltűnnek, de visszatérnek, erre a lány ledobja leplét, és a kádba ereszkedik, hogy – fürdőzés ürügyén – testével takargassa Ning Tsai-Shent. Ledobja leplét, meztelen mellel áll a kád fölött, melyből a férfi feje épp felbukkan, a riadt szemérem bámulatával nézve fel a lányra, aki úgy magasodik a kád fölé, mintha az a saját alteste volna. A lány a veszély elemében adja át, önkénytelenül és spontánul, fizikailag is, teste szépségét. A veszély eleméből a tisztaság elemébe menekít, itt egyesül a férfival, akit fürdőjébe befogadva mintegy magába rejt, testébe foglal. A férfi a lánycombok oszlopai s a mellek boltívei között lapul a virágos víz izgatott kavargásában, míg odakinn elvonul minden veszély. A fürdőzés, a szeretők elmerülése a közös kádban az *Angol beteg* című filmben is látható, ott azonban nem sikerül így átpoétizálni. A *Kínai kísértettörténet*ben látható sikeres átpoétizálás nem öncélú, ebből érthetjük meg az összes – nem ritka – hasonló akvatikus szerelmi jelenetek többnyire tudattalan motivációit.

A lány duplán a másé, egy elidegenített anyaszimbólum, a nőrem csábító eszköze és egy elidegenített apaszimbólum, a Fekete Fejedelem jegyese. Egy időtlen nőszimbólummal való összeolvadottsága határozza meg pusztító erejét, s egy időtlen férfiszimbólummal összekapcsolni rendeltetett mivolta jelöli ki szenvedését. Idegesen gyászos zene csattan, felvonulnak a pokol hadai, a felvonulás, amit látunk, két nagy tradicionális kínai rituálé egymásra vetülése, egyszerre gyászmenet és esküvő. A pokol hadai foglalják össze rabvilággá az eddigiekben megismert függéseket. A pokol a társadalom neurotikus igénye: pokoli, hogy a társadalom többet követel az egyéntől, mint ami jár neki. A lányt, a Fekete Fejedelem jegyesét, elnyeli egy másik dimenzió, a világ mélye, az anyag gyomra, a hős és barátja azonban megrohmozák a poklot, hogy Hsiao Tsinget visszahozzák a hazának és a hajnalnak. A megoldáshoz két nőalaknak, a kísértetlánynak és a tölgyfadémónnak, a vad vitalitásnak és a lenge szenzibilitásnak, a nyálkának és a szépségnek, szét kell válnia, és két férfialaknak, a harcosnak és az írástudónak, közös harcban kell egyesülnie. Magát a poklot kell legyőzni a lányért, a kizsák-

mányoló szorongattatások, alávető összefonódások, duhaj gonoszság és pökhendi önkény, szemérmetlen szenvedély birodalmát. A pokol ellenfelei, a pokolgyőzők fegyverei a szavak, a barát, a buddhista birtokában levő mágikus szútrák. A szavakkal szemben álló hatalmak a láncok: a hősnek el kell vágnia a pokol rabnőjévé lett Hsiao Tsing láncait. A szavak: felszabadítók, leválasztók, önállósítók. Itt a fordítottját látjuk ama elnyeletésnek, begyúrásnak, mely a *Hellraiser*-filmekben megy végbe. A mágikus szútrák által legyőzött gonosz fejedelem testéből szállnak elő a fogoly lelkek, a gonosz hatalma a heteronóm lelkek gubanca, a pokol királya maga a pokol, az egyetemes rabság megtestesülése, a gonoszság hatalma a mi tehetetlenségünk, behálózottságunk és megkötöttségünk, a mi szabadságunk pedig az ő szétfoslása.

A pokolban bontakozik ki a szerelmi háromszög: a pokol királya megkötözi a lányt, hogy birtokolja. A lány a pokol fejedelmnöje lehetne, de ez csak annyit jelent, hogy a pokol birtokolja őt, ami a pokol fejedelmére is igaz, ezért jelenik meg a pokol a kialvás sötét birodalmaként. A földi kérő a lány újjászületéséért harcol, szerelme felszabadít, elenged, önállósít. Az erotika: mint a gyökerek; a szerelem: mint a szavak. Ning Tsai-Shen és a pokolból kimentett kedves, Hsiao Tsing, végül összehajolva verset pingálnak.

A lányt mindig éjszaka láttuk, a napvilágon csak egy urna marad belőle, melyet a templom mögötti tömegsírban talál meg Ning Tsai-Shen, kire a lány rábízta hamuját, melyet a hazában kell elásni, ez Hsiao Tsing esélye az újjászületésre. Marad egy kép és vers, a lány eltűnik az urnában, hogy eltemessék. A pokol, melyen túl vagyunk, maga a határtalan izgalom, vele szemben pedig az újjászületés, melyben reménykedünk, a határtalan béke, Az erotika rabul ejt és alámerít a kaland poklában vagy éjszakájában, a szerelem azonban megszüli egy új életre és szabadon bocsát. Az éjszaka vége előtt válni kell, mert a kísértetet megölné az új nap fénye. „Hajnalhasadáskor örökre elválunk, és soha többé nem találkozunk.” Mi marad a szerelemből? Egy kép, egy vers. Csak ez az ember birtoka, a test a síré. Ning Tsai-Shen visszadja a szeretőt a földnek, a sírnak, a mindennek és semminek, az időnek, – akiktől kapta.

A buddhista bölcs sír és nevet, meghatottan mulat a lányon, aki újra ember akar lenni. „Rég visszavonultam a világból... az emberekkel szemben szellemként, a szellemek között emberként viselkedem... már magam sem tudom mi vagyok, ember-e vagy szellem?” Az újjászületés a végső búcsú neve, a végső önzetlenség és lemondás igénye. A szerelem nemcsak egy képet hagy örökbe a szeretőre; azért marad belőle, a tartóztathatatlan, birtokolhatatlan szépségből, csak ennyi, egy kép, mert partnerének visszaadja önmagát. A szerelmes ember nemcsak a nemi ideál képének megvalósulását kapta szerelmétől, hanem önmegvalósulását is tőle kapja, ennek lehetőségét is benne találja meg. És ennél is többet, hálát és hűséget az élet eleveisége iránt. A szerető visszavonul a semmibe, és örökösen hagyja a szeretettre a világot. Újra megszüli őt. A kísértetlány a sátán ellentéte. A sátán mindenki más helyett akar lenni, parazitaként. A kísértetlány szerelem-művészete a semmi-tudás, azaz a semmiként való lenni tudás, akinek mindene a szeretett személy. Felolvadva körül lengni, életen át láthatatlanul vele lenni, óvón kísérni, feloldódni érte, ez a szellemeány-tudomány. Hsiao Tsing kísértet-egzisztenciáját, mint merő nagylelkűséget viszonzza Ning Tsai-Shen lemondása, visszavonulása, Hsiao Tsing újjászületésének szolgálatában. A szeretőm ajándéka az én saját énem, szabadságom, erőm, jövőm (és ezzel: magányom). A barátok ellovagolnak a szivárvány alatt, s eltöprengnek Hsiao Tsing sorsa fölött.

– Vajon újjászületik?

– Ilyen időkből jobb szellemnek lenni, mint embernek.

A kínai film mint a nyugati film egzorcizálása

A vámpír és pokolfilmek egyaránt a hatalomról szólnak; azok az orális destrukció, ezek az analízis kényszerkarakter felől közelítve meg a hatalom erotikáját. A hatalom a vámpírfilmekben Erősz és Destrudó egytermészetűségének szadomazochista vízióiban tárult fel. A vámpír-csók a kegyetlen kényszerítés, az autonómia megrablása, a máshoz csatoló függőség megnyilvánulása, az örökös szolgaságra ítélő elcsábulás aktusa. A pokol másként csábít: beolvaszt az egyetemes üstbe, a sereg pokolmelegébe, a közös égés szenvedélyébe. Ott imádat a lassú égés neve, itt gyűlölet a gyors égésé. Közös lényegük az intenzitásvágy, a tombolás, mely minden áron érezni akarja, hogy él. A be nem teljesedettség tombol, mely az élet meg nem győződöttsége önmagáról. Az élveteg őrjöngés és szadomazochista démónia műfajai-ban nem találjuk az elágazást, ahol a csábítás elválk a destruktív kényszerítéstől, a kéj a kintól, a kegyetlen film az erotikus filmtől, a terror szenvedélye a szenvedély terrorjától, a hatalom örülete a szerelemétől. Az erotika is feldarabol: nemi fegyverré, önhatalmú erőszakszervvé tesz egy-egy testrészt. A hatalom és az erotika is a testi érintkezésben (szeretkezésben illetve fenytésben) tetőzik, és a testi behatolásban (gyilokéban illetve nemi szervében) találja meg záróaktusát. Mindkettő ritualizálódik, képes a szimbolikus kielégülésre, mindent átható szimbolikus hatalommá válásra. A hatalom és az erotika is az együttlét formáinak szervezője, s az együttlét az erotikumban és a politikumban is a parazita birtoklás és alávetés formájává válással fenyeget. Az egyén az erotikum és a politikum csapdájában is megélheti a szabadság hiányát, a rabszolgaságot. A rabszolgaság szintje azonban más, a hatalom esetében a sejtekig és atomokig terjed, míg az erotika megkísérel megállni a bőrnél, a felszínen, körülvesz, becéz. A kínai film az ebben rejlő pozitív kifejlési lehetőségeket kutatja, míg a *Gonosz halott* ezekben már nem hisz, s tudatosan lemond róluk.

A *Kínai kísértettörténet* a ráismerésre, a *Gonosz halott* a rá nem ismerésre épül. Ning Tsai-Shen lát egy képet, akit viszontlát kísértetlányként, s az egész filmen át azért harcol, hogy neki ajándékozza a teljes életet, amiért hajlandó lemondani a lányról. Lemondani a lány birtoklásáról a lány létéért. (Ahogyan a *Kaméliás hölgyben* is lemond Garbo a férfiről, hogy megajándékozza őt a teljes élettel, ami nyugaton a kariert jelenti.) Egy alkalommal a városban járva megáll az idő, az emberek megdermednek, s kísértetek menete leng át a városon, melyből a banalítás serény bambaságában sürgölődő tömeg semmit sem fog fel, csak az idők mélyébe belátó magányos vándor látja. Hasonló időszakadék tátong a *Gonosz halott* elején két pillanat között, de ott az önelvesztéssel fenyegető iszonyat tárul fel benne, míg itt a magasabb önléttel megajándékozó kölcsönös függés, a bűvölet függése, és ennek tartalma, lényege, a szépség. A menet elviharzik, a tér újra él, s a vándor kezében csak egy báb marad, a nő mása. Itt azonban nem az emberekről derül ki, hogy csak bábok, hanem a báb, melybe döbbenet kapaszzkodik, adja a hős feladatát: minden szépséget, amit a képek ígérnek, megvalósítani. Hogy a szellemlány igazi lányként születhessen újjá, ahogy *Pinokkio* is igazi kisfiú akart lenni. A kínaiak számtalan élet, örökös újjászületések időlabirintusában keresik egymást, mint régi ismerősök, a nyugatiak belek és erek labirintusában, mint egyetlen valóságban veszítik el az én valószínűtlenné lett ködképét, az egyetlen életet. A kínai mitológiában minden kép az önmagát megmutató lét fenoménje: a képek ezért képesek hívni, felszólítani, megbízást adni és együtt élni velünk. Az, amit a kép mutat, valahol vár, időtlen idők óta készül a múltban, s a jövőbe hív, hogy megtaláljuk magunkat egymásban. A Nyugat egyik legbutább hazugsága,

hogy a képek hazudnak. Mióta a Nyugat embere hisz benne, hogy csak a konc, a tapintható, az elfogyasztható, kisajátítható és birtokolható a valóság, azóta a földi pokolban él.

A single erotikus mitológiája együtt bontakozik ki a ráismerés elleni lázadással. Tanácsos nem feltételezni hosszú távú esztétikai és etikai identitást, nem nyújtani a partnernek hosszú távú emberi hitelt, mert ez végleges és változhatatlan kötelezettségekkel járna. A másik ember csak distanciából elviselhető: megnyugtató, ha a viszonyok specializált szolgáltatásokra korlátozott módon egyoldalúak, és felszabadító, ha alkalmiak. Azt, amit régen igényes (hosszú távú, sokoldalú és feltétlen) viszonyoknak neveztek, a single elnyeletési félelmeket, valóságos klausztrófób pánikot kiváltó emberi csapdaként éli át. A single-életművészet döntő tanítása helyesen felismerni a pillanatot, amikor egy viszony megtámad, már nem ad, csak kifoszt, nem táplál, hanem gyengít, kifoszt. Ebben a szakadatlan résen levő éberségben azonban benne rejlik a single saját vámpírizmusának megvallása: a minden áron nyerni akarás, a görcsös, sértett, felháborodott és gyűlölködő érdekvédelem, mely nem ismer határt és nem talál nyugalmat, előbb attól fél, hogy kifosztják, de utóbb attól is éppúgy pánikol, hogy netán nem kap eleget. Csak a parazitizmus retteg ennyire a parazitizmustól. Ha a nézők kultúráját, a neokapitalizmus alternatívátlanságát, kegyetlenségét és az egymásra uszított, izolált emberek magányát nem vesszük figyelembe, nem érthetjük meg, hogyan vált a pokolfilm az egyik vezető műfajjá. A kínai filmekben ezzel szemben minden szörnyű átváltozásból visszanyerhető a társ, ha nem adjuk fel, nem áruljuk el őt gyenge pillanataiban.

Az élet tele van átváltozásokkal, melyeket nem írhatunk mind a single rovására. A szabályos plasztika szép gesztusok híján halott tokként, üres hüvelyként falszifikálódik (ez az *Invasion of the Body Snatchers* óta a sci-fi egyik nagy témája); az álszépség mozdulatlansága leleplezi a tehetetlenség rútságát. A single-szorongások igazolásának látszik a melodramatikus gesztusok átlelkesítő erejét elvesztett szexbaba-szépség vagy kirakatbaba-dekorativitás kegyetlensége, ám a klasszikus melodrámából ismert és a keleti filmben ma is élő meghitt szépség bármilyen tragikus átváltozása sem teljes, pl. a baleset vagy betegség eredménye nem rútság, csak a szépség megsebzése, sérülése. A szépség, – ezért is fontos a puszta plasztikának gesztussá és a kiállítási értéknek történetté válására figyelni –, nem visszavonható, minden elmúlt szépség olyan közepe a tisztelt és szeretett, csodált és hálával körülvelt identitásnak, melynek minden romlása e középhez képest csak periféria. A single-stratégia megfosztja magát e középponttól, s ott is, ahol több van, csak üres hüvelyt lát. Kim Ki-Duk *Idő* című filmje a minden átváltozásokot túlélő, minden katasztrófát asszimiláló meghitt szépség önmagába vetett hite összeomlását ábrázolja a már a keleti életművészetet is megtámadó és aláásó nyugati szépségipar és erotikus sportszellem térhódításának eredményeként.

A stendhali szerelemmitológia a próza és a bűvölet közötti közvetítő hatalmakat írja le a kristályosodási folyamat képével. A szerető csak akkor boldogíthat, ha a választás kikristályosítja a többiek számára is látható prózai képre a világ minden – csak általunk benne (vagy bele-) látott – értékét. A single józanabb: az életet fel nem bolygató, igénytelen viszonyokat részesíti előnyben, és az állandó önérdek-vizsgálat, a ráfordításokat és bevételeket szakadatlanul számláló kalkuláció szintjén szervezi meg a kellemesség-szerzésként felfogott szerelmi életet, s nem szenvedélyben gondolkodik, hanem szexuális szokásokban, melyek jó esetben az egyszerű szolgáltatások, rosszabb esetben a terápiák szintjén kielégíthetők. E józanság azonban bosszút áll rajtunk. Mitológiáink vizsgálata azt mutatja, hogy az egész stendhali kristályosodás tovább folyik, nem veszített intenzitásából, csupán negatívba

fordult. Úgy vádolják és gyűlölik ma a frusztrált szerelmesek a szeretőket, ahogy dicsőítették és imádták korábban. Úgy tűnik, az átváltozás is azonos. Régen a szeretőben ráismertünk a világ minden szépségére és ezt igazi lénye megértésének éreztük, ma ráismerünk benne a világ minden alantasságára és borzalmára, s ezt úgy is interpretálhatjuk, hogy az első szerelmi mámorban illuzórikusan félreismertük őt, de úgy is, hogy ellaposodott, megromlott, már nem a régi. A régi viszonyokat a pozitív kristályosodás alapozza meg, az új viszonyokat a negatív kristályosodás szakítja meg. A negatív kristályosodás társadalmi méreteket öltő kulturális katasztrófáját reagálja le az erotikus thriller születése.

A *Kínai kísértettörténet*ben a kristályosodási folyamat kezdete az ősképp felismerése. A szerelem kristályosodása a szeretőnek az ősképpel való azonosításán alapul. Hogyan magyarázható a negatív kristályosodás? Ha a partnert nem tudjuk azonosítani az ősképpel, úgy egyszerűen közönyös maradna számunkra. A negatív kristályosodás és a felismerhetetlenség elismerésének princípiuma, a ráismerés tilalma, azonos tőről fakad. A probléma az, hogy már az ősképp önmaga ellentétévé vált, torzképpé lett. A kor nem ismer olyasmit, ami lényegnézésnek nevezhető, azaz számára az ősképp egyetlen megtestesítője az ő, az előd. A *Gonosz halottban* (akárcsak a *Hellraiser*-filmekben) az előző nemzedék népesíti be a pokol tornácát. Szülő-szörnyek élnek a pince- és pokolmélyben, torzképek a Halottak könyvében. Az őscsalódás dupla: nincs ideál, csak empiria, s az empirikus tények is defektesek. Mivel nincs ideál, nincs mérték, így a tény meg nem felelő mivoltát nem a mi megítélésünk, hanem az ő romboló munkája kell hogy jelezze. Eme őscsalódást más műfajok is tárgyalják, pl. a *Little Voice* is erről szól. A szülő nem tudta méltón végigjátszani szerepét, ez helyez gyanú alá minden szerepét. Az, hogy a konfucianus kultúra máig ható erővel védi a családot, eredményezi, hogy sem az ödipális dráma nem éleződik ki, sem az anti-ödipális lázadás nem fanatizálódik. Úgy látszik, a tisztelet kulturális közege kell hozzá, hogy építeni tudjunk arra, amit az elődök nyújtottak.

A nemi szelekció bármikor átmehet természetes szelekcióba, a nemi szervek kölcsönös felhasználásához kötött fegyverszünet megkettőzött létharcba, a nemzés ölsébe. A prózai kellemesség-szerzésként, a szexuális szokásrend karban tartásaként felfogott bajtársi szex unalmas és anonim. Egyszerűen nincs más esély a mégis megért nagy kalandra, mint az előbb-utóbb fellángoló türelmetlenség és gyűlölet. Ahol nincs paradicsom, csak pokol, ott ebben kell pótolni minden élményt, mert már csak ezt lehet szembeállítani a kollektív szellemi hiánybetegséggel, az élményi alultápláltsággal, az egyediesülni is és önmagából kilépi is, megszemélyesülni és személyt észlelni is képtelen tömegember, a készelemekből kombinált gyári ember futószalag termelésével, a prózával.

A pokolfilmek divatja tette világossá az ezredforduló két évtizedében, hogy az uralkodó kultúra „alul” keres minden transzcendenciát. Az igazság a barlangban (a centrumban) van, és nem rajta kívül (nem a periférián), s a barlang a pokol. Lehet, hogy a periféria szenved a pokoltól, jobban mint a pokol önmagától, de a centrum kazánja fűt minden katasztrófát. A nyugati mitológia egypólusúvá vált: minden csak fenomén, s a lényeg mögöttük a pokol. A keleti mitológiában ezzel szemben próza és pokol együtt áll szemben, pusztá fenoménként, elnehezedett, megmerevedett tehetetlenségként, a lényeggel azonosított lehetőség, a túllendülés perspektíva-világa, az emelkedés és a menny képével. A kínai filmben a test a lélek része, az élet a szellemé, a pokol a mennyé, a mélység a magasságé, ezért az emberek minden pillanatban öntüллépéseikben egyesülnek, s minden valódi emberi gesztus és cselekvés ily módon eksztázis-karakterrel bír.

1.14.2. Kínai kísértettörténet 2.

A társadalom képe

Ning Tsai-Shen, továbbra is pénzbeszedő, új körútján visszatér az első rész színhelyére, mely a hanyatlás képét mutatja. Az egykori virágzó, pezsgő város helyén a vadnyugati legendának hadat üzenő italowesternek halott városára ismerünk. A rejtőzködő polgárok ablakréseken át kémlelnek, az idegent gyanakvó némaság veszi körül. Az emberi végtagot vonszoló kóbor kutya láttán Ning Tsai-Shen megérti, hogy a vendéglős, ki az előbb furcsa csontokat darabolt, emberhúst tált fel számára. A várost rablóbanda uralja. Rablók, zsandárok üldözik egymást, egyaránt vadak és elvetemültek. A rablókkal nem bíró fogdmegek, mivel a börtönöket is meg kell tölteni, hősünket hurcolják el. Ártatlansága senkire nem tesz benyomást, zsandárok és bírák egyaránt emberáldozatokat szedő megfélemlítő hatalmak, még rabtársa is csak mosolyog az ártatlanul elítélt morális felháborodásán. Elég a társadalom mélyeire szállnunk, a pokolköröket kimeríti a társadalmi struktúra. A város után a börtön képét látjuk.

A rabtárs, az öreg bölcs, a börtön csótányain élő nagy tudós, elbeszéli életét. „Balsorsomban szüleim a vétkesek, akik iskolákba küldtek, így tudós ember lettem, könyveket írtam. Ám ha útirajzot alkottam, azt mondták, államtitkot árultam el, ha történelmi munkát írtam, azzal vádoltak, elégedetlenséget szítok, ha hadtudományi értekezést készítettem, rám fogták, hogy lázadást tervezek, s midőn mesét költöttem, a babonák terjesztését rótták fel bűnömül; végül biográfiát készítettem egy nagy emberről, akit azonban végül rebellisként börtönbe vetettek, s vele együtt életfogytiglanra ítélték engem is.” A börtönudvaron hősünk kivégzésének előkészületei folynak. „Nincs többé törvény, amelyre hagyatkozni lehet, a korrupt hivatalnokok mindent eltussolnak, senki sem tudja már, kit és kiért végeznek ki a sötétben.” – kommentálja az öreg. Közben hősünk is elvesztette nevét a bürokrácia útvesztőiben, idegen néven szólítják, más helyett kell meghalnia, már a halálunk sem a miénk.

Az öreg bölcs, sok év munkájával, alagutat ásott, mely a szabadságba vezet. Bírja a szabadságot, de nem veszi igénybe, megelégszik a csótánykoszttal, s a börtön komfortjával, hol nyugodtan írhatja, távol a világ zajától, műveit. „Menj ki a külvilágba és kezdj új életet.” – tanácsolja hősünknek, és testével takarja el a nyílást, melyben Ning Tsai-Shen eltűnt. A nyílás, a rés, a lyuk, mely a *Gonosz halottban* a pokolba vezet, itt a szabadságba visz. Sam Raimi filmjében a rés a megnyugtató homlokzat repedése, a társadalom hazugságainak cáfolata, mely feltárja teljes kiszolgáltatottságunk és magányunk rettenetes igazságát. Itt a rés a szabadságba vezet, mely nem tudtuk hogy ilyen közel van, s csak akarni kell. A szabadság az igazság, és a társadalom hazugságai – a dögevő kultúra hitei, a kannibál társadalom elvei, a szolgálai kutya-igazságok, a hatalomnak hizelkedő lakájszellem leckemondása – e magától értetődő szabadságérzet érzéstelenítését szolgálják. Az öreg bölcs tanítása kettős: a szabadság mindig jelen van, de csak annyiban kell szabadságainkhoz folyamodnunk, amennyiben indokolt, ha tudunk valamit kezdeni velünk, másként szabadságaink a dögevők gengsztervárosának szabadosságáivá válnak. Ez a szabadság nem egy külön világ, közege a pokol, a szabadság a bátorság a pokolhoz. Capra idején az amerikai film is sejtette, hogy a szabadság nem egy *Kék Hold völgye*, nem egy bekerített hely, egyedül az egész világ ellen.

A pokol első köre a saját belső késztetéseinél és bűneinél fogva csatatérre fajuló piac, mely ellenhatásként idézi a maga fejére a pokol második körét, a börtönvilágot. A piacot és a börtönt követi a pokol harmadik köre, az egyetemes ármány, a nagy politika képe. Hősünk

és segítői fő ellenfele a császári tanács feje, az ármányos főpap, valójában a tölgyfadémon új megtestesülése, aki holdfogyatkozáskor megmutatja a sötétben igazi arcát. A birodalom maga a köztes birodalom, a hú katona, a kötelességét teljesítő hős, a jól képzett szakember pokolra jut, mert csalárd hatalmat szolgál, s a csatater hulláin fantasztikus rovarok rágódnak. „Nehéz az embert a démontól megkülönböztetni. Az élet egy káosz.” – sóhajt a kungfu-ember. Eljutunk a császári tanácsba, látjuk, hogy üres hüvelyek, kiszívott múmiák a nagyurak. „Üres burkok.” – állapítják meg hőseink.

A gyökerekkel és húskapcsokkal, de a hatalom kapcsaival is, a mohóság és ármány köteleivel, szembeállítja a film a könnyű kapcsokat, a rokonszenv, megbecsülés, tisztelet és együttérzés viszonyait. A leggyengébb, a büntelen, a film középponti hőse. A jóság gyengesége, a jóindulatú jámborság az a legfőbb erény, amelyhez a rokonszenv hozzáköti a tudókat és harcosokat, az erőket. Az első segítőtárs a börtönbeli bölcs, a második a mágikus harcos: különleges képesség által is jellemzett figura, mint föld alatt sétáló hős, s sajátos feladat által is jellemzett, mint szellemvadász. Az előző film katonájától öröklí a fontoskodást, amely itt nem önző nagyravágásban nyilvánul meg, hanem túlzott hivatástudatban, mégis hiba, bár büntelen. Ezért egyúttal ő a bosszankodó ember, a peches harcos, ki minduntalan pórul jár. A hősök hőstudatát bünteti a film, mely a humorral tartja kordában a fenség kísértéseit. A fehér mágia a humor szövetségével tartja kordában a fekete mágiát. Az önmagát kordában tartó tudja kordában tartani az önmagát kordában tartani nem tudó hatalmat. Utolsóként csatlakozik, a gyenge hős és a komikus mágus támogatójaként, az előző filmből ismert kungfu-ember, kinek érdes jóindulata, katonás szemérmessége óvja a csapatot az ambiciózus fontoskodás vagy a fegyelmező kollektívizmus elhatalmasodásától. Az arctalan kollektívizmusra telepedő élödsi ambíció az ellentábor jellemzője. A samurájfilmek és westernek mintájára toborzódó csapat így nem válik a szabadság cáfolatává, igazolja és megtestesíti azt, amiért küzd.

A viszontfelismerés problémája

Ismét az öreg romban vagyunk, koporsók nyílnak, gyökerek kúsznak, kavargó, megfoghatatlan lények népesítik be a levegőt. A fehér fátylak örvényében forgó, támadó kísértet lehulló álarca alól felbukkan Hsiao Tsing arca. A kísérteties maszk alatt ott a szeretett arc, a lány azonban nem azonos az első film hősnőjével, így a rút kísértetarc mögött rejtőző szép arc is csak álarc. A lány, az ártatlanul megrágalmazott apa, egykori rítusminiszter jogaiért küzdő harcosnő, nem valódi kísértet, pusztán álcázta magát. Az első rész kísértete álemberként lépett fel, a második rész embere alkísértetként. A szeretett lény élő, meleg valóság, de csak hasonmás. „Nem ismered meg?” – kérdi Ning Tsai-Shen. A lány kedves de értetlen, elolvassa a verset, megnézi a képet, hősünk féltve őrzött emlékei a lányban nem ébresztenek emléket. Az első részből jött férfi az onnan ismert kísértettel téveszti össze a nőt, a nő pedig a híres íróval, börtönbeli cellatársával keveri össze a férfit. A lány a férfi nagy gyengeségét nem érti, a férfi pedig a nő nagy tiszteletét.

A helyzet az emlékezetvesztett ember melodráimaira hasonlít: ráismerünk sorsunk szereplőjére, de az nem ismer ránk, nem ismer magára. A két lány, a kísértet mint első szerelem és a harcos mint második szerelem, tényszerűen nem azonos. Ha Hsiao Tsing újjászületett volna, még bébi lenne, fontolgatja Ning Tsai-Shen. De az igazi Hsiao Tsing maga sem lenne azonos egy év után. Az, amit hősünk szeretett az elveszett lányban, az újban is megvan, hisz

ráismert, de van benne olyan is, amit még ezután kell megismernie és megszeretnie, ám ez Hsiao Tsingben is meglenne egy évi válás után. Az ismerősben az ismeretlen, a felismertben a felismerhetetlen, az elválasztó mozzanat itt elsajátítható, megszerethető, feladat és nem ürügy a válásra. Az ál-Hsiao Tsing, a pótlék végül nem kevésbé igaz. A képet is tekinthetjük a valóság pótlékának, mert szétfoszló és megfoghatatlan, és a valóságot is a képének, mert a kép tartalmazza azt, amit viszontlátva a valóságban, az utóbbi fontossá válik. Ebből a film azt a következtetést vonja le, hogy kép és valóság nem hierarchizálható. A film végén, amikor hősnünk ellovagol az ál-Hsiao Tsinggel, az igazi jelenik meg, s int felé örvénylő fehér fátylaiból, a kísértet, mintha ő küldte volna, aki nem jöhetett, a harcoslányt, majd, mintha még mélyebbre akarna látni a kamera, a kísértet képe után a festett képet látjuk: végül minden belőle indul és hozzá vezet vissza.

Ning Tsai-Shen lekéste Hsiao Tsinget, aki már nem él, az újjászülető Hsiao Tsing pedig le fogja késni Ning Tsai-Chent. A szeretők így duplán elveszítik, és csak másokban kereshetik egymást. A szív felismeri a régi lányt, az ész nem ismeri fel és ellentmond. Melyiknek adjunk igazat? Az új szerelem a régi szerelem színhelyeit járja be, és az új lány hasonlóképpen elérhetetlen, mint a régi szerető. A hús-vér nő nem kevésbé irreális szerelmi tárgy mint a kísértet. „Nincs jövőnk, réges rég ígérték.” – vallja meg a lány. A szegény írástudó és a fővárosi miniszterlány nem egymáshoz valók. „Te és Hsiao Tsing... az egyik ember, a másik szellem... nincs különbség!” – mereng a fiatalember.

A kísérteties („túlvilági”) szépség egyrészt a szerelem tiltott, reménytelen, másrészt félénk, szemérmes mivoltából táplálkozik: egy társadalmi és egy nemi transzcendenciából. Az első erotikus jelenetben a szemérmesség komikuma közvetíti az erotikát. A hős, a vándor, az idegen igyekszik eltakarni a rokonság és cselédség elől a fürdőző lány meztelenségét, melynek közben maga tanújává válik. A szemérem válik így kerítőjükké: a lovag tekintete azért nem zavarja a lányt, mert oly lázasan védelmezi őt a tekintetektől. A rejtés, a takarás, a leplezés lovagja érdemi ki a titkos szépségek feltárulását. Mindent láthat, mert nem a maga érdekét képviseli, hanem a lányét, nem látni akar, hanem eltakarni. Mindent láthat, mert se nem lát, se nem hall, szemérmes szégyenében.

A meztelenséget a szemérem kínálja fel, a kéjt az iszonyat. Miután az öreg rom kísértével folytatott harcok során Hsiao Tsing hasonmása szellemmérgézést kapott, az *Exorcist*-boszorkány stílusában emelkedik a magasba. Most ő is irtózatossá erővel lódítja a férfiakat, mint a *Gonosz halott* asszonyai. Kígyókat okádva vicsorog, zöld arcú hullarémme, ósaszonnyá, sőt, ósplazmává változik. A zöld hullarémme, az obszcén múmiát a hősnek kell visszacsókolnia az életbe. Hosszan forognak, véget érni nem akaró csók szédületében, a templom kupolája alatt, végül, visszatérve a földre, közénk, egymás karjába ájulnak. Az örvényes csók első fordulata visszaadta a nő szépségét, így a többi már a gyengéd lovag jutalma. Az elfogadás teljessége teszi a szeretőt teljesen elfogadhatóvá, és a vállalás teljessége hozza ki belőle a szépség teljességét. Mi lenne hősnőnkből egy kritikus és tartózkodó nyugati férfi karjában? A kínai filmben az érzelem nem retusálja, hanem regenerálja tárgyát. S mindez még természetes a léleknek, ezért nem a kenetes film morális követelményeiként, hanem a vidám film szenvedélyesen és könnyeden kifejeződő evidenciájaként tudják előadni.

A démonnal folytatott harcok során a szerelmespár átkerül egy sötét dimenzióba. Kezdetben a férfi azonosult a lány szemérmével és védte azt magától és a világtól, most a lány mond le szemérméről a férfit, levetkőzik, s ráfonódva hősnünkre, testével melengeti –

mint Jane Russell a *The Outlaw* című filmben – a lázasan remegő beteget, így védelmezi a sötét világ kioltó, kiszívó hidegétől. Az erotikus nagyjeleneteknek mindig van valami praktikus és morális mentsége. A férfi egy csókkal teszi emberré a szörnyre vált nőt, a nő meztelen teste egész melegét átadja a betegnek, hogy visszahozza az életbe. Az erotikus aktusok a szemérmert, a szépséget, a jóságot és az egészséget védelmezik. A *Kínai kísértettörténet*, a motivált fantasztikum mintájára, bevezeti a motivált erotikát. A csókjelenetben a nő, az összefekvés jelenetében a férfi betegsége motiválja az erotikus aktust. A csók a szépség forrásaként jelent meg, a férfi testére fonódó nő koitusz-pozíciója pedig valóságos életmentésként szolgál. Az aktus szent aktusként. A nő tüzet rak, mielőtt ráfonódik betegére – a beteljesíthetetlen vágy betege, a kísértetlány szerelmese már maga is majdnem kísértet –, s az új csókra is rákoprozódik a tűzlobogás. Ahogyan a fantasztikumra a realitásérzék, a képzeletre a józanság, úgy az erotikára a szemérmert készíti a motivációt, mely e filmekben nem álszentté teszi, hanem a prózai magától értetődéstől, a vulgáris lealacsonyodástól védi az erotikát. A motiváció mindkét esetben, a fantasztikum és az erotika esetében is, a csoda jellegének megőrzését szolgálja. A Nyugat a fantasztikum, a Kelet az erotika esetében érez erősebb motivációigényt.

A szemérmert motiválja a szerelem kezdetét, a gondoskodás viszi a kibontakozás felé, és a szorongás foglalja össze. A férfi egy reggel pánikban ül a nő ágyánál, meg akarja védelmezni a reggeltől, fél, hogy szerelme szétfoszlik a fénytől. A lány pedig felajánlkozik, lemond önképéről, a férfi róla alkotott képe javára. „Ennyire hiányzik neked? Talán átmenetileg engem nevezhetnél Hsiao Tsingnek!”

A naturális démonia

A templomrom szelleme groteszk óriás, ráncosan és nyálasan meredő nehézkes rém, mely időnként feltűnik, alkalmatlankodik, majd egy időre visszavonul. Az első rész zombijainak könnyen manipulálható nehézsége jellemzi, nem a csábos kísértetlányok hatékonysága. A rút rém kevésbé hatékony mint a bájrém. Inkább a szerelem akaratlan közvetítője, mint akadálya. Legelőbb azzal mozdítja elő a szeretők ügyét, hogy állandóan csöpög, valamiféle váladékot termel, mely bemocskolja a lányt. Ezt követi a vetkőzés, s ez ad okot a fürdőzésre, melynek során a lány körül kíváncsiskodó rém elrabolja a meztelen szépség ruháit. Miután egyszerre szórakozottan nyüzsgő bábész sokaság lepi el a termet, a lány nem veszi észre, hogy a rém karjába hátrál előlük. Ez hatásos felvételre ad alkalmat, melyben a szörny göcsörtösen és nyálkásan burjánzó sötét testkáosza veszi körül a meztelen szépség zárt porcelánszépségét. A motívum, mely a *Csillagok háborúja* emléke, itt tesz szert mélyebb értelemre. A lány védelmében tüsténtkedő hős megcsúszik a nyálkában, s a lány karjába zuhanva, intim csókhelyzetbe kerül. Egy rokkó Ámor sem tehetne többet a szerelemért, mint itt az emberevő kísértet. A naturális démonia már az első részben kétértelmű, hiszen az egyetemes gonosz rizómájába befogott kísértetlány pusztító démonként tevékenykedik, míg onnan kiszakítva jótét lélek.

A lány a kiszolgáltatott erotikus meztelenség, a férfiak a tehetetlen bénaság jegyében lépnek fel a szörny hatáskörében. A szörny a kíváncsi és beteljesületlen vágy, az életművészetet nélkülöző életéhség érájában uralkodik, pontosabban ijesztget és tehetetlenkedik. Az ügyetlenkedő Ning Tsai-Shen a szörny közeledésekor, a védelmül szolgáló szent jellel, a szörny helyett segítőjét változtatja sóbálvánnyá. Így egy hosszú, komikus jelenet tanúi lehetünk, mely a

kiszolgáltatott bénaság komikumán alapul. A kísértetek a dacoló, nem kooperatív erők, s addig vagyunk nekik kiszolgáltatva, amíg saját erőink sem engedelmessé válnak nekünk. Hőseink azért vannak kiszolgáltatva az odvas, taknyos óriásnak, mert ugyanazt a testi tehetlenséget képviseli, amit magukban sem győztek le még egészen. A virtuozitás akkor születik, amikor a test elveszti súlyát. Mert nem önmagát szolgálja, gáncsolni sem fogja többé önmagát. Ezért gyötrik és alázzák meg a testet a tanuló kungfu-filmekben, melyek a hős kiképzéséről szólnak. A szörny végül felrobban és elég, beteljesítette hivatását, s a gyengéd gesztusok viszik tovább a pár szerelmét.

A gyomor

Két szellemet kell legyőzni: az ösztönét és a politikáét, a testét és a társadalomét, a rom szellemét és a palota szellemét, a természetes démon és a civilizációs demont. A természetes démon rút és undorító, de a szeretők körül celebrált akaratlan jótéteményei végül taszító vonásait kétértelmű groteszkben oldják. A palota szelleme azonban a hazugság rémuralmát képviseli, a gonosz démon arany Buddhának, az ártó szellem jótévőnek álcázva jelenik meg. Az undorító démon pozitív érték, az erotika felszabadulásához járult hozzá, míg a hazugság, képmutatás és fennhéjzás démona tárja fel végül a poklok kapuját. Az alantas erotika is begyűrő hatalom, de másként, kevésbé kegyetlenül és visszavonhatatlanul gyűr be, mint a magas politika.

A császári főhivatalnok pokla hasonlít a *Gonosz halott 2.* és *A sötétség serege* poklához, nem a természetdémoné. A *Gonosz halott*-filmekben a párok sorra mind elszakadnak egymástól, mert elsődlegesen mindannyiukat a gyökerek veszik birtokba, mindenki fölött külön-külön abszolút úr az iszonyat rizómája, senki sem lehet a partneréé, mert nem önmagáé. A második rész végén az ablakon betörő óriás tölgy törzsébe begyűrva néznek vissza ránk az eddigi holtak. Végül a hőst is elnyeli valami égi száj, már nem a földi sír, hanem a földi sírok maradvékát bekebelező kozmikus száj, mert a magasság és az ég is száj, nemcsak a föld mélye.

A *Kínai kísértettörténet 2.* végén a harcosokat elnyeli a sárkány, az összes elnyelő és begyűrő erők összefoglalása, alámerülnek a sötét mélységekből, ködös, poros sehoból fel-törő, minden mélységet és magasságot összefoglaló repülő gyomorban, a hús mocsarában, a belek őserdejében, nyálkás rabság benujtságában. A túlságosan elanyagiasult és kötött állapotból, a félig megemésztett test kocsonyás rabságából, az elnyeltség ragacsos szégyenéből a kísértetkomédiáktól kölcsönzött megkettőződés szabadít ki. A test anyagias rabságából kiválik a testtelen szellem, s ez veszi fel a harcot a rémmel: a túl testi állapottal a túl szellemi állapot fordul szembe, hogy ellenálljon neki. A démon maga a pokol, építőkövei a kárhozott lelkek, de az elég lelkes lélek démonpukkasztóvá válik. A rémek sorra szétpukkannak, előbb a természetes, utóbb a szociális démon, s legyőzetésük után a lét tűzijátékainak attrakcióiként emlékezünk vissza rájuk. Aki pedig nem elég lelkes, mint a kárhozottak, annak lelkesége is túl rest, lanya, renyhe, azaz testi volt. A démonnal küzdő hősök kilótt nyilakon korcsolyáznak az égben. A kínai filmek repülés-motívuma az ellenállhatatlanság, a virtuozitás, a belső határtalanság élményén alapul. A szellemtelen test ellen forduló testtelen szellem lázadásának azonban megvan a kockázata: az egyik hős visszatalál testébe, a másikat elnyelik a semmi szellős magasságai.

A harcokban a test és szellem válik el és talál újra egymásra, a szerelmi történetben hasonlóan járnak a szeretők. A lányt a társadalom az előkelő kérőnek szánja. Esküvői menetet látunk, a ragyogó színekbe öltöztetett menyasszony az előkelőség szép szomorúságának

rabja, míg szerelmese elmerül a sűrű tömegben. De a pokolból visszatértek már nem olyan bábok, mint a császári tanács tagjai. Hősünk ellovagol megmaradt barátjával, a kungfu-emberrel, a lány pedig utána szökik, ledobja menyasszonyi díszzeit, s szabad lovasként csatlakozik a férfiakhoz. Ezáltal azonban valamiképpen ők is mindhárman, mint az imént taoista barátjuk, a semmiben tűnnek el.

1.14.3. Kínai kísértettörténet 3.

Transztraumatikus perspektívák

Két buddhista szerzetes, öreg mester és fiatal tanítványa vándorolnak, mint a Nyugati utazásban. Az előzőekben külön szembesültünk a csatatórrel és a piaccal, itt megjelenik a pénzéhes harcos. Hősünk (Jackie Cheung szerepét Tony Leung vette át), az egykori pénzbehajtó, kétszáz év múltán, s pár újjászületés tanulságaképp, kilépett a szerző-mozgó világból, immár a hatékonyabb harcos a pénzbehajtó, aki nagy lendülettel kaszabolja a menekülőket, fejek, karok záporoznak, s a fiatal szerzetes feladata, hogy temetés előtt összerakja a testeket. Egy ujjat tart ujjai között, tanácstalan, nem találja az ujj helyét. „Az emberiség új mélypontra érkezett.” – csóválja fejét a Mester. A harcos később a kocsmában tárgyal. „Tizenötért megölöm.” – alkuszik. „Hogyhogy tizenöt, eddig tíz volt.” – háborog a megbízó. „De ma jobb harcos vagyok.” – feleli a klasszikus amerikai kalandfilmből átvett számítógépes segítő, ki akciós árakat számít fel hőseinknek a nyújtott segítségért.

A harcos és a szerzetesek vitáznak az életről. „A pénz az egyetlen, ami számít, pénzért meg lehet kapni mindent.” – érvel a harcos. „De szeretetet nem.” – felel a szerzetes. „Én gazdag akarok lenni, és te?” – „Én jó akarok lenni.” A film végén a szerzetes hálálkodik a jó győzelméhez segédkező harcosnak. „Imánkba foglaljuk nevedet.” – A harcos hajlongva válaszol: „Köszönöm, a készpénz is megteszi.” A korábbi részekben láttuk, hogy a piac pillanat alatt csatatórré változik: a háború, az ölés a kereskedelem folytatása más eszközökkel (vagy fordítva, a kereskedelem egyfajta hidegháború). A piac és a csatatór, mindkettő úgy működik mint a gyomor, feldarabol, begyúr, alávet és megemészt. Az ember önkeresése ezért vándorlás, életfogytiglani menekülés, mely az autonómiát a világok közötti térben keresi, a világokban nem találja. „A pénz pusztán illúzió. Ami nem a tiéd, nem birtokolhatod.” – tanítja a film elején a Mester a harcost. A harcosnak is vannak mágikus erői, de visszaél velük, bűvészkedik a piacon. Az áruba bocsátott, szemérmetlen mágia: a show. A szerzetes szemérmes mágijája legyőzi a harcos szemérmetlen mágiját: a harcos által megtáncoltatott aprópénzt a szerzetes a csatorna lefolyóba vezényli. A pénz ugyanolyan csábító, rábeszélő, korrumpáló hatalom, mint a nyugati filmekben maga az ördög. S aki, mint Fong, a fiatal szerzetes, ellenáll a pénz csábításának, még az sem menekült meg, mert további veszélyek leselkednek rá. A pokol elnyel és eléget, felemészt, a démon lényege a gyomor, s a nyárspolgár lényege is valami hasonló, a pénztárca csillapíthatatlan, felhalmozó éhsége. A démoni világ az izgalom világa, míg a szentség a vágytalan nyugalomé. De az erotika is az izgalom hódító szellemű világához tartozik. Ez fenyegeti Fongot, a szerzetest.

A *Gonosz halottban* a pokollal találkoznak egymás helyett és egymásban a hegyi házba szerelmi idillre elvonult szeretők. A *Kínai kísértettörténet* kísértetei is azért csábítanak, hogy bekebelezzenek a reagens elevenség éhes gyurmájába, amely elsöpör minden individualitást,

alávetve azt az élet burjánzásának. A nemiség sem nyújt újat a gyomorhoz vagy a pénztárcához képest. A keleti film átveszi a nyugati kultúra kiábrándult felfedezéseit, de nem a belőlük levont következtetéseket. Az előző részekben azt láttuk, hogy a rendőrség megkettőzi, az igazságszolgáltatás megháromszorozza a rendetlenséget. Az intimitás, a szerelem, mely a klasszikus szerelemben a magánélet utópiáját állította szembe a közrend álarcában tomboló közrendetlenséggel, mindinkább maga is megrendül. A harmadik rész csábító démonlánya, ki a szerelem poklába avat be, megvallja gonoszságát, a szerzetes pedig döbbenten ismeri fel – mint a nyugati horrorban *Dr. Jekyll* –, hogy ez a gonosz kellemes. A sejtelmes kategóriáját úgy értelmeztük, mint olyan ingadozó állapotot, melyben nem tudjuk eldönteni, hogy létezőnek vagy nemlétezőnek tekintjük az élmény tárgyát. A kísértet egyértelműen a nemlét képeihez tartozik, ám a sejtelmestől felezett, etikai sejtelmességet örököl: gyakran ingadozik az etikai érzés, nem tudván eldönteni, jónak vagy rossznak kell-e tartani a kísértetet. Vágyunk is mindenre, ami elveszett, és félünk is tőle, neheztelő érzések is kapcsolódnak a múlthoz, és gyász is. A kísérteties alapvetően kérdéses átmeneti tér a tisztán gonosz, ördögi, és a tisztán jó, angyali fantasztikum között. A kísértetiesbe belefér a jó és a gonosz fantasztikum is, melyek harcolnak egymással és osztoznak a világon. A kísértetek azért ilyen labilis lények, mert nem-fantasztikus lényekből lettek fantasztikussá: az elveszett mieink jelennek meg a kísértetben odaírt lényként. A *Gonosz halott*-filmek és a *Kínai kísértettörténet* összevetése egyértelműen arra utal, hogy a keleti változat embere az ambivalenciák türésére és feldolgozására vállalkozik. A gonosszal való harc a *Kínai kísértettörténet*ben vidám tudomány, mely nem poszt- hanem transzambivalens beállítottságot képvisel, nem tagadja vagy feloldja, hanem hajtóerővé változtatja az ambivalenciákat.

Az elhagyott teremben várnak a képlékeny kép-lények a vágyra, amely a kaland és ezért a kockázat vágya. A vágy mérközni, harcolni vágyik, s ezért nem a problémamentesre törekszik. Az előző két filmben is van a hősnőnek nővére, aki elkívánja sikereit és szerelmeit; az első részben a nővér gonosz, a másodikban nevetséges, a harmadikban nemcsak újra gonosz, itt a hősnő is közeledik hozzá, maga is intrikusabb lényvé válva, mint az első részben. Dekoratív pózokban feltálat, leszbikus szépségekként összefonódva ismerjük meg a lányokat. Szép és rút: egyaránt az összefonódások világa. A gyökerek és a virágok: a növény két „oldala”. A szép hősnő hajfűrtjei ugyanúgy támadnak, ölelnek, mint a gyökerek, ölelésük fojtogató. Az elhanyagolt, kihívóan méregető, lusta ragadozóként megjelenő kísértetlányok hosszú körmei ugyanolyan támadó szervek, mint a hajfűrtök, a nyelvek vagy a gyökerek. A női szépség szerveit egy gonosszá hangszerelt szecessziós hangulatú szimbolika integrálja a gonosz rizomatikájába. A szép és a gonosz, a jó és a baljós nővért egyaránt az intrika világa küldi el. Az első rész fürdőző szépsége helyén egész kísértetsaport látunk. Az első részben a lány fürdőkádja (és teste) védelmezőn fogadta be a hőst, itt a nőtestekkel teli medence, a színes kavargás, a csábosan örvénylő szép formák, az orgiasztikus eksztázis csáberejének képeként, nem az életadó anyaméh, hanem az emésztő gyomor módján fogad be immár egy egész – pénzéhes, rabolni jött – férficsaport. Éhségek, önzések küzdenek egymással, ez az élet. A nyelvek, még hozzá szubjektív kamera által megtestesítve, a nézőt ragadva magukkal portyáikra, a gyomor mélyére nyomulnak, a gyomor csápjai, karjai, fogai, kardjai, melyek ragadozó szervekként támadják meg közvetlenül a másik gyomrot. Az élet éhes barlang, a gyomrok közvetlenül akarják megenni, kiszívni egymást. Az orgia: a minden életet nemző és visszazívó őspocsolya képe. A szép hősnőt „elküldő” világ jellemzése kifejezettebben

negatív, illetve a hősnő lényegi összetartozása az elküldő erőkkal, a szépség és kegyetlenség összefüggése kifejtettebb, mint a korábbi filmekben. A szépség kegyetlenség, helyi és alkalmi kölcsön mindenhatóság, mely megrészegíti, intrikussá teszi azt, akinek osztályrészéül jutott. Az ezúttal több negativitással felruházott, ezáltal dinamizált szépséggel fokozott férfiúi ártatlanságot állít szembe a film. A nő perverzebb lett, a férfi viszont szent szerzetes. Az ember emancipálódni akar a természettől, melynek e szimbolikában végső képviselője az anyarém: az embert a természet nem szüli meg egészen, a természetben nincs készen az ember, csak félig született korcs, csak rab, kinek a természet börtöne és nem felszabadító partnere és nevelője. Az anyarém ezért az elnyelő, élősd, egészen meg nem szülő, ajándékait visszavevő hatalom. Ha nincs kéznél más áldozat, mint ez a film végén történik, övéire támad. „Ez az undorító teremtmény megöli saját gyermekeit.” – állapítják meg a film végén botránkozó hőseink.

A kísértő kísértet

A *Kinai kísértettörténet* harmadik része mindenek előtt a kísértés vagy a szerelmi ostrom története. A tölgydémon a szerzetes életét akarja, a dévaj kísértetlány (Joey Wong) a szerzetes szüzességére vadászik. „Le akartad húzni a nadrágomat!” – kiabál panaszosan a szerzetes, és hasra esik félig lerángatott nadrágjában. A cselekményt nem annyira a rémekkel, mint inkább a pikáns szépséggel folytatott harc mozgatja, akinek szépsége ellen küzd a szerzetes. A kísérteties vágytárgy játszik az önmegtagadó vággyal. A vágy önfelismerése és elismerése a tét. A tölgydémon és a szerzetes a titánok harcát vívja, melyben a tölgydémon az erősebb: a tudattalan túszul ejti a felettes ént. A szerzetes és a kísértetlány harcában, mely a gyengéd szeretet és az erotika harca, a jámbor szeretet, a naiv szívjóság csábítja el a démonikus csáb-erőt, az erotikát.

Minden a gonosz parancsára, az ezeréves tölgydémon kielégíthetetlen, örök éhségétől ösztönözve történik, ahogyan a prózai szerelmekben is az anonim nemi ösztön, természetes erők parancsára történik minden, s mégis valami egyéni történetet szöhetnek belőle vagy építhetnek rá a résztvevők, olyat, ami sosem volt és sosem lesz. Persze csak ha van a szereplőkben elég figyelem és fegyelem, óvatosság és érzékenység, igény és fenntartás, kölcsönöség és felvállalás, erotika és etika. Vagy ha az egyikben kettőjük helyett is van mindez, kettőnek is elég, mint esetünkben, a harmadik rész szent szerzetesében. Az előző filmek hőseinek félnék szemérmességét a harmadik rész hősies szerzetesi cölibátussá fokozza, egyúttal a nagyobb kihívás által megsokszorozva a kísértet erotikáját. Az egyik fél kísértetiességével, mint a démonizált erotika képviselőjével szemben, a szerzetesi szentség mint felfokozott szemérmesség birtokában válik a másik fél a lényegéhez tartozó, alkativá vált szerelemhátráltató mozzanatok megtestesítőjévé. S ugyanakkor, mivel vágynak egymásra, a hátráltató mozzanatok megsokszorozása, összeegyeztethetetlen létmódok, erkölcsök és ízlésformák konfrontálása fokozza a helyzet mulatságosságát.

A szellemlány kezdettől az orránál fogva vezeti a szent embert. Üldöző szellem elől menekülő emberszűzként lép fel az erotikus szellem: „Segíts barátom, egy szellem üldöz, félek nagyon, meg kell védened.” A nő minduntalan leteperi hősünket, s reá fonódik a védekező, húzódozó, kegyelemért rimánkodó férfira. „Ha megteszem, nem vagyok többé szerzetes.” – érvel ez. A kísértetnek azonban nincs nyugta, újra támad. Rávetődik s elsodorja szenvedélyes öleléseivel. Lángra lobban, ledobálja égő ruháit „Ments meg.” – kéri újra. „Egy kicsit sem

vagyok érdekes neked?” – faggatja később. A férfi, akinek tetszik a szép gonosz, megpróbál a lelkére beszélni. „Rossz vagyok, ezen nem lehet változtatni.” – vonogatja vállát a lány.

A lány megismerésekor az arany Buddha, a szerzetesek szent kincse kígyóverembe esik, a nyugalom szimbolikus foglalatát elnyeli a veszedelmes nyugtalanság fészke. A kígyók összefonódó kavargása a behálózó és foglyul ejtő, megtámadó és kiszívó gyökerek húsból való megfelelője, a nyugtalan, agresszív hús fenyegetésének képe. Itt is a csábítás szimbóluma a kígyó, mint a keresztény szimbolikában, de a csábítás fenyegetését a hús terrorjának képévé fokozza. A húsban való élet mint mérges kígyóverem képe másrészt azért merhet egy szellemkomédia kezdetén ennyire negatív koncepciót előadni minden erotika hordozójáról, mert a szerelem feladatainak és az erotika kihívásainak nagyságát fejezi ki, s nem a szexualitás stigmatizálása a szándéka. A *Kínai kísértettörténet* arany Buddhája a *Hellraiser*-filmek poklokot nyitó mágikus kockájának ellentéte, a zabolátlan csábítás kezdeti túlerejének váratlan és idegen közegébe kerülve sérül meg, vész el, majd robban szét a kacér kísértetlánnyal folytatott flört során. A vágy érzékenysége, a vágyakozó állapot függő mivolta a Buddha által követelt nyugalom és távolságtartás, felülemelkedés és autonómia létmódjának sérülése. „Te nem úgy viselkedsz mint egy kísértet, te úgy viselkedsz mint egy kurva!” – panaszolja a szerzetes. A kínzó szellem okozta kínok azonban édes kínok, alig távozik, már hiányzik a lány. Kár hogy úgy félek tőle, mert jó vele, töpreng Fong. Mégis minduntalan lázadozik s búcsúzik: „Emberek és szellemek nem egymáshoz valók, s ha ember volnál is, szerzetesek és nők akkor sem egymáshoz valók.” A lány azonban csak nevet. Néhány közös kaland után lelkileg is közeledni próbál a szerzeteshez. „Amikor még éltem és ember voltam, Lótusznak neveztek.” Fong azonban elutasító. „Miért mondd ezt? Nem szándékozom levelet írni neked.” Végül a lány is nekigyürkőzik, segédkezik az elveszett arany Buddha keresése során, mert ő is szenved. „Ha te nem mész el innen, én sem találok többé a nyugalmam.”

A vágyakozó kioltani szeretné a maga vágyát, a kacér ajzani a másikét. Mivel az ember saját vágyát gyógyító csók jogát a szerzetes nem ismeri el, a lány kitalálja a partnert gyógyító csók eszméjét. A védekezés, vívódás és büntudat közegében a vágy nem igazolja önmagát, a szorongásnak kell őt minduntalan igazolnia. Minden ölelkezést megelőznek a szorongás ürügyei. Üldöznek! Égeket! Sebzett vagyok! Kígyó marta meg, hazudja a lány, s kiszívhatja a szerzetessel lábából az állítólagos mérget, melyet aztán ő szív ki a szerzetes szájából. A lány a nemi izgalom szimptomáit sorolja fel a kígyómérgezés szimptomáiként, s a baj okát kínálja fel gyógyszerül. Így éri el az új csókot. A szerzetes hosszas előkészületeket tesz, körülményesen és szorongva veti alá magát a szépség csókjának, mint egy műtétnek. Fong csak úgy viseli el a nő csókját, ha nem annak szép arcát kell néznie közben: egy rút démonszoborra függeszti tekintetét, s azt képzeletben a lány helyébe, hogy distanciálja magát az eseménytől. A csók valóban veszélyes, a kamera a lány nyelvét követi, s a test mélyének labirintusában kalandozik, a japán katéteres pornográfia paródiájaként. „Mit kerest a nyelved a gyomromban?” – kérdi a szerzetes szemrehányón. A lány kedélyesen hazudik: „Ki akartam nyalni a mérget, még mindig maradt benned egy cseppnyi.” A boszorkány lasszóként csapkodó óriás nyelve után a szép lány hegyes kis nyelvét látjuk, amint a férfihez közelít. Az utóbbi kelti a nagyobb szorongást, mert tehetetlen vágyat vált ki, míg az előbbi harci szellemet. A csókhoz ellentétes asszociációk kapcsolódnak: kiszív vagy méregtelenít? A lány csókja nem ártott hősünk életének, „legfeljebb” üdvének. Makacs, de nem rosszindulatú, mondják némely betegségekre, ilyen a lány csókja is, mely a vágy lényegét interpretálja: gyökeret eresztetni egy-

másban. Lehet-e összenőni vele, s egyúttal nem zsákmányolni ki, nem ölni meg? Lehet-e belőle élni, és egyúttal védelmezni őt?

A vágy állapota a hazugság, az őszintétlenség állapota. Fong a lány felbukkanása óta hazudik, csal, félrevezeti mesterét. Csakhamar a lány is kénytelen ezt tenni, becsapva kísértet társait. Szoknyája alá rejt Fongot a gonosz nővér felbukkanásakor. A vitális őserők illetve a morális fegyelem, a csábítás illetve a tilalom világából érkező szeretők el kell hogy árulják a maguk világát egymásért, s el kell csábíttatniuk egymás világa által. Ha egymást védik, övéiknek ártanak, ha övéiket szolgálják, egymást teszik tönkre. Végül nem tudja az ember, hogyan árt többet magának, ha övéit védi vagy ha a szeretett idegent. Szerelmük lényegéhez tarozik a kölcsönös veszélyeztetés, mely szakadatlan próbatétellel teszi a viszonyt. „Ne feledd, hogy nem szabad közben elkezdened imádkozni.” – figyelmeztet a lány egy csók előtt.

Fong jámbor fohászai pofonokként hatnak a lányra, az imáktól pedig szétesik. A szent mester által elhelyezett jelek megtámadják a rejtőzködő démonleányt, ki lassan lehül, verejtékezve elájul, s már alig pislákol kísérteti élete. A tanítvány kénytelen kiönteni mestere aranyfestékét, s kihajigálni a szobából – mint a régi vámpírfilmekben – a védelmező tárgyakat. Csak a szeretett lányt szeretné megvédeni, de egyúttal a gonosznak szolgáltatja ki a világot, mint a vámpírszolgák, közben maga is elveszti védettséget, s a tölgyfadémon fogságába esik.

Lótusz a Hegyördög menyasszonya. A Hegyördög maga a hegy, épülettel a tetején. A lánynak, aki egyrészt szép jelenés, másrészt egy marék por, két kérője van, egy menekülő kérő, a szent ember, a jelek mestere, és egy üldöző kérő, a sáremler, a Hegyördög. Az elemek egyesülnek a szimbólumok ellen: a fadémon az esőboszorkány szövetségese, így a Hegyördög ellen harcba indulókat viharok tépik, ostromozzák. Lótusz, maga is ártó szellem, kezdetben csodálkozott, hogy az elbűvölt szerzetes nem áll bosszút üzelmeiért, sőt védelmezi őt. Később Lótusz nagylelkű áldozathozatala túltesz a szerzetesén. A lány felajánlja magát a Hegyördögnek, hogy szerelmét mentse az örök éjéből, hova miatta jutott az arany Buddha elvesztője. Az arany Buddha a fény foglalatja: a vágytalanság maga a mindent látás, a világos öntudat, mely nem a cselekvés passzív ellentéte, hanem maga a mindenhatóság.

Végül Fong testesíti meg az elveszett szentséget, melyet elhanyagolt, eltört és elszórt a viharos szerelem idején, mely érzés csábításai úgy látszik valamilyen acélozó próbatételekként hatottak, mert a szerzetes átváltozik arany Buddhává. A szerzetes Buddhává változik, a lány pedig Buddha szárnyaivá, Lótusz légjáró szellemképességére is szükség van, ő emeli fel a férfit a porfelhő fölé, melybe a Hegyördög burkolja az ezáltal pokollá tett világot. A nő, önmagát feláldozva emeli fel a férfit a fénybe, szállnak a felhőkön át, de Lótuszt megeszi a fény, mint Fongot a gyökerek. Az éjszaka szépe sorvad, kialszik a fényben, végül a mélybe hull, csak sálja leng egy faágon, míg Fong a magába gyűjtött fények koncentrátumával legyőzi az ördögöt. Az örök nőiség szárnyként emel, mondja Goethe, és Hongkongban ez még a XX. század végén is élő melodramatikus gesztus és hatékony képi vízió. A fantasztikum és a humor olyan adalékanyagok, melyek segítségével az egzisztenciális igazságok megszabadulnak a túlsúlyos realitásprincípium agyonnyomó hatásától. A szellem egyszerűsítő, energiaspóroló paradigmaváltásai által nem megoldott, csak zárójelbe tett problémákat a humor és fantasztikum a zárójelen belül tárgyalja tovább. Az uralkodó „pozitív” és földönjáró korszellem által nemlétezővé nyilvánított problémák tovább érleléséhez kellene a nemlétező képei. A kínaiak, akik akkor sem adták fel kultúrájukat, ha ez veszélyeztette civilizációjukat, az „örök” problémákat nem áldozzák fel a reduktív aktualitás praktícizmusának. Kultúrájuk

az utóbbi évtizedekben a világ tömegeire kezd olyan hatást gyakorolni, ahogyan a felvilágosodás korában még csak az intellektuelek csodálták.

Hongkongi hermeneutika

(Az egzisztenciális erők rendszere és a tudatfeletti)

Az öreg Mester mint a felettes én képviselője, felvigyázó, korholó, nevelőhatalom, mely nem túlságosan hatékony. A Mester puritán szigora szent naivitás, mely életidegen és gyermeteg, nem is a Mester, hanem a tanítvány válik Buddhává. A Mester ellentéte, a tölgyfadémon, a tudattalan képviselője, melynek az a baja, hogy túl hatékony legyűrő hatalom, ezért lázad ellene az én. Az én, Fong, az egyik hatalommal, a tudattalannal, háborút vív, a másikkal, a felettes énnel bújócskát játszik. Vagy beszélhetünk az erőszak és a csel háborújáról is. A szigorúan megítélő hatalmat az én játssza ki, a legyűrő hatalom az ént játssza ki. A film nagy részében az arany Buddhában bíznak, őt tekintik az üdv garanciájának, mégis elvesztik, eltörik, hamisítják, nem tudnak vele bánni, könnyen elveszíthető sérülékeny kis csomagként cipelik. Így kezdettől fogva minden megvan és semmi sincs mégsem biztonságban, s az általános üdv garanciája akadályozza a konkrét cselekedeteket.

Az elsodró és elnyelő hatalmak sokan vannak, s egyik oldaluk rút és rettenetes, a másik csábos és gyönyörű, erejük így minőségileg is megkettőződik: a veszedelmes világ a gazdag és sokszínű. Ezért két erő áll szemben a démoni csábításokkal, nem elég a szerzetes által képviselt morális ítélet, felvigyázó öntudat, szükség van valami másra is, s ez a plusz az arany Buddha által képviselt valami, a tudatfeletti. Míg a nyugati mitológiában az én hasad ketté (*Dr. Jekyll és Mr. Hyde*), keleten a szellemi transz fokozatai értelmében differenciálódó transzcendentális én kettőződik meg felettes énként és tudatfelettiként. Ők az ember kísérői, de míg a felettes én az ént nyilvánítja a maga tanuló pozíciójú, alávetett, éretlen kísérőjévé, a tudatfeletti maga vállalja a kísérő szerepét. A felettes én szigorú bíró, míg a tudatfeletti nem más, mint a mindent megértő mély nyugalom. A felettes én nagyító alá vesz, a tudatfeletti a lehető legmesszebről tekint. A Nyugat imperializmusa jobban kiképezte a felettes ént, a Kelet bölcsessége jobban a tudatfelettit. A felettes én képviselője a filmben végül a démon rabjává válik, az öreg szerzetest körülövi és rabul ejti a tölgyfadémon. A Mester nem tehet mást, fülcimpájából gyökeret képez, mellyel beszövi teste kapuját, eltakarja szemét, így védekezve a démon behatolása ellen. A harcias érzéket végül a passzív ellenállás szerepébe szorítja a tágszívú megértés hiánya.

A hősnek magának kell végül – mindenfelé felülemelkedve – átváltoznia az általa elveszített arany Buddhává, s a lányt is az igazolja, hogy ő, aki lehúzó, bekebelező erőként, a felfaló erők csalétkeként lépett be a cselekménybe, a végső felemelkedés önlemondó, sőt, önpusztító segítőjeként jelenik meg utóbb. Fong arany Buddhaként trónol az égben, kék és arany világ nyílik a fehér felhők fölött. A magába mélyedt hős világ felett lebegő imája robbantja fel az ördögöt, a Hegyördög szétesik, mert az önző bekebelezés másik oldala a tartás nélküli szétesés. A törekvő, zsákmányszerző ördög súlyos és egyúttal labilis. A magába mélyedő válik középponttá, elérve a létteljességet. A befelé ható megértő erő legyőzi a kifelé ható ütőerőt.

Yin és yang

Az ellentétek, a jó egyesülésben, nem oltják ki, hanem őrzik egymást. A két szerető ellentétes világokhoz tartozik, egy szent és egy démon, a föld feletti és a föld alatti, a tudat feletti

és a tudat alatti, a *mysterium fascinosum* és a *tremendum* birtokában vannak. Az „öregék”, a Mester és a Tölgydémon, a konfrontáció világában élnek, melyben az erők kizárónak tekintik egymást és nem feltételezőnek. Ahogyan Pirjev *Vidám vásár* című filmjében is az idősebb pár az, aki nem tudja befejezni a háborút, s a fiatalabb pár fedezi fel és viszi győzelemre a szerelmet. A konfrontáció világának jellemzője a lét szétesése, az egységképződés és ezzel az élhető élet hiánya, az ellentétek egybe nem kulcsolódása. A világ gazdátlan, a káosz az úr, mert a nagy alternatív erők akadályozzák egymás munkáját, érvényesülését. Lenyűgöző a kulturális információ nagysága és vitalitása, ahogyan az évezredek bölcsessége még egy triviális kis szellemkomédiában is megnyilvánul. A jó és rossz kizáró ellentétében a jó és a rossz műve egyaránt rossz. A nagy alternatív erők bele kell hogy szeressenek egymásba, meg kell hogy értsék egymást. Egymásba kulcsolódásukban, egymást átkaroló és fenntartó mozdulatukban az erők nem jó- és rosszként, hanem egymásra számító csonkaságokként jelennek meg, melyeknek csak magányuk rossz.

Az erők redukálhatatlan differenciája nemcsak gyűlöletet szabadít fel, bűvöletet is keltethet. Különbőségük által akadályai és előmozdítói is lehetnek egymás munkájának. Minden variánsnak joga van a létre, a tömegesedés azonban nem a variáns, hanem az invariáns ember jogát érvényesíti. Az alantas pária rabló és kéjenc: ezeket nyeli el a medence és fűzi fel a démonnyelv a film elején a kéjek medencéjében, a szükségletek orgiájában. A pokol az a hely, ahol nincs hely a létre, mint önálló kibontakozásra, ahol nem vagyunk biztonságban egymás egyenlősítő nyomásától, ami az evolúciós nyomás ellentéte. A keleti és nyugati film azonos képet ad a pokol gyúrmakarakteréről.

A kínai szellemrománccal kísértete nem bekebelező gonosz halott, nem a megelevenedett sár küldötte, nem azért jött, hogy begyúrjon, a kínai kísértet kísérő, társ az út egy szakaszán. A társ, a partner mindennek előtt a szellem kiváltója, aki beszédes inkognitójával, kérdő egyszerűségével, megnyilatkozásra ösztönöz. A társ továbbá feladat, aki provokációjával fejlődésre készítet, a növekedés kiváltója. Varázsa titokzatos és provokatív, nem lehet annak a szellemi csatorna-rendszernek a része, amelyen azt az általános szellemi ürülék tereli és folytatja le a társadalom, melyet közvéleménynek, közmeggyőződésnek, nyilvánosságának, tekintélynek, tannak, leckének, vonalasságnak vagy trendiségnek nevezünk. Az igazi szellem mindezzel szemben egy pillanatra mindig kétségbe ejt, s azután arra készítet, hogy összeszedjük, újra fogalmazzuk magunkat és a világot. A kínai szerető, mint szellemlány, mindennek felett szellemes.

Adalékok a pozitív kristályosodás helyreállításához

A racionális szexualitás a szükséglethez keres szolgáltatót, a nemi vágyhoz csillapító partnert, a szexuális szokáshoz cinkost, adott játszamához játszótársat. A *Kínai kísértettörténet*-ben a szerető faszcinációja irracionális és diszfunkcionális. Nem tudni mire jó, sok a kára, semmi a haszna, de önmagában és önmagáért érdekes, s mint ilyen faszcinál. A kísértetrománccal feladattá nyilvánítja a partnert, így konfrontál a szétfeszülő pillanatnyiság, a megőrzendő szépség képleteként ábrázolt szép idegennel. A „fausti” Nyugat a szelf kielégüléseként, az önigazolás pillanataként definiálta a tartóztatandó teljességet. A Kelet mindezt társként, partnerként, másvalakiként definiálja. Nem a kéj vagy a dicsőség pillanata, hanem a társ az, akire azt mondják: *verweile dich! Du bist so schön!* A keleti kultúra az orpheusi egyetemességet őrzi, amikor a nyugati a fausti útra lép. Az a létet keresi, ez a siker. A három *Kínai kísértettörténet* tárgya a megfoghatatlan másik megfajtása. A másikat mint az elfutót, az elvesztőt, a

szólongatottat, a kínai kultúra a kínai elégia születése óta nyomon követhetően kutatja. Az elérhetetlen másik, a birtokolhatatlan és biztosíthatatlan társ végtelen drámát nemz, mert mindig menekülni kell előle, és mindig törekedni kell rá. A másik, a társ a végtelen értelemkinyerés életfogytiglan, sőt, sok életen át fejtendő képlete, melyet a filozófia nyelvén öncélnak, a mítosz nyelvén csodának neveznek. Mint ilyennek szolgálat jár neki, rituálékkal, gesztusokkal kell körülvenni, ami a gyakorlati gondozás szellemi megfelelője, értelemőrző foglalatosság. Áldozat jár neki, s amit nem ő rabol el, hanem az én kínál fel, attól nem leszünk szegényebbek. Nézzük, hogy miért nem.

Miért indult el a modern nyugaton a negatív kristályosodási folyamat? Ha a hasznót, a bevételt mérjük, úgy minden aktus és gesztus felveti a gyanút, nem járunk-e rosszul, kiváltja a kritikus mérlegelést, s már ez az éberség vagy gyanúkétség is stigmatizálja a szeretőt. A racionális szexualitás az erotikát a destrukció, a szerelmet a létharc, a nemi szelekciót a természetes szelekció epifenoméneként szervezi meg. A rajongás hiánya, a józanság már elég a pokolraszálláshoz: aki nem emel fel, az lehúz, aki nem idealizál, az megrágalmaz, aki nem ad új életet, az elveszi a régit. A számító harcos a kéjben is a hasznót keresi, s az ő történetében az udvarlás harcba megy át. A film hőse előbb szűzien menekül, majd bűvöletbe esve kiadja és feladja magát, s az ő történetében a harc megy át szerelembe. A pozitív kristályosodást megindító bűvölet nem kérdez rá a haszonra, sőt a kéjre sem, maga a lét mint kimeríthetetlen értékforrás bűvöli el.

1.15. Álomfilm

Az álomgyártól a rémálom-gyárig

(Rémálom az Elm utcában)

A lovagiatlan férfi

Wes Craven filmje (*Rémálom I.*, 1984) a tinédzser-horror korai szakaszát képviseli, melyben még felismerhetők a negyvenes-ötvenes évek rémmé lecsúszott, átértékelt magányos hősének vonásai. Freddy Krueger (Robert Englund), a kimagasló figura, antihős, rém, míg a vele szembeállított tinédzsereknek hősietlen jellegük kölcsönöz meghittséget. A régi filmben a csapat képviselte a gonoszt, melyet a magányos hősnek le kellett győznie; most az osztálytársak és szomszédok a társaslények, s az a feladatuk, hogy megőrizzék szociális nyitottságukat, s ugyanakkor ne hagyják ráülni közösségükre a múltból jött „nagy egyéniséget”, akinek fölrendeltsége, hatalma a pokol hadaiba való beolvasztást jelentené számukra.

Freddyt vaskarmokat barkácsoló rút, piszkos, lecsúszott alakként ismerjük meg, mint valamiféle kazánfűtő segédmunkást. Az élet céljait nem találó, bolondozó fiatalok, és az élet céljaira már nem emlékező, szórakozott és elszürkült, kisstilú felnőttek között ő a cselekvő ember, a hatékony lény, aki beavatkozik a világ folyásába, s akinek beavatkozása nyomán az ismétlődő köznapokból történet kerekedik, az ismétlődő percekből elkezd felhalmozódni az idő.

Ez az a figura, akit a harmincas és hatvanas évek között olyan színészek játszottak, mint James Cagney vagy Humphrey Bogart, aki nem oldódik, nem bocsát meg, távolságot tart, soha nem teszi le a kalapját, s még ha jót tesz, azt is úgy kivitelezi, gorombán és kelleetlenül,

anonim módon és tartózkodón, mintha bajt csinálna, tilalmat szegne. Freddy Krueger a klasszikus kalandfilm-hős hányaveti eleganciájának, gunyoros sztoicizmusának és ironikus anarchizmusának sötét, groteszk karikatúrája. Az is mindig nehezen társult, ez végleg lemond a társulásról. Az is mindig a kriminalitás határán ténykedett, melyet ez túllép, túl minden határon, az iszonyat birodalmának pionírjaként.

A klasszikus kalandfilm hős két dolgot szégyell, a jótettet és a szerelmi vágyat. Az új Freddy nem szégyelli már, hogy még mindig kívánja a társadalom kegyetlensége és prózája által vissza nem igazolt elavult erényeket, mert nem kívánja őket. A régi hős problematikája abból fakadt, hogy a cselekvés zord hősét elcsábították az értékek, mert a társadalom ugyan nem igazolta már őket, de a kultúra még igen. Freddy korában e kettős kötés megszűnt, a kultúra sem igazolja a jótettet vagy a vágyat. A régi filmben a nő mint kulturális heroína csábította a harcost, a vágy ébresztése közvetítésével, jótettre, most a lányok Freddy rémtetteinek elsődleges céltáblái. Az eldobás ősbibb tett és alapvetőbb vágy, mint a megtartás. Az első, amit a gyerek a játékkal kezdeni tud az, hogy nem tud mit kezdeni vele, elhajtja. A szétszedés ősbibb, primitívebb, elementárisabb, mint az egészben élvezés, a megtámadás ősbibb, mint az együttélés a tárgygal. A vágy ősbibb formája nem az imádat vagy a becézés. A vágy eredeti közege nem a szép, hanem a rút. Talán csak annyiról van szó, hogy a vágy nem tudja fel- és kiépíteni magát, megtér leegyszerűbb formáihoz. Eme egyszerű formák hőse a kiábrándult és kaján, vásott, piszkos, aljas, gonosz Freddy Krueger.

A klasszikus hős magánya erotikus nyomorúságot is jelentett. A régi kalandfilm által finom tartózkodással jelzett erotikus magány a *Rémálmom*-filmekben obszcén autoerotikával kombinált fallikus agresszivitásként jelenik meg. A pszichoanalízis az orális agresszivitást és az analízis destruktivitást jellemezte. A fallikus stádium kapcsán feltárt valamit az exhibicionista agresszivitásból, ám ennek csak a modern horrorfilm pakolta ki valódi mélységeit. A klasszikus gengszterfilmben vagy a modern sci-fiben a fallikus agresszivitást a világnak szegezett mind nagyobb fegyverek hangsúlyozták. A horrorban a monstrum jelenik meg fallikus rémként: az emberre rányomja bélyegét az állati örökség, a hús hatalma, mely, miután nem sikerül megfőkeznie, a jelenség egészét a maga képére formálja. A szerv, amelynek reakálásai nem tudatosak és akaratosak, s esztétikailag sem csinálta végig az emberrel a törzsféjlődést, az egész embert visszahívja, a szellem, az erkölcs és a kultúra elleni lázadásra csábítja.

A lumpennyelvben a sokféle obszcén kifejezéssel megnevezett falosz az ember legáltalánosabban alkalmazott metonímiája, amely az alacsonyabb természeti mozgatóerőknek a realitással való azonosítását, s a magasabb mozgatóerők illuzórikussá nyilvánítását fejezi ki. A vulgáris nyelvben ez a leminősítés korántsem támadó, sokszor a meghittség megteremtését szolgálja, s a kölcsönös megbecsülés biztosítását az igénytelenség biztosítóka által. A tinédzserhorror még mindig őriz valamit a klasszikus horror szent borzongásából, kacérkodva az obszcén pária-világképpel. Az obszcén kód alkalmazza a maradék romantikát az új viszonyokhoz.

„Éjjel eljött hozzám. Borzalmasan csúnya és ocsmány. Bebújt az ágyamba.” – olvassák a *Rémálmom 2.* hősei az első rész főszereplője, Nancy naplójában. Freddy két lábon járó, ráncos, nyálkás hússzörny, mely egy párázó, lüktető világból emelkedik fel. Periodikusan tér vissza a film szereplőit megkínzó izgalmi állapotok keretében, majd visszahúzódik rejtekébe. A Tina (Amanda Wyss) álmába behatoló Freddy levetkezi magát, letépi arcát, s az alatta levő arc még borzalmasabb. A meztelenség alól még meztelenebb hús tűnik elő. Ez is a fallikus fantázia izgalomszimbolikájának horrorisztikus adaptációja: a borzalom feltárja a mélyebb borzalmat,

a meztelenség a mélyebb meztelenséget, az izgalom a nagyobb izgalom felé vezet, ahogyan a fityma feltárja a makkot vagy a feltároló szeméremajkak a vaginát. Ott, hol Freddy felbukkan, a normális élet folyása megszakad, az élet kontrollálhatatlanná válik, katasztrófák történnek.

A karmok a behatolás ösztönének felfokozott kifejezései, melyek minden testfelületet testnyílássá nyilvánítanak. Azt is mondhatnánk, fallikus fertőzéssel sújtják a világot, a lövellő és csobogó kiáradás alanyaivá teszik a megérintett testrészeket. Az előbb Roddal szerelmi birkózást folytató Tinát nem láttuk. Tina és Freddy birkózása mintegy az előbbi folytatása, második felvonása, melyet Rod szemével látunk. Tina vonaglása kitölti a teret, birtokba veszi mélységét és magasságait, majd a tanúra, Rodra ontja teste tartalmát: magát az életet. A fiús megjelenésű Tinának, aki a nemi aktus után nyugtalanul kóborolt, Freddy hozza el a nagy kiürülést, a fallikus záróaktust, a szimbolikus lezárást, mely egyúttal a halál. Az elnyelő ágyak és vérző plafonok a *Rémálom*-filmek, a *Poltergeist*- és a *Hellraiser*-sorozat egységes látványkomplexusának erotikus kulcsszimbólumai. A fallikus agresszivitás autoerotikus víziókkal vegyül. A rém letépi arcát, levágja saját ujjait, s mindennek nyomán sárga-zöld levek áradnak belőle. A gonosz sárga-zöld epét ejakulál, áldozatai pedig vérgejzireket.

Freddy sorozatgyilkos, gyerekeket öl, a folytatást pazarolja, a jövőt tékozolja el. A testet elpazarló, életnedveit kiontó iszonyatos és undorító aktusok a folytatás elleni lázadást fejezik ki, a személyiség lázadását az élet szolgálata ellen. Valami kultúrán túli és világvegi átfordulást: már nem a kegyetlenség szolgálja az életet, hanem az élet a kegyetlenséget. Ez a dekadencia az élet bosszúja önmagán, hisz kezdettől kegyetlen volt, így benne rejtett ez a lehetőség.

A charme-talan nő

Az alapvető Wes Craven-film cselekménye álombeli képsorokkal indul, az álomból halad a valóság felé, az álomból vezeti le a valóságot. Fehér háttér előtt jelenik meg Tina, a *Rémálom I.* első áldozata, a cselekményt indító álombeli menekülése során. Szuszogás kíséri az életért küzdő páni menekülést, a gyilkos szuszogása, a gépterem szuszogása. Fehér inges lány lép elénk a fehér semmiben, nedves folyosón fut, kiutat keresve, egerutat a lét felé. Bárányutat: mert bárány béget, keresztezve a lány útját, a folyosón. Itt csak egy bárányt látunk, de Tina sem találja a kiutat a térből, melyben Buñuel (*Az öldöklő angyal*) hőseihez hasonlóan elveszett, kiszolgáltatva gyilkosának. A folyosó nem kiút, a szülőcsatorna nem a világ, felnőttiség és szabadság felé vezet, Tina eltéved, nem képes kivergődni a kazánból. Csavarodó csövek verejtékeznek, lángok és nedvek lövellnek, Freddy röhögését halljuk. A lány a gyilkos karjában sikolt, s a legrosszabb pillanattól, amikor nincs tovább, az ébredés a kiút egy más dimenzióba. Talán minden kiúttalan helyzet rossz álom csupán, melyben bénító illúziók rabjai vagyunk? Csak azért kiúttalan egy helyzet, mert nem vagyunk elég éberek?

A szépség hiánya, a merevség, darabosság, rosszkedv is egyfajta renyhesség. Tina bájttalan, boldogtalan, kemény, markáns nő. Boldogtalan, de kéjvágó. Vadul veti bele magát a szeretkezésbe, de nem varázsolja el, nem esztétizálja át a szexualitást. A cselekményből hamar kieső, azután már csak férgeket okádó kísértetként visszatérő álhősnő arca ridegen meztelen. Nemcsak a make up, az érettség védelme sem szépíti. Van benne valami mogorva. Környezete is rendetlen, lepusztult, a nagyvárosi pincevirág miliője, szeméttelpep idéző szűk udvarok, redves sikátorok. Tina úgy szeretkezik, ahogy Freddy öl. Visító dulakodást hallunk éjszaka, mely megszügyeníti és nyugtalanítja Tina barátait.

Az egymást megvető nemek szorongása és fóbái mögött ott a mélyebb önmegvetés, a mechanika és a biológia szimbolikája által kifejezett kiábrándult józanság. A csövekbe van zárva a pokol, illeszkedésük a boldogság, szétválásuk a katasztrófa. A pince a középpont, a ház alteste, mely a nedvesség és meleg keringését szabályozza. Az életet fűtő áramok e lobogó pokolból szállnak fel, s a szobákban már fűtőtestekbe vannak zárva.

Két pár áll össze iskolába menet, az élesen metszett arcú Tina és a babásabb arcú Nancy (Heather Langenkamp) barátnők, s egy-egy férfi csatlakozik hozzájuk, Rod (Jsu Garcia) és Glen (Johnny Depp). Tina álmáról beszélgetnek, s lassacskán derül majd ki, hogy mindannyiuk álmában ugyanaz a figura, Freddy Krueger garázdálkodik. Míg Tina és Rod mélyebben és gyorsabban merészkednek előre a szexualitás birodalmában, Tina álmaiban is gyorsabban halad a kísértet, ellentett irányban, a valóság felé. Az ember útja az erotika mélyére másrésztől emberen kívüli, ember alatti, emberen túli vagy az emberben nyíló embertelen mélységek titkaként, küszöb alatti erők útja a közös valóság felszíne, a nyilvánosság felé. Még küzd a szégyen, a szemérem a megvallási és szembenézési kényszerrel, az utóbbi pedig még tisztázásra, megértésre, válaszra vágyik, csak Freddy esetében válik öncélú exhibicionizmussá. Ez utóbbi vonatkozásban Freddy, aki a múltbűnök vonásait is felmutatta, a jövő embere.

Nancy és Glen az anyja által magára hagyott Tina álmát őrzik. A kevésbé szexi külsejű Tina vad szexet produkál, mely kissé megriasztja polgárosultabb barátait. Tina azonban nem nyugszik meg a szextől, melyet Rod a rémálmok elűzésére ajánl. Nyugtalanul kóborol a neszező éjben, melynek mélyén Freddy minden utat elvágó széles ölelésének sorompója várja: az ölelés mint fal, hurok, csapda, világvége, határ. Szikrát hányó karmok jelzik az ölelő karok gyilkos természetét.

Míg Freddy Tinával birkózik, Rod csak szeretőjének felemelkedő, falra mászó, plafonon vonagló, megnyíló testét látja, mely végül nyúzva hull le saját vére pocsolójába, a fantasztikus légi tánc után. Az omnipotenciával felruházott néző a mindent is látja és a semmit is, a kísértet behatolását is és a magányos vonaglást. A rém belülről jön, s a diegétikus világban csak a megtámadott látja, mindenki csak a saját rémét ismeri, a másiknak csak magányos szenvedését, vergődését látja. Két igazság van, két perspektíva, ami belülről gyilkos rém, az kívülről nézve gyilkos magány. Belülről nézve túl sok, kívülről látva túl kevés. Belülről: megtámadott szorongatottság, – kívülről: cserben hagyottság. Két igazság van, a megmutatható és a megmutathatatlan, a megosztható és a megoszthatatlan. A film azonban a nézőnek megmutatja, amit szereplői nem tudnak megmutatni egymásnak, a megoszthatatlant. A paradox ezután az, hogy ugyanaz a Freddy üldözi mindegyiküket, a megoszthatatlan, kimondhatatlan szenvedés azonos mindannyiukban. Egyazon probléma kínozza őket ott, ahová egymás élete mélyén nem érnek el, ahol cserben hagyják egymást és nem tudnak segíteni. Ugyanaz a kísértet szállja meg az életnek azt a legmélyét, ahol elvesztem magunkra maradunk és cserben hagyjuk egymást.

A felnőttek

Tina anyja a gondoskodni kész érdeklődés formalitásaival álcázott tartózkodó ingerültséggel kérdez rá lánya problémájára az első rémálmom után. Az álomalak által megtámadott lány magával hozta az ébrenlétbe sérüléseit. „Vágd le a körmeid, vagy ne áldomj ilyeneket.” – jegyzi meg az anya. Tina anyja a *Marnie* című Hitchcock-film anyafigurájára megy vissza. A lányát magára hagyó asszony idegen férfi karjaiban fekszik, miközben lányát Freddy, az

álombeli rém karolja át. A lány is infantilis, mert kamaszként is igényli még az anyai ölelést, és az anya is infantilis, mert ő is védő ölelésbe menekül minden éjjel – s mindegy kiébe –, nem gondoskodva lányáról és nem észlelve annak problémáját.

Tina lompos, keserű anyja szerelmekbe menekül, Nancy elegáns, savanyú anyja az alkoholizmusba. Mindkét család szétesett, Tina apját nem ismerjük, Nancy apja nem él otthon. Nyomozóként az utóbbi feladata lenne a gyilkosságok kiderítése, a fantáziátlan és erőszakos figura azonban csak akadályozza a Nancy által folytatott privát nyomozást. Donald nyomozó mindent maga akar intézni és eldönteni a semmire sem kötelező távolból, de odafigyelni, meghallgatni, megérteni képtelen. A döntéshozatal, az uralkodás szükséglete, a megértés szükséglete híján, a maga köznapi és prózai módján is veszedelmes figurává teszi. Ron halálakor, akit a rendőrök szakmai rutinba zárkózó, figyelmetlen és fantáziátlan, hártó mentalitása miatt nem sikerül megmenteni, bebizonyosodik, hogy a társadalom összes többi hatalmi szervei is az apához hasonlóan érzéketlenek. A felnőttek nem segítenek, a felnőttek semmire sem jók. Periférikusabb szerepet játszanak, mint a régi komédiában a cselédek. Nemcsak hogy nem segítenek, nem is segíthetnek, nem észlelhetik és nem foghatják el Freddyt, mert nem az ő álmaikban kísért. A felnőtteknek nincsenek álmaik? Valami hiányzik belőlük, még hozzá valami döntő. A felnőtté hiánybetegség: kiégettség, fantáziátlanság, érzéketlenség. A fiatalokkal az iszonyat játszik, kacérkodik, a felnőttekkel még csak az sem.

A *Rémálmom 2*-ben együtt van a család, de nem nyújt többet mint az előző film csonka családjai. Kínos az anya érzéketlen udvariassága s az apa szeleburdi rendcsináló rohamai. Felháborító a szülők beavatkozásainak rögtönzött epizodikussága. Freddy, aki lent fűt éjjel, megjelenik a pinceablakban, gúnyosan vigyorog: „Apád nem segíthet rajtad.” Freddy lopta el és sajátította ki a biztonságos világot teremtő hagyományos szülői gondoskodás hatalmát, hogy rémvilágot teremtsen a gyermeki szemmel megcsodált titokzatos fölény rekvizitumaiból. A *Rémálmom 2*-ben feltűnik az olcsón vett ház motívuma. A film hőse, az eseményekbe belebonyolódva, veszélyeztetve hall végül a ház problémásságáról. Rossz emlékü, hírhedt házban lakik a család, kísértetházban, megbélyegzett házban, melyben valami rossz történt. Az apa dühösen védelmezi az olcsóságot. „Semmi baj sincs ezzel a házzal, világos?”

A felnőttek által észlelhetetlen Freddy valamiképpen mégis az ő művük, ostoba és meg nem felelő, formális és erőszakos beavatkozásaik visszájára fordulása, a köznapi érzéketlenség felhalmozódott érzékeny következményeinek katasztrófális kifejezése. A *Rémálmom 1*-beli irodalomórán, melyen Nancy elalszik, hogy az álm labirintusában az iskola folyosójáról egyenesen a kazánházba tévedjen, Hamlet anyjának hazugságairól van szó. Nancy anyja, aki sokáig hallgatott, végül beszélni kezd. Freddy Krueger gyermekgyilkos volt, akit, miután jogi formahiba miatt szabadlábra helyezték, az önbíráskodó szülők megöltek a kazánházban. „Nem bánhat mert én megöltem. A késeit is elhoztam.” A katasztrófában a becsületes polgárok rémtette kísért, a rémtett viszont jogos felháborodást és valódi sérelmeket tükröz.

„Nem veletek van baja, hanem a szüleitekkel. Ti vagytok az utolsó gyerekek az Elm utcából.” – halljuk a *Rémálmom 3*-ban. Az orvosok valamilyen öngyilkos-kór zavart elméjű áldozataiként gyűjtik be a klinikára, kiszolgáltatva Freddynek, az Elm utca maradék gyermekeit, csak egy apáca szolgál magyarázattal. Lakatlan épületbe vezet, mely egykor örültek háza volt, a felügyelő és büntető kegyetlenség alkotása. Itt erőszakolták meg Amanda Kruegert a rabok százai. Ebből a „szerelemből” lett Freddy, sok száz örült fattya. A múlt mélye a köl-

csönös sérelmek végtelen spirálja, melyen át a múltból a jövőbe ömlik a gyűlölet, öncélú gonoszság és megbocsáthatatlan szenvedések reflexe.

A barát mint virrasztó

Az alvó köztes világba kerül, az élők és holtak birodalma között. A *Kínai kísértettörténet* buddhistája az élőkhez képest a holtakhoz, a holtakhoz képest az élőkhez tartozik; hasonlóképpen az alvó a holtakhoz képest élő, de az élőkhez képest a holtak rokona s az ő társaságukat „élvezi”. A *Rémálom az Elm utcában* bevezeti, a halottvirrasztás analógiájára, az álmovirrasztást.

Miután Nancy egyszer ébredéskor is kezében szorongatja Freddy kalapját, melyet álmában megragadott, hasonlóképpen szeretné foglyul ejteni és áthozni az álmokból a gyilkost. Ezért van szüksége Glenre, aki a megfelelő pillanatban felébresztené. „Csak aztán nehogy elszúrj valamit.” A könnyelmű, éretlen Glen, ki egyszerre nézi a televíziót, s hallgatja lemezeit, habzsolja a kellemes ingereket, s nem hisz a komoly veszélyben, enged a renyhesség kísértésének, elalszik, magára hagyja barátnőjét. Túl könnyű, gondtalan, kisstilú emberek: szórakozott szórakozók. Erős akarat, erős vágy, megbízható viszonyok híján Freddy lép a következményekkel terhes jelenlétre képtelen társ helyére. A rém csak a teljes magányba tud behatolni, a lelki közelség, az érzékenység, az együttérzés kiszorítaná a világból. Nem Glen, hanem az ébresztő óra ment meg, mely megszólal az utolsó pillanatban. Freddyt azonban nem sikerül befogni, a valóság rabságába ejteni az álmokban bujkálót, kihozni a napvilágra, az élők, a tudat törvényiséke elé idézni.

A felnőttek isznak és dolgoznak, újságjukba temetkeznek vagy komótosan töltekeznek, és mindig rosszkedvűek. Nem élnek nemi életet, szerelem, álmom és halál együtt alkotnak valami kísértetiesen élet-előtti, karnevalisztikus életkort, amelyben a fiatalok élnek. A Nancy és Glen randevűit félreértő szülők elzárják egymástól a fiatalokat. A széthullott család nem nyújt támogatást a probléma megoldásában, az egyben maradt család megkettőzi és elmérgeíti a problémát. Különösen Glen szülei, ahol még együtt a család, ostobán merevek. Nancy szeretné ébren tartani eltiltott barátját, hogy, az álmokon keresztül, ne jöjjön el érte Freddy, a halál, Glen apja azonban nem veszi fel a telefont. A komfortos terrorban élő Glen a szórakoztató elektronika gépi ingereivel tömi be érzékeit, Nancy pedig kétségbeesetten tehetetlen. (Itt a televízió altatja el Glent Freddy számára, míg a *Rémálom 3*-ban Freddy keze berántja a tévénéző-lány fejét. Így szenved ki, ernyed el a lány, aki tévéasztárnak készült. „Ez a nagy lehetőséged, te kurva.”) Örvényes diegézis: a *Rémálom*-film diegétikus világában a televízió diegétikus világába rejtőzik a gyilkos.

Glen elalszik, s elnyeli az ágy, kéz nyúl fel a lepedőből, mint a zombi-sírokból, hogy a mélybe rántsa, majd véregejzír tör fel, a lepedő lyukából, a plafonra. Az elnyelő matrac-sír steril világa embertelenebb, mint a romantikus éji temető. Felfelé hulló vérzapor tölti ki a szobát. Így labdázott a másik szoba tere Tina felszakadozó testével. Freddy legyintésére rések nyíltak Tina testén, Glen testét pedig gyümölcsprésként cseppfolyósítja a születés, a szerelem és a halál színhelye, közege, a lepedő. A test halálra ítélő nyitottságának, befogadó és kiömlő természetének, a körülvevő alaktalanság számára kiszolgáltató gyengeségének két víziója. Mazochista kéjjel támadja az új horrorfilm az egyén önállóságának illúzióit.

Az emberek elvétik egymást, nemhogy segítőtársnak, még tanúnak sem jók. A végső iszonyattal szembekerült áldozat magányosan vergődik. Az egymás mellett, de nem együtt élő,

egymás mellett, de nem egymással beszélő páriavilágban az iszonyat igazolja a létet, csak az iszonyattal érik el egymást. Egyébként soha semmi sem biztos, mert az álomból való minden ébredés újabb álom keretében történhet. Csak a halál, az eltűnés a jelenlét biztos módja. Az ölés, az ártás, a kár, akár kártevő az ember, akár károsult, a biztos pont, a valóság jele. Hogy elért valakit a halál vagy elérte valaki a véget, a romboló erő, a rettenetes hatékonyság igazolja, hogy a kapcsolat létezik, realizálódott, nem fantomok ágálnak a semmiben. A pusztulás az egyetlen komoly esemény, az ember csak a pusztulással igazolhatja, hogy volt. Az van, aminek nincs módja meg nem semmisülni. A gonoszság is jobb, mint a részvétlenség, és a kártevés is jobb a tehetetlenségnél. E filmekben semmi sem biztos, minden helyzet visszavonható. Minden, ami történik velünk, lehet pusztta képzet, de csak amíg vagyunk. A lét a képek között tévelyeg, tehát a nemlét ütközik a valóságba. Minden más lehet hazugság, illúzió, de végül, a vérzaporban, az eltűnésben, áttöri a valóság a világnézet burkát, az iszonyat a vizsgáztatás burkát.

Kísértetsapda és szellemvadászat

Nancy ismét csapdát állít Freddynek. Ezúttal apját kéri, jöjjön át letartóztatni a képzelet menedékéből kiragadott rémet, apja azonban ugyanúgy cserben hagyja, mint az imént Glen. A lány, aki eddig menekült az álom elől, aludni készül, azaz a gyilkos, a rém, a semmi elébe megy. „Na jó, Krueger, mindjárt találkozunk.” Alászáll az izzadó, lázas világba. „Gyere elő te szemét állat!” Bújócskázna a kazán csövei között. Végül, mivel apai segítség nem érkezik, benzinnel locsolja le, s meggyújtja a rémet. Persze az álombenzin álomlángokkal ég, a rém pedig nem megölhető, mert már halott, így a harcos győzelem képe nem megnyugtató megoldás. A lángoló Freddyt az anyát ölelve látjuk viszont a hálószobában. Az anyával ölelkező Freddy gesztusa adoptálja Nancyt, a pokol leányaként, így lesz Freddy második apa, s ezért lesz a lányból a *Rémalom 3*-ban magányos nő, segítő, pszichológus.

Nancy megtalálja a módját, hogy – az erőszakos győzelem haszontalanságát felismerve –, lelki győzelmet arasson a rém fölött. „Te semmi vagy!” Az anyját visszakövetelő lány felidézi, visszahívja a rémet, hogy szembenézzen vele. „Ez csak álom.” Az új csata lényege a ráolvasás és ördögűzés. A felnőttek frázisok mögé búvó pozitivistá racionalizmusa is az iszonyatnak való hívő engedés megnyilatkozása. A jog is formális, az erkölcs is az, mindenki csak látszólag tisztességes, valójában cserben hagy mindenki mást, a racionalizmus is formális, nem megérteni akarja a világot, csak kezelni a környezetet, s csak az engedelmeskedő tényeket ismeri el. A jog és erkölcs a gonoszság, a racionalizmus a vakság ravasz módja. A hit adja Freddy erejét és a hit visszavonása veszi el. Az iszonyatban való hit engedés az iszonyatnak: kényelem, ernyedés, feladás. „Elveszem az erődöt, amit tőlem kaptál.” – mondja a lány, és Freddy valóban kilobban és szétfoszlik.

A lélek az, amibe behatol Freddy, s a tudat az, ami legyőzi őt. A felnőttek lelketlen tudata s a fiatalok hányaveti spontaneitása a rémnek kedvez. A lélek érzékenységét és a tudat kontrollját egyesíteni tanuló Nancy győzi le vagy veri vissza a kísértetet. Szép reggel következik, anya és lánya állnak a küszöbön. Búcsúznak. A lány elindul barátaival. Az autót azonban nem engedelmeskedik, elragadja őket (ez lesz a *Rémalom 2*. kiindulópontja, az utasokat elragadó, az országútról letérő, kísértettájjra érkező sárga iskolabusz.) Freddy kinyúló karma az ajtón át rántja be a házba a lányt elrabló autót vigyorogva szemlélő anyát. Két jövég után jön mégis egy rosszvég, amelyen, ennyi fordulat után, a néző már csak nevet. Az elégetett

majd szétfoszlatott Freddy továbbra is jelen van, de mindig újra le kell győzni, s minden pillanattól a következőbe menekülni tovább. A menekülés sikere bizonyítja hogy vagyunk, ha annyit nem is bizonyít, hogy ébren vagyunk, mert a teljes éberség és igazság csak a végső iszonyattal való találkozás pillanatában elérhető, az igazság egyetlen pillanatában, mely azonban az álmokban jön el, a teljes éberség csak a teljes éberség álma. Így a győzelmeket az álmokban aratjuk, az életben defenzívában vagyunk, melyben a szorongás az óvatosságra, figyelemre intő segítőnk. A szorongás az igazság előérzete, ezért a szorongó hősnő, Nancy az, aki megmarad, az ő története a cselekmény.

Félelem az álomtól

Az *Invasion of the Body Snatchers* hősei attól félnek, hogy más emberré válnak, egy más etika szállja meg őket, ha nem kapaszkodnak magukba, elengedik magukat, enged a tudat-feszültség. Ez az én félelme is lehet a tudattalantól, de a felettes én félelme is lehet a tudat-felettől, az elengedettségtől, a misztikusok „Gelassenheit”-jétől. Legprimitívebb alapjelen-tése minden esetre egyszerű: a gyenge én félelme a spontaneitástól. Ahogyan az ontológiai bizonytalanság az örület kategóriájából a világnézet alapkategóriájává válik, hasonlóképpen válik a frigiditás szexológiai problémából általános világnézeti kategóriává, az élet érintésétől való iszonyattá, a vegyüléstől való félelemmé. Az ontológiai bizonytalanság egyben általános frigiditás. A könnyelmű és mechanikus közösülési mánia pedig az általános életfrigiditás speciális túlkompenzációja. Nancy, a *Rémálom az Elm utcában* hősnője, nem mer aludni, kávéval véd. Szétesési félelmek kapcsolódnak az alváshoz, a szorongásos álmok csak eme szétesési félelmek kiszínezései. Vissza tudok-e térni magamhoz az öntudatlanságból, össze tudom-e rakni az identitásomat még egyszer ugyanígy? Az lesz-e holnap, aki ma vagyok? Folytatható vagyok-e?

Az éber tudat maga keresi fel, kapcsolja ki és be az élményeket, az álomtudatot az élmények keresik fel, kapcsolják ki és be. Az alvás kiszolgált az álomnak, ahogy a tétlenség a vágy-nak. „Fennmaradunk egész éjjel, ha muszáj. Nem engedem, hogy bármi történjék veled.” – bíztat a *Rémálom 2.* hősnője. E film nyugodalmát nem találó kamasz hőse a hűsítő éjszakai esőbe menekül problémái elől. Betér egy tánclokálba. A kiürült városban, a magára hagyott világban a mulatók őrzik a tudatot. A *Rémálom 3.* kamaszait, akiket az orvos narkósoknak vél, a rémálomról szakdolgozatot író pszichológusnő és az apáca ért meg. „Bármit megtennék, hogy ne kelljen aludniuk.” A nem-aludni, nem-ernyedni, nem-oldódni követelményénél egyetlen erősebb, rémültebb kívánság van, az ébredés akarata. „Muszáj felébredni!” Az elalvás a kárhozát, az ébredés a megváltás. A kísértetfilmben is van pokoli dimenzió, de a pokol sem egyes számú már, minden családnak, utcának, társadalmi osztálynak megvan a pokla, a „pluralisztikus demokrácia” eddig csak a pokoli dimenzióban teljesült be és hozta meg „gyümölcsseit”. Mindenkinnek saját kapuja van a pokolba, a tudat határa, az identitás ernyedése. Ahol az identitás ernyed, ott kezdődik a megszállottság. Ahol az én ernyed, ott kezdődik a démon. Ahol győz a spontaneitás, szabad kezét nyer Freddy. Milyen világ ez, ahol ilyen rettenetes következményekkel jár, ha az ember átengedi magát? Mit akar művelni ez a világ az emberrel, hogy az ennyire ellenáll? Miért ilyen fokon ellenérdekeltek? Az ember él vissza a világgal vagy a világ az emberrel, vagy – egymás tükrében – mindenki mindenkivel?

Az álom egy átjáró, fordítottja a halálnak. Nem véletlen, hogy folyosóval kezdődik a második film. Ez a folyosó veszélyes gyilkost rejtő labirintus felé is vezet, ezáltal a semmibe

is vezet, s a testbelső, az altest emésztő fűtő, tüzelő munkáját képviselő kazán, a lélektelen égés világába is vezet, de olyan kétirányú átjáró, mely nemcsak az erjedő testi világ szülési folyamataiból érkező vendégeket, egyúttal a múltból jövő látogatókat is felszínre hozza. Az, hogy ezek kicsodák, a múlt létmódjától függ. Az álom mint lelki fenomén, mint az emberi egzisztencia immateriális része szolgálja a kísértet materializációját. Az immateriális élmény megy elébe az immateriális lénynek. A halotról szóló álom a halott kimenője a halálból, a világtalan egydimenzióból. Az álom ily módon a holtak elébe menő lelki expedíció, alászállás a holtak birodalmába, a lélek idézése, az elveszett lelkek megszólítása és visszavezetése, felkísérése a valóság felszínére vagy a lét való világ nevű felszínére.

Az álomban birtokba vesz a kísértet és azt csinál velünk, amit akar. Ahogyan az álomkalap átkerült a való világba, úgy került át előtte a valóságos test reprezentációja az álomba, az irreális fantomvilágba. A test, az álomból visszatérve, a test képe által kapott sebet viseli. A seb képe valódi sebbé válik és a kalap képe valódi kalappá. Előbb minden testtelen, pusztá terv, kép, vágy, rémkép, lehetőség. A régi filmhősök azért küzdenek, hogy a vágyképek megtestesüljenek, vágytárgyakká váljanak. Ez a megszerzés, aktusa, a megvalósulás története a happy end értelme. Az új hősnő azért küzd, hogy a szorongástárgy a félelem tárgyává, a kínzó fantom, az üldöző lehetőség valóságos ellenfélle váljék, akivel meg lehet küzdeni, mert másként nem lehet megszabadulni a szorongástól és nem kezdődhet meg a termékeny élet. Az érintkezés félelme soha sem alakulhat át az érintkezés örömévé, ha nem sikerül az érintkezés főbiáját legyőzni, ha az érintkezés első katasztrófaival nem sikerül megbirkózni.

A való élet is nagyrészt fantáziákban játszódik. Amikor cselekedni kezdünk, a tárgyról való képünk jobbára fantáziakép, mely csak az interakció eredményeként válik a tények képévé. Ezért nem olyan életidegen szituáció a *Rémálom az Elm utcában* hőseit frusztráló élmény, a valóságot csapdába ejtő álom, a tényeket terrorizáló fantom rémképe. Nem az álom van a tudatban, hanem a tudat, az agy, a test az álomban. Nem az álom az álmodóban, hanem az álmodó az álomban. A Freddy Krueger-filmekben kifordult a lét. Nem az álom az álmodó, hanem az álmodó az álom része, az álmodott felülkerekedik az álmodón, és kapuként, alagútként használja őt, hogy belépjen a valóságba. A *Rémálom 2.* hősnője végignézi Freddy gyilkosságát, aztán Freddy eltűnik és az eredménnyel, a hullával szemben álló kamasz kezében látjuk a gyilkos szerszámot. Maga sem tudja, hogy Freddy őlt vagy ő, hogy örültnek vagy gyilkosnak tartsa magát.

Egy-egy köznapi helyzet váratlanul abszurd álomszituációba megy át; a prózaian indult jelenetsor átfordul iszonyatba, a reális szürreálisba. Az iskolafolyosó, melyen Nancy elindul, a kazánházba vezet. Máskor a szürreális sikerül újra racionalizálni. A *Rémálom 2.*-ben azt hisszük, a film hőse álmodik, amikor kígyó fonódik a nyakára, de csak társai tréfáltak vele a biológiai szertárban. Az ébredés gyakran csupán álombeli ébredés, nem feltétlenül vezet vissza a valóságba, olykor az álombeli álomból vezet az álombeli valóságba. Álom és valóság viszonya is labirintikus, nemcsak a kazánház.

A hivatalos világmagyarázat kontextusában értelmezhetetlen események egy másik kontextusban természetesk és evidensek. Az egyik dimenzióban abszurd esemény (lebegés a levegőben) a másik dimenzióban érthetővé válik (mint birkózás az előbbi dimenzióban nem látható Freddyvel). A közmegegyezés kontextusa áll szemben a titkos, rejtett élmények kontextusával, a gonosz kontextusával. A gonosz kontextusa rajtakaphatatlan, igazolhatatlan. Ki hinné el, hogy Nancy az álomból hozta át a kalapot? A hihetetlen kontextusa nem tudja

ugyan igazolni magát, nem képes vitára és megegyezésre a közhit kontextusával, de meg tudja rendíteni azt. Az evidenciák kontextusában ugyanis nem elháríthatók a katasztrófák, a közönséges józan ész nem segít a bajban, sőt a felnőttek érzéketlen szabálykövető viselkedése, fantáziátlan konformitása minduntalan veszélybe sodorja a fiatalokat. A gonosz kontextusa eredményes, a gonosz behatol a megegyezések kontextusába a katasztrófák formájában, ami arra utal, hogy a megegyezés világa csak látszat, a szimmetria törvénye a nép ópiuma, az erőszak, az aszimmetria törvénye a természettörvény. A *Rémálom 3*-ban megmagyarázhatatlan öngyilkosságokat, katasztrófákat látni. Csak az álom szemével pillantjuk meg az összefüggéseket: óriás Freddy hajol a kórház fölé, s köteleken mozgatja a szereplőket, az iszonyat rabjait, az élet véres bábszínházát. A szabályok világában élő beszabályozott felnőttek érzéketlen felszínlakók, akik a domináns ismeretlennel találkozva teljesen tehetetlenek. Mivel a köztudat hamis tudat, az éberség tart fogva a beidegzések és a komfort kulisszavilágában, míg az álom magánya hozza a végességre, a határookra való ráébredést. A dezintegrációs félelemektől, szétesési vízióktól úzótt szereplők szakadatlan menekülnek Freddy karmaiból. Ébren vannak, ha biztonságban érzik magukat, s fellélegeznek egy közös világban, de ez minduntalan illúzióknak bizonyul, s akkor folytatódik a vég nélküli menekülés, ismét realizálódik a szétszaggatás veszélye. A közös világ, a tanulás és konformitás, a szocializáció és a megegyezések világa úgy viszonyul a páni meneküléshez, mint a halálos beteg szenvedéseihez egy nagy adag morfium. A *Rémálom*-filmekben nem szabad hinni a felnőttek, a nevelőnek, a szakembernek, papnak és a rendőrnek. Ron temetésén a pap bűnősként beszél Ronról, s el nem követett bűnt bocsát meg neki. A *Rémálom 2*-ben elaltatnak az orvosok, holott az álomból jön a veszély. A *Rémálom 1*-ben Glent bezárják a szülők, holott a zárt szoba ekvivalens az álommal, ugyanazt a veszélyt képviseli. Az álom félrevezet, nem a közös világba vezet, de ez az irány a létmegértés irányja, a másik létfeledésé, a kiürülése, a kioltásé, azért olyan üresek, tompák, kialudtak a felnőttek. A *Rémálom*-filmekben nem az a kérdés, hogy mi álmodjuk-e Freddyt vagy Freddy minket? Nem az a kérdés, hogy a rémület világa-e az álom vagy a józan világ az, amit csupán álmodunk? Az a kérdés, hogy az ébrenlét vagy az álom a mélyebb igazság megmutatkozásának színhelye, az álom vagy a valóság igazabb? Az álom vagy az ébrenlét állapotában vagyunk érzékenyebbek, kreatívabbak, tehetségesebbek? A közös tudás csak szó, a léttel mindenkinek külön kell találkoznia. Az ellenőrizhetetlen, kommunikálhatatlan egyéni élmény az átjáró az „itt”-be, az egyéni élmény éri el csak az ittlétet. Ezért fontos ráérezni egymásra, ezért próbálnak a fiatalok együtt lenni, egymásra találni, egymás álomőrei lenni, egymás álmainak, titkainak, kimondhatatlan szorongásainak pásztora lenni. Ez a populáris kultúra szimbolikájában valami olyasmi, ami a hermetikus kultúrában és a nagy gondolkodásban a „lét pásztora”.

A kísértet mint lelki fórum

A *Rémálom*-filmek minduntalan hangsúlyozzák az összetartozást, üldözö és üldözött, tettes és áldozat egységét, Freddy belülről (az „én” házamból, az én fürdőkádamból, az én hálószobámból, az én lepedőmből, az én álmomból) jött mivoltát. Mintha a cselekvő én lenne a gyilkos, a tettes, az ártó és üldözö, és a receptív én volna az első áldozata.

Nancy a kádban ül. Dúdolva ernyed a forró párában. Szemei lecsukódnak, elszenderül a nedves melegben. Ekkor engedő, táruló, elomló combjai között felemelkednek és hasa felé indulnak a kampók. A szüzlány nemisége felé közeleg a combjaival szemben felágaskodó

ártó szerszám. Később felülnézetből látjuk a kádat, az aknaszerűvé lett tér mélyén. A pillanatra felriadó Nancy újra elszenderedik, s ekkor benyeli a mély, úgy nyeli el a kád szája, mint később a *Trainspotting*-hőst a WC-kagyló. Az elnyelő mélységeket azonban a test elernyedeése és megnyílása provokálta, a combok sorompója nyílt fel és kínálkozott a világ nyitott, elnyelő aspektusának.

Jesse (Mark Patton), a szegény fiú, a *Rémáalom 2.* hőse vigasztalóra talál a gazdag lányban. „Szerintem az egész a tudatodban játszódik le.” Lisa biztat: „Küzdj ellene.” Jesse kínlődik: „Nem tudok.” Freddy röhög: „Nem küzdhet ellenem, én ő vagyok.” Mivel a felnőttek nem akarnak szembenézni a Freddy által képviselt erőkkal, s nem akarnak és nem tudnak számot adni róluk, a lét, az ember, a szerelem két arca az individuum magányában konfrontálódik. A *Rémáalom 2*-ben a különös éjszakán, amikor Jesse elkóborol, Freddy éppen Jesse kínzóját, a tornatanárt mérszárolja le. Freddy ölt, de Jesse kezében a gyilkos szerszám. Egy későbbi gyilkosság után a tiltakozó Jesse Freddyhez vágja az acélkarmokat, ám ekkor Freddy szétesik, tükör törik, Freddy csak Jesse tükörképe volt. Az álmovilágban a tükörkép lelki röntgenképként szolgál. A gyilkos karmot Jesse asztalfiókjában látjuk viszont, ahol tettere készen vergődik és mocorog. Jesse így olyan viszonyba kerül a gyilkos karmokkal mint az *Orlac kezei* zongoristája a gyilkos kézzel. A gyilkos karmok, akárcsak a gyilkos kéz, olyan tettek kivitelezői, melyekben az én nem akar magára ismerni. Freddy a kultúrhérosz ellentéte, énidegen tettek naturális hőroza, ezért övezi az altest, gőzök, mirigyek, váladékok és hulladékok szimbolikája.

Már a *Rémáalom 2*-ben megjelenik az a szürreális szimbolika, melyet a *Hellraiser-* és *Gonoszhalott*-sorozatok aknáznak ki a későbbiekben. (A *Gonosz halott 1.* megelőzi a *Rémáalom 1*-et, de a *Gonosz halott 2*-t megelőzi a *Rémáalom 2.*) Az üvöltő szájból szem mered ránk. Jesse hasából bújik ki Freddy arca. A rém mint pusztá bábót vetkőzi le az embert. A Jesse által ily módon megszült Freddy fojtja meg Jesse barátját, ki a veszélyeztetett hős álmovirasztója lenne. Hősünk erre a lányhoz menekül. „Megöltem Gradyt és Schneidert is. Belém bújt és azt akarja, hogy megint megtegyem.” A saját árnyéka, ösztöne által terrorizált hős azon véresen menekül a lányhoz. “Itt van bennem...és fel akar használni újra.” Lisa (Kim Myers) első látogatása komikusan dramatizált onanista rituálé kellős közepén lepi meg a film hőset. Mivel a ház altestet lakó naturálhéroza az éndiszon történések, az énellenes erők által uralt akaratlan és önkénytelen tettek szimbóluma, e figura fellépéseiben az obscén erotika és az ölés, az Erős Destrudója és a Destrudó Erősza, közös nevezője a rém.

A *Rémáalom 2.* olyan lehetőséget használ fel, mely a *Rémáalom 1*-ben is adott, melyben Nancy és Glen bezárkóznak egy hálósobába, ahol a tapasztalatlan, tétova és könnyelmű Glen helyett Freddy veszi kézbe a lányt. Korábban Tina került Ron hebehurgya és ki nem elégtő öleléséből, kielégületlen kószálva a szerelem után, Freddy egész sikátort átfogó halálos ölelése hatalmába. A köznapí szubjektum karjából egy szenvedélyes szubjektum karjába kellene átkerülni, akitől a köznapí szubjektum hoz vissza az életbe. Az erotikus beavatás azonban szétesik egy ki nem elégtő ölelésre és egy ölésre. Ezt a hibát próbálják korrigálni a *Rémáalom 2.* szereplői. Itt, miután Jesse felismeri Freddyben a maga másik arcát, mély és elementáris indítékait, óvja magától Lisát. „Menekülj Lisa!” A kettősséget Freddy Lisa félrevezetésére használja. „Ölj meg, Lisa!” – kéri a Freddy hatalmába esett Jesse. Lisa kést ragad, mire Jesse hangján szólal Freddy: „Szeretlek, Lisa.” A lány elejti a kést, Freddy pedig lecsap rá, fojtogatni kezd. Az identitás csak a differencia álcája. Ezért ne bízzunk meg egy-

másban! De másrésről a differencia az identitás rendkívüli állapota, Jesse csak válságszituációkban változik át Freddyvé, ahogy a jámbor polgár a régi horrorban teliholdkor farkasemberré. Az, hogy az identitás csaló differencia vagy a differencia aktív identitás, hogy melyik a másiknak az eszköze, attól függ, hogy melyik képessége a választás, a másik előhívása vagy nyugalomba küldése. Az átváltozások kulcsát és a kulcs tulajdonosaként alkalmas lelki erőt kell megtalálni, s akkor oda-vissza uralkodhatunk a transzformációkon. A *Rémáalom 1*-ben a magányos, izolált emberatom megbizonyosodása a létről, kitörése a közös világ valóságába a Destrudó „robbanása”; a *Rémáalom 2.* a Destrudó robbanását Libidóvá, fenntartó és megtartó együttlétté szeretné konszolidálni. Ám miután ezt egy látványos mesei gesztus segítségével hívása realizálta, a film mégis lemond róla a hitelesebbnek és korszerűbbnek érzett rosszvég végső csavarja kedvéért.

Azt is mondhatnánk, Jesse két csábítás között vergődik, az egyik a csábító belső, a naturálhérosz Freddy, a másik a külső, a kulturális heroina, Lisa. A lány a megértő részvét megtestesülése. Követ, meghallgat és bíztat. Nyomoz és magyarázatot keres. Elvisz a régi erőműbe, felfedezi Freddy rejtekhelyét. A *Rémáalom 2.* szerelmi munkamegosztásában a férfi viszi bele mindkettőjüket a szenvedélyek poklába és a nő erőfeszítései hozzák vissza őket. Emberfejű véredek vicsorognak, férgek lakmároznak a felnyíló test sebén, patkányt fal egy ragadozó démon. A férfi az odakísérő, alámerülő, a nő a visszakísérő pokoljáró.

A lány megszókolja a rémet, s a szép és a szörnyeteg meséje kétségbeesett, elvadult formában tér vissza. Freddy ellöki a lányt, a rém védekezik, tiltakozva a szépség csókja ellen. A szépségnek harcolnia kell a rém csókjáért. A szerelem megfékezi a gyilkos mozdulatot, s az agressziót visszaalakítja Libidóvá. Jesse jelenik meg újra Freddy helyén. Korábban ő szülte meg Freddyt, most ragacsosan hámozza le magáról a rémbőrt. Lisa mellére öleli a megviselt, piszkos férfit.

Erősíti az erotikus olvasatot, hogy nemcsak megváltó csókot látunk, egy korábbi csók indította el a rémmé válás folyamatát. Korábban – a „nagy házibulin” – Jesse csókolja Lisát. Amint a csókok a lány alteste felé haladnak, egyszerre obszcén szörny-nyelv bukik ki a fiú száján, mely már nem az ő nyelve, hanem Freddyé. A férfi csókja visz át az obszcén dimenzióba, míg a nő megváltó csókja visz vissza az esztétikus és morális világba. Az egyik csók kinyitja a poklot, a másik lepecsételi kapuját.

Új életézés

A korai tinédzserhorror a későbbinél nyíltabban fejez ki egy új életézését. A szülők erkölcsprédikációja elhalványult, a jóra nincs precedens, minden erő a szemérmetlen és nyers önzés oldalán jelenik meg, nincsenek jó és rossz erők, csak elsöprő erők és tehetetlen formák. A lélek szerkezete megváltozott, másként strukturálódik, a klasszikus pszichoanalízis kategóriái a klasszikus polgárt írták le, akit elsöpört a túlnépesedés, az eltömegesedés, a konkrét, helyi kultúrák lebomlása, a társadalmi tagozódás nem mobilisabbá, csak kaotikusabbá válása.

Az új helyzetben az élmények és cselekedetek kommentátora nem a felettes én, mely a dolgokat az értékek, célok, eszmények, ideálok perspektívák nevében minősítette. Az idealista kommentátort trónfosztja a cinikus kommentátor. A felettes én az eszméket, az alattas én az ösztönöket képviseli, a felettes én a magasabb társadalmi osztály, az alattas én az alacsonyabb társadalmi osztály nyelvét beszéli. Az egyik az emelkedésben, a másik az alázállásban keresi a kapcsolatot a létezéssel. Az a szublimációban, ez a deszublimációban látja a szabadságfok

növekedését. Az a tanító, ez a rosszcson, az a próféta, ez az iskolakerülő? Nem, mert a rosszcson a lázadó tudattalan, az alattas én ezzel szemben új iskolát alapít, új tradíciót, melynek ma már megvan a története, a nihilizmustól a posztmodern „jouissance” kultúrájáig.

Két kommentártípus áll szemben és kezd vitatkozni egymással. Az egyik az ösztönt hívja segítségül a tanító hivatalokkal és ideológiákkal szemben, a másik a távlati és közös érdekekre hivatkozik, s a rövidlátó érdekkövetést azzal vádolja, hogy az egyén távlati érdekeit is feláldozza, nemcsak a közösség értékeit. Az alattas én az ösztönre hivatkozik, de többet követel, mint az ösztönök, és nem kielégíthető az ösztön módján. Így válik az ösztönvilág az alattas én túszává. A kötelesség artikulációja áll szemben az érdekartikulációval, a felelősség vállalása a kibúvók kínálatával, a közös világterv tételezése a kaotikus részrendszerek szét-eső világának posztulálásával, a teremtő fejlődés gondolata a zsákmányoló receptivitás igazságával. Az alattas én azzal vádolja a felettes ént, hogy csupán nagy hazugságokat szegez szembe a kis igazságokkal, cukros hazugságokat a keserű igazságokkal, nagy szavakkal takarózik, de a gyakorlatban ő is az alattas én igazságát követi. A klasszikus kalandfilm hőse az alattas én kis igazságait hirdette, de titkos álma volt a felettes én igazsága, mely végül, érdekei ellenében, elcsábította őt. Freddy ugyanaz a figura, immár eme titkos álom nélkül. A *Sierra Madre* kincsében Bogart már szinte Freddy, de a *Casablancában* megtagadja magát. Freddy csak következetesebb, végiggondolja, amit Rick félig mert gondolni, és megteszi, amit Rick csak gondolt, de megtenni áttalott volna.

Tartalom

1. BEVEZETÉS A HORRORFILM MITOLÓGIÁJÁBA	
(A fekete fantasztikum problémái).....	5
1.1.1. A képzet, amely temetni jött az ész.....	5
1.1.2. Az emberi lét embertelen alapjai.....	5
1.1.3. A gonosz imperatívusza és az élet iszonyatos alapterve.....	6
1.1.4. A szellem ősrobbanása	8
1.1.5. Az élet „traumájától” a nemi élet traumájáig.....	10
1.1.6. A minimális ember pszichológiája és az intelligens szükséglet végnapjai.....	12
1.1.7. A képzet, amely temetni jött a reményt.....	15
1.1.8. Politikai és pénzdiktatúrák konvergenciája.....	16
1.1.9. A receptív ember eljövetele.....	17
1.1.10. Ölés és vásárlás	18
1.1.11. Az objektív gyűlölet.....	21
1.1.12. A zombifilm alapterve. Szakítás a művészi korszak emberkoncepciójával.....	22
1.1.13. A ráismerés vége.....	24
1.1.14. Emlékezz az életre!.....	26
1.1.15. A rá nem ismerés változatai.....	27
1.1.16. A ráismerési konfliktusok feloldása.....	28
1.1.17. Zombikép és istenismeret	29
1.2. A kezdet lehetetlensége. Képek a zombifilm történetéből	
(Zombi-szemináriumok)	33
1.2.1. Jacques Tourneur: I Walked with a Zombie (1943)	
(A műfaj önkeresése).....	33
1.2.2. Egy „White Zombie”-remake	
(John Gilling: The Plague of the Zombies, 1965).....	43
1.2.3. A holtak hajnala (Dawn of the Dead, 1978)	
A zombifilm ujjászületése	51
1.2.4. A ráismerés, a hűség és az emlékezet játéka	
(Gary A. Sherman: Dead and Buried, 1980).....	61
1.2.5. Szadobarokk extrémforma	
(Lucio Fulci: La paura nella città dei morti viventi, 1980).....	75
1.2.6. Zombirománcok	
Jean Rollin: Zombik tava, 1982	93
1.2.7. Brian Yuzna: Return of the Living Dead III., 1993	98
1.2.8. A zombi jövője	
(Remake-ek és paródiák).....	103
1.2.8.1. Buja zombik búja	
(Peter Jackson: Hullajó, 1992).....	103

1.2.8.2. Dawn of the Dead-remake (Zack Snyder: Holtak hajnala, 2004.).....	112
1.2.8.3. Dawn of the Dead-paródia (Edgar Wright: Shaun of the Dead, 2004).....	115
1.2.8.4. A tinédzser „trash”, mint erotikus bohózat (Mathias Dinter: A tinizombik visszatérnek, 2004).....	118
1.2.9. Eszkatológia és felszabadításelmélet (George A. Romero: Holtak földje, 2005).....	119
1.3. A vámpírfilm	125
1.3.1. A vámpír helye a rémek között	125
1.3.2. A nagyság születése a parazitizmus szelleméből	127
1.3.3. A hatalom kéje.....	129
1.3.3.1. A vámpírizmus mint politika	129
1.3.3.2. A zsarnok mint örök csecsemő (Preödipális korrupció)	133
1.3.3.3. Ödipális szublimáció.....	136
1.3.3.4. Elérhetetlen béke, kielégíthetlenség, perverzió	139
1.3.4. A kéj hatalma. A démoni csábító mint erotikus beavató.....	140
1.3.5. A vámpírcsók esztétikája.....	143
1.3.6. Don Juan mint kőszívű vendég	144
1.3.7. A vissza nem csókoló száj mitológiája.....	147
1.3.8. Vagina dentata	148
1.3.9. A vér jelentése	149
1.3.10. A tej a vérben.....	150
1.3.11. Terméketlen kéz	152
1.3.12. A vámpír alakváltása	152
1.3.12.1. A szexpolitikától a biopolitikáig.....	152
1.3.12.2. A szenvedély joga és a vámpír	155
1.3.12.3. A betegség metaforája	159
1.3.12.4. Másodfokú keveréklények	161
1.3.12.5. New-age-obszkurantizmus az új vámpírfilmben	162
1.4. Vámpír-szemináriumok	165
1.4.1. Friedrich Wilhelm Murnau: Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922	165
1.4.2. Tod Browning: Dracula (1931)	174
1.4.3. Terence Fisher: Horror of Dracula (1958)	182
1.4.4. Terence Fisher: Dracula: Prince of Darkness (1965).....	189
1.4.5. A szerelmi élet pszichológiája a vámpírfilmben (Freddie Francis: Dracula Has Risen From the Grave, 1968)	194
1.4.6. A nő mint szerelmi beavató (John Hough: Twins of Evil, 1971).....	199
1.4.7. A szüzesztétikum termékenység- és halálistennői komponense Mario Bava: La maschera del demonio (1960).....	203

1.4.8. A leszbikus szexvampírfilm kezdetei Jimmy Sangster: Lust For a Vampire (1971)	208
1.4.9. A szexvampírfilm francia formája (Jean Rollin: The Living Dead Girl, 1982)	219
1.4.10. Nemi jegyek permutációja a posztklasszikus vámpírfilmekben	
1.4.10.1 A nő mint erotikus ragadozó (F.J.Gottlieb: Lady Dracula, 1975)	226
1.4.10.2. A nő mint magányos vadász (John Landis: The Innocent Blood, 1992)	229
1.4.11. A vámpírfilm újabb formái	234
1.4.11.1. Stephen Norrington: Penge (1998)	234
1.4.11.2. A vámpír amerikanizálódása és az amerikanizmus mexikanizálódása (Robert Rodriguez: Alkonyattól pirkadatig, 1996)	240
1.4.11.3. A bandaháborúktól a faji- és vallásháborús tematikáig (Carpenter: Vámpírok, 1998)	243
1.4.11.4. A beavatás mint nívóleszállítás (Wes Craven: Vámpír Brooklynban, 1995)	245
1.4.11.5. A vámpír dekadenciája (Neil Jordan: Interjú a vámpírral, 1994)	246
1.5. A múmia mozimitológiája (Karl Freund: The Mummy című filmje és következményei)	253
1.5.1. Az imádat terrorja	253
1.5.2. A férfi ébredése	255
1.5.3. A nő ébredése	257
1.5.4. Keserű és boldog szerelem	258
1.6. Múmia-szemináriumok	262
1.6.1. Terence Fisher: The Mummy (1959)	262
1.6.2. Michael Carreras: The Curse of the Mummy's Tomb (1964)	271
1.6.3. Stephen Sommers: The Mummy (1999)	274
1.6.4. Stephen Sommers: The Mummy Returns (2001)	280
1.7. Ördög és pokol	
(A rémtől a rémvilágig)	285
1.7.1. A sátán mint csábító	285
1.7.2. A sátán mint modern csábító	289
1.7.3. Kísértés és vágyteljesítés	293
1.7.4. A pokol mint hely és a gonosz mint világ	295
1.7.5. A pokol seregei	299
1.7.6. A politika felfedezője	301
1.7.7. A hajlam és fogékonyság kérdése	307
1.7.8. A csábító: a pokol ügynöke	310
1.7.9. A pokol mint hálózat és kötelék	312
1.7.10. A pokol kapukulcsa	316
1.7.11. A pokol mint labirintus	321

1.7.12. Hamlet kisasszony	322
1.7.13. A könyv mint varázskönyv (A teremtés és rombolás lingvisztikája)	324
1.7.14. A megváltás könyve (Az értelmezés mint distanciateremtés)	326
1.7.15. Könyv, film : pokolról pokolra.....	328
1.8. Pokol-szemináriumok	330
1.8.1. Sam Raimi: Gonosz halott 1. (1981).....	330
1.8.2. Sam Raimi: Gonosz halott 2. (1987).....	343
1.8.3. Sam Raimi: A sötétség serege (1992).....	346
1.9. A boszorkányfilm.....	350
1.9.1. A boszorkány státusza	350
1.9.2. A kultúra mint boszorkányság.....	354
1.9.3. A hipnotikus terror. A társadalom mint boszorkányság	357
1.9.4. Boszorkányi jogok szerződése	359
1.10. Boszorkány-szemináriumok	364
1.10.1. A vámpírfilm és a boszorkányfilm határán (Dreyer: A vámpír, 1932).....	364
1.10.2. A démon felidézése (Jacques Tourneur: Curse of the Demon, 1957).....	367
1.10.3. Megszállottság és ördögűzés (William Friedkin: The Exorcist, 1973)	369
1.10.4. Anyadeficit és szűzapa (John Boorman: Exorcist 2. /1977/)	376
1.10.5. Antikrisztus: a boszorkánymester és az ördög között (Richard Donner: Ómen /1976/).....	383
1.10.6. Don Taylor: Ómen 2.: Damien (1978).....	387
1.10.7. Graham Baker: Ómen 3. – Végső leszámolás (1981)	391
1.10.8. A szent mint jó boszorkány (Michael Winner: The Sentinel, 1977)	394
1.11. A kísértetfilm (A kísértetház horrorjától a szellemkomédiáig)	397
1.11.1. A lélek keresése	397
1.11.2. A lélek mint egészség; a lelkiesség maga a lelki egészség	398
1.11.3. A (helyét) kereső lélek.....	399
1.11.4. Ördögi és angyali kísértetek	400
1.12. Kísértet-szemináriumok.....	403
1.12.1. A kísértet pauperizálódása (Tobe Hooper: Poltergeist, 1982).....	403
1.12.2. A Ringu-éra kísértetei	408
1.12.3. Kísértet és őrangyal	417
1.12.3.1. A jó kísértet mint botcsinálta őrangyal (Norman Z. McLeod: Topper, 1937).....	417

1.12.3.2. A jó kísértet mint ideál (Joseph L. Mankiewicz: The Ghost and Mrs. Muir, 1947).....	418
1.12.3.3. Az angyalok jelzésadó viselkedése és a kísértet kommunikációs problémái (Jerry Zucker: Ghost, 1980).....	422
1.12.4. Gyászmunka és kísértetmunka (M. Night Shyamalan: Hatodik érzék, 1999).....	425
1.12.5. Az anti-ödipális tragédia (Alejandro Amenábar: Más világ, 2001).....	428
1.13. A kísértetrománc alapjai	431
1.14. A Chinese Ghost Story – szemináriumok.....	436
1.14.1. Kínai kísértettörténet 1.	436
1.14.2. Kínai kísértettörténet 2.	449
1.14.3. Kínai kísértettörténet 3.	454
1.15. Álomfilm Az álomgyártól a rémálom-gyárig (Rémálom az Elm utcában)	461