

Király Jenő

A film szimbolikája

A fantasztikus film
formái

II/2

Király Jenő *A film szimbolikája II/2*

A film szimbolikája
A fantasztikus film formái

Király Jenő

A film szimbolikája

MÁSODIK KÖTET

A fantasztikus film formái

2. 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 2. rész

ISBN 978-963-9821-21-7

Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék

Magyar Televízió Zrt.

Kaposvár – Budapest, 2010.

Tipográfia és nyomdai előkészítés: Krébecz József ASSA Kft.

PROTOMARK Kft.

1.16. A prométheuszi lázadás mitológiája

(A szentimentális monstrum rekonstrukciója)

1.16.1. A szentimentális monstrum fogalma

A filmmonstrumokról szóló vulgáris képeskönyvek, és a teoretikus szakművek is, többnyire az összes szörnyeket tárgyalják, néha ezen túl is tágítva a monstrum fogalmát, a beteges alakulatokat is ide sorolva, olykor a testi torzulásokat (pl. *Freaks*), máskor a lelkieket is (mint a *Halloween* sorozatgyilkosa). Másrészt, és ezzel ellentétben, a horrorfilmekről folyó laikus beszédben a monstrum szó többnyire a Boris Karloff által megformált szörnyre és ennek leszármazottaira utal, a nehézkes és gyámoltalan, gyilkos óriásokra. A következőkben ezért jelzők segítségével kell vizsgálni kívánt tárgyunkat pontosan behatárolni. A szentimentális monstrum, vagy romantikus szörny, vagy az ikerrém: a Karloff-figura leszármazottainak galériája sajátos problematikát ad hozzá az eddigiekhez, az ártatlan rombolóké, a szenvedést okozó szenvedőké, szörny-szenvedéstörténeteket. (Ikerrémről azért beszélünk, mert e figura elválaszthatatlan kapcsolatban van az örült tudóssal.) Romantikus monstrumnak azért nevezhetjük, mert Hugo hőseinek rokona (A párizsi Notre Dame, Izlandi Han, A nevető ember). Szentimentális monstrumról is beszélhetünk, mert hősünk reménytelenül vágyik, lázongva követel, magányban él és pusztító-önpusztító lényét katasztrófa várja, mint a szentimentális regények hőseit. Nagy a kísértés, hogy az elterjedt terminológiával szemben e lény számára foglaljuk le a monstrum szót, s az élőhalál monstrumait a démon szó segítségével állítsuk szembe a szentimentális monstrum kallódó és emberi sorsával. A romantikus óriás a becsapott erő, a cserben hagyott életvágy hőse, a szépségre rá nem talált élet erjedésének kifejezője. A szépségben meg nem állapodott és be nem teljesült élet obszcén és pazarló erő, mely nem virágzásra, hanem burjánzásra rendeltetett. De a virágkorok szerencsés idői ritkák, s ezért az élet a rútra építi és belőle vezeti le a szépet. A szép, a rút kísérete nélkül, elveszti vonzását, erotikáját, s megfagy, frigid és álszent dekorativitássá merevül. Ezért mondja Sartre, hogy a formátlan testrészek a legerotikusabbak: itt jelzi a test, hogy azért anyag is, nemcsak forma. Minden élet őrzi monstruózus eredetei emlékét.

A monstrumtörténetek sajátos módon jellemzik szép és jó kapcsolatát: a jóságot elcsábított-ságként mutatják be; aki nem tud elcsábítani, hogy jók legyünk hozzá, arra negatívan reagálunk, legjobb esetben közönyösen. A – kezdeti, a szokásos, az elterjedt – jóság tehát esztétikai elvárásolság eredménye: egyáltalán nem az érett vagy igazi jóság. A monstrum az, aki nem kapott elég jóságot: ezért nem tudja nyújtani, mert nem tapasztalhatta meg, nem sajátíthatta el.

Az élőhalál műfajaiban főleg olyan szorongásokkal találkozunk, amelyek a másvalakire utalnak, a partnerre, aki egyszerre elérhetetlenül idegenné válik, és mégis ural, hipnotizál. Az élőhalál mitológiájában a vég megelőzi a kezdetet, az örökkévalóság a pillanatot, az egész a részt, a sors a szabadságot. Az én magába omlik, már mielőtt elbotlanék. Nincs szükség itt a bukáshoz a tévelygésre, mert a démoni tökély is több mint halálra ítélt, mert az ítélet megelőzi a létet, ő annak alapító aktusa. A halál mindig már megvolt, a cselekmény előfeltételeképp, míg a szentimentális monstrum kioldalog a világba és kudarcaiba hal bele. A szentimentális monstrum az én nevelődési problémáinak elemi konfliktusait idézi fel.

A monstrum – romantikus-szenimentális monstrumként – felékesített a lelki szenvedés variációinak teljes kelléktárával. Az élőhalottakat a mad scientist monstumaival szembeállítva az előbbiekre gondolva démoni monstumról és az utóbbiakat jellemezve varázstalanított monstumról is beszélhetünk, mert az utóbbiakkal kezdődik, a horroron belül, a sci-fi-mitológia felé vezető lehetőségek kidolgozása. A horrorban két olvasata van a rémnak. Jelentheti a tudós az ént és a rém az általa felszabadított, de nem uralt másikat, de jelentheti a rém is az ént, s a tudós a partnert, aki nem érti őt eléggé. Felnőtt-lelkünk Frankensteinrel, gyermek-lelkünk a rémmel azonosul: az utóbbival való kapcsolatunk így módon természetesen eredendőbb és mélyebb. A *Szárnyas fejvadász* sci-fi-mitológiájában ezzel szemben a mad scientist leszármazottja már maga az Isten technokrata és bürokrata karikatúrája, és – vele szemben – a monstrum oldalán fogalmazódik meg az emberi szituáció minden panaszja és problematikája. A horrorban a mad scientist a tökélyre jogosulatlanul törekvő ember tragikus gögjét képviselte, a sci-fiben ezzel szemben a mad scientist ellen lázadó műember a tökélyről cinikusan lemondó Isten világokat barkácsoló, balkáni slendriánságát vádolja.

Az élőhalál mitológiája a létvágy kudarcélményeiről beszélt, s most újra ott vagyunk, ahol az előbb. A kettősség, a meg hasonlítás esztétikája ugyanabból a léthiányból fakad, mint az engesztelhetetlen életgyűlöleté. Miért kettőződik meg a reménytelen kezdet, a haragvó indulás problematikája? Miért ölti magára mindkét esetben a lehetetlen lehetőség s a tehetetlen tehetség jelmezeit, miért álmódja meg defektes torzképeit az ébredő, de mintegy még csak a mély álmokból éberebb álmokba ébredő fantázia? A párhuzam kimerítő elemzése csábító feladat lehetne. A suta, romboló rém és a mad scientist viszonyának az előbbi, ősből képzetkörben megfelel a zombi és a varázsló vagy a vámpírszolgaként is megjelenő zombi és a vámpír, illetve a rab kísértet és a főördög viszonya. A boszorkányfilm, a kísértetfilm és a pokolfilm felidézi a holtakat, míg a mad scientist kézművesi módszerekkel és sebészi technikával eszkábálja össze őket, hogy életre keltse a holt anyagot (nem a személyt).

Mindig minden újra kezdődik, de más szinten, magasabb körön. A hősmitológia hőse, a történelmi-mitológiai film honfoglalója, a barbárfilm hadvezére, az egzotikus kalandfilm felfedezője vagy az orvosmelodráma nagy professzora, mint a hivatás rabja, a magánélet és az életművészet porondjain épp olyan tehetetlen és gyámoltalan mind, mint a horrorfilm monstuma. Az egy-egy szférát zseniálisan uraló hősök a köznapi ember triviális univerzalizálásához mérten számtalan életszférában alulfejlettnak mutatkoznak, ami hol tragikus, hol komikus konfliktusok forrása. Az Isten titánként, a hős a mad scientist monstrumaként, a lenni nem tudás nagy antihőseként lép be a köznapi életbe. A populáris mitológia, más műfajok hős-problematikájában, számtalan módon visszhangozza majd ennek a romantikus magánynak és szenimentális vádnak, az erő magányának emlékét.

Az élőhalál mitológiájában elvilágiasodott ősi mágikus képzetek segítségül hívásával mesélték el a lenni nem tudás történetét. Ott a démoni világ tör be a polgáriba, míg a szenimentális monstrum történetében a polgári élet kacérkodik az ismeretlen nagysággal. A mad scientist monstuma elvesztette isteni-túlvilági örökségét, amit az élőhalottnak még nem kellett nélkülöznie. Az élőhalottnak saját világa van, az ég előtti föld, a hajnal előtti éjszaka, a magasságokat megelőző mélység, a fél világ az övé. S ahogyan a bonyodalom megelőzi a happy endet, úgy előzi meg a sötétség a fényt, s ha felmegy a nap, s kezdődik az élet, a vámpírfilmnek vége lesz. A sötétség tehát meg kell hogy előzze a fényt, ahogyan a cselekmény a megoldást: a fordítottja feleslegessé tenné a mesét, az eredendő megoldásból nem

lenne kiút. A mad scientist világában nem az eredeti sötétség, nem az ősjogú iszonyat lép fel felforgatóként, itt a borzalom a világot lenni nem hagyó ambícióból, az önnön békéjét sem lelő felforgató szellemből, az újjazdag problematikus erkölcsénél és ízlésénél nem kevésbé problematikus szellemi újjazdag izgágaságából és túlfűtöttségéből, a felvilágosodás dogmatikus obskurantizmusából, a naiv léttel ugyancsak naiv, azaz fontoskodó módon szakító kultúra naivításából, másodlagos primitívizmusából fakad. A mad scientist hisztérikus szomorú-játékaiban a tudás örülete és a technika hatalomvágya okozza a katasztrófát. Nem az életrendeket születni sem hagyó eredeti és alapvető rendetlenség, hanem a bevált életrendeket felborító új létredek erőszakos víziói veszélyeztetnek. A mad scientist mitológiájában a rém leveti mítikus-isteni örökségét, elveszíti démoni konnotációit, már nem azt képviseli, ami az emberben örökre elátkozott. A mad scientist által teremtetten mivolta a monstrumot közelebb hozza a prózához. Ebben az újabb élményekből fakadt horrortípusban a rém az ember emancipálatlanságát képviseli, lényének ama összetevőjét, amely ki van zárva a kultúrából (mint a frankenstein-i rém) vagy kajánul és gonoszul lázad ellene (mint Mr. Hyde). A halál legyőzése a tudományos és technikai, az emancipálatlan lény lázadása a szociális utópiák felé mutat. A horror hígul, amennyiben a sci-fi felé vezető átmenetek nyílnak, s a további lehetőségeiket a sci-fiben kiélő képzetek formálódnak képzeletvilágában. A horror hígulása a fantasztikum motiválási törekvéseiben nyilvánul meg, a gáttalan és szabad képzelet alkudni kezd a tudásrendszerekkel, elismeri fennhatóságukat, amennyiben motivációs feladatokkal bízza meg őket. A fantázia helyezkedik a gondolkodás, s nem a gondolkodás a fantázia fennhatósága alá. A bukott istenekből rémeket fabrikáló élőhalotti műfajokból kilépve a horror elkezd felfedezni, felmérni a normalitást, a köznapiságot, a prózát, a banalitást és az idillt, ezeket egyelőre messzemenően azonosítva egymással. A próza felfedezése éppolyan ambivalenciát ébreszt a fantáziában, mint a rémek felfedezése a gondolkodásban. Az új monstrum egyszer (a *Frankenstein*-filmekben) vágják a prózára, máskor (a *Jekyll/Hyde*-filmekben) rontópáli megátalkodottsággal felforgatja azt.

Az élőhalott démonikus kártevővé lecsúszott túlvilági lény, még bukott mivoltában is a rettenetes szentség fenségével bíró isteni alak. Vele szembeállítva a frankenstein-i monstrum egy hozzá nem illő világba kiűzetett, ezért aránytalan és össze nem illő nagyság. A borzalmas úgy is értelmezhető, mint a prózába kiűzetett fenséges, akinek itt nincs módja kiélni magát. Míg a fantasztikus alak az új mítoszkörben elveszítette eredeti isteni mivoltát, helyett itt a monstrum társa, teremtetten, az örült tudós ápol isteni ambíciókat. Az élőhalál horrorjában lecsúszott istenségek, riogató rémmé lett túlvilági alakok állnak a fantasztikus iszonyat középpontjában, a mad scientist horrorjában az ambiciózus ember a pseudo-démon, s a technika az új, mechanikus, elvtelen démonia, a nem élőhalotti, hanem tisztán halott démonia. A technika, mely lehozza a mindenhatóságot a földre, s mindent felforgató, korlátolt-partikuláris érdekeknek alávetett, s mindannyiunkat ezeknek alávető hatalomként értelmezi, nem más, mint prózái démonia. A rém csak borzalmas, de a technika, mely szülte, maga az iszonyat. A rémet legyőzik, de a technika gonoszpotenciálja végtelen. Itt nem a lecsúszott isten a monstrum, s nem a lecsúszott túlvilág a fantasztikum, most a feltörekvő ember szabadítja fel az iszonyat fantasztikumát, mely nem a túlvilág utóképe, hanem a jövő előképe. Mindez a sci-fi felé mutat, de sokkal kritikusabb a sci-finél, mely táplálkozik mindebből, de szívesen bedolgozza egy szelídített jövőképebe. Vagy ha nehéz lenne jobb jövőt hazudni, akkor azt hazudja, hogy elhárítható jövő az a pusztulás, ami már rég megvalósult. A sci-fi, az apo-

kaliptikus és az apologetikus technikakép között egyensúlyozva, ritkán közelíti meg a frankenstein mitológia eredeti erejét, mely a maga részéről megközelítette a faustit.

A frankenstein mitológia nem apologetikus, s mégsem deprimáló. Ama nagy pillanatokhoz tartozik, amelyekben a film megújítja az emberiség összmitológiáját, ahol a filmek túllépnek az irodalmi eredetin, s szakadatlan további ihletforrásként szolgáló képeket vésnek bele az emberiség emlékezetébe. Olyan képzeteket dolgoznak ki, amelyek áthatják a köznap kommunikációt, s azok fantáziájában is élnek, akik kultúrájához e filmek nem taroznak hozzá. Olyan kultúrkincs ez, melynek hatékonysága nem ismer határt, s mely elől nem menekülhetünk.

A kezdet lehetetlenségének s a lenni (és nem lenni) nem tudás kínjainak másik oldala az örök kezdet titáni szépsége, egy örökké vajúdó világ, amelynek hősei, mert önmagukat nem tudják megszűlni, kínjukban folyton szülnek, mindig alkotnak valamit, s ha rémeket is, mindig újat. Üdítő világukra nem ült még rá egy győztes istengeneráció, a végleges formák harmonikus rendszere, az előírás, a parancs uralmával és a vonalasság unalmával. A kamasz néző a horrorban éli meg a fenség szabad formáit, amelyek nincsenek alávetve a szépség igényeinek. A horror iránti kamasz-szerelem nem a szépség ellen, csak a szépség uralma ellen lázad. Nem a szépség, csak a korlátozó és előírt szépség, a halott szépség ellen. A rút csalogató ingereinek horrorja azért kell, hogy virágozzék, hogy ne a szépség váljék horrorrá, élőhalállá.

Csak a konszolidálatlan nagy, vad, vak fenség teljes. A matematika vagy az etika által újradefiniált, átszellemített fenség ettől nagyon messze van. Az eredeti fenség iránt Hegelnek több érzéke volt, mint Kantnak. Csak a katasztrófa, kockázat, veszély, törés és szakítás hoz ki belőlünk radikálisan újat, készíti alkotó önújrateremtésre a lényeket. A járt utak előírt menetrendje, az ismétlődő napok biztonságos rutinja a legnagyobb lenni nem hagyó. A Frankenstein báró és Dr. Jekyll professzor istentelen és pogány hübrisze fölött törvényt ülő nyárspolgárok, a felnőttesség és kvalifikáció dicsőségét élvező botrányozók és törvénykezők, azok, akiké a világ, talán sokkal kevésbé létezők, mint az örült mad scientist vagy a debil rém. Az embert ugyanis azért kínozza a végtelenség akarása, a vágy, mert az ember végtelen lehetőségek foglalatja, nem a véges öndefinícióban, hanem a végtelen önkreációban van igazán magánál. A horror a rettenetes fenség diadalünnepe, amelyet úgy él meg az ifjú fanatikus, mint az elevenség forrásaihoz tett zarándokutat. Az ismétlés és a próza bűneit jóvá tevő vezeklés a teremtés forrásainak háborgó mélységéhez vezet vissza a fantáziát. A lenni nem tudás egész mitológiája, eredeti olvasatát, az élőhalál és az iszonyat mitológiájának örökségét is tovább ápolva, szert tesz egy új, második, prométheuszi olvasatra. A két olvasat konfliktusa artikulálja a deprimáló iszonyat és a lázító borzalom különbségét.

1.16.2. Az átmeneti lény

A horrorfilm fantasztikus monstrumát átmeneti lényként szokás jellemezni. A horrorfilm néha ingadozó műfajneve csak így kap szilárd körvonalat: olyan műfaj, mely a fantasztikus szörnyre alapozza a cselekményt. Ez a lény testesíti meg, foglalja össze a fantasztikus borzalmat, hajtja előre a két kategória kölcsönös felfokozásának spirálját, mely a horrorfilm specifikuma. A monstrum, a fantasztikus rém azért átmeneti lény, mert két egymást kizáró terület meghatározásait birtokolja, egymást kizáró világokba tartozik, élő és halott, ember és gép, ember és állat, ember és növény.

Mindkét világból kizárja az, amit a másiktól tartalmaz, mindkét világnak túl sok az, amit ismertetőjegyekben nyújt, egyik világ sem viseli el azt a többletet, ami a másiktól való. Így a lény átmenetisége nem azt jelenti, hogy közvetítő tulajdonságokkal bírna, amelyek összebékítenék a két idegen szférát, és átjárhatóvá tennék az addig átjárhatatlan határokat, a kizáró viszonyt megkérdőjelezve, s az ellentétet pusztá különbséggé változtatva. Ez is egy lehetséges stratégia, de ez a fantasy vívmánya, s onnan megy tovább a sci-fi és a science fantasy világába: nincsenek ellentétek, csak különbségek. Az ellentétek logikája a fantasy szelleme, a rajongás szelleme szerint csak félreértés, illúzió. Azaz: a dezillúzió, mely a határok és ellentétek felismerésén és a velük való megbékélésen alapul, csak illúzió, mentség, tehermentesítő kényelmi rendelkezése a kifáradt vagy a világot önzően behatároló szellemnek, hogy a nagy környezetet prédává nyilváníthassa, s ne kelljen gondolnia a nagyvilágra és belegondolni a jövőbe.

Az átmeneti lényt másrészt hibridnek nevezik. A nem közvetítő, a szétválasztó átmenetiség sajátossága a csúnyaság, mely a keveréklény hibriditásának kifejezése. A csúnyaság a negativitás pozitív kifejezése, az alkalmatlanság, a formátlanság, a funkcióját nem találó burjánzás megnyilatkozása. Az alkalmatlanság, képtelenség, iránytalanság, otthontalanság, a tárggyal a munkában és a társsal a kommunikációban egyesülni képtelenség a formák túlságaként, túlgazdagságaként, keveredéseként nyilatkozik meg a rémben. A fantasztikus világ fegyelmetlen, túlsorduló, túlburjánzó jellegét Hegel elemezte kimerítően. A végtelen sok és a végtelen kevés, a végtelen részegsége és a véges végső nyomora közötti kapcsolatok kutatása megfelelt a dialektikus gondolkozás ambícióinak.

Mindkét igénybe vett szféra logikája, természetrajza és szemantikai használati szabálykészlete az ellentett szféra törvényének beavatkozása által sérül. Ily módon mindkét szféra befolyásolja a lényt, de egyik sem fogadja be. Mindkettő kitaszítja, miközben üldözi. Egyik sem bocsátja be, miközben szabadulni sem engedi. A hibrid lény ezért nem lehet lazítója és átmeneti területté változtatója a szférák határainak, hanem megerősítője, s nem a tett, az ugrás felfedezője, aki átlépne a megnyíló szakadékokon. A határ nem a határátlépés felfedezésére ösztönzi őt, amely határátlépés új helyzet elé állítaná az egymásnak ellenálló szférákat. Ellenkezőleg, a lényt elnyeli a határ, az egymásnak vetemedő princípiumok fennhatósága alá tartozó területek határán kiterjedés nélküli birodalom keletkezik, mely fosztogatni kezdi a definiált, önazonos birodalmakat. A különbség megtámadja a különbözőket. Valami megjelenik a határon, beékelődik a határolt rendek közé, s ez az elv magát nyilvánítja átfogóvá, és a szembenálló, elkülönült identitásokat kivételé. A hibridforma az a gyomor, mely megtámadja, és el akarja nyelni a tiszta formákat. Nem arról van szó, hogy végtelen átmenetek nyílnának, hogy kezdetek egymásnak, mindig tovább vezessenek. Nem egy határokat nem ismerő, kimeríthetetlenül gazdag és mindig újat nyújtó, befogadó világ kontinuum végtelensége üdvözl. Ellenkezőleg, arról van szó, hogy a befogadó és lakható világok közötti határ tágul világgá, mely a lakhatóság valamely, s annak alternatív formáját egyaránt tagadja. E világgá táguló határ olyan világ, amelyben minden mindig határokból ütközik, minden összetevő vitatja a maga szomszédját, a viszony maga a gátlás, az érintkezés maga a rombolás. Ilyen módon értendő a diszkontinuitás kontinuitása, melyben minden csak önnön bukásaként létezhet, minden a maga létképtelenségében és az egész közeg életelenségében fuldokolva. A kontinuum világban egymást igenlő elvek fonódnának össze és erősítenék egymást. A különbség-centrikus rossz végtelenségben egymást tagadó elvek nem szabadulhatnak egymástól.

A hibrid lény, akiben az egymást megzavaró két világ ellenkező tulajdonságai zavarják egymás beteljesülését és megbélyegzik a lényt, a többlet által a dupla alulteljesítés, meg nem felelés viszonyába kerül mindkét szférával. Ennek következménye a dupla tagadás, a sehová sem tartozás, a kivetettség. A hibrid lény az átkozott, a száműzetett, a kitagadott. Idegensége a totalitás ellenségességének kifejezése; a hibrid lényt minden más lény teljességgel elfogadhatatlannak érzi, nincs helye a nap alatt, nincs létjogosultsága, igazsága és igazolása. Minden kísérlete, hogy akárcsak elviselje, vagy éppen igazolja magát, hadüzenet az egyéb világnak, amelyet úgy rendezett be a sors, hogy neki ne maradjon benne helye. Lázadása ezért sokkal nagyobb, mint a hősöké, akik nonkonformisták ugyan, de helycsinálók, újradefiniálják a viszonyokat, hogy helyet csináljanak maguknak (népüknek, létstílusuknak, szükségleteiknek) a világban.

A homogén lényeket könnyű meghatározni, s a meghatározás után jövünk rá, hogy minden meghatározás egyben tagadás, amely az ellentétet kiutasítja az alapított zónából, így adva meg annak határai által biztosított formáját. A fantasztikum hibrid réme ellenben a tagadásból indul ki, a differencia a közepe, s az ezen keresztül reá háruló, ennek vonzataként fellépő meghatározás a szenvedő lázongás. Lénye nyugtalanító diszharmoníája reá uszítja a harmóniákat. A differencia, mely lényének közepe, valójában indifferenssé teszi, hiszen lényre lényében összeomlanak az egyébként egymást kizáró formák, éppen a határolt és ezáltal alkalmas világ magába omlása teszi ki ezt a szenvedő és szenvedést okozó, felháborító és magában is háborgó lényeket.

A dupla alulteljesítés, a dupla tagadás, a sehová sem tartozás, a kivetettség a lény önvonatozását is megtámadja. A két ellentétes princípium a lényben magában is üldözi és tagadja egymást. Nem jön létre belőlük valami harmadik, nincs szintézis, növekedés és megnyugvás.

Az idegenség határt von: az idegen más néphez, más csoporthoz (más hivatású, érdekű, érdeklődésű, társadalmi helyzetű vagy kultúrájú szociális alakzathoz) tartozik, vagy más nemű, s ez azért külön eset, mert itt gondoskodik a természet arról, hogy az idegenség ambivalenciáját ne csak taszítóerőnek tekintsük, kénytelenek legyünk vonzerőként felismerni. Az idegenség alapfogalma azonban: a „családon kívüli”, melyhez képest minden más variáns levezetett, egy más nép is csak addig lehet igazában idegen, amíg a családom a népem és a népem a családom, s amíg ez nem pusztá metafora, hanem a családok markáns szociokulturális összenövése a szapora halmazok nemi permutációiban. Valahol mindig fellép az idegenség, mint kintiség, határon túliság, mint a viszonyok mértéktelensége, mint a személyiség cselekvéstere akciórádiuszának olyan növelése, ahol az új viszonyok már nem segítenek, nem növelik a biztonságot, hanem megesznek, nem hagynak időt magunkra, teherré válnak, ahol a viszonyrendszerek tágulásának mértéktelensége az erkölcs hőhalálához vezet. Az, akiben az adott létforma az idegenséget megpillantja, az összes többi képviselője, az önfenntartásukba bele nem kalkulált mindenségé, a felesleges végtelené. A létező haragra gerjed a lét iránt. A kisvilág a nagyvilág iránt. Az egység a különbség iránt. Az önmagának elég békéjét azonban a végtelen különbségek láthatára az önelégültség hübrisze gyanújába keveri. A monstrum, aki nem annyira földrajzi, sokkal inkább ontológiai messzeségekből jön, valóban rossz híreket hoz. Az, ami a monstrumban rémít, az idegenség túlsága, az abszolútságnak a heterogenitás gyanújába keveredése, mely mint a végtelen differenciák indifferens kiterjedésének ijesztő sivataga jelenik meg hirtelen. Az egész otthontalan idegenségének vándora a rém, melynek pusztá megjelenése feldúlja a homogenitásba és identitásba bezárkózott lelki békét. A nem-idegenség pont- és pillanatszerű, csak az idegenség végtelen. Így

azonban a belső végtelen felfedezése is a belső idegenség felfedezésével kezdődik: ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel! Minél tágasabb, annál labilisabb; minél gazdagabb, annál robbanékonyabb. Hogyan is lehetne nem-rettenetes és nem széteső a természet közönye által áthatott egész? Lehet-e valami, ami ennek a labilis és robbanékony teljességnek a befoghatatlan, végtelen elkülönöződésekre való hajlamát kevésbé illeti meg, mint azt „egész” szó? Ilyen törekény az egész? Ilyen bomlással és katasztrófával fenyegető hatalom? Akkor viszont csak a rész, a töredék lehetne egész! A monstrum üzenete megtámadja gondolkodásunkat, fogalmaink rendszerének alapjait ássa alá. Megjelenése minden tartóst és identitust, szépen formáltat, s közösen elfogadott, konszenzuális alakulatot ábrándnak minősít. Mindaz, amit rémálomnak hittünk, a horrorban egyszerre felráz a valóságnak nevezett giccses álomból, szendergéséből, korlátoeltságból. A horrorban a konszenzuális valóság a rózsaszínű giccs alelete, és csak a szennynek van igazi léte, a botránynak. Az átmeneti lényben a határon túliság rettenetes üzenete, a határtalan iszonyata belsővé válik, ezáltal megkerülhetetlenné. A belső egység lehetetlensége a létalapító princípium, melyből az együttlétnek, mint kibékíthetetlen és elfajuló viszonynak a képe következik. Megkerülhetetlen a konfliktus és lehetetlen a bezárkózó homogenitás.

A mesék eredeti mélysége olyan nagy, szinte romolhatatlan, hogy még a zavarosban halászó pénzéhes kultúripar piszkos tükrén is mindig áttetszik. A XX. században végig érvényesült egy lelkiileg egészségtelen tendencia: minden nemzedéket még egy kicsit előbb, kíméletlenebbül és korábban igyekezett gleichschaltolni a társadalom, mely csak a racionális ravaszságot engedte fejlődni, s elkorcsosította az érzelmet és a fantáziát, de eddig még egy nemzedéket sem tudott olyan korán felkapcsolni az uralkodó gondolkodás hálózatára, hogy meg ne fertőzték volna a mesék. Az átmeneti lény fellépésekor az az alap válik problémává, mely addig az összes többi problémák problematizálást nem tűrő alapja volt. Ezáltal azonban az összes többi problémák szinte komikus szint nyernek. Az átmeneti lény paradox logikája a létprobléma vulgáris-primitív, eredeti-mesés artikulációja.

A fantasztikum a monstrum által tör be az egész esetlegességét hangsúlyozó, sőt valószínűségét kétségbe vonó erővel a prózába. De az egész valószínűségének kétségbe vonásával nem az egész valóságosságát vonja kétségbe, hanem a valóság valószínűtlenségét hangsúlyozza. Valószínűségi érzékünk csődjét jelzi, amely akkor következik be, ha elhagyja a megszokott, áttekinthető, belakott, idomított világot (vagy az őt): a fantasztikumnak a monstrum általi betörése úgy jelenik meg, mint a lét titkának megjelenése a létezők között. A fantasztikum vulgáris ontológia, a kaland pedig vulgáris etika. A monstrum olyan dolog – és ezzel nyer értelmet sokszoros kitaszítottága, kiátkoztatása és száműzetése – amely nem más dolgokra utal, hanem a saját léteire és a lét sajátosságára. Nem a felhasználás funkcionális összefüggésére, hanem annak provokatívan felfoghatatlan abszurdítására, hogy valami egyáltalán van. A monstrum a problémává vált lét, a lét, amennyiben nem álcázza a maga eredeti és alapvető, igazolhatatlan problematikuságát. A monstrum olyan lét, amely nem tud létezővé válni, csak vajúdik. Nem tud világgá válni, megreked a világ-lét küszöbén. Nem tud tovább lépni az őseredeti felbukkanás megrázkódtatásából a kibontakozást hordozó történetekbe. Az ősfelbukkanás, a történet, mely nem tud történetté válni, elnyeli a történeteket: csak katasztrófa.

A racionális nyelv a létezők viszonyainak, tulajdonságaik kölcsönhatásainak kalkulációját szolgálja, a megfigyelő és felhasználó önzésnek a környezetben való hódító berendezkedése érdekében. Abban a pillanatban, ha a nyelv és a képzeletvilág nem a létezők hasznos

viszonyait kutatja, hanem a lét értelmét kezdi keresni, átrendeződik. Azzal, hogy a fantasztikum betör a szövegbe, a szöveg kitör a prózai világ reprodukciójának perspektívájából, melyet a kaland is csak színesíteni képes, de nem alapvetően felrúgni a minden dolgokra való elfogulatlan rákérdkezés érdekében. A monstrum a túlhabzó rendetlenség küldötte, a rút, az undorító, a rettenetes, a fantasztikus és fenséges esztétikai minőségek szövetsége a meztelen egyszerűségére vetkőztetett lét megjelenítésére. A lét meztelen egyszerűsége nem a létező dolgok és mezőik konstrukcióinak, nem a strukturált rendszereknek a bonyolultsága, de egy sokkal nagyobb bonyolultság áttörési pontja, a paradoxiaé. A lét azért hajszolja nyelvünket a paradoxiaiba, mert nyelvünk a létezők klasszifikálására, a környezet – az ember „háztáji” világa – uralására, az itt előforduló ismétlődések klasszifikálására rendezkedett be. A nyelv a megbízhatót keresi. A nyelv idealizál. A monstrum az a lény, akiben a lét probléma önmaga számára, a monstrum a lét gyermeke, aki még nem vágta el az iszonyat köldökzsinórját. Maga a lét jelenik meg a monstrumban, mint a fundamentális konfliktus alanya: amennyiben nem válik problematikussá, úgy problémamentesen továbbsiklik a létezőbe: már csak egy szék vagy egy bárány. Elsüllyedt, kisajátított, bebörtönöztetett az egymásnak alakot és rendeltetést adó létezők reflexeibe, a nyers lét rettenetes botrányát felöltöztető divatdiktátor, a környezet szelleme karnevalisztikus kosztümvilágába. Ez már a társadalom farsangja, mely nem gondol a lét böjtjére. A lét csak ott jelentkezik, ahol nehézséget okoz önmagának, gáncsolja önmagát. A saját alapjaira mutató szenvedés, és nem a továbblépő funkcióöröm formáiban jelenik meg. Aki át tudja táncolni az életet, az nem tudja, hogy táncol. A kérészek a legnagyobb táncosok, ezért aligha van szükségük táncesztétikára. Nietzsche bármilyen emberfeletti hősiességvággyal küzdött is az igazságért, Zarathustrája vajon nem egy monstrum-e, aki azt álmodja, hogy táncol? A horromitológia annak nyomát követi, aki nem tud áttáncolni az ellentmondásokon.

Az átmeneti lény több mint messziről jött ember: embertelen messzeségekből jött aligha egészen és igazán ember, de hát akkor kicsoda? A tökéletesen heterogén, sőt ellentmondásos elemek csak Istenként egyesülhetnek, s a „vad” – vagyis eredeti – istenek maguk is csupa ilyen identitászavar, egy kő, akit imádnak és megszólítanak, vagy egy állat, aki egyúttal a nemzetség őse. A mitikus mesék alakjai hol emberként, hol állatként jelennek meg, s az előadó nem veszteget rá szót, hogy ezt valamiféle metamorfózisokkal racionalizálja. Az isteni szféra felül áll az ilyen kicsinyes kérdéseken. Minél régebbi istenek, annál kevésbé szépek és emberiek. Az istenek számára nem probléma semmiféle ellentmondásosság és hibriditás, épp ez a túlemelkedés kifejezése, fölényüké a köznapi társadalom, a lét végtelenségének egyetlen darab földcskéjére beékelte emberi hangyavilág korlátozottságával szemben. Az, ami a monstrumban rút és rettenetes, éppon előkelő eredetére utal.

1.16.3. A kezdet lehetetlensége

A monstrum annak gyászos emlékműve, ami nem volt és nem lett. Annak kifejezése, ami nagyon akart lenni, de a léttel való viszonyát elhibázta. A monstrum az elmaradt élet hérosa. A megghiúsult kezdet örökké kiveti magából az élet jogát követelő erőt, melynek létformája a dühödt dörömbölés az élet kapujában, melynek küszöbén nem juthat át. Az erő, teljes üzeme ellenére, nem tud lépni, megtagadta tőle a formálást, alakulást, fejlődés lehetőségét.

A monstrum a körbejáró lény, akit fogva tart minden szándék eredeti kisiklása. Nem tudja megoldani a talányt, hogyan lehet a kezdeti ügyetlenségből ügyesség, a félrelépésből lépés és fellépés. Miért nem tud kudarcaiból ismeretet meríteni, miért alkalmatlan a nevelődés útjára? A lenni nem tudás mitológiája az elmaradt kezdetről, az elmaradt életről szól. A horror-világ megüszül az előtörténet és a történet határán, a kis történet és a nagy történet határán. A kis történet tárgya a nagy történet kezdetének lehetetlensége. Az előtörténet hiába várt vége a nagy, a tulajdonképpen, az autentikus történet kezdete lenne, amikor megindul a fejlődés. Az igazi történet a készségek és tapasztalatok kumulációja, a próbatételek általi megújulások elbeszélése.

A monstrum a szubjektivitásként fellépő káosz. A szentimentális-romantikus monstrumok mitológiája azért vált szükségessé, hogy a dühödten követelőző és gyámoltalanul tomboló életvágyat ne pusztán démonikus-isteni távolságokból lássuk, mint ez az élőhalottak mitológiájában történt. A mítosz kezdet előtti világpillanata vagy pontosabban világ előtti létpillanata személységstruktúráként elképzelve tér vissza és kóborol a világban. Betörése mindannak aláhúzását szolgálja, ami a világban formátlan és gyámoltalan, nem ura magának. A káosz a kozmosz kezdet előtti struktúrája, az emésztő és önemésztő, de nem dolgozó negativitás, az antistruktúra, a monstrum az én kezdet előtti struktúrája, a kínzó prestruktúrák békétlensége. A monstrum változatai a teljes káosz és a gyógyulásként elképzelt kezdeti konszolidáció közötti számtalan átmenetet képviselik, a szerencsétlenségek kimeríthetetlen tipológiáját, a lelki szenvedések rendszerét. Egyik rém a másikhoz képest maga is romlás vagy gyógyulás, mert a teljes káosz a kettősségnél, meghasonlásnál nagyobb egységhiány. A kettősség, mellyel a *Frankenstein*- vagy *Jekyll*-filmek hősei küzdenek (s amely az állatember-filmekben vagy *A prágai diák* tükörmitológiájában is megjelenik), az utolsó káoszmaradvány. A káosznak a kettősség meghasonlástörténeteivé való átalakulását ugyanakkor felfokozásként is értelmezhetjük: a dramatikus kiélezés haladásaként. Nagyobb a harc, ha két békétlen részre bomlik a világ, melyek irtóháborút folytatnak egymás ellen, mintha minden rész küzd mindenek ellen. A skizofrén világ önmeghasonlásából visszatekintve a teljes anarchia boldogságnak is tűnhet, aranykori spontaneitásnak.

A kettősség rútesztétikája a lenni nem tudás drámájának tragikussá fokozását szolgálja. A nagyságnak bűnhődnie kell, s még csak büntetésre sincs szükség, önmagát is széttépi, mert a harmóniának a konszenzusképzés önlemondása, az önkéntes és általános önlefokozás az ára.

Az élőhalál mitológiájában a fantasztikus lény alapvető konstrukciója, a fantasztikus világ alapító aktusa: élet és halál ellenmondása – felülmúlhatatlan széthúzó, dramatizáló erők. A mad scientist mitológia gépmemberének és állatemberének alapkonstrukciója nem az előbbihez hasonlóan erős ellentmondás, ezért a belső kettősséget külső támogatja: a személyiség ellentétes érdekű mozgatóerőinek játékát projektáló elválaszthatatlan ikerfigurák játéka. E nagy nárcisztikus párbajokban és élet-halál harcokban tovább él a dramatikus ösélmény, mely maga a kettősség, a hasadás kínja, az egység, az összetartás, a harmónia hiánya. A lét betegség, mert az egészség nem más, mint egész-ség, ami azonban elérhetetlen, mert a lét mint örök vajúdás mitológiájának alapvető témája is, formája is a skizofrénia. Reménytelen lény küzd a reményért, ez az emberlét eposzának első éneke, melynek témái a többiben, magasabb és magasabb fokon, de csak mindig visszatérnek. Az iszony princípiuma már artikulálódott, a reményé még nem, a dráma mégis tombol, mert a reményt a düh előlegezi vagy pótolja.

Ha a prózának megfeleltetjük a polgári társadalmat, a kalandnak a népvándorlások és nemzetalapítások korát, a fehér fantasztikumnak a vallásalapítások, a fekete fantasztikumnak a mágia kultúráját, akkor azt látjuk, hogy az epikai spektrum elementárisnak tekinthető formái, melyek feltehetően a legarchaikusabb örökségeket gondozzák, az emberi tudat történelem előtti formáiba engedve betekintést, következetesen skizofrén jellegűek. A teljes, tiszta, radikális fekete fantasztikum alapstruktúrája a közvetíthetetlen kettősség, egy felajzott lény meghasonlott dühöngése, mely lény a természetben már nem, a kultúrában még nem talál otthonra. Az élőhalottban a lény létének anyaga nem tud egy lenni, élet és halál kétfelé húzó akarata tépi szét a lényt. Örült tudós és monstrum viszonyában mindkét félleány egy akar lenni, egész és szabad, de csak meghasonlott viszonyukban alkotnak egységet, s a meghasonlason túl véget ér birodalmuk, hogy más formációk szülessenek. Szerencsétlen küzdelmük a lenni nem tudás formájaként jeleníti meg a munkamegosztást, s árnyékegyszisztenciaként, az élőhalál örököseiként a benne élőket. Azzal húzzuk le és korlátozzuk egymást, amit adunk egymásnak, de talán csak azért, mert nem lehetünk nagylelkűek, aminek az volna a feltétele, hogy más-más módon, de egyaránt gazdagok, egyenrangúak lehessünk. Van-e szolgaság nélküli kiegészítés, boldog, elegáns komplementum vagy emancipált szupplementaritás? Nincs, de vajon lehet-e? Erre az összenvedésről és a lét botrányáról szóló horror nem adhat választ. A horrorban Frankenstein éppoly dühödten lázad Isten ellen, mint a lény Frankenstein ellen.

A frankensteini mítoszt nem elégíti ki a teremtő képének antropomorf tautológiája. Legyen: teremtsen Isten a világot. De ha a világot Isten mozgatja, alapítja és indítja be, mi készíteti Istent, hogy ilyen módon megkettőzze a létet, mely már benne is teljes, miért nem elégszik meg a teljességgel? Mi mozgatja, mi készíteti mozdulásra és mozdításra a mozgatót? A világ nem más, mint Isten skizofréniaja. A világ egy széteső Isten önkeresése, aki külsővé válik, ne hogy az őseredeti egységben elnyelje önmagát? Aki annál jobban „tágul”, minél jobban „koncentrál”, aki annál jobban szétesik, minél inkább igyekszik összeszedni magát? Még Isten sem elég önmagának? Nemcsak azért terem a teremtő erő, hogy „látva-lássák”, hanem azért is teremtenie kell, hogy egyáltalán ő maga látva-lássa magát? Mindeme isteni paradoxia egyszerűbb módon kifejezhető emberi paradoxiaként. Az ember nem olyan nyugvó alkatrésze az általános erőegyensúly által fennálló világnak, mint az élettelen dolgok, s nem az ökoszisztémák örökös kilengések nyugtalanságában kifinomított egyensúlyi állapotai határozzák meg, mint az állatot. A fikcióspektrum legalacsonyabb, legarchaikusabb régióinak skizofrén struktúrája és tematikája az ember alapvető természetellenességének kifejezése. Az erő ősbibb képe a rombolás, mint a kreáció, alapvetőbb állapota a szervezetlenség, mint a kiegyensúlyozottság. Az elevenesség alapvetőbb megnyilvánulása a szenvedés, mint a boldogság: csak parazitaként lehet boldog.

Az egy lenni nem tudó lény, a kettősség esztétikájának hőse a rend, a harmónia és az ismétlés ellen lázadó végső diszharmóniák képét nyújtja. Ez nem a kezdethez, hanem a kezdet előtthöz való regresszió mitológiája. A monstrum a rend ellen lázadó káosz titánja. A lét ősmagmájának a megmerevedés ellen lázadó szelleme. Valami lázad az őstehetetlenség ellen, de még nincs ellenprincípium, a lázadó is csak maga ez a tehetetlenség, kivel a többi erő, a maga erői, nem mennek vele. Az ambíció megbélyegzi az erőt, mely viszont cserben hagyja az ambíciót. A legprimitívabb gonoszvízió az objektív túlsúly és idegen ellenállás képeként jeleníti meg a démoni rémet. A túlsúly létünk, az ellenállás szándékaink, reményeink

megsemmisítésével fenyeget. Ezért a gonosz introjekciója a remények reménye. A gonosz végtelen idegenségére az „irtsd ki!” parancsa az első válasz. Ám e végtelen idegenség csak projekció. A fejlettebb gonoszkép már ennek, a szorongás projektív természetének felismerésén alapul. A káosz most már nem az őszkosz, hanem maga az ősen, s a gonosz a szétesés, a kettősség, a belső idegenség. Új parancs hangzik fel: „foltozd össze!”, „egységesítsd!”

A funkciótlan, formátlan, iránytalan erő önemésztő szenvedésére azt mondják, a „saját levében fő”. Mintha ez lenne az az őseves, amelyben nem jöttek létre a termékeny kapcsolatok, nem találtak egymásra a megfelelő részek, ezért csak erjed, de még nem érik, csak forr, de nem szervül valamivé. A tiszta erő a legnagyobb erő, de a legszerencsétlenebb, mert nincsenek meg az eredményt biztosító eszközei, nincs felszerelve valami mással, ami nem nyers erő, ami a nyers erő szempontjából az erő ellentétének, gyengeségnek tűnhet. Nincs felszerelve például várni, halasztani, szemlélni, fontolni tudással, érzékenységgel. Az erő áradása az a kiindulópont, amelyhez hozzá kell járulnia a kanalizációnak, a formaelvek tagoló és szűrő berendezéseinek. A monstrum képtelen fékezni, adagolni, kanalizálni az erőt, képtelen szemlélni őt és számot adni róla. Képtelen gazdálkodni az erővel és értelmesen felhasználni azt. De a szervezetlen, féktelen erőt ezért csak eme őserők rendkívüli küldötte megpillantásakor szemlélhetjük rettenetes fenségében.

A monstrumhoz még túl közel van a szellem őszrobbanása. Ő egy az életvilágban minőségileg új erő, mely az önnön szellemtelenségétől való szenvedésben rajzolja ki a szellem feladatát és jövőendő útját. A robbanó erő szenved önmagától, a túl nagy s rendezetlen impulzus önmagának is teher. A robbanó erő nem képes önismeretre, önuralomra, mert környezetét sem uralja otthonosként, betörő marad benne, hívatlan és kiutált vendég. Ez az erő nem irányított és befogott, ezért más erők szolgálatában válhatna csak hajtóerővé. Az önmagát birtokló erő szellemi erővé válik, vagy az erő benne szellemi irányításra tesz szert. Ez a termékeny megkettőződés, melynek tervét fogalmazta meg a klasszikus európai gondolkodás a harmónia fogalmában. Ez az egységhez vezető kettősség, az egység alépítménye. Az önpusztító kettősség ezzel szemben erőszakos és manipuláló úrra és dacos, berzenkedő szolgára bomlik, alkotó elemei nem partnerek. A pólusok egyike alá akarja vetni a másikat, s így nem képesek egy léletté virágoztatni az összefüggésüket meghatározó teljes kontinuumot, az élet gazdagságát. A *Frankenstein*-filmekben gyakran nem a tudós, hanem szolgája vadítja meg a rémet, amikor uralkodni akar fölötte.

A monstrum az az erő, amely nem fedezte fel a munkát. Erő mínusz munkaképesség. Ezért képzelik púpos, tagbaszakadt, torz vagy csonka óriásként, az anyagiság túlságaként és a forma szükösségeként. Az identitás az önbirtokló és önfegyelmező, formákat magára kényszerítő erő, mely nem maga ellen dolgozik, nem is környezetével dacol, képes mindenütt segínyt találni, mert célja van, pályára terelt és feladatot kapott törekvésként. Ez a különbség a tomboló és a dolgozó erő között. A dolgozó erő nem kétségbeesve, hanem reménykedve, nem értelmetlenül, hanem figyelmesen szemléli a világot, s nem lát benne ellenséget, hacsak nem csupa tomboló erővel van körülvéve, melyek akadályoznák munkáját. (Mert azt sem szabad hinnünk, hogy a pesszimista világlátás mindig oktalan és jogtalan, s csak egy belső csőd projekciója lehet.)

A horroritológia a kínok és panaszok ládája. A horror mint érzékenységi forma állandó kérdése: miként vagyunk használhatatlanok önmagunk számára, és milyen feltételek mellett tudjuk elviselni önmagunkat? Hogyan hasznosíthatjuk erőinket, és mi az oka, ha ők játszanak

velünk? A monstroomokat mint lenni nem tudókat tanulmányozva mind többet tudhatunk meg a lenni tudásról. Ki az, aki elmondhatja, hogy itt volt, jelenvaló volt? Az, aki nyomot hagyott? Vagy a nyom is csak pótkielégülés, a teljes jelenlét kudarcának kifejezése? Vagy a teljes jelentét maga is csak fikció, s meg kell elégedni a szétszórt, közvetett részesedéssel, lét és világ valaminő, zavarokkal teljes, lehallgatásával? Ha ez az utóbbi álláspont a kiindulópontunk, akkor olyan világ jön létre – a posztmodern kultúra világképe – amelyben csak monstroomok vannak, s az abnormális válik normává. A populáris kultúra differenciafilozófiája azonban a posztmodernben is vonakodik a differenciát idealizálni, hiszen ezzel nem az ideáltól szabadulunk meg, ellenkezőleg, az utolsó kiutunk is bezárul, ha a differencia válik új kötelezettséggé és a tudattalan valamilyen származéka az új felettes énné, pontosabban a felettes én fölé rendelt hatalommá. A posztmodern tömegkultúra őrzi a jó képét, ha másért nem is, legalább, hogy a rossz képe el ne homályosuljon. A pusztta fennállni tudást nincs jogunk igazi lenni tudásnak tekinteni. Az igazi lenni tudás nem könnyen elsajátítható ipar, hanem kiváltság, művészet, ezért a horrorban, mely nem az életművészet műfaja, aligha elérhető. A nehéz küzdelmek a lenni tudásért csak ennek lefokozott formájáért, a fennállni tudásért folynak. A szereplők belehalnak az irigységbe és vágyba, s olyan valamiért küzdenek, aminek még csak igazi képét sem ismerik. A horrorcselekmény elérhető, valóságos gyakorlati célja a fennállni tudás, az ismétlődés képessége, a triviális köznapiság. Mennyiben érdemli meg a lény kaotikus küzdelme és keserű vegetálása, túl költséges vergődése a lét szót? A horror hőse nem mondhatná meg. Ezzel azonban a horror a későbbi, regényesebb műfajok magasabb létszinten kibontakozó cselekményeit is átvilágítja: minden szinten csak feltételelesen és relatívan győzik le a hősök az eredeti horrorproblémát. A horror hősét gúnyolja minden szervezettebb lét, ezért a „lenni” megbízatása szükségképpen csúszik le derékba tört történetében a „gyűlölni és rombolni” gyakorlatába. A krimiben vagy a kincskereső kalandfilmben a „lenni” megbízatása a „bírní” félreértésébe csúszik le. A horror hőse széttépi a létet, csak a destruktivitást érzi elsajátításnak, későbbi hamis hősök pedig szeretnék a létet dologként birtokolni, birtokként bekeríteni és fétisként zsebre tenni. A műfajok teljes spektrumán át visszhangzik a lét csalogató hívása. Gorkij Foma Gorgyjejev című regénye „Aki az életet keresi” címmel jelent meg magyarul. Ez lehetne a relatívmonstroom meghatározása, s aki nem ismeri be, hogy csak keresi, az annyit sem talál, mint az, aki nem keres, mert azt hiszi, hogy megtalálta. Ezért jelennek meg már Dosztojevszkij félkegyelműjei is kiváltságos figuraként, akárcsak Gorkijé: különbek, mint az életképes, hatékony, szerző-mozgó normálisak. A mai olvasó számára szimpatikusabb a Hétköznapi történet című Goncsarov-regény oblo-movi, Don Quijote-i hőse, mint a vele szembeállított sikeres kapitalista karakter. Az egymást követő hősgenerációk a pusztító fennmaradáson túl felfedezik a szerzést, a lét biztosítását, ezáltal azonban a lét hajszaként, hódításként határozza meg, mindig egy következő elérendő tárgyba helyezve át magát, menekülve, nem adva ki és át magát, hátrálva előlünk. Így jön létre diszkontinuitás és végtelenség kínzó egysége. A pusztta őrzöngést és rombolást testesíti meg a monstroom, a kétségbeejtő, végtelen diszkontinuitás által háborított elmét a mad scientíst.

A fennállni tudás a létfenntartás technikai készségének megszerzése. A fennállás ereje azonban magában véve csupán dühöngésként, katasztrófaként határozza meg a létet. Az élőhalott alkatilag katasztrófa az élők számára, a lázadó és szenvedő monstroom azonban úgy éli meg, sansza van a betagolódásra, olyannak lenni, mint mások. Az élőhalott számára csak a semmi jelenti a békét, a jogait követelő monstroom álma a pozitív életformaként megélt meg-

békélés, azaz a köznapiság, a mindennapiság idilli ritmusa, melyet a benne élő un, a tőle megfosztott szenvedő számára azonban a csodás privilégiumok paradicsomának tűnik.

A lét játszik velünk és menekül előlünk. Goethe Faustja pl. mai szemmel nézve egy technokrata csúcskader pozíciójába kerülve véli elértné a teljes létezést. Ma már egyáltalán nem vagyunk bizonyosak benne, valóban ez-e a lét csúcspontja, terveket rajzolni, csatornákat építeni, átalakítani a világot. A lét nem konc és nem is vadászterület, a lét a nyitottságok folyamatos megnyílása. A létprobléma ama megoldása, amelyet a felül emelkedő lebegéssel szemléltetnénk, a tanúság, a lét mint önmaga tanúja, az átfogó nyitottságban, makro- és mikrokozmosz örökös egymásba való átfordulásában megvalósuló teljes jelenlét ugyanaz, amit öncélúságnak is neveztek, mert nem azt várja, hogy valami más igazolja őt, ellenkezőleg, ő az a kisugárzó középpont, amely igazol minden mást. Túl van a célokon, mert ha egy célt hasít ki a lehetőségekből – vagy megszerzendő tárgyként a környezetből – ő maga is magán kívül kerül, célfüggőként, az elveszett jelenlét nyomorékjaként. A régebbi filmekben a nő volt a jelenlét életművészetének birtokosa, a *Tigris és sárkány*ban az okozza a tragédiát, hogy a létét élharcosként igazolni akaró görcsös és éretlen leány nem tudja átvenni a férfitől eme pozíciót, melyet itt a kiábrándult harcos képvisel. A kínai filmekben azért lehet minden olyan szenzáció, a kamera ezért követ közeliben egy az aszfalton guruló pénzdarabot, a rendőrfilm nyomozója ezért szaxofonozik perceként át egy kihalt lokálban, ezért csoda a levelek borzongása vagy egy pocsoló fodrozódása, mert a célok részegségéből kijózanodott egyén zárandokúttja a létezés békéjének képéhez vezet, olyan világba, amelynek mindegy, hogy kép vagy valóság, szó vagy tett, mert nem a tépőfogak „analitikus”, hanem a tekintet szintetikus munkájának tárgya. A hős a teljes létezés olyan képébe vezet be bennünket a kínai filmekben, melyben a dolgok nem egymás kárára tolonganak, amelynek összetevői megvilágítani és nem kiszorítani akarják egymást, fejlődési sanszokat, kérdéseikre adható válaszokat ismerve fel az érintkezésben, melyet egybefonódások és nem karambolok soraként képzelnek. Mindennél több és attraktívabb karambolt látunk persze a kínai filmekben, de képük azért olyan boldogító, mert a karambol csak az egybefonódás iskolája. Itt nem a simogatás a megfélemezett ütés, hanem az ütés a szeleburdi simogatás. A kínai filmekben jó lenni. A kínai filmek családiassága a boldog gyermekkor elfelejtett lehetőségét idézi, egy másfajta, a lehengerlő rablótársadalmak hordamentaritása számára ismeretlen közösségséget.

A szerencsétlen óriás története a stagnálásról, az útra kelni, vállalkozni nem tudó erőről szólnak. Az eszköztelen lény differenciálatlan tömb, ereje agyoncsap, s őt magát is mélységekbe dönti. Az eszköztelen lény története azzal fokozza az eszköztelenség kínjait, hogy az ily módon fel nem szerelt lény mások eszközévé válik. A szolgál a fennállni tudás és a lenni nem tudás kombinációja. Az eszköztelen eszközlény = szolgál. Mégpedig a szolgaságba bezárt szolgál, aki nem rendelkezik, az idegen eszközöket a kényelmes úr helyett mind nagyobb ügyességgel mozgatva, az emancipáció felé mutató kompetenciákkal. A szolgaság problémájának fontosságát hangsúlyozza e filmfajban a szolgahierarchia kidolgozása. James Whale első *Frankenstein*-filmjében még csak a púpos inast látjuk, Terence Fishernél (*Frankenstein bosszúja*) az asszisztens is fontos szerepet kap. A monstrumot még a szolgál is kínozza: ő a szolgálk szolgálja, az „emberanyag”, ez a földi kárhozat.

A teremtmény azért is szolgál, mert dupla komplementaritás kapcsolja a teremthöz. A monstrum fizikailag erős, szellemileg gyenge, Frankenstein szellemi előnye pedig fizikai hátránnyal párosul. Ezért van szükség börtönrácsokra, nehéz láncokra. Az úr számító, a

szolga kiszámíthatatlan. A *Frankenstein*-filmek úr és szolga viszonyának prózájába írják bele a lenni nem tudás élőhalotti mitológiáját, melyet a vámpír és a zombi vagy a sátán és a pokol seregei viszonya jelzett előre a frankensteini tudományénál ősbib, mágikus közegekben. A mágikus és misztikus rémek világában azonban uraság és szolgaság megkérdőjelezhetetlen fantasztikus végzet, isteni uraság és örök szolgaság, míg itt, az örült tudós és lázadó monstrum világában a szolga emancipálható vagy legalább lázadózva követeli emancipációját. A *Frankenstein*-filmekben a szolga szeretne felemelkedni, míg a *Jekyll*-filmekben az urat akarja lerántani magához. Az az angol, ez a francia forradalom útját követi vagy az a nyugati, ez a bolsevik modell rokona, a lázadó szenvedélyek titkos történetének két aspektusát őrző elbeszéléstípusok. A *Jekyll*-filmekhez hasonlóak az állatember-filmek: azt hangsúlyozzák, hogy az ösztön az ember természeti vagy spontán oldala, ha tetszik maga a szabadság és önazonosság, mely nem találja a helyét a civilizációban s szolgává vagy felforgatóvá, mindenképpen otthontalanná válik.

Az élőhalotthoz képest a szentimentális monstrumban – akinek léte csúcspontja, mint James Whale második *Frankenstein*-filmjében láttuk, az, hogy megtanul sírni – nő, ha nem is a lenni tudás, de legalább a lenni nem tudás nem lenni tudássá kifejlődő, tehát negativitásában mégis fejlődőképesnek bizonyuló képessége. Az idézett James Whale filmben a monstrum öngyilkos lesz – mint Werther. A nem lenni sem tudó lenni nem tudás, az élőhalott végtelen izgalomát kifejező tombolás, a szentimentális monstrum fellépéseiben azért éleződik tovább, mert neki legalább van sansza a pusztulás megbékélésére. Ezáltal nő a rémtett sansza, hogy legalább negatív megoldást hozhat. Az éleződés és növekedés eme fajtája a sadizmus mazochizmusba átcsapása felé vezet. Ha a Libidó még mindig nem, a halálösztön már beteljesülhet, ez már nem a végső megvonás. A tombolás olyan gyilkos öngyilkosság, amely maga nem akar lenni, de csak adni tudja a nemlétet, fogadni nem, elszórja a nemlét kincsét. A tombolás olyan aktivitás, amely kezdeni nem tud, csak végezni, a vég megelőzi a kezdetet, az örök vég formál magából létformát. Megfelel ez a paradoxia a monstrum helyének, a határban nyíló határtalan birodalomnak, a gyökértelen sehonnaiság sivatagának. A lét helye és módja tükrözik egymást.

A monstrum nem tudja összeszedni, összefogni, kontrollálni, vezetni, sikerre vinni önmagát. Világismeret és önismeret, egymás híján, egyképpen meghíúsulnak. A környezetismeret és az önismeret egyaránt feltétele a hosszú távon követett céloknak, melyek híján a cselekedetek sem következnek egymásból, s nem épülnek egymásra. A rém reagálásai származékosak és félelmese, mert nem a világra, csupán saját tehetetlenségére és tanácstalanságára reagál. A hatalmas súlyos óriás cselekedetei törékenyek, az értelmes stratégia törmelékei, vakpróbálkozások. A vakpróbálkozás történet, amely cselekvés szeretne lenni, cselekvés, amely hajótörést szenved, és visszacsúszik a történetek világába. Szegény szörny nem tehet mást. A hiányzó értelem, cél, eszköz és taktika közös pótléka, az összes hiányzó specializált közvetítések kárpótlása a vakdüh kétségbeesett elszántsága. A vakdüh az ősmagányból való sehová sem vezető kitörés szakadatlan kísérlete, mely nem hoz soha megoldást.

A vakdüh, mely a *Frankenstein*-filmek monstrumában szerencsétlen handabandázás, a *Farkasemberben* (George Waggner alapfilmjében) olthatatlan vérszomjja válik. A farkasember a mondákban a kettősség esztétikájának mágikus előzménye, míg a moziban a kettősség esztétikájának mágikus regressziója, a frankensteini-jekylli tematika és a vámpíri tematika kereszteződése. Az ősakarat nem így vagy úgy akar lenni, bűne, hogy túl keveset és túl sokat

akar, semmit sem tud, és mindent akar, azaz lenni akar, de ahhoz, hogy vállalkozása sikeres legyen, az „így vagy úgy” tudata volna szükséges, tudnia kellene, hogy mit akar. Az ösdühöngés a lenni tudás eredeti hiányát, az ösakarát eredeti felvilágosulatlanságát és tanácsatlanságát fejezi ki. Ez a kínzó csapdahelyzet azonban nem haszontalan, ez az, ami feltranszformálja az erőt, s kiindulópontjává válik a lenni mint fennállani tudás össtratégiájának, a bekebelezésnek, a mások rombolásán alapuló öffenntartásnak. Az ösakaratra minden és mindenki ellenfele, ezért mozgásformája a fogyasztás. A ragadozó szellem csak támadva, győzve és fogyasztva képes helyet csinálni magának a világban. Az ellentétek kiélezése és nem a közös érdekek fékjeinek kidolgozása és közös célok kitárgyalása a stratégiája. Lenni akar, de nem bizonyos módon lenni, ezért nem kell semmit kímélnie vagy óvnia. A máslet, a tárgy léte gyűlöletet kelt benne. A tárgy maga az érthetetlen veszély. A tárgy teher és akadály, mert ez a lény már magának is túl sok, s ott is ellentétes akaratot, ellenálló tárgyat talál, ahol énnak kellene lennie. A farkasember azért indul el, hogy ölelje a szeretőt, de azért érkezik meg, hogy széttépje. A korábbi filmekben megelégszik megmarásával, a későbbiekben csámcsogva lakmározik belőle.

A monstrum rombolja a tárgyat, mert maga is túlságosan anyagi. Olyan erők halmaza, amelyek nem segítik, hanem gáncsolják egymást, nem alkotnak egységet, egymás ellen fordulnak, nem ismerik egymást, önállóan tevékenykednek, kioltják egymást. Az egymás ellen forduló részerők, parciális ösztönök egymás reprezentánsaiban ismerik fel az anyag súlyát. A monstrum sorsa az anyagnak az anyagi lényre nehezedő átka. A monstrum magában, Frankenstein a monstrumhoz való viszonyában éli meg az anyag ellenállását. A restség monstrumszintje mélyebb, mint a külsődleges meghasonlás nagyszerű ágálása, mely hiába ágál, végül ugyanoda jut. Frankenstein és a rém, Jekyll és Hyde azért kínozzák egymást, mert a szabad lény csak az anyagon át tud megnyilvánulni, mely egyúttal végességre ítéli.

Hol kétarcú emberként, hol egymásra ítélt emberpárként jelenik meg az egy lenni nem tudás. Egyedül is túl sok, és együtt is túl kevés. A rém rombolja és károsítja a társat, mert lényre nem elég szellemi. A saját üzembe helyezésén sikertelenül fáradozó személyiség nem éli meg a szabadságot és nem éri el a felelősséget. Szabadnak lenni annyi, mint egy, egész, teljes, önmagát kontrolláló, számadásra képes egység lenni. A szerencsétlen, konfúzus lény nem tud eggyé és egésszé válni, egymással vitázó részei és konkuráló erői elválasztják a partnertől, társától, akivel így nem alkothat termékeny egységet. A monstrum és a tudós kétféleképpen képtelen együtt lenni, mert ellentétes módon nem tudnak egy lenni. A debil rém túl szegény, szimpla és nehézkes, a tudós túljazott zsenialitását ezzel szemben az ambíciók tépik szét: aki minden akar lenni, aki olyan erős, hogy semmi sem elég neki, az szintén nem tud egy lenni.

A vámpír mint nagy személyiség, mint a démoni zsenialitás képviselője, tudott egy lenni, miért veszítik el ezt a képességet a szentimentális monstrum szubműfajának hősei? A vámpír feudális mitológia képviselője a moziban, míg a frankensteini-jekylli mitológia nemcsak a személyiség, egyúttal a demokrácia lenni nem tudását is képviseli, új problémát, mely a vámpírfilmben még – vagy már – nem aktuális. A frankensteini-jekylli „egy lenni nem tudás” nem elsődleges egy lenni nem tudás, hanem meghasonlás, szétesés, leépülés. A kettőség esztétikájával tehát kibontakozik a regreszió fantasztikus tematizációja is.

Előbb a tudós jelenik meg, aztán a monstrum; előbb a túlpörgő világ, aztán az előbbi lényegét megmutató belső halottság, ahogyan a polgárvilágban mindig is követték egymást a virágzás és válság, a mámoros térfoglalás és a benyújtott számla, gründerzeitok és hitlerek,

az érem két oldala. A mad scientista az önmagát felpörgető céltalan izgalom, az izgalom az izgalomért, a törekvés a törekvésért, a hódítót feláldozó hódítás, a győztest elsodró túlgyőzelem. Az értelmetlen, öncélú verseny, a vak rohanás és tolongás leleplezi a nyugalmat nem találó, tomboló kielégületlenséget, kéj- és hatalomvágy frusztrált perverzításait. A pénz onnipotenciája és a specializált ember impotenciája a polgár két oldala. Erről szól a *Frankenstein*-mitológia, mélyebben, mint az ugyanezt a monstrum elfogultságával látó parlagi marxizmus (amelyet nem szabad összekeverni a nagy írók és gondolkodók marxizmusával, mely – pl. Brecht vagy Lukács – a felszabadítás lehetőségeit kutatja). A kettősség esztétikájában az intelligenciabestia és a bestia egymásra ítélt ikervilágairól van szó. A hiperkultúra túlabíciója éppen diadala csúcspontján billen át a parakultúra destruktivitásába.

A mad scientista mániája szabadtítja rá a világra a hullaember depresszióját. A döntő pillanatban az akarat lovagja, az ambíció hőse eltűnik, s egyszerre a monstrum áll a helyén, mert az előbbi a látszat és az utóbbi a lényeg. A monstrum az örült tudós onnipotens ágálásának átcsapása katasztrofális impotenciába, a nárcisztikus megvetésé paranoia dühöngésbe. Az örült tudós, az Istennel versengő teremtmény nagy műve az impotencia megtestesülése, az alkalmatlan hős, a balul sikerült kolosszus, mely nem akar mozogni, dolgozni, élvezni, élni. Mad scientista és monstrum ikervilágának eredménye az elszabadult káosz képlékeny világa. *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* története konkretizálja e képlékeny világot a kontrollálhatatlan metamorfózisok világaként.

A horror hőse élni akar, de nem sikerül megtanulnia ezt a technikát, tudományt és művészetet. Az élőhalott mint hulla kevésbé mozgékony nálunk, ám mint démoni kísértet mozgékonyabb. A monstrum elvágja, keresztezi a maga élet felé vezető útját, a horrorisztikus ember, mint a kettősség esztétikájának képviselője, mindig a saját másával küzd. A gáncsként megjelenő önreflexivitás tragédiái az ikersorsok és megkettőződés frankensteini, Jekyll-Hyde-i és farkasemberi, párdúcasszonyi stb. drámáiban bontakoznak ki. A horrorvilág embere meghasonlott, szétépett féllény, dupla féllény, akinek erői nem tudnak kiegyezni egymással. Saját mása áll a hős és a partner, vagy a hős és a világ közé. A szupplementáris ikerlény megtagadja a kiegészítést. Az ember az Isten szupplementuma vagy az Isten az emberé. Egy teológus az előbbi állítaná, egy posztmodern dekonstrukcionista az utóbbit. A szupplementum lázad az igazi ellen vagy az igazi hiszi magát szupplementumnak, és a szupplementum igazának? Nem egyezhetnek ki, s ezért a lény és mása harca lehetetlenné teszi, hogy bármit is elkezdessen. Soha sem ér véget a harc, mely nem az élet harca, hanem az életért való harc. A születő is úgy harcol az életért, mint a haldokló. Az életet elnyelik a születési fájdalmak. A lény nem a lehetőségek kiéléséért, csak a lehetőségek feltételeiért küzd, soha nem éri el magukat az érett lehetőségeket. Nem a lehetőséget ragadja meg a megvalósítás, hanem a lehetőséget keresi a meghasonlás. A horror minden más műfajánál nagyobb és szörnyűbb harcainak célja, hogy ez a szerencsétlen elkezdhesse életét és végre olyan lehessen, mint mások. Sajátos perspektíva az eredmény: ami másnak eszköz, az neki véggé, ami a többinek kiindulópont, az neki maga a boldogság, ami azoknak próza, azt ő az üdv teljességének látja. A monstrum poláris pozíciójából kell megpillantanunk a műfajok spektrumát, hogy lássuk, a boldogság valójában mindent áthat, s egyúttal sehol sem biztosíthatóan megragadható és egyértelműen jelenvaló. Minden műfajban az emberi birodalom tágitását ígérő következő lehetséges boldogságkonceptióba költözik, ahelyett, hogy a jelen örömeinek jelzőkészülékéül szolgálna. Ebből fakad a hősök nagysága és szerencsétlensége,

akik számára a boldogság leginkább egy retrospektív szemlélet által hozzáférhető, ahogyan pl. Faust irigykedve csodálja a Margit korlátoltsága által lehetővé vált üde boldogságot, melyet ő maga csak bepiszkolhat és szétrombolhat, pontosan mint a monstrum, hiszen az első Whale-film monstruma is megöli a gyereket, akivel csak játszani akart.

A szentimentális monstrum ellenszenves, ijesztő, de ártatlan. Ez megkülönbözteti őt az élőhalál démoniájától. Nem ártalmatlan, mégis ártatlan. Rettenetes erő, de nem felelős. A démonia maradványait a mad scientist veszi át. Az őrült tudós rendszerint szimpatikus, de felelős, bűnös. Egyiket sem gyűlölhethük. A szimpatikus őrült és az antipatikus ártatlan együtt is csak egy embert tennének ki, és az is szerencsétlen. Nem mentesülnek ők a gonoszság vádjá alól, de nincs bennük ördögi rosszakarat. A szentimentális monstrum sztorija a legősibb szenvedéstörténet, azé a túl nagy, túl értetlen erőé, aki abban az értelemben gonosz, hogy semmire sem jó. A jó ugyanis valamire jó, feladata és értelme van, kijelölt helye a világ fenntartásában. Joga és módja a beteljesülésre, sansza és sorsa: mindezt a kijelölt hely garantálja. A szenvedő és szerencsétlen gonosz, akiben nincs jóság, korlátozott, technikai értelemben gonosz, amennyiben nem jó semmire, s ezért mindent, ami valamire jó, csak zavar. Nem intrikus ő, nem a jó gyűlölője vagy megtámadója. Ha nekimegy bárminek, csak azért, mert a rombolás a teremtés ősfarmája, gyámoltalan, rendszertelen kísérlet, s valóban megváltoztatja a világot. Sok minden, amire az ember büszke, amit a teremtés hatalmas aktusának vélhet – pl. Faust csatornaépítése – utólag rombolásnak bizonyulhat, növény- és állatparadicsomokat töröl a föld felszínéről, sivatagokat „teremt”. A mad scientist és a monstrum közelebb vannak egymáshoz, mint első látásra vélhetnénk: a monstrum csak a mad scientist lelepleződése. A nagy tudós és technikus maga a sivatagokat és poklokat teremtő ördög, varázstalanított, polgárosult formában.

A monstrum ártatlanságából következtethetünk egy mélyebb vonásra, melynek az előbbi csak kifejezési formája: infantilizmusára. Monstrum = gyermek mínusz anya. Az önállótlan önállósága, a magában véve életképtelen megfosztottsága a gondoskodó és vezető erőtől. A gyámoltalané a gyámolítótól. A monstrum a magában meglenni, önmagát vezetni és ellátni sem tudó, s egyben a kapcsolódni sem képes lény, ki azt a magot testesíti meg, ami az emberben mindig magányos marad.

Óriás csecsemő, mert a csecsemő is csak az anyával való összeolvadottságában képviseli az ősboldogságot, a kozmosz közepén lebegő ellátottság tökélyét és békéjét, amelyhez képest az egész élet leépülés és visszavonulás; ugyanez a csecsemő az anyától elvonatkoztatva is tartalmaz minden emberit, de semmit sem működőképes formában, nem győzelmesen és öntevékenyen, csak tehetetlen és reménytelen, halálra ítélt pislákolásként. A monstrum ebben az értelemben a magában való ember, a magányos ember, akiről kiderül, hogy csak a másikon keresztül lehet én, és hogy amazon áll vagy bukik az ittléte, annak ajándéka a jelen. A monstrum és a csecsemő egyként nem tud egész és teljes lenni, másodikra van szüksége, hogy egy és egész legyen, s ebben az önállótlanágban lehet csak önálló. Az egyedül maradt csecsemő nem egy ember, akit egyedül hagytak, hanem olyan lény, akit félbe vágta, eltűnt aktív, mozgó, értő és tudó, szabad fele, s maradt a tehetetlen szenvedés, melyre ráborul egy könyörtelen, kiszívó és sajtoló kozmosz, les rá egy ellenséges világ. Az egyedül maradt csecsemő áldozat. A csecsemő tökéletesen tehetetlen (=monstrum), és nemcsak tökéletesen ártatlan, ártalmatlan is (=angyal). Mivel a csecsemő nem rendeltetett önállóságra, és nem is képes rá, létének monstrum-mozzanata nem bontakozik ki, az angyali dominál. A monstrum

képe önállósítja, megfosztja ártalmatlanságától és erővel ruházza fel a tehetetlenséget. A virtuozitás a könnyűség érzete és a könnyedség praxisa, a posztmodern ember azonban, akinek nem egy készség végtelen finomítása a pályája, aki állandóan újrakezd, nem lehet többé virtuóz. Ezért szorítja ki a horror, a thriller és a katasztrófafilm a westernt és a melodramát. A posztmodern embernek rámenősséggel, erőszakossággal kell pótolnia a felszabadult teremtményt, virtuozitást már nem a mesterség tökélyre vitelében, legfeljebb a minőségrontás ravaszságában mutat fel. A posztmodern ember szentimentálisan azonosul a szentimentális monstrummal, s nem annak tragédiáját érti meg, hogy korrigálja a fenyegető defekteket, hanem a defekt számára követel „emberi” jogokat (ezt a paradigmaváltást jelzi Lynch *Elefántembere*). Nem a „hogyan kell embernek lenni?” – kérdését teszi fel, hanem az érdekli, hogyan kell elfogadni és kényeztetni magunkban mindazt, ami félkész, megoldatlan, leépült vagy sikertelen. A „jog” kérdése, annak gyakorlati alkalmazása során, az utóbbi „jogok” követelésében merül ki.

Minden kudarcban, tétovaságban, válságban, gátlásban, minden kezdet nehézségében visszatér az őstehetlenség. A monstrumot a termékeny, kiszámítható operációk és kooperációk képtelensége teszi ön- és közveszélyessé. Kínját a probléma nem ismerete teszi orvosolhatatlanná és diffúzzá. Ugyanakkor, amikor tehetetlen, mint egy gyermek, fizikailag felnőtt, sőt, óriás. Ez összefügg azzal, hogy szolga: az elnyomó világ nem enged felnőni, tele van elvadult monstrumokkal, akik érteni már nem tudnak, legfeljebb odacsapni. A szolgát felnőttként sújtják az éretlenség következményei: konfliktusai nem fázisadekvátak, s ebből fakad a szolgavilág egész lelkiéletét görcsös és dühödtté tevő, megkerülhetetlen ressentiment. Miért vált defektessé úr és szolga dialektikája, melyet Hegel oly meggyőzően elemzett? Mert, mint jeleztük, a szolga eszközemberből emberanyaggá vált, nélkülözhetetlen emberből felesleges emberré, emancipációt ígérő funkcióit átvették a gépek.

A mad scientist cserben hagyja a nőket és felidézi a monstrumot. Az ősrésztességnek való engedés, a káosz és szétesés vonzása alig különbözik a gyönyörteljes oldódástól, amely szintén felidézi a szétesést, de az aktivitás által uralt és kontrollált, ám mindig kockázatos formában, az örület vagy a halál lehetőségével játszva, a még nagyobb oldódás kísértésének kitéve. Az iszonyat vonzása az öntudatlan élet szendergésébe vagy a holt anyag, a szilárd anyagság nyugalmaiba való beolvadás és visszafogadottság, megtérés és hazatalálás lehetőségével való kacérkodást rejt magában. Ennek fellengzős kifejezése Wertheré, aki pillanatra sem hitte, hogy a semmit választja a halállal: a mindenséghez való megtérést jelentette számára a lídérces földi viszonyok elleni végső lázadás.

1.16.4. Tetszeni nem tudás

A tetszés tárgya távolról látott, hozzáférhetetlen, menekülő, távolodó tárgy. Nem támadó, éppen az ellentétét műveli, ezért tűnik olyan ártatlannak és ártalmatlannak. Együttal ez az ellenőrizhetetlen tárgy, nem tudni, hogy harmonikusan kiegyenlített természete, tökéletes mivolta látszat vagy valóság, vajon nem csak a távolságnak köszönhető-e; nem ismerjük a „belsejét”, a „közelképét”. A meghasonlott világ a másik nemet, a vágy tárgyát távolról mutatja be, keveset és szimplát látni belőle, lelkileg könnyen uralható, ellentmondásmentes benyomásokat kapunk róla. Talán ez a szimplaság a szépség? A másik nem csak kép, sőt,

szenkép. A meghasonlott világ másik oldala, hogy a saját nemből mindig túl sok van, az embert árnyéka, ikerpárja, léte másik oldalát képviselő saját külön szörnye kíséri: a testi rész. A szárnyalót a lehúzó, az ambíciót az ösztön, a rajongó vágyat, mely messze néz, az igénytelen és türelmetlen kéjvágy. A sikerre vágyó, a tetszeni akaró így mindenek előtt saját rémébe ütközik, mely mindannak tagadása, amire vágyik, s gáncsolja igényes törekvéseit.

A monstrum a rút, undorító, aljas és alantas minőségek foglalata. A tetszeni nem tudó lény törvénye nemcsak a normát sérti meg, a norma megsértését is sérti az egyidejű ellentett irányú normasértés. A rém a burjánzó és sorvadó egysége. A kétféle nem-szép együtt jelentkezik benne, egymásnak rettenetes okaként és következményeként. A monstrum az ikerrémek történeteiben a szellemi résszel szemben álló testi rész. Frankenstein nehézkes anyagi lény szolgálja, Jekyll maga változik át anyagi ösztönlénnyé, akárcsak az állatemberek. Az élőhalál démoniájának öröksége a lélek belevetettsége a testi pokolba. A két rész között valamiféle konkurenciaharc folyik, a test (a rém) azt szeretné, ha a lélek az ő kielégüléseit, sokszor szerény és a lélek által megvetett kívánságait szolgálná, miáltal lehúzza a lelket egy olyan világba, amelyet az megvet, s magasabb ambíciói szolgálatában élve rég meghaladottnak vél. Mert a lélek azt kívánná, hogy a test eme magasabb ambíciók eszköze legyen, a nagyságé, a dicsőségé, a tudásé. Ha ily módon mad scientist és monstrum kettősségében lélek és test kettősségét akarjuk látni, akkor a lélek mindent jelent, ami nem testi, ami testen túli, s ami fel akarja használni az ellene lázongó testet, míg ez utóbbi is szeretné alávetni a magasabb erőket. Ha azonban meggondoljuk, hogy az „okosabb” fél, az örült tudós is valamiképpen labilis és hiányos, akkor szellem és test vagy ész és ösztön ellentmondásáról beszélhetünk, s a közvetítőként felfogott lélek eme kettősséget tragikussá tevő hiányából vezethetjük le a rossz véget. E szerepet, különösen a régi változatokban, a nő próbálja betölteni, de e közvetítő funkciója, mely a kalandfilmekben rendszerint sikeres, ezúttal sikertelen. Ez utóbbi tény is arra utal, hogy a horror mélyebb emlé- és fantáziaréteget képvisel, mint a kalandfilm.

A monstrum, az önállóságot követelő s az élet feletti uralmat ideiglenes és katasztrofális módon átvevő, garázdálkodó kísérő: a testies rész. Uralma az én önképe és az önigenlés garanciáját jelentő értékek összeomlását hozza magával. Freud utal rá, hogy a nemi szerv nem csinálta végig az antropogenezis útját, ezért lehet ember és természet összekötő láncszeme. Az őstörténészek régóta keresik az ember és a természet közötti „hiányzó” „összekötő” „tagot”: a nemi szerv ez a „tag”, ha nem is történeti, csak strukturális értelemben. Az emberi világ előtti világ emléke, ezért van önálló akarata, az emberével szemben, azért kell megküzdnie vele, mint Frankensteinnek, a szellem emberének, a monstrummal, a testi ösztönlénnyel.

A nemi szerv őrzi az ősen impulzivitását és tehetetlenségét, ő maga az eredet és az őshajlamok modellje. Olyan, mint egy állat, mert feszül és elernyed, reflexei segítségével akar boldogulni, s felújítja az antropogenezis magasabb fokán félreállított kemoreceptorok ingerintenzitását. Másrészt mint egy gyermek, mert könnyezik és vár, segítségre van szüksége. Kiszolgáltatott a tárgynak és kiszolgáltat a tárgynak, nem tud egy lenni és zárt lenni, az emberi autonómia kudarcának megtestesülése. A monstruózus ősen kemény fegyver, merev adottság, felmagasodó köoszlopa a sorsnak, áldozati oltára a legrégebb isteneknek, tehetetlenül vergődő és vakon törekvő nomád, inkább történő, mint cselekvő lény, a cselekvő szándékok számára így katasztrófa. Miért van a monstrum által képviselt ősennek fallikus struktúrája? Mert a klasszikus horrorfilmben a női genitáliákat a kozmosz képviseli. A monstrum a sírból jön, ahogy az ember a nőből jön. Jack Arnold *Creature from the Black Lagoon*

című filmjében a monstrum a tóban él, s az okozza a problémát, hogy az akvatisz öshomály lakójaként, mintegy a női elem részeként, a thalasszális regresszió rabjaként, a nőiesben elmerülőként, egyúttal birtokolni is szeretné a nőt, ami csak a „szárazon” boldoguló, érett férfinak jár. A monstrum otthona a természet puha öle, formákat visszanyelő burjánzása, Wagner: *Farkasemberében* a mocsár. Whale monstruma az éggel határos szirtek között barangol, a város felett. Az örült tudós magasba törő laboratóriumának gótikus tornya az égbe fúródik, a mindenséget ostromolja. Az eget teszi magáévá, e „közösülésből” lesz aztán a monstrum.

A vámpírfilm egyfajta gyilkossággént jeleníti meg a szüzesség elvétét, kíméletlen és óhatatlan ártásként az érintkezést. A *Frankenstein*-filmek önmarcangolásként ábrázolják a vágyat. A nemi szerv számára kétségbe ejtően fontos a másik, akiért ezért nem sokat képes tenni. A magasabb szervek bonyolultabb szellemi és lelki stratégiái elérhetővé teszik a másikat, aki azonban nekik már nem olyan kétségbeejtően fontos, mert éppen az a magasabb, ami autonóm és önmagának is elég. A monstrum az izgatott és kielégületlen fallosz, mely a legalkalmatlanabb pillanatokban a teremtés végső titkait kutató tudós előtt felmered, keresztezi útját és problémákat okoz menyasszonyával kapcsolatban. A monstrum az a hús, amelynek nagyon erős az akarata, de nagyon kicsi az intelligenciája, így nem találja a vágy tárgya felé vezető utat, s nem tudja megszerezni azt, amiről nem tud lemondani. A monstrum a meredő, támadó, birtokba vevő, legyűrő de el nem bűvölő, érzelmileg rabul nem ejtő hús. A válogatás nélküli ámokfutó szenvedély, amely mindig támad, szüntelen hódít, de meg soha sem hódít. A szenvedély primitív vadsága és vaksága, amelyben nem differenciálódott Erősz és Thanatosz, mert nincs, aki viszonszeret és ezzel humanizálja a szenvedélyt. A primitív Erősz mindig átcsap Destrudóba vagy Thanatoszba, mert csak a kielégülés képes kihozni a szenvedélyt a Destrudó és Thanatosz poklából, pontosabban szadizmus és mazochizmus pokolköreiből. Kéjt és kínt csak a kielégülés differenciálja. Imádót és kínzót is csak ő képes különválasztani egymástól. A monstrum a nem tetsző, a nem szeretett, aki nem tudja kiváltani a viszonyt, melyre oly nagy szüksége van. A toporzékoló követelőzés a megelevenítő szeretet, a tetszést megvalló jótékony tekintet hiányával küzd: ezért készül a monstrum rendszerint hullák darabjaiból. Technikailag a monstrum halott objektumok áléltre ítélt foglalat, lelkileg azonban a pozitív visszajelzések, tetszés és szeretet által nem vitalizált emberi összetevőket nevezzük belső halott objektumoknak.

A monstrum fallikus rém, a fallosz mitizált képe, a nemi szerv pedig az ősen képe; az iszonyat nagyjelenetei így megfelelnek egy ambivalens szexuális aktusnak. A monstrum szexuális jelentésére utal a nők reagálása, a nagy sikoly, mint az izgalom jele, és a tudatvesztés, az eksztázis. A nő ugyanis végül a monstrum karjaiban köt ki, Frankenstein menyasszonya a rém karjaiban, Miriam a Gólem karjaiban. A kultúrlény által eljegyzett nő a természeti lény karjaiban. Mivel a tudós, akivel az udvarlást, az eljegyzést, a jövőről szőtt álmokat, s a monstrum, a testi lény, akivel az elragadtatást (elhurcoltatást, nőrablást és kényszerítést) s a tudatvesztést élék át a nők, e két partner nem esik egybe, az eksztázis sötét, titkos és bűnös kicsapongásként jelenik meg, szembeállítva a kultúrörömmel. Rettenetes kéj a tiszta örömmel, rút izgalom a szép örömmel, nevelő és növelő öröm a felemésztő és veszedelmes izgalommal. Az ember a horrorban ebben az értelemben sem tud egy lenni: mindent egy helyen megtalálni.

A *Frankenstein*-mitológia eredeti nagyformája a férfi- és nőkultúra erős differenciálódása idejének esztétikai összefüggéseit fejezi ki. A rém fallikus rém, s a fallikus rém sajátossága a rútság. A klasszikus horrorfilm tele van a fallikus és autoerotikus tombolás szimbólumaival,

a horrorszimbolika csak az *Alien* óta kezd elnőiesedni, azóta azonban nemcsak a horror, a sci-fi is egyre gyakrabban utal a női genitáliákhoz kapcsolódó félelmekre, ezeket mutatva be egy másfajta, a korábbiakban ismeretlen vagy elhallgatott tombolás tűzfészkeként. Maradjunk egyelőre a klasszikus horrorfilmnél, melynek lidérces szimbolikája olyan kultúrát képvisel, melyben a nő elrejtí és sikeresen megtagadja az „állatot az emberben”. Ezt megkönnyíti, hogy a női nemi szervet a természet is a végbélnyíláshoz hasonlóan kezeli, azaz gondosan elrejtí. A nő esetében maga a szerv is rejtőzködő és menekülő, s a női nem már azért is szükségképpen a „szépnem”, mert rejtí a testnek az antropogenezis, a háziasítás pozitív, szelídítő, pacifikáló transzformációin át nem esett részét, az éhes hús követelő tátongasát, amely át akarja venni – a szexuális izgalomban – a hatalmat az én fölött, hogy visszadöntse őt az ösztön és reflex meghaladott uralma alá, alávesse őt a nemi partnerek eszeveszett, kontrollálatlan, lelkiismeretlen, ösztönös önkényének, azaz piacra dobja őt a vágó rabszolgapiacra.

A fallikus izgalom tolakodó és obszcén, nem diszkrét és rejtőzködő. A női test önmagával kommunikálja, magába írja be az izgalmat, melyet a férfi izgalmi állapot jelei kiírnak a nyilvános világba. A női izgalom jele a lágyság, nedvesség és puhaság, oldódás és olvadás jelrendszerében fejeződik ki, egy tendenciálisan eleve pacifikatórikus kódban, míg a férfi izgalom jele merevedés, keményedés, harci magatartás. Az erigált pénisz felmutatása az állatelődöknél a harci magatartás eleme. A nőnek nemcsak nemi szerve rejtőzködő, izgalma sem kényszerítő, nem fenyegeti a tudatos szándékokat útjukat keresztező orvítamadással, a szellemi kalkulációkat nem fenyegeti összeomlással a testnek a szellem szolgálata elleni lázadása.

Frankenstein a szellemi személyiség, a rém a fallikus férfiaság képviselője. Frankenstein elutasítja az őt kívánó nőket, a nők elutasítják az őket kívánó rémet. Frankenstein és a rém viszonyát a nők zavarják, a nők és Frankenstein viszonyát a rém zavarja. Frankenstein konok figyelmetlenséggel és könnyen reagál a nőkre, a nők páni félelemmel, zajos ellenszenvvel, sikoltozással a rémre. Ahol a nő – mint Jennifer Beals a *Frankenstein menyasszonyában* (*The Bride*) – vágni kezd a rémre, Frankenstein is vágni kezd a nőre.

A tragikus meghasonlás és feloldhatatlan kettősség ikeralakjait vizsgálva először úgy tűnik, Frankenstein a felnőtt, s a rém a gyermeki rész. A rém azonban sután és fájdalmasan próbál lépéseket tenni a nő felé, akit Frankenstein elhagy és elhanyagol. A rém ily módon közelebb áll a suta tárgyszerelmhez, míg Frankenstein személyiségét a nárcizmus szimbolikája minősíti. Laboratóriuma az örök izgalom képe: csövek bugyborékolnak, edények csordulnak, minden remeg, s a bugyogó, lihegő izgalom képe, mely mindent áthat, nagy elektromos kisülésekhez vezet. A *Frankenstein*-filmek a fausti tudomány (kultúra és társadalom) és a pregenitális autoerotika rokonságát fejtik ki. A pozitív visszacsatolás végtelenségéről és a homöosztázis defektjéről szólnak. Arról az emberről, aki képtelen feladni a legkorábbi lelki pozíciókat, s úgy akar lenni a világ közepe, amelyben minden őt szolgálja, és érte van, ahogyan egykor a testét testével burkoló és létét létével szolgáló anya közepe volt. Ezért nem tud mit kezdeni Frankenstein Elisabeth-tel, mert minden, ami körülveszi, az egész panteisztikusan megélt mindenség egy anyaként veszi körül. Az, aki nem tudott beletagolódni a végesbe s kibékülni a korlátokkal, nem született meg egészen, nem lépett ki a többiek közé, az egymással megosztott világba. A mad scientista a nárcisztikus omnipotencia önmagában vett képe. A rém a nárcisztikus omnipotencia képe a világgal, a viszonyokkal szembesítve. Az a mértéktelen szenvedélyének kifejezése, ez eme szenvedély problematikus hatékonyságának megmérettetése. Az eget vívó Frankenstein isteni omnipotenciája átcsap a mozduló

monstrum tehetetlenségébe, bénaságába. A mérhetetlen vágy és a gyakorlati impotencia korrelációja a furcsa pár. Sikertelenségük története azonban nem akarja kigyógyítani Frankenstein, nem vonja meg tőle a csodálatot és nem hirdeti a megterést a nyárspolgárhoz. A frankensteini örületnek szerepet szánnak e filmek az emberi szituációban. A rossz segéd kicseréli az agyakat, a veszélyes vállalkozástól visszatartó jóbarát jószándéka tesz kárt a rémben stb. Lehet, hogy a mozdonynak fékre is szüksége van, de szüksége van kazánra is, s ha a barát vagy a nő a fék, Frankenstein és a rém a kazán. A tűz azért ég e kazánban, mert az ellentétes, az egymást el nem viselő, de egymástól nem is szabadulható princípiumok kínozzák, égetik egymást. S – különösen a Hammer-filmekben – mindig fennáll a gyanú, hogy egy nagyvonalúbb, a nagyság iránt barátságosabb világban a mű sikerülhetett volna. Egy kockázatteljes világ rossz környezete, kicsinyes ellenállásai növelik a kockázatot.

A mad scientist nem a nő hatására válik vágyó izgalommá, tehetetlen beteljesületlenséggé, szenvedő ittlétté, vajúdó anyaggá. Magában véve is már ilyen vajúdás a lényege. A test háborgó káoszával szemben álló női szépség e filmekben túlságosan is csak képi és színjátékos természetű, túl szép, semhogy igaz legyen. A lét és a test titkát megfejteni akaró tudós, a végső dolgok megszállottja ezért elfordul a nőtől. A nő nem az izgalomnak ígér nyugalmat, hanem az izgalom helyett; becsapja az izgalmat. A tudós és a nő viszonyának győztes alternatívája a tudós és a monstrum viszonya. A nő képviseli a szép szerelem szublimált örömeit, míg a monstrum a megelevenedő, követelő, izgatott hús fájdalmas ösképe. A nő szerelme csak félig tesz anyaggá, félig vezet el a nyugalom teljességéhez, mert sem az ősboldogságot, a tökéletes összeolvadást nem adja vissza, sem a differenciák mélységével nem néz szembe. A monstrum legalább a szenvedés és disszonancia mélységeinek feltárását ígéri a – minden kérdések foglalataként értendő – izgalomnak. A monstrum és a tudós összeütközésében a titáni harc teszi anyaggá, teljes súlyú, megkerülhetetlen és megnyilatkozásra késztetett ittlétté az ént, hogy segítse gyökeret ereszteni a valóságban, hogy ne legyen többé önmaga árnyékát üldöző árnyék. A heteroszexualitás szépesztetikája erős szépséggé asszimilálja a rútat. Frankenstein és a rémvilág férfipátosza ezzel szemben leszáll, a „szárnyként emelő” nőiséggel szemben, a tiszta rút, vagyis az anyag, a formát kereső vagy levető, mindenképpen vele szemben álló arisztotelészi anyag – a formátlanság elvtelen és nemtelen közege – tragikus mélységeibe. A hegyekbe visszavonuló Frankenstein kísérletezése az autoerotika világába vonul ki a heteroszexuális világból. Az autoerotika világa válik a nárcisztikus omnipotencia kifejezésévé, hiszen csak az önmagát érintő tudja pontosan, mi történik az érintettben, ez felel meg a teljes kontroll vágyának, s az érintkezés szerencsejáték-szerű elemeitől való gögös félelemnek. Az autoerotikus szimbolikához homoszexuális képzetek társulnak. A monstrumot férfi teremti, s a monstrum is férfi. A férfit teremtő férfi mellett férfiak bábáskodnak. A monstrum a nők ellen lázadó férfiak teremtménye és tükörképe. A telhetetlen frankensteini vágy nem a nőre vágyik. Frankenstein famulusaival kerül csak intim viszonyba, soha sem menyasszonyával. Egyedül zárkózik be vagy férfitársaival, kik előtt nem kell rejtgetnie és megjátszani semmit, érvényüket veszti a heretoszexuális esztétika és etika korlátozásai és előírásai egy mindent értő és toleráló cinkos viszonyban. A laboratórium örök izgalmának és magányának autoerotikus szimbolikája világítja meg a hozzá kapcsolt homoszexuális motívumvilágot: mely utóbbi a saját érintés, önmegérintés mindentudását egyesíti az idegen érintés kalandjával. Az azonos nemű társ a nem-idegen idegen, az értő idegen. Csodálatos az, ahogyan Terence Fisher filmjeiben egymás testébe vándorolnak, egymást

szülik, alkotják, költik a férfiak, a *Frankenstein Created Woman* pedig arra utal, hogy ez a viszony a heteroszexualitásba is átvihető.

1.16.5. Az önreflexivitás őstörténete

A lét önreflexivitása az élet és az élet önreflexivitása a szellem, az önreflexivitas mint képesség eredete pedig a problematikusság. Az önreflexivitas olyan problematikusság, amelyet nem túlléptek, hanem az állandó öntúllépés motorjává változtattak. Olyan problematikusság, amely maga fölé emelkedik, és távolról nézi önmagát. Az önreflexivitas a lenni és nem lenni nem tudás folyamatosan megoldott, de soha teljesen meg nem oldott problematikájának öröksége. A monstrum nem tud önmaga teremője lenni, nem tudja szabályozni létét, uralni tevékenységét, de ez számára kín. A tehetetlenség kína a tehetség tehetetlenségének kína, az eredendő tehetetlenség nem érzi rosszul magát önmagában.

A kiválasztottság az önfenntartó élet megszokott struktúráinak megtámadottságában, s a megtámadottat elkülönítő külső és belső meg hasonlásokban nyilatkozik meg. A kiválasztott valamilyen különleges tapasztalat, elkülönítő élmény vagy tulajdonság által sújtott, mely átok a banális tapasztalatban elérhetetlen érzékenységgel áldja meg őt. A kiválasztottság átka kivet a profán világ érzéketlenségéből. A köznapi életben vagy a profán világban egyszerű én-más-valaki határ bonyodalmassá válik. A kiválasztott belül éli meg a más, én és saját másik énje viszonyában találkozik vele, míg a vele szemben megjelenő másvalakit nem a másság, hanem ennek hiánya, a többi másvalakivel való problémamentes egysége jellemzi. A mássága sújtotta énnel az önproblematicizációra képtelen spontán és vonalas átlagember áll szemben. A kettősség esztétikája olyan konfliktusrendszert tár fel, amely minden elmesélésre érdemes különleges sors alaphelyzete és kiindulópontja. A mesék azokról szólnak, akik végül találják meg, s nem azokról, akik kezdettől élvezik a békét. Az emberi út a kerülőutak útja.

1.16.6. A tudás fája és a tudós családfája

Frankenstein a romantika, Dr. Jekyll a szecesszió terméke, de mindketten kivonulók, tékozló fiak, akiket a cselekmény megtérésre ítél, a sorozatképzés viszont új elindulásra csábít. Meg is térnek mindig, és mindig újrakezdik, a populáris mitológia olyan sorozatokból áll, amelyek kétféleképpen központosíthatók.

Frankenstein felszabadítja a tombolást, de legalább magával szemben, és nem önmagában. Frankenstein a polgári forradalom terméke, Dr. Jekyll az új forradalom iránti polgári ambivalenciáé. Nem egyértelmű rettegés ez, mert a polgári intellektuel a nyárspolgárral szemben forradalmár, a proletárral viszont nem találhatnak egymásra. Így jön létre az a lázadás, amely mindig feltámad, és mindig megszelídül a végén, de soha sem boldog a megszelídülésben; a polgári regény mindezt gazdagon dokumentálta. Az eredmény boldogulás és boldogság ellentmondásba kerülése.

Frankenstein összekötő kapocs Faust felé, romantika és szentimentalizmus (a tudós lázadása, a tudás fájának új ostroma, és a szörny boldogtalansága és szerencsétlensége) benne egyesül, míg Dr. Jekyllben egymás ellen fordulnak. Frankenstein megkettőzi az embervilágot,

melynek középpontja, a személyiség, Dr. Jekyllben kettéhasad. Frankenstein monstruma az emancipáció követelését fejezi ki, Dr. Jekyll monstrum-oldala azt a félelmet, hogy létezik az emancipálhatatlanság. Az a progresszió követelését, ez a rettegést, hogy a létezését újragondoló és a világot újratereztető vállalkozások progressziójának következménye egy nagyobb regresszió: egy lépés előre, két lépés hátra. Frankenstein úgy is tekinthetjük, mint egy történet kezdetét, melynek Dr. Jekyll a folytatása.

James Whale két *Frankenstein*-filmjében a mad scientist kedves öreg báróval áll szemben, aki a tradicionális család és társadalmi berendezkedés képviselője. A kezdeti állapotban a filmek ábrázolta társadalom patriarchális, családi. Ezekben a filmekben a tudós műve lázadás, elhajlás, normasértés, míg a későbbiekben az ismétlési kényszer történetei következnek, a normasértő fiakat nem követik helyreállító fiak (és lányok). Perverzió áll szemben a banalitással, s nem a banalitás győzi le a perverziót, hanem az előbb a banalitás ellen fordul perverzió végül önmaga ellen fordul (mindebben állandóan kísért a perverzió tragikussá és a banalitás komikussá válásának modellje, mely azonban nem teljesül be, a filmek ekkor még óvatosan kerülgetik az általuk intonált problematikát).

Whale filmjeiben a tudós a rémmel és a menyasszonnyal van háromszög-viszonyban: a menyasszony, mintha tanult volna „Éva anyánk” történetéből, konkurál a „tudás fájával”, a hegygel és a toronnyal, a démoni világtengely szimbólumaival, és a köznapi lét csendes perifériájára hív, de sikertelenül. A Whale-filmekhez kapcsolódó művekben az egykori menyasszony helyén a családot látjuk, az utódokat. A háromszög-történetben tehát nem a feleség a rém alternatívája, hanem maga a családfe. A tudás fája áll szemben a családfával, és a kettő küzd a lélekért.

„Az apám zseni volt, de nem teremtett mást, csak boldogtalanságot és szenvedést.” – mondja Elsa bárónő (=Frankenstein lánya) a *Frankenstein Meets the Wolf Man* című filmben. Ezúttal „élet és halál titkának” megfejtése található Frankenstein feljegyzéseiben, ezért keresi fel a nőt a gyógyulást kereső Talbot, George Waggner *The Wolf Man* című filmjéből érkezett vendég. Whale filmjeiben a halott feltámasztása a cél, most a halhatatlanságról van szó. Frankenstein Istennel versengve teremtett, de végül nem a teremtő, hanem a teremtmény lett halhatatlan! Az új filmben sirrablók zavarják fel álmából a farkasembert, Talbot (Lon Chaney jr.) is halhatatlan, így rokona a műemberi rémnek, de míg a monstrum a tudós műve, addig Talbot az Isten „műhibájának” terméke. Élet és halál titka Frankenstein lányának birtoka, aki nem akar tudni róla. Az apa tudta, a lánya nem tudja, de birtokolja. A páncélszekrényben elrejtett újabb szekrényt kell kinyitni: csak a nő keze ismeri a titkát. Frankenstein lánya, miközben átveszi, megfordítja Frankenstein teljesítményét: Frankenstein teremtette az izgalmat, mely nem tud megnyugodni, s ha most örök életről beszélnek, úgy a kielégületlenség, az örök vágy az örök élet lényege; Frankenstein lánya működik közre a megnyugvás keresésében, ezáltal válik lehetővé a film végén egy normális férfi és egy normális nő természetes kapcsolata, megszüadítva az örök élet és az élőhalál azonosított rémeitől.

Mit keres Talbot Elsa bárónőnél? Frankenstein pókhálós gépeit látjuk: ezeket kellene mozgásba hozni, de fordított menetben járva. Talbot, a farkasember nem tud meghalni, ezért öl. Ha sikerül az energia-feltöltő apparátust energia-kivonó gépként működtetni, nem a holtból lenne eleven és a halandóból halhatatlan, hanem az elevenből holt és a halhatatlanságból halandó. Ez a kétségbeesett Talbot vágyálma, a megbékélés, kiürülés, nyugalom. Ezúttal a kérő, Talbot orvosa és a bárónő udvarlója lép Frankenstein örökébe: a döntő pillanatban a

doktor kíváncsisága győz, s nem lecsapol, hanem feltölt, Elsa és a polgárok megbízásával ellentett módon dönt, nem mérsékli, hanem fokozza az izgalmat, s két rémet mobilizál, Frankenstein műemberi hagyatékát (Lugosi Béla) és a farkasembert. A fantasztikus aktusban, a csúcspontot artikuláló rémfeltámadásban a két horror-alak küzd egymással, s ez teszi lehetővé a visszatérést a mindennapi életbe és a pár egyesülését. A két rém együtt közvetíti, hogy egy férfi és egy nő a film végén együtt induljanak neki az életnek. A frankensteini monstrum ébredni akar, mint a potencia monstuma, míg a másik kialudni, megnyugodni: együttesük a fallikus erotika izgalmi és nyugalmi állapotának képe. A fiatalember szabadítja fel a rémeket, de azok nem egyformák: a farkas a nőt védelmezi, ő ezúttal a szentimentális rém, míg a mű-monstrum a romantikus lázadás és ellenállás képviselője. A farkasember halálvágya védi az életet, s a monstrum életvágya veszélyezteti. A tudós a vágygép elindítója, s a vágygép tesz rémmé, mert a vágygép nagyüzeme maga a düh, a harag, a gyűlölet gépe. A csúcspontjára kapcsolt vágygép: terrorgép. A vágy magas fordulatszáma az őrzöngés: a *Frankenstein Meets the Wolf Man* mintha évtizedekkel előre vetett, megelőző kritikája volna Deleuze és Guattari Anti-Ödipusz című művének. A fantázia néha a jövővel vitázik.

A *Son of Frankenstein* nem rémet és ellenrémet állít szembe a lehetséges családdal, mint ahogy a *Frankenstein Meets the Wolf Man* ezzel valójában a lehetséges szeretőkből csinált valóságos szerelmeseket. A *Son of Frankenstein* rém és ellenrém viszonyát rém és szövetségese viszonyára cseréli, így ezúttal két tábor áll szemben egymással, vagy ha tetszik, két család.

Fiatalember Frankenstein fia, aki feleségével és kisfiával érkezik az ősi fészekbe, az elődök kastélyába, ahol találkozik a múlttal és a sorssal. Igor (Lugosi Béla), az akasztófát túlélte hullarabló és a monstrum a családi kriptában élnek. Jelentésgazdag az ellencsalád struktúrája. A szörny Don Quijote és Igor Sancho Panza, de Don Quijote lett Sancho Panza kísérője, az alantas megfontolás és banális intrika bábja a rémséggé lett hősiesség, a prózai ördög eszköze az új – hülye – Herkules. Vagy: A Roland ének hős lovagja a Róka regény rókájának kísérője lett. Ez az ellencsalád egyik olvasata.

A másik olvasat az erotikus konnotációk szintjén bontakozik ki. A nemesi és polgári heteroszexuális idillel szemben homoszexuális és proletár Sturm und Drang romantikája bontakozik ki a *Son of Frankenstein*ben. Whale filmjében a rém követelt magának menyasszonyt, itt Igor követeli a szörny ébresztését, a Lugosi Béla által játszott figura, a cselekmény fő mozgatója követel partnert magának. Igor és a szörny viszonya intimebb és szenvedélyesebb, mint Frankenstein és a feleség, a tudós és a család viszonya. A szörny és az intrikus viszonyában kirobbanó szenvedélyek végül Frankenstein is elvonják családjától. A feleség szorong, ő és fia kimaradnak az apa és férj számukra ismeretlen másik életéből. Ugyanakkor Igor, a monstrum és Frankenstein háromszög viszonyában Igor néha féltékeny kitörésekkel követeli vissza Frankensteinől a monstrumot. Pedig nem Frankenstein, hanem kisfia, tehát az unoka Igor legyőzője. Ahogyan egykor a menyasszonyt, most a kisfiút rabolja el végül a rém, de – a *Gólem* emléke kísért – nincs szíve bántalmazni a gyermeket, akiben nincs előítélet és félelem, s ezáltal mintegy Igor helyére lépve, tud bánni a rémmel, amit az apja, mint felnőtt, elfelejtett.

A cselekmény politikai olvasata nem kevésbé erős. Igor tud bánni a rémmel, ő mozgatja, reá hallgat, bizonyos értelemben egyek, a szörny az erő, Igor az őt mozgató ravaszság, most ők ketten vannak olyan viszonyban, mint a Whale-filmekben Frankenstein és a rém, az ész és a test: a testet a ravaszság örökölte az észről, s intimebb viszonyra képes lépni vele, a

ravaszágnak sikerül, ami az észnek nem sikerült, a kooperáció. Igor gyilkolásra használja, a gyűlölködő ressentiment céljai érdekében mobilizálja a rémet, sorra gyilkoltatja vele egykori bírját. Igor krétajeleket tesz az elpusztítandó személyek házára. Az emberfeletti ember eszközt teremtett az emberalatti ember számára. Frankenstein olyan erőt szabadított fel, melyet a gonosztevő kontrollál. Kínálkozó, sőt tolakodó analógia: ahogy a polgári demokráciát teremteni akaró átmeneti kormányok (pl. Kerenszkij, Károlyi) kezéből kicsúszott a hatalom, s a felébresztett nép végül másokat követett, úgy veszíti el a felébresztett erő feletti kontrollt Frankenstein és a tudomány. A szörny életakarata Igor motivációja alá rendelődik, amely a hatalom akarása. A hatalom akarása vulgáris változata pedig mindenek előtt bosszúszomj. A hatalom akarása bosszúszomjként ébred.

A hatalomvágy problematikája a halhatatlanság motívumára épül. Emberfeletti lény – állapítja meg a rémet vizsgáló ifjabb Frankenstein. Ezúttal is elmondják, hogy Frankenstein halhatatlant teremtett, gépe nemcsak visszahoz az életbe, hanem legyőzi a halált, miáltal új fajt teremt a régi ember helyén. Eljött a Nietzsche-féle Übermensch vagy a Beckett-féle Godot, de nem jól néz ki, nincs sok áldás rajta. Emberként kötelessége elpusztítani, tudósként kötelessége öntudatra ébreszteni – habozik fölötte a hős, maga is két életű, tudós és családapa. Az embereket leváltó isteni halhatatlanok: valójában rémek. Így válik Igor és a rém egymásra találásának kérdése a diktatúra problémájává.

Igor a film elején arra céloz, hogy a rém tulajdonképpen ifjabb Frankenstein testvére. Ezúttal a fiú öröklí az apai ős-szcéna termékeit, melyeket a *Frankenstein Meets the Wolf Man* esetében a lány. Ifjabb Frankenstein békés polgáreletet él, de eljön érte rémtestvére, és annak függvénye, egy banalizált ördögi csábító, banalizált, mert nem a világ újjáteremtésére csábít, mint Pretorius a *Whale-i Frankenstein menyasszonyában*, csak zsaroló. A *Frankenstein Meets the Wolf Man* a család létrejöttét közvetítette a drámával, a *Son of Frankenstein*ben a család létét veszélyezteti az elfojtott visszatérése. A visszatérő elfojtott pedig egyénfeletti komplexust képvisel, családi elfojtott, más nemzedék életéből származik. Az apa elfojtottja sokadiziglen üldözi az utódokat. Az utódok élete a szülő életében elfojtott ős-szcéna körül forog.

A *Son of Frankenstein*ben Frankenstein egyik fiát zsarolják, a *The Ghost of Frankenstein*ben félrevezetik a másikat. A Pretorius általi csábítás után új és új cselszövények tárgyai a Frankenstein család tagjai, melyek mind egy ijesztő világot körvonalaznak. A család tagjai ismételtelen belekeverednek ösztönélet és tömegélet egymás torzulásait erősítő felkavarodásába, a gonosz spiráljába, mely uralja ezekben a filmekben mind a nagyvilágot, mind a lélek mélyét, s melyeknek a család és a kultúra nem tud ellenállni.

A *The Ghost of Frankenstein*ben a gyűlölködő tömeg már a film elején nekimegy a Frankenstein kastélynak, ahogyan a *Son of Frankenstein* végén tette. A tömegélet a pusztítás megmámorosodott karneválja, s a rombolás szabadítja ki a betemetett – ezúttal Lon Chaney jr. által játszott – rémet földmélyi rabságából és álmából. A rém apja Frankenstein, anyja pedig a villám, halljuk Igortól, a szörny tehát egy viharistennő gyermeke. Frankenstein elrabolta az égtől a villámot, a szörnyet megajándékozza az ég a villámmal. Kiáll a viharba, s jót tesz neki, életet ad neki a villámcsapás. Nem emberi nő szül Zeusznak, mint a régi mítoszokban, hanem emberi férfi „szülte” az isteni gyermeket a viharistennőnek; ezért nem hősosz, hanem antihősosz. Igor és a rém újra nekimennek a világnak, vándorútra indulnak, ám az intrikus és a szörny „feladója” vagy útnak indítója a tömegakció. Az előítéletes rosszindulat megelőző csapása, a paranoid védekezés szüli a problémát. A hibát pedig újra és újra elkövetik:

a rém egy kislány labdáját akarja lehozni a tetőről, mire nekiesik a lincselő tömeg, s gyermekrablóként üldözik. Az új cselekmény felvezetése nem a monstrum veszedelmességét tagadja, de tagadja nevelhetetlenségét. Javítani minden esetre nehezebb, mint rontani, a regresszió gyorsabb, mint a progresszió. A politika, melyet hatalomvágy mozgat, gyors eredményekre tör, ezért a regresszió és nem a progresszió erőire támaszkodik. Ez pedig akkor is így van, ha a politikusok az ellenkezőjét írják zászlajukra, ezért lehetnek az egykori felszabadítók új elnyomókká.

A vándorútra indult rémbarátok felkeresik Frankenstein második fiát, hogy „feltöltse” a szörnyet. A tömegélet kicsapongásaira épített cselekményt az intrika lépéselőnye határozza meg. A második Frankenstein jr. a szörny által elpusztított orvos zseniális és morális agyára akarja kicserélni a szörny beteg agyát, egy szellemileg és erkölcsileg bukott konkurens tudós azonban lehetővé teszi Igornak, hogy teljesüljön vágya, az ő agya kerüljön a halhatatlan testbe. Százszorta rosszabbat teremtett, mint apja, állapítja meg az új Frankenstein: az egykori szentimentális rém az új kombinátumban cinikus rémmé alakul, óriás testben ravasz lélek, tele hatalmi tervekkel, a zuhlott, kalandor tudomány szolgálatait élvezve, ez az új „teremtés” eredménye, míg kinn ismét a dühödt „csöcselék”, az örök ellenfél ostromol. (Mi lenne, ha a „csöcselék” élére állna a rém, ha kétféle rém, individuális és kollektív rém egyesülnének, ha a csöcselék a rémben ismerné fel önmagát? Az, hogy ez a lehetőség nem realizálódik, arra utal, hogy a *Frankenstein*-mítosz nem tud egészen elszakadni a szentimentális monstrum individuálpaszichológiai problematikájától.) Kétféle tombolás között örlődik az ész, az erkölcs. Mintha lejárt volna az „emberi arculatú” világ ideje. Csak valamiféle „deus ex machina” segíthet, a bűnös tudós, akinek önző, személyes céljai töltötték be elméjét, nem tisztázta a vércsoportok összeférhetetlenségét, így az új szörny megvakul és lángba borítja a laboratóriumot. Az új világrend maga lenne a katasztrófa, ezért csak a katasztrófa segíthet.

Paul Morrissey *Flesh for Frankenstein* című filmje radikálisan új módon mutatja be a mad scientist családproblémáját. Mediterrán pásztoridill kellős közepén, ódon lovagvárban készül a jövő, az új középkor. Frankenstein (Udo Kier) teremtett egy „csodás” nőt, ezúttal, megfordítva Whale: *Frankenstein menyasszonya* című filmjének alaphelyzetét, a nő számára teremtik a férfit. A nő számára történő férfitermés megkettőződik, amennyiben a műférfit végül Frankenstein határozott és parancsoló erotikus fogyasztói igényekkel fellépő felesége kívánja felhasználni. A cselekmény párhuzamosan tárja elénk Frankenstein és felesége „kísérleteit”. Ezek tárgya kezdetben két pásztor, egyúttal barátok. Frankenstein a holttal kísérletezik, felesége az élővel, de a báróné a maga – erotikus – kísérleteit utóbb a holtra is kiterjeszti.

A bárónő Frankenstein felesége és egyben nővére, hol így, hol úgy szólítja illetve említi őt a férfi, kezdetben megzavarva a nézőt. Thomas Mann Kiválasztottja is összehozza a zsenialitást a „vérfertőző” beltenyészettel, Morrissey filmjében azonban mindez nem a lázadás, hanem a korrupció színezetét kapja. Mann megfordítja a konvencionális ítéletet, de időközben a megfordítás új, cinikus, felmentő konvencióvá vált, melyből nem néz ki többé progresszió. A család beltenyészet, a férfi és a nő „egy vérből valók”, egyformán perverzek, a nő többé nem alternatíva a „kísérletekkel” szemben. Szerelem és halál korábbi filmekbeli oppozícióját erotika és halál ekvivalenciája váltja fel. A férfi-nő viszonyban nem áll szemben többé elitáris hübrisz a polgári morállal. A feleség nem próbálja férjét visszatartani, előbb érdektelenül közönyös iránta, utóbb, felismerve a maga Erósza s a tudomány Erósza rokonságát, cinkosa a destrukcióban.

A báró és a báróné: a „jouissance” két arca. Frankenstein gyilkos tudománya és a feleség fogyasztói erotikája egyazon libertinizmus megnyilvánulásai. A cselekményvezetés könnyed, rögtönzött, nem olyan sokértelműen álomszerű, mint a korábbi filmekben, s a két aktus, a kopuláció és a darabolás a film tulajdonképpeni főszereplői. Természetes szörnyek állnak szemben a mesterséges szörnyekkel, a szörny csak az öntükrözés eszköze, mindenki szörny, kezdettől fogva, nincs ellenprincípium, mint a forradalmár kertész Morrissey *Drakulájában*. A cselekmény ugyanazon a lágyan fényképezett mediterrán tájon játszódik, mely Pasolini *Salójában* is a kegyetlenségek kerete. Ugyanúgy fogják be a proletárokat kegyetlen és pusztító szenvedélyeik nyersanyagaként, mint Pasolininál. A daraboló báró és a koitaló báróné ugyanazt teszik, valamiféle test-puzzle játékot művelnek. Pasolini *Salója* mutatja be, hogy a kettő egyazon szenvedély két fokozata, az élet érdekéről leválasztott, az életöszöntől emancipálódott kékjesés két fokozata.

„Szükségem van rá, hogy szépség vegyen körül.” – magyarázza a bárónő (Monique van Vooren), s a következő beállításban Frankenstein emeli ki az életre vágyó meztelen testet egy folyadékkal teli tartályból. Lassan és hosszan lebeg a test, kiterítve a vízben majd a levegőben, mint az *Exorcist* boszorkánya. Frankenstein tevékenységét ernyedten ábrándos zene kíséri, mely elsirítja a kifecamodott terveket, a szörnyűséggé lett szépséget. Nemcsak a következmény gúnyolja a szándékot, már a szándék is önmaga torzképe. A korábbi filmekben a tudós laboratóriuma a technikai miliót egyesítette a templomival, Morrissey filmjében a tudós környezete mészárszék és múzeum ötvözete. A szépség eklektikává zsúfolt díszletei között, a középkori keretbe helyezett görög, római, reneszánsz, sőt, Hundertwasser-motívumok egyvelegében a szépség minden terv, tradíció és érték visszájára fordulását hivatott lefedni vagy igazolni. A férj és feleség hosszú asztal két végében ülnek, s a kamera ide-oda vándorol, míg a „felek” ingerülten vitáznak. Morrissey házaspárként egyesíti Frankenstein fiát és lányát, de nem csinál belőlük démoni figurákat, messze vannak Colin Clive vagy Boris Karloff karizmatikus örült tudósaitól. Kicsinyes családi perpatvar tanúi vagyunk, s ahogyan szüleikről beszélnek, arra utal, már ők sem tudták, mit művelnek. A konvencionális polgári társasélet kényszeredettsége és unalma takarja mindazt, ami a munkahelyen és a hálószobában történik, a szörnyűségeket.

A bárónő és az istállófiú (Joe Dallessandro) megszokott története váltakozik valami újjal, a slasher-báró történetével. Míg a bárónő a szolgálával koital, a báró új emberpárt teremt, hogy egymással koitaljanak. A bárónő a koituszhoz vezető hagyományos, közvetlen úton jár, míg a báró meghosszabbított, bonyolított úton keresi az azonos „végcélt”. Frankenstein nem él nemi életet, melyet felesége másokkal folytat, a férj a nemi élet helyett űzi a másik „sportot”, melyek ily módon kétféle tiltott, titkos tudásként, a tudás fája két ágaként ekvivalensek.

Morrissey filmje a később önálló műfajként kanonizálódott slasher előzménye, mely talán kulcsául is szolgálhat a későbbieknek: a slasher-hősök degenerált Frankenstein-utódok, akik csak a tette emlékeznek, de elfeledték a célt. Másrészt egy fordított értelmezés is lehetséges: Morrissey Frankensteinje talán csak egy közönséges slasher-hős, aki még szükségét érz, mert gátlátalan új világa még nem győzött egészen, hogy célt hazudjon a tethez. Frankenstein gyilkos tudomány és giccses propaganda szövetségéről szól. Frankenstein új emberiségéről szaval, s dermedt, véres hullák, melyek, egymásra rakodva, engedelmesen tornyosulnak az emberi mészárszék sarkában, az „új faj” előképei. A halott testek végső tehe-

tetlensége és kiszolgáltatottsága a legborzalmasabb, de nem kevésbé hangsúlyos ennek előfázisa, az ellenállás tanácstalansága, kilátástalansága, az áldozatjelöltek tétova tehetetlenkedése.

A teremő rombolás romboló teremésbe fullad, mely csak szörnyűségeket, torz alakulatokat terem. A destrukció által teremett „tökéletes” férfi, az „új faj” mintapéldánya közönyös, hideg, motiválatlan. Nem a vágy, hanem a rombolásvágy teremtménye, nem az ihlet, hanem a hatalom gyermeke, a hideg tökély képe. A megelevenedett „görög szobor” nem képviseli, amit kifejez, a műember nem partner a lázadásban, a Waggner-féle farkasember halálvágát örökölte. Morrissey műemberi hőse felboncolja magát, miután kivégezte teremőit, a teremtmény öngyilkossági ösztöne a *Taxidermia* utolsó epizódja szintén impotens és steril figuráját előlegezi.

A film elején egymásra dobált kifosztott, csonkított, fel- és elhasznált testeket látunk, a film végén a tettesek alkotnak hasonló hulla-csoportképet. Az első a bűn, a második a bűnhődés képe. Az erkölcs csak az iszonyat beteljesedése formájában térhet vissza a cinikusok világába. És csak a permanens katasztrófa, s nem az erkölcsi világrend újraalapítása formájában. Morrissey *Drakulája* új forradalmat ígér, *Frankensteinje* csak apokalipszist. Frankenstein internátusba akarta küldeni gyermekeit, hogy ne zavarják a teremtmények előállítását. A cselekmény mellékszála e gyermekek néma jelenléte, ők is nézők, mint a moziközönség, mindvégig egyforma voyeurizmussal lesik különféle réseken, nyílásokon át – mint majd a *Taxidermiában* is történik – az apa műtétjeit és az anya szeretkezéseit, s csak a végső pusztulás képsorában lépnek elő végül cselekvő személyekké. A film a gyermekekkel indul, és velük végződik, a nyitóképsorban babát darabolnak, a záróképsorban az utolsó embernek mennek neki. Már csak a szolga él, de tehetetlen, megkötözve. Ekkor lépnek elő a gyerekek, hogy szikét ragadva lássanak neki feldarabolásának. Az apa még lelkes idealizmussal eltelten tömeggyilkos, a gyermekek már csak unalomból ölnek, élvezetet keresnek. Az apa izgatott önigazolása, giccses víziója az új világról a gyermekeknek már nem kell, mindvégig megőrzik sunyi némaságukat, az utolsó pillanatig nem tudni, kinek az oldalán állnak. Csak amikor szikét ragadnak, válik világossá, minden megy tovább. Tovább, de „magasabb fokon”. A báró mint kéjgyilkos és a felesége mint szex-szörny duplán egyek, házastársként és testvérként, de még nem egyet akarnak, a szelekciós hérosz és a kombinációs heroína néha egymás ellen játszanak. Csak gyermekeikben jön létre a tökéletes együttműködés és egyetértés, csak egyet akarnak, a céltalan, oktalan és leplezetlen iszonyatot. Ahogyan Terence Fisher *The Revenge of Frankenstein* című filmjében teremő és teremtmény alkot végül progresszív egységet, itt depresszív és regresszív egység jön létre: a tiszta élvezet az értelmetlen iszonyatban. Fisher beteljesíti és lezárja a modern mítoszt, Morrissey már a posztmodern hideg játékosságát harangozza be. Mi már Morrissey *Frankensteinjének* gyermekei vagyunk (vagy nekik vagyunk kikötözve).

1.16.7. Genderlady vs Sexfrankenstein

A *Lady Frankensteinben* a tudós, a famulus, a hullarabló és a rém különös világába berobban Tania Frankenstein (Rosalba Neri), a tudós tanulmányai végeztével hazatérő lánya. A szenvedélyes, céltudatos és attraktív nő pillanatok alatt felméri a helyzetet: „Tehát emberekkel kísérletezel.” Vajon az apai bűnök megdőbbsent rajtakapójának szerepét vállalja? A perverz

ősjelenet által traumatizált éretlen gyermekét? Korántsem. „De hát én segíthetnék neked!” Eddig a nők tartották vissza Frankenstein, most itt egy tett- és tudásvágytól lobogó nő, akit neki kell visszatartania.

Frankenstein (Joseph Cotten) ideje a vihar, Frankenstein vihareMBER, esőEMBER, villám-EMBER. Türelmetlen szenvedéllyel hajszoLja famulusát, Charlest (Paul Muller) a feltámadás éjszakáján, ezért lesz elsietett feltámadás. A kísérletből kizárt Tania Frankenstein ágyában forgolódik, szobájában mozgolódik, a nemes emberpéldány nyugtalanságának képe váltakozik a szörny teremtésével. A teremtmény, első mozdulatával megöli teremtőjét. Charles Taniáért siet a feltámadás hírével, a helyszínre érkező Tania azonban az iménti összefércelt hulla helyén holt apját találja, a tehetetlen helyén és szerepében a túl tehetségest, az élettelen helyén a megöltet, mert az emberek megölik az isteneket, és az embert is megöli, amit teremt. A viharos éjszaka gyilkos rémre cserélte a nagy tudóst. Problémát hagy lányára az apa. Mondta is korábban: „Talán túl késő számomra, Charles, talán majd Taniának sikerül.”

Tania apja helyére lép, folytatja művét. Frankenstein lánya nem a mű folytatójának partnere most már, hanem maga a folytató. Charles lesz mellette a kétkedő és vonakodó segítő, aki megpróbálja visszatartani, de végül enged szenvedélyének és varázsának. A Frankenstein iránti tanítványi és baráti hűségénél is erősebb kényszerítő Charles Tania iránti szerelme. „Tegye meg értem!” – ez a nő utolsó érve, melynek Charles enged, holott meg van botránkozva és nem hisz.

Ezúttal a rém a sorozatgyilkos, nem Frankenstein, mint Morrissey filmjében. A leány apja iratait tanulmányozza. „Megvan a megoldás... Egy új teremtmény!” A frankenstein-i teremtés nő nélküli szülés volt. Ezúttal a nő az, aki szülés nélkül akar teremteni, azaz férfi módra szülni. A nő célja új műember teremtése, tökéletes lény szembeállítás a sikerületlennel, aki fizikailag és szellemileg is túlszárnyalva, megfékezheti azt. A szülés nélkül teremtett lény feladata az ölés. A női Frankenstein által teremtményének szánt feladat: bosszúállás apja gyilkosán. Tervén mérve Tania Frankenstein egy női Hamlet vagy Elektra, aki apjáért akar bosszút állni. A terv kivitelezése azonban egy perverz módon önfelszámoló szerelmi háromszög közvetítésével megy végbe. A tudatos terv talán csak mélyebb szándékok fedőszerve? A bosszúterv talán csak egy mélyebb szenvedély felszabadítója?

Az öregedő Charles alázatos szerelme viszonzatlan, de Taniába még egy férfi szerelmes, a kisbárányt simogató gyermeklelkű istállófiú. Az egyik férfinak a szelleme tökéletes, a másiknak a teste, Lady Frankenstein pedig a kettőből akar egyet csinálni, a bosszú műve eszközeként. Nem azért, mert tökéletes szeretőre vágyik, hanem elektrai műve betetőzéséhez gyárt eszközt: a leendő férfi csak a fegyvere. Genderlady nem a Libidó, hanem a Destrudó tájain keresi a beteljesedést. A ragyogó, zseniális boszorkány dekoltált ruhákat ölt, feltűzeli Charles alázatos szerelmét, s az istállófiúval is kacérkodni kezd. A nő szuperembert akar teremteni, de ő maga a szuperember, teste az érzékiség, agya az értelem csodafegyvere. A férfiakban nincs együtt, ami benne találkozik, hatalma azonban épp ebből fakad: ha sikerülne a teremtés, s méltó partnert, társat teremtene magának, vajon ezzel nem méltó ellenfelet teremtene-e? Lady Frankenstein nemcsak ellenállhatatlan szépség, gátlástalan is. Tervei kivitelezése érdekében felhasználja bájait, de nemcsak adottságai felhasználásához, értékük felerléséhez is ért. Az elérhetetlent érik el, a csodát, sugallja a férfiaknak, ezzel éri el, hogy életüket bocsássák rendelkezésére. Az új női Hamlet történetében a „lenni vagy nem lenni” szerelmi kérdés, s nem a hölgy, nem a bosszú asszonya, hanem szeretőinek kérdése. A terv

kivitelezéséhez Charles asszisztenciájára van szükség. Thomas szerepe a puszta áldozaté, Charlesé a bűntársé. „Képzeld, milyen volna, ha a tied volnék! Szeretnéd érezni a testemet? Én ezt lehetővé tudnám tenni neked.” Charles végül közreműködik Thomas elpusztításában, hogy az istállófiú testén keresztül, új testbe plántálva érinthesse a nő meztelenségét. Lady Tania az öregedő tudóst elcsábító női Mefisztó, Faust Margitja ezúttal maga az ördög, és egyben Faust is, akinek a férfi, Charles csak famulusa. A funkcióhalmozás mint emancipációs stratégia nem a hatalom felszámolása, hanem puccsszerű megkaparintása és megerősítése, a későkapitalista nőfelszabadítás nem az ember felszabadítása, ellenkezőleg, új, hatékonyabb elnyomási formák „felszabadítása”, a totalitárius biopolitika új trükkje, a nemi különbségek antagonisztikus ellentétékké fokozása egy nemi világháborúban. Ha nincs többé elnyomott, aki minden elnyomott érdekét képviselné és szenvedését és lázadását venné magára, akkor a véredek létharca az univerzális létmodell, mint a *Korcs szerelmek* című filmben.

A film centrális szexjelenete nem Charles elcsábítása, hanem Thomasé. Ezen a ponton változik át a horror a szexkorszak meztelenfilmjévé. A *Dr. Jekyll and Sister Hyde* című filmben az örült tudós válik nővé, a *Lady Frankenstein*ben a nő örült tudóssá. Tania a tudás akaratóval kezdi, a bosszúéval folytatja, és a tökéletes szerető megteremtésével végzi. A film csúcspontja nem a teremtés, hanem a vetkőzés; előbb alkalmi nőket, prostituáltakat látunk koitálni, utóbb Taniát. Az előbbieket ez egyszerű szolgáltatás, legfeljebb ingercsere, míg Tania számára extrém hatalomgyakorlás, ezzel éri el azt az omnipotenciát, amit apja nem ért el puszta tudományával. Tania puszta meztelensége a kényszerítés aktusa, a szexjelenet tárgya a női meztelenség, mint hatalmi tény, a nő meztelensége mint nem puszta látvány, hanem tett. A fiatalok szeretkeznek, Charles pedig végignézi az aktust, hogy megfojtsa riválisát. A nő magába fogadja az istállófiút, s a kék csúcspontján tehetetlenné vált ifjúra csap le a másik férfi. Thomas halálvonaglása helyett az őt befogadása által megsemmisítő nő kéjvonaglását követi a kamera. A jelenet a meztelenség feltárulásával indult és egy viharos orgazmussal zárul. A szuperemberek között talán a kölcsönös taszítás törvénye érvényesülne, Thomas azonban egyszerű ember és szép férfi, aki mint szerető végül is kinő a puszta racionális eszközviszonyból, melyet megzavar egy irracionális eszközviszony: már nem a bosszú eszköze, hanem a női kéje. Morrissey filmjében az új emberiség teremtése az ölés alibije, itt a hamleti bosszú válik egy különösen kegyetlen kielégülési feltételekhez kötött orgazmus alibijévé.

Megvan az új test, albérteti test Charles agya számára, következhet a műtét, a kiterített Charles fölött azonban Tania elbizonytalanodik. Most már Charles hajszoja őt, hisz gyilkossá váltak, s a férfi inkább a nő kezei között halna meg, mintsem hóhéréken. „És most láss neki! A mosolyod legyen az utolsó, amit látok.” A csúcsponton, a végső lépés előtt elbizonytalanodott női tettet áldozata biztatja, akárcsak *Az érzékek birodalmában*. Lady Frankenstein másképp teremt, nem a természet villámaint várja, mint apja tette, maga állítja elő a villámot, mellyel a holt testet rázza, míg az feléled. A villám a nő kezében, felemelt tenyerei, ujjai között szikrázik. A teremtmény két vágy emlékműve, mindkét szerelmes férfi jobbik részének egyesítése, a rosszabbik rész feláldozása árán. A nő Charles-nak szólítja, de Thomast látjuk. Tania egyesítette a szétszórt férfierőket és minőségeket, s visszaadta Charles elveszett ifjúságát. Kétszeresen fordította meg az időt, nemcsak az életet nyerte vissza a haláltól, az ifjúságot is az öregségtől.

Létrejött a tökéletes szerető, de bizonyos értelemben annak ikertestvére, akit le kell győznie, hogy egymáséi lehessenek Tania és a Thomas-testű Charles. A szerető és a rém láthatatlan

módon, sorsukkal összenőtt szíami ikrek, vagy úgy függnek egymástól, mint *A prágai diák*-ban a hős és tükörképe. A szeretők egyedül vannak, az egész világ ellen, sorra befutnak a rém, a szokásos ostromló fáklyás tömeg és a rendőrség. A „jó rém” legyőzi a rosszat, majd szeretkezés következik, melynek végén a tökéletes férfi megfojtja a tökéletes nőt. Ez a megoldás formálisan is szükségszerű, mert az előző orgazmusban a tökéletlen férfi halt meg a nő kéjéért, ám most a férfi is tökéletes, s a nárcisztikus tökéletnek nincs szüksége társra. Szükségszerű a megoldás azért is, mert a gyilkos szeretőknek nincs helyük a morális világban, a zseniális nő morálisan már halott. Szükségszerű a megoldás továbbá azért, mert a szerelmi háromszöget nem sikerült felszámolni, a két egyesített férfi féltékeny egymásra. „Ó, Thomas, szerelmem, a tiéd vagyok!” – sóhajtotta a nő szeretkezés közben, erre Charles megfojtja. A megoldás túldetermináltságát erősíti a tökéletes és a kudarcos teremtés ikertestvéri viszonya. A szerető, a tökéletes férfi folytatja ikertestvére, a sorozatgyilkos művét. Taniának azért is meg kell halnia, mert a szeretőknek egyesülniük illik a halálban. Amit az imént a rém kéjgyilkosságaként értelmeztünk így értelmezhető a szerelemmitológia követelményeként is. A végső harcba beavatkozó Tania szíven szúrja a rémet, az áthatoló tör azonban a tökéletes szerető, a Taniáért harcoló műember testébe is behatol. Tania három embert ér egy szúrással, hiszen a két birkózó egyike maga is két ember, akiket ő egyesített. A rém gyilkossága úgy is értelmezhető, mint úr és szolga viszonya elleni lázadás: a Tania által eszközzé tett férfi magával viszi őt a halálba. Így a tett, mely kéjgyilkosság is lehet, hisz a gyilkosnőből, ámokfutó műemberből és a gyilkos gyilkolására teremtett lényből álló ember-szendvics közepe, az első műember is sorozatgyilkos, s az orgazmus képe már korábban összekapcsolódott a rémtettel, a szexfilmi problematikától újra elvonatkoztatva, az eszköz-ember lázadásaként is értelmezhető, mely azonban, a szexfilmi problematika örökségeként az emberi szituáció minden művi-perverz manipulációja elleni lázadás.

1.16.8. A Hammer-filmektől a maig (Frankenstein végső diadalától végső kudarcáig)

Kertész Mihály *Doktor X* című filmjében különös klinikát látunk, melyben csupa Frankenstein dolgozik, s a film, melynek cselekménye a „ki a gyilkos?” kérdésre keresi a választ, tipikus, hangulatos krimi. A *Frankenstein*-mitológia bomlástermékei számosak, az örült tudós alakja a sci-fiben fejlődik tovább, míg az áterotizált gyilkosságok a krimi, a psychothriller és a slasher felé viszik el a motívumkincset.

A *Frankenstein játéka*i alapvetően Polanski *Izonytának* adósa, melynek emlékeit a *Betty Blue* és *A texasi láncfűrész mészárlás* „vívmányaival” ötvözi. Az örült tudós nemváltoztatása ezúttal nem megkettőzi, hanem felezi a hatóanyagokat, a *Frankenstein játéka*i midcult-filmi pszichologizálással hígított konvencionális slasher, egy sor ember feldarabolása, egy hullapuzzle-szerető tüvel, cérnával történő összeeskábálása céljából, aki, miután a tettes, az örült May (Angela Bettis) kivájja és felajánlja teremtményének a maga szemét, megsimogatja őt, ami ezúttal csak a sznoballűrökkel ékeskedő kultúripar álszürreális gesztusa, nem horrorfilmi cselekményfordulat: geg csak, nem feltámadás. Morrissey *Frankenstein*-filmje is értelmezhető slasherként, de míg a *Flesh for Frankenstein*ben még a horrorszimbolika is él és fejlődik, a *Frankenstein játéka*iban a slasher a horror helyére lép. Morrissey filmjében csak egy

mélyebb olvasatban válik az összerakás terve a szétszedés alibijévé, ezúttal a felületi olvasatban is ennyi: az iszonyat banalizálódik. Morrissey az összerakásról és feltámadásról a szétszedésre, az életgyárról a halálgyárra helyezi át a hangsúlyt, azt sugallva, hogy ha a teremtés gyárként szerveződik, az eredmény katasztrofális lesz: az életgyár titka és lényege kezdettől fogva és szükségképpen a halálgyár. A *Frankenstein játéka*iban csak a szétszedés valóság, az összerakás pusztá gesztus, rituálé. A *Frankenstein*-mítosz új változata a kegyetlen rítust igazoló véres mítoszként mutatja be az álmat a teremtésről. A „véres mítosz” (Sinkó Ervin kifejezése) történetének ezzel új stádiumába léptünk, melyben ez már nem felülről ránk erőltetett állami és politikai mítosz, mélyebben áthatotta a társadalmat, individuális szenvedélyként, neurotikus mítoszként, személyiségstruktúráként.

A *Frankenstein játéka*i a feszélyezettség, kényszeredettség és tanácstalanság fekete komédiája. Az igazi Frankenstein és minden autentikus leszármazottja mindig lázongott a konvenciók ellen, May ezzel szemben megduplázza a konvenciókat, privát konvenciókkal, a feszélyezettség neurotikus rituáléival nehezíti tovább a hivatalos konvenciók által megnehezített életet. Frankenstein meg akarja változtatni a világot, May csak azt szeretné, ha elfogadnák, ha olyan lehetne, mint mások. Szenvedélyesen szeretné követni, de nem érzékeli a szabályokat. Nem nonkonformista, hanem szakadatlan kisikló túlkonformista, konform viselkedésre képtelen konformista. May szerelme, pontosabban a fiatalember, akit szerelmével üldöz, épp olyan kudarc nonkonformistának, mint a lány konformistának. A fiatalember bemutatja a lánynak vizsgafilmjét, melyben egymást felzabáló zombik képe szolgál a szerelmi aktus metaforájául, ám amikor ennek hatására a szerető lány megharapja őt, a fiú halálra rémül. A lány összekeveri a szavakat és tetteket, képeket és valóságot, a fiú pedig túlságosan elválasztja őket, nincs kommunikáció, csak privát nyelvjátékok, melyek elválasztanak, nem összekötnek. A nyelv nem közvetítő, a beszéd csak a megkönnyebbülést szolgáló szellemi exkrementum.

May már csak skizofrén, aki tudós nőnek hiszi magát, a „mad scientist” már csak a „madness” fikciója – így lesz a horrorból slasher. Az örült tudós fikciója a nemi szerep csődjének kifejezése: May alkalmatlan lenne Frankenstein menyasszonya vagy lánya szerepére, ezért Frankensteinnek hiszi magát. Világában már nincs is Frankenstein, akit „jó útra téríthetne”, mint a régi Frankenstein a régi nők, ezért May tér le az élet útjáról. Sikertelen nemi aktusai sikeres ölési aktusok előjátékai. A szex már csak előjáték, olyan világban élünk, melynek fő szenzációi kegyetlenebb aktusok, melyekkel a szex nem versenyképes. Mit ér egy embert átölelni, amikor egy gombnyomással akár milliókat lehet megsemmisíteni? Ez a kérdés fejezi ki a technokrata menedzseruralom kéjökonómiájának új logikáját. A globális gazdaság olyan hipervilágot hoz létre, amely nem konkretizálható, nincs emberarca, ezért a hiperpolitika csak a szadizmus eksztázisa lehet.

A frankensteini műember nem szükségképpen rém, de azzá szokott válni, ezúttal azonban a műember nem jön létre, helyette a tudattalan áltudós, valójában régi komédiák epekedő szerelmesének női változata válik rémmé. Nem sikerül előállítani a rémet, de nincs is rá szükség, mert aki dolgozik rajta, maga a szörny, ezért a szörny szörnye nem lehet más, csak fércrem. A mad scientist korcs maradványa már csak a rém álma a teremtésről, s nem szükséges, hogy egy istenekkel versengő zseni teremtsen rémet, mert az élet csinál az utcán szaladgáló átlagemberekből rémeket, az új világ istene is csak egy mad scientist. May nem boldogult szerelmével, ezért határozza el magát az ideális szerető megteremtését szolgáló

szabás-varrási akcióra. A May által teremtett fércember autoerotikus rém, az öntükrözés eszköze, már „teremtőjében” sem egyesülnek az alkatrészek, a személyiség komponensei.

1.16.9. Műfajok csatája

A kései vámpírfilmekben nő a vér, az újabb mad scientist filmekben pedig a hús szerepe. A korábbi mad scientist-változatok életfilozófiájával szemben Cronenberg *A légy* című filmje a hús filozófiáját hangsúlyozza. Végül a slasher leveti mind a mágikus, mind a szcientista mezt, és marad a darabolás és kannibalizmus. A későkapitalizmus nagy szervezetek hideg kegyetlenségét vagy egymás ellen ajzott csoportok gyűlölködését képviselő típusai már csak sajátos közvetítéssel tudják magukat embernek tekinteni: ha másokat eszköznek, haszonállatnak, nem-embernek tekintenek. A biopolitika, a slasher és a hozzá hasonló többi műfaj tanúsága szerint nem is annyira társadalomszervezési, mint inkább önápolási, önérzeti probléma. A műfajrendszerben harc folyik a dominanciáért: a horror kebelezzze be a slashert vagy a slasher asszimilálja a horror elemeit, illetve vegye át a horror közönségét? A horror mese, a slasher rítus, pseudo-narratív árny-happening szegények számára. Frankenstein elveszti nevét, hogy ne korlátozza az anyag alakítását a romantikus tradíció, a fenség esztétikájának öröksége.

A *Re-animátor 1*-ben két orvostanhallgató kapcsolatára épül a cselekmény, akik egyike a hajtóerő, másika, a szokásos módon, a fék vagy a lelkiismeret. Daniel (Bruce Abbot) tevékenysége megoszlik a hullák és menyasszonya között, míg Herbert (Jeffrey Combs) a hullák megmozgatásának szenteli minden figyelmét és szenvedélyét. Így Daniel, a normális típus a kétéletű, s az örült tudós az egyéletű, a zseni az egydimenziós, cserében azonban határozott, parancsoló, rendíthetetlen és ellenállhatatlan figura.

Daniel csak visszatartó, fékező erő, míg az öregek, a dékán, aki egyúttal a menyasszony apja, s Herbert elméleti ellenfele és professzora: agresszív ellentáborbort alkotnak. A professzor az eszmék ellenfele, a dékán a szerelemé, az öregek visszatartják Herbertet a halál, Danielt a nő titkainak megismerésétől. Az erotikus illetve tudományos kísérletek ellenfelei üldöző, letiltó, kitiltó zsarnoki alakok.

Herbert West épp olyan konfliktusmentes akarnok, mint az öregek, a belső konfliktusok és így a melodramatikus motívumok Daniel szerepét erősítik, aki körül háromszög viszonyok szerveződnek. A fiatal tudós szerelmi háromszögének lényege a tudomány szerelme, szembeállítva a menyasszony szerelmével. A menyasszony boldogságra csábít, West pedig tudásra. Miután a régi filmekben a menyasszony Frankensteiné volt, így a tudást és a szerelmet is ő birtokolta, most nő a barát szerepe. A szerelem azonban, akárcsak a régebbi filmekben, szakadatlan defenzívában van: előbb a menyasszony macskája, később a menyasszony apja, végül maga a menyasszony is West áldozatává válik.

A dékán hülye, Hill professzor gazember, csak a szerelmespár emberi. Mindkét nemzedék ambiciózus tagjai hatalomra törő cinikusok: a professzor kisajátítja West találmányát, amely ezúttal szérum, mint a *Dr. Jekyll*-filmekben. A *Re-animátort* a kései stádium eklekticizmusa jellemzi, a frankenstein-i elektronikát felváltó jekylli szérum zombikat teremt. A professzor elrabolja az ifjú zseni tudását, erre az ifjú elrabolja a professzor fejét. A tudás lefölözésére az ellenfél lefejezése a válasz, fejrabló az észrabló ellen, fizikai csapás az intézményes hatalom

ellen. A következőkben a professzor Salome, Keresztelő Szent János és Heródes démonikus karikatúrája egy személyben: tálcán hordozza a saját fejét. De a mítosz kései stádiuma groteszk sűrítő munkáját ez nem meríti ki, az ellenfél önálló életre kelt feje egyúttal Ellenfrankenstein, akinek saját ormótlan, nehézkes teste a szolgája. A fej távirányítja a testet, sőt a későbbiekben az egész zombisereget, melyet az elorzott szérum által teremt és szaporít. Az akarat távirányított uralása a professzor leleménye, melyet West felfedezésével, a halvajárással kombinál.

A fiatal emberek megfordítják az időt, visszaveszik a holtakat az elmúlástól, de a megfordult időből felfordult világ lesz, melyben az öregek és holtak elveszik a fiatal férfítól a fiatal nőt. Az apa a kőrre támad, leüti, majd elhurcolja lányát rabtartója és parancsnoka, a professzor számára. Ezzel az ellenfél további funkciót vesz fel: miután a zombiapa vámpírszolgai viszonyban van az élőhalott Ellenfrankensteinnel, az utóbbi undorító, démoni csábítóként lép fel, ezúttal nem vérszomjas, csak nőszomjas Drakulaként, akinek fejetlen törzse a ki-kötözött lány erogén zónáihoz helyezi törzs nélküli fejét.

Daniel örömei, melyeket a lánytól kap, az identitást akceptáló gyönyörködésből fakadnak, míg West kéjeit a differenciák mélyére hatolás táplálja. Daniel a több élet, a szerelem és nemzés világában keresi az élet titkát, West a kevesebb élet, a betegség, perverzió és halál jelenségeit kérdezi róla. A film legfőbb hatóanyaga az iszonyat burleszkje, melynek nem a nevetés a célja, de mégsem humortalan. West lábat ad a kéznek, kezét illeszt a kézhez, különös, időtlen új csonkfajokat, torzlényeket kreál, nemcsak verseng Istennel, egyúttal gúnyolja is az isteni teremtetést. West szürreális teremtményei az élet mint lehetetlen vállalkozás és szörnyű vicc képei. Végül önállósult, feltámadt, saját létjogukat és autonómiájukat követelő és harcosan érvényesítő belek támadnak rá, a tudás új fájának új kígyójaként, míg a vőlegény a menyasszonnyal menekül a zombik poklából.

Ez azonban egy hagyományos happy end lenne, az iszonyat burleszkje újabb, negatív fordulatot igényel. Az apában felébred a szólongatásra a szeretet emléke, és a menekülő szerelmesek segítőjévé válik, de későn. A lányt megfojtja egy zombi, Daniel pedig, miután sírva csókolgatja a holtat, előveszi West szérumát. A kép elsötétül, vége a filmnek, de még velőtrázó nősikolyt hallunk, mely a dühöngő feltámadottak tombolásának kezdetét jelzi.

A Re-animátor menyasszonya ismét a két fiatal ember viszonyára épül, akik társak, de nem barátok. „Én orvos vagyok!” – hangoztatja Daniel, aki segíteni akar, s a felfedezéseket a gyakorlati orvoslás eszközének tartja. „Akkor most legyél tudós!” – felel társa, aki a gyakorlati orvoslást a felfedezés szolgálatába állítja. Az új film a groteszk szörnyek revüje irányában viszi tovább az első rész leleményeit. Herbert West emberi ujjakat kombinál össze egy szemmel undorító pókszerű lénné, mely szemtelenül szaladgál, míg gyanakvó nyomozó vallatja hőseinket. Később West döglött kutyát egyesít levágott emberi kézzel. A menyasszony-kombinatorika is új szintre lép: az egyik szeretett nő szívét, a másiknak fejét komponálják bele a teremtménybe, míg műtét közben befut a harmadik szeretett nő, a két halott élő konkurense. Két nő küzd Danielért, halott és élő, az ingadozó Daniel pedig előbb a holtat, utóbb az élőt választja, mire végül a holt, a szemrehányó szerelem gesztusával, kitepi és átnyújtja szívét.

A morbid szerelmi melodrámat az emberi tagokból lett szörnyek, a megelevenedett hulladékok ostroma, a selejt inváziója kíséri. A szakadt szörnyek csapatát Hill professzor denevér-

szárnyakra szert tett feje vezényli, ezzel beteljesítve a professzor előző filmben megindult eldrakulásodását.

A harmadik rész (*Reanimátor. A visszatérés*) börtönfilm, mely az előző részek egyetemi zsarnokait a börtön zsarnokára váltja: a szadista börtönigazgató perverz kéjgyilkos. Miután a börtöntársadalom eme miniszterelnöke megfojtja a fellatióra kényszerített legújabb menyasszonyt, a zombiként visszatérő nő leharapja a férfi péniszét, mellyel a továbbiakban egy patkány játszadozik, míg végül a pénisz megelevenedik és harcra kél a patkánnyal.

Az előbbi két film kórháza után ezúttal a gyűjtőfogház képviseli a társadalom üzemét. A börtönkórházban jelentkezik a rab Westnél a fiatal rezidens orvos: „Magával akarok dolgozni, doktor!” Az előző filmek bevált viszonyrendszere továbbra is működőképes: a börtönben szimatoló újságíró és a fiatal orvos szerelme révén ismét a mad scientist segédje éli át hivatás és szerelem konfliktusát.

Brian Yuzna a „visszahozott” nők specialistája, aki Orpheusszal kombinálja Frankenstein és segédjét (akik együtt sem tesznek ki egy teljes Orpheust, tudományuk nem ér fel annak művészetével). Az előbbi film két nőt egyesített, az új filmben megkettőzik az eljárást, s egy újabb szérummal nyugtatják az őrjöngő „visszahozottat”. Ezzel azonban megkettőzik a lány személyiségét, így az élőhalott leány felváltva „Sister Jekyll” és „Sister Hyde”: A nő agya kijózanul, keze azonban – ezzel az *Orlac kezei* és szövmény-filmjei emléke is aktivitizálódik – gyilkolni akar. A zombirománc és az *Orlac kezei* kombinálásával már Sam Raimi is sikert aratott. Míg a szakadt, elgyötört széplány brutalizálja volt szerelmét, közben szánalmasan rimánkodik a halálért. A harmadik *Re-animátor*-filmben már az az új sajtókép is hat, melyet a *Született gyilkosok* tudatosított. Az újságírónőt szinte predesztinálja az átváltozásra, hogy ő is az a gátlástalan, cinikus szenzációvadász, akit Cronenberg *A légy* című filmjének elején is látunk. Nemcsak lelkét érinti a karrierizmus, testét is beveti intrikus üzelmei során, maga hívja ki a sorsot, kacérkodva a perverz börtönigazgatóval, így a két szérum, mondhatni, csak átvilágítja jelleme nem éppen ideális „tartalékait”, olyan ösztönöket és motivációkat, melyeknek a klasszikus elbeszélés nőalakjai inkább ellenfelei voltak. A szörnyű „visszatérés” az elfojtott visszatérése is, mindazé, amit a tetszetős máz, a „szexi nő” kíváncsisága eltakar. A régi *Frankenstein*-filmekben szánakozást keltett, hogy a szépségnek a hatalomvágy feletti hatalma csökken; az új filmben a szépség kezdettől fogva kissé agresszív és tisztátalan, s az esztétikus-erotikus minőségeket maga is hatalmi ténynek tekinti.

Frankenstein diadala, mely a *The Revenge of Frankenstein* című Hammer-filmben patetikus, romantikus, prométheuszi értelmet kapott, visszajára fordul. A fiatal doktor megőrül, West pedig, elorozva áldozatává lett társa személyazonosságát, távozik a kórházból, új élet felé, az éjszakában. West a kései Hammer-filmek bestiális Frankensteinjének rokona, bestialitása azonban puritán, amennyiben nem a kéjszerzést szolgálja, mint az „öregeké” (a befutottaké, a főnököké); a néző, az „öregekkel” szemben neki drukkol. A cselekmény legfőbb mozgató ereje West rendíthetetlen akaratereje és félelmet nem ismerő határozottsága, mellyel minden körülmények között, a veszélyeket és kellemetlenségeket nem érzékelve, csak a nagy célt látva, a legszörnyűbb körülmények között is zavartalanul folytatja munkáját.

1.17. Szemináriumok: Frankenstein motívumszótár

1.17.1. James Whale: Frankenstein (1931)

Temető

Az, hogy a temetés az éjszaka és a nappal között, kísérteties alkonyórán zajlik, arra figyelmeztet, hogy a temető is valami senkiföldje, törvényen kívüli terület, hol két tárgyalásképtelen törvény néz farkasszemet, az élet és a halál törvénye. A temető a világ vége, hol illendő volna végére járni az embersors kérdéseinek, s megpillantani a túlpartot. A szentség nyelve ellentmondásban van az elpolgárasult rítus gyámoltalan gépiességével. A sírás csak gyászzene, s gyorsan elszéled a nép.

Elvonul a társadalom, az emberiség, s előjön az új faj alapítója. Elvonultak az elhantolók, jönnek a kihantolók. A vámpírok és farkasok órájában készülődik az új világ, a mesterkélt, kényszeredett, művilág. Henry (Colin Clive) kétszeresen más, duplán az atyafiak fölött áll: doktor és báró. Fritz (Dwight Frye) is kétszeresen más: 1./ púpos 2./ szolga. A szélsőségek együttműködése, a pólusok találkozása, melyből kimarad a normális, az átlagos, a közös, a közösségi: az atyafiságos világ lagymatag siralma, mely már haza gondol és siet vacsorázni. Alsó felvételeken látjuk a magasztos céllal dolgozó, sötétben sompolygó, lázasan dolgozó sírrablók tiltott munkáját. Rájuk boruló hatalmas alkonyég alatt ostromolják a sír mélyét. Tátongó magasság és tátongó mélység közvetlen érintkezése a rettenetes fenségre szegeződő kamera alulnézetének tárgya, létrégiók találkozása, melyből vacsorázni ballagott, eltűnt a középrégió, a normális világ. A szélsőségek közvetlen érintkezése összekeveri az istenit és ördögöt. Nem marad más csak a vonzó és rettenetes, ambivalens nagyság. Az egymással szembeállítható és egymás ellen kijátszható, vagy egymást sakkbán tartó tiszta, harmonikus szélsőségek az eltakarodott vacsoravilághoz tartoznak. Ami előjön, az minden szélsőség egyben, minden radikalizmus egyben, s ez maga az abszolútság, minden felforgató és provokáló rettenetében. Itt kellett lapítania az eget nyársaló romos kerítés tövében, az üres szavakat felmondó közönséges világ korrekciójaképpen. Azok hazamennek telepokolni mind külön-külön a maga gyomrát, ezek kipakolják a föld gyomrát.

Idő

A temetőt felforgató Frankenstein az ellenszegülő, aki megfordítja az időt, a minden testek útját. Teret akar csinálni az időből. Az emberélet ne legyen többé egyirányú utazás. Ez a korlát volt azonban emberi és isteni különbsége: az ember megkapta a teret, hogy tetszés szerint mozogjon benne, az időben való tetszés szerinti mozgás azonban az istenek privilégiuma. A tér az emberé, de az idő nem az emberé, az ember az időé. A frankenstein akarat imperializmusa csatolni akarja az időt. Nem a pokol kapuját keresi a temetőben, hanem a fordított idő kapuját; a film végére azonban úgy látszik, csupán új módon definiálta a pokol kapuját.

Mostantól fogva minden visszafelé folyik, nyíló földmély adja ki a koporsót, nyíló koporsó a holtat. Később akasztott embert szednek le a bitóról. Nemcsak az időt fordítják meg, az ítéletet is visszavonják, nem akceptálják a törvényt. Megfordulnak az emberi viszonyok. Frankenstein nem engedi, hogy Dr. Waldman (Edward Van Sloan) hozzányúljon gépeihez. Itt a volt tanítvány a mester, és a volt mester a csodálkozó tanítvány.

Hatalom

Frankenstein nem fogadja el, hogy a sorsot a véletlenek írják. De az, aki önmaga teremtője akar lenni, kénytelen a világ teremtőjeként fellépni, mert ha lenni hagyja a véletleneket, melyek a sorsot írják, továbbra is azok teremtménye marad, s legfeljebb abban bízhat, hogy isteni jószándék rejlik mögöttük. Ha viszont kontrollálja a teremtett világ véletlenségeit, egy újjáteremtett világ uraként, a véletlenek hosszú távú szerves kölcsönös alkalmazkodását megerősztoló zsarnokká válik. Ha van jó Isten, akkor az nyilván azért lenne egy gyenge isten, a véletleneket lenni hagyó messzi isten, hogy ne váljék zsarnokká. Ebből fakad azonban az a hatalmi űr, melyben fellép a maga világát terrorizáló ember hatalom-akarása.

A nyárspolgári világ groteszk figurái félúton vannak a monstrum felé, kisszerű, jámbor rémek. Ők képviselik a pusztá elelenségét, mely a frankensteini kastélyban virágzik ki az élet szépségévé. A nyárspolgárok szolgai konformizmusa lincselő gyűlöletbe csap át, míg a kastély lakói nyugtalankodva figyelik, de nem korlátozzák fiuk törekvéseit. Az egyetemes harmónia kifejezése a szépség, melyben minden rész áldozatot hoz az egészért. A frankensteini beavatkozás következménye az örök defenzíva, a felforgatott viszonyok soha többé meg nem nyugvása, melyben egységnyi közvetlen haszon százszoros közvetett kárral jár. Az ellenséges viszonyba került természetes illetve művi világ nem találja többé a nyugalmat. Frankenstein ambiciózus beavatkozásai akkor garantálhatnák a sikert, ha a végtelent tekinthetnék át és szabályozhatnák minden elemében. Ennek híján szükségszerű a kisiklás, csak bekövetkeztének perce és pontja véletlen. A tökély a végtelent tükröző véges. A tökély színe helye és forrása az egész, tőle kapják vissza a részek. Frankenstein, aki a tökélyt keresve, a természetet tökéletesíteni akarva fordítja meg az időt és forgatja ki a világot, iszonyatot arat a tökély vetése helyén. Ha a rész ellopja a tökély tervét, s birtokolni akarja azt, amiben csak részesedhet, magában akarja azt, amiben neki kellene a helyére találnia, ha a tökélyt a maga teljes és mindenható mivoltaképpen képzei el, akkor más részek eltiprása és kizsákmányolása révén akarja elérni. Az átfogó mint alapprincípium kibékítő munkáját felváltja a magát középpontba feltoló rész izgága terrorja.

Nekrofília

Nehéz munka tanúi vagyunk, lassan emelkedik fel a mélyből a súlyos, ellenálló koporsó. Hatalmas szülei aktus ez: minden halva születik, mindennek a tekintet, a szándék, az odaadás és rajongás kölcsönöz életet. Minden pusztá álélet, mint az álmos atyafiaké, ami nem találkozik a nagy várakozások viharos elektromosságával.

A polgárok ernyedten próbálták eljátszani az emóciót, Frankenstein lángol és lobog. A megszállott arc szellemi eksztázisa ijesztő és tiszteletre méltó. Rajongva ölelgeti a koporsót. A nyárspolgárok számára a koporsó már csak hulladékgyűjtő, Frankenstein számára kincsesláda. Fanatikus fiatal arcra szegeződik a kamera. Nincs lent és fent, nincs menny és pokol, csak a hatalmas, kimeríthetetlen odakint, mely csupa lehetőség és várakozás, kísértő végtelen. A fanatikus arc, melyhez közel hajol a feltekintő kamera, rajongva szól: „Ő csak alszik! Alszik csak, és egy új életre vár!”

Később, a laboratóriumban, Henry báró telhetetlen gyönyörrel fogdossa, simogatja a felámadásra váró hullát, majd saját kezeit nézi rajongva. „Én teremtettem! A saját kezeimmel!”

Menyasszony

Henry, a rajongó vőlegény, nem menyasszonyáért rajong, ezért Elisabeth (Mae Clarke) szorongó menyasszony. Neki szól a gyengéd szeretet, de nem a vad szenvedély. Máskor – pl. a film noir melodramákban, gengszterfilmekben, mint a *Magas Sierra* vagy az *Őrült húszas évek*, egzotikus kalandfilmekben, mint a *Red Dust* stb. – a szüz és a kurva, a kultúrnő és a natúrnő, az erkölcsi lény és az ösztönlény, az égi és földi szerelem között oszlik meg a figyelem. A *Frankenstein* furcsa erotikus háromszögében a natúrnő helyére lépnek a hullák. A helyettesítés arra utal, hogy a natúrnő is a testiség felfokozásának eszköze; minél passzívabb az anyag, annál testiesebb a lény.

A kastélyban esküvőre készülnek, a szép nemzés ünnepére, míg a laboratóriumban rút nemzés folyik, melynek kísérlet a neve. Kétféle szenvedély, kétféle lázas készülődés. A szorakozott vőlegény türelmet kér. „A munkám az első.” Szülőt, szeretőt, tanítót és barátot elhagyva vonul félre a hegyek közé, laboratóriumába. Szégyen és botrány: az öreg báró azt hiszi, más nővel bűjt el, menyasszonya elől, a vadonban. „Szép kis kísérleteket csinálhat ott a hegyekben!”

Kis csapat indul a szökött vőlegény ellenőrzésére. Elisabeth hirtelen dönt, csatlakozik a tanítóhoz és a baráthoz, velük indul, szembenézni azzal, ami elvette tőle Henryt. Éppen indul a nagy aktus, amelyben nincs szükség rá, amikor megérkezik a lány. Bezárt kapun dörömbölnek a vendégek. Abban a pillanatban érkeznek Henry szerettei, amikor hívatlan vendégek lehetnek csupán. Az odakinn maradt társadalom, a társadalom, mint a kizártak magára maradt közössége dörömböl a hegyi esőben, a nagy magány kapuján. Az, hogy maga a társadalom és kultúra van kizárva, örökség és hűség, törvény és érzékenység, szerelem és barátság, jelzi, hogy valami ördögi folyik odabenn. De ezúttal a modernizált Faust-származék az igazi démon és teremtménye a szegény ördög.

Aktus

Formnak a csövek, bugyognak a folyadékok, szikráznak az érintkezések, s a magasba emelkedik, a torony belsejében, az élet áramait befogadó szerkezet, Frankenstein életgépe. A tiltott aktus, melynek szemtanúi riadt botránkozással állnak, kozmikus méreteket ölt. A torony magáévá teszi az eget. Frankenstein elrejtőzött előlük, de fenn már nem az ő értékeik érvényesek, a társadalmi viszonyok egérfogójából megszabadult lázadó szellem már nem törődik az obszén aktus, menny és pokol egyesülése, a nő és az Isten közreműködése nélkül végbemenő fogadás és születés, teremtés tanúival. A kozmikus erekciót ernyedés követi, a magasba fűrődő, viharos ég örvényeivel koitáló liftszerkezet újra alászáll. A testi izgalom metaforikus modellje, a keményen dolgozó, fortyogó és szikrázó torony nyitotta a jelenetet, s az erotika metonimikus modellje, a felébredt érzékenység képe, a mozduló kéz, a meg-ránduló hús képe prezentálja az eredményt.

A toronyban megháromszorozódik a férfiaság: a báró, a szolgálja és a teremtmény személyében. Mindenki más hívatlan vendég, alkalmatlan teher, fék és akadály. A torony az önző izgalom képe, mely nem összeköt vele, hanem elválaszt mindattól, amit megerőszkol. A magába zárkozó férfivilágban a magába zárkozó személyiség talál cinkosokra. A tanító visszahívja Henryt a közös világ meghitt keretei közé: „Térjen magához fiatalember, és fogadja el a dolgokat olyannak, amilyenek.” Az egyik botránkozására a másik megvetése

válaszol: „Kedves doktor Waldman, maga még soha sem akart valami veszélyeset csinálni?”
Ami az egyiknek túl sok, a másiknak még mindig kevés.

Prométheusz

Mary Shelley regényének címe „Frankenstein vagy a modern Prométheusz”. A prométheuszi analógiát a filmek mulatságos és szellemes módon elevenítik meg. Frankenstein a feljövő zivatar energiáit használja fel a lény életre keltéséhez, az égi tűz tolvajaként, az égtől elragadva a villámot. A múlt mitikus szellemének, s a jövő sci-fi-logikájának egymásra találása perfekt.

Fény

A monstrum (Boris Karloff) a fallikus szimbolika orgiájában lépett színre, s mindvégig ezt fogja megtestesíteni. A torony munkája, a nemzés ünnepe fenséges oldaláról mutatta be ugyanazt a fallikus princípiumot, melyet a monstrum rút, groteszk oldaláról ábrázol.

A torony cellájába zárt rém teljes sötétségben él, elzárva és izolálva a sötétben, mert nem tudni, hogyan reagál a nyilvánosságra és a fényre. A monstrum tétován emeli kezeit a beeső fénysugárra, mely mozdulat a védekezés és a vágy kifejezése is. Csábítja a fény, de nem mosolyog rá, nem az ő világa. Ha kilép a fénybe, az emberek pánikban sikoltoznak, s végül meglincselik, nem is teljesen jogosulatlanul, mert a rém első tettei rémtettek. A primitív lény, a kezdetek lakója, a lenni nem tanult lény mozdulata, a primitív mozdulat, az ösztönön túl és a tudáson innen, természetén túl és társadalmon innen, kétszeresen tanácstalan és szerencsétlen nekibuzdulás, kárt okoz a bonyolult világban. A rém nem más, mint egy lény az út elején, a kezdetek kezdetén, s az út eleje maga a katasztrófa mint egzisztenciámód.

A fény felé nyúló monstrum kezével teszi fel néma kérdéseit. Már ért, de még nem beszél, s az, amit érteni kezd, a keserű tanulság, hogy későn érkezett. Minden a másoké. Nagy magány és rászorulás kifejezése a tétova és tanácstalan, kérdő és kérő mozdulat. Mint egy gyerek a segítő kéz felé, úgy kapaszkodik a rém a fény felé. Monstrum és gyermek analógiája figyelmeztet, milyen kötelességet ró másokra e kiszolgáltatottság. Milyen egyedül van a lény az út elején, milyen magányos az, akinek nincs semmije, nem tud mit adni.

A jelenet végén a monstrum közelebbi ismeretséget köt a fénnel, de nem a világossággal, hanem a tűz formájában ismeri meg. A hatalom visszaéléseiért a hatalom alantas, szolgai oldala felelős. A rém nem tud dolgozni, csak rombolni, a szolga nem tud alkotni, nevelni, csak kínozni, idomítani. Fritz, a szolga, fáklyával terrorizálja a rémet. A megvadult óriást, miután megöli a szolgát, már Frankenstein is csak fáklyával tarthatja sakkban.

Nem a szadizmus Fritz első bűne, korábbi hibája az agyak összecserélése, de a hiba ezúttal nagyobb bűn, mint maga a bűn. Miért? Mert egy igénytelen világot jellemez, melynek jel-szavai: „Úgy is jó lesz!”, „Majd csak lesz valahogy!” Egy világot, mely közönyös a minőség iránt, nem tesz különbséget. Ez nem az a világ, melyben az úr helyett dolgozó szolga felhalmozza a felszabadulás készségeit, hanem az Örök Szolga világa, aki nem figyel, nem tanul, nem igyekszik, immunis a kultúrával szemben.

Fritz rontja el a rémet? Kétszeresen is ő rontja el, mert a jó agyat tartalmazó üveget összetöri, s a rosszat viszi magával, s mert a defektes agy gonoszságát kínzással ébresztgeti. Másrészt a galád Fritz viselkedése pontosabban és világosabban hozza a monstrum tudomására alávetett helyzete lényegét, mint az úriember, a hasonló kegyetlenségekre nem vetemedő Frankenstein. A hatalom galádsága gyorsítja a kibontakozást, s közelebb hozza az igazság pillanatát, mely a

kifinomultabb hatalom érájában talán sohasem jönne el. A galád hatalom érájában az emancipáció vagy a pusztulás az alternatíva. Van-e alternatíva a kifinomult hatalom világában?

Fritz kínozza a rémet, s az ekkor lázad, Waldman pedig meg akarja ölni, s ő ekkor szabadul el. Míg Waldman doktor a rém fölé hajol, hogy szétszedje, amit Frankenstein összerakott, a monstrum karjai megindulnak a vizsgálódásaiban elmerült tudós öregúr felé. Fritz kihívta az erőt, melytől nem félt eléggé, Waldman likvidálni akarja, mert túlságosan veszélyesnek tartja. Mindketten elpusztulnak. A rémet azonban nem létharca teszi problematikuská, hanem a kislány halála. A kezdetek kezdetének képe nem tisztítható meg a végsőkéig problematikus jellegtől. Ha a rém csak ellenségeit ölné meg, nem lenne a Dosztojevszkij hős, Raszkolnyikov (lelki-)szegény rokona.

Idill

Mary Shelley regényében a tudós alkotó mámorát hirtelen kijózanodás követi az eredmény jelentkezésekor. A filmben az első katasztrófát követi a fordulat, a regényben ez sem kell hozzá. A felébredt lény egyszerű megpillantása elég, hogy a lelkesedés és mámor valami hihetetlen sívár csömörbe, undorba váltson. Posztkreacionális depressziónak nevezhetnénk ezt az élményt, a teremtő csalódását teremtményében és önmagában. Az élmény isteni sikon is értelemmel bír, de állati sikon, a szexuális konnotációk síkján értelme még egyszerűbben megközelíthető. Mary Shelley Frankensteinje látni sem bírja a lényt, menekül előle, az pedig üldözi őt.

A film sűrítő munkája aláhúzza a paradoxont: az egészséges, aktív, rajongó Frankenstein menekül menyasszonya elől, s a szörny elől menekülő, megtört, beteg Frankensteint látjuk a menyasszony karjaiban. Vad sziklák helyett szelíd kert, égre toluló anyagtömbök helyett lekerekített, szép formák, az egy megsokszorozása helyett a kettő egyesülése, démoni gyönyör helyett szelíd öröm. „Olyan veled, mint a mennyben.” – sóhajt Frankenstein. Elizabeth kedves válasza nem nélkülözi a feddő, szemrehányó árnyalatot: „Nem voltál ettől a 'mennytől' eddig sem messze.”

Ha Frankenstein a menyasszonyé, akkor a rém, a test, a hús, a szörny a társadalomé. A kerti idill következtében kerül a szörny Dr. Waldman fennhatósága alá, aki a szörny likvidálásán dolgozik. A rút szenvedély fallikus tombolásként jelent meg, mely összekapcsolta, együtt mozgósította Erósz és Destrudót. Az öreg világ fennhatósága alá helyezett szép szerelem e ponton úgy jelenik meg, mint egyfajta kasztráció: az idill mint betegség, mint lemondás a nagyságról.

Tradíció

A rém a lineáris időben lép fel, s a visszaborzadó Frankenstein megtér – a nő, a család és a közösség által képviselt – ciklikus időbe. Az öregek és a nők a lineáris idő ellenfelei, mert az öregség magában foglalja a lekerekített, megvolt, teljes életet, s a szépség is lekerekített intenzív totalitás. A bölcsesség és a szépség nem szorul rá az öncélú fejlődés örökkévalóvá nyilvánított beteljesületlenségére.

A kastély lakói nászünnepre készülnek. Az öreg báró átadja a menyasszonynak az anya egykori esküvői koszorúját. Az élet örök ünnep, melynek nagy szerepeibe új és új nemzedékek lépnek be. Megemlítik továbbá, hasonló értelemben, a dédapa borát. Ezt isszák majd az esküvőn. A mirtusz és az óbor békítő, szép üzenete várja a megtérő Frankensteint az otthonban, nem kell visszatekerni az idő óráját, a szépség összhangzata a jelenben benne élő múlt ajándéka.

A variábilis ismétlés, az örök körök örvényeiben elmerült békés múlás az igazi örökkévalóság, és nem az egyénné az örök körök elleni lázadása. A múlás maga az örökkévalóság, melyet nem a múlás ellen lázadó, végül mindent elvesztő dacmagatartás hoz el. A nem a múlás által közvetített, ellenkezőleg, a múlással szembeszegezett, a visszafordított időben tenyésző, művi örökkévalóság életek sokaságába kerül. A múlással való megbékélés szelíd örökkévalóságot hoz, a múlás ellen lázadó örökkévalóság múlás-járványt, ámokfutást, katasztrófát.

Virág

A kínzás aktivizálta a rémet és a likvidálására tett kísérletnek köszönheti szabadságát. A test-ellenes kultúrában a test az egyéb szándékokat keresztező, önálló hatalomként lép fel. A lélek nem vállalja őt, ezért reagálhat a lélektől nem vezetett hatalomként. Ezt nevezhetjük a kvázikasztreláció kultúrállapotának: a testszimbólumok önálló, ellenkező erőkként lépnek fel a lélek- és szellemszimbólumokkal szemben. Nem jobb és nem rosszabb ez, mint a posztmodern testkultusz, mely csak megfordítja lélek és test hierarchikus oppozícióját, s semmiképp sem állít helyre semmiféle derűs vagy produktív együttélést, csupán rákényszerít egy megalázott lelket, hogy elfogadja a test „proletárdiktatúráját”.

Szabadon kószál a debil rém. A kislány virágokat úsztat a folyón, a mosolygó rém játszik vele, s midőn elfogy a virág, a fehér virágokhoz hasonlatos kislányt dobja utánuk. A város népe közben együtt ünnepel a földesúrral, forog a tánc. A körtánc szintén a virágokat idézi, melyeket a kislány tépett, majd halálában maga is megtestesített.

Szexfőbia

A menyasszonyt érthetetlen és oktalan szorongások kínozzák a boldog ház esküvői készülődései közepette. „Érzem, hogy ma valami történni fog. Nem tudok szabadulni a gondolatától... Érzem, hogy valami közénk áll... Nem tudom, hogy óvhatnám... félek, hogy elveszítelek.” Félt valamitől, ami jön, a jövőtől, mely a jelenre veti árnyékát. De hát ez a jövő nem a nászszaka-e, amelynek boldogságot kellene hoznia? Ez mindig így van, a *King Kong*ban Ann igent mond Driscollnak, erre King Kong lép fel az előbbi kérő helyén, s felhurcolja Annt a fenyegetően meredő magasságokba, hegycsúcsra majd felhőkarcolóra. Itt Elizabeth igent mond Frankensteinnek, erre megjelenik, behatol szobájába a fallikus rém, melynek archaikus látványát el kell viselnie. Mindig a fallikus rém jelenik meg a kultúrférfinak mondott igen és a házasság és polgári boldogság állapota közötti drámai közvetítőként. A nagy dráma feltétele a női frigiditás. Fontos, hogy a nő sikoltozzék és végül elájuljon, ne emancipálja beleérző nagyvonalúsággal az archaikus testi és ösztönelt. A kasztreláló nő egyarcú: csak szép. Mivel ő a termékeny nem, szüksége van a társadalom iránti hűségre, a „termés” biztosítására. Frankenstein ezzel szemben a tudományból jön, és a természetet keresi rém-ébresztőként. A férfi kétarcú: prométheuszi és sátáni, isteni és bukott arca van. Most már érthetjük, miért menekül a film elején Frankenstein a szép nőtől, akit a néző irigyelt tőle.

A nehezen ébredt nagy test a megölt kis szépség után a nagy szépséget, a kislány után a „nagy lányt” támadja meg. Az utóbbit nem öli meg, csak megriasztja. Közben már hozza be a városba a vádló apa, karjai között, a kis halottat. Mindez a készülő nászra vonatkoztatva a gyermekkor halálát és az asszonykor születését jelzi. A nő, aki a férj számára megszületik asszonyként, meghal az apa számára lányként. A kettő közötti ijesztő pillanat pedig az abszolút test, a lelketlen test, az ösztönalany, a rém megpillantása. Elizabeth szemtől szemben áll a

szobájába behatoló rémmel. Sáros ernyedte kis testet láttunk a vádló apa karjaiban, amikor körös-körül, a városban, leállt a tánc. Elizabeth is elernyed, ájultan hull a rém elé.

Üldözés

Egy város keresi a gyilkost. A nagyvilágon nincsen számára hely. A cselekmény elfordul a várostól és felvezet a hegyekbe. A kint és a fent fokozzák egymást. Frankenstein a végtelent kereste és meg is találja. Nem tudta, hogy azonos az iszonyattal. A harmonikusan pozitív érzések a végesség érzései.

A hegyek magassága: a törvénytelen „odakint” végtelenje. A teremtő számára nincs törvény, mert a teremtnél a teremtés törvényét is meg kell teremtenie, másként nem teremtő, csak ismétlő, legyártó, munkás. Teremtő és munkás viszonya helyett költő és színész viszonyaival is dolgozhatunk. Frankenstein az egyetlen, aki költi az életet, a többi csak színész, az élet szentesített szövegkönyvét kántáló műkedvelő csapat, éppen ezért lehet az élet nyugodt ünnep és szelíd, örök vasárnap. Ezért vetette meg Frankenstein azt az életet, amelyhez csak megverten, megtörtén, betegen tér meg. A teremtésben való csalódás után ismeri el a társadalmat és családot az emberi viszonyok tékozló fia.

Frankenstein is az üldözök között van immár, a teremtés megszállottja a pusztító csapatban. Így lett hősiünnepből a visszavonás hőroza. De még itt sem társ, itt sem a közös utat járja, itt is csak – ahogy a kommunisták mondták az értelmiségire – „útítárs”. A többiek jobbra térnek, közös úton, Frankenstein balra, még itt is magányos úton jár. A rém pedig a magányos úton mutatkozik meg. A közösség nem ismeri meg, nem szembesül vele, holott a végső jelenetekben maga a tömeggé vadult közösség is ugyanolyan pusztító, mint a rém. Frankenstein, a magányos úton, a maga megkettőződésekként pillantja meg a rémet: az öntudatosulás képe ez. Csak ez teszi lehetővé a megfékezést. A „mi magunk” rémét kell legyőzni, megfékezni. Az idegennek, külsőnek, simán és problémamentesen likvidálhatónak tekintett rémre zúduló vagy fokozzák a rém erejét, vagy maguk válnak a rémnél rémesebbé.

A rémet a magányos úton járó pillantja meg, ez bizonyítja, hogy saját mása, ösztönlényének röntgenképe a rém. Saját magányával néz szembe végül. A teremtmény számon kéri sorát a teremtnél, már itt megvan a motívum, melynek bő lére eresztése lesz a *Szárnyas fejvadász*. Itt azonban mindez mélyebb, mert intímabb, a szabad személyiség magányos lényének lényegét érintő paradoxia kifejezése. Az intencióban, szándékban, tervben teremttől vagyunk, a tettben már teremtmények. Életünk minden mozzanata önmagunktól számon kérhető, az öntudatosulás minden pillanata utolsó ítélet, lét és tudat minden kapcsolata bűn és bűnhődés. A *Frankenstein*-mítosz eddig csak a vallás által megfogalmazott és gondozott alapvető egzisztenciális szorongások világias újrafogalmazása.

A nási készülődések közepette azt hihettük, a menyasszonyt fogja elrabolni a rém. Itt azonban végül, a csúcsponton, magát Frankenstein rabolja el. Ezzel a csúcspont az össz-cselekmény sűrített visszatükröződésévé válik, hiszen eddig is a rém csábított el a normális boldogságtól. Az ént elrabolja az erő, a tudatot az ösztön, a morális lényt a vitalitás.

Malom

Miért egy malom a világ vége, a végső határ? A sorsot fonó párkák örökébe lép a létet őrlő, mechanikus, embertelen végzet képe. Az örökké újjászülető, termékeny idő elveszett, maradt

a lepergő idő. A kiszakadt magány, a magába visszavetett individualitás csak a végesség botrányát ismeri.

Don Quijote ellenfele is a malom, kalimpáló óriás, mely egyszerre holt tárggyá válik, amikor az ember odacsap. Frankenstein is felfogható mint új Don Quijote, de ha így tekintjük, kiderül, hogy a malomban mégis ott az ellenfél, az óriás. Tehát mégis az volt a látszat, hogy a malom semmi több, csak egy malom. Ez azt is jelentheti, hogy Sancho Panza kora véget ért.

Az első toronyban, a laboratóriumban, a monstnum a tudós foglya, a második toronyban, a malomban, a tudós a monstnumé. Az erő elhurcolja feltámasztóját, de ész és erő ellentmondása esetén az erő nemcsak az észet emészt fel, hanem esztelen önmagát is. Újra, most már világosabban tematizálja a film, végére érve, a rém és az emésztő tűz kapcsolatát. Nagy fátylává lesz a malom, a rémet az nyeli el, amitől legjobban fél, az égés, amely kapcsolódni nem tudó lényének lényege. Az égés az igény, a követelés, amely nem tud mit nyújtani. Az égés a mohó vágy, a viszont nem szeretett szerelem, egészen általánosítva, az élet szerelmévé fokozva. Az égés a romboló, emésztő tűz, amely nem tud világító fénné válni. A szellem nélkül maradt ösztön, ész nélkül maradt szenvedély, érzékenység nélkül maradt élet, kultúra nélkül maradt természet, s minden néző még variálhatja a sort tovább.

Mint a rém tanácstalan kezei, melyek nem tudnak megkapaszkodni társ, segítő kéz híján, úgy gesztikulál, borús ég alatt, világvégi dombon, a vén malom is a film végén. Az üresen járó malom örök örlődése a reménytelenség képe; jobb, ha leég. „Lőj, csak szívességet teszel vele!” – mondja Rick a fegyvert fogó Ilsának (*Casablanca*). A vérszomjas atyafiak, igazságtévő vagy bosszúálló gyűjtögetők, szívességet tesznek a rémnek, Frankenstein pedig megtér közéjük. Kétszer hagyta már el Elizabethet, egyszer a gótikus torony, egyszer pedig a szélmalom nyelte el. Újabb megtérése értékét az előzmények meglehetősen relativizálják.

1.17.2. James Whale: *The Bride of Frankenstein* (1935)

Emancipált nő

A második Whale-filmben megkettőződik a romantikus fellegrár, amelyben Frankenstein dolgozott. A bevezető képsorban újra vihar vonul fel, s elektromossággal telített az ég, de itt Mary Shelley (Elsa Lanchester) jelenik meg, Byron és Shelley társaságában, a nő mint alkotó, aki mesélni kezd. A nő nemcsak egyenrangú társa a költőknek, ezúttal több, ő az alkotó, s azok a befogadók. Frankenstein kastélyában a tudomány lopja el a teremtés tűzét, Mary Shelley kastélyában a költői fantázia. Frankenstein szolgál-robotot teremt, Mary Shelley urat és teremtet: magát Frankensteint. Frankenstein ágaló mindenhatóságának háttere egy nő csendes mindenhatósága. És minden kezdődik előlről. Dühöngő kozmosz kaotikus erői dörömbölnék a kastély ablakán. A messze néző szemű Mary kommentálja a viharos éjszakát: „Rémeink kószálnak az ilyen éjszakákon.”

Mary Shelley egyrészt úgy tekinthető, mint a teremtető teremtetője. A Frankensteinről szóló mese az ő meséje. Miért mesél a kétarcú férfiről a nő? Miért mesél a nő a szörnyel játszó férfiről, a női bájak megvetőjéről? Mert maga is mazochista, s az kell neki, akinek nem kell? Vagy mert vetélytársra van szüksége, s az kell az önérzetének, hogy legyen kitől elhódítani szerelmét? Vagy mert a teljes emberről álmodik, s nem lefokozó lekerekítettségként képzelet a teljességet? A romantikus, azaz szenvedélyes és nagy lelkű nő az erős pólusok által drama-

tízalt kegyetlen teljességet akarja megragadni a férfiben is, ami azonban óhatatlanul egymást el nem viselő princípiumok örökös háborúját jelentené. Mary Shelley képzelete szüli – és ezzel egyenlősíti – mindkettőt, a mad scientista és a rém alakját. Egyenlősíti, mert együtt szüli újjá a nagyromantikus horror egymásra ítélt figuráit, amikor a második rész elején hozzálat a történet folytatásához.

Másrészt Mary Shelley maga a rém, hiszen a második részben menyasszonyt teremtenek a rém számára, s az új rém, a rémmenyasszony, a női rém maga Mary, mindkettőt Elsa Lanchester játssza. A kerettörténetben „angyalnak” nevezett Mary titkos arca, másik énje a rém.

Kasztráló nő

A kasztráló nő az, akit az ember szeret, akit ezért óvni akar a rútától, az undorítótól, a botránytól, minden veszélyektől, első sorban önmagától. A *The Bride of Frankenstein*ben a tudós menyasszonyát a lekötélző mosolyú, előkelő Valerie Hobson játssza. Mosolya, mint a morfium, csillapít, fájdalmat és vágyat.

Miután az első rész végén Frankenstein a fallikus rémmel harcolt, s mivel a női harmonizációval szemben csak az auto- és homoszexuális szimbolika keretében fokozták fel a szexualitást, megint egy használhatatlan Frankenstein látunk az ezúttal különösen pikáns Elizabeth karjaiban. Miután a menyasszonyok nem tudják a Destrudó, az Ananke, az Agresszió erőit az Erősz szolgálatába állítani, a kopár hegyek és égre törő tornyok Sturm und Drang-világában a Destrudó fogja be a maga szekere elé az Erősz erőit. Minduntalan nő nélkül, a nő távollétében vagy még perverzebb esetekben a nő pusztá szemlélő pozíciókba való kiszorulása közepette megy végbe a cselekmény drámai kulminációja. Így a szép Elizabethnek megint az ápolónői szerep marad, a gyengéd szerelem pedig a bukott hős lábadozása csupán, lábadozás a lázadozás betegségéből.

Ha nem mozdul a szörny, a kasztráló kultúra győz, s az ember a társadalmi szerepeire redukálódik; ha mozdul a szörny, nem lehet többé befolyásolni mozgását. Kezdetben, az első részben a szörny mozdulatlan és tehetetlen, s Frankenstein a szörny mozdításáért küzd. A rém mozdulása után ezzel szemben Frankenstein válik tehetetlenné és beteggé. A második rész elején újra ebben az állapotban van hősünk: Elizabeth fogságában. Tudat nélküli, tehetetlen vőlegényt kap a menyasszony. Elizabeth túl aktív, túlméretezett, elkószált, lázongó húsrémmel találkozott még a nászéjszaka előtt, ezért vált lehetetlenné a nászéj. A menyasszony ájult, ernyedtt Frankenstein kap vissza az első rész csúcspontjától, ahol a kétarcú ember két lényre esett egymásnak gyilkos birkózásban, ahelyett, hogy férfi és nő fonódtak volna össze boldog ölelésben. „Azt jósták nekem, hogy veszély fenyeget a nászéjen.” – borul Henryre a lány. A nászéj és a veszélyérzet összekapcsolása erősíti a fantasztikus kaland erotikus olvasatát.

„Nagy víziómat kellett követnem.” – mondja a férfi. A bűnbánat idején is a kinti-fenti kaland elismert sajátossága marad a nagyság. Az örök nőiség ezúttal sem emel szárnyként: „Talán a végső dolgokat nem szabad érintenünk.” – mondja a lány. Az Elizabeth által megfogalmazott érintési tilalom csak a megvert Frankenstein elégítheti ki. Ugyanakkor mégis csak ez az Elizabeth a pikáns szépség, míg Mary képzelgése a kerettörténetben ugyanolyan autoerotikus tevékenység, mint Frankenstein „kutatása” a laboratóriumban. Frankenstein is, Mary is prométheuszi istentelenek és ikarusi önpusztítók. Mary olyan férfiről ábrándozik, akinek nem kell, Frankenstein pedig olyan nőről, aki frigid és impotenssé tesz.

Kísértő

Elizabeth visszakapta Frankenstein, de a hős ápolásra szorul, félig agg, félig gyerek és félig nő, azaz minden más, csak nem férfi. Nőféfinak is nevezhető, mert a következőkben olyan ellenvetéseket hangoztat az új kalandra csábítóval szemben, amelyeket eddig vele szemben képviselt Elizabeth és a család.

Dr. Pretorius (Ernest Thesiger) a csábító, egy másik örült tudós, aki éjszaka jön, s a magányos Frankenstein kísérti meg. Amikor az örült kijózanodik, fellép a másik örült. A kísértő nem a férfit kísértő nő vagy a nőt elcsábító férfi. A férfit kísérti a másik férfi, aki titkos, tilos, nagy kalandra hív, ki akar szakítani a kedves börtönből, a szeretet bilincseiből, a nő fogságából. „Nem folytatom ezt a pokoli kísérletet!” – tiltakozik Frankenstein, aki ismét nőülni akar, s nászútra készül. Frankenstein csak halogatta a nászt, Pretorius azonban örök aggregény. Elizabeth Frankenstein fékje volt, most Frankenstein vállalja a fék szerepét Pretoriussal szemben. Frankenstein és Elizabeth viszonyában a nő nem tudta eljátszani a magakérető imádott hagyományos női szerepét, ezért most Frankenstein játssza a magakéretőt Pretoriussal szemben.

Pretorius fellépésével helyreáll és dolgozni kezd a Faust-Mefisztó kapcsolat öröksége, minden esetre megfordítva, mert ezúttal Mefisztónak van szüksége Faustra, s még egyszer fordítva, mert ez a Mefisztó elválaszt a nőtől, és nem összehoz vele. Ezúttal nem a nő a túllépendő, mint a Faustban, hanem a férfiak megszállottsága, őriöngése, titkos szenvedélye, a nárcizmus és a destruktivitás, melynek összefoglaló figurája a rém. Az Erőszon uralkodó Destrudót azonban nem sikerül az erőt megőrző és rajta uralkodó, általa táplált erős Erősz szellemében túllépni, ezért a történet mindig újra kezdődik.

Biopolitika

Frankenstein megint egérutat nyer, megússza az előtte álló nászt, melyre pedig ezúttal bűnbánattal és mazochizmussal készül. Minden bűnbánata hasztalan és minden ellenállása összeomlik, amikor megtudja, hogy Pretorius lombikemberkéket állított elő. Pretorius nem hullákat éleszt, őszanyagokból tenyészt biológiai kultúrákat. Kiküszöböli a véletlent és ellenőrzi a világot, de csak egy kicsiny világot: törpéket állít elő. Pretorius lombikjai várnak a laboratóriumban, Elizabeth fogadásra kész teste a hálószozában. Frankenstein újra lángol. „Ezt látnom kell!” Rohannak megtekinteni a lombikemberkéket. Pretorius poharat emel: „Egy új világra, amelyet a mi teremtményeink uralnak.”

Szexkontroll

Pretorius ötlete a szexkontroll: a szex által kontrollálni a rémet, menyasszonyt teremteni neki, a férfi-nő viszony tervszerű ellenőrzése által ellenőrizni, hajtani uralom alá az életet. Frankenstein terve még az önuralom utópiájaként is felfogható, hiszen a férfi két arcának viszonyát akarja szabályozni. Pretorius ezzel szemben a lombiktársadalom tervezője, a lefokozott lények fölötti világuralom álmát dédelgeti. Frankenstein kicsúszik a menyasszony ellenőrzése alól, fellázad az „édes rabság” ellen. Az „édes rabság” szenvedő hőse (a boldog ember, aki nem tudja, mennyire boldog) az egyetemes rabság cselekvő, szervező, teremtő hőse szerepébe menekül. Az aggastyán elcsábítja a férfit a nőtől. A fenséges rútság legyőzi a kecsést, bájoszt kellemest, a zord végtelen vonzása az otthonos meghittséget. Minden kezdődik

előlről, megindul a rettenetes örök visszatérés folyamata, minden elátkozott múlt ismétlési kényszere.

Vándorévek

Az elcserélt gyermek története a szájalomra apellál, amennyiben rosszabb helyre kerül, mint amibe beleszületett. Az elcserélt agy története a félelemre apellál: a lénybe rossz agy kerül, melyet a szolga elcserélt. Az elcserélt gyerek rémvilágba kerül a csere által, az elcserélt agy az embert teszi rémmé. A második részben azonban a szájalmat igyekeznek erősíteni a film alkotói, nem a félelem rovására, hanem dramatizálása érdekében. Az ember sorsa az, aminek látszik. A rém rúttsága kifejezi lenni nem tudását, melyet a társadalom szorongása és gyűlölete sújt. A lenni nem tudót a lenni nem hagyó szankciók hajszolják bele sorsába. Az eltérőt az archaikus világ csodálatosnak nevezte és szentként tisztelte, a modern világ gonosznak nevezi és igyekszik kiirtani. Az archaikus világ végül többet hozott ki belőle, mint a normából, míg a modern kevesebbet. A rém története a lenni nem hagyó gyűlölet és rettegés szálán folyik tovább a második rész elején.

Fuldokló pásztorlány életét menti a szörny, jóvá téve első részbeli bűnét, a viselkedés változtatását azonban nem követi a társadalom: a hála elmarad. Újra indul a hajsz, a rém a hegyekbe menekül. Elfogják, hogy krisztusi pózban láthassuk, a társadalom túsaként. Később trónszerű emelvénnyel jelenik meg, bilincsbe vert rémkirályként, de rabsága csak arra jó, hogy maga is megismerje erejét, letépi bilincseit, szétfut a város. A rém vándorútra indul, keresi helyét a világban.

Hegedűs

Az ókor a zsenialitást képzelte vaknak. A vak a jövőbe lát, s áttekinti a múltakat. Nem azt látja, amit a többiek, a banális próza apró céljait. Csak a vak lát. Az igazat egy életen túli és kívüli pozícióból láthatjuk. A *Frankenstein*-film második része eme ősi motívumhoz hozzáteszi a vakszeretet motívumát. Csak a vakszeretet lát. A vak öregember kedvezően reagál a rémre, miáltal a vándorévek motívuma a tanulóévek motívumaként nyeri el klasszikus humanista értelmét.

A vak hegedűs motívuma Mary Shelley regényében is megvan, a filmben azonban nő a súlya, ikonográfiai megerősítést kap, a Chagalle-i hegedűs világon kívülisége indítja be a kommunikációt, a fejlődést. Frankenstein, a tudós, csak testet tudott adni a lénynek, a hegedűs, a művész, lelket ad neki.

A jóság elfogulatlanság, a bölcsesség vakság a korlátozó konvenciókkal szemben. A mindenkéntől eltaszított rémet egy hasonlóan világon kívüli, de szükségletek nélküli, mindent megértő társ szelídíti. A rém ifjonti mohóságával pacifikáló, humanizáló hatásként áll szemben az életen túli vénség bölcs viszonya a szükségletek hisztériájához, mely az igazi vakság, a valódi megrövidítettség. Az öregember látó vaksága ezzel szemben a gonoszságot is megérti, mert reakcióként látja. A második részben így módon megrendül az abszolút vagy primérgonosz koncepciója; nem létezik eredendő gonoszság, csak elrontott viszonyok.

„Segítelek, ha üldözött vagy, és meghallgatlak, ha szíveden könnyítenél.” A rém csak szájalmasan nyögdél, az öregember azonban két nyelven beszél, a szavak és a hegedű nyelvéen. A rém, a társadalmon kívül, az erdei kunyhó esztétikai ellentársadalmában, tanítóra talál, az üldözők, idomítók és rabtartók, megítélők és likvidálók eddig felvonultatott kellemetlen tár-

sasága helyett végre társra lel. Ismét a társadalomból kivonult férfiakat látunk, nők nélküli világot, el nem kötelezett nonkonformistákat, a konvencióktól szabadon. Az elnyomó tudósok nőt kínálnak a rémnek, a felszabadító művész barátságot kínál. A barátság jelenik meg magasabb rendű, mert teljesen öncélú, önzetlen és átszellemült viszonyként, míg a szerelemben sokkal több a veszélyes és reménytelen alkotóelem, a kontrollálhatatlan robbanó erő.

A kunyhóban pozitív értelmet nyernek a korábban negatív motívumok. A patak helyett, melybe a rém egykor belefojtotta a kislányt, most a könnyek patakját látjuk, mely megszépíti a rém átszellemült arcát. Az öregember dohányozni tanítja a rémet: a szörny előbb megrémül a gyufától, hiszen mindvégig a tűz volt a főellensége, ám most megismeri az élvezetté lett, megzabolázott égés titkát.

A rém beszélni kezd, de a rehabilitációs folyamat megszakad, mert eléri a kunyhót a „mentő csapat”. Megérkeznek, akik mindent látnak, azaz semmit, mert egymás és nem a maguk szemével látnak. Nem az uszuló csapat, hanem a magányos egyén néz az emberiség szemével. A lélek és kultúra geneziséét derékba töri a társadalmi szocializáció, a sztereotípiák zsarnokisága. A művészet jelenik meg az emberiség nevelőjeként, melynek lényege abban áll, hogy kilát a valóság társadalmi képét formáló sztereotípiák szemellenzője mögül. A művészet az érzékenységet képviseli, a tömeghisztéria az érzéketlenséget, s a cselekmény negatív kimenetelét az utóbbi győzelme határozza meg.

Proletárdiktatúra

Pretorius perverz ötlete: a társ mint horog a hálnak, csalétek a vadnak, kövér szalonna a társadalom csapdájában. Mary Shelley regényében a magányos rém követeli a társat, itt Pretorius ígérgeti. A menyasszonyt ígérő Pretorius szükségleteinél fogva uralja a teremtményt. Ha nem a nő, akkor az alkohol segítségével kontrollálja, a kettő az öreg cselszövő számára azonos rangú kontrolleszköz. A csőcselék meglincselné a rémet, Pretorius eszközzé változtatja. A most már nem bilincsek, hanem ígérek által rabul ejtett rém Pretorius terrorlegényeként nyomja el egykori urát, Frankenstein. Kisiklott emancipáció: a rém nem egyenlősödik, hanem a megfordított elnyomás világát szolgálja. Az ösztön nyomja el az ésszt, a fizikai erő a szellemit, azt is mondhatnánk, forradalmi diktatúrát látunk. A hamis lázadás, a lázadás becsapott joga úr szolgájából gazember szolgájává teszi a szerencsétlen rémet. A második Whale-film a XX. század története dióhéjban, a proletárdiktatúra mellett ugyanis a monetáris diktatúra vonásaira is ráismerhetünk. A szükségletekre apelláló uralom becsapja, pótlékokkal táplálja a szükségleteket. A művész (a hegedűs) önmaga társaságát ajánlotta fel, a cselszövő Pretorius ezzel szemben társ-gép legyártását ígéri.

A rém által képviselt proletárdiktatúra és a Pretorius által képviselt manipulatív világ, a primitív szükségletek szegényessége és a szükségletek korrump elcsábítása, a barbár terror és a lelkiismeretlen és gátlástalan ígérgetés együtt teljesítik céljukat, az érem két oldalaként. Az első lerombolja a belülről irányított, autonóm embert, a második helyébe plántálja a kívülről irányított, heteronóm bábót; csak együtt teremtik meg a rút új világot. Két complemter szörnyvilág, egyik a másikba hajszolva bele az emberiséget, együtt teljesítik be az elaljasodás világtörténetét.

Mary Shelley szörnye társtalanságát s kielégületlenségét panaszolja fel az eredeti regényben rémtettei indoklásakor. Jellegzetes, kamaszos gondolatmenettel indokolja gyűlöletét Frankenstein iránt, akinek, vele szemben, van nője. A regényben Frankenstein megtagadja a szörny jogos kívánságának teljesítését, mert fél, hogy a szörny kielégülése konkurens faj születésével járna. Felér-e milliárd lény boldogsága, szenvedése vagy halála egyetlen lény boldogságával, szenvedésével vagy halálával? Csak azért, mert a milliárd is mind külön-külön egyetlen. Két jog áll szemben egymással, konfliktusuk megoldhatatlan, ezért egyrészt mindkét szörnynek pusztulnia kell, másrészt szájalom jár nekik.

A regényrém, miután nem kap nőt, elpusztítja Frankenstein menyasszonyát. A filmrém elrabolja Elizabethet, hogy így készítse Frankenstein a rémnő megalkotására. Így a film végén, Henry báró és a szép Elizabeth készülődő násza helyett, ismét a teremtés nagyjelenetét látjuk. „Veled leszek a nászéjszakádon.” – ígérte a rém ismételten a regényben (Mary Shelley: Frankenstein. Bp. 1977. 225. p.). Az, ami ott gyilkos fenyegetés volt, a filmben erotikus jelentéssel telítődik. Ha a szörnyet fallikus rémnek tekintjük, mi más lehetne bizonyosabb, mint jelenléte a nászéjszakán? Az első filmben a nő még egyarcú volt, a másodikban már ő is differenciált, s iránta is ambivalensek vagyunk. Most már mind a férfi, mind a nő másik arca, szenvedélyes vagy rémarca kidolgozott, s ezek megmutatkozása a viharos éjszaka műve, mely kioltja a szenvedélyt, hogy visszatérhessünk a prózába. Mindkét nem megismerte a másik nem titkos lényét, szenvedély dúlta, másik arcát. Ezáltal kerül át a szerelem a létteljesség mélységeibe a sztereotípiák délibábjából.

Az új faj koncepciójánál mélyebb a titkos arc koncepciója, s ez hozza a megoldást. A két rém megriad egymástól. A nőrém elborzad a férfirémtől, s Frankensteinhez húzódik. A rém látja, hogy a nőrém vibráló szenvedélye nem megváltást és oldódást ígér. A szenvedélyes arc, a teljes önkielés sorsa a magány, melyet csak a másakra is tekintettel levő kultúracapintata és beleérzése enyhíthet. „Ő is gyűlöl engem, mint a többiek.” – állapítja meg a Karloff-monstrum és a fogantyúhoz – újabb fallikus szimbólum! – nyúl mellyel felrobbantja magát és menyasszonyát. Az erotika csúcsra vitele a vele kapcsolatos ambivalenciákra épít, korántsem apologetikus, s ez adja erejét. A nemek arculatát megkettőzve dramatizáló fantasztikus nászéjszaka csúcsa a nagy robbanás. A szenvedély felemésztí önmagát, leköszön és visszaadja a reprodukív élet jogait. Befut Elizabeth, s végül a rém adja össze a szerelmeseket: „Menjetek és éljete.” A szörnyeket elnyeli a tűz, s a rémnő sziszegve élvez a pusztulást, mely elől a szerelmespár az életbe menekül.

Mary, a kerettörténet hősnője, rémnőként képzei el vagy rémnővé alakítja magát – a szenvedély alanyává – hogy a rémférfi karjaiból térjen vissza, tőle kapja meg a kultúrférfit. Az izgalom nem szép, vele kapcsolatban legfeljebb a „rút szépségéről” beszélhetünk. A nő két arcának kidolgozása megadja a „szépnem” számára az izgalom jogát. Az emancipációjáért küzdő, végül is kisiklott rém története a mesélő, a nő emancipációját szolgálta. Az emancipáció azonban kétértelmű, mert az önmegvalósítás képessége szörnyet eredményez, ha nem párosul az önfeladás képességével. Az üdvhöz az önelidegenítés és önfeladás képessége is hozzá tartozik, amelyet *A szép és a szörnyeteg* vagy az *O története* változatai dolgoznak ki. A radikális önérvényesítő, az erőszakos érdekérvényesítő, aki nem tud túllépni a maga szolgálatán, a rémvilágon belül marad. A rémet mindvégig fallikus szörnyként jellemeztük; a rémnővel megjelenik a fallikus nő, nyugtalan, követelő, ő sem ismeri az oldódás és bol-

dogság titkát, szerelme megkettőzi a nyomort, nem hoz új érzelmi képleteket, nem jelent alternatívát (mint a végül befutó Elizabeth, akinek látványa melankoliává enyhíti a szörny gyűlöletét). Az erotikának szájalom és félelem jár, s a fantasztikus nászéjszaka katarzisének dezerotizált reggel az eredménye, mely visszaadja a megtisztult embernek a jóság képességét és a szépség jogát. A prométheuszi lázadásnak és a fausti alkotásnak ugyanaz az ambivalencia jár, mint az erotikának, ezek is a kozmoszt magáévá tenni akaró Erősz megnyilvánulásai. A fenség olyan viszonyban van a szépséggel, mint a feszültség az oldódással.

Mary= nőmonstrum + Elizabeth. A nőrem Mary ama része, amely megfelel Dante Vergiliusának, Elisabeth pedig az, amely Beatrice megfelelője. Végül is a nőiség „szárnyként emelő” mozzanatát is visszahozza a cselekmény, kiegészítve ezt egy hasonló erejű és jelentőségű ellenprincípiummal.

1.17.3. Terence Fisher: *The Curse of Frankenstein* (1957)

Keret

A *The Curse of Frankenstein* átveszi James Whale második filmjéből a keret alakzatát. Ott a költő mesél a teremtőről, itt a teremtő mesél a teremtésről. A keret egyúttal gyászkeret: a siralomházban vagyunk s a halálra ítélt Frankenstein beszéli el a papnak történetét. Sívár, hideg, lepusztult, koszos, pállott falak. Életellenes világ ez, melyben az élet végső titkainak tudója vár kivégzésére. A halálra ítélt elevenesség és nagyság hőroszaként lép fel a sötét, rideg, impulzív Frankenstein. A pap, aki vigasztalni jött, nem tud lényegeset mondani: a film Frankenstein meséje Frankensteinről, az önmitizáló önreflexivitás önkínzó öndicsőítése.

Szülők (és szeretők)

Terence Fisher filmje, mely a Hammer Productions Ltd. világsikerét, stílus- és korszakalkotó horrorszériáját megalapozta, kitér Frankenstein gyermekkorára. Az apa rég halott, az anya a cselekmény kezdetekor távozik az élők sorából. Frankenstein, önmagától eltelt, gögös kamaszként, a zsenialitás türelmetlenségével rázza le magáról a közönséges, unalmas, banális viszonyokat. Türelmetlenül söpri le a céltalanságot a célok, s a nem eléggé jelentékenyeket a nagy célok nevében. Így aztán akkorák a céljai, hogy nem marad ideje udvariasságra, tapintatra, együttérzésre. Kegyetlenül gázol át a szólamok és rituálék társadalmán, megpillantva az igazságot. Maga választja ki és kontrollálja az agyát kontrolláló nevelőt, ebben az értelemben, már mielőtt a rém teremtéséhez látna, teremtő: önmaga teremtője. Az önvonatozás uralma, a nárcisztikus önmagába zártság, mely a korábbi viszonyokban a szeretőtől rabolta el Frankenstein, ezúttal a szülők viszonylatába is átmegy. A szeretőt Frankenstein hagyja el, ki a hegyekbe szökik előle, a szülők Frankenstein hagyják el, még magasabbra, a mennybe távozva a mennynél is magasabbra törő fiuk elől, utat engedve elejétől fogva.

A cselekmény alakulását ezen az alapon az öntükrözés variációi határozzák meg. Szülők és szeretők helyett a barátság kerül a cselekmény középpontjába, majd, amikor a barát, maga is túl távoliként, a személyiség fejlődését kritikusan figyelő idegenként, többé már nem tud lépést tartani, a barátot leváltó rém kerül középpontba, még közvetlenebb, s főként mélyebbre látó öntükröző eszközként. A cselekmény, mint az öntükröző rendszerek rendszere, olyan eszköz, mely a frankenstein-i személyiséget alapjaiig átvilágítja. A teremtés munkáját reprodukáló, isten-

ekkel versengő Frankenstein e munka során átvilágítja a teremtményt, s kénytelen szembesülni léte alapjaival. A legmagasabb rendű szellemi alkotó munka végpontja a világ első mozdulatának reprodukciója. Frankenstein végső erőfeszítése a lény első erőfeszítésébe megy át. Az előbbi a teremtés az utóbbi az ölés. A történet a végső alapokig világítja át az eleven lényt, s a mese tanítása szerint az alapok a Libidót a Destrudóra redukálják. Frankensteinnek gazdagságot, kényelmet, szeretetet, tekintélyt, hírt és dicsőséget kínál helyzete és szerencséje, de neki még a dicsőség is kevés, azt is elutasítja, mert az öröm csak menekülés a valóság elől, melyet csak a kín bátorsága tár fel, szemtől szemben az iszonyat abszurditásával.

Házitanító

A szülők halála után a rangot, a vagyont (és a kozmoszt) öröklő fiatalember egyedül él a birtokon, uralkodva a szegény rokonokon és a ház szolganépén. Saját apjaként felügyel önnön fejlődésére, magán is uralkodni akar, házitanítót fogad. A Fisher-film első sorban Victor Frankenstein (Peter Cushing) és Paul Krempe házitanító (Robert Urquhart) barátságának története.

Paul vidám fiatalember és jó tanár. Átadja minden tudását, ezután együtt kutatnak tovább. A szokásoshoz képest kiegészítést jelentő előtörténet végén sikerül feltámasztani egy kis-kutyát. Ez az eredmény a barátság végének kezdete, egyikük ugyanis elégedett az eredménnyel, a másik nem. Ettől a pillanattól fogva Paul átveszi Elizabeth szokásos szerepét, a fők funkcióját. Hiába menekül Frankenstein a nők világából a férfiakéba, ha itt is átveszi valaki a szokásos nőfunkciót. A Whale-filmben Elizabeth feddi Frankenstein telhetetlen tudásvágyát és fékezhetetlen akaratát. A klasszikus amerikai filmben a férfi erotikus kíváncsiságát is a nő tereli „mederbe” és tartja kordában. Populáris mitológiánkban hagyományosan nő az, aki az erotikus szférában is a világvégét kereső, lelki apokalipszist, testi poklot felidéző fausti férfit visszahozza az életbe. E tekintetben az *Érzékek birodalma* határ. Oshima filmjében a nő a kísérletező, s a férfi az, aki enged, amíg jóvátehetetlenné válik minden, megfordíthatatlanná a szenvedély, s nincs többé visszaút. Új mitológia születik melyben nem férfi ördög és női angyal szeretik egymást, hanem férfi ember és női ördög.

A tanítványból lett a mester, az egykori mesterből azonban nem lesz jó tanítvány. A *The Curse of Frankenstein* a barátság története, nem a szerelemé. A nő szerepe a Whale-filmekhez képest is tovább csökken, de, ami meglepőbb, a rém is kissé háttérbe szorul. A barát átadja tudományát, aztán Frankenstein szolgálatra készíti őt, így Paul az egykori előnyös pozícióból hátrányosabbra kerül, mint a homoszexuális melodráma (Fassbinder) kiszolgált szeretői. A barátság vége a rém éledése, Frankensteinnek csak addig fontos a barát, amíg együtt dolgoznak a rémen.

Egykor Colin Clive a rajongót játszotta el, most Peter Cushing a specialistát. Azt az eszme csábítja el, ezt az anyag, a lépések egymásból következése, maga a kutatás. Paul a gyógyászatban szeretné alkalmazni a mielőbb nyilvánosságra hozandó eredményeket, Victor titokban dolgozni tovább és folytatni a kutatást. „Meg kell csinálni a saját teremtményünket. Megteremteni valamit a semmiből.” Paul emberbarát, Frankenstein filozófus (nem az „ember” hanem az eszme, a fogalom, a tudás, az információ, a leleplezett végső titkok, gyakran az embert megriasztó és megalázó kegyetlen dolgok barátja). Paul józan okossága áll szemben Victor zsenialitásával. A szerény szellem a gögőssel és megátalkodottal. A humanista áll szemben a szakemberrel, de a humanista nem a szakember igazi ellenpólusa, ez majd a pap

lesz, akinek „kezére” kerül Frankenstein, bukása után, a börtönben. A rajzfilmhősök, Pinokkio és a tücsök kapcsolatát is idézi ez a barátság. Itt is a barát képviseli a lelkiismeret szakadatlan óvó, visszahívó, lebeszélő kommentárját, melyet minden esetre a horrorfilm sokkal ambivalensebben ítél meg, mint a Disney-film. Ha Paul győz, minden marad a régiben, s a gazdagság kiegészül a szerelemmel és a dicsőséggel, ha Frankenstein álláspontja győz, akkor nemcsak a józanságot váltja le a rajongás, hanem a rajongást is leváltja valami, ami úgy viszonyul hozzá, miként a rajongás viszonyult a józansághoz. Paul a társadalom éráját képviseli, Frankenstein az emberfeletti ember éráját, a szörny a démon éráját. A szörny megjelenésekor a düh, a harag, a gyűlölet váltja le a józanságot, a negativitás mámora a pozitivitását.

Most következik a tulajdonképpeni kezdet, itt vagyunk a szokványos *Frankenstein*-film kezdőpontján: hullát vágnak le az akasztófáról. A fej „értéktelen”, keselyűk kezdték ki az agyát. Hőseink tiltott zónába merészkedtek, s ettől fogva semmi sem elég. Mindig még valami hiányzik, minden vétségből nagyobb vétség következik. A semmiből teremtés nagy tervét egyre riasztóbb tettekkel kell táplálni. A hős pedig fut a „pénze” után: ha már annyit vétkezett, új és új vétkekkel akadályozhatja csak meg a kudarcot, azt, hogy előbbi vétkeit ne igazolja végül az emberfeletti alkotás, a nagy mű sikere.

Meg kell különböztetni a pozitív és negatív devianciát. A pozitív deviancia felülmúlja, a negatív alulteljesíti a normát; ez a törvény meg nem értéséből fakad, az egy más törvényt állít vele szembe. Kártékonyságuk, romboló hatásuk, könyörtelenségük azonos, a pozitív devianciát azonban kreatív eredmény igazolja, ezért sokkal veszélyesebb. Az igazolt kegyetlenség kegyetlenebb, mint az igazolatlan. A pozitív devianciát törvényesíti az öntörvényűség hatalmas kreatív potenciálja, az eredmény azonban a kíméletlenség törvénye.

Kuzin

Elizabeth (Hazel Court) is megjelenik, de mivel szokásos szerepétől megfosztotta őt Paul, új funkciókat kell keresni a menyasszonynak és kuzinnak. Azt gondolhatnánk, hogy mivel Paul és Elizabeth figurái egyazon funkciókészletet képviselnek, a két szereplő egymás riválisa lesz, de nem így van. Ellenkezőleg, mindkettőnek a rém a riválisa (illetve a rém előzményei, a hullák). A báró számára mind a barát, mind a menyasszony a lelki társat, míg a rém a testi társat jelenti, azok a szellemi, ezek az anyagi viszonyokat, azok a lét igényes, ez a lét kényszerű vonásait. Azok a totális, ezek a parciális alapokon nyugvó társulást. Nézzük a parciális társulás horrorfilmi képét.

Frankenstein laboratóriumában a kóbor testrészek, parciális objektumok anarchiája párosul a teljes test lenni nem tudásával. A részek elevensége az egész tehetetlenségével, részkéj az összkínnal. De épp e drámából olvassa ki a tudós a lét titkait. Alig érkezik meg a szép kuzin, családottan kell tapasztalnia, hogy a férfiak nem figyelnek rá, elrohannak és bezárkóznak a laborba, van valami, ami érdekesebb nála és ellenállhatatlanabb szenvedélyeket kavart, mint a szép test, gyengéd lélek és kultúrált személyiség. Frankenstein gyönyörrel bontogatja a véres rongyokat. Szerzett egy szép kezét. Később kitépett szemeket vásárol. Hallatlan kinscént kezel a csonka tagokat, míg Elizabeth eljegyzését majd érkezését szóra sem méltatta. Frankenstein kérdéseire nem Elizabeth válaszol, Elizabeth ugyanis mindig azt mondja és teszi, amit kell, amit más is tenne a helyében, amire tanították, Frankenstein azonban arra kíváncsi, amit senki sem tud, a hullák, a zsigerek, az anyag, az élet és halál, a semmi titkára.

Mit jelent lenni? Vagy az adott helyzetben mit illik tenni? Ez az egymástól legtávolabb eső két kérdés. A kultúrált, bájos hölgy nem tud érdekessé, izgatóvá válni. A kecs, báj, kellem, műveltség és szépség elvesztette a bűbájt, pikantériát. A testiség végső titkainak vallatása – a nagy erotika híján, az ellaposodó férfi-nő viszony kudarca esetén – a destrukció. Paul egy ideig követi Frankenstein, Elizabeth egy pillanatra sem. Az unalmas szépséget végül legyőzi az izgalmas rútság.

Frankenstein és Paul viszonya akkor kezd romlani, amikor Paul felfedezi, hogy Frankensteinnek a Test, a Rémm fontosabb, mint ő. Tovább romlik a viszony, amikor Paul felfedezi, hogy Elizabeth fontosabb a számára, mint Frankenstein. A báró mindvégig közönyös Elizabeth iránt, akinek varázsát Paul fedezi fel, aki ettől kezdve állandóan könyörög a rémes ház lezárt ajtóit mögött folyó eseményektől féltett nőnek, hagyja el vőlegényét. Frankenstein örökké elhagyott nője azonos Paul örökké féltett nőjével. Frankenstein lekezeli a nőt, a nő lekezeli Pault, Paul azonban az, aki kívárja a sorát, megvárja a nőt, mint számtalan nagy előd, a polgári regény nem szeretett imádói, pl. Pierre Bezuhov a Háború és békében.

A két férfi kutatása a megértés és egyetértés tökéletes cinkosságaként indult. Előbb a fel-támasztott kutya választja el őket, utóbb a nő. Ez nem azt jelenti, hogy a Terence Fisher-filmek vagy általában a korai Hammer-filmek nőellenesek lennének. Ellenkezőleg, bár radikálisan kiélezik a nemek egymással kapcsolatos félelmeit, épp ez teszi lehetővé, hogy a kései Hammer-filmek (*Frankenstein Created Woman*, *Dr. Jekyll and Sister Hyde*) nagy melodramatikus erejű nőalakokat formáljanak. Az Elizabeth megjelenése utáni helyzet az amerikai kalandfilmek szokásos alaphelyzete: az extrém-szituációban küzdő férficsapat professzionista perfekcionizmusát megzavarja a nő. Aki a nőre gondol, az magára gondol, a hős, a virtuóz, a perfekcionista, a profi azonban csak a tárgyra, a megoldandó problémára gondolhat. A szerelmes ember félelmes, a kaland árulója. E filmekben igazában a kaland nyújtja azt, amit a gyenge ember a szerelemtől vár. A kaland az élet és halál mesgyéjén zajlik, a végső határon.

Cselédszerelem

Frankenstein és Elizabeth viszonyát előbb Paul, utóbb a rém alakítja, Elizabeth konkurenseként, szerelmi háromszöggé. De megjelenik egy további menyasszony-konkurens is, a cseléd (Valerie Gaunt). Ezzel a háromszög megháromszorozódik. Némi egyensúlyt teremt, hogy Paul kilép, s Elizabeth oldalán lép fel, most már Frankenstein konkurenseként, ellenháromszöget állítva szembe, építve Elisabethre, a frankensteini háromszögekkel szemben. A frankensteini háromszögek megsokszorozódása már itt, az első változatban figyelmeztet, hogy a Hammer-filmekben a puritán zseni teljes szigora, sztoikus tartása megőrzésével párosuló módon, libertinus vonásokat kezd felölteni.

Egyik pillanatban Elizabeth vallja meg Frankenstein iránti nagy szerelmét, a másikon a szerelem tárgyát látjuk a sötét folyosón a cseléddel szeretkezni. Frankenstein minden esetre ezt is puritánul racionalizálja, mintegy a rendelkezésére álló nagyteljesítményű testgép precíz és szakszerű karban tartásaként, a test és a nő megvetésével műveli, nem szánva időt a szexobjektum állítólagos „lelkének” kijáró tiszteletkörokre.

Megkettőződik a női társ: az úri rokon és a proletár idegen, az előkelő szépség és az izgalmasan közönséges lény, a menyasszony és az ágyas szolgálják Frankenstein testi és lelki kényelmét. A cseléd, a testi nő áll legközelebb a rém beteljesült testiségéhez, ezért közöttük éleződik ki a konkurencia viszony, ők szembesülnek egymással. Justine és a rém: két szolgál,

két lázadó szolga. A feljelentéssel fenyegető, zsaroló cselédet, aki szeretne Elizabeth helyére lépni, Frankenstein összezárja a rémmel, ez pedig elpusztítja a testi nőt, aki amúgy is fölöslegessé vált, mert a rém testibb nála.

Gyilkosság

Frankenstein, a Fisher-sorozat első filmjében, előlép a deviancia hierarchiájában. Az örült tudós, aki legfeljebb gyilkosoktól szokta vásárolni az „alkatrészeket”, ezúttal maga öl. Frankenstein mindenképpen a legjobbat akarja, a híres zongoraművész keze már megvan, meg kell szerezni a nagy tudós agyát, hősünk nem habozik megölni a vendégül hívott Bernstein professzort (Paul Hardtmuth). A frankensteini gyilkosság, a balesetet inszenázó intrika, melynek célja a kiváló agy megszerzése, nem konvencionális gyilkosság. Azt is mondhatnánk, a rozzant tudós fiatal testet, az élete végén álló ember új életet kap Frankensteintől. Bernstein professzor egyfajta Faust, aki penészes könyvek között, poros könyvtárakban eltöltött éveire panaszkodik, küzdött és megöregedett, nem érte el a célt, s az életet sem élvezte. Kutatta a természetet, azaz felboncolta, elvesztette, meghalt a kezei között. Frankenstein pontosan azt adja Bernstein professzornak, amiért Goethe vagy René Clair Faustja hajlandó eladni lelkét az ördögnek.

A Fisher-film nem teszi könnyűvé Frankenstein helyzetét, s épp ezzel kezdi felhalmozni a mellette szóló érveket. Paul az alkalmazástól várja a tudomány igazolását, s a közzétételt és felhasználást sürgeti a film elején. Bernstein professzor ezzel szemben a film közepén azt magyarázza, hogy a tudomány az alkalmazás során válik alantas célok szolgálatába állított szörnyűséggé. Paul a tiszta tudomány steril kegyetlenségétől irtózik, Bernstein professzor a gyakorlati tudománynak az emberi butaság és gonoszság szolgálatába állított pusztító szellemét fejtegeti a vacsorán.

Morális felháborodás

A defekt eredete ezúttal nem a primitív szolga butasága, hanem a morál. Frankenstein gonosz-tette jótettként is ábrázolható. Egy állítás, mely igaz: „Frankenstein lelöki szegény öregembert az emeletről.” Egy másik, ellentétes kijelentés azonban szintén igaz: „Frankenstein a szerencsés öregembernek új életet ad.” Azért, hogy a két kijelentés nem egyformán igaz, nem Frankenstein, hanem Paul felelős. Paul szakadatlan fortyogó, s mind aktívabb morális felháborodása kíséri végig a cselekményt. A film csupa nemes gesztusként ábrázolja Paul megnyilvánulásait, a botrányozás, rosszsallás és felháborodás mégis kevésbé elegáns és vonzó, mint a rajongás. Paul a defenzív ember, akinek mindig túl igaza van, de ami ennyire túlságosan is igaz, az mindig túl kicsi igazság, azaz közhely, ami nem ad választ problémáinkra. A film elfogadja ugyan Paul igazságait, de rokonszenvezik Franksteinnel is. E kettős kötés titkos belső tendenciáit döntően meghatározza, hogy Terence Fisher filmje Paulra ruhazza át a Whale-film professzorának vagy a későbbi Fisher-film Fritzének rontópáli funkcióját. A későbbi szemétemberét, az aljanépét előbb a jóemberre, az erkölcsi hősré. Paul birkózik Franksteinnel: ha már megölte Bernsteint, legalább ne gyalázza meg hulláját. Közben megsérül az agy, melyet Frankenstein annyira féltett. Megható Frankenstein kétségbeesett izgalma, mellyel kipakolja véres kis csomagját, amiben rettenetes kincse rejtőzik: „Jaj, ha elrontottad, ha kárt tettél benne!” Később Paul a mű, a teremtmény likvidálását követeli: „Azonnal meg kell semmisítened!” Az elszabadult teremtményt ugyancsak Paul lövi föbe.

„Csak a kötelességemet teljesítettem.” Frankenstein hazavinné, s javíthatná, a likvidátor azonban nem ad időt. Így Frankenstein a sírból visszalopott lényt, s a szétlőtt agyat foltozgatja a továbbiakban. Azt is mondhatjuk, Frankenstein új testet ad Bernstein professzornak, Paul azonban elveszi az agyát. A jón-rosszon túli teremtést végigkíséri a moralizáló Paul romboló munkája, a kegyetlen teremtést a kegyes rombolás. Így a rajongás műveként jelenik meg a kreáció, s a szorongás munkájaként a destrukció. Mindez olyan olvasatot tesz lehetővé, melyben Frankenstein felelős az újjászületésért, s Paul az újjászületett romboló jellegéért. Ezt Frankenstein meg is fogalmazza, épp ezzel relativizálódik ez az olvasat: a *Frankenstein*-film frankensteini olvasataként.

Dühkór

Terence Fisher réme (Christopher Lee) azonnal önállósítja magát: már a születés aktusa egyben az önállósulása. Frankenstein távollétében indítja be a villám a gépezetet, s a visszatérő előtt a kész rém áll, aki magát kezdi kitépni a pólyából, ahogy Eizenstein *Rettegett Ivánja* is maga teszi fel a koronát. A születés a szabadság keresésének születése. Frankenstein a befolyásolhatatlan erőt idézi fel, amikor játszani kezd a természettel. Ez figyelmeztetés is lehetne, pontosan úgy, ahogyan Goethe Faustját megrója az általa felidézett Földszellem.

Az új film réme üres, kifejezéstartalannal néz ránk, mit sem ért, s a szellemi értelemkeresés híján a tett mint az értelemkeresés szellemtelen ösformája a szörny első megnyilatkozása, a szellemileg megalapozatlan tett azonban csak romboló lehet. Sebek szántotta, folt hátán folt arcot látunk. A szegény rongyos fogalma elevenedett meg, az esetlegesség reménytelensége, a lét értelmetlenségével szembesült vakdüh vált eleven testté. A Christopher Lee által játszott monstrum értethetné meg azt a sivár csömört és páni félelmet, amit Mary Shelley Frankensteinje érzett műve láttán. Az 1957-es év nézői ezt az érzést élhetik át. Frankenstein azonban nem ezt érzi, úgy viszonyul a lényhez, mint az anya a gyermekéhez vagy a szerető szerelméhez: a lehetőséget látja benne. Majd megszépül! Majd kijavítom! Paul undora és botrányozása nem fékezheti meg és józaníthatja ki a frankensteini rajongást, mely nem szerelmi, hanem azzal szemben álló és annál nagyobb megszállottság. Frankenstein megteszi a rémmel, amit Orpheus nem tud megtenni Euridykével, visszahozza a halálból. Kétszer ad életet teremtményének, végül pedig utána hal.

A *The Curse of Frankenstein* nem húzza alá a Whale-filmekben nagy jelentőséget kapott fallikus és autoerotikus konnotációkat. A rém nem annyira a fallikus vágyesztétikát képviseli, sokkal inkább a közvetíthetetlen szelf felületen szociális rituálék által álcázott magányát nyilvánítja ki. Úgy tépi le a szociális pókhálót, mint a fáslit. A fércelt testet úgy fogja össze a fásli, mint a szociális hálók a parciális ösztönök tűzfészkeként értelmezett szelf ketyegő bombáját, melyet egy gonosz, terrorista isten fabrikált. A tett: maga a robbanás. A rém a tett szörnyű fétise, az aktivitás bálványja, a hebehurgya, vad fejest ugrás a létbe, a céltalan és oktalan tett, a magáért való cselekvés.

A rém először teremtményének esik neki, később kezd pusztítani a külvilágban. Rátámad a menyasszonyra, de csak azért, mert az kíváncsiskodik és indul el a rém nyomán. A teremtmény végső harca a magasba visz, padláson és tetőn küzd teremtményével, ők ölelkeznek a nászéjszakán egymással, Elizabeth kimarad az eseményből. Ez arra utal, hogy a fallikus narcizmus és az autoerotika, ha nem is kerül a régi Universal-horrorhoz képest további kidolgozásra, mégsem tűnik el teljesen. A rém csupa seb, rés, ránc: torzkép, melyet a vággyá válni

nem képes düh üzöttsége jellemez. A szerelmi vágy a maga szolgálatába állítja a dühöt, az új rém azonban valami primitívebbet képvisel, olyan helyzetet, melyben még maga a düh a vágy, az izgalom vágya a nyugalomra, a kínzás a békére. A vágy nem a vágytárgyat keresi, pusztán az izgalmat szeretné, az izgalom tárgya elleni támadással „elpusztítani”. Az új rém felvilágosíthatatlan és nevelhetetlen, ezért nincs olyan története, mint Kaloffének. Frankenstein mégis kiássa, újrateremti és végül vele pusztul el. Ami a rémmel történik, Frankensteinre hárul, az ő tetteiként könyvelik el a bűnöket, s vállalnia kell értük a felelősséget. Mindez a genitáliák “ész” és “szív” akaratát keresztező önösségének sajátságaival látja el a rém kényszeres megnyilatkozásait.

A társadalom támasza

Frankenstein messze néz, s eltapossa azt, ami túl közel kerül hozzá. Paul az igazi támasz a társadalom és Elizabeth számára. A Viktor titkos életéből kizárt Elizabeth jövője Paul, az átlátszó ember. Elizabeth meghívja a kezdetben megvetett és lekezelt barátot az esküvőre, ahonnan Frankenstein, megint a rémmel bajlódva, eltűnik. Paul alig néz körül, elrohan feljelenteni Franksteint. A dicstelen zsenialitás művével áll szemben a dicső árulása. Frankenstein lángba borítja az Elizabethre majd reá támadó rémet. Végző szerelmi háromszög a tetők magasában: Elizabeth hajlandó volt osztózni, a rém nem hajlandó. A lángoló rém a sósavba hull, melyben Frankenstein a hullákat szokta eltüntetni. Frankenstein titka titok marad, a nyom eltűnik, a gyilkosságok tettes nélkül maradnak. Ezt használja fel Paul váratlan végző csele.

A tanú

A cselekmény a kerettörténet siralomházába vezet vissza. A rém, a tettes eltűnt, s Paul a tanú. Ő azonban nem akar tudni semmiféle rémről, s Frankensteinre hárítja az összes tetteket, neki kell halállal lakolnia a rém gyilkosságaiért. Gyilkosként lakol az ujjáteremtő, pusztítóként a teremtmény. Paulnak igaza van, mert Frankenstein erkölcsi felelősséggel tartozik a gyilkosságokért, s Paul mégis gyilkos cselszövő és hazug barát, mert a rém a tettes. Az alibi eltűnt a savban, s a tanú hamis vallomása könyörtelenül likvidálja Franksteint. A középszerűség ül birtokba, Paul öleli át és vezeti haza, Frankenstein ősi birtokára, a nőt. „Már semmit sem tehetünk érte. Jöjjön. Hazaviszem.” A kiélezés szellemétől, a zsenialitástól, a fék, a tompító szellem veszi át a világot, mint a Hamlet végén.

A tehetség likvidálja az érzést és morált, a morál pedig likvidálja az alkotást és zsenialitást. A produktivitás semmi moralitást, a moralitás pedig semmi zsenialitást nem tud felmutatni. Paul világában szeretnének élni vagy Frankensteinében? Melyik szörnyűbb? Végül is Paulé is szörnyűnek bizonyul, s ráadásul még unalmas is. Itt még nem sikerül diadalt aratni a banális világon, mint Terence Fisher következő *Frankenstein*-filmjében, ugyanakkor, éppen azért, mert a film igyekszik alátámasztani azt, ami Paul pozícióját jogosulttá teszi, azaz kidolgozza a nyárspolgáriság igazságtartalmát, Frankenstein védhetetlen nagysága annál nagyobb pátozra tesz szert az utolsó pillanatban, amikor a guillotine lehulló pengéjét látjuk. Így tesz különbséget a társadalom: az alulteljesítőket, a gonosztevőket – a film elején láttuk – bitóra, a túlteljesítőket, a zseniket guillotine általi halálra ítéli. A Hammer-filmek „Sturm und Drang”-mentalitásának lényege a kultúra rossz közérzete a társadalomban.

Ha a filmkritikusok többek akarnának lenni, mint egy betegre zabált szakácsverseny kószoló zsűrije, ha nem elégednének meg a kérészéletű divatok PR-menedzserének szerepével, ha az elfelejtett remekműveken egyszer is egy kicsit elgondolkodnának, s frankensteini módon kihantolnák, különösképpen a B-filmek tömegsírjait, hallatlan meglepetésekkel szembesülhetnének. Ha a jelszavak után tóduló nyáj egyszer újra felfedezi az értelmezés hatalmát, frankensteini élményben lehetne része, újra életet adva, visszahozva egy kifáradt világba, a nagyüzem világába a felfedező és alkotó nemzedékek által képviselt gondolati erőt és nagyságot, melyet annak idején a populáris kultúra iránti fanatikus gyűlölet takart el, az értelmesebb írástudók szeme elől is. Frankenstein kegyetlensége előzetesen igazolja a nyárs-polgári morál szellemirtó keresztes hadjáratát, ez viszont utólag igazolja Frankenstein költéséges, de eredményes tetteit. A „gonosz” ellen harcoló Paul sem kevésbé gonosz, ha hitvédként, inkvizítorként, besúgóként lép fel végül, s nem az igazságot állítja helyre, hanem fortéllyal semmisíti meg a nagyságot, hogy elfoglalja Frankenstein helyét (a tudományban, a kastélyban, a nászágyban).

Bukás

A *The Curse of Frankenstein* végén a teremtő maga is átéli a teremtmény bukását, sőt, kénytelen felvállalni annak bűneit. Ezzel a Hammer-horror megteszi az első lépést afelé, hogy egyszer a teremtmény is élvezhesse a teremtő sikerét és dicsőségét. Csak eme kettős átalakítás eredménye lehet annak felvállalása, amit a történet külsőségei elrejtettek, hogy a tudós és a szörny a férfi két arca. (Ez pedig jogosulttá teszi, bármilyen kártékony és dicstelen is az, Paul „árulását”: amennyiben Frankenstein és a rém egyek, s a rém csak a „férfi másik arca”, Paul mégsem hazudott.) Az önteremtő, azaz az abszolút szellem is az én, és a materiális test, az abszolút tárgy is az én. Frankensteinnek meg kell buknia, el kell pusztulnia, végig kell járnia a rém szenvedéstörténetének stációit. Egygyé kell válniuk, de megőrizve a közvetíthetetlen differenciát. Az úr és a szolga, az eszköz és a cél egybe kell hogy essenek, egy személy kell hogy megélje mindeme sorsmozzanatot, de mindkettőt külön-külön kell végigélnie, s nem keresni semlegesítő kompromisszumot. A heroikus sors a tehermentesítés ellentéte: nem lehet áthárítani a harcot és szenvedést, konfliktust és munkát, mert ezzel a dráma is a rém drámája lesz, hiába viseli a történet a tudós nevét, nem Frankensteiné. Nem véletlen, hogy a köztudat évtizedeken át a Karloff-rémet azonosította a Frankenstein névvel, s a rém képe a Frankenstein nevet idézte fel. Frankenstein maga kell, hogy végigjárja az utat, melyre előbb mást küldött.

1.17.4. Terence Fisher: The Revenge of Frankenstein (1958)

Forradalmár

A *The Revenge of Frankenstein* átveszi a *The Curse of Frankenstein* kerettörténetét, de nem lekerekítő gyászkeretként használja, hanem a Whale-film, a *The Bride of Frankenstein* módján, melyben a kerettörténet csak bevezetésül szolgál. Az új filmben a félkeret alkalmazása mélyebb értelmet nyer: azt a kérdést veti fel, hogyan menekülhetünk ki létünk társadalmi kereteiből? A film a megkérdőjelezhetetlen előfeltevések feltárójaként és meghaladójaként mutatja be Frankenstein. Lehetséges-e ama válaszok, ama megingathatatlan alapmeggyőző-

dések ellen lázadni, amelyeket már első kérdéseinkkel magunkkal hozunk? Lehet-e kételkedni ama evidenciákban, amelyeken már kételyeink is alapulnak?

Guillotine tornyosul a szürke-fehér fényben. A *The Revenge of Frankenstein* a *The Curse of Frankenstein* meséjét folytatja, ama kerettörténet végéhez csatlakozik. Hátrakötött kézzel látjuk Frankenstein a börtönben, feltépett ingmellel, fehér ingesen. A forradalmár képe, nem a bűnözőé, ami nem jelenti, hogy a lázadás története nem fonódik össze bűn és bűnhődés történetével. A bűn tagadhatatlan, mert a zsenialitás diszkontinuitást jelent, ez pedig kockázatot. Az viszont, hogy a teremtés nagy hazardjáték, nemcsak Frankenstein, hanem azt is, kivel verseng, Istent is vádolja.

A kegyetlen, színtelen világban kivégzésre készülnek. A pap, a hóhér és a hóhérlegény veszik körül Frankenstein. Nagy kasztrálógép őrökdi a társadalmi rend fölött, börtönfalak vesznek körül. Nem az egyént kasztrálják, a társadalom kasztrált, a guillotine azt vágja ki a társadalom testéből, ami erővel és lehetőségekkel teljes, a zsenialitást, a vállalkozó szellemet, a kimagasló személyiséget. A társadalom teste a kasztrált, a nyomorék, melyről leválasztják a szellemet.

Minden művi kultúrvívmány, az önteremtő lázadó minden műve olyan pótlék, melyet az ember ad hozzá a természethez. S minden függelék, kiegészítés, protézis eredete a felismerés, a kiismerés, a tudás, mely megkettőzi a világot, s egy szemiotikai pótvilág által uralkodik rajta. A megismerés és a ráismerés ellenfelek, hiszen a megismerés által megváltoztatott világban nem ismerünk rá többé az eredetire. Megindul a metamorfózisok sora, a megtámadott természet démonizálódik. A természet, mely jó anya volt, rettenetes anyává alakul.

A hammeri *Frankenstein*-filmek elismerik a gyűlölt kasztráció relatív jogosultságát. A tudás többet ér el, mint amit akar, a többlet azonban nem a várt eredményt fokozza, nemcsak több, hanem más, s ez igazolja a tudás ellenfeleit. Ellenfelei azonban nem érik el, amit akarnak, s ez igazolja a tudást. A tudás, a zsenialitás, mint a pótlékok eredete, maga az abszolút pótlék. Az abszolút pótlék pedig a fennálló, összebékült létformák újratermelése szempontjából az abszolút felesleges. Ezt támadja meg a kasztráció, az ellenőrizhetetlen, önállósulásra hajló pótlék likvidálása, ám nem tudja helyreállítani a természetes spontaneitást, a naivitás paradicsomát, a naturális boldogságot, csak alacsonyabb rendű pótlékokat állíthat a magasabbak helyébe, ha a felcserek legyőzik a nagy doktort, a frázisok az igazságot stb.

A hóhér és legénye összekacsintanak, s később a kihantolók a lefejezett papot találják a koporsóban, nem Frankenstein. A *The Revenge of Frankenstein* intrikája módosítja a *The Curse of Frankenstein* ítéletét. A fejetlen vigasztaló rettenetes poénja lázadásra cseréli a vigaszt. A börtön és a guillotine képei adják meg azt az alaphangot, amely nemcsak az első két film kerettörténetét határozza meg, az egész hammeri Frankenstein-mitológia keretévé válik. Frankenstein lázadása válasz a börtönvilágra.

Szegénykórház

Frankenstein Dr. Victor Stein néven nyit praxist Carlsbruck ódon városában. Peter Cushing nemes és baljós hőst alakít. A nemességet nagyságként s nem jóságként, átfogó erejű és borotvaéles értelemként s nem együtt érző érzékenységgént fogja fel. Komor, kemény, hideg, fegyelmezett, határozott arcot látunk. Vonz, mert nem képmutató, és taszít, mert szívtelen. Megértjük szívtelenségét, tudjuk, a halálból jött vissza. Racionálisan kegyetlen: önzetlenül szolgálja művét. Kegyetlenül racionális, nincs, amitől visszariadna, ha a tárgy követeli. A kegyetlenség ily módon nem a fegyelmezett puritán kegyetlensége, hanem magáé a tárgyé, a lété.

A szakma és a tudomány rideg világa alászállás a kietlenség mélységeibe. Iszonyat, igazság és mélység: eme nem vigaszra, hanem hatalomra törő tudomány számára szinonimák.

Az orvosi kamara rutinfelcserei, akik üldözték őt kezdőként, a sikeres orvost szeretnék soraikban üdvözölni. Frankenstein ugyanúgy elutasítja őket, mint a tolakodó férjvadászatokat. Kollégák és nők kosarat kapnak. Az összeférhetetlen Frankenstein durván elhárítja az előkelő sznobvilágot és a szakmai közvéleményt. A nők magakelletését éppúgy, mint a férfi magakelletését elváró szakmai hatalmakat. Kétféle közvélemény válik a nevetség tárgyává a film elején. A jó társaság és a tudós társaság nemcsak annak példája, hogyan csinálhatunk hülyét egymásból, rosszabb, annak példája, hogyan csinálhatunk hülyét együtt magunkból.

Frankenstein szegénykórháza a gyengeség és burjánzás, aljasság és piszok gyűjtőhelye, a rútság és iszonyat szigete a carlsbrucki polgárvilágban. Gazdag kliensek tolonganak a zseni előszobájában, neki azonban az élet szeméttelpe a szívügye. A rút testek izgatják, nem a széplelkek. Ingyen gyógyítja a szegényeket, akik gyűlölik. Azért is, mert a hála titka a fölénynek kijáró gyűlölet, de nemcsak ezért, részben joggal. Ingyen gyógyítja a szegényeket, de alkalomadtán megrövidíti őket egy-egy taggal, melyre szükség van művéhez. Egészséget ad vagy szerveket rabol? A Hammer-film kidolgozni, s nem elmosni akarja az örök frankensteini kétértelműséget. A klasszikus krimi szokásos áldozata olyan perverz vagy haszontalan, groteszk gazdag ember, akit az olvasó nem sajnál. Frankenstein sebészi kalózkodásának tárgya az emberroncok söpredéke. A krimiben a gyilkos örökös ül be a kastélyba az áldozat helyére, Frankenstein azonban, újrakombinálva a lényeket, saját jobb mását akarja helyezni minden ember helyére. A sebészi beavatkozás értelme ily módon a társadalom kegyetlen racionális átszabása. A szervrablás célja nem a bűnöző orvos gazdagodása, hanem a biológiai roncsstelep által megcsúfolt emberkép helyreállítása. Frankenstein a félresikerült teremtés szeméttelpeén turkál, használható részeket keres. Nem megöli a zsebtolvajt, hanem levágja kezét, alkalmatlanná teszi bűnöző tevékenysége gyakorlására. Ez az ügyes tolvajkéz nem lenne-e hasznosabb, ha egy sebész agyához kapcsolhatnánk? A steril szellemi lényből, Bernstein doktorból Frankenstein élőbb test segítségével akart teljes embert csinálni, a szegénykórház büzlő testeiből átszellemülésre alkalmasabb lényt szeretne gyártani. Minél értékesebb struktúrák, annál labilisabbak: az ember alapvető labilitását könnyen megfertőzi a gonoszság. A jó csak úgy lehetséges, ha sikerül izolálni a használható részt a pazarló természet által bőven ontott selejttől. S voltaképpen minden tag használható, csak nem találják egymást a szét tépett, elcsúszott, rossz helyre került tagok. Mi húz le bennünket, és mi az, ami felemel? Ez Frankenstein kérdése. A frankensteini szigor, vagy ha tetszik terror, melyet a Hammer-filmek az idők során egyre inkább hangsúlyoznak, a fegyelmet szétválasztás műve, ezt a társadalom egészére kiterjesztett sebész-szellemet szolgálja a drákói rendelkezés és az egyirányú kommunikáció. Nem világosít fel, csak utasít, ítélkezik: levágatja a tiltakozó beteg karját. A szegénykórház leépült és szétrothadt népe valóban nem ismeri saját érdekeit. De ha más érvényesíti érdekeinket, nem keveri-e össze őket a magáéval? Frankenstein a tökélyt, a mértéket keresi, de le kell mondania minden mértékről, ha le akarja bírni a káoszt, a szemetet, az önzést, a butaságot és a gyűlöletet. Uralni akarja a poklot, azaz ördöggé válni, hogy hatalma legyen kivezetni az embert a pokolból. Hova visz útja, kifelé vagy egy még mélyebb pokolkörbe? A korai Hammer-filmekben inkább az előbbiről, a későbbiekben inkább az utóbbiról van szó.

Asszisztens

Hans (Francis Matthews), a kamara legifjabb orvosa, felismeri hősünket: Dr. Steinben meglátja Dr. Frankenstein. „Többet szeretnék tudni, mint amit az egyetemen tanulhatok.” A tanítvány ajánlkozásában van valami a zsarolásból, Frankenstein azonban nem az az ember, akit ez zavar. „A világ legnagyobb és leghíresebb orvosának tanítványa akarok lenni, a magáé, doktor Frankenstein!” A két felvilágosult cinikus egymásra találása a film szép pillanata, amilyet férfi és nő viszonyában nem látunk.

A *The Curse of Frankenstein* házitanítója atyai viszonyban van Frankensteinnel, ezúttal Frankenstein van atyai viszonyban a fiatal orvossal. Atyák és fiak viszonya megfordult. Az atyai mester tanítja lázadni a konformisták táborából elbitangolt tanítványt. Az új film tanítvány-figurája jobb társ, mint a tanító-figura az előző filmből; ott a múlttal szövetkezett Frankenstein, itt a jövővel.

Frankenstein, aki már túl mesze ment, a konvencionális élet varázsát is ismeri. „Nem ad-e tudatlanság bizonyos bájt életünknek?” Hans mosolyog: „Erről le tudok mondani.” A fiatalember megbotlik a lépcsőn: a nagyság felé vezető út első lépése a botlás. „Borospince volt.” – magyarázza Frankenstein a levezető úton. Az alkotás mámora az alkoholmámor örököse. A zseni a másik mámoros kategória, a film elején látott sírabló kocsmatöltelékek rokona. A dicső mámor nem kevésbé veszélyes mint a dicstelen.

Hans személyében Frankenstein segítőtársra tesz szert, de a segítő ártó is. A későbbiekben Hansnak is szerepe lesz a teremtmény elvadulásában, akit felvilágosít a vártnál kevésbé rózsásnak ígérkező jövőjéről. Aki isten akar lenni, ne alkalmazzon segédet. A felszabadító hatalom, a prométheuszi vállalkozás egyik oldala, a hatalmi kontroll, nem tűri a társasságot, másik oldala, a felszabadítás megkívánja. Ezért Frankensteinnek nem is egy társa van. Az új film két famulust állít a tudós mellé: a lelkes Hansnak szellemet ad, a szentimentális nyomoréknak, a boldogtalan Karlnek (Michael Gwynn) hibátlan testet.

Páciens

Az anyag vágyik az anyagra. A magányos anyag a teremtés alapanyaga, a teremtés tehát eredendően társulás, az Erősz munkája. Egyelőre külön-külön tartályokban látjuk a testrészeket, szemet, agyat, kezet, Frankenstein gyűjtögető munkájának eredményeit, az egymásra váró tagokat vagy az egészre váró részeket. Külön-külön mozgatja őket az áramfejlesztő, kéz ráng, szem mozog jobbra-balra. A természet szépsége és tökélye, titokzatos zártsága, felboncolva és kiterítve vonaglik előttünk. Az összekapcsolt dobozok, primitív áttételes mechanizmusokra redukálva, együttesen sem alkotnak egy embert. Az élet frankensteini képe. Az eredendő magány egyben a groteszk, mint a szépség eredete. A groteszk vágyik a szépre.

Az anyag vágyik a tudatra. Egy nagyobb tartályban műembert látunk. „Ki ez?” – „Ez még senki, még nem él. De ezúttal tökéletes.” Az ember képe: az ember mint tok, héj és hüvely, metamorfózisok befogadója, formálható, engedelmes anyag, a teremtés plasztikus médiuma, a befogadó. A tökéletes nem-embert és a tökéletlen embert kellene tökéletes emberré egyesíteni. Az anyagba száműzött, szenvedő léleknek kellene újjászületnie az anyagban boldog hazát, földi paradicsomot alapító, felszabadult lélekként.

Frankensteinnek két famulusa van, Hans érdek nélkül segítkezik, Karl személyesen érdekelt. Karl, aki munkatársból művé, segédből alkotássá akar előlépni, emancipálódni akar, de kényelmes képe van az emancipációról, az emancipáció befogadójaként, élvezőjeként,

Frankensteinre hagyva a megváltó és teremő szerepét. Karl megváltásra vár, de nem önmegváltó, ezért kiszolgáltatott. Itt nem a teremtmény a fércember, de a teremő és teremtménye viszonya még fércviszony, a kettő különbsége, egyenlőtlensége a seb, a botrány: nem a test, hanem a viszonyok teste beteg, s ez fertőzi meg a testet is.

Karl arra vár, amit Bernstein professzor esetében Frankenstein halálos bűnéül róttak fel, új testet szeretne kapni Frankensteinől. Ezzel minden esetre elindul a frankensteini teremtmény a fausti úton. Nemcsak egy halott vár feltámadásra az új film elején, egy élő ember is. A bicegő, púpos, béna, suta Karl felnéz a délceg testre. „Nézd meg jól, hamarosan te leszel ő.” – mondja Frankenstein. Karl, aki testet akar cserélni, felajánlotta agyát. Az új teremtmény nem egyszerű szolga, Karl életmentő és üzlettárs. Ő mentette meg Frankenstein a hóhértól, s cserében ő is új életet kér. Mindkét famulus halad az emancipáció felé: Karl megmenti a film elején Frankenstein testét, Hans megmenti a film végén Frankenstein agyát. Hans és Frankenstein barátságának, s az új ember születésének kezdete az orvosi kamara által ajánlott társadalmi pozíció és a kerítő mama által ajánlott grófkisasszony elutasítása. Frankenstein, akit csak az érdekel, ami eltévedt, azaz kötetlen és szabad, megvetéssel konstatálja a szép kebelben dobogó szív normalitását. Kánoni hölgy, eleven dogma, érdekes vagy legalábbis kellemes lehet egy szalonoroszlánnak, de a fausti szenvedélynek nem tárgya. Hans Frankenstein rajongója, Frankenstein szenvedélye a műember, a Karl lelkét magában rejtő rém viszont a nőért rajong. Hans, Frankenstein és Karl, tudásvágy, hatalomvágy és életvágy hármasságában az utóbbi a gyenge pont. Ezúttal a szív a legfőbb veszély, a jóság az a receptor, amely érzékenyvé, támadhatóvá, befogadóképessé tesz a gonoszra. Nem az okos kegyetlenség a gonosz forrása, hanem a rajongó szív. Karl vágyik a kitzasztó, kiközösítő világra, amelyet Frankenstein és Hans elutasítanak. Míg Frankenstein és Hans, nagyobb élvekre vágyva, megvetik a boldogságot, a kiközösítőket kiközösítő alternatív közösség-alapítás a boldogtalanon bukik meg.

Hátramozdító

Korrigálni a teremtes slendrián dilettantizmusát! Áttelepíteni a lelket, ént, tudatot egy más testbe, jobb létbe. Ez Frankenstein ígérete és Karl vágya. Az újjáértelmezett frankensteini műtét a személyiség transzplantációja. A lélek testet cserél. A véletlen test a lélek keresztje vagy felülmúlhatatlan privilégium, mint a „jó szagú hölgyé” (így jelentik be az érkező Margaretet a kórházban). A személyiség lázad a biológiai identitás ellen. A természet és a véletlen által képzett véletlen testből szükségyszerűbe vágyik, melyben magára ismerhet, mert megfelel ambícióinak. De vajon azonos vagyok-e ambícióimmal, s az ő képük mutatja-e fel lényem lényegét? Az új Karl tükörbe néz. Szomorú, szorongó fiatalember, világfájdalmas és átszellemült.

Karl szabadulni akar a régi Karltól, a stigmától, a rút test rémétől, a múlt bűnétől vagy szégyenétől. Csak a jövőben akar magára ismerni, semmi esetre sem a múltban. De szakítani a múlttal nem annyi-e, mint kettétörni, meghasonlani? Az új lény születése a görcsös roham aktusa. A lelek vergődő otthontalansága a testben időt, türelmet igényel. A beteget le kell kötni, hogy kárt ne tegyen önmagában, míg átvészeli az első idők fájdalmas feszengését.

Megjelenik Margaret (Eunice Gayson), a miniszter lánya, tevékeny életre vágyó, unatkozó szépség. Frankenstein a grófkisasszony kísértette meg, Karl a polgárleány. A film két szépsége Hitchcock krimikomédiáinak idegesítő nőire emlékeztet. Frankenstein fő ellenfele talán

nem az Isten, hanem a nő, Isten ugyanis csak az első lökést adja a világnak, míg a nő minden élet kezdete, így a frankensteini teremtmény, mint a kezdetből való emancipáció, valójában őt teszi feleslegessé. „Egy páciens meg kell mosdattatni vele, akkor majd eltűnik.” – mondja Frankenstein, amikor a magát hasznossá tenni vágyó lány megjelenik a kórházban. Az események elfajulása pedig arra utal majd, hogy egyetlen módja lett volna hasznossá tenni magát, ha haszontalan marad.

A gótikus („Universal”) horror szó szerint veszi a „halálos szerelem” kifejezést, s szerelmi életként rendezi be a szerelmi halált. Nagy románc híján a horror veszíthet erejéből, a kegyetlen, puritán szellemi lényé formált Frankenstein oldalán azonban már nem lehet visszahozni a nagy románcot. Karl ezzel szemben első látásra beleszeret a lányba. A szörny alakjához kapcsolt nagy románc a fellengzős érzés testi paradoxizációját szolgálja. A nő, a goethei Mefisztó fordítottjaként, jót akar és rosszat művel. Nézzük Margaret bűneit.

A nő idejekorán kioldja a szíjat, mely önmagától védené a lényt, amíg az agy és a test összeszoknak. A női gondozásból hiányzik a józan okosság. Margaret feláldozza a létet a jóllétért, a jövőt a kényelemért. Nincs érzéke az életadó kegyetlenséghez, mert nincs elég esze, műveltsége és áttekintése; így válik az életet veszélyeztető kegyesség képviselőjévé. A gátlásoldó Margaret bűne a felelőtlen vágykeltés. A szentimentális hódoló többszörösen hátrányos helyzetű, alacsonyabb társadalmi helyzete és testi kisebbségi érzése kínozza. Margaret belép a tiltott szobába, meg akarja oldani a zárt szoba rejtélyét, tiltott pillantást vet a férfiszenvedésre, a megváltásra szomjúhozó, mohó boldogtalanságra. A nő, kedvessége, nagylelkűsége által valójában magának hízeleg, miközben a férfiban reményeket kelt. Ha nem ad többet, jobb lenne, ha kevesebbet adna, s Karl békén hagyná.

Az újjá született Karl női arcot lát ágya felett. A női szépség mosolyog le rá. Az újjászületés nem menekítette ki a szépség illúziós világából. A lenni akarást megzavarja a szeretve lenni akarás.

„Mindig megbámultak, rám meredtek.” – panaszolja Karl. Az, hogy Karl idegen testbe transzplantáltatja személyét, bizonyítja, hogy idegen tekintetet transzplantált magába, idegen tekintet foglya, idegen ízlés túsza, idegen ítélet rabja. Tetszeni szeretne Margaretnek, a női tekintet koldusa. Az anya szülte Karl szerencsétlen és csúnya, a Frankenstein újjáalkotta Karl szép és erős lehetne, de tetszeni akar, visszavágyik a női világba, asszonynak szeretné megmutatni magát. Olyan fontos számára a nő elismerése, mint a gyermeknek az anya büszkén, boldogan ráragyogó tekintete. Ha nem az igazat mutatja fel, hanem azt, amit az asszony látni szeretne, akkor az asszony nem őt igenli, hanem a hazugságot, tehát nem segíthet rajta. A konvencionális szerelem szerepcsere, abban az értelemben, hogy a szeretők azt igyekeznek eljátszani, amit a partner látni szeretne. A szerepcsere tehát illúziócsere. A megváltó szerelem feltétele azonban az álcákból és álságokból kihámozott igazság lenne. A megváltás útja nem menekül a lényeg elől, hanem elébe megy az igazságnak. A lényeg, a felületes, olcsó látszatokkal szemben, hogy is ne volna rémületes? A végső megmutatkozás iszonyata sokkal nagyobb pillanat, mint a prostituálódás a kellemes látszatban. Ám Margaret nem hatalmazta fel Karl az igazság pillanata, mint végső nagy találka játékokon túli játszmájára. Ha Karl megmutatja magát, Margaret akkor sem segíthet rajta: a film végén az éjszakában kóborló rém betör Margaret szalonjába, hogy lába elé omolva kilehelje lelkét. Ez az a perc, amikor Karl megmutatja magát, meztelenül, végső valójában, megváltatlanságában, póz és konvenció, hazugság nélkül. Ha így fogadná el őt Margaret, teljes veszélyeztetettségében és

végso kérdésességében, az lehetne a pozitív megoldás. Így kell, hogy elfogadja az embert valaki, s Frankenstein, a kockázatok kiküszöbölése érdekében, azt szeretné, ha elég lenne, hogy az ember elfogadja önmagát.

A saját önérzetével küzdő Karl retteg a kritikus pillantástól. Látva Karl szerencsétlenségét, kiszolgáltatottságát és labilitását, felértékeljük a frankensteini közönyt és megvetést. Frankenstein a nőket teszi bizonytalanná, Karl-t a nők. Frankenstein is alkalmatlan a partner-viszonyra, mint Karl, de neki ez ereje és nem gyengesége. Jó kapcsolatot, szép férfi-nő viszonyt majd a következő Fisher-filmben látunk (*Frankenstein Created Woman*).

A mítosz nem hisz a tekintetnek, a mítosz a pusztító tekintet mítosza. A mítoszban a mese fordulataiba van kódolva a döntő információ, a XIX. századi realizmusban a miliőbe, a jól megfigyelt és alaposan leírt környezeti feltételek részleteibe, a viszonyok sűrűjébe. A nagy narratívát leváltja a sűrű leírás. Az utóbbi sem sokáig tartja magát, a mese és a miliő után, a sors uralma és a viszonyok uralma után a sorshoz és a viszonyokhoz való viszony uralma következik, a tekintet most már nem a sorsra vagy a viszonyokra, hanem első sorban önmagára van tekintettel. Frankenstein el akarja vágni az önmagába gabalyodott tekintet gordiuszi csomóját, s az utat keresi a képek hatalmán túl, sőt, a kor és a körülmények hatalmán túl, a cselekvés hatalma felé. Az emancipáció minden tekintettől: a cselekvés kezdete. Kezdetben volt a tett, mondja Faust is, elutasítva a kezdet más eszméit. Faustnak még megadatik, hogy megtegye a mitikus utazást, bejárja a nagy narratíva főbb állomásait, Frankenstein esetében már derékba török a vállalkozás.

Éjjeliőr

Hans felfigyel a húsevő majomra. Az agytranszplantáción átesett majom kannibállá lett. „E hiba ellenére a legjobb egészségnek örvend.” – véli Frankenstein. „Karl-lal nem történhet meg?” – kérdi Hans. Semleges hordozója-e a test a személyiségnek? Megmarad-e a személyiség az új hordozóban? Megőrizheti-e identitását, vagy pedig nemcsak a személyes identitást, akár még emberi természetét is elveszítheti? Egy sor szerencsétlen véletlen következik, de nem szükségszerűséget közvetítenek-e? Nem a tűrőképesség védi-e a sikerült lényt, s nem szükséges-e a szelektív próbatétel, az általános létezés minőségének öreként? Karl felkel a betegágyból, elszökik a kórházból, hogy elégesse régi testét. A laboratórium őre, aki az új testben nem ismeri fel Karl-t, leüti a behatolót. Az anyagi világ durvasága ellenáll a tökély tervének. Az új embert első útján nyomorékká veri az első ember, aki keresztezi útját. Az őrző-védő verőember ugyanúgy megmámorosodik a rombolástól, mint Frankenstein a tereméstől. Kéjjel ver, élvezve fölényét, erejét, s nem bír leállni. A pribék Frankenstein alkalmazottja, Frankenstein érdekeit védi az ismeretlen behatoló ellenében. Frankenstein új világot alkotó vállalkozását magához hasonlítja a régi világ, amelyet meg akart haladni; végül a söpredék Frankenstein-t magát is el fogja taposni, az emberanyag, melyet át akart szabni, őt szabja át.

Karl-t az ütések teszik rémmé, ezek adják a megtorló erőt, rémmé kell válnia, hogy megsemmisíthesse kínzóját. A szép és jó Karl el akarta égetni a csúnya és szerencsétlen Karl-t, ezért lett belőle rút és iszonyatos Karl. A boldogtalan szerelmest, a boldogságra vágyó szerencsétlent kínozza kettőssége. Pedig a szépség nagyformájából nem hiányozhat a rátság, az egészség nagyformájából a betegség. A teljességből jó és rossz teljessége. Karl-nak minderről giccses, primitív, gyáva elképzelése volt. Karl tragikus bűne, hogy harmonikus és

homogén egység akar lenni, a sebzett lélek szabadulni akar a test szégyenétől. A jövő dicsősége és boldogsága szabadulni akar a múlt szomorú aljasságától. Az önmegváltónak vélt aktus azonban önpusztító, akárcsak a *Prágai diáké*, aki szintén az ellentmondástól akar szabadulni, s harmonikus identitásra, s az elveszett naiv lelkibékére vágyik. Karl nemcsak azzá válik, ami elől menekült, szörnyűbbé válik. Margaret birtokán rejtőzik, az istálló szalmájában kucorog, kétségbeesetten vizsgálja testét, mely napról-napra rútabb. Hipochonder pánik: a lélek iszonyattal figyeli a testet, a rémet. A test, mely ellen Karl felázadt, Karl ellen lázad. Burjánzik az önmagával szembesülő, magára redőződő anyag, melyből nem menekülhet a lélek, végül habzó szájú, vad kéjgyilkosként kószál a rém az éjben. Többet kell megmutatnia a lánynak, mint amit el akart rejtteni előle. Mint rovar a lángba, veti bele magát az ablak világító fényébe, az üvegen át, a bálterembe.

Az élőhalál horrorjában a negatív átváltozás fenyegetése sokkol, a *Frankenstein*-filmekben a pozitív átváltozásért harcolunk. Ott az a gyűlölt, amivé az ember válik, itt az eredeti a gyűlölt s elégtelen, amitől oly nehéz szabadulnia. Az élőhalott elveszíti identitását, a műember nem találja. Az „én” a jövőben keresi identitását, a „te” a múltban horgonyozza le az „én”-ét. Magunktól változást követelünk, a környezettől állandóságot. A „te” az „én” változásaiban nem ismer rá az „én”-re, s az „én” a változásoktól várja az „igazi én” megmutatkozását és kifejlését. Az élőhalál horrorjában nem ismerek rá a metamorfózis sújtotta tárgyra, mert nem támaszom többé, megszegi viszonyunk törvényeit, folyékonynak mutatkozik, visszaömlik a világganyag áramaiba, nem az én vágyaimnak partja már, azaz nem haza és otthon többé. Ez a rettenetes negatív metamorfózis lényege. A maga metamorfózisaira az „én” azért tekint másféleképpen, mert ígéretként és lehetőségként fogja fel a változást, s az adottságban nem ismer magára, nem akar tárgy lenni. A partnert a legbiztosabb tárgyként, magát a legkevésbé tárgyként szeretné tekinteni. Az „én” a szakadatlan öndefiniálás kísérletezésének szabadságaként definiálja magát, s azért nem szédül a lehetőségektől és nem szorong a kockázatoktól, mert azt hiszi, hogy lényege a jövőben virágozik ki. Ez lehetséges is, ha ugyanakkor legmélyebb múltjában ereszt gyökeret, s így nem törik ketté. Így lehet az „én” a lényeg biztonságos öre és kísérője, s a lét kifejlés. Eme önmagához való hűség és önmaga elleni lázadozás konfliktusa az oka, hogy a pozitív átváltozásért való harc negatív átváltozáshoz vezet Fisher filmjében.

Karl esetében az önmagához való hűtlenség a véték, Romero *Dawn of the Dead* című filmjében a fertőzött átváltozottak iránti szolidaritás a könnyelműség. Karl esetében maga a test az iszonyat, Romerónál maga a metamorfózis. Romerónál hiba ráismerni a múltra, itt pedig bűn, hogy menekülnénk előle. A prométheuszi-fausti nyugtalanságot fékezi ezúttal a „légy hű önmagadhoz” elve: magadban ismerj rá az idegenre és fogadd el kezdetként, így veheted birtokba fejlődésed, mely szakadatlan elidegenedés az őś-énmagtól, de mégsem megtagadása annak; elidegenedés és eltávolodás, de nem szakítás. Az őś-énmag maga az üldöző, aki elől nem menekülni kell, hanem versengni vele, s már megment egy fejhossznyi előny.

Karl mindkét konfliktust megéli: előbb a testben és a múltban, utóbb a metamorfózisban és a jövőben nem ismer magára. Vajon a pozitív metamorfózisra irányuló görcsös akaratot büntetik a negatív metamorfózisok? Frankenstein mohósága bűn, akárcsak Karl hiúsága. Minden erény szublimált bűn, és minden bűn deszublimált erény. A bűn az erény nehézkes ereje, megváltatlansága. Erény és bűn lényegazonosságát igazolja normalitás és örület lényegazonossága. A normalitás az örület békés felhasználása. A mad scientista hősévé, nem pejoratív fogalom.

Kíngép

A *Frankenstein*-filmek összeszerelésként fogják fel a teremtetést. Az élethez mindig tapadt valami maradék titokzatosság, s az esztétikum jelezte az „élet csodája” mágikus leszámázását, „szentség” és „életszentség” fel nem mondott rokonságát. Az eme másodlagos varázstól való megfosztás értelmében is varázstalanítja most az életet Frankenstein, aki egyesíti Faust nagyra törő idealizmusát Mefisztónak mindent alulról szemlélő, prózaian látó, ezért hatékonyan manipuláló pragmatizmusával. Faust az ördög segítségével szerzi meg a nőt, Frankenstein a maga „ördögi” hatalmával pótolja. Bevezet egy technikai világba, mely nem ismeri a pótolhatatlant, melyben minden egyforma anyag, átváltható mennyiség. Mindennel megtörtént a borzalom.

Deleuze és Guattari műve, az érintkezést, a metonimikus külsődlegesség összefüggéseit dicsőítő Anti-Ödipusz frankensteini mű, mely a gép metaforájára épül. Ha nem az átfogó principiuma differenciálódik, mint pl. Jaspersnél, hanem csak a differencia átfogó s az identitás csak a differencia közlekedési csomópontja, akkor a Deleuze és Guattari által vágygép-ként ábrázolt ember kíngép kell, hogy legyen, akárcsak Derrida Grammatológiájának embere. Deleuze és Guattari szerint a rendszerek kimeneténél megjelenő kibocsátott fölösleg, mely a rendszer számára csak irritáló teher, a rákapcsolt másik rendszer számára az élet és öröm forrása. Ennek azonban a felettes rendszer által stabilizált harmónia vagy a felhasznált rendszernek a felhasználó rendszer általi foglyul ejtő kizsákmányolása volna a biztosítéka. Épp az Anti-Ödipusz korában bontakozik ki az új kultúra, mely hiába számolja fel a gátlást és szegényt, főleg undort választ ki ama érintkezéseknél, ahol addig kéjt nyertek. A korlátlan öröm intézményesülését megtámadja az undor és a kín.

Frankenstein monstuma kíngép, melyben a kapcsolódó részek, épp mert a differencia az átfogó és primér, kínozzák egymást. Ha a részrendszereket nem integrálja üdvterv, jobb a kín örömeivel előzni meg az öröm kínját: ez a komor zseni receptje. Ember és gép kínozzák egymást, az egymásba oltott idegen principiumok lázongása az elviselhetetlen kötelékben nem kevésbé kínos, mint a korábban tárgyalt horrorfajtákban élet és halál kényszerházassága.

A kíngép kínjai drámaibbak, mint a kéjgép (vagy a szöveg) öröme. Az ember épp azért nem csak gép, mert belső konfliktusok veszik igénybe. A kíngép elhagyja a mechanikát, és magára eszmél. Még a *Szárnyas fejvadász*ban is így néz ki a tudatosodás folyamata. Az ember belsőleg is ikerlény, túl sok magának, olyan, mint egy kísértetház, melyben saját árnyai üldözik, és külsőleg is ikerlény, egymagában túl kevés, másokra van ítélve.

Vizsga

Meneküljön, könyörög Hans, féltve lelepleződött mesterét. Frankenstein nyugodt, elébe megy a sorsnak. „Felkészültem.” A kórházban, még mielőtt az urak eljönnének érte, hogy bíróságuk elé állítsák, a szegények lázadása, Frankenstein saját világának és népének dühe várja az alkotót. A roncok lázadása csap le a tökély keresőjére, a piszkos had a fehércöpe-nyesre, az ostobák a tudásra, a rombolók a teremtőre. A pislákoló élet siserahada kitapossa az élet teremtőjéből az életet. „Hans! Tudja mi a dolga.” – nyögi a haldokló. A frankensteini agyat új test várja a laboratóriumban, s a tanítvány vállalja a nagy műtétet. Gyorsan cselekszik, ez az ő vizsgája. A műtéttel, melynek most már tárgya és nem alanya, Frankenstein lép most, több ésszel s kevesebb hiú életvággyal, Karl útjára. Az ikerlét ambivalenciája, zseni és szörny kettőssége Karlban belső kettősséggé válik, kétarcú emberré, rút múltú szép emberré,

de Karlban még széttepi a két arc az ember egységét, míg Frankenstein nagysága elviseli azt, amit el is kell viselnie, mert forrása, az ambivalenciát. A tudós költözik a tolvajok és gyilkosok darabjaiból eszábált új testbe. A társadalom későn jön el érte, Frankenstein más testbe rejtőzött, a hű Hans a mester hulláját prezentálja a rendőrségnek. A film elején Frankenstein megszökött a halál elől, a film végén több: szökött halott. A film végén mindenki előlép: Hansból egyfajta Frankenstein, Frankensteinből egyfajta halhatatlan lesz. A nagy románcról való lemondás olyan optimista happy endet eredményez, melyből a további filmek már csak visszavehetnek. Karl alantas szerencsétlenből, nyomorult féllényből akart teljes emberré válni, Frankenstein normálisból válik féllénnyé. Karl csak az élet jobbik felét akarja, Frankenstein az egészet. Az úr azonosul a szolgával, a teremtmény a teremttővel, s kinevetjük a banalitás híg véglegesében erjedő társadalmat. A film végén hősünk doktor Franck néven nyit rendelőt Londonban. Dr. Stein és Dr. Franck együtt veszik birtokba és egyesítik magukban Európát. Európának a személyiség erejében és autonómiájában kellene egyesülnie, és nem egy mind bizánciasabb, korruptabb bürokráciában zülleni szét.

1.17.5. Terence Fisher: Frankenstein Created Woman, 1967

A mozi jövője

A hatvanas években Párizs teremti meg a jövő filozófiáját, Anglia és Olaszország a jövő moziját. Az utóbbinak talán első jele, hogy a Hammer-filmek nagyromantikája a szado-barokk irányába tolódik el.

Obszcenitás

A múlt, az előtörténet, az elődök történetének vége a jelen kezdete. A film kétféleképpen határozza meg az ősjelenetet, egyrészt az elődsors ama végpontjaként, mely a személyes sors kiindulópontja, másrészt végzetes hatást gyakorló obszcén jelenetként. Az obszcenitás abszolútuma azok obszcenitása, akikre az ember szeretettel és csodálattal felnéz: a szülők másik arca. Az obszcén ősjelenet azonban nem valamilyen elcsábítási jelenet vagy valamilyen a gyermek számára érthetetlen erotikus cselekmény megfigyelése. Az obszcenitás a halál, az a kényszerű és erőszakos cselekvés, amely nem cselekvés, csak történés, ahol az ember teljesen és véglegesen megtér a történelem világába, a szellemi aktusok története végül fizikai eseménysorra redukálódik. A végesség szégyene csak a véletlenséget, a hiányt, a szükségyszerűség igazolhatatlanságát tárja fel. Az ítéletként megjelenő vég, a halálra ítélt rab kivégzése pedig az előbbi tetézi a kitaszítottság, a kitagadottság, a társadalmi helyzet mint helyzetbe nem jutás szégyenével. Mind a természet, mind a társadalom a maga botrányos, kegyetlen, obszcén arcát mutatja fel Hans, az apja kivégzését a bokrok közül leső kisfiú számára. A gyermeki tekintetre tekintünk, a gyermeki tekintet pedig a börtön- és mézsárosvilágra tekint. A kitaszított lesz a film hőse, a gyilkos fia lesz az utolsó idealista, az utolsó lovagias férfi és rajongó szerető. A maga megítéltetését és a kitaszító tekintetet megtapasztaló ártatlan tekintet nem az a kegyetlen fórum, melyre az előző film eseményeinek áldozata, Karl panaszkodott. A tiszta tekintet, mely nem ítél, mert már megítéltetett, s az ítéletben ismerte fel a gonosz művét, a megítélő kíméletlenségben látta meg a gonosz arcát, a későbbiekben a szépség felfedezőjévé válik.

Az ősjelenet úgy is meghatározódik, mint az, amitől nem lehet szabadulni, mint az örök visszatérés kiindulópontja, az örök visszatérés pedig ezáltal a gonosz örök visszatéréseként jelenik meg. A gonosz erejét fejezi ki örök visszatérése. Minden ellenkező irányú neki-rugaszkodás, megváltásvágy és üdvkeresés hozzá vezet vissza.

Fisher *Frankenstein*-filmjei a félresikerült világ, a csődöt vallott teremtés képeivel indulnak, ezért a pap, akár az előzőekben, megint groteszk figura. Késve érzékel a kivégzésre, groteszkül imbolyog öszvérén, és nem hoz „jóhírt”. „Elnézést, nem hallottam a kakasszót.”

Túl a városon van a domb, s azon a guillotine. A cselekmény nemcsak ebben a város és vidék, társadalom és természet, ember és világ, föld és menny közti átmeneti térben indul, az idő is átmeneti, mélykék égen arany felhőket úsztató alkonyat. Az átmeneti óra csillogó felhői alatt huny ki az apa élete, s születik fia öntudata.

A tagolt társadalom valójában letaglózott társadalom. A guillotine képe végigkíséri a cselekményt. Ez a domb választja el Frankenstein kúriáját a várostól, erre vezet a Frankensteinet szolgáló Hans (Robert Morris) mindennapi útja, ide vezet, apja nyomában Hans sorsa is, ide fogja elhozni Frankenstein a teremtményt, aki itt ismer rá múltjára, lényegére, identitására és feladatára, s a városból menekülő áldozat nyomán haladva is vele, a társadalmasult, azaz személytelen és végtelen kegyetlenség képével szembesülünk majd a bosszú műve idején. A feszület a magunk, a guillotine a mások feláldozásának eszméjét fejezi ki. A feszületből guillotine lett, s a város fölött nem templom, hanem a gyilkos gép áll. A kasztrálógép eszméje a halálgép eszméjévé fokozódik. A tér közepe, a cselekmény középpontja, a világ tengelye a halálgép, melynek képe ezáltal a társadalmat is valamiféle gyilkos gépezetté, szegény-, nyomor- és halálgyárrá minősíti. A társadalmasulás a gonoszban való egyesülés, az erők összeesküvése.

Mi a halálgép műve? Mi az a mű, melyet a megváltó szimbólum helyét a világ közepén elfoglaló kárhozátszimbólum képvisel? Az előző Fisher-filmek kiegészítőként mutatták be a testet, a *Frankenstein Created Woman* daraboló gépként mutatja be a társadalmat. Az apát lefejező társadalom nem engedi meg az embernek, hogy egy és egész legyen. Elválasztja egymástól az emberi tagokat, ahogy elválasztja egymástól az embereket, mindjárt tanúit leszünk a kegyetlen hierarchiába besorolt emberek megaláztatásának, belekényszerítésüknek az önzés és kegyetlenség művébe. A társadalom, melyben elkényeztetett perverzek és eldurvult szerencsétlenek néznek farkasszemet, egészében véve pokoli hely, melyben az izgága undorig menően túlélvezettek és a földi pokolban élők osztoznak a széttört világ pokolkörein. A lefejezettség vagy fejetlenség végülis szörnyű kivégzés formájában hajtja végre még egyszer azt az ítéletet, amit már életpálya és sorstípus formájában is végrehajtott, amikor nem engedte Hans apját derék és eredményes polgárrá érni. Fejetlen csonkokat termelnek a város feletti dombon, s az igazságszolgáltatás mérszárszékéről kikerült véres hús és csonka tag a társadalmi lét eredményeit minősíti, a tehetetlenség, a kifosztottság, a tudatlanság (mint szintén egyfajta megcsonkítottság), durvaság, befejezetlenség, megvalósulatlanság horrorfilmi képeként. E dombon kéri számon a társadalom az embereken az emberekkel szemben elkövetett bűneit.

Ki az, akit megölnek? Részeg gyilkos volt, mondják a városlakók. Vidám ember volt, meséli Hans, ő csak szeretetet kapott tőle. Az apa vidámsága is, akárcsak Frankenstein zsenialitása, halálra ítélt tulajdonságok. A vidámság fájának gyümölcse épp olyan tiltott, mint a tudás fájáé.

Ahogy a *The Revenge of Frankenstein*ben Karl, most Hans nem tud kijutni előnytelen helyzetéből. Két mostoha sorsú rajongó, akiknek nem sikerül átkerülni az élet napos oldalára.

Karlt azonban a türelmetlen igény öli meg, míg Hans ártatlan, lelkes, kedves, szerény fiatal-ember. Karl követel az élettől, Hans csak adni, szolgálni akar. Hans Frankenstein szolgája, de egy nő szolgája is, s a szolgaság e megkettőzöttsége által legnemesebb értelmét veszi fel a szó. Hans ugyanakkor nem álszent erénycsász, szenvedélyes düh fogja el az igazságtalanság láttán, de a szépség és gyengeség védelmezőjeként sem lépi túl a jogos felháborodás lázadó gesztusainak elfogadható határait. Hans nem követhet el hibát, mert a legderekabbnak kell elpusztulnia az új, horrorfilmi Golgotán, a halálgyár-társadalom emberáldozat-oltárán. Az igazságszolgáltatás, a törvénykezés aktusa az erény kivégzése, a nemesség likvidálása, az emberiség maradványainak kiküszöbölése a társadalmiságból.

Hibernáció

Ami a *Ha...* című filmben szürreális gesztus vagy forradalmi elidegenítési effektus akar lenni, az a *Frankenstein Created Woman* esetében a fantasztikus realizmus megnyilatkozása: Frankenstein (Peter Cushing) egy fiókból, hűtőgép rekeszéből veszik elő munkatársai a film elején. Az életcsináló a halálból jön vissza, a teremő a teremtmény sorsát kószolgtatja, a zseni önmaga kísérleti alanya, elől jár az úton, melyet mások számára épít. A feltámasztott feltámasztó sápadt, beesett arcát a halálban pillantjuk meg. Gyorsan magához tér, sovány, csontos örömtelen arca, összeszorított szája szigorú tekintete a halál örökségeként értelmeződik. Nem a halál elébe tekintve, a halál előérzetében él, hanem emlékezve rá.

Az élet és halál között közlekedő lény azonban nem monstrum, nem a lenni nem tudó rém, nem „se nem élő, se nem halott”, nem életképtelen féllény, hanem valódi feltámadott. Ám nem a szeretet üzenetét hozza a feltámadás technokrata bajnoka, hanem hiányára figyelmeztet. Frankenstein, az örök élet titkának birtokában, egyfajta Antikrisztus, de nem sátáni figura. Önző, kegyetlen, kíméletlen alak, de a hammeri *Frankenstein*-mitológia csúcspontjain mégsem ártó figura. Csak önmagára hagyatkozó, önmagát megvédő típus egy mocskos és ostoba világban. A „mocskos” azt jelenti, hogy valami, ami nem maga a piszok, bepiszkolódott: vagyis maga a jog és az erkölcs állott az erkölcstelenség szolgálatába, a társadalom nem él, hanem visszaél a kultúrával. Frankenstein ujjászületése, a kreatúra sorsában osztozó mad scientist feltámadása, az előző film csattanója volt. Az előbbi film végső motívumát az új film kiindulópontként intonálja. Frankenstein beteljesedett csúcsponton vezeti be, életen és halálon, jön és rosszon túl. Frankenstein, a csúcson túl, egyfajta kváziapai szerepet fog vállalni, nemcsak osztozik a lény sorsában, most már a főszerepet is neki engedi át, létrehozva legköltőibb teremtményét. Új értelmet nyer ilyesformán a szokásos motívum, a teremtes kisiklása, a lény önállósulása. A szokásos katasztrófa ezúttal nem egyértelműen kudarc és botrány, hiszen úgy is felfogható, mint a siker megkoronázása. A költészetnek ugyanis az a feladata, hogy többet mondjon, mint amit a költő akart. A poétikai vagy retorikai alakzat „elhajlás” a normától. Nemcsak a társadalmi normától, még a teremő képzelet mindenkori normájától is. Az eredmény most is tragikus, de nem mondhatni, hogy sikertelen.

Szépség

Hans Frankenstein szolgája, a kedves, félénk, tétova, titokzatos Christina (Susan Denberg) pedig bort szolgál fel a ficsüroknak a kocsmában. Felnéz haja függönye alól, s meglátjuk a vonzó formák felszínre került visszáját: fél arca szép, fél arca seb. Christina szép és szörnyeteg egyben, nem a szép teljessége vagy a rút teljessége, hanem minden teljességek teljessége.

Meglessük este, amint felfedi, tükörben vizsgálja titkát, rejtegetni való részét, a megviselt, burjánzó, duzzadt barna húst. Szemérmes szúzarca zárt szépségével szemben e másik arc időtlen, kortalan, szemérmetlen, alaktalanul tátongó, obszcénül nyitott. Apja is szégyelli őt, vallja meg Hansnak a lány. Rejtegetni való, szégyenletes része csak szerelme, Hans előtt vállalható. Ám a páros magány szerelmes estéjén is csak Hans szereti ezt a részt, nem Christina, aki szégyenkezve lámpát olt.

Christina tehát felemás, mint a horror szokásos monstruma, a keveréklény. A monstrum rokona a lány, ám, mivel itt a természet produkálja az ellentmondást, az a monstrumban fog eltűnni, így születik majd a szépség monstruma. Ha a szépség szörnyű, akkor a szörnyeteg dolga lesz, hogy szép legyen. Ha a szépség szenvedés és szolgaság, akkor a szépség monstrumának feladata lesz, hogy a gyengeségként született szépséget fegyverre tegye és erővé.

Christina kétarcú nő, de nem a film noir kétarcú nője, az angyalarcú bestia vagy fordítottja, a jó rosszlány. Szépség és rútság az elevenség színe és visszája, Christina szépsége azonban tartalmazza a rútságot, függ tőle, felidézi és megmérkőzik vele, beépíti a kifejezésbe, s ezáltal helyreállítja azt a teljességet, amit a konvencionális szépség tagadás által akar uralni. Hősnőnk szépsége nem reklámtest, nem díszcsomagolás. Christina szépsége szembefordul azzal, ami elől a konvencionális szépség menekül. A szépség mint szépség és rútság, virágzás és rothadás, szabadság és rabság, nyitottság és zártság, forma és anyag egysége, felidézi a végtelent. A nyomorék Christina több mint tökéletes, több mint teljes. Korántsem csak egy tetszetős emberpéldány, ki felcserélhető bármely más tetszetős emberpéldányra. Az egyetlenség érzése a kimeríthetetlen rejtélyesség benyomásán alapul. A sánta, félarcú lány szépségét fokozza sebzett, felezett, önellentmondó mivolta. A félszép-félrút az eredményt tekintve duplán szép és duplán rút, mindkét oldala átütő erőre tesz szert, a szépség erotikus pikantériával, a rútság pedig pátosszal gyarapodik. Christina történetében a rút a szépség építőanyaga. A frankensteini esztétikában a szépség nem jelenthet megkíméltséget a defektectől és a szenvedéstől, ahogy a frankensteini etikába is bele kell kalkulálni a kísértéseket, s a jót is valahogy úgy határozhatjuk meg, mint a legkevésbé rossz gonoszt, a gonosz legkevésbé önző, hazug és korrupt formáját. Ebből fakad Frankenstein fölénye a nyárspolgárokkal szemben.

A kétarcú nővel a legtemperamentumosabb melodráma árad be a horrorba. Ezt húzza alá a filmzene Christina témájával, mely fájdalmas, ugyanakkor bűvölettel teljes. A kétarcú nő témáját egybedolgozzák a megtaposott ártatlanságával, a régi Griffith-filmek módján szenvedő ártatlanság a horrorban változatlanul életképes. A *Frankenstein Created Woman* nagyromantikus szépesztétikájához tartozik a női szépség áldozati jellegének eszméje. Christina alakjában megtámadva, megalázva, megszegyenítve és sárba taposva látjuk a finomságot és nemességet. A szépség mint a kifinomodottság, érzékenység és jóság kifejezése, gyengeségként születik. A fenség az erő szépsége, míg a szépség a gyengeség csábító, megnyerő, megható és új érzékenységekre nevelő ereje. A szépség monstruma fenségesen szép és győzelmesen. Ha a szépség győzelmekeket arat, átmegy fenségbe. Tiszta, legmegrendítőbb és legmegnyerőbb formájában a rúttal és nem a fenséggel való kapcsolatban találkozunk vele. Ezt fejezi ki Christina, amikor azt fejtegeti, hogy nem akar szép lenni.

„Nem akarok szép lenni, csak azt szeretném, hogy ne legyek feltűnő, ne kelljen szégyellni és eltakarni az arcomat.” Christina eme mondatával a *Frankenstein Created Woman* visszaidézi a *The Revenge of Frankenstein* Karljának szavait. A tekintetek elől rejtőzködő púpos, félarcú lány Karl női változata. Christina azonban megkapja Hanstól, amit Karl nem kap

meg Margaret, a konvencionális szépség tekintetétől. A Hammer-horror egyik legnagyobb érdeme a tekintet mitológiájának kidolgozása, melyben a tekintet minden változata helyet kap, a pusztító, bénító, halálhozó tekintettől (Terence Fisher: *The Gorgon*), a gyógyító vagy üdvözítő tekintetig. A horror ott csap át nagy románcba, ahol megjelenik a felmagasztosító tekintet, az imádó tekintete, mely azonos az autentikus látással, melyhez képest a többiek tekintete csak konvenciókat regisztráló automata, s nem felfedező készség. Christina arca az egyik rejtély, Hans tekintete a másik. Ki birtokolja ezt a tekintetet? Aki látta a legrosszabbat, annak van mértéke a szépség teljességéhez? Aki látta minden szépség csődjét, annak van érzéke minden dolgok szépségéhez? A kitaszított, aki nem osztozik a többiek ízlésében, csak az fedezheti fel a komplex és kifinomult, rejtőzködő és drámai szépséget? A legnagyobb szépség kiváltsága épp a tragikum. A *Frankenstein Created Woman* lényege a szépség tragikumelmélete, a tragikus szépség esztétikája. A cselekmény súlypontja Frankenstein figurájáról Hanséra, róla pedig Christináéra helyeződik át.

Aranyifjak

Christina szép és rút, kétarcú mivoltában monstrumszerű, Hans pedig nehézkes darabossága révén rokona a monstrumnak. Hans és Christina egyrészt eleve monstrumszerű monstrumjelöltek, másrészt ők a cselekmény pozitív hősei, a derekas jámborság, nagylelkű érzékenység, érzelmi nemesség és nagyság képviselői. Frankenstein önként vonul ki a társadalomból, a fiatalokat kitaszították, s az önkéntes kivonulás úri gesztus, csak a páriák a társadalom mártírjai. Most nem a csöcselék az ellenfél, mint a *The Revenge of Frankenstein* idején, hanem a ficsúrok, a polgármester fia a barátaival. A gonoszság jele nem a rútság, hanem a pökhendi divatbáb eleganciája. Anton (Peter Blythe), Karl (Barry Warren) és Johann (Derek Fowlds) fitymáló göggel vonulnak be a kocsmába, mind külön asztalnál terpeszkedik, kisajátítják a teret, parancsolgatnak, kigúnyolják és megalázzák a nyomorék lányt. Előbb gúnyolódnak, később ölnek. A kicsapongó este végén megölik a kocsmáros, a társadalom azonban nem a gyilkosokat bünteti, hanem a kétségbeesett reagálásokba hajszolt tragikus nagyságot. Hans a bűnbak, a gyilkos vádolja az áldozatot, a jog pedig a botrányos világ igazságtalanságát szolgálja: ha helyreállít valamit és fenntartja valaminek az egyensúlyát, akkor az a valami pontosan az igazságtalanság. Ebben a társadalomban az, hogy az egyiknek mindent szabad, a jog, és az, ha a másik nem tűr el mindent, a bűn, a jogtalanság.

Szerelmi halál

„Hol voltál tegnap este?” A gyilkossággal vádolt Hans, aki Christina ágyában töltötte az éjszakát, nem ad választ, Christina pedig elutazott, nem védheti meg, jóhíre árán, szerelmét. A szerelmi éjszaka bevallhatatlan szépségének ára a halál. A szolga, a gyilkos fia az utolsó lovag, aki meghal, de nem kompromittálja Christinát. Hans életét adja a nő becsületéért, amit a nő szívesen feláldozna Hansért. Christina a hiábavaló remény útját járja, a gyógyulást keresi, makulátlan szépség szeretne lenni, orvosokhoz jár. Ha Christina csak Hansnak akar tetszeni, senki másnak, elkerülhető lenne a tragédia, ám maradnának a megaláztatások, melyeket a szelíd Christina állhatatosabban visel, mint a szenvedélyes Hans. Nincs sansz, kiút és korrekció, Hans sorsa apja sorsának ismétlése. Hősnőnk postakocsin száguld elkésett felmentő vallomásával, Hans feje azonban a kosárba hull, Christina pedig, akinek úgy kell végignéznie Hans halálát, ahogyan a gyermek Hans egykor apja halálával szembesült, a folyóba veti magát.

Párhuzamosan bontakozik ki a teremtés horrorja és a szerelmesek tragikus románca. A románc tragikus fordulatra a démoni kiutat ígérő horror válaszol. Christina teste lesz a lefejezett Hans koporsójává, Frankenstein egyesíti Hans lelkét Christina testével, Hans feltámad Christinában.

Egyesülés

A szerelmi tragédia eredménye a szerelemmitológia ideális végcéljának, a szeretők nagy álmának váratlan teljesülése, összeolvadás, végső szerelmi egyesülés. Az egyesülés nem egyszerű képlet, nem Christina a külső és Hans a belső, nem Christina a test és Hans a lélek. Az új lényben együtt él, egyesül, Christina testében olvad össze és van jelen, él együtt Christina lelke Hans lelkével. Férfi és nő a nőben egyesül. Hans volt az imádó: a férfi szerelmi függése nagyobb, mint a nőé, mert olyan lényt szeret, mint az volt, akiből jött, lett, aki szülte. Az örök szerelem a férfi mitológiai találmánya, s a felmérések váratlan eredménye szerint is ő az, akit jobban frusztrál a partnerváltás vagy a promiszkuitás. A férfi tudattalanjának szerelmi álma, a beköltözés a nőbe, azonos a kezdet vágyával, az eredet ígézetével, a mítoszok alapvető szellemi forrásával, míg a nő vágya a férfitestre, a péniszirigység, késeibb eredetű s felületesebb konkurencia magatartás, mely elfedi és semlegesíti a nőben is meglevő eredet-vágyat, s felszabadítja őt az anya ígérete alól.

Azért is Hansnak kell eltűnnie Christinában, mert Frankenstein vállalkozása korrektív: Karlnek is szebb testet adott Frankenstein, Hans is szebb testet kap, s mivel Hans kifogástalan, normális férfi, a „szebb” irányát ezúttal a „szép” esztétikai varázsa határozza meg. A szépség a magában megnyugvó beteljesedtség jelrendszere, a cél esztétikája, hívás a célhoz. A női szépség szignalizálja a spermium petesejt felé vezető útjának logikáját. Hans számára a megváltás Christinába temetkezni, míg Christinát bosszúangyallá teszi Hans beoltása léte lényegébe. Az új lényben rész-egész viszonyban van Hans és Christina: Hans a bosszú szerve az új Christinában.

A félarcú nő csonkasága fejlődik ki a kétarcúság titkos, rejtőzködő, a dekorativitás formális egysége által lefedett duplaegzisztenciájává, ahogy a film noir vampok szépségének titka volt a gonoszság. Az attraktív, hódító nő titka, hogy ikerlény. Az új teremtmény egyrészt férfi és nő egysége, másrészt egyszerre falusi szűz és városi démon, takaros cseléd és veszedelmes prostituált. Nappal otthonülő ártatlanság, a falusi idill üdvöskéje, éjszaka harcok szépség és hatalmas asszony. Frankenstein szolgálólánya az eredeti Christina az új Christinában, akit nem merít ki az, amit az eredetiből őriz, de nem is veszti el örökségét. Az eredeti Christina, a rejtélyes, tragikus szépség lényege a gyengeség és az áldozat; ő az, aki örökre kell, s éltető és átszellemítő hatást gyakorol. Az új Christina nívója a fenséges, lenyűgöző szépség, mely a fizikai erő ellenállhatatlanságával hat, rizikós kalandra csábít, s az előbbi átszellemítő hatásával szemben radikálisan eltestiesít, egészen a halálig elmenőn. Az eredeti Christina – mint áldozat, mint szelíd, gyenge, védtelen nő – öngyilkos szépség, kinek esztétikuma is önproblematizáló természetű, ambivalens varázsa a belső ellentmondás kidolgozása. Az új Christina gyilkos szépség, tetszetőssége önreklámozó erő, az ellentmondások lefedése, legyőzése, felhasználása és túllépése, erőforrásként való felhasználása. Az áldozathozatal műve áll szemben a bosszú művével. Ha van jóvátehetetlen bűn, márpedig az élet ellen elkövetett bűntény az, s az ártatlanokat gyilkoló kétszeresen az, akkor minden jóvátételi gesztus csak az ember további megcsúfolása lehet. A jóvátehetetlen szörnyűségből, az iszonyat világából

sem a tettesnek, sem az áldozatnak nincs visszaútja az emberi szituációba. Ezért az áldozatnak tettessé kell válnia: a bosszú csinál helyet egy másik emberiségnek. A populáris kultúra ősi és kimozdíthatatlan bosszúetikája az individualitás felfedezése eredeti alapélményéből fakad. A költői jog és a költői etika, mely eredetileg egy és ugyanaz, az élet tényét magától értetődően ajánlja fel az élet becsületének megváltására, s az élet becsületének kulcsa a pótolhatatlanság elismerése.

Frankenstein és Hertz (Thorley Walters) doktorok hat hónap után végre leveszik a kötést, kibontják a fehér gézbábból az új teremtményt. Megjelenik a remekmű, kényes, öntudatos, attraktív szépség. „Honnan jövök? Ki vagyok?” – kérdi a megújult Christina Hertz doktortól. Az emlékezet nélküli Christina nyugodt, szelíd, készséges, engedelmes. Az emlékezet tombolás. A meg nem talált évek és elfelejtett ősjelenetek szólalnak meg: „ölj Christina!” A doktorok nem tudják pontosan, mit is teremtettek, ezért kísérleteznek a lénnel. Teremtői megmutatják Christinának a guillotine-t. „Papa!” – kiáltja a lány, és elájul. Ez a kivégzett Hans első életjele.

Hans és Christina egyesültek az új lényben, aki hódítóan szép és gyilkosan erős. A diadalmas nőnek férfilelke van, mely utasítja őt a tett pillanatában. „Ölj Christina!” A bosszú pillanatai a női lélek férfirészének adják át a parancsnokságot. Christina és Hans együtt teszik bolonddá a világot, ahogyan a *The Revenge of Frankenstein* végén a feltámadt zseni tette. Az előbbi csel méltó fokozása: miután a tudós felvállalta a monstrumsorsot, most a monstrum kap jogot a világ megcsúfolására és bolonddá tevésére.

A nagy intrika korai szadobarokk dicsőítő éneke, mely túlmutat az álomszerű Universal-gótikán és most már a regényes Hammer-nagyromantikán is, az androgün monstrum története. Az eredeti Christine kétszeresen tiszta nő, tiszta a szüzieség értelmében és a feminitás homogenitása értelmében. Ő valóítja meg nemisége abszolútumát, s egyúttal szörny, mert a nem, a nemiség az, ami félemberré tesz, a másikhöz mint kiegészítőhöz utal. Az újabb filmekben az androgün nehezíti a nemek egyesülését, önmagának elég, elvesztette a radikális másság egzotikumát, nem tudja felébreszteni a kényszeres imádatot és a gyógyíthatatlan függőséget, s nehezen viseli a másik nemet, melyben ráismer saját hibái tükrére, melyektől már nem vált meg a társ. A *Frankenstein Created Woman* esetében az androgün nem egy újfajta köznapiság normalizált keveréklényeinek világa, hanem igazi monstrum, abszolút kivétel, másrészt nem a tökéletes egyesülés akadály, hanem eredménye, terméke. Iszonyat és ideál. Az eszmény eredendő paradoxájának képe. Abszolútum és jelenlét kölcsönös elviselhetetlenségének képe. A tényé vált abszolútum mint abszurd tény.

Bonyolult metamorfózis tanúi vagyunk, a „hibás” nő hibátlanná, a lány asszonnyá, a szűz prostituálttá, a férfi nővé, a szépség kegyetlenné válik. Az eredmény férfiszubsztanciájú harcossikernő. Az új filmben a szépség kísérteties, mint az előzőekben a rúttság. Az eredmény: a férfinő születése szexdémonként. Az ajzó szépség a szépnem bosszúja a férfiakon: a kamaszlányt tönkretesz a férfiak, s a kész nő tönkreteszi a férfiakat. A szextárgy gyilkológép, a nőt szextárggyá tevő férfi pedig öngyilkos.

A szex egyúttal a szerelem bosszúhadjárata a társadalom ellen, a közhatalom terrorját bénító és zavaró anarchista magánhatalom. Az ártatlanokat büntető társadalomban a szex a kínzók kínzója. Az unatkozó élveteg suhancokat sorra megszólítja az álmok asszonya. Christina, egyesítve a csábítás mint női és az ölés mint férfibosszú szellemét, sorra elcsábítja és meggyil-

kolja Antont, Karl és Johannt. Nappal szőke copfos, népviseletes, készséges kis cseléd, éjszaka taroló, modern démonnő. Frankenstein sem tudja, hogy teremtményének két élete van.

Anton, az első áldozat, aki már érzi, hogy valami készül, feldönti poharát. A kiömlő vörösbor Christina megkínzását idézi, először akkor loccsant ki a bor, amikor az aranyifjak a kocsmároslányt kínozták. A hazatérő Antont eltéríti a holdfényben strichelő, elbűvölő Christina. „Kicsoda maga?” – „Oly fontos ez?” – „És mit csinál itt?” – „Számít ez valamit?” Christina az elhagyott házba, előző élete színhelyére vezeti a ficsúrt. Csúnya nyomorék lakott itt, jegyzi meg a férfi, s bohóckodva idézi fel a sánta lány mozdulatait. A lány titokzatosan áll, míg a felajzott fiatalember újjong. „Azt hiszem, álmodom.” – „Én valóban itt vagyok.” – „Bizonyítsd!” – „Azonnal megteszem” Az életösztön mindig kevesli, a nemi izgalom ezzel szemben sokallja, rövidítené, átugraná az időt. A férfi türelmetlen izgalommal várja az elsuhanó nőt. „Hová mész?” – „Levetközőm.” S tényleg azt teszi, de más értelemben: titka mezítelenségét tárja fel, lényegére vetkőzik, gyilkosként áll szemben áldozatával. A tetet azonban nem látjuk, helyette a guillotine lehulló pengéjét, a bosszulandó bűn emlékét.

Christina csókol, hogy öljön, a csók az ölés bevezetése, nem a koituszé. A csúcsponton nem a férfi ontja életnedveit, hanem a nő a férfit, s nem a férfi nemi szekrénumát, hanem a vérét. A két életnedv közös szimbóluma a vörösbor. Karl a következő áldozat, ki izgalomban a nőre locsolja vörösborát. A lány visszavonul rendbe tenni magát, valójában a bárdért megy a konyhába. Emelt bárdal látjuk a vérszomjas arcú szépséget, ám a dolgos lány fát aprító baltája csap le másnap a Frankenstein portán. Előbb guillotine hullott le a fej helyett, most aprófa csattan szét helyette, de már láttuk az eltorzult gyilkos szenvedélyt a tettnek neki-rugaszkodó szépség arcán.

Johann következik. A rémült csibész, társai halála után, postakocsiba ugorva menekül, melyben már ott ül az ígéretes mosolyú nő, vörösborral kínálva útítársát, ki megrészegülten hajtja fejét a nő ölbe egy erdei tisztáson. A férfiúi szerelmi mámor, az erotikus üdv beteljesedése pillanatában, a csókot kérő elandalodott Johannra csap le a konyhakés. Csak az utolsó gyilkosságban válik a bor vérré, az áldozat vérében ott van az iménti bor, s két fej marad az ellépő Christina nyomában a véres tisztáson, mert kalapdobozban hozta magával Hans fejét.

Most Frankenstein vágat Christinát menteni, mint korábban Christina Hansot, de ismét hiába. Nem te vagy a bűnös, nem te tetted, próbálja meggyőzni Christinát, de a lány a fejét rázza, a Hans által kínált bűnös szerelem tragikus alternatíváját választja, nem a Frankenstein által kínált büntelenséget. „Tudom ki vagyok, és tudom mit kell tennem, bocsásson meg nekem.” Szakadék felé hátrál, örvénylő habokba veti magát, kétszer hal meg, s második halálával az imént vérré váltott bort visszaváltja tisztára mosó vízzé. Ahogy egykor a víz vált borrá, most a vér és a bor vízzé.

Csírák

A Frankenstein Created Woman nemcsak a horrort egyesíti a melodrámaival, a sci-fi csíráit is összedolgozza a fantasy csíraformáival. A *The Revenge of Frankenstein* Karlja, szerelmes horrorhős, ki szebb testbe vágyik, valóban szerencsétlen figura. Frankensteini hős, aki a Szép és a szörnyeteg vagy a Békakirályfi történetét szeretné megélni. De az utóbbi történeteknek sem lenne igazán súlya, ha a horror nem jelezné a rizikót. A pozitív metamorfózisra vágyó szentimentális monstrum a jótékony metamorfózisok műfaja, a fantasy felé mutat, míg a mad scientist figurája a sci-fi felé. Ám sem a tökély, sem a szépség nem elég a meg-

váltáshoz, a *Frankenstein Created Woman* esetében minden más kezdemény visszavezet a horrorba. A teremtés sikerül, de a siker pusztán technikai, nem a teremtmény emancipációja, ami nem a banalitás jogainak kiharcolását jelentené, és nem is privilégiumok kiereszkölését, hanem azt a jogot, hogy maga használja (f)el magát. Ezúttal a siker olyan tragikus, mint máskor a kudarc, mert a banalitás, a normális gonoszság világában csak bosszúangyalként lehet emancipálódni. Az egyik Christina áldozati bárány, a másik bosszúangyal. Karl szép akart lenni és gyilkos szörny lett, mert nagyon türelmetlenül kereste a megváltást. A nyomorék Christina megszépülve gyilkossá válik, mert a kegyetlen világban beteljesült szépség, a hatalmas asszony szépsége, a szépség hatalmát gyakorló szépség ereje nem kevésbé pusztító erő, mint a kétségbeesett gonoszság.

1.17.6. Terence Fisher: *Frankenstein Must be Destroyed*, 1969

Zsarnok

Az örült tudós helyébe lép a gonosz tudós, a sámáni vonások halványulnak, a diktátori vonások erősödnek, a horror gótikus és romantikus pátosza a modern thriller profán kegyetlenségéhez kezd közeledni. Fisher negyedik *Frankenstein*-filmje nem úgy indul, mint egy *Frankenstein*-film, a kezdő képsorok inkább egy *Hasfelmetsző Jack*-filmre emlékeztetnek. Öreg utak, nagyvárosi sikátorok, sötét éj, gyér fényű gázlámpák, gazdátlan léptek a sötétben. Csábosan dallamos, gunyorosan élveteg zene peng a misztériózus krimi-éjszakában. A mámoros bűvölet melódiája, a sötétben bujkáló gonosz kegyetlenül lecsapó rémtette előzményeként, az iszonyat előkéje kifejezőjének bizonyul.

A nagyvárosi éjszakában garázdálkodó gyilkos rém a jelenet végén letépi gyilkos álarcát, maga Frankenstein (Peter Cushing) rejtőzött a gyilkos monstrum álarcában. A szörnyarc mögött megjelenik az emberarc, a rút rém leple alatt az intellektuel arca. Okosan kegyetlen arc a rút, bamba rém helyén. Elszánt, emóciótlan, örömtelen. A szörny maga Frankenstein. Teste nem rémtest, de tettei rémtettek. Vér fröccsen a sikátorban. A tudóst látjuk hullagyűjtőként, gyilkos körútján. A feltámasztó, életadó termeli meg a feltámasztandó hullákat, a világjavító a korrigálandó bűnöket.

Frankenstein zsenialitása a devianciák devianciája. Még a bűnös, a betörő is feljeleni őt, hozzá képest a törvény oldalán áll. Frankenstein, a Dickens és Hogarth nyomán, temperamentumos mesélőkedvvel karikírozott, groteszk világban, a szigorúbb jövő hírnöke. A nárcisztikus megvetés hőse, külön utakon járó magányos figura. Megvetően beszél a "bornírt kortársakról", akik eladták magukat, nem látnak tovább egymásnál, hivatásos nem-gondolkodók. A korszellem a gondolkodás határait kijelölő cenzúraszövétség, az önkéntes önkontroll csendes örülete, a szellemi gyengeség és gyávaság öngerjesztő folyamata, szellemi mocsár. Frankenstein kedvenc szava a „haladás”. Minduntalan a haladás ellenfeleit ostromozza, de a haladás a beavatkozások melléktermékeként elszabadult pokollal való mind reménytelenebb versenynek bizonyul. Ha az előző filmek a frankensteini lázadás prométheuszi mozzanatát fejtették ki, az új filmben elhatalmasodnak a lázadás mellékhatásai, költségei. Minden jóban van valami rossz, mely végül elhatalmasodik. A *Frankenstein Must be Destroyed* alkalmat ad az érzület és ítélet olyan változásainak tanulmányozására, melyek a nagyromantikától a szadobarokkhoz vezetnek át.

Liliomtiprás

Az előző Fisher-filmekben pozitív értelemben közeledett a mad scientist a monstrumhoz: a teremtmő magára vette a teremtmény sorsát. Az új filmben a közeledés negatívba fordul: most a tudós gyilkol, ahogy a monstrum szokott. Frankenstein az üldözött üldöző: vadászik rá az egész társadalom, de ő maga is vadász, bárkire lecsaphat az éjszakában. Már a film elején menekül, könnyű kocsival rohan az északi őszben, idegen városban áll öblös útításkájával, s gázlámpás éjben kopog be a kései Hammer-filmek jellegzetes lágy, pikáns, szőke asszonyához, ahol szoba kiadó. Anna Spengler (Veronica Carlson), a dús és szelíd, arany loknis szépség kis panzióját megszállja Frankenstein parazita rémvilága.

Whale filmjében (*The Bride of Frankenstein*) Dr. Pretorius választja el egymástól Frankenstein és menyasszonyát. Pretorius és a rém olyan elválasztó erők, a szerelmi akadály megkettőzése, melyektől megszabadulva Frankenstein még szeretővé és férjjé is válhat. Fisher negyedik Frankensteinjében maga Frankenstein vállal a szerelmeseket elválasztó szerepet. Az új Frankenstein megrögzött agglegény. Nem a nő választja a zsenialitás helyett a középszeret, mint a szentimentalizmus idején, és nem is a társadalom tiltja el a szeretőket egymástól, mint a melodramákban, itt – s ez a szerelemmitológia számára a feltételek drámai romlását fejezi ki – maga a zsenialitás az elválasztó momentum. Nem a tilalom sújtja a zsenialitást, hanem a zsenialitás maga a tilalom. A tilalom egyúttal pervertálódik, amennyiben nem a szexet tiltja, hanem a szerelmet. A szexet, épp ellenkezőleg, felszabadítja, a szerelemfosztott szex pedig gátlástalan, korlátlan: a „mindent szabad!” sátáni ünnepe.

Frankenstein Annát és a nő szerelmét, Karl (Simon Ward), a fiatal orvost, miközben magához köti őket, elválasztja egymástól. A *The Curse of Frankenstein* idején a jóbarát Frankenstein társa a munkában, a *The Revenge of Frankenstein* idején ezt a szerepet Dr. Hans Kleve, a fiatal rajongó és csodáló tölti be. A *Frankenstein Created Woman* esetében a zseni segédorvosa öreg falusi orvos, aki nem kevésbé csodáló tanítvány, mint az előző film fiatalembere. A *Frankenstein Must be Destroyed* orvosa, – az előbbiekkal szemben – rab, magasabb rendű szolga, akit Frankenstein zsarolással köt magához és kegyetlenül terrorizál. A régi Elizabeth szerelmét a kényszerágyas (=ágyasi szolgálatokra kényszerített nő) terrorizálása pótolja, akárcsak a kényszerű asszisztencia a régi barát rajongását. Így teljesedik be a nagyság heroikus magánya a magány kísérteties nagyságában, kegyetlen eltorzulásában.

Karl mohó és naiv, gyengéd és szenvedélyes szerető. Frankenstein kigúnyolja a fiatalok vallomásait, nevet gyengéd érzéseiken. Birtokba veszi a házat, kidobhatja a panzió vendégeit, szolgálatra készíti a nőt és vőlegényét. „Be kell végeznem művemet, és ebben maguk ketten fognak támogatni engem.” A szerelmeseket rabszolgaságba kényszerítő zsarnok magát a szerelmet teszi eszközzé, s az otthont ördögi laboratóriummal. Anna és Karl története: ártatlan emberek bűnössé válása, eltévedésük egy számukra idegen, kegyetlen világban, melyben nem találják fel magukat.

A szorongó Anna nyugtalanul forgolódik magányos ágyán. Pongyolába csúsztatja karjait, s elindul a folyosón. Márvány keblek hullámszerűen halványlila pongyolában. Frankenstein ágyasává alázza az áttetsző negligésben megpillantott szépséget. Megpillantja és megkívánja, kényszeríti, hidegen, nyugodtan, parancsolón és mellékesen. Megerőszkolja a nőt, az ő testével is úgy rendelkezik, mint a hullákkal. A szeretkezés olyan, mint egy fokozottan kegyetlen műtét, melynek során a hulla védekezik. A frankensteini szerelem képei a műtétekre is rávilágítanak, azokat is a halál megerőszkolásával vádolva. A készülődő új világban nincs

magántulajdon, az ember többé nem a magáé, Frankenstein előbb Anna házát veszi el, aztán a testét is. Mindenki elvett, amit a hullákkal, és teheti, tehát a kvázi-hullák társadalmának alapítása készül a tudomány és haladás nevében.

A megerőszakolt Anna a tiltott műtétek tanúja. A bukott szépség elől nem titkolják a pincében történeteket, s ezek ugyanazt fejezik ki, mint Anna ágyassága. Összekeverednek a testek, a műtőasztalon és az ágyban. A pince, a halál birodalma, és az ágy, az élet és szerelem színhelye, egyaránt a felfokozott testiség megnyilatkozásának színterei. Frankenstein úgy szállja meg Anna panzióját, mint a gengszterek a *Key Largó*-ban. Anna nem azé lesz, akit szeret, belemegy a hármas együttélésbe, vállalja a szexuális préda szerepét, abban a reményben, hogy szerelmük túléli az otthon idegen megszállását. Az iszonyat megkettőző metaforája a *Key Largó*-ban a tornádó, mely végül elvonul. Anna is ebben bíz, ezt várja, de mi van, ha az új iszonyat nem múló tornádó, hanem a társadalom és kultúra klímaváltozása?

Csőtörés. Víz szökik fel a kertben, Anna virágágyai között. Egyszerre felbukkan a bűnjel, a sárgeszínű fellöki a testet, a kertben elásott hulla keze integet a kavargó sárban. Anna a páni félelem és a sokkolt tehetetlenség pillanatai után, nekigyürkőzik, hogy eltüntesse a bűnjelet. Halványkék ruhás, aranszőke szépség birkózik a sárral és a hullával. Neki kell görnyednie a piszokban, véres sarat dagasztani, ölelgetni a sárembert, lihegni, tántorogni, ziláltan, ázottan, megalázva. Ez a sárbirkózás a film nagyjelenete, Anna csúcspontja, utána másik nő nyomul előtérbe, a monstrum felesége. A megkínzott Anna kimerülten és bepíszkolva, de győztesen áll kertjében.

Őrült tudóst gyógyító őrült tudós

Az új Frankenstein-figura az egykori Pretorius örökségének kiépítése. Whale filmjében Pretoriusnak van szüksége Frankenstein tudására, itt Frankensteinnek Brand professzorára (George Pravda). „Brand tud valamit, amit én nem tudok, s hogy megtudjam, meg kell őt gyógyítanom.” Pretorius a beteg Frankensteinre hívja vissza a világba, az új Frankenstein az őrült Brand professzort akarja meggyógyítani. A zseniális agynak, érvel Frankenstein, nem szabad veszendőbe mennie, nem szabad átengedni őt a romlásnak és feledésnek. Hősünk elrabolja az őrültet, de már az őrület is eltűnés, s nemcsak Brand őrülete az, Frankenstein zsenialitása úgyszintén, hiszen a közös korlátok fognak össze bennünket együttes jelenlétté a közös világban. Frankenstein transzplantálja az elhurcoltatása során szívrohamban meghalt Dr. Brand, a híres transzplantációs specialista agyát: ő az új film feltámadottja.

A világ tele van negatív metamorfózisokkal: az egykori világhírű sebész gyermekelmebetegként ismerjük meg. A pozitív metamorfózisért küzdő Frankenstein a negatívak közegeiben, őrültek, betegek, bűnözők és groteszk filiszterek között mozog. A szerelem az egyetlen természetes pozitív metamorfózis, s Frankenstein ezt áldozza fel a maga kísérteties, labilis pozitív metamorfózisainak. A szerelem ingyen és tőkéletes formában nyújtana azt, amit Frankenstein műve költséges, tőkéletlen és veszedelmes formában valósít meg. A nagyszerű, új célok boldogtalanságot, sőt iszonyatot hoznak, a szerény, örök célok hoznak boldogságot. A szerelem képviseli a tartható fejlődés vízióját. Frankenstein pincéje megszüli a hatványozott professzort, a monstrumtestű zseniális szuperelmét.

Frankenstein ismét zseniális agyhoz jut, az őrült sebész agyát új életre kelti az elmeorvos testében, két legyet üt egy csapásra, két professzort támaszt fel egyetlen monstrumban. A lény itt is magához tér betegágynak, leszedi a kötést, s túl korán nekiindul a világnak.

Ezúttal a rém képviseli azt az erkölcsi felháborodást, amit a *The Curse of Frankenstein* világában a tanító és barát. (Mary Shelley regényében is szerepet játszik a rém lázadó felháborodása, mely forradalmi rémtettekben nyilvánul meg, s szimpatikusabb, mint a *The Curse...*-beli Paul Krempe terméketlen és romboló morális felháborodása.) Brand professzor rémült undorral néz a tükörbe. A felismerhetetlenné vált ember önmaga felismerhetetlenségének első felismerője. Ámokfutása a magára nem ismerő menekülése. Az önmaga elől menekülő azért menekül, mert nem ismer rá magában önmagára, ugyanakkor menekülése azt bizonyítja, hogy mégis birtokolja önmagát, aki nem tudja elfogadni azt, amivé vált. Az iszonyat a differencia, mint az idő sebhelye, annak összekapcsolni nem tudása, ami az ember volt, s amivé vált.

Felismerhetetlenség

Két pár: egy jegyespár, Anna és Karl, és egy házaspár, Brandték a frankensteini intrika áldozatai. Dr. Brandt tudata idegen testben ébred, melyben nem ismer magára. Később idegenként, betörőként, felismerhetetlen szörnyként hatol be saját otthonába. Idegenségtárgya a *The Revenge of Frankenstein* Karljáéval azonos, a két monstrum azonban fordított sorsot él meg. Karl azért akar új testet, hogy elnyerje a szeretett nőt, Brandt azért veszti el feleségét (Maxine Audley), mert új testet kapott. Karl a maga régi testét tekinti olyan idegenkedéssel, mint Brandt az újat. Miért ez vagyok én? Miért nem tükre a léleknek a test, miért torz árnyéka csupán? A test, a lélek kísérője, ez a rút idegen, ez a gonosz, hedonista Mefisztó, katasztrófák tartálya, Pandora szelencéje, metamorfózisok melegágya, rettenetes kígyófészek. Mi közöm hozzá? A *Frankenstein Must be Destroyed* megkettőzi a testfőbiát, hisz Karlnak még az volt a fő problémája, hogy mit szólnak hozzá, s ez kínozza a *Frankenstein Created Woman* hősnőjét is. Az új filmben az én reagálása előlegezi a partnerekét. Nem is akarja megmutatni magát, rejtőzködik saját lakásában, csak akkor mer előjönni, hogy megnézzé feleségét, Ellát, amikor az alszik. Előbb levelet ír neki, utóbb a függöny mögül szólongatja: „Ella, a férjed vagyok, s csak azért nem ismered meg a hangomat, mert egy más ember hangja.” A feleség rettegve nézi a szálnalmas és undorító lényt. „Sohasem bántanálak. A férjed vagyok.” Az asszony fegyvert fog rá. „Hogy mondhat ilyet? Maga egyáltalán nem is ember.” – „Megölnél?” – „Habozás nélkül!” A zombifilmek primitív szükségletekre redukált anonim tömegtársadalmában a szeretet nosztalgiája a bestiában próbálja felfedezni az elveszett hozzátartozót. A zombifilm újkeletű szinglitársadalmában az egyéni összetartozás érzete az illúzió. A klasszikus *Frankenstein*-filmek változatlanul viktoriánus alapérületű kultúrájában ezzel szemben az a vétek, ha a lélek nem veszi észre a lelket, mely a másik lélekhez szeretne megtérni az anyag elidegenedéséből. Brandtné nem ismeri fel a külső leépülésben a belső azonosságot, nem tudja legyőzni az elmúlt időt, nem látja a múltban a maradandót. Ella elutasítja férjét, bár az belsőleg azonos, a hűséget megtéveszti a változó felszín, a felszín feltételeihez kötődő hűség azonban hűtlenség. A nő, aki a testi rémben nem látja a lelki nem-rémet, a testi nem-rémekben lakozó lelki rémként, érzelmi-erkölcsi szörnyként viselkedik. A *The Bride of Frankenstein*ben a monstrumnő hasonlóan utasítja el a rémet, holott egyformán műemberek, rokon külsővel. Mindenki az illúzióit, s nem saját esendőségének tükkrét akarja szeretni partnerében.

Identitásfóbia

A *The Revenge of Frankenstein* Karlja és a *Frankenstein Must be Destroyed* Brandtja sajátos viszonyban vannak: mindegyik pontosan ott nem találja az identitást, ahol a másik keresi, mindegyik azt gyűlöli magában, amit a másik hiányol magából.

Ha a múlt a jelen mértéke, akkor nem akarjuk látni a jelent, csak a múltat keressük a helyén, a múltat kérjük számon rajta. Frankenstein türelmetlensége számára nem vonzó sem az elvesztett múlt melankóliája, sem a nem talált jelen, a békés jelenvalóság hiánya nem zavarja, mert múlttól és jelentől egyaránt a jövőt kéri számon. Dr. Brandt és felesége a múltat keresik, nem fogadva el és nem ismerve fel a következményekben az okokat, a változásban az identitást, a katasztrófákban a próbatételt, ezért veszítik el a jelent és egymást, Frankenstein mindent befogadó és eszközzé tevő – ebben az értelemben határtalan, telhetetlen és falánk – identitása pedig olyan démoni, ami érthetővé teszi Brandték menekülését; ám ha Brandt menekül Frankenstein elől, Brandtné menekülése, férjétől való iszonyata is érthető. Brandték számára a múlt, Frankenstein számára a jövő emléke az identitás.

A dramaturgia kiutat keres egy olyan helyzetből, amelyben hol a rá nem ismerés bűn, hol a ráismerés hiba. Zavarba hoznak az identitás határai, s végül nem tudni, bűn vagy erény-e az identitás? A tradicionális dramaturgiában fel kell ismerni a messziről jött vándorban a rokont, a modern-dekadens dramaturgiában fel kell ismerni a változások által lenyűgözött személyiség befogadó képességének határait, nem az identitás ereje az alkalmazkodó gép motorja, az alkalmazkodó gép nyűgként veti le az identitást. A tömegember nem önmagáé, felismeri hatalma határait, s a jólét és az elfogadottság által pótolja az identitást.

Ma nem egy szerves, eredeti, növekedő, fejlődő identitás elvesztésétől és ezzel fejlődése derékba törésétől fél az emberek többsége, hanem attól, hogy nem találja magát. Nem attól, hogy szenvedélyes motivációit nem igazolja a valóság, hanem a motivátlanságtól. Nem a töréstől, hanem az ürességtől. Nem a rátelepedő idegen viszonyok torzító terrorjától, hanem a magánytól. Ma nem az elidegenedés a rém, mint az előző érában. Nem a nárcisztikus, hanem az infantilis személyiség szenvedései uralják a kultúra képét. Nem egyszerűsége és sorsa, mint egyéni története elvesztésétől fél az ember, hanem attól, hogy egy ilyen történet kizárhatja őt a közös örömeiből, a fogyasztói közösség divatos javainak élvezetéből. A kitaszítottság a fő kín, a befogadottság a fő élv, s az ember nem a tárgyat élvezi, hanem azt élvez, hogy ő is azt élvez, amit a másik élvez. Nem a különbségek rendszere definiálja az önadottságot, hanem az azonosulások kíváncsú célpontja, a kollektív eszmény, az elvárások és előírások rendszere. Nem a fausti azonosság ez, ami az egyéni lehetőségek teljes kiélése, a csak általa megközelíthető küszöbök átlépése, mindannak foglalata, amit ez az ember kihozhat magából, és senki más, de nem is a régi azonosságkoncepció, az aranykori eredet azonossága, melynek magva köré kell kiépülnie a lehetőségek mind tágabb köreinek. Az aranykori és fausti azonosság nem zárják ki egymást. A harmadik azonosság valami kompromisszum a másik kettő között, amely végül mindkettőről lemond: nem az eredet és nem is a vég tükélye, hanem a konvencióé.

Az önmegtalálás nem az egyéni lehetőségek kiélése és az egyedet nélkülözhetetlenné tevő teljesítmények terve, hanem egy sztenderdizált előírárendszer megvalósítása. A nemi és csoportidentitás ellentmondásba kerül a személyes identitással. Az ember az elvárt és helyeselt – közös – tulajdonságokban és örömeiben találja meg identitását. A totalitárius konvenció az eredet tükélyétől a konzervativizmust örökli, a vég tükélyétől a dinamikát. Az új identitás

jövőorientált de nem egyéni. Állandó kihívást jelent, folytonos korrekciót követel, nehezen elérhető és még nehezebben megőrizhető, mert nem személyre szabott. Játszik az emberrel, a divatokkal változik, a versenykritériumokat utólag vezetik le a kinevezett győztesek tulajdonságaiból és ízléséből, így a kevés biztos befutóval szemben álló, relatíve kirekesztett többség az identitás sérelmeként éli meg félsikerét. De a győztesek sem szabadok, csak az lehet győztes, akinek primitivitása megfelel a lefelé homogenizálódó kultúra és az agresszív versenytársadalom fejlődéstendenciáinak.

A vázolt feltételek mellett már maga az identitáskeresés is olyan kaméleonléthez vezet, melyet azután megerősít az eme fárasztó identitás elleni lázadás. Egyik oldalon a piac-konform menedzservilág versenyszelleme és vasfegyelme, az akár sebészi úton is érvényesítendő eszmény rémuralma, a másik oldalon a vallások felületesen felfogott emlékeiből ömlesztett tömegkulturális misztika, az identitás elleni lázadás, a változások permanenciájába menekülő ember oldódásvágya, mely mindent elfogad, annál lelkesebben, minél ellentétebb eredeti vonzalmaival és eszményeivel.

Tűzhalál

Végül a rémült Anna leszúrja a jóindulatú, ám csúnya rémet. Hiába nyugtatgatja a rém a nőt, az pánikba esik, újra igazolva Mary Shelley rémének vádjait, aki kezdetben tele volt jóindulattal, de nem kapott esélyt. Frankenstein hasba szúrja Annát, életműve tönkretevőjét, Karl pedig bosszúra szomjasan áll a nő hullája felett, akiért minden megaláztatást vállalt. Végül a Karl-t és a rendőrséget megelőző monsturmé a bosszú, törbe csalja teremtményét, akivel ezúttal szellemileg egyenrangú, mint hajdani munkatársa és szövetségese. A nagy sebész felfedezése, a titkos formula a csalétek, mely végül Frankenstein kezében van, de már nem jut ki a lángoló házból. A két tudós, akik egyike magában is kettőt egyesít, együtt ég el. A prométheuszi motívumot empedoklészi emlékek fedik át. A fény forrása, a tűz nyel el, az ősforrás maga. Az égető tűz, az olthatatlan izgalom hőse volt Frankenstein, nem viselve el a közösségiség árát, a konszolidáció árát, a konszenzus árát, alkalmazkodást és megalkuvást. Még az utolsó Fisher-variánsban, melyben pedig a negatív vonások dominálnak, sem lehet azt mondani, hogy mélyre süllyedt, inkább túl magasra, ridegen életellenes szférákba emelkedett.

1.17.7. Freddie Francis: The Evil of Frankenstein, 1964

Eltűnés

Északi erdők, kopaszodó világ, élet utáni táj, mély távlatokkal, messzi hegyek alatt, düledező gerendaház. Őszi levélszemét söpör be a feltaszított ablakon. Felravatalozott hulla mozdul. Mozdul, de nem önszántából. Hullarabló vonszolja. Kislány a tanú. Fenyegető, hajlongó, integető fák alatt rohan, fehér ingecskéjében, az őserdőben. Találkozott a halállal, az eltűnéssel, idegen erők győzelmével, az intim világ összeomlásával. A hosszú útra induló test sorsával, amikor „aki”-ből „ami”-vé válik: hulladékká az anyagi világ szemétdombján. Szétfoszlik a meghittség ígérete, egyedül maradunk.

Álélet

A kislány rémületére a frankensteini cinizmus válaszol. A tudós az imént lopott testet darabolja: ugyanazt teszi, mint a perverz gyilkosok, csak kéj nélkül. Frankenstein (Peter Cushing) és a hullarabló párbeszédét halljuk. „A test még meleg.” – „Két órája halt meg.” – „A fejjel nem sokat tud kezdeni.” – „Nincs szükségem a fejre, csak a szívét vágom ki.” – „Kivágja? A szívét?” – „Miért ne? Neki már nincs szüksége rá.” Kivágja a használható részt, azaz felhasználja a kizsákmányolhatót, s a többit selejtezi, szemétre dobja a maradékot? Nem ugyanezt teszi-e velünk a munkaadó vagy az állam? Miért éppen Frankensteinen kérjük számon azt, ami általános az egész emberek sokoldalú és felelősségteljes kötődését absztrakt eszközviszonyokra redukáló modern világban?

Testrészek a lombikokban. Az egyetemes szépség és nagyság, az imént látott hatalmas szürke ősz esztétikuma rút elemek csonka vajúadására bomlik a laboratóriumban. Gépek kattognak, fogaskerekék kényszerítik egymást, az ipar testisége, a technikába bebörtönzött anyag ámokfutása örökmozgó élőhalál. Kerekék illeszkednek egymásba, csövek csöpögnek, folyadékok áramlanak, és Frankenstein ütemesen nyomkod egy élni nem akaró szívet. A dolgozni nem akaró szív impotenciája azonos a teljes üzemben működő ipari világ érzéketlenségével, melynek minden eleme csupán szomszédjától kényszerített, s nem azért él, mert áthatja, belülről is eleveníti valami, bárhogyan nevezzük mi: életöszön, világlélek, rajongás, lelkesedés, elkötelezettség, szolidaritás.

Menekülés

Felháborodott pap tör rá Frankensteinre. Giccses haraggal pózol, s szétveri a tudós laboratóriumát. A szív, mely élni kezdett, a földre hull. Az ég túlbuzgó szolgálja tönkreteszi a teremést. Frankenstein kegyetlensége szörnyűbb vagy ellenfele álszent rombolásvágya? A realizmus bestiálisabb vagy az idealizmus? A nagyság vagy a kicsinység? A gonosz okosság vagy a hülye jámborság?

Menekülni kell, fázós, borongós tájakon rohanni. Rögtön menekülni, már a film elején, s mindent mindig újratekdeni. Frankenstein és a hűséges Hans (Sandor Eles) belépnek a rég elhagyott ősi kastélyba, melyet átok, rossz hír őrzött meg számukra a száműzetés évei során. A ráboruló árnyék volt az ör. „Miért teszik tönkre mindig a munkámat?” – panaszkodik Frankenstein. „Nem hagytak időt, hogy tökéletesítem munkámat, mindent szétromboltak.” Az öregedő zseni története, aki, a felnőttkor és öregkor határán tér haza, megismételni a szenzációs vállalkozást, mely ifjú- és felnőttkora határát jelölte. „Dolgoztam és spóroltam, mindent félretettem, hogy egyszer újratekdehessek.”

Vád

Züllött hazába, bukott világba, részeg városba érkezik haza Frankenstein. Nem ismerik fel az elűzött urat, a gyűlölt nagyságot, mert senki sincs magánál, nem ismerik fel az azonosságot, mert bennük is felőrlik azt a köznapok. Frankenstein és társa elmúlt világ képviselői az újban, bukott világé a győztesben. Romantikus hősök, de Don Quijote emléke is kísért szomorú históriájukban. „Mindent szétrombolnak, amit nem értenek, ami meghaladja nyomorúságos kis agyuk felfogó képességét.”

Frankenstein első pillanattól üldözött, mint a régi filmekben a rém. A nagyra hivatott, örök feladatával küzdő zseni pillanatok alatt összeütközésbe kerül az új világ bután aljas tolvaj-

hatalmaival. A bűnöző rendőrfőnök és a korrump polgármester kezén a város és Frankenstein vagyona. A polgármester gengszteri és szolgai vonásokból habart keveréklény, kibuggyanó mellű, sóvár és hervatag felesége pedig közönséges prostituált típus mint first lady.

A nép elhülyülten dőzsöl, a szegényeket megvetően kigúnyolják, a vezetők pedig zsíros mosolyú, sunyi tolvajok. „A gyűrű, melyet a polgármester visel, az enyém!” – csattan fel Frankenstein. Hősünk hiába követeli ékszereit, ruháit, bútorait, végül a tolvajok fenyegetik börtönnel a meglopottat. Ebben a társadalomban a lopás, rablás, üldözés és zsarolás a „normalitás”, és az igazságtétel követelése a rendzavarás. Frankenstein elhagyja a várost, s beveszi magát ősei kastélyába, melyet védelmez a babonás rettegés.

Leni Riefenstahl (emléke)

Az elvadult, lezüllött város fiatal csibészei kigúnyolják a néma lányt (Katy Wild). A megalázzottak és kinasztítottak, szegények szegényei és majdnem monstrok: ők az új Frankenstein szövetségesei. A romantikus fellegrár arisztokraták és csavargók, zsenik és nyomorékok menedékhelye. A társadalmat lefelé vagy felfelé elhagyók, a kirablottak és az örök nincstelenek egymásra találnak. Terence Fisher utolsó Frankensteinje előrejelzi a birodalmi szadobarokkot, a neokapitalizmus világméretű győzelmének korstílusát. A *The Evil of Frankenstein* még tovább megy, talán a szadobarokkon túli lehetőségdimenziókba enged bepillantást. Talán prófétikus film.

A hegyekbe vonuló Frankenstein a néma lány vendégül látja barlangjában, melyben úgy él, a társadalom által nem ismert titkokat tudó kinasztítottként, mint a *Kék fény*ben Leni Riefenstahl. Ne feledjük, a *Kék fény* idején Leni Riefenstahl még Balázs Béla forradalmiságával kacérkodott. A nincstelen ad és kínál, csak a módosak a tolvajok. A lány adja vissza, ami elveszett, nem a vagyont, ami veszendőbe ment a csöcselék uralma idején, nem a javak gazdagságát, hanem a szellemét. A lány adja vissza a művet, de a mű a testi jelenlét feletti hatalom, az örök élet titka. A lány visszaadja a testet, a kalandot, a nagy időket, az újrakezdést, a lázadást. A lány és a föld adják vissza a földembert, a sáremlert, a barlang a tellurikus hazatalálás színhelye. A csöcselék tagjai parazita szövetséget alkotnak, a páriák azonban áldozatok. A páriánő befogadja a tudóst és famulusát egy éjszakára, s mintegy az éjszaka terméke a rém, az elveszett életmű vagy elveszett gyermek megtalálása. Az öregedő, kiszáradt tudós, aki már rég elvesztette a lényt, a testet, a húst, a nyomorék lány éjszakáját követő reggelen rátalál elveszett életére. Az obszcén polgármesternével szembeállított megalázott lány a nőiesség igaz alakja, s ő vezeti vissza a cselekményt az újrakezdés lehetőségéhez. Ő leli fel, amit Frankenstein és tanítványa keres, a hiányzó láncszemet, az embert a testi jelenléttel, a lelket az anyaggal összekötő átmeneti lényt, aki a hegy, a föld, a természet ölen új életre vár. A néma lány őrzi a monstrot a havasok barlangjában. A monstrot a jég és a szűz, a barlang és a nő őrzi. A kőbarlangon túli jégbarlangban, a sötétben túli fényes barlangban pillantjuk meg a gleccserbe fagyott rémet. Frankenstein újra rajong: „A visszatérésre várt. Visszaadom életét.”

Születés

Frankenstein mesél a teremtés nagy éjjeléről. Kapcsolókon dolgozó kéz, csatlakozások helyreállítása, gőzök gomolygása, nedvek csorgása, szikraeső. Várakozás a mozdulásra, az élet jelére. Az új élet szegénysége, igénytelensége. Rabszolgaszellem és börtönvilág. A csalogató

fény, mely a tűz égető fájdalomának álcája. A sikertelen lázadás, mint romboló elbitangolás. A Francis-film, visszatérve a durván metszett arcú Karloff-múmia típusához, múltidőben foglalja össze a szokásos frankensteini teremtetéstörténetet.

Az, ami a rém oldaláról nézve a születés pillanata, Frankenstein szempontjából a teremtés műve. Frankenstein ebben a pillanatban teljesen egyedül van az égbe fűrődő toronyban. Segéd és segítség, partner nélkül éri el élete legnagyobb sikerét, melynek eredményétől megfosztja a társadalom beavatkozása. Az emberek nem hoznak, csak visznek, két ember kevesebb, mint egy ember. „Minél nagyobb a tömeg – mondja Frankenstein a film elején – annál kevésbé figyelnek ránk.” Jó, hogy egyesültek, társadalmat alkottak, mert együtt nem érnek fel Franksteinnel. Pontosan úgy, ahogy egy lövöldöző gyilkos banda nem ér fel *Djangó*val, végül azok maradnak kiterítve.

Hősünk ezúttal egymaga kezeli az összes gépeket, s a teljes magány azonos a totális kontrollal. Minden lehetséges, amíg be nem avatkozik a lehúzó szellem, a kishitőség. Ha a teljes szabadság csak magányosan elérhető, s a legminimálisabb társadalmi viszonyban, a páros viszonyban is megjelenik a kényszeredettség, az alkalmazkodás és a lemondás eleme, akkor az embernek meg kell kettőződnie, hogy lehetővé váljék a szabad viszony. A maga ellentétévé kell válnia, hogy egymaga testesítsen meg minden viszonyt és lehetőséget. A teljes magány a „Másik”, a „Duplum”, az „Árny” születésének pillanata, a megkettőződés: viharos magány.

A film első nagyjelenete a visszapillantás keretében felidézett feltámadás, a második az újra megtalált rém feltámasztása, a feltámadás feltámadása, a regeneráció regenerációja. Ez már a kései Hammer-film nagyszerű anarchizmusának forradalmi pesszimizmusa, egy sötéten cifra manierizmus regéje a nagy mű és a nagy magány összefüggéseiről. A feltámadás Frankenstein ellenállása a természetnek, a feltámadás visszavonása a társadalom ellenállása Franksteinnel szemben, s az új nagyjelenet Frankenstein ellenállása most már a természetnek és a társadalomnak. A természet és a társadalom cinkosok a személyiség lázadásával szemben, s e lázadás, ha örökké félsiker is, mégis az egész egyetemes és kollektív világ ellenképévé nyilvánítja a személyiséget.

Rossz tanácsadó

Két férfi, Frankenstein és Hans küzdenek az életért, a nő, bár ezúttal szövetségesük, csak a teremtés munkájából kimaradt szemlélő. Ketten adják az életet, s a harmadik a tudatot. Zoltán (Peter Woodthorpe), a csavargó hipnotizőr ébreszti a szörnyet, aki csak rá hallgat, mint Pinokkio a rossz tanácsadókra. A felébresztett erő nem a teremtre hallgat, hanem a hozzá közelebb álló gazemberre. Az ébredés a választás lehetőségét és jogát jelenti, az éppen ébredő erő azonban primitív, s nem a minőséget, a nagyságot, az igazságot és a nemességet választja, az együgyű nem képviseli jól ügyét, a primitívnek a nagyszájú és aljas bohócok hazardírozása imponál. Itt nem Franksteinnel, az új Faustnak van Mefisztója, hanem a rémnek. A szerencsétlen szörny, aki a nagy szellemtől idegenkedik, csak a kicsiben, aljasban ismeri fel a szellemet, és ez tetőzi be szerencsétlenségét. Ezért van szüksége a tudás hatalmának, a nagy szellemnek, a hatalom tudására, a politikára. A szörny azért válik több mint rúttá, rémessé, mert nem kommunikál, de hipnotizálható. A tökéletesen irányítható erő visszaélésre csábítja az irányítót. Frankenstein a lázadó, s Zoltán az, aki ki akarja használni Frankenstein lázadását, s üzletet csinálni belőle. A polgárok törvényesítették a rablást, Zoltán nem bajlódik formassággal. Ő is lázadó, mint Frankenstein, de ő az a lázadó, aki nem jobb,

sőt rosszabb, mint a nyárspolgárok. A polgári forradalmat követi a csöcselék forradalma. A marxista forradalmat kádernemzedékek rablóhadjáratai. Széles tér nyílik az analógiák játéka számára: Zoltán úgy viszonyul Frankensteinhez mint Robespierre Rousseau-hoz, Lenin Marxhoz vagy Sztálin Leninhez, esetleg Hitler Nietzschehez vagy az olajháborús Bush a néhai Abraham Lincolnhoz. Zoltán rabolni majd ölni küldi le a városba a rémet. Frankenstein a polgárok fosztották ki, őket pedig most Zoltán és gyilkológépe. Mindenki bűnös és mind bűnhődik is: a városban éjszakánként gyilkoló rém az ember groteszk karikatúráit teríti le, Frankenstein egykori ellenségeit, mert Zoltánnal is ők bántak el.

Gondozás

Mindenki a halálból tér vissza, rég leélt életek genetikai információit hordozza magában, melyek sorsa függ a környezet jó- vagy rosszindulatától. A rém a szeretet fehér mágijára is érzékeny, nemcsak a manipuláció fekete mágijára. Ez a lehetőség is megvan benne. A teremtményben előbb ébredt fel a gyűlölet, mint a szabadabb érzések, mivel Zoltán ébresztette és így a Zoltánnak megfelelő komponensek, a türelmetlenség, a keresztülgázoló düh ébredtek benne. Később, miután a Zoltán által Frankensteinre uszított rém végül Zoltánt öli meg, a rossz befolyástól szabadulva, a gondoskodó lányra hallgat, megtanul együttműködni, csendesen együtt lenni, s végül sírni látjuk. Amikor a rém végre emberiesülni kezd, a csöcselék megvadul, s a szokásos módon lódul, megsemmisíteni a rémet. De a rém is labilis: hogy is ne lenne az ebben a megbízhatatlan világban.

A fércember kínokat él át, fejét fogja, kínozza a kezdet fájdalma, a lenni nem tudás szenvedéseit éli át. A néma lány bort kínál fájdalomcsillapítóként. A szeretet tanácstalan, a szeretet naivítás, nem okos érzés. A néma lány is csak bolond lány. A szeretetből hiányzik az okos szigorúság, az okosságból pedig a szeretet. Frankenstein és a lány szelleme nem egyesülhetnek e titánian kopár mitológiában. Éppúgy vadíthat is a bolond szeretet, mint ahogyan az előbb szelídített. A *The Revenge of Frankenstein* Margaretje is gondoskodásával szabadítja el a poklot. A részeg rém ismét garázdálkodni kezd, Frankenstein, ismét bezárva a lángtengerbe, teremtményével együtt pusztul el. Azt is mondhatnánk, a tűz fala tartja fel a lincselőket, késve érkeznek, ez lehet elégtételünk.

A megfáradt, családott, öregedő Frankenstein még mindig túl korán jött hős, éretlen a világ, a hülye gonoszszággal csak bolond szeretetet tud szembeállítani, nemcsak a közösség örült gonosz, az egyén is szegény hülye. A két fiatal, Hans és a lány szabadul a lángoló kastélyból. „Megint mindent szétromboltak.” – állapítja meg Hans.

1.17.8. Jimmy Sangster: The Horror of Frankenstein, 1970

Fekete komédia

Sangster filmje visszatér a *The Curse of Frankenstein*hez, melynek újításai alapján morbid komédia felé viszi tovább az anyagot. A Fisher-filmhez hasonlóan indul, Frankenstein ifjúi éveivel kezd, szintén a naiva és a bestia, az úri szűz és a cinikus cseléd szerelmi harapófogójába fogja be az ifjú zsenit, az egykori árvát azonban előléptetve apa- és apósgyilkossá. Az új filmben Frankenstein annyit s olyan könnyedén gyilkol, részben élvezet vagy korrupció, részben túlságos együgyű naivításuk miatt komolyan nem vehető alakokat, dörszölt gazem-

bereket és jámbor ostobákat, hogy gyilkosságai inkább gesztusok, mint tettek, a fiatalember elsöprő lázadásának kifejezői. A fekete komédia gyilkosságai végül úgy hatnak, mint a dramaturg kivégzése a *Nyolc és fél* vetítőbeli képsorában; mivel a fantasztikus közeg egészében feltételes, nincs szükség a szimbolikus értékű tettek visszavonására, mint a *Nyolc és fél*ben, ahol a legyilkolt a snitt után vígan él tovább. A *The Curse...* óta a szórakozott tudósból agresszív liliomtipró lett. Az új Frankenstein (Ralph Bates) által kegyetlenül megalázott Elisabeth alakítója, a dús keblű, arany loknis Veronica Carlson, a *Frankenstein Must be Destroyed* öröksége. A feljelentővé avanzsált jóbarát morális háborgása a *The Curse of Frankenstein* származéka. A halál és feltámadás kalandja következtében „harapóssá” lett kis teknőc a *The Revenge...* kannibál majmának karikatúrája. Frankenstein ezúttal Elisabeth apjának agyát „kívánja meg”. Ezáltal Elisabeth mintha a *The Curse...* Bernstein professzorának vagy a *Frankenstein Must be Destroyed* Brand professzorának lánya volna. Sangster műve nemcsak a *The Curse...* nevelődési regényéhez tér meg, melyet az atyai figurák sorozatgyilkolása által fokoz lázadásregénnyé, a nagy őst, a Whale-filmet is felidézi, az új rém (Dave Prowse) megjelenése Karloff monstremát idézi.

A múlthoz az ironia által kapcsolódó *Horror of Frankenstein* az ifjúságkultusz kapcsolja a jövőhöz. Az új film, melyben viháncoló középiskolásokként ismerjük meg későbbi hőseinket, megindul a tinédzserhorror felé, mely a következő évtizedekben elnyeli és korrumpálja a műfajt. A cselekmény nyomon követi az egykori osztálytársak életét, mely az ifjúság utolsó nyarán túl várja őket. Egyikből deviáns zseni lesz, a társadalom ellensége, másikkól a társadalom támasza, rendőrfőnök. A zseni egykori szeretőjéből lesz, természetesen, a rendőr felesége. A naiv figurák, a szűz nő és a szűzies fiú, a zseni áldozataivá válnak, de a zseni sem találja meg számítását, mert a világ nem a naiv szüzeké, de nem is a zseniké. A világ azoké, akiről nincs mit mesélni, az életről nincs mit mesélni, a fekete komédia az életen nevet.

Impertinencia

Jimmy Sangster Frankensteinje az impertinencia hőse. A sztoicizmus, a szkepticizmus és a cinizmus, minden, ami valaha, külön-külön, eszme volt, egyesül modern impertinenciává. A polgároknak is megvan mindez, de – még vegyesebben – epikureizmusban oldva. Frankenstein hozzáférhetetlen fölénytel és rezzenéstelen pimaszsággal kezeli le és használja fel embertársait. A barbár apa és az ostoba tanár fizikai erőszakra alapított pedagógiájára előbb csínnyel válaszol, utóbb perfekt gyilkosságokká fejleszti tovább azok fenyegető kegyetlenségét. A tanár megszégyenítését apagyilkosság követi. Az impertinens ifjút cinikus felnőttként látjuk viszont. „Ha a felelősség túl nagy, felelőtlennek kell lenni.” A temetőőrrel üzletelő tudós kutató hibátlan hullákat követel. „De némileg mind szükségképpen hibásak, más-különben nem volnának holtak.” – érvel a mosolygó szállító. Frankenstein világában a cinizmus az érintkezés alapformája, mellyel Wilhelm (Graham James) botrányozása és Elisabeth naiv hite áll szemben.

Erotikus hatalom

A fiatal Frankenstein megkéri tanuló társát, segítsen anatómiai tanulmányaiban. „Most mindjárt levetkőzzem?” – kérdi Maggie. A *Frankenstein*-mítoszban a teremtés vágya a végső hatalom, a totális kontroll akarátának kifejezése. Frankenstein célja a másik ember élete fölötti átfogó ellenőrzés, míg Dr. Jekyll saját élete alapjait akarja hasonló módon uralni.

Mindkét történetben az ellenőrizendő „tárgy” lázadása az eredmény. A hatalom, mint az élet fölötti teljes ellenőrzés igénye az erotikában rejlő önproblematicizáció (mint hermeneutikai nyugtalanság) defenzív kiszolgáltatottságát módosítja az új típusú önproblematicizáció (mint exhibicionista show) nárcisztikus erotikájának offenzívájává. A fiatal Frankenstein ceruzája női akt fölött mereng, s itt-ott korrigálja. A lányok rajongnak az impertinens Viktorért, aki úgy fogyasztja őket, mint később a hullákat. Teherbe ejti a dékán lányát, de nem fogadja el az ezzel járó egyetemi állást, nem akar tudni a kihívó, cifra és buta lányról, a kötelezettség elől szökve hazatér. A haza- de nem megtérő tékozló fiú története az ősi fészekben folyik tovább. A színhely a csúcs, otthon, fellegvár és laboratórium, s a cselekmény az élet csúcsa, a bolondos ifjúság és a rezignáció között.

Barna

A barna Alys (Kate O'Mara) az apa ágyasa, akit Viktor a megölt délceg öregúr egyéb ingó és ingatlan javai között örökölt. „Parancsol még valamit?” – kérdezte az öreg báró ágyából kiszálló nő a gazdát. „Nem, egyelőre elég.” A cseléd később kibuggyanó melleket kínál, mély meghajlással üdvözlö a tanulóévek után hazatérő ifjú Viktort. A szerelem is, akárcsak az iskola, nem több, terror és hunyászkodás, alantas kapcsolatok képe. A felajzó kínálkozás és az obszcén engedelmesség számító cinkosa a nő testét kizsákmányoló férfiúi visszaélésnek, és a maga részéről is visszaél a férfi általa felpiszkált és izgalomban tartott ösztöneivel.

Attraktív nő várja fenn hősünket esténként az ágyban. A szeretkezés során a nő élvezet arcát látjuk, s ő az, aki csókol, míg Frankenstein passzív, késve érkezik és sietve távozik. A szereleménél nagyobb izgalom szólítja el Viktort, amikor sietve leszáll a szeretkező Alys testéről: a hullaszállító szekényi hullát hozott ezen az éjszakán. Miért hagyja ott szeretőjét, mi ez az új, nagyobb izgalom? A még készségesebb testeknek szól? Vagy az ellenállóbb, merevebb, frigidebb, hidegebb testeknek? Étkezés közben is felpattan, s szórakozottan elrohan, ezt is megszakítja, akárcsak a szeretkezést. Frankenstein a környezetét uralja, őt pedig a feladat. Csonka tagokat rakosgat boldogan, míg a kihűlt vacsora felett várja őt Alys.

Fölösleges ember

Wilhelm Kastner, Viktor Frankenstein barátja, a felesleges ember. Azt, amit Elisabeth jelenthetne, Alys, a testi lény, és Wilhelm, a szellemi társ, együtt sem teszik ki. Akárcsak a *The Curse...* idején, a szerelemben sikertelen rivális, a munkában segítőtől hátráltatóvá válik. „Viktor, már hajnali három óra van, és én fáradt vagyok.” – mondogatja Wilhelm. Az, aki társ volt a rajongásban, elbizonytalanodik a kivitelezés során. Az egykori szövetséges egyre döbbenetesebb és tartózkodóbb. Viktor megveti a formalításokat, nem látja a konvenciókban rejlő bölcsességet, védelmet és kollektív tapasztalatot, a mindennek biztonságában megbékélt lelkek pedig nem tudják kritikával szemlélni a világot, s elképzelni a teremtés nagyszerűségét. „Viktor vannak határok, és te elérted őket.” – figyelmeztet Wilhelm. Az új történet Frankensteinje előbb semmisíti meg a barátot, mint a szeretőt. Wilhelm ellentmondásos figura, szolidáris hűsünkkel, mint Elisabeth, de ellenségesen szimatol, mint a rendőr, aki szintén Victor barátja volt, és feljelentéssel fenyeget, mint Alys, akitől ez kevésbé vehető rossz néven, mert „csak” testi társ, sőt, már az sem, cserben hagyott szerető. Elisabeth vakszerelme szimpatikusabb, mint Victor barátsága. A barát rendőrnek nem elég idegen, Elisabeth szeretetéhez képest mégis inkább rendőr. „Kímélj meg álszent frázisaidtól!” – támad rá

Frankenstein a belső ellenséggé lett segítőtársra. Miután megölte Viktort, rögtön darabolni kezdi. A *The Curse...* idején a barát adta őt hóhérkézre, most ama megoldást megelőzendő, Frankenstein pillanat alatt átsorolja a nyersanyagok közé munkatársát. A kései Hammer-filmek azt emelik ki, amiben a sztálini-hitleri technokrata rabszolgatársadalom a polgári racionalitás kíméletlenségének egyenes ági örököse. E filmekben csak a naiv butaság elterjedtsége fékezi a szívtelen kalkuláció tárgyyszerű kegyetlenségét.

Közöny

A klasszikus *Frankenstein*-filmekben a nő ostromolja a közönyös férfit. A hazatérő Viktor ezúttal országúti rablóktól menti meg a film hősnőjét, az akció azonban, a lovagias látszat ellenére, nem a nőnek, hanem a rablóknak szól, kiknek holttestére szüksége van a tudósnak. A racionális tudós, egyúttal önmaga élelmes menedzsere, társalgás közben Elisabeth apjában is a szétdarabolt hullát, a felhasználható alkatrészeket látja, s már csöppenti is a mérget a vendég italába. A búcsúzó Elisabeth pironkodó ajánlatot tesz ezen az estén: „Nem vagy magányos ebben a nagy házban?” – kérdi a lány, s hozzáteszi: „A mi köreinkben engem jó partienak tartanak.” Bár Frankenstein elutasítja az úrilányt, a feltékeny cseléd mégis zsarolni kezdi őt. Így Elisabeth apja után Alys lesz a következő áldozat. Frankenstein ágyasát a rém, a tudat uralma alól felszabadított hús öli meg. Elisabeth, a kényes, előkelő, kifinomult szépség, apja halála után nincstelenül maradva, ismét felajánlkozik Frankensteinnek. A világ ugyanolyan kegyetlen, mint Frankenstein, előbb az ügyvédek és bankárok teszik meg a lánnyal, amit később a tudós. Jog, közgazdaság, gyógyászat, tudomány – a Hammer-filmek mindre sort kerítenek. Elisabeth gyászban, árván, kifosztottan, mindenéből kiforgatva, kiszolgáltatva, várakozón áll Frankenstein küszöbén. Hősnünk befogadja, de nem feleséggé, csak házvezetőnőként, Alys helyére. „Kívánsz még valamit, szükséged van még valamire?” – kérdi a házvezetőnővé lefokozott Elisabeth vacsora után, az egykori ágyas szavait ismételve. E helyzet nem teljesen nélkülözi az Elisabeth javára szóló kétértelműséget. A házvezetőnői státusz azt is jelezheti, hogy Frankenstein nem akarja ráuszítani, mint ágyasára, a testet, a monstrot. A monstrum váratlan támadásakor valóban védelmezi tőle a lányt. Alys elől a csontok, szervek, a nem elég eleven anyag rabjaként tűnik el Frankenstein, Elisabeth elől a monstrum, a túl eleven anyag rabjaként. Alys elől az emeletre távozott, Elisabeth elől a pincébe veszi be magát. Alys ily módon a részösztönök érájának asszonya, míg Elisabeth iránt azért kötelező a távolság, mert ő az egész embert szólítja meg, nem valamely ösztön vagy szerv specializált tárgya. Frankenstein még nincs készen eme viszonyra, de megőrzi e viszonyulási lehetőséget, s a lehetséges majdani viszony számára Elisabeth tiszteletben tartott, dezerotizált személyét. A rémmel szembesülő Elisabeth elájul; mi más lehetne, mint házvezetőnő, ha nincs kész a testben való felfokozott lét megpróbáltatásaira? Frankenstein sem veheti őt el, míg őrajta uralkodik a rém, és nem ő a testen, melyet az képvisel.

Búcsú (a rémtől)

Frankenstein előbb azért öl, hogy nyersanyaghoz jusson, utóbb azért, hogy megsemmisítse a tanúkat, illetve védje a rémet. A *The Horror of Frankenstein*ben a gyilkosságok sorozata dominál, a monstrum csak a film vége felé jelenik meg. Előbb mindenkit elnyel, megsemmisít Frankenstein szenvedélye, vállalkozása, szülőt, barátot, apóst, szeretőt, cinkos beszállítót és balek alkalmazottat.

Frankenstein már nagy pusztítást hajtott végre a rém megjelenésekor. A szörny ugyanazt teszi, amit a tudós, folytatja művét (vagy mondhatjuk azt is, hogy a mű alkotója folytatása). Nem a tetteiben van a különbség mad scientist és monstrum között, csak az indokban, a rém esetében hiányzik a racionális motiváció. A genezistól és indoktól megfosztott frankensteini tett elkülönített megtestesítése a teremtmény. A lény csak saját genezisének gonoszságát tükrözi és ismétli, semmi más.

Ismeretlen idegent, foltozott, nehézkes csupasz óriást rejt a ház. Az Elisabeth dús, termékeny, szép testét befogadó ház szörnyű titka a másik test. A rút lény egyszerre gátlástalan és reménytelen; a vad ösztön és a kíméletlen számítás szövetségesek; Frankenstein a koncepció, a lény a végrehajtó – egyazon kíméletlenség két oldala. A tudós gyilkoló mindenessé, rettenetes szolgává képezi ki a lázadó szörnyeteget.

Pasztell Elisabeth lépked óvakodva az éji folyosókon, tudjuk, veszélyben. A monstrum Sangster filmjében ismét nem több, mint fékezhetetlen test, türelmetlen és korlátozhatatlan indulat, olyan erő, mely sürgetőbb, mint a normális élet útjai és módjai, s lassan érő viszonyai. A rém a nemiség mint önállósult, a többi erővel értelmes, hasznos és kellemes integrációra lépni képtelen katasztrofális erő képe. A feminista azt mondaná, a „szexuálfasizmus” képe, de lehet egyszerűen az éretlen férfiasság kifejezése is. A nemi ébredés (a készséges és kíváncsi iskolás lány, a kis Maggie műve) és az érzelmi szocializáció (Elisabeth ígérete) közti vándoréveket uralja a lény garázdálkodása. Eleven lény, egyúttal szégyenletes dolog, akit Victor rejtegetni kényszerül, mert a nők sikoltoznak, ha meglátják, az érzékeny Elisabeth még el is ájul, s nyilvános fellépését a hatóság is bünteti. A monstrum a férfi mint dúvad, rabló és ősemlék, aki hevesen megkívánja a nőt, de nincs tisztában a vele kapcsolatos teendőikkel. A nyers nemiség számára meghal a nő, ha betöltötte rajta vágyát. A rém rongyként hajítja el a megfajzott nőket. Ebben a vágy gyűlölete is benne van az őt függővé tevő tárgy iránt, és a lázadás a függés ellen. Gyakran az erotikus filmek is hasonló, önkénytelen rémtettekkel végződnek (*Testek kémiaja*).

A monstrum leírásakor talán nem haszontalan bevezetni a másodlagos átmeneti tárgy fogalmát. Újfajta átmeneti tárgy, mely nem az elveszett anyai világhoz vezető szimbolikus híd, nem az elveszett vagy pillanatnyilag nélkülözött anyai jelenlét pótléka. Az eredeti átmeneti tárgy olyasmi, amibe belekapaszkodunk, valamilyen élettörténeti őanyag, a fészkekelet, béke, rend, megbízhatóság képviselője. A monstrum mint másodlagos átmeneti tárgy egy nagyobb, vadabb erő, melynek az én ad védelmet, otthont és fészket. Egy függvény, az én kiterjesztése, kísérleti kiegészítése. Nem az anya pótléka, hanem az ember saját megkettőzése, mindannak önállósítása, amit már vagy még nem képviselhet teljes odaadással és megnyugtató érzéssel. A kordában tartó, garázda és lehasított személyiségelemek forrongó világa. Ezért tűnik hol önállóan (Frankenstein), hol önállótlannak (Dr. Jekyll). Nem az anya holdudvara, mely a bizonytalan ént az élethez köti, hanem az én bizonytalan, gomolygó erőinek holdudvara. Nem az anya, hanem az én emanációja.

A monstrum egyúttal élő bábú. Az akarat megszállottja számára minden ember átmeneti tárgy. A világot szolgásgba hajtó úr számára a világ átmeneti tárgy. A szolga világának az úr a közepe és nem maga, a szolga nem a maga világában él, ő is átmeneti tárgynak tartja magát. Az úr monstrumként teszi tárggyá a világot, tekintete nyersanyaggá, függeléké tesz, szolgáló erővé aláz, megfoszt a kölcsönösség jogától, melynek helyreállítási kísérlete csak vad lázadás lehet.

Elisabeth éji neszt hall, mely nyomán elindul a házban. Végül mégsem kerülhető el, szembe kell néznie Frankenstein titkával, csúnya, rettenetes függvényével, nyers erejével. A dicső férfi dicstelen részével szembesül a megalázott lány, aki annyit epekedett a zseni után. A csúcs a szellemtelen férfi és a tudatvesztett nő passzív szintézise: ájult nő a rém karjában, rózsaszín pongyolában, szökén, ernyedten.

A sikoltozó, panaszkodó Elisabeth azt állítja, hogy látta a rémet, melynek létét Frankenstein tagadja. Míg Frankenstein a rendőrrel tárgyal, a rémtől az imént megmentett idegen kislány a gépeken, fogantyúkon babrál. Elisabeth és a kis szörnyeteg, az érett és az éretlen nő, a szép hatyú és a rút kiskacsa ily módon együtt veszélyeztetik Frankenstein titkos kincsét. Végül – a *Gólem*ből kölcsönzött megoldással – az ártatlan falusi lány, az erdész lánya semmisíti meg, véletlenül akaratlanul, a fogantyún babrálva, Frankenstein életművét. A rút kis nő, az ösnő, az elemi nő fejezi be az érett, ragyogó nő, a kész nő, a szépség művét. A mű eltűnik a sósavban, melyet Frankenstein az áldozatok maradványainak eltüntetésére használt. A tudós ironikus fintorral áll megsemmisült életműve felett. A helyzet első sorban nevetséges és bosszantó, nem félelmetes: a rémmel a nyomok is eltűntek, hősünknek nem kell bűnhődnie.

A lázongó fiatalember elveti a tekintélyeket, szokásokat és bevett viszonyokat, mindazt, amit kicsinyesnek, ostobának és unalmasnak tart, és megpróbálja legjobb belátása szerint újrateremteti a világot. Miután kiderül, hogy a régi generáció unalmas életének csendes romlását nagyralátó erőfeszítései csupán nagyobb katasztrófává fokozták, hősünk rezignál. Ez a Frankenstein nemcsak az életen nevet, ez már önmagán is, valószínűleg elejti terveit, valószínűleg beletagozódik a világba, talán Elisabeth-et is feleségül veszi.

1.17.9. Trash-Frankenstein (Jess Franco: La malédiction de Frankenstein, 1972)

Kudarok sorozatát látjuk, előbb Frankenstein, utóbb lánya bukását. Frankenstein (Denis Price) művét folytatja Vera Frankenstein (Beatriz Savon), de mindketten Cagliostro (Howard Vernon) világuralmi törekvéseinek akaratlan szolgálójává, eszközévé és áldozatává válnak. A tudomány az értelem gonosz varázslata, melyet legyőz a politika, az akarat gonosz varázslataként. Ez pedig azért lehetséges, mert eleve baj van a frankensteini tudománnyal, mely beállt a kegyetlenség versengésébe: ez a tudomány létfeledés, mely a világ dolgaiból, kioldva őket az önszabályozó mechanizmusokból, széthúzó erőt, azaz perverz részösztönt csinál. Vera Frankenstein folytatja apja munkáját, de megverve, megalázva, hipnotizálva, apja gyilkosainak szolgálatában. A perverz új Elektra, vagy perverz női Hamlet elszegődik apja gyilkosainak szolgálatába. „Bosszút kell állnod értem, Vera!” – kér és utasít Frankenstein a film elején. A hipnotizált Vera megbabonázottsága megfelel Hamlet tétovázásának: már a Hamletben is a kísértet tisztázza a „krimibonyodalmat” és spórolja meg Hamlet számára a nyomozást, s szólít fel bosszúra. Az új női Hamlet apja nem „rendes” kísértet: Vera vissza tudja hozni apját az életbe, de csak percekre. A tudós meghal a film első jelenetében, de hullája néha aktivizálódik: Jess Franco filmjében az elhülyült, bomlott agyú zombi-Frankenstein végül gyilkos élőhalottá válik, akit sósavval kell leönteni, hogy megállítsák. Az új frankensteini feltámadás dicstelensége és szégyene visszavonja a Fisher-filmek nagyromantikáját.

Nemcsak Cagliostro kegyetlen, a film Frankenstein és lányát is hideg, könyörtelen lényekként ábrázolja. Vera Frankenstein rideg, barátságtalan, távolságtartó, megvető, annyira, hogy a néző végül szívesen látja ezt a kemény embert meztelenül és megalázva, a még kegyetlenebbek rabságában. Hogyan válik a tudós nő kezessé? Felpofozzák, leköpik, cellába zárják, megkorbácsolják, másik áldozattal összeláncolva ütlegetik egy perverz játszmaiban, melyben csak egyikük maradhat életben, aki a másikat elpusztítja. Pusztítani kell az életben maradásért: a szélsőséges konkurenciális magatartással való megbékélés, a kegyetlen játék-szabályok elfogadása után pedig az emberből kritikátlan báb marad.

Vera eredendő gögös ridegségének tükre kegyetlen sorsa. Hasonló a viszony már a film elején a teremtményét szívtelenül kínzó Frankenstein és a rátámadó vámpírtermészetű madárember, Melisa (Anne Libert) között. Melisa úgy játszik Franksteinnel, mint Cagliostro Verával. Melisa figurája a perverz-vulgáris szürrealizmus műve: a szokásos vámpír-szolgákkal szemben Jess Franco felfedezi a szolgavámpírt, ezúttal nem a vámpír tart vámpír-szolgát, hanem ő Cagliostro áldozatokat beszállító szolgálója, aki mellett a varázsló zombicsapatot is tart. A kastély pincéiben megkínzott áldozatokat látunk, folyosóin és parkjában pedig zombicsapatok vonulnak. A horror-világ is átalakul a trash-kultúrában felfordult világgá, még az iszonyat is kifordul magából: az archaikus és klasszikus horrorváltozatok rémei a trashváltozatok intrikusainak szolgálóivá válnak. Az iszonyat az alantas szolgálatába áll, a démoni az intrika szolgálatába. Cagliostro és Frankenstein harca felfogható a boszorkány és az örült tudós vagy a politika és a tudomány harcaként. A varázsló és a tudomány viszonya a modern tudományt a fekete mágia szolgájaként, a politikát pedig varázstalanított fekete mágiaként jellemzi.

Az örült Cagliostronak alávetett tudósok (vámpírok, monstrok, zombik) sorsa akár a trashfilm önreflexív kriticismusaként is értelmezhető: a filmkultúra kritikájaként, melyben a rendező a producer uralma s az esztéta az újságíró uralma alatt szenved, vagy éppen ellenkezőleg, kellemesen züllik a szellemi tét nélküli, laza új világban. Mivel az esztétika lemondott a rendszer- és ezzel a fogalomalkotásról, a filmről való gondolkodás az újságírói nyelvezet zavaros fogalmain élösködik: olyan kifejezések, mint a mainstream-film, a trash-film vagy az exploitation-film, homályos jelentésükkel, legfeljebb az esztétikai gondolkodás kapuzárási pánikját fejezik ki. Fogalmak csak gondolati rendszer keretében meghatározhatók, jelentések csak egymás összefüggésében differenciálhatók, ám a posztmodern elvileg elutasítja a rendszert, miáltal az esztétát úgy asszimilálja az újságírás, mint a művészt a kultúr-ipari show-üzem. A száz év előtti filmújságírásban tisztábbak a fogalmak, mint a maiban: már a némafilm idején világos „szennyfilm” és „fércmű” különbsége, az előbbi szex és erőszak dominanciáját, az elfojtott visszatérését jelentette, míg az utóbbi az ad hoc rögtönzés művét, a mű összetartó erőinek hiányát. A „szenny”-ként értelmezett trash egyúttal „férc” is lehet a felületes rögtönzés értelmében, de még a két „föbűn” együttese sem használandó feltétlenül megbélyegző értelemben. A „szennyfilm” – az elfojtott élmények visszatéréseként – remekmű is lehet, ebben az értelemben a *Psycho* vezet be a szennyfilm nagy korszakába. A férc is lehet remekmű, amennyiben a pszichoanalízis szabad asszociációja vagy a szürrealisták automatikus írása megfelelőjeként teszi lehetővé a kulturális cenzurális mechanizmusok megkerülését. A XX. század utolsó harmadában a „szenny” és a „férc” az a szelep, ami a klasszikus Hollywood idején a B-movie volt.

A negyvenes években a nevetéskultúra volt az oldó közeg, melyben úgy keveredtek a műfajok és mítoszok, mint a hetvenes évektől a trash-filmben (*Abbot and Costello Meet Frankenstein* stb.). A szorongáskultúra trash-koktéljaiban a nevetés helyét átveszi a borzongás. A rögtönzött filmekben néhány archetipikus ősjelenet felidézése a könnyedén összeeszkábált cselekmény célja. Az elitárius avantgarde a század közepére kétszeresen degenerálódott, egyrészt kanonizálódott, s kialakította a maga dogmatizmusát és akadémizmusát, másrészt kultúripari üzemmé szerveződött, a jóléti államban növekvő középosztály sznobizmusára apellálva. Az avantgarde egykori nyárspolgárpukkasztó gesztusai már senkit sem pukkasztanak, a sznobokat egyesítő, fontoskodó imponálé rituálévá váltak. Az „új hullámok” kifáradásakor lép fel egy fiatal rendező generáció, s hozzájuk csatlakoznak azok az idősebbek (pl. Fulci), akik a sznobizmus, a „rendező diktatúrája” bukása új szellemi feltételei között tudják kibontakoztatni mesterségbeli tudásukat. Az új mozgalom trash-titánjainak művészi ösztöne a művésziatlenséghez (giccshez, szennyhez, férchez) menekül. Ez azért is kecsegtethet eredményekkel, mert a kibontakozó szuperkapitalizmus egész szellemisége az igaz, jó és szép kategóriáinak trónfosztására épül, s így az új világ értelmezésében joggal nyomul középpontba az obszcén kategóriája. A trash-filmek azért megnyerőek, mert nemcsak a hagyományos esztétikák és dramaturgiák előírásainak mutatnak számárfület, a mai szkriptguruk és filmtanszakok parancsolatainak és leckéinek sem felelnek meg, melyek az együgyűségig automatizálták a kor szuperfilmjét. A perifériális, kis költségvetésű filmek tették lehetővé, hogy a szerző ne csak ábrándjaira hallgasson, hanem kifejezetten elfeledett, kamasz ábrándjait pakolja ki. A trash-film a szégyellt és titkos ábrándok találkahelyévé tette a mozit. „Köpök a kánonjaitokra!” – ez az új generáció és új filmkultúra alapító jelszava. A XX. század végén a populáris kultúrában megy végbe egy ugyanolyan – máig észre nem vett és nem méltatott – szellemi lázadás, ami a XX. század elején az elitkultúrában ment végbe, s a „tíz évek forradalmának” nevezték. És az eredmény? Ez az igazi „vad gondolkodás” és nem azok a finom árnyalatok és apró eltolódások, amelyeket Bíró Yvette méltat filmmítoszként Profán mitológia című könyvében.

1.18. Átlatlélek és hamletlélek

(A férfi két arca)

1.18.1. A mad scientist alternatívái (A Frankenstein- és Jekyll-széria összevetése)

Bár velük kapcsolatban is használták a „démon” szót, a *Frankenstein*- és a *Jekyll/Hyde*-filmek szörnye is varázstalanított rém. Mindkét esetben megjelenik a sci-fi-motiváció, a filmek a horror- és sci-fi-lexikonokban is szerepelnek, státuszuk mégsem azonos. A *Frankenstein*-mítosznak nagyobb szerepe lesz a sci-fi történetében, mint a *Jekyll/Hyde* mítosznak, midőn a teremtmény gépemberré válik. A *Jekyll/Hyde* mítosz örökségét részben elvonja a thriller, amelyben a kétarcú, kétéletű ember, a tudathasadás és az emlékezetvesztés motívumköre nagy szerepet játszik.

A frankensteini rém ügyetlen, tétova; destruktivitása a hatékonyság hiányának kifejezése. A Hyde-szörny hatékony, de hatékonysága destruktív. Az anyag östehetlensége, mely a *Frankenstein*-mítoszban oly nagy szerepet játszott, a *Jekyll*-filmekben is megjelenik, de nem a rém, hanem áldozata oldalán. A rém, aki állatias módon anyagi, alantasan vitális, az áldozatot sebzett vagy holt testté teszi, hogy mintegy reá hárítsa az anyag tehetetlen mivoltát, s maga pedig kivonatolja a burjánzó anyag hódító, térfoglaló erejét. A *Jekyll*-filmek témája, a Hyde-monstrum lényege nem az anyag tehetlensége, hanem a test és az ösztön követelő mivolta, nem a pusztító erő, hanem az erőszak. A frankensteini rém nem képes a társadalmi életre, a *Jekyll/Hyde* filmekben viszont a tudós, a nem-rém életképtelen, gyámoltalan. Amazt a társadalom, emezt a természet veti ki magából. Az a társadalmi, ez a természeti otthontalanság kifejezése. A társadalom a túl kevés szellemet, a természet a túl sok szellemet átkozza ki. Élet és szellem egyik esetben sem talál egymásra. Élet és szellem egymásra nem találása mindkét esetben lehetetlenné teszi a szerelmet, melynek mindkettőre szüksége van, a kettő harmóniáján alapul. A diszharmóniák világában a nyers erotika és a még nyersebb destruktivitás lépnek a szerelem helyére.

A *Jekyll/Hyde* filmek réme: állat az emberben. Nem igazi állat, hanem az ember állatlalke, barbarizálódása, elállatiasodása, legalacsonyabb mozdítóerői önállósulása és felül kerekedése. Új gonoszkonceptió körvonalazódik, mely világosabb a *Frankenstein*-filmek gonoszkonceptiójánál. A frankensteini gonoszkonceptió a túl kevés, túl kezdetleges, defektes és infantil, nőni, fejlődni nem tudó emberség, az emberségmínusz értelmében fogja fel a gonoszt. A *Jekyll/Hyde*-filmek ezzel egy pozitív gonoszkonceptiót állítanak szembe: a progresszió kisiklásával állítják szembe a radikális regressziót. A frankensteini rém stagnál, a jekylli rém regrediál, ezért az előbbi egyszerűen adott, míg az utóbbi periodikusan visszatérő személyiségállapot. A gonosz mint démon képletének alternatívájaként lép fel a gonosz mint állat képlete. Az állat, a démon versenytársaként, a transzcendens iszonyattal szemben, az immanens iszonyat megtestesülése. Két értelemben is immanens: immanens mint evilági lény, nem a túlvilág küldötte. A természeti lény lép a túlvilági lény helyére. Ennek nem annyira az az oka, hogy egy beteljesedett evilágosság fölöslegessé tette a túlvilágot, sokkal inkább az, hogy immár maga a természet olyan távoli és idegen, mint korábban a túlvilág. Immanens a rém egy további értelemben is: pszichikusan is immanens, nemcsak fizikailag: a személyiség része.

A démonban, különösen a vámpír- és kísértetfilmek démonában – volt bizonyos hajlam a test elvesztésére, a testtelenségre. A szellem testtelensége alapozta meg lelketlenségét. Az arányok most megfordulnak: míg a démonnak teste volt hajlamos az elvékonyodásra, elpárolgásra, az állatléleknek a szelleme vékonyul és tűnik el. Most a szellemtelenség alapozza meg a lelketlenséget. A tragédia pedig, hogy a szellem mélyén is ott a szellemtelenség, mely úgy hordozza és veti le a szellemet, mint makrancos ló a lovasát. A léleknek két kísérőre van szüksége a harmóniához, s a tőlük kapott kettős kiegészítés és harmonikus kísérőviszony keretében képes humanizálni őket. Test, lélek és szellem viszonyának különböző zavarait rendszerezik a horror-mítoszok. A démon a szellem, az állat az ösztön szembekerülése a lélekkel, a társsal és a közös harmóniával. Ösztön a kultúra, az érdek az érték, a test a lélek ellen fordul. A *Frankenstein*-filmekben a szellem elnyomja az életet, mely óriás rémként vegetál. A *Jekyll*-filmekben az élet elnyomja a szellemet, s a hedonizmus nem tudja

többé megkülönböztetni és elhatárolni magát a destrukciótól. Az eredeti teremtmény erejétől megfosztott élet lecsúszik, elaljasodik, a vegetálás düheként.

1.18.2. A kétfelé húzott lény

A *Frankenstein*- és *Jekyll/Hyde*-filmek közös témája a meg hasonlítás, a kettősség, a két ellentett funkció távolsága azonban nem azonos. A *Frankenstein*-filmekben világosabban leválasztott, nemcsak lelkileg, fizikailag is lehasított, primitív rész az elgépiesedés, a *Jekyll/Hyde* filmekben a pszichikailag leválasztott, a kettős pszichikum értelmében elkülönült rész az elállatiasodás felé halad; ott dolgozó, itt fogyasztó, ott munkás, itt lumpen vagy világfi jelleget vesz fel.

A *Frankenstein*-filmek tárgya a felépülés nehézsége, a *Jekyll/Hyde*-filmeké a leépülés könnyűsége. A két mitológia kommunikál Kurt Neumann *The Fly* című filmjében, mely az állatlelkű embert szembesíti az emberlelkű állattal, a léggé váló embert az emberré váló léggel.

A Frankenstein-szociológia és a Jekyll-pszichológia kiegészítik egymást: mert a társadalmiság úr-szolga viszonyra hasad, a lélek is meg hasonlik, s az angyal-ördög meg hasonlítás sújtja. Mit tegyünk a bennünk rejlő szolgálóval illetve állattal? Ha Frankenstein zseni, akkor ez csak azért lehetséges, mert leválasztotta, kivonta és szembeállította a szolgáló részt, ahogyan Jekyll az állati résszel tette. Amennyiben a filmek alternatív figurákat vezetnek be (a tudós barátját), ezekben ugyan nem differenciálódik a két oldal, nem szakad el és kerül szembe egymással, egységük azonban valami nyárspolgári arany középút formájában jelenik meg, amely nem vonzza a nézőt. A torz nagysággal korlátozott normalitás áll szemben. A kreativitás erkölcs-telen, az erkölcs pedig tehetségtelen. Csak a fél tud egész lenni, az egész kénytelen fél lenni. A nagyszerűség torz, a normalitás pedig suta. A tudós barátja (Faust famulusának örököse) a maga kisszerű mivoltában és passzivitásában képes harmóniában maradni a világgal, míg az őrült tudós, aki sokkal inkább hasonlít a nagyságot és teljességet követelő klasszikus emberkép alakjaira, széthull, s részei egymás ellen támadnak. Minél iszonyatosabb rém áll szemben a tudóslélekkel, annál inkább sikerülhet vonzóvá tenni a kompromisszumot (mely Neumann *The Fly* című filmjében egészen vonzóvá válik, olyan filmben mely nagyon megosztotta a kritikát, némelyek különösen szellemes mesterdarabnak, mások pedig kimagaslóan aljas szennyfilmnek tartották). A rém szörnyűségének fokozására nem valamiféle öncélú perverzitás késztet, hanem a mítosz alapvető dinamikája, mely, produktív kiutat nem találva az ellentmondásokból, szeretne legalább elviselhető nyugopontot realizálni.

A monizmus esélytelenségét, az emberkép alapvető dualizmusát maga a fikcióspektrum implikálja, amennyiben az elbeszélésformákat fantasztikum és naturalizmus, képzetszerűség és valóság-hűség, démon és evilági lény, állat és ember, ösztönember és szellemi lény, primitív- és kultúremler, káosz és rend, háború és béke, kaland és próza, válság és boldogság alternatíváiban helyezi el. A szinkronikus dualizmus, a kibontakozott, a történelem eredményeként kikristályosodott struktúrák képe azonban genetikusan monizmusra megy vissza: a káosz öregebb, mint a rend, a gyermek és a vad előbb van, mint a felnőtt vagy a kultúrlény stb. Az ember az, aki egyből kettő lesz, szembeállítja magát múltjával, szembeállítja magával jövőjét. A sikerek a jövőt láttatják szépnek, a kudarcok a múltat, hol a múlt, hol a jövő démonizálódnak. A *Frankenstein*-filmekben a jövő, az új ember támadja meg a jelent, a *Jekyll*-

filmekben a régi ember, a múlt. A jelenben kell keresnünk a kisiklás okát, amiért hol a jövő, hol a múlt, rémarchot ölt.

A két arc között szándék és eredmény konfliktusa, a nagy szándékok visszajára fordulása közvetít. A lenni nem tudás új formái a mértéktelen lenni akarás termékei. Az iszonyat új formái az önmagától megmámorosodott akarat és önimádó ész diadalain alapulnak. A fejlődés degenerációja a káoszt regenerálja. A horrormitoszok fenntartják a fejlődés eszméjét, kiútban gondolkodnak, nem a káoszt igyekeznek berendezni és normalizálni, ennyiben, a korabeli magaskultúra termékeihez képest, bizonyos optimizmust képviselnek.

1.18.3. Szentimentális monstrum vs cinikus monstrum

A *Frankenstein*-mítosz a kapitalizmus csúcspontján keletkezett, amikor a polgárság szilárdan kontrollálta a társadalmat és a világot. Ez a hatalmon levő polgárság vagyon-, jog- és kultúrabiztonságot, tartós, folyamatos kultúrafelhalmozást képviselt. A *Jekyll*-mítosz a tömegek lázadásának időszakában keletkezett, amikor olyan tömegek kezdtek növekvő súllyal beszólni a világ alakulásába, amelyeknek ehhez nem volt meg a kultúrájuk. A világ ezáltal megindult a sztálinok és hitleriek hatalma felé. Ha a kultúra nem általános, akkor a kulturális plusz akadályozhatja az érvényesülést; a konkrét gyakorlati alkalmazkodási sikerek ellentmondásba kerülnek a szellemi sikerekkel. Ha meggondoljuk, hogy a sztálinista mérsáros apparátus milyen gonddal likvidálta a nemesség után az alkotó értelmiséget is, a hitlerista antiszemitizmust is hajlamosak vagyunk összefüggésben látni a szellem gyűlöletével.

Ha a fikcióspektrum iszonyatos, borzalmas, fantasztikus, regényes és racionalizált régióit az emberi lélek, az össztörténelmi és individuális élmény- és tudásfelhalmozás leülepedett archeológiai rétegeinek tekintjük, a mad scientista újabb, a monstrum régebbi rétegeket képvisel, a cselekmény pedig abban áll, hogy az ősi rétegek le akarják vetni a reájuk telepedett s őket kontrolláló újabb rétegeket. A *Frankenstein*-mítosz tudósa szembeállítja magával az archaikus részt, s önállósítva eloldja a kettőt. *Dr. Jekyll* e két szereplőt, a lélek uralkodó és elnyomott, modern, ágáló, és elveszett, erjedő részét újra összekapcsolja. A két viszony azonban más-más drámát foglal magában.

A leválasztott, önállósított, archaikus rész vágyik a kultúrára. A nosztalgikus és gyűlölködő, vágyó és lázadó frankensteini rém a boldogtalan ressentiment monstuma. Gyűlöli az őt megvetőket, elvadul, mert nem fogadják el, rettegnék tőle. Kialszik a benne rejlő emberi mag, mert senki sem látja meg. Ől, mert a nők nem szeretik.

A *Jekyll*-monstrum (=Hyde) nem szentimentális. Frankenstein a szellemet akarja megszabadítani a leválasztott lompos erőktől, Hyde a lompos erőket a szellem fenntartásaitól. Az új rém letapossa és elsodorja a szelíd részt, megveti mindazt, amire a szentimentális monstrum olyannyira vágyott. A *Jekyll/Hyde*-filmek témája nem a kezdet tehetetlensége, hanem a megtérés a kezdethez, a kezdet rettenetességének rehabilitálása a kultúra impotenciájával szemben. Hyde a bagatellizáló, aki mindent alulról lát és magyaráz. Az érték az érdek árlarca. A kultúra a nyers vágyé. A béke a háború ünnepi ruhája. Nincs más, csak primitív létharc. Hyde az egyszerű megoldásokat képviseli, s elsőprő fölényérzetet kelt benne, hogy mer lenni vadember és gazember. A Frankenstein-monstrum beszélni tanul, a Hyde-rém cselekedni, szemantikátlánítja a világot, csak tényeket ismer, melyeket zsákmánynak tekint. Az a kultúra

reménytelen áhítását, ez megvető visszavonását képviseli. Azt eltorzítják megvetői, ez megveti a megvetőket. A Hyde-rém világtörténeti térfoglalását, ugyanabban az időben, amikor a filmmítosz kibontakozott, a magas kultúra is észlelte: "Égesd el a könyveket, Kalibán..."

A filmek nemcsak a frankensteini rém iránt tanúsítanak megértést. A természethez és a civilizációhoz való kettős odatartozása kétfelé, a distinkció szerzés és a distinkció feladás felé húzza az embert. Distinkciódeficit esetében a szellemtől, a készségtől, a technikától való magára hagyottsága kínozza. Túlságos distinkciótömeg nyomasztó terhe esetén azonban a spontaneitást, elengedettséget éli át, mint a lenni hagyott elevenség és szabadság örömét. Az életképesség közvetítői, a lét eszközei kisajátították, idegen apparátusokra csatolták a lét-kereső lelket, s önléte átérzésének s az örömmel teli jelenlét szabad mozgósításának, az élet játékának akadályaiává váltak.

Miért akarják levetni a kultúrát? Mert az alkalmazkodás eszközei elszívják az erőt az egyéni alkalmazkodás elől. Mert a boldogulás eszközei elszívják az erőt a boldogság elől. Az ember nem a saját életét éli, nem a saját feltételeihez alkalmazkodik, s nem a saját feladatait oldja meg. Az ember személyisége eltűnik programozott, letöltött szelleméből, mely a tudomány és technika szellemének ágense, s nem az egyéni helyzet és sors tanulságainak megvilágosodása. Az egyén léte nem tanúság, hanem szolgálat, nem párosul jelenlét-érzéssel; mindez kihívja maga ellen a jelenlét akaratának lázadását.

De nemcsak a nagy társadalom lenni segítő apparátusai váltak nyomasztóvá a kis egyén, a besorozott, lefokozott ember léte számára. A kultúra is nyomasztó hatalommá válik. Az ember túlságosan is létezik, túlságosan kitágította létét, túl sok új funkciót vett fel, túl sok új követelés és kötelesség nehezedik rá. A túlgazdagság széttepi, eltűnik középpontja, kiüresedik. Már szellemileg régen szétforgácsolódott, amikor ösztönre és szellemre szakad. Az ösztönt a szellemi szétesés szabadítja fel. Túlságosan sok minden tud lenni, de nem tud egyszerűen lenni, elveszti a jelenlét érzését. A feladatokban, teendőkben, parancsokban, csábításokban szétszóródott létérzés, a boldogtalan tudat, keresi az elveszett békét és harmóniát. Ennek ígérete ébreszti az ösztönlényt, mely, a szellemi szétforgácsolódással szembefordulva, szellem és ösztön, kultúra és élet antinómiájává fokozza az iménti szétforgácsolódást, ahelyett, hogy megoldaná. A meghasonlás radikalizálását kínálja fel gyógyszereként.

A *Jekyll/Hyde* mítoszkör kibontakozása fordulatot jelent a horrorszubsztancia fejlődésében. Az emberi módon lenni nem képes, kulturálisan életképtelen erők egyszerűen az emberit minősítik lenni nem tudónak s a kultúrát tekintik életképtelenségnek. Hyde rendelkezik a kultúrával, de megveti. A *Jekyll/Hyde* filmek témája a hasznosított regresszió, a rehabilitált bűn diadala. Az emancipált bűnösség társadalmának születése. A Hyde-rém nem veszi észre, hogy az agresszivitás, mint a létképesség, a lenni-tudás győzelmesnek látszó képlete, csak rövid távú sikert ígér, s ugyanazt a káoszt hozza magával, ami a tehetetlen rémet kísérte. A frankensteini rém az emberi létfeladat eredeti reménytelenségét képviseli, a Hyde-rém ezzel szemben az emberi vállalkozás kisiklását.

Az elmondottak, egyszerű alakra hozva, a *Frankenstein*- és *Jekyll*-mitológia fordított szimmetriájának tézisében foglalhatók össze. A *Frankenstein*-filmekben a rém akar ember lenni, a *Jekyll*-filmekben az ember akar rém lenni. Az emberlétért harcoló rém történetét nevelődési kudarc sorsa várja. Mindez a zombisors reménytelenségét idézi. A rémlétre vágyó ember agresszív élvezet- és élménykultúráját a vámpírsorshoz hasonló veszélyek fenyegetik: a túlsiker válik kudarccá.

A frankensteini rém az üzembe helyezés, a Hyde-rém a leállás nehézségeivel küzd. Az ész által elnyomott mostohagyermeki teremtményt szolgasors várja, míg a Hyde-rém elnyomja az ésszt, egy olyan új világ előhírnökeként, melyben az észnek nincs helye, vagy csak szolgasorsa lehet.

A *Frankenstein*-filmekben a rém, mint szentimentális monstrum, tragikussá válik, míg a *Jekyll/Hyde*-filmekben a tudós válik tragikus figurává. A frankensteini rém tragédiája, hogy kitaszítottan magára marad, senkinek sem kell, el sem viselik, s ez elvágja fejlődési lehetőségeit, a jekylli tragédia, hogy nem lehet szabadulni a rémtől, az érem másik oldalaként jelenik meg, a kultúrlét magasságait üldözik a rémlét mélységei. A frankensteini monstrum gyűlölete és destruktivitása a visszautasítás következménye, a Hyde-monstrum ellenben magatartását vissza mindent, ami nem parazita kizsákmányoló ösztön és felszabadított gyűlölet. A *Frankenstein*-mítoszban a gyűlölet visszajára fordult tisztelet és vágy, kisiklott szeretet, a *Jekyll*-filmekben a szeretet kisiklott gyűlölet. A *Frankenstein*-filmekben a vágy reménytelen vágyként születik, a *Jekyll*-filmekben a vágy még csak düh és gyűlölet. De lehet, hogy ez csak a reménytelenség fokozott formája, a kétségbeesésen túl. Ám a *Jekyll*-filmek, melyek gyűlöltre cserélik a vágyat, ezzel lehetővé teszik a teljesülést, sőt a dúskálást (a destruktivitásban).

Mindkét változat a mad scientist és a rém oppozícióján, konstruktív és destruktív hatalom elkülönülésén alapul. Mindkét mítoszban a konstruktív a destruktív hatalom felszabadítója, s ő viseli a végső felelősséget. Végső soron a mad scientist, mint a destrukció felszabadítója, hiperdestruktív elem. A konstrukció hiperdestrukció, konstrukció és destrukció lényegazonos. A nyers destrukció csak a konstrukció mint hiperdestrukció gyermeke, csak visszahatás. Mindez a „természet feletti uralom”, az „ész uralma” fantasztikus kritikájának tekinthető.

1.18.4. Nemiség és destrukció (Konfliktus az ösztönökkel)

A frankensteini rém impotenciája és a Hyde-rém hiperpotenciája egyaránt a destrukcióhoz vezet. A *Frankenstein*-filmekben az elnyomott, megláncolt ösztön rombol, a *Jekyll/Hyde*-filmekben a felszabadított. Az ösztönökkel kapcsolatos régi nagy hazugság, hogy rosszak; az ösztönökkel kapcsolatos legújabb és legnagyobb hazugság, hogy jók; az ösztönök nem jók vagy rosszak, a természet közönye jellemzi őket, nem ismernek jót és rosszat, és közönyösök is irántuk. Az elnyomás és felszabadítás az ösztönöktől való kétféle elidegenedés, a hozzájuk való viszony kétféle zavara, kétféle háború.

A deszublímáció összefügg a szolgamentálitással. Frankenstein új embert teremt: szolgát, Dr. Jekyll pedig önnön ösztöneinek szolgájává válik. A filmek rendszerint valamiféle idillben indulnak, s ezt elsőpri a káosz, mely a tudományos-technikai milióból indul ki. Ez a milió épp olyan közönyös jó és rossz iránt, mint az ösztön, s így diadalai eredményeit könnyen veszi birtokba a legalacsonyabb indítékok világa. A tudományos-technikai apparátus az ösztönön belül sem a Libidónak kedvez, – melynek konkurensa, hiszen a Libidó a társ szolgálatába állít –, hanem a Destrudónak, mely újszerű fegyverzetre tesz szert az új milióban.

A deszublímáció nemcsak a vágy, öröm, szenvedély, hanem a destrukció és nekrofilia felszabadulása is. Az ösztönfelszabadítás azért szabadítja fel az utóbbit, mert ez az erősebb: ahogy a vágy erősebb az intellektuális kultúránál, a düh is elementárisabb a vágnál, az elnyo-

más pedig könnyebben éri el és tartja sakkban a vágyat, így ez is a destrukció felszabadulásának kedvez. A vágy nemcsak a megtartóztatásban megy át rombolásba, hanem a teljesülésben is: a rombolást saját mélyében is megleti a vágy, nemcsak kudarcában. A *Jekyll/Hyde*-filmek felébresztik a bennünk rejlő elfogadhatatlant, hogy ráébresszenek létére. Tudatosítják, hogy van valami bennünk, ami fel nem szabadítható. A kalandfilmben a gyilkos gyilkosa, a fantasztikus filmben az elnyomó, gonosz ösztönök elnyomója akadályozza meg a kultúrállapot végleges összeomlását. A választás kényszere nem megkerülhető, máskülönben az ember egymást romboló szenvedélyek farkasszemet néző meghasonlásaként válik természetlenné.

1.18.5. Konfliktus a nővel

Jó és rossz test, ember és rém konfliktusa úgy is megjelenik, mint férfi és nő konfliktusa. A nő birtokolja a jó testet, míg a rossz test akkor is üldözi a férfit, ha jó teste is van. A férfi esetében a jó test semleges, valójában nem jó vagy rossz. A nő jó teste a vágy tárgya, a férfi rossz teste pedig a vágyó. A férfi rossz teste a nő ellen fordul, aki végső soron kisajátítani látszik a jó test jogát. A test elszabadul és gyilkolni kezd, vagy minden részét olyannyira szabályozzák, hogy sokkal inkább a test képe, mint test. A test figyelése, gondozása, átalakítása, a nőkultúra nárcizmusa állandó munka a testen, mely így nem kezd el garázdálkodni, és nem megy neki egy másik testnek. A testet kiállítási tárggyá teszik, hogy ne alanyként lépjen fel, hogy a lélek és kultúra kaphassa az alany feladatát. A jó test szimbólum, a rossz test elsöpri a reprezentációkat.

A magasabb szellemi szintű ember a fikcióspektrum újabb, az alacsony kultúrájú ember a fikcióspektrum ősbibbi dimenzióiba helyezi lényé súly- és fejlődése csúcspontját. Az egyik az ösztönt szeretné levetni, mint lehúzó ballasztot, a másik a szellemet tekinti parazita struktúrájának. A kétféle emberhez kétféle nemi aktivitás tartozik, az imádat illetve a nemi düh. Az imádat a vágyott abszolút hatalma, a nemi düh a vágyó abszolút hatalma. Az imádat a képi oldal megerősítése, a nemi düh a húsé. Az imádat teljes, ha érinteni sem mer, ne hogy leromboljon vagy bepiszkítson, az ellentéte akkor teljes, ha felkoncol. Az egyik által kiváltott konfliktusok és csalódások a másikhoz vezetnek.

Az örült tudósnak két szenvedélye van, az igazság mint rettenetes igazság, és a szépség mint megváltó szépség. Az előbbi magában ragadja meg, az utóbbit a nőben. Az az ok, ez a cél, az az egyéni, ez a közös vállalkozás; de ha az előbbivel kezd, soha sem jut el az utóbbihoz.

A férfiszellem e filmekben túl sokat akar, a női lélek pedig túl sokat ígér. Az igazság túl rettenetes, a szépség pedig túl szép, nem találhatnak egymásra. Az, ami a *Frankenstein*-filmekben még csak haladéknak látszik, a várakozó menyasszony és a közelből hirtelen a messzeségbe került boldogság, a *Jekyll/Hyde*-filmekben még reménytelenebb. Hyde az ágyba viszi a nőt, de szétépti, megfojtja.

A *Frankenstein*-filmek ügyességként, finomságként, és nem pusztá erőként határozzák meg a potenciát. A *Jekyll/Hyde*-filmek féktelen potenciát ábrázolnak, melynek eredménye azonos az impotenciával. Ha a féktelen potencia egyfajta impotencia, akkor a potencia mint ügyesség és finomság, fűket és gátlásokat igényel. A monstrum mint fallikus rém elszakad a jó testtől, mert nem tud vagy nem akar nevelődni. A tömeg hústömeggént értelmezi magát,

és nem akar tudni a vágy kertjéről, csak a vágy dzsungeléről. Kultúraváltás zajlik: az egyikben a kert, a másikban a dzsungel a szabadság szimbóluma.

A *Frankenstein*-filmekben a katasztrófában veszi át a hatalmat a rém, a *Jekyll/Hyde*-filmekben már a cselekmény kibontakozásakor. A horrorban az alacsonyabb erő terrorizálja a magasabbat, s ennek következtében széthull a racionális élet. Nem más, ami így bekövetkezik, mint ami a nemi izgalom szükségállapotaiban történik. A monstrum a nemi szerv izgalmi állapotaihoz hasonlóan lép fel, s változtatja meg a viselkedést. A nemiség nem tud integrálódni a nappali világba: álomszerű és karnevalisztikus, regresszív és felfüggesztő természetű. Megzavarja és keresztezi az egyéb indítékok munkáját. Az emberlény egésze a kultúra kibontakozásával egyre szervezettebb, mind távolabbi és leszűrtebb célokat követ: erői mind fegyelmezettebben hallgatnak az önteremtő, választó, döntő erőre, az akaratra. A nemi szerv azonban elkószál eme szervezett fegyelemből, önálló akarata van, nem tárgyalóképes. Frankenstein fegyelmezni próbálja a fallikus rémet, Dr.Jekyll felszabadítani: az eredmény mindkét esetben katasztrófa. A modern világ nem ismeri a boldog szexualitást, csak azt az alternatívát ismeri, hogy szégyellje vagy pedig idealizálja a boldogtalan tombolást.

A *Frankenstein*-filmekben a fallosz az eget akarja s egy nőt sem ér el, a *Jekyll/Hyde*-filmekben önmagát akarja, s szenvedélye nemcsak egy nőn lendül túl, hanem minden nőn. A *Frankenstein*-filmekben a nők alázzák meg a rémet, a *Jekyll/Hyde*-filmekben a rémek a nőket.

A frankensteini vágyrém az erigált fallosz megszemélyesítése, a jekylli kéjrém (=Hyde) a kopuláló falloszé; az előbbinek megfelel a vágytárgy idealizálása, míg az utóbbi leteperő és elintéző aktivitása olyan agresszivitásmennyiséget követel, amelyet a vágytárgy dezidealizálása szabadít fel. A *Jekyll*-filmek cselekményében ezért nagy szerepet játszik az idealizálttal szembeállított dezidealizált nő.

1.18.6. A ráismerés és a metamorfózisok (A felismerési problematika elmélyítése a mad scientist horrorjában)

Az európai kultúra olyan eredmények képével lép a kultúrtörténet színterére, amelyekkel az egyén tragikus kudarcok közepette tanul meg élni: megvan az emberség, identitás, rokonság, szellem és szabadság, de nem ismerjük fel. A dekadencia konfliktusa ennek ellenkezője, mindennel azonosulni tud, s ez azért jó neki, mert maga számára sem kell követelményeket támasztania. Az öregedő, kiüresedett világ rizikója, hogy az identitás elveszett, de felismerni vélem, ott látom, ahol nincs, kiüresedett formák világában. Mindkét élménynek, az alapító és a felszámoló idők szorongásainak is van realitása. A távoliban, messziről jöttben ott is nehéz meglátni az identitást, ahol megvan, a közeliben, meghittben ott is látni akarjuk és véljük, ahol elveszett. A történelem kezdetén illetve végén más-más vétség okoz katasztrófát; kezdetén a vívmányok meg nem értése, végén a leépülés fel nem ismerése. A fiatal világ bűne a türelmetlenség, az öreg világé a türelem. A fiatalé a szadizmus, az öregé a korrupció. A fiatalé a hűtlenség, az öregé a hűség. Azé a doktrinérizmus, ezé a kritikátlanság. Az identitás-episztemológia kettős próbatétele az identitás észre nem vétele és gyűlölete, illetve az identitás illúziója. Előbb azt nem akartuk észrevenni, hogy gazdagabb és befogadóképesebb, mint megszoktuk, utóbb annak felismerése elől menekülünk, hogy eltűnt az üres burokból. Mi a különbség a „máskép” és a „képmás” között? Az, hogy a „máskép” nemcsak a másik

másságának képe lehet, hanem az énről nyert más, új, ismeretlen vagy tagadott aspektust feltáró kép is. A „máskép” mindkét esetben zavarba hozó képmás, a másiknak illetve az énnek (vagy a mieinknek) is traumatikus hatású képmása. A primitívseget a „máskép” mint olyan ijeszti, nemcsak a más, az idegen képeként, hanem az ismerős új aspektusokat felmutató képeként is; nemcsak a másság képe, hanem a kép mássága is. Az érettség ezzel szemben egyre távolabb másképekben is képes felismerni önmaga mását, s ennek közvetítésével önmaga új aspektusait és távolabb lehetőségeit. De követelmény, hogy a felismerés igeneljen és ne az elvtelenség. Az öskonfliktus a másképben torzképet lát, a végkonfliktus abból fakad, hogy az őskép eltakarja a torzképet. Erre természetesen nem az eredeti ő-őskép lesz képes, hanem annak kiüritett, absztrahált, korrumpált változata. A dekadencia „ópiuma” a beazonosítás illúziója, a kontinuitás szuggesztíója, az emlékezet hipnózisa, a ragaszkodás mámora.

Az élőhalál horrorja a szeretetek elidegenüléseként, a meghitt idegenné válásaként állítja középpontba a ráismerés problémáját. A rá nem ismerés tárgya a „te”, s az ő iszonyatos átváltozását támogatja a ráismerés illúziója. A *Jekyll/Hyde* metamorfózis az énre viszi át a rá nem ismerési komplexust. A viszony megroppanásának helye, a kenyértörés tárgya nem a „te”, hanem az „én”. Az előbb a mieinket szállta meg a legnagyobb idegenség (ők vámpírizálódtak, úgyhogy a messziről jött Van Helsing segítségét kellett kérni), most a legnagyobb idegenség, a felismerhetetlenség csapása, eléri az ént.

A XIX-XX. századi fantáziában is lejátszódnak ugyanazok a játszmák, amelyekkel közben az elmélet is küzd. A horror metamorfózisai egyetlen komplexumban fogják össze mindazokat a problémákat, amelyeket az elidegenedés marxi és a tudattalan freudi elmélete külön tárgyalt (és kiváló, érzékeny elmék, mint Fromm vagy Marcuse próbáltak szintetizálni). Az ember egyszerre nem ismer rá többé magára, s azt sem tudja, hogy konform vagy nonkonform része az igaz, s melyik torzabb. A *Frankenstein*-mítosz a munkás elidegenülése felől közelít a tudattalan felfedezéséhez, a *Jekyll*-mítosz a tudattalan felfedezése felől a tevékenység katasztrófikus idegensége és a cselekvő ellen fordulása újraértelmezéséhez.

A *Frankenstein*-filmek döntő élménye, hogy nem tud egyetlen emberben találkozni mindaz, ami egy teljes emberbe kell, ami szükséges a teljes élethez; a *Jekyll*-filmek konfliktusa, hogy az is szétesik, egymás ellen fordul és elvész, ami korábban már megvolt. Frankenstein a találkozni nem tudó minőségek, Jekyll az együttélési és együtt maradni képtelen minőségek konfliktusát szenved meg. A *Frankenstein*-filmekben az árnyék, a titok, a bűn, a pária, az obszcén és destruktív lelki alvilág még specializálódni tud, sikerül őt eltávolítani és izolálni, mint a tradicionális társadalmak bűnbakjaiban, bűnöseiben és lázadóiban. Még sikerül leválasztani, de már üldöz, már nem abszolút más, közelivé vált, de még külsőnek tekinthető. A menyasszonynak még csak esetleges elrablója, de nem titkos, második vőlegénye. A *Jekyll*-filmekben ezzel szemben a rém, váratlan módon, egyszerre közelebbi, mint az én, mely hozzá képest jelmez, homlokzat és takaró. A frankensteini rém függvény és mű. Esetleg feszélyező családtagnak is tekinthető, akiről nem akarunk tudni. A Jekyllt belülről fenyegető Hyde nem rettenetes és sikerületlen függvény és toldalék, hanem rettenetes alap és eredet. Az ember azért önmaga teremője, mert alapvetően sikerületlen, Isten vagy a természet kudarcát kell magában percenként korrigálnia, jóvátennie.

A kumulatív fejlődés csupa metamorfózis, mégsem fenyegeti az identitást. A horror-metamorfózisok az identitást fenyegető, meghasonlást eredményező metamorfózisok. A metamorfózis diakronikus folyamata a keverékben struktúrává kristályosul. A metamorfózis

eredménye azért keveréklény, mert az átalakulásba változatlanul, kezelhetetlenül és megvált-hatatlanul magával viszi régi lényét, énjét, lényegét. Ha az emberből föld lesz, az nem az ember metamorfózisa, csak testi anyagáé, csak akkor az ember metamorfózisa, ha a föld, amivé válik, emlékezik az emberre. Az etikai metamorfózis jó és rossz között közvetítő újjászületés. A horror metamorfózisaiban az elhagyott, felülírt, kontroll alá helyezett erők lázadnak a túllépő ellen, pl. az etika ellen a biológia. A költészet a metamorfózisban fizikait lát, azaz csodát, a közvetíthetlent közvetítő átalakulást valami teljesen mássá. A metamorfózis kettős szorongással fenyeget: a régi is fél, hogy az újban elveszti önmagát, s az új is, hogy fenyegeti identitását a régi visszatérése. A metamorfózis mint kivételes metamorfózis, mint a létezés kockázatos kísérlete, veszedelmes próbája eredménye valami olyasmi, mint a tabutárgy. A szent metamorfózis iszonyatát csak a jó-rossz metamorfózis őrzi, a rossz-jó metamorfózis elvesztette (talán azért, mert az utóbbit hiszik mindennapinak: a rossz gyerek megjavul, a műveletlen kultúrát szed fel stb.).

A klasszikus nevelődési koncepció szerint az ember tévelygések és tévedések után talál rá az „igazi” énjére; ennek azonban az a feltétele hogy már ezek a tévedések és tévelygések is a saját tévútjai és bűnei legyenek. Az identitás mint probléma nem a hozzá tartozó megszokott tévelygések vagy korrekciók és kumulációk, hanem a beteljesületlenség és meghasonlás állapotában tudatosul. Az identitásproblémát elsődlegesen a negatív metamorfózisok szimbolikája artikulálja.

Vámpír, zombi vagy kísértet azért változik át egyirányúan és véglegesen, mert itt a mítosz regrediál egy korai fejlődéssztádiumhoz, hogy tanulmányozza az őt megtestesítő szereplőben. A *Jekyll*-mítosz tárgya ellenben a labilitás, a filmhős regressziója az elavult nívóra. Vámpír, zombi, kísértet, Hyde, mind a személyiség metamorfózisait fejezik ki, a fenyegető önelvesztés nyereségeinek és veszteségeinek különböző mérlegeit tárják eléink. Ezt Hyde fejezi ki a legkonkrétabban. Frankenstein és a rém viszonya kódosít, ezzel is fontos dologra utalva, arra, hogy a mű, mint a személyiség metamorfózisának terméke, a személyiség metamorfózisának tekinthető. A személyiséget a jövő mitológiája feltehetően a metamorfózisok mind népesebb családjaként fogja felfogni. A kettősség, mely a XX. századot frusztrálta, nemsokára idillnek fog tűnni. A posztmodern ember egy trójai faló, tele sikerült és sikerületlen hasonmásaival.

Az ember boldog, ha a másikat képes egy tulajdonsággal megnevezni, egy szereppel azonosítani, s ennek alapján elítélheti, elvetheti, elintézett problémának tudhatja őt. Az egzisztencia azonban nem azonos egyetlen ilyen meghatározással, ellenkezőleg, ilyenek kimeríthetetlen forrása. Az identitás inkább várakozás és vállalkozás, mint befejezett tény. Ne abban akarj rám ismerni, amin már túljutottam! A tendenciát lásd, a lendületet, ne a megbicsaklást, az utat lásd, és ne egyetlen lépését! Lépd túl a halott tényre, a passzív adottságot, ha identitásomat akarod meglátni! A művészi késztetések egyik forrása az emberi identitás megnevezhetőségének, kimondhatóságának nehézsége. A velünk interakcióba lépő ember szavaiból, tetteiből inkább saját identitásunkra következtethetünk, mert mi váltjuk ki a velünk szemben megnyilatkozó arcát. Az ember nagy mértékben a másik kódjait karikírozza viselkedésében: mindenkire úgy reagál, ahogy az megérdemli. A partner bátorít szabad és eredeti tettekre, vagy késztet konvencionális viselkedésre. Az emberi lényeg nem befejezett empirikus adottság, más szinten határozza meg magát, mint a valószínűtlenségek állandó termelésének valószínűsége, eme valószínűségek sejtethő vagy ha nem is sejtethő és előrelátható, utólag mégis határozott értelmet megnyilvánító következetes haladási iránya. Az identitás megfoghatatlan és rajtakaphatatlan,

a szentesített elvárásokkal, szokásokkal és szerepekkel szemben új információkat ígérő készség a törvénykező egyszerűsége, az értelemadó létmegvilágításra. Minden eredeti individualitás ismeretlen létehetőségeket ígér minden eredeti individualitásnak. Az, amit a banális élet az identitással azonosít (ezt továbbra is testi vagy szellemi totemekkel azonosítva), a kezdetet jelöli be végpontként. Az emberi identitás nem kizárja, hanem feltételezi a dinamikát; az ember még az öniméltést is identitásvesztésnek érzi. Ez nem én voltam: plagizáltam, ismételttem magam! Aki idáig jut, az aztán nyugodtan másokat is plagizálhat. Az elveszett identitás plagizálhat, mert már úgy sem tud mást, az erős és aktív identitás pedig plagizálhat, mert csak átalakítani, megújítani tud, hasonlítja magához, a maga szolgálatába állítja, amit átvett. Az emberi identitás láthatólag nem a differencia ellentéte, annál erősebb, minél nagyobb differenciátömeg felhasználásán és feldolgozásán alapul. Az emberi identitás az aktív és produktív differenciák rendszere, az érzékenységi differenciálódásának iránya. Az önmagával statikusan és naívan önzonos lény – a passzív önzonosság – passzív viszonyban van mind a szociokulturális kódokkal, mind saját szükségleteivel: csak képvisel. A természetet és a társadalmat képviseli, nem önmagát. Nem tesz hozzá ahhoz, amit képvisel.

Az a kérdés, hogy az ember mennyire automatizált és idomított. A banalitásnak egy adott kódban foglaltatik az azonossága, és nem a kódok elmozdulásában az ismeretlenbe behatoló jelenlét frontján. Az alkalmazott ember a közös kultúra alkalmazása valamely egyszeri helyzetre, melyből nem újítja meg a közös kultúrát. A kultúrának van igénye az alkalmazott ember típusára, az egyszeri helyzetek sokaságának ellensúlyaként. Az alkalmazott ember védelmet nyújt az egyszerűség kihívása ellen, melytől azért védi magát a társadalom, hogy a kultúrának ne kelljen magát minden emberben újra kitalálnia. A banalitás hasznos fű, amíg nem kezdi terrorizálni az autenticitást. Az autenticitás gyakran nosztalgiával csodálta a banalitást, míg a banalitás gyakran pusztítóvá vált – túlteljesítve fűfunkcióját –, mert elfogultan gyűlölte az autenticitást.

Végül is az utánzás áll szemben a kreációval. A tragikus: a nem kész, kísérleti ember a kész ember világában, a befejezetlen a befejezett, a nyílt a zárt világában. A modern művészet egyik legnagyobb témája a kallódó, meg nem értett, korán jött típusok problematikája.

Frankensteinnél a munkamegosztás az egységképződés akadálya. Mi a szétesés oka Jekyllnél? Az ember önmagával ellentmondásba kerülése titokzatosabb konfliktusvilágot tár elénk a frankensteininél. A kizárásos, elfojtásos alapon keletkező személyiség önellentmondása, hogy nem tud túllépni azon, amit tagad, pl. a testiségen, s nem tudja a múltat sem meg nem történné tenni. A szellem neofita buzgalma ahelyett, hogy megoldaná, elmérgesíti viszonyát a testtel és a múlttal. A ráismerés szűkkeblűsége és a rá nem ismerés szorongási és pánikmagatartásai megakadályozzák a produktív élet startját, kioltják az egyéni élet hőskorszakát. A lény, amelyet a természet nem definiál és rögzít kielégítően, olyan dinamikussá válhat a faj minden egyedében, ami a természetben a mutánsok perifériális problematikájára korlátozódik. A szellemenben a mutáció a létforma, és nem a létforma határa. Aki nem szellemi mutáns, az szellemtelen, banális lény. A *Jekyll/Hyde*-történet mindezt az emberlény rizikósságaként mutatja be. Az ember hirtelen átalakul valami benne elő nem írttá, el nem várttá, az előzményeket nem folytatóvá, sőt megtagadóvá, valamivé, ami nem saját múltjának a jövője. Utólag integrálhatja a múltat, s ez a feloldás, de esetleg nem sikerül integrálni, s ez a borzalom.

Az identitásprobléma alapkérdése: az ember milyen tulajdonságokban, élményekben és aktivitásokban érzi jelen levőnek és reményekre jogosítónak magát? Hogyan tudja múltat és jelent, testet és szellemet stb. egyszerre igenelni? Hogyan érheti el, hogy egyik szükségleté-

nek jóérzése ne legyen rosszérzés a másik szükséglete számára? Elérheti-e, hogy törekvései kooperáljanak, egymásra épüljenek, léte alkotóelemei egymásra találjanak és együtt dolgozzanak? Az identitás hordozóit hosszú időn át eredet és beteljesedés között közvetítő sorskategóriáknak tekintették. Eredetkapcsolatuk révén otthonosságot, növekedési aspektusuk révén intenzitást adnának a létezésnek. Az e tekintetben bekövetkezett elbizonytalanodást fejezik ki a *Jekyll/Hyde*-filmek.

Az identitásproblémát a labilitás és a heterogenitás érzései teszik dramatikus problémává. Ha az ember nem érezné, hogy elveszítheti, elárulhatja magát, hogy kimondottan erre csábítják őt, és a feltételek ennek kedveznek, nem jutna eszébe, hogy van vagy nincs identitása. Ha ez az identitás nem volna máris megtámadott, nem érezné, hogy elveszítheti. Sokan azt panaszolják, hogy nem találják magukat. Ám ha nem éltek volna soha valamilyen elveszett identitásban, az identitás hiánya sem kínozhatná őket. Akár elvesztésként, akár nem-találásként éljük át, az identitászavar valamilyen fertőzésként jelenik meg: az ember úgy érzi, hogy – ha enged és elvegyül – percről-percre elveszti, elárulja magát, a világ meghamisítja és kiűrti őt, megtámadja lényegében, olyan cselekedetekre készíti, melyeket nem integrálhat, melyekben nincs magánál. Elvesztésében, sérültségében, vagy ellenkezőleg, a beteljesületlen identitásvágyban válik problémává és céllá az identitás, egy olyan világban, amelyben az identitás létmódját kiszorítja az idegenség létmódja. E fejlődés első szakaszában úgy érzik, az identitás a szabadság székhelye, melyet fenyeget az embert külső erők függvényévé tevő idegenség, második szakaszában úgy érzik, hogy az idegenségben megfürödve és megtisztulva az ember felszabadul és megkönnyebbül, megszabadulva az önmagával szembeni kötelességektől, melyek vonzatai másokkal szembeni kötelességek voltak, s mindezek korlátozták. Az egyik érzést fejezi ki Jekyll, a másikat Hyde, s mindezt már akkor, amikor az elmélet még korántsem artikulálja eme problémákat. Az tehát a kérdés, hogy kinek van igaza? A filmekben Hyde legyőzi Jekyllt, ám Hyde ellen fordul a környezete, s így Hyde győzelme öngyilkosság.

Az egyik identitástragédia a „bűnös múlt” tragédiája, a másik a „bűnbeesésé”: az utóbbi esetben az ember a múltban megtalálja identitását, a jelenben azonban nem. Az ember vagy a múltját szégyelli, s úgy érzi, a múltja üldözi őt, vagy pedig a jövőtől szorong, attól félve, hogy az kiforgatja őt magából. A múlttal való identitás zavara a természeti rész, az ösztön és a test integrációs zavarára utal, a jövőtől való félelem arra, hogy a társadalom konvencióiban nem ismer magára. De a természet fenyegetése segíti, hogy a konvenciók „áldásait” felismerje, a konvenciók fenyegetése pedig segít őt összebékíteni a természettel. Eme ellenmondások ily módon a kibontakozás mozgatóerőit is magukban rejtik.

Az önmagán való állandó túllendülés a természetes emberi identitás mozgásformája. Amit megtettem, az nem én vagyok, hanem a múltam. Amit megfogalmaztam, beazonosítottam, azt túlléptem. Előbb a tett marad mögöttem, s utóbb, a megértés által, a kódot is túlléptem. Ez azonban csak annyit jelent, hogy az ember maga mögött hagyja múltját és tetteit, jelen lényege túlnövi elmúlt lényegét. Mindez nem jelenti, hogy mindazzal, amit maga mögött hagy, szembe is kell kerülnie. Mindez már nem „tartalmazza” őt, de ő még mindig „tartalmazhatja” mindezt. Elkerülhetetlennek látszik, hogy az ember bizonyos tettei, vágyai és érzései szellemi immunreakciókat indítsanak be. Ez azután elkerülhetetlenné teszi a lelkiismeretvizsgálatot, mert nem mindegy, hogy egyik lelki szerve támadja meg a másikat (ebben az esetben nem eleve evidens, hogy a támadó képviseli-e a fejlődés vagy a harmónia

érdekét, illetve netán a megtámadott) vagy az egész akarja kivetni magából az őt megtámadó részt. Az énidegennek érzett mozzanatok feszélyező hatása az én beszűküléseit is jelezheti. Miután az ember riasztó és kínzó idegenségeket talál önmagában, az első kérdés nem az, hogy hogyan szabaduljon tőlük, hanem hogy mit jeleznek, mi a rendeltetésük? Még ha idegenségük felszámolhatatlannak bizonyul is, továbbra is fennáll a kérdés, hogy a kisiklások mennyire tartoznak az én fejlődéséhez? Minek ellentéte az identitás? A szétszakítottságé, hasadásé, szakadásé? Nem, mert ezek beavatási élmények, olyan válságok struktúrái, melyek megoldása új létszintre vezet. Én vagyok az, aki nem-én voltam! Az elfogadhatatlan sem kell, hogy megszüntesse az identitást, a vele való együttélés identitásmegerősítő módja a vezeklés. A jóvátehetetlen bűnök is csak akkor tépnek szét, ha bevallatlanok. A belső idegenséget, a felismerhetetlen részt, az elfogadhatatlan árnyékot az én történetem részeként kell legyőznöm. Dr. Jekyll és Mr. Hyde vagy Frankenstein és a monstrum terméketlen viszonyban vannak egymással, Faust és Mefisztó ellenben termékenyen. A régiek úgy látták, az idegen rész megismerése és a vele való vita megtisztító hatású; az újak nem találják a katarzist és nem hisznek benne.

Ki vagyok? Mindaz, amit találok magamban, vagy amit ebből felvállalok? Mindaz, ami előfordul az életemben, vagy csak amit helyeslek és kifejleszteni próbálok? Ha megtagadok valamit, akkor bizonyos-e, hogy az vagyok én, aki megtagad, vagy ellenkezőleg, önmagam tagadom meg valamilyen szerep vagy konformitás kedvéért? Az ember önmegtagadásnak érezheti az önmegvalósítást és önmegvalósításnak az önmegtagadást. Az identitás egy kibontakozó eseménysor, az élettörténet értelme, egy átfogó értelemképződés terméke és tanúsága. Az identitás mint erő a többi erő közös történeté, sorssá, erővé szervezésének ereje. Az identitásválság a nyugvó identitás és a fejlődő identitás között közvetít, vagy az identitás és a szétesés között.

Az identitás fejlettsége, merev vagy dinamikus mivolta kifejeződik a metamorfózisokat elviselő befogadó képességben, amely azonos az újrakezdési képességgel. A *Jekyll/Hyde*-filmekben nem sikerül felismerni a formát a transzban, ezért katasztrófa a transzformáció. De a halál pillanatában az idegen tekintetnek, a mozinézőnek sikerül, ami a történet hőisének nem sikerült. A klasszikus változatokban ezért az utolsó utáni pillanat megajándékozza a bűnös áldozatot a békével, a mozinézőt pedig a szépséggel.

Az átváltozást az teszi narratív szenzációvá, ha 1./ olyan átváltozás, amelynél jobb lenne a semmi (és valóban az vált meg végül tőle), 2./ vagy olyan átváltozás, amely részletet, a természet végtelen lehetőségeivel való összeolvadás által, a mindenhatóságból. A metamorfózis az önelvesztéstől való félelem és a felszabadulási vágy ambivalens tárgya. Az én mint görcsös önféltés, feszes szerepjátszás, igazodási kényszer és beoltott ambíció alanya, a megkönnyebbült és produktív, befogadóképesebb és kockázatvállalóbb igazi ént látja nem-énnek. Az egy-lenni-tudás magasiskolája a kettősség drámája, melynek kimenetele a meg hasonlítás elviselésétől, feldolgozásától függ. Enélkül legjobb esetben is csak a korlátozott harmónia és naturális idill lehetséges, amit pl. Faust csodál Margitban. A filmek a meg hasonlítás rettenetes szomorújátékaiként ábrázolják a frankensteini és jekylli sorsot, de magasabbra értékelik a disszonáns hőst, mint közhelyeket hangoztató barátját. E közhelyekre még csak azt sem lehet mondani, hogy nem igazak, ám semmire sem jók. Hiába valódi egy érték, ha védelme nem hajlandó szembenézni a vele kapcsolatos konfliktusokkal. A meg hasonlítás fejlődési vívmány, mert az éretlen a pillanatból és helyzetből él, nem figyel az ellentmon-

dásokra, és nem számol el önmagának a stagnálásra és szétesésre ítélő ellenmondásokkal. Nincs elve, princípiuma, szellemi identitása, azaz történetének nincs értelme, szubjektuma. A primitív harmónia már terhelt egy sor ellentmondással, melyeket nem vesz észre, s a meg hasonlóság és megszenvedés teszi lehetővé a fejlettebb, dinamikus egységet.

Szükség van-e egyáltalán egységképződésre, s van-e az embernek egyáltalán sorsa? Ennek megválaszolásától függ, hogy szükség van-e önkontrollra és önkritikára, önnevelésre és önlegyőzésre. Lehet-e az önmegvalósítás módja az önlegyőzés? A globális világ anonim túlerőknek kiszolgáltatott embere úgy érzi, nem köteles semmiféle hűségre. Így önmagához sem kell hűnek lennie, a mindenkori helyzettel kell összhangban lenni, arra válaszolni adekvátan, itt keresni a kontinuitást és nem az időben. A sors fogalmát leváltó vezérszó a szituáció. A felelősség és önelszámoltatás feltétele az önbeazonosítás. A lenni tudás magaskiskolája az egy lenni tudás, önmaga erőinek teljesítőképessé összefogása. Az önlét életművészete értelmében vett eggyé válás minőséget jelent. Meghatározottsága az erők együtt lenni tudása a személyiségben. A szituációhoz tökéletesen alkalmazkodó adekvát reagálókészség lemondás az időbeli életegészhez való művelő, alkotó viszonyról, az élet alkotásáról, a lét költészetéről. A pillanat lehetőségeinek kifacsarására korlátozódni kétségtelenül lemondás, visszavonulás, ezt nem is vonja senki kétségbe, inkább a kis irodalom és kis élet pátoszát igyekeznek igazolni.

Nietzsche egyrészt azt hangsúlyozza, hogy az úr messzemenően szabadon engedheti ösztöneit, kultúrája, identitása ösztöntoleráns, másrészt azt is hangsúlyozza, hogy csak a szolga van kiszolgáltatva saját szükségleteinek, az úr nagy fájdalmai és megerőltetések elviselésére, sőt keresésére képes. Az úr tehát nagy toleranciát képes tanúsítani a saját belső mássága iránt, ugyanakkor mégsem válik ennek szolgájává. Mivel az ember részezőinek, ösztönerőnek és szellemerőnek, sőt, minden részösztönnek más az ember-, világ- és érték-konceptiója, az identitás sem lehet egyszerű összefoglaló és átfogó készség, állandó harcot feltételez, és döntések eredményeként áll elő. Ez a döntő egységképződés a gonosz szimbolikája hatóterében nem sikerül. A megoldás terméke a kaland hőse, akit nyomaszt és üldöz a múlt, de ő legyőzi a múltat, oly módon, hogy a vezeklés eszközeként fedezi fel a hőstettet, ami a megtagadás és menekülés ellentéte.

Az identitáskeresést nehezíti, hogy a tömegtársadalomban nem az identitás a szép. A polgári társadalomból a polgár utáni kapitalizmusba való átmenetet jelzi, hogy előbb Jekyll, később Hyde a vonzóbb. „A bűn olyan dolog, amely ráírja magát az ember arcára.” – mondja a Dorian Gray arcképe festője, aki el is pusztul, mert egy régimódi szépségfogalmat képvisel, amelynek az új társadalomban nincs helye (Oscar Wilde: Dorian Gray arcképe. Bp. é. n. /Lampel R.Kk./, 242. p.). Az új társadalom szépségiparát Dorian testesíti meg. „Voltak pillanatok, amikor a gonosszágra egyszerűen csak úgy gondolt, mint olyan módszerre, mellyel megvalósíthatja felfogását a szépről.” (237.) Az igazi ősrás az esztétikum világában az a mód, ahogyan a tettek beírják magukat az emberi jelenségbe. Az ősrás terméke a fenomén, a fenomén szociális átírásának terméke a látszat. A maszk és a látszat olyan másodlagos tettek terméke, melyek a személyiség megjelenését megtestesült frázissá teszik. A testüket lefedő, eltakaré és átszabató nők a címlapokról ismert frigid bálványképekké akarnak válni: mellnek, száznak, szemöldöknek stb. nem elfogadott, valójában meg nem engedett, az ízlés-irányítók sugallatai által tiltott az egyéni formája. A női öndestrukciónak akar hatni a maszk-szépséggel a férfi mazochizmusra. A mohamedán nők azt amerikanizált régiókban és rétegekben azért folytatnak groteszk szabadságharcot, hogy eltakart testüket, mely rejtekében

megőrizte, sőt titokzatosabbá tette egyéni szépségét, végleg eltakarhassák a saját bőrükből szabott, divatdiktátor központokból szabályozott, előírt egyenruhában, mely végleg összenő velük, s nem lehet többé levetni a régi köntös módján pl. a szerelem vagy halál órájában sem. A tömegember ezt az iparilag termelt kölcsönarcot, a gyári ember előírt arcát azonosítja a szépséggel, melyet alibiként fog fel. Az iparosított maszkszolgáltatás eredményeként a szépség, mely személyes szépségként az identitás és teljesség legfőbb megnyilatkozása volt, a felismerhetetlenség és szörnű önelvesztés kifejezési formájává válhat.

1.19. Kétarcú szemináriumok

1.19.1. Szeminárium: Állat az emberben = élet az emberben (Párhuzamos „élet”-rajzok)

Magányos zenélés

(Rouben Mamoulian: Dr. Jekyll and Mr. Hyde. 1931)

Orgonasípokát látunk; előbb valójában semmi mást, csak fémcsőveket, s a drámai izgalmakat a felemelkedés harmóniájában oldó zene figyelmeztet rá, amit csakhamar, a kamera mozgása s a kép tágulása révén láthatunk is, hogy a csövek sípok. A zeneteremben indító képsor előre utal a laboratórium szortyogó, bugyborékoló csövei felé: az előbbi csövek harmóniákat, az utóbbiak diszharmóniákat öntenek magukból. Az előbbieket termékét uralja, az utóbbiak fölött elveszti az uralmat az ész és jóízűség. Előbb a kéz gyakorolja hatalmát a csövek felett, utóbb a csövekben fortymogó folyadék az egész ember felett.

Töprengve jár a zenélő kéz a többsoros billentyűzeten. A kéz a tudatos akarat szerve, amit a kéz tesz, a tudatos akarat műve. A kéz fölött feltétlen uralkodunk, ellentétben a szív vagy a gyomor működéseivel. A láb mozgásai fölött is uralkodunk, de ő nem olyan univerzális munkaeszköz, mint a kéz, így nem képviseli a világban a tudatos akarat világhatalmát, ez a kéz privilégiuma. A film szubjektív beállításban indul, a kéz a néző keze, a kamera az áttekintő önuralom nézőszögéből találja őt, és rajta keresztül a világot, ugyanannak a perfekcionista uralmi igénynek a tárgyaként, mely az imént a csövektől a zenéig vezetett. A kéz a tekintet (a szubjektum) és a tárgy között jelenik meg, s a felhangzó harmóniák fejezik ki, igazolják a perfekt uralom tökélyét. Egy tükörszínház-előtti szakaszban indul a cselekmény, amelyben a kéz engedelmességének, s az összhang eredményeinek tökélye jelzi a szubjektivitást, amely még csak eme tökéletes manuális hatalmi szervben tudja reprezentálni magát, a legközelebbi és legengedelmesebb tárgyi adottságok feletti mágikusnak tűnő uralom összhangzataiban ragadja meg a létezés, centruma még eltárgyasíthatatlan, csak perifériái eltárgyasítására képes, csak résztereket ismer, melyeket nem tud a maga egészével szembenézve, a világra tekintő énré tételeként, összefoglalni, totalizálni. A tekintet tárgyát ismerjük, alanyát még nem, de mivel ennek az alanynak a perspektívájába helyezkedünk, arculatának ismeretlensége önmaga arcunkat nyilvánítja titokká. Az önismeretet teszi problémává az első képsor.

Nincs még jelen, nem tudja megjeleníteni önmagát a tekintet, nem adott más, csak a tárgya, s nemcsak a szubjektivitás belvilága nem terjed ki, a tőle idegen külvilág sem. Nincs még önadottság csak adottság? Nem mondhatjuk, mert az adottság az önadottság számára való, a tárgy a tekintethez, a kéz a rátekintőhöz tartozik. Az ujjak és a billentyűk érintkezésére redu-

kálódik a létezés, melyben ily módon önmaga visszhangját élvezi az aktivitás. A tekintet az ujjhegyek taktilis és a harmóniák által kitöltött hallószerv auditív kommunikációjának tanúja. A közlő és a befogadó azonos, Dr.Jekyll (Frederic March), s egyben a munka és a kép is azonos. Az érintés, mint gyönyörteljes találkozás, megszólaltatja a lét hangjait. Az orgona olyan test, amely adekvát és teljes választ ad az értve érintő kéznek; a képbe foglalt örömmoddellnek megfelelhet az anyatest és a tőle még le nem vált gyermek viszonya vagy a saját testét felfedező gyermek autoerotikája.

Hosszú képsort látunk, a szubjektum, melyet előbb a kéz reprezentált, nekiindul a világnak, s ekkor a kameramozgás reprezentálja. Előbb a tekintet a kéz feltárója, feltáralója, utóbb, amikor a lakáj felszólítására elindulunk, maga a tekintet, a nézőszög, a változó látvány közép-pontja a főszereplő, Dr. Jekyll és a vele azonosuló néző megtestesülése. Felkelünk tehát a zongorától, és elindulunk a világ felé, s a zeneteremből az előszobába kilépve kerülünk szembe a tükörrel, a zeneszobát már elhagyva, de az utcára még ki nem lépve, az orgonától már elválva, nyilvánosságképesen felöltözve, az első, még nem független külvilági viszonyokra irányuló kommunikáción túlesve teszünk szert arcra. A szétszórt, oldott gyönyör-ént, a tükörbe nézve, felváltja az önmagát felmérő és a világba besoroló tudatos én, mely most már nem egy gyönyörteljes tudatosulás aktusában él, hanem a tudásban. Ismert utakon indul, ki a világba. Ez utóbbi én önmaga egészén és a maga ismert környezetén uralkodik úgy, mint az imént a kéz a zongorán: képes önmagát kivinni a világba, és ott a maga és a világ igényeinek megfelelően felhasználni. Dr. Jekyll kilép az utcára, beül a konflisba s az egyetemre utazik, ahol előadása van. Mindezt még mindig szubjektív beállításban éljük át, csak az előadás, az objektívált társadalmi én produktuma, a helytállás és beletagolódás pillanatában válik el a kamera a hőstől, mintha a hős e pillanatban megszülte és útjára bocsátotta volna magát, s mi nézők lennénk az utra bocsátó, elküldő része, a filmhős pedig az útra bocsátott része Dr. Jekyllnek.

Ahogy az orgona billentyűzete önálló akarat nélküli, engedelmesen megszólaló érzékenység, úgy a kéz is önálló akarat nélküli része a tekintet, a látószög, a néző behelyezkedési pontja által képviselt ének. Előbb az akaratot tükrözi az akaró, a hatalmat a szubjektum, a kezét a tekintet, utóbb a tekintet, tehát az én önmagát. Az öntükrözés közegében indul a cselekmény. A lakáj készségesen hajlong, sorolja a teendőket, a hős keze alá dolgozik, anyáskodik, egyrészt az asszony szerepét játssza a hős mellett, másrészt mindezt egy tiszta férfiközegben, nőtlen férfivilágban, ennyiben továbbra is a tiszta öntükrözés világában vagyunk, férfi reagál férfira, férfi elégíti ki a másik szükségleteit, beleérzőn és tévedhetetlenül. Engedelmes, ellenállásmentes világban vagyunk, amely a lakájtól a kocsishoz majd az egyetemi portáshoz vezet, aki virtuóz ügyességgel kapja el Jekyll odavetett kalapját, palástját és sétabotját. Diákok hajlongnak, mint imént a lakájok: mindenki Jekyll nagyságát tükrözi. E közegből hiányzik a nő, de hiánya még észrevétlen, az én öntükrözése és a férfiak öntükrözése pótolja, az önelégült nagyság, a hiánytalan dicsőség. Jekyll összekeveri magát Istennel, mert nem ismeri a nőt, önmagának elég és önmagában teljes mivoltát nem zavarja szerelmi szolgálat.

A cselekmény az autoerotika közegében indul, melyben egybeesik alany és tárgy, közlő és befogadó, szándék és eredmény, aktivitás és befogadás. Az első képsorban úgy jelenik meg a zeneszoba, az autoerotika kivételéseként, mint a későbbiekben a laboratórium. A nyitóképsor ezáltal összefoglalja, közös nevezőre hozza az örült tudós (*Dr.Jekyll és Mr.Hyde*, *Frankenstein*) és az örült művész (*Az opera fantomja*, *Orlac kezei*, *Wax Museum-változatok*)

tematikáját. A tudós és a művész magáévá teszi a világot, de közben egyedül marad, makrokozmosz és mikrokozmosz megismerő egyesülése a nárcisztikus kép keretei között történik. A tudós és a művész behatol az anyagba, legyőzi, elsajátítja, uralja, úgy viszonyul a világ és a lét egészéhez, mint egy alacsonyrendű szerelmi objektumhoz, érzéken és nem átszellemülten, nem vallásosan, nem úgy, mint imádottjához az őrző és szolgáló, rajongó szerelmes. Ezért vádolják majd őket blaszfémiával.

Hősünknek azért kell zenélnie a film elején, mert a film párhuzamba állít két aktust, a zenélés és a kísérlet aktusát. Mindkét aktushoz elég egy személy, s mindkettő szembe van állítva egy elmaradt nemi aktussal, amelyhez Muriel (Rose Hobart), a film hősnője is kellene. Tudomány és művészet, az egyén kielégülése, ezért féktelen, míg a szerelemben a partner a fék. A tudós és a művész egyedül marad a világgal mint prédával: démonikus alakok. Túl egyszerű volna, bár nem hamis, ha a zongorát a genitáliák szimbólumának, a rajta játszó kezét maszturbáló kéznek, a zenét pedig az ily módon „önnemzett” kép szimbólumának tekintenénk. Többről van szó: az autoerotika fogalma tágabb és eredetibb, mint a maszturbáció, az utóbbit talán úgy is tekinthetnénk, mint az ősbibb, primérbibb autoerotika heteroszexuális praxisba való átvezetése sikertelen, önmagába visszavetett kezdeményeinek világát, a passzív autoerotika és az aktív tárgyszerelem közötti öszvéro erotikát, mely, az eredeti autoerotikával ellentétben, pótkielégülés. A nárcisztikus erotika maszturbációs erotikává alakul, ha nem a tárgy felé vezet: a nő nélküli szülés frankensteini vagy az állati metamorfózis jekylli esetei kétségtelenül értelmezhetők így. Az autoerotika benne van a világban-lét és testben-lét minden örömében; test és lélek, ember és világ minden meghasonlásmentes viszonya növeli az autoerotikusan megszállt szférát, az öröm akciórádusát. Az ember minden csatolt, alávetett, megszállt és kiismert közegben önmaga létének kitágítását élvezi. A megszállt közeg élvezetének tartalma az én önimádata. Csak az énosztön (=hatalmi éosztön) konfliktusa, egy másik, ugyancsak énnak mutakozó tárgy általi akadályoztatása alakítja át a hatalom élvezetét valami mássá, a világ értelemadó közepeként megjelénő nárcisztikus kéjt a másvalakiben mint értelemadó középben való felolvadás tárgyszerelmi kéjévé, az akaratot szeretetté, a hódító Destrudó kéjét a szolgáló Libidó kéjévé.

A kísérlet vagy a zenélés aktusa azonban nem azért következik be, mert a hős nem kap nőt, a fordítottja épp olyan igaz, azért nem kap nőt, mert az egész világot úgy akarja magáévá tenni és birtokolni, mint egy nőt. Mamoulia filmje már mielőtt arcot kapna hőse, határozottan akcentuálja a felsőbbrendűségi érzés tematikáját. Hősünk, zenélés közben, nehezen, kelletlenül szakadva ki az élvezet közegéből, odavetett, fensőbbbseges megjegyzések formájában érintkezik a lakájjal. A kiindulópont a felsőbbrendűségi érzés közege, mely a korlátlan ambícióból és az ellenállásmentes környezetből származik. Az én mindent átfogó és átható erőként jelenik meg, ezért nehézségei vannak, ha alakot akar öltetni: ez az én nem fér bele az én ilyen vagy olyan, meghatározott képébe, szétfeszíti, túlhabzik rajta, mint az átváltozási jelenetekben a méregpohár.

Szentség és káromlás

(Victor Fleming: Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 1941.)

Az egyén az a zongora, amely minden hangot tartalmaz, hogy eljátszhassuk a lét szimfóniáját, vagy a közösség? A Mamoulia-film az izoláció és önmagába mélyedés, a Fleming-film a közösségiség eufóriájával indul. Nagy templomot látunk a város közepén. Az égbe törő torony, majd

a kupolás belső tér egyesíti az eget a földdel, s az egyént a közösséggel. A pap a gonosz birodalmát megfőkező, s az erényt győzelemre vivő Victoria királynő dicsőségét prédikálja.

Előbb a közösség szintjén következik be az a meghasonlás, melyet utóbb a lélek szintjén tanulmányozhatunk. A nagyság dicsőségében és az erény boldogságában fürdőző közösség fennkölt egységét az örült gúnyos nevetése és káromló kiáltása zavarja meg. Örületként lép fel a különbség és egyéniség. Az örült közvetíti a film hőisével való megismerkedésünket: Dr. Jekyll (Spencer Tracy) veszi gondjába a rendzavarót, s megmentve az örszobától, a kórházba küldi őt.

A doktort a tomboló örült és a búbájosan ájtatos Beatrix (Lana Turner) között helyezi el a nyitóképsor. Jekyll előbb az örült arcába pillant, aztán a lány imakönyvébe. Vége az incidensnek, a férfi és a nő hangja összefonódik, s a szenvedélyek az emelkedett beteljesedés formájában találnak enyhét a templomi énekekben.

Egyetemi előadás (Mamouliau)

Frankenstein teremteni akar, Istennel versengve, szülni akar, kiküszöbölve a nőt. Dr. Jekyll meg akarja ismerni önmagát, hogy uralkodhasson a szenvedélyeken és indulatokon. A kíváncsiság és a bátorság kutatási programját fejt ki, melynek tárgya a lélek analízise. Akárcsak Sloterdijk Varázsfájában, Mamouliau Dr. Jekylljében is felfedezi valaki, Freud előtt, a pszichoanalízist. Az ember a tudás fája, s az önmagába tekintő a tudás almáját tépi le. Ketten laknak a testben, egy ember az voltaképpen két ember: Jekyll a jó és a rossz egymáshoz láncolt-ságáról beszél. Két ellentétes lény, egymásra ítélve. Hogyan szárnyalhatna, milyen ismeretlen magasságokba emelkedhetne a jó, fejtegeti a rajongó tudós, ha megszabadulna a korlátozó, visszahúzó résztől, a sárhoz kötő, tehetetlen, ellenszegülő erőtől, a rossztól. A cél: felszabadítani az akarat korlátlan lehetőségeit, kiszabadítva a kreatív embert a sárhoz kötött, indulatoktól vezérelt ösztönlény rabságából. S a mondat második felében Jekyll az ösztönöknek is felszabadulást ígér, nemcsak az ösztönök lehúzó erejétől megszabadult akarat szárnyalhat szabadon, a gátlásoktól megszabadult ösztönök is végre kielégülhetnek, melyeket az ellenőrizetlen spontaneitás katasztrófáitól való félelem helyezett gátlás alá. Végül is Mamouliau filmjében nem a vállalkozás kisiklásáról van szó, hiszen a kétéletű ember két élete pontosan e kettős felszabadulást jelenti. A cél: megvalósítani az élet teljességét és a szellem teljességét. A tudat, az akarat, az egész világ magáévá tevője nem tűri, hogy magukévá tegyék őt az ösztönök. Az ösztönélet lelkifurdalásra ítéli a tudatot, mondja Jekyll, a tudat pedig bilincsbe akarja verni az ösztönt. Végül kettős győtrődés és feszengés az eredmény. De a teljesség nem ugyanolyan démoni-e, mint amilyen pokoli ez a kettős csonkaság? Vajon elbír-e az ember akárcsak egyféle teljességet is, nemhogy mindjárt kétfélét, duplát? Vajon ha egy ördögi dimenzióban teljesen kiéljük az ösztönt, felszabadíthatunk-e ezzel egy anyagi dimenziót, amiben a megnyugodott ösztön nem torzítja többé a szellem törekvéseit? Nemcsak Mamouliau Dr. Jekyllje, Roger Martin du Gard Maumort alezredese is így gondolkodik. Jekyll Mamouliau filmjében kettős beteljesedést ígér, ám az eredmény az, hogy a tudat által el nem nyomott ösztön elnyomja a tudatos akarat törekvéseit. A felszabadított ösztön nem tűri a szabadságot. Az ösztön a régibb és erősebb magáévá tevő hatalom: már a sárból lett és hamuvá leendő testi ember is a világ közepeként tételezi magát, s már ez is hallatlan forradalom, de még nincs benne semmi emberi. Hyde erősebb, mint Jekyll: a jó a rossz leszakadt

és eredeteivel szembefordult része. A rossz a következményt üldöző ok, a kultúrát üldöző eredet, az élet épületét üldöző alap.

Az előadótermen pásztázó kamera két táborra bontotta a közönséget: a szenzációéhes fiatalok cinkos élvezete sem értette jobban az előadót, mint az öregek ellenkező botrányozása. Az utóbbi táborban ült Lanyon, hősünk barátja. A lakáj arra figyelmeztette Jekyllt, hogy elkésik az előadásról (a zene miatt), Lanyon arra, hogy (betegjei miatt) lekésik a fogadásról. Elegáns estély kiöltözött előkelőségei várják az orvost, aki a szegény, beteg testek között időzik. A test feltárja, amit a kommunikáció eltakar, a magány megmutatja, amit a társasélet elpalástol, a betegség világosabban beszél, mint az egészség, az igaz szerencsétlenség áll szemben a hamis szerencsével. Jekyllt jobban izgatják a szegénykórház betegei, mint a hercegnő vendégei. Az előkelő hallgató test és a megnyilatkozó beteg test világa között csak a szerelem közvetít, a szerelem is a megnyilatkozó test világa, a szerelem betegség.

A kórházban „csodás” gyógyulás tanúi vagyunk, melyet az előző zenejelenetből érthetünk meg, ezért vissza kell térnünk a billentyűkön uralkodó kéz témájához. Ha a kéz a tudat szerve, akkor a szégyenletes vagy gonosz dolgot művelő kéz egy másik akarat és én jelenlétére utal. A szépet nemző, zongorázó kézzel szemben megjelenik majd a vadul ütlegelő, sebző kéz. Valami bennünk nem akarja, amit akarunk, mást akar. Resten áll szemben ambícióinkkal, s szeretné elereszteni magát, megfetrengni az anyag meleg sarában. Jekyll ezzel a restséggel harcol. Elveszi a mankót a béna kislánytól, akinek nem a lába rossz, hanem az akarata beteg, mert ráült a másik akarat, az igazi akaratot, az aktivitását legyőzte a másik, a passzivitás akarata. Az akarás akaratát a nem-akarás akarata. Jekyll elveszi a mankót: „Tudsz járni!” – mondja a kislánynak. A rémült kislány fennakad az élet peremén, az életút elején, az első lépés előtt, lebeg a tett és az összeomlás között, majd Jekyll biztatására beleveti magát a próbálkozásba, és sikerül. „Tényleg tudok járni, uram, járok, uram!”

Ám Jekyll nemcsak a hercegnét és az előkelőségeket, a menyasszonyt is várhatja, aki maga is az előkelőségek közé tartozik. Átlósan kettéosztott képet látunk, beteg öregasszonnyal foglalatostkodó orvos az egyik felén, várakozó menyasszony a másikon. Dr. Jekyll rossz társaslény és ezért rossz vőlegény. „Túlságosan elkényeztetted.” – zsémbel Muriel apja, aki féltékenyen az ifjú kőrre, így folytatja: „És mi van az apáddal? Róla megfeledkezelt?” Carew tábornok – az apa – joggal figyelmezteti Murielt, hogy vőlegénye semmibe veszi a társadalmi együttélés normáit és a gyakorlati élet követelményeit. Az apai ház épp oly kevésbé akarja kiadni Murielt, ahogyan a kőr háza sem tudja befogadni, eltelve az egész lelket igénybe vevő, botrányos kísérleteivel.

Muriel, apjával ellentétben, megérti szerelme zsenialitását, de apjával sem akar szembe-kerülni, elfogadja őt, mint hátráltató mozzanatot. Az apa féltékenysége és konformizmusa a szerelem próbára tevője is lehetne, ám sem az apa, sem Muriel nem számolnak a türelmetlenséggel, a szenvedéllyel, ami hozzá tartozik Jekyll zsenialitásához. E szenvedélynek, hogy az emberi határai között maradjon, szüksége lenne a fákra, amit Muriel szerelme jelent. Ahogyan az apa fékezi a szerelmet, úgy fékezné a szerelem a szenvedély kibontakozó destruktivitását, amelynek a szerelmet fékező apa így akaratlan támogatójává válik.

(Fleming)

Dr. Jekyll csak félig van jelen, vagy a társadalom, az elfogult és szórakozott, előítéleteik fog-ságában élő úriemberek egymásnak játszott színjátéka az, ami csak félig van jelen. Hősünk

a kórházban összetűz főnökével, majd szórakozottan ül a kocsiban, nem veszi észre, hogy hazaérkezett. Megjelenik a gondoskodó lakáj, de ő nem figyel rá, nem issza meg teáját, a hátsó épületbe siet, át a hídon, s le a lépcsőn, elnyeli őt laboratóriuma.

Üres a szék a vacsorán a virágzó, csillogó Beatrix mellett, a lány feszengve ül, de még feszültebb lesz, miután mégis megjelenik a vőlegény. Az elkésve érkező zseni elhamarkodottan nyilvánítja nézeteit, a társaság nagy megrökönyödésére. Az elkésett társasember egyben korán jött forradalmár. Az orvost, aki a megfoghatatlant, a lelket akarja megragadni, a pap figyelmezteti: ön az én területemre téved! Az első számú blaszfémia: tárgyá tenni a lelket, s úgy dolgozni rajta, mint valami daganaton vagy vakbélén. De ez sem elég: Jekyll meggyanúsítja a „szent” lelket. Nincsenek-e mindenkinek titkos vágyai, tiltott gondolatai? – kérdi, és a lélekben egymáshoz láncolt ellentett hatalmakról beszél. Az elkényelmesedett, álszent kereszténység fejére olvassa, hogy saját alapvető hittételeivel sincs összhangban a lelki kellemesség és szellemi kényelem önelégült kultusza. Tudjuk, hogy az ember esendő, a lélek gyenge. Miért tagadni a benne rejlő szégyenletest és problematikus?

Fleming Jekyllje nem az egyetemen a tanuló, hanem a díszvacsorán, a képmutatók színe előtt fejt ki nézeteit, hogy még nagyobb legyen a botrány. A doktor a vacsorán éppen olyan botrányos, mint az örült a templomban, mindketten megzavarják a közhelyeken kérődző szellemi emésztés nyugalma. Az örület botránya és az elmélet, a gondolat botránya sokkolja a társadalmat. Az ész éppolyan elviselhetetlen mint az esztelenség. A kettő közötti kompromisszumból, a banalitásból él a világ.

Táncjelenet

(Mamoulían)

Valcer szól, a táncból csábítja ki Jekyll Murielt, az esti kertbe. Túlzsúfolt, szemérmetlenül virágzó nyárejszaka, melyben még a vaskerítés cifra cirádái is a hatást fokozzák. – Te nem szeretsz engem elég komolyan. – tréfál a megvárakoztatott Muriel a férfival. – Sokkal több: én téged vidáman szeretlek. – feleli Jekyll, aki a nietzschei vidám tudományt emeli e pillanatban a szerelem művészetévé és az erotika tudományává, ami az apában visszatetszést kelt, s lányában is némi szorongást. Ezután Jekyll elkomolyodik, s arról beszél, hogy nem tud tovább várni. Különös közelépen, kettős profilban látjuk a táncos ház visszfénye által a világító virágok éjszakájából kiemelt arcokat. A kettős profil két félembert csinál a párból. Mintha egyetlen arc nyílt volna szét, s a két fél keresné egymást. Mintha egyik a másik tükre lenne. Közelkép a közelségről, két ember összetartozásáról. Tekintetük egymásba mélyed, rabságba ejtve. – Olyan komolyan szeretlek, hogy szinte félek! – A férfi arról beszél, hogy a vidám szerelem mélységei milyen súlyosak, s ő, akinek semmi sem szent, aki mindent újragondol és manipulál, a lánynak megvallja, hogy „kaput nyitottál egy másik világba”: a lányban megismerte a tisztelet és csodálat által óvott, befolyásolhatatlan és túlléphetetlen valamit: „Mióta az ismeretlen a te arcodat viseli...” Amikor Muriel arcáról szól, szétpattan a kettős profil, s beugrik Muriel nagyközelije, az arc tájképe, mely e pillanatban úgy hat, mint a szerelmi odaadás képe, s a két arc mind nagyobb közelije váltakoznak az önkínzó vallomás alatt, míg a szemek töltik ki végül a képet, a szemek kapuja. Az örvényes montázsszerkezet egymás mélységeibe ragadja a szeretőket. A Murielben összefoglalt létezés csak eme összefoglalás által válik a szétszedő és uraló hatalom tárgyából a rajongás és imádat, gyengédség és tisztelet tárgyává. A közeleik egymásba mélyedő kettőző sora ismét összefoglalódik a kettős profilban, hogy alkalmat adjon

a csókra, melyben Muriel gyengéden kezébe veszi a férfi fejét, miáltal ő kerül fölénybe, óvó és nyugtató, anyás befogadóként. A csók így, az erotikus hatást meg nem zavaró módon, mégis békítő. Nem kínzó és vadító, hanem oldó és pacifikáló erotika képe a végeredmény. A szerelmi jelenet úgy hat, mint a horror és a Busby Berkeley-féle revüfilmek, az iszonyat és a glamúr között nyíló – és le is záruló – átjáró. A csókról Ámor-szoborra, majd a kerti tó két egymásba csavarodó vízirózsjára fordul át a kamera, amikor megzavarja a szerelmi jelenetet az apa által lánya után küldött lakáj köhécselése. A társadalom megzavarja a párt, a gyógyító erotikát is úgy kezelve, mintha vadító erotika volna.

A szerelmesek visszatérnek a táncba, s a valcer új lendületet kap az iménti csóktól. Most a tánc kelt olyan örvényszerű hatást, mint előbb az elmélyülő közeli sora. Muriel felnéz partnerére, ő is megrendült, elbűvölt, mágikus tekintettel, a férfi pedig forgatja, elsodorják egymást. Jekyll arra utalt, hogy míg korábban csak a tudomány érdekelte, most újfajta, üdvöztetőbb tudás ígéretföldjére nyitott a női arc tájképe belátást. Tehát Muriel az egyik irány, a szerelem, s Hyde, a destrukció, a másik. A csók aktusa a laboratóriumi kísérlet aktusának ellenképe. Muriel csókja a jó ösztönfelszabadítás modellje, mely megfékez minden pusztítót és felszabadít minden szenvedélyt, mely belefér az életbe és szolgálja azt. Muriel csókja az élet szolgálatába állítja a szenvedélyt, mely eredeti őسادottságában, primitív magányos mivoltában az életet készítetné a maga szolgálatára. Muriel csókjának eredménye, miután a szemek nyíló ablakait a szájak nyíló kapuja követte, az elmerülés egy ossztáncban, az egyéni boldogságot befogadó kollektív ünnepben.

Ezt a modellt tiltja be a tánc után a Jekyll – Muriel által is támogatott – kérésére nemleges választ adó apa. A képlet egyértelmű: a szerelem teljes felszabadulása elejét venné a destrukció felszabadulásának, de a képlet csak azért hat, mert sikerül olyan szerelemképet kreálni, amely valóban a destrukció ellenképe. Muriel a kettős profilban Jekyll szebb és jobb tükörképe, mely által valami olyan parancsot sugall: emelkedj a magad szebb és jobb lehetőségeihez, melyeket bennem megtalálsz (vagy: emelkedjünk egymás által a valóságban is olyan lehetőségekhez melyeket a szerelmi bűvöletben egymásba belelátunk). De ehhez olyan tükörkép kell, ami nemcsak tükre, hanem ellentéte az eredetinek. Nem az én, hanem a jobb én képe, míg a szimpla öntükrözés, melynek képeivel a film indult, nem jár ilyen megtisztító hatással. A szerelem megváltó hatását a nemi dimorfizmusra ráépített radikálisan és ünnepien felfokozott esztétikai dimorfizmusra építi a film szerelemkoncepciója.

(Fleming)

Vacsora után régi dalt tesznek fel a zenegépre. „Ez volt apa és anya első valcere.” – potyogtatja a pikáns szavakat Beatrix apró szája. A gyengéd szenvedély dala szól, játékos merengéssel és mesebelivé lett pátosszal. A férfi felkéri a nőt, s elkezdik járni a táncot, a megbízható szeretettel egyesült teremtmény szenvedély örök köreit, üdvözült harmóniába simulva bele, abba, ami mindig volt és mindig lennie kell, s csupa ígéret és semmi kockázat, a múlt boldogsága által előírt jövő boldogság életlendületébe. Régi nő képe a falon, akit a komor apa, Sir Charles Emery most ragyogó arccal néz, mintha a szigorú öregúr láthatatlan mása átkarolná most is az egykori ragyogó nő láthatatlan mását, hogy együtt táncoljanak a sírig és tovább. A jelenet átvilágítja a nehézségeket támasztó Sir Charles aggályait: attól fél, hogy lányának nem lesz része ebben a belülről világító, semmiféle veszteség és tragédia által el nem vehető és meg nem rontható lelki biztonságban és boldogságban, az életet és az utódok életét

bevilágító „örök szerelemben”. Amikor az orvos felkéri a lányt, az új kor szerelmespárja már csak a régidőkből áthangzó egykori idill mimézisével próbálkozik.

Fleming filmjében nem a lakáj, hanem maga az apa zavarja meg a kertbe kitáncoló fiatalok csókját. Ezúttal nem hangzik el tilalom, csak a polgári életre való felszólítás. Az apa elősorolja kívánságait, melyek feltételével a férfi megkaphatja a nőt: hagyja abba kétes és botrányos kísérleteit, indítson helyettük jövedelmező praxist, teremtsen tisztas jótétet, melyben kellemesen élhetnek, s nemzzenek mielőbb fiúnokát. Sir Charles nem a szerelem beteljesedését halogatja, hanem a frivolnak érzett vőlegény változását, a házasság szubjektív és objektív feltételeinek előteremtését sürgeti. Az orvos számára azonban ez azt jelenti, hogy választania kell a tudomány és a boldogság, a szerelem örömei és a felfedezés örömei között. Dr. Jekyll erre nem hajlandó: mindent akar.

Az utcalány

(Mamoulían)

Jekyll és Lanyon az éjszakában sétálnak a bál után. A doktor a szerelemtől és kíváncsiságtól részegült, vakmerő élet programját prédikálja nyárspolgári barátjának. Ez a részegség a lét minden ingerét értőn felfogó határtalan gyönyör gyakorlati eszménye, melytől semmi sem idegen. A lét aktív mámora: tisztelni és teljes, szabad létre segíteni mindent, ami lenni akar. Lanyon és az apa közös frontot alkot hősünkkel szemben. „Illyet az ember nem tesz.” – hajtogatja az apa. „Nincsenek határok.” – vallja Jekyll. Lanyon több szemérmert követel az ösztönök igényei iránt megértő Jekylltől, mire ez arra céloz, hogy a tilalmak csak vonzóbbá teszik tárgyukat. Az emberben lakó két embert jónak és rossznak nevezi Jekyll, de később „űgynevezett gonoszról” beszél. Jekyll nem az ösztönök veszélyeit hangsúlyozza, hanem az elfojtását: tudja mivé lesz a szomjúság, ha megtagadják tőle a szomjat oltó vizet? – teszi fel a kérdést barátjának. Ezzel már a tulajdonképpeni bonyodalom kibontakozása előtt célzás történik rá, hogy az élet pikantériáját szörnyűséggé alakítja a türelmetlen szigorúság. Jekyll épp arról beszél, hogy a mellékutakon teremnek a csodák és nyilatkoznak meg a titkok, amikor kiáltozást hallunk a sikátorban. A doktor megmenti az ismeretlen okból ütlegetelt utcalányt, akit összevert, ájult testként látunk először az utca kövén. Hősünk felnyalábolja a testet s felviszi a külvárosi lakásba, melyben az kacér nővé elevenedik.

A kórházban megismertük a beteg, szenvedő, tehetetlen testeket, a bálon a tündöklő, dicső, boldog, átlelkedő testet: e két aspektus egyesül a prostituált testében. Ágyban a helye, tanácsolja az orvos a megvert nőnek. Frontális beállítás következik. Ivy (Miriam Hopkins) szertartásosan az ágy szélére ül és ránk mosolyog. E döntő pillanatban megint Jekyll tekintetét képviseli a kamera, Ivy bennünket csábít, nekünk vetkőzik. Előrehajol, a kamera követi mozdulatát, s ezáltal alteste tölti ki a képet. Minden egyéb eltűnik. Lassan felemelkedik a szoknya, s előtűnnek a gyönyörű lábak. Lerúgja papucsait, lehúzza harisnyakötőjét, majd harisnyáit. Meztelenül becsusszan az ágyba, s végül, elkapva a férfi nyakát, csókot ad. Előbb a lakáj zavarja meg a csókot, most a belépő Lanyon felháborodása. A lány most ül, meztelen lába leng, hintázik az ágy szélén. Gyere vissza, ismételteti Ivy, s egy más időszámítás órainaként leng lába, mely még a távozás képeire is rákopírozva kíséri tovább Jekyllt.

Ivy megjelenése az apai tilalmat követi, mintha az az erotika, melynek Muriel a tárgya, a tiltás következtében adná át a helyét annak az erotikának, melynek tárgya a külvárosi utcanő. Muriel nagy táncban röpült, melyben a testek elvesztik súlyukat, a másik nőt ellenben alélt

súlyként és megrugdalt húsként ismerjük meg. Az előbbire várni kell, az utóbbi szinte ágyába rángatja Jekyllt.

(Fleming)

Jekyll két nőt tart karjában egy estén. A régi dalra a régi kép élő mását, gyengéd imádatlalt, óvatos megbecsüléssel, mint egy műkincset, majd felnyalabolja a Soho megvert lányát, Ivyt. Jekyll élvezettel nézegeti a lányt, Lanyon idegenkedő botránkozással. Lanyon számára érinthetetlen, Jekyllt vonzza. A lány csábos testisége ugyanolyan mélységekből jön és ugyanolyan botránkozást kelt, mint az örület vagy az elmélet.

Az Ingrid Bergman által megelevenített Ivy vidám proletárnő, csupa élet, nagy temperamentum. „Vegye le a blúzat!” – utasítja Jekyll az orvos lakonikusságával. Ivyt, aki nem tudja, hogy a férfi orvos, elbűvöli ez a rámenősség. Telt mosollyal válaszol, alig kéreti magát, vetkőzni kezd. Amikor kiderül az igazság, nyafog, panaszkodik, tüneteket produkál, hogy a doktor maradjon még. Bergman csak egy harisnyát húz le, nem inszenál perverz vetkőző jelenetet, vetkőzése nem szakszerű, inkább kedvesen szeleburdi. Felemelt karral felnevet: itt ez a női megnyílás és önátadás csúcspontja. „Túl szűk a harisnyakötője.” – állapítja meg az intim régiókba betekintő orvos. Ivy boldog: „Látja, mégis talált valami bajt!” Kapaszkodó, karoló csókot ad, s megriad végül: „Ugye nem gondolja, hogy...” Könny borítja el vidám szemeit: „Szóval csak tréfából csókolt meg...” Tréfa volt, bólint Jekyll, de komoly arccal, tisztelettel távozik, jelzi, hogy sajnálja, amit nem tehet. Ivy szabados szenvedélye nem romlottság, s Jekyll megbecsüli a szabad testű és lelkű lányt. Ivy a bizonyítéka, hogy a „rossz”, nem rossz, a kiátkozott világ tele van értékekkel. Talán mert a kiátkozott világban értékek rejlenek, ez az egész meghasonlott világ azért elátkozott? Az egy lenni képtelen ember az egy lenni képtelen világ, a hamis egyesülés, a hegemonia áldozata?

Az első kísérlet

(Mamoulían)

A kórház és a bálterem, a munka és a szerelem után a prostituált szobájában jártunk. Verekedéssel és szerelemmel találkoztunk London sikátoraiban. Az éjszakai Londonba való alászállást követi az alászállás a „lélek sötét éjszakájába”, az ösztönélet mélyére. Belépünk a „vágyáramok” labirintusába, a kémcsövek világába, a doktor laboratóriumába. Ez a laboratórium maga is olyan viszonyban van a lakással, mint a tudattalan a tudattal, valahol a hátsó udvaron rejtőzködik, s kis hídon megy át a lakáj, hogy visszamánkodja az életbe a titkos dimenzió által elnyelt, eltűnő gazdáját.

Jekyll keze lázasan tevékenykedik, a mocorgó, habzó üvegeken dolgozik, majd jegyzetel. A kémcsövekben egyesített, összeöntött folyadékok izgalmából lesz az ital, az izgalom méregpohara. Miután elkészült a kotyvalékkal, a férfi felfut a lépcsőn, az ajtóhoz, melyet magára zár. A laboratórium a titkok tere, de a pokol bugyra is, ezért vezet felfelé a kiút. Jekyll habozik. Tekintetét követve a kamera a csontváz felé fordul, melyet eddig csak a cselekmény háttérében láthattunk. Most vele áll szemtől-szemben a férfi, mint a szerelmi jelenetben a nővel. Kezében az izgalom itala, a végső izgalom itala, a halálos izgalom méregpohara. Ketten vannak, nem az ördög és az ember, hanem az ember és a halál. Mintha csak halálösztön létezne, s az életösztön nem lenne több, legfeljebb a halálösztön történetének hátráltató motívuma. Jekyll pár szót, búcsúlevelet firkant Muriel számára, végül a tükör elé

áll, poharával. Ismét szubjektív beállítás: a kép alsó régióját takarja az üvegpohár, az itallal, melynek kiívását a tükörben látjuk. Jekyll tükörképe a mi arcunk képe a tükörben. Az ital felhőrpintése és az átváltozás között a szédülés képei idézik fel a női vágyalakok és az atyai tilalom vitáját. A tudományos kísérlet szellemének is megfelel, de obszcén jelleget is kap az átváltozás, egy exhibicionista voyeur figyelő önnön fuldokló izgalma a tükörben. A szédülés képeit követi az átváltozás eredményének képe: az elegáns angol úr nyomott koponyájú, majomszerű lumpenfigurává változik. Rút és gonosz, mert minden terhet levett, az ízlés és morál terheit. „Végre szabad vagyok!” Hyde az a másik én, aki a szédülésen túli – avagy örökkön szédült, örökké részeg – világban honos. Jekyll csak megszegi a tilalmakat, Hyde azonban hadat üzen nekik. Jekyll csak ki akarja bővíteni, gazdagabbá tenni a világot, Hyde azonban csak azt akarja, ami hiányzik belőle, semmi mást. Jekyll is lázadó, Hyde alakjában azonban a lázadás a morál olyan elnyomójává válik, amilyen elnyomója volt az ösztönek Lanyon és az após morálja. „Ó, ti, élet ellenségei, bár látnátok engem e pillanatban.” – kiáltja diadalmasan a szörny.

Az első átváltozás pár percig tart. A hídon át érkező lakáj nyugtalankodó szolngatása s végül dörömbölése megzavarja Hyde-ot. Végül ismét a kissé megviselt arcú Jekyll nyitja az ajtót. Zavart, magyarázkodó arc az ajtórésben.

(Fleming)

Előbb Ivyt csókolja Jekyll, utóbb kísérleti állatait simogatja. Nem megy el a koncertre, csöpögő csövei között látjuk elmerülten. Miután meghalt az őrült, akin ki akarta próbálni szerét, maga lép, kísérleti személyként, a beteg helyére. A tudós csatlakozik a kísérleti állatok népéhez. A tudós nem a nőért hoz melodramatikus szerelmi áldozatot, az érzelmi hőstett áldozata a tudománynak szól.

Függönyöket húz be, reteszeket tol, bezárkózik, s már kezében a nyugtalanul forrongó pohár. Beatrix közben felriad, s éj idején, szorongástól gyötörve, szerelméhez siet. Közben azonban a feldőlt pohárból már ömlenek a padlóra a tudomány és a morál által tiltott nedvek.

Fleming filmjében csupán belülről, a kísérő erotikus víziókba merülve látjuk az első átváltozást. Nyíló vízirózsákat cserél a vízió a két szépség, az ellentétes nőtípusok arcaira. Iszamos kéz nyúl a szépségért, hogy lerántsa a mocsárba. Jekyllt látjuk, amint harci szekéren száguld, s vadul ostromozza az elé befogott két nőt, akiknek bűne, hogy nem egyek. Jekyllben együtt van, ami a két nőben külön-külön, ezért húzzák kétfelé élete szekerét. De ha a nőben is együtt volna mindez, megvalósulhatna-e olyan szélsőségesen és eszményien, mint ellentétes alakokban szembeállítva? Ébreszthetne-e ugyanilyen szenvedélyt?

A rövid átváltozást Beatrix zavarja meg. A lány érkezését jelzi a bekopogó lakáj. Jekyll sietve rendezi vonásait a tükör előtt. Fáradt, kifacsart, tétova és letört találkozást látunk, nyugtalan éjjeli randevút. A Mamoulian-filmben a férfi, itt a nő szorongásai dominálnak: „Henry, nem szabad elhagynod engem soha. Annyira szeretlek, kérlek, ne küldj el.” Lana Turner cukros, frivol, gondtalan szépség, ezért szükségesek e bizonytalansági és szorongási rohamok, hogy ne nyílják túl nagy esztétikai-etikai olló a pár viszonyában.

Elszakadás

(Mamouliau)

A tilalmat követi a vágy kitörése, a vágykitörést pedig a tilalom radikalizációja, mely az ösztönkitörés radikalizálódása felé mutat. A tilalom első, mérsékelt formája a halasztás, második az elválás, elszakadás. Az első átváltozás után, ismét profilban, Dr. Jekyll szenvedélyesen könyörög és lázasan tervez, kifesti a boldogság képeit, melyeket félt a megismert kéjtől, mely kezdettől összefonódik a destrukcióval. „Légy még egy kis türelemmel.” – kéri szerelmét Muriel, aki apjával külföldi utazásra készül.

A szeretőket, Jekyllt és Murielt, elválasztják egymástól a közjük álló erők: 1./ az apa, 2./ Ivy, és 3./ végül Hyde. A halasztás nem szublimál, hanem deszublimál? A vágy, melynek beteljesülését elhalasztják, elsötétül és megvadul? A beteljesedés elhalasztása egészen a rajongó imádatig emeli a szerelmet, de kitermel egy másik szenvedélyt is, mely az alantas nőnek és az altestnek szóló érzés, s nem független a gyilkos indulattól. A halasztás tehát kettészakítja a szerelmet, mennybe emeli és pokolra dönti. Milyen esetben szublimál a halasztás? Amennyiben ragaszkodik tárgyhöz, úgy mind magasabbra emeli, mind jobban felékesíti őt a képzelet. A deszublimáció ezzel szemben tárgyat vált, sőt, a tárgyat más tárgytípusra, alantas szerelmi objektumra cseréli. A kettő pedig együtt élhet egymással, a mennyek és a poklok mind magasabb és mélyebb régióba taszítva egymást.

(Fleming)

Sir Charles, aki követte lányát, Jekyll karjában találja őt. Hosszabb utazás a „kicsapongás” büntetése. Beatrix temperamentusabb, mint Muriel: felajánlja, hogy szakít apjával, Henry azonban hajlandó várni a békés megoldás reményében. Mamouliau filmjében a tilalom következménye Ivy felbukkanása és az átváltozás, Flemingnél a másik nő és a másik én felbukkanását követi a tilalom. Mivel Jekyll kezdettől hirdeti, hogy minden benne van az emberben, másodlagos kérdés, hogy a tilalomszegés volt az első vagy a törvény szigora. Fleming Jekyllje épp azt magyarázta, hogy a tilalomszegés állandóan zajlik, ha nem is jut el a cselekvésig.

Második átváltozás

(Mamouliau)

Esős ablak. Éjszaka van, eltűnt a külvilág, csak az ablakon csorgó esőt látjuk. Perspektívátlan, dimenziótlan jelenlétbe beszorítva időzünk a lucskos éjszakában. „Ki kellene kapcsolódnia, egy önhöz hasonló úriembernek London számtalan lehetőséget kínál.” – aggodalmaskodik a lakáj. „Igen – feleli Jekyll – de egy magamfajta úriember ezeket a lehetőségeket nem veheti igénybe.”

Jekyll egyedül maradt. Fel-alá jár, ketrecbe zárt vadállat. Körülveszi a laboratórium, mint egy pulzáló test, keringő nedveivel, járataival. Mint akit elnyelt, emészt egy erő. Feszült jelenlét, mely önmagának teher. Vánszorgó idő. Szétesett ember. Önállósult tagok. Doboló kéz. Topogó láb. Füstölő pipa. Kis fazék melegszik, felhabzik és kiforr. E pillanatban dönt Jekyll. Bosszús fintora kézlegyintéssel vagy vállrándítással egyenértékű. Felszalad a lépcsőn, a már ismert úton, bezárni az ajtót. Az ajtózáras motívuma ritualizálva hangsúlyozza az obszcenitást mint tilalomszegést vagy törvénysértés tematikáját. Ezúttal nem komótos tudósként, hanem mohó izgalommal, türelmetlen sietséggel keveri poharát. Az átváltozást a sötét szőrzettel borított kezek és a nagy agyarakat kivillantó száj között pásztázva követi a

kamera. Az éjszakai Londont nyitja és kínálja fel az örömök pohara. Hyde kilép az éjszakába, élvezettel fürdik a sűrű esőben. Ölelni és ölni indul, ez számára egyet jelent. Elkövetkező útján mindig keresni fogja a bajt és a vitát, mindenkibe beleköt, összetűzéseket produkál, s ezt élvezettel műveli. Valami olyasmit formál meg a film Hyde gonosz élvezetében, amit az agresszivitás promiszkuitásának nevezhetnénk, s ez a totális, korlátlan promiszkuitás. A Libidó nem indíthat totális háborút az emberiség magáévá tételére, de a Destrudó igen mindenek terrorizálására és kiirtására. Csak a gonosz ismeri az élvezet korlátlanságát. A korlátlan élvezet csak a gonosz műve lehet. A szex csak félig teszi magáévá a világot.

Otthonaként, saját közegeként nyeli el a sárembert a nedves éjszaka. Most az eső nyel el, mint az imént a csövek labirintusa. Oldott, közeli, perspektívátlan világ. A *Dr. Jekyll és Mr. Hyde*-filmekben, a *Frankenstein*-filmekkel ellentétben, a monstrum a mozgékony, felszabaddulva az úriembert meghatározó gátlások hatalma alól. A szörny nem a tehetetlen anyag ösretségét, hanem a fegyelmezetlen ösztön konfüzus önkényét képviseli. A rémarccal együtt jókedélyre tesz szert, boldogan és oktalanul vigyorog, míg az úriember megkínzott és beteljesületlen, alapvetően passzivitásra ítélt, hiszen minden ötletét, vállalkozását figyelik, megítélik és helytelenítik. A ronda monstrumot nem kötelezi önképe semmire, a határokat nem ismerő világ, a kiküszöbölt határok világa egy formátlan arc kozmikus tükre.

(Fleming)

Rossz hírt hoz Beatrix levele. Esős ablak, prolongált várakozás. A rossz hírre újabb ejakulációs szimbólum válaszol, lehulló, kiömlő pohár. Míg a lakáj az üvegcserepeket szedegeti, az éjszakai London szórakozásairól beszél. Szórakoztató revüt ajánl, mely humoros és merész. A lakájörömök nem vonzanak, ám megszólítja hősünket Ivy harisnyakötője. A comb díszének csábítása adja a döntő lökést. Felhabzik a folyadék, s ismét szubjektív képsor mutatja be az átváltozást. Pezsgősüveg dugója ölti Ivy arcát, melyet kiránt a határozottan beléfűrödő dugóhúzó, s a pezsgőáradat robbanva fröccsen szét. Az átváltozásnak, akár csak az első esetben, csupán végeredményét, Hyde markáns arcát szemlélhetjük a tükörben.

Ivy-szerelem

(Mamoulían)

Az Ivyt kereső Hyde útja a music hallba vezet. Telt érzéki zenére lóbálnak a lányok súlyos combokat, kerek csípőket. A tökéletes primitívség kicsattanó boldogságának sodró erejével billeg, mint a nőtestek, a tánczene. Megint az altestek világában vagyunk, a kép kivágat a táncosnők testének felső régióit ugyanúgy elhanyagolja, mint az imént Ivyét. A táncot Ivy vidáman csábos, együgyű kis dala követi.

Hyde ajánlatot tesz a réműlettől és undortól lenyűgözött lánynak „Nem vagyok úriember, de sok pénzem van.” Ivy Hyde szeretőjévé válik, amivel különös szerelmi háromszög jön létre, az úriember, a szörny és a nő szerelmi háromszöge. A nő az úriembert, a szörny a nőt akarja. Mindkét nő, Ivy és Muriel is Jekyllt akarja, de az nem elég önmagának, az úr nem elég önmagának, nem önmaga akar lenni, Jekyll Hyde-ot akarja. Mert Jekyll vágya csodákat látó bánat, míg Hyde vágya vad düh és gyilkos harag, mely célra tör. A vágy kettős transzformációjának tanúi vagyunk a Murieltől Ivy-hoz vezető úton: alantas szerelmi objektumra helyeződik át és nemi rajongásból nemi gyűlöletté válik. A nemi vágy a maga ösformájára vetkezik, mely a nemi düh. A doktor, akit Ivy boldogan és önként szeretne, tiltja önmagának

az alantas szerelmi objektumot, s át kell változnia szörnyé, hogy megengedje magának a szerelem élvezetét. A vázolt kettős transzformációra van szükség, hogy elérjük a cselekvés világát. A cselekvés világa azonban a képek világán méri magát, ezért a megvalósulás éppolyan beteljesületlen, mint a megvalósulatlan képek. Az ígéretek világa gyönyörű és megfoghatatlan, a teljesüléseké kínos és alantas, undorító és rettenetes. Ha a férfi (a tartózkodó Jekyll) olyanná válik, akinek szabad szeretnie Ivyt (a szörnyű Hyde-dá), azzá vált, akit Ivy nem tud szeretni. Ivy azt a férfit szereti, aki elutasítja őt, Muriel azt a férfit szereti, akit elutasíthat, mindketten az urat, a kultúrembert. A szerelem így módon kivitelezhetetlen, gyakorlatba átvihetetlen, merő teoretikus érzésként jelenik meg, a lélek utópiájaként, az ember azonban test is, s Hyde a kivitelező. Jekyll az, akit vár a lány, Hyde az, aki eljön. Jekyll a férfi képe, Hyde a cselekvő férfi. Jekyll távolkép, Hyde közelkép. A képet az anyag hívja elő, a lucskos éjszaka oldata, romlással, szenvedéssel és halállal fertőzve.

Hyde féltékeny Jekyllre, az informális ember féltékeny a formális emberre, a megmutathatatlan és bevallhatatlan érzékenység a konformra. Muriel is sikoltozni fog és elájul, amikor találkozik egyszer Jekyll „belsejével”. A hús és az ösztön a belső, a rang, póz, a szerep a külső. A kereszténységhez képest fordulat áll be a modernségben, egykor a belső ember volt az isteni és a külső az állati, most fordítva van, de azon az áron, hogy mindkettőt elérni a kárhozat, a belsőt végső alapként, a külsőt bukásként. A belső ember féltékeny a külső emberre, mert tudja, hogy a partnerek azt szeretik. A hús állhatatlan valami, kitéve az idő munkájának, s Hyde az időbeli ember képe. Ha Hyde féltékeny Jekyllre, akkor az ember attól fél, hogy nem azt szeretik, aki, hanem azt, akinek mutatja magát, akinek lennie kell. S azt is jelenti, hogy fél, nem azt szeretik, aki volt és aki lesz, csak azt, aki egy szerelmet nemző pillanat csúcspontján.

A vad kék ragadozó szubjektuma irigylő az önként áradó, szelíd szerelem objektumát. A nemi düh mint önző erőszak terrorja garantálja a vágyteljesülést, az illékony lelket és a képek világában tévelygő személyiséget hússá és jelenlétté tevő eksztázist. Mivel azonban a birtoklás teljessége csak egyenlőtlen, alávetett tárgyra irányulva valósulhat meg, minden elvész, ami a hús kielégülésére, a kék kapcsára ráépülhetne. Muriel: a kék nélküli meghittség, Ivy: a meghittség nélküli kék. A hús kielégítője nem erősíti meg a személyiséget, a személyiség megerősítője cserben hagyja a húst.

Hyde terrorizálja a frivol báját veszített, meggyötört nőt. Eltűnt a kihívó kacérság villamos-sága, a távolság himpóra. Az undorító Hyde a megkapott férfi, a lepusztult Ivy a megkapott nő, szörnyű szerelmük a házasság torzképe, az intézményé, mellyel a szerelem belép az időbeliségbe. Hyde kényszeríti a nőt, hogy újra elénekelje egykori bájosan pimasz kacér dalát. Ivyt gúnyolja most a dal, mellyel egykor ő gúnyolta a férfiakat és a világot. Az élvezet mámorának dallamát az iszonyat delíriumának jajkiáltásaként éneklő el újra Miriam Hopkins.

(Fleming)

A bőségesen ömlő esőből belépő Hyde-ról fröcsög a nedvesség. A remake frivol szeretője a Palace of Frivolities csapосnője. A lány élvezettel ficáncol a férfitestek sűrűjében. A kö-zönség a színpaddal éneklő polkát, sűrű és részeg a melódiától a levegő, mint kint az eső. Spencer Tracy elmerülten gyönyörködik a vakmerő, vidám nőben, mégis tönkreteszi. Fleming filmjében Hyde és Ivy viszonyában jelenik meg a közelítéssel párosuló profil-beállítás, itt ez az erősebb pár, mert Ingrid Bergman a nagyobb, színesebb egyéniség. Lana Turner a szorongást játssza el, Bergman a rettegést, az csak elájul, ez belahal a szerelembe.

Bergman játssza el a teljes sorsot, az élet ígéreteitől részegült ficánkolástól a perverz beteljesülésig, rettegésig és apátiáig, míg a Lana Turner által eljátszott nő makulátlan szépsége végül is úgy jelenik meg, mint sorstalanság, a női sors elkezdődni és kibontakozni nem tudása. Miriam Hopkins szimplább nőt játszik el, Ingrid Bergman pompás emberpéldányt. Nagyszerű Bergman, amikor lepusztultan, megalázva jelenik meg, de a romlásra és bukásra is átragyog a szépség, s a kiolthatatlan asszonyi öserő és kacér remény.

Bűntudat

(Mamoulían)

Az első átváltozás második arcot hoz, de csak a második átváltozás valósítja meg a második életet, melyből bűntudattal tér vissza Dr. Jekyll. Házikábtól áll, töprengve. Eldobja a Hyde titkos útjai számára szolgáló hátsó kapu kulcsát. „Ezután csak az első ajtót használom.” Pénzt küld, kifizeti Ivyt, minden kapcsolatot eltépne, mely Hyde életével összeköti. Időközben „múltja” lett, s menekül e múlt elől. Jekyll kielégületlen volt, érezte a benne szunnyadó másikat, szembe akart nézni vele, s olyan intenzív, barbár élményeket várt tőle, amit a maga szabályozott világában, „úriemberként” nem élhet át. Hyde az élet minden megnyilvánulását kész átélni, az ötlet nála egy a tettel. Ez minden kultúrember vágya, tettek és szavak távol-ságának felszámolása: „Villám gyanánt kövesse friss ötleted a tett.” – biztatja magát Goethe. De épp azért vágyik erre az „úriember”, mert nem érheti el, ugyanis túl sok ötlete van, melyekhez száz ellentétes élet szükségeltetné, míg a barbárnak nincsenek ötletei, de ha hall valamiről, mielőtt átgondolná, vagy akár csak világosan elképzelné, beleveti magát és megvalósítja. Mert ha alacsony a kultúrája, csak hangosan tud gondolkodni, ha még alacsonyabb, csak tettekkel tud „gondolkodni”. A tett eme abszolút uralmának és a szellem másodlagosságának teóriája a pragmatizmus, az Újvilág ideológiája, Hyde pedig egy új világ embere az Óvilágban, a londoni ködben, ki még csak éjszaka merészkedik elő.

A Hyde-i élményekkel terhelt Jekyll megrendült és tétova: múltja van, bűnbe esett. Megtisztulhat-e, örökre bezárhatja-e a visszataszító élményekhez vezető – „hátsó” – ajtót? A férfi a nőnél, a Bath-ból hazatért Muriel karjában keresi a választ.

Ismét lassan közeledik a kamera, úgy mélyedve a szeretők látványába, mint azok egymásba. Jekyll ismét a szerelmi imát, az imádat rituáléját celebrálja Muriel előtt. A kétségbeesett Jekyll ajzott szóáradata metaforikus, a bevallhatatlanságról való vallomás. „Félreeső, iszonyatos úton jártam, segíts visszatálcálnom!” Muriel nem tudja, miről van szó, de bízik benne és elfogadja őt. Megnevezhetetlen, bevallhatatlan betegséget kell szerelmével kúrálnia. Névtelen és arctalan átkot kell elfogadnia, mert ha szembenézne vele, nem tudná elfogadni: ezt a film végén látjuk. A férfi ismét a házasságot sürgeti, ezúttal nem a vágy türelmetlenségével, ezúttal a vég rettegésével. A haláltól időt kér az ember, a nőtől az idő ellentétét, azt, hogy ne kelljen várni. Muriel gyengéden tenyerébe veszi a férfi arcát, nyugtatja mint egy gyermeket, s csókjába fojtja annak rettegését. „Szeretlek és segíteni akarok rajtad.” Megjelenik az ellenséges apa, aki nem bocsátja meg, hogy a vőlegény válasz nélkül hagyta menyasszonya leveleit, Jekyll azonban megmagyarázza: „Uram, nem voltam önmagam, beteg voltam.” A „betegség” szó megnyugtatja a jövőendő apóst. A lány közbenjárására a tábornok végül enged: egy hónap múlva megtarthatják az esküvőt. A Muriel által képviselt ígéretet, a múlttalanságot vagy megtisztulást ünnepli a boldog Jekyll. Boldognak lenni annyi, mint egynek lenni, Hyde nélkül élni.

(Fleming)

Beatrix a szép képpé, Ivy a szenvedő testté lett nő. Stílszerű, hogy a hazatért úrilánnyal képtárban találkozunk Jekyll, a múlt műkincsei között. Vissza lehet-e térni a napvilágra, s élni mintha mi sem történt volna? Újra lehet-e kezdeni a történetek után? Az apa igent mond, vége a haladéknak, Jekyll a régi valcert, a mindenkinek kijáró örök boldogság ismétlésének képzetét idézi fel, vidáman füttyörészve.

Kísért a múlt

(Mamoulían)

A rajongó Jekyll eufóriában rohan haza, de Ivy várja az előszobában. A lány köszönetet mond a pénzküldeményért, s kéri jötevője védelmét. Feltárja sebeit a megkínzott – e kor filmjében még csak átvitt értelemben „nyúzott” – nő. A test zárt aspektusa tiszteletre, csodálatra, eltávolodásra, az imádó tekintet táncjátékba taszított reménytelen vágyra szólít fel, nyitott aspektusa alávetésre, behatolásra. A kínzó és önkínzó test ellentett impulzusai összekeverednek a szerelemben, s a szellem szempontjából Libidó és Destrudó egyazon ellenséget jelentik, mint a húsban lakó örökség elválaszthatatlan két oldala. A megkínzott hús sebeit kvázi-nemiszervek, nyílások, kapuk. Itt nem a monstrum az abszolút anyag, mint a *Frankenstein*-filmekben, Hyde – mint monstrum – partnereit, a nőket teszi a szadista kéjben abszolút anyaggá, tehetetlen hússá. Az eredmény azonos, az anyag szerencsétlen tehetetlensége, önmaga levében fővő prolongált kárhozott, csak hogy a *Jekyll*-filmekben ez az anyagosság a vágy célja, és nem elhagyni nem tudott kiindulópont, mint a Frankenstein-monstrum kolosszális infantilizmusa esetében. Ivy azt hiszi, csókjának szól az ötven font, nem tudja, hogy sebeinek. Nem tudja, hogy Jekyll és Hyde azonos, a viszony két szakasza, a közeledés két fázisa. Az „angyal” kéri, hogy védje meg az „ördögtől”. „Tetszettem magának akkoriban, nem igaz?” A férfi elé borul, kezét csókolva. Úgy kapaszkodik belé, mint ahogy Jekyll meg Murielben látja az üdvöt és megmentést. „Mindent megteszek, a rabszolgája leszek, segítsen!”

Jekyll ígéretet tesz, szavát adja, hogy megvédi Ivyt Hyde-től. Az ígéret logikája az, hogy Hyde Jekyll hívására jelentkezik, a varázssital-procedúra közvetítésével. Jekyll azért tehet ígéretet, mert eldobta a kulcsot és elhatározta, hogy nem hívja elő többé Hyde-ot. A nárcisztikus szerelmi háromszögben Jekyll és Hyde rivalizálnak a nőért, a tárgyszerelmi háromszögben két nő között ingadozik a férfi, s amikor Jekyll Murielt választja, eljön érte Hyde rettenetes műve, a tönkretett Ivy. Ivy szerelmi vallomása sérti a megcsalt Hyde-ot, s az imádott Jekyll nagylelkű ígérete Hyde halálos ítéletét jelenti.

(Fleming)

A valcert füttyörésző doktort otthon a külvárosi polka, a frivol éjszakák leánya várja. A régi élet előbb nőként keres fel, s a hozzá tartozó nőalak idézi fel a másik arc fenyegetését. Ivy, a kéj és gyötirelem asszonya, aki Fleming filmjében barátnője elől eltakarta sebeit, Jekyll előtt feltárja őket, csak neki mutat meg mindent. „Látott már ilyet?”

Jekyll szavát adja, hogy nem lesz baj. Bergman megint nagyon komplex, mert a remény, amit eljátszik, nem a jó kimenetel hite, csak a reménytelenség önkábítása. A nő sorsérzéke bölcsőbb a férfi voluntarizmusánál.

Harmadik átváltozás

(Mamoulían)

Az anyag tehetetlensége a *Frankenstein*-filmekben a munkára és együttélésre alkalmatlan testben vált láthatóvá, de ugyanez a test az, ami alkalmas az erotikára. A *Jekyll*-filmekben az anyag tehetetlensége a megerőszkolt testben jelenik meg, a monstrum műveként. A *Frankenstein*-filmek témája a monstrum kielégületlen tehetetlensége, dühöngő impotenciája, a *Jekyll*-filmeké a kielégülés kegyetlensége, a másik ember tehetetlen testként való birtokbavétele. A kielégülés a vágy kínjának eltolása, az önkínzás és a kínzás határvidékén. A vágy a maga kínját és nyomorát a másik kínjává és nyomorává teszi. A kielégülés bosszú a vágyért. A *Jekyll*-filmekben megöljük, akit szeretünk. Az eredmény az imádott szépség és a sebhelyes nő oppozíciója. Ám amikor Jekyll elindul a szépséghez, Hyde érkezik meg a sebhelyes nőhöz. Hyde, az állati ember, a pragmatikus, lerázza a kétélyt és kétséget, s megőrzi a pontos és hatékony cselekvőképességet. Végigcsinálja, amit elkezd, de végigszeretni annyi, mint felhasználni és kimeríteni a „tárgyat”, azaz ölni. A fojtó szeretet, az önző, parazita vágy – s minden vágy az, mely az én kéjére vágyik és nem a másikéra – képét látjuk.

Az eljegyzési ünnepségre induló Jekyll fekete macskát lát a parkban, amint lecsap egy énekes madárra. A ragadozó aktus látványa váltja ki az Ivy látogatása által előkészített átváltozást. A harmadik átváltozás önkénytelen, Hyde műve és nem Jekyllé. Jekyll megtántorodik, tagjai görcsben. A test felszínére lép az anyag akarata, mely keresztezi a lélek akarátát. A rút: az anyag uralma a formán, a formát szétfeszítő anyag diadala. Az életformákat szétfeszítő ösztön diadala. Az átváltozott férfi az úrinő helyett a kurvához megy, és nem azért, hogy eljegyezze, hanem hogy megölje (nem azért, hogy szövetkezzen vele a szabad személyek társulásában, hanem hogy teljesen magáévá tegye, felhasználja és feleméssze).

Jekyll nem kapott kéjt, Hyde nem kapott szeretetet, és Hyde, a cselekvés embere, mindketjükért bosszút áll. Az eljegyzésen pedig nincs ott a vőlegény. A formákra oly sokat s a tartalomra oly keveset adó tábornok bűnhődése a botrány. A bosszú egyben beteljesedés. Jekyll nem kapta meg Muriel testét, Hyde nem fért hozzá Ivy lelkéhez, a nő engedett, de a rettegés görcsében. Miriam Hopkins jól eljátssza az odaadást, mely merő ellenállás. A rém megöli a nőt, hogy az végre teljesen átadja magát. Lélektelenné teszi a testet, mert a lélek menekülés, soha nincs ott, ahol a másik lélek. Ivy mindig szökésben volt, soha sem egészen ott, ahol ő: Hyde magányos volt. Hyde, a dühödt ressentiment antihőse, gyűlöli Jekyllt, mert az úrban van valahol egy barbár, akit ezért, mert belsőként is ismeri, külsőként is megért, a barbárban azonban nincs egy alvó úr. A rém gyűlölködve vádolja a nőt: „Térdre borultál előtte, akit minden-nél jobban gyűlölök.” Hyde rendelkezik Jekyll információival, de tesz is, nemcsak tud. Élni annyi, mint visszaélni, Jekyll gyámoltalanságának Hyde gátlátalansága ad értelmet.

A Jekyllről álmodozó Ivyt Hyde veszi karjába. A destruktív csúcsponton Hyde a maga részévé nyilvánítja Jekyllt, akinek eredetileg ő volt szunnyadó része. „Én vagyok az angyal, akit imádsz!” Az ördög az emberben kontrollálható, s az angyal is az ördögben, de ha az angyalt vagy az embert kontrollálja az ördög, akkor az ember vagy az angyal a rész pozíciójából a préda pozíciójába kerül. Hyde megöli Ivyt, mert Jekyll haldoklik Hydeban, míg Hyde élhetett Jekyllben. A leleplezés Ivy halálát jelenti. A méregpohár, az izgalom itala légszomjat okozott, mindig hőszünk fuldokolt az átváltozás pillanataiban, most egy nő fuldokol. Kéj és halál közös eleme a fulladás, az életszomj, egy mohó izgalom, mely nem találja vagy elveszti tárgyát. Az egyesülés vágya az agresszivitás aktivizálása segítségével változtatja hajtóerővé

a reménytelenséget, mely mértéke az általa ébresztett agresszivitásnak, vagyis hajtóerőnek. Jekyll a vágyó, Hyde a koitaló férfi, Muriel a vágyott, Ivy a megerőszakolt nő. Ha a kielégülés az izgalom nyugalomra váltása, akkor végül a női nem oldalán látjuk a messzebb menő, nagyobb, tovább már nem fokozható – halálos – nyugalom mennyiséget elérni, az erőszakos szerető karjában. A nő számára a nemi aktus az erőszak aktusa, mert behatolnak. Átengedi magát, kívülséggé lesz a bensőség, de eme egyesülés egylényegűvé és kiterjedésűvé tesz a kozmossszal. Panteizmus és nirvána, mind ezt fejezik ki, a lélek honvágyát az anyagba, Jekyll is eléri majd, de csak a kivégzés pillanatában, a szexualitáson kívül, ezt a nyugalmat. A férfi halálöszönét hóhérra „elégíti ki”, a nőét a férfi szerelme.

A gyilkosság fordulópont, a fausti ember, a nyugtalan kereső átlép az üldözött létformájába. Az, ami hátra van, metaforikus értelemben a posztkoitalis, szó szerint véve a poszt-mortális depresszió története.

(Fleming)

Jekyll laboratóriuma előbb olyan, mint egy bezárkózó onanista búvóhelye, később mint valami homoszexuális szerelmi fészek, melyben ismeretlen idegen közlekedik, a háziaknak láthatatlan módon, a hátsó kapun. Mindenképpen egy másik élet zajlik itt, melyben Beatrix számára nincs hely. A gyanakvó lakáj nyugtalan söprögetve figyeli az udvaron a kiszűrődő furcsa zajokat.

Az új életet kezdő Jekyll Fleming filmjében is bezárja a hátsó kaput, sőt, megolvasztja a kulcsot, mely közelképben veszti el formáját. A kulcs is arra a létformára tesz szert, amit eddig a kiömlő ital képviselt. Vajon ez nem arra utal-e, hogy a tiltott világhoz vezető kapu kinyitásának eszköze helyett a kapu lezárásának eszközt semmisíti meg hősünk? Vagyis: már nem tudja, mit tesz és nem ura a történéseknek. Ezután indul el a régi-új élet felé, újra-kezdeni a tévelygés után.

Energikus léptekkel halad a parkon át, az eljegyzés bejelentésére siet. Vígán füttyörészve lépdél a ködben. Egyszerre megtorpan, rájön, hogy Ivy polkáját füttyölte. Dermedten áll. Beatrix valcerét füttyülve lép tovább, a dallam azonban újra polkává alakul. Nem engedelmeskedik a test, a száj, a nyelv, a dallam, Jekyll a fejét fogja, padra omlik. Eddig megtartóztatta magát Fleming filmje, most nézzük csak végig, amikor önkénytelenné vált, az átváltozást, közelképben, összes fázisaiban. Hyde lobogva rohan a ködben, megfojtani Ivy Petersent, aki megcsalta őt Jekylllel. A testtel kacérkodó kultúra, a kétarcú ember, megöli a kultúrával kacérkodó testet, a szerelmi karrierre vágyó Hamupipókéét.

Visszaváltozás

(Mamoulían)

A gyilkos Hyde Lanyonhoz menekül, ki a szerek birtokában van, ezért előtte zajlik a visszaváltozás. A nők vagy az egyik vagy a másik arccal találkoztak, a nagy exhibicionista aktussal, a metamorfózis bemutatásával hősünk megtér a kiindulóponttra, a férfivilágba. Csak egy másik férfi tekintete viselheti el az igazságot? Hyde még őt is ismételtlen óvja. A nemek hazugságra vannak ítélve, aki szeret, félelmet szeret. Az áttünésekkel követett visszaváltozás után Jekyll némán szétárja karját. Gyertya ég. Nincs mit mondani, a nyelv kudarcot vall, a kultúra a némasággal vallja be tanácstalanságát, tehetetlenségét. Leégett a gyertya, Jekyll megszólal. „Gyilkos vagyok, segítsen.” Lanyon megtagad minden segítséget és szolidaritást. „Nincs segítség magának ebben a világban, és nincs irgalom a másokban. Maga egy rebellis.”

A volt barát azzal indokolja a segítség megtagadását, hogy Jekyll már nem önmaga, csak a monstrum rabja. „Ő már legyőzte magát.” Mindaz, ami jóvátehető, tulajdonítható olyan erőinknek, amelyeket megtagadunk, a jóvátehetetlen tettet elkövető erőnkön azonban nincs jogunk többé megtagadni. Ha Hyde ölt, akkor Jekyll gyilkossá vált. Nem mondhatja, hogy a fojtogató gyilkos egy olyan lehetőség, amelyben nem ismer magára, ezért megtagadja és túllépi, semmi köze hozzá. Csak a cselekvés pillanataig van választás, aztán az embert üldözik tettei. Mondhatja továbbra is: ez nem én vagyok, de hozzá kell tennie, most már ennek az életnek a rabja vagyok, amely nem az én életem. A kalandfilm hallgatag emberei, magányos hősei belenyugszanak ebbe az elátkozottságba és tovább élnek vele, s az állandó halálvesztélyben leélt, önszeretet nélküli élet a vezeklésük, mely gyakran nagysághoz vezet. Végül elfogadhatóvá válnak és elnyerik egy nő szerelmét, de csak azért, mert soha nem békélnek meg önmagukkal, s a földi kárhozat által felszabadított cselekvőerőt fordítják mások üdvére.

(Fleming)

Az önkénytelen átváltozás után a visszaváltozáshoz kell az ital, melyért Hyde Lanyon lakására megy. A baráttal együtt nézzük végig az arc visszarendeződését: előbb az emberben kellett látnunk a rémet, most a rémben az embert. Olyan rettenetes titokról van szó, mely kilendít az élet kerékvágásából, s tettessé tesz vagy áldozattá. A titok megölte Ivyt, s a titok birtokában fogja megölni Lanyon Jekyllt.

Az elveszett boldogság képe

(Mamoulían)

Muriel a szalonban zongorázik. Jekyllre vár, akit az apa nem hajlandó fogadni, de Muriel első ízben érélyes. „Különb, mint mi együtt... soha sem értettük meg őt... Én sem harcoltam érte eléggé, de szeretem és segíteni fogok rajta!” A lassan, töprengve lépdelő, leverte Jekyll végül belép. „Ó, istenem, én nem ezt akartam, fényt láttam, de nem tudtam, hová vezet, tiltott területre léptem, messzebb mentem, mint ameddig embernek szabad.”

Amikor Jekyll magába vagy a természet mélyére néz, meghasonlott állapotban, küzdelemben pillantja meg azokat az erőket, melyek Murielben szép harmóniában összefoglalva, lelkesítő és kibékítő formában jelennek meg. Első szerelmi vallomása a vidám szerelem hitvallásaként indul, mert érzi, hogy megkaphatja a nőt, de tragikussá mélyül, mert hiába kaphatja meg, soha sem érheti el, nem lehet az övé. Ehhez le kellene rántania az égből, ahová emelte, a földre, amelynek zürzavarában maga is szenved. Eddig könyörgött a nőnek, hogy legyen az övé, most, utolsó vallomásában, azért könyörög, hogy bocsássa szabadon. Muriel kapaszkodik belé, mindent elfogad és megbocsát, de nem tudja, hogy mit.

Jekyll a másik nőtől érkezik, akivel való kapcsolatában minden megtörtént, s most mindegy, hogy ezt nemi aktusnak nevezzük vagy gyilkosságnak. Az alantas szerelmi objektummal való nemi aktus gyilkossággal egyértelmű, egyenértékű. A másik nővel való nemi aktus éppolyan megfordíthatatlan és jóvátehetetlen, mint a gyilkosság. Bizonyos értelemben fordított módon az, mert a gyilkosság elveszi az életet, a nemi aktus pedig újat nemz. Nem lehet elmondani, hogy elnyelte őt a Soho, és hogy ez konkrétan mit jelent. Jekyll a vádló és Muriel a védő. „Csak mondd, hogy szeretsz és én a tiéd leszek. Csak ne hallgass el semmit, és én segítek!” – szól a lány. A jóvátehetetlenül borzalmas azonban bevallhatatlanul csúnya. Mit lehet mondani? „Visszaadom a szavad!” A kárhozott leborul, s a nő ölében zokog. „Ha csak

érintheznélék...Még csak azt se tehetem.” Ehhez ölni sem kell, ha egy piszkos nőtől jön, ugyanezt mondhatná: nem vigyázott a jövőre, elrabolta a jövőt a múlt, a teleológiát az okság, a szellemet a test, a formát az anyag. „Rajtam már nem lehet segíteni. A pokolban vagyok.” Muriel csitítja, mellén ringatja az összeomlott férfit, s jövőt ígér neki, miközben a múltból áthallik a boldog idők valcere. A történetek után azonban Jekyllnek egyetlen szerelmi gesztusa maradt: a szakítás mint szerelmi bizonyíték. „Ez a bűnhődésem.” A bűn csak egy szó, olyan dolgokra, amelyek gyilkos és öngyilkos természetűek, aláássák a viszonyokat, derékba törik az életet, lakhatatlanná teszik a világot. Jekyll egy jót tehet még, kimenteni Murielt e lakhatatlanná lett világból. Lefejti magáról a lányt, s most az is összeomlik, a zongorára borul. A zongora gyertyái felől fényképezett nő mintegy felravatalozva jelenik meg, aléltnan.

(Fleming)

A visszaváltozott Jekyll menyasszonyához siet. A kerti ablak üvegén át figyeli, némán szólítja a benti fényben zongorázó leányt, aki megérzi jelenlétét s kisiet. Jekyll lesunt fejjel vall, mintha tekintete is bepiszkolná a lányt. A tekintetre is kiterjedő érintési tilalom fejezi ki a közöttük nyíló távolságot: már gyönyörködni sem szabad. „Nézz rám!” – kéri a lány. Szétfolyva, valamiféle foszladozó állapotban ússza körül őket a valcer, a dallam maradványai. „Nincs kiút, el kell mondanom, hiszen bátor vagy és erős, ugye, elmondhatom, nem vehetlek el, és nem is láthatlak többé...” Jekyll távozik, s Hyde tér vissza a lépcsőre borult lányhoz. Beatrix előbb belékapaszkodik, majd, meglátva arcát, felsikolt az ölelésben.

Utolsó átváltozás

(Mamouliau)

Jekyll, mint Ivy kapcsán láttuk, nem tudja betartani a szavát, Hyde megszegi Jekyll ígéreteit. A férfi elbúcsúzik a nőtől mint Jekyll, és visszamegy érte mint Hyde: ez az emberi, erkölcsi, érzelmi, szellemi bukás lényege, egy olyan világ, amelyben a szó, a szellem, az akarat többé nem hatalom. Jekyll az ablakon át nézi az elveszett boldogságot, a szétrombolt, tönkretett szerelmet, a zongorára borult lányt. Bekövetkezik az átváltozás, előttünk áll a könnyed, élvező, mindent akaró, s problémát, gondot nem csináló Hyde, Muriel esztét vesztve üvölt a rém karjában. A palotában nem történhet meg, amit Hyde a Sohóban megtehetett, s itt még a szándék sem marad büntetlen. Összefut a ház népe, majd megérkezik a rendőrség. A menekülő Hyde árnya hatalmasra nő.

Kezdetben az átváltozáshoz kellett a szer, most a visszaváltozáshoz. Hosszú menekülés következik, melynek végén az üldözött célba ér. Hyde hatol be a laboratóriumba, de az üldözők már Jekyllt találják a műszerek között.

(Fleming)

Jekyll áll a laborban, kezében poharával, s Hyde vicsorog rá a tükrökből, melyet végül összetör. Faust része lett Mefisztó, aki szemünk előtt emészti meg és emészti fel Faustot, aki itt is cinkosa: együtt öltek meg itt is, mint Goethénél, egy egyszerű, szerelmes leányt.

(Mamouliau)

Jekyll most már kultúremberi mivoltában is Hyde eszköze: félrevezeti a rendőrséget. A megérkező Lanyon azonban vádolja őt, mire a düh ismét előhívja a rémet, kit a rendőrök lelőnek.

(Fleming)

Jekyll vagyok, ismételteti elszántan hősünk, de szavait megcáfolja teste. Jekyll vagyok, mondja, s átalakul Hyde-dá. Fleming filmjében maga Lanyon lövi le őt, aki ebben a filmben melegebb szívű, megértőbb barát volt, mint az előzőben.

(Mamoulían)

Az utolsó visszaváltozás helyreállítja az emberarcot. A végeredmény számít, és nem a bukások mélyei, melyeket a magasra törő sors áthidal? Az elvesztett emberi lényeg is az elvesztett ember lényege marad? Vagy a legjobb részére akarunk emlékezni, mi, akik szeretjük őt? Siratja őt a hű lakáj. A kamera hátrál a halotról, csövek bugyognak, tűz lobog. A lángokon át nézünk vissza a halott felé, aki helyét az élő tűz tölti ki a képben.

(Fleming)

Az utolsó metamorfózis magáért beszél, nem kíséri kommentár, csak a „Vége” felirat következik utána.

1.19.2. A represszív deszublumációtól az infantilis kultúráig (Renoir: Le Testament du docteur Cordelier, 1959)

Renoir filmje, bár a múltból a jelenbe és Londonból Párizsba helyezi át a cselekményt, a leg-hűségesebb Stevenson elbeszéléséhez. Stevenson a viktoriánus képmutatás szellemét leplezte le a kétarcú ember képével, s Hyde garázdálkodásával egyúttal arra utalt, hogy ha e kultúrát könnyelműen leromboljuk, nem jön jobb életforma utána. Az író elbeszélésében nem angyal és ördög áll szemben egymással, hanem meghasonlott ember a homogénnal, de Dr. Jekyll a meghasonlott és Hyde a homogén, az előbbi, akibe fékek vannak beépítve és az utóbbi, aki féktelen. Hyde élhet Jekyll nélkül, míg fordítva nem igaz; Hyde az erősebb. Az élvágyó tudós Hyde képében kiéli mindazokat az ösztöneit, amelyek érvényesülése elé a kultúra akadályokat görgöt, de a kiélés által megerősített ösztönök végül elsöprik Jekyllt és a kultúrát. Stevenson elbeszélése, mondhatnánk, egy kulturális forradalom története, melyet a represszív deszublumáció folyamataként ábrázol. Felveti mindazokat a kérdéseket, melyekkel, évtizedekkel később, egy új kultúrában, a „Szexpol”-mozgalom pszichoanalitikusai szembesültek, és nemcsak a kultúra kritikáját, a lázadás metakritikáját is vizionálja. Láthatjuk Renoir filmjében, mely ezen a nyomon halad, hogy az átalakult hős idegenként, a cselédek szeme elől rejtőzve oson ki, tolvajként él saját házában. Opale (Jean-Louis Barrault) élvezeg bakkecske járása néha kissé Chaplint is idézi. Lázadó, csínytevő, tréfacsináló is lehetne. Cordelier (=Jekyll) felszabadítja az ösztönt, de ez az ösztön, amelyet Opale (=Hyde) megtestesít, szenvedett és eltorzult az elnyomatástól. Már Stevenson hőse is tudja, hogy a felettes én, az ambíció túlzott követelései vadítják el a sáremlert, az árnyékot: „nehezen tudtam összeegyeztetni erős vágyaimmal, hogy magasan hordhassam a fejemet... Ennek eredményeképpen eltitkoltam örömeimet... Sok ember még ki is kürtölt volna olyan rendellenességeket, amilyenek az én lelkemet nyomták; de én fennkölt elveim magaslátáról szinte beteges szegényérzettel néztem és rejtegettem ezeket. Így hát aspirációim erőszakos természete tett azzá, ami voltam, mintsem hibáimnak különös aljassága...”

(Robert Louis Stevenson: Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete, 264. p. In. J. Sh. Le Fanu – G. Eliot – R. L. Stevenson – O. Wilde: Különös históriák. Bp. é. 60-61.) S az eredmény: félrelökve az önmegtartóztatást a szégyenbe vettem magam...” (uo.). Tiltott, tagadott, csonka ösztönöket szabadítanak fel, s nem tudjuk, azért korlátozták őket, mert már katasztrofálisan elégtelenek voltak, vagy azért lettek ilyenek, mert korlátozta őket a kultúra. Olyan motívum ez, amelyet a pszichoanalitikusok is láttak, de a felszabadítás-kritikának van a filmben még egy, az előbbinél kidolgozottabb motívumköre is. A *Frankenstein*-filmekben a monstrum a merev, a *Jekyll*-filmekben a tudós, s a szklerotikus kultúra merevségének bírálatát Renoir filmje viszi a legmesszebbre. Az anyagtól elszakadt szellem merevebb, mint a szellemtelen anyag: az örökkévalóság temetője nem dicsőbb, mint a szemetelő múlás. Cordelier szobor-merev kényszeredettsége, előkelő manírossága maga a fagyos szolidaritás-nélküliség, nem kevésbé ellenszenves, mint Opale alattomos és élveteg, összerendezetlen mozdulatai. Opale nemcsak a garázda, egyedül a világ ellen, mozdulatai, szervei még egymással sem képesek kooperatív viszonyra. Minden megnyilatkozása túlzott, mozdulatai túllendülnek céljukon, ezáltal bizonyos értelemben minden mozdulata, megnyilvánulása önkielégítés, mert minden szerve élvezeti szerv. Cordelier fáradt, szikár, komor öregúr, a kultúra vén valamiként jelenik meg, míg Opale a forrongó éveit élő férfi, az átalakulás tehát fiatalodás. Amit a Jean-Louis Barrault által eljátszott két figura viszonya fiatalodásnak mutat be, azt az áldozatok képe extrém infantilizációnak. A kultúra érettség, az ösztön ellenben infantil. Ez az egyik oka, hogy Renoir filmjéből eltűnik a szerelmi szál, az Ivyt megerősszakoló kéjenc helyébe kicsi lányokat fojtogató kéjgyilkos lép. Aki kisgyermek maradt, nem tudott felnőni, a kisgyermek konkurens, velük folytat létharcot, az ő helyüket akarja elfoglalni, nem gondoskodó, hanem gondoskodást követelő, s eliriglyi az igazi gyermektől azt a gondoskodást, amelyet maga már nem kaphat meg. Az ösztön infantil, természete a mérlegelésre képtelen követelés, ezért csak a kultúra felszámolásával együtt elképzelhető a felszabadulása. Az ösztön emancipálása ellentét a másik, a partner, a másvalaki, a társ emancipálásával, hiszen az ösztön részösztön, mely örömforrások kisajátító megszállására és felhasználására irányul. Az ösztön teljes felszabadítása tehát egy olyan társadalomnak lehet csak érdeke, amely egyfajta farmként rendezkedik be, s az embernyáj személyes és szellemi éretlenségére alapozza ezek kormányozhatóságát. Opale örökös, Cordelier vagyonának és társadalmi helyzetének örököse. Az örökös-szerep lényege: erre haladunk, a polgári társadalomból elszökik a polgári kultúra, a civilizációból a kultúra. A természet feletti kontrollt létrehozó civilizáció kulturális önkontrollt is létrehozott. Ha az utóbbi fegyelmét levetik a felszabadulás és önérvényesítés nevében, az ősember fog ülni olyan kapcsolótáblák fölött, melyekkel atombombákat lehet újukra indítani. Idegen országokat szőnyegbombázni csak a keblet dagasztó önélvezet, a hatékonyság büszke érzésének dolga lesz. Az agresszor azt hiszi, hogy a szabadságot és az örömet terjeszti. Ennek a típusnak születését ábrázolja Renoir.

Stevenson elbeszélése és Renoir filmje az anyag Hollywood-változatainál nagyobb szerepet ad a nyomokban többi filmben is megjelenő témának, az elnyelő férfitvilágnak. A szép menyasszonyt elhanyagoló, s a lakáj, Lanyon és Hyde férfitvilágába bezárkózó Jekyll furcsa viselkedése minden változatban hangsúlyozott. Stevenson elbeszélésében hiányzik a szép menyasszony, akit Renoir is újra kiküszöböl. Dr. Cordelier-t férfiak veszik körül, egy riválissal (Dr. Séverin) verseng, és egy barátnak (Joly) gyón. A riválist Opale segítségével győzi le, a barátot pedig kéri, segítsen legyőzni Opale-t. Joly ügyvédet nyugtalanítja Cordelier

végrendelete, mely az ismeretlen Opale-t teszi meg általános örökösévé. A XX. század elején hasonló módon tesznek örökösükké polgári kormányok gyilkos rablóbandákat. Később az ügyvéd tanúja a csavargó Opale garázdálkodásának. Joly nyomozni kezd, mert úgy tűnik, helyére lép barátja, Jekyll életében, valamilyen piszkos, zavaros viszony keretében, a sötét Opale. A nemes barátság konkurenseként jelenik meg a szégyenletes rabság a feltételezett zsaroló hálójában. Valóban a barátság és a piszkos szenvedély, a nyers testiség oppozíciója formálja a konfliktust, de nem úgy, amint azt Joly gondolja. A társas viszony, a barátság lehetővé teszi a szublimáció közös vállalkozását, az élet költészetét, a viszonyok kreációját, míg a magára maradt ember önmagához való viszonya deszublimál, a húsban tárgyiasítva el és ragadja meg önmagát. A barátság tárgya egy másik lélek, az önszerelme a test. A más szerető a testben lelket is talál, az önmagát szerető csak objektumot, hiszen a szubjektumot már kivonta, önszeretőként, a szeretett „személyből”, mely így csak pusztá test. Stevenson ügyvédje éjszakákon át képes Jekyll háza körül őgyelegni, mint a kidobott szerető, míg rajtakapja utódját, az alantas szerelmi objektumot, akit megkér, hogy legalább arcába nézhessen (s nem tudja, hogy a csábító Hyde azonos az elcsábított Jekylllel). A helyzetben, mely Renoir filmjében is megőrződik, benne foglaltatik homoerotika és autoerotika konkurenciája: a saját nembe való bezárkózás, a saját nemből való kilépni nem tudás két formája küzd egymással, s a társulás homoerotikus formája akarja visszahozni az autoerotikába merültet a társadalomba, valamilyen közös világba.

A férfinak, a nőtől való elfordulása mértékében elsötétülő *Jekyll*-filmek tanúsága szerint, tragikusabb a viszonya a testhez mint a nőnek. A testet koporsónak látja, melyben a lelket élve eltemették, míg a nő számára a test nyíló virág, termő gyümölcsfa. Az egyik test zsaroló, a másik ajándék, az előbbi kiszorítja, az utóbbi szépségben kettőzi meg a lelket. A homoszexuális mitológia gyakran jelenik meg úgy mint lázadás a heteroszexuálisok „lakkozó” test-, élet- és szerelemkonceptiói ellen. Míg Gide azt bizonygatta, hogy a homoszexuális szerelem mindazon idealizációkra képes, amelyeket a heteroszexualitás kiépít, Fassbinder filmjeiben a homoszexualitás nyíltabban érvényesíti a „heterók” által alattomosabban alkalmazott kegyetlen játszmákat. A „heterók” képmutatásával megvetően szakító homoszexuális elitizmus úgy fogja fel magát, mint alászállást a testi pokol olyan köreibbe, ahonnan a „heterók” ész nélkül menekülnek, nem lévén képesek szembenézni Hyde arcával. Carpenter *Menekülés Los Angelesből* című filmjében is látható ez a homoszexuális típus. A Renoir-film idealizáló barátság-képe feleleveníti Gide koncepcióját, s azt hangsúlyozza, hogy a démonia az autoerotikában teljeseedik be. A világnak való hátat fordítás és a magába merülés által elért, egy korlátatlan és ellenőrizetlen közegben akadálytalanul kibontakoztatott deszublimáció egyetlen igazsága a már az elfordulásban és izolációban is benne foglalt tagadás tettelegessé válása, a rombolás (destrukció). A teremtő, felfedező Cordelier alá minden aktivitás gyökeréig, minden teremtés forrásáig, a rombolásig. Az első tett nem lehet jótett, hiszen sem magát, sem a világot nem kontrollálja. Amíg egy tehetetlen gyermek követelőzik és ügyetlenkedik, önző módon és belátás nélkül, kedves és mulatságos is lehet, de ha egy felnőtt társadalom, a felnőtt test és a fejlett technika összes lehetőségeivel felszerelve marad ilyen, ma már minden nap, a tévéhíradóban láthatjuk a következményeket. Renoir csak egy botot ad egy ilyen örök gyermek kezébe, s a következmény már így is rettenetes. Az alap tehát sötét, s minden alkotás az eredeti rombolás megfordítása, s ha a megfordítás nem elég radikális, akkor végül a romboláshoz hasonul.

Renoir filmjében barátait hanyagolja el a tudós, ahogyan az amerikai filmekben szerelmét. Kollégájával összevész, barátját pedig kerüli, mióta Opale rabja. Stevenson elbeszélésében mindhárman jóbarátok voltak, a pszichiáterrel való harag így csak további fázisa a barátság felbomlásának, az ügyvéd és a pszichiáter viszonylatai, az elromló kapcsolatok történetei csak a társas világtól való eltávolodás fázisait testesítik meg a mad scientist számára.

Opale kislányra támad, fojtogatja. Legénylakása tele van kínzóeszközökkel, s egy megkínzott prostituáltat is látunk: a felnőtt nőt is csak úgy képes „felhasználni”, mint kicsiny áldozatait. Már Stevenson professzora is megvallja, hogy „érzéki” ösztöneinél erősebb a kegyetlenség ellenállhatatlan vágya. A filmben az izgalom szocializált formája a szerelem, míg ősfomája, magányos, minimális formája Opale agresszivitása. Opale szemérmetlen kíváncsisággal bámulja meg a szeretkező párt, mintha sorstársak lennének, s ugyanazt csinálnák, mint ő, a fojtogató-verekedő. A szeretők látványa által felizgatva öli meg a köhécselő öregurat. Később csecsemőt próbál kiragadni az anya kezéből. A rombolás élvezete, a rontás részegsége a kéj, amit Opale keres, ezért keresi a gyengébbet, a védtelent. Az autoerotikus szimbolika az amerikai filmekben játszik nagyobb szerepet, melyekben a heteroszexualitás a magyarázó elv (a nő hiánya által kiváltott regresszió). Renoir filmjében a destruktivitás az igazi, végső autoerotika, az introjektált kultúrát levető tiszta vitális magánvalóság. „Szabad lettem...Jogom van mindenhez!” – halljuk Opale-t, aki a Bűn és bűnhődés hőstét visszhangozva indul neki a világnak.

Cordelier, bármilyen kifinomult úriember, nem kevésbé kegyetlen mint Opale. Dr. Cordelier és Dr. Severin nem csupán vitatják, hanem gyűlölik egymás álláspontját, s nem a tárgyi igazságot keresik, hanem a maguk szellemi hatalmát igyekeznek megalapozni az ellenfél szellemi megsemmisítése által. Opale fogja bizonyítani Séverin számára Cordelier igazát: „Azután örökre eltűnhet az életemből, nem lesz többé szükségem rá.” Cordelier azért tartja életben Opale-t, hogy legyőzze Séverint, de e mentalitás kegyetlen közegében a szellemi megsemmisítés fizikaiba megy át. A tudományos-technikai hadsereg kegyetlen katonájává lesüllyedt értelmiségi kíméletlen szolidaritásnélküliségét, mely a posztmodern korban válik feltűnővé, Renoir már 1959-ben érzékelte. A harcos nem akar mást, csak győzni, az érvek is csak harci eszközök, az eszmék célja sem a közös igazság keresése, hanem az alternatív eszmék megsemmisítése. Opale állít be a professzorhoz, s Cordelier fogadja a rendőrséget, az átváltozás által kiváltott szívroham után, a kómában fetrengő konkurens fölött. Hiába kémkedik az ügyvéd, vagy a tudóst vagy a rémet látjuk, nem a metamorfózist. Séverin, a metamorfózis tanúja, nem viseli el a látványt. A metamorfózis elviselhetetlen obszcenitásának lényege az, hogy a jövő nem következik a múltból, semmiféle érték megtestesítésében és realizálásában nem rejlik benne a hozzá való hűség kötelezettsége. Nincs többé rokon, barát vagy szerető, mert a szerepdefiníciók nem lényegdefiníciók, s nem egymásra épülnek, hanem egymás helyére lépnek. Az önérvényesítés szabadságának beteljesítése a magányt tökéletesítette.

Cordelier fogadást ad, visszatér a társadalomba, megsemmisítette konkurensét, nincs már szüksége Opale-ra. Joly ügyvéd boldog, mert Opale az ő baráti funkciójának konkurense volt. „Nem is tudom, hogy tudtunk meglenni összejöveteleink nélkül!” – szónokol Joly. „Visszatérnek a szép idők, most, hogy befalaztatta annak az átkozott labornak az ajtaját.” Cordelier azonban már korábban is tett egy ígéretet Jolynak: „Méltatlan vagyok a barátságára, de higgye el, hogy az a szörnyűség, ami ma történt, nem fog megismétlődni soha többé.”

Stevenson orvosa felfedezi, hogy a test a lélek kivételére, s a teljes, felnőtt lélek kivételéreként megjelenő testet felcseréli az ösztönök kivételére, hogy inkognitóban élhesse ki vágyait. Az akarat azt hiszi, hogy megálljt mondhat az ösztönöknek, melyeket felszabadított, ám az ösztönök hozzák létre a személyiség új egységét, melynek ellenőrzéséről felszabadításukkal a szellem lemondott. „Nekem adta az agyát.” – mondja a gögös tudós Opale-ra gondolva, végül azonban fordítva lesz: Opale ösztönei veszik birtokba a kultúremler agyát.

Renoir filmjében a finisnek nincs szerelmi románc-jellege. A vég olyan ember pusztulása, aki nem tanult meg szeretni. Az amerikai filmekben ősbib szenvedélyek kísértései versengnek a szerelemmel, míg Renoir művében ezek nem a szerelmet, hanem a mindennapi életet teszik lehetetlenné. Jolyt éjszaka hívják barátjához. A rettegő cselédség az előcsarnokban téblábol. A hátsó épületből üvöltés hallik: Opale foglalta el Cordelier helyét. A film mindaddig állapotként mutatta be a meghasonlott élet kettősségét, mely úgy jelent meg, mint egy lehasított rész önálló világa, mely nem tükrözi a személyiség egésze világát, sőt, ellentétben áll vele. A gyónás akkor következik be, amikor a lehasított rész kiszorítja az eredeti egészet, s új egységteremtőként veszi birtokba az életet. A gyónás ily módon az elveszett egység kereséseként jelenik meg, a lecsúszás ábrázolásának alanya, a züllés képének közlője a felemelkedés, a regeneráció vágya. Most tehát az Opale ösztönlényébe bezárt szellem harcol, mint egykor Opale, az emancipációért.

A végleg átváltozott Opale meséli el Cordelier első átváltozását. Barrault lehull mint Cordelier, majd felkel mint Opale. A nagy színész, a trükktechnika által meglevevített metamorfózis helyett, pantomimikus eszközökkel eleveníti meg a két személyiséget. Az átváltozás látványának elsikkasztása nem az olcsó film technikai lemondása. Azt hangsúlyozza, hogy nincs csoda, csak abszurdítás. A kétarcú ember tökéletes világfi és világidegen nagy tudós, hatékony egységgé, koherens struktúrává tud válni, de nem egy, hanem két egységgé. Nem a tehetetlenség a baja, hanem az, hogy eredményei, a megvalósulások, a sikerek egymás tagadásai. Stevenson messze a jövőbe lát, amikor eme meghasonlason túlmutató dezintegrációs perspektívát vázol, a személyiség további fellazulásának „rugalmas” jövőjébe lát. Stevenson Jekyllje így fogalmazza meg felfedezését: „...az ember igazában nem egy, hanem kettő. Kettő, mondom, mert tudomásom nem halad túl ezen a ponton. Következnek majd mások? Mások, akik túlszárnyalnak engem; és megkockáztatom azt a feltevést, hogy az embert végül mint különféle, egymástól elütő, független lények közösségét fogják megismerni.” (265. p.). Sam Raimi hőse már egész kis csapattá esik szét (*A sötétség serege*). Elvész, ami az élethez és önmagunkhoz köt bennünket, ezért tökéletesen esetlegesnek látjuk magunkat. A fantasztikus metamorfózisnak azért sincs helye e filmben, mert Barrault perverz lumpot, züllött csibészt játszik el, nem démonikus rémet.

Előbb Opale Cordelier játékszere, később fordul a kocka. Ezt is a gyónás eleveníti fel: egy nap Cordelier fekszik le és reggel Opale ébred az ágyban. Az átváltozás, az összes tiltott élvezetek kulcsa, úgy működik, mint a tiltott élvezetek: kalandból s kísérletből szokássá, mentalitássá, sorssá válik.

Joly nem tanúja az átváltozásnak, nincs Lanyon élményében része. A barátja, egykori katonatársa karján látható seb győzi meg a hihetetlenről, hogy Opale azonos Cordelier professzorral. „Segítsen, hogy újra Cordelier lehessenek!” Az emberi szörny vissza szeretné cserélni a „szabadságra” cserélt kultúrát, de rimánkodása merő panasz, maga is tudja, hogy nincs visszaút. A barbárságból ösvény vezet a kultúra felé, a kultúrát feladó, felszámoló

újbarbárságból már nem. Az elegáns, előkelő, tisztos, szép öregúrból aljas, beteg, antiszociális, örök kamasz lett. A Dorian Gray témája: a romlás és pusztulás, a tisztességtelenség számára biztosít rejteket a jól uralt külső. Nemcsak formális demokrácia van, a hozzá tartozó egész kultúra formális kultúra. Az uralkodó forma nem a lényeg formája, hanem merő formalitás. A léleknek nem kifejezései többé a formák, csak a hazugság formái, degenerált formák, felületes színességük ezért fejez ki fullasztó egyhangúságot, melyet viszont az agresszív tolatkodással igyekeznek kompenzálni. A forma a mentség, hovatovább az egyetlen, ezért védik olyan görcsösen, de ezáltal csak megkettőzi a zsarnokságot. A civilizáció mézár-szék, ahol csendesen és lassan ölnék, a kultúra pedig a ráépített kényszerneurózis, mely az ürességnek kerít nagy feneket. A szépség, jóság, igazság formalitássá, maszkká vált, a kultúra, mely már csak az újbarbárság hazugsága, elvesztette szubsztanciáját. Hősünk elhasználta életét, terméketlenül használta fel lehetőségeit. Több mérget nem visel el szervezete, már csak egy halálos adag által változhat vissza azzá, aki volt. „Maradjak-e ez a szörnyeteg vagy haljak meg inkább?” A barát elvitatja az öngyilkossághoz való jogát, ő azonban ellöki Jolyt és felhajtja az italt, tántorgó haláltáncot jár, kiszenved a jámbor barát karjaiban. Míg az utóbbi segítségért fut, kicserélődik a két személyiség, a halott úriembert, kultúrlényt látjuk a haldokló lump helyén. „Nem lehet, hogy Cordelier, aki saját életével fizetett a lélek mélyét kutató kísérleteiért, a legszebb sorsot vállalta?” – teszi fel a kérdést az elbeszélő hang, melyet a nyitóképsor magával a rendezővel, a tévéstudióban megjelenő történetmesélőként fellépő Renoirral azonosított.

Miután Renoir megmintázta a siváran aljas Hyde-ot és a filmtörténet legellenszenvesebb, kopár Jekylljét, végül váratlanul szót emel érdekükben. Renoir kevesebb mentséget hoz fel, mint az amerikai filmek, mégis igenli hősét, aki szembenéz gyengeségeivel, az emberiség kérdéseire keres választ a maga poklában, s ha nem is teheti jóvá, megteheti, hogy ne fogadja el a jóvátehetetlent. Önnön elaljasodásunk idealizálása, az önnön gyengéink iránti végtelen türelem az, amire Renoir nemet mond. Az ama történelmi pillanatban vehemensen kibontakozó társadalomra mond, kihaló faj, a kritikai értelmiség képviselőjeként, nemet. A fogyasztó komfortot követel, tökéletes kiszolgálást, elvárja hogy mindig neki legyen igaza a pénzéért. Igénytelenség befelé, követelőzés kifelé, ez az infantilis kultúra és a gyenge ember alapszabálya. Így azonban nem működnek valódi emberi kapcsolatok, teljes emberek kapcsolatai, ezért válik minden szolgáltatássá. Inkább fizetek, mint hogy követelményeket támasszon, s engem dolgoztasson meg a kapcsolat. Ha az ember azt mondogatja, magányos vagyok, mert túl autonóm vagyok, ez a saját gyengéivel szembeni türelem és a mások autonómiája iránti türelmetlenség kifejezése. Fromm e típust úgy írta le, mint aki nem visel el semmilyen önállóságot, önmozgást, elevenséget, idegenséget, mert idegesíti, ami él és mozog, aminek saját lelke és közepe van. Stevenson hőse ezt meg is vallja, megpróbálva megérteni az öregúr legyilkolásának késztetését. Míg a szerelem a másik életének örül, a parazita és paralizáló fogyasztói mentalitás csak életteleniségénél fogva teheti magáévá a másikat. A fogyasztói társadalomban győz a represszív tolerancia, mert azok a szenvedélyek, amelyek számára türelmet és emancipációt követelnek, maguk az önző és kíméletlen elnyomó erők, az antiszociális ösztönök. A fogyasztás szenvedélye a világ korlátlan elhasználásának joga. Végül Renoir hőse, utolsó erejével, elutasítja, amit felszabadított, amit önmagában talált. Nem viseli el a slapajt, aki azt hitte, az az emancipáció, ha büszke mindarra, amit szégyellnie kellene. Elutasítja az esetlegesség farsangjaként, valamiféle gátlástalan öneleresztésként, az összes

szelepek kinyitásként elképzelt „önmegvalósítást”. Ennyiben mégis csak hős, mert nem hiszi, hogy ami győzött, azt igazolni, ami van, azt ünnepelni kell, s nem vallja, hogy aminek nem tudunk ellenállni, annak nem is kell ellenállni.

1.19.3. Az átváltozás átváltozásai: a csúf jóság és a diabolikus szépség (Terence Fisher: *The Two Faces of Dr. Jekyll*, 1960)

A címzene első taktusai a Walkűrök bevonulására emlékeztetnek, becsempészve a győzelmes nagyság pátosza mögé az északi mitológia pesszimizmusának és halálvágyának hangulatát. A nagyság motívuma a Búcsúvalcer motívumába megy át, mely a tudat érteni és uralni, a létet birtokba venni és az öntudatosulás tanúságát kihasználni igyekvő szomját szembeállítja a szerelem szomjával, mintha a szerelem éppen az öntudat alacsonyabb fokát, s a világba belesimulás szerénységét igényelné, ellentétes lévén az érteni akarás a lenni akarással. A dicsőség pátosza átmegy a szenvedés pátoszába, a nagyság mámore szomorúságba, de a szomorúságban is van valami ujjongó önelvezet, az érzékenység dicsőségére válva a hatalomét. Végül mindezt felváltja a polka, mely a nyers érzékiséget dicsőíti, gúnyolva a nagyság és pátosz minden formáját. Ám innen a Búcsúvalcer, majd a dicsőség motívumainak visszhangjai által lép tovább a címzene, az örök nyugalanság körét intonálva, melyből nincs kitörési lehetőség.

Terence Fisher variánsa fordulatot hoz, melyet két évvel később Jerry Lewis komikusan is kiaknáz: a jó a csúnya és szerencsétlen, s a gonosz a szép. A tehetetlenség, a szerencsétlenség s a gyámoltalanság képeit halmozza Jekyll miliője. Fogyatékos gyermekek játszanak Henry Jekyll (Paul Massie) kertjében, sápadt, elhanyagolt, bozontos szakállú, állati arc néz rájuk: a nagy szellem nem törődik a testtel, melyben lakik, számára minden test véletlen és idegen, ezért e test nem is fejezi ki őt, nem szellemül át, nem ismeri a szépséget. A horrorfilm e korban a fogyatékoszt még „nyomoréknak” látja, s azért ragaszkodik e látásmódhoz, mert a szenvedés mélységéből származtatja az alternatív látásmód nagyságát. A szellem, a titkos érzék, az alternatív érték parazitizmusával hozza összefüggésbe a rút nagyság története a zsenialitást. A zseni előbb a kis fogyatékosok, majd a normától még távolabbi lények, a laboratórium állatai fölött prédikál. „Közel a cél!” Ernst (David Kossoff), az aggódó, gondoskodó jóbarát látogatása az alkalom Henry Jekyll bemutatására. Ernst visszahív a társadalomba, az életbe, a boldogságba és a jelenbe. Henry otthagya az egyetemi tanszéket, visszavonult, mert nem értették és kinevették. „Felejtse el egy kicsit a munkáját, máskülönben tönkreteszi az otthonát és önmagát.” – figyelmeztet Ernst.

A szelíd kismajom megvadul a tudós injekciójától. „A legprimitívebb lényben is még primitívebb, gátlástanlány lakik.” – magyarázza a tudós. „Minden emberi személyiségben két erő harcol az uralomért.” Miért a szelídből csinál vadat, mért nem a vadból szelídet? – kérdi Ernst. Előbb meg kell ismernie a bajt, hogy gyógyíthassa. A bejárt poklon talán uralkodhatunk, a be nem járt pokol fölöttünk uralkodik.

Mamoulían és Fleming filmjei a szeretett nő társadalmára hárítják a felelősséget, Fisher filmje nem választja le a bűnösséget a nőről, hogy annak apjára tolja el. Nemcsak a nő társadalmának, magának a nőnek sem kell a zseni. Az előbbi filmekben a közmorál a bűnös, itt a női ösztön is a közmorál cinkosa. Mondhatni: ugyanazon kiválogatódási princípiumot képvis-

seli mindkettő. A laboratóriumban a természetén uralkodó és a társadalmi normákon felülemelkedő nagyságot látjuk, a hálószobában a tehetetlen férjet. Jekyll ily módon már Hyde nélkül, magában véve is meghasonlott, nem egy, hanem kettő. A férj már az első jelenetben vádolja feleségét, akit a jóbarát védelmez. „Mit kap magától Kitty?” – kérdi Ernst. Jekyll pedig azt feleli, hogy házasságuk hat évében Kitty (Dawn Addams) egyetlen percig sem gondolt az ő munkájára, csak a maga örömeire. Kitty is vádolja férjét: eltűnik, bezárkózik, s szobájából különös hangokat hallani. Kitty kétszer is nekigyürkőzik, hogy megfogalmazza az iszonyatot. Előbb állati hangról, utóbb idegen hangról beszél. „Maga egy nagy tudós felesége, talán egy zsenié.” – magyarázza Ernst. Kitty számára ez nem jelent semmit: „Nem lehet, hogy örült?” Az asszony végül a barát gondoskodására bízta férjét. „Én nem tudok Henryn segíteni.”

A régebbi változatokban nem jöhetett létre egy házasság, mert Hyde Jekyll és a menyasszony közé állt. Fisher változatában nem működik, elromlott a házasság, s mielőtt a partnerek közé állna a férfi másik arca, közéjük áll a nő szeretője. Ernst látogatását követi Paulé (Christopher Lee), a szerető, a könnyelmű játékos, aki Henry kölcsöneiből él, kihasználja barátját és elszereti annak feleségét. Kitty szigorúan korholja szeretőjét, aztán élveteg mosollyal karjába omlik. „Ó Kitty, én nem érdemellek meg téged.” – „Tudom, de én megérdemellek, nem érdemlek jobbat nálad.” – feleli Kitty és fanyar vallomása egy csók-jelenet felvezetése. Kittyben is megvan a kettősség: konformizmus és frivolitás. Kitty és Paul azonban átsiklanak az élet következetlenségei fölött, melyeket Jekyll a végletekig hajszol, hogy megértse és legyőzze őket.

Este Jekyll kétségbeesetten próbál utat találni a nőhöz, megkapaszkodni Kittyben. „Bárcsak megértenél, legalább megpróbálnád!” Kitty állítólag társaságba készül, a korábbi filmekből ismert fogadásra, ahol azok Jekyllje merész kijelentéseivel botrányt csinált, míg az új Jekyll el sem megy, s leszólja az üres emberek meddő fecsegését. Az asszony nem hajlandó maradni, felháborodottan nyafog: „Henry, hogy kívánhatod, olyan egoista vagy!” A doktor mély szomorúsággal erősködik, míg Kitty azzal érvel, hogy távolmaradása megzavarná az ülésrendet, s megvédi a leszólt társaságot: „Ezek a barátaim, Henry!” Férjével szemben velük azonosul, a barikád túlsó oldalán. A korábbi filmekben Dr. Jekyll szerelmei a nonkonform világot próbálták képviselni a konformban, a zseni világát a nyárspolgárokéban, ezúttal a feleség a fordítottját műveli.

A cifrán elviharzó Kitty távozása vezeti fel az első átváltozást, mely a nőiség által cserben hagyott férfiúság megkettőződéseként jelenik meg. A gyászosan tragikus hegedűszóban, mely az elkövetkezendőket kíséri, mazochista gyönyör is van és démonikus bűvölet. Jekyll az üvegen matat, majd felgyűri ingét. A valcer elcsábító szomorúsága előbb mintegy bujkálva, kacérkodva kíséri a magány rítusát. Jekyll kezében az injekciós tű (a mad scientist fallikus fegyvere). Az eddig szomorúan felszívargó s lassan sűrűsödő és testesedő zene ekkor kitelik és felcsattan. A tű lecsap, a szem lecsukódik és kinyílik a lihegő száj. Az erőszakos behatoló maga az én, és ő a megerőszakolt is, e fantasztikus koituszból kimarad a világ, a szado-mazochista csúcs már a démoni kéj autizmusa által is megtámadja a világot, s előlegezi Hyde agresszivitását. Jekyll lecsukott szemmel, emelt fővel tekint befelé a belső semmibe, míg a nagy dallam összeállva lépked, miáltal megnyilvánul benne bizonyos diadalmas erő. Közben Kitty nyivákoló könnyű dallamra táncol barátjával: hazudott, tánclokálba készült, nem a jótársaságba. Míg Kitty táncol, dandy lett a tudósból, tetterő a kielégületlen életvágyból, Hyde vigyorogva fordul felénk. Igaz, jó és szép egységének eszméje összeomlik, a jó és igaz nem

tud szépnek mutatkozni már. Az igazság rút igazságként jelenik meg, és a tehetetlen jóság sem vonzó többé. Az igazság rettenetesként és a jóság szálnalmas nyomorékságként kínoz. Kitty is szép kegyetlen, a társaslény simasága hazugság, az elegancia perfekciója pimaszság.

Fisher, akárcsak Renoir, lemond a metamorfózis bemutatásáról, mely csökkentené a rút szerencsétlenség és a helyébe lépő csinos és akaratos vitalitás kontrasztját. A metamorfózis drámai látványának elmaradása az ironia fokozását szolgálja. Az egymásra kopírozódó arcok átmeneteinek csodájánál nem kisebb drámai erőt képvisel az egymás számára elviselhetetlen, s egymásba átmenetet nem találó pillanatok kölcsönös tagadáson alapuló összefüggésének abszurditása. Hyde elindul felfedezni az éjszakát. A tetterős, virgonc fiatallembert megnézik a nők.

A lokálban az új Hyde nem Ivyt találja eme első éjszakáján, hanem félrelépő feleségét, a szerető társaságában. A kacér Kitty felkéri új ismerősét, s együtt járják el a már ismert Búcsúvalcert, a multság tetőpontján azonban Hyde-nak menekülnie kell, úgy siet el, mint Hamupipőke a bálból, szorongatja, hajtja a visszaváltozás fenyegetése. „Hagyj békén Jekyll!” – tiltakozik. „Ne avatkozz be Jekyll!” – küzd önmagával. A Búcsúvalcer temperamentumosan boldogtalan és kéjesen baljós gyászzenéje kíséri a visszaváltozást, melynek során szétpattan kezében a pohár, felsebzi kezét, hogy később véres kezével bepiszkolja a nőt a következő rimánkodás során.

A férfi sírva változik vissza boldogtalan szellemi lénnyé. A meggyötört, kifacsart Jekyll első útja Kittyhez vezet. „Kitty, szükségem van rád, nem is sejtéd, mennyire!” A nő mellére borul, aki megmerevedett, idegenkedő testtel tolja el, „Fáradt vagyok.” Közben a sebzett férfi bemaszatozza az asszony vállát. Az asszonyt fizikai, a férfit erkölcsi undor fogja el, idegenül néznek egymásra. „Ki vagy te?” – borzad el hirtelen Jekyll. „Vérzik a kezed.” – válaszolja az asszony undorral.

Kitty könyörtelensége erősíti az arcok kontrasztját. Éles vágással vált az elbeszélés a könyörgő, rimánkodó Jekyll, triviális polgári szfinxe előtt fetrengő férfi képeről az élvetegen vigyorgó Hyde öntelt arcára. Hyde második útja vezet az alternatív nőfigurához. Ivy megfelelőjét itt Mariának (Norma Marla) hívják, s táncosnő és kurtizán. Kígyóval táncol a lokálban, mozdulatlan arcú, fölényes nő. Táncra őt is ellentmondásos figuraként jellemzi, az álarcos tánc feltárja a nő testét, de eltakarja arcát, a kígyó a tudás fajaként mutatja be az asszonyi testet. Az állattal való kapcsolata (nő + kígyó) alkalmat ad a Hyde által tigrisasszonynak nevezett figura idomító és uralmi gesztusainak kiélésére. A bemutatkozó fellépés során a már Mamoulían által alkalmazott módon lemarad a képről az egyébként is eltakart arc, s a beállítás az altestre összpontosít. Levágott fejű altest vonaglik a kígyó felett. Végül a visszafojtott lélegzetű, bámész perverzítés által körülvelt obszcén attrakció zenekísérete is elhallgat, s a nő erőteljes mozdulattal, ahogyan Jekyll a tüt dőfte a maga karjába, szájába löki a kígyó fejét. Mindezzel Fisher filmje rokon lelkeként mutatja be Hyde és Maria figuráit, olyan értelemben, ahogyan egykor Whale filmjében rokonlelkű monstrumnőt gyártottak a rém számára. Whale művében a monstrumnő az igazi férfihez vonzódott, itt Hyde, hiába találja meg Mariát, továbbra is Kitty után szalad. A frivol alak a normálisra vágyik.

Előbb azonban meghódítja a vele egy húron pendülőt. „Egy férfi, aki koldul, nem ér el semmit. Az, aki fizet, sokért keveset kap. Vajon van-e olyan férfi, aki elveszi, amit akar?” – kérdi Maria. „Én vagyok az.” – feleli Hyde. Maria máris csókba dől, majd az ágyba. Az aktus után Hyde megint nyugtalanul menekül, amiben különféle motívumok keverednek:

Hamupipőke félelme a visszaváltozástól és a férfi menekülése a szerelem után az alantas szerelmi objektumtól. A kemény és rámenős nő, a hideg szépség a nála is keményebb férfi rabja, Hyde betörte őt, de már itt sincs, a megkaphatatlan másik után siet. Attól, aki nem az övé, de megkapta, ahhoz, aki az övé, de nem kapta meg. A cselekmény Mariától Kittyhez vezet, aki elutasítja Hyde ajánlatát. A marasztaló táncosnőt Hyde utasítja el, az udvarló Hyde-ot a polgárnő. A megalázottan és fájdalmas szerelemmel szeretett Kitty elutasítása után Hyde visszaváltozik (Jekyll = elutasított, kikoszarzott Hyde). A visszaváltozott Jekyll Ernst társaságában jelenik meg, aki aggódva vizsgálhatja a barátját, s sorvadást, leépülést, intenzív öregedést, gyors elhasználódást állapít meg. A két életet élő, kettő helyett élő embernek a természet benyújtja a számlát, s a gyorsuló világot teremtő ember a katasztrófa felé rohan. A *Golden Voyage of Sindbad* varázslója majd egy-egy életkort ugrik, intenzíven öregszik minden varázslat után.

Hyde első útja végén táncol Kittyvel, második útja során kikoszarztatik általa. Következő útján, kárpótlást keresve, Paul kíséretében s kalauzolásával száll alá az éjszakai London mélyeire. Előbb Paultól próbálja megvásárolni Kittyt, majd az asszonynak tesz ajánlatot. A züllött könnyelmű Paul azonban e ponton megmakacsolja magát. Hyde nem érti Pault. „Mért van úgy felháborodva? Csak azt ajánlottam, hogy adjon kölcsön egy házasságtörő nőt, akit egyébként már un is.” Kitty is elutasítja az ajánlatot, szereti Pault, mondja szemérmetlenül, s a vallomás azért frivol, mert nem a férjet szereti, hanem a szeretőt, s ezt a férjnek vallja be, aki szeretné elcsábítani a szeretőtől. Kitty egyrészt nem hajlandó megcsalni szerelmét, másrészt megcsalja férjét: hősünk duplán nem érti őt. „Szereti? A szerelem idiotizmus.” Saját felesége sikertelen csábítójaként kudarcot vallva, ismét megtántorodva menekül. Paul és Kitty csak könnyelműek, nem libertinusok. Jekyll a szexualitást eléri és kiéli ugyan Hyde-ként, a szerelem azonban továbbra is megtagadtatik tőle. Az egyik élet szexuális nyomorát a másik perverz erotikája kompenzálja, a szerelemben azonban egyik sem részesül. Jekyll és Hyde egyaránt félelmes, egyaránt egyoldalú és túlhajtott. Kitty, aki a szellem emberét és az ösztön emberét is elutasította, azt választja, akiben mindemből van egy kicsi, még morálból is, ha tehetetlen morál is ez. A teljesség elérhető módja, a tragikus egyoldalúsággal szemben, az esendő zavarosság, s Paul és Kitty, a szeretők, egymás gyengeségének tükröképei. A nagyság alternatív szörnyűségeivel áll szemben a meghitt banalitás alantassága.

Jekyll a szellem embere, a tudós, a zseni: csúnya és szerencsétlen idealista. Hyde a szépfiú, a dandy, a szép és aljas ösztönember nevet a világon és fölül helyezi magát az erkölcsi törvényeken. Az egyik mindent érteni akar, a másik elindul, hogy mindent átéljen. Kittyvel szemben azonban, aki mindkettőt elutasítja, egy táborba kerülnek. Így Fisher filmjében a kétarcú ember, Jekyll és Hyde, angyal és ördög oppozícióját átfedi és relativizálja egy mélyebb oppozíció. A közönséges emberrel, aki jó és rossz, áll szemben a kimagasló, aki nagyon jó vagy nagyon rossz, az emberiség szolgája, a tudomány szolgája stb., vagy önmaga szolgája. A gyenge ember világa áll szemben a poklok és mennyek világával, a szélsőségek, szentek és kárhozottak világával. Amit Jekyll nem ért el, azt Hyde sem éri el, mert az élet az egyszerű, zavaros lelkekre, a közönséges emberekre van bízva.

Az elutasított Hyde kocsmai prostituálnál keres vigaszt a Sohóban. Miután leütik és kirabolják, a sötét sikátor szemetes vödrei között, arccal a sárba esett Hyde testét látjuk a nedves mocsokban. Hyde hullott le a harcban, de amikor az ájul test megmozdul, Jekyll arca emelkedik fel a pocsolyából. Itt és most veszi elő zsebéből és olvassa el Kitty búcsúlevelét.

„Elhagylak.” Jekyll arcán csorog az eső, túl magányos és reménytelen, már nem maga zokog, a kozmosz siratja őt. Tiszteletteljes gyengédséggel ünnepli őt a zene tragikus melankóliája.

Kittyt megmagyarázhatatlan rosszérzés gyötri a történetek után. „Menjünk el Paul, kezdjünk új életet.” Paul erre nem lát esélyt: „Miből tartsalak el, a kártyaadósságaimból?” Hyde csak őrjöng, tombol, Jekyll alkotása és Hyde élvezete is csak a tombolás két formája, csak az alantas szeretők élveznek igazán, ők azonban a dolgozóra, Jekyllre utaltak, csak az ő pumpolása útján tarthatják fenn viszonyukat.

Jekyll és Hyde egyszerre túl sok és túl kevés, s együtt sem érik el amit az átlagember magától értetődően birtokol, igazán meg sem becsült és ki sem használt természetes jussaként. Következik a fogadalom, a szakítás Hyde-dal. Jekyll megsemmisíti a formulát. „Bezártam az ajtót.” – jegyzi fel naplójában. Kis néma barátnője mellette játszik a kertben, de Jekyll váratlanul Hyde durvaságával löki el a virágot nyújtó kislányt, Kitty és Paul óvatlan csókjának tanújaként, amelyet a veranda üvegén át látni. Ez váltja ki az önkénytelen átváltozást. Az önhatalmúlág és diadalmasan visszatért Hyde büntetni jön és bosszút állni.

A mulató táncosnőinek kánkája váltakozik a bosszú képeivel. Testek vására, nyíló kínálkozása, odaadó aktivitása. Szoknyák örvénye, combok kavalkádja, altestek önálló élete előzi meg a rémtettet. Hyde megöli Pault és megerőszkolja Kittyt. Feleségét a kétarcú ember a táncosnő ágyában teszi magáévá, a táncosnőt pedig a feleség ágyában fogadja. Az öltözetlenül, meggyötörve és megalázva magához tért Kitty, miután felfedezi Paul holttestét, a mélybe veti magát, s a nagyterem üvegkupoláját áttörve a táncparkett közepére hull. Lenn szétrebben a polkatánc, melynek egyszerű de temperamentumos érzékisége kísérté Kitty tántorgását a mélység felé. A telt melódia vidám rohanása mit sem tud a zseni bonyolult viszonyairól, és még bonyolultabb önvizonyairól. Végigkíséri a táncterem temperamentumos forrongása a szeretők életét, akik áttáncolták az életet, akiknek egész élete könnyű volt, mint a tánc. Az otthoni ágyban a megszelídült táncosnő szerelmet vall Hyde-nak. A szfinxet a hidegség védte, a felmelegedett jégcsapnak meg kell hálnia. Önkénytelen visszaváltozás indul az ágyban, s Hyde szeretőjét Jekyll öli meg. Vagy a visszatérő Jekyll ellen harcoló, védekező Hyde, pánikban, görcsben, a nőt fojtja meg Jekyll helyett. A fojtogatás kezdetén Hyde, végén Jekyll arcát látjuk Maria fölött. Három hull a éj eredménye, és az elgyötört, boldogtalan Jekyll.

Jekyll: az undor, a kudarc, a rossz utóíz, a depresszió, minden dolgok „utánja”, minden szenvedélyé, szerelemé és bosszúé, győzelemé és vereségé. S ugyanilyen „után” maga a gondolat is, a zseni életének tartalma, az igazság.

Az első két áldozatot nem sajátkezűleg likvidálta a bosszúálló. Pault a kígyó ölte meg, Maria produkciójának kelléke, Kitty pedig öngyilkos lett, Maria utolsót lehelő testét azonban a maga kezében látja a visszatérő Henry, aki gyilkos kézzel tér vissza saját életébe. „Jaj, mit tettem!” Henry a tükör előtt vívódik, melyből a magabiztos Hyde gúnyolja. A bizonytalannal vitázik a magabiztos, a kétségbeesettel a dacos. Míg Renoir filmjében az úriember teste a gyilkos rejteke, itt a gyilkos Hyde az úriemberből csinál megrágalmazott bűnbakot, hogy a maga elegáns világában élhessen tovább. A laboratóriumban vívódó Jekyll egy szegény tróger megjelenésekor átváltozik Hyde-dá, megöli a férfit, s Hyde íróasztalához ülteti, majd lángba borítja a laboratóriumot, hogy Jekyllre, mint öngyilkosságot elkövető sorozatgyilkosra háríthassa bűneit. Az ördögi terv sikerül, a bűnös Jekyll gáncstalan örökös-ként hagyja el Hyde a törvényszék épületét. Hyde a felsőbbrendű emberről beszél Ernstnek, mely új speciest frappánsan jellemez: „Nincs benne Jekyll!” Ernst azonban, akiben az iménti

szavak gyanút ébresztettek, az utolsó kézfogáskor nem engedi el a vergődni kezdő Hyde kezét. Jekyll visszatér, a győztes Hyde-ot üldözi a vesztes Jekyll. Nincs diadal egyikük számára sem, mert a szimplaké a világ, s Fisher filmjében Jekyll és Hyde, az idealista és a libertinus, egyaránt dupla ember, mindkettő a maga ellentétével viselő.

Nem Ernst csapdába vagy jelenti fel barátját. Jekyll maga hívja őt és kéri segítségét, de csak magán segíthet, s ez nem más, mint önpusztítás. Bűneire nincs más penitencia, csak a halál. „Megsemmisítettem őt.” – rebegi, még Ernst karjai között. „És önmagadat, szegény barátom.” A vereség tehát Jekyll győzelme. A nyomorúságos vergődés, amelybe ismét belemerül, végül átértékelődik, mint erkölcsi diadal. A gyenge győzi le az erőset, az örök vesztes az örök nyertest. Lecsapnak rá, körülveszik, eltűnik, eltakarják az arctalan emberek, a statiszták, elnyeli a társadalom.

1.19.4. Jekyll/Hyde-komédia (Jerry Lewis: *The Nutty Professor*, 1962)

Már a címlista alatt a kerengő és túlhabzó folyadékok színes aktivitását látjuk, s a cselekmény a laboratórium robbanásával indul. Forrongó anyagok egyesülnek egymással a laboratóriumban, az egyetemen szép lányok nyüzsögnek szerelemre készen, s mindenki rámenős, lelkes és naiv. A színes anyagok egyesítése túl jól sikerül, levegőbe röpül az egyetem. A komédia örült tudósának hatékonysága Godzilláéval vetekedik, a korai katasztrófafilmek menekülő tömegeit látjuk, kormos emberek áradnak füstölgő lyukakból. A film hőse, Julius S. Kelp professzor (Jerry Lewis), egy kidőlt ajtó alól kerül elő, kivasalva, a burleszk- és rajzfilm-figurák módján.

Ezúttal a tudós a csúnya, a jó a rút, a jámbor a veszélyes, és a másik arc a szép. A tudós a veszélyes: irtózatosságról szólnak az egyetemi krónikák. „A legtöbb szülő nem szereti, ha gyermekét a levegőbe röpítik.” – figyelmezteti a rapportra hívott hősünket a dékán. A professzor életidegen és szórakozott, gyáva és gyenge, csúnya és közveszélyes. Egyszóval: zseni. A szőke és kékszempű, varkocsos Stella (Stella Stevens), a hallgatónők legcsinosabbika, megsajnálja őt, érdeklődni kezd iránta és gondoskodik róla. A professzor azonban impotens is, nem tud kilépni a tanárszerepből, s gyermekként kezeli az attraktív kolleginát.

Ha most a mad scientist azonos az egykori monstrummal, akkor az új monstrum a mad scientist alternatívája. Ha a mad scientist a nevetséges és ijesztő, akkor az új monstrum az ember másikja, az imádnivaló. Jekyll monstrum, mert nem tud élni, alkalmatlan az életfeladatok betöltésére, de mert ezek a köznapi élet feladatai, a szörny egyúttal szörnyen zseniális. Ő a vonzó és taszító: ezért foglalkozik vele Stella, a legszebb lány. A legrondább vonzza a legszebbet. Ha Jekyll a monstrum, akkor a belőle leszármazott Hyde kell hogy a szépfő legyen és az életművész. A zseni mint monstrum nemcsak a köznapi életet nem tudja élni, a szerelmi élete is problematikus, ez sem tud beindulni, elkezdődni. De mivel ő a zseni, e nehézségek nem ellene, hanem a köznapiság és a szerelem banalitásai ellen szólnak. Stella, a szépség, a banalitás világából indul el, hogy elébe menjen az ijesztő és zavarba hozó másságnak.

Miután egy sportember megszégyeníti, Julius a sport segítségével próbálja korcs testét rendbehozni. A hajlott hátú, rövidlátó emberke, mintegy labirintusban tévelyeg az edzőterem izomkolosszusai között. Az élni és mozogni próbálás kísérletének katasztrófája után csupa tapasztalás,

kötésben és gipszben jelenik meg az egyetemen. Miután a sport nem vált be, hősünk megéri, hogy a kémia az egyetlen dolog, amihez ért, a laboratórium az egyetlen miliő, melyben eligazodik, itt kell keresnie a megoldást, a felcsatlakozást a rohanó, spontán és problémamentes világ hatékonyságához és életöröméhez. Robbanószerek helyett izomfejlesztő és testformáló szerekkel kezd kísérletezni. Végül fel is fedez valamit, de többet talál, mint amit keresett.

A szép Stella érdeklődése előzi meg az átváltozást: a lány meghívja a professzort a tánclokálba. A kétarcú férfinak ezúttal nem felel meg kétfajta nő. A férfi két arca két színhelyhez kötődik: a laborhoz illetve a tánclokálhoz, míg Stella mindkét helyen otthon van, Stella azonban nem világidegen tudós, és nem is ostoba szexidólum, mindenütt otthonossága nem jár kétarcúsággal, mert a kétarcúság csak az egyoldalúság megkettőződése, nem sokoldalúság.

Julius a randevú estéjén jut el a döntő kísérlethez. Ez a formula kipróbálásának éjszakája, s a szerelem kipróbálásának éjszakája. Lángok lobognak, nedvek bugyognak, kerekék forognak. A professzor felhajtja az italt, s vonagolni kezd. Szőrös kar, majomkéz jelenik meg. Tépőfogak vicсорítanak. Ez azonban Jerry Lewis filmjében nem a szokásos visszafejlődés, ellenkezőleg, a szellem embere részéről bepótlás, az életdeficittel való birkózás. Végül fehér zombiarcot látunk. Mind torzabb alakban szédeleg, kiömlött folyadékokban fetreng, vergődik, hogy megszüljön a szerencsétlenből a démont, és ebből a szépfiút, a csődtömegből a rámenős sikerembert. Át kell mennie mindenben, ami kimaradt: a kimaradt vadság integrációjának eredménye lesz a szépség. Mivel a tudós úgylis torz majomember volt, a farkasemberig vagy a zombiig torzuló vonásai nem eredményeznek semmi minőségileg újat, nem hoznak meglepetést, nem eredményezik a nagy metamorfózis sokkját. Nincs olyan rút rettenetesség, ami kielégíthetné a rossz kiindulópont után a csodaváró szenzációigényt. Mindazok az átváltozások, melyeket szemmel kísértünk, az eredmény felé megindult kiindulóponthoz, a professzorhoz tartoztak, de nem magát az eredményt mutatták be.

Jerry Lewis az eredmény bemutatása során eleveníti fel azt a módszert, amit Mamouliau a kiindulópont bemutatásakor használt: a szubjektív képsort. Elindulunk, az átváltozott professzor szemszögébe helyezkedve, a lokál felé. A képsor a tekintetekről szól. A néző ekkor még nem tudja, hogy a film hőse mivé változott, csak a megdermedő embereket látja, az utca leálló fogalmát, megrökönyödött tekinteteket. A horrornézői beidegződések azt sugallják, a szörny kelt ilyen ámuló tiszteletet. A lokálban is utat nyit a táncoló fiatalság, s végül a zene is leáll. Ezután következik az objektív beállítás, mely megmutatja a másik arcot: ő Buddy Love, a szépfiú. A sikeres embert, a férfias férfit öntelt, domináns személyként, nagyhangú szórakoztatóként, mindig középpontban álló, szerénytelen, zajos showman-ként képzel el a kor. Korszakhatáron vagyunk, mely a modernség végét jelzi, a modern ember ugyanis a teljesítménnyel határozta meg élete értelmét, Buddy ezzel szemben kimenőt jelent a kifacsart munkás szórakozott és életképtelen, leépült, egyoldalú, specializált egzisztenciaformájából. A szájaló pozőr, az önreklámozó bűvész életfilozófiája az, hogy az áru maga a csomagolás. A személyiség nem más, mint marketing-koncepció és a kommunikáció nem más, mint talk-show. Cirkusz a világ, és bohóc benne minden férfi és nő.

A férfirém nagy álma a könnyed, laza elegancia. Julius hanyagul lépdel, kék szmokingban, rózsaszínű ingben, s viszi a szót, szerepet oszt, kitölti az estét, amely ezután róla szól. Miután a bár népe lélegzethez jut, magához térve az első meglepetésből, újra indul a zene, de más zene, harmonikusabb, a bűvölet melódiája. A rémből születik a szép. A komédián átszűrt horrorfilmli tematika később a melodramatikus heroína történeteként tér vissza. *A Khoon Bhari*

Mang című indiai filmben ugyanígy sétál be a szubjektív beállítás által képviseltetett hösnő, a krokodilok torkából visszatért csúnya nő, aki összefoltozása során világszépévé változott, így vonul be a modellügynökségre. A szép és rút, rémes és imádnivaló együtt áll szemben a jelöletlen emberrel, az eszközemberrel, a prózával, az átlaggal. A bájrém a búsrém bosszúja a világon. A búsrém a húsrém, míg a bájrém a hús szolgálatába állítja a formát. Az említett indiai filmben pedig a lélek szolgálatába állítja a húst és a formát. A szépség a gyenge ereje, az erők fölötti, erőket csúszómászóvá alázó erő, a nagy revans. A szépség mások ellen szép.

Az új doktor Jekyll csodaszere nem a lélek legmélyének östítkait, hanem a piackonform megjelenés kellékeit varázsolja elő. De ha a régi filmekben eltemetett östítokként jelenik meg a vadság, most ugyanez a vadság jelenik meg a piackonform megjelenés, a siker titkaként. A kor triviális szépségideáljára reflektál a horrorfilmi Hyde-örökség felelevenítése, az agresszivitás, mint a bájrém tulajdona. A tömegkultúra, eltérően pl. a XVIII. századi szentimentális mitológiától, egyértelműen a szépség kellékeként értékeli az agresszivitást. A szépség, mely a reneszánszban és a barokkban a kultúra pacifikatórikus vívmányainak parancsoló összefoglalása, mely a rokokóban és biedermeierben játékosná változik s kacérkodni kezd a groteszkkal, végül a szecesszióban a vitalitás démoniájával lép kölcsönhatásra, az expresszionizmusban és szürrealizmusban pedig teljesen leköszön a rút és groteszk nagyobbak érzett izgalmi javára. A tömegkultúrában a szépség egyre inkább az agresszivitás igazoló kelléke, Jerry Lewis rendkívül intelligens filmjei pedig ironikus tanulmányok e kortendenciákról.

A szépfiú kemény fiú, de nem nehéz fiú. Rögtön leüt valakit, de az kötött bele. Egzécírozza a csapost, de az valóban rosszkedvű és udvariatlan. Csakhamar az egész lokált ő mozgatja, intézkedik, rendelkezik, rendez. Dalt ad elő, instruálja a népet: „Leülni, hallgatni, figyelni!”

A Lewis-film a Mamoulían óta élő altesti szimbolikára is reflektál. Buddy Love beleszeret egy lábba. Szép lábat látunk, a többi részt a berendezés takarja. Buddy elindul, felkéri a lábat, mely történetesen épp Stellához tartozik. Úgy udvarol, mint aki szívességet tesz, nagy szerencsében részesítet, egyik kezében cigaretta, másikban a nő, így táncol. A pökhendi szépfiú által lekezelte nő mintegy ámulatában engedelmeskedik. A mérhetetlen és hihetetlen szemtelenség elkábítja. Magán kívül van: de ez előbb azt jelenti, hogy sokkolva és hipnotizálva enged, s csak miután mindent megtett, akkor, utólag lesz magán kívül a felháborodástól és haragtól.

Stellát agresszivitásra hangolja a férfi agresszivitása. A lányt, aki a professzorral gyengéd és kedves, Buddy csípőssé és érdessé teszi. Azzal anyáskodik, emez szilaj vonásokat hoz ki belőle. Terence Fisher filmjének meglepetése tér vissza: a szépfiú a sikertelen imádó, s a gyenge férfi a sikeres. Buddy Love azért van csalódásra ítélve, mert a férfi önmagáról alkotott vágyképe nem találkozik a nő férfiról alkotott vágyképevel. Fishernél csak annyit látunk, hogy a szép sikertelen a nőnél, Lewis kiegészíti a képletet: a szépfiú a nőt üldözi, a nő a csúnya férfit. A nő, mint Fishernél, elutasítja a szépfiút, de – Fisherrel ellentétben –, szereti a szerencsétlen tudóst. Ha a nő nem a sikerest, a szépet, az izgatót szereti, akkor érzelmi döntése a szexualitás és szerelem összefüggését lazítja. Nem azt szereti meg végül, akitől teste megbénul és elernyed. Buddy Love hatása elsöprő és szemmel látható, de Stella elvarázsolódását aztán lázadozás követi. A tudós előbb ijesztő, aztán egyre kevésbé az, a bárfiú előbb vonzó, aztán ingerültté tesz. Lewis a mad scientista figurájából csinál szentimentális monstrumot, hogy a nő végre szerethessen, hogy ne hagyja cserben az, akit szeret.

Stella a randevű végén keményen rátámad lovagjára. Miután a nő elbűvölten és megnémultan bámulta a férfit a színes fények között, egyszerre lerázza a révült varázst, imádott

akar lenni és nem imádó. A nő harcba száll a nárcizmus monopóliumának védelmében. A radikális nemi differenciálódás kultúrájában a nő a szép, magában keresi a szépet, a férfiben megbízhatót. Magában az örömevet, a férfiben a realitás princípiumát. A szolid realitáselv képviselője pedig a karakterisztikus csúnyaság. A férfias férfi – aki a kalandfilmben jelenik meg, s a komédiában már kezd közeledni a nőhöz – szerez és teljesít, a tett és nem a megjelenés perfekcióját ápolja. Az önimádat és testkultusz – komédiában meginduló – kibontakozása csak kárpótlás az eltűnt küzdőtérért és növekvő kiszolgáltatottságért. A professzor öngyűlölete több esélyt ad a szépnem esztétikai monopóliumának megvédésére és megerősítésére, mint a piperkőc önimádata. Ha valaki ennyire odavan önmagától, támad udvarlójára a lány, az bizonyára egy életen át tartó románc kezdete: „Maga és maga nagyon boldogok lesznek egymással!” Stella a gúny tárgyává teszi a kétarcú ember perverz szerelmi háromszögét (én+ másik én + ő), s sarkon fordul, hogy faképnél hagyja, mire a férfi meghunyászkodik.

Stella műve kezdettől a két arc kedvező tulajdonságainak egyesítése felé hat, csak az a kérdés, melyik burokban egyesüljenek. Buddy, Stella támadását követően, meghunyászkodik, s megvallja szerelmét. Buddy szép pillanatról beszél, amely csak a kezdete a szép pillanatok sorának, valaminek, ami szép és tartós, és mindig megmarad. Stella döbbenetén néz: „Így még senki nem beszélt velem.” De Buddy a másik fél szerelmét vallotta meg, Julius szerelmét. Azért beszélt ilyen szépen, mert már az ellenmetamorfózis dolgozott benne. Hangja megbicsaklik, átalakul a professzor hápogó, károgó hangjává. A szép vallomás, a csillogó város felett, a lány zene kíséretében, a romantikus szerelmesfilmek elmaradhatatlan módján, már a visszaváltozás, a szálnalmas és suta lény felé vezető átalakulások sorának első fázisa. A lány elutasítása őszinte és komoly vallomásra csábítja Budyt, a fitymáló fölényről való lemondás és szerelme mélységének megvallása azonban vesztesévé teszi. A szép vallomás, a pusztaszelexelésen váratlanul túlmenő szerelmi aktus a két lény határán, az átmeneti régióban vált lehetségessé, ahol az egyik testi ereje még megvan, s már a másik szellemi ereje is jelentkezik. Ahol az egyik önszeretete is hatékony, de a másik társszeretete is életre kel. A vallomást az első Hamupipőke-menekülés követi. A bájrém lehetőségeit korlátozza a visszaváltozás réme, Buddy ész nélkül távozik, s eltűnése cáfolni látszik iménti bensőséges vallomását. Ez ismét a professzort értékeli fel a lány szemében, akit már-már foglyul ejtettek a gyengéd szavak. Stella még a másnapi előadáson sincs egészen magánál, bambán mered a semmibe, képtelen feldolgozni a történeteket.

Az első átváltozás kalandja után emlékek értelmezik Julius, és víziók Stella alakját. Látjuk hősünk családját, anyát és apát, hatalmas, zsarnoki férfinőt és apró, gyáva nőfért. Ordítózó, verekedős anyarém idomítja a megalázott apabohócot. Közben a járókában kicsinyített felnőtt totyog, a pöszén gögicselő Jerry Lewis, vámpírfogakkal. Az apa inkább kiskutya, az anya inkább apa, a gyermek pedig koravén kísértet. Nem csoda, hogy hősünk e sokszoros szerepzavarból, s kevéssé vonzó viszonyrendszerből a tudományhoz menekül, mintha csak újra akarná keverni laboratóriumában az elrontott kozmosz alkatrészeit. Tod Browning *Draculájában* és James Whale *Frankensteinjében* szeszélyes vagy tehetetlen öregurak képviselik a családot, George Wagner *Farkasemberében* az átváltozásra ítélt hősnek csak szigorú és értetlen, rosszul szerető apja van, anyja nincs, Jacques Tourneur *Cat People* című filmjében a hősnő otthontól és családtól távol él, idegen kontinensen. A klasszikus horror jellegzetesen az anyaság-deficit világa. Az anyaság könnyen illó valami: a túl sok a legkevesebb. A kemény, kegyetlen, domináns anyák kevesebbet nyújtanak mint az apák. Az anyaság eltű-

nésének csúcspontja a nőrem, a kegyetlen feminitás, mint a rémasszony Terence Fisher *The Gorgon* című filmjében. Az anyarém képe teszi szükségessé a nőiség rekonstrukcióját. Stella távozik a professzortól. A szelíd, békés kis nő nem jut ki az ajtón, a betolakvók meggátolják. Háttal áll a rosszul öltözött, szürke diáklány, s a professzor utána néz. Míg a befelé lépdelők eltorlaszolják Stella útját, a professzor képzelete elének vetíti a szerény csomagolásba belelátott csodákat. Sorra megjelennek a kihívóan szembeforduló lány helyén a szalondáma, a sportlady, a vamp, a megkívánt nő szebbnél szebb változatai, a sokarcú női szépség, a varázslatos, könnyed és szépséges sokarcúság, szemben Julius kínos és borzalmas kétarcúságával.

Julius, a szörnyű emlékkép és a szép vágykép szembesítése után, újra a laborban keverget, szeretne átjutni az emlékek által elének vetített világból abba, melyet a vágyak vetítettek ki. Újabb Buddy-kaland következik: Jerry Lewis Sinatra-paródiát ad elő a zongoránál. Otthagyjá az imént csókot adó, bámészan döbbsent Stellát, s nagy hölgykoszorú közepette, hetykén énekel. De teste egyszerre megtagadja az engedelmességet, hangja vált, megbicsaklik, mintha egy visszafelé haladó, a férfikorból a gyerekkorba vezető mutálás tanúi volnánk. Hyde, azaz Buddy Love az, aki nem teljesíti a pózaiban foglalt ígéreteket, végül ő válik impotenciaszimbólummá. Hyde nem más, mint Jekyll impotenciája, Jekyll potenciájának születése pedig Hyde szétfoszlása. Az örök rámenős, az elviselhetetlen nagyképű egy túlkompenzáló szerencsétlen. A fárasztó szépfíú tolaakodó és pökhendi ágálásának oka a rém titkos szenvedése. A szörny maga a köznapi ember, a szép műember pedig csak reakcióképződés. A szörny az a köznapi ember, aki elhagyta magát, a nárcisztikus bohóc pedig ugyanennek a figurának az álarca: összeszedettség helyett ágálás. A póz bármikor összeomolhat, a pusztá ágálás, a mániás elhárítás védtelen. A pusztá védekező mechanizmus védtelen, csak a személyiség valóságos tulajdonságaira lehet életet, boldogságot alapítani.

Nemcsak Buddy változik át menekülő szerencsétlenné, az egyetemi előadásokon, szembesülve a lány nagyközeli szöke ragyogásával, a szórakozott professzor néha Buddy hangján szólal meg. Julius nem ura a helyzetnek, nekiáll erősíteni szerét, ismét a kotyvalékon dolgozik, szeretné elérni, hogy tovább tartson a hatás, gyökeret eresztessen Buddy világában.

Stella ábrándos, csodálkozó el- és befogadó tekintete az ellenpont a férfi átváltozásaival szemben. Buddy akár a nő álma is lehetne a férfiaságról. A nő neki adja az első csókot, ha nem is őt választja egy életre. A lányt ingerli Buddy: ez egyrészt azt jelenti, hogy nem viseli el hosszú távon, előbb-utóbb dührohamot kap tőle, de nemcsak erről van szó, Buddy hatása nemi ingert is jelent. Mindkét randevű csókhoz vezet. A Buddy-epizód a Julius-szerelem komponense, a klasszikus komédiában az erotika mozzanat és a szerelem az átfogó. A lány Julius-szal él lelki, Buddyval testi életet, s végül a rövid távú testi ingerrel szemben előnyben részesíti a hosszú távú lelki ingert.

A kemény legény zongorát ütöget, s a zongorára dőlt lány hallgatja. Vörös és arany sötétbe merülnek, kiürült lokálban, napok és napszakok között, senkiszigetén. Cigarettafüst szállja körül a merengő szépség arcát. Ennyi az egész, azt sem tudhatjuk, álom vagy valóság, megtörtént-e egyáltalán. E jelenet összekapcsolja az elviselhetetlen, izgága Buddy figuráját a klasszikus kalandfilm hősvilágának vágyat és magányt, sztoicizmust és erotikát keverő hangulatvilágával. Egy film- és kultúrtörténeti korszak dióhéjban. A jelenet csak az utolsó pillanatban lendül át az álmok oldaláról a valóságéra, amikor Buddy rekedten szólal meg. Miért kell mindig menekülni? Hamupipőke úr a rámenős szépfíú szégyellt, tagadott, sebzett lelkét képviseli, magát az érzékenységet, melynek nincs helye az élet vásárán. A szertől kapott

órák és a szertől kapott test híján Stella és Julius nem találtak volna egymásra; a kíváncsi és a szeretni való aspektusok szétválása nehezíti az egymásra találást. Stella addig nézi a professzort az unalmas előadásokon, míg a csúnyában is meglátja a szépet. A bárban pedig addig randevúzik a szépfiúval, míg megérti, hogy a szépben is a csúnya, a sikeresben is a megghiúsult rész az, ami szerethető. A szőkén aranylő közelképekben vissza-visszatér a lány megkönyöködött interpretációs aktivitása: egyetem és tánclokál, nappali és éjszakai én, kémia és könnyűzene, rútság és szépség, gyengédség és szemtelenség, okosság és felületesség oppozícióin dolgozik. A lányt mindkét arc taszítja kissé, s a kettő együtt vonzza, együtt a szerelem.

A szépfiú a lánynak, a lány a professzornak udvarol: a félévzáró bálon Stella felkéri a professzort, a szép a szörnyeteget. Sőt, még bonyolultabb: a szépség kéri fel a szép szörnyeteget. Tudós és hasonmás szerepcseréje, a szörny szépsége és a tudós szörnyű mivolta a szép és a szörnyeteg variánssorához csatlakoztató átmeneti alakot hozott létre. Az eredeti Jekyll/Hyde oppozíció szép+jó és rút+rossz kombinátumain alapult. A gyanú hermeneutikája és a kritikai fantázia munkájáról beszélünk, ha elkezdenek kísérletezni a szép+rossz és a rút+ jó variánsokkal. A film noir ez utóbbi kísérletet mérsékelt formában hajtotta végre, a szép de gonosz nővel a jóságost, ám kevésbé szépet állítva szembe. Julius, aki nem reméli, hogy a maga képében is megkaphatja a lányt, Buddyt protezsálja: „Jól néz ki, nem?” a lány elhúzza száját: „Jól, de ez nem jelent számomra sokat.” Az okosság értékesebb, mint a szépség, magyarázza Stella, akit láthatólag a szépség varázsa sem hagyott érzéketlenül.

Az, ami az eredeti Jekyll/Hyde filmekben rémálom volt, a Fisher filmjében bevezetett permutáció által vágyálommá változott. A rút és gonosz Hyde rémálom, a szép Hyde vágyálom. A vágy struktúrája azonban archaikus, tárgyával ezért nem lehet együtt élni. A vágy nem az életre vágyik, hanem életellenes és folytathatatlan, nagy pillanatokra, az élet egészének rovására átélte örömeire. Az ösztön, a vágy, a képzelet, a bűvölet követelése fenn nem tartható dolgokra irányul. Stella érzelmi okossága a női ösztön intelligenciája – csak a férfiosztön van konfliktusban az intelligenciával, az anyás Stella női ösztöne nem –, a nő életbarát érzékenysége a szelíd kívánságot állítja szembe a vágy vadromantikájával és az életszeretetet az önimádattal.

A lány az érzékenységet becsüli, nem a fölényeskedést, a figyelmes lovagiasságot, nem az egoizmust; Buddy nehezzé teszi számára, hogy szeresse. A Szép és szörnyeteg meséje arra megy ki, hogy szerethető testben kapjuk vissza a szeretni képes szörnyeteget, a szép test ne párosuljon felületes érzéssel, és a mély érzés rút testtel. Jerry Lewis filmjében ezzel szemben Stella lemond a piackonform megjelenésről, amely felhígulással fenyegeti az érzést, és arculatvesztéssel az individualitást. Az okos és érdekes kombinációját kezdi fenyegetni az énvédő mechanizmusok diktatúrája. De a nő mély érzéke lázad, korrigálja a kultúra felületességét.

A horrorfilmekben Jekyll és a nő közé áll Hyde, a komédiában a szerelmi háromszög szubjektuma a lány, az övé a nehéz döntés, kit szeressen, Buddyt vagy Juliust? Buddy a fantom, a póz, Julius a valóság, a megoldandó probléma. A professzor megszólal az izgága nehézfiú védelmében: figyelmeztet, hogy annak felületes és erőszakos mivolta védekezés. Buddy elrejti igazi lényét, magyarázza Julius, mert fél, hogy kigúnyolják és megsértik. Bár csak megismerhetném az igazi énjét, ábrándozik el a lány egy pillanatra, s még nem tudja, hogy éppen az „igazi én” karjában van.

Buddy Love fellépése az ünnepély csúcspontja. Az erősített szer lehetővé teszi, hogy elénekelje dalát, de az ünneplés hatása alatt, megrészegülve a dicsőségtől, új dalba kezd,

mely közben végül nyílt színen, a színpadon, az egész közösség szeme láttára kell visszaváltoznia szépből szörnyé. A klasszikus horrorfilmben az átváltozás rettenetes pillanatától félünk, Terence Fisher filmje óta azonban a visszaváltozástól. A csábítás összeomlásának tanúi vagyunk, ez a megoldást lehetővé tevő, döntő fordulat. A csábítás lényege az önimádat énkoncepciójának szuggesztív ráerőszakolása a világra, a partnerekre. A csábítás azonban összeomlik, amikor az önimádat, hencegés és önreklámozás lelepleződik, mint álcázott önmegvetés és öngyűlölet. Végül is az utóbbi a keresztülgazoló Don Juan, a mániás csábító titka. Váltakozó beállítások során át, lassan történik meg az átváltozás, s a vonások átrendeződése nemcsak a kint fokozza, a megszegyenülés büntetését mélyíti, hogy a csaló fenéig ürítse a keserű pohárt; a visszarendeződés arról is tanúskodik, hogy nem is olyan nagy a különbség, észrevétlen átmenetek kötik össze a rútat és a szépet, valójában egyáltalán nincsenek messze egymástól. Stella a jövőben Julius minden torzságában benne láthatja Buddy szépségét.

Buddy Love reflektorfényben változik, a rajongók közösségének szeme előtt, szégyenrémmé, nevetséggé. Amikor a dicsőséget és hazugságot akarja a végsőkéig fokozni, az eredmény a szégyen és az igazság. S az a különös, hogy ami első pillanatban a nagyság összeomlásának látszik, valójában a hamis nagyságot igazzá fokozza, ez az igazi fokozás. Hősünknek, e kedves komédia csúcspontján, úgy kell gyónnia a közösség előtt, mint Dosztojevszkij Bűn és bűnhődése gyilkosának, hiszen a saját igazi énjének gyilkosa is gyilkos. Helyre kell állítani az élet kontinuitását, a sors törvényét: a színjátékból meg kell térni az életépítéshez. „Nem akarok többé az lenni, aki nem vagyok...de örülök, hogy megpróbáltam...mert tanultam valamit: az ember kell, hogy kicsit szeretni tudja magát, végül is magával tölti el a legtöbb időt. Ha magáról se sokat tart, mit tartsanak felőle mások? Ezt tanultam az esetből.” Felment a színpadra a királyfi és lemegy róla a béka. Julius lekalimpál a színpadról. A póz diadalát nagy bukás követte, de az önmegnyilatkozás a bukásból csinált igazi diadalt. Megrendült, megdermedt tömeget látunk a vallomást követő némaságban. Olyan némán áll most az egész tömeg, ahogyan a járókelők külön-külön megdermedtek az első átváltozás után, amikor Buddy kilépett az utcára. A katartikus megrendülés versenyképessé válik a bővülettel, az igazság a csillogással.

A meghitt és dekoratív közelképekbe foglalt lányarc a gyónás fő címzettje. Végül a férfi kínos megszegyenülése oldja fel a lány szerelmi háromszög-problémáját, egyesítve az alternatív figurákban megtestesült két arcot, a szörnyű szépséget és a kedves szörnyet. A hagyományos horrorfilmi megoldás, a halál alternatívájaként jelenik meg a két lény egységének megvallása és felvállalása a gyónásban. A két arc színpadi szembesülésének ellenképe a lány aranyfényű közelképe, könnyes tekintete, szolidaritása. Ez a megrendült együttérzés és mellette állás a közvetítő a két arc között, az „én” két arcának összefogó egységelve a „te” elfogadó tekintete, a szeretet arca.

Érzelmes dallam gyengéden becéző romantikája szólal meg a nagy csend után, míg a lány hátramegy a színfalak mögé, ahol az összeomlott Julius gubbaszt. „Segíthetek, professzor?” Ő nem Buddy képére, a divatszépség fantomára akarja építeni az életét, próbálja megértetni a csúf szerelmessel a lány. A léha lokálmatador felesége nem szeretne lenni, de egy komoly professzoré boldogan. A Buddy-jelenetekben a férfi a kezdeményező, a Julius-jelenetben a lány az, aki átkarol és csókol.

Végül megjelenik Julius macsóvá változott apja, idomítva a mögötte loholó alázatos feleséget. Az átalakult apa csodaszert árul, melyet fia formulája alapján készített. A tóduló nép

ráveti magát a szerre, a nagyvilágnak a hazugság kell, a domináns sikerember idóluma, a szépség társadalmi képe, de Stellának az egyszerűség, a személyesség, az igazság, a titok: akit a régebbi filmekben Mr. Hyde képviselt, míg a komédia fejtetőre állított világában Dr. Jekyll. Míg mindenki átváltozni rohan, Stella Juliust vezeti az anyakönyvvezetőhöz. Stella és Julius kilépnek a korból, melyet Julius teremtett. Stella és Julius az igazi én titkait választják, a nagyvilág a show-t.

1.19.5. Nemváltás (Roy Ward Baker: Dr. Jekyll and Sister Hyde, 1971.)

A baktériumvadász Dr. Jekyll (Ralph Bates) sorra fejleszti ki az emberiséget sújtó csapások ellenszereit, az ellenség azonban megszámlálhatatlan, sok emberöltő távolságban a siker, az eredmény, az egészséges élet. A cselekmény akkor indul, amikor a doktor módszert vált, új, magasabb célt pillant meg: nem a baktériumokat, hanem a halált kell legyőzni. Nem a szenvedéseket csökkenteni, hanem az élet erejét fokozni. A doktor az örök ifjúság és élet elixírjét keresi, amelyet a női testben talál meg, lévén az fiatalosabb, virágzóbb, mint a férfié, s mindennek előtt mert ő hordja ki és szüli meg az életet: az élet forrása. Így lesz a baktériumok problémájából nőprobléma, a baktériumvadászból nővadász. A doktor a női test titkát kutatja, de a kutatás módszere nem a szokványos módszer, a szerelem, hanem tudományos eljárás, analízis, boncolás.

A kutatásban elmerült tudós elfeledkezik a világról, de a világ nem feledkezik meg róla. A kiéhezetten, ápolatlanul támo­lygó zseni felkelti Susan (Susan Brodrick), a szomszéd­lány érdeklődését. Az ifjú hölgy megpróbál szóba elegyedni hősünkkel, beférkőzni életébe, s apró szolgálatokkal hasznossá tenni magát, gondoskodni róla. Az „elszállt” doktor azonban semmibe veszi a lányt, nem viszonozza kedves mosolyát, fagyosan elhárító válaszokat ad, és sietősen eltűnik, becsapva az ajtót. Eltűnik, mint korábbi filmekbeli elődei, kémcsövei fölött görnyed. A kiinduló férfi-nő viszony aszimmetrikus: a nő a férfire, a férfi a női test teljesítményeire vágyik. a nő egyetlen férfit akar, a férfi sok nőt. a nő a férfi egész személyét és életét, a férfi a nő nemi részeit. Susan Dr. Jekyllt gusztálja, a doktor a hullákat. A gondoskodó nő szeretné helyreállítani a doktor megroppant egészségét, míg a doktor elveszi a nők életét.

Susan a megaláztatások ellenére sem adja fel. A tiszta szűz, a jámbor szende szelíden szenvedélyes és állhatatosan rámenős. Üldözi gondoskodásával, rajtaüt szolgálataival. Ételekkel megrakott tálcával követi a doktort (ami már egy jövő­dő komédia lehetőségei felé mutat). Végül sikerül megetetnie. Anyatípus: etető nő. De nemcsak etet, pihenésre, felengedésre biztat. Szeretne megváltani, kiváltani a heroikus feszültség birodalmából. Jekyll a fejét rázza: „Nem jutottam még elég messzire.”

Végre a Susant imént sietősen lerázó Dr. Jekyll kezében az ital. Görnyed, fuldokol, a zene izgatott alaktalansága disszonanciákkal terhesen kavarg, a férfi pedig saját nőmásával terhesen támo­lyog a tükör felé. Jekyll omlik le, és Hyde kisasszony (Martine Beswick) néz fel, nőarc a tükörben, mely tükör férfiarcot nyelt el az imént. Baljós perspektívákkal terhelt harsogó kacérsággal csap fel, csattanva ölt diadalmasan telt formát a zene. A tükörben nőarc áll össze, s a nő születését démonikus harmóniák ünneplik. Értelmet nyer a Susan iránti ingerültség: Dr. Jekyll önmaga a saját nője. Ingerlőbb, felzaklatóbb, mint Susan. Csak egy férfi

tudhatja, milyennek kellene a nőnek lennie, mondják majd Cronenberg *Mr. Butterfly* című filmjében, de a motívum már itt jelentkezik. Ijesztő harmóniák ünneplik Hyde kisasszony születését, aki úgy lép ki Dr. Jekyllből mint Vénusz a habokból. A levágott, kasztrált titáni hímtagból vagy Zeusz ondójából született szerelemistennő módjára jelenik meg a film hősnője. Az édeskés Susan ellentéte, a Terence Fisher-film Búcsúvalcerével rokon Hyde-motívumban, annak tragikus színezetével szemben van valami agresszív és fanyar.

Határozott, akaratos arcot látunk, a tett emberét. Mohó, éhes, falánk, gátlástalan, ragadozó szépség. Jekyll kutat, Hyde él. A férfi keres, a nő talál. Áll a tükör előtt, mint aki nem hisz a szemének. Széthúzza a házikabátot, felfedi melleit. Hetyke, telt, kerek mellek, jelölt nőiség a jelöletlen férfiúság helyén. Itt a férfinak van kasztrációs komplexuma, és a nő oldalán jelenik meg a plusz, a bőség, a fölösleg, a luxus. A nő ellátottsága gúnyolja a férfi kifosztottságát. A nő jelenléte a férfi jelen nem létét, a jelenvalóság deficitjét.

Döbrent gyönyörrel nézi magát hősnők-hősnőnk a tükörben, amikor belép Howard (Lewis Flander), Susan bátyja, akit a Jekyll-lakásból áthalló különös zajok miatt aggódó leány küldött körülnézni. Roy Ward Baker filmjében a nő az udvarló, nem a férfi, és ő a tanúja a különös zajoknak, melyeknek a Fisher-filmben a feleség, a korábbi filmekben a lakáj.

Az átváltozás alatt Jekyll küzdött légszomjjal, az átváltozás után az eredményt megpillantó Howard. A teremtmény Howard dermedt gyönyöre, elbűvölt hápogása láttán kezdi felismerni a maga hatalmát. Az ösvadság korábbi filmekből ismert elementáris hatalmát a női szépség örökölte. Mégpedig a női szépség nyers, testi primérformája, melyet nem szublimált a szeretet kisugárzásával újrastrukturáló anyaság. Howard megsemmisülten kihátrál, Hyde kisasszony pedig elmosolyodik, kelleti magát, ismerkedik lehetőségeivel, illegeti magát, magamagának pózol a tükörben, majd felszabadultan, vég nélkül kacag. Tenyerébe veszi kerek melleit. Elkomolyodik. Szemével illeti a kezével illetett keblek látványát. A kamera tekintete az arcra irányul, majd újra a tenyér által befogadott kebele.

A Susan elől menekülő, lepusztult férfi kasztrált nemként jelenik meg, s a domborulatait kihívóan feltáró és a tükörben megkettőző Hyde kisasszony agresszíven potensként. A jövőendő Cronenberg-film előlegezett üzenete megkettőződik: csak a férfi tudja, milyennek kell lennie a nőnek, s már csak a nő igazi férfi. Roy Ward Baker filmjében a nő a vitálisabb, alkalmazkodóbb, s egyúttal a határozott, aktív, érvényesülő fél. A tulajdonságok cseréjének eredménye férfiszűz és nőbestia: a nő jobban jár az új kombinációk előállításával. Ezáltal azonban a klasszikus nőkép, a gyengébb nem receptje, melynek nyerési stratégiái veszteségeken alapulnak, összezavarodik, Hyde kisasszony túl hatékony, „túlneri magát”. A gyengébb nem a vereségekre építi a győzelmeket, az erős nő esetében ez megfordul: a győzelmek fokoztatnak fel végül verességgé. A *Doktor Jekyll and Sister Hyde* ebben a tekintetben a klasszikus melodráma megoldásait követi: a *Rebecca* gyenge nője legyőzi az erős férfit, míg az *Elfújta a szél* erős asszonya addig erőszakoskodik és hatalmaskodik, amíg mindent elveszít.

A Jekyll-lélek a Hyde-test domborulatait meglátva ünnepel, kacag, s megérintve őket, kéjesen elkomorul. A korábbiakban – a Kurt Neumann film hagyatékaként –, egy egynapos legyet sikerült három napig életben tartani, a légy azonban közben nemet váltott. Jekyll akkor ezt hibaként értékelte, csak az önmagán végrehajtott kísérlet tárja fel a nemváltás, a nemi jelleg átalakítása, a nemiség cseréje, a nemiség cseretárggyá való átalakítása értelmét. Megismeri a kéjt is a diadal után, a prométheuszi törekvés csak a kisiklás eredményeként talál rá az istennői jelenlétre.

Hyde fedezi fel, mit jelent a mohó tekintet tárgyának lenni, ingyen és bérmentve igenelve, elfogadva, csodálva és imádvá. Nem a teljesítményen keresztül fogadtatni el, hanem eleve elfogadva lenni. A meglét teljes véletlenségében érezhetni magát szükségszerűnek. A véletlen szükségszerűségének gyönyöre az egyedi abszolútságának érzése: női érzésként jelenik meg Roy Ward Baker filmjében. Ezt szeretné eltanulni a férfi a nőtől.

Hyde tudja, amit Jekyll nem, érzi, ami Jekyll számára ismeretlen érzés, hogy a meglét érték. Nem szorul további indoklásra. Az örök életnél fontosabbat fedez fel, a jelenlét örömét. Nem az örök életet fedezte fel, hanem magát az életet. Az kutatta az örök életet, aki magát az egyszeri életet sem bírta, de jó helyen kereste azt, aminek hiánya kínozza: a nőknél. Nem azt kereste, amit keresni vél, de megtalálta, mert jó helyen kereste. Élvezni tudni és kívánva lenni a magasabb lenni tudás – mint jelen lenni tudás – feltétele.

Az első átváltozás pusztán percekig tart, Hyde kisasszony illékony természetűként mutatkozik be, tartóztatásáért meg kell dolgozni. A fulladás, a légszomj, a szükség és nyomorúság képében jön el érte, lép a helyére Jekyll.

Másnap az ébredő, magához tért Jekyll elsőként Susant pillantja meg a lépcsőházban, s a lány segítségével próbálja magát elhelyezni az időben, melyből kilépett. A sértett Susan, akit az éjszakai női hangok féltékennyé tettek, megkönnyebbülten hallja a hazugságot, miszerint az „idegen nő” Jekyll testvére. Ekkor ad neki hősünk nevet: Hyde nővér.

Az eredeti mad scientist kíméletlen megszállott, szadista akarnok vagy cinikus szakember, s az élethez és szerelemhez való jogot George Sand és Victor Hugo hősei módján követelő monstrum a többszörösen hátrányos helyzetű szentimentális hős, aki elbukik az emancipációért vívott harcban. Elbukását az emancipációhoz való elméleti és gyakorlati jog ellentmondása okozza: elméletileg joga van az emancipációhoz, gyakorlati eszközei azonban nincsenek meg az emancipált élethez. A régi filmekben, kudarcok és tragédiák eredményeként, végül a tudós is megtér: az akarat kudarcát követi az érzelem diadala. Fisher filmje változást hoz: nem a monstrum a szentimentális hős, hanem maga a mad scientist. Új társadalom jött létre, melyben az elméleti cinizmust és a gyakorlati kegyetlenséget, a minden áron való növekedést, a könyörtelen törtetést és az öncélú versenyt emancipálták, s az idealista vált perifériakülsővé, groteszkké. A szentimentális monstrummá lett tudós magában találja meg a bájrémet, a démonikus szépséget, a kicsattanó vitalitást, melynek démoniáját a nemváltás viszi csúcspontjára. Csúnya férfiból szép férfivá válni csak félannyi, mint szép nővé válni.

Terence Fisher óta a monstrum a szép, de a nő a szépnem, a monstrumnak tehát nővé kell válnia. A szép nő az abszolút monstrum. Erre a konklúzióra kellőképpen felkészítette már a világot a film noir. A szépség mint a leghatékonyabb kényszerítő, pusztító erő lép a gonoszság örökébe. Sister Hyde gyilkos, mert a narcizmus gyilkos természetű. Az aki magába szerelmes, teljes magában. A passzív autoerotika az autoerotika csúcsa: nem kell semmiféle cselekvéssé válnia, eleve kielégült. Ami a nemi életből marad: unott játék az áldozattal, a macskáé az egérrel. Az önmagában teljes megelégedettség, a passzív önélvezet kifelé fordított változata csak szeszélyes szadizmus lehet.

A szép iszonyat koncepciójának első nagy csúcspontja Roy Ward Baker filmje. A humanista korszak úgy érezte, csak a külső öregszik, a lélek örökfiatal. A modern ifjúságkultusz ennek megfordítása: a külső örökfiatal és a lélek öregszik. A testre vigyáznak, a lelket azonban gondtalanul elhasználgják. Csak a külső torzulásaitól félnek. A személyiséget nem óvják, mint a testet, nem fordítanak gondot rá. A primitív szépség kultusza a nyers vitalitás imádata.

A pragmatizmus a testi emberben találja meg az élet főszereplőjét, nem a lélek sorsában gondolkodik, hanem a test reflexeiben.

Jerry Lewis filmjében a lélek üdve és a természeti spontaneitás mint az ösztönök spontaneitása helyébe a lélek üdve és a társadalmi spontaneitás vitája lép. Az állati vitalitást felváltja annak örököseként a spontaneitás joga, a gyakorlatiasság naivitása, az örökifjúság színjátéka, melynek kifejezője nem a régi monstrum gyermeki tehetetlensége, hanem az önreflexiót levető aktivizmus gátlástalansága. Nem a szellem szép. A természet szép, a gyakorlat szép, a spontaneitás szép. Győz a tömeg, a sokaság, melynek piacán nem a kiválás az erény, hanem a beválás, nem a kiválóság hanem az átlagosság, a bonyodalmat kerülő, járt utat követő gyakorlati optimizmus. Lewis átlép a professzori karból a diákok világába, az előadó teremből a mulatóba, tudósból showman lesz. „Jobb nem lenni különbnek a többinél.” – mondja ironiával a Dorian Gray festője (Oscar Wilde: Dorian Gray arcképe. Bp. én. Lampel. 11. p.).

Szép és szörnyeteg mesei oppozíciója s Dr. Jekyll és Mr. Hyde horrorfilmi oppozíciója között Oscar Wilde szellemi befolyása közvetít. Szép és szörny oppozíciója mindig is jelen volt a *Jekyll/Hyde*-filmekben, de a két pólus által meghatározott viszony csak a cselekmények végén vált egy pillanatra az ellentétek szembesülésévé, s a nő, a szépség e filmekben nemet mondott a szörnyetegre. A kérdésfeltevések a férfi két arcának viszonyára irányultak, és nem a férfi-nő viszonyra. A *Dr. Jekyll and Sister Hyde* fordulatában nem szép és szörnyeteg konfrontálódnak, hanem a szép a szörnyeteg. A korábbi hasonló filmeknél tovább élezik most a szép gonosz kegyetlenségét és attraktivitását. Fishernél a szép szörnyeteg taszító mivoltát mérsékli, hogy ő is szerencsétlen, reménytelen szerelmes; Lewis filmjében ő is csak sebzett lelkű pózoló. Szép és szörny egysége a *Sister Hyde*-filmben teljesedik be.

Wilde regényében a banális ember a szörnyű, s a szörnyeteg a morális princípium kifejezése. Az iszonyat szépségbe öltözik, csak a lelkiismeret látja rútnek önmagát. Roy Ward Baker filmjében elvileg mindenki kegyetlen, gyilkos, de a szerencsétlen szörnyeteg, az ember morális elvekkkel, a tudomány érdekével igazolja gonoszságát, míg a boldog szörnyeteg, Hyde kisasszony, Gide Lafcadiojának öncélúságával élvezzi az immoralis korlátatlanságot. Szép kultúrlény és rút ösztönlény oppozícióját a vizsgált filmekben leváltotta az offenzív szép bestia és a defenzív, rút és szerencsétlen kultúrlény oppozíciója. Szépséggé fokozott egészség és destrukcióvá fokozott erő egy helyen halmozódnak. A siker privilégiuma az új társadalomban a megvásárolt látszat. Már Wilde észrevette, hogy a rút ösztönöknek a szép külső adja a tevékenységi lehetőséget, s jelenség és lényeg ellentéte a gonosz tevékenységi közegének, kedvező termőtalajának jellemzője. Az új szépség a gonosz fedőszerve, ezért nem érzékeny szépség, mint az átszellemültséget kifejező gótikáé, nem is nyugodtan harmonikus, mint a személyiség beteljesedtségét kifejező reneszánszé, és nem is dúsan pazarló, mint a barokk. Az új szépség csak maszk, mely első percben hat legerősebben, ám ha az ember odafigyel, lelepleződik. De ki figyel oda? Legfeljebb aki pórul járt.

Nem az ösztön torz, csak a tilalmak torzítják el, mondogatják már Wilde regényében is. De egy fordított igazságot is látnunk kell: nem az ösztön torz, de torz az ösztönökre hivatkozva mindent megengedő, s az önzést és kegyetlenséget idealizáló közmorál. Az ösztön racionálisabb és mértéktartóbb, mint a szükségleteket felkorbácsoló hedonista közmorál falánk kéjencsége. A *Jekyll/Hyde*-filmek kezdettől ingadoznak, hol a tilalmakat, hol az ösztön veszélyeit hangsúlyozzák. A Wilde által felfedezett szadista szépséget, mely a Fisher- és Lewis-féle változatokban is visszhangzik, Roy Ward Baker filmje létfeltételei felől

gondolja át, pesszimista módon megalapozza egy biológiai hatalomesztétikával. A tömeg offenzívájának kora egyben a nem, a szexualitás offenzívájáé. A hangsúlyosan antiszenti-mentális kor a nemi hatalom forrásai iránt érdeklődik, s nem az esztétikai nevelés forrásait keresi a szerelemkoncepciók komolyan vétele segítségével, csak a vitális mozgósítás forrásait találja meg az erotikában.

A szépség a gonosz díszcsoomagolása, reklámteste. Jelenségnek és lényegnek nincs köze egymáshoz. Szép az, aki megengedheti magának, hogy szép legyen, megvásárolhatja a szépséget, elveheti, kisajátíthatja, felhalmozhatja. A szép a győzelem kifejezése, a csúnyaság a vereségé. A szadista és állati szépség egyszerű, mert nem fejez ki mást, csak a diadalmas elevenség elementáris erejét. Csak a tökéletesedett parazitizmusnak jár ki az imádat. Jekyll még teremt, Hyde már csak fogyaszt. Az élet életet nyel el, a szépség más rovására szép, Hyde kisasszony a gyilkos éjszaka alvilági királynője.

A posztmodern eklekticizmus eredeti felhalmozódása egy új antropológia kezdeti körvonalazódásával jár együtt. Az ember meg akarja változtatni saját fogalmát. Ha a nemiség csak „társadalmi konstrukció”, akkor az emberség is az. Az új kultúra döntése értelmében épp a permanens újrakeverés az ember lényege. Férfi és női tulajdonságok újrakeverése során Frankenstein és Jekyll mítosza is keveredni kezd. Dr. Jekyll kis csomagokkal jár haza. A régi filmek Dr. Jekyllje állatkinzó volt, eredetileg Frankenstein az, aki emberi testrészekkel sakkozott. Miért kell Jekyll elixírjéhez a frankensteini embervadászat és hullagyalázás? Eredetileg a teremtmény volt csak olyan költséges, mint most a másik arc. Frankenstein a teremtés által vált istenivé, Hyde kisasszony az általa kiváltott imádat által. Frankenstein életet akar teremteni, az új Dr. Jekyll örök életet. (Ahol az örök élet terminológiája megjelenik a *Frankenstein*-filmekben, egyúttal homoszexuális motívummal, tehát a nemi tematika erősebb hangsúlyozásával társul, Igor és a rém egyesülnek testileg a műtét által a *The Ghost of Frankenstein*-ben.) Hyde kisasszony az örök élet ígérete, az élet pedig, fennállása tartama alatt kiszorít a testi terjedelme által kitöltött téridőből minden más létezőt, s üzemanyagként is más létezőket pusztít el, szemetet adva vissza helyettük a világnak. Nem megérdemli-e a halált?

Hősünk előbb a hullaházban lép fel szerv-vásárlóként s a kórboncnokot zaklatja kielégíthetetlen szükségletével, később két bérgyilkost alkalmaz szállítóként. Nem foglalkozik az eredet kérdéseivel: „Több kell.” – sürgeti gyilkosait. Egyszer gondolkodik el, amikor ismerős nőt hoznak, a pincérnőt, akit az imént a kocsmában látott. Szórakozott kérdést tesz fel, a válaszra azonban nem figyel. „A tudományért semmi áldozat nem túl sok.” – humorizál a gyilkos. Miután a gyilkosokat leleplezik és kivégzik, maga Jekyll indul neki az éjszakának. Kurvák a ködben. Az éjszaka lányai. A vámpírfilmekben a vérszívó denevéreket és farkasembereket nevezik az éjszaka teremtményeinek. Jekyll, aki itt is megment egy nőt, Ivy megfelelőjét, azért megy szobára vele, hogy feldarabolja. A szeretkezéshez vetkőző, fecsegő szőkét mélyebben és véglegesebben, visszavonhatatlanabban teszi magáévá. Nem a nőt kívánja, csak egy részét, női hormonokra van szüksége az átváltozáshoz. Hasfelmetsző Jack örököséként, sebészkéssel járja az éjszakát. Ez vezeti nyomra barátját, a törvényszéki orvosszakértő Prof. Robertsont (Gerald Sim): a sorozatgyilkos áldozataiból mindig az a szerv hiányzik, melyre Dr. Jekyllnek van szüksége kutatásaihoz.

Hogyan fokozhatja az első átváltozás hatását a második? Mivel az első alapvetően erotikus volt, s az erotikára ruházta át a *Jekyll/Hyde*-filmek destruktivitásának minden erejét, várhatóan

a második az erotikát fokozza vagy konkretizálja. Miután Jekyll kiitta italát, megzavarja Susan, aki bekopog, s vacsorával kínál. A folyamat beindult, a lány pedig kedvesen makacs, végül felcsattanva kell kituszkolni, kellemetlen tanúként kell eltüntetni az ajánlkozó szépséget. Jekyll végre megszabadul a lánytól, utolsó erejével beretesz, s máris felcsap a zene, a diadalmas sötét harmóniák. Hyde kisasszony, harapós mosolyú szépség, élveztegen áll, nyugodt önbizalommal, italt tölt magának, ez az első tette, máris újabb pohár. Lecseréli Jekyll puritán házikabátját, kilép belőle, s villanásnyi képen meztelenül látjuk. A hátulnézet az izmos fehér altestet helyezi a látvány középpontjába. Hátsó rész, hátulnézetben: a test arctalan oldala, mely, az arc által nem centrált látványként, egészében válik másik arccá, s az is fontos, hogy mindez csak egy pillanatra látható, ez hangsúlyozza a látvány tiltott, titkos mivoltát. Az első átváltozás a mellék domborulatát mutatta meg, a második az altestét. Tudjuk már, hogy ez is két arc, de ott a ragadozó mosoly is: így Hyde kisasszonynak három arca van, két titkos és egy ragadozó. A büszke, izmos test teátrálisan tolatva lép, mozgása az egész világot valami szétnyló, befogadó, reá éhes szervvé nyilvánítja. Átöltözni indult: letépi a függönyt, s vörösbe burkolva lép elő. Díszsomagolásban, különleges csemegeként, vörös keretben, kiállítási objektumként, melynek hatását rögtön ki kell próbálnia.

Hősünk, aki az örök életet kereste és az örömet, a jelenléte fedezte fel, a halhatatlanság helyett élvezetet talált, a kacérságot is kísérleti tudományként műveli. Első alkalommal Howard rányitotta az ajtót, most a nő áll ki vadászni rá, kísérletezni vele, felmérni, tanulmányozni női hatalmát. „Hogy van a bátyja?” – kérdi Howard. Hyde gunyorosan felel: „Az utóbbi időben nem ment neki valami jól.” Ez Hyde (mint a feminitás képe) felsőbbrendűségi komplexusának első megnyilatkozása. Jekyll és Hyde harca a továbbiakban úgy is megjelenik, mint az alapprincípiumok dialektikus összefüggése elleni lázadás, ha tetszik mint yin és yang egységének tagadása. Ez a lázadás a nyugati nő kezdeményezése, s a nyugat diadalának kifejezése a nemi szimbolikában, az absztrakció diadala, a fél duplázása, az onanisztikus mindehatóság és korlátatlanság eszménye (hiszen a partner ára mindig önkorlátozás).

A nő a férfi rejtekhelye, Hyde kisasszony doktor Jekyll rejtekhelye; ez volt Hyde terve, ott még nem kombinálva nemváltással, Fisher filmjében, ezért keverte gyanúba Dr. Jekyllt; a terv Roy Ward Baker filmjében is beválik, s a csel kibontakozik. A rendőrség figyelme Dr. Jekyllt, ő azonban Hyde kisasszonyként hagyja el a házat. Most Hyde lett Jekyll felhajtója, ellátója, a frankenstein hullarablók és bérnyilkosok utóda a véres nő-aratásra, szerv-vadászatra induló lány. Szabadon kóborol az éjben a ragadozó és élvező fallikus nő, ki nagy kést rejt vörös szoknya alatt. Nők után indul, rájuk vadászik, a régi *Jekyll/Hyde*-filmek saját nemébe merült férfitőse helyett most a fallikus gyilkos közvetítésével saját nemébe merült nő. Megoldja a Jekyll számára megoldhatatlan problémákat. Mindenek előtt a gyanakvó Robertson professzor vált ilyen problémává, Hyde kisasszony azonban könnyen ujjai köré csavarja az aggregényt: felmegy lakására, vetközni kezd, s csók közben leszúrja. Robertson éppen erkölcsi konfliktusról, s barátjával kapcsolatos gyanújáról beszél, amikor a talányosan mosolygó, titokzatosan megdermedt nő kilép pózából és szoknyájából. Ebben a pillanatban a nyelv, a kultúra és lelkiismeret összeomlásának tanúi vagyunk. A szavak értelmüket veszítik egy nagyobb, kényszerítő hatalom jóvoltából. Robertson elnémul s előre lép, védtelen a felkínált csókkal szemben, s Hyde kisasszony az idegen testbe való gyilkos behatolás pillanatában változik vissza Jekyllé. Ismétetlen lecsap a kés, melyet hol Jekyll, hol Hyde kezében látunk.

A tudós férfinak szüksége van a vampra, de fél is tőle. Miután barátja gyilkosaként tért magához, összetöri a tükröt, mely mind erősebb másának képével fenyegeti gyengülő énjét. „Szabadulni akarok tőled!” A kétségbeesett, szorongatott Jekyll szétrombolja a labort, közben azonban megindul az átváltozás. Egy nőalak, egy meztelen bronzszobor megpillantása hívja vissza a másik lényt. A szenvedélyes Hyde kisasszony gyűlölködve gúnyolja őt: „Én vagyok a valóság, Dr. Jekyll, és én akarok szabadulni tőled!” A tükör előtt tépi le blúzá, mintha az elhasznált ruhává lett Jekyllt akarná levetkőzni, hogy meztelen Hyde lehessen, szabadon. A tört tükörben szemléljük később az átváltozást, az arcvonások puzzle-játékát.

A kettős élet következménye a szereptévesztés. Jekyll és Howard találkoznak a lépcsőházban. A szomszéd Hyde kisasszony felől tudakozódik. Felelet közben Jekyll keze megindul, s Hyde kisasszony mozdulatával simogatja meg a döbbszent Howard arcát. A megkettőződött testű és lelkű lény kétféleképpen tarolja a testeket: szeretőként és hullaként. Jekyll csak az első lépéseket tette meg Susan felé, amikor Hyde elcsábítja Susan bályját. A férfi döbbszent elragadtatással fekszik a meztelen nő karjai között: „Ha tudnád, mit teszel egy férfival, ha el tudnád képzelni, mit érez veled, ha sejténéd, mire vagy képes...” – sóhajtja a csókok között a csábítás áldozata. Az önelégült Hyde kisasszony titokzatos választ ad. „Hidd el nekem, hogy jól tudom.” Jekyll/Hyde átalakul Hyde/Jekyllé, de mindkét testvér belé szerelmes, megperzselt testvérek a szomszédból, egyszerre mindkettő ott tolong, s ki kell dobniá őket az átváltozás fenyegető pillanatában, a csúcsponton, amikor önmagával van találkaja.

A vamp színes üvegen át figyel az utcát, lesben állva, szerelemvadászaton, s a szomszéddal való szeretkezése után rendeződik át arca Jekyllé a törött tükörben. Torzító üvegek, csalóka visszfények birodalmában járunk. Hyde kisasszony kezét látjuk az ajtófélfán, amikor kinn a folyosón Howard megdermed szólítására, s engedelmesen, tehetetlenül, alternatívát nem ismerő vonzerő hatása alatt indul a lány felé, mint az imént Robertson. A szépség csapdája, örvénye, önkénye, talánya: a beszippantó lépcsőházi ajtóban álló beszippantó nőalak.

Hyde lett Jekyll nagy problémája: félti tőle Susant, aki Dr. Jekyll menyasszonyából Hyde és Howard szerelmi románcának akadályává lett e filmben. Maga Jekyll is Hyde és Howard románcának szerelmi akadály, Susan pedig Jekyll életben tartója. Jekyll első ízben s egyúttal elkésztetten gyengéd a lánnyal, először figyel oda Susan szelíd szépségére, amikor már késő. Randevút beszélnek meg estére. Koncertre készülnek, mint a régi *Jekyll/Hyde*-filmek szerelmespárja. A nő kiöltözve várja a férfit, aki szintén öltözne, de Hyde vörös szoknya kerül a kezébe. Susan hiába vár, később átmegy, kopog, a bezárkózott férfi azonban tehetetlen görcsben áll.

Hyde egyfajta szingli, akinek az a lényege, hogy a fogyasztói viszonyt az emberi kapcsolatokra is kiterjeszti. Jekyll identitása Susan mellette állásától függ, Hyde ereje ezzel szemben az elfogyasztott személyek számától. Hyde kisasszony áll a repedt tükör előtt, harcra készen. Karcsú, de erős ujjai elnyomják Jekyll szivarját, mely ottmaradt az ezüsttálcán. Az elhanyagolt szűz, Susan, közben a londoni ködben kóborol. Léptek kopognak a ködben, futó, megtorpanó, tétovázó léptek. A nő bestia része elindul, hogy kiirtsa a szűzi részt. Csavarodva táncol a vörös szoknya a kihalt éjszakában, szinte szuszogva suhog, a lopakodó vadász mohóságát idéző lihegéssel. A szoknyaörvény suhogása vitázik a tétovázva iramodó léptekkel. Jacques Tourneur *Cat People* című filmjét idézi a csúcspont. Tourneur filmjében a párdúc üldözte a prózai bajtársnőt, aki felülkerekedett rajta az egyszerű férfi lelkéért folytatott harcban. A suhogás legyőzi a kopogást. A szerelmi bánattól eltöltött Susan mit sem észlel.

Hyde kisasszony mögötte áll, s emeli a kést, amely azonban fennakad a levegőben, mert a gyilkos kéz átváltozik Jekyll Susant védelmező kezévé.

A társadalom vak, de él a periférián egy ellentársadalom, mely még bírja az érzékenységek maradványait. A személyiség elvadul, de elfojtva is kiirthatatlan belőle a jó nosztalgiaja, mint megtagadott ellenszemélyiség. Ami Robertsonnak nem sikerült, sikerül a vak koldusnak, aki a cselekmény kezdete óta ott ült a sarkon és figyelt. A vak által nyomra vezetett nép a rendőrséggel együtt ostromolja Dr. Jekyll otthonát. Szerelme, a nagy tudós és finom úr azonos a hírhedt sorozatgyilkossal, hallja Susan. Jekyll a tetőkön menekül, az ereszen lóg, a *Cat People* felé visszautaló belső csúcspontot a Hitchcock-krimiket idéző külső csúcspont követi. Lebegés a mélység felett, hosszú vajúdás a halál torkában. Az ereszt markoló férfi kéz karcsú csuklójú, hosszú ujjú, fehér női kézzé alakul. A rendőrök által megszállt ház belsejéből szemléljük az arc átváltozását. Egy ablak színes mozaiküvegén keresztül látjuk az eltolódó arcvonásokat. Hyde öli meg Jekyllt, nem a törvény és nem is a lincselők. Miután nem sikerült elvenni Susant Jekylltől, Jekyllt veszi el a lánytól. Éles nő sikoly kíséri a zuhanást. Félarcú, torz lényt látunk az utcakövön. Elmarad a megtisztító visszaváltozás. Susan és Howard, akik szerették, állnak a lelepleződött nemtelen, semmilyen lény felett.

A férfiasság kinyitja, a nőiesség összecsukja test és lélek, természet és szellem ollóját: ez felezi Jekyll és kettőzi meg Hyde erejét. Az állathím agancsát vagy tollát növeli, az emberhím művét, tárgyi teljesítményét. A nőiesség a nőben, a férfiasság a férfin kívül teljesedik be. A férfi irigylő a nőt, keresve az életet, amit, érzése szerint, a nő már eleve birtokol. A nőt magában kereső férfi a férfit magában birtokló nőt találja meg, a férfit azt a nőt találja meg magában, aki megtalálta magában a férfit. A tiszta nőiség titok marad és transzcendencia: a nő két útjának egyike, aki szent nővé válik vagy bestiává. Mi az oka, hogy nem az éltető, hanem a gyilkos szerelem izgat fel és ragad magával? Miért kerül szembe egymással szerelem és szenvedély, szeretet és kék? Mi az oka, hogy nem az életadó nő sikeres, hanem az életet elvevő? Miért a női bőrbe szabott halál kelti fel az életvágyat? Az anyalelkű nő áll szemben a férfilelkű nővel, az abszolút nő a férfinővel, mely utóbbi a nemek hatalmát egyesítő agresszív szuperemberként, abszolút lényként, szintetikus szuperlényként ágál.

A pesszimizmus dekadens varázsa kölcsönzi a *Dr. Jekyll and Sister Hyde* erejét. A nemi szerepek magukban véve is monstrumszerűek, s a „harmadik nem” kísérlete Roy Ward Baker filmjében csak megkettőzi a monstrozitást. A férfit legyőzi és eltorzítja, hogy imádatra vágyik, szeretve lenni szeretne; a nőt legyőzi, hogy győzni akar. Azt a parazita nárcizmus, ezt az agresszív konkurencia-magatartás teszi tönkre, forgatja ki magából. Mindkét szerep leépül, s az új ember, a nemi keveréklény leépült aspektusait egyesíti: ingyenélő nárcizmust a destruktív konkurencia-magatartással. A nő nárcizmusát a gyengédség, érzékenység, végső soron az anyaság fékezte, a férfi destruktivitását pedig az imádat mérsékelte, a lelki középpont kihelyezése a maga fölé helyezett, imádott nőbe. A férfi nő iránti szerelme a férfikultúra önkritikája volt, a női anyaszeretet pedig a nőkultúra önkritikája. Most az önimádat végsőkéig fokozza, fanatizálja a konkurencia-magatartást, s a nárcizmus kultusza, a képlékeny kép-lény világszínpadára vonzó kosztümöt ad a semmi által nem fékezett destruktivitásnak. Az esztétikum az agresszivitás oldalára kerül, s míg egykor a gyenge nem gyengeségét kompenzálta, most a szadista destruktivitás lehetőségeinek ad szárnyakat. Az alvó bestiát felszabadító szer a nemek összekeveredéséhez vezet, de mivel primitív bűneik és nem évszázados kultúrmunkával kiépített erényeik egyesülnek, az eredmény a gyilkos

bestia, melyet a film azon az áron mer felébresztetni, hogy az ellene szóló érveket próbálja megszerezni, ugyanakkor borzongó bűvölettel szemléli a gyilkos bestia – áldozatai által is igenelt – szuperhatalmát, Hyde kisasszony faszcinálja a szerzőket és nézőket, így a film ugyanolyan szernek bizonyul, mint amiről szól. Hyde kisasszony ellenállhatatlanságáról szól, melyet, miközben a dramaturgia fegyvereivel büntet, egyúttal a felkeltett bűvölettel igazol. Minden, amiről a film szólt, a nézőtérben is megtörtént.

1.19.6. Fajváltás

1.19.6.1. Kurt Neumann: *The Fly*, 1958

Bűn és örület

A film expozíciója bűnügyi rejtélyt állít elénk. Hélène (Patricia Owens) a családi tulajdonban levő gyár szerelőcsarnokában különös kegyetlenséggel, egy hidraulikus prés segítségével megöli férjét, Andrét (Al David Hedison). A gyilkosságot követően az asszony maga hívja fel sógorát, François (Vincent Price), hogy értesítse a rendőrséget. Charas felügyelő (Herbert Marshall) nem tud érdemi vallomást kiszedni a tettét egyébként felvállaló asszonyból, akit végül örülnék nyilvánítanak. Hélène valóban különösen viselkedik, frivol eufória vesz erőt rajta a rémtett után. Magyarázatra szorul a laboratórium felforgatott és szétzúzott berendezése és a férj iratainak eltűnése is.

A depresszióba esett asszony mániás állapotba kerül, ha légydöngést hall, egy elveszett legyet keres, mozgósítja a cselédet, kisfiát és sógorát. A cseléd légycsapóval üldözi a konyha kis szárnyas rovarait, mire az asszony hisztérikus rohamot kap. A legyek döngicsélése, s a légyvadászat a második rejtély, mely az első, a különös gyilkosság magyarázatával szolgál. A magyarázatot az asszony késleltetett vallomása adja végül elő, melynek azonban senki sem hisz, mert nem látták, amit csak az asszony és kisfia látott, a keresett legyet. A vallomás után ezért az asszony még örültebbnek tűnik Charas felügyelő előtt, mint a vallomást megelőzően.

A gyilkosságot követően nem a felügyelő nyomoz – nem kell nyomoznia, mert megvan a tettes és vállalja tettét – a tettes nyomoz, nem a rendőr keresi a bűnjeleket, hanem az asszony a legyet. Valószínűleg valami tudattalan szimbólum, véli a rendőr, s lezárja az ügyet: a további nyomozás a pszichiáterek feladata.

A mad scientist mint házasember

Előbb a gyilkosság interpretációs kísérletei során, François és Charas beszélgetései révén hallunk a mad scientist házasságáról. „Nem létezett számára más, csak a családja és a munkája.” – halljuk Andréről. „Andrét csak a munkája érdekelte, és Hélène-t csak André.” Mindkét megfogalmazás valamiféle szerelmi háromszög helyzetet teremt a munka és a család viszonyában. A második ezt súlyosbítja, egyfajta szerelmi körtáncra feszíti, melyben André számára a munka jelenti azt, amit Hélène számára André: élete közepét, tevékenysége súlypontját. Ennek felel meg a drámai szintér szerkezete. A cselekmény két miliőben játszódik, egyik az ipari miliő, a laboratórium és a szerelőcsarnok, a másik az inkább kispolgári, mint nagyiparosi otthon idillje, a kertre nyíló ház. A kertben beköszönt a tavasz, a virágzás évada, míg a laboratóriumban megszűnik tér és idő. A technikai miliőben áll André gépe, mely

elemeire bontja és újra összerakja a dolgokat. Az otthonban és a kertben, amelyre nyílik, a létezés történet, amely befogad és meghatároz, a pincében a létezés absztrakt elemek kombinatorikája, amelyet mi határozunk meg. A ház nemcsak a kertre nyílik, ellentett irányban a pincelejáró vezet a laboratóriumba, a lejárát, ahol André eltűnik. Ezzel megérkeztünk az eltűnés jellegzetesen jekylli motívumához. Az előzményeket bemutató optimista indításkor nem az eltűnés hangsúlyos: a lyuk, a mély, a lejáró, az alvilág épp visszaadja André-t.

A tulajdonképpeni drámai cselekmény kezdete a beavatás: André beavatja Hélène-t az elnyelő pince titkába. Ez a szerelmes André szándéka szerint azért szükséges, hogy a pince ne elválassza, hanem összekösse őket. André nem számít rá, hogy a pincében látottak, melyek őt lelkesítik, az asszonyban szorongást keltenek. A tudós diadallal jön elő rejtekéről, hogy bemutassa találmányát Hélène-nek. „De senkinek sem szabad beszélned róla!” A tájékoztatlan Hélène beavatása a néző tájékoztatását is szolgálja. Az atomáris transzporter lebontja és újra összerakja az anyagot, s lehetővé teszi az utazás kiküszöbölését a szállítás műveletéből. A kísérletbe azonban hiba csúszott be, a transportált csészealj helyett tükörtárgyat ad ki a gép, melynek monogramja megfordult. A hibával szembesült André számára megszűnik létezni Hélène, elmerül a munkában, megfélekedzik Hélène-ről. Újra messze a cél, nincs vége az útnak, mint ahogy az imént hitte, amikor Hélène-ért ment, akit a diadalba akart beavatni.

Szerelmi háromszöggént aposztrofáltuk André, Hélène és a kutatás viszonyát, mert André két szenvedélye állt egymással szemben. Valójában házassági-háromszögről kellene beszélni. A szerelmi történetekben szerelem áll szemben szerelemmel, s a párválasztás drámájának kiéleződésekor ezek a szerelmi alternatívák kiszorítják az élet más szükségleteit és parancsait. A szerelem beteljesülése után azonban a házasság osztozik az élet fölött a munkával, s ha a szerelemnek volt ereje legyűrni a munka és az érvényesülés problémáit (ennek az erőnek a szimbóluma a szerelmi történetekben a rossz partie előnyben részesítése a józan ész számításaival szemben), utóbb a munka visszaköveteli jogait. Ezt kétféleképp teheti, a nyomor vagy a szenvedély formájában. A nyomor a szerelmet is elnyomorítja, míg a munka mint alternatív szenvedély sokkal megfoghatatlanabb ellenfél a szerelem számára, mint a másik szerelem. A nárcisztikus erotika, a mad scientist mindenhatósági komplexuma hol autoerotikának tűnik, hol a mindenségre irányuló erotikának. A mindenséget is úgy akarja magáévá tenni, mint egy nőt, s a mindenséggel sokkal nehezebb megharcolni, mint egy másik nővel. S az is kérdés, hogy a házasság, mely maga is a reprodukciót szavatolni kívánó vállalkozás, akar-e egyáltalán, a szerelem önző módján, a munkával konkurálni. A házasságban a szerelem szenvedélyes szeretetté fokozódik, vagy közönné halványul. A szeretet nem kéjszerző, hanem a szeretett egész létét őrző és gyarapító vállalkozás akar lenni, a közöny pedig felszabadítja más dolgok számára az érdeklődést: mindkettő kedvez a munka érdekének, vagy ha úgy tetszik, a munka Erőszának.

A házassági háromszög mellett még egy tartalékos szerelmi háromszög is lappang a szituációban a cselekmény kezdetén. Azért is fontos a kerettörténet, hogy a néző előtt körvonala-zódjék e tartalékos háromszög, melynek a főcselekmény kibontakozásának kezdeti szakaszában nem lesz módja megnyilvánulni. Mi azonban már ennek jegyében szemlélhetjük az eseményeket, ily módon messzebbre látva, mint a szereplők.

André a zseni, François a polgár, az utóbbi vezeti a családi üzemet, gondoskodik az életfeltételekről, az előbbi szenvedélye célozza meg a világ titkait. Az egyik dolgozik, a másik kutat és szeret. Kötelesség és szenvedély állnak szemben egymással, egyúttal a szolid ember

az érdekes emberrel. Az a régi életet termeli újra, ez új létformák felé nyomul előre. Hélène gondoskodik Andréről, François Hélène-ről és Andréről. Az újratermelő őrzi az életet, a teremtmény elhasználja. Az új világ teremtménye megtámadja teremtményi életét.

A rendőrfelügyelő rájön, s szóvá is teszi, hogy a szolid polgár titkon szerelmes sógor-nőjébe. François szerény, némán gondoskodó és szolgáló szerelme átengedi a terepet (a nőt) a zseninek, s csak akkor lép előtérbe, a kerettörténetben, amikor a zseni nagy vállalkozása felperzselt földet és megperzselt nőt hagy maga után. A *The Fly* az alternatív kérőnek nem nyárspolgári korlátoltságát hangsúlyozza, ellenkezőleg érzékenységet, melynek tekintetében túlszár a sokkal specializáltabb, beszűkültebb zsenin. Ha az alkotás eltorzítja az embert, akkor jogunk van a kisszerűség nagyszerűségétől és a nagyszerűség kisszerűségéről beszélni. Margit bizonyos értelemben komplettebb, mint Faust, ugyanezt azonban Ophelia és Hamlet viszonyáról még nem lehetett elmondani, a reneszánsz zseni még maga is komplett, míg Goethe idején már gyakran úgy látják, hogy az egyszerűbb viszonyok többet megőriznek a completebból és az univerzalitás értékeiből. A zseni tudósa az életnek, a köznapi ember művésze, de valamilyen szerény, kézművesi értelemben, s nem a zseniális művész, az avant-garde teremtmény értelmében, ami, a mad artist-filmek tanúsága szerint, ugyanolyan életművészet-ellenes pozíció, mint a mad scientist szenvedélye.

A kerettörténet kérdése, hogy az asszony örült-e vagy gyilkos? A megelevenedő vallomás a tulajdonképpeni cselekmény tartalma, melyet a kerettörténet kiszorít a jelenből, s elintézettként, lezártként, jóvátehetetlenként állít elénk. A múltban van a történet, a jelen feladata nem a jóvátétel, mert a történetet jóvátehetetlenként örököljük a múltból, a jelen feladata csak a lezárás, a kilépés a válságból, a szabadulás a szörnyűség örökségétől.

A metamorfózis új típusa

Az elsőként transzportált csésze ugyanaz és mégsem az, tükörtárgy lett belőle. Ugyanaz az anyag, de elvesztette identitását. André korrigálja a hibát, és sikeresen átvisz egy újságot, de a következő kísérleti tárgy elvész a semmiben. A kisfiú macskája különleges kísérleti tárgy: kísérleti alany. Az élő szervezet nem viseli el, hogy tárgyként kezeljék, s a szubjektív identitás, melyet nem tud darabolni és analizálni, ezért elveszíti az anyagot transzportáló gép, erősebb „faktornak” bizonyul: magával viszi az anyagot is. Neumann filmjében a szubjektivitás az a kényes tárgy, ami Cronenberg filmjében a hús lesz. Neumann filmjében a lélek az élet lényege, Cronenberg filmjében a hús. Itt a lélektől való búcsú, ott a hússal való találkozás a döntő élmény. A macskával tehát a tárgyiasíthatatlan tárgy vész el, a szeretettárgy, a kedvenc, mert tárgyiasították. „És hol van, hová lett?” – kérdi a feleség, amikor a férj bevallja tettét. „Valahol az űrben. Macskaatomok árama.” A film szuggesztív módon feláldozza a sci-fi-szimbolikát az álomszimbolikának: a sikertelen kísérletet követően kísérteties macskanyávogást hallunk, a semmiben elveszett macska vádló tiltakozását. „A légynek sem tudott volna ártani.” – mondják hősről a kerettörténetben.

A tudományos haladás feltartóztathatatlan, minden hiba korrigálható, végül sikerül egy tengeri malac átvitele. A technika logikája legyőzi a lelkes életét, ám a későbbiek mutatják meg, hogy ez az adaptáció, a lelkes életé a technikai miliőhöz, nem hagyja az áldozatot, az életet változatlanul.

„Két hét óta nem láttam.” – panaszolja éppen Hélène, amikor a férj feljön a pincéből. „Valami kisiklott, félresikerült, de most újra rendben van, este kettesben ünnepelünk.”

Szerelem és tudomány, a mad scientist filmekben két szenvedély, két örület, hasonlóan illeszkednek a mindennapi élet kontextusába, mindkettő illeszkedése konfliktusteljes, problémát jelent visszatérni a boldogság csúcspontjaira és a kétely mélyeire a „közönséges” vagy „rendes” életbe. Megint úgy néz ki, mint a film elején, hogy a tudomány szabadon bocsát, visszaad az életnek és a szerelemnek. Az Albert Hall utóda a *The Fly* balettszínháza, ahova végre eljut a hős, a bevégzett munka diadalával elteltén. Este a transzporterén átvitt pezsgővel ünnepel a pár. Ezzel fejezzük be az estét, mondja a férj. Befejezzük? – kérdi a feleség, kétértelmű hangsúllyal. Karjába akarja venni a férfit, magába fogadni: szeretkezésre számít. A férfit azonban a gép fogja magába fogadni, nem a szerelem öröme szüli újjá. A test szülte és a szerelem újjászülte, fájdalommal szült és örömben újjászült test helyére a technika újjászülte test lép. Ezzel a test már nem a másik eleven testhez tartozik, a technika testének függvényévé válik. A fizika kegyetlen közönye váltja fel az eleven élet érzékenységet, a bele-érzésen alapuló világot az ütközésen alapuló világ. Előbb azonban, mielőtt hősünk felfedezése megmutatná természetét, mielőtt az általa teremtetett új világ szint vallana, s megnyilvánítaná a vele járó új veszélyeket, André valóban megtér az életbe.

Megnyílik a kert, a világban lét otthonossága, az oldódás miliője, tavasz van, André a kertben pihen. Hélène a cselekmény idilli csúcspontján vagy nyugpontján is szorong. Az asszonynak túl sok és túl gyors mindez, míg a férfit éppúgy elbűvöli a természet pokoli mélye (a pince), mint paradicsomi felszíne (a kert). „Ezek mind tények...csodás tények...” Hélène – akihez a felszíni, kerti miliő tartozik – mintha attól félne, hogy ha megnyitjuk a pokol kapuit, elnyeli az ő világát. André boldog, a kettő együtt kell neki: „Engem elbűvölnek korunk csodái.” Közben egy szemtelen légy zavarja a szerelmes házaspárt a kertben. A légy erőszakos izgágasága jelzi előre az elementáris erőkre építő, s őket felszabadító analitikus tudomány veszélyeit. A kert s benne a szerelmespár képviseli a hosszú fejlődés eredményeként létrejött komplex egyensúlyi állapotokat, melyeket megzavar a beavatkozás. A korlátlan lehetőségekért cserében le kell mondani az idillről. Hélène tudja, mit akar, mert egyet akar, André nem tudja, mert mindent egyszerre akar. Hélène ezért ember marad, André viszont ember és légy lesz egy személyben, a technika – eleveniségében eltorzított, természetében megtámadott – gyermekeként születve újjá.

Egy nap zárva van a laboratórium ajtaja, André eltűnik, nem jön elő, a kisfiú pedig „vicces legyet” fog a kertben. Engedje el, parancsolja anyja, mire a kisfiú bosszúsan nyitja fel a gyűfásdoboz börtönét, melyből fehér fejű légy száll el. „A legszebb légy, amit valaha fogtam!” A férj, a laboratórium börtönének foglya, nem léphet ki a világba, este cédulát csúsztat ki az ajtóreszen: „Hélène! Valami elromlott. Szükségem van rád. Csak te segíthetsz. Balesetem volt.” Később beengedi feleségét, de letakarja fejét. Az elveszett arccal együtt a verbális érintkezés képessége is elveszett. Cédulák segítségével érintkeznek.

A tökély, a diadal csúcspontján a még tovább lépni akaró hirtelen elvesztetté válik, műve megeszi, bekebelezi az alkotót, ellene fordul, a mű minden és az ember semmi. A rejtőzködő nem mutathatja meg túl nagy nyomorát: elvesztette arcát és fél kezét. A fekete kendővel a fején, mintegy hullaként letakarva jövő-menő férfi megalázóan kínos, gyászos és obszcén látvány. A régi *Jekyll/Hyde*-filmek menyasszonyai pillanatig sem viselték el a rémet, Hélène-nek együtt kell élnie vele. Hélène tehát Ivy és nem Muriel örököse. Az asszony lelket önt a szerencsétlenül jártba, s szeretettel, gyengéd gesztusokkal gondoskodik róla, légykarját meglátva mégis felsikolt. Az-e André, akit Hélène szeret, azt éri-e a gondoskodás, akinek az

asszony szánta? Gondoskodása csak addig sikeres, amíg nem látja férje valóját, tárgya látványa lehetetlenné teszi a szeretetet.

Mivel az átváltozást a technika közvetíti, bár az átváltozás egyirányú és végleges, nem időleges izgalmi állapot, mint Jekyllhez képest Hyde, van remény az eredeti állapot visszaállítására. A remény a technikában foglaltatik. Legyőzheti-e a technikai kontroll ereje a természet vagy a véletlenek túleréjét? A *Jekyll/Hyde*-filmekből megismert kétarcú emberrel szemben ezúttal az élet két arcáról, ember és nem-ember kombinációjáról van szó. A *Jekyll/Hyde*-filmekben egy lény fordul ki magából, itt két homogén lényből jön létre két heterogén turmixlény.

Miután a transzporterbe került légy az átvitel során összekeveredett az emberrel, egy légyelkű ember és egy emberelkű légy az eredmény. A légy foglalja el André helyét a társadalomban, s a természetben André tévelyeg, légytestbe zárva. Keresni kell a legyet, hogy egy újabb transzportáció segítségével szétválasszák a keveréklény alkotórészeit. Sietni kell, mert a légyrész úrrá lesz az emberi tulajdonságok maradványain, az ember már csak egy légy emléke, de halványuló emlék. André sürgöt, nem várhat tovább, már nem tud világosan gondolkodni. „Az agyam most furcsa dolgokat parancsol... tehetetlenné válik az akaratom.”

Kifutottak az időből „Ne gyere túl közel hozzám!” Az André arcát megpillantó Hélène sikoltozva elájul. Véget érni nem akaró sikolyt hallunk, sikolyok sorát, melyeknek csak az öntudatlanság vet véget. Most a légy karolja fel, s ápolja az ájult nőt, de közben küzdenie kell önmagával. Az emberi kar küzd a légykarral a nő életéért. Míg a légykar ki tudja, mit akar, a remegő, tehetetlen, búcsúzkodó emberkéz megsímogatja a nőt. A gyengéd búcsúzás vívódássá válik, a gondoskodás és gyengédség szelleme harcol a perverzió és a rombolás szellemével. „Szeretlek.” – írja fel a táblára az utolsó vallomást, melyet már nem tud tetteivel igazolni.

André megsemmisíti minden művét, szétrombolja a transzportert, és elégeti a formulát. Nincs többé visszaút. „Minden hiába. Segíts rajtam, de ne gyere túl közel hozzám. Öld meg a legyet. Kérlek. Szeretlek.” Aki énként foszlik semmivé, bár halandó, de tudja magáról, hogy kicsoda és minek élt, mintha annak örökre meghitt otthona maradna a világ, míg aki elveszíti magát, annak szörnyű és undorító átváltozása mindent, aminek gondolta magát és ami lenni akart, vagy amiként szeretett lenni, falszifikál. Mintha aki nem veszíti el magát életében, mindörökké békén őrződnek a „volt”-ban. Énként örökre elaludni jobb, mint új életre ébredni nem-énként. Az átváltozott ember a halált kéri, a szerelem jogán. Hélène sokáig küzd André halálvágyával, de a kendő lehullása után, a légyarcot meglátva dönt, a légyfejben azt látja meg, ami jön, ez pecsételi meg annak eltűnését, ami volt. A légyfejben ismeri fel a nem-azonost, az idegent, mely nemcsak az ő ellensége, éppúgy André ellensége is.

A horror-metamorfózisok eredménye nem az, hogy valami átalakul valami mássá, egy önmagával azonos valami más azonossággá, a metamorfózisban elvész az azonosság, s nem az új azonosság, hanem maga a metamorfózis testesül meg az eredményeként létrejött struktúrában, a keveréklényben. Ez a folyamat a Neumann-filmben megkettőződik. Két keveréklény jön létre, és mindkettőben a szokásos folyamat megy végbe, a titkos én lassú győzelme, a magnak, a lényeknek a felszín fokozatosan átható munkája. Egy légyben van száműzve a lélek a pókok világába, az ellenséges, pazarló őstermészetet megtestesítő rovarreposzióba, melynek nagy jövője van a moziban (*Men in Black*, *Csillagközi invázió*). Ugyanakkor egy embertestben támadja meg a légy-lényeg, a természet kegyetlensége a társadalom lelki komfortját és a polgári kultúrát.

Az embertestben, az emberi jelenségben rejtőzködik a légy-lényeg: ez némileg rokonul azzal a másodlagos *Jekyll/Hyde* sorral, melyben a tökéletesebb, szebb testben nyilvánul meg az aljas lélek és a csúnyább testben a nemes. A szép Hyde történeteiben az állati lény, a meg-alázó természet szerencsétlensége nem az erőszakos ösztönt fejezi ki, hanem a szerencsétlen, sérült lelket, a szép maszk pedig nem a kultúrát, hanem az embertelen erők által megszállt tokot, melybe bármi betokosodhat, mely bármivel feltölthető. A *The Fly* emberében idegen erők fészkelnek, a légy-ösztön az emberlélekben kakukktojás, melyet a technika szelleme helyez belé. A régi *Jekyll/Hyde*-filmekben a tudattalan ébred fel és hatja át az életet, amit a filmek néha ambivalensen értékelnek, mindazonáltal bármilyen komplex értékelés esetén is végül egyértelmű a másik arc negativitása: régen a mélyről jött felszínre, amiben az ember nem akar magára ismerni; az, akivé tette magát, aki lett, nem akar magára ismerni a kezdet aljas szerencsétlenségében; most másról van szó: az idegen arc messziről jött, s azok az apparátusok oltják az emberbe, amelyeknek függvényévé vált. Eltűnt az ember ösztön és gép, mechanikus tökély és szemtelen ravaszság, korlátlan alkalmazkodás viszonyából. Kétféle primitivitás, dupla gonosz idegenség fenyeget, a mélyről jött és a messziről jött; nemcsak az eredet félelmes, a perspektívák még félelmesebbek.

A légyelkű ember történetét kísérvük, s párhuzamosan fut az emberelkű légyé, mellyel a film nagy horrorisztikus csúcspontján kell szembenéznünk. A történet lejátszódott, Hélène megsemmisítette André-t, az újjászületés lehetősége már nem áll fenn, s André ugyanakkor még él, valahol a kertben, egy légyben. Van egy párhuzamos, titkos történet, egy ki nem bontakozott mesekezdemény, melyben az állattestben győz az emberlélek. Alantas test rabja a hozzá nem illő, lehetőségeit túlteljesítő, megalázott szellem. A kifinomult lélek durva, primitív testbe vagy a kifinomult, magasrendű szellem aljas lélekbe van bezárva. Neumann filmjében elvileg a légy járhatna jól, mert az embertestet asszimilálja, míg az emberlélek csak a légytestet hasonlíthatja magához, ha lenne ereje. A kétségbeesett kis légy, akiben André szelleme lakik, úgy is megjelenik, mint a technikára csatolt emberiségből elveszett, elszállt lélek szimbóluma.

A párhuzamos történet úgy is felfogható, mint az egy évvel korábbi *The Incredible Shrinking Man* transzformációja, a metamorfózis súlyosbítása. Jack Arnold filmjében az összezsugorodott ember átkerül a hozzá képest óriássá változott rovarok világába, itt ezzel szemben nemcsak összezsugorodik, korcs rovarrá is válik. A modern biopolitika haszon-állatként akar számolni az emberrel, az ember azonban állatnak kudarccá, s a haszonállat pozíciójába leszorítva emberként is kudarccá válik. A légy az, amiből nagyon sok van, ezért értéktelen: az átváltozás az emberi szellem maradványainak a tömegemberbe való bezártsága történeteként is felfogható.

André, akárcsak Odüsszeusz, ismeretlen terek, átváltozással fenyegető távolságok útjára szakadt. Fia, a kis Télemakhosz nem is sejtí, amikor a legyet üldözi a kertben, hogy egy második útra indult, vissza nem térő Odüsszeuszt kellene kihalásznia az animalitásból. A biopolitika összefonódik a technokráciával. Az új Odüsszeuszt nem érzéki varázslónők fenyegetik, hanem a tudomány istennője. Őt is hazavárja egy Pénélopé, aki nem segíthet rajta, ezért Hélène az otthon maradt ember, a szerényebb kérő asszonya lesz végül.

A *The Fly*, ez a másodvonalbeli horrorfilm, sokkal kafkaibb mint Orson Welles vagy Maximilian Schell steril és iskolás Kafka-adaptációi. Az alaphelyzet a Kafka-elbeszélés fordítottja: itt az apa válik léggyé, nem a fiú változik át. A kisfiú nem tudja, hogy apját tartja

zsebében, a gyufásdobozban. Kafka Az átváltozás című novellája nem horror, Gregor Samsa átváltozása kísérlet az önfogadásra, az alacsony és magas, természeti és társadalmi, vitális és kulturális erők összehétközésére, a szembenézésre az élet szerénységével. Megváltás ez a banális élet terhéből, mely feszültséget gerjeszt, de nem ad szépséget és nagyságot, erőt és harmóniát. A banalitás alternatívája azonban hasonszenvű kell hogy legyen, ha győzni akar a banalitáson, s enyhíteni kínjait. Az ember és a természet közé beékeltek apparátusok ember és ember viszonyába is behatolnak. A társadalom társadalmasulása abban áll, hogy a természetet „természeti korlátnak” nyilvánítja, eltolandó, tágítandó keretnek tekinti, s a tiszta társadalmiságot a formális játékszabályok rendszereként állítja szembe a materiális tényezők véletlenségével. Wilde regényében Sybil Vane képviseli a materiális, „proletár” ízlést. A lány abbahagyja a színjátékot, amikor úgy érzi, megkapta Doriant. Az utóbbi ezzel szemben csak a játékszínre élvezi Sybilben, s ezer nőt, híres szerepeket akar bírni a színésznőben. Ezért hagyja el a lányt, aki egyetlen igaz önmagát véli kötelességének felkínálni a színes látszatok kavalkádjá helyett. Gregor Samsa hasonló módon képviseli, családjával szemben, a materiális ízlést. Wilde hősnőjénél a materiális ízlés még szerelmi romantikaként jelenik meg, melyben Dorian már nem hisz, Kafkánál a materiális ízlés kisemberi kényelmesség, lecsúszott oblomovizmus. Sybil Vane még női Don Quijote, Samsa új Oblomov.

A kapitalizmus kivasalja az embert, mint a burleszkek rohanó járművei, vagy a *The Fly* hidraulikus prése. A banalitás szociális trivialitását a természet undorító trivialitása győzi le, a társadalmi alantasságot a természeti, mely mégis más, nem hiányzik belőle a nagyszerűség: kevésbé hazug és elementárisabb erejű. Mivel minden szép és jó a társadalmi banalitás hazugságává vált, a felszabadulás vágya az ellentétes nyomorúsághoz menekül. De épp azért, mert felszabadító impulzus is rejlik benne, a rovarlét önmegalázkodásában nem az iszonyat győzelmét ábrázolja a karkai mű, Az átváltozás.

Asszony és gyermek

Végül a légy menti meg Héléne-t, akit már a hordágyon látunk, hogy lekötözve az örültek házába szállítsák. François megtörve ül a kerti padon, szórakozottan töpreng. Az igazság túl bonyolult, azaz hihetetlen: nem sikerült meggyőzni a nyomozót. Közben ott van, François háta mögött, karnyújtásnyira a megoldás. Embersikolyt hallat a pókhálóban fennakadt légy: „Segítség!” A töprengő azonban nem hallja, harangoznak, tücsökciripelés és madárfüttty tölti be a kertet, s autók berregnek, rendőr- és mentőkocsi áll a bejáratnál. François ellép onnan, de végül a kertben bókászó kisfiú megemlíti, hogy újra látta a vicces legyet. A keveréklénynek immár emberfeje van, meggyötört, vénséges emberarc. Már csak egy pillanatra látjuk, mielőtt ráfordul zsákmányára a nagy pók. Az iszonyodó rendőrfelügyelő, hogy ne rokon legyen a gyilkos, ösztönös mozdulattal egy követ ragad, s egyetlen csapással pusztítja el a pókot és áldozatát. Mivel a film a gyilkossággal indul, a keveréklények szétválasztásának elméletileg fennálló lehetősége a mozinéző számára gyakorlatilag kezdettől elveszett, a légyre már csak Héléne ártatlanságának bizonyítására volt szükség. Az emberestű légy halála óta a légyestű ember is halálra ítélt. Héléne megmenekült: Charas nem emelhet vádat. „Ha Héléne ölt, akkor maga is gyilkos. Ő megölt egy légyfejű embert, maga egy emberfejű legyet.” – érvel François.

Új családot látunk a kertben, a szerény François lépett az ambiciózus André helyére. A kisfiú az apa történetéről faggatja a pótapát. „A munkája az életébe került. Olyan volt, mint egy utazó az ismeretlen vadonban, ahol még senki sem járt. Egy nagy igazságot keresett, és majd-

nem megtalálta, de egy pillanatig vigyázatlan volt.” – „És ebbe halt bele?” – kérdi a gyermek. „Az igazság keresése a legnehezebb és legveszélyesebb feladat a világon.” A kertté változott létben enyhet talált három ember is az igazságot keresi, de nem a szétszedő, boncoló, harcos és győztes, hódító és átalakító, hanem a bábáskodó, lenni segítő igazságot. Nem az új dolgokat, hanem a régi dolgokat felfedező igazságot. Nem a sosem voltat, hanem azt, ami mindig megvolt, de sosem tudtak élni vele. Elfelejtett igazságot, amit kevesek birtokoltak vagy csak pillanatra látták, vagy csak látták, de megélni nem tudták, vagy ha sokan birtokolták, ez olyan régen volt, amikor még mindenki birtokolta. Az igazságot nem mint háborút, hanem mint békét.

1.19.6.2. David Cronenberg: A légy, 1985

Menyasszony mint hírlapíró

A Neumann-film hősnője több mint a hagyományos mad scientist-menyasszony: feleség. A Cronenberg-film hősnője kevesebb, mint feleség: szerető. Újságíró, akinek viszonya van (volt) szerkesztőjével, amely kapcsolat majd magasabb (mélyebb) síkon folytathatóvá válik a film végére. Így a film hőse a film hősnője számára epizód. A régi *Jekyll/Hyde*-filmekben a nő szerepe volt periférikus, s meg is kellett kettőzni a nőket, két epizodikus nő együtt sem tudott olyan fontossá válni a hős számára, mint a saját árnyéka.

Az új filmben a nő (Geena Davis) csavargó, újságíró, és a férfi (Jeff Goldblum) az otthonülő tudós. A hír lánya és a titok embere. Itt a nőnek van két kapcsolata, nem a tudós, s állandó mozgásban van a két férfi között, mint korábban a nők között *Jekyll* és *Hyde*. Itt kezdetben a nőtől féltjük a férfit: a gátlástalan riporternő hírre vadászik, a hírhírna koncot akar kitépni a nemes nagyvad, a tudós zsákmányából, amivel veszélyeztetni kutatását. A férfi azért beszélget a nővel, mert tetszik neki, a nő azért, mert ki akar préselni valamit a férfiből. Előbb csak csipkelődik, később orvul bekapcsolja a magnetofont. „Ne merészelje megírni!” – csattan fel a férfi. „Túl sokáig dolgoztam egyedül, erős kényszert éreztem, hogy elmondjam valakinek, de ha kiszivárogo, akkor végem.” A nő könyörtelen, végül a szerkesztő korlátolt-sága menti meg a tudós magányát, a tudós élet termékeny csendjét: „Ez egy vicc, a régi bűvésztrükk a két ládával. Átver téged.” A szerkesztő és az újságíró a prózai cinikusok, akik pontosan tudják, milyen alantas és kíméletlen játszmából áll az élet, a tudós az életidegen idealista, aki igazságról és szerelemről álmodik. Mind a kozmoszhoz, mind a nőhöz úgy viszonyul, mint a végső titkokat kinyilatkoztató, s a földi üdv lehetőségét bejelentő égi jelenéshez. A film végül a prózai cinikusokat rehabilitálja, akik fejlődőképesnek bizonyulnak, cinizmusuk a film végére inkább óvatosságnak és szeméremnek tűnik, míg a hős tragédiájának megalapozásához a horror továbbra is a klaszikus hübrisz-elmélethez folyamodik.

A nő erotikus fölénye

A férfi hívja meg a nőt, de a lány vezet: a férfi szédül, émelyeg, rosszul van a sebességtől. „Utálom az autót!” A nő megkérdi: „Menjek lassabban?” Miért kínozza a sebesség? Mert túl gyors, vagy mert túl lassú? Gyorsnak nem elég gyors, lassúnak nem elég lassú, ez az erőszakos törekvés csapdája. A virtuóz megoldás ezzel szemben kiiktatja a nagy lihegést és nyomakodást, s észrevétlenül teremti az embert a célnál. Ki kell küszöbölni a sebességet, a törekvést, a görcsöt, az akarnokok és bajnokok világát, s egy könnyedén lebegő létezést teremteni. A technikai

civilizáció relatív fejletlensége ugyanazt a problémastruktúrát produkálja, mint az orgazmusképtelenség: fokozza a feszültséget, de nem éri el azt a fokot, ahol az erőlködő feszültség-növelés átbillen a könnyedségbe és oldódásba.

A sebességgel kapcsolatos megoldatlan viszony motívumát kiegészíti a hús problematikája. A férfi számára a hús kérdés, míg a nő a húsban való élet magától értetődőségét képviseli. A kísérletek olyan aktusok, melyeknek a nő – mint Whale *Frankenstein*jében – nézője. Teljességgel a férfi aktusai, ő küzd bennük a hol túlságosan ellenálló, hol pedig szétfoszló, nem eléggé ellenálló anyaggal. A nőtől kéri a transzportálandó tárgyat az első kísérlet folyamán: „Valami személyes dolgot, ami csak a magáé...” A Cronenberg-film kezdettől fogva sokkal radikálisabban áterotizálja az összefüggéseket, nyíltabban „szemérmetlen”, mint a régi változatok, ezzel erősítve a horror- és gyengítve a sci-fi-kötődéseket. A nő a szoknyája alá nyúl és lassan, szembenézve húzza le harisnyáját. A Cronenberg-film intellektuelnője a vetkőzőjelenet által a Mamoulian-film prostituáltjának rokonává válik. Később igazi prostituáltat is látunk, már majd a légyember alkalmi partnereként. A nőkép kevésbé differenciált és polarizált, mint a régi filmekben. Itt is kétféle nőt látunk, emberpartnert és légypartnert, ember menyasszonyjelöltjét és légy zsákmányát, de a különbség nem szüziség és frivolitás ellentétében áll. Az emberpartner fiús, állandóan viaskodik a hösszel, míg a légypartner a nemi funkcióra redukálódik. A szüziség örökebe lép a fiús agresszivitás, a csibészes modor. A nő ily módon egyfajta amazon, s ez nehezíti a férfi-nő kapcsolatot, nem a szülői tilalmak vagy a szüzesség tabuja. Az eredmény azonban azonos. Most a nő másik szeretője választ el úgy, mint régen a szüzesség tabuja. A nő továbbra sincs itt egészen.

A nő az élő anyag, a férfi a technika képviselőjeként jelenik meg. A szépség összerak, az igazság szétszed, ezért minden igazság, amely nem szépség, fél igazság. A nő fegyvere a lába, a vonalak szépsége, a testfelület csalogató szuggesztíója, a férfié a gép, mely a végtelen labirintus, a molekuláris, atomáris, szubatomáris dimenziók kerülőútján át közvetíti a jelenlétet, a közvetítések és kerülőutak kapuja. A nő bőrt kínál, mint közvetlen jelenlétet, a férfi azonban, ahelyett hogy egyszerűen odanyúlna a másik testhez, rátenné a kezét, atomonként akarja uralni, elsajátítani, közel hozni, transzportálni. A társadalom társadalmasulása az új *Légy*-filmben azt jelenti, hogy a közvetítések újabb közvetítéseket nemzenek, s mindezek már csak egymást közvetítik. Eltorzul a nyelv eme kiürült világról szólva. Csak eszközök vannak, a cél elveszett. Nem a civilizáció a természet kiegészítése, hanem a természet a civilizációé. A természet protézis, nyúlvány, sőt, daganat.

A harisnya az első kísérleti tárgy, a női altest metonimikus képviselőjét fogadja be a gép. A nő leveszi a harisnyát és feltárja az altestet, a test anyagibb szellemű részét, mely az arccal szemben az élet és nem a lélek minőségeinek kommunikátora. A férfi a továbbiakban nem a harisnyától megfosztott altesttel, hanem az altesttől elvonatkoztatott harisnyával foglalkozik, fennakad a közvetítések birodalmában. A nő a „jelenlét metafizikáját” képviseli, míg a férfi a közvetítések antimetafizikájának kulturális hőroza. A mítosz a nő mellé áll. A kor antimetafizikus beállítottsága a mítosz kultúrájában megfordul, a kor mítosza ugyanolyan kritikáját adja az antimetafizikus kultúrának, mint az a metafizikának.

Amilyen szemtelen könnyedséggel viszonyul a nő a szerelemhez, kacéran belepiszkálva a világidegen férfi érzelmeibe, akit kezdetben csak kihasználni akar, ugyanolyan szemtelen könnyedséggel viszonyul a férfi a halálhoz. A férfi ugyanolyan lelkiismeretlenül piszkálja fel az atomáris dimenziót a világban, mint a nő az ösztönös dimenziót a férfi testében. Kétféle

visszaélés a kétféle testtel, két kockázatos játszma, melyek összefonódnak, s egymás rizikó-faktoraivá válnak.

A harisnyakísérletet majomkísérlet követi. A gép azonban nem tudja a felbontott majmot összerakni: vonagló, visító, véres hús kerül át a másik tartályba. „Az a probléma, hogy kifordítva jött át.” A gép tanácstalansága a tudósét tükrözi: „Nem tud mit kezdeni a hússal. Csak a tárgyakkal boldogul, élőlényekkel nem...Úgy látszik, nem tudok eleget a húsról, tanulnom kell.” A nő később kétértelmű szavakkal lép be: „Vettem egy kis húst, megsüssem?” – s a férfi mellé ül az ágyra, szeretkezést kezdeményezve. Csókolja a férfit, fölé borulva: „A hús megőrjíti az embert.” A szerelem aktusa verseng a gépi átvitel aktusával. A szerelem aktusa is húst transzportál, de itt a hús maga viszi el magát a másik húshoz. Később transzportálják a nő által vásárolt húst, melynek az átvitel megváltoztatta ízét. „A computer átértelmezi a húst, újragondolja, ahelyett, hogy reprodukálná. A hús megbolondítja a számítót, ez a hús poézise.”

Az életszerű szerető

A férfi másikja a mad scientist-mitológiában a másik arca, s csak ennek esetleges függvénye a másik szerető; a nő másikja a másik szerető. Régen az apa volt az a veszélyforrás, mint ma a másik szerető. Régen az apától kapta a férfi a nőt, most az előző szeretőtől. A *Jekyll/Hyde*-filmekbeli Muriel és Beatrix baja az, hogy nem ismerik a szerelmet, az új menyasszonyé az, hogy ismeri.

A harmadik mint narratív funkció az a személy, aki a szeretők közé áll. A nő részéről ez a szerkesztő, a férfi részéről a légy: a társszerelmi intrikus illetve a nárcisztikus biodémon.

A nő az „elszállt” tudós és a földhöz ragadt szerkesztő között vívódik. Előbb a tudós tiltakozik, amikor a nő meg akarja írni az anyagot, később hasonlóan tiltakozik a nő, mert a szerkesztő akarja megírni. Egy nap a szerkesztőt találja zuhanya alatt. Nem tudta, hogy kulcsa van lakásához. A szerkesztő a hősnő volt tanára és főnöke, a nő bizonyos értelemben éppúgy az ő műve, mint a film hőséé a légy. A szerkesztő a kiábrándult felnőtt, a rendszer alkalmazkodott haszonélvezője, ám ő is rosszul érzi magát, s nem szolidáris a rendszerrel. Ő is keveréklény: a nyárspolgár, mint egészen át nem vedlett, kiábrándult bohém. A nő is keveréklény, férfi és nő keveréke: a hőshöz képest a szerkesztő leképezése. A nőhöz képest a tudós a világidegen álmodozó, aki otthon ül, mint egykor a szüzek. A nő még keresi helyét, a tudósnak nincs helye, mondhatni elhagyta helyét, melyet a társadalomban betölthetett volna. A szerkesztő beszél róla: a fizikai Nobel-díj közelében volt, de kivonult, elrejtőzött a világ elől.

A két férfi közt jövő-menő nő kettős féltékenységet ébreszt. „Valami nagy dologra bukantam, értsd meg.” – magyarázza a szerkesztőnek. „Ó igen? És mi az? A farka?” A feldühített nő elrohan: „Ott töltöm az éjszakát, ahol akarom.” A nő az erotikus kaland jogát nyilvánítja ki, a férfi a szerelmi megváltást keresi. A nő macsó-stratégiája áll szemben a férfi szűz-stratégiájával.

A nő nemcsak a hús, ő az érzék is, a tekintet. A vetkőző jelenetben feltárulkoziként láttuk, de a világ is neki tárulkozik fel, mutatja meg magát. A nő vetkőző és vetkőztető, a férfi viszont boncoló.

Megegyeznek, hogy nem ír cikket, hanem riportkönyvben követi a nagy felfedezést. Ezért van jelen, s videofelvételeket készít. A férfi funkcionálisan megrövidített lény, absztrakt szellemi funkciót képvisel, míg a nő halmozza a funkciókat. E funkcióhalmozás során „csak” az anyaság képességét veszti el. A férfi birtokában van a mechanikus anyaoil, melybe meztelenül

megtér, bekuporodik, amikor csalódik a menyasszonyban. A menyasszony terhessége pedig ugyanolyan szörnyű kisiklás képét mutatja, mint a férfi teremtmény munkája. A nő a szüléstől és anyaságtól visszatartó rossz álmokig és szorongásokig jut el, a férfi viszont a kisiklott szüléshöz. Frankenstein Istennel verseng, *A légy* hőse az anyákkal.

Kisiklás

A második majom átvitele sikerül. „Megcsináltad!” Pezsgőznek, ünnepelnek. Vége a közlekedés korának. Hopp, hopp, ott legyek, ahol akarok. Érdemes volt alászállni a közvetítések labirintusába, mert íme ez tette átugorhatóvá, egy lépéssel megjárhatóvá birodalmukat, melyet most már tökéletesen ural az ész. Így képzeletbe az üdvöt az új világ: nincs út, csak cél, nincs többé folyamat, csak végeredmény. A lány már nászútban gondolkodik, vissza a szerelemhez, a természethez. Ekkor következik be a katasztrófa.

A kisiklás oka az eltávozás. A *Jekyll/Hyde*-filmekben a férfi az, aki rendszeresen eltűnik, eltávozik vagy nem érkezik meg, de a nő eltávozása eredményezi a katasztrófát. Ez ezúttal is így van. A siker ünnepének estéjén a két férfi között ingázó nő dönt, az újat választja, s elszalad a régihez, szakítani, hogy tiszta helyzetet teremtsen. A döntés kettős problémát vet fel, az egyik férfi nem akar szakítani, a másik pedig elbizonytalanodik. Sem elkezdni, sem befejezni nem könnyű az emberi kapcsolatokat. A „két férfi és egy nő” kombináció okozza a katasztrófát. Az egyensúlyhiányra, a helyzet labilitására a férfi, életidegen mivoltában, sajátosan válaszol. A két férfit tartó nő partnereként neki is meg kellene kettőznie nőpartnereinek számát. Erre azonban nem képes, ezt az egyet is nehezen fogadta el és túl sok funkciót ruházott rá. Ahhoz, hogy új partnert szerezzen, előbb magát kell megkettőznie.

A nagy estéjén magára hagyott féltékeny tudós leissza magát. „A szeretőjének dolgozik. Elrohant hozzá, hogy lássa őt. Csak szórakozik velem.” Légy döngicsél. Hősünk nekiáll, hogy részegen és féltékenyen kísérelje meg az önátvitelt. Meztelenül, magányosan ül be a maga teremtménye fém-anyaméhbe, melyet maga programozta computer vezénnyel. A magányos újjászülés során kimarad az emberből a társas érzékenység, s marad az éhség és düh, ösztön és hatalom. Marad a szemtelen ravaszság, s eltűnik az együttélés érzékeny művészete. Érzékiség érzékenység nélkül. A frankensteini tragikus hübrisz lecsúszott légy-pimaszsággá.

Eufória

Sikerült! Az új ember patetikus, felmagasztaló beállításban, görög szoborként lép ki az újjászülő gépből, ami azért baljós, mert nem a patetikus film korát éljük. Hősünk nem jutott a széttépett majom sorsára, visszaadta, újjászülte őt a gép, s a nő is visszatér. Magát a géptől, a nőt a másik férfitől kapja vissza. „Hiányoztál az éjjel.” – „Még éjjel van, visszajöttem.” – „Átmentem az éjjel. Kicsit részeg voltam, és dühös.” A nő szemrehányást tesz, ő is kimaradt a titokzatos aktusból, mint ahogyan a férfi a nő és a másik férfi aktsaiból. „Pedig meg-egyeztünk, mégis átmentél nélkülem.” Szeretkezést látunk, mely ezúttal már a szorongás és nem a vágy szimbolikáját aktivizálja. Jelet látunk a férfitestben, látjuk, hogy már nem egészen azonos. A férfi korán ébred, vizsgálhatja testét. A megfigyelés alá helyezett test: ellenség. Abban a pillanatban, amikor gyanakodva figyelni kezdjük, már a másik, máris a barikád túlsó oldalán van, ellenség, támadó. A jel azonban rejtőzködik, hősünk megnyugszik.

Az első reggel további jelei csak a nézőt nyugtalanítják, a film hőseit fellelkesítik: jó jelnek álcázott gonosz-szimbólumok, a „rossz hír mint jó hír” szimbolikája. A nő néma elragadtatással

nézi a férfi különös reggeli tornáját. A szuperhőssé átvedlett tudós új dimenziókat hódít meg, de ezúttal testileg, nem gondolatilag. Szinte röpköd, bár még tornaszereket vesz igénybe.

Később, elhagyva laboratóriumát, a városban kószálva, ezáltal is tereket véve birtokba, a férfi eufórikusan magyaráz: „Tökéletesebb lettem. Rájöttem, hogy csak az időmet vesztegettem, amíg a sikert hajszoltam.” Falja a cukrot, a nő nem is hagyja megjegyzés nélkül: „Te kávéval iszod a cukrot?”

Újabb szeretkezés következik. „Meddig bírod még, már órák óta csináljuk...” – omlik le a nő. Ezúttal fedezi fel a különös szőrszálakat. A férfi alig figyel. „Az ember folyton öregszik. Valami vad szörzet lehet.” Gondolatai a gép körül forognak. „Szeretném, ha te is átmennél...A legtökéletesebb kábítószer.” Keresi a szót az új érzés érzékeltetésére. Ez több mint a szex, magyarázza lázasan. A nő azonban ellenáll. A nő kérdése az, hogy a férfi azonos-e azzal, akit szeret, a férfi kérdése az, hogy a nő hajlandó-e vele tartani, együtt változni. Két szerelem-mérték, eltérő szerelem-koncepciók. Ez ad okot az összetűzésre.

Szakítás

– Valami történt veled, valami nagyon rossz.

– Majd találok mást, aki képes velem tartani.

Hőszűket befogadta, majd kivetette magából egy nő és egy gép. Újra a magány következik, amelyből jött, de az már nem ugyanaz a magány. A szűzi magányból érkezett, mely a matematika közegére is utal, de a gyermekkorára is. A befogadó „dolgokkal”, a géppel és a nővel való megismerkedése után egy „romlott” magányba tér vissza. A szűzi magányt az „elszállt” ember érintetlensége jellemezte, a „romlott” magányt a jelentéktelen érintkezések gátlatlansága. Az első nem hoz érintkezést, a második olyan érintkezéseket hoz, amelyek nem hoznak semmit.

Nekimegy a városnak, az éjszakának, mint Dorian Gray. Mulatókat jár, csavargók, prostituáltak közé vegyül, mint Mr. Hyde. Az exhibicionista perverzió aktusaként éljük át azt a jelenetet, melyben egy tárulkózó pózban terpeszkedő prostituálnak bemutatja, hogyan „megy át”. Ezt követően szeretkeznek, s most ő van felül. Végül ettől a nőtől is azt követeli, hogy ő is „menjen át”. Az „átmegy” az „elmegy” szóhoz hasonló új kifejezése itt az erotikus nyelv szótárának.

A korábbi frivol csábítónő, immár kidobott szerető, az újságíró egyszerűen ismét megjelenik. Öltözötten, szigorúan áll. „Megváltoztál.” – mondja szemrehányóan. A felszabadulás képviselőjéből, a túlságosan is elfajult felszabadulás világában, a tilalom, a felügyelet funkciójának képviselője lett. Az egykori csalogató csábító most örfunkciót tölt be. Megjelenése a viszonyok megfordulására utal, akárcsak a koitusz-pozíciók és háromszögviszonyok megfordulása. Most két nőt látunk egy férfival.

A kidobott nő rossz hírt hoz, analizáltatott egy szőrszálát: nem emberből való. Az eufória szakaszát élő férfi azonban ismét kidobja a nőt: „Szabad lettem és ez az, ami nem tetszik neked. Egyszerű ez, le akarsz törni.” A film hősnője valóban két férfit tart sakkban és tesz boldogtallanná. A szabad csavargónővel, a férfias és nőies funkciókat egyesítő funkcióhalmazával az emancipációjáért küzdő férfi elfogultsága áll szemben. A sértett fél nem tud vitázni, tárgyalni, sőt gondolkodni sem. A sérelem igazsága, hogy csak neki lehet igaza. Ez is egyfajta eufória.

Egy gyorsan kibontakozott és letört szerelmet láttunk. A következőkben a film úgy működik, mint a régi szerelmi történetek, melyekben a szeretők tíz, húsz, harminc év után találkoznak,

kommentálni kudarcukat. Mindez itt egy felgyorsult időben történik, melyben napok felelnek meg az éveknek.

Az eufóriával jár a viszonyok szétverése. Ezt követi a szorongás és a szétvert viszonyok nosztalgiaja. A nő finomabb jeleket észlel, ezért ő már a férfi eufóriája idején megéli a szorongást. Egy nap azonban hullani kezdenek a férfi körmei, majd egyéb testrészei. Döbbsen ül a fürdőszobában, a kád szélén. „Mi történik velem? Lehet, hogy meg kell halnom?” Átvizsgálja a dokumentumokat, végül összeáll a képernyőn egy légy képe.

Keresi a nőt, könyörög, rimánkodik. „Az elmúlt hónapban félttem találkozni veled...” Előbb a nő nem tűnt elég jó partnernek a szuperember számára, utóbb a nyomorult szörny nem elég jó, nem érdemli meg a nőt. „Igazad volt, és azóta sokkal rosszabbul vagyok.” Újra elnyelte őt rejtekhelye, ismét remeteéletet él, két mankóval tántorog, megtört, oszló-foszló testet látunk. Nem tudja, mi zajlik benne, nemcsak a haláltól fél, szerelmét is félti magától. Burjánzó, latyakos, tisztátalan teste megálljt parancsol. „Úgy zajlik majd, mint a rák egy bizarr formája, általános sejtforradalom, aztán meghalok.” Fehér levét választ ki a teste, lehull a füle. „Segíts! Félek!”

Az eredmény

A technikai miliő és az eltömegesedés embere nem az istenek, hanem a férgek, rovarok – mint undorító apró szörnyek – tanítványa. Hősünk telehasnak nevezte el találmányát. A történet lényege a kettős beavatás. Hősünk megjárja a telehas a kísérletben, és a női-„has” a szerelemben, kétszer születik újjá, kettős beavatáson esik át, s a dupla beavatás eredménye a hagyományos beavatás ellentéte: nem magasabb, hanem alacsonyabb létnívóra kerül át. Ennek, ha a tehnikai miliőben perifériakussá és jelentéktelenné, felcserélhetővé, szürke tartaléksereg tagjává lett ember szituációjára gondolunk, így is kell lennie: a szerény helyzetbe került, lecsúszott embernek, aki már nem tartja magát a „teremtés koronájának”, a szerényebb létformák tanítására kell figyelnie.

A forrongó, alakuló lény előbb felsőbbrendű embernek hiszi magát, utóbb halálos betegnek. Végül látnia kell hogy egyik sem, egyszerűen valami más: állat. A cselekményt továbbra is a lány megjelenései tagolják, legközelebbi látogatásakor egykori szerelme a plafonon mászkál. Beköpi az ételt, fehér levét fecskendez rá, aztán felszívja. Obszcén exhibicionizmussal tárja egykori szerelme elé légydicsőségét és embernyomorát. „Én egy légy vagyok, aki álmában ember volt, és jó volt neki, de az álom véget ért, felébredtünk.” Olyan ez, mintha a történelemtől búcsúzna. A sci-fivel keresztezett horror úgy is értelmezhető, mint álom a történelemtől, a történelem megfejtése, mely magát a történelmet is álomnak tekinti, egy állat álmának az emberségről, melyből a XX. század felébredt. A légyben élő embermaradék óvja magától a nőt: „Ha itt maradsz, én bántani foglak.” A továbbiakban már ama lényként látjuk viszont, akitől e ponton figyelmeztetőleg óvja egykori szerelmét.

A hősnő terhes. Nem szülheti meg gyermekét, mert nem tudni, ember lesz-e vagy légy. A légyvonások ugyanis nem jelentkeznek azonnal. Az ember mintegy lárva, melyből idővel kikel a légy. (=Ahogy az emberi történelem is lárva, melyből végül iszonyatos dolgok kelnek ki, apokalipszis, ragnarök, holocaust.) Látjuk a terhes asszonyt, amint hatalmas légylárvát szül, ezúttal éppen olyan átváltoztató gépként jelenve meg, mint a „telehas”. Az utóbb álomképpé átműsített képsor megmagyarázza az amazoni létformát: a teljes, tradicionális nőkép megvalósítását a tartását veszített, labilis létforma veszélyeit jelző szorongások akadályozzák.

El akarja vétetni a magzatot, a légyember azonban elrabolja őt a kórházból. A rém, mint a horrorfilmek végén, elrabolja a menyasszonyt. A rém azonban, ironikus módon maga a vőle-gény, aki a menyasszonyt a küretet végző orvostól rabolja el.

„Segíts nekem, hogy ember legyek.” Az elrabolt nő szemtől-szemben áll a hús káoszával, a burjánzó, tornyosuló izgalommal, a követelő hústoronnyal, melyet eredetileg ő szabadított fel, s indított el útján, mely pontosan fordítottja a klasszikus polgári nevelődés útjának. A nő és a monstrum birkózása közben lefoszlik a monstrum emberteste, készen áll a légy. Nem lenne probléma, ha nem emlékezne az emberre, vígan röpködhetne, de emberszorongása van, s ez teszi veszélyessé. Csökkenteni kell az egyre kevésbé emberi lény létének légszázalékát. A nőtől várja eredeti – nyugalmi – állapotának helyreállítását. „Egyesülünk te, én, és a gyerek. Három tagú család, egy testben. Emberibb lesz, mint így, egyedül.”

Ez az a pont, ahol a film átértékeli Mr. Smith funkcióját, a zsenivel szemben álló prózai típust. Megjelenik a szerkesztő, védelmezni szerelmét, s fél kezét és fél lábát adja a nőért, akit korábban kihasznált és semmibe vett. Az egyik „telehasban” a nő, a másikban a tudós. A félkezű-féllábú szerkesztő újra éled, s kimentti a nőt, a gép pedig, melynek az lett volna a feladata, hogy egyesítse a tudós testét a nőével, a nőtől megfosztva felezi, fél szörnyként, felezett féllényként adja ki a tudóst. Vinnyogó húscsapat araszol elő a „telehasból”, s a nő lábaihoz kúszik. Csonka kis végtagjával földönkívüli formájú fejéhez irányítja a nő kezében lógó fegyver csövét. A nő a lénytől undorodva, s feladatától iszonyodva hátrál, majd erőt vesz magán, s egy lövéssel szétloccsantja a zseniális agy maradványait. Előbb a nő vonaglott az iszonyatos óriás, most az undorító féreg a nő előtt. Az óriás és a féreg egyaránt a kiinduló-pont, a férfi ellentéte, s még együtt sem teszi ki a férfit. Valami elveszett. Az óriás és a féreg közös vonása, hogy egyformán undorítóak. Már amikor földi istennek hiszi magát, kezd az ember állattá válni. Az állattá vált ember azonban állatnak sem jó, csak az állat jó állat, csak az állatember rossz állat. A történelem akkor kezdődött, amikor a vereségekből győzelem lett és a kudarcokból siker. A történelem végén a fordítottja történik. Nem lehet visszatérni a természethez, csak a halott szemétdombhoz, mely a helyén maradt.

1.20. A tragikus kettősség mélyesztétikája: Mr. Hyde és a farkasember

1.20.1. A farkasember helye a fikcióspektrumban

A farkasember populáris mitológiája részben a vámpíréval, részben a Jekyll/Hyde-problematikával rokonul. A farkasember szörnyűbb, mint a vámpír, amennyiben vad tombolása közelebb áll a zombihoz. A farkas úgy viszonyul a vámpírhoz, mint Mr. Hyde Dr. Jekyllhez: az intelligens cselszövőként fellépő vámpír és a nyers dühöngésre redukált farkasember együtt adja ki azt a differenciát, mely a Jekyll/Hyde mítoszban egyetlen történet tárgya lesz. Így a sci-fi és a horror határán fellépő Jekyll/Hyde opozíció, míg reflektál az ősi tematikájú horrorisztikus szuborganizációk viszonyára, egyúttal tovább vezeti őket a szcientizmus képzeletvilága felé. A vámpír és a farkasember egyaránt démonikus örökségét a *Jekyll/Hyde*-filmek szembesítve emelik be egy új elbeszélésformába, s egyúttal vállalkoznak szcientista stílus deszakralizációjára is.

A vámpír több alakban léphet fel a cselekmény során: farkasként vagy denevérként is megjelenik. A rémvilágot mindig jellemzi a többalakúság, mint a belső alaktalanság betegségének nyeresége, az emberi leépülés előnyé válása az érvényesülés kegyetlen világában. Ha a vámpír megjelenhet farkasként, a farkasember vajon a vámpír részösztönét önállósítja-e? Nem, mert másrésről a vámpír számára elérhetetlen világot birtokol: nappal a normális világ része. A vámpír szív, a farkas harap, e tekintetben a zombihoz látszik regrediálni, ez mégsem ugyanaz a harapás, mert másrésről a farkasember a kétarcú ember mitológiájához csatlakozik. Ennyiben nem az emberi komplexitás hiányának, hanem széttörésének, kudarcának alakja.

A vámpír, bár intellektuálisan emberközelibb, másrésről szörnyűbb, mint a farkas, amennyiben elhatározottabban hagyja el az emberi szituációt. A vámpírral szemben, aki akkor válik alakváltóvá, miután megszűnt ember lenni, a farkasember alakváltó természete az emberit váltakoztatja a nem-emberivel. Ember és vámpír között nincs oda-vissza mozgás, a farkasember azonban csak a teliholdas éjszakán változik át, egyébként normális polgár. A vámpír leszármazottjaként és Mr. Hyde elődjeként is vizsgálható farkasember a kettősség esztétikája ösképe, a kétarcú ember előzménye a démoni mitológiában.

„Maga örült!” – kiált fel a *Howling I*-beli áldozat. „Ennél sokkal több vagyok!” – feleli a sorozatgyilkos, és átváltozik farkassá. Ha a sorozatgyilkos farkasember, megváltozik a hozzá való viszonyunk. A közönséges sorozatgyilkos perverz bűnöző, a farkasember ezzel szemben természete parancsát követi: maga a kegyetlen, elementáris természet. A természet hatalmát hangsúlyozza a járvány motívuma is. A vérfarkas nem egyszerűen nagyobb, vadabb kutyaszerű lény, hanem veszettkutya-szerű lény. A vámpír csókja és a farkas harapása mint testi kontaktus terjeszti a rémbetegséget. A *Vérszomj* című film pl. nemi úton terjedő vírusos betegségeként mutatja be a farkaskórt. Ez a fertőzés azonban olyan behatás, amely nem elveszi, hanem megsokszorozza az erőt, felébreszti az őserőt, azaz az idők mélyére visz vissza.

A kultúra szelídített, az antikultúra szelídítetlen múlt. Wagner *The Wolf Man* című filmjében a műtárgyakká szelídített múlt – pl. a farkasfejet mintázó bot – ugyanaz a mélye az időnek, mely szublimálatlan formájában iszonyatként tér vissza. A szelídített múlt szépségei között, ahol műtárgyakká szelídítve jelennek meg a múlt darabjai, él a nő, a vágy tárgya. Az esztétikailag elvarázsoltságot kooperatív, míg az őserő antikooperatív. Amíg csak a férfi válik farkassá, mint Wagner filmjében, a kultúra valódi alternatíva, önálló létmód, nem epifenomén.

Dr. Jekyll az ösztönrémet, az ember alantas ösztöneit ébreszti fel magában, míg a biorém (*King Kong*) az emberrel rokon törekvések képe az állatban. A farkasember Dr. Jekyll átváltozásának radikálisabb változata, mélyebb regresszió, mely kegyetlenebb dimenziókba vezet. A farkasember, mint az antikultúra kultúrhérosza, kimegy a parkba kultúremlékekért, és hazatér gyilkos bestiaként: Jekyll hozzá képest csak az antikultúrával való kacérkodást képviseli. A *Blood and Chocolate* rémei ugranak egyet emberként és földet érnek farkasként.

A farkasember átváltozása regresszió a természethez, de olyan zuhanás is, mely kigúnyolja a „vissza a természethez!” programját. A farkasember illetve Dr. Jekyll átváltozása egyaránt az elfojtott visszatérése, de a farkasember, mint mágikus szimbólumokkal jellemzett rém, mélyebb lelki réteg aktiválódását jelzi, mint Mr. Hyde. Végül is a regresszió lendülete és mélysége határozza meg a különbségeket, ezért ingadozhatnak a konnotációk az alantas emberi, az állati és a démoni között. Mr. Hyde a lumpen és az állat között, a farkasember az állat és a démon között mozog.

Az állat az emberben előhívható, s az előhívott állat – legalább egy ideig – engedelmeskedik „gazdájá” akaratának. Gazdái vagyunk-e rejtett erőinknek? Mi vagyunk a „subiectum” vagy ők? Az „ember az állatban” az „állat az emberben” fordítottja: az ember állati erők rabja, a magasabb van bezárva az alacsonyabba, különösen erőteljesen jelzi ezt egy más horror-típus szellemes darabja, a Neumann-film (*The Fly*) vége.

A farkasbetegség a környezetként ismert tapasztalati természetén túli mélységek kitörése. A természetfeletti szimbolikája úgy is értelmezhető, mint a lappangó, ismeretlen természet jelentkezése, ami áttöri az ismert természetet. Az ismert természet tehát ugyanúgy védőpajzs, mint a kultúra, a mágikus szimbolika által jelzett természet pedig a természetnek az a mélysége, amit nem érünk el, de amely elér bennünket. A mélytermészet, mely a démoni világ formáiban fejeződik ki, nem hasonlít a felületi természethez, nem a létezők rendje, hanem egy eruptív erő, a lét mint robbanás megismerésének. A farkasemberben tehát nem egyszerűen az ösztön jön el, hanem a totemállat, hogy epifenoménné nyilvánítsa a személyes embert és az élhető világot, melyhez alkalmazkodott. Amennyiben a természetet képviseli, ez nem a természettudomány természete, nem a természet mint környezet, hanem a természet mint átfogó, mint totalitás, melyről itt kiderül, hogy a megalapozó ősalapnál is mélyebb valami: elnyelő ősalaplan.

Az „őrült tudós”-filmekben emberfeletti és emberalatti vágy ütközik az emberben, a farkasember-filmekben a normális én konfrontálódik az emberalatti énnel. Az emberalatti én az állandó, mely mellett szerény illetve szerénytelen én váltakozik, az előbbi a farkasemberi, az utóbbi a jekylli tematikában. A jekylli és farkasemberi motívumrendszerek közeli mivolta lehetővé teszi, hogy a mad scientist ne csak szimpla ösztönemberi, hanem dupla, állatemberi regresszió áldozataként is megjelenhessék. A *Londoni farkasember* című filmben találkozik a két tematika, megvan a behatolás a távoli, ismeretlen országba, a tiltott földre, Glendon botanikus (Henry Hull) a tibeti farkasvirágot keresi, mely csak a démonok völgyében nő és csak holdfényben virágzik. A szerelem nagyobb szenvedéllyel áll szemben, a nő a társadalomba hív, a másik szenvedély tiltott világba vezet, ismeretlen világot tár fel. A mágikus átváltozás mélyegzisztenciát kipakoló farkasemberi motívuma mellett az ösztönember deklaszálódása is megjelenik: a tudós az átváltozás éjszakáján a szegénynegyedben bérel szobát. A menyasszonyát elhanyagoló mad scientist változik át, de nem a szokásos módon, mert a vérfarkas harapása okozza a metamorfózist. „Megígérem, hogy amint befejeztem ezt a kísérletet, visszaváltozom emberré.” – hangoztatja a tudós, de itt eleve vesztes, hisz a rém a farkasbetegség és nem a személyiség önanalízisének terméke.

A farkasember általában nem őrült tudós, átváltozásáért nem a fausti hübrisz felelős. A kétarcú ember démoni formáját nem a jövő és a hübrisz, hanem a múlt és az átok határozza meg. A sci-fi felé mutató Dr. Jekyll magát változtatja át szörnyé, az átváltozás kísérlet, mely az ember önobjektívációját, vizsgálati tárgyá tételeit szolgálva alapítja meg az önvizsgálat és önmanipuláció kultúráját, a tudománytól és nem az erkölctől, az ismerettől és nem a lelkiismerettől várva az önkontrollt. A farkasembert ezzel szemben egy másik monstrum fertőzi meg, ami azt jelenti, hogy nem a maga „szerencsétlenségének kovácsa”, sorsát a végzet jelöli ki. Az őrült tudós kacérkodik a bűnnel, a farkasember (és párducasszony) bűne sorsszerű, ezért bűnhődése jogtalan, átváltozása pedig oktalan. Talbot (Lon Chaney jr.), a *The Wolf Man* hőse csók helyett öl, a ligetben, a randevún. Megvéd egy nőt, és hőstettéért örök bűn és károhozat a jutalom. Dr. Jekyll kihívja a sorsot, a farkasember esetében a büntelenség bűnhődik,

az az ember áldozata a bűnnek, a tettes, a gyilkos egyben maga az első áldozat, az az áldozat, akit megöl, csak a második. Talbot bűne, hogy nincs bűne, van benne jámborság, de nincs nagyság, a jámborság erénye nem találkozik a nagyság bűnével és ezáltal az élet játékszerévé válik. Ez nem a görög tragikum nagysága, melyben az egyik erény teljessége nem viseli el a másik erénnyel való kompromisszumot. Aki segíteni akar, az apa is, a szerető is, mind késésben van, nem lehet segíteni, mert olyan messze van a két arc, két lényeg egymástól, hogy lehetetlen a közvetítés. A *The Wolf Man* döntő témája a tehetetlenség, a szokásos lincselő tömeg is tehetetlen örvénylik az öreg templom körül, melyre a vérfarkas felmászik. A *Két testben, újra és újra* a nővérek vérszerződésének története, olyan köteléké, mely „ember feletti, Isten feletti, végzet feletti”. A farkasemberi sors ellen küzdők a végzettel vitáznak. A Lon Chaney jr. által a Waggner-filmben és a kapcsolódó művekben alakított farkasember a türelmetlen és sürgető halálvágy hőse. Azért használják fel e filmekben a „haláltalanság” ez esetben nem a vámpírhoz hasonlóan szükséges, nem lényegi attribútumát, hogy a halál a vágy elérhetetlen tárgyaként jelenhessék meg. Lon Chaney jr. farkasembere olyan szenvedélyes felháborodással követeli a lehetetlen halált, mint a „normális ember” a lehetetlen halhatatlanságot.

1.20.2. Végzet és trauma (A vérfarkas pszichológiája)

A végzet mint az összmúlt és a trauma mint a személyes múlt „kútjai” hívnak vissza a felszínről a mélybe. Terence Fisher *The Curse of the Werewolf* című filmjének tragikus szörnye karácsony napján születik, teliholdas éjszakán, törvénytelen gyermekként. A Hammer-horror nagyromantikájától nem idegen a végzet társadalmasítása: a társadalmi végzet nem más, mint a trauma. A perverz szadista márki várbörtönében senyvedő elfelejtett, elvadult rab megerőszakolja a börtön árváját, a néma lányt, aki belehal a karácsonyi szülésbe. Előbb a földi kárhozat poklába vezet be a film, tanúi vagyunk a védtelenek és gyámoltalanok szenvedésének, alávetve a dözsölő urak és szadista szolgák, a hatalmi gőg törvényeinek, utóbb azt látjuk, hogy egyik elnyomott nekimegy a másiknak a szolidaritást nem ismerő világban, melyben az elaljasodásnak és elvadulásnak nincs korlátja és határa. A Tourneur által rendezett *Cat People* a hösnő elbeszéléseibe foglalja az előtörténetet: a rabnép elromlott, a felszabadítók rettenetes dolgokat találtak, meséli az Amerikában felbukkanó szerb leány. A *The Curse of the Werewolf* cselekménye Nyomorultak-típusú proletár szenvedéstörténeten alapul, azonban, a hammeri neoromantikában, a Victor Hugo-i forradalmi romantikával ellentétben, túl kegyetlen a világ, semhogy bármit jóvá tehetne vagy újrakezdhetne az egyéni jószág. Fisher filmjében nem egyéni bosszúhadjáratról van szó (mint pl. a *Satori* című film „Skorpió”-ja esetén), pontosabban a bosszú itt maga a tudattalan, mint a lélek elnyomorodása által a vezetést átvevő mélyréteg hatalma, melynek tombolása csak fordított tükörképe a társadalmi hegemoniának. Egy fantasztikus válságelmélet vezet egy ugyancsak fantasztikus káoszelmélet felé: úgy látszik, vannak olyan mély és kiúttalan válságok, krónikus traumák, amikor az élet úgy dönt, nem bízik többé a szellemben és a maga eszközeit veszi elő, sőt,

úgy dönt, a Libidóban sem bízik többé, azt is lebénítja, ami arra utal, hogy ha az Erősz a szellem előzménye az életben, hasonlóan az Erősz előzménye a Destrudó.

A Waggner-filmben a regresszió nem konkrét időbeli szerencsétlenséget tár fel, hanem az időbeliség szerencsétlenségét. Az ember a jövőt keresi az időben, de a múltat találja. A Waggner-film a kaland logikájának megfordítása, hőse nem nekiindul, mint Byron hőse, hanem hazatér. „Jó éjt, szülőhonom!” – mondja Childe Harold. A farkasember a fordítottját mondhatja: „Jó éjt, nagyvilág!” „Az időbeliség szerencsétlensége” – mit jelent? Az ember nincs ott, ahol van, mert az idő férge rájja minden birtokát. Nem úgy utazik át az időkön, mint a tereken, maga mögött hagyva őket: az emberben egyidejűek az idők, ezért ő maga nem lehet egyidejű aktuális környezetével. A farkasember-filmekben nem a jelenvaló-lét, hanem a jelen-nemvaló lét az ember meghatározása. Ha az emberben egyidejűek az idők, akkor idő az időnek átka, s a kialakulás a megváltásuk. Vulkánikus erupciók módján törnek elő a lélek kiterjedés nélküli mélységeiben tárolt idők. Jekyll mélyfürással kezd, de ő is erupcióval végzi, míg a farkasembert az idő eruptív lázadása ragadja ki élete békés medréből. Talbot (*The Wolf Man*) hazatér az apa világába, az Újvilágból az Óvilágba, a városból vidékre, a nagyvilágból a családi otthonba. Elmaradott nép él itt, magyarázza az apa (Claude Rains) idegenben felnőtt fiának. „Ezt a helyet vízbe kell fojtani, kívágni, mint egy rákos daganatot...” – mondja valaki a *Két testben, újra meg újra* című filmben, melyben Griffith-filmeket idéző két árva bolyong az északi erdőkben. Az idő átka a telihold ideje, de az idő átka feltételezi a hely átkát, átokföldjét. E kettős átok mechanizmusa nem az a trauma, mely a normális viszonyok kisiklásaként választ ki egy nehezebb életre, bonyolultabb sorsra. Ez nem az én vétké, mint annak tükre, amit vele szemben vétettek. Sokkal eredendőbb: a létezés bűne, mely felkeresi a ki nem siklott jámbort, s mellyel megharcolni a kisiklott talán felkészültebb lenne.

A *The Wolf Man* test szerinti apát állít szembe a lélek szerinti anyával (vagy kvázianyával). Az apa a közelmúlt, az anya a régmúlt, az apa a próbára tevő, az anya a gyógyító múlt szimbóluma. Az apa nagyúr, a kvázi-anya vándorcigány (Maria Ouspenskaya). Az előbbi felelősségvállalásra buzdít, az utóbbi megért és enyhíti a fájdalmakat. Nem menekülhet a feladata elől, mondja az apa, nem menekülhet a sorsa elől, mondja a kvázianya. Az apa lekötözi fiát, de a lekötözött ösztön lázadása a katasztrófa. „Legyen tiéd a béke, egy pillanatra, fiam.” – mondja a cigányasszony. Talbot a menyasszonnyal (Evelyn Ankers) éppúgy birkózik, mint az apával, csak a halál adja vissza az anyai világ békéjét. Az apai világ fegyelmező kultúrája az első regresszió próbatétele, de csak az anyai világnak a halálösztönnel kooperáló második regressziója hozza a megoldást. Mindez hasonlít a *The Incredible Shrinking Man* című film koncepciójára, melyben az első regresszió óriási rémekké lett kisállatokkal állítja szembe a hőst, akit a második regresszió eredményeképpen testvérükké fogadnak a csillagok, miközben a hős eltűnik világunkból (hasonlóképpen, mint a *2001: A Space Odyssey* végén).

Ödipusz a múltat (az apát) öli meg, Talbot a múltat és jövőt, az apát és a menyasszonyt is fenyegeti. De végül az apa öli meg fiát, visszaverve a múlttalan-jövőtlen válságot, az apa győzelme mégis vereség: nem sikerül integrálni a traumatizált érzékenység konfliktusterhes privilégiumát.

1.20.3. A test mint szörny („Tisztátalan” cselekedetek)

A *Londoni vérfarkas* hőse pánikba esik, egyedül maradvá testével. Rémülten szemléli magát. Be van zárva gonosz ellenfelébe, melynek folyamatait nem ellenőrzi, nem úr átváltozásai fölött. A *Teen Wolf* című filmben az első csókot követi az átváltozás. Joe Dante filmjében (*Howling 1.*) férj és feleség nincsenek összhangban, amikor az egyik kívánja a szerelmet, a másik elfordul. Miután a férjet megharapta egy agresszíven szép farkasasszony, szeretkezés közben változnak át a szexpartnerek a lángoló tábortűznél. A teljes orgazmus egy teljes regresszióval függ össze? A működő test, ha nem a munka, a szociális instrumentalizáció működteti, úgy rút és riasztó? Csak a holt szép? A szépség egyfajta halál? Hiszen a megölt farkasember megszépül, vonásai kisimulnak, archaikus vonásai eltűnnek. Az élő rút, és minél előbb, annál rútabb? Hogyan függ össze a szexualitással a rém? A farkasember-jelenség az ember egészére vetíti ki a genitáliák kamaszkori átváltozását (erekció, szőrzet stb.). A nemi jegyek erősödése az egész testre átviszi a nemi szerv állatias archaizmusát. Már Waggner *The Wolf Man* című alapvető klasszikusában középponti téma a test iránti gyanú és a testtől való rettegés, a testi folyamatok által kiváltott hipochonder pánik. A vérfarkasnak nemcsak teste, izgalma is archaikus: a vágy csak nemi düh, rút és alternatívátlan. A világ éjszakává és mocsárrá válik, melyben a vágy ostroma űz az ízléssel, erkölccsel, alapvető parancsolatokkal nem egyező, róluk nem is tudó cselekedetek felé. Nincs partner, csak zsákmány, közönyös a vágy tárgyának fajtája, neme és értéke. A *Vérszomj* tinédzsere előbb csábos szexbestiává, utóbb nyálkás szörnyvé válik, vonzó szexfétisből pokoli démonná.

A *Vérszomj* című film kamaszlánya undorral és idegenkedéssel fogadja a menstruációt. A *She Wolf* gazdag, előkelő örökösnoje véres kézzel ébred, véres pongyolában. Papucs a sáros, hálóinge nedves. De nem menstruált, hanem talán ölt. Megöltek egy kisfiút a parkban, szétmarcangolták, írják a reggeli lapok. A farkasember átváltozása, amint az a *The Wolf Man* vagy a *The Curse of the Werewolf* klasszikus darabjaiban megjelenik, úgy is felfogható, mint a holdjárással összefüggő férfi menstruáció, melynek specifikuma, hogy nem a saját, hanem a mások vérént ontja. A vérfarkas-filmekben az ember találkozik testével, melyet nem tud kontrollálni, olyan emberként szembesül vele, akiben van valami, ami több mint a test, de tehetetlenné válik a test idejének eljövetelekor. A test ideje, az éjszaka és a hold függvényeként, a természet és saját természete túszerként jellemzi az embert.

Ahol az „én” keresése a „te” elutasításával (pl. Whale: *Frankenstein*) vagy a „te” általi elutasítással (pl. Fisher: *The Two Faces of Dr. Jekyll*) párosul, vagy a „te” késlekedésével, későn jött mivoltával (Waggner: *The Wolf Man*), ott előtérbe kerül az autoerotika tiltott vagy kompromittáló formáinak jelzése, kombinálódik az autoerotika a hipochonder pánikkal, kibontakozik a testi világ, mocsok és iszonyat azonosítása. A *Londoni farkasember* hőse riadtan figyel a testi elváltozását, s míg felesége szórakozni megy régi udvarlójával, ő átváltozik, gyilkolni kezdi a londoni ködben kódorgó könnyű nőket. A kontrollálhatatlan erotika és a hipochonder pánik az erotikus magány következménye, az utóbbi viszont a narcisztikus szenvedélyé. A magányos kéjtől való félelem a természettől, a káosztól, a könyörtelen magánvalótól, mint elszabadult gonosztól való félelem. A *The Wolf Man* reggelén mocsokfoltokat lát az ébredő fiatalember az úriszobában, melyeket riadt igyekezettel tüntet el. Hasonlóan reagál a párducasszony. A tourneuri *Cat People* esti útjáról hazatérő hősnője

(Simone Simon) kitér férje elől: „Ne érints!” Vetközni kezd, harisnyát tép le, fürdeni szalad. A mosdási kényszer azonban nem segít, a titkos belső állapot lemoshatatlan. Ahol a régi filmek csak jeleznek, az újabbak kimondják a problémát, ezzel azonban a maszturbáció problémájává banalizálva az autoerotika általánosabb képletét. „Ez olyan érzés, mint amikor magadhoz nyúlsz.” – mondja a *Vérszomj* hősnője, aki az imént koncolta fel az iskola takarítóját. Olykor jogosulatlanul gyanúsítják a farkasembert onániával. Amikor a *Teen Wolf* kamasza átváltozik, az apa kopog a fürdőszoba ajtaján: „Bejöhetnek? Hidd el, bármiről van szó, nekem elmondhatod.” Az onánia motivikája helyettesíthető a drogosdráma motívumaival: a *Két testben, elszabadulva* lényegileg egy drogos szenvedéseit ábrázolja a „segítő” professzió világának hideg labirintusában. A film főszereplőjének nincs története, egyszerűen egy keserű, kiürrült, dühödt és tanácstalan nő, aki teste fenyegető átalakulásával, megbékíthetetlen tolakodásával és parancsoló jelenlétével bajlódik. Történet nélküli szituációs drámát látunk, melyet a főszereplő fertőzésként, környezete ezzel szemben szenvedélyfüggésként él meg. Az átváltozó leány mérgekkel és „belövással” igyekszik féken tartani burjánzó testét. Saját testét állapot és szellem kezelhető átmeneteként éli meg, míg a másik testet, mivel nővére a torzulás előrehaladottabb stádiumában van, tisztán állatiként. Drogosokat látunk, akiknek szenvedélyét maszturbálási gyakorlatokkal gyógyítják a csoportterápián. A maszturbáció a drog elleni védekezés, de vajon a drog is nem védekezés-e a sajátjánál is szorongáskeltőbb másik testtel szemben? E posztmodern dekadensek kellemes szerekhez és kényelmes simogatásokhoz szokott kis kapacitású fantáziája nem tudja többé elválasztani egymástól a szexualitást és a destrukciót. Az újabb filmekben, főleg a tinédzser-tematikában, az átváltozott egy szingli-mentalitás kérdéseit képviseli. Veszedelmes-e a magány? Vagy a magány védi az embert a világ veszedelmeitől? Vagy az emberben rejlő veszedelmes elemről kell védeni, a visszavonulás által, a világot?

A *She Wolf* hősnője este kávézik, fél az elalvástól (mint majd a testrabló-filmek hősei). A tudat kialakása a feltétele az emberben lakó szörny ébredésének, akinek tetteiért jogilag és erkölcsileg is felelős, holott lelkileg nem az. Az alvástól való félelem összefügg a testpánikkal, a farkasember testi ember, s akiben a test ébred, kómába esik a lélek. Van valami az emberben, ami elrabolja őt önmagától: a vérébe ömlik valami, ami elkábítja, kioltja öntudatát, dühödt ragadozót csinál belőle, rohanni, zsákmányolni, élvezni a vér ízét. A posztkoitalis depresszió mintájára beszélhetnénk a vérfarkas posztmortalis depressziójáról. „Megint megtörtént? Mit tettem?” – kérdi a *She Wolf* hősnője a másnapos reggeleken. Tele van büntudattal, de nincs meg benne a bűn emlékezete. Büntudat nélküli bűnértés! Nem ez-e a szorongás vajon? Nem az én önnön jövőjétől való félelem-e a szorongás, a belül lakó ellenségtől való félelem, mely miatt az ember nem számíthat önmagára? A vérfarkast a heteronómia kínozza. Ne sétáljon éjjel a parkban, tanácsolja udvarlója a *She Wolf* hősnőjének. „Ha rajtam múlik!” – feleli az kétértelműen. Egyazon személyen belül jelentkezik úr és szolga hegeli dialektikája, a személytelen erő puccsaként. A *The Curse of the Werewolf* megmutatja, hogy nemcsak az elnyomottak egymás ellen fordulása akadályozza a felszabadulást, az elnyomott önmarcangolása is. Az a baj, hogy az elnyomott nagyobb ellenségévé válik önmagának, mint elnyomójának. Valami dolgozik az emberben, átveszi őt önmagától, az ember egy része, szolgából úrrá válva, megfosztja őt az önrendelkezéstől, de épp a szolgálélek az, mely úrrá lesz a szellemi rész fölött. Eltűnik a mérlegelés, csak a düh marad, a vérfarkas dühöngő támadó, nem kiszív vagy felfal, nem a táplálkozási szándék dominál, hanem a harapás mint

harci aktus, a széttépés és felkoncolás. Az embernek van egy része, melynek ő maga kívánja láncra verését, mert különben csak ez a rész marad belőle. Olyan kultúrákban, ahol csak ezt a részt ismerik el, és ezért ezt akarják felszabadítani, mint a posztmodern élménykultúrában, ott jön létre végül a dühkör társadalma, melyet a *28 nappal később* című filmben látunk.

1.20.4. A szerető és az átváltozás

A nemi érettség szimbolikája és a nemi partner megjelenése az átváltozás előzményei. A *The Wolf Man* elején hatalmas teleszkóp szegeződik a világra, melynek csővében a csillagok helyett jelenik meg a Nő Képe. A távcső fallikus izgalom, a készséget kifejező erekció reprezentánsa és ugyanakkor a receptív passzivitásé. A felfokozott receptív szenzibilitás emeli ki a semmiből a nőt, s hozza a nyugalom kora helyébe az átváltozásokét. A nő mint szépnem megjelenése és a farkasvirág kinyílása a rémes átváltozások előjele, s az átváltozás ideje az átok kora. A Tourneur-féle *Cat People* hősnője kérleli férjét: „Légy türelmes, hagyj időt, le kell küzdenem az érzést, hogy valami rossz van bennem!” A frigid nő panaszai: „Irigylek minden nőt, akit az utcán látok: boldogok és boldoggá teszik férjeiket, normálisan élnek és szabadok.” A szerelem aktiválja a gonoszt? A szerető azért hideg, mert a gonosz – a kontrollálatlan izgalom – mélyeit szabadítja fel a vágy. A Schrader-féle *Cat People* Nastassja Kinskije bevallja, hogy még szűz. „Megtörténik, ha eljön az ideje, és csodálatos lesz.” A barátnő erre emeli poharát: „Igyunk a csodára!” Minél később következik be a találka az ösztönök mélyével, annál nagyobb erupció az eredmény. A *Howling 2.* című filmben kis csapat indul Erdélybe Stirba (Sybil Danning), a vérfarkas-királynő megsemmisítésére. Stirba, a hatalmas idomú, Russ Meyer-i nő, szeretkező párt szemlélve ingerli magát, így változik át farkasemberré. Új kéjeket ígér az elrabolt leánynak: „Olyan örömekeket kapsz, melyeket nem ismer a halandók világa.” A vérfarkas-kéj orgiasztikus szimbólumaival a kereszténység szenvedésszimbólumait állítja szembe a műfaj. Egyúttal megmutatja, hogy a lélek számára nagyobb sérülés, amit tőle szenvednek, mint amit ő szenved másoktól. Nem lehet-e, hogy bűnével való szembenézése, mely elszakítja magától, teszi lehetővé, hogy egyesüljék mással? Miután a Schrader-féle *Cat People* hősnője gyilkolt, azaz szembenézett hajlamai eredendő bűnével, léte eredendő veszélyességével, most tanul meg szeretni az addig frigid nő. Csak a bűnös képes szeretni? A szeretet tehát vezeklés?

A *She Wolf* hősnője elbocsátja vőlegényét, féltve őt önmagától, a családi átoktól, a harapássá válással fenyegető halálos csóktól. A szerelmes párducasszony feltárja traumatikus egzisztenciáját, kipakol és óv magától: „Én soha sem akartam ezt a szerelmet, egyedül voltam, magamnak éltem, nem akartam, hogy ez bekövetkezzék... A múltban gonosz dolgok vannak, nagyon gonosz a múlt.” (Tourneur: *Cat People*). Larry Talbot is gyón szerelmének: „Ki tudja, ki a következő áldozat? Talán te magad!” (Waggoner: *The Wolf Man*).

A szerető a negatív és pozitív metamorfózisokban is szerepet játszik. Az addig a suta kamasz által reménytelenül imádott Pamela, leveszi melltartóját: „Szeretném látni azt a farkast!” Az izgalom hozza elő a fiatalember öröklött farkastermészetét. „Te állat!” – nyöszörgi kéjjel Pamela, ledöntve a *Teen Wolf* hősét a pamlagra. A szomszéd szűz csókjától ezzel szemben a farkas válik emberré. A „tisztá nő” is farkassá tehet: Larry Talbot a *The Wolf Man* című filmben Gwen csókját követően válik farkassá, s a cigányasszony anyai igéi

változtatják később a sebzett farkast emberré. A *The Curse of the Werewolf* koncepciója szerint a szerelem megmenthetné a vérfarkast. Az átok örököse véres kézzel ébred, de nem tud éjszakai cselekedeteiről, nem ismeri rémtetteit. A lány, aki szereti őt, ölében tartja fejét egy éjszakán, s riadt kérdéseire közli reggel, hogy nem tapasztalt változást. „Megmentettél! Köszönöm neked!” A traumatikus örökséget, a kárhozottak sérült kultúrája örökségét, mely a gyűlölet és bosszú szellemével terhelt, kigyógyíthatná a szerelem megismerése. Csak a rabságra való válaszként győzi le a börtönben a szerelemvágyat a gyűlölködő bosszúvágy. A teljes elfogadottság humanizál, a társadalom azonban nem képes a teljes elfogadásra, csak egy másik ember, akinek szeretete áldását azonban hatástalanítják a közvélemény és a hatalom elfogult és kegyetlen ítéletei.

1.20.5. Műfajreform: kalandvagy és emancipáció

A *Vérszomj* két kamaszlánya esküt tesz, vérszerződést köt a világ ellen: „Együtt az undorító élet ellen!” Miután egyikük átváltozott, elutasítja a másik aggodalmait: „Azt hiszed, hogy vissza akarok változni? Egy kis senkivé?” A *Teen Wolf* kamaszának is elege van a „normalitásból”: „Szörnyen unom, hogy olyan átlagos vagyok. Bárcsak történe valami!” A *Blood and Chocolate* falkavezére megrója a kelletlen farkasleányt: „Hétköznapi lény akarsz lenni? Te nem vagy az! Kérdezd csak meg a benned élő vadat!” Az alaplű, a *The Wolf Man* állítja be, a farkasember alternatívájaként, a Mr. Smith-típust. „Gwen, kérlek, légy óvatos!” – figyelmezteti a lányt Frank (Patrick Knowles), a vőlegény, szolid vidéki úr. „Valami tragikus árad abból az emberből. Csak szenvedést okozhat neked.” Egy ideig ingadozik a narratíva, nem döntve el, hogy felmentse a kétarcúság gyanúja alól, vagy kétarcúként mentse fel az „ideges” típust. A *She Wolf* idején a krimivel kacérkodik a műfaj, a *Gázláng*-modell segítségével mentve fel hősnőjét. Nem farkasember, csak az örökségre vadászó cselédek akarták örületbe kergetni. A neurotikusnőt felmentő progresszívebb változat példája a legjobb párducasszony-film, a Tourneur-féle *Cat People*, mely a problémás nő és a bajtársnő alternatívájára épül. A férfi (Kent Smith), aki túl bonyolult nőt vett el, tanácstalan: „Én egyszerűen még soha nem voltam boldogtalan!” A megcsalt frigid feleséggel szembeállított derekasan prózai titkárnő szerelemkoncepciója jobban illik a férj jámbor személyiségéhez: „Önkínzás és kétely nélküli dolog a szerelem.” – magyarázza Alice (Jane Randolph). Irena ezzel szemben valami sötét szépség érzékelésére tanít. Felhív egy teára, s csak áll, dúdolva a félhomályban. Egyszerre üvöltés hallik át a közeli állatkertből. „Sok lakó panaszkodik miatta, de én úgy szeretem, mint más a tengerzúgást, természetes és megnyugtató...Észre sem vettem, közben hogy besötétedett. Milyen szép a sötétség.” Szavai, Lugosi Béla Drakuláját idézve, jön-rosszon túli beteljesedésre hívnak. Irena szerelme elválaszt az élettől, Alice derekassága összeköt vele. Irena a szebb, s amennyiben a végzet asszonya, leginkább saját végzetéé.

A filmek egyre pozitívabban szemlélik az átváltozó „másságát”. „Ez egy nagy erő... Képes leszel olyan dolgokra, amire mások nem.” – tanítja az apa a *Teen Wolf* hőst. „Ez csodálatos!” – kiált fel barátja, amikor a kamasz megvallja neki másságát, melyből az élelmes barát jövedelmező üzletet csinál. „Tanuld meg kezelni a farkast!” – tanácsolja az apa, tehát nem a mélyegzisztencia ismeretlen erőit aktiváló mássággal van baj, legfeljebb kezelhetetlenné válásával. S két dologtól is kezelhetetlenné válik, előbb tiltott, letagadandó mivoltában,

s utóbb azért, mert üzletet csinálnak belőle, s a nyilvánosság megszedíti, sztáralűrök fenyegetik. A tinédzser farkasembertől eltávolodnak régi barátai, míg a stupid csöcselék ünnepli benne a nyers erőt. A kiközösített minőségek is eltorzultak, de a befogadott és kultivált minőségek még inkább károsodnak. Meg kellene találni a közösségiség és a magány, a nyilvános és a titkos élet helyes arányát? A *Teen Wolf* hőse végül emberként akarja megnyerni a kosármeccset, amelyet farkasként könnyen megnyerhetne. Emberi és nem állati győzelmet akar aratni: egy embernek nem elég az állati győzelem. Nem a csoda, hanem a munka, nem a nyers erő, hanem az ügyesség győzelme a dicsőség.

A régebbi filmekben sikoltoznak és menekülnek, ha az ember átalakul, a zoomorf metamorfózis a gonosz szimbóluma. Schrader *Cat People*-filmjében az állatkert gondnoka, a párdúc-lány udvarlója, már a film elején megjegyzi: „Az állatokat jobban szeretem, mint az embereket.” A „Vízöntő kora” titkos tartalékokat lát a kétarcú ember másik arcában, melyek reménye néha a későbbi filmekben is visszacseng (ezúttal már nem a film, csak hőse álláspontjaként). „Talán nem is olyan borzasztó... – véli az iskola szerencsétlen flótása az *Elátkozottak* című filmben – ...nagyobb erő, élesebb érzékek, nagyobb vonzerő.” A szerencsétlen, megalázott kamasz a kemény fiúk vetélytársává válik. Az embernek, ha nem akarja, hogy elnyomják, kisemmizzék és megalázzák, fel kell lennie magában az állatot. Csak így érvényesül a rivalizáló közösségben, mely farkasember nélkül is farkastörvényeknek engedelmeskedik. Látható: itt már nem a bravúrteljesítményhez szükséges erőtartalékok feltárásáról van szó, mint az optimista *Teen Wolf* idején.

Az ösztönfelszabadítás mámore, a new age-korszak és a hippie-lázadás pátosza gyorsan átcsap szorongásba. „Megfordul az evolúció és az ember újra állat lesz.” – mondja a *Howling* 2. nyomozója. A film záróképsorában dübörgő, csörömpölő zenére vonaglik, a meztelenkedő farkaskirálynő körül, az ajzott tömeg, akiket semmi sem érdekel, csak a kiélés szabadsága – bármié! Akárki akármilyen szükségletének teljes kiélése azonban csak kölcsönös totális terror lehet, a mindennapi élet obszcén totalitarizmusa.

1.20.6. Vértörvény, szociáldarwinizmus, biopolitika

„Van egy titokzatos faj, akik közöttünk élnek.” – jelenti be az újságíró a televízióban (*Howling I.*). A *Blood and Chocolate* című filmben a farkasemberek nem átváltozott emberek, hanem más faj. Ezért a faj választja el egymástól a szeretőket. A faji háború témájával köszönt be a biopolitikai rémmesék kora. Az egészségfarm orvosa neurotikusok helyett farkasembereket gyűjt össze a táborban, hogy megfékezze és együttélésre nevelje népét. A motívum a westernekből jön, melyekben a békülékeny indiánfőnökkel harcol a fiatal lázadó. Egyúttal a motívum a vámpírfilm új formája felé mutat, melyben szintén egy ösztönmegfékező békepárt áll szemben az emberiségnek hadat üzenő radikálisokkal (*Penge*). A *Blood and Chocolate* esetében is az emberekkel való együttélés pártját képviselő falkavezér áll szemben az ifjú falkatagokkal, akik kéjből ölnek, nemcsak a létfenntartás érdekében. A *Howling I.* a fanatikus és parazita közösség története, akik beolvasztanak ragadozóként, vagy megesznek zsákmányként. A *Penge* vagy a *Sötét zsaruk* felé mutat a veszélyt nem észlelő átlagember ostobasága is. A hősnő a kamerák előtti átváltozásával bizonyítja az emberiséget fenyegető veszélyt, az emberek azonban bután bámulnak a képernyők előtt, az igazságnak nincs keletje

és hatása, csak egy farkasasszony mosolyog tudó arccal valahol. Az örült szekták által elnyelt, fanatizált, üresfejű, elvadult lelkű ember a *Howling 1.* esetében a szorongások egyik forrása, a másik pedig az etnikai konfliktusokhoz kapcsolódó szorongástömeg. Szociokulturális főbiáik rabságában vallásháborúról beszélő mai értelmiségiek egyszerre a faji háború képeit festik elénk, amikor dramatizálják szorongásukat. A mai amerikai filmet, a *Penge* vagy az *Underworld* óta, a szociáldarwinizmus felújítása jellemzi. A *Penge* született illetve lett vámpírok, másrészt éjszakai és nappali vámpírok népeinek harcát ábrázolja, az *Underworld* vámpírok és farkasok háborúját. Olyan filmekben, mint az *Underworld*, vámpír és farkasember különbsége a táplálkozási szokások etnokulturális különbségeinek banalitásává egyszerűsödik, mert a harcok csak a hegemoniáért folynak, már nem a „hogyan kell embernek lenni?” kérdésének tanulmányozását szolgálja a műfaj, mint Waggner vagy Fisher idején.

A *Démoni harcosok* című filmben az éjszaka szörnyei ostromolják az isten háta mögötti farmon elsáncolt katonákat. Lehetetlen a kommunikáció a két összehétközhetetlen faj harcában, akiket a természet egymás ellen tervezett. A film azonban váratlan fordulattal visszavonja a sivár fajelméletet, amikor kiderül, hogy a szállást adó család változott át a teliholdas éjszakán. Sőt, az is kiderül, hogy a film hősnője, aki ide vezette őket, szintén farkas. Tehát mégsem faji háború folyik, a farkas ismét a mi létünk aspektusa, mint a klasszikusoknál. A film mégsem kevésbé prózai, mint a fajháborús polit-thriller, a végeredmény ugyanis közönséges slasher, egy ostroméjszaka története reggelig, amikorra egyetlen ember marad életben. Az ostromlók emberevők, s a cselekmény lefolyása szempontjából mindegy, hogy emberek, állatok vagy démonok.

A slasher felé hajló vérfarkas-film posztmodern fejlődésének másik forrása és alkatrésze a szenvedélydráma. Az *Elátkozottak* első fordulata, hogy Jake, a hősnő udvarlója a vérfarkas, a második fordulat pedig, hogy egy gonoszabb vérfarkas is szerepet játszik, s ez nem más, mint a rámenős nő, aki a hősnővel Jake szerelméért konkurál. Jake hiába magyarázza a megvadult farkasasszonynak, hogy ez az egész dolog kontrollálható. „Nagyon is élvezem, hogy megölöm a vetélytársaimat.” – válaszolja a vadállati lelkű nő. Előbb Jake harcol meg az általa ébresztett szenvedéllyel, a pusztá szexpartner nemi dühével, a szeretett nőért, utóbb a két szerető kell, hogy megharcoljon egymással az erotikus thrillerek, pl. a *Rózsák háborúja* vagy az *Egy ágyban az ellenséggel* módján. A *Két testben újra meg újra* című filmben testvérek hagyják el a társadalmat, feláldozva a lehetséges szerelmet, az *Elátkozottakban* testvérek térnek vissza a társadalomba, egyikük ugyancsak a szerelem feláldozása árán. Egy esetlen kamasz eljut a szerelemig, nővére pedig a szerelemtől a szinglisorsig. Az átokkal való találkozás eredménye kettős döntés, mondhatni mindkettő az élet magasabb osztályába lép. Az egyik megtanulja túllépni a kezdeti magányt, a másik, az érettebb megtanulja elfogadni a végső magányt. A posztmodern szenvedélydrámákban veszendőbe megy a vérfarkas tragikus szubsztanciája, elvész Larry Talbot ártatlansága és Dr. Jekyll hübrisze is. Most a közöny és az unalom predesztinál a végzettel való találkozásra, nem az ártatlanság vagy a hübrisz ne-továbbja. A fenyegető banalitást ezért a szenvedély perverz radikalizálásával próbálják kivédeni. A Schraderi *Cat People* esetében ezt szolgálja a testvérszerelem motívuma.

A *Két testben, újra és újra* végén úgy tűnik, az úzi el az átkot, aki testvérként öli meg a farkast, nem idegenként és ellenségként. Ez azonban az indián, a film pozitív hőse koncepciója, míg a főszereplők, az elátkozott nővérek, Ginger (Katharine Isabelle) és Brigitte (Emily Perkins) negatív megoldást találnak. Brigitte nem tudja megölni Gingert, s együtt

kivonulnak a világból. Ha az ember testvérként kezeli az ellenséget, ha el nem is üzheti az átkot, együtt élhetnek benne. Brigitte végül Ginger ölébe hajítja fejét a hideg hold alatt, míg mögöttük leég az erőd. A megoldás a zombifilmek ellentéte, melyekben meghal, aki nem az emberiséggel szolidáris és nem öli meg átváltozott szeretteit. A film pozitív hőse, az indián, előad egy koncepciót, hogyan kell végződnie a történetnek, és meg is áldomja azt: ha az ember megöli akit szeret, megváltja az emberiséget, melyet a szeretett farkassal szemben is képviselnie kell. Az indiánnak igaza lenne, ha ez még mindig a régi indián világ lenne, összhangban a természettel és annak önszabályozó mechanizmusaival. Ez azonban a hódítók világa. Az indián nem számol azzal, hogy az ostromlott erőd népe, a nyomuló és hódító, legázoló és garázdálkodó új emberiség egyik fele tele van gyűlölettel, másik fele korrupt és hazug. A rend gyilkos, a türelem aljas. Az egyik az egészségeset is gyilkolni kész, a másik nem vallja meg, hogy maga és családja sem egészséges. A film hősnője ezért a farkasnővérhez csatlakozik, nem fordul ellene, a „rosszak” csak vadak, a „jók” azonban aljasak.

1.20.7. Identitásproblémák

Az etnikai konfliktusok áthallása ugyanúgy a műfaj banalizálása, metafizikai értelemrétege lebontása irányában hat, mint az elharapódzó szappanoperai identitásproblémák. A *Blood and Chocolate* hősnője vonakodik részt venni a farka akciójában, az embervadászatban. „Ez a való lényed!” – figyelmezteti a farkavezér. A modern időkben az „életet” keresték, a posztmodernben az „identitást”, azaz most már csak azt keresi magában az ember, aki kereshetné az életet. A modern ember azzal foglalkozik, amit akar, a posztmodern azt keresi magában, aki tudná, hogy mit akar. A *Blood and Chocolate* farkaslánya beleszeret a képregény-szerzőbe. Alkalmilag szeretkezhet emberi lényekkel, tanítják őt a farkatagok, de nem szabad őket szeretni, mert ez veszélyeztetné identitását. A szeretőket a lány mássága választja el, de nem a vele kapcsolatos társadalmi előítélet, hanem a lány identitásproblémája, az emberi és állati léttér közötti ingadozása, mert megvalósítani sem akarja, de elhagyni sem tudja a benne lakó farkast. A cselekmény megoldása visszakanyarodik az emancipatórikus new-age-románc felé. A lány 1./ fehér farkas volt, s nem vadászott, s 2./ amikor népe és szerelme között kell választania, a szerelmet választja. Ezt az teszi lehetővé, hogy a new-age-stílusú tinédzserfilmek idejével ellentétben itt a farkasok utasítják el az emberi oldalt, s nem az emberek az ösztönszerű mélyegzisztenciát. A lány választása azonban a film lemondását vonja maga után az optimista filmek vállalkozásáról, a szorongáskeltő mélyegzisztenciával való rehabilitációs célú kommunikáció kibontakoztatásáról. Így a szerelmeseknek nem marad más, mint a menekülés.

Az etnikai és identitáspolitikai problémákat mind költőietlenebb módon, polit-thrilleri szorongáskomplexumokkal vagy szappanoperai szenvelgéssel tárgyáló szociáldarwinista elméleti naturalizmussal párhuzamosan bontakozik ki a képalkotó fantázia esztétikai naturalizmusa. Schrader *Cat People*-filmje nélkülözi a Tourneur- illetve Waggner-film mágikus erejét, az állatkerti miliő elharapódzása, a párducnak a többi állattal egy nivóra helyezése megfosztja azt totemállati jellegétől, s ezért a valóságos vadállat, a nagyragadozó emberevése keveredik a szexuálgyilkos kéjkeresésével, miközben a film tempója a szappanoperai, köznap-i miliő banalitásai terhe alatt lassulni kezd, s a team-munka és a munkahelyi szakzsargon felidézésével egy állatkerti tematikájú termelési filmmé való átváltozással fenyeget. A *Blood and Chocolate* átváltozói nem farkasemberekké, azaz keveréklénnyé, hanem a természetfilm

valóságos farkasaivá változnak. Míg a farkasok ezzel elveszítik horrorisztikus poézisüket, a farkát emberi nappalain megjelenítő képsorok a gengszterfilmek bandaháborúit idézik. A farka csak banda, a rém pedig csak állat.

1.20.8. A kétarcú ember mint a szuperhős előzménye

Az ellaposodás formáitól visszatérve a vérfarkas-mítosz alapproblémáihoz, végül ne csak az iszonyat mélységeibe vezető intertextuális meghatározottságaiban vegyük szemügyre, tegyük fel a kérdést, milyen további, kevésbé regresszív tematikára előre utaló sajátosságai vannak. Superman és Batman egyrészt mindenható akcióhősök, másrészt az előbbi suta, az utóbbi jámbor fiatalember. A szuperhős is öröklí a kettősséget, mellyel a farkasember illetve Dr. Jekyll esetében találkoztunk, de a szuperhősnek jobbik, míg a farkasembernek rosszabbik énje rejtett. A farkasemberben a gonosz a „szuper”, s a normális én kell hogy a gonoszt legyőzze, míg a szuperhős esetében a jó a „szuper”, mely titkos erőkészlet akkor aktiválódik, ha a „normális” én nem boldogul a problémával.

A Jekyll- vagy vérfarkas-filmekben az emberi arcot a démoni, a szuperhős-filmekben pedig a fenséges fantasztikum körébe tartozó másik arc váltja le. A Stephen King által kreált *Ezüst pisztolygolyók* kiküszöböli a szuperhős kétarcúságát, s nem egy alulteljesítő vagy átlagosan szerény arculatot váltakoztat a túlteljesítővel, hanem az alulteljesítőt közvetlenül a túlteljesítővel azonosítja. Ez a lehetőség már a supermani kétarcúságban megvolt, King azonban továbbfejleszti, amennyiben a kiszolgáltatott és egyúttal mozgáskorlátozott (mint nővére mondja: „nyomorék”) gyermek érti meg a helyzetet és győzi le a rémeket. Itt a szörnyek sokarcúságával és alakváltásaival a hős sokszoros lefokozottsága áll szemben, s a lefokozottságról derül ki, hogy ő képviseli az érzékenység erejét, csak ő lép kapcsolatra a lét igazságával, mint a legnagyobb rejtett erőforrással. A „nyomorékság” mint a „látó” tulajdonsága a gyermekkor mágiájának metaforája: a gyermek kicsi és tehetetlen, de az élet olyan forrásaival van még kapcsolatban, melyek pokoli-paradicsomi gazdagságából a felnőttek kiűzettek. Előbb a seriff pusztul el, majd az értetlen szülőket is el kell távolítani, hogy létrejöhessen a megoldás, melyben még a kallódó emberként és ezért a szülőknél érzékenyebb és kooperatívabb társként koncipiált nagybácsi sem segíthet.

1.21. Kőember és levegőember

1.21.1. A kőember helye a mítosz rendszerében

A kőember fogalmát tágan értelmezzük, legnagyobb filmkarriert befutott változata, a *Gólem*, nem is kő-, hanem agyagember. Az ember mint katasztrófa valamiképp nemcsak kőszívű, hanem kőszerű is, amennyiben tehetetlen erők determinációs csomópontja, melyet még nem váltott meg a szükségyszerűségek egyeduralmától, nem váltott ki a nyers természetből a szabadság. A kőember a filmi horrormitológiában periférikus, szép példánya Terence Fisher *The Gorgon* című filmje, melynek teoretikus érdekessége sokkal nagyobb, mint filmtörténeti

súlya, ami azt jelenti, hogy a műfajrendszer elemzése során egy olyan paradigma alapfilmjeként használhatjuk fel, melynek rekonstrukciója a műfajok egymást helyükre utaló relációinak vizsgálata számára termékeny és fontos. Ez konkrétan azt jelenti, hogy a szentimentális monstrumot (a fércembert), az állatias embert (Mr. Hyde) és az állatembert (farkasember, párdúcasszony stb.), tekinthetjük a köember „puha” változatainak, míg a *The Gorgon* a szó szoros értelmében vett köembereket jeleníti meg, áldozatként, de a köember tettesként is tanulmányozható, ő pl. az alvilág pokolköreinek legszörnyűbb réme Mario Bava *Ercole al centro della terra* című filmjében. A köember kemény és puha változatait szembeállítjuk a fantomizálódó emberrel vagy levegőemberrel, akinek alapalakja a „láthatatlan ember” lenne, de a láthatatlan ember az örült tudós egy fajtája, aki csak kiélezi és pittoreszk módon fejezi ki minden mad scientist hajlamát az „elszállásra”, amiben a mad artist is osztozik vele, s nyilván a kísértet is érinti a levegőember problémakörét, vagy a vámpír, aki madáremberként is megjelenik (pl. Sommers *Van Helsing*jében). A passzív köember a tehetetlen determináltság abszolútuma, akihez képest még a nyárspolgár is fantomizált, s bár ez utóbbi nem az örült tervek és a mindenhatósági komplexus, csupán a társadalmi szerepek rabja, ám a köemberhez képest ő is ajzottan szimbolikus lény, míg a köember a preszimbolikus anyagias érzékek, vagy ha tetszik „öszsztönök” rabja. A mad scientist, mint „elszállt” levegőember a parancsolás rabja, a nyárspolgár a kényszerneurotikus parancsvilágé, a parancsok befogadója, de mindkét jelenség a szimbolikus szféra uralmát fejezi ki, s korántsem a materiális kényszerekét.

Az értelmezésre váró megfigyelés a következő: Frankenstein úgy viszonyul a monstrumhoz, mint a Dr. Jekyll-arc a Mr. Hyde-archoz, s az előbbi struktúrális homológia kiegészíthető: Frankenstein és műembere illetve Jekyll és Hyde viszonya hasonló levegőember és köember (azaz a Gólem és a láthatatlan ember) viszonyához. Tehát az egyik szubműfajban két hős, a másik szubműfajban pedig a hős két arca viszonyul úgy egymáshoz, mint egy harmadik szubműfaj (vagy mítosz) egy negyedik szubműfajhoz (vagy mítoszhoz). A homológiák jelzett rendszerébe belesimul az örült művész is, aki alkotóként és gyilkosként is megjelenik, vagy a farkasember, aki teliholdas északakon gyilkol, egyébként pedig lelki-furdalásoktól kínzott kifinomult kultúrember. A farkasember melankóliája és halálvágya a levegőember tulajdonsága, akárcsak a művész életidegen bezárkózása szimbolikus szférába, ám mindkettőjük fellép rémarcú és maszkarcú bálványként is, s ebben a formájában veszélyes és nem szerethető. A szimbolikus szféra fantomizálja, a deszimbolizáció viszont a determinációk kényszerítő, gyilkos munkáját hárítja rá, halálos fegyverként jelenítve meg őt.

Terence Fisher *The Gorgon* című filmje azért kulcsdarab, mert a kővé válás rettenetes szenzációjára épít, a köember születésének, s születése feltárult titkaként végső lényegének etiológiai mítosza. A köembert pedig a Medúza, mint kegyetlen tekintetű nőrem rontó tekintete érintéséből vezeti le. Az iszonyat forrása a tekintet, mely megöli, sőt rosszabb, rémmé teszi, amit érint. Ennek a tekintetnek a titka az alapproblémánk, s a köembereket a tekintetfóbia áldozataiként, a levegőembereket pedig a tekintetfóbia menekültjeinek tekintjük a következőkben. Ezzel arra a lehetőségre utalunk, hogy az elemzés nem kell, hogy egy-egy horrorműfaj portréinak elkészítésére korlátozódjék, a mélyebb átvilágítás több műfaj keresztbefutó problémái párbeszédének aktivizálásával kezdődhet.

Mivel a kamera hol a szereplők tekintetébe helyezkedik, hol kilép belőlük, és objektíven ábrázolja a tekintetek, mint a tekintett létbe való beavatkozás romboló vagy építő teljesítmé-

nyét, a filmtörténet a tekintet önreflexiójaként is tekinthető, mint az emberi tekintet hatalmának önvizsgálata és bűnmegvallása, nagy gyónása. Ezekre a tekintet-problémákra csak Lacan: A pszichoanalízis négy alapfogalma című szemináriuma óta vagyunk tekintettel, holott Sartre A lét és a semmijének az idegen egzisztenciáról szóló fejtegetései zárófejezete is bőségesen ellát a munkához szükséges kategóriákkal.

Terence Fisher Medúzája olyan isteni ősanya, aki nem szül, hanem öl, mégpedig különböző férfigenerációkat nyúl el a film cselekménye során, miközben egyfajta mindenütt jelenlétre is szert tesz, mert nemcsak kísérteties antik jelenésként jelenik meg, modern nőként is fellép. Mégpedig az utóbbi szerepében mint veszedelmes ápolónő, olyan nő, akiben szerepdefiniójával ellentétes romboló erő rejlik: ártó segítő. Vagyis olyan nő, akiben a funkciók ellentétükbe fordulnak, így az emberi és női funkciók önkompromittáló és önleépítő, társ-megsemmisítő zavarait analizálhatjuk ki történetéből, akár az anyai funkciót, akár egyáltalában az emberi tekintetét.

A tekintet mitológiája arra tanít, hogy a holt tükör stádiumát, mely a külsőt identifikálja, megelőzi az élő tükör stádiuma, mely a lényeg identitásával lát el. A horrormitológiában szerepet játszik a tekintet, mely a halál után is megőrzi az utolsó látványt, egyébként a kamera pontosan ilyen tekintet. Jelen problémánk azonban ennek fordítottja, a tekintet, mely kivetíti jövő énünket, mely az ideális vagy imaginárius világbeli magot átülteti a valóságba, a tekintet mint énvetítő- vagy énvetőgép: ez pedig mindennek előtt az anya s másodsorban a szerető tekintete. A Sara Montiel-filmekben a férfi szinte egyetlen feladata hogy rajongó, égő tekintettel nézze a nőt (pl. *Carmen la de Ronda*), mintha a férfit tekintet kútjából fakadna a női szépség, asszonyi erő és végül anyai mindenhatóság életvize. Az említett filmben a férfi másfél óráig az alázat, gyönyör, rajongás és önfeladás eksztázisában bámulja a nőt, végül belehal, s mindezért csak irigyelhetjük őt. Ez a fajta férfit tekintet nem a banális tekintet, hanem ugyanaz, mellyel Don Quijote látta Dulcineát, s a téma legjobb filmváltozata, a *La Mancha lovagja* pontosan azt hangsúlyozza, hogy ez a fajta tekintet kreatív, új létnívóra emeli át, más emberként szüli meg tárgyát. A rajongó tekintet a felületes fetisizációtól egy magasabb rendű, felszentelő tekintetvarázslatig juthat el. A *Karmelita beszélgetések*ben az apácafőnöknő a legféltettebb s látszólag legalkalmatlanabb novíciában első pillanatban meglátja a lehetséges és eljövendő szentet, a nagy önkéntes áldozat bűvöletének és szenvedélyének lehetőségét, a „megteszem mert alkalmatlan vagyok, és ez nagy kihívás” és „meg tudom tenni, mert lehetetlen” gyakorlati alapelvét, a „szent gyakorlat” lehetőségét.

A Sara Montiel filmek férfit tekintete az ihletett, kiválasztott tekintet, mely által az ember istent szül, vagy az esztéta lélek esztétikai tárgyat, s a férfi nőt, a klasszikus filmi elbeszélés nőfetisizmusának szükséges kelléke. Egyszerűbb probléma a banális férfi tekintete, mely a nő erotikus árfolyamát méri. Kétségtelenül ez a leggyakoribb tekintet, melyet férfi vet a nőre, ez azonban csak alkalmi viszontreakciókat vált ki, a nő erotikus ágálását, vagy ellenkezőleg, a férfi semmibe vételét vagy negatív megítélését kifejező női jelzéseket. A nő keresztülnéz a férfin, megvető tekintettel válaszol, vagy egész teste erotikus násztáncot lejt válaszul. Ezek a nő válaszoló tekintetei és rituáléi, most azonban egy másfajta női tekintetről van szó, melynek a tekintet tárgya sorsa fölött van hatalma. Eme tekintet mitológiájának megalapozása a horrorfilm olyan periférikus, de fontos példányaiban történik, melyek a monstrumlényeg végső titkait érintik. Azért is periférikusak, mert minél mélyebb egy probléma, annál óvatosabban s több késedelemmel közelíti meg őt a kultúra.

Terence Fisher *The Gorgon* című filmjének nőréme olyan férfiemésztő isteni anyarém, mely típusnak legismertebb képviselője Káli istennő. Megöli a festőt, a művészt, majd az öreg tudóst, végül megkegyelmez a tudós fiának. Ez éppen olyan, mint amikor a *Touch of Venus* című filmben a márványból ideiglenesen hús-vér nővé váló Anatóliai Vénusz (Ava Gardner) nem a milliomos playboyt választja, hanem a szerény kirakatrendezőt: az asszonyi mindenhatóság nem a férfiúi mindenhatóságot választja (ami itt undorító és nevetséges, mert azonos a pénz mindenhatóságával, a pénz hatalmával). A Nagy Anya sem kegyelmez a művésznek vagy a tudósnek, mert az egyszerű életről akar gondoskodni, az anyák az életet szeretik, nem a plusz teljesítményt.

A létről és nemlétről való döntés, a lenni tudás vagy lenni nem tudás végső forrása az anyai tekintet, mely a személyiség alapvető koherenciájáért vagy ennek hiányáért felelős. Minden ezzel a biztató és bátorító tekintettel kezdődik, mely azt mondja „Létezel!”, „Elfogadlak.”, „Te vagy az én örömöm.”, „Becsüllek téged.”, „Csodállak!”, „Imádlak!” stb. A holt tükör szeme csak klasszifikatórikus funkció, elhelyez a létezők között, mint formát a formák között, ábrát az egyéb fantomok között, de mire a közönyös tükörképpel szembesülünk, az anyai tekintet tükre már rég ellátott egy alapvetőbb létbizonyossággal. Az anyai tekintet nemcsak első létbizonyíték, az én mint létező létének elismerése, azaz a létben való meggyökereztetése, hanem egyben a lét felszabadítása is a létezésre, hogy történetté tegye magát, mert amennyiben már pusztá léte feltétlenül elfogadtatik, a felértékelő tekintet által mintegy megváltást hitelezve neki, ez szabadítja fel őt a minőségekkel való bátor kísérletezésre. Az anyai tekintet mint létbizonyíték, egyben értékgarancia, lét és értéke ebben a tekintetben egyszerre igazolódik, egyszerre nyilvánítatunk sikerült, értékes letté, vagy fél-lénnyé, fél-létté, selejtté. Nemcsak a tükör szeme ér keveset, a „világ szeme” sem sokat. A világ szeme az ember külsődleges funkcióit éri el, az anya szeme a személyiség magvát ülteti el, a lét legmélyét mozgósítja, s itt indítja el az értékek kristályosodási folyamatát. Az anyai tekintet örököse a szerető tekintete, aki szintén nemcsak a felszíni szerepeket éri el, és nemcsak ezek alakításában befolyásol, ez is veszélyes tekintet, mert alapjaiban erősítheti vagy rendítheti meg a személyiséget. Az utóbbi tekintet mégis legfeljebb arról dönthet, hogy kisiklik-e egy élet, nem arról, hogy élő és gazdag személyiség jön létre vagy az ember „üres tok” marad (ahogy az *Invasion of the Body Snatchers* című Donald Siegel-film társadalmában, melyben a gyermekek arról panaszkodnak, hogy szüleik hideg tekintetű, furcsa idegenekként viselkednek).

1.21.2. A „köszívű” tekintet

Az ítélő tekintet a nő nem-anyai aspektusához tartozik. A karriernő tekintete kihívóan gúnyoros vagy hidegen mérlegelő, érdekszemponatok alapján klasszifikáló és józanul instrumentalizáló természetű. A karriernő általában kihívó, elítélő és alávető tekintetével szemben az erotikára specializált hedonistánő tekintete speciális teljesítményszemponatok bemérésére összpontosít. Az erotikus fogyasztónő tekintete kéjbevételeket kalkulál, az erotikus interakció után pedig kegyetlen ítélőszékké változik. Ezek első sorban teljesítményszámláló és anyagellenőrző műveletek, melyek a szexualitás technikai oldalának megítélését szolgálják. A férfiak gyakran panaszkodnak az öntudatos fogyasztónő számon kérő mentalitására, pl. a *Rossini* című német komédia is karikírozza ezt abban a jelenetben, melyben egy nő, a férfi meztelen testén

trónolva és vergődve, követelőzőn üvölt: „Az orgazmusomat akarom!” – mindez azonban legfeljebb impotenciához vezethet, nem magyarázza a személyiség mély és alapvető torzulásait, s így a későmodern személyiség kegyetlenségét vagy a posztmodern személyiség autisztikus perverzitását sem. Pontosan az utóbbi tendenciák nyomába szegődik a tekintet horromitológiája. A Medúza az előbbi banális nőszörnyeknél mélyebb veszélyt fejez ki, az Isteni Anya hideg aspektusát. Ha az anyai tekintet válik ítélőszékké, ez sokkal mélyebb problémákat okoz, mint a karriernő vagy a promiszkuitív nő ítélő tekintete. Még csak az sem szükséges, hogy az anya tekintete kegyetlen legyen, elég, ha hidegen tárgyilagos, és nem szenvedélyesen elfogult, meghatottan büszke és gyengéden becéző. A kegyetlen tekintet a nő eltorzult aspektusát fejezi ki, az objektív tekintet – és ebben az esetben, ha az anya produkálja, már ez is romboló erő – a nő férfias, az anya apai aspektusának kifejezése. Mivel a gyermekhez képest az anya a közvetlenül összeolvadott második, az apa pedig kívülről jött harmadik, az objektív tekintet vagy atyai tekintet a harmadik tekintetének felbukkanása a második tekintete helyén. Az anya atyai tekintete nem az énnel összeolvadott, hanem az énnel szembenálló szülőaspektus kifejezése. Az atyai tekintet jutalmazó és büntető, az anyai tekintet kényeztető és becéző. A másodikkal való viszony az őseredeti cinkosságé, az ítélet csak a harmadikkal kezdődik. Az anya atyai aspektusát kifejező tekintet távolabbról néz, megtagadja a specifikusan anyai ősinformációt, a feltétlen elfogadást, a gyermek léte minden aspektusának büszke, örömteli és szenvedélyes igenlését. Az anyai mindenhatóság abból fakad, hogy az anya kezdetben a mindenség, s amit az anya öröme nem szankcionál pozitívan, ami ily módon nem kapja meg a szükséges eredeti megerősítést, az a lélekben később is csak vegetál. Az élőhalott és minden más monstrum azoknak a meg nem erősített tulajdonságoknak a mitikus reprezentánsa, amelyeket nem galvanizált életre az anyaszeretet. A szörny lelke helyét elfoglaló, defektes szervek, „belső halott objektumok” a tekintet büntetteinek emlékművei. Ezeket kapja vissza a világ a horrorfilm szörnyeinek tombolásában, ez a lelki lényege a horrornak, melyet úgy is meghatározhatunk, mint a ridegtartott modern lélek kultúrájának kifejezését, a vissza nem igazolt erők démonikus karneválját.

1.21.3. Az elutasító tekintet típusa szerinti differenciáció

Az, hogy a mad scientist-filmekben a monstrumot férfi szüli, olyan társadalom mozinézőiben talál visszhangra, ahol a nők férfiszemmel néznek, az anyai funkció nem működik a kultúrában. A nő éppúgy szenvedhet az eredeti visszaigazolás hiányában, mint a férfi, neki is első partnere az anya, ő is szenved, ha férfi szüli (Whale: *Frankenstein menyasszonya*). A monstrum az anyátlan társadalom gyermekének problémáit fejezi ki. Mitscherlich még csak arról beszélt, hogy úton vagyunk az „apátlan” társadalom felé, – azóta az anyátlan társadalomba is megérkeztünk, melynek geneziséét a filmkultúra érzékenyen követi és jelzi. A könyörtelen, figyelmetlen, hideg vagy hidegségét toladóóan modoros túlgondoskodással kompenzáló anya messziről néző tekintete készít fel áldozatnak a könyörtelen szerető mérszáros tekintete számára, de a klasszikus filmelbeszélésben, melynek célja a szerelmesek összehozása, a női tekintet hatalmát többnyire a szerető reprezentálja.

Az első kérdés, hogy az első nő, az anya, és követői, a szeretők, visszanéznek-e vagy a semmi-be taszítanak, keresztülnéznek rajtunk, elnéznek a fejünk fölé, nemszeméllyé nyilvánítva

bennünket, a világ közönyös bútordarabjává, melynek nem jár kitüntető figyelem. Akire nem néz rá az anya helyeslő, biztató, sőt rajongó tekintettel, illetve a szerelemmitológiában az asszony nem teszi ezt, az szétfoszlik, ez a lelki szubsztancia hőhalála a lazuló emberi viszonyok közegében. Az újabb filmekben a fordított szituációt is kezdik kidolgozni, melyben a nő epedő, gusztáló tekintetere a férfi közönyös szórakozottsága válaszol (*Frankenstein játékai*). Akire visszanéz az anya illetve a partnerjelölt, de kritikusan, idegenkedve, azt az undor tárgyává nyilvánítja, azzá teszi, „amiből lettünk” és „amivé leszünk”, sárrá, agyaggá, porrá és hamuvá, azaz nem erősít meg elismert, érvényes formációként, nem igazolja a sár magasabb forma felé tartó metamorfózisát. A monstrum egészen test, a lélek csak pislákol benne, a teste pedig nagy, súlyos, kemény, de nem érzékeny. Agresszív, de nem tevékeny, romboló és romlandó természeti tény, melyet nem lelkesítettek át, nem avattak lélekke a pozitívan szankcionált, kodifikált formák.

Az ember, akire hidegen néztek, szerencsétlen, csonka báb, akit a szeretet mindenhatósága nem ruházott fel az akarat mindenhatóságával: teste nem oldódik a tettben, a kővé válás rémképe pedig végső kifejezése a testet túllépő tett és a tettet túllépő cél előre hajtó dinamikája elvesztésének. Az akarat onnipotenciájának defektje azonban kiszolgáltat az idegen szeszély, az önkényes és kegyetlen idegen akarat onnipotenciájának. Bármilyen, kedves vagy kedvetlen asszonyi válasz, tekintetkontaktus felhívás a vágyra, mely vágy azután megkapaszkodik minden szótlán, néma, kétes sanszban, mely mind az asszony titka, s ezzel kiszolgáltat az asszonyi mérlegelésnek, fontolásnak vagy egyszerűen szeszélynek. A köember az a monstrum, akit megérint az ébresztő asszonyi tekintet, melynek rabjává válik: a szexuális rabság is testi rabság, akárcsak a magzaté az anyatestben, a viszont nem szeretett imádó tehetetlen s önálló életre képtelen, mint a magzat, de olyan abszurd helyzetet él át, mintha a magzatot hagyta volna ott az elkószáló anya. A *Ringu*-filmek kútja fejezi ki ezt a szörnyűséget, egy külső anyaméh, melybe az idegenkedő és csalódott anya beleveti a gyermeket, hogy szabaduljon tőle, s élhesse saját életét, melytől a gyermek megrabolta.

A *The Gorgon* köemberei tehetetlenek, a köembert azonban gyűjtőfogalomként használtuk, s ezért megállapíthatjuk, hogy a köemberek nagy része nemcsak tehetetlen, hanem gonosz is. Az elismerő tekintet tölt fel lélekkel, az ellenséges, idegenkedő tekintet pedig lecsapolja azt. James Whale *Frankensteinjének* teremtménye menyasszonyt követel, s a monstrum a többi filmekben is elrabolja a menyasszonyokat. A nőktől azonban, a *Gólem*től a *Reanimátor*ig, csak sikolyokat kaphat, s a borzadály egyéb kifejezéseit. A köember mitológiájában a monstrumsors a fájdalommá, vággyá, hússá tevő asszonyi tekintet függvénye, mely nemcsak szerencsétlenné, gonosszá is változtat.

1.21.4. A tekintetre adott reakció szerinti differenciáció

A köember ránézett az ősanynai nőre, engedett a spontán természet hívásának, átadta magát az anyaöl, az anyag öle, a föld, a sár, a sír, a vágy és a kielégülés, a nyugalom vonzásának, feladta a küzdelmet a tevékeny, autonóm életért. Autonómia vagy autochtónia – ez a mitikus választás. Tekintettel kell lennünk a tekintetre, de nem állhat intenciónk fő, csak melléksugarában. Aki átadja magát a tekintet ítéletének, azt a tekintet passzív környezettenként sorolja be a maga világába, a tekintet foglya a rátekinthető világának „darabja”, „dolga”,

determinációk kereszteződési pontja, melyekkel számolni lehet, nem kreáció és önmeghaladás, nem a szabadság valószínűtlensége, hanem a szükségszerűségek kölcsönhatásában stabilizált valószínűségek kötege.

Ha az ember lázad a tekintet ellen, nem adja meg magát, nem fogadja el az ítéletet, úgy nem válik anyaggá; ha nem próbál megfelelni az ítéletbe foglalt mércéknek, úgy nem válik színjátszóvá, bohóccá. Aki engedi magát passzív anyaggá tenni, az feladja magát, aminek néha értelme lehet, pl. szükséges mozzanat a szerelemben. Aki bohóccá teszi magát, ezt azért is teheti, hogy manipulálja az őt eszközzé tevő manipulátort. Van azonban egy ezeknél radikálisabb út, az eltűnés. Az eltűnést választó menekül a tekintet elől, az inkognitó stratégiáját követi: ennek szimbóluma a láthatatlan ember.

Az anya szeme, az asszony szeme, a világ szeme: a rabság fokozatai. A kőember a tekintet rabjává vált, de olyan is van, aki nem néz rá az asszonyra, nincs tekintettel a világra: az akarnok, a „nagy cél” megszállottja, a mad scientist, akinek szerényebb rokonai is vannak, a magányos vadász, a professzionista, a harcos, mind asszonykerülők. Akire az asszony ránéz, hússá, vággyá, szenvedéssé, kötötté vált, aki nem néz rá az asszonyra, az lázzá, mámorra, örületté, levegővé válik. Az előbbi a monstrum, az utóbbi az örült tudós. A szerzetesi életre sem a nőgyűlölet, nem is a nőtől való félelem, sem a nők lebecsülése, még a szemérem sem készítet, hanem ez egyszerűen a „mágikus hő” elérése technikáinak egyike, mely a szublimált vallások igényeinek megfelelően azt akarja, hogy a mágikus hő az egész életet fűtse fel vagy szellemítse át, ne pusztán egy rituálét, mint a sámánizmusban. Az örült tudós a tudomány szerzetese.

A nagy akarnok nem néz se jobbra, se balra, mindenén átgázol, s főképp nem néz a nőre, s mert nem üldözi a nőt, a nő üldözi őt. A kőember esetében a nő katasztrófa a férfi számára, a levegőember esetében a férfi a nő katasztrófája. A nőért folyó hajsza a természet egyénfeletti céljainak vet alá, a nőtől való elfordulás az egyéni cél rehabilitálása. Az egyik út a rémmé válás, a másik út a cölibatáris komplexus vagy funkcionális önkasztráció. A levegőember nem néz a nőre, nincs tekintettel a társadalomra, ezzel biztosítja autonómiáját, de elveszti érzelmi érzékenységét, erkölcsi ítélőképességét, emberi szubsztanciáját. Mindezekkel együtt, melyek elvesztése nem izgatja, olyat is elveszít, amihez ragaszkodna: az esztét, – mert csak a mechanikus ráció független érdelemtől és erkölctől, az ész újra egyesül velük, s csak ebben az egységben működik, mert nem a pillanatnyi haszonszerzés, hanem a hosszú távú, termékeny együttélés („fenntartható növekedés” és harmóniateremtés) szerve. Mindezzel leveztettük a mad scientist emberi lényegét, mint emberi lényegtelenséget. Az ön-maga lényegét elárulni képes lény az árulás csúcspontján érzi magát legteljesebben létezőnek. Egyrészt mert ez az árulás is lényegi szabadságának műve, másrészt mert miközben elárulja és felemészti emberségét, új vonással gazdagítja a kultúrát. Az emberi lényeknek van produktív elárulása is, mely elidegeníti ezt a lényeket, kultúraként: ezt tapasztaljuk meg a mad scientist filmek villámló csúcspontjain.

A levegőember nem néz vissza a nőre, de – mint Whale filmjeiben láthatjuk, az apára sem, s a közösség – a klasszikus Universal-horrorban lincselő csöcselék – véleménye sem releváns számára, a mad scientist maga nyújtja önmagának, amit az anya annyira nem tud nyújtani, hogy a legtöbb klasszikus horrorban már meg sem jelenhet: a lincselő statisztériánál is irrelevánsabb. A gyászos pátoszú Universal-horror egyáltalán csak azért jöhetett létre, mert már a dzsesszkorszak ugribugri szépségeiből sem lettek Nagy Anyák. A tekintetek „tulajdonosai” érzéketlenek és kegyetlenek vagy egyszerűen nem eléggé fontosak, a hős azonban,

aki csak magára van tekintettel, ezzel maga idegeníti el magát. A mad scientist olyannyira szellem akar lenni, amire csak az isteneknek van joguk, ezért a megtagadott anyag visszaüt és a tőle szabadulni akaró üldözőjévé válik. A tehetetlen monstrum lázadó monstrummá válik: a szadizmus a tehetetlenség mindenhatósága.

A levegőember, a súlytalan, gyökértelen akarnok, a telhetetlen ambíció lovagja függővé válik a nyers, meztelen hústól. Mivel a monstruózus hús nem akar mozdulni, a légember egekbe nyargaló aktivitása pedig nem tud visszatalálni a földi, anyagi, érzéki világba, ugyanakkor összefüggésük, kölcsönös feltételezettségük sem oldható, a kettejük viadala kerül a cselekmény középpontjába, s ez a meghasonlás lehetetlenné teszi az érzelmi szocializáció kibontakozását. A monstrumfilm a férfi két arca vagy oldala, aspektusa közötti furcsa házasság története, melyben az egyik előhívja a másikat, míg az utóbbi megtámadja az előbbit. A kőember maga válik katasztrófális súllyá, a levegőembert párkaként üldözi a súly, mintegy az asszony pótlékaként, a nőhiány bosszújaként. A súlyos világ elől menekül a fenséges egekbe, de megkettőződése és önmagával való küzdelme viszahozza a súlyt. A kőember az asszony által válik heteronómmá, a levegőember a saját mása által.

1.21.5. Kőember, levegőember – és a nő, mint „harmadik ember”

A kőember a nőre vágyik, a nő a levegőemberre, de mintha az egész műfajrendszer célja volna a nő érdeklődésének felkeltése a kőember iránt. A horror széplányait, akik a levegőember menyasszonyai, magányra ítéli kő- és levegőember furcsa szellemi kényszerházassága. A kő- és levegőember világában épp veresége által lép fel a nő „kedves ellenfélként”, konfliktusukban a nő a jövő középpont. A most vizsgált történettípus épp azért horror, mert a jövő közvetítő közép szenved benne vereséget, mint korán jött „megváltó”. A kőember depresszió, a levegőember mániás elhárítás, a férfi egyik része maga alatt van másik része maga felett, ezért válik középpontjává a nő, így keletkezik az ideál, ám mert az ideál kötelez, a műfajok sorában menekülnek előle. Ha a kőembert a nő mozdítja meg (*Jupiter's Darling*), elkerülhető a katasztrófa: ez utóbbi lehetőségen alapul a nő összes kalandműfajokon végigvonuló civilizatórikus küldetése és nevelő szerepe, melynek Leslie A. Fiedler inkább negatív oldalát mutatta be, Európából azonban inkább pozitív vonatkozásait látjuk. Az amerikai regény és film kalandorai, kikkel Leslie A. Fiedler számol, a Gorgó-nő elől menekülnek sivatagba, őserdőbe: a hideg ítéletű kultúrbestia, a moralizáló zsarnok vagy a kegyetlen szexterrorista elől (utóbbi példái a *Carrie* című film kegyetlen széplányai, akik fellátással vesznek rá a fiúkat a tervezett gonosztett végrehajtásában való részvételre). Emlékezzünk az *Intolerance* hölgyeire, a fanatikus nevelőkre, vagy a *Greed* feleségfigurájára, a hajcsárra: a Gorgó-nők tipológiája ugyanúgy kidolgozandó, miként a macsó-kultúra férfiúi szexterroristáié.

A horror által felvetett problémát, kő és levegőember konfliktusát, az összes többi műfaj együtt oldja meg. A kalandfilm hősei azért menekülnek sivatagba, őserdőbe, s ezért követi, hogy viszahozza őket, a nő. Ezért lovagolnak el a western-nősök, s ezért vár a nő a sivatagra néző tornácon. A kő- és levegőembert, mint egymást el nem viselő arculatokat, egymást elviselő arculatokkal kell leváltani, ezeket pedig a műfajok egymást leváltó, mind nagyobb szerepet kapó asszonyai váltják ki a férfiakból. A cél az absztrakt értelem leváltása érzékeny

szellemmel. Ehhez pedig annak beavatkozására van szükség, amit a jungi „Anima”-fogalom ír le, és amit a nőtől kap a hős. Ez arra a kérdésre is válaszol, miért komplettebbek emberileg az egyszerű nők, mint a hős, pl. Fausttal szemben Margit? Az érzelm tartalmazza az értelem és ész csiráit, az értelem azonban nem tartalmazza az érzelmet, mert ellenválasztás. Az ész, mint az absztrakt értelemmel szembeni további ellenválasztás, az érzelmet is próbálja „utánozni” vagy beszámítani, ezért csak az ész a szellemnek „szellemes”, azaz az érzelemmel is versenyképes formája. A mad scientist a szellemtelen szellem hőroza.

1.21.6. A nő műve

A hősmunka felfedezése előtti stádiumban közvetlenül szembesül egymással a mitikus világban a rémmunka és a nőmunka (az előbbi mint mínuszmunka, az utóbbi mint ősmunka). Ha a hősmunka teremtés, akkor a nőmunka teremtő-teremtés. A teremtő egy új környezetet teremt, de a teremtőt a nő foganta, szülte és nevelte: teremtette.

A *Jupiter's Darling* című filmben Róma és Karthágo uralkodói versengnek Amytisért, a görög lányért (Esther Williams). Fabius Maximus (George Sanders) és Hannibál (Howard Keel) két kőember, – két katona, két zsarnok, két pózoló szerepember, merev szervezetember – de nem egyformák, az egyik megkövült, a másik még nem elevenedett meg egészen. A nő szerelmi háromszögének alternatívája: dekadencia vagy barbárság. Fabius Maximus a nő rendelt párja, aki mellett a nő frigid, Hannibál ezzel szemben duplán hódító, Róma és a nő hódítója. Az egyik nehézkes hivatalnok, a birodalmi apparátus feje, a másik tábori életet élő katona. Fabius Maximus a nő imádója, hét éve vár a „boldogító igenre”, melyet a lány hétről-hétre halogat. Róma diktátora a magánéletben pipogya anyjafia, az erőszakos és racionális öregasszony ambíciójának terméke. Rómában a család és az állam struktúrái erősek és kikristályosodottak, a személyiség struktúrája gyenge, s az eredmény a hős ellentéte: az igazi hőst a kinti táborban, az ostromlók között találja meg Amytis.

A diktátor diktátora az anya, mint ambiciózus karriernő. Az első nő, az anya megelevenítő tekintetét a szerelmes asszonynak kellene pótolnia, de csak az elevenesség szerethető, ezért a nő egy másik tuskót szeret, a katonát, aki azért fejlődőképesebb és szerethetőbb, mert olyan kőember, akiben van valami a levegőemberből, s ezért harcolni kell érte. Fabius Maximus csábító és zsaroló kőjenc, míg Hannibál menekül vagy támad, mindenképp szeretné a nőt kiküszöbölni életéből. Hannibál serege a nagyvilágba kivonuló nőmentes férfiközösség. Hannibál minduntalan meg akarja késelni, később feldarabolni készül a nőt, akinek fergeteges csábmunkát kell kifejtenie, hogy elkerülje a kivégzést, melyet az egész férfisereg sóváran vár.

Fabius Maximus ultimátuma indítja a cselekményt: ha a nászt halogató Amytis nem mond végre igent, úgy be kell vonulnia a vestaszűzek közé. Amytis erre rezignál és igent mond, majd a vizirevű-sztár Esther Williams testére szabott revüképben adja elő szerelemkonfecióját. A zene, mely a lélek tiltakozásaként, lélek és lét vitájaként kísért a zsaroló beszélgetést, a férfi távozásával szárnyakat kap, férfi és nő oppozíciójának kifejezéséből a nő alkati harmóniájának, boldogságra való képességének kifejezésévé válik, a néma izgalmat értelemmel telítik a felhangzó dal szavai. A mediterrán kert, a beszélgetés majd a dal környezete, lány pasztell színekben pompázó, elveszett paradicsomi szelídséget kifejező, sokkal inkább északi, spenseri melankóliákon átszűr, semmint reneszánsz életkedvvel és bővérűséggel megelevenített miliő. A bekerített, védett virágzás közepe akvatikus befogadó szerv, kék

medence, tiszta tó, melynek partján andalog, ernyedteményvesztetten, Amytis. A medencét kőszobrok veszik körül, sápatag, hideg márványférfiak. A lány egy élettelen mintaférfi karjai közé fordul, megérinti a kőizmokat, s megszólító, epedő szemeket vet a kifejezéstartalan arcra. Óvatosan és kíváncsian érinti az érdemtelen, akinek egyúttal előjátssza az érintés által kiváltható megérintettségét. Pillog és mosolyog, lassan lépdél, kényes és sudár, előkelő és megérintett, törekeny és mégis erős, őz és párdúc egy személyben.

Az első érintés után körbejár, sorra veszi a köembereket, egyiknek karjába dől, a másikhoz odasimul. A férfiak meztelenek, de fegyvert viselnek: meztelenségük része a védő pajzs illetve szűrő vagy ütő fegyver. Ha ezt leteszik, nem meztelenné válnak, mert már így is azok, hanem csonkává. Sápadt harcosok néznek vissza a lenge vörösbőre öltöztetett lángmenyasszonyra.

Amytis álmovagjának szólítja a köembert, majd ledobja ruháját, mintha az izgalom lángját akarná lefejtetni testéről, hogy a hűsítő vízbe merüljön. Az érintkezések sora után szinte ájult mámorban merül, hanyatlak a medence felhabzó, csobbanó testétől életre kerülő mélyébe, mozgásba hozva az állóvizet. Totálkép következik a szobrok és a liget alatti kék tó mozgásba jött, megvonagló felszínéről, melynek közepén, a most már nemcsak a kék tó által, hanem a zöld táj és a kék ég által is keretezett nő felbukkan. A következő beállítás rátapad a nőarcra, hogy megmutassa, miután láttuk, mit vált ki a nő az elemekből, most megfigyelhessük, mit váltanak ki az elemek a nőből. Közeliől követjük nő és víz találkozását, tolatva vonagló behatolás aktusát.

A vízből felbukkanó Esther Williams úszását követő képek zenekísérete tempót vált, az érzéki szükségyszerűség ellenállhatatlanságával lépdél, a nő dala pedig a ráolvasás erejével hat, szemtől-szemben a nézőnek vall, és vallomásával szuggerál, miközben siklik a felszínen, nemcsak a kép, hanem a mélységek és magasságok közepeként is. A kamera a kék víztükör keretezte nőarcra összpontosít, mely oldalra fordul, a vízbe simuló váll felett. Ellenállhatatlanul csábító, gyengéd erő parancsuralma alá olvad a létezés, melynek elemei most mind a szépséget hordozzák.

Vetkőzés és merülés, belesimulás a puha, alkalmazkodó, körülvevő elembe, élvezetteljes tempózás egymást követő rituáléi erogén zónává varázsolják a vizet. Esther Williams most úgy dől és simul a víztükrökhöz, mint az előbb a szobrokhoz, de a víztükör már mozdul, válaszol, úgy illeszkedik a nőtesthez, mint egy ölelés, sikerült az elemek mozgásba hozatala, a holt lét éledni kezd. A dal egy szerelemkoncepciót adott elő, mely átmegy gyakorlatba, s ez már erotikus tanfolyam. Ha a tó és a kert maga az éden, akkor a tanfolyam nemcsak a teljes szexről, hanem a teljes létezésről, ember és világ viszonyáról szól, melynek a szex csak példája. Minden szerepet Esther Williams testesít meg, tanító és példa, ő játssza el az összes szerepeket, ingereket és reakciókat, kiváltó és kiváltott reagálásokat. Ha az ő projekciója a nyíló, birtokba veendő medence és a befogadó liget a medence felett, akkor utóbb, a vízbe vetve magát, a gyengéd, de ellenállhatatlan, határozott, de érzékeny behatolásra mutatva példát, egy el nem hamarkodott találkozást, kimerítő egyesülést játszik el, az emberi érzékenység és az elemek, a létező és a lét egymásra találását. Kívül kell keresni a létet, azaz átadni magunkat, hogy önmagunkban rátaláljunk: a külső távlatok fedik fel és hívják elő a belső mélységeket. A szextanfolyam több önmagánál: feminin kéjtan ígéhirdetése. A kéjtan azonban üdvanná szellemül át, s az üdvtan léttanként racionalizálódik.

A revüképet Esther Williams ki-be-mozgása, merülése, kiszállása és ismételt merülése tagolja. A maga többszörös újjászületését, a habokból kilépő Vénusz metamorfózisait adja elő, a száraz nő nedvesen tér vissza, majd az iménti nedves nőt elomló, lábait az égnek dobó, kínálkozó izgalom kifejezéseként látjuk viszont. Miután nedvesen kilépett a habokból, mélyebb merülés következik, melyet követően, kiszállva a vízből, egy szobor alá fekszik, élvezetesen kínálkozóan. Előbb nedves lett, most vízszintes helyzetbe kerül, így szólogatva dalával a képzelt ideált. Váltakozik a kifekvő kínálkozás a belevetettségek eksztázisaival, s az utóbbi variánsainak tanítására is figyelni kell, arra, hogy az első menetben beleveti magát, és a felszínen marad, majd a másodikban azért veti bele magát, hogy a mélységeket járja. A felszínt és a mélyet egyaránt uralja, egyik nem veszi el őt a másiktól, ezért merészkedhet egyre nagyobb mélységekbe.

Később a cselekmény verbalizálja is azt, amit itt erotikus vízióban szuggerál. Amytis egy későbbi jelenetben úszni tanítja Hannibált. Esther Williams megjelenésében mindig van valami anyai és tanítónő, de nem erőszakos és prűd, ellenkezőleg, huncutul csábos mosoly jelzi, hogy az igényeinek megfelelő férfinak szenvedélyes és forró lesz a jutalma. „Lazán, lazán, ne olyan görcsösen.” – figyelmezteti a nő a harcost, a szépség a kvázi-szörnyeteget. Hannibál átkelt az Alpokon, de legyőzi őt egy kis folyó. Legyőzte a magasságokat, de legyőzik a mélységek. „Nem tud úszni?” – kérdi a nő. „Próbáltam, de mindig elmerülök.” Az elemzett revükép a boldogságelmélet, a Hannibál-jelenet pedig a terápia. A páncélos hadvezér előbb kódorombként süllyed el, de a nő levetkőzteti és karjában tartva lebegni tanítja. A védő rétegek és berendezések teszik lehetetlenné az oldódást, az ellenállások a lebegést. A levetkezni, azaz feltárukozni és fegyverzet nélkül jelen lenni nem tudás teszi az életet háborúvá. A lebegés iskoláját megelőzte egy másik jelenet, melyben a nő a bizalom mellett érvelt, bízni tanította a férfit, mire az a nőgyűlölet dalával válaszolt.

Láttuk, hogy a Fabius Maximussal való beszélgetés után a nő maga merült a vízbe, hogy úszótanfolyamként adja elő szerelemkoncepcióját. Láttuk azt is, hogy a másik férfit, Hannibált a későbbiekben vízbe csábítja és úszni tanítja. Hogy ez utóbbit miért teheti, azt az előbbi revükép kimenetele magyarázza. Esther Williams a kifekvés után tárt karokkal szédül a mélybe, a medence fenekéig, mire a parti tikkadt vágy vörös lobogását, melyet a sztár lenge ruhája képviselt, a vörösre váló mélyben látjuk viszont. Miután az egyre mélyebb és tartósabb merülések, mind radikálisabb behatolások eredményeként bekövetkezett a víz színváltozása, tüzzé vagy borrá válása, megjelenik a mélyben egy ébredésre vagy születésre váró másik világ. A lángoló mélyben vízmélyi ellentársadalmat látunk, a rejtettben, a titok intim világában látjuk viszont a partról ismert kőszobrokat. Ebben az intim és feminin dimenzióban, melybe a nő vezet be bennünket, az ő saját birodalmában lehetségessé válik, ami a parton lehetetlen volt. Ezért újra kezdődik minden, a nő olyan mélységekbe vezet alá bennünket, ahol a kezdetek szenderegnek, ébresztésre várva. Esther Williams körbeúszik, birtokba veszi az oldott létviszonyát kifejező akvatikus elemet, és ismét sorra érinti, becézi a férfiakat.

A nő vezet be a nedves ellenbirodalomba, ahol élővé válik az élettelen, az élet foganása zajlik. A biztató tekintet, az ajzó érintés, az ölelés és a csók fokozatain megy át a megelevenítő rituálé, melynek eredményeként végül megmozdul a szobor, hogy az őt csókkal illető nőt visszarántsa egy új csókra. A jelenlevő férfi, Fabius Maximus, tehetetlen és lomha volt, gyáva és gyámoltalan, használatlan, mint a kő, a távollevő, az ideál pedig, akiről a nő énekel, megfoghatatlan: levegőember. A nő erotikus rituáléjának célja, hogy közelítse az ideálhoz a kőbálványt. Végül csókolni kezd a kő, majd felbolydul az egész köcsapat: az éden ölen

nyíló mélység teljesítménye ellenképe a horror metamorfózisának. A pozitív metamorfózis a szerelmesfilmi műfajok programja, melynek vitája a borzalom, iszonyat, terror és háború mitológiájával a filmműfajok rendszere.

A víz lángba borulása előtt Amytis nedvesen vonaglott a szobor lábainál, majd törökülésbe fordult, ezáltal elénk tárva nyíló combjait, de keresztezett bokáival el is takarva a kép középpontjába eső, s a közízlés számára allergikus pontot: ezzel a kacérság élő szobrává vált, s ezt a kacér kétértelműséget ismétli a szobrok megelevenedése után a vízirevü: miután Amytis felizgatja a megéledt szobrot, egyszerre kisiklik öleléséből, kerülgeti, nem engedi magához, hogy fokozza törekvő aktivitását. Ezzel a víz alatt, a rejtett dimenzióban látjuk viszont ugyanazt a kacér táncot, melyet korábban Amytis rabszolganője egy rabszolgával járt el nyilvánosan, a piac közepén: a szerelem rabszolgává tesz, de az előkelő szerelemnek ez titka marad. Amytis kezdetben mosolygott rabszolganője szerelmén, s most ő is ugyanolyan cselédszerelembe esik. A jelenet ugyanis nemcsak a piaci jelenetet tükrözi, belsőleg is a fordított öntükrözésre épül: miután Amytis játszott a megéledt szoborral, a szobor kezdi kéretni magát, s játszani a lánnyal.

Az anyag terrorja (=a köember) és az akarat, az ész vagy az ideál terrorja (=a levegő-ember), a széthasadt lét szélsőségei közötti békítő, közvetítő és egyesítő az érzékenység, az érzelem, amelynek „belseje” az odaadó nyitottság, a befogadó készség, „külsője” pedig az elbűvölő erő, az esztétikum. Az iszonyat szimbolikájával az érzékenység és érzelmesség szimbolikáját állítja szembe a fantázia. A kegyetlen, részvétlen rombolást az érzelmeteljes empátia fékezi meg. Az empátiás befogadás hiányának mértéke azonos a kegyetlenségek kibocsátása mértékével. A klasszikus filmelbeszélés a nőt vezeti be empatikus-szentimentális megváltóként. Mi van akkor, ha a nő is „tuskó”? Ezt a lehetőséget játssza el Russ Meyer *Supervixens* című filmjének első fele, majd, miután ennek eredményeként megszületik a slasher formája, a film második része, az első történetben mindent elrontó szuperboszorkány (Shari Eubank) helyett bevezeti Super Angel (szintén Shari Eubank) figuráját, a klasszikus kód nőjének újjászületését, aki mindent rendbe hoz. A slasher visszavonásának eredménye az erotikus idill, melyben a gyilkost és az ő képére formált, kegyetlen világot nem a gyilkosok gyilkosa győzi le, hanem a női ellenvilág.

1.22. Köember-szemináriumok

1.22.1. A tekintet története (Terence Fisher: *The Gorgon*, 1964)

Terence Fisher filmje a rontó tekintet története, de a cselekmény bevezető epizódjában nem találkozunk a tekintettel, csak következményeivel. A nagy sikoly vagy a szörnyű átváltozás tanújaként, mivel később kiderül, hogy mindez egy tekintet műve, a mi tekintetünk foglalja el a film elején a gonosz helyét: tanúnak hisszük magunkat, holott tettesek vagyunk. Miért? Mert a kamera hideg tekintete szegeződik a szereplőkre, s mi ezzel azonosulunk, nem is tehetünk mást, hidegek vagyunk, mert az áldozatokról túl keveset tudunk, így nem azonosulhatunk velük.

Ismeretlenek: ezért menthetetlenek. Idegenek vagyunk tőlük: tehát részvétlenek. A felelősség azonban megosztott, részben az áldozatoké. Az első áldozat a modell, a második a festő.

Don Juanért azért jön el a kövendég, mert köszívű, nem szeret, az erotika megszállottja, nem ismeri a szerelmet, átszáguld a világon és a nőkön. Az erotika levegőemberének bűnhődése a köember. A túlajzott potencia mint túlkompenzált lelki impotencia következménye a kövé válás halálos és teljes impotenciája. A *The Gorgon* festője is könnyelmű csábító, aki nem akarja feleségül venni a lányt, művész is, akit a nő képe jobban érdekel, mint a nő. Duplán levegőember, aki bevezet bennünket a köemberek érájába: továbbra is a levegőember bűnhődése a köember eljövetele.

A lány feltárta meztelen testét, modellként a festőnek és nőként a férfinak. A lány teherbe esett, ami kompromittálja a festőt, ha fizikailag magáévá tette modelljét, úgy ez, mint későbbi megnyilvánulás, interpretálja a korábit: tekintete is közösült vele. A modellt, aki könnyelműen tékozolja magát, és a festőt, a hedonista tekintet, a könnyelműen közösülő tekintet kalandorát egyaránt bünteti a láthatatlan, önmagát megvonó, távolságot tartó tekintet gyilkos viszonya, az ítélet. A Fisher-film Medúzája bizonyos értelemben láthatatlan ember, fölénye abból fakad, hogy ő lát bennünket, de mi nem láthatjuk őt, mert aki látja, meghal (az ő örököse a *Ringu*-film videokazettája). Tekintetünk tárgygyá tesz valamit, de ha az visszatekint, ez tárgygyá tevő hatalmunk korlátait jelzi. Az eltárgyasított dolog visszatekintő hatalma bennünket kezd eltárgyasítani. A tárgyról kiderülhet, hogy ő az erősebb alany, hogy olyan tárgy volt, melynek a tárgyiség csak álcája, s a tárgynak álcázott hatalom alanyiség-bombaként pusztít, hogy magába szívjon környezetéből minden alanyiséget. A kövé válás képe azt jelzi, hogy valaki vereséget szenvedett az alanyiségért folyó harcban. Aki határozottabban ítél és kegyetlenebbül veszi vissza magát, az nyer, de győzelme pusztító. Az eredmény nem az, hogy kő kövön nem marad, hanem az, hogy az ilyen hatalmi alany környezetében csak kő marad kövön, nem életképes a társi szubjektivitás.

Medúza tekintete kövé változtat ugyan, de ha nem tekintenénk rá, nem tehetné. Tekintete gyilkos tekintet, de mivel mi tekintünk eme tekintetre, ez öngyilkosságnak is tekinthető. A *The Gorgon* iszonyatának alapja egy tekintet-tabu. A tabusértő tekintet tiltott tárgyat tesz magáévá, veszélyes tárgy részéről érkező gyilkos fertőzésnek tesz ki, olyan tárgyat érint, amelyhez nincs jogunk, s ezzel kitesz a tárgy gyilkos érintésének, mely egész lényünket veszélyeztet. A tekintet-tabu egy végzetes aszimmetria által tiltott érintés jogtalanságára és veszélyességére figyelmeztet, akárcsak az incesztus-tabu. Az aszimmetrikus viszonyban, a rettenetes(en vonzó) dominával szemben nem szabad kinyitni a tekintet kapuját, mert hozzáférhetővé válunk a megszálló rém monopolisztikus igénye számára. Aki a női nemi szervet érinti pillantásával, az képzeletben már behatolt, s aki ezt az anyai nemiség kapcsán tapasztalja meg, az fordított utat tesz meg a létbe vezető kapun, s anya és földanya azonosságát fejezi ki, hogy az ily bűnbe esett kövé, földdé, agyaggá, sárrá válik. Eme erotikus bűnbeesés korántsem meríti ki a tekintet-tabu sérelmének problematikáját. Még nagyobb bűn az anyafunkció szimbolikus alapjainak lerombolása. A nőt, akit frissnek, tisztának, romolhatatlannak akarunk látni, egyszerre elhasználnak, a múlás, a halál által megjelöltnek, romnak mutatja a blaszfémikus tekintet. Az anyát nem szabad tárgygyá tenni, kíváncsian vagy ítélettel nézni, mert ezzel saját alapjait támadja meg a lélek, s a lélek alapjait megtámadó, s az élet átélkesült elevenségét visszavevő szörnyet lát az anya helyén. Az anya az idealizáló tekintet tárgya, az

idealizáló tekintet azonban nem tárgygyá tesz, hanem fétistárggyá, a fétis pedig nem-tárgyas tárgy, csak az abszolút alany jelenségformája, akinek az én kínálja fel magát tárgyként.

A Medúza, Terence Fisher filmjében, nemcsak az anya tiltott, hanem általában a nőiség félelmes aspektusainak kifejezője. A lesütött szem bezárkózása a szégyen műve. A tekintet ráemelése a tiltott tárgyra a szégyentelenség obszcén aktusa. Az erotika régen olyan dolgokkal kezdődött, amelyeket csak sötétben mertek megtenni, csak úgy voltak művelhetők, ha nem kellett szembenézni velük. Gyorsan nekiment a szerető az iszonyatos, de ellenállhatatlan partnernek, átölelte és belefúrta magát, alászállt belé, mint a *Ringu* kútjába, s azért sietett az öleléssel, hogy ne kelljen látnia, kivel és mit művel. A veszélyes és sokkoló oldalát megmutató rémet, a teliholdas éjszakák obszcén asszonyát kerülni kell a tekintetnek, mert ha a találkozást a tekintet és a tudat megkettőzi, úgy talán nem lehet élni utána, nincs visszatérés a régi életbe

Magányos tudósszoba, sápadt lámpafény, öregember töpreng az íróasztalnál. Egyszerre szomorú szólítás hallik, borzongó melódiák siránkozó hangzata a távolból, melynek hívására elindul az apa, akinek az idők mélyéről jött özanya elvette fiát, miután a fiút is megfosztotta szerelmétől. Az öregember elindul a sikoltó szólamok nyomán, múltba a hervadás díszletei között, romokba az őszi parkon át. Az apát az özanya, a tudományt a mágia, a firtató tekintet a rontó tekintet, a ténymegállapító tekintet a cselekvő tekintet győzi le a pusztulás díszletei, a romok között, melyek közé a hervadás útján, őszi part ösvényén jutottunk. Apa és fia egyaránt a hulló levelek örvényében felmerülő ősasszonyi rém áldozata. Miután később kiderül, hogy Medúza, az antik rém azonos Carlával (Barbara Shelley), a közöttünk élő ápolónővel, a rontó nő a gyógyítóval, így módon a férfiak Carla lehasított részének, önállósult titkának áldozatai. A mitikus idők iszonyata és a jelen csatlakozási pontja a nő titokzatossága.

Nem az apa veszi el fiától, vagy a fiú az apjától a nőt, hanem a nő veszi el apát és fiút egymástól. Nem az egyik vagy másik férfi monopolizálja a nőt, hanem a nő monopolizálja az életet. Meddig terjed ez a női őshatalom? A professzornak, bohém fia mellett, szolid fia is van aki a másik két férfi halála után érkezik. A festő és a tudós, a művészet és a tudomány nem segített, s végül az győzi le Carlát vagy a Medúzát, aki fegyvertelen. A nő, nem ismerve saját rettenetes titkát, segíteni akar a fiatalembernek. A többiek a rémen keresztül közelítik meg Carlát, a harmadik ember Carlán keresztül a rémet. A rémet, amikor találkozik vele, bizonyos értelemben már ismeri, Carla személyisége tükréből. Végül a harmadik férfit szólítja új éji égszakadás közepette, a rém, de neki a víz tükrében mutatkozik meg, nem közvetlenül. Medúza gyilkos szadizmusa a közvetlen, exhibicionizmusa a közvetett megmutatkozás. Aki szemtől-szemben látta, az nem látta, hanem kialudt a látása, aki látja, az a tükörben látja. Az áldozatnak színről-színre mutatja meg magát, a szeretett személynek csak tükör által homályosan. „Csak a vízben tükröződő torzpfőra emlékszem, a legszörnyűbb volt, amit életemben láttam, itt volt, fölém hajolt.” – panaszolja Paul (Richard Pasco) a szép Carlának, aki fölé hajol, és azonos a rémmel.

Carla szökni akar a fiatalemberrel, találkát ad, csókol: „Már nem félek, veled megyek Paul, de azonnal kell történnie.” A férfi azonban adósa az atya emlékének, tovább keresi Medúzát. „Túl késő.” – mondja végül letörve a szerelmes asszony. A jámbor fiatalembernek Carla is segítője a Medúzával szemben, de ez nem elég, megjelenik Dr. Namaroff (Peter Cushing), Paul professzora Lipcséből, apapótlékként erősítve a férfiúi vonalat.

Teliholdas éjszakán Carla a tekintet szép tárgyából rút alanyává válik. A fiatalember, a pótatyai segédlettel, kivárja, szembenéz vele, s megfejti végül az asszony önmaga által sem ismert titkát. Teliholdas éjszakán kell ismét elindulni, szembenézni az iszonyattal, mely azonos a szépséggel, a szerelem tárgyával, mely azonos a szorongás és undor tárgyával. A fiatalember és szerelmi riválisa, az érett férfi, az orvos, Dr. Karl Meister (Christopher Lee) küzdenek Carláért, s a nő tekintete az orvost öli meg, aki hol az ura, hol a szolgálja, de nem felszabadítója. Az első férfival végezve indul a ráncos arcú, zöld rém a fiatalember felé, de a professzor lefejezi, mire, holtában, visszaváltozik szelíd szépséggé. A szerelmes Carla nem tudta Pault azzal a könyörtelen tekintettel nézni, mint a többiek, ezért nem az ő tudata érte el a férfit, hanem a férfiaké az ő titkát, s a megfejtett, kielemezett csoda elveszti hatalmát, halott. A veszélyes nő monopolisztikus szubjektumként lépett fel, aki nemcsak a női konkurensek (a film elején látott könnyelmű nőt) semmisítette meg, hanem a partnereket is. A szerelmes nő nem monopolisztikus szubjektum, hanem vérző hús, áldozati bány. A szerelmes férfi nem semmisítheti meg a szerelmes nőt, ezért kell mellékelni egy tudóst, egy öreg, életen túli figurát, aki egy személyben Van Helsing és Frankenstein, hogy végrehajtsa, a fiatalember helyett, az objektíváló tekintet művét, veszélyes műtétet, hóhérmunkát.

1.22.2. A tárgy története **(Paul Wegener – Carl Boese: Der Golem, 1920.)**

A *Golem* a produkciót a recepcióra, az alkotást a befogadásra alapozza. Löw rabbi (Albert Steinrück) előbb az eget „olvassa”, utóbb a könyvet. Az előbbi „szöveget” az utóbbi segítségével fejt meg, a természet könyvét a tudósok könyvével, az új üzenetet a régi üzenetek felhalmozott megfejtéseivel. Az ég kulcsa a könyv, s az üzenet a kárhozat, a katasztrófa: ami jön. A szörnyűség nem is lét-ok és nem is emberi lényeg, hanem eljövendő esemény. Az égből olvasott okok és a könyvekben tárolt lények segítenek elhárítani az eseményt.

A rabbi már bekövetkezte előtt tud a szörnyűségről és készül elhárítására, felveszi a harcot. A rossz hírt igazolja az esemény: császári rendelet születik a zsidók elűzéséről. A Golem terve az üldözött nép megmentését szolgálja. A Golem nem hiú akarnok, nem karrierista tudós, nem az Istennel versengő hübrisz terméke, nem is a modern tudományos üzemé, hanem az öreg bölcsé és papé.

A császári udvar zsúfolt barokkja és élveteg rokokója váltakozik a gettó képeivel. A gettó az állandósult határelmény színhelye: a semmibe lógnak bele a megtört vonalú, szúrós épületek, néha temperamentumos életörömmel telnek meg a sikátorok, máskor a veszély tudatával intézkedő öregemberek gyors lépteivel. A rabbi lenn gyúrja az agyagembert, a pincékben, míg valahol fenn zsidótörvényt hirdet a császár.

A rabbi mágikus formulát keres, mely megeleveníti a holt és művi dolgokat. Egy szó, egy szellemi impulzus ad életet az anyagnak. A történés és a cselekvés közötti ugrást a szó, a fogalom feltételéhez köti a szellem mítosza. Villámok is kísérik, a frankensteini víziók előzményeként, a feltámadást, de nem az elektromos áram adja az életet, hanem a szimbólum, a szó. A Golem (Paul Wegener) megmozdításához Astarót és Salamon együttes mozgósítása szükséges, Astaróté az erő, de Salamoné a jel, mely Astarótot kényszeríti, hogy az erőt rendelkezésre bocsássa. A Golem nem tisztán ördögi vagy természeti erő, már létfeltétele kettősségre

utal, ami azt jelenti, hogy a teremtmény az erők találkozása vagy együttese, mégpedig olyan erőké, amelyek feszültségben vannak egymással, s csak ideiglenesen viselik el az együttműködést. A Golem tehát kétarcú: hős és szörny. De nem arról van szó, hogy a maga népe számára hős, mások számára pedig szörnyfunkció lenne, a hős a maga népe számára is fenyegetés, a szörnyé válás a nagy tettek fölött lebeg kezdettől fogva. Nem a várkastély fölött lebeg a végzet kardja, mint az Otrantói várkastélyban, hanem a személy, a kiemelkedő alak fölött.

A Golem nem individuum, hanem egy nép képviselője, a csoportlélekre redukált egyén, a kollektív lény. A rendkívüli helyzetben, válságban, extrémhelyzetben a kollektív identitás kerül előtérbe, az identitás a csoportok, és nem az egyének differenciáiban kristályosodik, az üldözöttség erősíti a kollektív tudatot, míg a béke és biztonság individualizál.

A *Metropolis*ban gépet épít a mad scientist, a *Golem*ben szobrot a pap. Mérnöki tervrajzokat látunk a pincében, tehát a Golem, akárcsak Frankenstein teremtménye, gépemberként is felfogható. A frankensteini lény annyiban gépember, amennyiben nem egy holt személy feltámadása, hanem holtak testrészeiből eszkábált barkácsember, új lét (sőt létforma) képviselője, mely korábban nem létezett. A frankensteini teremtmény darabokból, a löwi teremtmény elemekből teremtetett. A szobor megmozdul, mint Pygmalion történetében, de nem a szépség, nem a leendő – mint kíváncsi, harmonikus, boldogságra képes és boldogító – ember szobra, hanem hősszobor. A veszélyben nem az ember rendeltetéséről, hanem megmaradásáról van szó, a megváltó lelki, míg a megmentő titáni kategória, s most titáni erők ébresztésére van szükség.

Miután a Golem sikert arat a császári udvarban, az uralkodó további szenzációt kíván. Erre az Ősrobot után Löw az Ősmozit is felfedezi, melynek segítségével bemutatja az ősatyákat. Mozira és filmre bomlik a látvány, nézzük az udvar népét, amint bámulják a Mozgó Képet. A hős egyben ő, hisz a „vetítés” az őseket eleveníti fel, az Erő az Idők Teljességének szimbólumok közvetítette velünk léte, a kapcsolat ébren tartása. A Golem korábbi, heroikus és titáni generációk képviselője, azoké a nemzedékeké, kikről Vico is beszél.

Löw komolyságot kér az előadás idejére, az udvari nép azonban előbb kuncog, majd harsányan kacag. A szellemes viszony néma, elmélyedt, magányos, az időt teljességével való szembesülés komoly éberséget kíván. A léha szórakozás éppúgy katasztrófához vezet, mint az „aranyborjú imádása”. A Golem nem bosszúszörny, hanem megmentő: megfékezi a könnyelműség és felületesség előidézte katasztrófát, megnyerve a zsidók számára a császár jóindulatát.

A Golem munkásként jelent meg a gettóban, piacra ment, fát vágott, Löw utasításainak engedelmes teljesítőjeként. „A szolgálom, a teremtményem.” – így mutatta be őt Löw a császárnak. A műember: dologember, tárgyember, eszközember. Óriás, mert nem önálló és nem egyszerűen önmaga, hanem mindenki egyben, hogy ez az egy álljon helyt az extrémhelyzetben mindenkéért. Az ész azonban az egyetlenben lakik, így ez a „mindenki egyben” ostoba, azaz nem ismer mértéket. Mértékkel kell használni a természetet, mert ha nem jogosan és nem mértékkel használják, visszaüt. A teremtmény dolgozik, de rombolni kezd a percben, melyben lejárt az ember joga és helyreállt Astarót joga.

A hős segítőnek feladata teljesítése után újra agyaggá kell válnia, máskülönben szörnyé válik. A 2001 *Űrodüsszeiában* a mesterséges intelligencia szintén megvadul, nem áll le, miután teljesítette feladatát, akárcsak a Golem, ő sem hagyja kikapcsolni magát. A Kubrick-film művi intelligenciája is értelmezhető köemberként, a vasember is a köember paradigmájához

tartozik, a mechanikus intelligencia egy az úrhajóval, a szállító eszközzel, annak szervei cselekszenek a nevében. Az agyagember azért nem tud a végén leállni, amiért az elején mozdulni nem tud, mert nem maga felelős mozdulásáért vagy leállásáért, mert nemcsak Löw vagy Salamon a mozgatói, hanem Astarót is. Egyszer meg is jelenik a démon arca, behajol a képbe, ő a levegőember természetfeletti mása, aki a kiszámíthatatlanság felszabadulásáért felelős. A Golem sem engedi kikapcsolni magát, eltakarja a mellére tűzött jelet, a csillagot, melyben el van rejtve a szó. Ez azonban nem az eszközümből szubjektummá emancipálódását kifejező lázadás, ellenkezőleg, a szubjektum meri eszközzé tenni magát, maga teszi magát eszközzé, bocsátja a közös ügy vagy a partner rendelkezésére. Nem engedni, hogy az embert eszközüllé használják, az éretlenség és értetlenség tanúsága is lehet, önző démónia, Astarót műve. Eszköznek lenni, ha a jó önkéntes, áldozatos eszköze, dicsőség és nem szégyen, inkább legitimálja a létet, mint az élvezet vagy az „életminőség”. A katasztrófa kettős alapja, hogy Löw famulusa a maga eszközévé teszi a Golemet, az utóbbi pedig nem fogja fel iménti tettei pátozát, s egyszerűen mozogni, mozgásban lenni akar, nem valamely létértelmet szolgálni. A famulus önző cselekvésértelme találkozik a Golem értelmetlen aktivitásával.

A *Golemben* a nő a teremő lány, nem menyasszonya, mint a *Frankenstein*-filmekben. Mirjam (Lyda Salmonova) nem a bűnös férfit menteni akaró nő, mint a *Frankensteinben*, hanem bűnös nő, mint Éva a paradicsomban. A szerelmi jelenet merész: Mirjam és Junker Florian (Lothar Müthel), a császari küldött, egymás mellett ülnek. A lovag egyszerre megfogja a felfeslő ajkú, sűrűn pihegő nő melleit, aki maga is a kényszeresség vonagló révületével reagál. A lovag fogja meg a nő mellét, mégis mintha a mell volna az alany és a lovag a tárgy, maga is a szerelem Golemeje.

Mirjamot elcsábította az udvaronc (és Mirjam az udvaroncot), mire Löw famulusa (Ernst Deutsch), a lány megcsalt imádója újraébreszti a nehezen kikapcsolt műembert: „Öld meg!” Láttuk, hogy a rémet nehéz kikapcsolni, ezért ismerjük az alapszabályt: csak végső esetben szabad aktiválni, ha a bevetés veszélyénél nagyobb az elhárítandó veszély. De a fiatalember nemcsak ezt a törvényt sérti meg. Löw segítőként ébresztette, a famulus ártóként. Löw célra használta az erőt, a famulus privát célra. Imént az ész használta a lényt, most a szenvedély. Löw az eget nézte, a famulus Mirjamot, s nem a megfejtés, hanem a megfejtetetlen varázs élvezete céljából. A famulus és a rém közel állnak egymáshoz, a famulus a rém születésének tanúja, s a rém úgy is felfogható, mint a famulus dühögő és nélkülöző részének képviselője. Ama részé, aki elvesztette a leányt.

A rém nemcsak a famulus egy részét reprezentálja, a lovag szerelme által mozgósított erők is utal. A rabbi előbb a pincében gyúrta az agyagot, s Mirjam és az udvaronc szexjelenete után viszi fel a világba a megkeményedett óriást. A ház lángokban áll, a Golem hajánál fogva hurcolja a nőt. Az udvaronc és a Golem a szenvedély két oldala: az udvaronc kéjt ad, a Golem kint, az simulékony, ez nehézkes, az modern, ez ősi, az társadalmassult, ez a férfi társadalmassíthatatlan részének kifejezése. A famulus visszakapja a nőt a Golemtől, a köznapi férfi a szenvedélyes erőtől. Végül a nő a famulus vállára hajtja fejét, és elfogadja azt az udvaronc helyett, használt nő a bűnös férfit, olyan nő, aki élt, olyan férfit, aki ölt. Mirjam három férfi, az udvaronc, a rém és a famulus karjában is megfordul. A rém előbb az udvaronc izgalmának, utóbb a famulus szerencsétlenségének, bánatának és dühének is kifejezője. Mindannak a szenvedélynek és erőnek a tükre, amit a nő a két férfiban együtt ébresztett fel.

A csillag van a mellen, s a csillagban, az ikonban a szimbólum, a képben a fogalom, ez mozgat, ha a Golem mellére tűzik él, ha leveszik, akkor összeomlik. A rém tombolásáért az érzéki nő felelős, s egy ártatlan kislány veszi le végül melléről a csillagot, az egyetlen, akit közel enged, hogy játsszon vele, az óriás. Az ártatlan kicsi nő kedvessége az egyetlen, ami hatalmasabb Astarót hatalmánál. A megoldás már másodpercebe sűrített apamelodráma: a kislány felébreszti a rém apai ösztönét.

És mi van akkor, ha a nő a köember? A *Szindbád*-filmekben fogunk találkozni ilyen asszonyi szörnyekkel, de az asszony akkor sem feltétlenül tuskó, ha kő. Férfi eleveníti meg a kőasszonyt, ha beleszeret a szép szoborba, a Pygmalion-filmekben (*Touch of Venus*). Shaw az örült tudós komikusan szelídített változatával kombinálja a Pygmaliont, nem a rajongó művésszel, ezért a tudós sokáig hárit, s nem veszi észre, hogy szeret. A *My Fair Lady* teremtménye újjáteremti teremtmőjét, a teremtmény a tuskó, a férfi a „kő”, a kvázi-monstrum, nem a női teremtmény. Már a *Touch of Venus* esetében is ez a helyzet, a konformista kispolgár a szobortól, a szabados görög nőtől vagy szerelem istennőtől tanul szeretni, ahogyan a *Jupiter's Darling* Hannibálja is a görög nőtől.

1.23. Levegőember-szemináriumok

1.23.1. Fejezetek az üresség történetéből: a modern levegőember (James Whale: A láthatatlan ember, 1933)

Dickensi világ ad a karkai világnak találkát. Szél süvít, hó söpör be az arctalan emberrel a vidám vendégfogadóba, melynek érdes meghittsége, gondtalan otthonossága az igények közös otthont teremtmő szerénységét állítja szembe azzal, ami a tragikus gögből, az igazi nagyság átkából, a polgárvilágban maradt, melyben sem a specialista tehetsége, sem a „fausti ember” nyugtalansága nem párosul emberi nagysággal. Ellenszenvet, feszengést, nyugtalan kérdéseket vált ki a jövevény. A fogadós né társalogni próbál, de a vendég hátat fordít, az éji ablaknak fordul, és nem felel. Befütnének, de nem veszi le behavazott kabátját és a szemére húzott kalapot. Bezárkózna, de ez az ártatlanság világa, nincs kulcs a szobához. Az ártatlanság közege teszi védtelenné a jövevényt és a slendriánság kapja rajta, a cseléd elfelejtette a mustárt, ezért lepleződik le a vendég: a semmi van az arcot takaró kötés alatt, a vacsorázó embernek nincs ajka. Jack Griffin (Claude Rains) magát a fenomént veszítette el úgy, mint Schlemil Péter csak az árnyékot: hozzá képest Schlemil Péter gazdag. Griffin mindazt elvesztette, aminek Schlemil Péter csak az árnyékát veszítette el, és mégis ugyanott vannak mindketten. Jelenleg azért bújik és menekül, mert a visszahozó szert keresi, a visszanyerés szérumát. „Kell hogy legyen visszavezető út, csak hagyának békén dolgozni!” A magára maradt lényeg kőbor lovagja keresi az elveszett jelenséget, az elszakadt szellem az anyag kapaszkodóját.

A bekötött arcú, napszemüveges ember a rejtőzködés képe. Most a tiszta szellem lidérces inkognitója ellen lázad a városka népe, mint máskor a túlságosan is anyagi monstrum ellen. Griffin Frankenstein és szörny egyben, de a szörny ezúttal nem a zseniális szellem túlajzott-ságával szembeállított tehetetlen anyagság (mint a *Frankenstein*-filmekben) vagy ellene

dolgozó ösztönösség (mint a *Jekyll*-filmekben), a démoni ezúttal nem a szellem ellenprincípiuma, hanem maga a szellemi oldal.

Az öreg tudós a zseni atyai barátja, a tudós lánya pedig a zseni menyasszonya. A másik udvarló óvja a lányt a zsenitől: „Maga semmit sem jelent neki, az ő feje a formuláival van tele.” Az aggódó Flora (Gloria Stuart) mégis rajtaüt egy éjszaka szerelmén, aki azt állítja, a nőért tett mindent. „Olyan rémesen szegény voltam, semmit sem nyújthattam neked.” Ha így van, akkor az a baj, hogy mindaz, amit közvetítés céljából hozunk létre, hátráltató és szétválasztó erővé válik, a közvetítők legyőzik a közvetítendőket. A civilizáció alapstruktúrája a perverzió, a végtelen közvetítés, mely öncéllá válik, s az ajzottság végtelenségét választja a nyugalom helyett. Azt, amire a perverz ajzottsághoz kötött szelf-érzésnek szüksége van, nem nyújtja a szexualitás, csak a hatalom.

A nagy ambíció kísérője a határtalan megvetés. Csak a cél van Griffin szeme előtt, az emberekkel türelmetlen, előbb goromba, később egyre kegyetlenebb, mert túl lassú, nehéz felfogású és nemcsak értetlen, akadékoskodó is számára a világ. Hadat üzen az 1./ értetlen, 2./ akadékoskodó és 3./ elhárító, védekező vagy 4./ támadó és bosszút forraló világnak. A hadüzenet gesztusa csak ennyi: letekeri a kötést, semmivé válik számunkra. A maszk alól feltűnő ijesztő csonkaság (*Az opera fantomja* változataiban) még olyan jel, amellyel a lény, aki nem tud többé mit kezdeni a világgal, óvatosságra intő jelzést vagy hadüzenetet ad: az eltűnés azonban a rütságnál is baljósabb csonkaság. Az üldözők kezében marad az ing, melyből kisiklott az üldözött, s a láthatatlanná lett üldözött máris üldözővé változott, önállósult tárgyak támadnak az emberekre. A megvetés nyelvétől eljutottunk a hatalom álmának megvalósításához. A megvetés bennünket, közös szabályok szerint együtt élőket vett semmibe, a hatalom azonban a maga nyomait törli el. Akit nem látnak, azt csinál, amit akar, Isten is láthatatlan, rajtakaphatatlan, ő is azt csinál, amit akar

Griffin a kísérletek során ébredt rá a hatalom ízére. Rémuralomról álmodik, rendbe hozni „ezt a rohadt világot”. A kutyakísérletek során azonban a veszettség volt a szer mellékhatása. A siker és a vele járó hatalom már egyben tartalmazza a veszettség elvét: Griffin átkerült, az emberiséggel szemben, a barikád túloldalára. A veszettség mérhetetlen és aktív ingerültség, s a zseni pontosan ezt érzi ebben a lomha, ellenálló világban.

Végül hó lepi el a tájat, Griffint elárulják a lábnyomok. A visszautat kutatta, és végül a halálos lövés a visszaüt. Flórát szólítja a haldokló: „Tudtam, hogy eljössz, vissza akartam térni hozzád kedvesem, de kudarcot vallottam.” A szer hatása, a szérum sikere az ember kudarca. A zene ünnepélyessé válik, dicsőíti az utolsó átváltozást. Csak a halál utáni pillanatban, a nemlét pillanatában, az utolsó utáni első pillanatban látjuk meg őt, Claude Rains arcát. Csak akkor pillantjuk meg a film hőseit, miután lezárult a cselekmény, Whale filmje *Sterne Tristram Shandy* című művén is túlesz, melynek hőse a regény közepén születik meg.

Griffin egyik arca a láthatatlan arc, a kifejezés üres helye, a kölcsönösség megtagadása, a menekülés a világ elől, másik arca, melyet a kötés tesz láthatóvá, ormóttan bálvány, akaratos karvalyarc. A harmadik arc az igazi, az érzékeny és intelligens, tragikus, és mégis megszeli-dült. A harmadik arcot csak a halálban mutatja meg, miután meggyónt a nőnek, aki szerette, és akitől elválasztotta a törekvés, az ambíció. Az egyik arc rút, a másik a tátongó úr, a harmadik a szerető és szenvedő arc, az arc pajzsán és az arc szakadékán túl az emberi formát nyert arc, a nő megbocsátó tekintete glamúrfényében. Itt olyan szentség jelenik meg, mely a bűnösnek is kijár, és ez a glória nem a kitüntetett és kivételezett ember ajándéka a világnak,

hanem ez olyan ajándék, amit a bukott ember kap a résztvevő tekintettől. Az Isten az, akivel Griffin vetélkedett, de a nő az, aki megbocsát, aki szorongott érte és hazatértét várta, és mindenkiel dacolt érte.

1.23.2. A posztmodern levegőember (Verhoeven: Árnyék nélkül, 2000)

Whale idején még nagyságot találni a törekvés romjai között, Verhoeven idején már csak torzyságot: a nagyság már csak a torzulás méretének sajátsága. Már csak az úr nagy, nem a belőle visszanező tragédiák.

Linda (Elisabeth Shue), a zseni asszisztense és szeretője, elhagyja a tudós Sebastiant (Kevin Bacon), a szerényebb de megbízhatóbb Matthew (Josh Brolin) kedvéért. A film hőse nem az a tudós, aki nem jut nőhöz, mint pl. Terence Fisher Dr. Jekyllje, nem is az, akinek nem kell a nő (mint olykor Frankenstein), hanem az, akit a nő eltaszít, mert nem tette boldoggá. Sebastian önimádó és destruktív, szemérmetlenül, orcátlanul kihívó és cinikus, a tehetséget felmentésnek tekinti minden alól, ami emberi. A zsenialitás nem az emberiséget szolgálja, hanem a Pentagont, melynek megbízása körül forog a cselekmény. A tudós mindig a többiek előtt jár, ezért az ágyban sincs egészen jelen, ez Linda kifogása. Sebastian a nő elvesztését követően próbálja ki magán a szert.

Kíméletlen, ahogy a nő lecseréli szeretőjét. Kíméletlen, ahogy a Pentagon lecseréléssel fenyegeti a kutatókat. Kíméletlen, ahogy a kutató védekezik. A nő által elutasított férfi rögtön kihasználja a szer nyújtotta előnyöket, nem vár, amíg a társadalom támadásai felhatalmaznak, mint Whale filmjében. Magányos nőkhöz oszon be, combok, mellek meztelenségeit tárja fel. Meglopja a nőket, de nem éri el őket és nem birtokolja szerelmüket, a célhoz érést az ölés képviseli, nem az ölelés, nincs más mód a magunkévá tételre, ha menekül előlünk, és önként nem adja magát az élet. Sebastian hideg kegyetlensége számára megnyílnak a személytelen élet titkai, de nem nyílnak meg azok a titkok, melyek önközlésének a személyes test önkéntes feltárulkozása, a személy odaadása a feltétele.

Előbb majomkísérletet látunk: hatásos az erek, a csontok fokozatos láthatóvá válása, a vizuális féllény vajúdása, aki nem tudja megszűlni a teljes, kölcsönös jelenlétet, az egymás számára való létet, csak dühöngő igyekezetként, soha teljesen meg nem érkezésként van jelen világunkban.

„Átmenni” tud, de nem tud visszatérni, a betegség nyeresége egyfajta mindenhatóság, mert láthatatlansága teszi követhetlenné és megfoghatatlanná. Verhoeven kidolgozza a fényképezhetetlen filmszerűségét: nyomok a füstben, gőzben, vérben, kocsonyás fénytörések jelenítik meg a víz alatt a láthatatlan embert, vagy az átlátszó arcnak formát adó gumimaszk. A test- és sorsfüggő személyiséget, a láthatatlanság rejtekében, felváltja egy más sorsokat is kipróbáló transz-személyiség vagy gátlást és korlátot elvető pluriperszonalitás. A láthatatlanság felszabadít: bárki lehetek bármely percben. Ez megváltás a mások rólunk alkotott képétől, és önképünktől is. A többiek a férfi vagy a nő képét vagy a saját alkalmi ábrándjaikat látják és szeretik bennünk. A mélyegzisztencia láthatatlan is és több sors lehetősége is lappang benne. *A játszma vége* című Sartre-Delannoy-filmben a láthatatlanság az önkeresést szab-

dítja fel, a posztmodern filmben ezzel szemben a menekülést minden korlátozásnak érzett ön- sőt emberdefiníció elől, mert a kiéleződött verseny nem tűr többé korlátozást.

A *Háborgó mélységben* a cápa, a *Godzillában* és a *Jurassic Parkban* a dinoszauruszok – tehát a kreatúrák – üldöznek a fináléban, itt maga a tudós. Az eredmény azonos, a dramaturgia által az életre ítélt feladata kijutni a csapdából, az elszabadult pokolból, amelyet óvatlan felpiszkáltak. A menyasszony szerepe a posztmodern verzióban, a női nem általános szerepmódosulásaival összhangban nő, sőt eldöntővé válik: megvonja magát a férfitől, s végül el is pusztítja Sebastiant. Az utolsó csókot használja fel Linda, hogy a lángoló katlanná vált liftaknába lökje egykori szerelmét: „Eredj a pokolba!”

1.24. Az örült művész

1.24.1. Panoptikum: összehasonlító elemzés (Kertész Mihály: *The Mystery of the Wax Museum*, 1933. – Tóth Endre: *House of Wax*, 1953.)

Örület és kultúra

A művész eredetileg melodramatikus figura. A kultúrában ő az úr, mert ő teremti a kódokat, s az arisztokraták csak szolgáian átveszik őket, a társadalomban azonban ő a szolga. Egyszerre alacsonyabb és magasabb rendűnek érzi magát az arisztokratáknál, egyszerre sújtja kisebbségi érzés és felsőbbrendűségi komplexus, a többiek alatt és fölött él, kétszeresen elhibázza az együttélést. Goethe Tasso-drámájának vagy E.T.A. Hoffmann zenész-regényének művészei ilyen figurák. E melodramatikus figura nem tölt be olyan alapvető és eredendő helyet a horrormitológiában, mint az örült tudós, így a motívumok kölcsönzése során a tudós fausti tematikája jelenik meg forrásként. Az örült művész a szerelemben próbálja az érzékenységet tette váltani, összekapcsolni fantáziát és életet, s ebbe bukik bele. Az örült művész történetében nagyobb szerepet játszik a nő, mint a tudóséban. Az örült tudóst üldözik a nők, míg ő a rém iránt érdeklődik, mintha a nőt túlságosan komolytalan, lenge, légies, színjátékos kategóriának érezné, s csak a monstrum segítségével tudná felvenni a kapcsolatot a realitással, a testi-földi jelenléttel. Az örült tudós ugyan gyakran légvárakat épít, de szándéka nem erre irányul, a jelenléte keresi, s úgy ítéli meg, nem a – konvenciókhoz hű – nő a keresett kapcsolódási pont, ő is csak légvár. A levegőember, éppen azért, mert az, ami, azt keresi, ami több nála, amiben megkapaszkodhat. A nő olyan realitás, amely túlságosan az álomképeket utánozza, nem eredendő realitás, sokkal inkább képutánc, melyben a formát szolgálja az anyag. A tudós azonban az igazság segítségével akarja elérni a hatalmat, a mindenhatóságot, és ezért elfordul a nőtől, legalábbis a vele való foglalatosságot későbbre halasztja.

A mad artist maga fordul a nő felé olyan veszedelmes szenvedéllyel, mint a mad scientist mitológiájában csak a monstrum. Az örült művész, a *Wax Museum* és *Az opera fantomja* variánsaiban, a nőt támadja meg, hogy monstrumot csináljon belőle, de a szépség monstrumát. A nőt kettőzi meg, szoborként illetve ünnepelt sztárként, vagy dicső szerepek soraként (ahogy Dorian Gray is csak szerepeiben tudta imádni a színésznőt). Míg az örült művész felépíti a nőtől a fétist, az ideált (a kettő itt azonos, vagyis az ideál a fétis primitív formájához regrediál), maga épül le közben testileg és erkölcsileg. Ez sajátos kettősséget eredményez: míg

áldozataiból előállítja a szépség monstriumait, maga a rútság rémeként vegetál. Ez különösen kiéleződik a *Wax Museum* esetében, ahol a művész emberi álarcot viselő szörnyarcú lény, míg a nők, mint panoptikumi figurák, élő arc illúzióját keltő holtak. Ahogyan Frankenstein általában az embert, az örült művész a szépnemet, a nőt akarja tökéletesíteni. Az *Orlac kezei* művésze ezzel szemben Dr. Jekyll rokona, meghasadt személyiség, akinek keze idegen lény. A *Wax Museum* szobrászának kezei túl passzívak, nem teszik feladatukat, az *Orlac kezei* zongoristájának kezei túl aktívak és önállóak, nem elégednek meg a zongorázással, gyilkolni akarnak, olyat is tenni akarnak, amit jobb volna meg nem tenni. Az *Orlac kezei* happy endje visszavonja a horroremegoldást, mégis ez termékenyíti meg a későbbi alkotók fantáziáját, a későbbi filmekben a kezek mindazt megteszik, amiről az eredetiben lemondanak.

Az örült művész számára középponti problémává válik a szépnem, a nő, ezért itt nem a teremtmény, hanem maga a művész a szentimentális. Szentimentális és cinikus attitűd kettőssége is őt sújtja: Az *opera fantomja* művésze a szentimentális monstrum rokona, a *Wax Museum* művésze a kétarcú, cinikus doktoré.

A *Wax Museum* az örült művész problematikáját filmesztétikai problémák felvetésére használja. A művészi munka gyári munkaként jelenik meg, akárcsak a filmgyártás. A művész műhelye Drakula koporsókat rejtő pincéjének és Frankenstein (illetve Jekyll) laboratóriumának kombinációja. Mindezekbe hasonló lépcső vezet le, mely mintha pokolkörökbe kanyarodna alá; az utóbbiak öröksége a forrongó, bugyogó, lüktető csövek és elektromos kisülésekkel fenyegető kapcsolótáblák világa, ezt különösen hangsúlyozza a *Nightmare in Wax* (Bud Townsend, 1970.). Tóth filmjében a Whale-féle *The Bride of Frankenstein* kapcsolótáblája is felismerhető. Tóth és Townsend filmjében mindenféle bábok (vagy emberek) darabjait látjuk, félkész vagy szétesett alakokat és csonka tagokat.

A panoptikum látványossága a film előzménye, amennyiben mindkettő technikai eszközökkel törekszik a valóságillúzió végsőig fokozására. A művész tisztelői és a panoptikum csodálkozó publikuma az alakok „megszólalásig hű”, illúziókeltő mivoltát méltatják Tóth filmjében. Még meg is mozdul a „kép”: amikor a lehulló guillotine levágja a viaszfejet, a publikum felsikolt. Három vásárnapiasan kiöltözött cseléd lányra tér vissza ismételten a kamera, akik egyike elájul. Kertész művésze a „meleget, a húst, az életerőt” akarta kifejezni, ezért váltott anyagot, s tért át a kőről a viaszra. Bazin később a valóság halotti maszkjaként jellemzi a filmképet. Ez a „mozgófénykép-ontológia” már a *Wax Museum*-filmekben körvonalazódik.

A krimiforma megtámadja a horrorszubsztanciát

A *Wax Museum* és *Opera fantomja* változatai, a horror motívumrendszerét szinte sértetlenül őrizve, elvesztik annak lényegét, fantasztikum és borzalom egymás általi végsőig fokozását. Vagyis nem tudják felépíteni a fantasztikus keveréklényt, nem tudják megroppantani a köznapis világgép gerincét. Ahogy a negyvenes évek kísértetfilmjei átvezettek a horrorból az édeni komédiába, úgy az örült művész figurája a thrillerbe és melodrámba.

A Broadwayn (*The Mystery of the Wax Museum*) illetve a viktoriánus Londonban (*House of Wax*) történt titokzatos gyilkosságok adják fel a rejtélyt. A nyomok a panoptikumba vezetnek, ám mivel csak eltűnt személyekről van szó, hullák nincsenek, a gyilkost sem keresheti a rendőrség. Más esetben balesetek és öngyilkosok hullái tűnnek el, gyilkos nincs. Az első áldozatot továbbiak követik, majd krimipoén következik, mely abban áll, hogy a tettes a legfőbb bűnjelet, a hullát, kiállítja szoborként. A kiállítás, mint a nyom eltüntetésének módja: megmutatás

mint az eltüntetés módja. A megszépített hulla elrejti a bűnt. A világ azért akar szebb lenni a szépnél, mert belsőleg halott. A hulla a saját síremléke, s a büntett kozmetikázott eredményének kiállítása a bűn tagadása. S nem is csak arról van szó, hogy a bűn tökéletes álcája maga a hulla, többről van szó: a műalkotásként dicsőített élet nemcsak álcája, alibije is a bűnnek.

Az örült művész nem a közönséges krimi számító hőse, története a most elemzett klasszikusoknál még csak nem is thriller-anyag, mert a hős nem örült kéjgyilkos. Nem is pénzvágyból gyilkol és nem is kéjvágyból, ha érdekből gyilkol, úgy a szépség érdeke vezeti, melyet meg akar örökíteni (*Wax Museum*), vagy a szeretett nő érdeke (*Opera fantomja*), akinek karrierjén munkálkodik (a művészi vagy menedzseri gondolkodás racionalitása gyilkol és nem az ösztönök). Maga a művész sem fantasztikus rém, csak sérült ember, és nem fantasztikus rémet teremt, csak műtárgyakat.

Kertész filmjében az is erősíti a krimi-logikát, hogy a tolokocsiban ülő művész és a gyilkos azonossága csak a film végén, az álarc lehullásakor derül ki. A csúcsponton, amikor a nő az erőszakos imádó arcába csap, derül csak ki, hogy 1./ az emberarc álarc és 2./ a hullarabló és gyilkos rém azonos a művésszel. Mivel a forgatáskor az álarc nem megfelelő módon repedt el és csak egy része hullott le, pótálarcról pedig nem gondoskodtak, Fay Wray, a fél-álarc lehullása után a másik felét még egyszer odanyúlva szedegeti le, és csak azután kezd sikoltozni; ez különösen perverzzé teszi a jelenetet, fokozza erotikáját: előbb a kíváncsiság győz, s csak, miután mindent látott, tör ki a felháborodás, undor és gyűlölet. Tóth Endre filmje már nem számít a lelepleződés sokkjára, mert még emlékeznek a nézők az előző film megoldására. Ezt előnyére is fordítja, többet szerepelteti a monstrumot, olyan baljósan szép, sejtelmes üldözési jeleneteket láthatunk, mint némafilmek mozgalmasabb, álomszerűbb képvilága idején. A *Wax Museum* cselekménytípusa Feuillade álhorrorisztikus krimivilága dinamikus és lebegő pantomimikája felelevenítésének kedvez.

A tőkés

A tőke logikája, a pénzgazdaság eszméje az, hogy minden dolog mindenre felcserélhető, s nem az egyes dolgok a fontosak, hanem az, hogy a csere folyamán dolgokat nyerjünk, de megint csak nem konkrétumokat, csupán a mennyiséget kell gyarapítanunk. A művész szerencsétlensége abból fakad, hogy a tőkés a társa, árnyéka, kísérője, partnere a film elején. Valamilyen formában mindenki mellett ott áll valaki – hivatalfőnöke, bankárja, menedzsere, impresszáriója, producere stb. –, aki a pénz hatalmát képviseli, s akinek az ember ki van szolgáltatva. Időközben minden ember Faust lett és mindnek Mefisztója a tőkés, mind tőle függ és benne hisz, vagy legalábbis nem szabadulhat az őt lekötő pokoli szerződéstől, mely által a fennálló világ része.

Kertész tőkése, aki pénzt fektetett be a panoptikumba, a csőd hírével érkezik. Ellenségesen támad a világiidegen művészre: „Magát ez aligha érdekli.” A Tóth-film befektetője és művésze producer és filmes, kiadó és író, kapitalizmus és kultúra örök vitáját folytatja. A művész történelmi alakokat mintáz és nem gonosztevőket, a hősök panoptikumát alkotja meg és nem a bűnös szenzációkét, ezért nem fiadzik a tőkés pénze. Mivel a tőkés nem fogja fel a minőségeket, csak gyarapodó vagy fogyó mennyiségeket észlel, természetes a számára, hogy ha a biztosító többet fizet, mint a közönség, fel kell gyűjtani a múzeumot. Számára csak fogyasztási cikkek léteznek, a világ elhasználni való. A művész számára csak a pénz szépségre cserélése értelmes, a tőkés azonban mindent pénzre akar cserélni, így a

szépséget is. A művész értelemtermelésben, a tőkés haszontermelésben gondolkodik, s a másik gondolkodása mindkettő számára a megvetés és botránkozás tárgya. „Maga örült?” – kérdi Kertész művésze, amikor a tőkés előadja tervét. Az „örült” szó jelentése itt: gátlástalan, földhöz ragadt, értékszempontoktól idegen, pusztító vandál. A Tóth-filmben a tőkés előbb örültnek nevezi a művészt, utóbb gyámoltalan zseniként méltatja a holtaként vélt egykori partnert, s henceg állítólagos baráti viszonyukkal. „A barátom nagy zseni volt, kár érte.” – magyarázza a nőnek, akire a biztosítási pénzt költi. Az „örült” szó itt a realitásoktól elszakadt álmodozót jelent. A filmek nem elfogulatlanul ábrázolják művész és tőkés vitáját. Kertész tőkése gengszter, Tóth tőkése pedig aljas kéjenc. Ugyanakkor a művészt sem mentik fel: a normává lett, általános aljas-alantas örület áll szemben a kifinomult, előkelő örülettel. Ahol a tőke uralkodik, ott ő pusztít, de az uralmát megszervező művészet maga is pusztítani kezd. Tóth tőkése túl kevésbé értékeli a képeket, s a képek sorsa összefügg az értékek sorsával, mintha az értékek kivonatolt esszenciáját tartalmaznák. A művész ezzel szemben túlértékeli a képeket, beszélget velük, mintha élők volnának.

A művészettel kapcsolatos sznob rögeszmék, „ez az egész művész-hülyeség” a kudarc, a veszteség, a csőd oka, véli Kertész tőkése. A tőkés szerint a közönség ki nem szolgálása az örület, a művész szerint a közönség kiszolgálása. A tőkés szerint a művészet szolgálata örület, a művész szerint a közönség szolgálata. Az utóbbin csak a tőkés nyer és a művész nemcsak az utóbbiban, az előbbiben is tönkremegy.

A műtárgy pszichológiája

Esős éjszakából lép be a két *Wax Museum*-film kamerája a kiállítási termekbe, s lassan halad végig a testies, érzéki mivoltában titokzatos bábvilágon. Végül a művészen állapodik meg, aki elmerülten dolgozik a csend világában. Tóth filmje külön hangsúlyozza a panoptikum történelmi jellegét, a csendben elmerült művész a múltba merül, életet ad a múltnak. Joggal mondják tisztelői, hogy a bábokra pillantó néző szinte arra vár, hogy megszólaljanak vagy megmozduljanak, a panoptikumfigurák egy pillanatra élőnek tűnnek, s csak a második pillanatban élettelenek, amikor a várt reagálás elmarad, de ez az iménti pillanat szenzációját, a hallucinatórikus feltámadás pillanatának élményét nem semmisíti meg. A bábok szenzációja éppen ez a pillanatnyi átváltozás, pillanatnyi élet. Mindkét film eljátszik az illúzióval és ellenillúzióval: a panoptikum nézői megriadnak a báboktól, mintha élnének, s egy-egy szórakozottan álló látogatót a többiek időnként bábnak vélnek. Az átváltozás pillanatának csodáját kiegészíti a másik csoda, a varázslatos helyé, ahol képek és valóság összekeverednek, határaik átjárhatóvá válnak. Mindez orpheusi tért eredményez, mely a félbemaradt feltámadás varázsával teljes.

Az indítás, a Wax Museum világába való beavattatásunk több lépcsős. Első lépés az esős-ködös londoni éjszaka (Kertész filmje is Londonban indul, s a tíz évvel későbbi New Yorkban folytatja a cselekményt). A kiállító termen áthaladva, miután a kamera végigpásztázott a bábokon, megismerkedünk az alkotóval. Az esőt, a bábokat és az alkotót követi a megérkező romboló képe. Az eső és a sötétség a világ bármire jó káoszát, az alakatlan lét bármit befogadó közönyét képviseli, melynek sáros-ködös eleme fölött az alkotás és rombolás erői küzdenek. Az előjáték tárgya a rombolás győzelme az alkotás fölött; ezen alapul az a világ, amelyben a későbbiekben az alkotás is rosszra fordul.

Kényeskedve, finomkodva, méltósággal állnak a bábok a lángokban. Ragyogó színes kirakatviláguk a filmelbeszélés pólusait ütközteti a katasztrófában: a glamúrfilm világát a horroréval. Kinn az eső csorog, benn a lángokban folynak szét a formák. A makulátlan arcok verejtékeznek, egész testük könnyezni kezd, vonásaik szétfolynak, formáik lefosznak, fejük lekonyul.

Ez a *Wax Museum*-horror nagy fogása: a diszkrét tekintet világa ütközik az indiszkrét tekintet világával. Az indiszkrét világ, mint a diszkrét világ ellentéte, a határok és formák elvesztését jelenti, olyan megkülönböztetések és elhatárolások veszendőbe menését, kódok lebomlását, amelyeket birtokoltunk. A visszaesés a rendből a kaoszba. Ez a nem határolt, kontinuum világ azonos a titkos, szégyellt, letagadott világgal. A körvonalak feladata az elfojtás, a zavaros kapcsolatok eltiltása, éppúgy, mint a zavaros mélységek feltörésének megakadályozása. A külső gonosztól a lelket, s a lélek gonoszától a világot védik a körvonalak, tilalmak, határok és formulák. A szó lényegi értelmében a külső és belső poklok egymásba folyt bugyrait jelenti az indiszkrét világ, a szó formális értelmében azonban valami mást, a tapintatlan tekintet világát, amely észreveszi mindazt, amit a múlt csökevényeként szeretnénk elfeledni, de még nem léptünk túl rajta. A rém az indiszkrét világ küldötte. A szépség legalábbis haladék, de reményei szerint több, a szépség a köldökszinór levágása szeretne lenni. A szépség az intertextualitás elleni lázadozás. Kihazudhatja-e magát az élet az életfolyamból, a tudat a tudatfolyamból, a szöveg a szövegfolyamból? S hazugság-e ez egyáltalán, vagy megegyezésnek is nevezhetnénk? Megállapodunk: „Eddig és ne tovább!”, s „Így legyen.”, s ez addig nem hazugság, amíg tartjuk hozzá magunkat. Ez az a pont, amely vagy a hazugság, vagy pedig a jelek létét átformáló hatalmának kezdete. De aminek kezdete van, vége is van. Minden horror lényegére utal a szépség, mely egyszerre szétfolylík, visszafolylík a rútság folyamába, melyből kimagaslott, s melynek ellenállt. A kaotikus horrorvilág jellemzője az ellen nem állás, a képlékenység. E világ lényege az alaktalan formálhatóság által kifejezett lényegtelenység. Minden elvész, amit szereztünk, minden szétfoszlik, amiben hinni szeretnénk, nincs kapaszkodónk. Az alaktalan világban minden hazugság. A Tóth-film végén Jeanne d'Arc fekete haja alól kivillan a halott lány szépsége, s ugyanabban a pillanatban az állítólag béna művész is feláll tolókcójából.

Tóth Endre filmje szembeállítja a bábok mozdulatlanságával a kánkán görlok táncát, az örvénylő szoknyák alatt emelgetett combok agresszív életét. Az örült művész meg akarja rögzíteni a szépséget, hogy el ne rontsa a következő mozdulat. Kertész művésze örökkévalóságot ígér, de ez a feltámadás ellentéte, ára a pusztulás. Megöli a modelleket, hogy tökéletes szobrokat alkosson, melyek úgy néznek ki, mintha élnének. Az álélet, mintha-élet kísérteties szépségfogalma tette a panoptikumot már a film elején is baljósá, amikor a viasz még nem takart holtakat. A mű maga a saját témájának temetője, az ábrázolás pedig az ábrázolt gyilkosa. A művész az elaljasodott világból a képekhez menekül, melyekért nem habozik feláldozni a bukott életet. Nem azokat gyűlöli, akiket lemészárol, sőt, éppen azokat akarja megmenteni az élet formátlanságától, azt őrizve meg, amit igenelni tud bennük, hogy rajongó életigenléssé fokozhassa a szimpátiaérzéseket. Fel kell áldoznia, amit szeret vagy csodál, hogy feltétlenül csodálhassa. Ebből fakad miliójének melankóliája és művének kísértetiesége. A művész életgyűlölete és világmegvetése valami módon kannibalisztikussá teszi a szépséget. A szépség teremtése az élet lemészárlása, leváltása. A művész veszélyes emberré válik, mert azt hiszi, az élet van a művészetért és a valóság a képekért. Az ember csak

nyersanyag, a szobor a cél, s az alkotás csúcsa az ember szoborrá tökéletesítése. A művész ily módon már a műalkotásban eléri az esztétikai nevelés végcélját, az ember tökéletesítését. Végül is minden művészet végső soron az emberből remélt műalkotást csinálni, ha kevésbé direkt eszközökkel is akarta elérni célját. A katasztrófa után az életet dicsőítő szépség az életet gyűlölő és leváltó szépség művébe fordul át. A dolgot megszünteti, kiszorítja saját képe, mert az emberek képmutatók, a tőkés részvétet, szeretője pedig szerelmet hazudik. A világ kegyetlen bábszínház, az emberek az érdekek drótjain rángatott bábok.

Az őrült művész formálisan monstrumként jelenik meg, de nem fantasztikus lény, monst-rumarca csak a becsapott, megalázott, elnyomott, kifosztott, eltorzult, viszont nem szeretett, szenvedő ember, a sebzett lélek és test kifejezője. Az őrült művész nem teremője a monst-rumnak, hanem pótléka, amennyiben maga sokkal inkább azonosítható a horror monstrumával, mint terméke, a „szépség monstuma”, a kísértetiesen makulátlan tökély fétise; a mad scientist monstuma helyére a műalkotás lép. Ezért olyan pusztító itt a műalkotás, mint a „normális” horrorban a rém. A művész azért van, hogy dolgozzon, sőt, a világ is csak azért van, hogy a művész dolgozzon. A világ csak egy előzetes vázlat, műhelytanulmány a művész művéhez. A mad artist horrorja a zsenisznobizmus és a művészgőg anatómiája, mely olyan torzulásokat mutat be igen korán, amelyek a filmben, a rendező diktatúrájaként, csak a hatvanas években futottak csúcsra, csakhamar szét is verve saját szellemtörténeti alapjaikat, s a hetvenes évek válságához és a nyolcvanas évek hanyatlásához vezetve. Talán nemcsak azért tiltják egyes vallások Isten ábrázolását, mert az istenképzetet féltik az antropomorf lealacsonyodástól, a trivializáló blaszfémiától, talán azért is, mert az életet féltik a képek kannibalizmusától, az életművészetet a művészettől, mely rátelepszik az életre és parazita kultusz számára köti le az életenergiákat, megfélemlítve és alávetve az életet, ahelyett, hogy felszabadítaná. A rúttság élő monstuma teremti a szépség halott monstrumát, a lelki pokol a testi mennyországot. A *Wax Museum*-filmek radikális kultúrkritika kifejezői.

A téma a modern művész átváltozása: a film elején még a halált legyőző Orpheusként jelenik meg, a katasztrófa után azonban fordított Orpheus, akinek csak a mű fontos. Olyan művész-thrillereket is lehetne kreálni, melyekben a művész azért alkot, hogy megörökítse szerelme szépségét, aztán megöli szerelmét, hogy ne kompromittálja a műalkotást, ne zavarja saját – önállósított – tökélyét. A film elején a művészet a múlt visszavétele, az elmúlás legyőzése, a film második felében a mű már nem az idővel, hanem a művészetellenes világgal viaskodik, s a művész célja a lehetetlen műalkotás visszavétele a kegyetlen világtól. Így lett a modern művész fordított Orpheus, ki az élőből csinál holtat. Tóth művésze a katasztrófa után bűnügyi panoptikumot csinál, s végül azért követi el a rémtetteket, hogy bemutathassa őket. (Ahogyan pl. a *Született gyilkosok* riportere is bekapcsolódik a bűn „megtermelésébe”, hogy legyen miről hírt adnia.)

A Tóth-film végén szuggesztív beállítás mutatja a romos rémarcot az élő szépség felett. A vámpír-, zombi-, múmia- és kísértetfilm a hullával, a farkasember-film az állattal, míg a viaszfigura-film az élettelen tárggyal kapcsolatos perverz erotikát foglal magában. A *Wax Museum*-filmek témája a Pygmalion-metamorfózis megfordítása (Fernand Jung – Claudius Weil – Georg Seesslen: *Der Horror-Film*. München. 1977. 2. köt. 421. p.). Pygmalion rajongása a szobrot eleveníti meg, a *Wax...*-filmek hősének rajongása az élőt teszi szoborrá. Éppen ebben áll a nehézség: az eleven szoborrá válása nem eredményez horrorcselekményt hordozni képes fantasztikus monstrumot, ily módon sokkal több hárul az őrült művészre,

mint az örült tudósra, a rémes teremtmény helyett is neki kell helytállnia. Míg a szobor meg-elevenedése nyilvánvaló vágyteljesülési szimbolika, az eleven szoborrá válása az előbbi karikatúrája, a vágyteljesülésekben mindig fennmaradó beteljesületlenség által kiváltott agresszivitás jelzése. Élet és vágy vitájának nincs happy endje. A vágy teljesíthetetlen, mert valami elveszettnek a vágya : 1./ az elpusztult szobroké, 2./ melyek már maguk is valami elveszettnek a vágyát fejezték ki: régi idők nevezetes alakjaiét. A vágy nem a konkrét tárgyra vágyik, mely életként való teljesülését ígéri. A konkrét tárgy a szétfolyás fenyegette anyag passzív állapotát veszi fel. A vágydráma főszereplője az emlékből, fantáziában élő tárgy, melynek a konkrét tárgy csak megbízhatatlan jele, szorongással szemlélt kifejezési formája. Az élő tárgy, mindig tesz valamit, mint a *Dorian Gray arcképe* színésznője, amit nem kellene, ami leszakítja az ideálról, elrontja az illúziót. A vágy nemcsak azért a lehetetlen vágya, mert elveszett tárgyra irányul, hanem azért is, mert maga veszejt el tárgyát, mértékként, ítéletként, cáfolatként támadva meg minden megvalósulást, vagy ha tetszik, túllendülve minden megvalósuláson.

A művész pszichológiája

Hősünk, a cselekmény kezdetekor a siker küszöbén áll. Tóth filmjében a nagy mecénás jön el hozzá, Kertésznél a híres kritikus. Ekkor következik be a katasztrófa, mely után tolokocsiban látjuk viszont őt. A szobrász elvesztette kezeit (ebben a tekintetben a *Wax Museum* az *Orlac kezei* variánsa). A kifinomult kéz, a művészkéz elvesztése, a szublimáció lehetőségének elvesztése ölésre váltja a teremtet. „Kegyetlen ironia, hogy nektek, lélektelen lényeknek, van kezetek.” – mondta Kertész művésze tanítványainak. „A kezeim többé már nem az enyéme.” – jegyzi meg keserűen Tóth Endre művésze. Mindkét filmben elveszi a zseni a fiatal művésztől a nőt, ám csak mint egy darab márványt, nyersanyagot. Valójában nem a nőt irigylő fiatal vetélytársától, hanem a kezeit.

A *Wax Museum*-filmek gyilkosságai bonyolultabbak a közönséges krimigyilkosságoknál. A művész elvesztette kezeit, így a természet „kezeit” kell kölcsön vennie. Tőle a társadalom mohósága vette el műveit, ő a természettől akarja visszavenni őket, ezért állítja ki magát a modell műként. Teremtés és rombolás azonosítása, s a rombolás által létrehozott műalkotás tematikája túlmutat a krimi motívumvilágán.

A kéz nélkül dolgozó művész véres legendája a modern művészet kritikáját is magában foglalja. A tömegkultúra ezzel visszaad valamit abból az ellenséges magatartásból, mely az artisztikus művészet részéről osztályrészéül jutott. A modern művésznek nincs keze, elvesztette teremtképességét, elégett, kiégett, már nem alkotó, csak vadász, aki megelégszik a tárgyak bekeretezésével, kiállításával, összehordásával. A „nincs keze” motívumának azonban nemcsak művészetkritikai jelentősége van, általános társadalomkritikai értelmet is hordoz. Az embernek meg vannak kötve a kezei, a pénzt követelő, részesedését a vállalkozásból kivonó tőkés sokkal barbárabb hatalom, mint a kevesebb engedménnyel kielégíthető arisztokraták vagy politikusok. Kertésznél gengszter-, Tóthnál szélhámoshatalom állítja a barbárság, azaz a rombolás szolgálatába a művészetet.

A kézvesztés kapitalizmus és kultúra viszonyát reflektálja, az arcvesztés a művészsors alapproblémáit. Lionel Atwill a Kertész- és Vincent Price a Tóth-filmekben kétarcú embert játszanak. Már maga a művész is kétarcú: az előtörténetben érzékeny és kiszolgáltatott álmodozó, a későbbiekben határozott és kemény, hatalmaskodó és sikeres egyéniség. A nyilvános

arc is kettős, s e kettősséget megkettőzi a titkos arc. A normális arc álarc, a titkos arc rémarc. Az egyik arc a múzeumban jelenik meg, a másik a sikátorokban, tetőkön, pincékben és hullaházban. Az előbbi annak bemutatását szolgálja, amit az utóbbi szerez. A rém könyörtelen vadász, aki habozás nélkül öl, szemben az érzékeny művésszel, aki szobraival beszélgetett, s a holt tárgyakat is élőkként kezelte. Alkotó és élvező viszonyában is gondolkodhatunk: az élvező gyengéd és kifinomult lélek, nagy humanista, de előtte ott az alkotásnak mindent feláldozó kegyetlen megszállott. Ha így értelmezzük a helyzetet, akkor a zseniben épp a művészlélek öl, hogy a kifinomult lélek élvezhessen.

Szép arcú bábnép teremtmője az elveszett (arcú, kezű stb.) ember. A művész: a szépségtől megfosztott élet. A műve: az élettől megfosztott szépség. A film elején látjuk elolvadni, összeomlani a bábarcokat. Hasonló hatást kelt a film végén a művész arca, amikor, az álarc lehulltakor, megjelenik a szörnyeteg. Az élet boszorkányüstjében a rút iszonyat fő, csak az üst fedele (vagy füstje) a szépség.

A szép és a szörnyeteg változataiban (pl. Cocteau filmjében) a nő teszi széppé a férfit, azaz kielégíti, elfogadja, megváltja. A *Wax Museum*-ban a nő veri le az álarcot, ő teszi láthatóvá a rémet. Az előbbi esetben a rútság a báblét, mely levethető, az utóbbiban a szépség az illúzió. Az örült művész maga pótolja azt a megszépítő munkát, amit a női tekintet megtagad tőle. Azért teremti az idealizált arcokat, mert a női tekintet megfosztja őt ideális arcától. Szórja, pazarolja a szépséget, amelyet nem birtokolhat.

A *Dr. Jekyll*-filmekből emlékezhetünk rá, hogy a kétarcú férfival szemben szükségessé válik a női figurák megkettőzése. E kettősséget a *Wax Museum*-filmek is átveszik: mindkettőben két barátnőt látunk. A *Kertész* filmben az egyik (Florence = Glenda Farrell) harcias, élelmes, a másik (Charlotte = Fay Wray) passzívabb, naivabb áldozat-típus. A nőiesebb változat majdnem a férfi áldozatává válik, míg a fiúsított nő leleplezi és legyőzi a férfit. A Tóth-film feladja a *Kertész*-filmre jellemző szétválasztást, aktív és passzív nő, dolgozó nő és szerelmi fétis szétválasztását. *Kertész*nek ugyanis szüksége van egy harmadik nőre, kit már csak hullaként ismerünk meg, a rém első áldozataként. A Tóth-filmben ezzel szemben, amely könnyelmű és erényes, buta és okos, éjszakai és nappali nőt állít szembe egymással, a barátnők frivolabbika az első áldozat (Cathy Gray = Carolyn Jones). Ez a pislogó, csipogó, könnyelmű, buta ám az első, rendkívül groteszk és nevetséges benyomást adó pillanatok után szeretetre méltó, jószívű lánynak tűnő szőkeség a Marilyn Monroe-korszak új szépség-ideálját mutatja be, a régebbi rendező generáció tekintetével nézve. Tóth olyannyira hatásos karikatúrát épít fel, ami által az is poénna válik, hogy ebből a lányból lesz a múzeum egyik szenzációja, Jeanne d'Arc, a harcok szűz. A nevetséges kis figura végül meghatóvá válik, olyan szeretettel gondoskodik barátnőjéről, s annyira bizakodva tipeg a halál felé. A Tóth Endre-film hősnője holtan találja barátnőjét, majd őt is hosszan üldözi a rém a városon át. A 3-D-eljárás hatásos bemutatkozását szolgáló jelenetsor eleveníti meg a veszélyeztetett szépség, Phyllis Kirk hosszú menekülését, akit lobogó köpenyben követ a rém. Később vetkőzését lessük meg, a tetőkön járó szörnyeteg társaságában.

A lány, akinek szerelme történetesen a *Wax Museum* szobrásza, az örült zseni segédje, felfigyel Szent Johannára, ráismerve a szűzben a frivol nő, a kiállítási tárgyban barátnője vonásaira. Vincent Price közben Phyllis Kirk szépségére figyel fel, ráismerve a köznapi lányban az elveszett remekmű, a tönkrement Marie Antoinette élő mására. A felismerési konfliktus különös változata áll elő Tóth Endre filmjében. A nő egy szoborban ismeri fel halott barátnőjét,

s olyan azonosságérzetet él át, amit a józan ész nem tud megerősíteni. Az azonosságérzés azonban mégsem hagyja nyugodni, bejár a kiállító terembe, felmászik a szobor talapzatára, s tapogatja, kapargatja a viaszbábót, melyet az értelem nemazonosnak, az érzelem azonosnak nyilvánít. A lehetetlen, a megmagyarázhatatlan kísérti őt. Tóth Endre a masszív erotikájú káncán altesteinek katonás pompáját váltakoztatja a múzeumlátogatás után gyötrődő szép, komoly női arccal. Nem gyanú ez, csak valami félelem, egy megérzés csupán, magyarázza a lány a nyomozónak.

Kertész filmjében Glenda Farrell rámenős, fanyar újságíró. A szerkesztő és az újságíró között olyan macska-egér-harc folyik, melyben nem dőlt el, ki a macska s ki az egér. Nem történik semmi, panaszkodik a lány, s alászáll a nagyvárosi forgatagba, melynek szörnyűségeiből él. A titokzatos gyilkosságok és eltűnt hullák hírére lelkesen nyomozni kezd. A Kertész-film megkettőzi a bűnügyi és szerelmi bonyodalmakat. A szobrászt tönkretevő alak itt bűnözői karriert fut be Amerikában, az élelmes újságíró pedig ártatlanul gyanúsított fiatal playboyt húz ki a csávából, aki aztán segít neki a további nyomozásban. A Kertész-filmben a barátnő feladata, hogy, a fiatal szobrász jegyeseként, veszélybe kerüljön a Wax Museumban. Ezt a szerepet Fay Wray, a nagy sikolyok specialistája, a *King Kong*-hősnő játssza. Fay Wray egyfunkciós szerepe passzív nőként jeleníti meg őt, akinek természete ezáltal már mintegy előlegez valamit a viaszfigurából, akivé a szobrász át akarja alakítani őt. Míg Glenda Farrell a playboy társaságában autón száguldozik, Fay Wray mintegy megbabonázva kering az embrevő múzeum körül. Mindkét nőnek saját szerelmi háromszög története van. Fay Wray a két szobrász, az öreg és a fiatal, a Libidó és a Destrudó hőse alternatívájának foglya. A fiatal szerető, akinek még él a keze, a cinikus hős egykori énjének képviselője. A simogató kéz azonos az alkotó kézzel. A szobrászt úgy ismertük meg, mint a puha anyagot simogatva formáló látnokot. A gyilkos kéz az alkotó, szerelmes, simogató kéz felnőtt, felvilágosult, szocializált változata.

Fay Wray túlnőies mivolta destruktivitást, Glenda Farrell fiús mivolta agresszivitást vált ki. Glenda Farrellnek a playboy kezd udvarolni, ami hozzájárul, hogy kínzója, a szerkesztő, átértékelje a lányhoz fűződő viszonyát, s a korabeli komédiák módján, végül észrevegye benne a nőt. „Nem is tudtam, hogy vannak ilyenfajta nők.” – lelkesedik a playboy, megkérve az újságíró kezét. „Mennyi pénze van?” – kérdi a lány, válaszul a lánykérésre. „Minden mennyiség!” – felel a férfi és felnevetnek. A film végén Glenda Farrell mégis a romantikátlan férfi-nő viszonyt képviselő szerkesztőnek mond igent. „Jó, a tiéd leszek, mert így visszafizethetek mindent, te szemét!” Ezt a párt látjuk majd viszont Cronenberg *Légy*-filmjében, ahol a szerkesztő szintén késve, a horror-dráma eredményeként ismeri fel a nő iránti szerelmét, s ahol szkeptikus, lassú felfogású emberként, nemcsak a szerelmet, a nő által hozott szenzációt sem ismeri fel. Ez is a Kertész-filmből való.

A Kertész-filmben a szenzáció után kutakodó újságíró ismeri fel a nemrég eltűnt színésznőt Jeanne D'Arc szobrában. „Valami nincs rendben ebben a boltban!” Az élelmes nő szimatolása minden más funkció alól tehermentesíti a Fay Wray által megtestesített áldozat-típust. A lány szerelméért megy, vele van találkája, ezért lép be este a bábok és emberi szörnyek közé. A Wax Museum örült művésze, az örült tudóshoz hasonlóan zárkózik be egy férfi-világba. A *Frankenstein*-filmekből kölcsönzött torz segéd mellett a hősnő vőlegénye is a szörny zseni csapatához tartozik. A kiábrándult pusztító kölcsönveszi a fiatal szerető kezét, mely számára dolgozik, az ő szobrait készíti, az ő egykori mozdulatait végzi a viasz anyagában. Az örült zseni művészváltozata nem maga hagy cserben egy menyasszonyt, mint

Frankenstein vagy Jekyll, de elvált egy menyasszonyt vőlegényétől. Mindkét film hősnője lemegy a pincébe, ahol a művésztanonc helyett a művészt, az imádó helyett az önimádót, a fiú helyett a férfit, a becéző helyett a gyilkost találja. A meztelenül kikötött Fay Wray rózsaszín bőre fölött rózsaszínűen lüktet a csövekben az olvadt viasz.

A demaskírozás pillanatában a szépség áll szemben a szörnyeteggel, akit nem vált meg, ellenkezőleg, ő rombolja le a konszolidált felszínt és hozza felszínre a hús poklát. A rózsaszínű üst, melynek forrongása elnyeléssel fenyegette a lányt, ugyanaz a káosz, amely az álarc alatt feltárul a férfi ismert vonásai helyén. „Az ön arca viasz! Maga bestia! Maga ördög!” – kiált Fay Wray a leleplezés pillanatában. „Tudtam! Kezdetől fogva éreztem.” – rebegi Phyllis Kirk, a Tóth Endre-film hősnőjeként.

A tematika mozgáster

Paul Leni *Das Wachsfigurenkabinett* (1924) című filmjében egy író gondol ki a rémtetteikről híres panoptikum figurákhoz kapcsolódó történeteket. A panoptikumfigurák ily módon a képzeletben elevenednek meg. Kertész és Tóth, a bábokat élettelenül hagyva, a művészt teszi meg horror-hőssé, amiből azonban csak a krimi és horror közötti átmeneti alakulat jön létre. E kvázi-horror típus további fejlődése attól függ, újabb narratív funkciókat tudunk-e ráruházni a bábokra, de oly módon, hogy azért ne kerüljünk át a sci-fi területére. A *Nightmare in Wax* (Bud Townsend, 1970) erősíteni akarja a mágikus horror-fantasztikumot, s elkerülni a sci-fi motiváció lefokozó hatását. Ezúttal a – továbbra is a pénzember – a kíméletlen producer által nyomorékká tett filmgyári maszkmester hozza létre a híres filmsztárok panoptikumát, akiket – tragikus, szenzációs eltűnésük után – kiállít múzeumában. Vincent (Cameron Mitchell), az új örült művész, nem öli meg a színészeket, csak injekcióval kezeli, megbénítja, elevenen preparálja őket. Az eleven bábokká lett lényeket, akik mindent látnak, hallanak, mozdulni azonban nem tudnak, állítja ki: holtként adja el az élőket. Beszélget velük, „zombijaim”-nak nevezi őket. Ily módon semmisíti meg a szeretett színésznő munkaadóját, a producert, s másik udvarlóját, Tonyt, a sztárt, sőt, saját másik partnernőjét is, a Tóth filmjéből kölcsönzött buta szőke nőt. A hősnő megsemmisítéséig nem jut el, aki már ki van kötve az üst felett, amikor a fordulat megmenti őt. A színésznő ezúttal az örült művész menyasszonya, ami erősíti a frankensteini vonásokat, sőt, egyúttal perverzen radikalizálja őket, hiszen ily módon Vincent végül saját szerelmét akarja megsemmisíteni. Az alkotás mint rombolás párhuzamát megjelenik a szerelem mint rombolás koncepciója.

A bábok néha pislantanak vagy mozdulnak egyet, a teremőr nagy rémületére. Végül, egy viharos éjszakán, az elektromosság hatására, valamennyien feltámadnak, s kínjójuk hull a viaszba. Az alapötlet valóban alkalmas rá, hogy a krimihorrorat az igazi horror felé vigye el, kiaknázni azonban nem sikerül. A hetvenes évektől kezdve, a századvég hidegen kegyetlen horrorjaiban inflálódik a cselekmény építés, közönyösekké válnak a fordulatok, az ember- és világmegvetés élménye a döntő. A bemutatott emberek túlságosan sivarak és önzőek, a néző közönyössé válik jó vagy rossz sorsuk iránt. A film megmozgatja és cselekvő monstrumokká teszi a bábokat, azután mégsem tud velük mit kezdeni. Állnak a szinte magától a viaszba szédülő örült művész felett, s nevetnek rajta, ezzel vége a fantasztikus cselekménynek, a bábok nem indulnak neki a világnak, hogy a horror-monstrum módján garázdálkodjanak. Ellenkezőleg, megszólal a telefon, s a félarcú gonosztevő helyett a sértetlen művész ébred az ágyban. Az egyik eget, hogy a bábok élő monstrumok, megsemmisíti a másik: álom volt az

egész. Ha a színésznő hű és nincs akadálya a házasságnak, annál meglepőbb az álmot uraló kegyetlenség és gyűlölet. Mivel ez a kietlen, romboló gyűlölet teszi ki a cselekményt, a feloldás csak a lidérces álomból való ébredés egyetlen pillanata, maga a happy end is lidércessé válik. A jó vég nem megnyugtatóbb, mint a rossz vég. Az ébredés nem hagyta a bábokat emancipálódni. Sorra fel kell ébredni minden álomból, a szabadságharc, a lázadás, az emancipáció álmaiból. Olyan világ felé haladunk, melyben a jó vég szörnyűbb lesz, mint a rossz.

1.24.2. Az opera fantomja. Összehasonlító elemzés (Gaston Leroux, 1910 – Rupert Julian-Edward Sedgwick, 1925 – Arthur Lubin, 1943)

A művész mint szentimentális kvázirém

Leroux regényében a fantom kriminalisztikus rejtélyként jelenik meg, mint a kétely tárgya, nem biztos, hogy létezik, s ha létezik, kérdés, hogy ember-e. Nem a fantom, hanem a vele kapcsolatos nyomozás, a rejtély feloldásának folyamata áll középpontban. Rupert Julian filmje artisztikusabb, de a Lubin-film is jelentős, mert annak tanúsága, hogy az anyag fejlődése során megfordulnak az arányok, s az örült bűnöző motívumánál erősebbnek bizonyul a vele összefonódott művészmelodráma. A szerelmi szál természete is változik, a korábbiakban az tűnik a szerelem lényegének, ami a partnerek között játszódik, a Lubin-filmben az, ami az imádó lelkében zajlik. A Lubin-film sokkal romantikusabb és kevésbé modern, mint a néma változat. Hasonló a viszony a Julian- és a Lubin-film között, mint a *Wax Museum* esetében a Kertész- illetve Tóth-féle változaté. Formálisan a Julian-film hübb a regényhez, melynek lépéseit sorra követi. Ezt a zenés filmként koncipiált Lubin-film nem teheti, melynek nagy opera-tablói kiszorítják a cselekmény felét, s a sejtelmesre szublimált horrorcselekmény végsőkéig egyszerűsített nagy léptékű előadására készítetnek. Szellemében azonban a Lubin-mű hatásiránya mégis megfelel a regény természetének, mert Leroux regénye régimódibb a kor jellegzetes krimijeinél, sok tekintetben a száz évvel korábbi gothic novel hagyományaihoz nyúl vissza, illetve azok filléres regényekbe lecsúszott motívumait emeli vissza a kidolgozottabb bestsellerbe.

Két ember találkozik az igazgatóság előszobájában (Lubin: *The Phantom of the Opera*). A nőt azért rendelte be a maestro, mert férfiakkal kacérkodott előadás közben, a színpadon, a férfit azért, mert hamisan játszott. A nő, Christine (Suzanna Foster), furcsálló és ijedt, amikor a zenekari árokból jött ember megszólítja őt az előszobában. A férfi is tétova és mentegetőző, egyúttal sután tolaodó. Ez tolaodási, az menekülési készítését igyekszik elfojtani. Az eredmény valami szánalmas és kínos disszonancia. A maestro a lányt a nagy karrier útjára bocsátja, a férfit pedig elbocsátja. „De hát mit csináljak?” – kérdi a zenész, félénk kétségbeeséssel. Erik (Claude Rains) ötven éves, húsz éve zenél az árokban, a színpad alatt, nincsenek megtakarításai. Amikor mélyebbre csúszik, mégis rögtön magasabbra is emelkedik, padlás-szobába tér haza, Párizs tetői fölött komponálja nagy művét. Romantikus művészkép: szerzetesi lemondásban él, a lakbért sem tudja kifizetni, de remekművel ajándékozza meg az emberiséget. Kiderül, hogy ő Christine tanulmányainak anonim támogatója, s nem magáért esik kétségbe, csak a lány miatt, akinek ezután nem fizetheti énekóráit. Kiadóhoz viszi remekművét, aki ellopja a művet és kidobja őt. Miközben Eric megfojtja a kiadót, annak

szeretője sósavat önt arcába. Műve után arcát is elveszti, vinnyogva, görnyedten, tenyerébe temetett arccal menekül, s miközben a párizsi rendőrség tűvé teszi az éjszakát, ő alámerül, a zenekari ároknál mélyebbre, a csatornába. Erik és Christine találkozásakor a kezdet és a vég állt szemben egymással, de a vég új kezdeté válik, a második kezdet pedig arra való, hogy őrizze az első kezdetet. A disszonáns újrakezdés felelősséget vállal az abszolút, szűz kezdetért. A vég legyőzésének eredménye a démonikus áttörés a nem-emberi dimenziókba, ahol élet és szellem elválik és összeütköznek egymással, s a felfedezésnek, jövőendő életek ösztönzőjének, áldozata a jelenvaló élet. Az élet a szellemben, a műben létrehoz valamit, ami bírójává válik, leleplezi pazarló és kegyetlen mivoltát, az anyag démoni közönyét, ám a teremtést felülbíráló gőg maga is demonizálódik.

Christine a csodálat tárgya, Eric a csodálat megtestesítése. Eric a tekintet, Christine a tárgy. A tekintet teremti a tárgyat, Erik ezért válik Christine nevelőjévé. A nevelődési folyamatban a tekintet átadja a tárgynak, realizálja a tárgyban azt, amit a csodálat, rajongás, imádat, szenvedély belelátott. Mindez a tárgyból való, mert a prózai Carlottába nem lehet belelátni, amit Eric a tehetséges, eleven Christine személyében meglát. A tárgyból való, de a tekintetben bomlik ki, és a nevelésben hozza meg termését.

Mindkét film szembeállítja az alkotót a sztárral. Olyan korban, mely az alkotót is sztárolja, a művészetből csak a show marad. Frankenstein és Dr. Jekyll önimádók, Erik imádó. Az örült tudós figurája, mint preegzisztencialista motívum, azt a kérdést veti fel, lehet-e közönyösen élni? Az örült tudós keresztülnéz az embereken, csak eszközt és nyersanyagot lát bennük, s csak a testet tudja feltámasztani. A fantom azt ragadja meg, ami az örült tudós teremő munkájában veszendőbe megy, a lelket, és ezt ápolja a nagy művészet csírájaként.

Frankenstein rémet teremt, azaz elkülöníti és szembeállítja magával a rosszat. A rém, mely Dr. Jekyll figurájával összefonódik Mr. Hyde-ként, a doktornak csak alkalmi, rendkívüli állapota. A fantom rémarcú csatornaember, száműzve a társadalomból. A tudós a rémest választotta le magáról, száműzve egy rendkívüli lénybe vagy rendkívüli állapotba, a művész a jót, a szépet, választja le és állítja szembe magával, Christine személyében, akit azonosít a Nő Képével. A művészi projekció eredményében a szépség hordozó tárgyba kerülnek át az igenelt minőségek; egészen úgy, mint a szerelmi projekció esetén; a két történet, a művészet és a szerelem ily módon itt egyazon történet. Míg a művész tekintete felfedezi valakiben vagy belevetíti valakibe, és ott bontja ki, érzékeli mindazt, ami az élethez köt és megélni méltó, közben ő maga rémmé válik. Mindazt, amit a rajongás és imádat tárgyában kiépit, magában nem látja, elhanyagolja, veszni hagyja. Ez a szépség tökefelhalmozása, a társadalmi szépség eredeti felhalmozása. A rajongás története, az idealizáló tekintet története másrészt az önlét-rontás történeteként jelenik meg: míg mást egész szenvedélyével igenel, maga elfogadhatatlanná válik. Míg más emberi minőségeit megsokszorozni segít, a magát eltékozza. Így keletkezik a csatornaember sötét, rút egzisztenciaformája, mely sebzett és elhanyagolt. A *Frankenstein*-filmekben a rém az imádó és gyűlölő, szerény képességei azonban nem engedik, hogy kibontakozzék érzései ellentmondása és konfliktusa. Az örült művész izgalma egzaltáltabb melodrámat tesz lehetővé, mint a mad scientist higgadt tudása. A boldogtalan tudat duplán szerencsétlen, két mámor, két részegség gyötri, a panasz és gyűlölet, s a kettő együtt teljeseedik be, párhuzamosan épül ki és kölcsönhatásra lép.

A rút jelenik meg a szépség felfedezőjeként, és a nem-szeretett jelenik meg az imádat fokozott szeretet héroszaként. „Én csak azért nem voltam jó, mert nem szerettek.” – vallja

Leroux regényében a nőnek a rém (Gaston Leroux: Az operaház fantomja Bp. 1990. 264. p.). A regényben a szörnyeteg végül átadja a nőt riválisának, lemond a maga vágyáról a nő boldogságáért, mert a nő megszánta, engedte megcsókolni magát, és vele sirt. „Ha én volnék is a fantom, csak az emberek gyűlölete tett azzá. Csak a szerelmed válthat meg.” – mondja a Julian-film hőse.

Frankenstein és Jekyll története az embert fenyegető, veszélyeztető alacsony ösztönök és primitív konfliktusok láthatóvá tétele. Frankenstein és Jekyll felfedezi az árnyékot, a szörnyet, és megküzd vele. *Az opera fantomjában* ezzel szemben maga a zseni, a művész válik árnyékká, és a teremtmény, a nő képviseli a nyilvánosságot tűrő, sőt, felfokozott nyilvánosságot igénylő részt, a siker képét. A létezés munkája a sikeres önbemutató, a lényeg munkája az iszonyatos és dicső erjedés. Rupert Julian *The Phantom of the Opera* című filmjében Christine nagy lépcsőn áll a fényben, és énekel. Csupa elbűvölt, megszépült, gyönyörködő arc tekint rá, s a mélyből is őt hallgatják. A Julian-film adotttnak veszi a rémet, nem foglalkozik személyisége genezisével. Elég annyi, hogy Eric (aki nem az ösztön a tudattal, mint Hyde Jekylllel szemben, hanem ösztön és tudat, erő és szellem, mágia és intelligencia a pusztá szokással és közhellyel szemben, a tragikus világ a komikus világgal szemben, a fenséges a karikaturisztikussal szemben), levonul a mélybe, egy erjedő világ titkai és problémái közé, hogy a nőt felküldje a fénybe; vagy a nőt felküldi, mert maga nem juthat már fel, már olyan mélyen hullt alá, csak mást küldhet fel a fénybe, mintegy a saját sötét lényé kihelyezett fény-érzékelőjeként. Az imádat valaminő fény-vámpirizmusként jelenik meg: az imádó olyan sötétben élő, aki másból akar feltöltekezni, parazita módon, rabolt, kiszívott fénnel. Az örült tudóst a teremtmény szolgálja, az örült művész a teremtményét szolgálja. Az örült művész melodráájának kérdése: lehet-e kialakulni, kikövetelni, koldulni a szerelmet? Ébreszt-e szerelmet a szerelmi szolgálat? Rupert Julian fantomja kétszer viszi le a nőt a mélybe, az első az imádat, a második a gyűlölet útja. Az imádat megvetést ébreszt az imádottnak, az imádott imádója iránti megvetése pedig gyűlöletet az imádóban.

Az örült tudós anyaggá, súllyá, sárrá, hússá tesz, az örült művész képpé tesz. Míg a nő teste a szépség makulátlan képévé válik, a test burjánzó és engedetlen mivolta a férfi oldalán jelentkezik. A szép az anyag önmeghaladása a formában, míg a rút, az undorító és rettenetes az anyag önmegerősítése a „formabontás” által. A művész, aki a maga anyagiságát nem tudja megszüntetni, minden nyomatékot áthelyez a műbe, a képi teremtményben teljesítve a szépség művét. A kép, a forma nem más, mint az anyag legyőzöttsége a lélek által, az anyag uralmának határa. Leroux regényében, ahol a rém szörnynek született, s már anyjának sem kellett, a saját testben ki nem fejeződő identitásérzés más testben kapaszkodik meg; Lubin filmjében a más testbe áthelyezett identitásérzés emberfeletti művének következménye a saját test romlása. A populáris kultúra sokszor mutatkozik úgy, mint a magas kultúra évezredes építményeinek megfordítása. A platóni barlanggal is ez a helyzet, itt a lélek a barlang, melyben az ideális ősképek lakoznak, s kívül vannak a torz alakulatok. Minden kicsi és degenerált kívül van, minden nagy és kifejlett belül. Az anyag célja itt is a formanyerés megbékélése, a formáé az anyag áthatása, de a forma belülről jön, a szubjektivitás megfoghatatlan birodalmából. A lét a képek leromlása, a külső a belső megvalósulni nem tudása. A két világ ellentétét igyekszik csökkenteni minden alkotás. A belső szépség vetül ki és testesül meg az imádott személyben, akinek sikerén, szépsége és művészete beteljesítésén munkálkodik az imádó; a belső szépséggel párosuló külső rúttság pedig a másik istenítésének mértéke. A belső szépséget

a saját külső rútsága és szerencsétlensége táplálja, a belső szépség pedig a külső szépséget táplálja, kitörési, megtestesülési lehetősége az alkotás. Az én mint lét a szerencsétlenség megtestesítése, a tárgy mint kép az ideálé, a szerelemben pedig ez a tárgy és ideál egyúttal egy másik én. Az imádat nevelő munkája rászorítja tárgyát, a nőt, hogy megfeleljen a Nő Képének. A férfi zeneként vonta ki a formát az életből, tiszta szellemként állította szembe vele, és az életet rettenetes burjánzásként hagyta magára. A nő mint szépnem képe ezzel szemben forma és anyag egységét, az átlelkesült anyagot állítja elénk, mint ideált. Az az anyagtól megváltott szellem szabadsága, ez az anyagban megváltott szellem boldogsága, nem egyenrangúak: az előbbi célja az utóbbi. Az *opera fantomjában* szellemi vajúdas és érzéki szépség mint út és cél viszonyulnak egymáshoz. A férfi itt antitézisként jelenik meg, az anyagi kozmosz ellen lázadóként, a társadalom ellenfeleként, s a nő lép fel mint szintézis. Ez a férfi számára előnytelen pozíciónak látszik, de nem az. Már Leroux reményét áthatja a fausti szimbolika, melyet a filmek is átvesznek. A nő Margit marad, a férfi viszont Faust és Mefisztó egy személyben. Az ily módon megkettőződött férfi princípium nem bukásra, hanem sikerre csábítja el Margitot. A tudomány pszichológiája Faust és Mefisztó külsődleges viszonya, a művészet pszichológiája belső azonosságuk; az ördögöt szolgáló tudós a világ instrumentalizálására használja befolyását, míg a művész a belsővé tett negativitás megváltás-vágyától hajtva magát instrumentalizálja a szépség keresése eszközeként. Az örült tudósnak egy szelf-szimbólum a rögeszméje, az örült művésznek egy tárgyszerelmi szimbólum; ezért csak az előbbiből lesz szabályos horror. Ezért visz el az utóbbi a melodráma és a thriller felé.

Alagút, labirintus

Amíg Eric – a Lubin-filmben – maga is „csak” előadó művész, a zenekari árokban ül, amikor zeneszerzővé lép elő, mélyebbre kell költöznie, poklok, alvilágok, holtak birodalmi útjain járunk a nyomában. A csontig kopasztott arc sámánisztikus szimbólum, de a művész nem a maga arcát kapja vissza, a mű a visszakapott pótarculat, mely megéri számára az áldozatot. Nem várhatjuk a művésztől, hogy rendben tartsa az arcát, ha úgy látja, hogy a mű jobb vetítőernyő a „lélek” vagy a „lényeg” számára, mint az arc. A Julian-filmben hatalmas díszlet-szörny szájában látjuk az elsuhanó rémet: valami megette, elnyelte, emészti őt, az erjedés világának lakóját.

A Julian-film a mélyben indul: árny vonul az alagutak labirintusában. Az alagutak, Frankenstein és Jekyll kémcsöveinek, áramokat és folyadékokat vezető csőlabirintusainak megfelelői, sötét belső utak, melyekben gyéren világító, magányos fény imbolyog. A labirintus a test súlyát és determináltságát, halálra ítélt mivoltát, a holtak birodalmából ideiglenesen szabadságolt elátkozottságát is képviseli. A testben élő, megváltatlan Erik (Lon Chaney) a labirintusból jár fel, a képként, szerepekben élő Christine (Mary Philbin) pedig lejár a labirintusba. A labirintus gubanca az egyéni sors mint a sorscsapások meséjének vizuális képe, melynek végső tendenciája, minden csúcson túl is, a negatív metamorfózis, a rosszra fordulás, a lefelé vezető út. A Lubin-filmben a cél, hogy a mű feljusson a fénybe, elhangozzék a színpadon: a sorscsapások meséjének a csapások nagyságot nemző beteljesedésén túli jóra fordulása, a kárhozat teljességéből születő nagyság, a mű nagysága, mely nevelődéssé vagy vezekléssé nyilvánítja a különben értelmetlen és igazságtalan, rettenetes sorsmesét. Az opera, a dal szentélye, mondja a felirat, ódon börtöncellák, kínzókamrák fölött emelkedik. A sötét járatok ellenképe a sokemeletes pompa, a felfelé törő terek fényben fürdő fensége és az

áradó nép. Az árny megjelenésére a tánckar riadalma válaszol. Nagyon hatásos a madárraj-ként csapongó fehér csapat, mely tipegve, táncolva, perdülve csapódik, torpan és suhan. A rémület pantomimikája, a szorongás kollektív esztétikája előzi meg a rémvilág bemutatását, arra is utalva, hogy ezek a könnyű, fehér lények soha nem lehetnek képesek szembenézni a valóság rettenetes mélyével. Lubin filmjében az elsuhanó árny megjelenése nyomán eltűnik a főkulcs, kétezer szoba kulcsa. A sötétség mélységekre fűrődő fordított emeletei védelmet és hatalmat adnak. A fantom varázshatalmának csodáit a regény domborítja ki leggátlástalanebbul. De a filmek is egymásra vetítik az ember feletti és ember alatti erőket, zsenialitást és elátkozottságot, együtt állítva szembe őket a „normálissal”.

A föld alatti megfelel a maszk alattinak. A maszk alatt rejtőző arc a föld alatt rejtőző ember arca. Ez nem egészen *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* kettőssége, melyben Jekyll az „igazi” és Hyde a „hamis”, a meghaladandó rész. A maszk és a maszk alatti, a maszk és a seb együtt sem teszik ki az embert. Ezért még egyszer hozzá kell fogni az ember megkonstruálásához, s maszk és seb oppozíciója mellett bevezetni árny és hang oppozícióját.

Az árny és a hang

Eric, az ember eltűnése megkettőződést eredményez Lubin filmjében. Két reprezentáció, az árny és a hang veszi körül Christinát. Az árny testesíti meg a nagyság mefisztói, a hang a nagyság fausti elemét. Vagy: az árny a bosszúszomjas szörnyű lényt, a hang pedig a nagyságot, melynek nincs helye a világban, mely hozzá képest egészében monstrumszerű. Vagy: az árny az eltakarandó testet, a hang a megnyilvánítandó lelket. Az a labirintikus lényt, ez a színpadi lényt. Az árny az át nem adható, magába zárt részt, a húst, a hang az átadható, egymásra átválthatót, a szellemi részt. Az a rejtőzködő, ez a megnyilvánuló emberséget. Az az örökre elátkozott, ez a megváltható részt. A helyzetből az is következik, hogy a kárhozat kommunikálhatatlanként, a megváltott kommunikáltként definiálódik. Felmegy a függöny: fény, diadal, nagyság, boldogság a kavargó színpadon. Az élet csúcán a fényben fürdetett Christine, s az egészset a hideg, szeretetlen magány, s a romlás mélyéből tartja fenn a rém szerelme. A rém vállalja a dolgok kegyetlenségét, vállalja, ami Christine karrierjéhez szükséges, a felelősséget mások romlásáért. Carlotta az áldozat, s a rém mérget kever, majd megfojtja a sztárt. Carlotta önzése és erőszakossága maga testesítette meg előbb a karrier kegyetlenségét, Christinét tehermentesíti az erkölcsi felelősség alól a rém. A rém jóban és rosszban is nagyobb, mint Christine; a lány szépsége leszűri, ami jóból és rosszából elviselhető.

A rém ördög és angyal, Christine ember. A menny és a pokol, a kárhozat és az üdv együtt jön el, hogy szerelmet valljon a közönséges emberi életnek, és annak dicsőítésére áldozza fel magát. A szentimentális monstrum vezeti be, a megválthatatlan élőhalottakkal szemben, a monstrumlét relativitását. A Hammer-horror a monstrumban kezdi halmozni, emancipációt követelve, mindazt, ami túlzott és hiányos, aránytalan és szétesett, a beteljesedés lehetőségétől megfosztott és cserben hagyott. Az örült művész horrorjában a monstrum torzsága a szépség forrása. „Lehet, hogyha Isten szépnek és nem rothadó tetemnek teremtette volna ezt a szörnyalakot, ő maga volna a zene angyala!” – kiált fel Christine a regényben (uo. 165. p.). De ha ő maga volna a zene (szépség), akkor nem csinálna zenét (szépséget). Akkor ő lenne más műve és nem más az övé. Az, ami eleve arányos, az nem küzd érte, és nem fedezi fel a nagyobb, teljesebb, drámai harmóniákat. Az eredendő szépség csak kis szépség, közönséges szépség, Carlotta szépsége. A szép és a szörnyeteg meséjének „örült művész”-változatában

a szörny egyfajta Pygmalion: a szépség a szörny álma, a rátság betegségének produktuma, haszna. Leroux regényében így szól Christine a szörny művét, „A győztes Don Juan”-t hallgatva: „a Rátság felrepül az égbe a szerelem szárnyán, és szembe mer nézni a Szépséggel.” (uo. 166. p.). A fellelkesült Christine maga lép Eric felé: „Eric – kiáltottam –, mutassa az arcát, s ne féljen. Esküszöm, hogy maga a legnemesebb férfi...” (uo. 166. p.). Christine azonban csak szeretne így érezni, de nem így érez. A nagyság iránti rajongás nem győzi le a testi undort.

Az Eric-Raoul oppozíciót a regény konkretizálja. Erik a szellemi szerelem, Raoul a testi-lelki szerelem tárgya. A regényben Raoul mint gyermekkori szerelem képviseli a tiszta szerelmet. Tiszta: azaz erotikusan érdekmentes, ami nem jelenti, hogy nem fér össze az erotikával és az nem épülhet rá, csak azt, hogy nem belőle fakad, a nemi vonzás egy általánosabb vonzás és a nemi lény egy komplexen igenelt személyiség része. Leroux hosszan színezi a gyermekszerelem legendáját, melynek előnye, hogy a testiség csak halasztott, nem teljesen lehasított és tiltott tényező. Raoul mindvégig mintha a gyermeke, Eric pedig mintha apja lenne a hősnőnek. A Monte Christo-típusú szentimentális kvázi-apa melodráma keveredik a drakulai beavatási misztikával. Az idősebb férfi a nőt, a fiatalabbikat a nő avatja be a lét titkaiba. Az a nővel szemben, ezzel szemben a nő testesíti meg a beavatás démonát. Annak a nő, ez pedig a nőnek a hangszere. A Lubin-filmben a nő játszik a fiatalemberrel, a Julian-filmben pedig áldozatával ad neki új életet. A nő anyai ösztöne a Raoul iránti szerelmet erősíti, míg az atyai figura iránti csodálat fenntartása végleg gyámság alá helyezné a hősnőt.

Mást akar a művésznő, és másra vágyik a nő. Mást akar a szellem és mást a test. S a mérleg nyelve, a döntőbíró, a lélek, a test mellé áll. A szellem egyedül marad. A szellem embere olyan értéket hoz létre, amelyet léte kompromittál, csak művében szerethető, meg kell halnia, hogy zavartalanul értékelhesse őt a világ. A személyiség a mű áldatlan függvénye, zaj a csatornában, kommunikációs zavar. Az élő művész a legnagyobb akadálya üzenete akceptálásának, a szelídítő, a köztudattal összebékítő interpretációknak (itt Christine mint előadó-művész maga a békítő, harmonizáló interpretációs princípium megtestesülése). Az örült művész halála szükségszerűbb, mint az örült tudósé. Frankenstein fel is támad, önmaga teremtményévé válik, s a jövőben, a sci-fiben akár végtelenül reinkarnálódhatnak az egyre tökéletesebb műemberekben, s majd boncolhatják a kérdést, meddig marad ő maga, ugyanaz a Frankenstein; Eric feltámadása a műve, a szellemi produktum, a műalkotás. A művésznek csak ez a megtisztított, leszűrt feltámadás jár.

Hűtlenség

A cselekmény két vonalon halad. Egyik: a terror az operában, a titokzatos erő garázdálkodása, a primadonnák háborúja. Sue regénye, a Párizs rejtelmek elején egy arc és orr nélküli bűnözőtől védelmezi meg a hősnőt a pénze és kultúrája által duplán mindenható Rudolf gróf; itt maga az arctalan rém a mindenható pártoló, támogató és védelmező hatalom. A másik cselekményszál a szerelmi rivalitás, a férfiak harca a nő szerelméért. A rém köti össze a két cselekményszálát, ami az egyik szálon felvett apai és a másik szálon igényelt szeretői szerep konfúziójához vezet.

A két hódolónak megfelelően a Rupert Julian-film hősnője is kétarcú. Egyik arca a rajongó, szerető, boldogító és szenvedő Margit a Faustból, nagy szőke copfokkal, kirakatmosollyal, a másik a privát arc, fekete hajú, ideges nő, a színésznő a színpadok mögött. A kétarcú színész-

nővel a film a cselekmény indításakor két férfiarcot szembesít: a rajongó Raoul (Norman Kerry) és szkeptikus bátyja feltűnően eltérő módon viszonyul a nőhöz. A Margit-jelmezben Christine tipikus Griffith-i nő, veszélyeztetett szépség, boldogtalan boldogító. Ez a Margit idézi fel az árnyéket, mely a színésznőt kísérti az előadás után. Raoul távozása után a nő a Másikkal, az Árnyékkal beszélget az öltözőben. A nappali imádó után az éjjeli imádóval. „Imádni fog Párizs!” Christine elbűvölt arcát látjuk: a gyanakvó riadalom kifejezését leváltja az imádat tükrében megtapasztalt önkép hipnózisa. Az imádat sóvársága, a felmagasztaltatás kísértése, a dicsőség vágya csábítja el a lányt. Az Árny Christine önmaga iránti szerelmére apellál, csak Raoul vált ki belőle tárgyyszeretetet. Az árny és a hang csábítása idején a negatív kifejezéseket pozitívak váltják fel a színésznő, Mary Philbin arcán. Az alászállás idején megfordul a kifejezések sorrendje.

Mint árny és mint hang, mint intrikus hatalom és mint zenei alkotóerő, a fantom Mefisztó és Faust egy személyben. Mivel Mefisztót is megtestesíti, Christine és az árny kontaktusa úgy is értékelhető, mint a lány szerződése az ördöggel. Christine Margit jelmezében jelenik meg – a Julian-filmben –, teljes színpadi díszben van, amikor ígéretet tesz az árnyak és randevút ad neki. Margit: azaz elcsábítható. Az elcsábíthatóságnak azonban e filmekben modernizált és amerikanizált értelme van. Eladja lelkét a karrierért. A regényben még a zenei zsenialitásért, a filmekben már sokkal inkább a sikerért. A rém sikert ígér és világfeladást, világfeledést kér cserében. Illetve Christine testét. Az első feltétel még olyan, mintha Christine a zsenialitásért adná el lelkét, a második modernebb: mintha a sikerért adná el testét. A hűtlen Christine első hűtlensége Raoul cserben hagyása Erik kedvéért. „El kell felejtened szerelmünket.” – mondja a Julian-film hősnője az első siker után. „Christine, eljöttem érted.” – szólít a hang. „Kész vagyok, Mester, már vártam Önt.” – válaszol a lány. Megkapja a sikert és a csatornák várják. A nő, aki elcsábult saját szépségétől, melyet a rúttság génuszától kapott, a Julian-filmben – a regényhez hasonlóan – egy tükrön át lép ki a mélység és sötétség minőségei által jellemzett másik oldalra. A Leroux-regény színésznője, aki a filmek prózaibb lányaitól eltérően rajongó művészlélek, angyalnak hiszi a rémet, ami a poszmodern trashfilmek által kiváltott neoromantikus ellenhatás idején visszatér. De az „angyal” csak egy beteg bűnöző, ahogyan a *London After Midnight* fantasztikus lényei is csak ravasz bűnözők, nem igazi vámpírok. Eric, rémnek álcázott bűnöző helyett angyalnak álcázott bűnöző, örült zseni. A lány művészete mégis általa s ebben a kapcsolatban teljesedik ki. A *Nightmare in Wax* című film producere azért borítja lángba a kérőt, mert az el akarja csábítani a színésznőt a filmtől. Az *opera fantomja* változataiban Raoul jelenti a prózai élet csábítását. A nő a banalitás boldogsága és a szellem nagysága között ingadozik. A szellem úgy jelenik meg, mint az az egy szükséglet, amely ellentmondásban van az összes többi szükségletekkel, s azok kárára él. A harmónia képének megalkotása a legnagyobb ellentmondásban van az élet tudattalan harmóniájával, mégis hallatlan nagy a vonzása: „vágyat ébresztett bennem a lelkes, telhetetlen és fenséges élet iránt” – vallja a regénybeli Christine a hang hatásáról (uo. 145. p.). Christine mindvégig ambivalens marad: „Ugye, akkor is magával visz, ha nem akarom?” (uo. 171. p.) – kérdi a regényhősnő Raoult. Már retteg a rémtől, s elhatározta a menekülést, mégsem biztos, hogy ellenállhat csábításának. Az emberfeletti (és alatti) ember egy életfeletti (és alatti) életet ígér. Ellenállhat-e az élet?

A Lubin-film Ericje a zenekari árokban ül. Felette a színpad ragyogása, színes jelmezek kavargása, a szenvedélyt a feloldásig fokozó áriák rajongó öröme. Végül a kamera a csillárig

lendül, annyira ragyogó világ ez, szinte ránehezedik a fény. Túl nagy fény súlya alatt görnyed mindeme felhalmozott ambíció, szükséglet és elcsábító érték. Három férfi tekintetének keresztüzében áll Christine, aki ingadozik, hol Anatolra (Eddy Nelson), hol Raoulra (Edgar Barrier) mosolyog, harmadik imádójának azonban létét sem sejtí, észre sem veszi. A Lubin-film a regény arisztokráciáját lefokozza csinos, egyenruhás rendőrré. Anatol az opera sztárja, a nagy tenor, így félúton van a zeneszerző, a fantom világa felé, Raoul képviseli tehát a normális életet. A karmester meg is rója a férfiakkal kacérkodó, s a színpad világából a derék rendőr délceg alakja irányában kipillantgató lányt: a művészsorsot és a normális életet, magyarázza a maestro, nem lehet egyszerre megélni.

A Lubin-film zsenije réges-régi Provence-i bölcsődal témájára komponálja művét. Szerelmes dalnak hangzik, jegyzi meg Raoul. A dal mély és egyszerű békét fejez ki, s nagyon szomorú, mintha a bensőségesség és tökély siratóéneke lenne. Ez a dal fejezi ki egyúttal, elvesztésként ábrázolva, a boldogság élményét. Eric az, aki terem, aki artikulálja az igényt, Anatole az, akivel elő lehet adni, el lehet énekelni, képviselni lehet, érvényre juttatni és sikerre vinni az igényt, a boldogság képét. De Raoul az, akivel meg lehet élni. Ezért kell a három udvarló.

Anatole mellszobrot mintázott a hösnőről, melyet Eric ellopott és Raoul, a nyomozás során, megtalált. Három férfi kezén megy át a szobor, a nő reprezentánsa, mintegy hármuk műve a teljes Christine. A szobrot végül visszaszolgáltatják a lánynak, egyikük sem kapja meg.

A tenor a zsinórpadról üldözi a fantomot, a rendőr a pincékben. Csak Eric foglalja össze a szinteket és dimenziókat, melyek ily módon alulról, az alapok felől összefoglalhatók. A többiek regionális emberek, csak a monstrum totális ember: az, aki legembertelenebbnek látszik.

Christine a helyét keresi ebben a rendszerben, amelyet a férfiak alternatívái artikulálnak. Formálisan Anatole illene hozzá leginkább, de Christine ugyanúgy valamilyen nyugtató és harmonizáló, feloldó és békítő hatást vár Raoul szerelmétől, mint a fantom Christine szerelmétől. A Julian-filmben és a regényben ezért a lány végül egyértelműen a prózai udvarlót választja. A Lubin-film két rivalizáló udvarlója komikus figura; ez a film a vidám szerelmet állítja szembe a tragikus szerelemmel. A vidám szerelem könnyű műfajként jelenik meg, ahogyan a látványos operaelőadások is a szórakoztató üzemet képviselik a szemérmetlen és tragikus vallomást tartalmazó remekmű démoniájával szemben. A vidám szerelem türelmes, még a másik szeretőt is nagyvonalúan elfogadó vagy könnyedén elviselő, a tragikus szerelem ezzel szemben zsarnoki érzés.

A csillár

Eric nemcsak zeneszerző: rendező és menedzser is egy személyben. Ezért vannak isteni és ördögi eszközei. Művészt nevel és sztárt terem. A menedzser az ördög, ördög nélkül nincs karrier. Rupert Julian filmje előrehozza a katasztrófát. Carlotta énekel. Az árny a színpad mögött mesterkedik. A csillár mozdul, majd lezuhant. Kavargó tömeg, romok. Christine a zűrzavarban tűnik el. A Lubin-filmben azért tiltják le Christine szereplését, hogy előcsalják a bosszúálló rémet. Míg Carlotta a színpadon énekel, Raoul titkosrendőrei nyüzsgönek a színházban. A színpadon tombol a fény és a szín, a csillogás, s a fényforrás iszonyú súlya a katasztrófa oka. A súly a fény bosszúja, a túlszillogás válik túl nagy süllyé. A színelőadás képviseli azt a látszatvilágot, amit a Julian-filmben az álarcosbál. A képek világa kedvez az álarcosnak. A maszkok a titkosrendőrök emberarcát takarják el, míg a fantom esetében az

emberi arc hiányát. Az emberek csak ál-álarcosok, az igazi álarcos az, akinek az álarc alatt nincs emberarca. A maszkokban egyenlősített látszatvilág ad felszínre lépési lehetőséget és korlátlan cselekvésteret a rémnek. Raoul rájön a hibára, s álarcockat tép le.

A rendőr keresi a rémet, a színpadon patetikus nagyjelenet kavarog, s fokozódik a feszültség. A színpad ragyogó, festett távlati áltrekek, az igazi, aktív tér nem a mesebeli hegyek kék-fényű messzeségébe terjed, hanem lefelé nyílik, a lét sötét erjedésének mélye, a semmi szívóereje felé taszít, vagy felfelé utal, ahol a fény súllyá válik, s a morzsoló, agyoncsapó súly világunk fölött lebeg. A rém a magasban lógva fűrészel. Megroppan a lánc. A rém akciója váltakozik a színpadon kavargó pompával és a nyomozók aggodalmas sürgésével. Látjuk azokat, akik néznek, de nem látnak. A nézők bámuló arcait. A nyomozók vigyázó szemét. De senki sem látja az igazat, nem fogják fel, honnan jön a veszély. Nem érzékelik a fény súlyát. A Lubin-film nagyjelenete, mely elidőzik, hogy kidolgozza a feszültséget, a gothic novel örökségét képviseli, az Otranto grófjára, a kastély fölött lebegő kardra utal. A film azért dekoratív és szenvedélyes, mert a színpadon nyíló áltrekek ígéreteinek pompájában is gyönyörködni mer. A vertikális fenyegetések és a horizontális ígéretek mindvégig fokozó és színező hatással vannak egymásra.

A csúcspont csúcspontja, a katasztrófa pillanata Carlotta arca. A sztár áriája, a melódia trillázó csúcspontja megy át sikolyba. Énekhang és sikoly úgy viszonyul egymáshoz, mint emelkedés és zuhanás. E kis jelenet az esztétikai világfolyamat megfordítása; az esztétikai művelődési folyamat egésze felfogható mint az üvöltés beszéddé és a beszéd énekké válása; most az oldott élvezet és virtuóz önuralom szépségéből és dicsőségéből hullunk vissza az artikulálatlan káoszba. A Lubin-filmben is a katasztrófa a nőrablás kerete, a rendőrnek hitt álarcos magával ragadja a lányt, s eltűnnek az alvilágban.

Álarcosbál

A Rupert Julian-film csúcspontja a technicolorban felvett álarcosbál. Christine kétszer jár a lenti világban; – az álarcosbál után már ismeri a rémarcot, s a szépség titkaira megtanító mester szörnyarcának ismeretében ad új – titkos – találkát az eltiltott fiatal szeretőnek. A szekvencia középpontja egy csontváz-arcú, vörös palástos figura, kinek bevonulása nyomán leáll a tánc, megfagy az álarcosbál vidám kavargása. E karnevalisztikus szekvencia fordított világában a rém, aki egyébként a perifériákon él, középponttá válik. A rejtőzködő megmutatja magát. Itt, ahol az emberek azért öltenek álarcot, hogy inkognitoba rejtőzzenek és eltakarják igazi arcukat (személyiségüket a felszabadított ösztönre redukálva), a rém álarca, a csontváz képe, a többiekkel ellentétben, nem eltakarja, hanem kiemeli lényegét. A lány elrablásakor a hősnőt a lenti világba bevezető rém szomorú maszkja elfedte rettenetes lényegét, míg a báli maszk pontosan ezt tárja fel. A tánc forgataga, melybe a rém belép, az élet táncából haláltáncá válik. Mintha a világ minden táncának tengelye volna a halál. A rém, aki az egyént suttogva csábította, a tömeget prédikálva dorgálja. A Vörös Halál maszkjában megjelenő rém A vörös halál álarca című Poe-novellát idézi fel, melynek mulatozó népe félrevonult a pestisjárvány elől. Poe-nál is álarcos jelenik meg a táncolók között, kinek arca „tökéletes hűséggel utánozta egy megmeredt hulla arckifejezését” s ki „lassú és ünnepélyes mozgással lépdelt ide-oda a keringő táncosai között” (Edgar Allan Poe: A vörös halál álarca. In. Borbás Mária – Kretzoi Miklósné /vál., szerk./: Edgar Allan Poe válogatott művei. Bp. 1981. 268. p.). Nietzsche tragédiaelméletében a művészet menekülés a lét vagy az iszonyat, a teljesség igaz-

sága elől, de olyan menekülés, melyet üldöz ez az igazság, mindvégig vele van. Itt az egész élet, a táncoló közösség farsangnak hitt haláltánc menekülés, s csak a tragikus művész meri megszólaltatni az iszonyatot, feketemisei sötét prédikációjában. Leroux és Julian víziója ez a modern művészet lényegéről.

A csillárkatasztrófában a rém ragadja el a lányt Raoultól, a maszk megjelenése által keltett pánikban Raoul vezeti ki a bálból a lányt. A szerelmespár felfelé menekül, a tetőre. Felettük kőangyal, melyen galambok szálldosnak, alattuk az alvó Párizs fényei. Christine vallomást tesz, gyón Raoulnak, elbeszéli alászállását, szökést tervez, s nem sejtí, hogy fölöttük függeszkedik a mindent halló rém. „Ő egy szörnyeteg, ments meg tőle, Raoul!” Ez a lány második árulása (az 1925-ös filmben).

Rabság és áldozat

A Julian-film két alászállása szerelem és házasság viszonyát fejezi ki: a szerelemben a férfi az áldozat, a házasságban a nő. Az alvilág, mely egyre szörnyűbbnek bizonyul, első fokon a principium individuationis iszonyatát, a létbe belevetett, defenzív lélek iszonyatát fejezi ki, másodfokon a zsenialitás, azaz a szellem iszonyatát, mely támad ugyan, de a lét visszaüt.

Az első alászállás a bűvöleté, a második az iszonyaté. De a második alászállás iszonyatával találkozva válik a nárcisztikus színésznő melodramatikus szerelmi hősnővé. Meg kell mentenie a megmentésére alászállt Raoult. Ez már nagy melodráma: a gyenge nő mint megmentőjének megmentője. Raoul a hőkamrában senyved majd a vízkamrákban fuldokol. A szerelem mártírja, a kínzókamrák vándora. De a lány is szerelmi mártírrá nővi ki magát: szerelmét ajánlja a rémnek a fiatalember életéért: “Bármit kér, megteszem!” Az alászállás viszonyosságai, a hő- és nedvingerek túlradása kétértelmű: a sámánisztikus élménynek mindeme utazási élmények és érzéki ingerek éppúgy elemei, mint a szeretkezés élményének. Az iszonyat ugyanannak felfokozott képe ily módon, aminek egy szerelmi aktus keretek közé szorított, kordában tartott leképezése.

Párizs közönsége fent az operában hallgatja Eric művét, a művész és imádottja egy titkos világban. Ezrek tapsát egyre váltani, ez az iszonyat, mert az egyetlen emberben minden benne van, az ezrek közös világában azonban csak az, ami kényelmes és felszínes, problémamentes és ezért a közmegegyezés tárgya. Az alkotó nem kívülről irányított kisember, nem a közösség köldökzsinórján él, nem a közös mesék tején. Meséje iszonyatos azaz individuális, mert léte merítése a lét fenekéig ér, nem akad fenn a szentesített felszínen, a jelen hálójában. Így függ össze az individualitás horrorja a zsenialitásával. A Julian-film két alvilági útja az utóbbi képét is gazdagítja néhány vonással.

Eric lentisége, alul és belül élő létmódja, melyet a merev maszk bábegzisztenciája is aláhú, valamilyen élet előtti és az élet által be nem fogadott egzisztenciamód, valamiféle nem egészen megszületettség. Egészen még meg nem született mivoltában tud azonosulni a művész minden teremtés forrásaival, alanti létmódjában érintkezve a létkezdemények és csíraformák lehetőségvilágával. A művészet a teremtő lenni nem tudás! Világalkotó önfogyasztás. A művész átadja életerői elevenségét a műnek (ahogy a szerető is a szeretettnek). A lenni nem tudás eme formája a létezni tudás eltékozlása, elajándékozása. A szellem és a szerelem a teremtés és termés módján mulatja és mulatja (tékozolja) el az életet. Nemcsak odaadni kell tudni magunkat a műnek, de visszavenni is tőle. Hasonló a helyzet a szeretővel, hiszen a tékozló, megalázkodó, önmegsemmisítő szerelemnek legközelebb nem lesz mit

adnia. De hol a kicsinyes számítás, az alantas termékétlenség és a tékozlás határa? Van-e harmadik út? A szenvedélynek nem lehet megálljt panancsolni, és nem mérícskélhet. A nagyság ezért tragikus nagyság. A józan okosság pedig veszélyesebb a szerelemre és a művészetre, mint a tragikus nagyság. Ezért kacérkodnak nemcsak a filmekben látható lányok, hanem a filmek is az örült művész vonzó és taszító rémképével.

Tekintet-tabu

A horrorfilm részben mágikus, részben tragikus bűnökre épül. A tragikus bűnt az Istennel versengő mad scientista vagy a sáttánnal versengő mad artist képviseli, a mágikus bűnt ők is, de áldozataik is elkövethetik. A mágikus bűn a kéztílalom illetve a tekintet-tabu megsértése. A tekintet-tabut védelmezi az álarc, a hang és az árny invitálására bizalommal elinduló lányok azonban először épp az álarcotól rettennek meg. Julian hősnője lelkesen lépi át a tükröt, a tükör másik oldalán azonban megpillantja az álarcot, a lárvát. Vonakodva lépdél az álarcos nyomán. Az élőhalotti horror sírkamrákba vezető lépcsőin ereszkedik alá, majd a lóhátról, a sámánisztikus utazás eszközéről csónakra száll, hogy átlengjen a halottak birodalmába a feledés vizén. Mindezt a halott arcú lény társaságában és vezetésével. Labirintusba vezet a szörny a szépséget. A labirintus emberevő szörnye szüzeket falt a mítoszban, ez csak a tekintetével falja a nőt. A nő elé borulva csókolja a szerelmes szörny a szépség szoknyája szegélyét, szerelme azonban csak pánikot vált ki és undort kelt.

A szörnytesttel szembeállított lélekhang motívumát a regény dolgozza ki legteljesebben. Leroux regénye olyan ritka alkalom, amikor férfi képviseli a szirénda csábvarázsát. Nem bájrém, mégis csábrém Leroux szörnye. „Lázár hangja volt, aki Jézus szavára lassan felnyitja a szemét és újra meglátja a napfényt.” (uo. 149. p.). E szavakkal jellemzi a regény a rém énekét. A nő számára a művész remekműve, a művész számára a nő szerelme ígéri, az új, magasabb életbe megtérő feltámadást. Leroux regénye gondosan megsokszorozza a hang ígéretéhez kapcsolódó regenerációs élmény lelki dimenzióit. A rém a halott apa hegedűjével játszik, s az egykori apai mesék ígéretét váltja be, a halál utáni, síron túli gondoskodás megvalósulásaként. A hang, a zene, a dal küzd a holtak birodalmával, de az új, fordított Orpheus nem felhoz és visszanyer, hanem levisz, elkísér az alvilágba, mert nem az életet akarja hanem az örök életet. Itt a költő van lenn, és a lány az, aki alászáll hozzá. Az eredeti Orpheus tekintet-tabut sért meg, nem szabad rápillantani Eurydikére. A fordított Orpheus történetében Eurydike nem pillanthat Orpheusra, s ő az, aki megsérti a tekintet-tabut. Eredetileg Eurydike foszlik szét a tekintet-tabu megsértése miatt, Julian filmjében ellenben az egész felső világ. A rém nem remélheti a nő szerelmét, csak abban reménykedhet, hogy a lenti világ rabjaként, zsarnokként láncolhatja magához. Később fordul a kocka és a fenti világ kerül fölénybe, a lenti foszlik szét: a tabu megsértése után vagy a megpillantónak vagy a megpillantottnak pusztulni kell. A Lubin-filmben az utóbbi motívum kidolgozottabb: végül a rém foszlik szét a megsemmisítő tekintet tárgyaként; leleplezve, megalázva, tehetetlenül áll, s egész világa összeomlik, szemünk láttára temeti el őt. Az opera fölött a csillár az a fenyegető súly, ami a rémalak fölött maga az opera: az otrantói szörnyű kard, az ítélet kardja, a rém titkos világa fölött a nyilvános világ.

A Julian-film szörnye zenél, a zenéjét nyújtja arca helyett. Mindkét filmváltozat hősnője hosszan vívódik a rémalak háta mögött. Eric szerelmi feltétele ez: nem érinteni a maszkot, tiszteletben tartani a maszk titkát. Ez tenné lehetővé a lélek, a szellem és a személyiség

emancipációját a természet önkényétől és véletlenségétől. Ez tenné ez embert (viszonyaival egyetemben) önmaga teremtményévé. Ez tenné lehetővé a szenvedések mélyéről érkező lény és az egyszerűen, természetesen emberi világból alászálló lény találkozását, s mint e találkozás közegét alapozná meg a mítosz metaesztétikája a művészet világát. Elérkeztek a mélységek mélyére, kettesben elkülönülve, találkozva a zenében. A mélységek mélyén – a zene csúcsein. Ha a lány tiszteletben tartaná a maszkot, a zene lenne a pár egyesülésének módja, illetve egyesülésük minden más módja a zenei és szellemi harmóniákban olvadna fel. A szerelem azonban nem szakadhat el a természettől (tehát minden gögös jelszava ellenére sem lehet szabad). A nő azt akarja, hogy a külső kifejezze a belsőt, hogy a belső szépséget romlatlanul képviselje, mert hiszen a szerelem a külsőt tapintja, öleli és csókolja. A nő szerelmi feltétele, hogy a belső ne külön, a külsőtől függetlenül fejezze ki magát, önálló nyelven. A férfi azt akarja, hogy minden megfoghatatlan zenévé tudjon válni, A nő azt, hogy minden megfogható képpé váljék.

A zenében egyesült pár elszakad egymástól a látvány által. Eltűnik a szépség, ha szembenézünk vele? A test a halál birodalma és a kép az életé? Minden kép csak maszk és szépségtapas, nem szabad megnézni, mi van alattuk? Mért nem hagyja békén a maszkot a lány, ha nincs felkészülve bármire? A *Turks Fruit* szobrásza a hetvenes években már rámintázza Lázárjára a hullaférgeket, s ha a nyárspolgárok megbotránkoznak, vállát vonogatja: „ez az igazság”. Christine ezzel szemben letépi a maszkot, aztán sikoltozni kezd. Mielőtt lerántja, ellenállhatatlanul vonzza őt a maszk alatti valami, aztán mégis menekül.

A regény hősnőjét két megrázkódtatás éri. Az első a Hang és a Fantom azonosságára való ráébredés. Eric ekkor megnyugtatja: „Nem vagyok se angyal, se szellem, se fantom. Eric vagyok.” (uo. 154. p.). A másik megrázkódtatás, a leleplezés, a demaszkírozás, minden Christine-változat nagy pillanata. Eric arcai: az árny, az álarc és az igazi arc – egyre rettentesebbek! A leleplezett rém kétségbeesett exhibicionizmussal reagál: „Most már ismered a Hang ábrázatát!” (uo. 162. p.). A Julian-film szörnye haját megragadva, satuba fogva készíti a szépséget, hogy ránézzen hullavigyort utánzó bohócarcára. Az *opera fantomja* a nemi szervvel kapcsolatos minden hagyományos undort és főbiát az arcra visz át. Ez az oka, hogy a hősnők kíváncsiak rá, aztán mégsem bírnak ránézni, vadásznak rá és menekülnek előle. A Julian-film hősét a leleplezés teszi gonosszá, s ez váltja ki a tulajdonképpeni horrorcselekmény indulását. A nőt az első alászállás során az alvilág királynőjének szerepe várja, a második alászálláskor azonban már csak rablélek. „Megveted a szellemet, amely naggyá tett!” – vádolja őt a fantom, aki most már zsarol, gyűlöl és fenyeget. A kikövetelt szerelem koldusa küzd a megtagadott szerelem hősnőjével. Az égi szerelem, a szellemi, lelki, erkölcsi szerelem, a szerelem általában Platon óta magasabb rendűnek tartott formája itt váratlanul új színben jelenik meg. Az égi szerelem mint kötelesség, mely nem megy magától, szabályozni kell, perverz szörnyűséggé jelenik meg. A testtől elvonatkoztatott szerelem nem magasabb rendű, hanem a defekt műve. A Lubin-filmnek a leleplezés a végpontja. A Julian-filmben a rémarc hullaacarc és bohócarc kombinációja (Stephen King: Az című regényének lesz később hasonló rém a főszereplője). A Lubin-film hőse félarcú lény: fele szelíd intellektuel, fele egy nagy seb. Mivel itt csak egyszer szállnak alá a mindent megoldó egyetlen és végső leleplezés felé haladva, a rém pokoli jelszóval rángatja alá a lányt: “Nincs visszaút!” Az új pokol maga a lélek, melynek kapuján ez lehet a felirat. Nincs visszaút, mert ami megmutatkozott, jóvátehetetlenül stigmatizál. A nárcizmus színpadias, pózoló világa a valódi megnyilatkozástól, az igazi önmegnyilatkozástól, teljes kommunikációtól való páni félelem felé vezet. A remekmű:

két világ zenéje. Fent, az opera színpadán Liszt játssza a zseniális művet, s lenn maga a szerző. Összeolvad a két zene, s a lenti hang vezeti a rab Christine felé a rém üldözőit, a detektívet és Raoult. Énekeljen, kéri a rém a nőt. A nőnek kedve ellenére, eltorzult arccal, páni félelemmel kell énekelnie. Ivy is így énekel a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* klasszikus változataiban. Az éneklő Christine, ezúttal maga a szirén, tépi le a művész álarcát. Ez a teljes összeomlás pillanata, befut a mentőcsapat, összeomlik a rém pincevilága, s ő csak bénultan áll. A szépség győzte le a szörnyeteget, nem a rendőrök, nem a társadalom: a megoldás összecseng a *King Kong*éval.

Finis és csőcselék

A naiv tudat művészetkonceptiója nem választja el világosan a művész és a mágus fogalmát, a művész képteremtő és az Isten teremtmény munkáját, sőt, az Isten teremtmény és a sátán romboló munkáját sem. A regényben minden mágia, messzeség és nagyság a megkapathatatlan nő hiányát tölti ki, így a nő a mágikus mindenhatóság határa. A filmek közül ezt a motívumot a Lubin-mű érzékenyebben őrzi. A nő által leleplezett rém, mint a kövé vált Don Juan, mozdulatlan. (A regény óta kísért a kérdés, melyet a Lubin-mű megkerül: miért Don Juan az örült zenéjének témája? Ez egy késői, dekadens Don Juan, mintha a kövé vált, azaz átok sújtotta, rémmé lett Don Juan kapna még egy sanszot, esélyt az utolsó szerelemre, hogy a csábító megismerje a beteljesületlen vágyát, a túlléphetetlen szerelmet, a szerelmi szolgálatot.) Ericre ráomlik labirintusa, hegedű és álarc látszik a romok között. A kapu, melyen át Eric a világok között közlekedett, összezárul, becsukódik, elnyeli a megbélyegzett testet a mélység, s marad utána a megtisztult rész, a zene. „Szegény örültet elfelejtik, de a zenéjét soha.” – mondja Anatole. A Lubin-változat komédiával zárul: hősnőnk, virágokkal teli szobájában, tovább játszik a vidám udvarlókkal. Mindkét udvarló vacsorára hívja. Christine előbb azt javasolja, randevúzzanak hármasan, utóbb azonban elnyeli, elsodorja a rajongó tömeg, s Raoul és Anatol, kart-karba öltve, a nő nélkül indulnak vacsorázni.

Míg a Lubin-film megelégszik a zseni vereségének bemutatásával, a Julian-film a csőcselék győzelmével zárja a cselekményt. Raoul és a nyomozó a lányt hajszolják az alagutakban, a lincselő tömeg a rémet. Ugyanaz a tömeg, akiket már az expresszionista filmből ismerünk, s akik az Universal- és Hammer-horrorban is üldöznek minden eredetiséget és nagyságot. A lincselők dühe a horrorban nem jogtalan, mégis az üldözöttel érzünk. Hogyan képviseli az örült művész a nagyság ambivalenciáját?

A *Wax Museum*-filmek művészetképe inkább a modern show-businesst tükrözi, ezért ott a művészet a közönségre veszélyes; Az *opera fantomja* művészetképében inkább a közönség veszélyezteteti a művészt és minden nagyságot. A művészi teremtés eredményei nem támadják meg és szorítják ki, nem írják át a természetet, nem sterilizálják a világot. A művész végtelenül gyarápítható seholországot teremt, a szellemet, mely nem fogyaszt, nem nyel el semmit, csak ad. Az örült művész ezért inkább önveszélyes, míg az örült tudós közveszélyes. A művész nem a világot zsákmányolja ki, hanem önmagát. A tudósnak már ambíciói is veszélyesek, a művészt csak sérelmei, közönsége korlátoltsága és mindenek előtt a kultúrparia, a szellemet kizsákmányoló burzsoázis zsarnokság parazitái torzítják el. Az össznépi közharag mégis érthető. A zseni türelmetlen a banális ember világa iránt, amelyben mindig a rosszabb győz, rossz esetben a legrosszabb, jó esetben a középszerűség diadalmaskodik. A zseni intrikája híján Carlotta lenne az opera örökös sztárja, Christine pedig maradna a kórusban. Később egyszer talán még sztárrá is felküzdhetné magát, de csak ha már ő is egy új Carlottává halványult.

Hősünk értékeket fedez fel, de ölni is hajlandó értük, s ezzel bepiszkolja őket. Az eredet, a származás, a véres szülési folyamat és a szenvedélyeket felkorbácsoló kultúrharc kompromittálja az értékeket. A nagyság nem a tökély, hanem a tökéletlenség terméke, a tökéletlenség önmeghaladása, mely elvétésük során fedezi fel az értékeket. Az érték naiv ösztöne az elvétés, a bűn, az értéksérelem tragédiájában válik értéktudássá. A tragikus vétkes bűnbánata és megtisztulása a mű. Csak a műben, tehát az életen túl éri el a művész az értékeket, valódi lényének sorsa a bukás és pusztulás. Az elkövetett bűnök és a borzalmas bukás vetíti az értékekre a felfedezés reflektorfényét. Az értékmegtalálás módja a bukás, bűnbeesés, jóvátehetetlen véték és jogos pusztulás. A nagy bűnös pusztulása mégis mindig jogtalan, mert a csöcselék, az értetlenség, a gyűlölet, az értéksejtés híján való naivitás semmisíti meg őt. Ha a gyilkos csöcselék és a pusztító zseni között kell választani, a filmek a zseni oldalára állnak. Pontosabban: rokonszenvük a zseni oldalán áll, akit pusztulása szükségszerűségében fogadnak el, míg a csöcseléket győzelme szükségszerűségében ábrázolják, distanciáltan.

Meglepőnek nevezhetjük-e a tömegkultúra zsenikultuszát? Az önmagát a kultúriparnak eladó avantgarde hajlamú bohém csempészi bele ideológiájának maradványait a tömegkultúrába? Vagy a tömeg tesz kétségbeesett erőfeszítéseket a csöcseléktől való önmegkülönböztetés érdekében? A tömeglélek keresi a mítoszban a lélek létjelenségét, mint ahogy Whale: *Frankenstein*jében a Karloff-figura nyúl a fény felé?

A zseni örült, nem felelős a tetteiért – ez a kispolgár zsenikoncepciója. A zsenik földi istenek, felette állnak törvénynek, erkölcsnek és felelősségnek – ez a sznob zsenikoncepciója. A kisemberi zsenikoncepcióhoz hozzá tartozik a szenvedés és bukás szükségszerűségének képzelete. A zseni időszaki király, aki áldozatként vezekel a hatalomért és dicsőségért, vagy fordítva, tragédiája jogán kaphatja meg különös szabadságait. A kispolgár a biztonság kedvéért előbb elpusztítja vagy kiéhezteti a zsenit, aztán dicsóítja: időszakos királysága is érdekes módon poszthumusz. A sznob az előző sznobturnus bálványait mészárolja, gyűlöli vagy gúnyolja, a legújabb divat, mozgalom nevében. A zseni iránt értetlen mindegyik populációk mégis mind üznek valamilyen zsenikultuszt. Csak a lincselő csöcselék nem, nála a zsenikultuszt a vezérkultusz pótolja, a vezér pedig az, aki élre áll és megmondja, most éppen kit vagy mit kell gyűlölni és irtani. A zavart az okozza, hogy az irtandó hol valódi értéket, hol nyilvánvaló nem-értéket képvisel (az irtóknak ez egészen mindegy). Ha gyűlölni rohannak, és nem rohansz velük, pórul járhat, mert lehet, hogy még nem tudják, kit akarnak kiirtani, és így te, a velük nem tartó könnyen lehetsz a célpont.

A tömegkultúra zsenikultusza kétségtelenül küzd az érthetetlen nagyság megértéséért. A szerzők oldalán nyilván a kompromisszum mentes nagyság nosztalgiaja is szerepet játszik benne. A tömeg, nem tudván feldolgozni a különbséget, s mindent visszanyesve a maga közepszerűségének képére, egyszerre akceptálni kezdi a különbséget, ha az túl nagy, ijesztő, szenzációs, misztikus, csodás. A zseni azért is örült zseni kell, hogy legyen, hogy egyáltalán észrevegyék és komolyan vegyék. A tömeg nem tiszteli a kultúrát, de tiszteli a szentséget, s a rettenetes szentséget sokkal inkább, mint újkeletűbb, pacifikált változatait. A zseni ezért csak mindenható mágusként, rettenetes varázslóként, kiismerhetetlen, intrikus titkos hatalomként kaphat szót a tömegkultúrában. Ez az észrevétel küszöbe, mely egyúttal a vele szembeni ambivalenciák indoklását is szolgálja és feldolgozását is segíti. Az elismeréshez mindig társul egy kis gyűlölet. Ostromlók áradnak, mint előbb a hő és a víz. Ez lett végül a kiinduló áradásból, a zene áramából. A művészt, főműve elkészültekor, már a privát premier napján, agyon-

veri a tömeg, a reménybeli közönség, majd, biztonság kedvéért, még vízbe is fojtják. Ezzel végződik az 1925-ben készült *The Phantom of the Opera*, Rupert Julian és Edward Sedgwick filmje.

1.25. Örült művész – szemináriumok

1.25.1. A fantom társadalomtörténetéhez: nagymodern melankólia (Albert Lewin: *The Picture of Dorian Gray*, 1945)

A *Dorian Gray*-film a művész és az életművész, Basil, a festő (Lowell Gilmore) és Lord Henry (George Sanders) vitáira épül, melyekbe mintegy kísérleti nyúlként lép be a fiatalember, Dorian (Hurd Hatfield). De egy ellentett olvasat is működik, mely szerint a Dorian lelkében vitázó alternatív életlehetőségek projektív felülete Basil és Henry vitája. Pinokkiót a róka csábítja a show, a cirkusz „impresszáriójaként”, akivel szemben a tücsök (a művészlélek, a „hegedűs”) a lelkiismerete, aki haza csábít. A *Dorian Gray* mesei mélystruktúrája azonos a – Disney-féle – *Pinokkió*-éval: a festő képviseli a lelkiismeretet (itt még a művészet az „emberiség lelkiismerete”), míg – az életből lepárolt művészet eszményével szemben – Henry Lord eszménye a művészetté lett élet, az esztétikum emancipációja az etikumtól. A két tanácsadó egyike, mégpedig a rossz tanácsadó, inkább hajtóerő, míg a jó tanácsadó a fék. Goethe Faustjában is Mefisztó a hajtóerő. Dorian élete pedig azért halad a katasztrófa felé, mert a fék nélküli hajtóerő abszurdítására épül (de nem pontosan ez az abszurdítás-e a kapitalizmus lényege? A kapitalizmus kultúraellenességének első szintje az, hogy a művészetet elnyomja a kultúripar, a szellemi alkotást a show, második, még kegyetlenebb szintjén pedig a művészi érzék is átveszi a kapitalizmus dinamikáját, s az esztétikum lényege perversitálódik, versenyként, a distinktív élmény öncélú hajhászásaként). A kapitalista tökefelhalmozás a lélek struktúrájaként is leképeződik: a tökefelhalmozás mintájára képzelik el az élményfelhalmozást, s ebből lesz az, amit később büszkén „élménykultúrának” és „élménytársadalomnak” neveznek, aminek lényege, hogy az ember mások élményeiben hisz, azokat akarja megszerezni, felhalmozni és birtokolni, s valamiféle kíváncsi élménytöbblet által érezni magát értékesebbnek másoknál. Azaz nem az osztozás, hanem a kisajátítás tárgyaként képzelik el az élményeket.

Legtitkosabb élményeinek adott hangot, mondja a lordnak a fiatalember, Basil tehát azt fejezi ki, amiben a film hőse igyekezett hinni, de nem sikerült neki, míg Henry azt, amit spontánul érzett, de nem mert elgondolni. A regényben beinduló cselekmény menetének is két olvasata van: Henry nagyon okosan érvel az elnyomott szenvedélyek felszabadítása mellett. Londonban vagyunk, 1886-ban, de a lord érvelését évtizedekkel később zászlajára írhatná a „Sexpol”-mozgalom. Henry azt magyarázza, hogy a szenvedélyek eltorzulnak a képmutató kultúra és az elfojtás történetében, s így kiélésük biztosítaná a felszabadult kultúrát és a lelki egészséget. Henry regénybeli tanítását a film is reprodukálja: az idő rövid, a világ csak rövid ideig a miénk, éljen és ne mondjon le semmiről, nem kell elnyomni a vágyakat, csak az érzékek által lehet egészséges a lélek, magyarázza. Ugyanakkor Oscar Wilde regényében a fiatalemberek kerti beszélgetése, s a lehetőségekkel való szellemi játék és a természet

hasznosító szerepet kapó megmutatkozása képviseli a teljes jelenlétet, mely később, az örömkért való hajszában elvész.

A film indítása az előbbi motívumot hangsúlyozza, a cinikus világfi és az idealista művész érveléséből indul ki. A művész a létet ruhazza fel szépséggel: Basil képet alkot barátjáról és Dorian e képben fedezi fel önmagát, lehetőségeit. A regény hőse így reagál, megpillantva a festményt: „Az öröm kifejezése ült ki szemén, mintha most ismerte volna meg először magát.” (Oscar Wilde: Dorian Gray arcképe. Bp. én. Lampel. 45. p.) Az életművész a szépséget ruhazza fel léttel, hódító hatalmat teremt abból, amit a művész öncélként vizionált. A pragmatikus Henry az életművészetet impresszáriójaként szegődik Dorian szépsége mellé. Basil felfedezi, megteremti Dorian szépségét, mely víziónak a továbbiakban Dorian a tükre és emlékműve, s ha Basil teremtménye viszonyul hozzá, akkor Henry menedzserként tanítja hasznosítani „esztétikai tőkéjét”: „Öné a világ egy szezonra.” – mondja Henry a regényben (uo. 41. p.). A festő csak szellemi használati szabályokkal látja el a szépséget, a lord (impresszárió, menedzser) felszereli őt gyakorlati használati szabályokkal: s ez már az ihlető, gyógyító illetve pusztító, parazita szépség különbsége. A Basil által vizionált szépség a jószág kifejezése, a Henry által az előbbiből – a vágy és akarat ébresztése és felvilágosítása által – alkotott szépség a gonosz kifejeződése ellen szolgáló védőpajzs (mely, ha a megmutatkozást spórolja meg a gonosz számára, nem a világot védi a gonosztól, hanem a gonoszt a világtól).

A régimódi képmutatás lehetővé tette az álszent nyárspolgárnak, hogy felülemelkedjék az erkölcsi igazságon, a modernizált képmutatás lehetővé teszi, hogy általában felelőlemelkedjünk a valóságon. A plasztikai sebészet ugyanazt teszi a testtel, amit a formális demokrácia a törvénnyel: a simára varrt bőr alatt lehet öregedni, s a törvényesség formális betartásával elkövetni a gazdasági bűnöket. Maga a kultúra és társadalom a maga egészében már csak kép, mely az aszfaltdzsungel, a „szellemi állatvilág” ragadozó valóságát takarja. A formális törvényesség valójában korlátlan lehetőségeket biztosít a politikai és gazdasági gengszterizmus államossá tételére, államvédelmi garanciákkal ellátott kibontakoztatásához. Dorian a kép fölött töpreng: maga majd, az idő multával megrútul, a kép azonban szép marad. „Bár fordítva volna!” Nem jelenik meg az ördög, mint a Faustban, de utalás történik a sátáni szerződésre. „Eladnám érte a lelkemet.” – sóhajt fel Dorian. Felfogható ez mint fohász és ajánlkozás, amely egy már meg nem jelenő ördögnek szól. Ezen a fokon a rejtőzködő Isten után íme a rejtőzködő ördög is megjelenik. Az ember, aki kép akar lenni, előbb azt hiszi, mindezzel csak nyer, s későn veszi észre, hogy ezzel egyúttal a képre hagyta az emberiséget. A továbbiakban Dorian megőrzi változatlan szépségét, ami lehetővé teszi, hogy zavartalanul és büntetlenül kövesse el a szépség által álcázott aljasságokat. A vágyott felszabadulás nem a szabad, hanem az aljas ember születése. Az egydimenziós emberek absztrakt érintkezésére redukált nagy társadalomban, melyben nem kötnek össze bennünket sokoldalú személyes viszonyok, s eltűnik az egész emberek kölcsönös felelősségvállalása, az ember boldogulása nem lényegétől, hanem képétől függ. A cselekmény kezdetén a művészet feladata az emberi lényegi lehetőségek kifejezése, az ideális emberi teljesség és kifejlenség megragadása. A cselekmény végére a művészet feladata annak leleplezése, hogy mindez hazugság, mindennek álcájában az ellentétük valósult meg. A művészet a lét ünneplő igenléséből vádirattá változik, a műalkotás funkciót vált. Ha a realitás a hazugságok, pózok által maga válik képpé, akkor a képre vár az igazság kimondása: a kép feladata, hogy kivezessen a realitás epizstémikus

labirintusából. Dorian portréja, mely a film elején egy eszményítő realizmus műve, a film végén úgy néz ki, mint egy expresszionista festmény.

Henry az önszeretet és önkielés eszméinek hirdetője, Dorian Henry eszméinek megvalósítója. Henry semmit sem vesz komolyan, de azt sem veszi komolyan, hogy semmit sem vesz komolyan, ezért nem bukik el. Dorian ezzel szemben komolyan veszi, szó szerint megvalósítja a leckét. Amannak csak privilégium az immoralitás, emennek program és életcél. Oscar Wilde regényhőse, hiába előkelő származék, még az életen innen van, nincs eljegyezve a tradícióval, mely ellen sokkal inkább lázadni készül, az író polgári életkeresése kifejezésére alkalmas absztrakt figuraként (az új, mobilabb társadalom mindenkit eme absztraktság olvasztótégelyébe szán, ez a jövő). Henry még létében és lelkében is arisztokrata, akinek eszméi a nyárspolgári képmutatás ellensúlyaként is értelmezhetők, Dorian ezzel szemben már csak létében arisztokrata, lelkében polgár, a nagy élet epigonja. „Semmi sem gyógyítja jobban a lelket, mint az érzékek, amint hogy semmi sem gyógyítja jobban az érzékeket, mint a lélek.” – tanítja Henry a regényben (uo. 38. p.), Dorian azonban Henry tételének csak első, olcsó felét realizálja: a hedonizmus a lelki újjgazdag kényelmes kultúrája, melynek világgyőzelmét az eltömegesedés hozza, míg a valódi előkelőség számára az önkielés élvezeténél csak egy van nagyobb, az önlegyőzés képessége, mert csak az a szabadság, ha az ember maga dönt a kívánság sorsa és nem a kívánság az ember sorsa fölött. Csak ez a képesség az önbecsülés, megbízhatóság és életöröm küszöbe.

Az új Dorian bemutatását szolgálja a Sybil Vane epizód, a fiatal színésznő – a filmben Angela Lansbury játssza – elcsábítása és elhagyása, akit Dorian csak színpadias fenoménként tud csodálni és szeretni, a színpadról lelépett életvalóságban nem tud vele mit kezdeni. Az életművész képként szemléli önmagát és partnerét, idegesíti és szorongást kelt benne az, ami az emberben több a képnél. Magát is kiállítási objektumként fogja fel és prezentálja, s partnere is csak mint ilyen érdekes számára. Ebből sajátos viszony fakad: az életművész a távolból képes csak Dr. Jekylléhez hasonló kultúrált viszonyra, a közeli, intim viszonyban romboló, mint Mr Hyde. Az életművészet, az identitás fantomizálódása, mely az életből csinál képkultuszt, bálványimádás, mely képtelen emberies viszonyra.

Sybil Vane tönkretétele után Dorian kegyetlen vonást fedez fel a képen, melyet a tükörben nem talál. A bestiálissá változó képet hősünk felviszi a tető alá, hogy a gyermekkor leselejtezt tárgyai között rejtse el: a jelenet a *Psychót* előlegezi, Norman Bates szobáját, mely szintén a gyermekkor, az infantilizmus, a játék fantomi uralmának tornyaként, a defekt igazságának rejtekeként emelkedik az élet „síkjá” fölé. A tükör hazudik, a festmény mond igazat, a látásunk hazudik, csak a művész látja az igazat, az élet show, produkció, megrendezett álarcos karnevál, az életigazságot a padlásra száműzték (ami ezúttal azt jelenti, hogy egy hermetikus hiperkultúra titkos tanításává változva rejtőzködik).

A *Wax Museum*-filmekben hullákat rejt a viaszfigurák örökszép máza, itt hasonlóan örökszép a „külsín” egy olyan kultúrában, melyben a „belbecs” nem számít, s erkölcsi hullá van az emberi lényeg helyén, melynek önazonossága csak zavarná a szép új világ szabadsággal összetévesztett szabadosságát és fejlődéssel összekevert mobilitását. Az önimádat bálványa, az esztétikai életvitel bájréme az erkölcs szörnyét, a kéjrémet takarja. A modern művészet azért is elfordul a szépségtől, mert a modern szépség kísértetiesen maszkyszerű, bálványszerű, feladata nem a kifejezés, hanem a ki nem fejezés, az eltakarás. Az új művészet – a modern művészetről beszélünk, melynek a film (a regény nyomán) születését ábrázolja a kultúrának a szellemtelenség álkultúrája offenzívájának még ellenálló maradék szelleméből – az igazság

kultusza az élet szépségkultuszával szemben, a rettenetes igazság igénylése a hazug szépség ellenében. Itt nem Basil az örült művész, hanem Dorian az örült életművész, s ő jut el, akár csak a korábban megismert mad artist-típusok, a gyilkosságig.

A *Dorian Gray*-film képembere ugyanolyan szörny, mint a Frankenstein mitológia gépembere. Szépsége ugyanolyan kísérteties, mint annak rótsága. Barthes gyarmati nyelvnek nevezte a politikai retorikát, mely minden aljasságot és bűntényt ellentétével, erényekkel nevez meg. A *Dorian Gray* ennél is többet mond: az egész kultúra mögött ellentéte rejlik, az új kultúra azért olyan cifra és agresszív, mert egészében az aljasság kosztümje és a barbárság szofisztikája. A képmember mint rém története nem más, mint a modern médiaszemélyiség születéséről szóló etiológiai mítosz. A regényben a festőt is fenyegeti a médiaszemélyiséggé válás, ő azonban ellenáll neki, épp mert tehetséges, s mert a tehetség maga az ellenállás: „Azt hiszem, valami festményem nagy sikert aratott akkoriban, vagy legalább is fecsegték róla a krajcáros újságokban, ami a tizenkilencedik századi halhatatlanságot jelenti.” – mondja Basil (uo. 17. p.) A média a halhatatlanság obszcén pótléka, a médiaszemélyiséggé válás az ideiglenes, de annál tolatódóbb és harsányabb megérkezés a „hallgató mély” örökkévalóságából a „fecsegő felszín” jelenébe. Ez a „megérkezés a jelenbe” azonban csak felülkerekedés a tolongásban, semmi köze a jelenvaló lét meghódításához, melyet a regény hősei a kezdet csendjében még birtokoltak, amely szép, intellektuálisan telített csendet a filmben már nem sikerül igazán megeleveníteni. A film valamit jobban hangsúlyoz, mint a regény, azt, hogy Dorian az újnómád: a szerelem kéjekre váltása után nincs többé maradása. Egyébként a klasszikus elbeszélésben mindenütt reterritorializáló, a hőst – mint a nyáj elbitangolt bárányát vagy tékozló fiút – letelepítő hatalom a szerelem, így Dorian képviseli a tökéletes deteritorializációt, mely a filmben (és már a regényben is) démonizálódik.

Végül megjelenik a második szerelem, Sybil volt az örök naiva, míg Gladys (Donna Reed) a szenvedélyes, intelligens szecessziós nő. Dorian azonban érdekes komplexus korlátozza az új szerelemben, olyasmi, mint amikor az *Orlac kezeiben* az elátkozott kezű hős nem meri „bűnös” kezével megérinteni feleségét, csak a cselédet. „Bűn volna, ha elvennélek.” Miután Dorian megtalálja a képen egyetlen jótette nyomát, megsemmisíti a képet, hogy új életet kezdjen. A megoldás azonos a *Prágai diákkal*: a képet szúrta szíven, de az ő szíve áll meg. A kép újra szép, s a kép alatt fekszik a rém. A lényeket nem lehet megsemmisíteni, az aljas élet hazugságként használta fel a lényeket, de az aljas élet, a hazug élet jut csődbe, nem a lényeg, az életértelem igazsága helyreáll. Ha az élet hazudja is az igazat, s ha nem az igazságban éltek, hanem általa is, a nevében is csak ellene, azért az volt az igazság, amit a sietős és önző világban csak a képek őriznek, mindaz, ami lehetett volna, de nem lett: az eredmény azonos, mint Cronenberg *A légy* című filmjében, az emberi lényeg szörnyek álma arról, amivé válhattak volna.

1.25.2. Későmodern szkepszis (Brian de Palma: *A Paradise fantomja*, 1974)

Swan (Paul Williams), a szupersztár, a médiaguru, izlésvezér, a Death Records tulajdonosa, ellopja Winslow Leach (William Finley), a zseniális zeneszerző Faust-kantátáját. A kontra-szelektív médiakultúrában a sztár az ördög fattya, a zseni írta a Faust kantátát, de a tömegizgalmat ajzó médiamágnás kötött szerződést az ördöggel, aki egyébként a hasonmása. A szel-

lem van legalul, az aljasság legfelül, a parazita hatalmi hierarchia csúcsán maradni, tehát az érvényesülés művészete: maga az életművészet, – a hatalom nem tűr meg a reá pályázó lelkében más művészetet, teljes embert kíván. A parazita nemcsak másokból él, nemcsak kizsákmányol, el is nyom, mert az az öröme, a hatalom csúcsán egyedül maradván maradék kielégülése, hogy nemcsak él belőlük, vissza is él velük, nem ismer korlátot, azt csinál velük, amit akar.

A menedzserkultúrában a művész attól örül meg, hogy a produceri kizsákmányolás belőle csinál csonka szörnyet, tehetetlen rémet. Swan nemcsak meglopja a művészt, börtönbe is juttatja, de ez sem elég, ő a börtönben folyó emberkísérletek szponzora, melyek tárgyaként Winslow elveszti fogait, vasszájú műember válik belőle, megindul a Faust-kantáta szerzőjének átalakulása Homunkulusszá, Frankenstein rémévé. Ezzel megindul a horrortradíció motívumainak képregénystílusú halmozása Brian de Palma filmjében.

A börtönben szörnyű változtatott érzékeny lelkű zseni a bosszú szuperhőseként tör ki a rabságból. Az egykori ábrándos idealista öles léptekkel száll át a városon, s alsó felvételekből tekintünk fel reá. Titáni rombolóként megy neki a világnak, s ezzel maga folytatja a gonosz metamorfózisok művét: miután a hanglemezgyárban garázdálkodva a lemezprés szétzúzza arcát, *A légy* című filmre utaló maszkban folytatja hadjáratát. A baleset után arcát, sőt hangját is elvesztve, véresen nyíva tántorog, végül eltűnik a csatornában, mint a Lubin-film hőse, miután leöntötték sósavval.

A művészet eredeti intencióját legszebben a kísértetrománc fejezi ki. *A Chinese Ghost Story*-ban a költő írja művét, mely megelevenedik a kísértetlány megjelenésekor. A *Re-Cycle* című filmben az író konvencionális sikerregényt ír, de eljönnek érte a valódi emlékek, és elragadja őt az igazság regénye, alá kell szállnia az elintézetlen múltak sötétségének mélyére. A kísértetrománcban, miután elfoglalja a helyét egy szellem a múltban, az ő üzenete minden szépség és jószág, míg ha a jelen helyére pályázik, műve borzalmas. Az, aminek lejárt az ideje, gonoszként tér vissza vagy képként. Megrútulva és elromolva vagy megtisztulva és megszépülve. A *Wax Museum*-filmek már a modern kultúripar felé mutatnak, amennyiben a képek megtámadják bennük a valóságot és a helyére lépnek. Az örült művész az, aki lecseréli a valóságot képre, mert a kép tökéletesebb és birtokolhatóbb. A *Wax Museum*-filmekben a kép valójában hulla, múmia, de vonzó formát öltve, hogy az élet fölötti hatalomra törő halál a szépség hatalmával altassa el az élet védekezési ösztönét. A kultúripar születése a nekrofilia győzelme, s a mad artist-filmekben a művész a nekrofil, míg Brian de Palma filmjében a kultúrbossz, a szellemi gengszter, a kultúripar mint politikai-ipari komplexum parancsnokfigurája, a „művészeti” nagyvállalkozó az. Eddig az örült művész volt, most az örült médiamenedzser lesz az élet fölött uralkodó nem-élet földi helytartója. A sztár azonos a tőkéssel és a tőkés az ördöggel, miután minden hatalom Swan kezében összpontosul, a lázadó is csak neki dolgozhat, így a lázadás is csak újabb üzlet, áruba bocsátható szenzáció Swan piacán. Swan kezén a média terjesztési apparátusa, sőt, a modern technika apparátusa is, a gépek, melyektől Winslow visszakapja hangját. A közönség nem katarzist akar, csupán tombolni szeretne, az emberek a fantomjukat akarják, akinek lábánál üvölthetnek, mind azt teszi, amit a horror sárembere, tántorgókra redukálódott a világ. Ha a közönség ezerfejű frankenstein-i rém, akkor Swan az új Frankenstein. A művész még remekművet csinál, nem fércművet, de ő maga már fércember, akit a menedzserek szabnak, varrnak, kapcsolnak be- és ki. Ezért is kell démoni és állati álarcot, fenyegető légyarcot öltenie: az álarc alatt elcsúszott,

szétmázolt vonások vannak, a bohóc, a balek arca, csak a démoni rémpofa adhatja vissza az elveszett rangot a kultúripar munkásainak.

Brian de Palma mindig hangsúlyozza, hogy a *Psycho* a határ, mely után nem lehet filmet csinálni a régi módon, s azért nem, mert ez a film merte először kimondani, hogy itt az új világ, de korántsem szép, valami legyőzött mindent, ami emberi volt. Carlotta örököse az új filmben sem férfi, sem nő, ő a nemeknek ugyanúgy a keveréke, ahogy a hős emberé, gépé és légyé, s úgy váltja le a film hősnőjét a színpadon, a főszerepben, ahogyan Swan leváltja a szerzőségben a meglopott Winslowt. Mindenki fércember, Swan is az, mert Winslow „tol-laival” ékeskedik. Az utóbbi a zuhany alatt támadja meg az egzaltált ripacsot, a rocker férfi-primadonnát, de nem a *Psycho* konyhakésével, hanem egy klozetpumpával, mely a poszt-modern ekrementális szemiotikájához illőbb fegyver.

Végül előadják a Faust-kantátát, melyet hiába neveznek így, a színpadon Frankenstein-kantátát látunk, embert eszkábáló örült tudóssal, a villámló ég felé emelkedő, majd alászállva megelevenedő fércemberrel. A *Frankenstein*-mítosz értelmezi Faustot, mint elődjét. A műember tomboló rocker, az őrzöngő művész az örült menedzser teremtménye az örült tömeg számára. Winslow „kantátája” ily módon még egyszer elmeséli, a film csúcspontján összefoglalva, a film meséjét.

Winslow megöli a rockert, mire – ahogy lenni szokott – a lánynak kell beugrania, előadni a zseni dalát, a magányos kószáló ábrándját, a minden benyomásra nyitott megértő gyengédség várakozását, a rajongó szenzibilitás élet és szépség iránti elkötelezettségét kifejező dallamokat. A lány, Phoenix (Jessica Harper) fejezi ki a szörnyűségesen eltorzult „légyember” belsejét, melyet maga soha sem fejezett ki, csak a zenéje. De a lánynak a külseje fejezi ki a légyember belsejét és nem a belseje! Maga a hősnő, mert minden áron énekelni szeretne és csodálja a szerepeket osztó hatalmat, Swan szeretőjévé válik. Winslow gyengéd szerelmi dala kíséri a lány szerelmi szolgálatait, melyeket végig kell néznie hősünknek, esős ablakon át, üvöltve az éjszakában.

Winslow az archívumban bukkan a szerződésre, melyet a mindig változatlan Swan, a csecsemőképű vén szélhámos kötött az ördöggel, eladva lelkét az örök fiatalságért. Swan képre cseréli lelkét. „Be vagyok narkózva, mindezt álmodom.” – mondja Swan kétkedve a sátáni szerződés jelenetében, a tömeg pedig éppen a Swan által képviselt kultúripar által kerül valamiféle „benarkózott” állapotba, ezzel a mámorköddel veszi körül és teszi a hatalom számára kezelhetővé az új kultúra a társadalmat. Swan, aki eddig Faust és az ördög volt egy személyben, Frankenstein figurájában egyesítve, lelepleződik, mint mindezek mellett egyben új Dorian Gray, akinek „szépségét”, az ördög kreálta sztárszemélyiségét a képen, ezúttal egy filmtekercsen keresztül uralhatjuk, a filmtekercset kell megsemmisíteni, hogy megmutatkozzék Swan rútsága. Azért a filmtekercs megsemmisítése a megoldás, mert a technikai és szervezeti apparátus, a gyár (akár hanglemezgyár, akár filmgyár) tartja fenn a valóság helyére tolakvó látszatvilágot. Swan szerződést kötött az ördöggel, Winslow pedig Swan szerződött kultúrmunkása, így a filmtekercs elpusztulása mindkettő megsemmisülését maga után vonja. Winslow nem nyeri vissza elveszett emberi arcát, csak Swan rút lényege mutatkozik meg. A lány is bukott emberként siratja a tragédiát, a zene megdicsőülése már nem esik egybe a lányéval, Winslow-nak azért sincs szüksége emberarca visszanyerésére, mert az soha sem veszett el egészen, biztonságba volt helyezve és sértetlen maradt a zenében. Brian de Palma filmjében a szerelem dicsősége elveszett, de még megmaradt a zenéé.

1.25.3. A mad artist mint slasher-hős (Dwight H. Little: *The Phantom of the Opera*, 1989)

A slasher nemcsak kölcsönmotívumok perifériája, több, alapstruktúrája az újabb változatnak: a XIX. századi London a XX. századi New York „belseje”, melyet ki kell hámozni az új miliő véletlenségeiből. „A győzelmes Don Juan. Írta Eric Destler” Fiatal lányok bányásszák ki az érdekes kottát a könyvtárban a régiségek közül, Cristine Day (Jill Schoelen), a másodéves zeneakadémista próbaéneklésére. A szerzőről csak annyit tudni, nappal zeneszerző volt, éjszaka pszichopata gyilkos. Színházi baleset vezet vissza a múltba, az ájultan fekvő lény kísértői vagyunk a múltba (a múlt poklába) való alászállás során. Az új örült zseni a zombifilmekből kölcsönzi külsejét, arcát foltozva, bőrfecniket felvarrva készül meghódítani a világot és Christine-t. Szemére húzott pörge kalapban lép fel Robert Englund, sikerszerepének, a *Rémálom az Elm utcában* Freddyjének „értelmiségi” változatát alakítva. Gyilkosságai a slasher normáját követik: Carlotta nyúzott embert talál szekrényében, ki még haldokolva tátog. Az opera labirintusát és a város sikátorait járó rém lefejezi és felkoncolja áldozatait, hiába futnak el, mindig előttük van, elállva útjukat, mint Lucio Fulci kísértetekkel keresztezett zombijai. Carlotta feje a leveses tálból kerül elő a karneváli vacsorán.

Az örült művész színpadán az örült tudós történetét játsszák, Gounod Faustját. Ha *A Parade fantomja* a posztmodern születését ábrázolja, az 1989-es film a posztmodern gyökereit keresi a modernben. Ezúttal a modern művész az, aki, mint egykor a tudós, szerződést köt az ördöggel, s elveszti arcát, a lélek képét, elcseréli lelkét a sikerért. Ha a művész Faust, akkor a Faust-opera szerzői mű, vallomás. A művész az, aki kihámoz, koncol és boncol, felszínre hozza a szép látszatokból a szörnyű lényeket. A nő a szép látszat heroinája, a zseni a szörnyű lényeg hőroza, nem találhatnak egymásra. Ahogy egykor Faustnak, mint örült tudósna áldozata volt a nő, úgy most az örült művész a nő áldozata. Előbb a két férfi küzd a nőért, majd Christine támad a fantomra, ő harcol vele, lángba borítva annak titkos birodalmát. Ezzel visszatérünk a jelenbe.

A londoniból megtérünk a New York-i színbe: Christine magához tér balesetéből: „magáé a szerep.” – mosolyog a lányra a producer, aki azonos a rémmel, aki ismét arcát fércelve készül a vacsorára, melyre meghívta felfedezettjét. Itt vannak, együtt vannak, jelen vannak, semmi sem változott, csak a díszlet, Christine azonban, a csók után, letépi a fércember arcát, a mágikus dallam kottáját pedig a csatornába dobja. „Töled függ, mit választasz, a szerelmet vagy a zenét.” – mondta a producer, Christine erre eldobja a zenét, mely azonban tovább üldözi őt. A lány sétára indul, fellélegzik a világ, sárga fények világítanak a ködben, a sarkon hegedülő koldus azonban, akiben ismét felismerjük Freddy mint filmtörténeti ösképet körvonalait, a lény és a rém dalát, a démoni csábítás melódiáját intonálja. Christine elfordul és határozott léptekkel tűnik el, keresi a saját életét. A Freddy-jelenség emlékei majd a musical-változatban is visszatérnek, melyben a szörny a csatornákbéli bábok színpadán, bábokat cserélgetve, szerepeket osztva, játssza elő az életet. A történet újramesélését legitimáló gesztus az ellentétébe fordult a Lubin-film óta. A korábbiakban a tragikus zsenialitás lelket próbára tevő üzenetének a társadalom általi befogadtatása mellett érvelt a történet, mely most új fordulatot vesz, mintegy műtétként távolítva el a kultúrából a rém üzenetét a szépségről, ugyanakkor mégsem szabadulhatva a benyomástól, hogy tovább üldöz, kísértésként, minden, ami elől való menekülésünk határozza meg az új kultúra arculatát. Ha a béke

fontosabb, mint az igazság, az igazság akkor is tovább üldöz. E korban a konszolidáció reménye csak a felszín konszolidációjában mer és tud gondolkodni, ezért az összes megoldásokat tovább kíséri a szorongás.

1.25.4. A musical-változat (A posztmodern cinizmustól a megafilmi újromantikáig. Joel Schumacher: Az operaház fantomja, 2004.)

A megafilm egyszerűsíti a cselekményt és dúsítja a látványt, a színpadra állítás mindenhatóságában hisz, nem a színpadra állítottban, a dramaturgiával szemben a mítoszt és a mítosszal szemben a rítust részesíti előnyben. Az artfilmben a jelentés megtámadását szolgáló ritualizáció a tömegfilmben a végsőkre redukált jelentések feltámadását szolgálja, a tömegfilm mindig hajlamos új hittel és szenvedéllyel válaszolni a „művészet” szkepszisére.

A bevezető képsor különös szellemidézés, melyben a fekete-fehér szellemvilág a mi világunk, és a hús-vér színes világ az, ami elveszett, s a kerettörténet megöregedett hőseivel egyetemben a nézők megöregedett világa is azért zárandokol a vetített látványhoz, hogy felidézzék a létteljesebb életet. Az elbeszélésnek tárgya is, módszere is az idő megfordítása, a kamera is azt teszi, amit a fantom, az ő útján jár. A fantom vissza akarja venni a kapitalizmustól a kultúrát, a haláltól az életet, és a film is ezt teszi. Az egykor lehullott csillár felhúzása a kupolába a cselekmény nyitó gesztusa, mellyel kigyúl a szín s a fény, a fekete-fehér film, a zene diadalüvöltésig fokozódó borzongásától kísérve, színessé változik. A porlepte, pókhálós szürke világot felváltja a bordó és arany ragyogás. A gesztus, a diadalmas átváltozás ismétlődik, amikor, a régi revüfilmek módján, az üres színházban zajló próbaéneklés a premier zsúfolt pompájába tűnik át. Az elmúlásnak ellenálló hűség dala szól, melyet fenn a tömeg hallgat, lenn, valahol a sötét mélységekben, az egyén, az örök hűség dalát az élve eltemetett, a végtelen megújulás és feltámadás dalát az, aki bizonyos értelemben meg sem született.

A lánynak (Christine = Emmy Rossum) két kérője van. Raoul (Patrick Wilson) a lány gyermekkori játszótársa: a Christine-Raoul viszony egy ártatlan, gyermeki és lovagi szerelem-koncepció kidolgozását szolgálja. Raoul vicomte egyúttal a társadalmi felemelkedést jelenti a lány számára, míg a fantom (Gerard Butler) csábítása anyagi és szellemi, társadalmi és művészi felemelkedés konfliktusára utal. Az utóbbi felemelkedés külső formája az alászállás: az „álombeli furcsa lény” eljövételéről szóló, nagyokat dobbanó szív ritmusával rohanó varázsdal, a végzet mágnesdala kísér, míg a fantom örvénylő ívű lépcsőkön vezet alá bennünket a mélybe. A Feledés és a Szenny vizein kel át a férfi és nő, mester és tanítvány, elátkozott és megváltója, művész és előadója... Repülésről és egybeforrásról énekelnek, ami a cél, de a dal döntő információja nem a jövő szépsége, hanem a jelen pillanat dicsősége, a nagy idők eljövetele, ami egyszerűen abban áll, hogy újra itt van: „a fantom újra jár!”

Nemcsak a lánynak van két kérője, a szenvedélyes szeretőnek is két arca van. Égő gyertyák emelkednek ki a szennyvízből, mint egykor Esther Williams filmjeiben, akinek teste érintése nyomán lángoszlopok emelkedtek ki a vízből (*Bathing Beauty*). A gyengéd rajongás képét építi a film Raoul, s a szenvedélyét a fantom körül. A felépítés a Cameron-féle *Titanic* modelljét követi, megtudjuk, hogy Christine Raoul mellett élte le életét, e békés, normális élet azonban már elmúlt, már csak a házások egyike él, hogy emlékezzék, de mi nem rájuk

emlékezünk, hanem arra, ami előtte történt, a másik lehetőségre, arra „ami nem lett”, a nagy drámára. A megtalált otthon volt az élet színhelye, az elbeszélés szellemét azonban nem ez érdekli, hanem a Másik Otthon, az alternatív világ, melyet patetikusan, a sötétség és szenny mélyeinek lángoló szíveként vezet be, úgy is mint gyertyákkal megrakott oltárt, s úgy is mint parázsló barlangot, hol a mű fogan, ez a zene anyaméhe, s egyúttal a szenvedélyes szerelem azték rítusok borzalmaival fenyegető oltára, itt találkozik a nővel a jövőt álmodó szerető, s ha a találkahely egyfajta anyaméh, ez azt jelenti, hogy a találka egyesíti a nő „bent”-jét a „kint”-jével, mélyét szépségével, titkot és fenomént, mintha az átkozott zseni egy kínai fantasy-film hőseként, az anyaméhben szeretné a szeretőt.

Az *opera fantomja* eddigi változataiban a nő nem válhat az Éj Királynőjévé, mert elbűvöli a hang, de elborzasztja a látvány. A nő partnere megvalósítja a zsenialitást a művészetben, a rútat a szép hajtőerejévé változtatva, de a nő nem tudja megvalósítani a zsenialitást a szerelemben, az undort a kék hajtőerejévé változtatva. „Ki ez a titokzatos árnyék?” – dalolja az elbűvölt Christine, és könnyed mozdulattal, kapja le az álarcot, ugyanazzal az ösztönös naivitással, mint a *Golem* kislánya az agyagember csillagát, de ellentétes eredménnyel, mert amott az agyagembert ez kapcsolja ki, míg itt az álarc letétele mintegy sebességváltó, mely az alkotásról rombolásra, a kultúrált aktivitásról a féktelen aktivitásra való átváltást szolgálja. A leleplezett rém gyűlölködve támad, Dr. Jekyll átváltozik, a mad artist Hyde-arcával szembe-sülünk. Az álarc védőpajzs, de nem a behatolástól, hanem a kitöréstől véd, nem a pajzs viselőjét védi, hanem tőle a világot. A maszk a nyers, személyes problémát takarja el, míg a dal az általánosított, feldolgozott probléma kifejezése. A fantom dühöngése a szépségről álmodó szörny dalába megy át, s Christine riadalmát is felváltja a néma szánalom. A maszk védi a lélek pincéiben érlelődő bort, melyet a dal, a mű nyilvánít meg, tesz hozzáférhetővé, hoz felszínre, ha megérett. Christine gesztusa tehát elhamarkodott gesztus. A dal végén Christine szótlan gyengédséggel adja vissza a rém maszkját, s nem egyszerűen az inkognitó, a szép hazugságokhoz való jogunk elismerése ez, sokkal inkább az igazsághoz való jogunké, annak elismerése, hogy az igazság soha sem rángatható le a tények nivójára. Az elhamarkodott gesztus és jóvátétele után a rém visszaadja a lányt a fenti világnak.

Miután Christine megriadt a ténytől, visszatér a színpadra, ahol a séma, a frázis, a formula, a divat ünnepe zajlik. Akik nem tudnak a tényen túl, a lényegig hatolni, azok a tényen innen bátyázzák körül magukat, a formulával. Az igazgatók és kritikusok Carlottát (Minnie Driver) dicsőítik, aki már nem kell senkinek. Az elit egymásra ítélt kultúrzombijainak tehetetlenségét, a hierarchia helyzeti energiáját állítja szembe a film a mélyben erjedő kultúra mozgási energiájával. Fent hamis bálványt ünnepelnek, mert a hatalmas apparátus azt a látszatot kelti, hogy mindegy, ki tölti be a leosztott szerepeket.

A *Volt egyszer egy Vadnyugat* folklórrá tette a pszichoanalízist, s a megafilm számára ezért kötelezőnek tűnik, hogy mindkét szereplőt felruhazza múlttal. Ezáltal megkettőződik a múlt, mert a kerettörténet szürke jelenével állt szemben a nagy dráma, a szerelem és alkotás története, a termékeny idők mítosza, vagy a kerettörténetben már megöregedett formában, vén Európaként viszontlátott modern világ születése. A nagy dráma csúcspontján szembe-sülünk a nagy múlt eredetével, mint sötét múlttal, s következik a lány apakomplexusának illetve a fantom anyakomplexusának legendáriuma.

A haldokló apa ígérte egykor Christine-nek, hogy a Zene Angyalaként fogja szemmel tartani és védelmezni őt, s Christine a rémet azonosítja a Zene Angyalával. A rém a rajongó

és rettenetes apa: az angyali hang mint tanító egyúttal a rettenetes apa mint imádó. Behavazott temető kövilágában lépdél a lány, kriptajító táru, fény gyúl odabenn. A mágikus dallam üzenete a feltámadás élményének keretében hangzik el. Christine nem engedi, hogy Raoul, aki birokra kel konkurensével, megölje a legyőzött rémet. Habár a leleplezett fantom nem azonos az apával, továbbra is valamiképpen annak üzenete vagy hagyatéka.

Az árva Christine mellett kezdettől fogva pótanyai alak áll, Madame Giry (Miranda Richardson), a balettmesternő. Egyúttal ő a fantom pótanyja is, aki a komédiások által megkínzott, „sátán fattyaként” mutogatott szörnyarcú gyermeket megmentette és elrejtette az operában. Előbb a csatornákból nyíló oltár jelent meg anyaméhként, utóbb a fényes, hatalmas opera egésze mint anyatest, s végül a zene varázsa is anyai médium, melybe a megkínzott gyermek visszavonul a barátságtalan világból. Madame Giry hordozza a fantom üzeneteit, közvetít a mélyben élő és a világ között. „Génusz.” – hangoztatja. „Örült.” – feleli Raoul. A film végére ők, ketten maradnak életben, azért, hogy valamiképp eldönthessük ezt a vitát. Az életben Raoul győz, elveszi Christine-t az anyától és az anya fiától. Az utolsó jelenet feladata azonban az lesz, hogy ne az élet, hanem az örökkévalóság álláspontját képviselje, ne a társadalom és a köznapok igazságát fogadja el, hanem a kultúra válaszát tisztázza. Ezért az új változatban úgy válik végül hőssé a fantom, mint a *La Mancha lovagjában* az „örült művésszel” azonosított „örült lovag”, a kultúra örületét szegezve szembe a társadalom debilitásával: egyszerűbben fogalmazva az igényt az igénytelenséggel.

Christine a megafilmben a pokol- és mennyjáró, s ha ő most egy női Dante, akkor a fantom a Vergiliusa és Raoul a Beatricéje. Raoul szerelmet vall az opera tetején, neki kell győznie, ha a művészet kettős igazságával szemben a szerelemé csak szimpla igazság, ha a magasságba kísérő nem lehet azonos a mélységbe kísérővel, a fantomnak pedig végig kell néznie a jelenetet, a lányt, a másik karjában, amint elhajtja a tőle kapott vörös rózsát. Az eredmény a fantom új átváltozása, ismét a Mr. Hyde-i arc. A színpadi Christine műve a rém pozitív metamorfózisa, a reális Christine műve az álomlovag negatív átváltozása, a művésznő a békából csinál herceget, a nő a hercegből békát.

A két fétis, a mű és a nő *Az opera fantomjában* nem konkurens, mint a hagyományos melodrámban. Egy Erősz van, egyazon lényeg két képe a mű és a nő. A mű a nő képét önállósítja a nőtől, az eszményt a realitástól. Nemcsak Christine csalódik, amikor letépi a fantom álarcát, a fantom is csalódik, amikor a dicsőített Christine lelép a színpadról, a mű oltáráról. Ezt az Oscar Wilde-i csalódást elevenítik fel a musical változatban a Hyde-i átváltozások. A nő a nő képének tökéletlenebb hordozója, mint a mű. Az imádat a képet tökéletesíti és neki hódol, a képet kéri számon a nőn, ezért minden imádat és minden kép a tárgy mérsárosa, a szerelem pedig képtilalom kellene hogy legyen.

A szerelmi jelenetek kínos lelepleződéseinek ellentéte a fantom fellépése az álarcosbálon. Egyszerre ott áll a lépcső tetején, a művet hozza, hogy átadja a világnak, „A győztes Don Juan”-t. A musical változat hangsúlyos motívuma a szerző terrorja, a szeni diktatúrája. A fantom az értelmiségi diktatúra réme, játékszere a megvetett világ, mely egyébként valóban alantas: a menedzser igazgatók, mint a filmben többször elmondják, szeméttel kereskedtek, s megtollasodva váltottak át a művészetre. A zsaroló fantom fizetést kap az operától, melynek ő határozza meg összegét, a hollywoodi kultúripar démonikus színben ecseteli a művészdiktatúrát. Csak rossz és rosszabb között lehet választani, a művész azt mondja, pusztuljon a

szemét világ, csak művészetem éljen, a kultúripar pedig azt mondja, mindegy, hogy művészet vagy szemét, csak hasznot hozzon.

A fantom most már alkotó és előadó, szerző, rendező és színész egy személyben, beugrik a főszerepbe, Christine és Eric a színpadon egyesülnek, s most Raoulnek kell mindezt végignéznie. A férfi megváltásért esdő dalára a nő a rém karjába alél, ambivalenciája azonban meghaladhatatlan, szerelem és művészet érdeke és teljesítménye nem találkoznak továbbra sem, s a nő a csúcsponton megint letépi, már nem naivitásból, hanem, leleplező és megsemmisítő szándékkal, a sebet takaró álarcot. Erre a fantom a csillárkatasztrófa felidézésével válaszol, majd elrabolja a lányt, ismét alászáll vele a csatornába, Hyde dühöngése és az *Elefántember* panasza ismét egybefonódik a megafilm rituáléjában.

A fenti világban Raoul győzte le a szörnyet, a lentiben a szörny Raoul-t. A Hyde-lelkű rém Raoul kínhalálával fenyeget, amennyiben a lány nem adja oda magát. Nem az arca rémíti, hanem a lelke, figyelmezteti őt a lány, a maga korábbi elutasításának is új értelmezést adva, mely szerint nem azért utasította el a rémet, mert a rút külsőre és nem a szép belsőre figyelt, hanem mert a rút külsőnek a belsőt megtámadó métélye választotta el a férfitől. Christine új interpretációja jogossá minősíti át az elutasítást, a szépségnek a szörnyeteggel szembeni kegyetlenségét, ám a nő egyúttal, gyógyító, megváltó szándékkal, le is győzi a taszítást, ami egy kimondatlan, további gondolatmenetet implikál, melyet már nem a nő szelleme, hanem lelke, s nem fogalmakban, hanem tettekben realizál: bár a rém mint ember nem tud olyan lenni mint a zenéje, mégis, ha ilyen zenét tud írni, legalább tudja, milyennek kellene lennie, így mégis a rém az az ember, aki tudja, milyennek kellene az embernek lennie. A Szép és a szörnyeteg meséjéből származik a megoldás: Christine csókot ad a szörnynek, az pedig sírva fakad, és átadja a nőt a másik férfinak. Raoul a felszínre viszi a nőt, Ericet pedig elnyelik a mélységek. Végül is a Hyde-arc a harcok arca, míg a Jekyll-arc a megtört arc: a jó nem más, mint megtörés, de a megtörés hozza a felengedést. Christine és Raoul a zseni által szerzett dallal lebegnek el az alvilági vizeken, vissza az élet felé. A bukás tapasztalata tanítja az életre a többieket, mintha a szerelmet felfedező kultúrhérosz történetét láttuk volna: a szerelem annak az ajándéka az élők számára, aki sosem élt, aki azért tudta tisztázni, mi a szerelem, mert soha nem kapta meg, tehát kutatta, újra alkotta, vagy talán olyat akart, ami mindaddig még nem is volt, s tehát valójában lehetőségként is ő alkotta meg. Az utolsó tombolás során a fantom tükröket tör el, mert a tükör a jelen tükre, a fantom dala azonban a jövő tükre, ez is amellettszóó érv, hogy a beteljesületlenség fedezi fel a beteljesedési lehetőségeket, s a nem szeretett férfi nemcsak a nőt, a nagy szerelem eszméjét, lehetőségét is ajándékozza a szeretett férfinak.

Visszatérünk a jelenbe, a kerettörténetbe. Míg a múltban Raoul elvette Christine-t Eric-től, a jelenben Ericet hozza ajándékba Christine sírjára. A fekete-fehér nyitó szekvenciában Eric és Madame Giry a csatornában talált zenélő majomra licitáltak az operai árverésen. A kis-majom *King Kong* emlékét is felidézi, és a kalapdobozét is, melyet az *Aki megölte Liberty Valance-t* hősnője ölel magához a cselekmény során. A zenélő majom a zenész Eric szimbóluma, aki egy egész világ, a művészet világa ura volt, mint Kong a mágikus szigetén, s aki előbb úgy játszott a világgal, ahogyan végül egy nő játszott vele. Eric, most már mint tolokocsis öregúr, ismét a fekete-fehér világban, ahova megtért a körkörös szerkesztés, elhelyezi a majomzenészt a halott Christine sírján. Leköszön ezzel? Elvette a másiktól Christine-t egy életre, de visszaszolgáltatja most egy örökkévalóságra? Mintha a vicomte búcsúzna és a fantom

várna valahol? Mintha a viszonyok az örökkévalóban a mulandó viszonyok fordítottja lennének? Vagy Raoul utólag elfogadja, amit előbb nem tudott, a háromszög viszonyt, mint poszt-humusz házasságot, egy más világ jogát, egy más jog igazságát? Mintha az örökkévalóban minden együtt lenne, ami a múlandóban kizárta egymást?

Ezzel a cselekménynek vége, Eric és Madame Giry is hazatértek a végigélhető élet és fenntartható világ fekete-fehérebe, mi azonban a sírnál maradunk, melynek kövén megpillantjuk a Christine által egykor eldobott virágot, Eric vörös rózsáját. Ez ugyanolyan hatást kelt, mint Dwight H. Little filmjében a fantom megsemmisítése után újra felhangzó dallam, a titokzatos koldus az utcasarkon. A vörös rózsza emlékezetünkbe idézi a cselekmény indulásának diadalmasan baljós, himnikus szárnyalását is: „a fantom újra jár!” És nemcsak emlékezetbe idézi, realizálja is az átváltozást, mégpedig a filmnek magának elvarázsolódó átváltozásaként. Már csak a néző a tanúja annak, ami történik, s így ez a néző beavatása: a szín átizzik a formán, a fekete-fehér rózsza lassan újra vörössé válik, amint a csillár gyúlt ki, és nyomában a világ a film elején, de ott a múlt síkján, most a jelen síkján gyúl ki a rózsza. A csillár üzenete, hogy volt értelme a világnak, a szenvedélynek, szerelemnek, alkotásnak, az emberi drámának, hogy létezett a nagyság. A rózsza üzenete az, hogy mindez továbbra is létezik, itt van, velünk, sőt, üldöz bennünket, ő a mi kérőnk, nem mi az övé.

2. A fehér fantasztikum világa

2.1. A fantasy

(A fantasztikum „kifehéredése”)

2.1.1. Rokon és idegen

A fantasztikus mű reális és irreális összefüggéseket tartalmaz. A fantasztikum nem zárja ki a nem-fantasztikus elemeket. Minden szövegnek a realitásképtől való távolságát a benne előforduló legkalandosabb vagy fantasztikusabb alkotórész határozza meg; a szöveg valószínűségi nívója a legvalószínűtlenebb elemtől függ, melynek valószínűtlensége a szöveg valószínűbb elemeivel való kontrasztjában átékelhető.

A fekete fantasztikumban az irreális megtámadja a reálist, s egyedulalomra tör; a fehér fantasztikumban, ahol megvalósul fantasztikum és próza – ha nem is békés, de tartós – együttélése, az elemek együttműködésében hasznosulnak a különbségek, s olyan egyensúlyi helyzetek állnak elő, melyekben végül a rokon elemeket szolgálják az idegen elemek, a prózát a kaland és a banalitást a csoda öröksége. A fehér fantasztikum világában fellépő prózai elemeknek a fantasztikus elemekhez való viszonyát az határozza meg, hogy a fantasztikus tárgyak, személyek a prózai világ szolgálatába állnak, annak céljait nem vonják kétségbe, ellenkezőleg, próbára tevő vagy segítő erőkként ösztönzik teljesülésüket. A fehér fantasztikum átengedi a cselekményben megjelenített világot, a szereplők otthonát, a nem-fantasztikus elrendezési módoknak, egy tágabb fantasztikus kereten belül engedélyezi a prózai világ autonómiáját, a fantasztikus erők csak távolról és kívülről kísérik figyelemmel a prózai világot, és csak szükséges esetekben avatkoznak bele működésébe.

A fantasztikumot hagyományosan általában olyan mellékszereplők testesítik meg, akikkel a mesehős, elhagyva faluját, vándorlása során találkozik; a fantasztikumot képviselő hős általában nem lehet az a figura, akit a vele azonosuló befogadó követ, hogy társaságában megélje az emberi sors nagy fordulatait. A hős szerezhet fantasztikus tárgyakat, de maga nem lehet fantasztikus tárgy. A fantasztikummal a közvetlen felidézés és uralomgyakorlás viszonyában levő alak (varázsló) éppúgy mellékalak szokott lenni, mint a kifejezetten fantasztikus figura (pl. tündér). A fantasztikumot nem a központi hős képviseli; a reá érzékenynek mutatkozó, vele szembenező prózai lény a főszereplő; még az intrikus is rendszerint csak ébreszti, nem testesíti meg a fantasztikumot. Ebben a tekintetben a hagyományos fehér fantasztikum is úgy reagált, mint a történelem: a történelmi filmben a nagy történelmi személyiség szintén csak mellékalak. A fantasztikumot a próza, s a történelmet a köznapi ember perspektívájából szemléltek. A párhuzam végigvihető mivolta pedig arra utal, hogy a fantasztikumot és a történelmet rokon létmódoknak érezték, a nagy történelemnek is a fantasztikuméhoz hasonló funkcionális transzcendenciát tulajdonítva, mintha a fantasztikum ugyanannak a hatalmi plusznak a felfokozottabb és stilizáltabb kifejezése lenne, amelyet a történelem csinálás képessége is kifejez. Újabban, úgy látszik, e párhuzam felbomlik, főszereplővé teszik a varázslót (*Harry Potter*) és teljességgel fantasztikus lényekkel benépesített világokat igyekeznek alkotni (pl. *Zu legendája*).

2.1.2. A fekete a fehérben

A fantasy nem elemezhető a horror előzetes elemzését megspórolva, mert belőle él, horror-lényekkel vagy belőlük leszármazott groteszk figurákkal van benépesítve. A fehér fantasztikumot mindig kíséri a fekete. A fantasztikum világában megfordulni látszik a törvény, mely szerint az irreálisabb, radikálisabb fikció specifikus alkatrészei nem fordulhatnak elő a reálisabb fikcióban, mert asszimilálnák és irrealizálnák már pusztán felbukkanásuk által a szolidabb összefüggéseket. A próza, kaland, fantasztikum sor törvénye, mely szerint mindig a szövegben előforduló legerősebb, legdeviánsabb, legirreálisabb megjelenési forma a műfajkonstituáló erő, azért nem érvényesül a fantasztikumon belüli további radikalizációk és differenciációk feltételei között, mert a fantasztikum fellépését követő további felfokozások során nem lép fel új ugrás, csak mennyiségi növekedés, nem lép fel új létmód, csak a fantasztikus létmód entitásainak szándéka módosul. Nem bukkan fel valamiféle a fantasztikumon túli új régió, mely maga képére formálhatná a fantasztikumot. A valószínűségi fokokra beutaló tipizáló erő csak a transzcendenciák sorát jellemzi, nem eme sor egyes régióinak belső differenciáit.

Az *Elefántember* monstruma keserűen panaszkodik, amiért a világ támadásként értelmezi rúttságát. A *Freaks* című film hősnője azért alakul monstrummá, mert nem tekinti emberi lénynek a monstrumokat. A *Csillagok háborújában* egy pacifikált monstrum lép fel a csapat tagjaként, barátként. A fekete fantasztikumtól örökölt bármely figura azért lehet a fehér fantasztikus mű mellékszereplője, mert a fekete mágia a fehérhez képest nem egy további transzcendencia, csak ugyanannak az erőnek destruktív vá válása. Nem új réteg másfajta felépítésű lényekkel, csak a fantasztikus réteg lényeinek szembefordulása az előző rétegek törvényével és lényével.

Az első törvény szerint a realisztikusabb előfordul a fantasztikusabb formációban, de fordítva nem, mert az előbbi rétegben lehetetlen összefüggés lehetőségének jelentkezése új réteget hoz létre. A második törvény, immár a fantasztikumon belüli összefüggések leírása, azt mondja ki, hogy a kevésbé deviáns továbbra is előfordulhat a deviánsabbban, de itt már a megfordítottja is igaz, a deviánsabb is beléphet kevésbé extrém összefüggésekbe, amit az tesz lehetővé, hogy a fekete fantasztikum valójában nem irreálisabb, mint a fehér, csak realitásellenesebb; ugyanaz az irreálitás, csak agresszívebben viselkedik. Annyi a különbség, mintha egy jó isten megdühödik átkokat szór és elpusztítja a világot (aki addig építette vagy rendben tartotta és örködött felette).

A próza felől nézve a radikalizálódó fantasztikumok devianciák, a fantasztikum pólusáról nézve a kaland és a próza pacifikációs vívmányok. A próza-kaland-fantasztikum sor viszonyának általános törvénye, mely szerint a deviánsabb minőség a szövegtipológiai meghatározó, a fantasztikumon belül nem érvényesül, mert a fehér fantasztikum a fekete fantasztikum önkorlátozása vagy alkuja. A fekete fantasztikum – mint végső forma – lesüllyedve, kordában tartva él az újabb formákban.

A *Jason and the Golden Fleece* című filmben hatalmas bronzszobor elevenedik fel és zárja el az emberek útját. A merev és hideg óriás, a horror-beli kövendégek rokona, a fantasy világában minden esetre módosítja magatartását, nem egészen úgy működik, mintha horrorban lépne fel. Amikor hőseink kinyitják sarkán a szelepet, eltávozik belőle a gőz, s tehetlenné válik. Kevin Connor: *Arabian Adventure* című filmjében a mágikus rózsát őrző szörnyek közelébe kerülve látjuk, hogy rozzant gőzgépek, melyeket komikus gépmester kezel. Ha a szörny valódi, mint az ugyanitt fellépő palackbeli szellem, akkor is könnyű kezelni őt, csak el kell törni palackját. A fantasy monstrumában csak hajtóerő a pokol, az ősidőkből maradt lomha nagyság, nem műfajalapító princípium, nem a tagadás szelleme. A cselekmény világa tele van furcsa lényekkel, mégsem a pokol ez a világ, ellenkezőleg, a lények a gazdagság megnyilatkozásai, a lét burjánzását képviselik. A világ tele van rettenetes csodákkal, melyek mégis inkább nagyszerű, mint gonosz csodák. A rém is az istenek szolgája, ki azért aktivizálódott, mert hőseink meglopták az isteni kicseskamrát. Hőseink a rémtől tanulják meg, hogy ha segítségre van szükségük, s nem boldogulnak az istenek nélkül, ugyanakkor nem tarthatnak igényt az isteni világot kirabló önző önállóságra is. Az istenek megfoghatatlan felügyelete és végső esetre korlátozódó, ám ekkor hatékony – s eme mértéktartásban bölcs – segítsége az ember könnyelmű tolvajtermészete, az önzés önvisszafogásra való képtelensége miatt válik kökemény támadássá. Mintha a rém a segítő istenek “kiborulása” az isteni segítség visszája volna a hálátlanság közegében. Fontos a *Jason and the Golden Fleece* továbbá a rém szexuálesztétikai aspektusainak megvilágításához. „Én övtalak!” – figyelmezteti kedvencét Héra istennő: Nem lett volna szabad érinteni az istenek kincseit. A Herkules által eltulajdonított fegyver, s az ezáltal aktivált hatalmas meredt óriás egyaránt fallikus szimbólumok, melyek aktiválódása veszélyezteti az út célját, az aranygyapjú megszerzését. A nemi szerv szexológusok által tárgyalt érintési tilalmát ugyanaz magyarázza, ami miatt a szent gazdagság megérintése és egyéni tulajdonba vételének kísérlete maga után vonja az istenek büntetését, s a büntetés ugyanolyan természetű, csak összemérhetetlenül nagyobb (= szimbolikus fallosz), mint az a tárgy, amelyet nem lett volna szabad megérinteni. A nemi szerv érintési tilalmának legmélyebb aspektusa az a tudás, hogy ez a rész nem az egyéné, hanem a nemé, nem az ő hanem a nem akarátának képviselője. A nem kínzó ostorát a saját

„szórakozási” eszközévé tevő ugyanazt teszi, mint Herkules, aki isteni fegyverrel akar hadakozni, s alávetni akaratának azt, ami nem erre rendeltetett.

2.1.3. Az ártatlan tudat

Frye a fehér fantasztikumot úgy jellemzi, mint az ártatlanság világának megőrzését a tapasztalat támadásától (Northrop Frye: A kritika anatómiája. Bp. 1998. 170. p.). Az ártatlanság megnyeri, tehetetlenségével és naivitásával állítja a maga szolgálatába, a túlérők jóindulatát. A legyőzhetetlen ártatlanság, írja Frye, fenevadat szelidít (uo. 170. p.). A fantasy-hős gyermeki örömmel élvezi egy meg nem értett – azaz nálánál tudósabb, érettebb, felnőttebb, vén és végtelen világ teljesítményeit. A fantasy világa tele van csodákkal. A csodaélmény feltételezi a passzív gyönyört, a készen talált megoldásokat, melyek ajándékként jelennek meg. A csodás tárgyi teljesítmények a funkcionális mechanizmus ismeretével és értésével nem párosuló kezelési utasítások által állnak az ember rendelkezésére. A várakozásokat túlterjesztő lehetőségeket nem a felhasználó teremti és szervezi meg. Az ember csak részesedik a világ túlcsoorduló gazdagságából, melyben mindig van megoldás, mert mintha az ember szükségleteire való tekintettel lenne berendezve a környezet, mintha itt minden az egyén öröme és boldogulását, növekedése és beteljesedése szükségletét tekintené nyilvánvaló vagy titkos, közvetlen vagy közvetett céljának.

A kísérteties szférában a jelenés, az átok által felidézett lény sajátosságaként megismert megfoghatatlan sokértelműség a fantasy világában az egyes tárgyak, felhasználható adottságok szintjén hatja át, gazdagon kínálkozó és jámbor indulattal rendelkezésre álló sejtelmes átlelkesültséggel, a világot. E várakozó és kínálkozó tárgyakat sokértelműséggel párosuló együttműködési és problémamegoldási készségük kimeríthetetlen információforrásként jeleníti meg. A fantasy világában minden tárgy úgy működik – kiapadhatatlan információforrásként – mint a való világban a költészet és a szerelem, melyek végtelenül interpretálható tárgyak adottságának vagy tételezésének módjai. A dolgok egyszerűen individualitásuknál fogva végtelenek és rejtélyesek. Az *Arabian Adventure* mágikus rózsája, melyért a gonosz kalifa küldi el Hasszán bagdadi herceget, a trónbitorló fekete mágus számára a világuralom eszköze. Hasszán herceg később arról beszél, hogy „az igazság és könyörület” rózsája nem használható vérontásra. Nincs e rózsánál nagyobb hatalom, halljuk, minden kívánságot teljesít, „ha a jóság és igazság nevében” kéri. Csak az ártatlan kisfiú, a Korda-féle *Bagdadi tolvaj*ból átvett csavargó tépheti le, s megszerzése pillanatában nappal lesz az éjszakából. Mégis segítség a felszabadító háborúban, repülő szőnyeggé változtatja a piac szőnyeget, melyeken aztán légiháborút vívnak a zsarnok ellen. A kalifától végül azt halljuk, hogy a rózsza minden ereje a sötétség szolgálatába állítható. Ezt igazolja a varázstükör, melybe be van zárva a gonosz kalifa lehasított jólelke, szintén a jóságos mindenhatóság, melyet a gonosz telhetetlen ambíció hajt szolgálatba. Csak a jó mindenható, de ereje a rossz szolgálatába állítható. A mindenhatóság szervezett, megformált és átszellemült erő, ám alávetethet és szolgálatra készíthet a fragmentált és ezért torz részérők, pl. a hatalomvágy és ambíció.

A rácsodálkozó jelenlét kimeríthetetlen információforrásai potenciák és nem specializált funkciók. Ez a csodás tárgy és a prózai eszköz különbsége. A csodás eszköz is alkalmas és

hasznos, de nem meríti ki hasznát egy felhasználási típus és alkalom. A tárgy úgy áll rendelkezésre, él együtt és kísér, mint az új és új funkcióplusz hozzányerésének állandó lehetősége.

A sci-fi a mesterséges, a fantasy a természetes tárgyak mágiáját szabadítja fel. A fantasy a mesterséges tárgyakat is természetes tárgynak tekinti, egy kemence ugyanúgy a táj természetes része és a mese animisztikusan megelevenített hatalomként ágáló szereplője, mint egy fa. A sci-fi a funkció, a teljesítmény erejének csodájáról, a fantasy a lét (mint a rejtettségből előlépő lényeg és minőségként kínálkozó potencialitás) aktív gazdagságának csodájáról szól.

A horrorból a fantasy világába lépve át, miközben az én összeáll, a világ, mely rémként fordult szembe velünk, jótékony vagy megszelídíthető tárgyakra bomlik szét. Nem egy hanem sok, s nem pusztító hanem hasznos tárgyak teszik ki az új tárgyélmény lényegét. Az idegenség nagyvilággá válik. Ha, mint erről a horror tanúskodott, az idegenség az első, akkor nem elidegenedésről, hanem az idegenről lehasított területek elrokonodásáról kellene beszelnünk. Egyre több erő önállósul, válik megkülönböztethetővé, lép ki az uralhatatlan, megkülönböztethetetlen eredeti egységből a különbségek szabad és társas világába. A kincs és a varázstárgyak, a tárgyak mint társak és segítők, a Destrudó Libidóvá szelídítésének s a Libidó pozitív eldologiasításának kifejezései. A világ úgy kínálja fel tárgyait, mint egy test a szerveit. A tárgyak felfedezése az átlelkedült világban egyben a testi funkciók felfedezése is egy kozmomorfizált testben. Egyén és kozmosz homológiája titokzatos és szeszélyes, de befolyásolható sokértelműségük közvetítésével hozza bizalmas viszonyba a felfedezett tárgyakat. Az eldologiasítás a fantasy összefüggésében azért termékeny, mert ha nemcsak mindenható szubjektumként, hanem minden módon felhasználható objektumvilág külső gazdagságaként is el tudjuk képzelni a boldogulásunkat segítő erőket, eldologiasításuk mértékében nem vagyunk kiszolgáltatva kegyüknek. Az eldologiasítás az út, hogy az erők birtokoltjából birtoklójukká váljunk. A tündéri komfort világa éppúgy gondoskodik rólunk mint az anya, de már nem tud visszaváltozni önkényes és szeszélyes, cserben hagyó vagy rettenetes anyává. Az onnipotencia és totalitásélmény tárgyi viszonyba való áthelyeződésének mértékében fejlődik a fantasy hős, a kezdetben reá árnyékot vető gazdag személyiségek fennhatósága alól egy gazdag világ birtokosává válva, csábító fejlődésterekbe lépve ki.

A megszemélyesült hatalmak kozmomorf sajátossága és a tárgyi gazdagság lelkes természete teszi lehetővé a jelzett átmenet képének kidolgozását. „Ez animisztikus világ, tele az őselemek szellemeivel.” – írja Frye (uo. 130. p.). A gondoskodás, mely a fantasy világában megkettőződik, személyes jóindulat és tárgyi gazdagság formájában is megjelenik, a sci-fi szegényebb világában visszahúzódik a tárgyakba, a tárgyak pedig, a gondoskodás eltemetett impulzusainak befogadóiként, immár halott tárgyak.

Ember és világ egymást ébresztik és élenkítik, az ébredés stádiumai pedig a bekapcsolódás fokai a differenciáltság, érzékenység, egymásra hangoltság és szépség kibontakozásába. A fantasy tárgyisága az ébredésre váró, tartalékos emberség, embersége pedig a világom tárgyaként hasznosulni akaró felkínálkozás kifejezése. Ebből a készséges egymásra hangolódásból épülnek a tartós világ felszentelődő tárgyai által hordozott megbízható, ismétlődő, fejlődő összefüggések. Ez a készséges és érzékeny eltargyasulás nem az elevenek holt dologgá válása. A fantasy felszentelődő tárgyai a progresszív kezdetét jelentik, hajnali világként, egy civilizatórikus kumulációnak, melynek kimerülésekor minden ellentétébe fordul. A fantasy-tárgy, a szentség vagy kincs kései ellentéte a mesterkelt, véletlen és eldobni való tárgy, a szemét. A felesleges és ideiglenes tárgyak megalázzák a szükségletet, a csodás

tárgyak, a fejlődési pályára állító, ajándékozó és próbára tevő, társ-természetű tárgyak ezzel szemben ösztönzik, mélyítik, differenciálják és igazolják.

Az *Arabian Adventure* című filmben az öreg koldusasszony által átnyújtott barack magva átváltozik Aladdin mágikus zafírjává, mely a kisfiú három kívánságát teljesíti. A fantasy hős sorsa a tárgyakhoz való termékeny viszony megtalálásától függ. A horror-tárgy iszonyattal, a fantasy-tárgy szemantikával terhes. A tárgyak embersorsok emlékei és kiváltói, halottak emléktestei. A halott percek, események, kapcsolatok tárgyakként vannak beleírva a világba, az élet emléke be van vésve az élettelenbe, az élettelen tárgyvilág egésze üzenet, emlékirat, az előttünk itt időző minden lét szólítása. Sorsunknak való nekirugaszkodásunkat várja egy tetszhalott világ, hogy életlendületünkkel érintkezésbe kerülve elevenedjék meg. A sors-vállalásban minden számunkra valóvá válik.

2.1.4. Infantilis csodavilág

A gyerek a szülők világában él, de nem tudja, hogy nem a szülők élnek az ő világában, hanem ő a felnőttekben. Ingyen világban él, melynek költségeit a felnőttek fedezik, így ő ezekkel nincs tisztában. Ezért hamis tudattal él, melynek jelenésein, ha mégis betörnek, rémekként tetszenek át a problémák, melyeknek racionális interpretálására és megoldására a gyermeknek még nincsenek eszközei.

A csoda: ellátva létezni az el nem végzett munka világában, s nem tudni, hogy mások ennek érdekében milyen munkát végeznek. A csoda a legnagyobb megtakarítás elvének kifejezése: mindent semmiért! A csoda az, ami megspórolja számunkra az elvégzendő munkát. A fantasy csodavilágában a tehermentesítés elve a főszereplő, s még a tehermentesítés tudatától is tehermentesülünk, azaz: ismeretlen terhektől mentesülünk.

A fantasy ezt a gyermeki világot közvetíti, őrzi: a minden oldalú ellátottság, az elkényeztetett létezés paradicsomaként. Más az, aki gondoskodik a beteljesedésekről, melyek azért állandósíthatók, mert gondoskodó hatalmak árasztanak el ingerekkel, olyan mindentudó és mindenható erők, amelyek jobban tudják, mi a jó nekünk, mint mi magunk. A fantasy-paradicsomok ellátó gondviselésének következménye a szereplők álmodozó naivitása vagy felelőtlen élvező és követelő mentalitása, belevettség a követelő szükségletekbe, abban a hitben, hogy egy általuk mintegy dróton rángatott kozmosz köteles engedelmeskedni igényeiknek. Az ember azt hiszi, hogy az ő játékszere a nagyvilág, nem is merne nekimenni, ha nem könnyelmű és mohó illúziók vezetnék, ám, különösen az út kezdetén, ő a nagyvilág hatalmainak játékszere. Az, aki a csoda által megspórolta a munkát, a helyette dolgozó erők játékszere. Az infantilis világ fölött jutalmazó és büntető erők őrködnek.

A hatalmak hallgatnak ránk, kapcsolatra lehet lépni velük. A szóra hallgató, neki engedelmeskedő, puha világ a csoda, a rá nem hallgató, kemény világ az iszonyat világa. Az ember megnyerő tulajdonságai (becsület, munka, igyekezet, tisztelet) vívják ki az erők rokonszenvét, s teszik lehetővé az ember részesedését a perfekcióban és mindenhatóságban. Az egyes csodás erők együttműködését valamilyen trükk vagy helyes megszólítás által lehet biztosítani, az egyes erők használati szabályát azonban az találja meg, az hibáz rájuk – s ezt tévedhetetlenül –, aki birtokolja az egész lét helyes felhasználásának szabályát, s ez éppen a becsület,

a derekasság, a nemesség. Az erkölcsi érzékek itt fontosabbak, mint a racionális képességek, mert az érzékeny, nyitott, jó embernek sűg a világ, megmutatja az utat és teendőt.

Az infantilis varázsbírodalmak szűlik a fejlődés és boldogság eszméjét. Az ember oda szeretne visszajutni felnőttként, ahonnan gyerekként indult. A csoda, mint megfoghatatlan sokértelműség és kiapadhatatlan információforrás, a tárgynak vagy személynek is modellje lehet. A varázs két formája: a gyermeki elvarázsoltság vagy a varázslás. A boldogság mint az út, az érés, a fejlődés és munka végeredménye annyi, mint úgy kontrollálni saját erőnkkel a világot, ahogyan kezdetben más erők kontrollálták számunkra. Ez a boldogság el is érhető, de nem a varázslat, hanem a technika által, ha azonban az ember elvarázsoltságotól csodától maga lett a varázsló, az a veszély fenyegeti, hogy nem látja többé a csodákat. Kívülről varázsló lehet, belülről csak technikusan. A *Jason and the Golden Fleece* istenei sakkozhatnak velünk, a föld az égiek sakkjárája, ez azonban nem azonos a sátrani játsszákkal, a horror hasonló helyzetekkel, melyben a sátrani hatalmak báboznak a szereplőkkel. Az istenek játsszája jelentést ad a világnak, míg a sátrani éppen ennek cáfolatát tűzi ki célul. Az istenek próbára tesznek, a sátrani kínzássá fokozza le a próbatételeket, s az örömvágyat is a kínok csalétkékként használja ki és csapja be. Jason, akinek trónját zsarnok bitorolja a világ végére indul az aranygyapjúért, hogy vállalkozásával felébressze a népben a hitet, ami nem más, mint annak érzése, hogy velünk vannak az istenek, nem vagyunk egyedül. Héra istennő ötször jelenik meg, segíteni és befolyásolni hőse útját. Jupiter próbára tevő atyaként, Héra segítő anyaként vesz részt a játsszában, mely az égből nézve az istenek, a földről nézve a hős játsszája. Az istenek annak kedveznek legjobban, aki a legkevesebbet követeli tőlük, halljuk Zeustól. Az istenek legszívesebben az önmagán segítőt segítik, a fejlődőt és növekvőt, nem a stagnálót. A reményteljesnek jár a segély. Az igyekvőnek jár az istenek igyekezete. Jason maga építi hajóját és megszervezi a legjobb csapatát. Ha magunk maximumot nyújtunk, a világ is ezt teszi. A hajó gallionfigurája hátranéz, s meglevenedve felpillant Jasonra. Ez egy ragyogó ötlet a filmben, hisz így a gallionfigurában testet öltő és meglevenedő segítő hatalom, az isteni nő, Héra maga a hajó, az ő öle vesz körül és védelmez a határtalanban és ismeretlenben. A technika és a kultúra – az anyától folytatása más eszközökkel.

2.1.5. Elnyelő kegyelem

A fehér fantasztikum maga mögött hagyja, leválasztja a világról a természettörvényt, de megőrzi az érzelmi és erkölcsi törvényt. Leemeli a szellemi rácsot az okok és determinációk kötéseit, de megőrzi a lelket, hűséget, igenlést, beleérzést és elfogadást. Érzelmi kötődés párosul a szellemi oldódással. A fantasztikumot alkotó és élvező tudat részéről ez a kötődés a gyermeki viszonyok bensőségességének, s a szülői világ megbízhatóságának felidézése, a fantasztikus világ építőelemeinek reagálásait tekintve viszont a fantasztikus komponens együttérzése prózai világunkkal, segítő szolidaritása a maga lehetőségplusza talajáról.

A fekete fantasztikumban az „én” tehetetlenségének és szétesésének élménye a feltűnő, a fehér fantasztikumban a találkozás a „te” mindenhatóságával. A fehér fantasztikum konstrukciója összefügg a „te” mint együttműködő princípium eufórikus felfedezésével. A horror szenvedő és dühöngő, a létezés képességéért harcoló lelke az énalapítás gondjával küszködik; a fantasy a „te” világalapításának javadalmaiban részelteti az ént. Az „én” önmagára bukka-

nása a fekete mágia felfedezése; a „te” – amennyiben több mint akadály, több mint bármely ütköző tárgy idegensége és keménysége – a rokonszenv, a megértés és az együttműködés lehetőségének felbukkanása a világban. A fantasy egész világa te-csírakkal teljes, ezért társak itt az állatok (*A vadak ura*) vagy a tárgyak (mint a *Bagdadi tolvaj* vagy akár Pasolini *Ezeregyéjszakájának* varázsszőnyege). A „te” az összhang, az interszubjektív világként definiált relációs harmónia mint fehér mágia lehetőségeinek foglalata, egy jobb világ lehetőségének ígérete, kiút a magányból. Ugyanakkor eme „te”-kultusz infantilis karakteréről sem szabad megfeledkeznünk: a „te” mint segélyszervezet koncepciója gyermeteg koncepció, mely, minél jobban rögzül, annál inkább vezet ahhoz, amit Karen Horney „neurotikus igénynek” nevezett, a mindent követelő és semmit sem nyújtó önző vén gyermekként elképzelt Horney-féle neurotikushoz, akiből a pusztmodern korban új norma vált: a kor embere, az „igényes fogyasztó”.

A mítosz mesévé válik. A mítosz világába kívülről hozzák a vívmányokat, a mese világa át van hatva gondoskodással, az egyén azonban nem tekinti át, csak érzi ezt a jóindulatot. A jó anya felolvad az anyatermészetben, csak a rossz anya kap éles kontúrokat. A jó anya kozmikus, a jó és rossz anya – mint kétarcú nő – etikus. A rettenetes anya rosszabb, mint a szigorú anya: a legrettenetesebb anya az, aki elment, nem-anya lett és anyátlan világot hagyott itt maga után. (Ez összefügg a szülői erotika problémájával: az „elment” (=„elélvezett”) kifejezés a pornófilmek terminológiájának is része, az az anya is elment, aki „elment”, a kéjánya mint nem-anya.)

A mágikus boldogság az iszonyattal szomszédos ingyen boldogság. A csoda a pozitív elnémító, mely nem zúzza szét a tudatot, mint az iszonyat, csak alázatossá teszi. Ez azonban nem a szolga alázata, hanem az elbűvölté, mely azt az érzést reagálja le, hogy a túlerő nem vagy nem feltétlenül rosszindulatú. A csoda mint az iszonyat ellenvilága szintén a labilitásból és mobilitásból, a káosz energiáiból, az iszonyat forrásaiból fakad. A rettenetes anya világa, a magára hagyott én világa: a horror. Az abszolút monstrum az elhagyott gyermek, a relatív monstrum az ügyetlen, megszüdött gyermek. Az teljességgel nélkülözi az anyai princípium támogatását, ez csak pillanatnyilag veszítette el. A jó és rossz anya nem azonos a jóanyával vagy ősanjával, a jó és rossz anya felcserélhető a nagy atyával. Az utóbbi már nem a feltétlen elfogadást nyújtja, hanem a jogos elfogadás lehetőségét biztosító szilárd értelemtérről gondoskodik. A jó és rossz anya mérlegelő és büntető természete előlegezi az apai törvény etikáját, a jó anya azonban cinkos. Így a derekasságért vagy a varázsszó ismeretéért kijáró javak, melyeken megvásárolhatunk egy csodavilágot, egy még régebbi, ingyenes csodavilág elveszett emlékeit idézik: a kisgyermekkor ellátott harmóniája egy nagyobb, világ előtti, születés előtti egységet. A szülő jelenléte, sőt, önálló léte is az oppozícióban tudatosul: a jó anya fölolvad a gyermeket szolgáló, ellátó, tápláló és „szárnyként emelő” világban, a kis anya kedves beolvadó, a nagy anya szigorral is sújtó sőt félelmes domináns hatalommá is váló óriás. A jó anya egy az adakozó és az énbe beáradó világ puha engedékenységevel, maga a lét, s az anya külön emberré válása mértékében, rettenetes anya. Egy anyai világ egyetemes gondosságából emelkedik ki az atyai varázsló, aki hozzá is juttathat csodás javakhoz, s el is zárhat a varázslatoktól. Monopolizálhatja őket vagy részeltethet áldásaikból.

A fantasy világában van objektumválasztás, de az én a másiké (mindegy, milyen terminológiában fogalmazunk, azt is mondhatjuk, a szelf a másvalakié) és nem a másik az éné. Amennyiben én vagyok az övé és nem ő az enyém, ő tündér, varázsló, isten, zsarnok, szülő,

de nem szerető. A mindenható varázshatalom kényszeríteni tudja az ellenálló tárgyakat, mint a szülő, aki ismeretlen és mégis szolgáló tárgyakkal és viszonyokkal vesz körül.

A szerelmi epika sajátosságai akkor bontakoznak ki, ha a szeretők sikeresen átkelnek az infantilis világ felidézett, de legyőzött „varázslatain”. Ha a frigid nő sikoltoz: „nem akarom, hogy tárggyá tegyenek”, ezzel nem fedez fel egy tárgymentes alternatív viszonyt, az alanyok közvetlen, éteri érintkezését, ezt nem is teheti, mert a szeretői viszony sokkal inkább megkettőzi, mint kiküszöböli a tárggyá tételt. Mindkét fél besorolja a másikat a maga tárgyvilágába, kölcsönösen tárggyá teszik egymást, és csak erre építhetnek rá minden szubjektívációt és perszonalizációt, s így emancipálhatják magukat és egymást a szituációba való belevettség eredeti passzivitásától.

A varázshatalom mint túlerő, bármilyen kegyes, mert túlerő, kegyetlen is lehet. A fantasy hőse ezért nem állapodik meg a differenciálatlan lebegésben, ki akar lépni a bekebelezéssel fenyegető varázsvilágból, amely, habár nem széttépő, mégis elsodró, nem ad szabadságot, fenntartja a kezdeményezés és bevégzés jogát. A fantasy varázsvilága csodákkal halmoz el, de a lehetőségek áraként mégis csak játékszerré válunk benne. Az ellátó de egyben el is nyelő varázsvilág elvárásol, s minél jobban ellát, annál kevésbé biztosítja személyes szabadságunkat: előttünk jár, meglep, sakkban tart, fölényben van velünk szemben, mint az anya a szimbiózisban. A cselekmény a fantasy horror-közeli világában mindvégig az elsodró és feloldó összefüggésekben játszódik.

A fantasy világában fellépő, varázslatokat birtokló másik szereplő túlsúlyos másvalaki: ördög, isten, varázsló, tündér és csoda, de nem partner. Az „én” horrorisztikus keresése végül, a fantasy-világokba érve, az aszimmetrikus „te”, az „én”-t megelőző, ellenőrző és uraló „te” világában talál kiutat. A mindent nyújtó hatalmaknak kiszolgáltatott „én” megfosztható mindezekről a juttatásokról. A „te” keresése ezért tovább kell hogy vezessen a szimmetrikus, egyenrangú „te” világába.

A *The Golden Voyage of Sindbad* című film is, akárcsak a megelőző *The 7th Voyage of Sindbad*, a nyílt tengeren indul. „Szép tiszta, világos a reggel, és minden rendben van.” – jelenti a matróz. Később kapcsolatot teremt a film a nő és a hajó képzele között, amennyiben majd valójában ősi, óriás asszony hátán lebegünk, kit a hajóorr szobra mintáz. Baljós hatalommá teszi őt a függés, hisz csak ő tart fenn, a kiismerhetetlen arcú emel a mélységek fölé a végtelenben, mégis jó, mert hordoz és nem korlátoz, nem vonja meg „terhétől”, a végtelent. A faarcú nőóriás azonban nem Szindbád (John Philipp Law), hanem a mágus Koura (Tom Baker) társa, s az apai rém tartozékaként válik maga is anyarémmé, leszállva helyéről, s megtámadva Szindbád csapatát. Koura és Szindbád hajóinak versengő utazása végén kőarcú kontinens fogad, Lemuria, a köhídeg és emberarcú ország. A kőarcú hegy később, Koura varázslatának következtében hősünk és csapata sírboltjává válik, ami egyértelmű egy megszülni nem akaró, lenni nem hagyó anyai elv rémuralmával. A megelevenedett hajószober mint tengeri anyarémm folytatása, új alakja a hegyként elnyelő kőarcú világ. Lemuria a szokásos elsüllyedt világok egyike, melyek mind az egymásra vetített őspokol és ősparadicsom visszaszívó erejét képviselik. Később maga a sokarcú és sokkarú Káli istennő jelenik meg az előző anyareprezentációk összefoglalásaként, kivel végre meg kell küzdenie Szindbádnak a szabadságért és felnőtséget. A sokarcú vagy sokkarú istennők torz vadak fel nem nőtt világa fölött uralkodnak. Csak ha e fantasztikus anyareprezentációkat legyőzi, úgy fogja legyőzni Szindbád az atyai mágiát, a varázsló hatalmi monopóliumát. Káli istennő

Kourának, Margiana (Caroline Munro), a csinos rabnő Szindbádnak táncol: a cselekmény a hősnek táncoló nő, a bűbáj, kecsesség és kedvesség világa felé vezet, a Kourának táncoló félelmes, rettenetes, szfinxarcú, időtlen és merev asszonyok hatalmi köréből mutatva kiutat.

A cselekmény a nemző világából vezet a nemzett világába, az őrzött, gondozott, ellátott világból a harcos és önfenntartó összefüggésekbe. A horrorvilágokat bejáró ember feladata: nem élődi, hanem cselekvő, produktív és nem pusztító egységgé válni. Az út az ősi tombo-lástól és territoriális agressziótól a bűnbánatig és a visszatartásig, a habzsoló, bekebelező gyilkos szeretet megfékezéséig vezet (pl. *A Chinese Ghost Story*). Az álmodó varázsvilágban, melyben az ember még gyermek, óriások, vének, tündérek és szörnyek között él. Az én törvényénél erősebb az isteni, tündéri, anyai világ törvénye, s még csak az ő végpontjaként jelenik meg a szerető. A szerető a cselekmény nagy részében elérhetetlen, varázslatok teszik hozzáférhetetlenné, varázslók vagy szörnyek, óriások foglya, mint egy gyermek a felnőttvilágban. Vannak félelmes, gonosz szeretők is, pl. *A boldogság madara* című film főnix. Az elvarázsoló szerető mint anyaszerű démonnő túl nagy falat, azért megkaphatatlan vagy élvezhetetlen a hős számára. A Ptusko-film főnix a elérhetetlen nőt is képviseli, aki annyiban „csak mese”, amennyiben túl nagy falat az éretlen fiatalember számára, s a fiatal férfit komolyan nem vevő érett asszonyt is, aki csak játszik vele, azaz „mesél”: vagyis „szédíti”.

Barbarella a gyenge férfiért harcol, a tehetetlen angyalért, fel nem nőtt férfiszűzért, aki még az anyai világ része. Szindbád a gyenge nőért, a miniatűr szűzért harcol, az archaikus túlhatalmak óriásvilágától kell elvitatnia és az infantilizmusból a felnőtt világba kísérni a gyenge nőt (*Szindbád hetedik utazása*). A fantasy filmekben a szerelmével nem fenyegető és nem elnyelő, hanem felszabadító szeretőt a cselekmény végén találjuk meg. „Én” és „te” együtt lépnek át a kegyelem világából a vállalkozásába, melyben az idegenség és a túlérő, az aszimmetrikus és rizikós viszony már csak az intrikust jellemzi, ki úgy is megjelenik, mint a „te” tehermentesítője a zavaró erőktől.

2.1.6. Absztrakt vágy és rajongás

A fantasy hős mozgatója az absztrakt vágy. Szindbád nem érti a pokémonok elődjétől, apró repülő démontól zsákmányolt amulett jelentőségét, de nyakába aggatja, mellén viseli, s nem adja át a visszakövetelő Kourának (*The Golden Voyage of Sindbad*). Az amulett, mely Koura számára az örök ifjúságot és abszolút hatalmat ígéri, Szindbádot pedig a felnőtttség, szabadság, boldogság és szerelem felé vezeti, írja elő a hosszú utazást s a férfiak versengését, melynek végére a mágus aggastyánná, majd semmivé válik, Szindbád pedig vőlegénnyé. Hősünk érthetetlen útra indul a felesleges kísérővel, a rabszolgálgánnyal. A mágus túl sokat akar, Szindbád pedig kezdetben nem érti a jeleket, és nem tudja, mit akar. Az út nagy része nyomozás, s Szindbád csak a célhoz érve tudja meg, mi a cél. A mágus, aki előre eldöntötte a célt, ezért elvétette az élet valódi értékeit, megbukik.

Az absztrakt vágy szubjektuma nem tudja pontosan, kire és mire vágyik, s miért. A tárgy fajtája, a vágyott tevékenység típusa is bizonytalan, s az sem világos, milyen ösztönök hajtják. Látható: az absztrakt vágy fogalma hasonlít Freud perverzió-fogalmához. Az absztrakt vágy végtelen, mint a gyermeké, aki mindent felvesz, megpiszkál, megragad, a szájába vesz, minden érzékével akarja érezni az egész világot.

Az absztrakt vágnak sem forrásai, sem céljai nem világosak; világosabb, hogy mit nem akar az ember, mivel állítja szembe, miből menekítené a vágy, de nem világos, hogy hová. Ezért feltehető, még ahol csupa derű is a vágytárgyakkal teli világ képe, hogy ez a vágy a szorongás vágya, abban az értelemben, hogy a szorongás a szubjektuma. Azaz: a „szorongás vágya” nem a szorongásra való vágyat, hanem a szorongás általi, a szorongás részéről történő vágyat jelenti itt. De vágy helyett a vágy vágyáról is beszélhetünk, ami azt jelenti, hogy a vágy nem konkrét és szükségszerű tárgyra vágyik, nincs még evidens tárgya, cserélgeti tárgyait, ismét csak azért, mert még nem a vágytárgy konkrét vágya a vágy részéről, csak a vágy vágya a szorongás részéről. Ebből érthető meg, miért rendezi be a fogyasztói- és élménytársadalom embere az egész világot művi fantasy-paradicsomként, s miért olyan fontos számára képzelet és valóság határainak felszámolása. Az új társadalomban pontosan ez az absztrakt vágy jut uralomra; párhuzamos is az új társadalom kibontakozásával a fantasy műfaj előretörése.

A horror hőstét a konszolidáció törekvése mozgatja, a fantasy hőstét a fölösleg, a gazdagság, a beteljesedés vágya. Ezért olyan könnyű itt elvéteni a mértéket és vele a boldogságot, melyet csak a rajongást és mámort az örülettől elválasztó idilli vágy szerénysége, a hű és csendes boldogság eszménye biztosít. A horror régiójában a mámor az iszonyaté, s a jó nem az izgalom, hanem a nyugalom. A második régióban fellép a boldog részegség, mámor és illumináció, a szomjúság a többre, a rajongás az újért. A varázslényekkel kitöltött csalogató messzeség ismeretlen és érthetetlen, melyben semmi sem utal birtokolt, megtanult használati szabályokra. Ez a talányok világa és nem az evidenciáké. A csupa kérdésként fellépő, tömör és felhívó jelenlét az embert felfedezőként definiálja. Az ismeretlen használati szabályra vakon kell ráhibáznai, az individuális teljességek beleérző viszonya alapján, melyet a létezés teljességével való el nem különült, el nem idegenedett, még nem izolált és monadizált viszonyuk közvetít. A nagy egységeket egymásra vonatkoztató, teljességeket egymással megvilágító komplex gondolkodás a lét eredeti megjelenési módját őrzi a kései kultúrában. A rácso-dalkozó jelenlét kimeríthetetlen individualitásai komplex potenciák és nem specializált funkciók. Minden dolog egy univerzum, s az univerzumnak nincs egyszerű használati utasítása. Szabálya, ha van, titok, s azt mások birtokolják, akik épp azért kiégettek vagy legalábbis vénnek, mert már nem felfedezők, csak birtoklók: a varázslat, mely birtokuk, destruktívvá válik.

A horrorfantasztikum gonoszként koncentrált, a fantasy fantasztikum a ígéretekkel, felhívásokkal, lehetőségekkel és ajánlatokkal teljes varázsvilágként szétterített; a világellenes fantasztikumból így lesz ellenvilág. A horror végső határra utal, míg a fantasy a határtalanra, mely minden határon túl mindig új birodalmat feltételez, a határ így a nincs tovább tagadása és új minőségek ígérete. A horrorban az ember egésszé és egységgé vált vagy elpusztult, a fantasy a beteljesedést, mely az egységesült egészre vár, világként vetíti elének, a bővülő humán akciórádiusz tereként. A horror lenni, tenni, kezdeni, élni, alkotni nem tudó szerencsétlenjével szemben, ki mindig ellenállásokba ütközik, a fantasy csalogató messzesége pozitívvá értelmezi át a külsőt, a vonzó és nem taszító, szervezetséget adó és nem szét tépő határtalant. A fantasy embere bizalommal kilép, nekimegy, megteszi az ugrást, s az ismeretlenben zuhanás helyett lebegést talál, egyszerre minden emel, ami lehúzni látszott.

Az érzékenység, a ráhibázó beleérzés, az ismeretlen dolgok sugó szolidaritásából táplálkozó perfekció, a sugallatokra és rejtett képességekre való hallgatás, a maga és a világ iránti bizalom spontán és termékeny találkozásukhoz vezető elengedettsége, az élet mint rögtönzés,

olyan naiv létmód, mely szivacsként szívja fel a világban mint érzékeny rendben rejlő, túlárado bölcsséget. A csoda az ismeretlen s a varázslat az ismeretlennel – a lét teljességével, a világ totalitásával, melynek keretében minden dolog maga is teljességgé jelenik meg – a végtelenségekből álló végtelenségekkel való tudás-előtti kontaktus. Miután a horrorban a mad scientista tudására hagyatkozó monstrum csődöt vallott, a fantasy közegében belsővé, a közeg tulajdonságává válik a mindenhatóság, s a közvetítőt – a gonosz varázslót vagy zsarnokot – ki kell iktatni a létteljességgel való viszonyunkból. A közeg a végtelen és a mindenhatóság a teljesség, s végtelen és teljesség egybeesik. A szülő és nevelő erőnek föl kell oltadniuk a világban. Amennyiben önálló, elnyomó hatalomként ágálnak, szembe kell fordulni velük. A szülő tanítónak válik, s az igazi tanító a világ.

Az iszonyat taszító erő, mely menekülést vált ki, a boldogság keresést ösztönző vonzó összefüggés. A kettő között bontakozik ki a menekülés és keresés aktivitásainak világa, a tett, s mindenek előtt a nem akármilyen tett, hanem a saját lehetőségét megteremtő nagy tett, s az áldozatosan gondoskodó hőstett. Ahogy az iszonyat és boldogság közvetítőjeként fel kell lépnie a tetteknek, úgy közvetít, a tett lehetőségének előkészítőjeként a figyelem, a csodálkozás, az áhítat, a szenzibilitás. A tehetetlenségből való kilépés feltétele a létből, a tárgyaktól és távolságoktól való bűvölet, melynek leszármazottja a terhelés, a kihívás, a kockázat, a mozgás bűvölete, mintegy az előbbi, megkövesült, eltárgyiasult bűvölet feltámadása. Az iszony a rettenetes, a bűvölet a kellemes történés világa. A kellemes történés közege, melyben lenni jó, beavatkozásra, megnyilatkozásra csábít. A bűvölet az egyén mentalitása, ahogyan a csoda a világ létmódja. A horror világgyűlöletét kiszorítja a fantasy világ-bűvölete. Minden csábít és egyre tovább; nincs konkrét cél, ezért sínre tett, csöbe zárt életpálya sincs, a sors csapongó. Az érés szakadatlan kaland és nem előírt feladatok sora. A faszcináció nem mechanizmusokat lát, a bűvölet órákulumokként észleli a tárgyakat, megvilágosodásokon keresztül halad. A csodálat és rajongás összefügg a kezdeti hősgenezissel, mely a környezetre irányuló csodálat és rajongás, a felemelő érzések önmagára való visszavonatközpontoztatásának kísérlete. A csodáló és lelkesedő ember maga is csodálatos és lelkesítő akar lenni. A hőssors nem kegyetlen kötelesség, hanem varázslatos csábítás.

A horrorból kilépő, összeállt én első, friss egységére néz vissza a friss világ. A friss egységnek egység-támasztékra van szüksége, s ezt biztosítja a világ – mint egység és egész – háttérben tevékeny mindenhatóság. A személyiség boldog és tudattalan, naiv egységét a képességeket, lehetőségeket megszólító tárgyak kezdik differenciálni, míg e kommunikációt jótékony hatalmak őrzik. A mindenhatóság őrzi a boldogságot, mely utána mehet a csábításoknak és kockázatoknak, elébe mehet az érésnek.

A horror, a nemlét nagyobb valószínűségével küzdve, feladatként fedezi fel a létet; a fantasy felfedezi a boldogságot. E felfedezésnek szól a rajongás és bűvölet. A fantasy mágikus boldogságának nárcisztikus mánia az éretlenség képe a boldogságról, az iszonyat előtti ősboldogság reprodukálása odakinn, a külső végtelenben. Azaz: egy világ képe, mely olyan befogadója létünknek, mint az anyatest. A tulajdonképpeni boldogságmitológia (a klasszikus komédia, románc, melodráma és glamúr-revü) tárgya nem az iszonyat és konfrontáció előtti ősboldogság. A fantasy esetében ezzel szemben kiindulópont a boldogság, maga a természet és a létezés. A boldogság nem feltételes, hanem a feltételek összessége. Ezzel azonban együtt jár, hogy a pokol csak a paradicsomi érem másik oldala. A horrorvilágok pokla nem egy önálló életkor, melyből a fantasy paradicsomába lépünk át, a fantasy paradicsoma ugyanaz

a világ, biztosítékokkal és örökkel ellátva, mely, az utóbbiaktól elvonatkoztatva, a horror. A fehér fantasztikum alapélménye az onnipotencia, a lebegés az ellátottságban, az örömmel elárasztott csecsemő találkozása a világ előtti világ kényelmével és kegyelmével. Az anyamell eredeti létmódja a prehumán, preszubjektív és preemocionális szeretetáradat. Az anyamell szubjektív-objektív, társas-tárgyi kínálkozásának elmaradása, az elmaradt találkozás visszalök a fekete fantasztikumba; a találkozás esetén ezzel szemben a világ pánikszerűsége a megbékélt létviszony gyönyörébe fordul át.

Az iszonyból lép át a kalandba a mágikus boldogság, a kalandból a prózába a felnőtt boldogság. Az iszonnal küzdő és azt legyőző mágikus boldogság a lebegés, az összeolvadás, a harmónia, a megbékélés képe. A pozitivitás mint mámor és az izgalom mint tökély stabilizált harmóniák segítségével hívása által valósul meg boldogságként.

A fantasy boldogsága mámorosabb, mint a boldogságmitológiáé, de nem az, amit a mozi-néző az élet boldogságaként állít maga elé, mint beteljesedési perspektívát. A fantasy mámore legfeljebb mértéke de nem képe az élet megcélzott boldogságának. A boldogságmitológiában, nemcsak a fantasy, de a hősi és egzotikus kalandfilmek és kalandos akciófilmek világán is túl, egy késői formációban, nem az elkülönülés és az individuáció feladásán, s nem a szubjektum-objektum világ megtagadásán alapuló mágikus, hanem a szükség és harc világában megvalósítható, a szerénység árán megvalósuló boldogság a cél.

Iszonyat és próza között kristályosodik ki a kaland (a küzdelem) és a boldogság (a létfeladatok sikeres, harmonikus, folyamatos megoldottságának) képe. Az iszonyattal váltakozó ingyen boldogság nagyobb, mint a legyőzött iszonyaton alapuló költséges boldogság. A boldogságmitológia legoptimistább formája sem nyújt olyan ragyogó mámort, mint a poklok és paradicsomok ötvözetéből építkező fantasy, ahol a hősök minden lépésének alternatívái a poklok szakadécai és a paradicsomokba vezető létrák. A fantasy-bűvölet az ősboldogság képét tartja karban. Ez az emlék kíséri minden későbbi boldogságot annak mértékeként.

2.1.7. A csalogató messzeség születése

Az östehetetlenség és szétesés mint a monstrumsors kiindulópontja, s a dühöngés mint tehetetlen aktivitás, örvongó válasz a létfeladat megoldásának kudarcára, mindez az anyagi lét nyers mivoltának megélése szellemtelen önmagunkban. Az éneflődés előfeltétele a széteséstől való szorongás és az élőhalál rémképe, mint a fejlődési pályára nem állt lét szorongásvíziójának kifejezési formája. A mániás elhárítás olyan ajzottság, mely nem győzi le a depressziót, csak látszatát igyekszik elkerülni, azaz mimetikusan szeretné csak legyőzni. A fantasy rajongó és lebegő világa hasonlít a mániás elhárításhoz, hiszen az első lépésekről még nem tudni, hogy nem állépések-e, hogy lépés-e ez vagy a mimézise csak, ezt folytathatósága fogja majd eldönteni. A mániás elhárítás keretében, a depresszió fogságában csírázó rajongó világkép nem olyasmi, amit meg kell tagadni, vagy aminek nincs pozitív öröksége, hiszen a legősibb tökélyt idézi, melynek követelése a depresszió fogságában tartó túligény ugyan, mégis olyan mértéket szolgáltat, melyre szükség van az összes alkuk és igénylemondások, minden mérséklet és mérték helyes alkalmazásához az egész élet során. Minden tökély egy ősbibb tökélyt idéz, amelynek keresése tart állandó mozgásban. Az ember olyasmit keres, ami végleg elveszett és mégis mindenütt ott van, mert kezdetben együtt birtokolta, egy

őstárgyban (az anyában) míg később csak a világ egyre több, s végül, a halál felé közeledve jön rá csak, hogy minden dolgában szétosztva találja fel.

A mániás elhárítás túllépése a vállalkozás az életre, melynek a narratív tradícióban a hőssors a megjelenési formája. Ám a hőssors sem készen pattan ki a fantáziából, előképe a bolyongó előhős illumináltsága a mesetájakon. A „hősi vállalkozás értelem nélkül”: a hőssors korai formája. Az őstehetetlenség és a dühöngés énekét ezért követi az „emberi eposz” további folyamán, a kibontakozás formájaként, a kivonulás és keresés, a világ mint csodás táj, a természet mint anyatermészet felfedezése. A fantasy – amit Frye ugyan nem így nevez, ám románcelméletében a műfaj formakövetelményei sorra megjelennek – Frye megítélése szerint a legerősebben vágyteljesítő forma (uo. 158. p.), melynek lényege a kaland, így folyamatszerű elbeszélést és nem koncentrált drámát kíván (uo. 159. p.). Az a mozgástér, melynek első formája a fantasy, a motivált fantasztikum különböző formáiban is tovább él. Mindezekben a formákban a végtelenben mozgó hős létezési formája továbbra is egyfajta lebegés, részegség, mámor, melyben a messzeség tárul fel a rajongás előtt. A vállalkozó kedv még inkább telhetetlenség és kíváncsiság, a szubjektum részéről is korlátlan nyitottság, s kevésbé a konkrét vállalkozáshoz való szakszerű kötődés. Az idegenség, mely a horrorban az ősbizalmatlanság tárgya, a csalogató messzeség műfajaiban az alapbizalom tárgyává válik, s míg a horrorban az idegenséget belül, magunkban is megtaláljuk, a fantasy alapbizalomra méltó vágyteljesítő idegensége átfogja a kozmosz egészét.

A kérdező és rajongó előhős lényegileg utazó, az állandó túllépés, a világnyitott életlendület felfedezője. Miközben az erő irányt keres, az utazó maga mögött hagyja az akadályokként, hátráltatókként elidegenített, izolált, elintézhető problémává egyszerűsített rémeket. A fantasy hőse, mint lényegi helyváltoztató, kinek az énje, mint utazóé, fehér lapként jelenik meg, mozgásban, a démonokra csak úgy néz vissza, mint epizódokra, erőpróbákra, mint ama erők képviselőire, melyek nincsenek, a hőshöz hasonlóan, úton. A *Tűz és jég* című filmben az út egyik végén van az apa, aki őrzi az örök visszatérésre érdemes értékeket, a másikon a démoni intrikus, aki meg akarja dönteni az apa birodalmát, de csak rombolni és rabolni tud, jobb jövőről nincs víziója, a kettő közötti utat pedig két fiatal járja be, ismételten elszakadva és végül, amikor a láva legyőzi a jeget, egymásra találva.

A kilépés, felkerekedés, nekigyürkőzés kérdése az, hogy át lehet-e törni a passzív világ burkát, a lélek és a kultúra tehetetlenségi törvényeit, lehet-e kilépni a lehúzó, bezáró, elhasznált, kimerült és ezért zsarnoki viszonyokból? A lét határai eltolódnak, s az őseredetit csak mindig újbán lehet előtalálni. A mesés földrajz egy kivetített üdvterv eltárgyiasulásaként tárja elénk a teret. A hős útja, mindig maga előtt keresve, amit maga mögött hagyott, mert a találkozás nagyszerűségében és nem az elválás fellazult és kifáradt formáiban kell végigélni ez életet, a nagyvilágot felruházva az otthon és az intimitás jogaival, a szülő, a szerető, a hitves jogaival. Miután a rokon idegenné vált, az idegennek kell rokonná válnia: az énalapítás és honalapítás egybeesik a fantasy-utazások perspektívájaként. A varázslatot tiszta kalandra és az örök boldogságot halandó sorsra váltó utas az embersorsot keresi, legendás tájakon, istenek és ördögök kísértéseivel és próbatételeivel szembesülve halad a valóság felé, ama világ felé, ahol tenni lehet, s ahol a saját cselekedetei várják, amelyekre született.

Az utat végig kell járni, csak az egész világ világ, csak az áttekintett lét áttetsző az értelem felé. Az út állandó célközelségben van, az értelem pedig nem beszűkül, nem elkorcsosult, nem egyértelmű. Minden dolgok a legnagyobb távolokba utalnak.

A fantasy filmekben valaki végigcsinál egy utazást vagy háborút (a kettő egyenértékű, mert – mint látni fogjuk – itt még sok minden egyenértékű, ami a tapasztalatközelibb világokban differenciálódik), s az út és harc eredményeként rendszerint kap egy nőt. A csodás érintkezések eredménye visszavezet a természetes érintkezéshez, s a rendkívüli fenomenek érintése a természetes viszony feltételeihez. Miért kell mindezt előbb fantasy, majd motivált fantasztikum (science fantasy, sci-fi, hitbuzgalmi eposz – pl. a *Ben Hur* vagy a *Demetrius és a gladiátorok*) módján – , végül pedig a kalandműfajban kosztümös történelmi film vagy egzotikus útifilm címén többször végigcsinálni? A fantasy olyan, mint amikor a gyermekszobában álmodik a lélek az életről, a kalandfilm pedig azt a benyomást, annak a megjelenési módnak az emlékeit ápolja, amikor a kamasz kimegy a világba és először találkozik az önállóságot követelő élettel. A fantasy félig álom, ott az élet (jelei) jön(nek) el a lélekhez, míg a kalandban már ő megy el az élethez.

Az ábránd és vágy az önkeresésben való előzetes önmegetalálás. Hiszen aki a keresés egy módjában nem talál magára, az feladja és nem keres tovább. A fantasy közegeiben a harc és szerelem valóságának képeinél erősebbek, színesebbek, markánsabbak reményeinek képei. A fantasy ősi paradicsomi eszméiben a várakozás és előtudás, mely a hősiesség, harc, munka és szerelem mértéke, inkább kifejeződik, mint a gyakorlati tapasztalat vívmányai. Az a vágy artikulálódik itt, melyet a harc, munka és szerelem csak félig-meddig teljesít, de mindez soha sem válna szenvedéllyé, ha csak azt ígérné, amit végül teljesít.

A fantasy világában bizonyos értelemben minden a feje tetején áll, azaz nem az a hierarchia érvényesül, mely majd a köznapiasabb műfajokat határozza meg. Láttuk, hogy a fantasy világába kivonuló élet történetét tükrözi a tárgyak története, ezért elbűvölő varázstárgyak. A lélek részerői a fantasy közegében már nem egymást emésztik, mint a horrorban, hanem kommunikálni kezdenek a világgal, s eme tárgytalálások szenzációiban mind külön beteljesül és megmártózik a létezés teljességében. A saját szakállukra dolgozó parciális ösztönök viszonyában az ősi mindenhatóság vagy külső gondoskodás teremt harmóniát. Így kitombolhatják magukat az erők, de már nem okoznak, a horror módján, katasztrófát. A működés erény vagy legalábbis lehetőség.

A parciális örömek felszabadulását az teszi lehetővé, hogy a fantasy-hős bolyongása lazítja kapcsolatát az ősi monopolisztikus objektummal, a mindenhatóság, a gondoskodás szülői forrásával, de még nem zárja le az utazást a másik objektum, a monopolisztikus objektum ellenképe. Míg a monopolisztikus objektum világából jövünk, a tárgyszerelmi objektumválasztás társjelöltjével alapítunk olyan világot, melyben – az utódok számára – mi leszünk a monopolisztikus objektumok: a monopolisztikus objektumszerep felvállalása tehát lezárja azt az utat, amelynek szenzációit kiszínezi a fantasy.

A működés az együttműködés lehetőségének feltétele. Ezért nem nevelik itt az előhőst tartózkodásra vagy önmegetagadásra. Munka és fogyasztás, erőfeszítés és öröm, szerelem és munka, háború és szerelem még nem vált el egymástól, a parciális örömek nagyobbak, mint a szerelem ígéretei, s a képek öröme sem válik el a valóságtól, itt a szerető valóban még mosolyával boldogít, s létének örülünk, nem szexuális „hasznosítása”, „lereagálása” a cél. A szükségleteknek és nem kioltásuknak örülünk.

2.1.8. A varázsló

A fehér fantasztikumban a varázsló köti össze az evilágot és túlvilágot, az átmeneti lény csak eszköz és vendég. A fekete fantasztikumban a hibrid lény a főszereplő és a varázsló vagy mad scientist csak ébresztő, ezért nem is kell tudatos ébresztőnek lennie. Akaratlanul is ébreszthet, kinyitva egy könyvet, kislabilizálva egy papirusz tekercset. A fantasy varázslója elnyomja, visszaszorítja, eszköztárának egyik elemeként kezeli a monstrot. A fekete fantasztikumban a lényben ütköznek a világok, a fehér fantasztikumban a lény felidézői és felhasználói kerülnek a konfliktusok centrumába, az utas, akinek útja állomásai a lények, és a varázsló, akinek archaikus világába hatol be az utas. A fehér fantasztikum archaikus világában járó utas olyan, mint a gyermek, aki még nem a maga, hanem a felnőttek világába hatol be.

Nem a varázsló a szükségképpen fantasztikus lény, lehet csupán a próza és a fantasztikum közvetítője, az, aki a maga prózai céljainak – hatalomvágyának – szolgálatába tudja állítani a fantasztikumot. A fantasztikum már visszavonulóban van, s átengedi a világot a prózának, de még megszólítható és felidézhető. A fantasy-beli csoda-monopólium képviselője specializált csodatevő, a csodatevés szakmásodni kezd. Széles spektrum nyílik, a csodákkal teli világtól (*Óz, a csodák csodája*), a lappangó de még mozgósítható csodák világáig. A cselekmény végére a varázsló csodáinak örököse lesz az én, s a csodák a mágia csodáiból a lét csodáivá válnak.

A *The Golden Voyage of Sindbad* Kourája minden varázslattól vénebbé válik, ráncos aggastyánná, a halál rokonává. „A sötétség démonai felidézésének megvan az ára. Minden alkalommal felemésztik lényem egy részét.” Hasonlóan áldozza fel az *Arabian Adventure* mágusa lelkét a varázslatért. Koura vérét ontja a mandragóra gyökereire, hogy megteremtse a szándék torzszülött monstrogrammeit, míg Szindbád, észre sem véve szelíd függése kialakulását, közel kerül az általa felszabadított virágzó nőhöz, rabszolgányhoz. A lány, ki rabnóként menekülni akar, elküldött, szabadon bocsátott nőként ragaszkodóvá válik. Szindbád csak segíteni akar Margianán, s végül az válik Szindbád segítőjévé. A film végén Szindbád a lányt menti meg, s nem az élet vízéért harcol. Margiana: „Engem követél, nem Kourát! Akkor hát ő nyerte meg a versenyt!” – Szindbád: „A versenyt talán, de nem a díjat!” Szindbád eltért a céltól, és mégsem, mert utóbb a lány segítségével győzi le a győztest. Mintha a lány lenne az igazi kút, s nem az, melyet Koura hódított meg, a világ végéig menve az élet vízéért. Kezdetben a rossz apa reprezentációja, a mágus diktálja az eseményeket, a megoldás eredményeképpen pedig a jó apa képe kerül előtérbe, az aranyarcú nagyvezír, kinek birodalmát megmenti Szindbád, s aki már csak a fiatalok kísérője.

A női dominák a domináns férfiak territóriumán, a rémnők zsarnokok által uralt ödipális világokban üldöznek, amelyekből kivezet a kalandos tévelygések korának végét, a diffúz világ meghaladását kínáló túlpartként feltűnő szerető. A *Golden Voyage of Sindbad* hősnőjének szem van a tenyerében, ami azt jelzi, hogy egész testével lát, érzel, befogad. A simogató látás, látás és simogatás egysége, érzékelés és tett érzékeny egymásra hangoltsága itt fogan e tenyérben, melyet megálmodott Szindbád. A *King Kong*ban vagy az egzotikus akciófilmekben úgy felel meg egymásnak, úgy tükrözi egymást a kaland és a nászéj, mint a fantasy kalandja és a születés traumája. Kezdetben nem világos, hogy csináljuk az életet vagy történik velünk, s épp amennyiben ez nem világos, kell hogy visszaszorítsák további (ujj)születési aktusok a történet, gyarapítva a tett hozzájárulását. A születés őstraumáját

követően az ujjászületések fokozzák a szenzációs és visszaszorítják a traumatikus elemeket. A szerelem emberét már a szerető szüli újjá, a tett embere pedig önmagát. Így távolodik eredetétől az anyaszülte lény.

A *The Golden Voyage of Sindbad* tengerésze felvesz hajójára egy lusta fickót, akit férfivá kell nevelni. Amennyiben vállalja ezt a terhet, mitegy adoptívfiút, annyiban tehet szert csak a vágyott rabnőre, kinek tenyerében viszontlátja a megálmódott jelet. Így Szindbád, Margiána és a fiú csoportképe a film végén ugyanúgy előlegezi a család képét, mint az *Arabian Adventure* hercegéhez csatlakozók, a királylány és a csavargó, amint hármasan szállnak fel a film végén a varázsszönyegen.

A varázsló, aki visszaél a csodamonopóliummal, gonosz varázsló. A gonosz varázsló a maga számára, a jó tündér a számunkra tárja fel a világot. A gonosz varázsló eszközzé tesz mindent, de van valami, ami szakadatlanul menekül az eszköziség elől. Ilyen, a mágikus csodamonopóliumot megtörő, menekülő tárgyat látunk a *Szindbád hetedik utazásában*. A varázslóé a világ minden hatalma, miért kell neki az öl, a fészek, az intimitás, a bensőség szimbóluma, a csodalámpa és a szerető? Van egy eszköz, ami menekül a varázsló, s az eszközként való felhasználás elől, mely a lenni nem tudót, de lenni vágyót, a gyermeket rejt magában, a fogadás helyeként. A gyermek, a csodalámpa szellemeként, a lét előtt készen van, mint leendő, így a platonai barlang is ez, nemcsak szexbarlang, egyúttal a lehetőségek barlangja. A barlang, melyben a lét előtt készen van minden leendő, már nem a horror értelmében vett lenni nem tudó fél-lényeket tartalmaz. Az apai varázslat, a fantasztikus csoda, és az anyai csoda, a lét csodája harcol egymással. A varázslást, a *Szindbád hetedik utazása* végén, leváltja és pótolja a születés.

A sámán, varázsló, szent, próféta és fantasztikus szerető, mind előfordulnak a fehér fantasztikumban lét és nemlét, ég és föld, evilág és túlvilág közvetítőiként. A varázs szentségre vagy szerelemre váltható. Az eposzi varázslónők a báj erejévé alakítják a rém örökségét. A világba kivonuló hős, a fantasy filmtől a történelmi-mitológiai film felé haladva, egyre inkább első sorban velük szembesül. Az olasz történelmi-mitológiai filmben gyakran egybeesik a varázsbírodalom úrnője a szex-szimbólummal. A történelmi-mitológiai filmben Herkules, Maciste, Odüsszeusz vagy valamely más hős bizonyítja férfiasságát, s barátra és szeretőre tesz szert. A hitbuzgalmi eposzban az ember bizonyítja emberségét, elnyeri istene(i) szeretetét és barátságát, s szentségre váltja a varázslást.

A varázst, a vallási eposzban, szentlegendában leváltja a szentség. A mágiátlanított szentség aszkézist kíván. A fantasy-varázs az ellenfélből az egyénbe viszi vissza a vágyat, mely itt már nem a vámpír vágya reánk. A szentség végül vágytalanít: a varázs és a vágy örököse az aszkézis, mely fordított utat jár, nem szolgálatunkba állítja az erőket, hanem függetlenít tőlük. Az aszkézis mindenek előtt a szabadság szimbóluma.

2.1.9. A metamorfózis metamorfózisa

A pokol és paradicsom ugyanaz a kaotikus és puha világ; ha nem tud az ember kijutni belőle, pokol; ha kivettett belőle és nem tud visszajutni, akkor paradicsom.

A kaland a kemény ember és puha világ viszonya, a karakterisztikus a kemény ember és kemény világ küzdelme, a komikus-groteszk a puha ember és puha világ játéktere, az aljas

és undorító minőségei pedig puha ember és kemény világ konfrontációján alapulnak. A fantasy hajlik a komikus-groteszk megoldásokra, melyek a kaland miliőjeként jelennek meg, s a kemény ember, a hősalak lehetőségeinek, feltételeinek felhalmozását szolgálják. Puha ember és puha világ kiindulópontja teszi lehetővé a nagy kaland felé elindító metamorfózisokat. A labilis és képlékeny világ kezdetben csodásan diszfunkcionális, később csodásan jelentőség-teljes, s végül csodásan alakítható. A meg nem szilárdult kozmosz kedvez a hősgenezisnek.

A fantasy egyik leglényegesebb alapító tette a metamorfózisok megfordítása, a negatív horrorisztikus metamorfózisokat leváltó pozitív metamorfózisok megjelenése. A fantasy a fantasztikus iszonyatot, mely a horrorban uralkodott, teremőelv beoltásával ellensúlyozza. Minden pozitív metamorfózis a teremőelvből részesedik, a teremőelv nemcsak a világ kez-deteinél hatékony, minden pozitív metamorfózisban újra működésbe lép.

2.1.10. A kínai fantasy

A fantasztikus műfajrendszer motorja Amerikában a horror – mely a német expresszionizmus nagy fejlődésimpulzusa alapján virágzott fel, s Anglia és Olaszország közvetítésével nőtte így ki magát –, Kínában a horror fantasztikumbeli szerepe másodlagos, itt a középponti fantasz-tikus műfaj a fantasy. Az európai és amerikai műfajrendszerben a legnagyobb erő azonos a káosszal, a fékezetlen és szervezetlen erővel, s a szellem az erő fékje. Kínában a legnagyobb erő a szellemerővel beoltott vagy megkettőzött erő, s a fékezés itt növeli az erőt, ez teszi szabaddá, önmaga számára nyitottá, könnyedén rendelkezésre állóvá. Ez az erő nem sodorja el birtokosát.

Amerikában a horror, Kínában a fantasy hatol be más műfajokba, hasonlítja az uralkodó műfajhoz a műfajrendszer egészét vagy legalábbis egy korszak, a mai kor műfajrendszerét. Amerika, ami valószínűleg a puritán hagyományok által kiváltott ellenhatás, ebben a tekin-tetben Európa előtt jár, minőségi különbség azonban nem látható a két fejlődés között.

Kínában erősebb a fantasy örökségének behatolása az összes műfajokba, mint Amerikában a horroré. Ez mindennek előtt abban nyilvánul meg, hogy a mai témájú műfajokban – pl. a rendőrfilmben – is meghaladja a hőseszmény a sportrekord eszményét, a hős itt is összeköti a jelent a múlttal és az eget a földdel, s a harc csúcspontján itt is elveszítheti súlyát, az egyén erősebb a seregeknél, s a lélek teste a tudomány testénél, a pusztító technikáknál.

A repülés, mely az amerikai szuperhős-filmekben is nagy szerepet játszik, csak a kínai fantasy-filmekben tárta fel mély értelmét. Ahogyan a tárgyak a fantasy világában lélekkel telítődnek, s ember módján kezdenek reagálni, az ember is előlép, s ő, aki eddig is bírta a lelket, teljesen a lélek módján reagál, felnő lelkéhez, alulról való állati determináltságát felülről való szellemi meghatározottságra, s idegendetermináltságát öndetermináltságra váltja, ezért repül.

A varázserő az élettöbblet, életlendület, teremő erő szimbólumaként nyeri el racionális értelmét, s öröksége így konszolidálódik a varázstalanított világképben. A fehér fantaszti-kumban segítők és varázstárgyak teljesítményeként megjelent pluszt a kalandban a szubjek-tivitás fejlődésimpulzusa, az egyén váratlan és bátor tette, s múltjával való szakítása teljesíti. Az élettöbblet, mely a fantasztikumban a tündér, varázsló vagy transzcendens gondviselés ajándéka az énnak, a kalandban az én ajándéka a világnak. A kaland a centrum belsővé

válásának nagy pillanata. A kalandepika autonóm hősenek azonban előzményei vannak a fantasy világában. A fantasztikum világában mindenek előtt a kínai fantasy előlegezi a műfajlogikailag későbbi, azaz életközeli, az esztétikai evolúció szempontjából is újkeletűbb formációkat megillető kalandműfaji vívmányokat. Itt kísérhetjük figyelemmel a fordulatot, rendszerint hosszú tanulási folyamatot, melynek eredménye a végponton a csoda, mint a személy aktusa, az énerők erőfölénye a világ felett. A kínai fantasy filmekben a repülés, mint látható, érzékiesült létmű váltás, az anyag súlyának elvesztése, a túlszárnyaló életlen-dület, a privilegizált de tanítható, tovább adható, összeszedett erő kifejeződése.

Láttuk, a fantasy hőse kérdező, kereső és rajongó, akinek problémáira fantasztikus segítők és tárgyak adnak választ. A horrorban az én, a fantasy műfajában a világ az elsődlegesen fantasztikus. Ehhez képest Kínában bonyolultabb a helyzet. 1. Itt az én is fantasztikus, nemcsak a világ. 2. Az énfantasztikum a pozitív metamorfózisok énfantasztikumuma, szemben a horrorisztikus metamorfózis énfantasztikumával. 3. Csak a teremtetést érzik eminensen fantasztikusnak, s egyúttal énfunkciónak érzik.

A csodás tárgyak mindkét fantasy-kultúrában jelentős szerepet játszanak, de az európai és főleg amerikai fantasy a csodás tárgyak birtoklásától, s a helyes használatra való ráhibáztatástól teszi függővé a boldogságot, míg a kínai fantasy esetében nem a hős alkalmazkodik a tárgyhoz, hanem a tárgy a hőshöz, bármely prózai tárgy a hős kezében különleges teljesítményeket vesz fel, melyeknek az ember a forrása. Egy kisfiú szögekkel játszik, melyek csodafegyverré alakulnak kezében, a nők fonalakat vagy lepedőket alakítanak csodafegyverekké stb. Ha az egyén kitüntetett összeszedettségén és elhivatottságán kívül más csodateremtő forrást is megjelölnek e filmek, úgy ez a forrás valamilyen hit, hagyomány, könyv, írás.

A kínai filmek hősei természetes tényekként, prózai dolgokként viszonyulnak a csodás tárgyakhoz és teljesítményekhez, viszont csodaként bámulnak meg egy lehulló levelet, pocsolya tükrén úszó virágszirmokat vagy az anyag tükrében megjelenő szellem szépségét, egy írásjegyet (pl. a *Tigris és sárkányban*).

Nyugaton a pokol és paradicsom viszonyát nem tudták megoldani, a hősök a kettő között vergődnek. A megoldatlanság következtében az érzékileg erősebb pokol mind jobban dominálja a fantasztikus világokat. Az idill barbáridillé alakul. Keleten a pokol-paradicsom oppozíciót feloldja a nirvána vagy a tao.

2.1.11. Fantasy-politika

Mind a horror mind a fantasy műfajaiban nagy szerepet játszik a gonosz fogalma. A horror bonyolultabban fogja fel a gonosz fogalmát, mely alulról, a lét primitív rétegeiből, belülről, az elementáris erők és ösztönök felől jön a horror világában, míg a fantasy a mániás elhárítás érdekében alkot egy kivetített, eltárgyasított, bűnbakjellegű gonoszfogalmat, melyet szembeállít velünk és filmbeli azonosulási objektumainkkal. Így születik a „gonosz birodalma” fogalma mely a *Csillagok háborúja* óta rögeszmésen ismétlődik, s kilép a filmekből az infantilizálódó élménytársadalom mindennapi érzületébe, gondolkodásába és a globál-kolonialista nagypolitikába. Reagan esetében ez még inkább giccses retorika volt, míg Busch gyakorlati világpolitikát alapított eme gonoszkereső és irtó mentalitásra, mely az elméletet szemérmetlenül mesére váltja és a fantazmákkal generált fanatizmus kódéba burkolja a gyakorlati cinizmust.

A fantasy narratívája olyan kódokat dolgoz ki amelyek alkalmasak a pokol és paradicsom át- és újrakeresztelésére. Mielőtt ezeket jeleznénk, a horror egyik alkódjáról is szólni kell, mely rokon – bár kevésbé veszélyes – törekvéseket képvisel. A pokolfilmek is a pokol seregeinek invázióját ábrázolják, bizonyos kéjjel és kárörömmel, amelytől azonban még nem idegen az önkínzás. A *Penge* vagy az *Alkonyattól pirkadatig*, a vámpírfilmek új generációjának képviselői, a démonikus pátoszt, az előre törő gonosz önelvezetét és önbizalmát érzékeltetik, mely megvet mindent, ami nem aljas és kegyetlen. Így az *Alkonyattól pirkadatig* vámpírvárásának a pap sem tud ellenállni, s a *Penge* mértéktartó „úri” vámpírijait elsöpri a vérben dőzsölő, öncélúan pusztító új vámpírcsürhe. Jó és rossz viszonyának sátánista megfordítása azt hirdeti, hogy az aljast és rettenettest kell imádni és minden szépen, jón, ártatlanon vagy ártalmatlanon nevetni kell. A horrorban tért hódító sátánista megfordítás, mely elvileg az elbeszélte alakokra jellemző ugyan, de a film készítőit is gyakran befolyása alá vonja a sötét varázs – ők is mintha kacérkodnának a gondolattal, hogy hátha valóban a jó a nevetséges –, nem tudja felszámolni, bárhogyan is feje tetejére állítja jó és rossz különbségét.

Van azonban egy másik megfordítás, s ennek kedvez a fantasy közege. A képmutató, álszent megfordítás lényege az, hogy az aljast, önzőt és kegyetlent kell magasztosnak és önzetlennek látni. Az a látásmód, mely szerint mindig az egyik félnek van igaza, ő a jó, s a másik a gonosz, a jókat felhatalmazza a gonoszok elpusztítására, a világ „megtisztítására”, ezért lehetővé tesz egy olyan világot, amelyben az erőszakot nevezik szelídségnek, az elnyomást felszabadításnak és a gonoszságot jóságnak. A gonosz név, ha nem a bennünk magunkban rejlő gonoszt nevezi meg, semmi mást nem bizonyít, csak azt, hogy mi magunk vagyunk gonoszok, potenciális vagy valóságos likvidátorok, gyilkosok, kiszorítók. Így jön létre az, amit Barthes „gyarmati nyelvnek” nevezett, az a politikai retorika, az aljas világok nyelve, mely erényekkel nevezi meg a bűnöket, és az erényeket bűnökké vagy legalább hibákká nyilvánítja. A gonosz birodalma csak akkor győzhet, ha jónak, szelídek tartja magát, a rablás akkor válhat világrenddé, ha úgy találja magát, mint ajándékozást.

A gonosz keserű dicsőítése a horrorban úgy is tekinthető, mint kihívó szemrehányás, a lét vádlása, amiért nem ad esélyt a jónak. Az önismeret fékjével ellátott gonosz, az öngyűlölő és önmegvető gonosz csak bukott jó, ezért képes – a romantikus regénytől a film noir krimikig – az önzést dicsőítő hős pozitív metamorfózisokra. Csak a jó látszatát bitorló gonosz teljesen gátlástalan és javíthatatlan. A képmutatás, a tökélyre vitt álszentség észretéríthetlenné teszi a gonoszt. A parazita önzés a nemes felháborodás álarcában, az ostobaság, vaskalaposság, fanatizmus és együgyű szellemi szimplaság, mely ráadásul felsőbbrendűségi érzéssel, pökhendiséggel, göggel van megverve, paradox viszonyokat rendez be: honfoglalásának eredménye az örület mint társadalom. A fantasy egyszerű, együgyű gonoszfogalma kolosszális öncsalás lehetősége által fenyegetett. Mindezek a tendenciák, melyek a politikai filmekben nem bizonyultak hatásosnak, túlságosan könnyen rajtakaphatók és leleplezhetőek voltak, a fantasy világba kivetítve, egzotikus és fantasztikus díszletek között, érzelmi erőre tehetnek szert. Az egydimenziós szereposztás és a kenetes önigazolás szándéka a játékos közegben kevésbé feltűnő, mégis arra nevel, hogy megszokjuk az érzést, abszolút igazunk van, és csak nekünk van igazunk. A *Csillagok háborúja* kezdett olyan generációkat nevelni, melyek szemrebbenés nélkül fecsegnek a gonosz birodalmáról vagy a gonosz tengelyéről. A filmek akkor természetesen nem tudhatták még, hogy milyen szekeret fognak tolni, milyen torz világ születésénél bábáskodnak műveik, s ma már, amikor mindez világos, mégsem látni

korrekciót, mert azóta túlságosan a bankvilág kezébe került Hollywood. A horror önmarcan-
goló gonoszismerete, mely belőlünk akarja kiűzni, vagy ha ezt nem lehet, legalább megfé-
kezni a gonoszt, kevésbé problematikus, mint az újabb fantasy-generációk könnyelmű és
militarista gonoszpolitikája.

2.1.12. Hitbuzgalmi eposz és szentlegenda vs. fantasy

A fantasy varázsbirodalmától az üdv birodalmáig vezető utat teszi meg a hitbuzgalmi eposzt
és szentlegendát alkotó fantázia. A fantasy varázsbirodalma és az üdvbirodalom mágiátlaní-
tott szentsége között fel kell lépnie az aszkézisnek. Az aszkézis ugyanaz a felnövesztő erő
szentség és varázs birkózásában, amit majd a kalandfilmben a hős sztoicizmusa képvisel.

A vallásos elbeszélő kultúrában a földi apa vagy anya varázsbirodalmával, s az infantilis
ember csodabirodalmával szemben, szublimált – égi – megfelelők képviselik a gondviselést.
Az üdv ezáltal az individuális múltból a kollektív jövőbe kerül át. A varázslat szenvedély, az
üdv intézmény.

A fekete fantasztikumban a gonosz koncentrátuma azonos a fantasztikum koncentrációjával.
A fehér fantasztikumban gonosz- és jókoncentrációk versengenek, és az utóbbiak győznek,
az övék a világ, melynek a gonoszkoncentrációk csak lázadnak rendje ellen. A fehér fantasz-
tikumban, melynek hatóanyaga szétterített a világ számtalan elbűvölő, megpróbáló és
kényeztető csodájában, a gonosz izolált formákban lép fel a csodavilágban, s ő is a jó művét
szolgálja. Ezért Goethe Faustja sem horror, mert Mefisztó egy része csak az erőnek, mely,
ha rosszat akar is, akkor is jót művel.

A fantasy szembeállítja a horror gonoszkoncentrációjával a jókoncentrációt, az üdv szeman-
tikája pedig átszellemíti azt. Jó és gonosz megkülönböztetése akkor is az emberiség vívmánya,
ha a politikai manipuláció célzatos és barbár módon azonosítja konkrétumokkal ezeket az
értékeket. Jó és gonosz különbsége minduntalan újra felveendő vizsgálatára azért van szükség,
mert a fantasy világának képei sokszor összemossák a gonoszt és a jót, örjítő bűbájként és
elállatiasító szépségként jelenítve meg a vonzó varázslatokat (pl. az Odüsszeia). Az üdv
szublimációval egyesített jókoncentrációja így határozottabb ellenpólust képez a gonosz-
koncentrációval szemben, mint a fantasy édene. Szükség van az üdv szemiotikájára, mert, mint
többször is láttuk, a fantasy világában menny és pokol csak egyazon érem két oldala. Csak az
üdvbirodalom választja le sikeresen a vágyesztétika tárgyát a Hieronymus Bosch által megjele-
nített gyönyörök kertjétől (azon az áron, hogy a vágyakat reményekké alakítja; az utóbbi nyil-
vánvalóan nem olyan szenvedélyes és testes értékeket őrző mozgásforma, mint az előbbi).

A fantasy hőse kezdettől benne él a boldogságban, s készen kapja azt, a szentség hőse
keresi az üdvöt, de szolgálni és boldogítani akar, nem élvezni. A lélek köti össze az eget a
földdel, ez a szentség betörési pontja vagy kontaktushelye. A fantasy hőse boldog (vagyis
testies üdvözült), míg a szentlegenda hőse lelki és üdvhozó. A szentség szemiotikája az
egyén isteni jogává nyilvánítja az üdv közvetítését és vele a szenvedés privilégiumát. A lélek
úgy lép fel a vallási eposzban és a szentlegendában, mint a szükségszerűségek birodalmá-
nak, az egymást taszigáló érzéketlen, önzően térhódító dolgok lavinájának való ellenszegü-
lés lehetőségének felfedezése.

A fantasy és a hitbuzgalmi elbeszélésvilág számtalan szálon függ össze; ha az utóbbi mérték-tartóbb és aszkétikusabb is, ez is dekoratív csodavilágként tárul elénk, gyakran még tele varázslattal (mint Cecil B. De Mille *Tízparancsolata*). Ha a varázsbirodalomból közvetlenül át lehet lépni az üdv birodalmába, minek a további út, mely a motivált fantasztikumon, a kalandfilmek sokféleségén és a boldogságmitológia majd a próza világán vezetni végig az élete értelmét és örömét kereső embert? Mert hiába lépünk meg a lépést, a világ nem jön velünk, az üdv birodalma titkos birodalom marad, s állapota rendkívüli állapot.

A varázsbirodalom az ajándékozottság, az üdvbirodalom az ajándékozás egzaltációja. Az előbbi a gyermekkor, az utóbbi a felnőtté válás idealizációja. (Ebben az értelemben azonban a tömegtársadalom egyre kevésbé felnőtt, s végül programatikusan is feladja ezt az örökölt felnőtté válást.) A jóismeret nem más, mint dicsőséges életképtelenség, mert a dolgok és dologszerű lények lavínja továbbra is a kárhozat – egyetemes önzés és konfrontáció, a parazitizmus ideálját megcélzó versengés – útját járja. A gonosz mozgásával szembeszegülő ellenmozgás csak az áldozat formájában fejeződhet ki. Az áldozat, a látszólag életképtelen, lenni nem tudó, gyámoltalan stb. valójában a világ egészének piszkos és költséges életképességét bélyegzi meg, mint látszatsikert, lenni nem tudást.

Mivel az üdv nem feltételezi a boldogságot, s az üdvjavak nem függenek szerencsejavarától, az üdv hőse túlhalad minden olyan személyes motívumot, mely megvesztegethetővé, korrumpálhatóvá tenné. Az üdv hőse szabadabb, mint a varázsbirodalmak boldog utasa, sőt, a háború hősénél is szabadabb, akinek még fontos a dicsőség. Az üdv hőse könnyedén vállalja a kinevetetést, megvetést, becstelenség látszatát. A szent, a lélekké, befogadássá, alázattá lett ember, a kiürülés és kitarulás a világon túli lét felé, mely nincs alávetve többé a statisztikai törvénynek, az átlaglét lavínjának. Benne lélegzik fel a lét és tér meg lehetőségeihez. A szent alázata a bűvölet új formája, mely az agymosás ellentéte, a tömeghatás ellentéte, nem üvölt együtt a farkasokkal, nem tépi a koncot a hiénákkal, soha nem hallott hangokra hallgatózik, melyekben a köznapi érdekek hazug és önáltató kulisszavilágának elhárító mechanizmusai által elhallgattatott teremtmény lehetőségek jutnak szóhoz újra. Az üdv hőse ilyen módon minden „földi” kötelmet meghalad. Az üdv szemantikájában a dicsőség és a boldogság is csak úgy jelenik meg, mint nagyobb lehetőségek, feladatok és célok pótléka. Mindig van még adni való, s a hős és a boldog nem adott oda mindent, s így nem is lépett túl mindent, ezáltal nem szabadult fel teljesen az ambíciók feszültsége és a kéjek kínja alól. Ugyanakkor ez a végső könnyűség és átszellemültség is csak az élet egy lehetősége, nem kötelességgé avatható életeszmény, ezért a narratíva az üdvöt is meghaladja. Ha a kultúra az üdvöt is túl akarja haladni, ahogy előbb az üdv segítségével a mágiát, ezzel a nárcizmus utolsó fellelegvárát veti el. Ennek azonban ára van: ki kell nyilvánítani, hogy nincs teljesség és tökély, nincs harmónia és végcél, csak rögtönzött ember és véletlen viszonyok. Az üdv feladása a korábbi meghaladásokat és túllépéseket érvényteleníteni, nem fedez fel új létmódokat, hanem olyan létmódokat emel a narráció középpontjába, amelyeket a korábbi elbeszélés-módokban a mellékalakok képviseltek. Az elveszett paradicsom vagy az isteni ember üdve helyén újra felbukkan a harcok, akinek igazolnia kell magát egy felfordult világban vagy egy szelídebb köznapi pokolban, vagy ismét feltűnik a a boldogság, mint az igénytelen, használt élet, a vonalasság és parancsteljesítés, az ész nélküli ügybuzgalom jutalma.

Miért nem végpont és végcél a kultúrában az üdvepika? Mert az üdv úgy jelenik meg benne, felülről leosztva, mint a fantasy-filmben a varázslat. Már nem közvetlenül a varázslók

boldogítanak és látnak el információval és javakkal, de még mindig az Istennel való privilégikus kapcsolatfelvétel hozza létre egy gyakorlatilag átkozott világban az üdv ígéretének zárványait. Megjelenik az áldozat mitológiája, s ez már nem a kényszerű áldozat a kegyetlen isteneknek, hanem az önkéntes áldozat a kegyetlen világ legyőzésére, de nem az egyén, a mimagunk, a bármelyikünk, hanem a kivételes egyén mint megváltó áldozata. Egyúttal arra utal, hogy nemcsak a mítoszt előzte meg a rítus, hanem – a rítus centrális alakjaként – a Szuperhőst megelőzte a Szuperszenvedő, vagyis a szenvedés szuperhőse. A szellemi vezérkép transzcendenciájának további műfajok során áthaladva kell a személyiség érési formája immanenciájává változnia. Nem elég, hogy valaki ígérje az énnak, az én kell hogy ígérje másoknak az áldozatot, s az általa megváltott világ ajándékát, mindenki képességei szerint. A szentlegendában azonban az ajándékozás maga az Isten ajándéka s a szent privilégiuma. Milyen műfajok és hogyan formálják át az egyént? Ha eddigi leírásunk helyes, akkor előbb a varázslatot fogja belsővé tenni, a maga feladataként elképzelni, s csak sokkal később lesz képes a „megváltást” introjektálni.

2.1.13. Fantasy és vallás (Fehér fantasztikum és teológia)

Rettenetes (ősi, törzsi) istenek, fenséges (nemzeti) istenek és a Jóisten (mint mindenek Istene, a kommunikáció Istene, az emberiség Istene) alakjainak sorában a vallástörténet az istenképzet egyértelmű kifejlődésének képét nyújtja. Ez a folyamat leképeződik a művészet történetében is, az amorális, sötét mítosz, a morális és igazságtevő tündérmese viszonyában a folklórban, vagy horror és fantasy viszonyában a tömegkultúrában. A Frivol múzsa befejező részében (A lét sötét éjszakája) előfordul olyan megfogalmazás, mely – művészet, filozófia és vallás Schelling és Hegel óta váltakozó módon értékelt viszonyában – mintha a vallást helyezné legfelülre, a hegeli abszolút szellem helyére. A fehér fantasztikum elméletében ezzel szemben a fantázia-alakulatok kibontakozásának korai stádiumaként soroljuk be a „kegyelem” és „megváltást” szimbolikáját, az „üdv” dramaturgiáját. Nem ellentmondás-e ez?

Miben végső a vallás, a hit? Abban, hogy a végső összefüggések a hitevidenciák birtokai, s a tudás csak az általuk tételezett keretekben dolgozhatik. A megfigyelés, elemzés és kísérlet lehetőségének feltételeit olyan egzisztenciális döntések képviselik, melyek már az első szervezett motorikus aktivitások születése közben létrejöttek, s szervezet és környezet viszonyától, valamint egyedi lelki felvevő készség és nyelvi felhalmozott és rögzített tradíció meghatározottságától függnék. A hitben nemcsak érzelm, képzelet és fogalom nem vált el egymástól, tudás és cselekvés is egy, amit legfeljebb az homályosít el, hogy az ember mást vall és mást hisz, a reális hitélet nem esik egybe a kanonizált hittel, a szenvedélyes érzelmeket mozgósító képzeleti evidenciák a tanító hivatalok dogmaival. A hit kényszerítő evidenciák rendszere, amelyek nem kifejtettek, ám kontrollálják az életet, míg őket nem kontrollálja az analitikus tudat. A világkép a hit szintjén első sorban értékrend és nem okszerű világmagyarázat. A hit ily módon egyrészt a legkorábbi döntések, a legátfogóbb meghatározások, másrészt a végső célok kifejezése. Ezért statikusabb képet nyújt, a látványos fejlődés a művészetek és a tudományok területén megy végbe. A legfontosabbat kezdettől fogva tudjuk és a szakadatlan árulás kísérleteiből kell szakadatlanul visszatérnünk hozzá. Ebből

fakad a naiv kultúra vonzása, melyet Schiller vagy Goethe éppúgy dokumentált, mint ahogyan ma ennek dokumentuma a populáris kultúra esztétikája.

2.1.14. A fantasy és a péplum

A műfajelmélet termékeny útja nem a merev definíciók általi beskatulyázás, hanem a szakadatlanul átszerveződő tulajdonságkötegek illetve műhalmazok sűrűsödési pontjainak jellemzése, a spektrum ama „színeinek” megragadása, melyek által az átmenetek is jellemezhetők. Ki kell dolgozni az összefogó erők vagy ideáltípusok ama képleteit, melyek meghatározásainak lazítása (azaz a sűrűsödési pontoktól való távolodás) által a valamely típus reprezentánsainak tekintett filmek más típusokkal kereszteződnek. Amennyiben a műfaji alakulat leírása során rendszerezett meghatározottságok zárt formát alkotva védelmezik egymást más sűrűsödési pontok határozmányaitól, úgy egy erős műfaj kemény formáját írjuk le, míg a határozmányok ritkítása által az iménti műfaj holdudvarát tanulmányozhatjuk, a más műfajok képleteivel való kombinációs teret tárjuk fel. Egy műfaj törvényeinek ismerete, a szóródási udvar tanulmányozását is feltételezi, így sok film két vagy több műfaj elméletében is tanulmányozható. A sárkány, mely a fantasy-film tiszta formájában gyakran nagy jelentőséget kap, a lovagfilmben mellékszereplőként fordul elő. Mivel a lovagfilm drámai nagyformájában nincs helye, bizonyos lovagfilmek a fantasy elméletében is tárgyalhatók, míg mások kilépnek e mesei képzetkörből.

A péplum a görög-római mitológia hagyományára épülő történelmi-mitológiai film. Az ezeregyéjszakai hős inkább a világ titokzatos erőit megszólitó ügyeskedő rajongó, míg a görög és római hősmítoszok a katonai erények képének kidolgozását szolgálják. A péplum ezért a fantasy és a hősi kaland mitológiája közötti átmeneteket foglalja magába, míg az ezeregyéjszakai fantasztikum vizsgálata alkalmasabb a fantasy nagyformája törvényeinek kidolgozására. A görög hős katona volt, az arab hős kereskedő: csak a filmesek sznobizmusa csinált belőle herceget vagy ennek hiperkorrekciójaként tolvajt.

A fantasy a varázsmese világában játszódik, míg a lovagfilmnél is meseszerűbb történeti-mitológiai film olyan távoli múltban, melyről a mítosz számol be, nem a história. Ezért a történeti-mitológiai film egészében is tárgyalható a fantasy elméletében: megkülönböztethetünk történelmi fantasyt, mely a múltban játszódik, és science fantasyt, mely a jövőben. Mintha a história és a természettudományi gondolkodás két oldalról ostromolná a varázsmesei hagyományt, hogy új, bizonyos fokig modernizált műfaji képződményeket szakítson ki belőle. Mindkettőtől, a történelmi és a „tudományos” fantasy változataitól is különbözik a tiszta fantasy, mely a varázslók és sárkányok mesevilágaiba vezet. A fantasy tiszta formája az időtlen tér varázsbirodalmában játszódik, melyek jobban kedveznek a rajongó előhősnek, míg a történelmi-mitológiai film a hőssors születési fájdalmairól, a léleknek az idővel és történelemmel való találkozásáról szól. A science fantasy a jövőben keresi a történelem előtti teret, a mágikus varázsbirodalmakat, így közelebb áll a tiszta fantasy oldott mesei formájához, mint a történelmi-mitológiai film.

Az olasz péplum a hősképzet klasszikus formáit eleveníti fel a mai kultúrában, míg a történelmi-mitológiai film amerikanizált változata az ott temperamentumosan fejlődő vagy legalábbis tenyésző sci-fi hatása alá került. Vessünk egy pillantást Desmond Davis *Clash of*

the Titans című filmjére, mely főképp Harryhausen kései műveként lehet számunkra érdekes. Épp mert kései mű, vizsgálata során tekintettel kell lenni Harryhausen korábbi csúcsteljesítményére (*Jason and the Argonauts*). Harryhausen *Jason*-filmjében kétféle szülőimágó jelenik meg, ami megfelel a fehér fantasztikum törvényének, mely szerint a fehér fantasztikum birodalma a fekete és fehér fantasztikum erőinek küzdőtere, melyben a fekete fantasztikum maradványai annyiban maguk is „kifehérítettek”, amennyiben nem a világot fenyegetik, csak a hőst (és övét), s így a beavatási démon szerepét kapják. Az ezeregyéjszakai fantasztikum varázsvilága a mindent átható gondoskodás képe, míg a görög fantasztikum istenvilága, amint annak emlékei a péplum amerikanizálása során átalakulnak, a neurotikus család képét nyújtja. Az istenek világa vitával, egymás szándékait gátló széthúzással és kicsinyességgel teljes. A *Clash of the Titans* a *Jason*-filmhez képest is tovább fokozza a szülőimágók ellentmondásosságát. Archaikus apa- és anyaimágók vesznek részt a hőssors formálásában, osztozva a sorskontroll funkcióján a pozitív szülőimágók isteni megtestesítőivel. Előbb a szűzfű Perszeusz szembesül Medúzával, mint őssasszonnyal, utóbb a szűzlány Anoméda az ős-hím-rémmel. Harryhausen a legfélelmesebb Gorgó teremtménye: alteste féreg, haja sziszegő mérgekgígyók ültetvénye, arca pedig kegyetlen, keserű, vicsorgó hullapofa. Ám ami Terence Fisher filmjében maga az iszonyat, az itt segédeszközzé válik, melyet a „kezelési utasítás” ismerete egy másik rém elleni harc fegyverévé avat. Azért kell elmenni a világ végére, mert a gorgófő szükséges a hősfeladat megoldásához, mely a nászt közvetíti. A gorgófő esete arra figyelmeztet, hogy a fantasy-segítők nem feltétlenül jóindulatúak és önkéntesek, ahogyan a film emberevő boszorkányai is ellenségesek, a csel és erőszak azonban tőlük is fontos információt szerez a Gorgóról. A világ feletti erő, a fantasztikus túlerő, a protohős nevelődése felett őrt álló érettebb világ egyúttal öreg világ is, melynek már domináló defektjei közül kell kimenteni értékes információját. A boszorkány banda elaggott nemzedék, de vakon is messzebb látnak, mint a Davis-film tinédzser hősei.

Az amerikanizált variáns a család- és szülőkép inflációjával korrelálja a tinédzserfilm témáját, a kamaszlelek találkozását a feladattal és a társjelölttel. A *Clash of the Titans* tinédzserekként mutatja be Perszeuszt és Andromédát. Nemcsak arról van szó, hogy a történelmi-mitológiai film a fantasy törvénye fennhatósága alá kerül, egyúttal mindkettő csúszik le az *Oz...*-típusú mesefilm naivabb fantáziakombinatorikája felé. A szovjetkultúrában a mesefilm kibontakozni sem engedte a fantasy műfaját, míg a mai amerikai kultúrában mintha asszimilálni törekednék azt. A fantasy mindig őrizte a gyermeki világlátás fantasztikumát, de az újabb változatnak nemcsak szelleme idézi a varázsmesét, hősei is mind gyermekibbek, nemcsak kedélyüket, életkorukat tekintve is.

A *Clash of the Titans* ingadozása a gyermekfilm és a családi film között mélyebb bizonytalanság kifejezése, hasonlóan ingadozik a film nyelvezte a történelmi-mitológiai film és a tiszta mese között. Harryhausen eredetileg a mítoszhoz hűségesebb filmet tervezett, mely koncepciót munka közben feláldozták a *Csillagok háborúja* sikermintáinak átvétele kedvéért. A történelmi-mitológiai formavilág amerikanizálásának forrása a science fantasy. A *Csillagok háborúját* idézi az útra hívó menetzene, a főszereplők tinédzser-stílusa, a Athéné istennő robot baglya, mint az ifú csapat komikus kísérelője. Az út második szakaszában csatlakozik a csapathoz a kis hercegnő, aki a *Csillagok háborújában* látotthoz hasonlóan egyesíti magában a kislánys megjelenési formákat a férfias vállalkozó kedvvel. Jason a görög ízléshez vagy a nemi dimorfizmus esztétikai stilizációját különösen sok kedvvel és víziós erővel színező

olasz péplumhoz képest nagyon leányos, míg a modern Androméda fiús vonásokat vesz fel. A fürdőből kilépő leány karcsú meztelen testét is hátulról mutatják, akár kamaszfiú teste is lehetne, így a meztelenség és erotika motívuma sem a nemi különbség hangsúlyozását szolgálja. Az új nemiség nem a különbözőség egzotikumára hanem az azonosság, a „közös” hús és bőr „otthonos” meghittségére akar építeni. A gyermek kezdetben, esztétikai alkatát tekintve, anrogün lény: a nemi differenciálódás markáns mintái elleni lázadás az általános infantilizáció törvényszerű tendenciája.

A történeti-mitológiai tematikában azonban, a gyermekkultúra jelzett asszimilációs törekvései és az infantilizálódó kultúra növekvő asszimilációs ereje ellenére, mindig megmaradnak a fantasy világából a hőskultuszba vezető szálak. A *Jason and the Argonauts* bemutatja, amint a hősjelölt megszervezi a legjobb csapatát és felépíti a tökéletes hajót. Az olimposzi istenek úgy szemlélik mindezt, mint valami televíziós adást, az embersors az istenek szappanoperája. Héra mondhatni az interaktív televíziózás híve, míg Zeusz a tradicionális nézőszerepé. Héra istennő úgy hajol a világ, mint az istenek sakktáblája fölé, pártoló mosollyal, mint a gyermekét bátorító anya: a sakktáblán Jason mozog. Héra segíti Jasont, de Zeusz korlátozza a segítő beavatkozások számát, egy ponton túl elfogy Héra segítsége, ám Héra nemcsak csodás segítő, hanem felszínen tartó hajó és ringató tenger is. A hajó gallionfigurája – ez a Harryhauseni vízióvilág érdekes ötlete – nem a tenger fölé hajol, hanem a fedélzet fölé, mintha a hajót bölcsőként ringató tenger asszonyarca lenne. Valamiképp, a kifejezett beavatkozás idejének lejáta után is hordoz és emel – most már nem egyvalaki, hanem a mindenség, a világ.

A beavatkozás-korlátozás motívuma tereli Jason hajóját a fantasy mitológiájából a hőskultusz epikája felé, ezért tárgyalható a péplum két helyen is, előbb a fantasy elméletében, majd a háborús epika primitív formájaként, a hőskultusz elementáris szimbolikájaként. Minden műfaj beteljesíti specifikus teljesítményeit, de vázaltszerűen jelzi a többiekét is, másként el sem helyezhetné a maga világát a többiek között, a műfajok feletti, közös mitológiában. Amikor a *Holtak földje* végén a zombik elindulnak honfoglalásra, a horrorfilm túlmutat önmagán, s a péplum, a történelmi eposz, sőt a western emlékeit idézi. A *Jason...* esetében szemünk előtt hajóznak át a film szereplői a fantasy varázsbírodalmából, a protohős-mitológiából a hősmítoszba. A fantáziának a csodavilágból a kalandvilágba vezető útja során mind nagyobb jelentőségre tesz szert a hős bűnössége, mely a fantasy műfajából a történeti-mitológiai filmbe vezető út során kezd bontakozni, de még a lovagfilmben is szeretnek ideális hőst szembeállítani a „fekete lovaggal”: a hősi makula az igazi kalandfilm csodákon túli világában bontakozik ki, mintha a bűn volna a csoda nagy vetélytársa a modernségben. A csodák majd eltárgyasulnak a sci-fi technikai apparátusaiban, s a világunalomra törekvő gonosztevő fennhatósága alá kerülnek.

A tiszta fantasy nagyobb szerepet ad a misztikus participációnak, míg a történelmi-mitológiai film növeli a tilalomszegés következményeinek taglalását. A magasabb erőkkkel való kommunikáció egyik formája a participation mystique, másik a tabu. Ez két isteni nyelv! A *Jason*-filmben pl. Herkules meglopja az istenek kincseskamráját, kézbe veszi az isteni Fegyvert (mely az istenek számára játékszer, csak az emberi vetületében rettenetes fegyver), mely herculesi bűnbeesés következtében titáni bronzemberrel kell megküzdeni.

2.2. Fantasy-szemináriumok

2.2.1. „Arab éjszakák”: ezeregyéjszakai fantasztikum (Nathan Juran: Szindbád hetedik utazása, 1958)

1. A megérzés

Az éjszakai tengeri út világvégi ködében sem a tapasztalat, sem a tudás nem vezet tovább. Az elbizonytalanodott csapata felett parancsnokló Szindbád (Kevin Mathews) megszállott látnokként mered a sötétség és köd láthatatlan mélységeire. Ahol semmi sem segít, s az ember látszólag segélytelenül magára maradt, valami mégis vele van, hív és jelez, parancsol és tanácsot ad. Talán nem is egy valami, hiszen hol ösztönökről, hol sugallatokról beszél az ismeretlen, a soha nem látott világba kimerészkedő felfedező. Szindbád – az ész ösztöne vagy az ösztön bölcsessége – partot jelez. „Hát hogyha itt, a világ végén, volna is valami ország, akkor is biztos, hogy senki sem merészkedne a partjára lépni.” – zúgolódik a matróz. „Kivéve Szindbádot, mert ő semmitől se fél.” – feleli társa.

A belső látás előbbre lát, mint a külső: a belső látás előre látás, beavatottság a létezés kibontakozási folyamatába. A révült kormányzás odakinn, a létezés frontján, a végső végeken, a teremtő természet játszmájában való részesedés, ezért szereti a játékot és kockázatot.

Szomjasak vagyunk a végtelen tengeren, a sok víz nem oltja a szomjat, csak a kevés, ezért kell partra szállni. A matrózok azonban idegenkednek az idegen parttól. „Talán nem is szárazföld, csak valami szörny háta.” – „Allah adja, hogy vizet és táplálékot találjunk!” – „És Allah adja, hogy ne találjunk többet, mint amit keresünk!”

Szindbád nem superhős, hanem a mítosz tétova vándora, a véletlenek és az ismeretlen túlerők világában, aki talál valamit, s az a feladata, hogy ráérezzen a kezelési utasítására. Előbb a tengerrel és köddel küzdve látjuk, egyedül, amint a semmibe meredve kormányozza, valamilyen csak számára felfogható jel vagy hívás nyomában, a hajót. Egy hívás, mely mások számára észlelhetetlen, egy nyugtalanság, mely azokat nem űzi, vezeti Szindbádot. Ezek a kaland kezdeti feltételei. Szindbád ugyanis nem a fantasztikum betörésének áldozata, hanem kezdeti hős, aki a kaland segítségével keresi fel és mozgósítja a fantasztikumot.

Szindbád az érzés, a megérzés, a misztikus participáció hőse, míg később felbukkanó ellenfele, a varázsló, a titkos tudásé. A megérzés nem tud beszámolni tudásáról, mégis vezeti őt az a tudás. A mágus be tud számolni a titkos tudásról, csak más elől rejt. A mágus monopolizálja a tudást, Szindbádot ezzel szemben olyan tudás vezeti, mely nem az ő tudása. Érzékenység a részesedés és nem a birtoklás természetével bír, s ez a tudásforma vezet a – földi – paradicsomba, míg a másik a pokolba.

2. A sorsakarat

Az alakatlan világvégebe benyomuló hajó terhe a könnyűség, a zárt forma, a szépség, Parisa hercegnő, Szindbád menyasszonya (Kathryn Grant). Miután hősünket az ismeretlennel való érintkezésre lépése, kapcsolatfelvétele pillanatában ismertük meg, fordul el a rá váró egyik világtól, s kopog be a rá váró másikhoz, a menyasszonyhoz. Ez Szindbád második útja, reagálása és választása. A pikáns mosolyú, dévaj és finom Parisa hercegnőtől hallunk a

titokzatos szelekről, melyek eltérítették útjukról a hajót. Parisa hercegnő, Szindbád ihletett pszichoanalitikusaként, minden mögött valami mást lát. Csak azért fedeztet fel ezt a szigetet, hogy csókot kapj a jó hírért, ingerkedik Szindbáddal. „Még egy csókért egy egész világrészt felfedeznék.” – fogadkozik a hajós, a hercegnő pedig nem fukarkodik, nagyobb és teljesebb csókot ad a férfinak. Ez a csók tárja fel a fantasztikus világrészt, ez lendít túl a kalandon? Valóban, a reá következő reggelen, mintha a csók következménye, a csók aktiválta szerv volna, találkozunk a varázslámpával.

Szindbádnak csak be kell lépnie a hajókabinba, mindent birtokol, méghozzá szépséggé konszolidálva, de Parisának még csak ígéreteit birtokolja, a lány még szűz menyasszony. Ha a szerelmes valamit kezdeni is akar az elért szépségekkel, ehhez le kell szállnia egy szépség alatti világba. Lehet, hogy a kész világban a megformált anyag a tartalom, de a készülő világban épp az utóbbi még nincs készen, ezért a formák tartalma ekkor még csak az anyag. A formák tartalma a formátlanság, ha a formákat birtokolni akarjuk, meg kell szelídíteni a tartalmakat, s a mennyei forma tartalma a káosz és pokol, melyet meghaladott a szépség rendjében.

A fantasy a beleézés, az ellátottság, az összeolvadottság, a naiv biztonság és eredeti harmónia formájában, tehát az anyai és gyermeki világ kategóriáiban prezentálja a szerető előérzetét, olyan világ formáiban, mely élvezi a célokat, de nem ismeri a problémákat. Ezért kezdetben minden ajándék, de nem szerzemény, s így a világ hol paradicsom, ha ad, hol pokol, ha nem ad, ezért differenciálódik hős és gonosz olyan egyszerűen, a partnerhez való viszony is ezért külsődleges, a partner szép kép és nagy kincs, de alapvetően egzotikus titok.

Szindbád, aki szépséggé konszolidálva birtokol mindent, mindezt veszélyezteti, engedelmeskedve az alaktalan és határtalan vonzásának. A megvalósult vágyat avagy a boldogságot zavarja meg és függeszti fel a korlátlan vágy, a beteljesült vágyat támadja meg a beteljesíthetetlen, a jogost a jogtalan, a szépségét a végtelenségé. A gyermekien naiv teljesülést, melyben még csak szép kép a világ, a tudás általi teljesülés, a rövid utat a hosszú út.

3. *Harc a lámpáért*

A sziget előbb paradicsomi arcát mutatja meg, gyümölcsöt és vizet találunk, de valóban nemcsak az van itt, az ősparadicsomban, amit kerestünk, az ugyan mind itt van, de van itt egy konkurens hatalom is, mely visszaveheti tőlünk, amit a sziget nyújt nekünk. Óriás lábnyomot, bálványos kaput, koponyahegyet, kőarcú sziklaszirtet látunk. Jöjjön vissza a hajóra, sürgetik a hajóst társai, s miután a gyomor éhét és szomját oltottuk, nincs is ok a maradásra, Szindbádot azonban más éhség űzi, a tudásvágy. A barlang felé igyekvő szembe találja magát a barlangból menekővel, az ifjú ember a kiélt férfival. A körém köszája, melyen át az ifjú belépne, kiköpi az időset. Két tilalomszegés aktiválja a sziget erőit. Szindbád a sziget gyümölcse és vize mellett még a sziget titkát is akarta, melyet a varázsló már el is rabolt. A sziget titka, a varázslámpa, a mágus zsákmánya.

A Szindbád hetedik utazásának ellopott lámpája úgy indítja a cselekményt, mint ahogy A Gyűrűk Ura ellopott gyűrűje szintén a cselekmény motorja lehetne (ha a film feszesebb és szervezettebb volna). A rém és az intrikus harcol előbb a lámpáért, s Szindbád ekkor még sejtelem nélküli néző csupán. A rém, a küklopsz, üldözi a lámpát ellopó mágust, kitől ugyanúgy elveszi a lámpát egy további hatalom: a tenger nyeli el, majd a tengerből ismét kihalássza a küklopsz, így minden kezdődik előlről. A varázsló felajánlja Szindbádnak minden kincsét, amennyiben új expedíciót szervez a lámpa visszaszerzésére. A küklopsz nem tud

beszélni, nem tudja felidézni a lámpa szellemét, érvel a mágus, Sokura (Torin Thatcher), a monstrum tehát tehetetlen, impotens lámpatulajdonos, míg Sokura csupán eszközül használná a varázslámpát, szolgaságba hajtva a lámpa szellemét. A lámpa, akárcsak a tengerbe hullva, a küklpsz és Sokura kezében is egyaránt elveszett. A vak düh, a tehetetlen tombolás, a beteljesíthetetlen nyugtalanság és a sóvár, fösvény, önző mindent akarás, buta tékozlás és a ravaszkodó halmozás harcolnak a lámpa csodáiért. A rém fejlődésképtelen, a varázsló kivénhedt: a gonoszság két formája a kezdet gonoszsága illetve a vége, a még illetve már életidegen és alkalmatlan erők két szélsősége. A kisfiú, a lámpa szelleme, a rém vagy a tengerek rabja, illetve a gonosz, rideg, kivénhedt férfi szolgálja, akit a rajongónak, az álmodozónak, az ifjú embernek, Szindbádnak kell megmentenie. A cselekmény a lámpa történetének is tekinthető, mely a szörnytől az intrikushoz, és tőle az élet kezdetén álló férfihez kerül. A lámpa akkor teljesíti feladatát, ha egy hős helyesen reagál rá, s még a titoknak is van titka, a varázsló ugyanis ismeri a lámpa titkát, tudja, hogyan lehet reagálásra bírni, s mégsem ez lesz a helyes használati szabály, melyre rá kell érezni, hogy nyugpontra érjen a cselekmény. Mondhatjuk úgy is: a lámpának van szabálya és titka, az egyiket Sokura, a másikat Szindbád fedi fel és éri el. A küklpsz nem él, a varázsló visszaél, csak Szindbád él helyesen a lámpa teljesítményével. A küklpsznak nincs nyelve, a varázslóban nincs szeretet. A küklpszban csak vad indulat és toporzékoló gyűlölet van, a varázslóban csak ravasz racionalitás: a kettő, eredményein mérve, természetazonosnak mutatkozik, a lámpa elhagyja őket.

A varázsló, a rém és a tenger harca fedi fel Szindbád számára a célt, a csodalámpát. A lámpa nem használható támadásra csak védekezésre, nem fegyver, hanem a teremő, alkotó és gondoskodó erők foglalata, élet- és nem halálszimbólum. A varázslat fölé van rendelve a destrukciónak, s minden destruktív erő érte küzd, a lámpa varázslatáért, mely a világvégi sziget titkát, az anyag teremő és gondoskodó erejét képviseli. Parisa mint szép kép, a nő egyik aspektusa, a lámpa a nő másik, testi aspektusa. A szerelemből lesz a család, így a szerelmi bűvölet a káoszt megfékező gondoskodás, a jó varázslatok eredete.

A vágy, Szindbád rajongó vágya, az önkeresésben való előzetes önmeztalálás, mely boldog, ismerve a partot és a célt. Minden közel van és egyszerűen elérhető. Vajon miáltal? Az önkorlátozás, a józanság, a szoliditás, a szerénység, a gyakorlatiasság s ezek foglalata, a köznapiság által. Ezért szidja Szindbádot a dajka, amiért elhozta, kiragadta Parisát az otthon és haza biztonságából és békéjéből. Minden új út kerülőút: kérdések közvetítésével éri el az élethez való naiv viszony, a kész világban élő alkalmazkodás által nem problematizált evidenciákat. Szindbád olyan új Odüsszeusz, akinek ott a hajóján a párja, mégis elválasztják tőle az idegen partok. Az idegen part ily módon másik, mohóbb, parancsolóbb, elnyelőbb idegen testként válik a szeretett nő konkurensévé. A kvázi-apai mágus tartozékaként megjelenő, elveszett és elnyelő, őseredeti és fenyegető világ a sziget. Az apa korrelátumaként: anyai világ. Csak az apai szimbólum személyesül meg, az anya mint part, öböl, barlang és őstáj olyan visszahívó és visszaszívó eleven kozmosz, ki nem ad át az önálló életkezdet partnernőjének, a menyasszonyi szűznek.

Az ifjú Szindbáddal szemben a mágus a gonosz felnőtt, a rossz atya, az aparém, mindenható cselszövő, varázslatos titkok és képességek birtokosa, szavaké, képleteké, melyek dolgoztatják a világot. Sokura a felnőttvilág még nem értett, csupán élvezett teljesítményeinek ura. Szindbád tengeri lebegése csak úton van még mindeme hatalmak ismerete felé.

4. Rajongó vágy és perverz birtokvágy

Szindbád egyet akar, a lányt, Sokura mindent akar: a szellem szolgálatait, az erők szolgásgát, a küklopszok kincsét. Szindbád házassága az indiai királyság és a bagdadi kalifátus közötti békét jelenti, Sokura vágya messzi földek békéjének feldúlását. Sokura perverz (mert absztrakt és végtelen) vágyát, mely nem a tárgyának adózó csodálaton alapuló megfajtási folyamat, hanem pusztán a kielégíthetetlen sor, a kívánságok sorának mindig tovább hajtó éhsége, kívánságokra bomló vágy, mely egyikben sincs magánál, a vágy szétszórattatása a banalitásban, ezt a rossz vagy hamis vágyat a filmben örületnek nyilvánítják. Az örület nemcsak úgy jelenik meg, mint kielégíthetetlen habzsolás, hanem úgy is, mint zsarnokság, monopolisztikus vágy, három értelemben is az: egyrészt mert ez a vágy monopolizálja a lelket, monománia-ként szorít ki belőle minden más érzékenységet, másrészt mert e vágy monopolisztikus birtokosa akar lenni a tárgynak, s szolgálatra korlátozni a tárgy létezését, végül pedig, mert sem a maga megnyugvását, sem a tárgyak kooperációját nem tudja biztosítani, ezért a maga vágy-mivoltát sem őrizheti meg, pervertálódik, széthull véletlen kívánságokra, melyekben már csak a destrukció közös tendenciája, a kívánság-pluralizmusban a destrukció monizmusa képviseli a lélek maradék egységét. Parisa hercegnő szálnalmat érez a mágus örült vágya iránt, mely, a vágyót és a vágyottat is elnyomva, nagy romboló eszköz képét ölti: Sokura hatalmas nyilat, óriás fegyver-monstrumot szerkeszt, s ezt akarja elvinni, a vágy tárgyának meghódítása érdekében, egész a világ végéig. Szindbád s a kalifa is elutasítják a követelésekkel zsaroló mágust: „Csak egy örült merészelne visszatérni Kolossza szigetére!”

Sokura, a metamorfózisok világából érkezett zsaroló, varázslatokkal akar imponálni. A dajkát kígyóval egyesítve, nevetséges női férget teremt, melynek egyik vége a másikra, farka a fejére támad, majdnem megfojtva önmagát. A gonosz varázslat által megzavart nászünnepe megmutatkozik a metamorfózisok, a masszává, nyersanyaggá, alaktalan tehetlenségé, elfogadó formátlansággá alázott világ veszélyessége és rosszindulata. A mágus, a keveréklények uraként, az élhető élet és a rendezett valóság bomlasztója, a nászra készülők ellensége, akiknek, életre szóló vállalkozásuk kezdetén, biztonságos valóságra volna szükségük. A szerelmi összeolvadást fenyegetik a fekete metamorfózisok rút meghasonlásai. „A bagdadi esküvő soha sem fog végbemenni...és gyásszá válik a nászboldogság.” – jósolja a világ minden kincsére vágyó zsaroló.

Az intrikus Bagdadot éppúgy eszközzé teszi, mint a lámpát. Azért jön hogy vigyen, s hogy vihessen, alávet, királyoknak parancsolgat, népeket fenyeget. Sokura nagy háborút jelent be, s ez csupán az imént látott torz metamorfózis felfokozott képe, mert a háború az erők ugyanolyan egymás ellen fordulása a külvilágban, mint a torz keveréklény az individualitáson belül.

5. Elveszett nászéjszaka

(Mint az elveszett aranyváros korrelátuma)

Békét jelent a frigy: „És te természetesen csak azért szeretsz engem, hogy Bagdadot megóvd a pusztulástól...” – ingerkedik Parisa, mire Szindbád így felel: „A szemeidnek nagyobb a hatalma, mint apád minden seregének!” Egy éj választ el a boldogságtól, s hosszan búcsúzkodnak a szerelmesek ezen az utolsó éjszakán. “Jó éjt. Bár gyorsan múlna az éj!” – sóhajt Szindbád. Parisa vigasztalja: „Hamarosan reggel lesz, és holnap eljönnek az éjszakák, amelyek

a mi éjszakáink lesznek.” Addig is újabb veszélyes kalandokról fog álmodni, ígéri Parisa: „Hogy megmenthess engem, kedvesem!”

Parisa a selyempárnára simulva álmodozik, amikor gomolyogni kezd a Sokura terjesztette homály. Az idősebb férfi mint tiltó kvázi- vagy beavató pszeudo-apa csecsebecsévé változtatja a menyasszonyt. Parisa átváltozása az elementáris szimbolika szexuálesztetikai síkján impotencia- vagy frigiditás szimbólumként értelmezhető: a „hihetetlenül zsugorodó” hercegnő hosszú rövidülése, tetemes zsugorodása apró hercegnővé: a felnőtt – szexre kész – testet erekció szimbólumként értelmező megtagadása vagy visszavétele eme erekciónak a nászjá előestjén. A nemi aktus, mert a fogadás kapcsolódik hozzá, eredetileg nagyon komoly dolog volt, világalapítás, ezért nem volt szabad bekövetkeznie, ha a lélek nem kész a felnőttiségre és a környező világ nem igazolja a felnőtt világ megbízható minőségeit. A szexualitás lehetőségének elejét vevő zsugorodás antiszex-szimbolikája a lehetetlen szex műtyúrke-világába menekíti a menyasszonyt az erotika elől, az örök ábránd végtelen utazásába az átkarolás valósága elől. Az átváltozott Parisa gyermekké, még nem kész nővé, sőt más dimenzióban élővé, képpé, csak a szem számára valóvá válik. A lány hüvelyknyi szépségként áll reggel ágya selyempárnáján: „Nagy lett a világ ezen az éjszakán!”

A küklpsz elvette a csodalámpát, Sokura pedig elvette a menyasszonyt. Az eredmény a nászjá lehetetlenné válása, s a várt nászjá kezdete helyett a hosszú utazás kezdete (ám mivel a nászjá pozíciójában jelenik meg az utazás, e kontextuális tájolás a kettő közötti analógiák keresésére ösztönöz). A város boldog labirintus, mellyel szemben a szigetek föld alatti labirintusa, a világvégi szigeten talált barlangvilág pedig az ellenváros. A város veszi körül az idilli kertet, az ígérkezés színhelyét, s a sziget tárja fel a vad természetet és szakadékait, krátereit, pokolkapuit, melyeket megjár a pár a film végére, mire valóban egyek lehetnek. El kell menni a világ végéig, csak Sokura adhatja vissza Szindbádnak menyasszonyát. Szindbád a lány súlyáért és méretéért megy el a világ végére, Sokura ugyanezt az anyaméhért (a szellemet vagy jövődő gyermeket tartalmazó lámpáért) teszi, mely maga a világ vége, múltbeli vége azaz kezdete, a semmi szomszédja és a teremtmő erő, a varázslat tartálya, forrása és színhelye. A rajongó szerető testesül meg Szindbádban, s a nemző apa érdekét képviseli Sokura. A képmádó szerelem hőse, a lánykérő utazásra indult Szindbád, a béke beteljesüléseként hozza el a világba a népek dolgos és szabad egyesülését, míg az erotika a cselszövő által mozgatott veszélyes utazás. A várt éjszaka ábrándja, a szerelemről szőtt ábránd és a valódi egyesülés különbségét fejezi ki a hosszú utazás, a kaland és a mágia.

6. Matrózlázadás

Szindbád halálra ítélt bűnözőket toboroz az átkozott útra, mert más nem menne el a világ végére, az örült Sokura útjára, csak a gyilkosok. Azért átkozott út a kaland, mert a vágy eltorzít, csak a vágy útjának vége, a kielégülés normalizál.

A veszteség, a szétválás szelíden melankolikus formája az együttélés az elérhetetlennel, a gyengéd szerelem, mely a birtokolhatatlannal kapcsol össze. Az elveszetten birtokolt, elérhetetlen formában megkapott hercegnő bájosan mosolyog a szelencében, melyből időnként előveszi Szindbád. A szerelmi hősmunka egzotikus-erotikus utazás, mely egyértelmű a nyugodt szűz izgalomba, s a passzív szűz mozgásba hozásával. Szándék és cél között közvetít a tett, mely felkavarja a világot, hogy megmérkőzzék az erővel. A szépség csak ajánlat, de nem a megmutatkozás.

Máris a tengereken, kék végtelenben látjuk a fehér hajót. A hajós és a mágus a közös vállalkozás formájában küzdenek meg egymással. Hamis szövetséges, ellenséges társ, nagy rivális áll Szindbád mellett, s mögötte megbízhatatlan csapat. Ellenséges hatalmaktól körülvéve, idegen tengeren: joggal zsugorodik a szépség, ha nőnek a veszélyek és támad a rút világ.

A riválisok világában mindig akad új rivális. Sokura Szindbádtól akarja elvenni kincseit, a matrózok Szindbádot és Sokurát is kifosztják. A kalózbanda mint marcona férficsapat sokszorozza, a küklpsz és a mágus után, a rivalitás erőit. Szindbád szabadságot ígért a szolgálknak, de ők nem szabadságot, hanem kincset akarnak. Nem egyenlőséget akarnak, hanem fordított egyenlőtlenséget, az ész és kultúra hatalma helyett az ösztön hatalmát. A mágus fekete köpenyéből lett kalózbogó leng a lázadók kezére került hajón, mely megfordul, de visszautat nem talál. Viszi tovább, egyre előre a tengeri áramlat, a kiáltó démonok szigete felé. A démoni koncert ezúttal nem búvdal, hanem rémdal, a kutyaembert riasztó démonszűkülés: a démonok ösüvöltése a világ határán legyőzi a tagolt nyelvet és az ést. Mi várja a lázadókat a sodró áramok habzó viharán? Minden dolgok hiábavalóságának belátása, a remény elvesztése s a visszaolvadás a káoszba. A hajó nem elrabolható, nem lehet elvenni a hajóstól a világ végére induló hajót, az örületbe fulladt lázadás felemészti önmagát. A kaotikus emberek nem tudnak átevezni a káoszon, szükségük van a (messze)látó, ihletett hősre, így, Kolossza partjaira érve helyreállnak az érzék és érték által hierarchizált viszonyok, melyek mindannyiunk megmentésének technikai szükségszerűségéből, a problémák kényszeréből fakadnak.

7. A barlang paradigmája

Hőseink visszatérnek oda, ahonnan a film elején szerencsésen megmenekültek. A sziget ostroma következik a nő ostroma helyett. „Talán mindez csak álom volt, s az egyszemű óriás lidércnyomás.” – mondta Parisa az első kaland után. Most behatolnak a múltba, visszatérnek az ösvilágba, ahol összekeveredik álom és valóság. Felkeresik a nyers kozmoszt, ahol nemcsak a világrend és jóerkölcs, még az intrikus önző és kegyetlen intelligenciája is kisebbségben van s veszélyeztetett. Csontváz csörömpöl, koponya vigyorog, kannibál világba lépünk. A lámpa, a barlang, a küklpsz kincseskamrája, a mágus barlangpalotája, a ruckmadár tojása majd fészke sokszorozzák a barlangszimbolikát. A sokszorozás célja az ellentett értékű barlangaspektusok, a gyomor és a méh teljesítményeinek szembeállítás. Egyelőre csak annyi világos, hogy a bálványos kővilág barlangszáján túl valamilyen elnyelő erő vár, melyben összesűrűsödtek az idők. A rend ösfészke, a foganás fészke közvetlen szomszédságban van a rendezetlenséggel, a káosszal.

A küklpsz barlangja a csábítás színhelye, mely kincsel van megrakva, míg a mágusé a pozitív, regeneratív metamorfózis kellékeivel vár. Az előbbi elcsábít, az utóbbi felnőttes tesz, egyik a másikat követi, tehát a második nagyobb mélységet képvisel. De csak a lámpa a generatív, kreatív erő színhelye és tartálya: a kreáció több mint a negatív és pozitív metamorfózisok. A küklpszi kincsesbarlang elveszi az ést, a könnyelmű mánor és kockázatos mohóság állapotába helyez, míg a varázsló barlangja visszaadja a testet, vele együtt a felnőttséget. A lámpa végül új testet ad, plusz embert, gyermeket. A rabló erotika szimbólumaitól visz az út az alkotó szerelem szimbólumai felé.

Előbb a küklpsz kincseskamráját fedezzük fel. A feltört kincseskamra és a felzabált, zsákmánynak tekintett sziget meghódítóinak dözsölő és fogyasztó szimbolikája a vad matrózok

szükségeit helyezi előtérbe. A kincsesbarlang fosztogatóit a megjelenő küklopsz tyúkketrecbe zárja, s nyáron sütögeti. A csábító barlang, a kincsraktár a szétszedő, felörlő barlangba, az óriás gyomrába vezet, mely ellentéte a megkettőző barlangnak, a nemző helynek, a csodálámpának. A lány menti meg a ketrecbe zártakat, a teremtés barlangjának perszifikációja a pusztulás barlangjának síri szimbolikáját tagadva jön el hőseinkért. Ő, a szabadon mozgó apróság tolja el, erőit megfeszítve, az óriás tyúkketrec retesét. A kicsi ment meg az óriástól, a szépség a hatalomtól, a gyengeség az erőktől, a kép a valóságtól.

Alig szabadulnak a vándorok a küklopsz fogságából, a ruckmadár bosszújának áldozatává válnak. Előbb őket húzta nyársra az óriás, most ők húzzák nyársra az óriás madár fiókáját. Feltörik a tojást, megsértik a fogadás barlangját, feláldozzák az éhségnek a teremtést. „Az éhség nem tesz fel kérdéseket.” – mondja Szindbád. Az éhség, a nyomor, a barbárság prózaian viszonyul a csodához, a matrózok számára csak hús a csodamadár. A madárfészek az élet fészke, az életet megtámadó matrózok számára azonban ez az élet a másik arcát mutatja, s a madárfészek a cethal gyomrának megfelelőjévé válik.

A hercegnő túl kicsi, Szindbád pedig nem ismeri a varázsszót, nem tudja kezelni a lámpát. A meghiúsult találkozás idézi fel, szabadítja ki és aktivizálja a sziget rémeit, az óriást, a kétfejű madarat és végül a barlangpalotát őrző sárkányt. Az archaikus apareprezentációk birodalmában járunk, a múlt erőivel kell megharcolni a jövőért. A küklopsz a sértő, bántalmazó fizikai hatalom, a mágus a nagyvilágba kihívó varázshatalom képviselője. A lámpa egyik birtokosa az archaikus óriás, a szörny, másik az örült intrikus, a mindentudó varázshatalom képviselője; az óriástól és a varázslótól is meg kell kapni, elszerezni illetve visszakapni a lámpát.

A szigeti út során felemás helyzet tanúi vagyunk: a lámpa Szindbád birtokába kerül, a varázsige azonban a mágus birtokában van. A lámpa is tehetetlen és a hercegnő is elérhetetlen a kettősség, a birtokviszonyok zavara következtében.

8. A lámpa belseje

Előbb a lámpa, utóbb a lámpa titka van az ellenséges apareprezentációk birtokában. Nő mínusz lámpa egyenlő az érinthetetlen, alkalmatlan, pici nővel. Idős férfi és fiatal férfi harcolnak a lámpáért, a lány-asszony átmenet kulcsáért. A varázsló dolgoztatni akarja a lámpát, Szindbád segítséget kér tőle és felszabadítja szellemét. A gonosz varázslat, Sokura műve, nem más, mint kihasználás és manipuláció, míg a jó varázslat ajándékozás általi gyarapodás, mely a felszabadulás eredményeként napvilágra lépett túlsorduló életerők örömeinek műve.

A horror a halál, a fantasy a nemzés és születés szimbólumainak dominanciájára alapítja közegét. A leánynak alá kell szállnia a lámpába, saját teste titkainak mélyére, visszapergetve a genezis útját. A lány útja a szülés és születés megfordítása. A lány maga teszi meg és járja be a szexualitás útját, mely behatol oda, ahonnan a születés kilép. A nő tehát behatol a csodálámpába, könnyedén repül, simán csusszan a rózsaszín járatokon. Illatos ködről beszél, amikor beszámol Szindbádnak erről az útról, mely kis utazás a nagy utazásban. A rózsaszín, nedves, ködös belső világba alászálló Parisa hercegnő egy jövőendő gyermekkel találkozik, aki még nem igazi kisfiú. A születendő tudja meg a teendőket, melyek sikere esetén a gyermek majd megtestesül. A lány száll alá a mélybe, a nem gonosz, hanem jó, mert újat eredményező azaz teremtő varázslat titkáért, s a regeneráció kulcsa a kreáció, a gyógyulása az alkotás, a helyreállása a túllépés, a több meghódítása. A teremtő varázslat adja vissza az ember elveszett formáját.

A lány csodálatos helynek tartja a lámpa belsejét, a kisfiú börtönnek. A lány azért küzd, hogy részesedjen a titkos erők mindenhatóságából, a kisfiú egyszerű hatásra vágyik, nem jelent neki semmit a varázslatos mindenhatóság. Tőle tanuljuk becsülni a nappali fény és józan tudat világát. A szerelmes szűz, a jövőendő anya találkozik a lenni vágyó kisfiúval, aki csoda is és egyben szomorú rab, mert kalandra, tetterre és valóságra vágyik, kiútra a bezártságból, függetlenségre a függésből: ő közli a lánnyal az aktivizáló képletet, a lámpa reagálását biztosító varázsigét, a sikeres megszólítás és együttműködés titkát.

9. Visszaváltozás

A horrornak is gyakran csattanója a visszaváltozás, de ott halálukban találják meg a békét az elrontott életek, így ott a visszaváltozás, a helyreállítás, a gyógyulás nem lehet a boldogság szimbóluma.

A lámpa engedelmeskedésének, a csodatevő varázslat megindulásának két feltétele van: 1./ simogatni, dörzsölni kell a lámpát, s 2./ tudni kell a bizalmába beavató varázsigét. A varázslat hatalmának elsajátítása sem mindjárt közelíti az egymás számára elveszett szeretőket egymáshoz: a ruckmadár elrabolja Szindbádot, a varázsló pedig a lányt. Szindbád most már ismeri a varázslatot: a nő nőisége Szindbád birtokába kerül, személye azonban ugyanakkor átkerül a varázsló birtokába. Szindbád a nemzésben, a varázsló a telhetetlenség izgalmaiban partner, így a gyermek – azaz a jövő – Szindbád kísérőjeként bukkan fel. A férfi és a gyermek, az apa és jövőendő fia behatolnak a földalatti kastélyba, a mágus foglya, a hercegnő nyomán. A lámpa belseje az anyai belsőt, a foganás titkát képviseli, míg Sokura földalatti világa a felnőtt testű, azaz szerelemre kész nő belsejét. A hercegnő könnyeden csusszant a titokzatos belső térbe, Szindbádra hosszú tévelygő behatolás próbatételei várnak, groteszk rémekkel és természeti katasztrófákkal kell megküzdenie a fantasy- és a kalandfilmek behatolójának. A tűzokádó sárkány csak a lávát forraló kráter nagyobb erejét előlegezi, az egyszemű óriás csak a csontvázemberek hadseregét.

A küklopsz barlangjának aranykincse élettelen, fagyott kincs, s csak a varázsló barlangjában kínálják a nőt. Az igazi kincs, a születés titka, abban a tárgyban van, amely nem külső gazdagságot képvisel, a lámpában. A varázsló a nőt ajánlja a lámpáért, a személyt egyetlen funkcióért, a nő külsejét a nő belsejéért.

A hercegnő szelencébe, lámpába, barlangba s végül koporsóba kerül. Az utóbbiban változik át babahercegnőből igazi hercegnővé. A foganó és szülő nő teremő ereje sokszoros kötöttségből és rabságból fakad. A férfi által irigyelt, csodált és vágyott képességének ára mindez. Kicsi nőt látunk, kiterítve a mágia műtőasztalán. Két férfi áll szemben egymással a nőtest felett. Parisa hanyatt fekszik, átadva magát a sorsnak és csodának. A szépség, nagyság és képesség újraegyesülése a gonosz műve. A szándék a jó, a teljesítés a gonosz hatalmi körében ölt alakot. A koporsó adja vissza a meghurcolt szépség teljes értékű életét. Kettős, előbb negatív majd pozitív metamorfózis teszi a frigid bűbájt omló, simuló és kapaszkodó szépséggé, mint – a *King Kong* óta – minden hasonló filmben.

A lámpa gyomra, terhe véd az elnyelő gyomortól, a hegy lávatorkától, a lámpabeli kisfiú teszi lehetővé a menekülő atlépését a pokol torkán. A szülő mélységek védenek az elnyelő mélységektől. A lánynak végül eszébe jut a kisfiúnak tett ígérete: a lávatorokba kell vetni a lámpát. Azaz: lemondani arról, amiért annyit utaztak és harcoltak. Tehát: visszatérni a prózába, elbúcsúzni a csodáktól. Tűzfolyóba hull a lámpa, melyet meg is kellett hódítani, s melynek

varázsköréből végül tudni kell kilépni. Fel kell ajánlani a lámpát, a teremtő erőt az emésztő erőnek, hogy a szellem szabad lehessen, egy gyermek szülessen. Ez a lemondás a lámpa eszköz-jellegének, szolgazerepének is tagadása, s belenyugvás egyúttal az ember elmúlásába. A csoda, mint az iszonyat ellentéte, mint a negatív elnémitő erővel szembeállítható pozitív elnémitő, a lét egyszerűségére, az alkalom egyszerűségére való ráérzés a mulandóság elfogadásában. Minden, ami ismételt, már halott. Csak egyszer élünk, s csak az egyszer és először tett dolgok élők, minden birtoklás és rögzítés öl. Az iszonyat azt támadja meg, ami élő bennünk, a csoda azt, ami halott. A lámpa megsemmisítése vállalkozás az életre, elfordulás az előző pillanattól és a biztosítékoktól, birtokoktól, s nekiindulás közös élet kalandjának.

Szindbádé a nő, kinek fetiszizált részfunkciója visszamerül a lét egészének kohójába: legyőztük az elszakadásokat, de még él Sokura, a részerők felszabadítója, az elszakadások, meg hasonlások és negatív metamorfózisok felelőse. Ezt jelzi a rémek tombolása: egymásnak esnek a rémek, a sárkány és az egyszemű óriás. Azért kószálnak itt fallikus rémek, mert az őspart női test, Gaia-ország. A terméketlen kéj rémei, mint aktiválódott részösztönök szimbólumai, az erotika Odüsszeiájának szörnyei, libidinálisból halálszimbólumokká válnak, mert a film még a modernség, s nem a posztmodern szellemét képviseli, azaz fejlődő egészben és nem autonóm részekben gondolkodik (ami egyébként önellentmondás, mert ha autonómiát tudnánk biztosítani a részeknek, ezzel csak egy más sikra lépnénk, ahol új egészeket teremtenénk, tehát csak az egész telepítésének síkját tolnánk el). A sárkány megöli a küklopszot, Sokura óriásnyila megöli a sárkányt, melynek óriás teste végül agyonnyomja Sokurát. Egymásnak esnek a békétlen, kaotikus világ erői, mely mindazonáltal a lehetőségekből a valóságot kiolvasztó tüzet és szenvedélyt szolgáltatja a sors munkája számára.

10. A lenni-tudás mint szeretni-tudás

Élő kisleány jelenik meg a haza induló hajón: a lámpa kiváltott szelleme, a megszült közös valóság középpontja, az élő jövő képe. A jövevény magával hozta a küklopszok kincsét, mellyel zsúfolva csillog a hajókabin. A film utolsó gesztusa így felszámolja kincs és szülés, nő és fétis, erotika és szeretet ellentétbe állítását, mely mind a fanatikus Sokura intrikáinak következménye volt.

2.2.2. Brigitte Lin Swordsman-filmjei

2.2.2.1. Ronnie Yu: Jiang Hu – A kard hősnője, 1993

Kerettörténet. A várakozó (Férfi-Ayesha vár a női Mauglira)

Az örök hó birodalmában, jégcsapok között, húszévenként nyílik, s csak négy órán át virágzik az örök ifjúság rózsája. A gyógyíthatatlan császáron csak a húszévente nyíló, életet és ifjúságot visszaadó virág segíthet. A csodavirág virágzása egyértelmű a kapu nyílásával, melyen át beléphetünk abba, ami elveszett. A fantasy normálformája olyan vágyteljesítő tárgyakat, szövetségeket vonultat fel, melyek lényege a tehermentesítő, funkcióátvállaló, életkönnyítő, cselekvést, harcot és sorsot lerövidítő mágia. Ha a hongkongi fantasy-filmet meg akarjuk érteni, a vágyteljesítő mágian túl be kell vezetnünk a reményteljesítő mágiát.

A vágy rövidebb távon hat, mint a remény, a remény annyival több, mint a vágy, ahogy a vágy is túlteljesíti a pusztá kívánságot. A reménymágia nem más, mint jóvátételi mágia, mely nemcsak a teleológia lerövidítője, nem csupán a célok felé való ugrásszerű előrehaladást szavatolja, hanem az idő megfordítását. A *Tigris és sárkány*ban a mélybe ugrók kívánságát teljesítő mágikus hegy játssza azt a szerepet, melyet itt a vörös rózsabimbó.

Császári küldöttség érkezik az örök hó és jég világába a mágikus rózsáért. A tábornok és kísérete előbb kér, majd rábeszél, utóbb követel és végül harcol. Jégcsapok között látjuk a vörös virág szemérmesen zárt szirmait. A virág öre előbb sziklának látszik, befagyott jégcsap ember a virág fölött, mintha körülvenné, óvná, vagy talán testével melengetné, nem adja át a virágot. A világon túli virág nem a császárra vár, hősünk közönyös a császár és a birodalom sorsa iránt. Milyen évet írunk? – kérdi a fagyember, a télszobor. Ha feláll és megmozdul, darálthússá, testszecsakává és véresövé robban szét a császári gárda. A hős, a fagyban nyíló rózsza öre pedig visszagörnyed virága fölé, a „mindenen túl” és „mindenek felett” tartózkodási helyén, visszadermedve a napokat, perceket, éveket sem, legfeljebb évtizedeket vagy századokat számláló apatikus örökkévalóságba. „Szívemben őrzöm egy asszony emlékét, akire tíz éve várok. Tudja-e vajon?”

A gyerekkor. A tanuló

Zhuo Ji-hang (Leslie Cheung) előbb kisfiúként jelenik meg, ki szigorú mester felügyelete alatt gyakorol. A mester egyúttal az árva adoptívszülője, de minden gyermek árva és minden szülő adoptívszülő, amennyiben a kölcsönös jóakarat és igyekezet sem győzheti le, sőt növeli a távolságot, nemcsak a korrupt szeretet árt, a szigorú jóság sem segít.

Narancs fénnyel parázsló egek, s a koncentráció lelki csendjét kifejező sziluettek lángolva haldokló fekete-sárga világa, melyben az elmúlás hulló szirmai táncolnak a levegőben, permanens tragikus kórusfunkcióval ruhazza fel a természetet. A tavasznak is van össze, a virágnyílást követi a szirmok hullása. A kisfiú, akiben „nincs ambíció, csak lojalitás”, cseresznye-virágok hóiharában gyakorol, nem tudni, hajnalban vagy alkonyon. Tücsökkel játszik, becézve kis rabját, s mesterére csak félig figyel, talán mert máris túl sokat tud, hiszen ő, a kakukkfióka az igazi örökös, mert a legjobb. Már az első szekvenciában is mintha a természeti mágia varázsvilága versengne a harcos tökély perfeccionista szuperhatalmaival. Harcolni tanul, de a merengés vonzza, a test mozdulatát kell tökélyre vinnie, de a szellem mozdulatának tökélye csábítja. Hulló szírom, haszontalan kincs, ingyenélő kis énekes, tücsök csábítja a kis harcost, övétől idegen útra. Vagy a mester próbálja hajlamaitól idegen útra szólítani a tücsök és a szirmok testvérét, mert talán a harc a kis esztétától idegen út? Tücskét le kell nyelnie, hogy elrejtse a haragos mester elől, és elkaphassa a felé hajított kardot, a virágokat pedig le kell kaszabolnia. Pihenőre vágyik, szemlélődni és gyönyörködni szeretne, de a mester arra okítja, hogy a tanulás soha nem ér véget. Egyszerre minden olyan bonyolult, ha nem a gonosz birodalmát vonulunk ki megsemmisíteni, elbűvölt csodálói lévén a világnak, nem bírái, csendőrei és hóhérai.

Kisfiú Piroska és kislány farkas

A kisfiú már gyermekként a gyengék védelmezője és a közösség törvényeinek felülbírálója. A kínai kishős nemcsak a törvényteleniségtől véd bennünket, hanem a törvény kegyetlenségétől is. Egy kis hős, aki a hősi hazugságok ellen is lázad. Megmenti a kiskecskét a lemé-

szároltatástól, de eltéved az erdőben. Farkascorda veszi körül, ugyanúgy lesnek rá, mint a *Kínai kísértettörténet* hősére, akit szintén egy lány ment meg. Nagy szemek nyílnak egymásra a holdfényben, csodálkozó mandulaszemek, néma bűvölet párbeszéde. A két gyermek, a falusi kisfiú és az erdei kislány, nem mer közel menni, s szóval szólítani egymást. A kislány zeneszóval gyűjti maga köré a farkasokat és a cseresznyevirágok szíromesőjét, táncra perdül, a segítség örömtáncát járja, fekete haja és fehér szirmok tánca veszi át az elhátráló farkasok helyét.

Kislány a dombon, ki fuvola szavával tereli a farkasokat, majd katona jelenik meg, s kiveti az eltévedt gyermeket az erdőből. A papi mester, mint első számú adoptívszülő után új nevelő a katona, mint nem fogadó, hanem fogadott – nem választó hanem választott – atya, akinek társaságában a kis Zhuo Ji-hang megsérti mindazokat a szabályokat, melyek a Mester iskolájában pillanatnyi kimenőt sem adtak. A papi Mester a rend, az erdei Vitéz a szabadság bajnoka (később, híres generálisként, ő dönti meg a Ming dinasztíát). Előbb a szabályokat kell megtanulni, aztán a szabályok megszegését. Előbb a tudományokat, utóbb az élet magasabb művészetét. Ömlik az eső, de nem zavarja a „részeg mestert”, az örök józan nagymester antipólusát, s kis tanítványát a borozgatásban. Lehullottak a cseresznyevirágok, de csillogó vízcseppek lengnek az ágakon.

A kecskegida megmentője mint fekete bárány

Nemcsak a Vu-Dang-klán és a Mo-szekta, a két ellenséges közösség között lehetetlen a megértés, a közösség és hőse között hasonlóképpen lehetetlen. Ronnie Yu filmje egy szelídíthetetlen, szakadatlan konfliktusokba keveredő fiatalember története, akit olykor ellenfelei is jobban megértének, mint saját közössége. Zhuo Ji-hang fiatalemberként éppen olyan peremegzisztencia a klánban, mint kisfiúként az iskolában. A közösségnek két vezére van, a bölcs papi mester és a harcos világi tanító: az előbbi a hőst szemeli ki utódjául, míg az utóbbi szakadatlanul bizonyítani akarja a maga útját járó, önfejű igazságtevő alkalmatlanságát. A papi mester a türelem erényét tanítja, a világi mester a türelmetlenség vitézségét gyakorolja. A politika taktikázó kegyetlensége elszakad a szentség bölcsességgel egyazonos gyökereitől. A hőszakadatlan konfliktus elé állítja a közösséget, nem tudják eldönteni, hogy maguk alá tapossák vagy maguk fölé emeljék. Hősünk útja, akárcsak a Vízparti történet regényhőseié, kivezet a közösségből, de ezúttal végül nem a közösség tagadja és átkozza ki a társadalomból az egyént, hanem az egyén utasítja ki a lélek, az érzékenység, a kultúra visszavonuló, de meg nem semmisülő világából a korlátolt és türelmetlen közösséget.

Az androgün mint ikeregzisztencia

Az egykori erdei kislány, ma az ellentábor női harcosa, Lian Nie-hang (Brigitte Lin) hazatér a csata után. Most látjuk őt a Mo-szekta körében. „Nem hagyjuk magunkat elnyomni!” – szónokol a zsarnok, de az állítólagos felszabadító a lehetével is öl, halált fűve a fegyelmetlen katonára, ki torokköszörüléssel zavarja meg szónoklatát.

A zsarnok vágyával üldözi Liant, öleli a farkasasszonyt, boszorkányt: „Jéghideg vagy, de vágyom rád.” Körben a vad szekta fanatikussai kavarnak, középen a zsarnok ostromolja a nőt, s a szédítő kavargásban a hősnő látószögébe behelyezkedő kamera egyszerre nőt mutat a zsarnok helyén, hideg és agresszív, gúnyos és gonosz, gyűlölködő és megvető nőarc néz vissza Lianra a fanatikus vágytól tüzelt férfiarc helyén. A kínzó vonzás pillanat alatt alakul

hideg taszítással, s aztán a furcsa partner megint férfiként ostromol tovább. Később tisztázódik csak, ahogy a férfi a hátán viseli a nőt és a nő a férfit, mint csiga a házat, a szekta vezetői, az Ikrek, hátukon nőttek össze, egyszerre az egyiket látjuk, hősnőnk azzal van interakcióban, míg a másikat az aktív rész eltakarja, s az aktív rész a mindenkor másikat a semmibe forduló tétlenségre ítéli, kizárja, de nem szabadulhat tőle. Míg a fejedelem és varázsló Liant környékezi, másik lény, lelke, húga, élettársa gúnyosan kacag szerelmén. A dupla lény női része minden egyebet feleslegessé tevő teljességné, férfi része csonkaságnak, rabságnak érzi egymásra ítéltségüket.

Az, ami előbb mágikus átváltozásnak látszik, később betegségként, átokként tűnik fel, ami előbb túlhatalomként jelenik meg, később korlátként lepleződik le. A Vezér nem egy hanem kettő, a szíami ikrek vizuális megjelenése is vad rivalitás, amint egy pördülő lendülettel kilökik egymást a képből. Együtt élnek, de soha sem látták egymást. Az együttélés mint átok: örök elfordulás, láthatatlan teher viselése.

Az Ikrek egyike szereti Liant, másika gyűlöli és megveti: a horrorból örökölt szerelmi háromszög lényege, hogy azért nem lehetséges a páros viszony, mert az ember önmagában véve is páros viszonyt alkot, így a párja csak harmadik lehet. De a klasszikus *Jekyll/Hyde*-filmekben (akárcsak a farkasember-filmekben) a férfirész duplázódik meg, s a túl erős és önmagával ellentétbe került férfiasság választ el a nőtől, míg itt az, hogy a szerető önmagában véve is férfi és nő, tehát magában teljes és ezért magányra ítelt. S még a belső teljesség is úgy jelenik meg, mint púp a hátán, magának is túl sok, hogyan vállalhatna fel még valakit, hogyan férhetne az életébe valaki más? Az androgün képe az emberi struktúrává szilárdult azonosulás vagy beleérzés pozitívumainak képe is lehetne, itt azonban sokkal inkább a single szorongásainak kifejezése, aki fél a teljes és végleges összefonódottságtól és habozik megfizetni ennek árát, s azt gondolja, hogy a tartós együttélés régi formái csak a szükségből, a gazdasági egymásra utaltságból próbáltak erényt csinálni. Az ikrek kényszereggyüttélése a kielégületlenség és magány rémképe, a szimbiózis átkának szimbóluma: a túlközelség mint a viszonyok szabadságának akadály, a túlközeli lény, mint szörny, ki elválaszt mindenkitől, sőt minden mástól. Család, testvériség, házasság, klánszolidaritás, vérségi és társadalmi kapocs, vérfertőzés és önkielégítés, mindez egy oldalra kerül, szemben a vágy messzi tárgyának titokzatos vonzásával, s a neki való kínzó kiszolgáltatottsággal. A közeli csak elküldők lehetnek, s a távoli a cél. A vágy tárgya mint vágyott társ a világ másik vége, antipólus. Ő az ítélet, kit alkalomadtán semmiféle dicsőség vagy hatalom nem győz meg, mely a világot igába hajtja. Siker és hatalom nem váltható át szeretetre, a szerethetőség, szeretetre méltóság önálló és minden más minőségből levezethetetlen minőség, egyediségek találkozása, melynek értelme: csak én vagyok az, akinek csak te lehetsz a legfontosabb.

Az ikrek androgün egysége nem az összeolvadás privilégiuma, hanem a szétválni nem tudás átka. Az összeolvadni nem tudás a lét beteljesedésének hiánya, a szétválni nem tudás a lét önfelelítésének, megvalósulási képességének hiánya. A nehéz egyesíthetőség, távoli lények végül egyesülő idegenségének egysége: a boldogság. A szétválni nem tudás ellenben a rabság egysége.

A cselekmény érzelmi dramatikája két háromszög viszonyon alapul. A két szerelmi háromszög mindegyikében részt vevő Lian varázsa két viszonyrendszert bolygat fel, az ellenséges táborban hős és a harcoslány szerelmét, melyet gyermekségüktől fogva követtünk, és a maga táborában az ikrek összetartozását. Lian minden határon átsugárzó szépsége meg-

zavarja a film hőst szerető harcos amazon érdekeit és a Lian táborát vezető iker-boszorkány érdekeit. Mert Lian egy személyben amazon és boszorkány, s egyúttal farkasgyermek. Az ikrek külsődleges kettőssége teher, Lian opalizáló sokfélesége elfér az egységben. Vad elutasítása, megközelíthetetlen szigorúsága egyben szüzsies várakozás.

Nézzük az Ikrek szerelmi válságát, a nem-emberi szerelmi háromszöget. A férfi a boszorkányba szerelmes, a húga a férfibe, s a húga egyúttal a férfi testrésze. Felröppenő lepel tárja fel őket végül. Meztelenül, leleplezve, összenőtten, kínlódnak az ágyon. Az Ikrek képlete szerint az androgün egzisztencia ön(vér)fertőzés. Míg a mitológiában az androgün az isteni ősegységet vagy annak emberi tükrét jelenti, s mint ilyen magyarázza a varázslatokat (és talán minden zsenialitást), itt mindennek első sorban perverzítése és kínja dominál, mely világtól elválasztó kín terméke nemcsak a képesség (a mágia), hanem az irrealizmus, fanatizmus és kegyetlenség is.

Az emberi szerelmi háromszög...

(...az isteni és ördögi háromszöggel szemben)

Míg Ji-hang, az adoptívgyermek, a film hőse, az amazoni mostohatestvér szerelmének tárgya, ő az erdei nőt szereti. A mostohatestvér, a klánvezér lánya és örökösnoje problémamentes harcosnő, a szocialista realista filmekből örökölt típus, akivel szemben a hős a közösséggel szembeállított ingadozó zseni. A szerelmes mostohanővér a „sorkatona”-típus, az idegen nőt, ellenséget szerető adoptívfiú a „partizán”-típus, s ezeknek a háború által egymásra ítélt, lelkileg azonban egymástól távol eső lényeknek kellene szeretniük egymást. A film a nővért sem teszi torzképpé, a hongkongi és kínai filmek általában nem tagadják meg a szocialista realizmus örökségét, de Ronnie You a „szocreál” eredetű nőtípust fenntartásokkal ábrázolja: a problémamentességben, a fanatikus azonosságtudatra alapított merev önazonosságban látja éppen a problematikus. Itt mindenki szektás és megszállott, mind szeret ölni, s ezt jó lelkiismerettel teszi. Polgárháború van, az egyesült klánok vonulnak fel a mandzsu ikrek ellen, a dinasztia védelmében. Hősünk el akarja hagyni a klánt, lobogó zászlók alatt habozik, lemond a vezérségről. Mindez korrektív válasz a szocialista realista hősmitológia tipikus képbeállításaira, melyekben hős és zászló viszonya nem tűr kételyt és fenntartást. „Nem ártottak nekünk, miért támadnánk meg őket.” – akadékoskodik Zhuo Ji-hang. Nincs hely a személyes érzések, együttérzés és könyörület számára, hangoztatják a társak. A nővér nemcsak harcosnő, ki nem ismer érzékenységet és kételyt, egyben agitátor, ostromzó és nevelő. Demoralizálja az embereket, támad rá szemrehányóan szerelmére, fivérére. Zhuo Ji-hang illúziótlanul látja a nővért, hogyan szerethetné? Beteges becsvágyad mindig határtalan volt, alkalmasabb vagy nálam a vezérségre, mondja a lánynak. Mivel a botcsinálta vezér és a vezérségre vágyó menyasszony is mostohatestvérek, széttéphetetlen és egyesíthetetlen viszonyuk az ikrek viszonyára emlékeztet, mintha egyik a másik tükre volna. A farkasgyermek szerelme így két rossz szimbiózis beteg kötelékeinek oldójaként hoz mozgást a megmerevedett frontok világába.

A farkasgyermek, a boszorkány Lian Nie-hang épp olyan ingadozó elem a maga táborában, a Mo-szektában, mint a klánok seregében Zhuo Ji-hang. A két tábor főhőseinek zsenialitása összefügg periferialitásukkal, s ez predesztinálja őket a szerelemre. A csatában találkoznak újra az őserdei ismerősök. „Az ellenséghez tartozol, meg kell, hogy öljelek.” – szól a lány. „Akkor tedd meg.” – áll ki elé a hős, és nem védi magát, mire a lány nem tud támadni. Ám a boszorkányt, abban a pillanatban, amikor nem öl, nem vágja le a hőst, levágja a katonalány,

igazolva, hogy nem ölni, az érzelmekre hallgatni, elbizonytalanodni, elveszteni a harci lendületet, megengedhetetlen luxus egy kegyetlen korban és meghasonlott világban. A szerelmes nővér levágja a szép idegent, amikor az nem vágja le a hőst, a hős azonban erre karjába véve, felnyalábolva megmenti az idegen nőt, s elszáll vele a csatából, vissza az őserdőbe, szerelmük kezdetének színhelyére, az immár érte vérző, farkasgyermekből lett igéző boszorkánnyal. A boszorkány nem ölte meg őt, ő erre követte a boszorkányt, szerelmüknek pedig akaratlan közvetítője éppen a katonalány konformizmusa, vonalassága, túlbuzgósága, ambíciója és könyörtelensége.

A boszorkány, aki az imént nem adott sebet, akkor éppen ezért sebet kapott, s így az ő sebe köti össze a párt, sebe, mely az áldozat, a megnyílás, az odaadás boszorkányságaival köti a férfit, katapultírozva őt a csatából, a háborúból. Az eposzi szerelmi alaphelyzetnél vagyunk: a szép boszorkány elcsalja – véres szerelmi áldozatával (a kacérság mérgének, a bájital kábítóserének ellentétével) – a férfit, a hazafias tábor főhősét, a csatából. Az eposzban ezután a hős visszaszerzése, a háborúhoz való megtérítése a gond tárgya. Itt nem így van, most már a megtérés a tévedés, mert a szerelem háborúja az egyetlen háború, mely a békéért folyik, a többi háború célja önmaga újratermelése. Ji-hang karjába kapja Nie-hangot, elszáll vele és az erdők mélyén, nedves vadon csöpögő rejtékén, kiszívja a mérget sebéből.

Tragikus románci beteljesedés

Első ízben is a társadalmat elhagyva találkozott az iskolakerülő kisfiú a farkasgyermekkel. A társadalom szemszögéből a hős a film csúcspontján a nagy varázslónő foglya, ki szerelmi örületében szabotálja megbízatását, feledi a háború céljait. A csatát elhagyó harcos visszatér a tóhoz, ahol korábban megleste a fürdőző szépséget.

A személyiség női és férfi komponense a cselekmény minden szintjén keveredik. Az ikrek esetében a Vezér női oldala akadályozza a szerelmi beteljesedést, a másik táborban a katonalány férfiassága. A farkasasszony ezzel szemben nem férfino vagy nőférfi, hanem abszolút nő, kiben a másik nem integrált jegyei nem akadályozzák a saját nemi vonások érzéki, esztétikai és etikai beteljesedését. Az ellentett nem vonásait a saját nemnek alávető női erő az anyai erő. Már a kislány anyáskodik, megmenti a kisfiút a farkasoktól, s a csatában a felnőtt nő szerelmet ad sebző csapás helyett, melyet átvállal.

A csata elhagyása hozza a szerelmi idillt, Ji-hang és Nie-hang szeretik egymást az eső függönye alatt, a tó csillogó vizében ölelkeznek, szálló fehér pelyhekkkel telik meg a levegő, a szerelem old súlyt, feszültséget és idegenséget, s visszaadja a létezés könnyedségét és szabadságát. A farkasgyermeknek még nincs neve, a hős nevezi meg a nőt, miközben mohón szereti őt a tóban: legyen a neve Holdfényben Csillogó. A női varázs a mágikus varázslat öröksége az eltávolodott istenek által magára hagyott világban. A szerelem, mint a mágia szelídülése és emberarcúvá válása ad nevet, a személynév kiszakít a köznevek világából, a lány most már első rendűen nem szaktatag.

A szomorú, szép, vad, magányos nő a szerelemben is csupa fenntartás és ellenvetés. Ji-hang szökni akar a nővel, messzi útra hívja őt. „És ha fehér lesz a hajam, akkor mit teszel?” – kérdi a lány. Ekkor mesél a férfi a mágikus virágról, mely örök ifjúságot ad. A boszorkányos farkasleány a szavak számára tartja fenn az ellenvetés, kétely és szorongás jogát, tetteivel azonban kockázatot vállal és bizalmat szavaz. Lian szakadatlanul megmenti a hőst, veszélyt, sérülést, megkínzást és kitaszítást vállal érte, cserében pedig nem kér mást, csak bizalmat. A szek-

tavezér gyűlöletszerelméből menekül Lian a szeretett ellenséghez, bizalmat kérve. Nem akármilyen bizalmat kér, tudja, csak a minden látszatnak, nemcsak előítéletnek, még az ítéletnek is ellenálló bizonyosság segít. Ha a megismerés végtelen, akkor minden ítélet korrekcióra szorul, egyik sem éri el a konkrétat. Minden ítélet előítélet. Meg lehet-e kerülni őket? Az emóció, a szenvedély, az eredeti és feltétlen kötöttség lehetőségének feltétele megkerülni, zárójelbe tenni minden ítéletet. Legyek átkozott, hogyha csak egyetlen egyszer is nem bíz-nék benned! – fogadja meg a férfi, s a nedves nő elé térdel, csókolva őt a tóban. A teljesség elmerülés egymásban, mint a befogadó és oldó akvatikus elemben.

A varázslat kettészakad, az ártó varázslatot a hatalom, a gyógyítót a szerelem örökli. Az ártó varázslat az állam, a gyógyító varázslat a család lehetőségének feltétele. Mindkettő, hatalom és szerelem is a feltétlenség mértékében üzi a gonosz vagy jó, ilyen vagy olyan módon hatékony varázslatot.

A szerelmi áldozat

Lian Nie-hang kilép a közösségből, elhagyja népét. Bármire kész, közli, ha elengedik. Szabadsága fejében odaadja magát a Vezérnek. A zsarnoknak, a riválisnak való odaadás a hős szerelméért hozott paradox szerelmi áldozat: érte szeretkezik a másikkal. Démoni, orgiasztikus esküvőt látunk, a menyasszonyi díszbe öltözött Lian az ikrek alá fekszik, elszánt, szomorú hidegen. A hideg Lian fölött a Vezér a vágytól, a Vezér fölött pedig nővére a dühtől fuldokol. Nővér: „Te hozzám tartozol!” A viszonzatlan vágy féltékeny gyűlöletté és gyilkos indulattá válik. A kitaszított boszorkány, ki szerelemmel sem tudta megvásárolni, végül megkínzattással érdemli ki szabadságát. Lian késeken lépdél, lehull az ütlegek alatt, harcos rangból pária sorba vezeti át a nagy vesszőfutás, melybe belehalni látszik, ám végül feláll. „Most mehetek?”

Bukás, válás, elszakadás

Az alakváltozásokra képes ikrek a farkasasszony képét öltve mészárolják le a hazafias tábor hős mesterét. Két közösség érdekei találkoznak a cselben: az ikrek a farkaslány képében ölnek, hogy szembefordítsák az új népet választóval e választott népet, a klánok pedig szívesen látják igazolva a maguk ellenségességét az idegen iránt a hamis bizonyosságban, mely szerint a jöttment szerető öli meg az atyai Mestert. Az atya levágott fejéből vér csöpög, keresik a Mester elveszett testét. „Ki tette?” – vallatja a hős az egyetlen életben maradtat. „A farkasgyermek.” – feleli az, utolsó lehetetével.

Mit tegyünk? Egynek kell hinni vagy a sokaknak? A pillanat első megérzésének, a szubjektív benyomásnak vagy a társadalom egészének és az emberi tudásnak? A külső vagy belső bizonyosságnak? A véres áldozata által kiváltott, új népéhez érkező menyasszonyt gyilkossággal vádolják. A szeretni érkező vörös ruhás Liant gyűlölet várja. „Boszorkány!”

„Menjünk el.” – hívja szerelmét Lian, de az is meginog. „Te tetted?” – „Nem! Te is tudod!” Lian a „tudásra” hivatkozik a tapasztalattal és a közös bizonyossággal szemben. A társadalom szuggesztíója (mely azonos a gyűlölet szuggesztíójával) erősebb, mint az a tudás, amelyre Lian hivatkozik. Az abszolút nő abszolút tudást követel, s nem valaminő kultúrrelatív közbizonyosság uszályában tenyésző szuggesztíót.

Végül Ji-hang is rátámad Lianra, akit társai felnyársálnak. A szerelem tizedeli, a csalódás és magány pedig tízszerezi az erőt. Lian megőszül egy pillanat alatt, de ősz tincseivel lekasabolja és megfojtja a klánok harcosait, a katonalányt pedig, aki mindaddig vele tette, végül

ő nyársalja fel, végzi ki. Szerelméhez sincs visszaút: „Mért nem bízál bennem?” Szimpatikus Gorgó, kivégzett néppel a lábainál. A Gorgó gyilkos tette azonban itt az önmagát teljesítő prófécia műve. „Holdfény!” – Szólít a hős, Lian azonban elszáll: „Holdfény halott!”

Immanens jelenlét

Zhuo Ji-hang végül ráébred az igazságra, midőn a halott Mester, majd a halott nővér képében támadják meg őt az ikrek, s le is mészárolnák, ha nem jelenne meg Lian, a kétszer kitaszított, hogy, immár a magasságból óvó és védő ősan'yává fokozva, megvédje őt. Vagy azt is gondolhatjuk, Lian, aki a hős áldozata lett, végül erejévé vált. Az égi anyává vált szerető közelebb és távolabb van, mint eddig. Az anya a par excellence elveszett, egyúttal a legmélyebb közép, ki bennünk lakik. Az anya az, aki ellen jövá'te'hetetlen vétkezett az, aki fiatal még ahhoz, hogy tudjon ne vétkezni, a gyermek.

A Ji-hang segítségére siető Nie-hang fordulatot hoz a csatában, így hő'sünk végül kettévágja az ikreket. Ezáltal a szörny, a zsarnoki szerető is szerelmi halált hal, két értelemben is. Mert a szerelmes ikerrész, a férfiúi oldal habozik leszú'ni, megölni a hő'snőt, és mert ketté hasíttatásuk után végre szembenézhet sosem látott ikertestvé'revel, nővé'revel. Az ikrek is békét találnak, csak a hős nem. Az marad üres kézzel, aki legtöbbet kapott, mert aki túl sokat kap, nem tud mit kezdeni a gazdagságával, így lett a társadalomtól megtagadott lázadó, a maga útját járó, ám ezen végig menni nem elég elszánt ember a virágot őrző, jégbe fagyott várakozó'vá. Már nem a hiányzó hit átka köti, hanem a megtalált, hit áldása. A megtalált igazság azonban tragikusan utólagos, a jövá'te'hetetlen bű'nök hozadéka. Ha a szerető nem tud testi és lelki adoptív'szülő'jévé válni a szeretettnek, gyilkosává válik. Ez a szublimatív metamorfózis *A kard hő'snő'jében* egyoldalúan megy végbe, csak Liang képes megtenni a lépést, s az elkésett fél útja a végtelenen át vezető, hosszú út. A hő'snő a szerelmet fedezi fel, a hős pedig csak a szerelem emlékét vagy absztrakcióját ő'rzi.

2.2.2.2. Ching Siu Tung: Swordsman II., 1991

A *Jiang Hu – A kard hő'snő'je* című filmet, mint a *Kínai kísértettörté'net* képzeletvilága és a Brigitte Lin-filmek mitológiája közötti összekötő kapcsot bocsátottuk előre. A következőkben a Tsui Hark-trilógia címen emlegetett sor második és harmadik darabját vizsgáljuk. Az első darabban, melynek rendezését Tsui Hark King Hutól vette át, még nem szerepelt Brigitte Lin (*King Hu – Tsui Hark: Swordsman*, 1990.). A *Jiang Hu – A kard hő'snő'je* tanulsága, hogy a kínai fantasy nemcsak abban különbö'zik a nyugatitól, hogy a horror helyett áll, s a remény szimbolikájába asszimilálja az iszonyat szimbólumait, hanem abban is, hogy nemcsak a horror sötét mélységei felé utal vissza, egyúttal a szuperhős-film „magassági mámorát” is asszimilálja: hő'snő'je az egyetemes mágia világának kislány-szereplő'jéből nő fel szemű'nk előtt – találko'zva a szerelem ígéreteivel és szenvedéseivel, és a társadalom csapásaival – minden varázslatot magába foglaló Nagy Anya-szimbólummá, akivel el is távoznak világunkból a varázslatok. A nyugati fantasyt inkább egy patriarchális mágia jellemzi, melyben világosabb jó és rossz elkülö'nülése s absztraktabb képet kapunk róluk, míg a keleti fantasy matriarchális mágija minden dolgok mágikus egységét mint a csodák forrását inkább olvadékon'yan alakváltó dolgok megfoghatatlan káoszának, semmint hadakozó

fejedelemségek örök háborújának képzelet el. A Brigitte Lin által játszott alak ezért a legjobb és a legrosszabb, két irányban múlva felül a világot. De a keleti fantasy nemcsak regényes és tragikus, tragikus és melankolikus hangulatokat forraszt egybe, mindezek összeférnek benne a komikummal. Ha a *Jiang Hu – A kard hősnője* a *Kínai kísértettörténet* rokona, akkor a *Swordsman II.* az erotikus melankólia mélyéről tragikus töltést felhozó Tsui Hark-trilógia és az un. *Kantoni trilógia* vidám csavargóvilága között létesít szellemi kapcsolatot.

Vidám vándorok fantasztikus csodavilága

Ling (Jet Li) és húga letették a fegyvert, melyet gitarra és boroskancsóra cseréltek, így vándorolnak a négy tenger között. A hős és perelő, izgágán nevelő, elégedetlen kamaszlány húgának kettőse a családi kiindulópont. A testvérpár a „többi testvéreket” keresi, a klán-tagok csapatát. A külön úton járó Ling két társa a lány és a butykos. „Te örökké vedelsz!” – panaszkodik a lány. „Nem vedelek, hanem a létezés értelmét keresem!” A korholó társ egyben ügyetlenkedő partner is, gátoló segítő, akaratlan bajkeverő. Komikus funkciója a kamaszlétből, a gyerek és a nő közötti átmeneti státusból fakad. A nővé válni nem tudó, fontoskodó hűg, mint neveletlen nevelő egyben ügyetlen harcos, harcias de szeleburdi kis hisztérika, kinek figurája a szokásosan nőiesnek vélt jellembeli tulajdonságokat a nővé válni nem tudás szimptomáiként leplezi le. A klán férfiai nevetnek rajta, megtréfálják s gyermekként kezelik. A fél-nő mint ügyetlenkedő komikus maga is komikus hős kísérője. Ha az eddigieket le akar-nánk fordítani az irodalmi tradíció nyelvezetére, úgy azt mondhatnánk, a magára maradt majomkirály keresi az elveszett tekintélyszemélyt, s a kereső kísérője így csak a majom majma. A fél-nő egyben kvázi-kisfiú, éretlen harcos, kit testvérként kezelnek a férfiak. A kishűg-típusú nő vezet be a cselekménybe, ő az első társ az úton, a forrón vágyott szerető mint messzi idegen eljövendő figurájának előkészítését szolgáló kontrasztpont.

A földön járó, s ott is bizonytalan Sancho Panza-i lánnyal szemben jelenik meg a füvek hegyén, fák levelein s a szellők hátán lépdelő, kihívó és fenyegető, Harlekin-ruhás asszonyi szépség (Brigitte Lin), aki ugyanolyan részegítően hat a hősre, mint a bor. Talán nem is ember, talán szellem! – véli a bátyját a mágikus asszonytól féltő leány. Az érett szépség dúsan és talányosan asszonyi, egyben kötekedő, mint egy westerni revolverhős. A lány csak fél-nő, az asszony viszont túl-nő, annyira nő, hogy nőiessége minden további és vele ellentétesnek vélhető vonást is befogad. Brigitte Lin a preraffaelita nők mindentudó szomorúságát egyesíti a film noir-asszonyok titokzatos kegyetlenségével.

Súlytalan nyargaló hősök, repülő szépségek, fák koronájából szólító, kihívó asszony, ki száműzi a férfit birodalmából, sietős harcos, ki kettévágja az útjába kerülő, kétfelé hulló lovat, melyről a kishűg szakadékba pottyán, ahonnan csak fél kézzel menti őt Ling, mert másik kezében értékes butykosát szorongatja, melyből szakadatlanul vedel: így néz ki az a felajzó és gazdag, kihívó és friss világ, melyben a cselekmény indul.

A westernhőshöz az ellenhős gyakran közelebb áll, mint a nő; hős és ellenhős között mélyebb, bonyolultabb kapcsolatok és gazdagabb interakciók lehetségesek. Az ellenhős iránti gyűlöletszeretet gyakran érdekesebb, mint a nő iránti harmonikus szeretet. A *Swordsman II.* egyesíti a kettőt, a nőből formálva szuper- és ellenhőst. A férfi a pusztáról jön, a szupernő a tó asszonyaként bukkan elő. A fantasy infantilis elővilágában a világ képlékeny és az én sűrűsödik, meghatározottá válik, míg a posztmodern filmben az ember képlékeny és a világ szklerotikus, kemény, merev, engesztelhetetlen. A *Swordsman II.* egyesíti a két tendenciát,

hősnője mágikus erejének motiválására használva a folyékony és kaotikus elemből levezetett egzisztenciaformát.

Ling (Jet Li) társaságban jelenik meg, Fong (Brigitte Lin) magányosan. Li ha nem is testi, de erős szimbolikus, funkcionális ikeregisztenciába integrált a lánytársaságban: két vidám vándor, majdnem vasárnapi kirándulók. Az asszony ezzel szemben, kötekedő harcosként beállítva, magába foglalja a kalandfilmí férfiíráis vonásait. A film hőse nem szuperhős, szeretett ellenfele, a nő a gonosz szuperhős. Ám olyan szuperhős, aki még nem alkalmas önálló szuperhős-műfaj konstituálására, mert nem döntött, hogy szuperhős vagy szuper-gonosz akar lenni: egyáltalán minden akar lenni, és minden princípiummal dacolni szeretne. Ha szuperhős, úgy a szuperkorruptió hőse, a princípiumok-előtti világ képviselője. A nemcsak csalogató, egyben kacéran meghatározatlan, titokzatosan szétfolyó nagyvilághoz tartozó, felhőkön lépdelő nőalak vezeti be a cselekménybe a fenséget, félelmes fenségként. A hős egy klánhoz tartozik, melytől elszakadt ugyan, de épp a visszautat keresi. A baljósan fenséges asszonyi szuperhős ezzel szemben kötetlen, nem szolidáris, ő szervez maga köré magának világot, birodalmat, ezért hazaáruló és trónbitorló, a japánok, a hollandok és a rablók – természetesen megbízhatatlan – szövetségese. Ling nem sejtí, hogy a ragyogó fenomén azonos a zsarnokkal, ki ellen hadba vonulnak a lázadó klánok. Talán nem is ember volt? „Azt sem bánnám, ha nem az, talán egy kis borszellem!” – feleli a hős, tréfásan utasítva el húga szorongó riogatását. Tehát az asszonynak nemcsak neme, még embervolta is kétséges. Mégis a kísérteties pre-szuperhős a veszélyeztetett, kísértetiessége megbélyegzi őt, s nem engedi neki, hogy lehorgonyozza magát a jelenlétben. Örök száguldás és lobogás ez az esztétikailag dekoratív, de létének természetét illetően kontúrtalan alak. A vidám hős gyengeségei erőforrások, ellenfelének nincsenek gyengeségei, s így erőforrásai sem.

Bajtársnői nemkell-menyasszony

A fél-nő és a túl-nő további alternatívájaként lép fel a bajtársnő, a tiszteletbeli férfi, ezúttal is a szocialista realista film partizánlányainak örököse. A királynői fenség titokzatosan kísérteties, míg a fenség és pátosz differenciálását szolgáló bajtársnő első sorban férfitótlék. A harcos Tai Tschi vezeti a klánt. A lány és a klán az elveszített apát keresik, ám az apa hiányában a lány az „apa”. Az apa már a cselekmény kezdetén eltűnt, s később Tai Tschi is eltűnik. Az eltűnt és megkerült apát kereső Tai Tschi maga is eltűnő és megkerülő. Később, amikor az elveszett és újra megtalált apáról kiderül, hogy már nem ugyanaz, Tai Tschi beleragad a szerepbe, s neki kell megtestesítenie az apa jó részét, a jó zsarnokot, vagy felszabadítót.

Előbb a hős Ling tűnt el Tai Tschi életéből, később a lány a férfi életéből; a viszontlátás-kor a nő vágyakozón vizslatja a férfit. A női vezér mint harcoslány fákat csavar ki tövestől, társnői pedig kígyó lövegekkel harcolnak a japánok és a varázslók skorpió lövegei ellen. Tai Tschi érzékeli, hogy harcosi hatalma női hatalma kárára tőkéletesült. Ling vágyik a házára, otthonra, felvidékre, békére, otthoneremtő partnerre, hagyományos női értékekre, melyeket Tai Tschi nem nyújthat. „Ő nyugodt életre vágyik, én a harcos életét élelem.” Ling részben a túl közeli nő (a komikus kísérőként szerepeltetett hűg) foglya, részben a túl távoli a boszorkányé vagy mágikus keveréklényé. A társadalom által neki szánt partner – a legjobb harcosnak szánt legjobb harcosnő – a film végén szabadon bocsátja őt, megmenti életét és átadja az egyetlen ártatlan nőnek, a harcosnak alkalmatlan ügyetlen hűgnak, az egyetlennek, aki vissza tudja kísérni a hőst a csendes világba és nyugodt életbe, melyre vágyik.

Tai Tschi a feladat megfogalmazója, a cél kitűzője, a csatába küldő, de nem a jutalom (mely az ellenféllel esik egybe). A döntően az amerikai film által formált klasszikus elbeszélésben a nők voltak a morális követelmények behajtói, s ennek emléke, hogy Tai Tschi az elküldő, a megbízó (aki valamiféle „öregkirályi” mesefunkció örököse); pikáns újítás ezzel szemben, hogy a hős jutalma nem a királylány, hanem a bűbajos ellenfél vagy varázslatos főgonosz. Ling japán fogságba akar esni, hogy kiszabadítsa Vu mestert, Tai Tschi atyját, a zsarnok rabságából. „Nem viselem el a gyászodat. Ha apád szabad, újra nevezhetsz.” Az eltűnt apa visszanyerése, az igazi apaság megvalósulása garantálná a háború végét, a nő mosolyát, az összekeveredett nemi szerepek differenciálódását. Egy kiegyensúlyozó, játékos fölényt áhít a támadó és védekező harcslétre ítelt Ling, ki többre becsülné a szemlélődő életet. „Ez lesz az utolsó harcunk.” – bíztatja magát a kelletlen vitéz. A harcos csak bukott bölcs, ki minél nagyobb győzelmeket arat, annál balgább.

Vihar-kapuja-asszony

Gejzirként emelkedik fel a tóból a vörös köpenyes asszony, és tájfunként kóborol a táj felett. Intésével vihart kavar, lekopaszítja a fákat s madárrajokat tarol, mintha maga volna az időjárás, az év és az elmúlás. Pasztell színfoltok üdítő homályából bontakozik ki a vihar formájában inkarnálódott magányos hösnő. Néha csak némán mosolyog, mert nem akar férfihangon megszólalni. Van egy különös mutálási korszaka, melyben külsőleg már nő, de még férfihangon beszél, ekkor ilyen talányosan hallgatag. Természeti csapásként sújtja a tájat, s egyúttal bőséghez, a klán az általa tarolt vadakból csap lakomát. A rettenetes és gyönyörű, idilli és démonikus természet iránti megoldhatatlan ambivalenciánk teszi vonzóvá és taszítóvá.

Fong előbb a fák asszonya, utóbb a tőé. Ég és tő egymás tükrei, s az egymást tükröző tükrök szűrt ragyogásának középpontja Brigitte Lin. Elmerül a tóban, megfoghatatlan eredetű hangokat hallunk, a világ beszél helyette, ő meg csak áll, némán ingatva fejét. „Behatoltál a birodalmamba.” – közli végül fenyegetően a tóban gázoló hösszel. És eltűnik. „Talán csak a képzeletemben létezett.” Kifoszt, hogy kárpótolhasson érte. Kilocsolja a hős borát, de minden ismertnél részegítőbb borral kínálja.

A vágytárgy...

(...mint mágikus zsarnok)

Brigitte Lin egyik arca, a tavi tündér, – kötekedő harcos – férfias nőként, másik arca, a dekadens zsarnok, – kényeskedő, modoros – nőies férfiként jelenik meg. Az kemény akcióhős, ez renyhe életművész. A passzív férfi aktív nővé válása az erőnövekedés kifejezése. A cinikus vezér, piperkőc trónkövetelő, nőies diktátorjelölt dekoratív nőarca férfihangon szólal meg. Tai Tschi magyarázza meg a helyzetet, az összefüggéseket. Tőle tudjuk, hogy Fong, a bitorló nagybácsi, a japán invázorok támogatásával, elfogta és börtönbe vetette Vu mestert, megölni azonban nem merte. Ezt a nagybácsit ismertük meg a nőies zsarnok és a férfias szépasszony közös nevezőjeként. Tai Tschi, aki férfiként harcol, szerelmes a vidám borívó Lingbe, aki azonban az alakváltó diktátorba, Tai Tschi nőalakban garázdálkodó nagybátyjába szeret bele, és annak borát issza. A cselekmény átmeneti stádiumban indul: a nagybácsi még nem egészen, a harcos Tai Tschi pedig már nem igazán nő. Fong, bár biológiailag még férfi, fel tudja kelteni az igazi nőnek, hatalmas asszonynak kijáró szenvedélyt, melyet Tai Tschi, a bajtársnő, a biológiai nő már nem tud felébreszteni. Az anarchia káosza, a polgárháború, az invázió, a

népek keveredése a nemek keveredésében is kifejeződik. A film olyan világban játszódik, amelyben nincs helye a szerelemnek, pontosabban a szerelem eredeti céljainak, és ezért valamilyen démonikus bűvölet és nemi tombolás, a nemi jegyek összekeveredése, tehát nemtelenség nagyobb varázserőre tesz szert, mint a nemi szerelem. Nemcsak a nemek keverednek össze, hanem az érzelmek is, a szerelem nem a Libidó szenvedélyeként áll szemben az agresszió szenvedélyével, öl és ölel, egyesíti a Libidót és az agressziót. A nemen túli vagy nemtelen szerelem egyben gyűlöletszerelem, az örök és általános háborúhoz alkalmazkodott gyilkos és öngyilkos szenvedély. Miközben a nemi harcból a harc kiöli a nemet, kék és kín keveredése fokozza a kéjt. Ebben a káoszban talál egymásra a harc ellenes harcos, és a férfiból lett nő. Hogy a cselekmény szédítő varázsa teljes legyen, az, akit férfiból lett nőként leplez le a cselekmény, előbb nőként jelenik meg számunkra, tehát nőből lett férfiként vezeti fel őt a képi előadás. A kifejtés logikája megfordítja a történet logikáját, és a fordított logika megelőzi a normális logikát, mely utóbbi így az abnormális deformálásaként élhető át.

Mind a személyi, mind a nemi varázs mértéke attól függ, hogy milyen mély infantilis varázsbírodalmak örökségében ereszt gyökeret. Ezek a mély körök, melyek a nyugati filmben pokolkörökként jelennek meg, a keleti filmben nem poklok, egyszerűen varázsbírodalmak. Fong apai és anyai varázslatokat egyesít magában, az atyai varázslatokat mélyíti el az anyai varázslatok felé. A differenciák titáni harcaiban is helytáll, de a mély indifferencia Omega-pontja alapján, eme alaptalan és alakatlan alap forrásaihoz férfiközve sokszorozva meg erősíti. A varázslatos nagyságon, aki jön és megy, égi jelenés, elszálló, szétfoszló tünelem, csak talányosan mosolyog, alig szól, mert titka van, és az a titka, hogy férfi. Az elférfiasodott nőt legyőzi az elnőiesedett férfi, Fong egyesíti a két nem erőit, a bajtársnő pedig feleződik és hoppon marad. A nővé vált Fong selyemfonalakkal és hímzőtüttel harcol, ezekkel győzi le a férfiak nehezkesebb fegyvereit. A kínai hős nem válik el a varázslótól, kezében a legközönségesebb, békés köznap tárgy, hirtelen ráruházott új funkció által válnak csodafegyverré a kard darálóként, szeletelőként és propellerként is szolgál a csatában. A fantasy poétikáját befolyásolja a reklám esztétikája. A háziasszonyi mitológia, az univerzális konyhaeszköz ideálja hat vissza a harcos mitológiájára. A szuperhőssé válás az anya-archetípus felé mutat, az anyakép a legősibb nagyságkép, s a konyhában lábatlankodó kisgyermek élményében a háziasszony az első varázsló. A csábító és ellenfél, a harc jutalma és a harcos rivális egy alakban egyesül, ezért Ling, a hős, kisfiússá válik.

Mivel a nagy ellenfél és a nagy rivális végül a felelevenített anyai archetípusban egyesül, az elveszett és újra megtalált apafigura a zsarnoki vonások és a vágyesztétika, a szorongás és vágy különválasztását, a vonzás és taszítás differenciálását szolgálja. Fong a zsarnokság megéjtő, elbűvölő vonásait képviseli, míg Vu mester, a felszabadítóból lett zsarnok, a sivárakat.

Mivel Fong, a tavi tündér társadalombéli identitása, férfiszerepe mint intrikus trónkövetelő is Brigitte Lin képében jelenik meg, ő játssza mind a férfiként lepleződő nőt, mind a lassan teljesen nővé átváltozó férfit, ám mivel Fong a cselekmény nagy részében még gyakorlatilag férfi, aki szeretőt tart a palotában, a zsarnok és ágyasa szerelme a leszbikus esztétika formáit viszi bele a cselekménybe. „Mióta ez az átváltozás megindult, nem feküdtél le velem.” – panaszkodik az ágyas. Egy életnyi időnk van, megtanulni, amit egy nőnek tudni kell – bizakodik Fong.

Az ellenség kastélyába behatoló Ling nem tudja, hogy a tavi tündér azonos a zsarnokkal: Fong ágyasának véli Fongot. Ling szenvedélyesen udvarol az elvesztett és megtalált erdei

szépségnek, a zsarnok pedig nem tud ellenállni, élvezi a női passzivitást. A hatalom ellentétbe kerül a női hatalommal, a terror rútsága a szépség terrorjával. A szépség könnyen kap, dúsan arat, áldozatai önként adnak neki mindent, amit a zsarnok erőszakkal vesz el. A szépség azonban szenvedés, mert a szépaszony a szerelmet is csak elszenvedi, ugyanis nem adja, hanem kapja, nem műveli, hanem befogadja.

Ling megszökteti Fongot, szállnak az éjben, szíromesőben röpködnek, boroznak, élvezik „a hold és a felhő játékát”. „Bele vagyunk vetve ebbe a hideg világba, a sors játékszereként, de győzhetünk, minden időkre.” – szaval Ling. Fong – mint nő – szereti Linget, de – mint férfi – foglyul ejti, Ling másnap börtönben ébred, patkányok között. Fong elárulja Linget, de nem öli meg, ellenáll a japánok követelésének, és éppen ez volt Ling célja, bejutni Fong börtönébe, ahonnan ki is szabadítja Vu mestert. Fong áruló és rabtartó, elvarázsoló és lealacsonyító boszorkányos szerelme valójában öngyilkos szerelem. A női nemet esztétikailag tökéletesítő férfifő – Cronenberg *Mr. Butterfly* című filmje hősének rokona, aki etikailag tökéletesítette a nőt – nem azonos az Odüsszeia óta ismert varázslónővel, több mint érzéki ópium és szerelmi intrikus.

A puritán bajtársnő lemond a női bűbáj boszorkánykonyhájáról a lovagi becsületért és kötelességteljesítésért. A boszorkánykonyhára ily módon az újdonsült nő, a női szerep vonzásába került férfi, a női mágia elsajátítója, a nőférfi teszi rá kezét, aki egymás felfokozására használja a harcos és varázsló képességeit. Miután szert tesz a végletekig fokozás varázseréjére, de nem a beteljesedés képességére, arra a nőre, a hatalmas asszonyra hasonlít, aki szülte a férfit, nem arra, aki vele nemz, vagy neki szül.

Kínai antipolitika

Akinek igaza van, annak felszabadul a szelleme, élénk a fantáziája, kreatív a beszéde és cselekvése, míg az, akinek nincs igaza, a parazita hátramozdító, akinek örökké háritania kell, csak a hazugságban és mellébeszélésben nagy. A rossz oldalhoz csatlakozót ezért elhagyja ereje. A megszállók komor gögje és merevsége, egyenruhái, repülő fűrészkorongja esélytelenek a hazafiak játékos vidámságával, kalandor temperamentumával, mozgékony rögtönző képességével szemben. A vándorélet vidámsága, a csoport családiassága, a kölcsönös gondoskodás, a kedélyes évődés, otthont teremt bárhol és bármely pillanatban. A cselekmény a vándorlás, a szétszórattatásban való várakozás, a szervezés és az egymásra találás története, mely egy Chang Cheh-filmben még a megszállók fölötti diadalmas győzelemhez vezetne; itt már nem!

Az élet apró örömeiben dúsuló keleties tábor valamilyen nemzetközi luxusvilággal áll szemben, melyet Fong udvarának szadista dekadenciája képvisel. Fong szeretője szabadságharcosokra lő célba. Két dobozt nyitnak fel, az egyikben a klánvezér eltulajdonított aranya, másikban eltulajdonított feje található. Fong egy mozdulattal megöli szövetségesét, a japán trónkövetőt. „Miért ölted meg?” – „Kíváncsi volt.” Növum – a Chang Cheh-filmek hazafias pátozához képest – hogy a forradalom, népfelkelés és hazafias felszabadító háború sem hoz az imperializmus, kizsákmányolás, terror és dekadencia problémakomplexumára megoldást.

A felszabadító mint zsarnok

A film hősei: a férfi, aki nem akar harcolni; a lány, aki felnőtt akar lenni; a női harcos, akinek nem jár a szerelem; a zsarnok Fong, akiben lelket nemz a szépség; a legitim uralkodó, akit ellenzsarnokká tesz a bitorló támadása. A lázadók népi társról, konstruált perekről, mindent

behálózó besúgó hálózatról, kínzásról és árulásról számolnak be Vu mesternek. Miután a megláncolt rab pótlólagos harci szerveivé váltak eltépett láncai, s az ellenfelei vérét kiszívó, zsugorodott testüket üres tokként elhajító Vu mester megindítja szabadságharcát, egyúttal örökli ellenfelei összes bűneit. „A bosszú angyala leszek, vérrel itatom az országot!” A két pártvezér egyformán fanatikus és kegyetlen, de Fongot a lelketlen zsarnokot a lélek csábítja el, Vut, a lelkes felszabadítók vezérét a lelketlenség. A hatalmat a tehetetlenség és mazochizmus, a lázadót a szadizmus és hatalom kísérti meg. Vu is szörnyeteg vagy azzá vált ellenfele rabságában, ezért jelenik meg táborában a hűség csúnya képe, a hűség monstruma, a harcos, aki lehántotta, eltorzította saját arcát, hogy inkognitóban küzdhessen Vu ügyéért. Vu mestert előbb a börtönben ismerjük meg, utóbb uralkodni látjuk, mint zsarnokot. Nem lett jobb a felszabadult világ, csak kevésbé érdekes, hisz Fong volt a cselekmény legfőbb fűszere. A felszabadítás és forradalom felezte és nem megtermékenyítette a világot. Vu barbár bosszúrezsímjéhez képest Fong dekadenciája varázslatosan átesztétizált. Vu, az áldozat, kényszeresen ismételni kezdi az ellene elkövetett bűnöket, végtelen az iszony ismétlési kényszere, a bűnök újabb áldozatok aratása általi tükrözési kényszere. A filmkritikusok a fanatikus vörösgárdisták jelszavakat skandáló népére asszociáltak a fantasy-film által bemutatott kisiklott felszabadító háború kapcsán.

A szerelem mint háborús csel

Ki vagy? – kérdi ágyasa a szent tekercsek titkai által nővé változott férfit. Fong, az emberi feltételek által többé nem kötött zsarnok és varázsló, kidobja szeretőjét. „A szerelem semmi!” Lábainál fetrengő, hű ágyasát arra készíti, hogy Ling asszonya legyen, akivel valójában ő maga kívánná szeretkezni. A *Swordsman II.* valóságot csinál abból, ami *A kard hősnőjében* látszat, itt valóban a hős szerelme mérszárolja le övét. Fong a csatában jelenik meg a maga valójában, miközben Ling karjában csak hasonmása fekszik. Ling tehát Fong ágyában fekszik, s Fong ágyasát öleli Fong helyett, amikor az lecsap hősünk, Ling népére. A döntő hadi csapás képei a nászágyon a Fong alakját öltött ágyassal szeretkező gyanútlan Ling képsorával váltakoznak.

Titáni szuperhősnek nevezzük azt a szuperhőst, aki nem döntött jó és rossz között, s ezért nem válik be Szupersegítőként. Vu és Fong, a két titáni szuperhős harca vihart kavart, tájfun és hurrikánt, hegyeket és vizeket mozgat. Intésükre emberek hullnak szét a levegőben. A gonosz, mint az emberi feltételek iránti hűtlenség maga, a fékezhetetlen erő, melybe nincs beépítve korlát. Már a természet is megfékezett, formába öntött változata annak az erőnek, melyet a gonosz felszabadít.

A nőférfi lemészárolja az öt férfinőnek tartó Ling népét, míg az hasonmásával, ágyasával, lényé önállósított női elemével szeretkezik az ágyon. Végül a csatazajt meghalló Ling ott-hagyja az ágyast, de már későn. A szerelem által a csatából elcsábított Ling egy népet temet el, a szabadságszerető partizánok, a vidám hegylakók népét, a sárba.

Minden halálért, közvetlenül vagy közvetve, Fong felelős, mindenkinek van leszámolni valója vele, de kérdés, hogy a fák asszonya, a tó asszonya, a selyemszálak és hímzőtűk harcosa ugyanaz a Fong-e még? Vagy a zsarnok sötét oldalát nem a „felszabadító” Vu választja-e le róla végül, átvállalva, magára véve azt a „forradalmi terror” szörnyűségei által, ahogy a zsarnokról a szerelmes nőt leválasztja az erotikus aspektust önállósító ágyas?

Ha el akarod sajátítani a szent tekercs erejét, férfiatlanítanod kell magadat, magyarázza Vu mester a film hősnének. Fong azért váltott nemet, mert levetkezte az emberlét összes korlátaival, sem férfi sem nő, sem kínai sem japán, sem keleti sem nyugati, minden ellentétet meghaladott, semmi sem köti, ettől szép és ettől szörnyeteg. „Minden emberi érzés teljesen idegen kell, hogy legyen tőled!” – tanítja Vu.

Fong minden hatalmat akar, Ling vissza akar vonulni a hegyekbe, de végül meg kell harcolniuk egymással. „Bosszú!” – kiáltja a népét elveszített Ling, s ezzel harcra vonul a küzdeni nem vágyó hős, Fong és Ling küzdenek. „Te becézted ezt a testet, a testemet.” – mondja a sem férfi, sem nő, vagy férfi is, nő is, a megfejtethetetlen, furcsa Lény. „Ez a szerelem halott!” – válaszolja a hős, azt ismételve, amit korábban a Lény mondott ágyasának. „Én nővel feküdtem le, te pedig szellem vagy.”

A harc tökélye nem az élet tökélye, nem az egész élet pihenése és elengedettsége, nem a nagy felszabadulás és az igazi perfekció, mely csak végszükség esetén mozduló tartalék képességek titkos és szerves halmozódása és sorsszerű, spontán aktiválódása, míg a zsarnok harca mindent egyetlen célnak rendel alá, magát is feláldozva, nemcsak mindenki mását. Ezért törekény porcelán figura a nővé vált diktátor a film végén. Hozzáférhetetlen, de ha hozzáférnek, törekennyé válik, másként nem lehetne szép. Végső ereje, szépsége ára a törekénység. Fong nőként látja viszont magát Ling szeme tükreben. A hős szeme tükreben fordulnak meg kilőtt lövegei: így kap halálos sebet. Még harcol, de már vérezve száll, viharadaraként küzdenek, s amikor Fong lehanyatlik és zuhanni kezd, Ling a karjába veszi őt. A sebzett Fong ellöki ölelő gyilkosát, eltaszítja menteni kész elveszejtőjét, és vörös zászlóként száll el, utolsó arca a szeretetté, azaz az eltűnő, tartóztathatatlan távozóé. Miután Fong mint ármányos győző mindent elvett Lingtől, később tanul meg veszteni; Ling pedig bosszút áll, s csak utána érti meg, hogy nem tud Fong nélkül élni. Két jelzésszerű dráma a végső harcban, melyek kifejtése már csak további filmek feladata lehet.

Hóhérmunka a politikai happy end, fejek hullnak, Vu mester megmentőire és harcostársaira is halál vár, meghasonlik a forradalmi tábor, s végül Vu lánya vezeti az ellenállást, mely most már a szörnyűséggé lett ellenállási mozgalom terrorjának ellenálló ellenállási mozgalom. „Te is a listán vagy.” – közli Vu kisasszony, a bajtársnő, aki hajóra teszi, szökteti a fekete listás Linget és hűgát. Tejfehér ködparton búcsúznak. „Hirt adok, ha újra győz az igazságosság.” – ígéri a partizánlány. „Megpróbálok a népemnek segíteni.” Ling ottfeladett gitárja a bajtársnő kezében marad, aki, míg távolodik a hajó, úgy tartja a gitárt, mint egy hullát. Egyetlen emberi kapcsolat maradt meg, a természetlen, szűzi kapcsolat, a két vándor, fivér és nővér megy neki a világnak a film végén, akárcsak az elején. A gonosz Eurydike, a bájos szörny elvesztése minden varázslat elvesztését is jelenti, ezért lett Ling hangszer nélkül maradt Orpheus.

2.2.2.3. Ching Siu Tung – Raymond Lee: *Swordsman III.*, 1992.

A jelenés és a jelenlét

„Legyőzhetetlennek nevezték őt életében, de talán még most is él, érzem őt, a szelleme eleven.” – kommentálja Koo generális a kiinduló helyzetet, amikor a fekete sziklák és az erős romja alá ér a gyarmatosítók hajója, melyre kalauzolóként osztotta be őt a gyenge

császár. Legyőzhetetlen Hajnal (Brigitte Lin) már életében legenda, s holtában is él. A kulturális és katonai hódítás eszközeivel, papokkal és katonákkal megrakott spanyol hajót a kínai nemzeti hősnő erődjének romjai alatt látjuk. Koo tábornok előre siet, hogy mentse a spanyoloktól Legyőzhetetlen Hajnal hagyatékát, a szent tekerceset. A döbbszent spanyolok a hét mérföldes léptekkel szálló kínai után tekintenek: Hogy csinálja? „Az akarata erősebb, mint a tömegvonzás és a hegy.” – magyarázzák társai. Az európaiak nem repülnek. Ezért hódítanak? A testivé vált szellem szellemivé teszi a testet, a test megkapja a szellem lehetőségeit, mert az átszellemült már nem a földhöz ragadt világban él. „Hogy lehet ezt megtanulni?” – „Ezt nem lehet csak úgy megtanulni.” – vonogatják vállukat a kínaiak.

Fenn a sziklákon, az italowesternnek szélfűtta, halott városában, árny suhan a romok sikátorában, vén boszorkány őrzi a fényes por, a borzongó fücsomók és az odvas romok között, Legyőzhetetlen Hajnal sírját. Koo generális és az ősz papnő együtt védelmezik a sírt az idegenektől: „Meglátjuk, mi erősebb, a ti kungfutok, vagy a mi fegyvereink.” – „A golyóitok nem ölhetnek meg, mert mi rendelkezünk a szellem erejével.” Golyókat kapkodva és kilövéikre visszadobálva táncol az ősz nődémon, s a spanyolok leterítése után kézen fogva vezeti el a sebesült hőst, hogy gyógyítsa sebeit.

„Te vagy Legyőzhetetlen Hajnal!” – olvassa rá Koo tábornok a papnőként bemutatkozó mágikus anyára. A nő erre kis híján megöli a férfit, amiért kimondta nevét: felszakítja imént begyógyított sebeit, majd ismét lezárja őket, ám az újabb gyógyítás után tengerbe veti a hőst, a cápáknak, majd, mégis meggondolva magát, onnan is kimentí. Pördülve tépi le s dobja el öregasszonyi arcát, s végül teljes szépségében áll elénk. Hegycsúcson áll, a harc és a repülés után: a nő a csúcson – de a haja ősz, aki látta, nem élhet, aki azonosította, meg kell halnia. „Nézz rám. Érdemes meghalni ezért a bizonyosságért?” – „Igen!” – feleli a hős. Miután letépte hamis arcát, az ősz haját is elhajítja. Az öregség csak látszat. Butykosából kortyol. Áll a tenger felett. Gondol egyet: meghagyja a férfi életét, aztán együtt repülnek. A férfi bírja az iramot, vagy majdnem bírja, Legyőzhetetlen Hajnal elismerően kacag.

A kard hősnője az elveszett anyai szeretőről szól, a *Swordsman II.* az elveszett és megkerült atyai archetípus körüli konfliktusokra épül, a *Swordsman III.* az elveszett és megkerült anyai archetípust dolgozza ki, az európai ödipuszi mitológia anyai változatát, az asszonyi természetű zsarnokot. A hős hozza a hírt Legyőzhetetlen Hajnalnak, hogy míg elvonult a világból, ifjú zsarnokok csapata lépett a helyére, kik elnyomják a népet, ölnek és rabolnak a nevében. Ez minden örök érték és felszabadító eszme sorsa, csalók eszközévé válik. Hajnal visszatér a világba, hogy helyreállítsa neve becsületét, de mivel a csalók a helyére léptek és meghamisították a szeretet és a szabadság eszméjét, vajon lehetséges-e hogy az epigonok ellen harcba vonuló Hajnal helyreállítsa az első pillanat rangját, vagy pedig, visszatérőként, maga is csak epigon lehet? Talán most már az igazi Hajnal is csak a hamisítványok egyike lehet? Nemcsak arról van szó, hogy rosszat művelnek a jó nevében. Maga a jó válik rosszá? A továbbiakban Hajnal hasonmásai sokasodnak, mint *Az opera fantomja* álarcosbálján vagy a *Sikoly* című filmben a rém másai.

Snow: a hasonmás

Karcsú kéjhajó nődémonjai indulnak harcba a puritán japán gépemberek hajója ellen. A japán hajó fekete műemberei Darth Vadert idézik, s a *Csillagok háborúja* reminiscenciáit egyesítik

a *Némó kapitány* emlékeivel. A vitorlás hajó faragott faalkotmánya egyszerre tengerelattjáróvá alakul.

A kéjhajó úrnője, Snow, az első számú hamis Hajnal. A japán hajóról sárkányharcosok szállnak fel, kiket Snow légi horgászhajói fenyegetnek. Japán technika küzd a kínai mágia ellen, amott sci-fi motívumok, emitt varázslat. Snow a második számú harcos tündér, ki – Legyőzhetetlen Hajnal fenségével szemben – dekadens módon átesztétizált kéjes lesbikusnőként, szeretőjével karjában háborúskodik.

Az amazonkirálynő Snow Hajnal országát akarja Hajnal nélkül megvalósítani. Az amazonkirálynő lesbikus életének képei is Hajnalra utalnak: Snow úgy tartja karjában szeretőjét, egy japán szépleányt, ahogyan őt ölelte egykoron Legyőzhetetlen Hajnal. Túlérett virágként konyulnak a közelképekben a lányarcok. Snow a nyelvére kent ópiumot csókolja át feslő szájú szeretője testébe. Forrássá válik a száj, mely a másikba csillogó varázspatakat ereszt. Női fátylak kavarognak és lebegnek, a szeretkezés azonban megszakad, Snow ágyasa japán kém. A lesbikus idill vége az álarc letépése, a szépség rémalakká s a nő által szeretett nő a nőt megtámadó férfivé változik. Vízen járó, sötét tengeren suhanó Snow üldözi a szeretőből lett ellenséget, s a lekasabolt rém szájából fehér galamb száll elő. A szeretőjében csalódott amazonkirálynő végül elveszett úrnőjét, Legyőzhetetlen Hajnalt siratja.

Dekadensek és vadak

Snow dekadens szektája után a vadak szektáját mutatja be a film. Éji erdők fáin lépdél Brigitte Lin, lombkoronákon rohan, s megdicséri Koo tábornokot, amiért már egy órája nem marad el nyomából. Vad szekta barbár szimbólumai, erdei Hajnal-kultusz tanúi a vándorok. „Látod, igazat mondtam! A népet könnyű becsapni.” Hajnal nevében küzd a primitívek szektája Hajnal ellen, mint a marxisták, akik meghúzták vagy elrejtették a szellemi alapító hivatalos doktrínájukba nem illő műveit, s még önmagától is védeni akarták nem eléggé vonalas őseit. Bálványarcú maszkember lép fel az erdőkben Hajnal helytartójaként, emberáldozatot követelve. Hősnőnk félbeszakítja a szertartást, de a véres oltárra vezetett fanatikus áldozatjelölt tiltakozik élete megmentése ellen, halni akar. „Most azok ellen kell harcolnom, akik tisztelnek.” – szemléli Hajnal a fanatikusokat. A nemzeti hős iszonyattal és undorral szemléli, mivé lesz az eszme villama, ha belecsap a csöcselék-talajba. „Mától kezdve az iszonyatos jelző kísérje nevem!” A hősnő végül egytől-egyig leteríti, kiirtja híveit, s most Koo generálison a döbbenet sora. „Te beszéltél rá, hogy visszatérjek ebbe a világba.” – támad rá Hajnal. „De nem azért, hogy megsemmisítsd, hanem hogy megmentsd.” Hősnőnk erre a hőst is újfent leteríti. Az eszmék ellentétükbe fordulása együtt jár a hősök kölcsönös elviselhetetlenségével.

A romlás virágai – új megközelítésben

Koo generális, a korrupt hatalom becsületes tisztje, kezdetben Hajnaltól vár segítséget az invázorokkal és az alvilággal szemben. Szembekerülésük után a Hajnal által letaglózott Koo ájult testét Snow hajóján látjuk viszont. Magához térve ájulásából és csalódásából a generális a Legyőzhetetlen Hajnal harci technikáját alkalmazó tudobáló varázsnővel kerül szembe, aki mintegy szabja, varrja a világot. A maga módján Snow is becsületes, Hajnal tanítványaként vezette a Nap-Hold-Rendet és mindmáig várja főnöke és párja, úrnője és szerelme visszatérését.

Fuvolaszó hallik a ködpárában lengő hajón. Nem tudni honnan jön a hang. Hajnal fuvolája, állítja Snow. „Ilyen szépen csak az ördög fuvolázhat. Isten óvjon bennünket ettől a szépségtől.” – mondja a katona, Snow azonban már rabja e szépségnek, a katona pedig, aki a varázshangnak ellenáll, a varázshangnak ellenállni képtelen lánynak nem tud ellenállni, így valamiképpen mindenki Hajnal rabja, az is, aki immunreakciókat képes szembeszegezni csábításával.

Hajnal, mint nagy hierarcha, nem tűr szimmetriát, nem bocsátja meg követőjének, hogy a helyére lépett. Az amazon az őszanya előtt, a királynő az istennő előtt térdel, s rimánkodik, bocsánatért és szerelemért koldul. A szerelemnek még szüksége volt arra a tükrözésre, amelyre a gyűlölet már nem tart igényt: Snow egykor szeretője volt Hajnalnak, ki ma ellöki őt magától. „Nem kell a szerelmed. Az én világom a gyűlölet.” Ezt a gesztust teszi meg Brigitte Lin *A kard hősnője* végén s a *Swordsman II.* közepén is, az előbbiben férfi, az utóbbiban női társával. Hajnal kígyónak nevezi a lányt, kit szeretett, s most az életére tör. A jóhiszemű Snow felkínálja a szektát és a hajót, melyeket Hajnal számára őrzött, emberei azonban ellenállnak, a rend Snow alakjában tiszteli Hajnalt, s elutasítja az igazit. Snow hűségének tehát azonos az eredménye, mint a bálványimádó vezér gyilkos ármányának. Hajnal zátonyra vezeti a szerető riválist, s lemeszárolná a lányt, ha védelmére nem kelne Koo, akit azonban Snow üt le, amiért közé és gyilkos szerelme közé áll kényszerű védelmével. Hajnal végül megkegyelmez a vért és könnyet síró lánynak. „Elhagylak benneteket. Közös célunk volt a szeretet, de ennek vége, s a gyűlölet útja magányos út.” Az elszálló Hajnal Koo generálisra hagyja leterített, vérkönnyes lányszeretőjét.

Az elveszett és újra megtalált Hajnal épp olyan veszélyes, mint a *Swordsman II.* elveszett és megtalált Vu mestere. Nem jobb-e nem megtalálni, hanem szublimálni? A szétválasztó hatalmaktól, az idő megfordíthatatlanságától és a könyörtelen sorstól visszahódított szereteteink zsarnoki hatalommá válnak. Az elszakadni, s így felnőni, kezdeményezni, választani nem tudó Snow nem kép, csak tükörkép, s itt a képpé (képzéssé, önteremtéssé, alkotássá, szabadsággá és magánnyá) válni nem tudó tükörkép másodlagossága minden képtelenség és rabság magyarázata, de egyúttal ez motiválja – Legyőzhetetlen Hajnal csökkenő varázsával szemben – Snow növekvő varázsát. A harcosnőként megismert Snow vérezni és szenvedni kezd, ettől fogva nem tesz mást, követi, szolgálja és imádja gyilkosát.

Snow nem tud átlépni a preödipális világból az ödipálisba, melyben differenciálódik gyermek és felnőtt, s férfi és nő, és már csak a férfi a hierarcha és vadász. E filmben Hajnal preödipális zsarnok, míg a japán tábornok az ödipális férfi hatalom képviselője. A preödipális zsarnok kísérteties démonnő, míg az ödipális zsarnok csak katonai és politikai hatalom, mely ráadásul lelepleztetik, megaláztatik és megsemmisül. A preödipális női szuperhatalomnak cinkosai vagyunk, míg az ödipális hatalom lázadást nemz és ellenállást.

A fanatikus Snow apatikus bábbá válik, miután elhagyta bálványa és szerelme. A fanatizmus világa megbízhatatlan, könnyen szétesik, a szekta Snow ellen fordul, s úgy követelik vérét és fejét, ahogy eddig készek voltak feláldozni a magukét. Előbb saját népe támadja hátba, majd lecsapnak rá a japánok. Legyőzhetetlen Hajnal két sebzettje, Koo és Snow, a menekülés útjára lép. Koo az ostromlott hajó letépett vitorláján száll el a sebzett lánnyal, majd tutajon lebeg a vérkönnyes nyomorékkal: Hajnal eltörte Snow kezeit és lábait, hogy volt társa ne követhesse őt a harcok útján. Semmiben lebegő kis tutajon öleli mellére Koo a lányt. „Csodaszép vagy!” Bókja, szerelme nem talál meghallgatásra. „Hajnal eltaszított, de mindig őt fogom szeretni.” Koo azonban bizakodó: „Mindig melletted fogok állni, s egy nap szeretni

fogsz.” A sebzett Snow alakjában a szentimentális kor nőideálja születik ujja a film elején még vad amazonként megismert varázslólányból: a gyenge nő, ki sokat sír, s időnként diszkreéten kis vért hány. Megoldhatatlan problémák eredménye a szépségbe ernyedő szomorú világ. Csupa szép reménytelenség: a leszbikus nő szadista dominát szeret, a férfi pedig a leszbikusnőt. Így a helyzetek semmiképp sem a pragmatikus operacionalizációnak kedveznek, az emberi tulajdonságoknak nem a szociális instrumentalizáció ad értelmet, s a szomorúság közegében szépséggé válik minden.

Hajnal a városba megy. „Itt az ember erős és gonosz kell, hogy legyen!” Az előbb ösanyaként és szabadsághősként, majd leszbikus dominaként fellépő Hajnal prostituáltak között bukkan fel a városban. Játékosan álmodozó, kacér dalt énekel a bordélynegyed tüzenél, s az alázat csábmosolyát öltve kezd játszani a japán műemberekkel. A város mélységeiben, hol a bosszú útjára lépett Hajnal kóborol, a *Csillagok háborújából* eredő arctalan páncélemberek uralkodnak. Gunyorosan hajlong az érett, fűszeres szépség, a fontoskodó puritán zsarnokok előtt. Legyőzi és leleplezi a japán generálist, kinek hatalmas páncéljában korcs törpe él, ki megvert kiskölyökként menekül a hatalmas asszony markából. Az ösanya hatalomtöbbletéhez képest az ödipális zsarnok csak báb és ködkép. A zsarnok csak a társadalmi viszonyok barlangjának falára vetíti ki azt a hatalmat, amely a személyes viszonyok közvetlenségében még valódi, közvetlen lét. A szupernő, győzelme előtt, felidézi a szépség, a szerelem s a dévaj játékoság erejét, mellyel a pusztá erőszakhatalom nem versenyezhet. „Téged a szerelem virágának nevezlek, te pedig nevezhetsz engem a romlás virágának.” – így mutatkozik be Hajnal Lótusznak, a prostituáltnak. „Ki vagy te, talán egy démon?” – kérdezi a lány. Hajnal talányosan mosolyog: „Ki tudja, talán az ördög.”

A „túl autonóm” nő

Koo tábornok és Snow is a városba érkeznek, élethabzsoló, züllött világba, melyben hősünk a tolakodó városparancsnokkal harcol a lányért, feleségeként mutatva be őt, hogy távol tartsa a zaklató udvarlót. „Asszonyodnak nevezted!” – a meghatott Snow vetkőzik, kibontott fűrtjeit szíromesőként fújja a szél, Koo azonban összeomlik a szerelem pillanatában, Hajnal által ütött, felszakadó sebei befelé véreznek, lemeztelenített teste csúnya sebekkel teli. Snow gesztusa, melyet nem szerelem, csak száanalom és hála motivál, nem vezet szerelmük beteljesedéséhez, a szomorú pár nem talál egymásra, Koo összeomlása egybeesik Snow gyógyulásával, a meztelen szépség végtagjairól lepattan a sín, csontjai összeforrtak.

Gyógyulása árt Snow szépségének. Az előző jelenetek erőteljesen átesztétizálták a fiús katonanőként megismert leányt. Félrehajtott fejjel, elszabadult fekete hajtinccsel hozta őt közelbe a kamera, megszüntetve fent és lent betájolhatóságát, kibillentve a teret, így avatva a lányt a világ közepévé. Félmosolya szomorú fintor volt, a keleti Mona Lisa titokzatossága ült arcán, míg a gyógyult Snow kihívó, kéjes cédaként mosolyog egy másik férfi öléből, a városparancsnok karjai közt lel rá újra Koo. Rád vártam egész éjszaka, támad rá a lány: ismét az a kiismerhetetlen, kormányozhatatlan, ambivalens nő, akiként megismertük. „Hajnalnak igaza volt, aki hisz a szerelemben, veszít.” – foglalja össze Koo szerelmük tanulságát, mielőtt ellovagol. Végül mégis a lány hagyja el az őt elhagyó férfit, nem Koo szakítása az igazi szakítás, csak amikor Snow megy el, akkor van vége. „Nem lehet másként.” – mondja a lány, s ellovagol fehér lován, keresi asszonyszeretőjét. Sztyeppék fücsomói felett kél a nap.

Sem a városparancsnok bujasága, sem Koo lelki szerelme nem segít Snow baján. Sem az alantas, sem a magasztos szerető nem elégíti ki szerelmi halálvágyát. A film elején megismert amazon, a túl autonóm nő, a heteronómia katasztrofális beteljesítő hatalmára vágyik. Csak a külső Legyőzhetetlen Hajnal szabadíthat meg az erős én, a zsarnok, a belső Legyőzhetetlen Hajnal rabságából. Snow-n nem segít sem kék, sem szeretet. Ez az oka, hogy a megváltó Hajnal épp gonoszságával váltja meg Snowt, aki Hajnal szerepét játssza annak távollétében, de jelenlétére vágyik, mert a főszerep ellentéte old fel és tesz boldoggá.

A beteljesületlenség beteljesülése

Hajnal varrótűi erősebbek az ágyúgolyóknál, ragadozó madárként csap le a hajókra, legyőzi a spanyolokat, s arra kényszeríti a hittérítőket, hogy őt imádják: „Most engem fogtok imádni. Hol van most a ti istenetek?” Legyőzi a japánokat is, s magára ölti a törpegenerális rém-maszkját, ő jelenik meg most páncélozott dobozemberként, rovarszerű gépembereinek parancsolgatva. Már nemcsak az egeket birtokolja, a mélységeket is meghódítja, nemcsak az ég magasában, a tengermélyben is otthonos. A film elején sárkányként ismertük meg, most női Némo kapitányként látjuk viszont. Egyesíti az erőket: bennem egyesül minden férfi és női erő, hirdeti fenyegetően. „Mert én vagyok Hajnal, kiben egyesül Nap és Hold ereje, és akit ezért így neveznek: a legyőzhetetlen!” A dacos szájú Brigitte Lin bíborban és aranyban vezényli a népek csatáját, férfiasan terpeszkedve trónján. Megtámadja a támadókat, meghódítja a hódítókat, mégsem felszabadító. Egyesíti a japán és a spanyol flottát, egyesít – a Ming dinasztiát, a bármilyen korrupt és romlott rezsimet, de mégis csak a hazát képviselő Koo generálissal szemben – minden ellenséget, rosszat és támadót, minden rabló és garázdálkodó, önző és értetlen erőt, így végső ellenséggé növi ki magát. „Aztán végül majd az egész világ imád és a lábaimnál hever.” A film végére így a hős feladata legyőzni az általa épp legyőzhetetlensége miatt az életbe visszahívott hősnőt.

Koo generális gyenge ellenfél, akit még Snow szerelmére is alkalmatlanná tettek a film elején Hajnaltól kapott befelé vérző sebek, Hajnal azonban váratlanul visszaadja a hős általa elvett minden erejét, mert méltó ellenféllel akar küzdeni, nem bizonyíthatná, hogy legyőzhetetlen, ha gyengébbel harcolna. Aki azért legyőzhetetlen, mert gyengébbel harcol, az csak gyáva bitorló, vagy még nem találta meg ellenfelét. Aki nem méltó ellenséggel küzd, az edzeni és karban tartani sem tudja erejét. Hajnal ezért nagylelkű: a nagyság technikai szükség-szerűsége is, erkölcsi parancsa és esztétikai követelménye is a nagylelkűség.

Letépett vitorlákon szállva, ég és föld között küzdenek. A tengeri csata légi háborúvá emelkedik. Snow csak vérző néző, de ő a harc tétje. Az erős nő riválissá válik, nőstény férfivé, aki mindegy, hogy férfiból lett nővé vagy nőből férfivé, a szerelem akadálya és nem tárgya már. Koo generális ölében menti és gyámolítja a vérző, ernyedő szépséget, ismét szerelmet vall, amit a lány melankolikus elutasítással fogad. „Ha korábban ismerlek meg, bizonyára asszonyod lettem volna.”

Az anyatípus foszt meg a szerető-típustól. Most indul a kétségbeesett végső harc, miután a nő nem visszaveszi önmagát, s férfias anyai kép tagadja a nőies szeretőképet. Hajnal cénái megfeszítik, rabul ejtik, befonják, lyuggatják Koo generálist, ő azonban a végsőkéig ellenáll. „Megkínózhat, de nem győz le soha!” Hajnal fölénye hasztalan, mert oldásban és nem kötésben áll itt a végső győzelem. Snow alélt, ernyed, elvérző természete mindkét harcost legyőzi, egyik feledi Kínát, másik feledi a világot, ez feledi amit védett, az feledi amit meg-

hódított, s egyszerre már csak – s ráadásul paradox módon a már halott – Snow szerelméről van szó. A vád egyben ítélet, s a bűn egyben büntetés. „Örökre magányos maradsz.”

Átlátszó vörös kendőbe burkolja Koo a halott Snowt. Halálában az egész lány egy mágikus virág, mint *A kard hősnője* rózsabimbója. Halálában a legszebb a minden harc céljaként és nyitjaként szeretett személy. A formák léten túli szépségét dicsőíti a végső dekorativitás, élet és tökély végső szembeállítás, a szépség transzcendenciája. Hajnal, ki életében kínozt, gyötörte, ölte és alázta mását, a kiszenvedett Snow birtoklásáért fúria rohamra indul.

Előbb Koo repíti a vitorlákon az Hajnaltól elrabolt Snowt, utóbb Hajnal ragadja magához s elszáll halottjával. Elszáll másával, aki küzdött érte, s aki ellen maga küzdött, ellebegnek a nap felé az egymást taszító, egyazon elemből való, egymás szerelmében is csak öntükröző szépségek, míg Koo generális vérbe borulva üvölt, a lángtengerré váló, robbanó hajón. Hajnal mellére öleli a szép halottat, a hős pedig tűzben és vérben átkozza őt.

2.2.3. Európai fantasy-változat: Wolfgang Petersen: A végtelen történet, 1984

A csodavilág

Az irracionális eligazodás, a sejtelemszerű előmegértés, a segítő hatalmak által támogatott próbálkozás, a globálisan áttekintett, de nem okszerűen uralt környezet a gyönyör világa, melyben az embernek nincs dolga, csak lehetőségei. A dolgok célját, hasznát, értékét ismeri, működési törvényeiket azonban nem tekinti át. Ezért a valósághoz vezető minden út segítő lelkek közvetítésén át vezet, ezért nem jellemezheti a megértett és manipulált világ kisszerű sivársága. A megértett világnak az a baja, hogy „szakértett” világ, azaz szakértői szempontok alapján, valamely tudomány vagy gyakorlatias ismeretfajta immanenciasíkján, absztraktnak felfogott, a kihasználás számára preparált összefüggéseket nyújt. A kiábrándult látás, az alulnézet, mely minden összefüggés mögött valami prózaibbat keres, a felnőtttség szimptomája.

A csodavilág feltételeinek hiánya

Elveszettnek, szerencsétlennek tűnő kisfiú gubbaszt az étvágytalan reggelinél könyve felett. „Mamával álmodtam.” – közli. „Nekem is nagyon hiányzik.” – feleli az udvariasan, de formálisan megértő apa. Egyik probléma az anyahiány, másik az apa beleérző szolidaritásának hiánya. A matematika tanárnő aggodalmait osztó apa fia lelkére beszél. „Nézd, kisfiam, itt az ideje, hogy leszállj a felhők közül és úgy próbálj élni, akár a többiek.” A felnőttek világa felnőttiséget követel, s nem azokat a saját fejlődési impulzusokat támogatja, amelyek, a beteljesedett gyermekvilág túllépendő kielégülési formáit meghaladva, maguk vállalkoznak a felnőttiségre. A kiindulópont egy ki nem elégítő gyermekkor sivárságát hangsúlyozza, az anyai princípiumot az apaira, az utóbbit pedig a tanárira redukálva. Marad a felügyelet, eltűnnek a jóteköny csodák, marad a kötelesség, nincs öröm.

Terror

Az eme feltételekhez sikeresen adaptálódott gyerekek kis szörnyetegek, akik agresszivitással reagálják le azt, ami elől hősünk, Bastian (Barret Oliver), az álmodozásba menekül. Az utcára kilépő Bastiant megkergetik, kifosztják és megalázzák, kukába dobják iskolatársai. A kisfiú

az Ódon Könyvritkaságok Boltjába menekül a zaklatók elől, itt tesz szert a könyvre, mely a matematika óráról a padlásra csábítja. A könyv ugyanolyan kapu, mint a kor pokolfilmjeiben, sőt, ugyanaz a kapu, a fantasy valójában a Fulci és Raimi között kidolgozott poklokat értékeli át paradicsommá. *A faun labirintusa* hősnője is ugyanúgy száll alá labirintusába, mint a *Hellraiser* hősnője.

A küldött

Fantáziaországot a semmi ostromolja. Csak a pusztai emberek között élő bátor harcos szállhat szembe a semmivel. A „nagy harcos” azonban kis harcos: a gyáva Bastian hősi fantázia-testvére, mesebeli ellenkisfiú, fordított hasonmás. A fantázia alapprincipiuma ily módon a *Végtelen történet*ben a korrektív metamorfózis vagy fordított tükrözés, a megváltó ellenkép képzése. A padláson elbújóval áll szemben az elküldött, a megghiúsulttal a vállalkozó, a perifériussal a centrális, és centrumban lenni egyszerűen annyi, mint cselekvő módon nekimenni az ismeretlen világnak. Az az én centrum, aki a világot nyilvánítja a nagy kivonulás perifériájává, határvidékké, mely a kaland színhelye.

Bastian útja a pedagógiai allegória kissé unalmas tájain át vezet, sorra vonulnak el a tájak, a Bánat Mocsara, az Ezüsthegyek, a Megghiúsult Remények Sivataga, a Kristályvölgy, a Lehetőségek Tengere. Hősünket a Sötétség Teremtője üldözi, s parázs felhő örvényekből érkezik a bumfordi sárkány, mint megelevenedett nagy fehér plüssállat, hű kutyapofával: a segítőtárs. A megmentés mindig a közelben van, s jön, ha kell, a reménytelenség és segélytelenség csak látszat, mely hozzátartozik a pedagógiai allegóriát a gondoskodó princípiumnál is jobban átható, előtérbe helyezett nevelési koncepcióhoz.

A gondviselés

Már a XX. század első felében jellemző tendencia, a család gyengülése nyomán, a szülő-funkció önátértelmezése. A szülő megirigyli a kortárs csoport nagyobb intimitását, feladja a formális szülőszerepet, s gyermeke barátjaként próbál fellépni. Ekkor még a szorongást próbálják kiiktatni a szülő-gyermek viszony bizalomképző, „közérzetjavító” feljavítására, később – mint a *Végtelen történet* is tanúsítja – a hidegség, a távolság válik problémává. A szülő-gyermek viszony kibontakozó zavarai veszélyeztetik a fantasy világát, mely szülői gondoskodással átitott. A *Végtelen történet*ben, észelve a szülői funkciók gyengeségét és zavarát, a kortárs csoport megértő és gondoskodó teljesítményeire viszi át a fantázia a velünk élő, rokonszenvennel figyelő és segítséget nyújtó hatalom szerepét.

Nem a felettes hatalmak, isteni és tündéri erők, hanem a hasonló problémákkal küzdők jelentik a megoldást. A padláson olvasó kisfiú sikolyát meghallja mesebeli társa a mocsárban. Az olvasó jelenik meg, mint a végső segítség és a cselekmény megoldásának kulcsa. A *Végtelen történet*ben az olvasó tekinti át úgy a cselekmény világát, mint a csak végső esetben beavatkozó titokzatos mesebeli hatalmak, melyek a jó véget garantálják. Miután Fantázia Országba helyezi a cselekmény a problémát, így mi lehetünk a fölöttes sík, a külső megfigyelő, a transzcendens kormányzó hatalom. S mivel mindkét kisfiú mi vagyunk, saját magányunk skizoid burjánzásából igyekszünk segítséget meríteni. A gondviselés megbízható világát az öntükrözés pótolja.

A horror egymást büntető kisiklásokként párosította az „elszállt” örült tudóst és a röghöz kötött, súlyos szerencsétlent, a monstrot. A fantasy az „elszállt” figurákat rehabilitálja,

felfedezve a bennük rejlő teremtő lehetőségeket, s később, a műfajrendszerben a próza, a stílusrendszerben pedig a posztmodern, a súlyos, nehézkes, testileg vagy lelkileg problematikus típusokat is rehabilitálni fogja (pl. Lynch: *Az elefántember*, Cronenberg: *Pók*).

Az emberek elvesztették a reményt és elfeledték álmaikat, magyarázza a semmi szövet-ségese, a rém. Valóban: Fantáziaországot felfalta a pusztulás, a film végére csak a semmiben lebegő fantázia szigetek maradtak. A fantasy lélekteljes mesebirodalmát a sci-fi hideg ürje fenyegeti elnyeléssel. A köznapok sivárságából Fantáziaország csodái közé érkezett reális gyermeknek kell eljátszania a fantáziagyermek számára azt, ami a felnőtt világ volt a gyermeki fantázia számára: a segítő gondoskodást.

A megmentés: nevet adni Fantáziaország királynőjének, a Bastiannal egykorú gyermek-lánynak. Ezt azonban csak külső személy, az olvasó teheti. A hősi fantáziamás, a mesei próbatételek vándora, útja végén, megtörtén jelenti a gyermeki királynőnek a semmiben, hogy nem tudott kitörni Fantáziaországból, nem érte el a valóságot, nem hozta el Bastiant. A királynő magyarázza meg, hogy a kudarc: siker. „Elhoztad őt is magaddal. A kisfiút a földről.” A kis hős, a fantáziagyermek, nem érti. „Csak így kerülhettünk kapcsolatba az emberekkel.” A kaland által, mellyel a földi gyermek azonosult. „Egyedül az ő kezében van a hatalom.” Fantáziaország, melyből egyetlen csillogó porszem maradt a kislány tenyerében, Bastian kívánságaiból támad fel. A két gyermek egymás számára jelenti azt a megmentő transzcendenciát, amit régen az isteni-szülői hatalmak képviseltek a mesevilágokban. A két gyermek egymás számára is ugyanolyan, megkapaszkodási lehetőséget nyújtó plüssállat-funkció, amire korábban a kutyaszerű sárkány adott példát. A szülőfunkció zavarának következménye a fantasy-film egészének plüssállat-funkciója. A segítő szerepet többszörösen sikerül közeli lényekre áthárítani, előbb a hasonmásra vagy tükörképre és a plüssállatra, később a társra, a jövőndő partnerre, mesebeli menyasszonyra. A kislány sokáig rimánkodik a kisfiúnak, amíg az elhiszi, hogy ő is részese a cselekménynek, azaz rá várt Fantáziaország. Csak a kishitőség választja el a nyomorúságot a dicsőségtől. Csak egymásra számíthatunk, hasonló problémáktól szenvedők, s a fantáziában, mint szabad teremtőelvben és kezdeményező bátorságban, esztétika és etika eredeti egységének birtokában találjuk meg az elveszett kapaszkodót, az infantilis paradicsom és az istenekkel teli ég pótlékát. Így érzük el az ösere-deti fantasy-regenerációt, habár a sci-fi hideg modern ürjébe vetve.

2.2.4. Önisméltelési kényszerrel sújtott várostrom-dráma (Peter Jackson: *A Gyűrűk Ura 1. – A Gyűrű Szövetsége*, 2001)

Varázslók

Miután a Nyugat fantasztikus filmjében a sci-fi technikai utópiái a katasztrófafilm, az inváziós katasztrófafilm és a gépek lázadása tematikájában arattak sikert, vagyis a negatív vagy anti-utópia irányába fordultak, a nézők igénye növekedett a játékosabb és meseszerűbb science-fantasy (*Csillagok háborúja*) iránt, míg végül, a korábban, a *Star Trek* korszakában az előtérbe nyomuló sci-fit kiszorította a fejlődés centrumából az igazi fantasy. Ez ugyanolyan közép-ponti műfajává látszik ma válni a szuperkapitalizmusnak, mint amilyen középponti műfaj volt a szuperszocializmusban a politikai eposz. A new age mint a multikulturális végleges

legfőbb fűszere agymosó epigonizmusa és eklekticizmusa szintén a fantasy műfajának kedvez. A new age: fantasy a fogalom számára, a fantasy viszont new age a gyermekek számára.

A *Gyűrűk Urában* úgy viszonyul egymáshoz Gandalf (Ian McKellen) és Szarumán (Christopher Lee), a jó illetve rossz varázsló, mint Csiaureli *Berlin eleste* című filmjében Sztálin és Hitler. A *Gyűrűk Urában* a törpök és hobbitok fölé vannak rendelve az emberek, harci és varázstudományukkal, az emberek fölé a tündék, akiknek már egész léte varázslat, s a háttérben jelennek meg a titokzatos, áttekinthetetlen, még a tündék és varázslók számára is rejtélyes varázshatalmak. Az utóbbi szférában koncentrálódnak a hatalmi szimbólumok, s eme egész világ háborús jellegét meghatározza, hogy a végső dimenzióban a gonosz-koncentráció a fő probléma, melyet nem egyenlít ki jókoncentráció. A cselekmény a törpe-világban játszódik: a varázslat így a gyermeki jámborság, a közvetlen lét és a természet idill-jével szembeállított felnőttvilág sajátossága, melyben a fejlődés olyan szintre ért, ahol a törekvések ellentétükbe fordulnak, a természet és az istenek eltorzulnak és benyújtják a számlát. Goethe Wilhelm Meisterében vagy Thomas Mann József és testvéreiben a „minden egész másképpen sikerül” tapasztalata az egyén sorsára vonatkozik és a túlteljesítés értelmét veszi fel; itt ez a tapasztalat a világsors szintjén jelenik meg s a torzulás tapasztalataként.

A lényeg, hogy a varázslók mögött valami más erőrendszer bontakozik ki, absztraktabb hatalmak, melyekben immár nincs semmi emberi: megtestesülni s az emberibb lények mindegyikén uralkodni akaró absztrakt erők, kikhez a varázslók is úgy viszonyulnak, mint mi – akik a cselekményhordozó hobbitokkal azonosulunk – hozzájuk. A varázslók, s velük az egész felnőttvilág, csak a technikus szintjén vannak; ha azonban így van, akkor a cselekmény főhatalmai a technikai és szociális hatalomkoncentrációk mesei szimbólumai, melyek a felnőttet is gyermekké, az embert is törpévé, hobbittá teszik. A film megoldásai néha egészen modern élményeket idéznek, némán suhanó madárrajt látunk, majd megtudjuk, hogy a gonosz számára kémkednek. A gonosz szuperhatalom mindenütt ott suhogó madárrajai valójában mágikus kémrepülőgépek, melyek pillanatok alatt informálják a gonosz varázslót.

A jó varázsló közvetítő a nép és a titkos hatalmak között, míg a rossz varázsló a titkos hatalmak monopolistája. Míg a vallásos világképben van valami végső jó, amelynek a kisiklott származéka minden gonosz, az új fantasy világában ez a szerep elhomályosul. A vallástól a mágia felé lép vissza, vagy a vallást a mágiára redukálja, amennyiben mindinkább úgy tűnik, a lét hatalmai közönyösek, csak a jó közvetítő teszi őket gondoskodóvá, míg a rossz közvetítő visszaél velük.

A világ erői hajlanak a torzulásra és tombolásra. A varázsló, az erőknek a velük nem rendelkezők világába delegált képviselője, a naivaknak ajánlja fel az erőket. A varázslóhoz mint technikushoz képest a hobbit csak naiv felhasználó vagy fogyasztó, de éppen ezért ő a mérték, neki kell alávetni az erőket. Ezért utasítja vissza Gandalf, a jó varázsló, a gyűrűt.

Gandalf és Szarumán viszonyát a hongkongi akciófilm nagy öregeinek analógiájára gondolja újra a film. Szarumán, a jó Gandalf gonosz hasonmása, a varázslat árulója, a gonosz szolgálatába állt: „Elhagyta az értelmet az örületért.” A gonosz öreg erősebb, mint a jó öreg, az előbbi, a kungfu-filmek stílusában küzdve, legyőzi az utóbbit a film elején, az utóbbi azonban szárnyakat kap, azaz átszellemül a vereségtől, melyet azért is el kell szenvednie, hogy minden gyengéket képviselő prófétaként léphessen fel a további cselekményben. A hongkongi filmek alapmodelljéhez hasonul a cselekmény: a film elején a gonosz öreg

legyőzi a jó öreget, ami beindítja az utóbbi örökségét képviselő gyenge és naiv, rendszerint paraszti figura vándorútját és nevelődését.

A gondoskodás státusa az új fantasy-filmben

Ugyanúgy kéznél vannak a titkos hatalmak, mint a varázsmesében, ugyanúgy áthatja a gondoskodás a világot, s hasonlóképpen van jelen minden pillanatban, kisiklott gondoskodásként, az ellenünk fordult hatalom. Mivel *A Gyűrűk Ura* világában sok fantasztikus néppel találkozunk, kialakul a gondoskodó (vagy visszájára fordult módon gondoskodó azaz hatalmaskodó) beavatkozás hierarchiája; mindig van aki segítsen, a megoldhatatlan probléma s a nehéz pillanat válságában itt terem a segítő. Így lép elő Arwen (Liv Tyler) tünde, hogy meggyógyítsa a sebesült, lidércbé váló Frodót (Elijah Wood). Mindig segít valaki, s ha az azonos síkon mozgó nem tud, feltárul egy további sík.

Miután a segítség monopóliuma leépült, az ártás öröklí a monopolisztikus struktúrát. Az ártás mint monopolisztikus funkció alávető és fejlődésgátló hatalmak hierarchiájába szerveződik. Mindenek előtt a megpecsételő, megjelölő, az újra húzva birtokba vevő, körül vevő és rákulcsolódó gyűrű, a Hatalom Gyűrűje képviseli az elnyelő, megszületni nem hagyó, fejlődésgátló hatalmak elementáris szimbolikáját. Ezért lettek lidércekké, árnyéklovassokká a gyűrű rabságába esett királyok. Eme árnyéklovassokkal küzd Arwen tünde Frodóért, akik úgy jönnek el érte, mint a *Ghost* című film árnyai a bűnös lélekért.

Mivel a tündék a segítség magasabb lépcsőjét, a „mindig van segítség” érzésének magasabb fokát képviselik, mint az egyszerű társak, kissé az elhunyt szeretett személyek lelkeihez hasonló szerepbe kerülnek. A tündék világában lábadozó Frodó ezért itt látja viszont 111. születésnapján, mely egyúttal búcsúzás is, a hosszú útra indult, családjától és népétől elvált Zsákos Bilbót (Ian Holm). A halhatatlan tündék világa emelt fantasztikumsíkot képvisel, halálközeli vagy halálon túli ismérvekkel bír, éteribb világ, túlvilági idill. Mintha Gandalf a mágiaival, az erővel, a természettel, míg a tündék a mennyei, eszmei világokkal kötődnek össze. Gandalf világa férfias, a tündéké nőies. Megjelenési formáik a divatos őrangyal tematikát, ennek vizuális emlékeit importálják a cselekmény megjelenítési formába. A törpevilág a biedermeier giccs örökségét mozgósítja, míg a tündevilág a preraphaelita és fantasztikus festészet emlékein átszűrt posztmodern giccsét (pl. *Csodás álmok jönnek*). Különösen jól felismerhetők e hatások a Fák Úrnője mint tündeoszorkány (Cate Blanchett) baljósan hideg, végül mégis lovagiasnak bizonyuló figurájában.

A gyűrű

Feltűnő a nők hiánya a cselekmény aktív szintjén. A két kiemelt nőalak, Arwen és a Fák Úrnője, egyaránt a tündékhez, a legátsszellemültebb dimenzióhoz tartozik, s szerepük epizodikus. A cselekmény nagy részében férfiak ölik vagy támogatják és segítik egymást. Az elhelyezett viszonyok atyai-gyermei viszonyok, melyeket megsokszoroz az atyai figurák hierarchiája (a közvetlen atya, Zsákos Bilbó mögött a felettes atya, Gandalf), illetve bajtársi természetűek, melyekbe kis agresszivitás is belefér pl. a törpök esetén, vagy ismét atyai elemek szűrődnek be, mint Frodó és a Vándor (Viggo Mortensen) viszonyában. A harcokban a férfierők küzdenek a dominanciáért, az állati orklélek, a gyermeki hobbilélek, a lovagiasan kamaszos emberlélek, a vénséges korrupt – a felnőttlélek köznapi oldalát kifejező – törplélek vagy az „öregbölcs” aspektusa.

A gyűrű, legközvetlenebb értelmében, cselekménybeli fellépési formája sugallata szerint, apai örökség. „Sajnálom, hogy belerángattalak.” – fakad sírva egyszer az öreg Zsáros Bilbó, akinek gyűrűje, hagyatéka hozza Frodó számára az összes megpróbáltatásokat. A lovagfilmekben csodás kardot kovácsolnak, itt csodás gyűrűt. A gyűrű, szemben a lovagfilmek szokásos középponti szimbólumával, a karddal, olyan princípium, mely szolgálatába állítja a kardokat, tehát náluk nagyobb erő. A kard a férfias szétválasztás szimbóluma, míg a gyűrű csábító, egyesítő hatalom. Mindenki azon vívódik, hogy fölhúzza-e az ujjára. Az ember ujjá behatol a gyűrű körébe, de szemben a testbe behatoló karddal, ennek a behatolásnak a gyűrű a győztese, mely rabul ejt. A kard esetében a behatoló, a gyűrű esetében a befogadó a megsemmisítő. A kard azonban a testet semmisíti meg, így nem tudja megszerezni, amit legyőz, míg a lelket megsemmisítő gyűrű szerez, rabul ejt, birtokolja birtokosát.

A nők talán nem azért hiányoznak e filmből, mert homoszexuális szimbolikát képviselne, valószínűleg inkább azért nem kell főszereplőként előtérbe kerülniük, mert az abszolút főszereplő, a gyűrű, mely minden pillanatban ellenségessé teheti a barátot, akárcsak az egzotikus úti filmek aranya, női elvet képvisel. A gyűrű szimbolikája úgy mutatja be a női elvet, mint amely az erőnek hódol, őt választja, az erőset és nem a jót vagy a szépet, a hatalom izgatja, s ezt akarja sokszorozni, hatványozni a maga odaadása által. A gyűrű az ösztrogén princípium, mely a hatalmi hormonként értelmezett androgén mennyiségére reagál. Ez határozza meg kard és gyűrű viszonyát: a gyűrű dolgoztatja, aktiválja a kardokat, ő váltja ki a népek csatáját.

A gyűrű mindenek felett csábító. Izuldur, a gonosz legyőzője, szintén a gyűrű csábításának áldozata: elpusztult, mert nem semmisítette meg zsákmányát. A gyűrű válogatás nélkül csábít, de – miután felhasználta őket – cserben hagyja áldozatait. Nemcsak a rút és gonosz Gollam, az örök sötétség akvatikus üregeinek lakója – a kifacsart és kiélt gyűrűörülk –, a jók is „drágaságomnak” szólítják a gyűrűt, legalábbis kicsúszik a szájukon a Gollam által ismételt getett szó (Zsáros Bilbó és Gandalf is így jár).

A gyűrű teljesítménye kettős és horrorisztikus. Részben elállatiasít (orkok, Gollam), fel szabadítva a cselszövényt és agresszivitást, részben árnyékká old, mint a csekista, gépéus, gestápos, ávéhás stb. csapatként loholó, üldöző árnykirályokat. Ezzel a horror világába vezet vissza, ahol szintén nagy szerepe van az absztrakt árnyékemberré illetve titáni föld- és kőemberré változtató negatív átalakulásoknak.

Gandalf nem veszi át a gyűrűt Frodótól. Félelmét azzal indokolja, hogy, hiába használná csupa jóra, felnőtt varázshatalma által mégis borzalmas mértéket öltene a gyűrű varázshatalma. A Hatalom Gyűrűje ily módon a jámbor Frodó öröksége. Emlékezzünk rá, már Hawks is mennyire vigyáz *Air Force* című filmjében, hogy a repülőraj parancsnoka szolid figura legyen, ne markáns tekintélyszemély. A gonosz kovácsolta gyűrű a jámbor rabságába kerül, de a rabság kölcsönös, a jámbor is a gyűrű rabságában senyved, állandó megkísértésnek kitéve. A gyűrű a gonosz kezére vágynak, kinek beteljesítené sötét mindenhatóságát. Ez a frigy szülné meg az új világot, melyet a szuperhatalom örököl, miáltal a teremtés világa helyére a rombolásé lépne, elképzelhetetlen kárhozat.

A Végzet Hegyének tüzeiben edzett gyűrűt csak születési helyén lehet megsemmisíteni, belevetve a tűzkatlanba: ez a cél. Ezért kell felkeresni a sosem alvó gonosz és a mindent figyelő szem birodalmát. A cselekmény a szakadatlan menekülés formájában rejtőzködő keresés, a defenzíva formájában serénykedő offenzíva. Nem patetikus és harcias vállalkozás a „gonosz birodalmának” felszámolására, csak az élet védelme, ezért emberibb, mint a

Csillagok háborúja. (Ugyanakkor kevesebb meggyőződéssel és szenvedéllyel megálmodott, ezért nehezebb.) Frodó menekül a gyűrűvel az árnykirályok gyűrűrendőrsége elől, s menekülése folyamán társakra talál. Ily módon a cselekmény tendenciája az agresszió presztízsfosztása felé mutat: a menekülők szövetsége kell hogy legyőzze a támadók szövetségét. Ez az összefüggés kétségtelen terápiás hatással van a fantasy műfaj alapgyengéjére, a naiv gonoszfogalomra.

A társak

A nőknek nem lehet nagy szerepük, mert az alvó nemi ösztön, s az egymás felé forduló, nemi identitásukat kölcsönös segítséggel felépítő gyermekek, vagyis a freudi „latencia periódus” szellemét tükröző hobbit társadalomból indul a cselekmény. A hobbit házba belépő Gandalf minden mozdulatával beleütközik valamibe, mint a gyermek játékkuckójába belépő felnőtt. A cselekmény világában uralkodó társulási formák önnevelő akciőközösségek, s nem a nemi közösség formái. A hobbit, tünde, törp, lovagi vándorút célja a hatalmi szimbólumok, a mindent látó szem és a mindenható gyűrű egyesülésének megakadályozása. A menekülő vándorlás a vágnak és ambíciónak testet adó, új világot nemző egyesülés elől szalad. Frodó és Samu (Sean Astin) után újabb két hobbit, vidám csirkefogók, csatlakoznak a csapathoz, ami nem főleg megkettőzés, szükség van rá a hobbit dominancia megalapozásához. A barátok a gyökerek közé rejtőznek az apokalipszis lovasait idéző gonosz szellemkirályok elől: a film kezdetén rémes, messiás árnyak hozzák hírül a komor felnőttvilág kegyetlenségét.

A kilencek csapatának összetétele sokféleképpen értelmezhető, s ez hozzá tartozik a csapatmunka kíváncsi társadalomképet reprezentáló opalizáló teljességéhez. A törp a munkás, a hobbit a paraszt, a királyfi az arisztokrata, a tünde az értelmiségi. A hobbit a gyermek, az ember a felnőtt lovag, a törp az újra zsugorodó, leépülő érettkor képviselője, míg a tünde a lélek, a szellem, a halhatatlan rész. (A hobbit mint gyermekreprezentáció magyarázza, hogy Frodó nem akarja átadni a gyűrűt, a gyermeki lény nem adja át a hatalmat a felnőtt lénynek, mert az utóbbiak a tapasztalat és a hagyomány szerint visszaélnék vele, eltorzulnak tőle.) A hobbit a józan, a tünde az „elszállt”, a törp a földhöz ragadt, az ember az akcióhős, Gollam az ösztönlény, és Gandalf az öreg bölcs, a tiszta ész képviselője. A hobbit vállalja a feladatot, reá, mint naiv lényre, azaz a kezdet képviselőjére vár a világ, s a hobbit feladat teljesítéséhez mindenki hozzáteszi a magáét, a király kardot, a tünde nyilat, a törp fejszét. A kilenc útitárs hosszú toborzását követi a névadás: „Ti lesztek a Gyűrű Szövetsége.” Az első rész azonban a szövetség felbomlásához vezet: válságok edzik a csapatmunkát. Trufát és Pippint elrabolják az orkok, Frodó és Samu elválik társaitól, a szövetség három részre szakad.

A Gonosz hierarchiája

A jók inkább abban különböznek egymástól, hogy a figurák eltérő életkoroknak feleltethetők meg; csak a gonoszok között jelenik meg szigorú hierarchia. A mindent látó, de testet öltetni képtelen tüzes szem diktál a bukott, azaz hatalomra törő, s épp ezért szolgai pozícióban ágáló gonosz – azaz elcsábított – varázslónak. A gonosz varázsló a jó varázsló hasonmása, a gonosz seregét alkotó orkok pedig foglyul ejtett, alávetett, eltorzított, bukott tündék. A jó és a rossz tehát végül itt is ugyanaz, differenciájuk az ugyanaz nemazonossága. Az üdv csapatához illetve a kárhozat szuperhadseregéhez való tartozás csak átsorolás kérdése. Tünde és ork, angyal és ördög: csábítás és választás kérdése. A tündék eltávoznak, azt mond-

ják, idejük lejárt, s kivonulnak a kezdetben idilli boldog völgyként megjelenő Középföldéről. Ha pedig a tündék eltávoznak, akkor az orkok, a bukott keveréklények, térhódítók. Pessimista népvándorlás kori freskót látunk, mely pacifikálhatatlannak látja az eljövendőket. A szociálisnál mélyebbek a lélektani mellékjelentések: hőseinknek maguknak is pokolra kell szállniuk, mert a felkelő, támadó hadak olyan lelki erőket képviselnek, melyek megismerése, megfegyelmezése által születik a felnőttkorba bevezető önuralom.

Alvilág

Az első rész cselekményének két tendenciája a csapat szétforgácsolódása és az alvilágba, az elpusztított törpök démonok megszállta halott bányavilágába való alászállás. Az út története, mely Frodó megbízatásának történetéből a csapat próbatételeinek elbeszélésévé bővül, lefelé visz, egy sötét világba, melyben „ocsmány vén teremtmények élnek”. Az út során a *King Kong*-típusú horrorfilmekből s az egzotikus aranyásós filmekből ismert próbatételekkel találkozunk. Előbb polipszerű monstrum támad, majd az orkok serege, melyet titáni ősóriás követ. A titáni ősóriás a fenséges tombolást, az orkok a kisebbségi érzés sértett és acsargó gyűlöletét, míg a gonosz varázsló a Terv Gonoszságát képviseli. Az alászállás képsoraiban a gonosz elemeinek tipikáján dolgozik a cselekményformáló fantázia. A titáni óriás harryhauseni ihletésű figuráját követi a modern pokolfilmektől ihletett főrem, az „ősvilág démona”, melynek figurája – formálisan – megelevenedett aranyborjúként is értelmezhető, de lángostorrrá oldja a borjú aranyát, s a pokolfilmek démona módján tombol. Vele harcol Gandalf, hogy feltartsa őt, menekülési utat biztosítva Frodó csapatának. A démoni szuperhatalommal való harcban végül a csapat elveszti az apareprezentációt, Gandalf a mélybe hull. Egyedül maradt – tehát pillanatra még a gondoskodás által sem korlátozott, tökéletesen felszabadult – fiatalság néz szembe végül a gonosz fellegráival.

2.2.5. Peter Jackson: A Gyűrűk Ura 2 – A két torony, 2001

Stílusproblémák

Az irodalomtörténet felől tekintve a *Csillagok háborúja* a Tolkien-regény, A Gyűrűk Ura gyermeke, a filmtörténetben azonban megfordul a viszonyuk. Bár a Tolkien-regény a Lucas-film szelleméből születik újjá, hangsúlyok elmozdulását is jelzi a film: a *Csillagok háborúja* technokrata modernizmusát mágikus archaizmus győzi le.

A harsogó zene által kísért lóduzó daruzások és légifelvétel terméke a cselekmény és táj fölül emelkedő, fölül sikló és uralkodó gyarmatosító tekintet, mely a magasból száll alá, és mindenek fölül aktív erőként birtokolja, maga alá sorolja a diegétikus világ jelenségeit, mindenek előtt önmű mindenhatóságát élvezi, s a nézőt beemeli a korlátlan hatalomgyakorlás önelvezetébe. Az önkorlátozás hiánya leplezi le végül ezt az elbeszélésmódot, mely a XIX. és XX. században népszerű volt, de már Hemingway nemzedéke programszerűen meghaladta, s ezt nevezték később „úthenger-regénynek”. Az „úthenger-film” hasonlóképpen igyekszik minden élményt bedarálni, isteni szemmel (Isten szemével vagy istenek szemével) látni, minden szereplőt belülről ismerni, s végítéletet hirdetni a pártok és szenvedélyek viszállyaiban.

Bár a rendező szolidan kézben tartja művét és jó ízléssel meg tudja csinálni, amit akar, mindvégig érződik a giccsveszély. Amennyiben a giccs nem stílusformának, hanem az

ál- vagy félesztétikum jelenségének akarjuk tekinteni, a giccs elmélete akkor sem a rossz esztétikája, a giccs nem a férc vagy a dilettantizmus dolga, hanem a hazugság tökélye, a kenetes frázis, az intellektuális blődli, a magasztos alantasság, a cifra sivárság és a prüd disznóság. A művészet olyan motívumokból épít, amelyek a művészen uralkodnak, a giccs olyanokból, amelyeken a művész uralkodik. Peter Jackson filmje, ha nem is a cinikusan bemért hatásvadászat, de az előre gyártott, gondosan vonalas és korízlés-konform motívumok adagolása során tanúsított mesteremberi uralom, s a motívumok megbolondításától tartózkodó túlságos önuralom értelmében is valóban kissé eltolódik a giccs felé. Számtalan hatást fogad be filmje, melyből végül a *Jégmezők lovagját* rendező Eisenstein temperamentuma, vidámsága és intellektualizmusa ugyanúgy hiányzik, mint a kínai fantasy-filmek szabados ötletzápora vagy a Bollywood-filmek emocionális pátosza, szenvedélyes regényessége. Egyesíteni akarja a klasszicista méltóságot, a romantikus pátoszt és az újabb horror és sci-fi manierizmusát, de csak árumintát ad mindenből, komponenseiket nem egyesíti új ötvözzetté. Hiányzik így az álomszerűség kontrollálhatatlan üzenettúlsordulása, s marad a tanmesék körülhatárolt tanulsága.

A meghasonlás mint kiindulópont

A második részben a szétszakadt csapat tagjai keresik egymást, s a cselekmény csúcspontján, a nagy várostrom során kerülnek újra össze. A csapat szétforgácsolódása teszi lehetővé egy új alak, a megbízhatatlan kísérő bevezetését. A külső meghasonlás és szétszakadás feltételei között lép fel és kerül középpontba a belső meghasonlást képviselő Gollam, a kidülledt szemű, realitásérzék nélküli, egzaltált szenvedélybeteg, aki többes számban beszél magáról, s vívódva vitatkozik másik énjével. Szolgálat és bosszúszomj alantas ellentmondásává lefokozva foglalja magába köember és levegőember, tehetetlenség és túlaktivitás horrorisztikus alternatíváját.

A második rész igazi szenzációi, kik a látvány ereje révén magukhoz ragadják a filmet, groteszk lények, Gollam és a fák. A mese tündéri aspektusát kezdi kiszorítani a groteszk, nem véletlen, hogy a tündék elköltözni készülnek e világból. Mindez csak a modern ember számára meglepő, akinek gyermekkultúrájában a tündéri kiszorította a groteszket, míg a történelem valóságában, pl. a törzsi kultúra maszkjaiban a groteszk alapvetőbb, s az esetek nagyobb részében domináns. A groteszk uralmát csak a magas és vulgáris kultúra differenciáját megteremtő elfojtás számolta fel, mely a vulgáris kultúrára is ráerőltetett egy szépítő mázt.

Pártrendszer

A *Gyűrűk Urán*ban tündérek, törpék, szörnyek, varázslók, és lovagok mind egyazon cselekményszint háborús pártaiként lépnek fel; ezáltal a varázsmesei kód – melyben az ember a kérdés, a többi lény a válasz, az ember az ambíció, a többi a varázs képviselője – nem működik, új mögöttes világra van szükség. Mivel a fantasztikum hagyományos variánsai prózaivá válnak, a messzi, nyugvó, de a döntő percben mégis segítő érthetetlen hatalmak új forrásait kell feltárni; ilyen szerepet töltenek be pl. a fák. Ha egy mögöttes világ elkezd prózaivá válni, a fantázia további mögöttes világokat keres. A fák vállalják fel a kérésnek ellenálló, önzés és sértődés által visszatartott, s a csatába ezért nem mindjárt beavatkozó kalandfilmi segítő ismert szerepét. Már folyik a nagy csata, míg a fák még mindig vonakodnak, tanácskoznak és bölcselkednek. „E vihart is átvészeli, mint a többi.” A Frodó és

Samu mellett bevezetett további két barát a fák világában értékesül, mint agitátor, kiknek rábeszélő művészete azonban hatástalan. Végül az orkok által letarolt erdő, az elpusztult barátok és rokonok látványa készíti az öreg növényi óriásokat beavatkozásra. A faháború az állatias ellenféllel növényi segítőköt állít szembe, ezzel is hangsúlyozva a nyugalmas, szerény, szolid értékek szerepét jó és rossz differenciálásában.

A rábeszélésnek ellenálló segítő növényi motívumát kiegészíti a késedelmeskedő segítség Griffith *Türelmetlensége* óta elmaradhatatlan fogása. A túlvilágról Fehér Gandalfként visszatért Szürke Gandalf vezeti a felmentő csapatot a csatába. A várostrom sorsát a tündék, a fák, s a korábban száműzött hazafiak megjelenése fordítja meg; a jó ügy nemcsak a háború előtt, az ígéretekkel toboroz, hanem magával a háborúval is. „Nincsenek egyedül.” – mondja, a várvédőkre nézve, a nagy varázsló.

Az „új rend”

„Új rend van felemelkedőben!” – szaval a gonosz varázsló, a vicsorgó, acsargó barbár áradat, a kultúrapusztító népek sötét mosléktengere felett. A Vasudvar, az ellenség központja, a *Doktor Zsivágó* metrőépítő jeleneinek túldimenzionált földalatti tereire, s Fritz Lang *Metropolis*ának hangyanépére emlékeztet. A Vasudvar az embert alávétő és magából kiforgató félelmes Terv, a technokrata iparosítás, a vas és acél világa, az új rabszolgaság nem emberre méretezett pokla.

Szauron a szem, mely mindent lát, de nem tud megtestesülni, ő a gonosz kovácsa, akinek szüksége van az alantasság és az árulás hadseregére. Szauron maga a rosszindulat, míg Szarumán az áruló, ki az észet örületre váltja. Az előbbi teremti meg az erőkoncentrációt, melynek az utóbbi is uszályába kerül, hogy azután másokat már ő kerítsen vagy térítsen a számára. Szauron szeme úgy lebeg a világ felett, mint a kommunista filmekben az új rend prófétái – Marx, Engels és Lenin – képei. Szauron olyan szerepet játszik a gonosz hierarchiájában, mint a kommunizmuséban a főideológus, szemben Szarumánnal, ki a főideológusra hivatkozó vezér és szervező szerepében toborozza és uszítja a gonosz seregeit. Parasztlázadást szít, fajokat keresztez, turmixlényeket termel futószalagon. Keverednek a kommunizmus és náciizmus motívumai. A világalomra törő hatalom a helyi uralkodó osztályokból, agyomosással és megfélemlítéssel, kitermel egy bábréteget, melyet itt Rohan király képvisel, „akinek elméjét megmérgezték”. Szarumán hatalma bábok és szövetségesek segítségével hálózza be a világot. A diktatórikus hatalom a valóságban is mindenütt kooptált egy-két elhülyült vagy megfélemlített figurát a felszámolt egykori demokratikus pártok vezetőségéből, kiégett, egykor reprezentatív értelmiségit, békepapot, arisztokratát. A tényleges hatalom *A Gyűrűk Urában* sem Rohan, hanem Szauron áruló helytartójának kezén van: az öreg király elhülyült állapotban vegetál, a szarumáni kormányzó diktátumait kérődzve.

A Gyűrűk Ura 2. alapján véve a várostrom-dráma romantikus eredetű műfaja követelményeinek engedelmeskedik. A lassan kibontakozó várostrom-dráma a Don Siegel *Vaskeresztye* által megalapozott műfajvariáns, a háborús katasztrófafilm felé halad. A cselekmény első két órája a fenyegetés kibontakozásának, a gonosz készülődésének, seregei felállításának felvázolását szolgálja. A filmszem, az elbeszélés szelleme a támadókat messziről, a védőket közelről látatja. Nem ismerjük meg a másik tábor, kiket az ostrom során majd a „micink” tarolnak.

A kérdés: kik lesznek belül? Lent kavargó a fekete sereg, fenn mérlegelik esélyeiket az individuumok. Griffith *Türelmetlensége* majd az eizensteini *Jégmezők lovagja* idején készen van már a destruktív áradat ikonográfiája. A *Csillagok háborújában* rehabilitált monstrum most ismét a gonosz képviselője, orknépként megsokszorozva. (Gollam alakja ezzel szemben még őriz valamit a rehabilitált monstrum, *E.T.* figurájából. Gollam is gonosz, de jóindulattal és könyörülettel találkozva, mint a James Whale-féle *Frankenstein* 2. szörnye, elbizonytalanodik).

A fantasy könnyelmű gonoszkoncepciója, mely a „gonosz birodalmát” emlegetni kezdő Reagan elnök idején egy az egyben a moziból ment át a világpolitikába, s a „gonosz tengelye” ellen „keresztes háborút” hirdető „második Busch” idején vált a politikát háborúba átvivő jelszóvá, éppen ezáltal tárta fel veszélyességét. Csak a „mieink” emberi formáit és tartalmait ismerjük el, s a határokon és barikádokon túl az elnyelő káosz ostromol. Az ellenség képe: a gyűlölet szemével, messziről látott nép. A meg nem nézett, meg nem ismert idegen nép, a kinevezett rémek messzi árnytömege vajon nem csak a reá vetett gonosz tekintet torzító tükrében olyan szörnyű-e? Kétségtelen, hogy ijesztő és kegyetlen lehet a mások kultúrája, s ezt jól látjuk, de az a kérdés, nem legalább annyira ijesztő és kegyetlen-e a magunké is, csak-hogy ezt nem látjuk jól? Mert az előbbit túl türelmetlenül, az utóbbit túl türelmesen ítéljük meg? A kommunizmus idején azért becsültük az amerikai háborús filmet, mert lovagiasabban ábrázolta az ellenséget, mint a kommunisták; mára ebből a lovagiasságból nem sok maradt, s most ez a lovagiatlan hatás söpör végig a világmozin. Vajon a gonosz ellenség képe nem az ellenfél gonoszul lovagiatlan képe-e? A horror sokszor humánusabb, mint a fantasy, mert a horror gonoszképe önkép, a bennünk lakó rémek képe. A fantasy műfaj a „jókat” önképük, a „gonoszokat” a jók gonoszképe által jeleníti meg. A fantasy felfedezi a jót, de a jó első felfedezése primitív szereposztással párosítva melengeti a jó képét, a jót az énnel, a gonoszt pedig a másikkal, a másokkal, a többiekkel azonosítva. Tolkien nemes anyaga ellenanyagokat is termel a könnyelmű gonoszkoncepcióval szemben; éppen ennek fenyegetését érezve tiltakozik Tolkien, műve előszavában, az aktuálpolitikai – „allegorikus” – értelmezés ellen. A film azonban, a pedagógiai allegóriával együtt, a politikai allegóriát is feleleveníti a nagyszabású regényanyag leszűrésének, és a döntően ifjúsági moziközönség bemért intellektuális szintjéhez való adaptálásának során.

Prolongált nőhiány

Nemcsak a stílusis eklekticizmus válik a többrészesre tervezett s regényillusztrációvá halványult mű problémájává, vele jár e koncepcióval a perifériára szorult szerelmi motivika soapstílusú stagnálása: a halhatatlanságot a szerelemért feláldozó tündelány, és Aragorn, a királyi sarj románcja, melyet időnként felidéznek, nem tesz szert érzelmi lendületre. „A halandó életet választom.” – mondja a lány a csók előtt, de szerelem és halál összefüggéséről e filmből, a probléma felidézésén túl, nem kapunk további felvilágosítást. A Fák Úrnője is ismét fellép, ezúttal jósnőként kommentálva és interpretálva a cselekményt, melybe nem tud bele-szövédni e hideg nőalak. Új női szereplő velük szemben az amazoni királylány, kire szemet vet a gonosz helytartója, ám ő Aragorn királyfival keresi minduntalan a szemkontaktust. „Ki nem forgat kardot, maghal tőle.” – elmélkedik az amazon. „Páncélinges szűz.” – mondja róla Aragorn elismerőleg. Az eposzokban e páncélinges szűzek szerelme rendszerint tragikus, A Megszabadított Jeruzsálemtől a Conan, a barbárig. *A Gyűrűk Ura* 2. halovány, óvatos

szerelmi háromszöget körvonalaz Aragorn körül, az amazon és a tündérkirálynő, égi és földi szerelem bevonásával. Ébren az amazon, álomban a tünde mosolyog a Vándorra.

Az „eszmei mondanivaló” felújítása

Ha az emberekkel szemben a hobbitokban bízhatunk, mert az emberek közelebb állnak náluk a démonokhoz, akkor a hobbitok között is megbízhatóbb Sancho Panza, mint Don Quijote: a kis kertész óvja Frodó urat a kisiklástól. Frodó elgyengül, s felajánlja a gyűrűt az árnyék-hadseregnek, majdnem megölve az őt visszatartó, védelmező Samut. Fegyverhordozóból lett barátunk, barátta elemelt szolgálk hoz vissza az emberiség világába bennünket, „elszállt”, azaz „úri” hobbitokat. Samu lesz így az is, ki levonja a tanulságokat. Ő képviseli a szelídített szocializmust, melynek a Vasudvar jelenti elvadult formáit; bármennyire szeretné, már Tolkien maga sem tudja magát teljesen függetleníteni a kortendenciáktól, s ez nincs is kárára a műnek. Az ember azokra a történetekre emlékszik, amelyek jelentettek valamit, ha az ember túl kicsi volt is, hogy megértse, véli Samu. Ez pedig arra utal, hogy együtt kell élni a történetekkel, mert lassan mutatják meg lényegüket, egyre váratlanabb dolgokat feltáró mélyrétegeikbe nem mindenki, s nem könnyen nyer bebocsáttatást. Akkor viszont hiábavaló a tanulságok Samu általi összefoglalása. A hősök megfordulhattak volna, de vállalták feladatukat és mentek tovább, mondja Samu, meghatározva ezzel az elmondásra érdemes történetek küszöbét. Samu végül olyan döntő és jogosult aggályokat is megfogalmaz, amelyek feltárása után nem illenék a cselekményt a feloldás hangnemében befejezni, ahogy ez mégis történik. „Hogy lehetne a világ újra olyan, mint volt, ha közben ennyi szörnyűség történt?” – kérdi Samu. Ezután a feloldó hangnemhez való visszatérés a felvetett probléma elkenésének érződik. „Akad azért még ebben a világban, Frodó úr, amiért érdemes küzdeni.” A pedagógiai allegóriának azonban elengedhetetlen feltétele a „pozitív” világnézet, az optimista végki-csengés, a kenetes „eszmei mondanivaló”, melynek kényszeres, feltétlen kötelező mivolta elhanyagolhatóvá teszi a kérdést, hogy következik-e a cselekményből egyáltalában.

2.2.6. Peter Jackson: A Gyűrűk Ura 3 – A király visszatér, 2003.

Magas tornyába zárva a gonosz varázsló, a fák őrzik az elfoglalt (vagy felszabadított) Vasudvart, mégis minden kezdődik előlről. A harmadik rész még egyszer eladja a második témáját, egyik szálon folyik tovább Frodó és Samu utazása, a (félre)vezető, kalauzoló társaságában, másik szálon újabb nagy ostrom tanúi vagyunk, Szauron új, az előzőnél is hatalmasabb seregei gyülekeznek. Ezúttal az előző rész ostromlottjai a segítők, s az ostromló hatalom túlméretezett mivoltára való tekintettel előbb a holtak, később a sasok segítségére lesz szükség, ahogy az előző részben a fák segítettek. Mivel a cselekmény ismét egy ostrom története, a megoldás, a gyűrű megsemmisítése és ennek következményei kiszorulnak egy elnyújtott fináléba, melynek során a nézők többször azt hiszik, vége a filmnek, ám a cselekmény, immár feszültség híján, halad tovább. Ezúttal az Aragorn trónját bitorló helytartó városát kell megmentenünk: a Szauron abszolút hatalma ellen küzdő zsarnok maga is a hatalom bolondja. Külsejét a *Rettegett Iván* portréját megformáló Eizensteintől és Cserkaszovtól kölcsönzi a filmemlékezet. E Rettegett Iván-típus bevezetése nem haszon-talan, hisz Rohan is negatív figuraként jelent meg az előző részben, s Zsákos Bilbó is, a

gyűrű bolondjaként, olyan terhet rak fiára, melyre rámegy annak élete. A tündekirály sem érti meg lánya, Arwen szerelmét, s a szerelmesek elválasztásán dolgozik. Az apafigurák szerepe mindvégig nyomasztó. Mindez Gandalf figurájának ellenpontjaként szükséges: csak a szükségleteken túli, életen túli vén varázsló, aki mindenre elég messziről tekint, jelent igazi védelmet. E mű koncepciójában szükséges, hogy a felettes hatalmak a deus otiosus dupla transzcendenciájába távolodjanak, csak ez a távolság, elvi be nem avatkozás, s csak végső esetben segítő könnyedség vagy oldottság teszi a hatalmakat jóindulatúvá. Az apák ellenben közel vannak még a szükségletek világához, ezért hatalmi jelvények által elcsábíthatók, a deus otiosus szerepköréhez képest dühöngő viharistenek, kiknek prototípusa Szauron, akiből minden apában van legalább egy kicsi. Frodót elcsábítja a gyűrű, melyet nem akar végül a tűzbe vetni (ahogy Szindbád a csodalámpát), ezért nem lehet az ő öröksége a világ. Aragorn nagyobb lemondásra képes. A hobbitok között Frodó a túl emberi, az emberek között viszont Aragorn a hobbitmentalitás rokona. Gandalf varázskardot ad a trónörökösnek: „Menj át a holtak ösvényén.” Aragorn pedig elindul a holtak segítő csapataiért. „Nekem reményem nem maradt!” – jelszóval lépi át a végső határt, s ezzel szerzi meg – levette minden emberi hiúságot és vágyat – a trónhoz való jogát. A holtak világába való alászállás, a baljós sziklarészen való átkelés előtt a szerelemről is lemond: „Nem adhatom meg, amire vágysz.” – búcsúzik az amazontól. A nőt elhagyja, de törp és tünde kíséri útján. A hatalom és szerelem is átszellemlőten jelenik meg Aragorn figurájában, ezért jár neki, az amazonnő helyett, tündekirálynő.

A fantasy-filmben a hős segítője nagy lehetőségeket kap, aminek ára a figura átszellemlőtsége. A cselekményt fokozott lehetőségekkel ellátva felügyelő figura fölött az elbeszélés szelleme is fokozott felügyeletet gyakorol. E figura nagypaian világon túli jellege már Shakespeare Viharjában készen van. E jóindulatú felügyelet lényege nem annak figyelése, hogyan lehetne lecsapolni a világot, mit lehetne kisajtolni belőle, hanem azé, hogyan lehet őrizni, feltölteni, regenerálni és vitalizálni. A felügyelő funkció nemcsak áttetsző, szublimált, egyben labilis: a közbülső segítő tovább adhatják egymásnak a felügyeletet, így *A vadak urában* természeti erők vállalhatják fel. A segítő erő mintegy fel-le áramlik, pulzál Isten, a természet és a szülőfigura reprezentációi között, s elbeszélése válogatja, hogy melyik reprezentáció jelenik meg középpontként. A lényeg azonban szilárdan rögzített: mindig van segítség, és a halál is megfordítható. Frodó, a pókcsata után, már csak sápadt fehér szobor, Samu is halottnak gondolja.

Mindkét hős alászáll, Frodó varázsgyűrűvel, Aragorn varázskarddal; az, hogy otthagyja a gyűrűt, ez, hogy visszahozza a holtakat. Mindketten zöld fényű, éji alvilágban bolyongnak. Frodó elcsábító alvilága konkrétabb, mert ez az alvilág individuális átvilágítása, míg a másik – mint kiaknázandó alvilág – a háborús szálon jelenik meg. Frodó ragacsos, sötét úton jár. „Mi ez?” – kérdi undorral. Útját beszótt, kiszívott, megemésztett lények roncsai kísérik. Végül óriáspókkal kell hosszan küzdenie, ki legyőzi őt, s csak Samunak sikerül a rémet legyőznie.

A Királyok Városa, a tornyok tornya, új Babel, nagy kötorta illetve tornyok labirintusa ezúttal az ostromlott erőd: alkalom a hipertereket birtokolni vágyó, szárnyakat kapott kamera lendüléseire. A manierisztikus festészetből kölcsönvett fantasztikus építészet szolgál a film-dramaturgia mintájául, nemcsak ikonográfikus kulcsa a monumentalizmust nyílt szorongással és – talán tudattalan – rejtett iróniával is beöltő építkezésnek. Nemcsak a seregek harcosait és az épületek tornyait halmozza a film, ezt teszi a stílusokkal is. Legalább is Altdorferig megy vissza a seregek örvénylő sokasodásának rémképe, a manierizmusig a fantasztikus

építészet, a biedermeierből kölcsönzik a hobbit világ külsőségeit, a szimbolista festészetből a nőalakokat, Turner tájáról fut be a segítő sereg, elűzve a sötétséget. Mivel a szerelmi tematika a szerzőket egyáltalán nem érdekli, s az egyik szálát elsorvasztják, a másikat perifériára szorítják, mint lehetőséget tartalékolják, mely a happy endben is mellékmotívum marad, a harcok kerülnek középpontba, ismét Iliász-típusú várostrom-eposzt látunk, barokk fantasztikummal és szorongásteljesen baljós manierista játékokkal feldúsítva. Néha átszűrődik a képeken Pasolini görög és paraszti provincializmusának emléke, de gyorsan elsodorja az inkább Csiaureli akaratlan örököseként diadalmaskodó hadigépezet. „Hát ez is eljött végül! Korunk nagy csatája!” – kommentálja Gandalf az eseményeket. Rokonszenves, hogy a nagy csata párhuzamosan folyik a kis csatával, a népeké az egyénekével, a Gyűrűk Szövetsége csatája Szauron szövetségeseivel, s kiderül, hogy a kis csata a nagyobb: a végső összecsapásban a népek csatája csak Szauron figyelmének elterelését szolgálja, s a döntő csatát az egyének kell megvívnia, azt is első sorban önmagával, saját hatalomvágyával; ez lenne a tanulság, de a film nem tudja ezt az értékítéletet az összecsapás szerkezeti minőségeként értékesíteni, a népek csatája ugyanis látványosabb, elvonja a rendező és a nézők érdeklődését az egyén csatájáról. A műfajspecifikus fantasztikus lények is a népek csatájában vonulnak fel, ezt fokozzák, a tömegek képével versengve, a trükktechnika pillanatnyi lehetőségei szerint, a végsőig. A rendező sem tud ellenállni a csábításnak, hogy – a politikai eposzok rendezőinek örököseként – a filmrendező szerepét a seregek uraként értelmezze. A várostrom így elnyomja a párhuzamos szálát, a magányos behatolást a gonosz szívébe, és a vele való szembenézést (mintha az ember a saját szíve mélyére szállna), a háború eme két szála pedig elnyomja annak képét, amiért a háború folyt, a film végén bemutatott visszanyert életet és köznapiságot.

A fantasy törvényszerűsége a korábbi két résznél is erőteljesebben domborodik ki a harmadikban. Reménytelen pillanatokban a fantasy közegében mindig megérkezik a segítség, de csak végső esetben, hogy beavatkozása ne hasson fejlődésgátló módon, s ne vegye el az egyén lehetőségeit, az önkiélés és megvalósítás sanszát. Így avatkozik be pl. Gandalf a csatában, világító varázsboltjával űzve el a seregeket taroló sárkányokat, a film végén – a pókcsatában – pedig egy tünde segít Frodón, aki sem élő, sem halott.

A fantasztikus beavatkozás bizonyos mértékig rokona a felismerés eszméjének, ez is valamilyen – lelki, szellemi – rokonságra, rokonszenvre való ráismerés, mely a „figyelnek bennünket” érzését a „vigyáznak ránk” érzésével kapcsolja össze, s így konstituálja a fehér fantasztikum mögöttes világát. A mindig készenlétben tartott beavatkozás, mely alkalomadtán tovább lendíti a cselekményt, máskor megakadályozza kisiklását, a deus ex machina rokona, ám nem erőszakkal előrángatott kisegítő eszköz egy alapvetően nem fantasztikus műfajban, hanem a műfaj elhagyhatatlan alkotóeleme, épp a fantasy formáját jellemző otthonosság érzéshez kell. Jelenleg, amikor a fantasy fölénybe kerül a sci-fivel szemben, a beavatkozás toposza túlcsap a fantasy műfaj határain. A *Pleasantville* című komédiában pl. a televízió tündére átrepíti a film hőseit egy másik világba, szüleik ifjúkora szappanoperájának világába. Ebben az esetben a mi világunk az öregebb, a többet élt, s így, a múltba visszateérve, a múltbeli felnőttekhez képest a jelenből jött gyermekek a lelkileg felnőttebbek, a gondoskodás viszonya megfordul, a gyermekek hozzák rendbe a felnőttek viszonyait. A *Vissza a jövőbe* óta jellemző megoldás ez, mely bonyolítja a felnőtt és gyermeki sík viszonyát, s a jelent teszi, a küldöttei által meglátogatott múlttal szemben, felügyeleti sikká, segítő transz-

cendenciává. Ezáltal az angyalok, tündérek és istenek ontológiai pozíciója vonatkozásában is új koncepció jelenik meg a filmekben: a mennyország a jövő.

Frodó útján a beavatási próbatételek felfaló rémével és a pszuedohalál állapotával szembe-sülünk, míg a herkulesi hősmunka a népek csatájában jelenik meg. Itt is a hongkongi filmek logikája szerint, melyekben a nagyobb erő a kisebb erő. Az elsöprő túlerő ad ellenfelének lehetőséget az irracionális hősiességre, s ez a genezise a nagyobb és kisebb erő közötti viszony felborulásának. Ezzel, a hongkongi tradíció nyomán, a hősiesség lelki problematikaként jelenik meg. Eleven tornyok indulnak felénk, s amikor belevetjük magunkat a harcba, legyőzhetetlennek tűnnek, csak aztán bizonyosodik be, hogy legyőzhetők. Harc közben fedezünk fel olyan erényeket (mozgékony-ság, ügyesség vagy a hongkongi film-ben konkrét fogások, új „technikák”), melyek legyőzhetővé teszik őket, s a kétségbeesett helyzet tesz csodát, fokozza az ügyességet és bátorságot. A holtak serege, mely Harryhausen-től Sam Raimi-ig a gonosz oldalán lépett fel, ezúttal pártot vált. Az amazon is diadalt arat: Engem férfi nem győzhet le! – közli diadallal a *Csillagok háborújából* szalajtott rém, a fémburokban lakozó fekete üresség, a hősnő azonban leveszi sisakját, kirázza arany haját: én nő vagyok! Nemcsak a fantasztikus óriások felvonulása, s a fordulatok és metamorfózisok szenzációi emelik csúcsponttá a nagy csatát. Itt kovácsolódnak egyggyé az erők. Kőember és levegő-ember, tellurikus és uránikus pólusok seregei kovácsolódnak egybe a nagy csatában, ezért az ember uralmának meghirdetése, az ember győzelme úgy jelenik meg, mint eme pólusok egyesülése és egysége. A népek és lét-módok csatája az a dagasztó teknő, amelyben megszületik az ember kodifikált formája.

A csata azt mutatja meg, mivé képes felemelkedni az élet, a hobbitvilág pedig azt, milyen szintre kell alászállnia, hisz az élet csúcsai nem azonosak az élhető élet normálformájával.

A megoldás az egyéni síkon található, az egyén azonban gyenge. Frodó nem tudja bedobni a tűzbe a gyűrűt, akárcsak apja, ő sem tud megválni tőle, ezért azt Gollam szerzi meg. A kis rém Frodó gyűrűs ujját leharapva jut a gyűrű birtokába, mellyel együtt végül a mélybe hull. A fantasy-filmek végén az utolsó paradicsom szokott elsüllyedni, ezúttal a pokol süllyed el, mert itt a pokol jelenik meg a poláris fantasztikus végvidékként, míg a paradicsom egy köztes világ, a fantasztikum és a realitás között: Középfölde. A pozitív megoldáshoz megint Samu asszisztenciája szükséges. Ez azért fontos, mert az individuális drámát Frodó és Samu konfliktusa frissítette fel a második részhez képest. Az intrikus Gollam bizalmatlanságot és gyanút hintett el a barátok viszonyában. Úgy választja el egymástól az elválaszthatatlan barátokat, mint Jágó Othellót és Desdemonát. A barátok elszakadása és viszálya végül szerelmesfilmi stílusú, hűséget valló és bocsánatért esdő pillantásokban kulminál.

A harmadik részben meg kell oldani Aragorn szerelmi háromszögét: az amazon szerelme nem teljesül be, mert ő képviseli a nő harcos aspektusát, amíg a tündelány minden harc ellen-tétét. Az előbbi a férfiakat aprítja, az utóbbi magát, halhatatlanságát áldozza fel egy férfinak. Utolsó utazásra indul Arwen, elhagyni a földi világot, de visszahívja egy álom, mely meg-mutatja fiát, ki a jövőben várja őt. Ezért a lény végül nem utazik, nem indul el a (tengeren) túlra. Arwen a teljes passzivitás, semmit nem tesz, csak van, s eme passzív jelenlét azonos az áldozattal, az ajándékkal. Az aktivitásban ezzel szemben mindig van egy agresszivitás-mennyiség, s a harcos nő diadalához az is szükséges, hogy ne ő legyen a szeretett.

A film első vége a gyűrű sikeres megsemmisítése: ez a drámai vég. A láva elnyeli a gyűrűt, azzal együtt, aki legjobban ragaszkodott hozzá. A következő vég a szokásos mese-

vég: Aragorn megkapja a földi birodalmat és a tündelányt, kézfogóval egybekötött koronázást látunk. E jó vég azonban nem ég és föld újraegyesülését, hanem végleges elválásukat jelenti: az égiek eleresztik a földiek kezét, Aragorn ezután felnőtt felelősséggel kell, hogy harcoljon és szeressen: a segítő hatalmak visszavonulása a magára maradt ember felelősségét hangsúlyozza, a tündelány a segítő, a felettes hatalmak világából száll alá érette, s így a vigyázók sarjára most már az emberlénynak kell vigyáznia.

Az Arwen-téma mellékessé válik a koronázás során, s maga a koronázás is mellékessé válik, a hobbitok megjelenése ugyanis a koronázást elhomályosító további csúcspont. Már a fináléhoz való felsorakozás idején is Frodó és Samu kiengesztelődő tekintete a hangsúlyos, nem a szerelmesek csókja, tehát eltolódik a hangsúly a szokásos csúcsponttól egy rokon természetű másik viszonylatra. Megismétlődik ez a hangsúlyeltolódás a közhatalmi síkon is. Amikor a nép letérdel Aragorn előtt hódolni, Aragorn a maga részéről a négy hobbit előtt hajol meg, így újabb hangsúlyeltolódással ők válnak a diadalünnep középpontjává. Ez utóbbi úgy is tekinthető, mint a jövőbeli keresztes háborúkat meghirdető *Csillagok háborúja* jövőtétéle, ismét békülékenyebb hangnemet pendítve meg, felelevenítve a dickensi kedélyességet, s az időközben, a „világmentő” szuperhősök által képviselt harcosmitológia érájában egy agresszív és kirekesztő metademaológia által demagóg „populizmusként” kiátkozott klasszikus filmelbeszélésbeli kisember-mítosz felelevenítve, ismét a szerény típusokra ruházva az ember képviselőt, lehetővé válik, hogy *A Gyűrűk Ura* a kisemberre örökítse a világot. A gyűrű a „minden” akarata az „egy” vágya helyett, az absztrakt akarata a konkrét vágy helyett: a mindenséggel való eljegyzés szimbóluma a szerelem helyett, a pusztító vágyé a teremtő vágy helyett. Ezért nem szabad felhúzni az ember ujjára, mert ez az eljegyzés teremti a hibrid lényeket, a deformált óriásokat, a világvége alaktalan csöcselék népét, az ész nélkül parancsteljesítő horda- és árnyéklényeket, akikhez képest még a holtak is élők. A hatalomra törés a deformáltak perverz szenvedélye, s a torz csonkok nőnek az égig, hengerlik le és perzselik fel a világot. Ezért idézi fel végül a megváltás a dickensi kedélyességet. A jó vég megtérés a helyi kultúra szerény örömeihez, filmtörténetileg pedig a fantasztikum önlemondása, az elbeszélés megtérése a fantasztikus harci eposztól a XX. század eleji boldogságfilm kisember-mitológiájához, annak is különösen szerény Heimatfilm formáihoz. A nagyvilági finálét ezért, újrakezdve megint a befejező rituálét, kisvilági finálé követi, otthon, a hobbitok falvában. Samu megnősül, gyermekek népesítik be a falusi portát. A négy hobbit, az emberekhez képest, gyermeki dimenziót képvisel, természetes és egyszerű igényeik is kezdettől fogva a romlatlan ifjúság konvencionális szimbólumaként vezetik be a cselekménybe a hobbitnépet. E gyermeki nép szaporulatát hozza a győzelem.

A megújulási mozgalmakat mindig szívesen nevezték így: ifjú Németország, fiatal Magyarország stb. Mindig vissza kell hódítani a világot az öregségtől, a friss látás és cselekvés, s főként a ki nem ábrándultság számára. A hatalom a világ vénsége, az önmagától eltelt, s csak önmagára figyelő lény erőszakvétele környezetén: élni nem hagyó erő. A világ megújulásáért való harcban – ez *A Gyűrűk Ura* kitűnő gondolata – a halottak az ifjak oldalán állnak.

A Szindbád hetedik utazásában a hősnő miniatűr lényvé válása jelzi a fehér fantasztikum emberének státusát. Az ember kiformált, de nem kész, nem felnőtt. A fantasy embere gyermeki helyet foglal el a kozmoszban, ezért van tele világa hatalmas és érthetetlen dolgokkal. A sziget Szindbád számára éppolyan túlméretezett, mint maga Szindbád is a nászjére éretlen menyasszony számára. *A Gyűrűk Urában* csak e nem reá méretezett világgal szemben álló

kicsinység érzés nem bukik el, mert az emberség megőrzése az emberben a gyermekségnek a felnőttben való megőrzésétől függ. Frodó túl nagy úr, túl okos, túl bonyolult, fantáziája révén elcsábítható, míg Samu, aki – kulturálisan és társadalmilag – nála is fiatalabb, naivabb, derekasabb, önzetlenebb, szerényebb és ezért szabadabb, alkalmasabb életmintát kínál az idilli Középfölde számára, mint a hős. Frodó Samuhoz képest maga is varázsló, s a varázslók feladata átadni a világot, ők ugyanis nem dolgozhatnak a maguk ambíciói és szükségletei számára, különben a gyűrű – hatalom, dicsőség, képesség, készség – rabjaivá válnak.

A befejezés hazakanyarodása a hobbitvilágba a film hódolása az új nemzedék előtt, akiknek feladata rendbe hozni azt, amit az előtte járók elrontottak. A színészválasztás és a játéktípus eddig is azt szolgálta, hogy a hobbitokat ne egy más nép, sokkal inkább a tinédzser generáció szimbólumaként élhessük át. A régi amerikai filmekben az etika egészében is úgy működik, mint a fantasy-film közegében a fantasztikum: csak végső esetben avatkozik be az érdekek harcába. Az ember csak akkor veszi elő jóságát, ha már semmi más sem segít. Az erkölcsi jóság egy belső kozmosz rejtőzködő deus otiosusának pozíciójában van, ám közben, e zavartalanságban, inkább gyarapodik, mint fogy. Mindezt azonban a film noir után már nem sikerül hitelesen előadni, mert olyan agresszív és prózai típusok kerekednek felül, akikből már nem nézhetjük ki az erkölcsi tartalékokat. A sztár típusok is megváltoztak, vagy infantilis kölyökpofák, vagy faarcú bálványfigurák. Miután a *Csillagok háborújában* túl kevés maradt az önzés imponáló pózai által elrejtett altruizmus és az érdes külső által rejtett gyengédség készletéből, a hobbitok ezt a XX. század eleji amerikai filmekben hatásos, de később hitelét veszített kettősséget, a szégyellt jóság kifejezéséből való kitiltásának és csak a cselekvésben, s ott is csak végső esetben történő érvényesítésének képletét felszámolva, a Heimatfilmek naiv derekaságát, XX. század eleji népfilm-mentalitást rehabilitálják, a naiv alakok tévedhetetlenségét hangsúlyozva, s állítva szembe az intellektuálisabb figurák elcsábíthatóságával. A *Gyűrűk Ura* a zord külső és szentimentális szív hagyományos kalandfilm kettősségétől visszalép az elkispolgárisított lovagi eszményhez. A science-fantasy világából azért is visszalép a képzelőerő a tiszta fantasy felé, hogy a sokszorosan eltávolított mesevilágot olyan erények képének feltámasztására használhassa, melyek iránt erősödik a nosztalgia, ám nem egykönnyen hozhatók kapcsolatba a mai realitásélménnyel. Ezért kell, az emberekkel szemben, a hobbitokat állítani a középpontba.

A hobbitvilágba való megtérés csúcspontját a vég ismételt újakezdéseként, a halál-szimbolika csúcspontja követi. Indul az utolsó hajó, s az aggasztóan lett Zsákos Bilbó bele nyugvó örömmel fogadja az utolsó utazás jelszavát. A hajó a halhatatlanok utolsó hajója, mellyel a tündék távoznak az örökkévalóságba, az emberekre hagyva a világot. Újabb csattanó: kiderül, hogy nemcsak Zsákos Bilbótól búcsúzunk, Frodó is a hajó utasai közé tartozik, a film központi hősétől, kinek tetteire épül az evilági és túlvilági segítők egész hierarchiája, tőle is búcsúzni kell. Így végül Samura marad a világ. Frodó megírta a hőskor történetét, s néhány üres oldalt hagyott a végén Samunak, ami elég lesz, hisz a prózának nincs története, a háborúnak vége, szelíd napok ismétlődése következik, a hősmitológia átadja helyét a szappanoperai tematikának, fantasztikum és nagy kaland egyszerre búcsúzik. Családi ház, gyerekekkel, a faluvégén: mexikói teleregénybe való szerény típusok. Így a filmtrilógia az egész fikcióspektrumot bejárta, s a végén a nagy elbeszéléstől is búcsúzunk. A búcsújelenet a halálközeli élmény ismérveit is felmutatja, eltávoznak, eltűnnek a fényben a tündék és varázslók, s végül váratlanul a hősök is, miután már úgyis átlénygültek hősökől,

lovagokból írókká. Igaz, hogy hőseink nem a megsemmisülés értelmében vett halálba, hanem az örökkévalóságba távoznak, de ez az örökkévalóság a Léthe vízen túl van, mint a halál. Az itt-maradottaké az élet és halál, az átkelőké az életről és a halálról is lemondó örökkévalóság.

2.2.7. A szovjetorosz fantasy formája Alexandr Ptusko: A boldogság madara (Szadko, 1952)

Szadkó bevonulása Novgorodba

Hatalmas volgai táj, egymást tükröző ég és víz ragyogó teljessége a kiindulópont. Szadkó (Szergej Sztoljarov) kis csónakja jobbról, a fény felől nyomul be a képmező középtáján, a rá nyitott és őt váró tágasságba, mely fenséges mozdulatlanságban várja a lét történeté mozditóját. A fényteljes jobboldal felől halad a csónak a középmező meghódítására a fehér felhőpompába viharos színeket is vegyítő baloldal felé. Várakozón cseng-bong a zene, csillámló hangfüggönyt vonva fel a hős elkövetkező bemutatkozó áriája előtt, mely a büszkeség, a hála és a bűvölet érzéseit szólaltatja meg.

A következő beállításban már nem nagytávban látjuk a hőst, most akvatikus totálban fordul, hajózik egyenesen felénk, mintegy minket szólítva meg dalával. A dal felhangzása-kor már őt, magát látjuk, Szadkóval kerülünk személyes kapcsolatba, nem egy tetszés szerinti volgai hajóssal vagy emberrel egyáltalában, mint az első beállításban, hol az ember lépett fel a tájban. A hős megszemélyesül, s egyúttal kapcsolatra lép velünk, mi kellünk a megszemélyesüléséhez, közös személyes közeg, aktuális interperszonalitás. A személy csak egy másik személy számára feltárt, tekintete tükrében artikulálja csak arculatát. Szadkó tehát az új beállításban felénk lódul és a kép középpontjává válik. Dala felcsap és kibontakozik: most alsó beállításban látjuk, az égbe merítve alakját úgy, ahogy eddig a víz vette körül. A felszárnyaló nyugodt és erőteljes, büszke derű leemeli őt a vízről és a felhők közé helyezi el. Ezt a hatást fokozza egy csendes, kozmikus teljességek őrző funkcióját sugalló távolkép: a felhők mélykék egekkel váltakozó, mintegy a dalt befogadó nagy fehér csendje. A felhőket felkereső kamera nagyobb distanciáló képességre tett szert, most ismét nagytávból szemléli Szadkót. Lenn a mélyben kanyarog a hatalmas Volga, s mi égbe törő óriásfenyő felől szemléljük: a menny és a föld, s az élet és örökkévalóság sincs olyan messze egymástól, mint gondoltuk, apró ügyeinkbe merülten. Mindig jelenvaló az a nagyság, amelyből Szadkó kilép, s amelyet nem szabad elfelednie, amelyről nem szabad leszakadnia, a mindenség küldötteként és képviselőjeként bevezetett hősnek. Valamiféle ma született állapotban ismerjük meg, de később és nagyszabásúbb alak, mint a *Szindbád*-filmek hőse, aki pedig maga is erőteljesebb figura pl. a *Csillagok háborúja* külön-külön már meg nem álló, magukban véve már nem érdekes, csak egy team keretében cselekményhordozó erőre szert tevő szereplőinél.

A következő beállítás az első kép perspektíváját hozza vissza, a Volga nagytávolát, ég és föld egyensúlyi állapotát, melybe ezúttal szintén oldalt, a kép szélén, de ellentett irányból, balról nyomul be a csónak, helyreállítva az egyensúlyt és beteljesítve a szimmetriákat. Mit lehet tenni még ezután? Egyszerre ráterheli a kamera a mindenséget a lebegő Szadkóra: mindent elbír ez a lebegés. Ismét nagytávban látjuk a volgai tájat, de ezúttal a csónak a kép alsó peremén leng el, így a víz és az ég mintegy két égbé, duplán nehezedik rá, de éteri súllyal, mely nem sújt, hanem emel, vagy azt hangsúlyozza, hogy a hős örömmel hordozza

magát a végtelent, sőt kettős végtelent, mint isteni terhet. Újabb beállítást sodor elének az ária pátosza, az énekké vált létezőként bonyolított nagy aktus, a hős eljövetele vagy világra születése. Most a kép bal felső sarkából száll alá a csónak a képmezőt kitöltő víz fodrozó remegésébe. Már az ég is a vízbe merül, rajta keresztül látszik, két ég hordozza őt, ég és víz az ő hordozóiként egyesülnek. A víz tükröcsillogásába elsüllyedt ég, a mélység által elnyelt ég, a két eget két mélységre váltó beállítás, megkettőzi a mélységeket. Ebben a mélységeket megelevenítő tükröztetésben közeledik felénk, sejlik át először Novgorod. Csak a következő nagytávól, mely büszkén fogja át a városképet, magyarázza meg az iménti akvatikus miliőt betöltő fényáradatot. Káprázatként jelenik meg a tündöklő város a víz felett, a rajongó szemével látott hely: „az én városom”, mely még megváltatlan, azaz felszabadítandó állapotában is napként tündököl. Ez a film is felvonultatja később a fantasy-film mesecsodáit, de mindezek másodlagossá válnak, a dicsőségig és a fenségig az ember arcát és a város arcát, s kettejük találkozását emeli Ptusko ihletett kamerája. A vizek mély kékjéből lódul a csónak a város fényei felé.

„Isten veled Volga anyánk...” – énekelt Szadkó, akivel most szemben áll, feltáruva, új létnívóra hívta őt, a Fény Városa vagy a Világ, mint a mi világunk, az értelemadó közép keretként rokoni arcot öltött egyetemesség, s a dicsőséges várossá sűrűsödött és konkretizálódott Hazai Föld.

Miután a vizek fölött ragyogó város még második képsikban megjelenő túlparti transzcendenciája elének tárult, a következő beállításban a város felől tekintünk vissza az aláfekvő folyóra. Előbb mi nézők realizáljuk Szadkó útját, kilépve a végtelen fenségből a véges dicsőségbe, s Novgorod zsúfolt fényözönéből pillantunk vissza az elhagyott kékségre. Partraszállásunk alkalmával a városból még csak az égre törő architektónikát látjuk, csak Szadkó partra lépése vezet be bennünket az emberi Novgorodba. A partra lépés (= születés) pillanatát harangzúgás kíséri. Ünnepel a város összes harangja.

Szadkó föllép a partra. Büszke élvezettel megáll, és felnéz a városra. Kalapot emel, sudáran kiegyenesedve üdvözlí a „nagy Novgorodot”, majd lassan, mélyen, élvezettel meghajol. Csak az Eizenstein nyomán kibontakozott orosz iskola filmjeiben elképzelhető ez a minden más filmkultúrában ismeretlen nivójú fenség, a mosolygó, büszke tiszteletadás mély figyelme, az odaadás, mely az erő műve és nem a gyengeségé. A képesség erre a nagy tiszteletre, melyet csak a konfúzus alantasság minden alternatíváját szem elől tévesztett szolganép kever össze az alázattal. „Köszöntelek nagy Novgorod!”

A bűvölet áriáját a diadal temperamentumos menetzenéje követi, mely vidáman harsan és csattan, s ezúttal már énekszó nélkül, mert nem az egyént, hanem az őt váró várost képviseli, a kollektív nyüzsgés, a sokadalom vitalitását, így kíséri át hősünket a városon. A dolgos sokadalom, a lázas munka képeit látjuk, ezúttal a tevékenységek által a jelennel összeforrott népet, s nem az eizensteini rendkívüli állapotok lóduló tömegét. A dolgunk által a földhöz és helyhez kötöttség szépségét.

A ráismerés

Szadkó kilép a város kapuján, s a kamera követi őt a zöldbe. Újra a „Volga-anya” dallama szűrődik fel, kiszorítva a város pezsgő életének temperamentumos ritmusait. A felszín, a történelem vitalitásából átlépünk, a mély s a természet csendjébe, a munka, harc, termelés, kereskedés és háború világából a szerelemébe, s a mélyáramlatok képviselésében szólaltatja meg a Volga- (vagy anya-) dal ismét az élet forrásainak békéjét és csendjét. Szadkó elindul a zöld-

ben, mi már odakinn várjuk, virágzó fák alatt, a gyümölcsfa-virágok életszimbolikája bio-barokkjában pozicionált tekintetünk fogadja őt. Ismét totálképek fogják át az életszimbolika, a termékenység, a jövőre való készség eme miliójét. Virágzó ágak keretezik az eljövendő hösnő fellépésének szcénáját. Tágasabb idekinn, megkönnyebbülés az iménti felpesz-dítő nyüzsgés után. Szadkó oldalösvényre tér, elhagyja a járt utat, s míg jobbról a füves rét lankás síkjára lép, ugyanakkor balról besuhan a képbe Ljubov (Alla Larionova), a piros ruhás lány, a vízholdó nő. Két nehéz vödör a terhe, könnyű piros ruha simul teste dús, nyugalmas architektonikájára. Ruhája világító pirosa s haja szökesége a totálképet is rögvest betölti szuggesztíójával. Pillanatra meggörnyed nagy terhe alatt, s a kép középpontjába érve ezért megáll, így stabilizálódik helyzete a miliő középpontjaként. Szadkó, aki megdermedt a lány látványától, a kép jobb szélén marad, s gyermekes őszinteséggel, feltétlen csodálatba meredten falja szemével a lányt. A kamera kettejükre lendül, majd egy új beállítás kimetszi a lányt. Meleg piros színek árasztják el most már a nézőt személyesen, nemcsak, mint imént, Szadkót és világát, s fölöttük Ljubov szökesége, kék szemei, szemérmesen árnyas szempillái, becsületes, figyelmes tekintete, melyet a férfira emel. Ljubov azt nézi, hogy mit néz Szadkó, a férfi tekintete a nő szépségét kutatja, a nő tekintete a férfi tekintetének értelmét, s egy tekintetből mindent megért a lány, mintha néma eljegyzés lenne ez az első pillanat, mely magába zárja az egész elkövetkező életet, nemzedékek sorsát. A melodramatikus szerelmi ráismerés pillanatát általában a végletekig hiszterizálják, hangsúlyozva jelentőségét. Itt az archaikus méltóság és nemes egyszerűség emeli a legtöbb hasonló jelenet fölé Ljubov és Szadkó pillanatát.

– Adj innom...

– Igyál!

Szadkó vizet kér, de nem iszik, illetve megfeledez a vízről, amelyet kért, és a nőt issza két szemével, közben markolva vödrt, hogy tovább ne lépjen a látomás. A nő, miután felmérte Szadkó tekintetét, szemérmesen lesüti szemét, lehajtja fejét, szinte mintha úgy akarna meghajolni Szadkó szerelme, mint Szadkó az imént Novgorod városa előtt, szemérmes tartásával egyúttal át is engedve magát. Odébb lép s menekül, de ezt is csendes nyugalommal teszi, jelezve, hogy menekül, de nem elmenekül. Így ellép Szadkó előtt, aki, követve őt tekintetével, megfordul saját tengelye körül, a néző így szembe kerül Szadkó mozdulatával, mely a nő pályájától függ, beépítve Szadkóét a lány világába. Szadkó önkénytelen kérő mozdulattal emeli karját, mely megáll a levegőben, az érinthetetlen szépség után nyúlva, mintha csak a szétfoszlástól akarná megvédeni, s a semmiből visszarántani a képet, melyhez azonban nem mer hozzányúl. Találkát kér, óvatos szavakkal, mire a lány is megfordul mostmár saját tengelye körül, hogy visszanézzon Szadkóra, de a vállán függő nagy vödörök a nő mozdulatának nagyobb hangsúlyt adnak, mint amit a férfi iménti mozdulata kapott, hisz ahogy most a lány mozdulatát követik a vödörök, úgy függött mozgásától az imént Szadkó mozdulata is.

– Megyek!

– Még várj! Lehet, hogy nem látlak többé.

A lány azonban lassan tovább lép. Szadkó utána szól.

– Hol keresselek?

– Ha akarod, megtalálász!

Ljubov kedves talányossággal felel, s nem ad találkát, csak reményt. Szadkó közelképben, oldott fényekbe merült, átszellemült arccal ízeletgeti az eltűnt lány nevét.

A nő arcának uralkodó kifejezése a komoly derű. Ljubov nem mosolyog, nem kacérkodik, hanem szemérmesen figyelmes. Ez a derűs komolyság és szelíd erő a Szűz Mária-i ikonográfiából jön, mely a gyengéd fenség ikonográfiájaként dolgozott ki egy koncepciót a női nem világtörténelmi hivatásáról. Szűz Mária az a nő akit – legalábbis az infantilizálódott Barbie-világ előtti századokban – nem szokás búbájosan könnyed frusnaként elképzelni. A tekintetek és gesztusok hamisítatlansága, igazsága Ljubov komolyságának lényege. A Szűz Mária-i gyengéd fenség, mint par excellence női fenség, spontán evidenciával, közvetlen természetességgel lesz filmszerűvé az eizensteini iskolában. Ptusko azonban nagyobb súlyt akar és tud is adni a nőalaknak, mint Eisenstein.

Mosolyog-e egyáltalán Ljubov? Minek nevezzük arckifejezését? Mona Lisa mosolyában egykor Leonardo a Szűz Mária-i komolyság mélyén rejlő titokzatosan komplex életerőt világiasította el. Ezt az elvilágiasított Mona Lisa-mosolyt, vagy mosolytalan derűt, derűs komolyságot, mely Leonardónál is a nő és az élet mélyebb, közvetlenebb kapcsolatát jelzi, Ptusko az anyaképről a szeretőképre viszi át, kiből így a jövőendő anya hangsúlyozódik. A Volga-anyakai s a Szűz Mária-féle örökség így egyaránt a szerető képére ruházható.

A boldogság problémája

Előbb a szerelemmel találkozunk a városban, utóbb a halállal. Az előbbi jelenet az élet ígéreteit, az utóbbi a fenyegetését képviseli. A Ljubovot szem elől veszítő Szadkó a veszőhellyel találja szemben magát, melyre új áldozatot kísérnek. Boldogtalan volt, azért bűnözött, mondják a bűnösre. „A boldogság nem jön el magától – tanítja Szadkó a népet –, egy öregember mesélte nekem, hogy a boldogság madárként röpköd, és soha nem látott földekre kell hajózni, hogy befogjuk a boldogság madarát.” Anya áll Szadkó elé gyermekével: „Ha megtalálod a boldogságot, egy keveset nekünk is adj belőle.” Mintha csak most figyelne fel Szadkó az emberre, kinek eddig csak serénységét, tehetségét, feladatát, szerepét, mesterségét, művét látta. Most nézünk fel magunk is az arcokra, s a boldogtalanság arcvonala áll velünk szemben. Állnak és várnak: gondterhelt, szenvedő arcok. A megváltatlanság.

Szadkó bevonulása Novgorodba megfelel Jézus Jeruzsálembé való bevonulásának, de Szadkó a földi megváltást keresi, nem a földön túlit, a boldogságot, nem az üdvöt, ezért gúzlával jön, nem kereszttel. Pogány Volga az anyja, de szent asszony képét formázza a szeretője.

Megismertük a bűnt és a bánatot, s Szadkó híradását hallottuk, a boldogító üzenet pedig magáról a boldogságról szólt. Most a mulatóba lépünk tovább, ez novgorodi utunk következő állomása, méghozzá templomnyi mulatóba, mely sajátos bálványimádás, az önimádat kultushelye. A kocsmajelenet a dözsölést állítja szembe a bűnnel és szenvedéssel, nem a boldogságot.

Hatalmas, vérmes, gögös gazdagok terpeszkednek, komédiásokat megalázó buja agresszivitással mulatnak, s asztaluknál sötét csuhás egyházi rágódik a koncon, kit az imént a kivégzésen asszisztálni láttunk. A szovjet kultúrában az egyházi személyekről időnként olyan karikatúrákat adnak a művészek, ami átéltebb, semhogy pusztán parancsszóra végzett politikai rágalomhadjáratnak tekinthetnénk. Valójában, úgy látszik, sok művész úgy vélte, az egyház helyére nyomulhat művészetével, újtípusú igehirdetőként: Szadkó is így jelenik meg, a rendszerbe be nem épült, szabadabb igehirdetőként, akinek még nincs helye a gazdagok asztalánál. Az antiklerikalizmust valószínűleg egyház és művészet konkurenciaharcra tette átéltté, melyben a művészek az erőviszonyok radikális változásának sanszát vélték kaphatni a kommunista diktatúrától.

– Honnan jöttél? – figyelnek fel a dözsölők Szadkóra.

– Ahonnan jöttem, ott már nem vagyok!

Épp úgy nem világos a figura előtörténete, mint a *Casablancában*, egy orosz Rick ez a Szadkó, vagy Rick amerikai Szadkó. Szadkó ajánlatot tesz (de nem ajánlkozik). Dicsőséget és gazdagságot hirdet meg a kereskedők asztalánál, ahogy a népnek a téren a boldogságot hirdette. A boldogság a cél, s a gazdagság az eszköz, de a gazdagság fogalmát is a gazdaság fogalmává módosítja az ajánlat kifejtése. Kereskedni kell, idegen népek áruira cserélni Novgorod termékeit, feltárni a világot és feltárulkozni a világnak. Gazdagság és gazdaság viszonya olyan, mint a fekete és fehér mágiáé. A gazdagság általánossá fokozását, szétválasztóból egyesítő erővé való átváltozását ígéri Szadkó fehér mágiájának varázsszere, a gazdaság. A gazdaság, melyet a bűnösség fedez fel, az erényesség műve is lehet, a kreatív serénységé is, nemcsak a kizsákmányolásé. Az orosz Odüsszeusz kereskedni indul, nem háborúzni, az orosz Szindbád nem a varázsló mágikus kincse nyomában kel útra, egész a világ végéig, célja legyőzni az egyenlőtlenséget és a stagnálást, a bűnt és a gyűlöletet. Bőségre van szükség, de a bőség nem öncél, nem a kalmár dözsölés az élet célja, a bőség csak azért szükséges, mert a bűn és durvaság összefügg a javak hiányával. Azt a gazdagságot keresi Szindbád, amire a rimázkodó anya vágyik, olyan bőséget, amely az érzelmek bőségét, a bensőséges együttélés evilági otthonosságát és az erkölcsök bőségét, a nagylelkűséget hozza el. A kalmárok azonban kinevetik Szadkót, nem értékelik a világkereskedelem eszméjét, csak a legöregebb és a legifjabb áll Szadkó mellé, a bölcsesség illetve az ifjonti rajongó szenvedély nevében, az, aki már, s az, aki még nincs hatalmon; a hatalom azonban öntelt, merev és érzéketlen; Szadkó nem kap hajókat; missziója kudarcra vezet.

Folyóparti jelenet

A visszautasított Szadkó elhagyja a várost, visszatér a Volgához. Kék köd, ezüst víz, hideg holdfény fogadja, madár rebben fel zajosan. A parton, két világ között megállapodó hős magányos férdfidalára – „Csak te maradtál nekem, gúzlám...” – a felgyöngyöző vízből nőalak bukkan elő. Itt nem a múzsa teremti a dalt, hanem a dal a múzsát. A borongós panasz-dalba merült férfi nem veszi észre, hogy a nőnek vall, nem a gúzlának. „Nem látom a fényt a ködben...” Az éji, vízi jelenés Szadkó felé lépdél a hullámokon. Áll, s hallgatja a keserűség és magány dalát, mintha maga is belőle támadna fel, társként. Csak a dal végén szólítja meg a férfit, aki eddig nem vette észre őt. Kék-ezüst nő, a piros-szöke után: „Dalod meghatotta szívemet!... Mondd el, mi a bánatod?”

A vizek cárlánya lánya (Ninel Miskova) olyan rajongva bámulja Szadkót, mint a korábbiakban Szadkó tette Ljubovval. A másik nőnek rajongó bámulattal adózó Szadkót most a csodálat, ámulat kifejezése jellemzi. A szent nő után megjelenő új nőalak bájos és vidám, nagylelkű és aktív. Aktivitása egyrészt gondoskodás, vallatja Szadkót, mire van szüksége, és mindent megígér, kívánságteljesítő, csodatevő, segítő típusú asszonyként; másrészt aktivitása erotikus is, birtokba vevőn karolja át a férfit, s aktív csókot ad, míg az gúzláját szorongatva passzívan, elfogadón áll.

A tengerek cárlánya rögvest ajánlatot tesz, megkéri a férfi kezét. „Gyere velem Szadkó!” A férfi azonban az emberekkel kapcsolatos kötelességvállalására, földi feladataira hivatkozik, mire a lány elfogadja a neki maradó segítő, támogató, csodatevő szerepet. „Korán még elmennem. Megígértem az embereknek, hogy elhozom nekik a boldogság madarát. Hajókra

van szükségem.” A szent nővel szembeállított vízitündér mindenképp előtt túldíszített, kincsekkel megrakott, arisztokratikus típus, míg a földi nő polgári és paraszti vonásokat egyesített: a zöldben találkoztunk vele, a városon kívül, de a város alatt, s az épületek között látjuk viszont. Az új nőalakot nemcsak társadalmi transzcendencia jellemzi, van benne bizonyos – már a csodás megjelenés által hangsúlyozott – túlvilágiság. A „Korán még elmennem!” – Szadkó szabadkozása is az álmokból és dalokból jött új menyasszonyjelölt világon túli státuszára utal. Az első kakasszóra s a szürkület színváltozásaira az éji menyasszony meneküléssel válaszol, alámerül otthonos elemébe. Csókkal búcsúzik.

A vizek királylánya aranyhalakkal rakja meg Szadkó harmadszor alámerített hálóját. A népet és hőst azonban elkábítja a diadal, Szadkó megnyitja a raktárakat, megvendégeli a népet, s elmulatják a kincset. Az örömvágy türelmetlen és tékozló, s a diadalmámborban összekeverik a boldogságvágygal. A Szadkó által keresett boldogság azonban életforma, létmód, s nemcsak kirobbanó feszültség levezetés. A karnevalisztikus politika vagy az elmulatott forradalom képei következnek, a tékozló osztozkodás, mely össznépi megfelelője a korábbi kocsmajelenetnek, már nemcsak a gazdag kereskedők mulatnak, kocsmává lett egész Novgorod, rosszul használják fel a csodákat.

A kommunista ideológusok, az úgynevezett „törtémesok” végtelen betűragó vitákat folytattak róla, hogy ki tartozik a „néphez” s ki nem. Ptusko filmje a művész válaszával áll elő a vitában. Ez a válasz inkább rokona a kései neorealizmus keresztényszocialista koncepciójának, mint a „törtémesnek”. Krisztus csak Eboliig ment el, de a szegények szegényeihez nem jutott el üzenete, ők kimaradtak a megváltásból, róluk mindenki megfeledkezett, Krisztus megállt Ebolinál, s Ptuskónál is, – már nála! – egyszerre betántorog a városba az „Ebolin túliak” népe, sápadt, rongyos, nyomorék kísérteti sereg, amelyet majd a nyolcvanas évek zombifilmjei nem látunk. A diadalmámborból kijózanodott Szadkó döbbenten kérdi:

– Mi ez?

– A nép. – feleli lakonikusan a szolgák szolgája, a bohóc, az öreg komédiás, Szadkó jövődö, tréfacsináló útítársa.

Végre egy rokonszenves népfogalom: akik kimaradtak és ki fognak maradni ezután is minden osztozkodásból! A karnevalisztikus szalonforradalmat sem ők csinálták, hanem a polgárok. A boldogságra vágyó, megváltatlan arcok sem ők voltak a film elején, hanem a polgárok. Szadkó eddigi megbízatása sem tőlük származott, de tőlük származik majd az új, amely valóban elviszi őt a tengerekre, és feltárja előtte a nagyvilágot, egészen a világ végéig. Legendás pillanat: a nép első belépése a feudális hierarchiába. Az legyen a hős és a vezér, az lépje túl a karnevalisztikus politikát, a pusztá show-t, aki észreveszi a népet. A karnevalisztikus politika Szadkóját ugyanaz a vád éri, mint a *Tízparancsolat*-ban Cecil B. DeMille hőst: nem hallja meg a rabszolgák panaszát. Ezúttal a vád, mert néma, még hatásosabb. Szadkó az első napon a városban csalódik, a második napon önmagában; a felismerés azonban elnyeri jutalmát, a tenger lánya újra megtölti arannyal a hős csónakját, s együtt a csapat, indul az utazás.

Titokzatos szerelmi háromszög kibontakozása kíséri Szadkó feladatvállalását és nekiindulását, a szárazföldi és tengeri menyasszony alternatívája. Feladata elválasztja Szadkót Ljubovtól, s áthelyezi a másik, éjszakai és tengeri menyasszony territóriumába, a végtelenbe és nagyvilágba. A tengeri menyasszonytól kapja Szadkó a világ minden kincsét, így a szárazföldtől világon inneni és túli értékeket kaphat, melyek megfoghatatlanabbak a kincseknél. Tengernyi arany az egyik nő ajándéka, maga varrta kis zacskóban a férfi nyakába akasztott

hazai föld talizmánja a másiké. A szerelmi élet freudi tipológiájában megkülönböztetett kétfajta szerelmi objektum értelmezése érdekes fordulatot vesz, mint chthonikus illetve akvatikus szerelmi objektumok. A tékozlót arannyal árasztja el az egyik, az elutazóra hazai földet bíz a másik. Az oldás és a kötés mágiája, kihívó és visszahívó varázslat, mágikus és hétköznapi csodák. Ljubov az első, a tenger lánya csak a második, Ljubov iránti viszonyát nevezi meg Szadkó a „szerelem” szóval, mégis elhagyja őt a tengerekért. „Nem szeretsz.” – mondja Ljubov. „Az egész világnál jobban szeretlek.” – feleli Szadkó, de ez búcsúzás. Szadkó a tenger messzeségeit majd mélységeit, a tenger lánya által feltárt természeti és asszonyi mélységeket járja, Ljubovot pedig várakozóként fogjuk viszont látni, a magányos hűség áldozataként. A szeretet nem fékező és tartóztató, hanem szabadon engedő érzés. Megköt, de nem kifoszt, vigyáz ránk, de nem birtokol. Hivatás és szerelem ellentéte két nő ellentétének szokott megfelelni, melyeket nagyvilági és ellenvilági nőnek nevezhetnénk. A kevesebbet követelő nagyvilági nő, ki maga is odakinn elkötelezett, hivatáskonformabb. Míg ez a hivatás teljesítését, a másik, a várakozó, az emberség megőrzését garantálja. Ki tudja, mi lenne Odüsszeuszról a báj- és kéjrések között, ha nem várná otthon Pénélopé. „A föld alól is visszajövök hozzád.” – ígéri Szadkó, s ezzel az összes többi nő lecsúszik a kedves vagy rémes csábítások, beavatási démonok szerepébe. A tenger lánya csillogó kincsekkel lát el, de Ljubov jelenik meg a termékeny tájon, nemcsak mert ő az „édes gyümölcs”, hanem mert ő a termő asszony, a „családfa”. Ezzel is bonyolódik a tipológia, az egyik nő a „tudás fája”, a másik a „család fája”.

Idegen partokon

Szadkó két utazása következik. Előbb sziklás partokra érkeznek hajói, északi tájakon, melyek szikláit Eisenstein filmjének lovagrendjét idéző barátságtalan nép őrzi. „A mi boldogságunk az ellenség megölése.” A mozgékony perfekció küzdelmét látjuk a nehézkes páncélozottság, a harcias vasemberek ellen. Módosul a vadember fogalom, nem a természeti ember a vadember, hanem a vas és acél lovagai, az állig felfegyverzett militaristák. Katonák állnak szemben a kereskedővel, gyilkosok a költővel (az ölés specialistái a feltámadás, az eltűnt idők visszahozója, a művészet varázslata képviselőjével). A militarista lovagok megpróbálják hőseinket törbe csalni, de az ármányt legyőzi az ügyesség, a kegyetlenséget a bátorság. Szadkó megszerzi a vezér fehér lovát: ő, aki a hazai parttól és a messzi tengerektől is egy-egy nőt kapott, az új parttól a fehér lovat kapja ajándékba, s ezzel tökéletesül felszerelése. Csapata, hajói már vannak, de az első győzelem által tesz szert végül a vezérnek kijáró fehér lóra, mely azonban korántsem csak tekintélyi és hadi szimbólum, a sámán lovának szerepét is betölti, s később, nevetve az emberek beszédén, a hős értelmes társaként mutatkozik be az új partokon. A szerelmi szimbolikában is helye van: az eddig bejárt közegek nőiesek voltak, Volga anya és a szeretett nőben megtestesült, személyessé vált Novgorod, vagy a sziréni és nimfai minőségeket képviselő tengeri cárlány eleme. Az új part, a rideg, sziklás északi ország tiszta férfivilág. A *Két bajtárs* című honvédő háborús film juthat eszünkbe róla, melynek hősei egy ponton szinte szorongva emlegetik, hogy egyszer vége lehet a háborúnak, s a béke elszakíthatja őket egymástól. A háborús part megpróbáltatásai egy győzelmes és aktív pillanatra felfüggesztik a part és a tenger lánya közötti konfliktust, Szadkó kettőskötését. Az öreg bohóc és az 1940-es *Bagdadi tolvaj* vagy a *Szindbád*-filmek kisfiújának megfelelő gyermekszereplő, a férfikaland útítársai veszik át a főszerepet. Bajtársak és

tréfacsinálók ideje ez. A ló a társ a férfivilágban, míg a nővilágba visszatérve e hű társ cse-reobjektummá válik, ő lesz az, kit a maharadzsza a következő, harmadik nőalakért követel cserébe hőszüktől.

A zord észak vadromantikáját követi a mesés India keleti egzotikuma, a rideg puritanizmust a tékozló gazdagság, a nyílt kegyetlenséget a „keep smiling” reklámarcát öltött ravaszkodás szépszavú, udvarias kegyetlensége. Szadkó, miután megtagadja a maharadzsza által ajánlott cserét, s nem hajlandó megválni lovától, meglevenedett bábokkal lefolytatott csodás sakkjátszámában nyeri el a főnix madarat, a maharadzsza élő kincsét. Súlyos falak nyílnak, rejtett folyosókon haladunk. A hős kísérei szorongnak. „És hogy jutunk ki innen?” Most azonban előre kell gondolni, nem a visszatérésre. „Ki fordulna vissza, ha egyszer a boldogságot keresi?” Lépcsőkön emelkedünk.

A behatolás és az emelkedés szorongással és kockázattal teljes útjának vége a kincseskamra, melynek kincse a nőarcú madár, Szadkó harmadik asszonya (Lidia Vertyinszkaja). A harmadik asszonykép, lassan bontakozva ki a homályból, magakellettően tárva fel két nagy szárny szétnyíló rejtékébe burkolt szép arcát, szende közönnyel pillant felénk. Hőseink csengőbongó zenében, szivárványos fényekben, mámorosan állnak. „Boldogságkeresők!” – szólít meg a bájré, s lassan duruzsolja tanítását: „A boldogság nyugalom, álm...” Feloldódó, széteső szivárványos világ örvénylik a nőarc körül, míg az önfeledés boldogságkoncepcióját hirdeti. A főnix az összekötő kapocs Ptusko filmjében egyrészt az Odüsszeia és a reneszánsz eposz, másrészt a posztmodern kábítószeres víziók között. Mivel egy pazarló, hedonista világ hirdeti itt a feledést, mint boldogságkonceptiót, nem a vezeklés és lemondás hőstettei által elért keleti nirvánára fogunk gondolni, hanem arra a boldogságra utal már nagyon korán és világosan Ptusko, melyet pl. a *Mátrix* című filmben szintén megkívánnak azok, akik belefáradnak a szabadság próbatételeibe és az álmat, az agymosó képfolyamat választják. A duruzsoló szépség arca mind közelebb, s egyre keményebb, gonoszabb. Dől, borul a csapat, csak Szadkó rázza le a varázslatot, s guzslája zenéjével indul harcra a varázs ellen, művészetével oszlatja a kéjmámort s ébreszti csapatát. A művészet hangja pótolja Odüsszeusz füldugóit, és az ébredés felrázó dala a kábító, ernyesztő esztétikumot. „Bolond ez a madár!”

Mi a kéjmámor értelme? Mi célt szolgál a maharadzsza madara? Kinek jó ez a nagy önfeledés? Nem az önfeledőnek. A homokórát figyelő vezérkar máris indítja gyilkosait: szabad az út, az áldozatok vélhetőleg mélyen alszanak. Ám nem a gyilkosok törnek az elhülyült Szadkóékra, ellenkezőleg, az éber Szadkóék a gyilkosokra. A Szadkó által – tollait tépkedve – túsul ejtett és terrorizált szépasszonyi madár végül a maharadzsza seregét altatja el. Saját csapdjába esik ez a társadalom, melyet Csipkerózsika-világként hagyunk el. Kába várost hagy el a vidám csapat. Az élet igazi öröme, a vita activa örömei nevében hagyják maguk mögött az álörömök élőhalott városát. Magukkal viszik a kéjmadarat, de nem azért, hogy uralkodjék rajtuk.

Két partot, két idegen országot látogattunk meg Szadkó társaságában. Az első közel volt, mintegy szomszédként, ha rossz szomszédnak bizonyult is, míg a másik távoli, ő volt az igazi „tengeren túli” világ. Az elsőben végsőkéig megkeményítette a világot a kegyetlenség, a másodikban feloldották a világot a kábító varázslatok. Az előbbi katonai társadalom volt, az utóbbi fogyasztói és élménytársadalom. Amabban kardélre hánynak, emebben hülyére majd halálra dédelgetnek, nyugtatnak és szórakoztatnak. Mindkét ország képe jellegzetesen orosz szorongások terméke, az első Németország, a második az USA egzotizált rémképeként értelmezhető.

Szadkó kiadja a hazatérés jelszavát: két út elég, mindent láttunk. A tenger azonban nem ereszt el, s a tenger ezúttal Szadkó másik asszonya, aki az eddigiekben mindig csak adott és soha sem kapott. Szadkó elhagyja a hajót, s alámerül a mélybe: „Én tartozom a tengerek cárjának!” A víz cárja pedig felvonultatja lányait, kik közül menyasszonyt kell választania a hősnek. „Mondd, hogy engem veszel el, és én még egyszer kisegítlek.” – súgja oda az igazi, az egyforma szépségek legszebbje, és szökni segíti Szadkót, aki, szerencsés menekülés után újfent Novgorod partjaira hág.

Ljubov fehér galambot küldött Szadkó után a messze távolba: „Mondd meg, hogy én már tönkrementem, de még várok reá.” A tenger lánya is segít és lemond, de sietteti a férfit: „Vágtass, mert még meggondolom magam!” Szadkóhoz kétszer jók a nők, de ő addig nem talál nyugalmat, amíg meg nem ismeri a rossz asszonyt, a kegyetlen bestiát, a nárcisztikus démonnőt. A szeretettől és csodálattól, fenséges szépségtől a bűbajos szépségen át a gyilkos szépségig vezető utat visszafelé is megteszi, a halálos kéjtől az életet tápláló gyönyörig és a nyugodt, nemes, biztonságos szeretetig.

A mese hamis madárról szolt, aki nem az igazi boldogságról énekelt, a boldogság itthon van, közli Szadkó az elküldővel, a megváltatlan nép nevében megszólaló film eleji anyafigurával. Diadalzene szól, Szadkó és Ljubov együtt jelenik meg, s szivárvány koronázza az aranyváros látképét. A vállalkozás tüje és az út cernája varrja össze Novgorodot és a nagyvilágot, de a nagyvilág van a hazáért és nem a haza a nagyvilágért, így a hazatérés a boldogság, ez a végkicsengés Odüsszeusz óta nem változott. A rajongó tekintetek békés keresztültüzeivel zárul a film, Szadkó a várost nézi, Ljubov Szadkót, a rajongó pátosztól lelkesült nézőnek pedig reájuk kell hasonlóan felpillantania. A hazatérő Szadkó azt a boldogságot hirdeti meg, amely túl van minden egyéb ingereken, s magába foglalja valamennyit, de az élet minden kalandjából és csábításából hazatalál.

Varázslat és szépség

Az orosz Odüsszeusz útjának állomásait nők jelzik. A tenger lánya, a halasszonyok, sellők rokona a mágikus segítő, a jó varázsló, míg a túlpárt asszonya, a madárember, a gonosz varázslat képviselője. A második nő birodalma az ihlető ábránd, a harmadiké a pusztító mánor állapotának felel meg. Van azonban egy nő, az első, aki kiinduló- és végpont, nem állomás. A halasszony bűbájosan szép segítő, a madárember pusztítóan szép ártó lény. Az előbbi örömeket és privilégiumokat, az utóbbi kínokat jelent. Az előbbi elvesz, de haza is kísér, kölcsönvesz de vissza is ad, az utóbbi kifacsar és végleg megsemmisít. Az előbbi Erósz mélységei, az utóbbi a halálösztön nem kisebb csábításainak hősnője. Az a glamúrfilmi boldogságmitológia, ez a film noir nőinek rokona. De itt a harmadik is, a fenségesen komoly szépség, aki nem ajándékozó a külső javak értelmében, mert maga az ajándék. Ő, a várakozó, a hű Ljubov képviseli a realitáselvet a Szadkó-történet rendszerében. A tenger lánya barokkosan csillogó és túldíszített, a túlpárt és az ég leánya szecessziósan dekadens, míg a földi nő dús de ártatlan, tiszta de életteljes, reneszánsz szépség. A tengeri cárlány a nemesi úrnő, a földi nő a „népi” (polgári, paraszti) szépség, míg a madárember a modern nagyvárosi hisztérika. A földi nő tiszta vizet kínál, a cárlány arannyal teli hálókat, a madárember halálos bűvöletet, gyilkos kéjt, kiürülést és feledést. Az első vödörbe zárt, szomjoltó vizet, a második tengerré tágult, elcsábító, elsodró víztömegeket, a harmadik kábító és őrjítő étterre oldott híg elemet. Azt is mondhatjuk, hogy a nőiség fékezett, formált és féktelen, formátlan aspektusait képvi-

selik e nők. Hármasságuk és sorrendjük s a közöttük való oda-vissza mozgás a női erő felszabadításának majd megkötésének folyamatát tárja elénk. A tenger asszonya képviseli a fehér mágiát, az ég asszonya a fekete mágiát; a föld asszonya felold minden mágiát a szépség és jóság mint a varázslatok örökösei hatalmában. A föld asszonya a cél, a tenger asszonya az út, az ég madáremberi bájréme a tévút. A magasság asszonya és a mélységek asszonya a kilengések varázslónői, s az igazi asszony a közép vagy a part nőalakja: Ljubov. A földi nő a szerelem, a vízi nő a szexualitás, s az égi nő a nihil, a semmi, amelyek eme koncepcióban a perverzió démonának hatalmi területeként jelennek meg.

A halasszony a segítő, a madárember a dominanciára törő, elnyomó nő, míg a tellurikus asszonynak nem lehet speciális funkcióra utaló eposzi állandó jelzőt adni, épp mert ő az átfogó, az aspektusokat összefogó és egyensúlyba hozó, az élet teljességét türelmesen és megértően felajánló asszonyi nagyság képviselője. Ez nem a másik kettő által képviselt princípiumokról való lemondás követelménye: azt is mondhatnánk, hogy – mint lenni szokott – az egész út értelmezhető egy szerelmi éjszaka mesés illusztrációjaként, a másik két nő öröksége pedig Ljubov lényének legyőzött, integrált aspektusaiként válik elviselhetővé. Az út maga pedig út a csendes boldogságtól a mámoros gyönyörön át a veszedelmes és észvesztő kéjig és vissza.

A három nő a szexuális aktus különböző élményszerűségeit képviseli. A földi nő a megtalált szerelmet, a víz asszonya a szexuális oldódást, a regressziót az elementáris élet oldott szendergéséhez, míg a madárember az élettelen anyag nyugalmát, mint olyan csábítást, mely a halálvágyat képviseli az erotikus mámor mélyén, azon a ponton, ahol a szerelmi eksztázis ellentmondásba kerül az életösztön követelményeivel, s az eksztázis öngyilkos hatalommá válik. A három nő egymásutánjában a nő mint olyan válik tengerré majd levegővé, ürré. Az óceáni érzés asszonyát követi valami üresen pokoli érzés képviselője a következő nő. De a három nő viszonya olyan, mint egy mind vadabb szeretkezés stádiumait képviselő nőarcok, nőaspektusok vagy szenvedély-szerepek, melyek harmadikja megölné Szadkót, ha nem várná vissza őt az első.

Ljubov engedi át a terepet, s adja át Szadkót a tenger asszonyának, s annak segítő munkája teszi megközelíthetővé a legidegenebb part lakóját, a megsemmisítő és kifosztó varázslónőt. Ugyanakkor Ljubov várakozó türelme és áldozata, szelídsége és tűrő készsége teszi lehetővé a visszatérést, az út lezárhatóságát, s ezzel az élet beteljesíthetőségét, a tapasztalatok összefoglalhatóságát. Az irreálisztikus szeretők, a meselények a realisztikus szerető képében feloldódó nőaspektusok: az elárasztó és a kifosztó. A madárember, aki majdnem elvesz mindent, az életet is, bizonyos értelemben csúcspont, de Ljubov a madárember művének fordítottját teszi, a varázslat gonosz csúcspontját így korrigálja. A fantasztikus nők elsője eláraszt, másodikja kifoszt; Ljubov egyesíti a kettőt, de megfordítva: előbb nemet mond, aztán igent, előbb várat egy kicsit, utóbb mindig vár.

A feltáruló emberlét egzisztenciális lehetőségeit szimbolizáló nők sora a szeretet mélységeként jeleníti meg a mámort és a mámor mélységeként a szadomazochisztikus destrukciót. Ugyanakkor mindezeket a feltáruló mélységeket az életösztön parancsolatainak alárendelendő, aláveti a szent asszony archetípusának. Ljubov titokzatos szépségén tetszenek végül át az összes többi nőaspektusok. A prózai nő varázslatosabb, mint a varázslónő, a női szépség csak nagyon feltételes értelemben nevezhető varázstalanításnak, mert átsejlik rajta minden varázs. A választott nő, az első és igazi társjelölt szépsége nem kioltja, csak megfegyelmezi az élet kimeríthetetlen potencialitásának spontán megnyilatkozásaként értendő varázst.

A megfigyelmezés sem cenzurális beavatkozást jelent, csak összefoglalást, melyben élni hagyják egymást a létaspektusok. A tenger cárja és cárnéja, a filmben megjelenő szülőfigurák, komikus alakok: Ptusko filmjében az ifjúság öröklő a varázslatok elvilágiasított emlékét. Mindenek előtt Ljubov, aki esztétikává oldja a mágiát és etikává az esztétikát. Az első pillanatra elbűvölő vízhordó lánya a várakozás éveiben hajtja végre a varázsfeldolgozást. Ha a szerető nem jelenik meg a varázslatok átesztétizált és átetizált örököseként, s így nem válik versenyezőképpé a szülővel mint nagy varázslóval, akkor az ember infantilis és a világkép mágikus marad, fogva tartanak a kezdet parazita gyönyörei és az ember nem válik alkotóvá. A varázsfeldolgozás női feladatként való megjelenése, amit a nőnek az anyafunkcióban az élet forrásaként való megjelenése tesz lehetővé, összefügg a nő szépnemként való stilizációjával. A földi nő nem kioltja a varázslónők létaspektusait, hanem felszenteli őket. A piros ruhás lány vár a vizek felett, s végül ő csatlakozik Szadkóhoz élettársaként, amikor körülveszi hőst a nép.

2.2.8. Egy enciklopédikus mű (Raoul Walsh: *The Thief of Bagdad*, 1924)

Ez a ma rendelkezésre álló formájában két órás terjedelmű némafilm enciklopédikusabb képe a fantasy-univerzumnak, mint bármi, ami azóta készült. A mű Douglas Fairbanks főszereplésével és társprodukciójában készült, a forgatókönyvet is Fairbanks írta, Elton Thomas álnév alatt. Egy évvel korábban, 1923-ban készült *A Nibelungok* első része (Fritz Lang: *Siegfrieds Tod*), s *a bagdadi tolvaj* évében a második rész, a *Kriemhilds Rache*. Szintén a 24-es év terméke Herbert Brenon: *Peter Pan* és Larry Semon: *The Wizard of Oz* című filmje.

A fantasy infantilizmus-koncepciója kezdetként ábrázolja mindazt, amit a műfaj partícipáció-koncepciója teljes ember és egész világ spontán kontaktusának eredményeként. A műfaj ember és természet absztrakt uralkodó viszonyával szembeállítva őrzi a preinstrumentális viszony emlékeit. A technika által elnyomott, visszafejlődött egykori ösztönök és érzékenységek ember és kozmosz viszonyában tartottak fenn olyan spontán áthatást és harmóniát, aminek emlékét később legfeljebb az erotikus eksztázis spontaneitása őrzi, az is jobbra csak mint eszményt és ígéretet. A mágia nem pusztán primitív technika, hanem a világkép eredeti érzékenysége, mely ember és természet egykori összhangját fejezi ki, a csillagok, a föld-sugárzás, az ásványok és növények gyógyító erejét, a természet ritmusainak mély átérzését és ezen az alapon a ritmuszavarok érzékeny lereagálását és a katasztrófák előérzetét stb.

A cselekmény kiindulópontja boldog kor, ficánkolás az ismeretlen élet jelenében, a pillanatra örömeiben, merő gyermekies „rosszalkodás”. A boldog gyermekkor igénytelen dúskálás a szerény örömekben, s az örök gyermekkor mint prolongált ösboldogság az eredeti szabadság, a jég hátán is megélő kópéság műve. A névtelen Tolvaj előbb lepenyét lop a piacon, majd pénztárcát, néhány piaszterrel, míg egy napon a mágus produkciója, a mágikus kígyó módjára táncoltatott kötél magasba meredése sugallja a gyermeki béke és felelőtlenség idejének lejártát, s az immár nem gyermeki, hanem kamaszos vállalkozás lehetőségét: a Tolvaj, a kötél segítségével, behatol a palotába, hogy kincset zsákmányoljon, amire valójában nincs szüksége, hisz mindene megvan, illetve minden percben megszerzi, ami kell. A tolvajkirály

virtusa visz rá a kalifa palotájába való behatolásra, s a „palota kincse” a „kalifa kincse” megkívánására, mely ismeretlen kincs, nem tudjuk, mit lelünk majd odabent.

Megvan a kincsesláda, s a Tolvaj a kulcsot is megtalálja, ám midőn nyílik és feltárul a kincs, zene szólal meg, melynek nyomát követve a hercegnő (Julanna Johnston) budoárjába jutunk, s hősünk végül annak kis selyem papucsát viszi magával a kincs helyett. Hamupipőke cipője a mesében a herceg kezében marad, míg itt a tolvaj zsákmányol hercegnői papucsot. A kincsesláda végül is maga a palota és így a hercegnő a talált kincs, a puha selyempapucs pedig olyan ígéret, melyet megerősítőleg ismételt később a hercegnőtől kapott gyűrű.

Az ezeregyéji Bagdad világában egyenletesen terül szét a jól felhasznált viszonyokat átható mágia, melyet hol tanácsadó személyek – bölcsek, varázslók –, hol mágikus tárgyak képviselnek, mely tárgyak a bölcsek kezéből a hősébe kerülnek át, aki mintegy öröklí őket. A Tolvaj érdeklődése eredetileg fogyasztási javakra irányul (lepény), majd az első varázseszköz, a táncoló kötél vezeti a lányhoz, s a hercegnő iránti vágy ébredése ösztönzi a további eszközök megszerzését és használatát. A vágy ébredése a munka és vállalkozás felé mutat, jelzi, hogy a vidám kópé elérkezett a gyermeteg igénytelenség határára. Az első jelenetekben megismert csínytevő azt hirdeti, hogy a vallás bolondság és Allah csak mese. A hitetlent a szerelem teszi hívóvé: a hercegnő megismerése után elmegy a mecsetbe, hogy most maga kérje a szent ember korábban elutasított tanácsait. „Meghalt bennem az ördög.” Eddig magán segített, de mihelyt nem elégszik meg a perc apró örömeivel, belátja a magasabb segítség szükségét. Mekka homokjából jósolják meg az eljövendőket: a Magasabb Erő tehát nemcsak segítő, egyben a sors és szerencse forгатókönyv írója is. A piac örömeitől a szerelemhez vezető út egyben az önmagának elég banalitástól a mágian át a vallás felé vezet: a spontán-igénytelen kozmomorfizmustól a katartikus antropomorfizmusig. Az előbbi a részösztönök tudattalan kapcsolata a világgal, az utóbbi az életet tervező tudatos személyiség attitűdje, melyre emberi arculatú kozmosz válaszol.

A *bagdadi tolvaj* városfilmként indul, az utca kópé hősével, akit a piac tart fenn, a piacról él. A cselekmény második szakasza, a behatolás után, palotafilm, melyben nem a behatoló nő előtt lepleződik le a ház sötét titka (A kékszakállú herceg vára, A Manderley-ház asszonya), hanem a behatoló férfi előtt a palota boldogító, de egyben nehéz feladat megoldásának feltételét szabó titka. A palotában ismeri meg a Tolvaj a tárgyakat mozgó varázslat ellentétét, az alanyt mozgó varázslatot, melynek neve szerelem. A palotafilm cselekménye három hercegi és egy csaló álvőlegény harca a hercegnő kezéért, mely történet első szakasza a csaló sikertörténete, második pedig a lelepleződés és a bukás. Miután a hercegnő a Tolvajba szeret bele, abba az egybe, akihez a sok közül nem mehet hozzá, a lehetetlen szerelem megoldása a világ újrakezdése, a társadalmi viszonyok teljesítmény-alapú újradefiniálása. A hercegnő ötlete a szerelmi válság megoldására az ajándék princípiumának felfedezése: azé lesz, aki a legkülönösebb ajándékot hozza. Ezt pedig az hozza, aki a legmesszebbre megy el érte. Tehát a hercegnő keze azt illeti meg, aki a legmesszebbre képes elmenni érte. Ezt a döntést követi a fő cselekményszakasz, az utazás, melynek célja, hogy igazzá tegye mindazt, ami a palotában még csak szép hazugság volt. A hercegi kérők között hamis vőlegényként fellépő tolvajnak bizonyítania kell, hogy a hamis az igazi és az igazi a hamis. A szélhámos-bohózatot szerelmi komédia követte, s a szerelmi történet motiválja a harmadik cselekményszakaszt, a mágikus utazást, a kérők versengését, olyan ajándékot keresve, melynek a nő lesz a jutalma. Vagy: azt a mágikus tárgyat keresve, ami egyenértékű

a nővel. Vagyis: a nő metaforáját keresve. Az út ilyen értelemben a nő megismerése útjának is tekinthető. Azt illeti a keze, aki képes megismerni őt.

Három herceg és egy tolvaj megy neki a nagyvilágnak. A hercegek parancsára a szolgák hada munkálkodik, míg a tolvaj nem parancsaival, hanem vágyával mozgatja és nem szolgákat, hanem a világot. A hercegek részben renyhék, részben gonoszok, a piac „hercege” a legnemesebb: maga végzi el, amit a többiek szolgálkival végeztetnek. Ezért ő fedezi fel a világot, a létezés egészének ajándékjellegét.

Tele van a világ segítséggel. A pap indít útnak, majd a remete segít tanáccsal és talizmánnal. A kalifa nem megértő, de a pap, a remete, s közvetve maga Allah is belép a kalifából hiányzó apa-aspektusok képviselőjeként. A feladat vezet a segítséghez és a segítség a megoldáshoz. A mesei próbatételekben még egybeesik a tanulási folyamat a vizsgatétellel, s a testi erőpróba a szellemével. A próbatételek vagy feladatmegoldások sora következnek. De mi a feladatmegoldások feladata? A Tolvaj ajándékozónak való átalakulása az eredmény. Átkelés következik a tüzek völgyén. A sárkányharc célja a nagy test, a tüzes óriás féreg legyőzése. Azaz uralkodni tanulni a bárdolatlan, nyers szenvedélyen. Elvárásolt fának kell visszaadni az emberlétet, azaz nemcsak a felesleges gátlástalanságot vetni le, hanem a felesleges gátlások gonosz bűvöletét is legyőzni. Óriásdenevérral kell megküzdeni, majd hajóútra indulni az éjféli tenger vénjéhez, s a magasság repülő démonja után a mélység szörnyével is megküzdeni. De nemcsak a szorongás rémeit kell legyőzni, a bájrémeket is: ellenállni a sellők csábításának. Végül a táltos útjára kell indulni, melynek célja a felhőrégiók palotája.

A kérők ajándékai varázsszerek: repülő szőnyeg, gyógyító, még a holtat is feltámasztó varázssalma (az élet almája), indiai bálvány kristályszeme, mely távolbalátó készülékként működik. Később az istenszobor ellopott szemével látják meg a hercegnő betegségét, a repülő szőnyeggel sietnek segíteni, és az alma támasztja fel a halottat. A három herceg együtt menti meg a lányt. „A halál kapujában voltam és most egészséges vagyok, milyen csoda!” A kristály tudta (a bajt), a szőnyeg hozta (a segítséget) és az alma megoldotta (a problémát). De mindegyik ajándék haszontalan a másik nélkül, állapítja meg végül a lány, így a három herceg versengésének nincs győztese.

Szőnyeg, alma és szem a nagyurak hozománya, de mi a Tolvajé? Ő, aki – már Münchhausen és Cyrano de Bergerac utazásait is előlegezve – a Holdig meg sem áll, láthatatlanná tevő köpenyt és varázsszelencét hoz útjáról. A varázsdoboz a hercegnő megfelelője, hiszen a hercegnő a palota kincse, míg a varázsdoboz a világ minden kincsét tartalmazza. Miután a hercegnő értékesebb a Tolvaj számára a kincseknél, a világ minden kincsét kell elhoznia cserében. A varázsdoboz minden kívánságot teljesít, bármi elővarázsolható belőle, minden jövő benne lappang, a varázsköpeny pedig mindezt láthatatlanná, tekintet-tabuvá teszi, az intimitás kincseivé, a szerelem titkává nyilvánítva. A varázsdoboz egyben szülő szerv, embergyár, melyből a film végén új népet varázsol elő a hős, végtelen sereget, a város ostromlóinak legyőzésére. A szerelem így módon végülis a szabadság jutalma, a szabadság a szerelem ellenértéke.

A hercegek vetélkedése nem dőlt el, mire a leggonoszabb herceg megszállja Bagdadot és foglyul ejti a lányt, a Tolvaj pedig felmentő sereget varázsol elő varázsdobozából. A varázsszőnyeg jelenete mellett ez a film leghatásosabb trükkje, melyben mintha vetőmagot szórna, teríti szét a szabadságot, tölti meg a teret harcosokkal. Az ajándékozás eszméjét így sikerül felfokozni, a legnagyobb ajándék a szabadság, a szabadító pedig megkapja a lányt. A mágikus varázs átadja helyét örökösének, a szerelem varázsának, a szülői segítők szelleme a szerető

termékeny testének. Ha a kozmikus Erősz nem más, mint „minden” és „egy” egysége, a participation mystique, akkor a fantasy tárgya ennek meginduló visszavonulása a nemi viszonyba.

2.3. A szuperhős

2.3.1. Szuperhős és szuperszöveg

A szuperhős ember feletti ember, a szuperszöveg szöveg feletti szöveg. A szuperhős szövegek között repül, alakja megkívánja a szöveghalmozást, mindig új szövegben bizonyít, s szuperhősi jellege szöveghalmozó, legendakör gyarapító erejében is megmutatkozik.

A monstrum minden új történetben megpróbálkozik rendbe hozni, talpra állítani magát, de tevékenysége végül ismét káoszba fullad, s az általa okozott káoszból másoknak kell visszavezetni a cselekményt a kiindulóponttra. A szuperhős meséiben a világ mindig újra visszahull a káoszba, melyből a szuperhősnek kell mindig újra kiemelnie őt. Ezért visz a szuperhős útja mindig tovább, oda, ahol baj van. Ezzel kitör a monstrum önmaga körül forgó, a kiindulóponttra visszatérő terméketlen mozgásából, ám azon az áron, hogy ez a monstrumi mozgásforma a világ oldalára kerül, a hőst felszabadítja alóla, de a világra terheli rá az elbeszélés.

2.3.2. Fejlődésgátló tényezők

Az anyai kozmosz vagy az apai varázsló titkai, az anyai jóslat vagy az apai varázsszó, a csodakert és csodabarlang vagy a fellegvár: mind a hős fejlődésgátlói, mert a csodás segítséggel ellátó és gondoskodással felvigyázó mesevilágban, épp ennek csodás és gondoskodó jellege mértékében, minden kívül van, semmi sem belül, minden a „te” és a „mi” ereje, nem az éné, de épp ez indítja útjára a hőst. A mágikus világ egésze csodás, s hol egy mögöttes szubjektum a csoda szubjektuma, hol egy világbeli szubjektumba koncentrálnak a csodák, így pulzál a csodatevő erő, új helyzet azonban csak akkor jön létre, ha ez az erő eléri az ént.

Az én olyan világokból jön, amelyek behálózzák, s olyanok felé halad, melyek ismét alávetik, függővé teszik őt. A varázsló, a varázstárgy, de a szerető és végül a gép is ugyanazt teszi, besorol, befűz, fölfűz, varázsszavak, képletek aktiválására, gombnyomogatásra kárhozzát: szerencséd, hogy öreganyádnak szólítottál! Szerencséd, hogy pont azt a gombot nyomtad meg, és nem a mellette levőt. A probléma kezdődik az anyával: az anya a gyermek szerve vagy a gyermek az anya szerve? Ugyanez a probléma folytatólagosan erjed a legkülönbözőbb problémákban, egyén és csoport, társadalom és emberiség vagy kozmosz viszonyában. Ember és Isten viszonyában. S a megoldatlanságot végül az ember-gép-viszony bünteti: a gép nyújtja be a számlát. Az ember a gép vagy a gép az ember része? A függelék tesz végül függelékké. Amit előbb az istenek tettek, azt végül a gépek teszik. A gép, mely a *Terminátor*-filmekben még durva monstrumként támadott és ostromolt, végül valóban úgy nyel el, a regressus ad originem vagy a thalasszális regresszió ösvályaira apellálva, mint az anyák az én és másvalaki, ember és természet öregségébe magát visszaálmódó romantikust. A virtuális valóság moximitológiájában a gépek szirénként hívnak varázsszigetekre vagy anyaölként teszik csecsemővé a harcost. A technozófia az embert is a technika szellemében látja: a hús

és a természet is azt teszi, amit a gépek, kölcsönhatásokra kapcsol, reagálásra kényszerít, s bünteti a nonkonform reagálást, a „defektet”. Kiváltók vezetnek, nem a titkok ismerete, löknek az okok, és nem hívnak a célok. A teremtésnek nincs terve, mert sem teremtés, sem terv nem létezik. Ha a titkok ismerete vezetne, ez isteni létforma lenne, melynek képzeete számára nincs hely a determinációk világmésképeiben. De ha a hit már nem is tud kitörni, még ki akar törni a cselekvés. A tudás már nem garantál semmi istenit, de követeli a cselekvés. A maradék hit: a hit a cselekvés gyönyörű pillanatában.

A szuperhős tematikája a technika túlerejével szemben segítségül hívja a személyiség mágiáját, ember és kozmosz közvetlen, közvetítő apparátusoknak ki nem szolgáltatott egységét, a nyitottságból és összhangból következő, a cselekvésbe való ugrás által ébresztett és garantált váratlan pluszt. Minden első próbálkozás kockázatos, vagy monsturmérzéshez vezet, kudarchoz és dezintegrációhoz vagy a „nem tudtam, hogy tudom”, „nem tudtam, hogy meg” szuperérzéséhez. A rutin „sima” identitásérzése vezet a legridegebb idegenség szklerózisához míg a „monsturmérzések” és „szuperérzések” idegenségei önismerethez, mely nem egy gép használati szabályaként mutatja be az „önséget”, „önlétet”, hanem megújuló, önteremtő életlendületként, a megvilágosodások, a szellemi sors mindig új horizontokba kilépő folyamataként.

A fantasy mágikus és perszonalizált s a sci-fi varázstalanított és deperszonalizált technikája közé ékelődik a fantázia világainak birodalmában az énként értelmezett csoda. Az én fölé rendelt alkotó elv és az elvileg az én alá rendelt, de őt felülkerekedéssel fenyegető termelő elv között az én mint alkotó erő érája.

2.3.3. A varázslat introjekciója

A fantasy közege a szuperhős termőtalaja. A fehér fantasztikumban az erő csodává válik, tervszerűen, mértékkel ható, kontrollált erőként, ami nem más, mint az indulat megkettőződése. A jóindulat tekint le és vigyáz az indulatra, s fogja vissza és tereli azt. A jóindulat készletli szolgáltra az erőt. A kegyelem által őrzött világ a bűvölet világa, mert az ember el meri engedni magát, s szabadon körülnézni és örülni mindennek. A dolgok ebben a felszabadult milióban képesek a megmutatkozásra. Bűvölet és kegyelem szövetségét szakadatlan fenyegeti ugyan a lesben álló katasztrófa, de ennek mozgásterét is a kegyelem határozza meg, így a katasztrófák is csak a lények nevelői.

A fantasy protohőse eredetileg nem szuperhős. A kegyelemtől áthatott és a bűvölet számára megnyilatkozó fantasy-világban zajló alapvető esemény, a hős önkeresése és önkonstrukciója szélesebb, békésebb, vidámabb és reményteljesebb mozgástér, mint a szuperhősi mítoszoké. Az önkeresés és önkonstrukció útját járó protohős cselekedni tanul (mint *Szindbád*) vagy szenvedni (mint *Ben Hur*). Mind a cselekvés mind a szenvedés tanulása a fantasy-világ sértetlen alapstruktúráját feltételezi, a tökéletes kifinomálódottságot, forma és szubsztancia, szellem és anyag hierarchikus világát, a világ pedagógiai szerkezetét, mely a megvilágosodás, a lényeghez való hozzáférhetőség kérdéseként mutatja be a cselekvő készséget is. Cselekedni öröm, de szenvedni még nagyobb öröm, mert a cselekvés számára csak a rész hozzáférhető, míg az egész csak szenvedőlegesen megközelíthető, a szenvedés az egésszel kapcsolatos reláció aktiválása. A legnagyobbak és legbátrabbak visszaszenvedődnek, visszaszenvedik

magukat a totalitásba. A szuperhős, a szenttel és mártírral szemben, az egészet szeretné cselekvőlegesen képviselni.

A fantasy-szféra alternatívái dobják fel a szuperhőst, aki magába veszi vissza mindazt, ami csodaként elhagyta a személyiséget, amikor egyedül maradt, a meghódítandó világ peremén, kilépve a mágikus öskultúrából vagy a gyermekszobából. Szuperhős és szent között bizonyos konkurenciaviszony alakul ki a narratívában. A szuperhős lázad a szent megközelítése ellen, aki a szenvedés által fedezi fel a totalitást. A szuperhős magában akarja felfedezni, s kontrollálni azt. A szuperhős cselekedni tanul, a szent szenvedni: a szent a szuperhős megjelenése után sem adja fel a maga útját. A szuperhőssel konkuráló szent az erő reprojekciója. Vitájuk gyakran rejtve folyik a populáris mitológiákban, elvilágiasítva és varázstalanítva, férfi és nő vitájaként, melynek során a „gyengébb” és „szebb” nem morális és spirituális diadalokat arat az agresszivitás kezdeti dominanciafeltételeit korrigálva.

A fantasy eredeti népmesei formáiban a protohős a csoda és varázslat befogadója, fogyasztója és neveltje. Ehhez képest másodlagos forma az, melyben a centrális mesei azonosulási objektum ölti magára eme funkciókat. A fantasy-közeg eredeti konstellációja modifikálódik, mégpedig olyan irányban, amely a további, kevésbé fantasztikus közegek lehetőségének feltételeit rögzíti: erősebb énstruktúrákat. A szuperhős a szülő (és a szülőivel analóg gondoskodó hatalmak) helyére lép: maga jelenik meg mint védelmező. A szülő és a vele analóg hatalmak a szuperhős világában eltűnnek, eltávolodnak, visszavonulnak (deus otiosusként). A szuperhős eufórikusan fedezi fel, hogy felvállalhatóak olyan funkciók, a személy jogai olyan teljesítmények, melyeket a rajongó, álmodozó, tanuló és kereső protohős kívülről várt, a sors, az istenek, varázshatalmak kegyétől. Minél inkább polgárosult, annál inkább Fortuna istennő kegyeként fogta fel a várakozásnak megfelelő hatalmakat, s annál szeszélyesebbnek gondolta őket, mindazonáltal nem veszítve el hitét. A szuperhős, úgy látszik, nem bízik az egyetemes-ség színességének spontán önharmonizáló erejében, s az isteni erőkoncentrációt, mely már szétoszlóban volt a világban, szubjektív oldalon szeretné személyes erőkoncentrációként biztosítani, mert a szétoszlást szétfoslásnak tekinti, csak az énszerű rekoncentrációban bízik. A mágia szétteríti az erőket a világban, a vallás a világon túl koncentrálja, a szuperhős mitológiája a világon innen, az énben helyezi el a koncentrációt.

A szuperhőst a fantasy ambivalenciája készíti az önkonstrukció erőfeszítéseire. A jó tündér ugyanis bármikor átváltozhat gonosz varázslóvá, ezért végül az én úgy érzi, jobb ha a maga körében reprodukálja és így veszi ellenőrzése alá a különlegesnek tűnő teljesítményeket.

Természetes alapélményt tükröz a populáris mitológiák fantasy-spektrumában, hogy előbb a szülő jelenik meg istenek, démonok, varázslók és tündérek képeiben stilizálva és felfokozva, mitizált, fantasztizált formákban (olyan eredeti fantáziaműveletek keretében, melyek megfordítása lesz a varázstalanítás). A szülőkép (és felnőttkép) eredeti elvarázsolt-sága a gyermek-szülő viszony természetes ismérveinek következménye (távolság, nagyság, érthetetlen produktivitás, titkok birtokosaként megjelenő partner, korlátozott kódokat birtokló én, kommunikációs nehézségek, a másik fél által meghatározott játékszabályok stb.). Amennyiben a partner jelenik meg mint fölényes segítő vagy opponens, egyúttal a világ paradicsomnak vagy pokolnak látszik. Ehhez képest másodlagos helyzet az, amelyben az én lép fel mint a perfekt kódok birtokosa. Amennyiben az én jelenik meg felfokozottként, úgy a világ már nem pokol vagy paradicsom, legfeljebb munkahely. Az én hajlandó pótolni az egykori mindenható hatalom segítő funkcióit; kezdetben azonban ez a hajlandóság csak a

szándék, a nagy álom formájában adott, s nem mint tanulási és gyakorlási folyamatok valósága. Ez a szuperhős ideje: kezdetben a jól ellátott én nem tudja leválasztani magáról a szülői mindenhatóságot, s nem veszi észre, hogy a kényelem és biztonság, lebegés és nagyság nem a saját teljesítménye; később megtanul bizalommal a jóidulató hatalmakra hagyatkozni; amikor azonban lázad ellenük, s maga szeretné biztosítani magát és kezébe venni sorsát, a legegyszerűbb út regrediálni az eredeti mindenhatósági illúziókhöz, s nem akarni észrevenni, hogy a teljesítmények továbbra sem a saját teljesítményei. Az önállóság álmának képeihez képest az önállóság soha sem kielégítő. A szuperhős a maga erejéből kifolyólag élvez akkora teljesítményeket, s olyan könnyedén, amilyen könnyedén csak a más tollával ékeskedő lebeghet a dicsőségben.

A szuperhős az énefejlődés illuzórikus – lelkesítő funkciójú – előlegezése. Az én mint program. Az én mint ajándékozó, túlcserélő ősforrás. Az én mint a humanitás erupciója, a világot alkotó formaadó minőségek emanációja. Itt az én eleve olyan, amilyen a tragikus emberképben csak a tragédiák eredményeként, megrendülve, a jóvátétel szenvedélyétől hajtva, válhat. Az én mint a szuper-”te” tükre, aki vissza szeretné adni, amit az első ajándékozótól, a „te” ösképetől kapott, de nem adhatja vissza, mert az első ajándékozó – akinek ajándéka maga a világ – már nem jelenlevő a világban, csak a világ mögött, deus otiosusként, ezért az ő tükrévé, azaz ajándékozónak váló én szétszórja ajándékait.

A szuperhős genezisének úgy ábrázoltuk, mint a szülői mindenhatóság illúziójának átváltását az énmindenhatóság illúziójára. A szuperhős narratívájának teljesítménye a korlátlan én leválasztása a szörnyről és a mindenható segítőkéről. A depresszív szétesési élményekkel mániás lebegési és aktivitási élmények segítségével szegülünk szembe. Az iszonyatot felhasználni nem tudott, elidegenedett mindenhatóságként értelmezzük, s az előbb az ellenségnek tulajdonított, azaz ellenségesként értelmezett mindenhatóságot jóidulató segítőknek, lényünk fenntartóinak, majd önfenntartóként értelmezett lényünknek tulajdonítjuk. A mindenhatóság előbb nem az én mindenhatóságom, hanem egy másik éné, aki gonosz, utóbb egy jó másik éné. A fekete fantasztikum gonosz másikja azért előzi meg a jót, mert az eredeti egység én és te összeolvadottságának egysége, melyből az önállóként kiváló másik kiválása frusztrál. A boldog korban, a mindenható segítők által támogatott rajongó én korában a korlátlan én illúziója leépül, s korlátolt én plusz segítő gondoskodás prestabilizált egységének képévé válik, tehát a mindenhatóság az ősilúzióhoz képest a periféria felé kezd eltolódni, de a segítő hatalmakban még nem kételkedünk. A korlátlan én illúzióját feladjuk, s elkülönítjük tőle a korlátlanság képzetét, mely olyan erők képzetévé stilizálva örökdik, melyek korlátlanságukból továbbra is részesítik az ént. A korlátlan én önképe soha sem teljesen falszifikálható, mert egy olyan tehermentesítési elv valódi teljesítményei állnak mögötte, mely az emberi fejlődéshez tartozik: az elitek kultúrája, kifinomult személyisége, ambíciója és kulturális teljesítménye a sokak – kikényszerített – gondoskodása által hordozott szuperfunkciók rendszere. Mindez eléggé motiválja az ént arra, hogy megpróbálja a gyerekkori ősilúziót, a képzeletet és valóságot, ént és szülőt még nem differenciáló infantilis élményt, a mindenható lebegés illúzióját most már nem a valóság tagadása, hanem a teljesítményfelfokozás álmodozó, előlegező képei útján reaktiválni.

Az énmindenhatóság illúzióját így módon a szülőkép alapján szerkesztett önképként vezetjük le. A maga lábára állni vágyó a korlátlanság képeivel bíztatja magát, e korlátlanságot pedig a felszabadulás és elszakadás nehézségei fokozzák. A szétesés és depresszió világából kivezető

lebegés előbb a lebegtető erőktől függ, majd az önlebegtetés igényével lép fel. Superman tud lebegni és repülni, de menetelni nem. A hosszú menetelés nem a szuperhős specifikuma, ehhez kell a hős és háborúja, hogy megtanuljuk a hosszú menetelést, amely egyesíti a szent szenvedést a hősi erőfeszítéssel. A hősi narratíva olyan motívumokat egyesít egy valóságközelibb sivatagban és csatamezőn, amelyek különváltak a szent és a szuperhős alakjaiban.

Míg a szuperhős ily módon mintegy maga akar a maga apja és anyja lenni, a hős – a szuperhős érettebb utódjaként – lemond arról, hogy – a régi világszerkezetet megőrizve – egyszerűen belépjen az istenek, szülők stb. helyére, és rendszert vált, nemcsak hatalmat. A háttérből gondoskodó fantasy-erők és a szuperhősi gondoskodás éraváltása ugyanis teljességgel az ödipális rivalitás modelljét követi, a szuperhős, mint Ödipusz, beül az atyák helyére. A hős ellenáll eme kísértésnek. A régi rendszer átvétele nem a hősnél, hanem ellenfele, az antihős cselekvésrendszerében tanulmányozható. Az antihős szuperhős akar lenni, ő hozza át a hősmitológiába azt az erőkoncentrációs igényt, amely a szuperhős esetében pozitív, a hősmitológiában viszont a hübrisz megnyilatkozása.

A fantasztikus közeget a potencialitás korlátlansága jellemzi. Csak a potencialitás korlátlan, az aktualitás mindig korlátozott. Az aktualitás ára a megbékélés a korlátokkal, mint a realizáció feltétele. Ez a megbékélés azonban nem a lemondás és elfogadás, hanem a választás, a döntés szabad formáját ölti. A döntés, mely életet, sorsot választ, a fantáziában meghozható és visszavonható. A szuperhős mint világok között repülő hős a néző énjének potenciális, azaz ideális változata. A néző a szuperhősnek egy lecsúszott, világban letelepedett változata. A néző számára a szuperhős a nosztalgikus ráismerés tárgya: ez mind én voltam egykor.

A szuperhős az ödipális konfliktusokra adott naiv-fantasztikus megoldást képvisel. Nem az életet kell elrabolni a szülőtől, hanem a varázslatot. Nem a szülővilág világgözpontjából kell kiszorítani eme világ alapítóját, hanem világot alapítani. Az ödipális konfliktusokat megoldó aktivitásvállalás és metamorfóziskészség eredeti megjelenési formája a fantáziában a határtalanság és mindenhatóság introjekciójának vágya. A pubertás nárcizmustól az ifjonti idealizmusig terjedő romantikus hajlamokat és világképeket, a korlátlanság személyiség-utópiáit a megelőző szülő- és általában felnőttemények emlékei igazolják.

A fantasy pulzáló világában mindig kettős a hangsúly, dupla a poén. A csoda részben az istenek, angyalok, varázslók és tündérek, részben az átlelkedült közeg és varázstárgyak tulajdonsága. A csodás társ és a csodás tárgy közé behelyezett ember élete ajándék és ünnep. A szuperhősi csodaintrojekció komponensei a mindentudás magvából erednek. A szuperhős mindentudása a jól funkcionáló test hatékonyságának mámorát egyesíti a szellem hatékonyságának mámorával. Az értés, az áttekintés által a világ hatja át az embert, a tett által az ember a világot: az értő tettben így dupla egyesülés kettős eksztázisára ismerhetünk rá. A mindentudó azaz áthatott ennek következtében mindenható azaz átható.

A jól funkcionáló test és a jól funkcionáló szellem boldog önátélését egyesíti a hatékonyság mámora, mely annak boldog felismeréséből fakad, hogy a tettből készség és a készségből tett ered, s az élet magasságokba lendül tovább. Az alkalomra váró a szerencsében vagy egyszerűen a lét gazdagságában és minden létezők egymás számára rendelt mivoltában, a lét egységében bízva veti bele magát a cselekvésbe, s a cselekvés tanítja megtenni a megkezdettet, végbeinni a vállalkozást. A vágyálom a tettben válik tervvé, és a tett a tervben rendeződik össze, a terv válik a tett gerincévé.

Mindez azonban nem elég. A hatékonyság mámora még mindig olyasmi, ami akár szuperintrikussá is tehet. A szuperintrikus ugyanaz a szuperén, amit a szuperhős is jelent, csak beteljesületlen változata. A szuperént a szuperintrikussá válástól megvédő erő a megbízatás. A készség és a feladat találkozása a szerepmegtalálás.

A nosztalgikus vágyat már a nehézkes és szerencsétlen monstrum, a perverz vágyat a vámpír is ismeri. A reménykedő inkonkrét vágy világában a fantasy hős bolyong. A szuperhős tovább lép, az inkonkrét feladat specializálatlan hőseként. A szuperhőst az absztrakt formában jelentkező kötelességérzés mozgatja. A kötelesség, mely elcsábítja az erőt, megmenti őt a tombolástól. A kötelesség, mint az erő levezetője, feladatok között való felosztója és az erő szolgálatba állítója, megkönnyebbülést hoz, megvált a hübrisz intrikusi túlfeszültségéből. A szuperhős segítő szenvedélyében a kötelesség, a morális imperatívusz nem teoretikus, hanem praktikus, és nem a tudat, hanem a tett formája: a jó irányba fordult, hasznosított erő túlsordulása. A nem hasznosított erő ezzel szemben eszi magát, s intrikusá tesz vagy dühöngő titánná. A szuperhős segítő szenvedélye még tele van játékosággal, mint a nagy játszmák szenvedélye és az ént éltető világmegváltás mámora. A fantasy hőse jellemzésekor láttuk, hogy a csalogató messzeség varázsa, az ismeretlen dolgok hívó kiáltása, a keresés célját kereső, a keresést orientáló értékeket kereső protohőst nem hagyja egészen tanácstalanul. A szuperhős jellemzésekor azt látjuk, hogy most úgy keresi magát a kötelesség, mint egykor a keresés. A fantasy hőst a szabadság mámora és a végtelen nyitottság ajzza és boldogítja, míg a szuperhős új érzést ismert meg, a szabadság vágyát az elkötelezettségre, valaminő boldogító rabságra és rabszolgaságra. A gazdagság vágyát ön maga elajándékozására.

A szuperén idealitása, amennyiben az eddigiekben leírtuk, mentes a realizációval járó depravációtól, mely azonban nem elkárkozás, sokkal inkább a létteljesség és konkrét egyéniesülés ára. Ha nem így lenne, a szuperén szintjén megállhatna a fantázia munkája, s a szuperén az énejlődés végcélja, nemcsak a korai önformálás eszköze lenne. A szuperénben mindig van valami jövőényszerű, protézisszerű, merev és absztrakt momentum. Túl friss, túl fiatal, alig introjektált, a realitásvizsgáló énnel és a tudattalannal sem eléggé összenőtt. Nem a szerves, teljes én, amely kiérlelt alapkonfliktussal való harcában tett szert a lét súlyának ismeretére, s amelynek egyéni élettörténete is kibontakozott. A szuperhőst absztrakt identitása teszi alkalmassá, hogy minden problémát könnyen felvállaljon, univerzális segítőként bárhol beugorjon, minden konfliktusban otthon érezze magát, míg a hősnek ez gyakran nehézséget jelent. A konkrét én már nem kalandból kalandba ugrik, s nem úszhatja meg változatlan identitással a kalandokat. Az én elhagyta a tiszta potencialitást, a megfordítható dolgok világát, s a következmények kísérik őt. A következmények tragikus kórusától többé nem szabadul. A szuperén közege boldogítóbb, az én közege érdekesebb.

A szuperhős fontos szerepet játszik a fantasztikumból a kaland felé vezető átmenetek kidolgozásában: sűríti, izolálja és háziasítja a fantasztikumot. Azáltal, hogy a fantasztikumot a tárgyakból és az alternatív személyekből kivonva az én önmagát állandóan felülmúló produktivitását jeleníti meg a fantasztikus kód eszközeivel, a szubjektivitás termékenységének, a szellem kreativitásának, a szellem életet vitalizáló plusztöltésének kifejezéseként értelmezi újjá a fantasztikumot.

2.3.4. Szuperterritorializáció

Az ember felfedez egy varázsvilágot, mely nem az övé. Vagy még előbb: felfedez egy varázsvilágot, amely kezdetben annyira nem az övé, hogy rémvilágnak tűnik. A szülön át nem szűrte vagy a civilizáción át nem szűrte természet a csak a szülő vagy a civilizáció közvetítései által életképes lény számára rémvilág. Egy boldog előén ajándékként kapja, varázsvilágként kapja meg ugyanazt a rémvilágot, amely e közvetítés híján nem neki szóló, nem számára való összefüggésként, hanem őt magát kifosztó, sőt maga magától is megfosztó idegenségként jelenne meg. Így függ össze fekete és fehér fantasztikum. Kétarcú egységüknek megfelelően ki kell egészíteni a halott belső objektumokról beszélő énpeszichológusok szempontjait. A halott belső objektumokat mágikus belső objektumok követik. A halott belső objektumok a cserben hagyott, semmibe vett vagy kellő biztatással, szolidáris mellette álló partnerrel el nem látott individuum elhaló képességei és érzékenységei. A mágikus belső objektumok a kegyelemmel elárasztott, becézett és segített én érzékenységei, amelyek mindazonáltal nem szervültek még valódi énerővé, még betétjellegük van, túlságosan függenek az őket ápoló, gondozó, életben tartó külső erőtől.

Az ember repülni akar, mert mindent akar, a fantázia hétmérföldes csizmájához szeretné igazítani a való élet ritmusát. Akkora világot akar birtokba venni, melynek rendben tartásához Istennek kellene lennie. A varázsvilág még túl nagy, nem a realitásérzék műve, de az én megpróbál felnőni hozzá, s ennek sansza a szenvedélyes azonosulás a tisztelettárggyal és a cselekvésbe való belevetettséggel szenvedélye, mely fejlődési impulzussá változtatja a tiszteletet, hogy kilépjen a tisztelettárgy árnyékából.

A kozmoszt előbb fedezzük fel, mint a környezetet! Az első környezet a kozmosz képe. Ezért van az, hogy az eredeti világképben minden mindent jelent. Az anyaméh is kozmosz és a kozmosz is anyaméh. Azért lehet az egész kozmosz az ő képe, mert már eredetileg is leképezte a kozmoszt. Az empirikus összefüggések csak jelölők egy metaforikus összefüggésben.

A hős, a realitásvizsgáló én mitikus ősképeként, olyan lény, aki kiszakít a zavaros és kaotikus világból egy territóriumot, s ezzel lehasítja a káoszról a rendet s az idegenségről a hazát. Az ember mint alkati szükségszerűséggel deterritorializáló, azaz szakadatlan túllépő lény számára létfontosságú egy kijózanító, lehűtő, formaadó elem.

Az emberlét szakadatlan fokozza a maga dinamikáját, mely tendenciát detotalizáció, deterritorializáció és demitizáció összefüggéseként írtak le. A jelzett kategóriák szövetsége alapján azonban új dichotomizáció jön létre, mert az uralkodó tendenciák szövetségre készítetik a megtámadott kategóriákat, totalizáció, mítosz és reterritorializáció kapcsolatkeresését ösztönözve. A detotalizáció, a specializált lény „sűrű” alkalmazkodása, mely az élet művészetét az élet tudományára és technikájára váltja, csökkentve a kockázatot és növelve a kényelmet és komfortot, de lemondva a személyes aktivitás felszabadításáról, s besorolva az egyént a sűrű determinánsok technikai és intézményi hálózatainak kiszolgálójaként. Fortuna híveit Justitia hívei száműzi a kultúrából. Az uralkodó destabilizációs kategóriák szövetsége nemcsak egy másik kategoriális szövetséget hív ki maga ellen, belsőleg is meghasonlik. Detotalizáció és deterritorializáció ellentétes irányban hatva egyenlíti ki és egyensúlyozza az alkalmazkodási rendszert, hisz a deterritorializáció tereket nyit, mobilizál, míg a detotalizáció részösszefüggésekbe és funkciókba fon bele, s tagadja az ember korábban hitt univerzalitásának jogát. Mindez növeli egy fordított rendszer csábítását, melyben a retotalizáció, ember

és világ szerves összeforrottsága párosul a remítizációval, a szintatikai kultúra szemantikai kultúrára való visszacserélésével, azaz a számítás költésre, az élettudomány életköltészetre való visszaváltásával.

A szuperhős a deterritorializációtól kölcsönzött, általa feltárt nagyságrendekkel kezd territorializálni. A szuperén eme tevékenysége azt sugallja, hogy lehet a deterritorializációt a territorializációs nagyságrend váltásának tekinteni. A szuperén mint kozmikus én a felülről való honfoglalás hőse, aki a technikussal és empirikussal ellentétben, nem rostról-rostra rágja bele magát a létezésbe, a részrendszerekben terjeszkedve, mert az utóbbi egyre beljebb kerül a mikrostruktúrákba s egyre távolabb a határátlépésektől, ezzel a távolodással ébresztve ellenhatásként a határról-határra lépkedés, a másféle léthódítás utópiáját. A kozmikus én nem egy képesítés, szakma vagy egy „sűrű leírás” keretében rendezkedik be, hanem az ember nevében telepszik le, a határtalant nyilvánítva hazának. Mivel a civilizáció, a honalapító hóstól az élet újratermelését biztosító filiszterig, a köember utódjaihoz húz, ezek dominanciája a levegőembert ébresztő szellemidéző aktusokra csábítja a kultúrát.

2.3.5. Az isten, aki leesett az égből (Szupervilág és szupertárgy felszámolása)

A hongkongi filmkultúrában, melyben a fantasy a horrort messzemenően kiszorítja vagy a maga képére formálja, mindez a kalandszférát is befolyásolja. A fantasy kisugárzó ereje nemcsak a nála radikálisabb fantasztikum, a horror felé, hanem ellentett irányban, a kaland területein is hódít. Az utóbbi befolyás abban áll, hogy a hongkongi filmben a hős több szuperhősi vonást öriz meg.

Hongkongban nem a tárgyak tesznek csodát a hőssel, hanem a hős a tárgyakkal. Mivel ezek normális köznapi tárgyak, a hős mintegy rejtett használati szabályukat fedezi fel, a lappangó potenciák felszabadítójaként. A hős a feladat, a hivatás hatókörébe, a tárgy pedig a hősi virtuozitás hatókörébe kerül. A maga rejtett lehetőségeit felszabadító hős számára tárulnak fel a tárgy rejtett lehetőségei. Mindezt túrést és türelmet, kudarcfeldolgozást és gyakran „hősi kétségbeesést” igénylő elsajátítási folyamat közvetíti, s korántsem a hős eredendő adottsága. A tárgyak a köznapi élet normális tárgyai: nem a tárgy a csoda, hanem az én művel csodát vele; a csoda a funkció. A csoda a tárgynak új kontextusban való fellépése, új helyen való alkalmazása. A nyelvi sokértelműség mintájára vezeti be a kínai poétika a tárgyak gyakorlati sokértelműségét. Vagy a nyelvi sokértelműség örzi már csak az egyéb, fáradtabb kultúrákban a tárgyak elfeledett sokarcúságát?

A szupertárgy joggal tűnik el, hogy a közönséges tárgy szuperteljesítménye pótolja, s az emberi univerzalitásból táplálkozzék az emberkézzel való kapcsolatra redukált tárgyi kölcsönuniverzalitás; mindez azért jogos, mert a cselekmény nem a fantasy szupervilágában játszódik. A szuperhős mitológiája nem veszi igénybe a felettes világot, csak a felettes embert tartja meg, a világ nincs ontológiai fölényben világunkkal szemben, de a hős velünk, e világ lakóival szemben megőrzi ontológiai fölényét. A szuperhős ég nélkül maradt isten, s a szuperintrikus pokol nélkül maradt ördög.

A fehér fantasztikum előbb pozitívba fordítja a fekete fantasztikumban rettenetesként megjelent „egészmasságot” (szentséget), majd elkezdi a cselekmény perifériájára szorítani.

A fehér fantasztikumban az istenek olyan módon válnak mellékszereplőkké, ahogyan később a történelmi hősök, világtörténelmi személyiségek a történelmi regényben. A regény törvénye a fantasztikum törvényének leszármazottja, egyfajta enyhített képtípus. A csodatevő segítők fantasy-beli feldarabolódásának és perifériára szorulásának tendenciáját ellentételezi a szuperhős konstrukciója, aki az énnel azonosítva emeli újra a cselekmény középső részébe azt a fantasztikumot, amelyet, az én segítőinek fantasztikumaként az én fejlődése elkezdett kiszorítani. Ez az összefüggés magyarázza, hogy a kínai filmekben az isteni erők újra a cselekmény centruma felé kezdenek áramlani, hisz már nem transzcendens segítők, hanem én- illetve mi-jellegre tesznek szert. A hős maga válik Buddhává, minden hívőt maga az isteni lét hívja és szólítja, s mi népesítjük be végül az isteni létnívt.

Miután a szuperhős-filmben az én lett a szupertárgy, s a csodatárgyat mint varázslatot kiszorította, a sci-fiben tetten érhető a szupertárgy visszatérésének kísérlete, rejtett inváziója. A szupertárgy, a motivált fantasztikum álarcában, a csodát agresszivitásra váltva, visszaüt. Ahogy egykor az iszonyat vált csodává azáltal, hogy nem tudatlanul tekintettünk többé a világra, most a csodák válnak iszonyattá. Az iszonyatot eredetileg apparátusaink üzték ki a világból, de vissza is azok hozzák, amennyiben úrrá lesznek rajtunk. A westernben az ember a lótolvaj, a sci-fiben az űrhajó az emberrabló (2001: *A Space Odyssey*). A westernben a munka lényege szülés, nevelés és ápolás. A westerni cselekmény perspektívájának meghatározója a kozmosz nevelése a munkával és a lélek nevelése a törvénnyel. A sci-fiben a szétszedés és összerakás, analízis és szintézis, számítás és barkácsolás: végső soron az élettelenné változtatás és a mechanikus rekonstrukció a munka eljárás módja. Itt nem a nevelés, hanem – végső soron – a háború a munka mintája. A sci-fiben a halott berendezés a „szuper” s az ember – akár technikusként, akár hivatalnokként – defenzívába kerül. Most úgy ostromolja őt a technika, ahogy egykor a fekete fantasztikum. Az abszolút racionalitás ugyanolyan kiszorító hatalomként lép fel, mint egykor az abszolút irracionalitás. A filmek az új veszélyt az érzelmvilág féltésének, s egy hideg típus térhódításának terminológiájában találják. A sci-fi technikája kiszívja az embert, s kibillentí a narcisztikus centrumhelyzetéből. Ez a narcisztikus sérülések műfaja. A sci-fi embere erős, de frusztrált önimádatokkal jellemezhető. A sérülések ostromolta fájdalmas narcizmus műfaja. A repülőgép vagy az űrhajó is röptet, de mi részesedünk az ő emelkedéséből és repüléséből míg a *Bagdadi tolvaj* repülő szőnyege a saját korlátatlanságunk szédítő és boldogító érzésének kifejezője. A szőnyeg nem lopta el és sajátította ki a repülést, mely a mi hatalmunkként, az istenek által nekünk ajándékozott isteni-ségként jelent meg. A szőnyeget a mi kívánságunk világhatalma röptette, míg a repülőgépet a determinációk. A repülőgép repülésén az ember repülése már csak élősködő résztvevő.

2.3.6. A korlátatlanság mómora (A tevékeny élet küszöbélménye)

A Swackhamer-féle *Spiderman* olyan, mint egy *Frankenstein*-, *Jekyll*- vagy *Láthatatlan ember*-típusú horrorfilm, ám itt nem a pokol, hanem a menny felé visz a kisiklás. Itt is egy kísérlet, egy véletlen hiba a kiindulópont, de – úgy látszik – a törvényszerűség itt is érvényes: nincs ismétlés csak alul- vagy felülmúlás. A horrorban a szerencsétlenség, itt a szerencse szól

bele az egyébként hasonló kiindulópont eseményeinek kibontakozásába, s ezen múlik, hogy az eredmény szuperhős-film és nem horror.

A szuperhős repül (többnyire fizikai értelemben is, de lelki értelemben feltétlenül), univerzális segítő, aki ott terem, ahol baj van, ennyiben az angyalok leszármazottja, többnyire sci-fi motivációval ellátott, elvilágiasodott angyal. Az elsorvadt, elcsökevényesedett istenfunkciókat a köznapi emberhez közelebb istenszándék-közvetítő angyalfigura örökségében reprodukálja, ám a szándékot belsővé teszi, már nem magasabb égi hatalmak osztják le feladatait. (Kína megint kivétel, külön kell említeni, mert ott nemcsak a szuperhős, a hős is repül; szuperhős és hős átmenetei elmosódnak, mert a repülés nem privilégium, s nem egy hierarchikus világrend függvénye, hanem tudás, tanulás eredménye, a perfekció szimbóluma.)

A monstrum óriás, mégis egy kisebbségi érzés megnyilatkozása: a szerencsétlenség mérhetetlenségének kifejezése. A szuperhős felsőbbrendűségi komplexuma a monstrumsorsból való megmenekülés mámorának kifejezése. A „képes vagyok”, „alkalmas vagyok” idealizációja, mely a szuperhős repülésében megnyilvánul, megfelel egy határtalan és jóindulatú, nyitott és kézreálló világ élményének: a lelkesülés forrásai, melyek a nagy tett deltájában egyesülnek, kívül is, belül is fakadnak. Az első sikerek ígéretet közölnek, nem azt jelzik, hogy ez vagy az sikerül, hanem a „minden sikerül” garanciájának látszanak. A nagyvilágba és a nagy tettbe vezető ugrást a rajongás ösztönével megtevő szuperhős, aki egyrészt nem ismeri saját erejét, másrészt ereje nem csapja be, mert a feladatvállalástól függ, mely nemcsak felszabadítja, hanem neveli és fokozza is az erőket, az ifjúság idealizmusát képviseli (abban a formájában, ahogyan ez a klasszikus ifjúságképben megjelent).

A szuperhős ifjonti temperamentuma a le nem kötött Libidó képe, mely nem is egyféle praxishoz, és nem is egy tárgyhoz kötődik. A le nem kötött Libidó nemcsak a tárgyszeretet érett modelljét nem ismeri, még az önszeretet útját is keresi. Ezért a tárgyi viszony konszolidációjánál és stabilizációjánál fontosabb a nárcisztikus mámor: a rendeltetés keresése, megtalálása és élvezete. Ezért jelenik meg a szuperhős általános segítőként.

A gyerek toporzékol, ha nem teljesül az akarata, ha nem engedelmeskedik a világ, ha akarat és valóság határán törést tapasztal, mert e pillanatban a törés szuperhősből monstrummá értelmezi őt át: az egyiknek engedelmeskedik a világ, holott nem erőlködik, míg a másiknak, bárhogyan erőlködik, nem hajlandó engedni a körülmények hatalma. A szuperhősnek a világ is engedelmeskedik, a monstrum magának sem engedelmeskedik.

Az „akarom”, a „legyen” eredetileg tettnek szánt lelki impulzus. Eredetileg azért akarunk, hogy akaratunk megszüljön az eredményt. Eredetileg az akarat közvetlen kényszerítő erőnek látszik: varázslónak. Az akarat csodateremtő ereje a szubsztancia, a kreatív erőpotenciál, mely a világakarattal találkozva hozza létre a jót, a jószándékot igazolja az eredmény. Az akarat nem vad, vak monstrumakarát: a szuperhős szuperakarata látó, felfogó, befogadó szerv, ebben a tekintetben passzív akarat vagy szent akarat, a „lenni kell”, az „így kell” kiolvasása a létből és életre segítése: a szuperhős a jó bábája. A filozófusok kategorikus imperatívusza csak a szuperhős akaratstruktúrájának szublimatív és absztraktív transzformációja.

A szuperakarathoz semmi köze sem az önmegtagadáshoz, sem az erőlködéshez. Az erőfeszítés ehhez képest már az erő gyengesége. Nagyobb tettekre képes az erőfeszítésnél az erőlazítás. Ezt különösen a keleti hősök tudatosítják, a nyugatiak is művelik, de a keletiek ki is mondják. A hős és a szuperhős különbsége, hogy a hősnek már erőfeszítésre van szüksége. A történeti-mitológiai film hőseit ezért már nem a szuperhőshöz soroljuk, ha „vér szerint”

istengyermekek, akkor sem. Minél jobban önállósul a péplum a fantasy-komplexumtól, annál nagyobb izmokat ad a hősnek.

A szuperhőst nem az jellemzi, ami a titánt, hogy nem tudja elviselni a többieket, egyszerűen más anyagból való (ami fizikai másságot is jelenthet, de lelki másságot bizonyosan jelent): a szuperhős csak játszik világunkkal, melyben nem tud gyökeret eresztetni, ebben áll különleges ereje. Konkrétan lenni tűrést jelent, a konkrét ember elfogadó összenövése, a miliővel való egysége korlátozza őt. 1./ A rajongó vándor, az értékek keresője, aki mindenütt segítyt talál, 2./ a hívő (az önfelajánló és bizalommal másra hagyatkozó), aki mindent egy helyen talál meg, és 3./ a szuperhős, aki magában talál meg mindent, nem differenciált személyiségek. Organizációs princípiumok, törvények, formák mozgósításának vagy később megtestesítésének titkát keresik és fedezik fel: üdvképleteket. A szuperhős-mitológia a tehetőségről elmélkedik, mely mindig tartalmaz valamit ebből az absztraktságból és idegenségből, ezért mondja rá a zsenire a nyárspolgár – rosszállóan – hogy „elszállt”. A szuperhős cselekvése, mint „ingyen cselekvés”, nem kerül erőfeszítésbe. A szuperhős valamilyen a banalitás számára meg nem született védetségben, a gondolatok mindenhatóságának, a vágy hatalmának gyermeki mindenhatóságában lebeg. Nem részese a szubjektum-objektum viszony korlátainak: nem áll ellen neki a világ. Egy olyan világból jön, mely nem írható le anyag és szellem oppozíciójával. Egy harmadik világból, amelyben anyag és szellem nem szakadt még ketté, melyek világunkban ugyanúgy egy őseredeti egység meghasonlott momentumai, ahogyan Platon férfi és nő meghasonlott törmeléklényeit egy őseredeti teljes emberből vezeti le. Egy ilyen értelemben vett őseredeti teljes világ küldötte *Superman*. Ennek az őseredeti létteljességnak az öröksége jól funkcionáló test, erkölcsös tett és szerepmegtalálás egysége, mely egység, amennyiben szuperhősi szinten valósul meg, nem feltételez a remény vággyá és a vágy akarattá alakítása áraként szelekciót és specializációt.

2.3.7. A csoda prózaszolgálata

A fantasy öröksége a szuperhős-filmekben a csoda prózaszolgálata, mely az egész fehér fantasztikus szféra tendenciája. A káoszt, mely nem hagyja az embert kilépni magából, a horror birodalmát elhagyva örökös háború, majd örökös vándorlás – a kalandbirodalom metamorfózisokkal teljes nyugalansága – követi, melyet levált a hétköznapiak szakadatlan visszatérése. A köznapok visszatérése azonban egy másik visszatéréssel, az előző stádiumok (káosz, háború és vándorlás) visszatérésével váltakozik. A békés köznapok ismétlődésének a katasztrófát követő visszatérését nagy válságokban kell kiharcolni, megharcolva a válságban a felszínre került régi erőkkel. Ez a háború azonban, a káoszéval ellentétben, már nem totális, nem a világ ellen folyik, hanem a világért. Mi a helye ebben a léttörténeti sémában a fehér fantasztikumnak és a szuperhősnek? Amíg csak egyféle csoda van, addig csak a csoda és próza, ismeretlen és ismert alternatívája hatékony, s az ismeretlen félelmetes. A próza akkor talál szövetségest a csodában, ha egyik csoda a másik ellen fordul. Fekete és fehér csodák differenciációja után a csodafogalom első sorban a fehér csodát jelenti, szemben a fantasztikus borzalommal, az ember szövetségését. A fantasy birodalmában a transzcendens szféra lakói szolgálják a prózát, míg a szuperhős átköltözik a prózába, a prózai világ lakója,

miáltal isteni és angyali vonásai titkossá válnak. A transzcendencia örököse az intimitás, a túlvilágé a titkos világ. Mindkettő gazdagabb, mint a prózai élet.

Minden minőség mindenütt jelen van: a./ vagy aktualizálva és a középpontba emelve, b./ vagy tartalékos formában kitolva az élet középpontjából, c./ vagy valamilyen előlegező csíraformában. Nem úgy kell tehát levezetnünk a prózát ellentétéből, mint egy hiányzó minőséget, melyet ellentétének, a fantasztikumnak kell megszülnie. A mágikus kultúrában is vannak prózai teendők, a nem varázstalanított világban sincs szükség mindenhez varázslatra. A próza nem mint minőség, csak mint világ, mint egy világtípus átfogó kategóriája új a polgári prózában. A modern próza a világ prózára redukálását jelenti, s nem azt, hogy a fantasztikum vagy a kaland után fedeznénk fel a prózát. A prózai korszak mégis új, amennyiben a próza győzelme után nem hisznek többé a fantasztikumban és kihal a kaland. A narratív világ eme minőségi szegényedése következtében az előző érák hagyományait elnyomó próza pótlékokat képez helyettük, és ezáltal gazdagodik. Ilyen csodapótlék a tudományos fantasztikum, s egy kevésbé varázstalanított narratívában már a szuperhős is angypótlékként szolgál.

Próza mindig volt és lesz. Ez az élet ismétlődő része, a szokás és valószínűség birodalma, mely csak ravaszságot igényel, nem kreativitást. Ez az életnek az intézmények és technikák által beszótt, a fennálló világ által bekebelezett része, mely tetszőleges „akárki”-re redukálja az egyént, a konfekcionált embert igénylő kész helyzetek soraként írva elő teendőit.

A hagyományos fantasy-kultúrában a szülői és isteni alakok képviselték a csodát az énnel szemben, a szuperhős-történetekben a hős képviseli a környezettel szemben. A csoda a partner titkából az én titkává válik. A csoda prózaszolgálat, mely a fehér fantasztikumban általában azt jelentette, hogy a prózai célokat szolgálják a fantasztikus beavatkozások, tehát hogy a célok prózaiak (a folklórban még kiráylány és fele királyság, a polgári kultúrában már csak a családalapításhoz kapcsolt szerelmi beteljesedés), csak az eszközök fantasztikusak, a fantasztikum eszközszerepe vonul vissza. A szuperhős mítosz annyiban új, hogy a csoda a szubjektivitás kompetenciastruktúráiba rejtőzik el, hogy ne zavarja meg most már a világ általános prózaiságát. Már nemcsak a prózai céloknak alávetett fantasztikum ez, hanem rejtőzködő fantasztikum is, de a rejtőzködő csoda kitör a nagy tettben. A rejtőzködő Isten a világon innen, s nem a világon túl rejtőzik el! A világon innen elrejtőzködő csoda kevésbé zavarja meg a világ koherens prózaiságát, mint a transzcendenciák, mert a transzcendenciák-ként strukturált csoda a tárgyi szinten kell hogy osztozzék a prózával, míg a világon inneniségbe visszavont csoda teljesen átengedi a tárgyvilágot a prózának.

2.3.8. A szuperhős és a nő

Az én két arca a szerető két arcával szembesítve olyan csapdarendszert hoz létre ember és ember viszonyából, melyből ideiglenesen ugyan, de boldogan szabadságolja magát a szuperhőssel azonosuló fantázia. Az én két arca, mint tehetetlen monstrum vagy cselekvő hős, pokol (vagy káosz) és háború (mint fékezett, szabályozott, már termelő de még pusztítással termelő pokol) alternatívájának felel meg; a szerető két arca, a szeretet monstruma, a vamp, illetve a szeretet hőse, a megváltó szerelem angyala megfelel varázssziget illetve hazai part (vagy földi paradicsom, szerelmi éden stb.) alternatívájának. A pokol, a háború, a varázssziget eksztázisai mind veszedelmes izgalmak, csak az otthon idillje hoz el és állít velük

szembe valamilyen ellenprincípiumot: ensztázist. De mindig megvan a pozitív izgalom kiútja is. Odüsszeusz az összes stádiumokat végigjárja (mert a háború hőseként indul, a holtak birodalmát csak egy regresszív epizód keretében ugyan, de a teljesség érdekében mégis aktíválva). A szuperhős lemond az egész út bejárásáról, s ily módon olyan erő felnagyításaként intézményesül a mesében, mely a teljes utat megtevő hősök történeteiben mellékszereplő lehet csak. A szuperhős a túl nagy erőt minősíti át jótévővé, ahelyett, hogy félelmes nagyságból lefokozná őt megnyugtató kooperatív értékke.

Mivel a szuperhős a mesebeli segítő vonásait veszi fel és állítja a mese középpontjába, egyrészt a hős segítőjéből a világ segítőjévé válik, másrészt ezáltal csökken partnerképessége, társulási alkalmassága, hiszen kész és teljes, túlbuzgós, fölösleges erővel ellátott lény, nem kiegészítendő félelmes, mint a szerető. A segítő az út és a háború fenoménje, s a szuperhős mint par excellence segítő a cél és a béke, s ezzel a társ képzetétől is idegen jelenség.

A szuperhős a lét egészétől várja azt az eksztatikus beteljesedést, amit a szerényebb típusok a szerelemtől. A meg nem született gyermek s az anya ideális kezdeti egységét és prestabilizált harmóniáját a szuperhős a kozmoszsal való viszonyban valósítja meg. Így a másik fél, akár csak pl. Zeusz szerelmei, csak epizodikus partner lehet. Amennyiben ennél tovább mennénk, s a szuperhős szupertársra talál, tragikus szuperrománccal az eredmény, mint Mario Bava: *Diabolik* című filmjében. A Bava-film annak tanúsága, hogy a szuperpár szuperszerelme ellenáll a szuperköznapisággá való konszolidáció abszurdításának. Ezzel arra utal, hogy a banalitás, mely a köznapi világban a normalitás mértékéül illetve abszurdítás bírójául tolja fel magát, maga az igazi abszurdítás. A tökéletes párt talált szuperhősnek fizetnie kell a tökély belsőből külsővé, szubjektivitásból viszonyvá válásáért. A fantázia nem fogadja el a szuperboldogság képét, vagy megkívánja legalább az egyik fél vezeklését. A szuperhős nem lehet önző, mert túl nagy ereje veszedelmessé tenné, ha rendelkezne az önzés képességével, a boldogság mint szerelmi idill pedig önző állapot.

A szuperhős figuráját szuperférfiként dolgozták ki a populáris mitológiák; a szupernő problémája újabb. A szuperhős elutasítja a nő szerelmét (fontosabb feladataira hivatkozva), vagy bátoratlan a nővel szemben, kivel szerencsésebb kapcsolatra lépve nemcsak szuperhősi, még hősi pozícióját sem védhetné meg. Az ismétелhetetlen rendkívüli állapot két hosszú távú ismétlődő képességre alapított világállapot határa. A nagy idők éppen olyan határt képviselnek a történelemben, mint a westernben a határvidék, meg nem állapodott világot, melynek közepe a meg nem állapodott ember, a szabad és bátor önkereső. A teremtes ősktusában önmagunk és a világ kitalálása, s kitalálás és megvalósítás egyek. A szent terek és idők örökösei a kalandterek, melyek többé-kevésbé mindig „szuper”-ré „über”-ré tesznek, azaz istenivé. Az isteni totalítások azonban relativizálnák egymás isteniségét. A lovagfilm nosztalgikus nőtisztelete, az egzotikus kalandfilm szereleméhes nőmegvetése, a westernhős nőkkel szembeni tartózkodása vagy a gengszterfilm néha kitörően durva nőmegvetése ugyanazon a gátlásrendszeren alapul: mindez a szuperhőstől az utolsó hősig a „tilos a szerelem” mitológiája. A hősiesség cölibátusa nem kevésbé szigorú, mint a papi cölibátus. A korán jött nő a háború akadály, a káosz szövetségese, míg az idejében jött nő a béke, de a hős számára idejében jött nő a világ számára túl korán jön, ha a háborúnak nincs vége, csak a hős akarna kilépni belőle. A háború egy más világgal terhes világ vajúdása, a világ más-állapota, s a nőnek nincs joga átvállalni a főszerepet, ha a világ vajúdik.

A szerelmes a szerelem rabja és mártírja. A szerelmessel megtörténik a szerelem. Az erotikában még lehet a „te” az „én” tükre, a szerelemben azonban az „én” a „te” tükre. A szerelemnek nincs szuperhőse: a *Trapéz* című cirkuszmelodráma egy más műfajban, melyben mindkét sorstípust megfogalmazhatja, eleveníti fel a problémát. A film hőse a kupolából lezuhanva ismeri meg a szerelmet, mely lent születik, míg fenn az önimádat repül a fényben.

A szuperhős gyakrabban ignorálja a nőt, vagy epizodikus szerepbe utalja, míg a hősmitológiában bontakozik majd ki hősmunka és nőmunka ellentéte. E két tényező közötti feszültség mindazonáltal már a szuperhősi mítoszokban hatékony. A *Superman 1.* hőse saját legnagyobb tettei idejét kell, hogy visszaforgassa a nő megmentése érdekében. Visszaforgatja az időt, meg nem történtté teszi nagy tetteit, hőstetteket vált át a szeleburdi, suta nőre. Miután ily módon megmentette és megkaphatná a nőt, végül mégis elrepül. Hősmunka és nőmunka ambivalenciája feloldhatatlan. Superman ezért, az összes rokonfigurával egyetemben, hőstetteit nőre váltva, ezzel mintegy átadja a nőnek a világot, de nem válik szuperhősből domesztikált komikus figurává, s elrepül a nő által átvett milióból. Mégis kétségtelen, hogy ingadozik.

A hősmunka világa az énpeszichológiával korrelált kultúrpszichológia terrénuma. Az a kérdés: mi az a bennünk rejlő erő, melynek engedelmeskedik a világ, s mely a maga képére formálja a világot? A szuperhős ajándékot hoz, de nem a tüzet vagy a törvényt, a régi mitikus hősök módján, hanem az én tüztét és törvényét. Nem egy eszközt, hanem az eszközhasználat alanyát, az eszközlőt. Egy következő szakaszban, a szuperhősi létmámorhoz képest józanabb szakaszban válik problémává a szerelem, mint az eredeti létmámor specifikus szenvedély terrénura való visszaszorítása és az élet mentesítése az örök mámortól, megmentése a józanság számára. Már ne legyen minden csoda, legyen elég a szerelem csodája! Ezért válik olyan fontossá a lovagkor majd a szentimentalizmus kultúrájában – a pacifikáció ugrásai idején – a szerelemmitológia. Olyannyira fontossá válik, hogy végül a XIX. században és a XX. század elején az egész populáris mitológia döntően szerelemmitológiának látszik. Ha a hős nagy kalandja nem háború, akkor szerelem. A háború a hős életét veszélyeztetve teljesíti be hősiességét, a szerelem a hős hősiességét veszélyeztetve menti meg és sokszorozza meg – utódokban – a hős életét.

A fantasy a szülőkép változataival és származékaival, a kalandfilm a szeretőképpel ad választ olyan hiányérzetekre és szorongásokra, melyekre a szuperhős-film az önkép fetisiztikus felfokozásával válaszol. Mintha a szülőkép és származékai lennének az első alapanyagai a szemantikai kristályosodásnak vagy maghasadásnak, asszociatív ösrobbanásnak (mindegy, hogy Stendhal szerelemmitológiájának terminológiáját használjuk vagy természettudományi analógiákat); mielőtt a szülő teljesen megszűnne vagy a szerető teljes hatékonysággal fellépne minden jó (és rossz) jelölőjeként, az én lép be eme funkcióba. Az én a világegészre válaszolóként, az egész fölfedezőjeként fedezi fel a maga teljességét. A szuperhős-kép szerepe nem elvonatkoztatható az én-világ viszony fejlődésétől. Ugyanakkor sajátos, korhoz kötött motívumok is táplálják mitológiáját. Évről-évre nagyobb örömet szerez a másik nemet mind kevésbé idealizáló nézőnek, hogy nem a szerelem áldozata, nem a másik nem hiányának nyomorékja, s a mitológia egésze sem priméren szerelemmitológia (amivé előbb a nemesség udvari emberré pacifikálódásának, majd a nemes polgár általi leváltásának két lépcsőjében vált a Nagy Kaland képe.) Az aktivitás mitológiája – az anyagi, külsődleges értelemben leg-sikeresebb társadalmakban – lerázza a szerelemmitológia nyűgét. A másik nemet idealizálni már nem képes néző az aktivitásba szerelmes, s ha a passzív-álmodozó nárcisztikus

regressziót leváltja az aktivista és gondtalan, rámenős és aggályoktól tehermentesült infantilis regresszió, akkor elmondhatjuk, hogy az ember ezúttal még csak nem is önmagába szerelmes, hanem a tiszta aktivitásba, melynek mámoros örökmozgásában egyszerre szabadul meg a társ és önmaga elavultnak érzett kultuszaitól.

2.3.9. A szupernő

Az ember kezdetben a nő méhében lebeg, később a karjában. „Az örök nőiség szárnyként emel.” –írta Goethe, a szuperhős azonban önmagát emeli szárnyként, figuráját levezethetjük a férfinak a női nem iránti irigységéből. A nőt kozmomorfként átélő férfi fantázia azonban mégis alul marad, mert a szuperhős továbbra sem kozmomorf, csak kozmophil. A szuperhős versengeni akar az istennel és angyalokkal, ám minduntalan lecsúszik pusztá rendcsinálóvá.

A jelenlegi fantasztikus film egyik fő tendenciája a nő szuperhőssé emelése, ha azonban a szuperhőst összefüggésbe hozzuk a férfi nő iránti irigységével, akkor a szuperhősnők a férfinak a nő iránti irigységéből fakadó kompenzatórikus reakciókat kopírozzák, pontosan arról mondván le, amit a férfiak irigyeltek. Ma a nő válik szuperhőssé, de ennek az átalakulásnak a során meg kell semmisülnie szűzként és anyaként. Ha szűzként megsemmisül, úgy anya lesz. Mivel ezt ma a szuperszerep akadályának vélné, úgy, az anyai teremtmény aktivitástól is megszabadítva a nőképet, a harci és szexuális aktivitás netovábbjának cifrázása a cél. A nő mint harci- és szexgép, sárkány és méhkirálynő.

A szuperhőst a szülőkép gyermeki utánzásából vezettük le. A szuperhős tehát anya vagy apa: belsővé téve. A mai film annyiban egyoldalú, amennyiben férfi és nő egyaránt az apa-ideált teszik belsővé. Anyátlan társadalom születésénél bábáskodnak a filmműfajok.

A női szuperhősnek mindeddig kevésbé sikerült emancipálnia a fantasy-filmtől, mint a férfi-változatnak. A női szuperhőst a fantasy-boszorkánnyá válás fenyegeti, még legnagyobb formájában is (pl. *A kard hősnője*). A női szuperhős mint pozitív hős megvalósításának egyik lehetősége az, hogy egy fokkal jámborabb, gyermekibb, passzívabb, mint a szuperférfi (*Supergirl*), másik útja a szexualitás mint felfokozás által pacifikáló erő képlete (*Barbarella*).

2.3.10. Szuperintrikus

A szuperhős ellenfele a korábbi filmekben inkább a szuperintrikus, ma egyre inkább az ősgonosz mint szupergonosz. A szupergonosz és a szuperintrikus középponttá akar válni, mások fölébe tör, míg a szuperhős szolgálati alkalmak során veti be túlcorduló erejét és határtalan képességeit. A szuperhős-mitológiában a jótékonyosság az erő többletének, feleslegének bizonyosága, annak bizonyosága, hogy nem kell bizonyítani. Határtalan az erő, ha szét lehet szórni, fölösleges, nem kell őrizni, már edzeni sem. Az erő tehát e koncepcióban csak áldásos erőként teljes. A hatalomra törő akarat harca annak jele, hogy nem rendelkezünk az áldott erővel, a kegyelem, az üdv erőforrásaival. Az ágál és pózol mindenhatóként, aki nem az, míg aki az, megjelenésében és ambíciójában szerény. Ágálás és szerénység, aktivitás és passzivitás, pragmatizmus és idealizmus megkülönböztető tényezőinél is hangsúlyosabb a

destruktivitás problémája. Az egyik rontópálként megy neki a világnak, míg a másik kármentőként. Az egyik erő a világot készleten szolgálta, a másik maga a szolgálat. Az egyik lenni segíti minden dolgok saját létakarát, a másik ellenszegül, kisiklatja és a maga képére akarja formálni a világot.

A szuperintrikussal küzdő superhős a jövővel, míg az ősgonoszsal harcoló a múlttal küzd. A superhős a formátlan supererővel és az erőtlennel, ezért más erőket a katasztrófaig kavará, manipuláló superformával is szemben áll, a múlt és a jövő figuráival, a rémmel és az intrikussal. A rémhez képest realista, az intrikushoz képest idealista. A természet labirintusából kiszabadult, de nem tévedt el a szellem labirintusában; az anyagi erő is teljes benne, a kozmosz is szövetségben van, és bírja a szellemi erőt is, otthonos az értékek, az érvény birodalmában. A vak ösztön korlátai és a számító ravaszság korlátozottsága egyaránt korlátozzák a szabadságot és a belőle fakadó nagyságot. A superhős egyik oldalról a káoszt, a vak természet örökös háborún alapuló rendjét győzi le, másik oldalról, mint magányos vándor, legyőzi a birtoklást. A természet pazarlását és a civilizáció fősvény számítását és pusztító önzését is meghaladja. A természet és a civilizáció határán megnyílik a menny, ezúttal a szabad szubjektivitás világaként, ki nem áhítja sem a természet pótkielégüléseit, a materiális élvezeteket, sem a civilizáció pótkielégülését, a hatalmat. A fogyasztás örömenél nagyobb az aktivitásé, és a hatalom örömenél a szolgálaté. Az elfogadás, befogadás és szolgálat végtelensége teszi végtelenné a lét mélységét és határtalanná az ént. A superhős nem szerencsejavadat vagy boldogságokat keres, mert számára a lét maga a boldogság. Az emelkedés, repülés fejezi ki alapérzését, mely ujjongó érzés.

A superhős-mitológia olyan én konstrukcióját foglalja magában, amelynek sikerült kivétítenie és szembeállítania magát a pusztító és szervezetlen erővel, bár meg nem szabadult tőle, továbbra is szakadatlanul küzdenie kell ellene. De nemcsak az erő differenciálódását feltételezi e figura. Még egy sikeres differencializáció és kivétítés tanúsága. A superhős mitológia két szemben álló személyre osztja a nagy eszményeket és a felelőtlen, könnyelmű tévkalkulációkat. Az ősgonoszt nem feltétlenül kell megszemélyesíteni, személytelen katasztrófák is megtestesíthetők. Az újabb superhősöknek mégis mind inkább valamilyen acsargó archaikus zsarnokszellem az ellenfele. Az olyan filmek, mint a *Mortal Combat* vagy a *Spawn*, a múlt veszélyeit stilizálva mitizálják a gonoszt, olyan absztrakt gonoszképletet hozva létre, amelynek semmi köze a konkrét élményekhez, azért bármire és bárkire kivetíthető agresszió felszabadító és igazoló képnyelvi lelki berendezésként alkalmas szolgálni a szükségleteket. A jövőgonoszt középpontba állító, tehát nem ősgonoszsal, hanem szuperintrikussal dolgozó superhős-filmek (pl. a *Doc Savage*) sokkal derűsebbek voltak, mint az ősgonosz princípiumon orientáltak. A *Doc Savage* esetében a gonosz megértheti, hogy ravaszsága hosszú távon tévkaluláció, mohósága pedig értelmetlen: a régebbi filmekben hatékony egy nevelési és kommunikációs princípium.

A mindennapi ember nem reménybeli hős, hanem csak reménybeli csoporttag, lélek, akinek nemcsak a kimagasló különbséghez (amely esetleg új csoport- vagy alcsoport alapításhoz vezet), hanem az azonosság eléréséhez is a felemészítő erővel való találkozás próbáján kell átesnie. Számolnunk kell vele, hogy az azonosság számára riasztó különbségek eltérő minőségei, épp mert az azonosság csak védekezik és hárít, gyakorta megkülönböztethetetlenek, s ezért az élet számára ellenfélként jelenik meg a szellem, a meghitt erők számára az új erő, még akkor is, ha nem vált bizonyíthatóan pusztító, az élet rovására dolgozó mechanikus-

absztrakt racionalitással. A spontán élet nem érzékeli, hogy melyik szellem az ellenfele, és melyik a szövetségese. Érzékeli viszont a kimagasló szellem egyoldalúságát, költségességét. Nem világos a számára, hogy vajon a kimagasló különbség több vagy kevesebb, mint az azonosság. Nem kísér-e minden zsenialitást mértékvesztés? Nem eszi-e meg a Mű a zseni emberségét? Hisz ő, aki kész feláldozni életét is a Műnek, ezzel együtt másokét is kénytelen feláldozni, vagy legalább károsítani. Hol itt a határ, meddig mehet el? Ezért minden új szellemerő mindig intrikusként, ellenfélként jelenik meg az élet számára. Ez az élet konzervativitásának illúziója, melyhez egy további szükségszerű, a szellemképet negatívan stilizáló mozzanat is hozzájárul. Minden új erő, tulajdonság, képesség negatív, minden erény bűnként jelenik meg, amennyiben veszélyes mindaddig, amíg nem ismeri és fékezi meg a benne rejlő veszélyeket, s nem tanulja meg helyesen felhasználni magát. A már jámborrrá vált, önfékező és önformáló erőkkkel áll szemben az eme szelídítő transzformáción át nem esett erők vadsága. Minden új erő vad erő. Ennyiben joggal jelenik meg a vállalkozó, célkövető erő, az intellektuális erő a horrorban a mad scientista öröleteként, a szuperhős-filmben pedig a szuperintrikus gonoszságaként. A fizikai és a szellemi erő egyaránt mások ellen irányuló átalakító, felforgató fegyverzet, csak az erkölcsi erő, mint önmagunk ellen irányuló erő fékezi meg amazokat, melyek minden nagysága és zsenialitása, az utóbbi hiányában, szörnyűséggé válik. Az intellektus – a fantasy-filmekben és szuperhős-mesékben – ezért jelenik meg oly gyakran a barbár fizikai erő szadista fokozásaként. Az erkölcs a szadista erő mazochista ellensúlya. Míg az erkölcs szublimálja az erőt, az intellektus képes újra deszublimálni. A szellem nem civilizáló póterőként, hanem deszublimáló erőként jelenik meg legelőször, mely visszájára fordítja és nem tovább viszi a lélek vívmányait, az érzelmi nevelődés eredményeit. A szuperintrikusban ily módon gyakran a valódi és megkerülhetetlen fejlődés pozitív vonásai jelennek meg negatív és kisiklott formában. Ez az oka, hogy hozzá képest a szuperhősben gyakran kiemelhető valami gyermekien jámbor vonás, amely meseivé teszi igazságszolgáltató munkáját.

2.3.11. Szuperhős és titán

A titáni antihős megelőzi a hőst. A titán a reménytelenség előhőse, aki a szenvedésben és bajkeverésben óriás. Az össze nem állt elővilágban vagy a széteső világban garázdálkodó titánok a káoszban és szétesésben felszabaduló erők koncentrációi. A rossz, a kegyetlenség a természet közönyét képviselik, mely az örök háborúban realizálódik; a gonosz többet, rosszabbat: a szétesésben felszabaduló bosszúszomjas pániknak a semmire meredő bűvöletét. A titanizmus káoszkoncentrációi káoszbénító hatásúak, amennyiben terrorizálják a terrort. A mindenki terrorját mindenki ellen az egynek mindenki elleni terrorjára váltják. A szocialista utópia azért beszélt az állam elhalásáról, mert egy az itt vázolt rettenetes rendfogalomtól különböző rendfogalmat akart kidolgozni. A gyakorlatban aztán az állam megerősödésétől várták az állam elhalását, helyreállítva a hagyományos káoszkoncentrációt, annak is barbár ősformáját. A kezdet rettenetessége világát a monstrem és a démon uralják, a kezdet tökéletessége világát a hős, akinek sikerült, ami a rémeknek nem, aki tud lenni és tenni. Az, ami a szuperhősben még csak az én egyensúlya és kiegyenlítettsége, harmóniája és szabadsága, a hősvilágban egy mozgalmas és ugyanakkor harmonikus világ egyensúlyi helyzetében bontakozik ki. A szuperhős magába koncentrál minden minőséget, amelyek jelentős részét a hős visszaadja

a világnak és népének. A hős világa a lenni és tenni tudás világa, míg ellenfeléé, az intrikusé, a birtoklás szenvedélye által uralt. Az örült tudós mint horrorhős az iszonyat monstrum-mitológiájának a rémet fel is szabadító és meg is fékező elő-hőse, aki inkább hasonlít a hősmitológia intrikusához, mint a későbbi, kifejezett hőstípusokhoz. Az örült tudós valamiféle iker vagy tükörviszonyban van a rémmel, míg a barbárfilm hőse a titán és az erkölcsi hős közötti átmenet (amint a titán is kezdeti átmenet a monstrum és az előhősök között: a titán is szervezhet birodalmakat, ahogyan Kong vagy Rhodan birodalma a hegység, Gappáé a távoli sziget, s a titáni birodalom már nem a pusztuláson alapuló negativitás, mint a vámpíré). A pozitivitás kezdeti formája sötét: a szétszórt negativitás koncentrált negativitás általi sakkban tartása. A titanizmus territóriuma már nem árnyékbirodalom, mint a kísértet- és pokol-filmek rémes körei.

A titánok a fantasy-film kedvelt szereplői, az eredendő titanizmus nem konstituál önálló műfajt, a horror vagy a fantasy formáiban találja meg a helyét. A műfajalapító titanizmus reaktív titanizmus, mellyel ezért külön kell foglalkoznunk. A japán titán már dekadens: látogató, mint egy száműzött király. Törpeemberek és gépóriások foglalták el a világot. A japán titán családias, az emberek eltömegesedettek. A titán dühöngő, szublimálatlan aktivitást él meg, míg a szuperhős mámoros konstruktív. A titáni mitológiában még a monstrumok és démonok rettenetes ereje tombol; a barbárfilm őshőse maga is titáni hős, aki a destruktivitást teszi konstruktívvá, az eszköz és a cselekvésfolyamat destruktív, csak a végeredmény konstruktív. A barbár fenség minden más rettenetes erőt legyőz és sakkban tart, de nem jobb náluk.

A titáni kor és a hőskor istenei ellentétesek, s csak az utóbbiak felelnek meg a végleges istenfogalomnak. A rettenetes fenséget túléli a dicső fenség. A kegyelem pozitívba fordult kegyetlenség, a konszolidáló nagyság műve, mely a reménytelen káoszt reményteljes kozmosszá változtatja. Nem elég az iszonyat fenséggé alakítása, a fenséget is tovább kell szelídíteni. A szuperhős hivatása szublimatív dimenziókba párologtatva alakítani át az eredeti titanizmus röghöz kötött fenségét. A természet percenként képes átalakulni pokollá és paradicsommá. A szublimatív dimenzió, mint a változás által meg nem zavart önazonosságok világa, az ideálok, végcélok, modellek világa, melyet fölkeresni repül a fantázia: biztosíték és védelem. A negatív dominancia pozitívvá, az ördöghatalom istenhatalommá válik, ami annak kifejezése, hogy az elavult istenképeket korrigált istenszerűak követik, de mindkettő – pokol és paradicsom is – domináns erő territóriuma: az utóbbi központja minden esetre szelíd – de nem puha! – erő. A dominanciáról való lemondás és az erők kölcsönös kiegyensúlyozásának eredménye a szépség. A szuperhős soha sem éri el a szépséget, maszkyszerű marad.

A vajúdo fantasy-világokban megismert titanizmus öröksége két komponensre válik szét a hős-mítoszban. A szuperhős örökli a titán erejét (pl. *Superman*), de a titán formáját nem annyira a szuperhős, mint inkább a történelmi-mitológiai hős archaikus ellenfelei kapják meg. A *Herkules*-filmek hőse többnyire alászáll a pokolba, épp azért, hogy világosan leválassza az eddig le nem választott poklot: a *Herkules*-filmekben épp ez a nagy lehasítás a végső hősteljesítmény, mely megalapítja az előkultúrából a kultúrát és az előtársadalomból a társadalmat. A mennyel általában az a gondunk, hogy túl messze van, s mi szeretnénk helyreállítani a kapcsolatot, a pokollal, fordítva, hogy túl közel van, s szeretnénk távolítani; mindez azonban csak a transzcendencia iránti alapvető ambivalenciánkat fejezi ki.

A titanizmus a szuperhősben szublimálódik, míg a hősmítoszban, a fantasy mesevilágaitól a történelmi-mitológiai képzetrendszerek felé haladva mind jobban periferizálódik. A hős-

mitológiában a titánok tombolása, a hős útja során feltáruló labilis és képlékeny világ periferiáin, már csak a hősmítosz izolált motívuma, a hős próbatétele és nem a cselekmény lényege. A cselekmény lényege, a próbatételek eredménye, a hős lehiggadása és a közösség felemelkedése. A hősmitológia felszámolja szuperhős és közösség kölcsönös idegenségét. A hősmitológiában kétségtelenül mindvégig olyan problematikus viszony van hős és népe között, mint a titáni mitológiában egyén és képességei között, ám e távolság a cselekmény során csökken, csak a szuperhős esetében változhatatlan.

A fantasy teljességgel hozzátartozik a borzalom esztétikájához, a borzalom történetének fontos fejezeteként, melyben több művelet tárgyaivá válnak a borzalmak: 1./ sikerül őket leszorítani a mellékszerep pozíciójába, 2./ sikeresen ellentételezi őket a cselekmény kegyes segítőkkel, 3./ és egy részüket átfordítja csodába. Ugyanakkor ez a hős elemi iskolája, a háború esztétikájának fantasztikus előlegezése. A szuperhős-mitológiában a monstruózus és titáni borzalmakat elkezdi kiszorítani a szociális intrika, a hatalmi gőg és a technokrata hübrisz. Ez azért szükséges, hogy a jóindulatú erő monopolizálhassa a fantasztikum maradványokat. Mindezt, amiben a szuperhős mítosz ily módon túlmutat a fantasy mesevilágán, veszélyezteti a túlkoncentrált negativitás, az archaikus gonoszfogalom felelevenítése a Reagan-korszakban újrakoncipiált Hollywood-mitológiában.

A szuperhős többnek látszik a hősnél, de kevesebb. A hős az, aki megtanulta magát és a többieket elviselni: többet tud elviselni, mint önmagát. A szuperhős majdnem titán, amennyiben csak magát viseli el, csak ajándékozni tud, kapni nem. Magában teljes, miáltal ez a teljesség környezetidegen, kizárt környezetéből, távoli teljességek tükre és nem közeli teljességek részese. A szuperhős túlságosan is egy, teljes és egész. Ez éppen olyan teherré váló tökély, mint általában a fehér fantasztikum boldogsága, mely túlságosan is legyőzi az iszonyatot, s nem engedi kibontakozni az emberi élet folyamatát, nem hagy helyet a folyamatos, aktív beteljesedésnek, mint harcnak. Ez a boldogság, mert a kezdet tökéletességének leszűrt aranykori képét visszhangozza, nem hagy helyet a kibontakozott életfolyamat drámájának. Az érett boldogság a drámát hatja át a kezdet tökéletességének szerény, de fenntartható emlékeivel.

A szuperhős közelebb áll a titánhoz, mint a népvezér, a nemzetségös vagy a honfoglaló és társadalomalapító. A szuperhős segít másokon, de nem tudja elviselni őket, s leszállni közejük, beleszövödni viszonyaikba, keveredni velük. Nagyságában magányos, túlcsonduló erőinek felhasználása a gondja, ezért vándor. Az erő pusztító és szervezetlen aspektusát sikerült ugyan ellenfélként kivetítenie magából, de a szembeállított rosszal szakadatlanul küzdenie kell, s csak ebben a küzdelemben ismer magára, míg a nemzetségös és honalapító, ha egy-egy társban még nem is, de a közösség egészében magára ismer és végleges kapcsolatra lép vele. Boldog szerelmei veszélyeztetik a hős nagyságát, akinek a közösség egésze a menyasszonya. A társas világ akceptálásától további lehiggadás vezet a társ elfogadásáig, s újabb utat jelent a viszony mitológiájában az epizodikus társtól a véglegeshez vezető igénylő készség és szolidaritás elsajátítása. A horror örült tudósa az Istennel verseng, a szuperhős a közösség egészét birtokolja, míg a hős átadja magát a közösségnek. Az intimitás mitológiájának hőse már nem a kozmoszban vagy a közösségben, hanem egy társban ismer önmagára. A fantasy hőset mindenható erők támogatják; a szuperhős átveszi a mindenható erők szerepét, de így megint nem az egyén önmaga ura. Miért lép a *Terminátor 1.*-ben a szuperhős helyére a szupergyilkos? Mert a szuperhős csak a világ testőre volt, alakjában nem sikerült tematizálni az alkotást. Nemcsak velünk, világunk egészével is aszimmetrikus viszonyban volt.

Nem emancipálhatta az embert, s már ez is monstrumszerű vonás, a szuperhős krónikus aszimmetriája.

A már szuperhőst fenyegető s a történeti-mitológiai filmben beteljesedő „pozitívhősi” példaképszerűséget és idillizmust ellensúlyozza a figuráját gyakorta kísérő kétarcúság. Superman, Batman vagy Spiderman egyrészt gátlásos kamasz vagy suta kispolgár, míg másrészt emberisten. A köznapi burok őriz valami monstrumszerűt (szerencsétlen meghiúsultat, prózait vagy még a prózát is alulteljesítőt), míg az emberisten is meg van bélyegezve valami állati vonással (pók, denevér – mindez nyilvánvaló horror örökség: a monstrum ily módon kisiklott szuperhősnek is tekinthető, a fölülmúló szándék alulmúló eredményének). A szuperhős tehát kétszeresen is terhelt monstrumemlékekkel, pedig lenni tudó, egy lenni tudó és lenni segítő. Mindaz, amit legyőztünk, tovább kísér, s teljesen csak a „szuper”-pillanatban, a cselekvés pillanatában legyőzött, a passzív pillanatokban újraéled. A cselekvés pillanata mindannak a bennünk rejlő átoknak és kudarcnak, korlátnak és rossz emléknek a legyőzése, leválasztása, amelynek uralmát, visszatérését, belőlünk száműzve és velünk szembeállítva a gonosz és az intrikus képviselik. Minden üldözi az embert, amit legyőzött; mindennek újra rabjává válhat; ezért harcol örökké a szuperhős a kitörésért, emelkedésért, repülésért és nagylelkűségért az önzés és hatalomvágy nyomorékjaival.

2.3.12. A titáni és levegőemberi örökségek viszonya

A szuperhős kétarcúságában a titáni és levegőemberi örökség is megvan, de a levegőemberi a titáni túlkompenzálásának eszközeként uralkodik. A levegőemberi örökséget a fantasy műfaja alakítja át a szuperhős szükségletei számára. A fantasy-hős emberséges arculatú formát öltött mivoltukban keresi fel és nyeri meg az erőket és legyőzi segítségükkel a velük visszaélő zsarnokokat, de mindezt egy kivételes elembe teszi, melyet nem lehet lehorgonyozni a valóságban. Nemcsak az ember válik levegőemberré, hanem a világ is levegővilággá. A hős majd a kőember aspektusát fogja megerősíteni, amikor visszahozza közénk a fantasy-protóhős és a szuperhős vívmányait, lelkesültséget és jóindulatot. A fantasy legyőzi a skizofréniát és idilli egységet teremt, de azon az áron, hogy a világ egésze válik túl könnyűvé. A szuperhős eme egység koncentrációját magányos küldötteként hozza el világunkba abból az oldott, könnyű, őrzött világból, amelyben azért sikerült megoldani a horror által örökölt hagyott problémákat, mert mások segítettek. Az ember azt hitte, hogy a fantasy vívmányaival vége a skizofréniának, de a rémeké helyére a világok skizofréniája lépett. A Superman-típusú hős magára veszi a skizofréniát, hogy a kettősséget elbíró nagyság varrja össze a káosszá válással fenyegetett világ széthúzó erőit. Verhoeven *Emlékéme* végül azért keveri össze teljesen a szuperhőst és szupergyilkost, mert az embernek mindennel magában kell szembenéznie.

2.3.13. Szuper-”én” és szuper-”te”

A létezés lakhatatlan az ember számára, a természet prototípusa a pokol, a társadalomé a börtön, a kínzókamra, a rabszolgaültetvény és a gyár. A természet lakhatatlan, a társadalom vesztőhely. Ezért az anya közbelép, magát kínálja fel az ellenséges és kihasználó világ átalakí-

tójaként, jóindulatúvá átalakított ellenvilágként. Az anya átalakítja a világot a gyermek számára: immanens transzcendenciává vagy földi paradicsommá. A lakhatatlan világban az ént akarja feláldozni ezernyi „te”, mind önnön szükségleteinek oltárán, míg a földi paradicsomban a „te” áldozza magát az énné; e kétféle áldozat ellentétének feloldása a csere, mely megfosztja az áldozatokat a fekete- vagy fehérfantasztikus pátosztól. Egy sikeres kompromisszum az élet, melynek színhelye ezért a banalitás.

Mivel ember és világ pacifikáló közvetítők nélkül nem összeillőek, a horrorból inkább megérthetjük a fantasyt, mint fordítva. A hőroszt, a teremtőt megelőzi a negatív hőrosz, a romboló. A teremtés első formája a negativitás termelése, a pusztulás teremtese, a felemésztés. Az emészteni tudás veleszületett tulajdonsága a lénynek, a teremteni tudás tanulást feltételez. Évmilliók kellene hozzá, hogy a felemésztés megfordításaként egy lény világot alkotó lénné váljék. Ezt a megfordítást tekintik majd isteninek. A kollektív emlékezet a teremtest tartja számon, a kulturális és szociális hőroszok munkáját propagálja, s elfojtja az ősbibb élményeket, melyeket váratlan módon a film hoz egyre nagyobb intenzitással napvilágra (korábban csak olyan rémálmok tették ezt, melyeknek csak hangulatát fogadta be az éber tudat). A filmben nem a tárgyak, intézmények, dolgok és törvények eredeti felfedezése a téma, hanem személyes és személytelen rombolók, gonoszok és katasztrófák fellépését követő újjáteremtésük. Így válik egyre fontosabbá a sci-fi, a horrorra adott válaszként újítva fel az alapító hősök megfelelőit. A kultúrhőrosz öröksége a sci-fiben posztkatasztrófális perspektívához kapcsolódik. De csak a hangsúly új, nem a jelenség, s nem is az összefüggés: a katasztrófa emléke (a javaikat vagy intézményeket hozó hős megpróbáltatásaiban) a régi mítoszban is kíséri a teremtés emléket. A régi mítosz is tele van a rombolás ősjogának emlékével. Miért nem tudja a szuperhős a rombolással szembeállítani a teremtest? Miért csak regenerálóként lép fel, isteni különöségei ellenére? A válasz kereséséhez hozzájárulhat „szuper”-én és „szuper”-te megkülönböztetése. A szuperhős még mindig egy olyan infantilis fantáziaréteg megnyilvánulása, melyben a teremtető feladatokat a „szuper”-te monopolizálja.

A te az eredeti teremtető, nem az én. Az én fedezi fel, az idegen világba kitekintve, az iszonyt, melyet az üdvöt bevezető, ajándékozó te megjelenése függeszt fel. Az ő vezet be a prózát, az alkut, az árat, s az én eredeti iszonytárgyait, az érthetetlen idegenségeket harci partnerré konszolidáló konkurenciát. A konkurenciát és konszolidáló funkcióját felszámoló túlérőket, melyeket minden ember ismert a történelem kezdetén, csak a történelem végén vezet be újra a bolsevik-náci diktatúra és a globalista szuperkapitalizmus.

A „te”-probléma az individuális fejlődésben is a „szuper”-te problémájaként vetődik fel, nem az idegenből asszimilált erotikus te problémájaként. Az anya mint „szuper”-te nem nem-asszimilált idegenség, ellenkezőleg, tőle kell az ént elidegeníteni. Az ember akkora elevenséget talál, ami a maga elevenségének feltételeként jelenik meg. Az eredeti, még el nem idegenült másvalaki olyan te, aki az én világának forrásait tartalmazza, aki ilyen formájában egész önlétében ajándékjelleggel bír. A te kezdetben az én végtelen apriorija, s mint az énnel szemben is elsődleges mozgató centrum és életforrás lehet minden más te mértéke. A fantasy elmélete, ha ilyen általánosan fogjuk fel a „szuper”-te fogalmát, úgy azonossá válik a „szuper”-te elméletével. A szuperhős éppen azért kell hogy koncentráljon magában minden fantasztikumot, hogy emancipálódhassék a „szuper”-te miliójából. A „szuper”-én önkezelésbe veszi a „szuper”-te funkcióit, belsővé változtatva az egyensúly feltételeit. A korlátlanág külső forrása a „szuper”-te, belső forrása a „szuper”-én.

A „szuper”-én az önistenítés, a „szuper”-te a teistenítés formája. A „szuper”-te víziója az én apriorijának mint áldozathozó, őrző, gondoskodó erőnek a képe. A fantasy-filmben a „szuper”-te széteshet számtalan lényre, jóindulatú világra, s a szétesésnek, anyaimágóából vagy apaimágóából világképpé válásnak azért is van értelme, hogy a primér anyaisteni vagy atyaisteni „szuper”-te, a világ mint varázslatos szuper-„az” – a rettenetes „az”, az iszony szubjektumobjektuma ellenképe – táptalaja lehessen a másodlagos „szuper”-te, az áldozathozó, az akár életét is felajánló szerető képének, a kalandfilmi szeretetmitológiák kifejlődésének. A primér „szuper”-te ösképe csak az anya lehet, akihez képest az Atyaisten köemberi-monstrumi vonásokat újít fel, a szekundér „szuper”-te legteljesebb képe pedig az anyaságra vállalkozó szerető (kinek napjainkban legüdítőbb képét a Bollywood-film adja). Az egyik a férfi szülője, a másik a tőle és neki szülő. A szuperhős azért is volt priméren férfi, mert a „szuper”-te fogalmát teljesebben tudták megtestesíteni a nőalakok, s csak ha nőalakok testesítették meg, úgy tudott ez a képzet bevilágítani a konkurencia ödipális világát megelőző öskonfliktusokba és megoldásokba, melyeket a férfi (Freud) nem tudott elég konkrétan leírni, a nő (Melanie Klein, Karen Horney, Kristeva) vezetett el e konfliktusvilág küszöbére. Az anya vérvő áldozat, kvázi haldokolva szülő, s testével táplálóként újra csak áldozat; ugyanebben a minőségében mindenható léteztetője a reá utalt pseudo-parazitának. Az anyaimágó szuperlényi jelentéstelítettségének két oldala: 1./ az objektiváció maximuma, az eltárgyasulás, az anyaggá válás bátorsága, az önelengedettség az anyagiságban, az alásüllyedés a természetiség létteljességébe, s 2./ a szubjektiváció maximuma, az elalanyiasodás teljessége, a tevékenység mámora, hosszú távú elkötelezettsége. A maximumok összefüggnek egymással, a kilengések a tárgyiság és alanyiság mélyeire és magasságaiba egymást lendítik és radikalizálják. Az áldozat önpusztító elégségének eredménye nem a megsemmisülés, hanem a gondoskodó mindenhatóság.

2.3.14. A szupernyelv

A szuperhős egyik jellemzési lehetősége a siker gyönyöréből vezethetné le a figurát, a képesség, az önbizalom, a vállalkozó kedv és felelősségvállalás idealizációjaként. A másik, a kritikában megszokott interpretáció nem ezt az utat járja. A két nyelvezet, a bizalom illetve a gyanú nyelve, a szuperhősről való beszéd alternatívája. A bizalom nyelve a fejlődéssegítő önbiztatás mitológiájaként mutatja be a szuperhőst. A gyanú nyelve két utat járhat. Az anti-kapitalista ideológiakritika számára a szuperhős politikai szimbólumként jelent meg, az ideológiakritikusok a világ csendőréként, a nagyhatalmi beavatkozás igazolójaként, a mindenfajta lázadások devianciává minősítőjeként és kegyetlen elnyomójaként mutatták be a szuperhősi narratívában kifejeződő gondolkodást. A Barthes-féle gyarmati nyelv mindent az ellentétével nevez meg, a hódítást, gyarmatosítást demokratizációnak, a népi lázadást és polgári engedetlenséget terrornak, az államterroret pedig védekezésnek és megelőzésnek nevezik a gyarmatosítók. Nem vitatjuk, hogy a szuperfigurák genezisében mindez szerepet játszik, csak azt, hogy ha ez lenne a lényegük, népszerű alakokká válhattak volna. A gyarmati nyelv csak élősködik a szuperhős-figurán, de ezt kétségtelenül megteszi. Batman pl. eget verő, gögös palotában él, toronyban az új Babel közepén, s állandó légi háborút folytat az egész világ ellen, amit rendcsinálásként élünk át. Mondhatni, előlegez egy politika-típust, mely a régi vidám – szklerotikus felnőtt viszonyok elleni kamasz lázadást képviselő –

Batman-filmekről eltérő új, zordon változatok keletkezésekor sem bontakozott ki még teljesen a maga félelmetes valójában. Mélyebb és érdekesebb a gyanú nyelvének másik diskurzus-formája, mely a defektes, gyenge én önvigasztalásának tekinti a szuperhőst. A figura lényege eszerint a sikernek álcázott sikertelenség, mely eltűzött mivoltával leplezi le önmagát, épp azzal, hogy nem siker, hanem túlsiker. Egy impertinens nagyságmítosz és mániás önfetisizáció utal rá, hogy a nagyságmítosz a gyenge én önfoltozásának eszköze. A gyanú nyelve tehát egyrészt arra figyelmeztet, hogy a szuperhős és a rém ugyanaz: belülről szuperhősnek látja magát a rendcsináló, akit áldozatai rémnek fognak látni. Szuperhős és szupergonosz egy személy két oldala. Azé, aki mindig visz, de ezt ajándékozóként, a gazda jogaként és a rend fenntartásaként éli át. A gonoszt üldöző szuperhős a világot gonoszul üldöző rém vigasztaló és öngazoló öntükrözése, mely nemcsak a látszatot óvja, a gonosszát is felszabadítja. A szuperhős a monstrum, a démon, a rém hazugsága önmagáról. Az ideológiakritika nyelve azt mondja, hogy amilyen mértékben üzzük szuperhősi kultuszainkat, olyan mértékben vetődik ránk a monstrumlét gyanúja. Mindezt, amit az ideológiakritikusok évtizedek óta hangoztatnak, ma már a mítosz maga is tudatosan bedolgozza, amennyiben a hős számára is mind kevésbé világos, hogy a jót vagy a rosszat szolgálja (pl. *Wanted*). A gyanú másik diskurzusa, melyet énkritikainak nevezhetnénk, azt mondja, hogy a vásznon azért ágálnak angyali és isteni szuperhősök, mert a nézőtérén ülnek a vigasztalásra szoruló monstrumok.

Mindezek a jelentések nem alternatívák, mind részt vesznek a szuperhős konstituálásában, s egyik vagy másik dominanciájától függ, hogy gyermekien örömteli, vagy perverz és baljós szuperhős-mítoszokat kapunk. Szuperhősök azonban mindig voltak, az egészséges és jóindulatú, kooperatív kultúrákban is, ezért a mítosz fontosabb oldalának, s a képzetek forrásának a bizalom nyelve által feltárt aspektusokat tekintjük.

2.3.15. Szuperhős és supercsoport (A csoportnárcizmus genealógiája a szuperhős-mítoszban)

2.3.15.1. A csoport

A *Csillagok háborúja* supercsoportra cseréli a szuperhőst. A csapatban a hetvenes évek liberális optimizmusa nevében egyesíti a kiskamaszt, a fiatalembert, a horrorból kölcsönzött állatember és a gépemberek erőit, valamint férfi és nő erőit, mindent, ami egyesíthető. Utóbb még a gonosz erők egy részét is megváltja az emancipatórikus szenvedélyekkel telített csapat vonzása. A gonosz a *Csillagok háborújában* nem egyszerűen egy más idősík, a múlt általunk félreértett öröksége, hanem az emberség olyan stádiuma, mely magát is félreérti, ezért lehet a csapat a demonizált apaimágó megváltója. A fantasy-filmben – és a *Csillagok háborúja* is science-fantasy – a csoport is családiás, s a világ maga is egy nagy család, melyben minden dolgok mértéke a múlt mágiája, az ősök nagysága, a lovagi eszmény öröksége. A szuperhős-filmben ezzel szemben inkább a magára maradt kortárs-csoport játszik szerepet, s a szülői funkció és családi otthon örökségét elidegenedett szervezet (a szerkesztőség a *Superman*-filmekben) vagy álszülői szolgáltatás (a *Batman*-filmek lakája) képviseli, hogy ne zavarják a hősnéket, mint az aktuális világba való kilépéséhez szükséges kompetenciák megtestesítőjének középponti szerepét. A supercsoport a fantasy-, a szuperhős-mítosz és a sci-fi

átmeneteiben egyaránt fontos közvetítő és átalakító szerepet játszik. A család a hősmítoszban általában lefokozó tényező, mert nehéz szabadulni benne a gyermek-státusztól, ezért sem lehet senki próféta a saját hazájában, városában, falujában vagy még kevésbé családjában, de azért sem, mert az eredeti kisközösségekben erőivel és gyengeségeivel egyaránt részt vesz, és kezdetben épp gyengeségei a döntő családi kötőerők. A családi kereteket túllépő szuperhősnek erőterre van szüksége, mint olyan térre, ahol csak erői jelennek meg, gyengeségei már nem. Ilyen erő kifejtést kihívó közegek a magány anonimitása, a specialista státusza és a szupercsapat is. A szuperhős-szerep az eredettől való emancipációban játszik szerepet.

A fantasztikus négyes című filmben egy szerelmespár, egy testvér és egy barát képviselik a szupercsapatot. Alapvető társas viszonyok egyesülnek csapattá, melyből azonban a szülő-gyermek viszony ki van küszöbölve. A fő ellenfél, a fantasztikus projekt anyagi feltételeit biztosító vállalkozó is a kortárs-csoport része, s egy ideig a csapat lehetséges tagja, aki szerelmes a csapat nőtagjába. *A fantasztikus négyes és az ezüst utazó* című filmben megjelenő bolygózábló kozmikus rém, mint telhetetlen tehetetlenség vagy alaktalan szuperhatalom felel meg a múlt (a szülők világa szimbólumaként szolgáló fantasztikus hatalom) elsajátíthatatlan erőinek, míg a négyes váratlanul fellépő csodás tulajdonságai az elsajátítható varázslatnak, mely a kozmikus viharból ered, az elsőprő és elnyelő erők kanalizálható örökségeként. A csoport tagjai: a láthatatlan nő, a zseniális gumiember, a kópé-természetű tűzember és a rút erőember. Az utóbbi egyfajta segítő szörny, pozitív rém, aki a chthonikus princípium jó részét képviseli, míg a kozmikus szörny a rossz részt. A csoporttagok egy szexuális fenomenológia konstitutív elemei: a tűzember extrémén nárcisztikus, képtelen kötődni, a gumiember és a láthatatlan lány szeretik egymást, de a láthatatlan lány csókhelyzetekben eltűnik, mert elégedetlen a gumiemberrel, akit kutató munkája elvon a szerelmi élettől. Az erőember, a csapat nehézkes és rút tagja egyúttal a házasember, méghozzá duplán, mert a cselekmény során új partnert talál, miután felesége képtelen volt kitartani „jóban-rosszban”. *A fantasztikus négyes és az ezüst utazó* végén hatalmas robbanást látunk, majd ölelkező párt, mintha a nő arcán levő vérfolt is szerelmi seb lenne, de nem ez a film záróképe, a csapat tagjai sorra ölelkeznek, a szerelmi egyesülés egy általánosabb egyesülésben oldódik, ami egyúttal nem azt jelenti, hogy az Erősz visszalép az Ananke javára, hanem azt, hogy sokféle Erősz van és az Ananke is Erősszal telített.

A fantasztikus négyes és az ezüst utazó végén a csoport tagjai egy személyre ruházzák erőiket, hogy szupererős, láthatatlan, gumi-tűzemberként harcoljon meg az intrikus gonosszal. Egységben az erő: a *Hellboy* rút erőembere a fizikai erőt, groteszk halember az őt kiegészítő szellemi erőt képviseli. A horrorfilmek hangulatát idéző „freaks”-banda a jók csapata: a „tűzbajos” lány, az empatikus halember és Pokolfajzat, a jó ördög. Ezúttal atyai figura is szerepet játszik, Pokolfajzat nevelőjeként, mint romos öregúr, kinek pislákoló életét féltünk kell. Két csapat áll szemben egymással: a „freaks”-banda ellenfele a náccal és a sátán kutyájával szövetséget kötött Raszputyin. Mind a jó, mind a gonosz hálózatokká válnak, melyekben egy-egy helyzetre válaszoló, speciális feladatok megoldásának képességével felruházott ideiglenes központok képződnek. A két hálózat különbsége, hogy a jó oldalon végbemegy egy dehierarchizálás, mely a gonosz oldalán nem sikerül, ezért a gonosz az ábrázolt világ mozgató központja: minden gonosz mögött megjelenhet egy nagyobb gonosz. Elbeszélni a mai tömegkultúrában mind inkább annyit jelent, mint emlékezni a gonoszra, beszámolni betöréséről és visszaszorításáról.

Míg a csapatszellem jelentősége nő, nagy harci táborok körvonalazódnak, egyben nő a szuperhős-alak disszonanciája, csökken hős és rém különbsége. *Hellboy* felemás démonsarj, a pokol gyermeke, de emberi adoptívszülő neveltje. Problémái vannak rúttságával, nem mer szerelmet vallani a tűzleánynak. A nevelőapa, a csodás segítők és az FBI-ügynök által támogatott harcának jutalma a tűzleány szerelme. A csókban lángra lobbanó pár látványa enyhíti az FBI-ügynök által megfogalmazott tanulság didaktikus ideologizmusát, miszerint a döntés teszi az embert, pontosabban ezúttal az ördögöt emberré. A világvégével fenyegető szörny, kivel a végső csatát kell megharcolni, az élet szimbóluma: a voluntarizmus harcol a pokolivá nyilvánított nyers étellel, melynek falánk tombolása hozza el *A fantasztikus négyes és az ezüst utazóban* is az élettelen anyag uralmát, mely izzó pokol, örök égés, és nem nyugalom, mert a nyugalom a magasabb lét képessége, az egyesülés hatása.

2.3.15.2. A szupercsapattól a szuperszervezetig

Az árnyék című filmben titkos társaság, nemzetközi szervezet van a szupercsapat helyén, titkos ügynököket mozgató anonim szervezet lett az intim akciócsoporthoz. A világot behálózó titkos hatalom az erőszak, önkény és korrupció ellen harcol. A megbízatás forrása transzcendens, a harcosok fölött papok állnak, a hős úgy lép fel, mint valamilyen keleties new age-istenség magándetektívje. A fantasy-film jellemzője a kegyelem és a kegyelt személy – mint mágikus illetve prózai, emberfeletti és emberi entitás – egymás mellé állítása, amit a szuperhős-mítosz különböző módokon igyekszik meghaladni:

- a./ az én univerzalitása,
- b./ a csoportssolidaritás által konstituált kegyelmi hatalom,
- c./ illetve a szervezet, mint megtestesült ész által.

*Az árnyék*hoz hasonló szuperhős-filmek számára a szervezet olyasmint jelent, mint Hegel számára az állam, az objektív szellemet. A szuperhőssel, mint a szubjektív szellem képviselőjével szemben az objektív szellem struktúrái veszik át a szülői bölcsesség örökségét. Az objektív szellem direktíváinak való megfelelés *Az árnyék*ban lemondás, a szubjektivitás hübriszének megfékezése. Az ellenfél, a világalomra törő mongol kán archaikus mivolta abban áll, hogy nem fékezi őt az objektív szellem, mint kollektív lelkiismeret. A film hőse látszólag élvezetesen világfi, akinek azonban van egy titkos élete az objektív szellemben, melyet szolgálva arcot vált, s melyből erőttöbbletet merít: a kommunisták is hasonlóképpen képzeltek el a párttagságot. A fiatal lélek (sőt a „fiatal nép” is) hitelt ad a szervezetek image-képző munkájának, mert érzi, hogy a családi élet rögtönzött és szeszélyes, vitatható rendjén túl kell lennie egy vitathatatlan rendnek. Hitében a partikuláris struktúrák túllépésének igénye nyilatkozik meg. A szövetség szimbolikája elvileg és eredetileg a szerves struktúrák önzéséről leválasztott tiszta érvénystruktúrák szociális teremtményébe helyezett bizalom kifejezése. A filmmítosz ennek a hatalom szellemét a szellem hatalmára váltó eredendő bizalomnak az eltárgyasítására vállalkozik. A bizalom és rajongás csak azt szeretné látni a szervezetben, amiben az valóban a felhalmozott tapasztalat és kikristályosodott ész megtestesítése. A kisgyermeki és kamaszlelek felelevenített hitformáiban megfürödni vágyó mozinéző nem téveszti össze a fantasztikus szövetségeket a „létező” állammal, pártokkal, maffiákkal vagy mindezek összefonódásával.

A szövetség fogalmában a szervezet még nem veszítette el az intézményt alapító szellemi vállalkozás eredeti pátoszát. Az intézmény a célok eszközökkel ellátása, míg a szervezet az eszközök működtetése. Intézmény és szervezet úgy viszonyulnak egymáshoz, mint struktúra és rendszer. A rendszerkibővítések az intézmény korrumpációjával fenyegetnek, sőt, már a rendszer fenntartása is a depraváció árnyékát idézi az intézményre. Az *X-men*ben a szervezet megkettőződik, felettes illetve alattas társadalomként, két alakban viszonyul a társadalomhoz. Így két ellenvilág áll egymásnak ellen: a mutánsidill és a katonai bázisként szervezett mutánsközösség, mutáns-utópia és mutáns-antiutópia, az antagonisztikus ellentmondásban illetve a kommunikáció lehetőségében hívó alternatív mutánsvilágok. A negatív diszkrimináció által fenyegetett mutánsok polgárjogi problémája politikai diskurzusformákba fordítja át az emberistenek és keveréklények tematikáját, s a politikai és jogi kategóriák közvetítésével háborús filmmé képezi ki a szuperhős-mítoszt, mely korábban inkább a rendőrfilmmel rokonult. A két nép szorongásainak kölcsönhatása gyűlöletté fokozza a szorongásokat és támadássá a védekezést. Nem vész-e el ezzel a szuperhős-mítosz lényege, az erők felfedezése, az elismerés vágya, s az a remény, hogy az ember tette igazolható, s a cselekvő ember, a mások igenlő válaszain túl, elérheti egyszer a maga önmaga általi jóváhagyását? Az *X-men* a korábbi filmekben kegyelmi erőkként látott képességeket veszélyes erőkként fogja fel. A veszély geneziséét azonban bonyolult szeretné ábrázolni: a szenátor, aki kimondja, hogy a mutánsok különleges erői ön- és közveszélyesek, szerepet játszik az ellenséges, konfrontatív mutánsok táborának megerősödésében. Az erők valóban veszélyesek, a női főszereplő csókja pl. ő, s ez egy cölibatáris melodrámaival oltja be a cselekményt. Végül is minden erő veszélyes, nemcsak a mutánsoké, a kegyelmi erők eredetileg démoni erők, ezért kell rehabilitálni az önmegtartóztatás fogalmát. A film végén a magányos csavargó átadja életerőit a haldokló kamaszlánynak: mivel a hőserő az új szuperhős-filmben demonizálódik, mind nagyobb szükség lesz a szenvedés és áldozat melodramatikus hőstetteire, melyek az emberfeletti erőt emberivé teszik.

A pozitív szervezethez adó *Árnyékban* is megvan a szervezet veszedelmességének sejtelve: a vad kán megöli a szent papot, hogy világhódító katonai szervezetet állítson a világot őrző szervezet helyére. Hasonlóan változik át a *Batman kezdődik* rendcsináló vállalkozása, a *Wanted* szervezetről pedig kiderül, hogy hazugságok szolgálják az önkényt, s az utóbbi irracionalitása olyan hatalom, mely túllendül az érdekracionalitáson. Aki egy eszmét szolgál, az legyőzhetetlen, egy élő legenda! – tanítja a keleti börtönökben sínylődő Bruce Wayne-t az Árnyak Ligájának agitátora (*Batman kezdődik*). A jövőendő denevérember azonban fellázad a titkos társaság ellen, mely a törvények fölé helyezi magát. A hivatalos jogiparral szemben legfeljebb az egyéni virtus képviselheti a törvény evidenciaélményét, de ilyen érteke nem lehet a szervezetnek, a csoport az ihlet határa, a természetes vagy isteni jog nem intézményesíthető, mindig periférikus és másodlagos marad, a kisiklott jog korrekciója, az ellenállás a becsület és igazság szétesése, minden dolgok kifáradása és megmerevedése tendenciáinak. A szervezeti képviselő túllép eme ellenállás-eszményen és kormányzatként tételezi magát.

Superman vagy *Doc Savage* még csibész-gonoszok ellen harcol. Újabbán egyrészt mágikus gonoszok kerülnek előtérbe, másrészt ezeket azonosítják vagy kapcsolatba hozzák az egykori ellenállási mitológiából kölcsönzött, brutálisan leegyszerűsített náci-sztereotípiákkal (lásd az *X-men* illetve a *Hellboy* felvezetését). A tömegkultúra mitológiájában az elérhető legvégső

erő az iszonyat, amelyet visszaverni kell, és nem rábízni a világot. A deus otiosust, a fantázia által elérhető legtávolibb erőt démonizálják, és a fasisztákat hozzák kapcsolatba a végső princípiummal. Vagy maga a náci a gonosz, vagy a náci a közvetítő a poláris alapp princípiummá emelt gonosz és a mindennapi élet között. Mindennek az a következménye, hogy a mai gyermek egy mesevilágban találkozik a nácik bűneivel, ahol minden, ami az elbeszélésben előfordulhat, természetes evidenciát kap a mese szellemétől. A náci ezáltal a gyermek meghitt evidenciáinak része lesz, arra a rangra emelkedik, mint a farkas vagy a vasorrú bába, a dzsinn vagy az egyszemű óriás: a fantázia be- és elfogadja őt, mint akinek „az a dolga”, hogy gonosz legyen. A mai amerikai film eme náci-fetisizmusával szemben Hannah Arendtnek kell igazat adnunk, aki szerint a náci a sivár banalitás hatalomra emelkedése, az Untermensch az Übermensch pózában. Mi az oka a náci demonizálásának? A készülő Negyedik Birodalmat faszcinálja a Harmadik Birodalom? Ugyanaz a hatalom-kultusz lép-e fel meseként, melyet az *Amerikai szépség* fasisztoid apafiguráját körülvevő fétistárgyakban próbál a midcult-film – gyámoltalanul – distancializálni? Nem ilyen egyszerű a válasz. A tömegfilm mint mítosz gyógyítani is igyekszik a veszélyeket, melyeket felidéz. E filmekben a dominancia-szimbólumokkal és hatalmi képzetekkel való lelki kísérletezés az emberiségnek azt a problémáját igyekszik kezelni, amely elé a szakadatlan képződő túlhatalmak állítják a kapitalista növekedés és koncentráció világát.

2.3.15.3. Az egyszemélyes csapat

A *Batman kezdődik* a hongkongi filmek hősmitológiája nyomán rekonstruálja a szuperhős nevelődését, melynek állomásai:

- 1./ a trauma,
- 2./ a kiképzés,
- 3./ a fegyverkezés, az eszközök felhalmozása,
- 4./ a kép, a név, a jel, a szimbólum konstrukciója, az image-építés.

A negyedik stádiumban tér vissza az első stádiumban szerepet játszó denevér. „Miért a denevért választotta?” – „Félek tőle. Féljenek az ellenségeim is!” A félelmen való túllendülés az ember túllendülése önmagán, a félelem konstituálja a passzív adottságként a létre ráterhelt zárt ént, konvencionális, statikus önlétet, az őrzött, védett, gondozott erők széthulló, és nem próbára tett és pazarolt erők mind koherensebb egységét. A denevér emblémája így itt mindenek előtt, az okok viszonylatában, a kockázat mámorára és a bátorság kicsapongására utal. De a célok viszonylatában is informatív. Ember és állat a horrorban összekeverednek és egymás ellenében alkotnak egységet, mely nem az ő művük. A szuperhős-filmben a horrorbeli állatból olyan képességek maradnak, melyeken az ember uralkodik. Ami a horrorban teher volt, mert uralkodott az emberen, most többlet, emberfeletti hatalom forrása. Aki félig ember, félig isten (vagyis hős), annak a görögöknél is különleges próbatételek sora a sorsa. Az első és utolsó, legnagyobb próbatétel – mint ez a mítosz kései, modern stádiumában tisztázódik csak – önmaga. Mivel az istenek láthatatlanok, az isteni féllény, a szuperhős, kölcsön kell hogy vegye az állati féllény szimbolikáját, melyben korábban az istenek is megjelentek. Aki félig isten, az félig állat, mégpedig isteni felének fele állat, a ragyogó és dicső másság titkos mása a sötét és groteszk másság vagy megfordítva. A denevér a repülés omni-

potencia-élményébe lendíti át az eredeti traumát, ahogy a *Pókember* állategzisztenciája is a „magasba törés”, a vertikális dimenzió meghódításának feltétele.

A szuperhős kétéletűsége nemcsak az emberisteni és állatemberi kettősségben fejeződik ki. Kétarcú ember azért is, mert titka van. Superman nyilvános életében ügyetlen és félénk, feszélyezett és szerencsétlen. A társas életben fellépő Bruce Wayne az élettől idegen milliárdos playboy. A szuperhős kettőssége a fordítottja a burzsoáénak, akinek titkos élete a kegyetlen (a gazdasági döntéshozatalban) vagy aljas (a magánéletben), míg nyilvános élete a passzív erény álságos színjátéka. A földi pokol, a felvilág (a politika) és az alvilág (a kriminalizálódott gazdaság) összefonódása, ami a kultúrának is félvilági arculatot ad. „A főnököm két napja eltűnt, ami ebben a városban azt jelenti, hogy a folyó mélyén kell keresnünk.” – mondja a maffia és a korrupt politikusok ellen harcoló ügyész (Batman kezdődik). A polgár világa kegyetlenségének és aljasságának alibijeként tartja fenn az igazolásként és vigaszként szolgáló magaskultúrát. De ez a magaskultúra olyan vigasztalás, mely nem az áldozatok, hanem a tettesek, a felelősök vigasztalását szolgálja. Ezért vállalja Batman a „züllés útját”. A jólét és kényelem kultúráját kell jóvátenni a kockázatos tettel. Bruce Wayne titkos élete az erkölcsi élet, s ezért titka az aktivitás, nem a széplélek passzivitása. „Mindegy mi van elrejtve, csak az számít, amit teszek.” – mondja Batman, a szép tettet telepítve a „széplélek” helyére. De a tett nem úgy szép, mint a széplélek bensősége, a tett legfeljebb borzalmasan szép, vagy ő a szépséges borzalom, melytől a szeretett ügyész visszariad, magára hagyva a hőst.

Darkman ugyanolyan rosszban van a testével, mint a *Légy* vagy *Az opera fantomja* monstruma. Helyzete mégis jobb náluk, a szeretett nővel való találkái idején felveszi régi arcát, így kétéletűvé válik. A kettősség, a normalitáshoz illetve egy felettes és alattas világhoz való dupla kötődés, a szuperhőst egyszemélyes szupercsapattá teszi, akárcsak képességeinek „mindenoldalúsága”. (A marxisták beszéltek „mindenoldalú” emberről, ezzel Nietzsche Übermenschének cserkész-stílusú változatát teremtve meg.) A szuperhős, mint magában véve is a sokféleség egysége (ember és isten, ember és állat, konformista és lázadó ember), lehet a személyiség önszerveződése progresszív stádiumának kifejezése, mely az ígérek és még nem a beváltás ideje. De lehet a szuperimágó a szerveződés kudarcának kifejeződése is, a reális tehetetlenség szégyenének túlkompenzálása a fantasztikus dicsőség kárpótlásává. A mozivásznon kiszínezett onnipotencia szomorú igazsága a sötétbe merített mozinéző, a dicső tehetség tehetetlen ellenképeként. A hős kettőssége hős és néző egységére utal: a hős a néző elveszett eredeti életlendületének kifejezése. Az, ami elveszett, szintén kettős, a világban való otthonosság öröme és a tettöröm. A tökéletes ellátottság paradicsomi állapota a passzív mindenhatóság, melynek megfordítása az aktív mindenhatóság, a teremtés tékozlása, a megcsinálás élvezete. A fikció lehetővé teszi az aktív nárcizmus passzív nárcizmusként való megélését, a kettő egyesítését, a cselekvés élményét összedolgozni a tökély élményével, az eredeti tökély és a cselekvés antinómiájára adott válaszként. A reális alutteljesítés és a fantasztikus túlteljesítés műfajkonstituáló kapcsolata kifejezi, hogy ami van, nem elég, mindig van elhódítható része a lehetetlennek. A reális szétesésben mutatkozik meg az igazi, aktív realitás, ha elveszteként is.

2.3.15.4. A csapat mint makula-kompenzáció

Darkman a szuperseb teszi szuperhőssé, az őt nyomorékká tevő támadás hatványozza intelligenciáját és haragját. A szuperhős nem azonosítható egyetlen tipikus tulajdonságával, pl. az onnipotencia leghatásosabb jelével, a repüléssel. A szuperhős-film az énkultusz mint evilági megistenülés mitológiája, melyben az „isteni” minőség a képességeire és az erkölcsre (a működés és együttműködés lehetőségeire) ráébredő ifjúkor metaforája. Minden szuperhős üzenete, hogy „lenni” = isteni privilégium, ám ezek az emberistenek mind kevésbé felelnek meg a „Jóisten” tradicionális képének.

A horror emléke az iszonyat túlereje és a tehetetlenség szorongása, mely a szuperhőst is egy-egy pillanatra megérinti, amikor a supergonosszal szemben tehetetlennek látszik. Ez az igaztalanság vagy a botrány pillanata, de nemcsak a cselekmény egy fordulatába, a hős konstitúciójába is beépül a negativitás szerencsétlenségének emléke. Horror-emlék a „makula” valamilyen formája, mely lehet seb is, de hasonló szerepet játszik a hős gyámoltalan-köznapi arca (*Superman*). A hőscsapat könnyebbé teszi, amennyiben a csapat egyik tagja is felválthatja a negativitás szerencsétlenségét, pl. a jó monstrum *A fantasztikus négyes* csapatában, s hasonló figura bukkan fel a *Csillagok háborúja* csapatában is. A *Hellboy* hőse, mint rút epekedő szerelmes maga a megtestesült makula, s hasonló szerepet játszik a tűzleány gyermekkori megaláztatása és kiközösítése, melyben következménye a labilitás és sebzettség. A *Hellboy* szerelmeseit „makulájuk” rendeli egymáshoz. Hasonló szerepet játszik és ezért a viszonyok felvezetésekor felcserélhető a műfajban a megbélyegzettség illetve a titkos gyenge pont (a hős Achilles-sarka): *A fantasztikus négyes*ben a csirkefogó gúnyolja a zsenit, mondván, bizonyára nem volt az iskolai csapatban futballszár. Az akciócsapat közös ereje kárpótol az egyén korlátaíért, sőt, a csapatban szellemi vezető lehet, aki a köznapi életben nem éri el a csapatéletben a kimagasló specialistának kiutalt rangot. De a csapat más értelemben is „szárnyként” emel (mint Goethe idején a „nőiség” tette). A szuperhős, amint felvállalja egy közösség képviselését, mintegy erőik sűrítmenyévé válik. „Mindenki vagyok és senki. Mindenütt és sehol. A nevem Darkman, a sötétség fia.” *Az árnyék* hőse láthatatlanná lesz, Darkman ezzel szemben bárki arcát fel tudja öltetni: megsokszorozza a láthatóságot. De az előbbi az utóbbinak is igazsága, a sokarcúság is az eltűnés formája: a szuperhős végzete a distancia.

Darkman álarcokban tűnik el, s végül elhagyja a szeretett nőt, mert a harcok során „belseje” is megváltozott. A *Batman kezdődik*-beli Bruce Wayne átáll a bosszú oldaláról a törvényességére, a gonosszal való harca mégis megváltoztatja őt, elriasztja szerelmét, magányra ítéli a hőst. Darkman elveszítette arcát, mindig ellenfele arcát ölti, aminek etikai aspektusa is van, az ember csak akkor győzhet, ha harcába belekalkulálja a sötét világ törvényét. a hosszreméliség maga tesz szert a gnózis ambivalens struktúrájára, amennyiben egy hatékonyan kegyetlen, a gonosztól tanult taktikai rész és egy távolról figyelő, igazságtévő stratégiai rész együttese. A szuperhős-figura történetét a kettős kibontakozás strukturálja, a hipertrofia konkretizációja a kegyetlenség felszabadításának és befékezésének kettős képessége felé tart. A közeli én mind inkább, ha nem is gonosz, de a gonosz örökségének felhasználója, míg a távoli én fenn tartja a végső beavatkozás jogát, azaz nem távolodik el véglegesen, egy kritikus ponton visszatér és visszaveszi a világot a közeli éntől, a pragmatikus éntől, melyet a makula jelöl.

A *Superman 1*-ben az égi szülők halála váltja ki a repülésélményt, majd szelíd, gyenge („alacsonyabb státusza”) földi szülőkre bíz a sors, a mágikus szülőimágot prózaira váltja a

fejlődés, miután az előbbi mágiáját a szuperhős képességévé asszimilálta a cselekmény. A kisgyermek a szülőt érezte csodákra képesnek, az életnek nekiinduló, sorsát vállaló lélek magát érzi annak. Bruce Wayne konformnak indult életét szintén a szülők halála zökkenti ki, melyben a kisfiú, aki megrémült az előadástól, s kérte őket, hagyják el a színházat, vétkesnek érzi magát, mert ez vezetett a rablógyilkossal való találkozáshoz (*Batman kezdődik*). „Van fogalmad, milyen érzés megbocsáthatatlan bűnökkel élni?” – kérdi *Az árnyék* hőse, akinek szuperhősi szerepe vezeklés és jóvátétel. A szuperhőstett szuperbűnre utal vissza? Igen, de ezt nem minden film explikálja. *Supergirl* is a szülők világának akaratlan tönkretételében vétkes. Már a *Doc Savage* idején is az apa halála indítja a cselekményt, melyben elmennek a világ végére. A család elvesztése családpótlékká teszi a csapatot, melyben a szuperhős régi szerepe fordítottját kapja, gondozottból gondozóvá válik. Vajon nem éppen ez a szerepcseré hozza-e ki az emberből azt, ami „szuper”.

A fantasztikus négyesben az ellenfél is potenciális csoporttag, de *A fantasztikus négyes és az ezüst utazóban* az előbbi mögött feltűnik a gonosz más dimenziója. A hős által képviselt morális felettes én fölé rendelődik a történetekben az örült tudós, az örült vállalkozó vagy az örült zsarnok alakjában egy szigorú és kegyetlen parancsbehajtó. Ez a negativitás első szintje, mely arról tanúskodik, hogy a behajtás kegyetlensége is deformálhatja a törvényt. Pontosabban: a behajtás kegyetlensége azt jelzi, hogy a jó törvény rossz behajtása már nem a jó törvényt hajtja be, az erőszakra épülő rendcsinálás rendetlenséget csinál. A negativitásnak az összkorpuszból kibontakozó nem mindenütt megjelenő, de mind inkább nyilvánvaló „második emelete” a kegyetlen, hatalmaskodó felettes én fölé rendel egy további fórumot, mely az előbbi kegyetlenségére hivatkozva igazolja a maga korrupcióját. Ez az alantas szuperego, mely a törvény ellentétének teljesítésére biztat. A morális felettes én, a kegyetlen felettes én, és a tökéletesen amorális felettes én mind szülőimágók. Az alantas szuperego olyan emlékekből épül, amikor a gyermek azt tapasztalta, hogy a szülő nem tartja be az általa verbálisan képviselt törvényt. Az alantas szuperego „felszabadító” üzenete: Szabad, amit nem szabad!

A fantasztikus négyes és az ezüst utazó megsokszorozza az ellenfeleket, az intrikus melletti további ellenfél az ezüst repülő és a bolygózábló rém. Az ezüst utazó és a falánk, alaktalan sötétség viszonyában a forma az anyag szolgája. A végső ellenfél az alaktalan kozmikus szörny, mely fel akarja falni bolygónkat: ő az alantas szuperego, mint a fogyasztói én megtestesülése. A *Pokolfajzat* gonosza által inszenzált mitológiai ragnarök (*Götterdämmerung*, apokalipszis) a világ felemészítése általi önigazolás, a fogyasztás csúcsmérménye, a Nagy Szuperfogyasztó végső kicsapongása.

A gonosz újabban strukturáltabb, mint a jó. Ezért gumiember *A fantasztikus négyes* vezéralakja, s ezért nem nyújtja a kamaszos csapat a fegyelmezett harcosok képét. A gonosz hierarchizált, az intrikus mögött ott az omnipotens én, és neki is fölé van rendelve a Nagy Fogyasztó és Kioltó. A vállalkozónak alá van rendelve a specialista, de a menedzsertípus is alá van vetve az abszolút idegen, embertelen spontaneitás kioltó hatalmának. *A fantasztikus négyes* folytatásában az ezüst utazó az igazi szuperhős, aki az utolsó csatában megtér a supercsapathoz! Az abszolút potencia fordul végül az abszolút impotencia ellen, az ezüst utazó harcol a bolygófalóval. Az utóbbi az ósúr, az előbbi az összolga, mert a szenvedésből és alávetettségéből lesz a készség és végül a fenség. A fő-jó és fő-rossz reflexiók viszonyának felismerésével lépünk be az elővilágból a normális világba, a teremtésből és romlásból a reprodukcióként felfogott történelembe, az életért folytatott harcból az életbe.

Az énstruktúra még őrzi a gnózis eredeti világkonstrukcióját, a világ azonban már nem őrzi. A mai tömegkultúra a gnózis szellemének fordított rekonstrukciója (azaz dekonstrukciója) és nem egyszerű visszatérése. Már nem elég feltételezni, hogy a „Jóisten” eltávolodott és átadta a földet a Sátánnak, vagy a metafizika a dialektikának, radikálisabb a szerepcsere, a gonosz maga a főisten, az „Omega-pont”, mindenek felett és mindenén túl, és ő használja fel az ész és a mindenhatóságot, az összes isteni erényeket, hogy játsszék az emberi sorsokkal és a világok sorsával. Fantáziánkban valójában az egész teremtés olyan pozícióban van, mint az emberi testek a *Mátrix* nagy üvegházzá, keltetőgéppé vagy emberfarmmá lett „realitás-sivatagában”. A bolygóévő és az ezüst utazó viszonya gonosz és jó, ördög és isten, rossz szándék és mindenhatóság perverz viszonyának képe: az onnipotencia a tehetetlen éhséget szolgálja, a forma a formátlanságot, az isteni Apolló a chthonikus Dionüoszt. A negatív oldal megsokszorozódik és a világ fejtetőre áll: felülkerekedett minden, ami torz, beteg, aljas és alantas.

2.3.15.5. Szuperbűn és superbűnöző

Az *X-men*ben vagy a *Pokolfajzatban* világfeletti világok harcolnak az emberiség megőrzéséért vagy megsemmisítéséért. Ma nem a „múltfeldolgozás”, hanem a „multi”-feldolgozás a mítosz alapproblémája. A globális tőke mennyiségi értelemben rendkívül produktív termelőerőnek látszik, de túl kockázatos: a teremtés mennyiségi túlnövekedése rombolásba csap át. A globális tőkét nem a hagyományos tőkés, birtoka őrzője, gazdája és gondozója, hanem a specialista képviseli, a várostervező (*Darkman*) a tudós (*Sky kapitány és a holnap világa*) vagy a spekuláns (*Superman 1.*). A *Sky kapitány*-filmben légi csatákat és robot-inváziókat látunk. A mágikus Shangri La mögött rejtőznek a modern haditechnika pokolbugyrai. Az apokaliptikus háborús technika növeli a szupergonosz jelentőségét. Sky kapitány és elit zsoldoserege nyújt segítséget a tehetetlen hivatalos szervezeteknek. A sztárspecialista katona, a háború szupershow, rituális erődemonstráció, a fizikai erőszak eszköz, a szimbolikus erőszak a cél, a hullák a háború melléktermékei, fontosabb az objektumok rombolása. Sky kapitány már nem igazi superhős, inkább emlékeztet Karl May kalandhőseire, csak a gonosz „szuper”, ám kiderül, hogy húsz éve halott, a technika képviseli – ezzel a superhős-mítosz feloldódik a sci-fiben. A superhős lefokozása együtt jár a szuperteknika diadalmaskodásával. A szupergonosz a technika, az automatizált hadsereg az ereje, míg a superhős-mítosz az egyéni lelki erő és a csoportlélek ihletettségre épül.

Hunabelle *Fantomas*-filmjében minden technika a szupergazember rendelkezésére áll, a mai filmekhez képest szerény technikák: maszktechnika, emelődaru, helikopter, motorcsónak... A szupergonosz minden esetre már itt készen van, mint aki nem a készségekre való rátalálás és személyiségként való összefoglalásuk, nem is a közösség értékeinek összefoglalása, ellenkezőleg, az ambíció, az imponálás vágya, s a nyers indulat mint eredendő rosszindulat, a kielégíthetetlen vágy mint türelmetlen kegyetlenség hatalma a technikaként elidegített teljesítmények fölött.

A superhős lényege a lét gyönyöre, melyet az aktivitás próbája hoz el. A superhős-történet az emberi komplexitás és felelősségvállalás utópiája, melynek hipertrófikus kiképzése utal rá, hogy a modern világban már csak a felnőttiségről szóló gyermeki álmoként van helye. A szupergonosz világában az intelligencia gyilkos erő, az áldozatok pedig kisszerű

bábok a gonosz sakktábláján. Csak a parciális érdek gyakorlati akciórádusza univerzális, az univerzális érték hatása parciális, legfeljebb a legintimebb viszonyokban van helye.

Fantómas az áldozatok arca mögé rejtőzve hajtja végre a bünteteket. Jean Marais televízión nézheti, hogy milyen bűnöket követ el nevében a gonosztevő, aki nemcsak az áldozatok megjelenését ölti fel, üldözői arcát is felveszi. A mindenhatóság új formája a kaméleoni mindenhatóság, a személytelenség ereje. Fantómas elfoghatatlan, legyőzhetetlen, mert a személyiség egy része, amelyről nem lehet leemelni a többi, egy pacifikálhatatlan rész, melynek annál nagyobb a hatalma, minél kevésbé ismeri fel és ismeri el a társadalom. A *Fantómas* -filmek rendőrei ezért hülye bohócok.

A Fantómas-i cselekmény lényege mindannyiunk rosszabbik énje, a Nagy Üldöző üldözése: ez pedig nem más, mint az erkölcsi élet tragikomikus víziója. A Nagy Üldöző az egész társadalmat, az élet rendjét támadja meg, obszcén mohósága megfoszt bennünket a biztonságtól, a tisztas jólétől, a szerelemtől stb. A neveletlen és nevelhetetlen rész elfogatása és legyőzése azonban csalódást okozna. A Fantómas-ikon megfejtésének kulcsa, hogy egyrészt mindannyiunk arcát felveheti, másrészt éppannyira örök menekülő, mint amennyire örök üldöző. A nagy üldöző örök üldözött is, mert soha nem mondhatunk törekvéseire igent, ugyanakkor kiolthatatlan, mert morális üldözőjében rejtőzik el.

2.4. Szuperhős-filmek (Szemináriumok)

2.4.1. Michael Anderson: *Doc Savage – The Man of Bronze*. 1975

Szupermagány

Az alapvető időgép-film rendezője, George Pal produkciójában készült film a szuperhős-kultusz és a hősmitológia kapcsolatára rávilágító határeset. Amerikai zászló jelenik meg a sarki tájon, majd a férfi, a zászló alatt. Harcias menetdal szól. A beállítások előlegezik a dicsőséget. A hős karcsú és mozdíthatatlan: felnézünk reá. Épp elhagy bennünket, eltávozóként ismerjük meg őt, amikor hátat fordít nekünk, kilép világunkból, s keresi a magányt. Kisportolt alakja eltűnik a tanulószobában, műhelyben és laboratóriumban. Önmagának elég mivoltát hirdeti a neki ajándékozott, territóriumaként megjelenő nagy napos táj, maga a gyönyörű semmi, melyet ő tölt meg élettel egymaga. A *Doc Savage* felfogható az egzotikus útifilmek hőskultuszának persziflázsaként is, de szuperhős-filmként is jellemezhető. A képregény korlátlan lehetőségei a hőst mindig a szuperhős felé tolják, s a filmnek a képregény-fantáziával való sokáig reménytelen versenyét, mely nem is annyira verseny volt, mint inkább a határtalan nosztalgiája a film részéről, a trükktechnika fejlődése végül reményteljessé tette, ami a szuperhős-mítosz fellendüléséhez vezetett. *Doc Savage* még nem repül, de ellátogat a világ végére, átlép minden határt. A későbbi szuperhős figurája nem szorul rá a technikára, melyet *Doc Savage*, az egzotikus kalandfilm és a sci-fi határterületén, felhasznál. Az újabb szuperhős-típusok nemcsak a sci-fi jövője felé lépik át a kaland mértékét, hanem a horror múltjából táplálkozó ellentett határátlépés is szerepet játszik genezisükben. Míg egyrészt a szuperhősök állati vonásokat vesznek fel, megelevenedett totemekként, a rémek is gyakran elmozdulnak a szuperhőssé válás irányában, pl. *Penge*, a nappali vámpír, aki úgy lép fel, mint a „mérleg nyelve”, a világok között.

Nemcsak a határok átlépése pótolja a nárcisztikus óceáni érzés legadekvátabb kifejezését, a repülést: ennek pótléka a hős kezdetben hangsúlyozott, a bevezetés során humorral exponált univerzalitása is. Az északi pólusra visszavonult Doc Savage a tudományok összességét tanulmányozza, s a mesterségek összességét műveli, új találmányokon dolgozva az emberiség számára. Hideg magányát melegítő szorgos lelkesedésében barkácsolja a meditatív sportember az emberiség jövőjét. A szellem repülése, a szublimált repülés: a tudás.

A szuperhős a sarki napfény szikrázó világából, extrém hideg és meleg eme ragyogó egységéből visszahúzódik valamilyen nagy és kényelmes tojásba, világ-előtti kényelembe, ahol minden egy, a művészetek, tudományok, szakmák sem váltak szét. Később ismerjük meg Doc Savage csapatát, az Ötöket, a komikus kísérők megsokszorozott társaságát. Valamennyien tudományuk legkiválóbbjai! A komikus kísérők tehát a szuperhősi univerzalistával szembeállított specialisták.

A világ végéről beszéltünk, mint a cselekmény céljáról, s az északi pólusról indítottuk útjára hősünket, ami szintén tekinthető a világ végének. Hideg vég a kiindulópont, hol szenderegnek az erők, csak a tudás mozgolódik, s forró vég a célpont, melyet délen kérésünk, az őserdők mélyén, a zöld pokolban.

A világ örököse

A világba visszatérő szuperhőst (Clark 'Doc' Savage Jr. = Ron Ely) az apa halálhíre fogadja. A nagy utazó, tudós és kalandor, az emberiség jótevője képe alatt látjuk az apa nélkül maradt világ férfiközösségét, a gazdátlan fiakat. A film homogén férfivilágban indul, melyben az egyik utód, az intrikus, egyben a Nagy Apa gyilkosa is, meg akarja szerezni annak örökségét, a világon túli kincset. Az egyik ifjú, a szuperhős, a képességeket öröklő, a másik, a szuperintrikus, az ambíciót öröklő, és a javakat akarja megszerezni. Az intrikának, mely világunkban – a film elején – jól érvényesül, kevésbé alkalmas terepe – a film végén – a világon túli világ, hol a hős nagylelkűsége is szükséges, nem elég a kalandor ravaszsága. A túlságok világában, a végső határon túl, valami többlet is kell, nem elegendők az ügyességek, hisz itt olyan világba lépünk át, melyről csak a költészet szól, nem a tudományok, sem a praktikus életismeret.

Az elveszett atya a déli ország jótevője volt, iskolákat, kórházakat alapított. A film elején a „nagy fehér ember” gyilkosának vélhetjük a „véres kezű indiánt”, azonban kiderül, hogy a „véres kezű indián” nem az igazi indián, hanem az indiánok árulója, aki a gyarmatosítók szolgálatába állt, míg a „nagy fehér ember” azért volt valóban nagy, mert tudós gyógyítóként, felszabadítóként érkezett (bár követték őt, megölték, és átvették tőle a feltárt földeket a kizsákmányolók). A hálás indiánok országot ajándékoztak a „nagy fehér embernek” avagy a „halott apának”. Egy idő után kiderül, hogy a felfedező a világ végén túli földeken járt, s itt vannak birtokai is. Legendás népről hallunk: eleink itt vannak valahol, nagyon közel, de a világ végén túl. Ötszáz éve halott törzs, eltűnt nép főnöke írta alá az ajándékozó okmányt, mely eltűnt a földhivatalból.

A törzsfőnök és az atya – a nagy atyák – megajándékozták egymást, s világaik eggyé lettek: így jellemzi a film, határokon túli világként, a túlvilágot, mely túl van a romlason és meghasonlason. E nagyszerű túlvilágon innen leépült gyarmati világot látunk, a korrupció, a baksis zavaros, lezüllött világát. Ez az a világ, ahol mindent elvesznek tőlünk, s elrabolt javainkból kicsit visszalöknek nekünk, megszegényítő és korrumpáló baksisként. A nagy vállalkozó azért nagy gazember, mert még a képek, az álmok, az irrealitás, a túlvilág autonómiáját sem

tartja tiszteletben, a szentséget is gyarmatosítani akarja, csatolni a terror és a baksis világához (a baksis segítségével állítja a bennszülöttek egy részét a terror szolgálatába, a többiek ellen vetve be a groteszk kollaboránsokat, a történelem torz bohócait). Elveszett országot örökölt az elveszett néptől az elveszett apa, kinek fia így mindazt keresi, ami elveszett. Nem az örökli a mindenséget, aki halmozza a javakat, s mindent ki akar préselni magának. A *Doc Savage* intrikusa, Capt. Seas (Paul Wexler) a vállalkozó, mohó, de nem az a zseniális mohó, aki a mad scientist volt, hanem aljas, banális és ostoba. A vállalkozó bukása a happy end, s ő akkor vész el, amikor végre minden megkerül, hisz ő az, akinek érájában minden elveszett, aminek visszanyerése a kaland.

Az atya földjeire áhítózó parazita kalandor, a kaland parazitája, a vállalkozó tehát a múltat, a fantáziát, s a végtelent akarja gyarmatosítani, ami mind a szokásos módon, a bennszülött nő figurájába átjatszatott jelentésrendszerként tárul fel az utazó számára. Az egzotikus útifilmeknek nem lenne olyan varázsa a kamaszkor számára, ha nem építene a világ teste és a szerető teste közötti analógiákra. Így sikerülhet csak az egzotikus utazást eksztatikus utazással fokozni. Az egzotikus kaland és a szuperkaland határán vagyunk: hősünk nemcsak a világot, a világon túli világ egy darabját is örökli, de a végtelenbe hívó feladat utasaként viszonyul örökségéhez, s nem a világ fölött szálló istenek módján.

Doc Savage az isteni mindenhatóságból is örököl valamit, de racionalizált formában. Artista könnyedséggel lendül a litfaknában, és sebezhetetlen, mert minden problémára van találmánya. A szuperhős mindenhatósága a sci-fi motiváció és a motiválatlan mágikus fantasztikum különféle forrásaiból táplálkozik. Örökli az isteni halhatatlanság valamilyen relatívformáját, nem fogja a golyó, de ezt is sci-fi motiváció magyarázza: nemcsak hogy mindenre van találmánya, de mindig előre is gondol.

Az apagyilkosság hírével fogadott hőst magát is gyilkos merénylet várja, Doc Savage azonban nem bántalmazza a merényletet, mert ellenfele a halálba menekül, pánikban a mélybe hull, saját csapdájába esik. Az anarchikus sötétségek mélyéből kilábaló hősvilág zord archaizmusával szemben a szuperhőst formáló fantázia – különösen a filmi szuperhős mitológia derűs ifjúkorában – a nagy gonosztevő mintájára kreált nagy jótevőt mint áldáshozót, még – az áldás áldásával – a humor áldásával is ellátja. A *Doc Savage* végén a szupergonoszt nem semmisíti meg hősünk, ellenkezőleg, klinikára szerzi be, hol kikezelik gonoszságát. Itt még nincs „gonosz birodalma”, a világ a jók öröksége s az intrikus csak kakukkfíók. A gonosz vállalkozásainak képe visszazselidül a kamaszkor válságának képévé. A Gonosz Birodalma csak a világ gyermekbetegsége.

A cölibatáris dicsőség

Az eltűnt ajándékozási okmány után nyomozva, a földhivatalban ismerjük meg Mona Flores kisasszonyt (Pamela Hensley), a hegyek lányát és a világvége szomszédját, aki majd tovább kalauzolja a csapatot. Újra szól a férfiak menetdala, most, nőre szert téve éled újjá a rég hallgató dal, s nyílik meg a világ végéig vezető táj, felfelé kanyargó út. A lány az a láncszem, melynek híján stagnált az elbeszélés, nélküle fennakadunk a partvidéken, nem indulhatunk a kontinens belseje felé, megrekedünk az evilágban, nem indulhatunk a túlvilág felé. A lány tehát a vis-à-vis világ kapuja, az igazi út kezdete.

Az intrikus üzletember és kalandor, vállalkozó és modern kalóz: a Karib tenger csábos melódiáit, s a női testek díszpéldányait az ő hajóján koncentrálja a cselekmény. A hajón egy

férfi – az intrikus – birtokol sok nőt, a világ végére induló expedíció eskütétellel induló lelkes cserkészcsapatában egy nő lát el öt hőst. Az otthoni tájra megtérő leány kibontja nagy haját, s színes virágot is tesz belé. A világvégére kalauzoló bennszülött Beatrice lefelé vezet, a *The Lost World* világvégéjével ellentétben itt alá kell szállni s nem fennsíkra kapaszkodni. A talajtalan mélység a cél, mely mélységnek is van magva vagy mélye, mely a rejtőzködő rész, ezért lehet az alaptalan tágasság kifejezési formája a barlang és az arany. A végtelen véges része és a véges végtelen része valami közös lényeg szimbóluma, melyet megtalálva mindegy, hogy a világvége melyik oldalán vagyunk.

A világtest és a nőtest egyaránt apai örökség: az apa által elhelyezett jelek jelzik a helyes útírányt. Aranytó és bánya jelentik az egzotikus útifilmek stílusában megjelenített végcél. A barlangot gyilkos kígyókkal népesíti be a gonosz ármány, az aranytó viszont elnyeli, belep, szoborrá merevíti a gonoszokat, akik nem sóbálvánnyá, hanem aranybálvánnyá válnak a világ és a film végén. Az örök dermedésre, meredésre ítélt, s az aranytó által ekképp megsemmisített gonoszok számára vég, míg Doc számára új kezdet a világvégi tér, melyet nem a kizsákmányolók hódítottak meg, kik gyarmatosítani akarták a képzelet és vágy birodalmát. Doc Savage felszabadítja a vállalkozó által aranykitermelésre készített, rabszolgasorba hajtott túlvilági népet, megtisztítja a barlangot, de a vállalkozóval ellentétben, nem veszi birtokba a minden határon túli terek aranyát.

– Szeretlek! – vallja a lány.

– Az én életemben nincs helye a szerelemnek! – sajnálkozik Doc.

Meg is magyarázza: midőn nőt szeretett, engedményeket kellett tennie, nem lehetett jelen teljes lélekkel a harcban. A harcok győzelmének titka a szabadság. Doc hű marad apja ideáljaihoz, és az „igazságért való harc” szolgálatába állítja a kimeríthetetlen gazdagságot. A cölibatáris erény műve a mindenhatóság.

– Látlak még?

– Visszajövök valamikor.

A kéj haszna is véges haszon, az igazi gyönyör melankolikus: a búcsúzás. A szerzés gyönyöre leköt, a búcsúzásé felszabadít. Ezért csak a melankólia kéje határtalan. A többi örömök csak kalóz gyönyörök.

A hazatérő szuperhőst máris új feladat várja. „Emberek milliói fognak elpusztulni! Te vagy az egyetlen, aki...”...stb. Harsan az induló, s Doc Savage újra száguлд.

2.4.2. Roger Vadim: *Barbarella*, 1968

Roszhír és testesülés

Az első képsorban egy nő testesülését látjuk, aki közben rossz hírt kap. Megtestesülésen a pusztaság lélek testté válását érti a hagyomány, itt azonban a túltestesült, túlanagyiasult technikai test válik hús-vér embertestté, az ormótlan alakulat szépséggé, így a testesülés az absztrakta rossz hír konkrét ellentéte. Vetkőzési jelenetet látunk. Magyarul: strip-tease attrakcióval indul a film, de ez nem egy lélek eksztatikus önmagából kivetkőzése, hanem a belső nyugalom műve. A technikai burokból jelent meg az ember, a gépekhez csatolt állapotban mint önmagából kivetkőzőttségben, így a technikai burkot levető mozgulatsor az önmagába való visszatalálás kifejezője.

Legelőbb ormótlan technikai burkukat lehámozó hosszú ujjakat, kényes, finom kezeket látunk. Az egymást lemeztelenítő érzékeny kezeken indul a képsor és a cselekmény. A szépséget napvilágra hozó kezekből bontakozik ki egy univerzum. A felszabadult feltárt kezek, mint feltárt feltárók, hiszen ők mutatnak meg minden továbbit, lemetszik a csöveket, melyekkel az űruha a hajóhoz csatlakozik. Könnyeden száguldó szexfilm-zene kíséri az altest meztelenedését: a kezek a combok felszabadítóiként folytatják hámozó munkálataikat. Bűvöltén rohanó melódiát hajszol a domináns ritmus egy súly és irány kötelmeit és terheit nem ismerő lebegő világban. Az altest kibontakozását követi az arcé: ábrándos szemek. A kattogva rohanó zene kibontakozó dallama mintegy sóhajkórusként ünnepli a szépséget. Mintha a szuperhősnő maga teremtené a róla készült filmet, Jane Fonda megrázza haját, s belőle szállnak szét a főcím betűi. A betűk továbbra is szerepet játszanak, nem a filmre vannak ráírva, nem a celluloidba beleragadt technikai lenyomatok, ellenkezőleg, életszellemként önállósodnak, résztvevői az indításnak, féltékenyen takarják az immár teljesen meztelen hősnő szemérmét, kacéran meg is mutatva, pontatlan röptük ajándékeként. A súlytalanság fékezte lassúságban vonagló nőtestet a főcím betűi inkább becézik, körülímádják, mint takarják.

A nőtest lemeztelenedésekor elevenedik meg a képernyő, s egy férfiarc jelenik meg rajta, eme elküldő és utasító figura közleménye által egyúttal egy második férfiről is adva információt. Meztelen lány kapja a megbízást arany kabinjában, s két férfi, a szelíd és a kegyetlen kvázi-apa közötti utat kell megtennie. Idősebb férfi küldi el egy szintén idősebb férfiért. A naprendszer miniszterelnöke (Claude Dauphin), öregedő, lágy férfi, Durand Durandról (Milo O'Shea), az örült tudósról közöl információt, ki megzavarta a galaktikus békerendet. Durand Durand, a halálsugár felfedezője, megvetette lábát egy törvénytelen bolygón. Barbarella azonban azt sem tudja, mi a háború. Önző versengés? – kérdi. Nem, feleli az elnök, több annál: véres összecsapás két embercsoport között. A szuperhősnő, sci-fi miliőbe áthelyezett szuperügynök, női James Bond, kinek feladata megfékezni a békerontót. A nő bent van, a férfi messze kint, a nő fiatal, a férfi kiélt, öreg, a nő a bűvölet, a férfi a gyűlölet hőse. Barbarella előbb az űrhajót röpteti, utóbb egy angyalt, kinek ő adja vissza szállóképességét.

A női meztelenséggel azonosított aranybarlang, az aranyfényben úszó űrkabin a cselekmény kiindulópontja. Barbarella hajója belül arany, kívül dús idomú, rózsaszín. Az egzotikus útifilmeknek általában végcéljául szolgáló aranybarlang ezúttal kiindulóponti helyzete minősíti a hősnő superjellegét. Védett, puha aranykabinban lebeg téren és időn át. Nagy arany haj, pikáns arc, feltárt, hetyke mellek. A hadi múzeumból való ősi fegyvereket ölel meztelen testéhez, mely gonosz és nevetséges szerszámok feleslegesek, mert meztelensége a fegyvereket legyőző fegyver. Ölelése a fegyverekénél erősebb aktivitás. A békevilágnak nincs hadserege: helyette Barbarella. Nincs fegyvere: csak a nőtest szépségének fegyverzete. Atomcsapás helyett szépségcsapással vonulunk fel a gonosz ellen.

Félközelben látjuk a rút fegyvereket mellére ölelő szépséget. Perverz csendélet. Kemény vas és puha hús, gyilkos és termékeny formák egyesülése. Barbarella archaikus destruktív objektumokat ölel magához, a Libidó-objektumhoz, s az utóbbi szubjektum is, az előbbieket csak objektumok. A destruktív az objektummá, a Libidó a szubjektummá tevő. Amaz a bele nem érzés, az érzéskivonás, a lelki megszálláskivonás, míg emez a belehelyezkedés, azonosulás, mely nélkül még az ölelés is destruktív.

Fényörvényekbe fűrődik és szintavakba merül a meglódult utas. Színes örvényekben lavíroz, elveszítve (hajó)teste fölötti hatalmát. Az érintkezések története a katasztrófák történetének fejezeteivel indul. Barbarella hajója lezuhan: a célba érés zuhanás, katasztrófa.

Prealieniánus gyermekföbia

Barbarella kristályos jégvilágba érkezik: hasonló a *Doc Savage* vagy a *Superman I.* cselekményének kiindulópontja. A Barbarella érkezése által a cselekmény során felmelegített jégvilág kezdeti hidege azonban, a jövőndő *Superman*-film ellentétéképpen, nem a szellem szublimáló, hanem – az örült tudós territóriumaként – deszublimáló hatását, gátlásokat elsőprő kapacitását képviseli. A szellem nemcsak a szublimáció terméke, új deszublimációk kiindulópontja is lehet. A szublimáció, az ösztönenergiák gondolati felhasználása olyan műveleti készséget biztosít, mely igazolhatja és visszahívhatja mindazt az ösztönert, melyet születésekor feláldozott. A szublimáció technikai és nem tartalmi kérdés. A szublimációs eszközök nyelvezetet és módszereket adnak nemcsak a szublimált gonoszság, a kifinomított kegyetlenség, álcázott, ravasz kín, elősdi kizsákmányolás, hanem a nyers deszublimáció, a destruktív barbárság felszabadítása számára is. Szublimált gonoszság: sértő szó. Deszublimált gonoszság, mely a szublimációs eszközök tárára számít: az igazolt és megmagyarázott, indokokkal ellátott gyakorlati gonoszság, a vállalat növekedése érdekében munkahelyeket felszámoló menedzseri döntésektől az erőszakszervezetek fizikai kegyetlenségéig, melyeket a szóvivők este a televízióban megvédenek és megmagyaráznak.

A *Barbarella*-film veszedelmes szituációi inkább regényesek mint borzalmasak. A borzalmak regényes, fantasy-stílusú kezelése azért lehetséges, mert a szuperhős túl van a kezdet rettenetességén. A hajótörött Barbarella vad gyerekek, vásott kölykök, elhanyagolt fiatal nép fogságába kerül. Az idegen bolygó kultúrája maga is egy hajótörés eredménye: a vadak Durand Durand hajóroncsában élnek.

A gyerekek merev és mohó kannibál babákkal kínozzák hősnőnket, harapós horrorbabákat uszítanak a szép rabnőre, a jövőndő „gyilkos bábú”-horrorok előzményeit. A szenvedő hajótörött rabszűz új változata megőrzi ártatlanságát, de nem szüzességét. Ártatlansága örömadó jámborság, a destruktivitás hiánya. Az erotikusan telített ártatlanságot azonban megtámadja –gyermekek képében – a következmények világa. Erotikus lebegésből ereszkedünk alá a vérző termékenység világába. Kíváncsú formák látványát követi a sebezhető hús képe. Zárt formák képét a nyíló anyag képe. Míg a babarépek felvérezik Barbarella combjait, a gyermekek obszcén kíváncsisággal vigyorognak.

A későbbiekben az örömhajhász ösztönkielés bolygójaként megismert világ bemutatása a kivert kutya gyermekkor képeivel kezdődik: az árvaság hidegsége a kéjteljes hidegségének előzménye. Így kapcsolódik az okok és következmények világa a perverzió bolygójának bemutatása során. A szuperhősnő antianyai mivolta ezúttal szexhősnői jelleget takar. Barbarella, a szexuális kultúra kulturális heroinájaként, a magasabb erotikát képviseli, míg az idegen bolygó diktátornője az alacsony. Az előbbi a forma, az utóbbi az anyag erotikáját. Az előbbi a csábító tökély zártságát, az utóbbi az idegen anyagban tocsogó, merülő és keveredő, nedves és kegyetlen kéjt, mely nem vesz tekintetbe semminő autonómiát. Az erotika komponensei egymással küzdenek és barátkoznak, ezért a gyermek képe e rendszerben idegen, hisz még a férfi elfogadásának is előtte állunk, ami megelőzi a gyermek fogadását.

Már itt megvannak az Alien-hősnő konfliktusai. Az *Alien*-film kettős szorongás kifejezése: 1. Szorongást kelt a test megszállottsága, egy másik élet parazita funkciója által kizsákmányolt helyzete, függése egy tőle függő léttől. E szorongás a természeti tényé, nyers burjánzássá, idegen és egyetemes szándékok médiumává válás elleni tiltakozás. 2. Az anyaságtól való szorongást az anyaságról való lemondás szorongása kíséri, az előbbi az utóbbit is kiváltja. Az Alien-hősnő célja képessé válni az anyaságra, ami technikailag úgy jelenik meg a cselekmény csúcspontján, mint a képesség kihozni tudni, ami bent van, bezárva, egy ellenségessé lett labirintusban, napvilágra segíteni egy lehetséges, jövőendő kis társat.

Az erotikus hős is a hőshöz hasonló cölibatáris komplexus rabja. A hős mint harcos fogalma nem tűri a gyermeket: kétszeresen nem tűri azt. Ő sem lehet másnak a gyermeke, és neki sem lehet gyermeke. Ha letelepíteni és szaporítani akarja a cselekmény a hőst, akkor is ezzel az alapállással számolva, s pótlólagos átalakító műveleteket kitalálva kell összebékíteni hőskép és gyermekkép érdekeit. A hős legfeljebb elszórhatja a gyermeket, mint az istenek, ahogyan ő is gyakran az istenek elszórt gyermeke, de nem lehet letelepedett családapa. Még paradoxabb a hősnő helyzete. Barbarella feladata, mint erotikus hősnői feladat, az anyaság-probléma szempontjából teljességgel az előzmények világának problémája. A perverz vágyak labirintusából hozza ki, gyógyító szerelmével, partnereit. Az erotikus megtisztulás barbarellai mitológiájában a babarédek is a perverz vágyak labirintusához tartoznak, hisz elszórt utódok, nem szerelemgyerekek.

Barbarella erotikus misszióját, melynek célja az agresszió visszaszorítása, kettős gyermekfobia kíséri. A babarédek és a perverz gyerekek, a bábok és tulajdonosaik, megkettőzik a gyermekiség rémképét. Mindebből később három önálló horrorműfaj fejlődik ki, a gyilkos gyermekek (*A kukorica gyermekei*) és kannibál bábik (*It's Alive*) horrorja, illetve a gyilkos bábok horrontípusa.

Magányos vadász a férfiszív

A perverz bolygón, melyen a nő csak kéjvadász, a férfi a gyermekvadász, a nők által elpotyogtatott gyermekeket férfiak szedik össze. Később, a *Majmok bolygója* I-ben is így fogják be az örök gyermekké lett emberlényeket. A gyermekek befogásával foglalkozó prémes sarki vadász hivatása gyakorlása közben jelenik meg Barbarella megmentőjeként.

A megmentett kérdésére, mivel hálálhatná meg a vadász segítségét, a férfi a „szeretkezés” szót használja, mely Barbarella számára, a „háború” szóhoz hasonlóan, homályos értelmű. A lány kéjtablettákat kínál, a vadász azonban az ágyra mutat. Ezt nálunk évszázadok óta nem csinálják, legfeljebb a legszegényebbek, ha nem telik kéjtablettára. A Földön minimalizálják az érintkezést, csak a beleérzést maximálva. A boldogságtabletta a szerelem nem időigényes, nagyon tiszta és egészséges formája. Az élményekre nyitott Barbarella a törvényen kívüli bolygón, a mágneses vihar és a hajótörés, a gyermekháború és a megszabadulás után enged az életmentő férfi barbár kívánságainak, belemegy, teljesíti a kérést, vállalja a mértéktelen, cenzúrázatlan, teljes érintkezés kockázatát. A „szeretkezés” a nem uralt, nem kontrollált, kaotikus és szenvedélyes és csak ezen az alapon lehetővé vált kreatív és kísérleti világ, a rögtönzött világ és költött élet felfedezése, a poézis igényelte deszublumációs adag felszabadítása. A szublumáció, az örült tudós cselekményvonalán, ösztönfeldolgozó erőből destruktívfelszabadítóvá válik, a deszublumáció viszont, a Barbarella-szálon barbarizálóból humanizáló erővé. Barbarella felfedezi a szerelem történeti és természeti oldalát, mindannak fel-

támadását a szerelemben, amin kultúránk túl van. A buja szörzetét feltáró vadász állati pózban hajol a pucér zsákmány fölé. Barbarella, akit égből jött, alászálló szépségként ismertünk meg, szadomazochista kéjek archaikus őstárgyává válik a jégsivatag forró szexet ihlető, körben forgó, örvényes közepén (míg a szeretkezőkkel körbejár a vadász kormányozatlan, azaz szabadon engedett jég hajója). Az égből jött és szendergő komfortjából – egyúttal nárcisztikus békéjéből, önmagából – kilépő szépséget vad gyerekek, vámpírbabák, majd állatias vadász veszik birtokba, destrukció- és szextárgyként: ez itt nem más, mint az archaikus tárgy két arca. Az eltárgyiasítás ősmódjai számára való kinyílás tapasztalati szféráit képviselik az első kalandok.

Barbarella kivirágzik a szerelem után. Meztelen elterül, kéjesen nyújtózik, kábán dúdol könnyű dallamot. Cifra prémekebe öltözik, kényes pávaként lép ki a jégvilágba. A nárcizmus levetkőztette, a tárgyszerelem kéjes fétistárggyá öltözteti, fantasztikus festménnyé.

A vadász kítűnő technikus is, megjavítja Barbarella defektes hajóját, miáltal a szeretkezés is a frigiditás defektje megjavításának minősül. Hasonlóan jár el a filmhős Pirjev *Traktoristák* című filmjében, hol előbb a balesetes nő lábát, utóbb motorkerékpárját kezeli vagy reparálja meg, végül még egy másik, vérmesebb nő nagy traktorát is helyre hozza. A szeretkezést búcsúzás követi, a vadász nem követi a nőt, nem tart vele a városba. Az ott élőknek, mondja, nincs humorérzékük.

Angyali impotencia

Barbarella a magasból száll alá, Pygar (John Philip Law) az angyal viszont képtelen szárnyra kapni. A hősnő szuperpotenciájának felel meg az angyal impotenciája. Barbarellát mint ájuldozó szuperhőst katasztrófák sodorják útján. Újabb ájulatából új megmentő ébreszti. A jégvilágból kővilágba kerülünk, melyben a labirintus vak angyalának kezei ismerkednek a női testtel. Az Éjszaka Városának labirintusa az új színhely, melyben szomorú angyal vagy vak madárember él a többi rab társaságában. Ide számúzi a város fölött uralkodó női zsarnok, a szőke Barbarellával szembeállított sötét szépség, céda fekete vamp mindazokat, akikben nincs elég gonoszság. Vagy, mint az angyal megkísértésének jelenetében látni fogjuk, azokat, akikben túl sok a szeretet, s így nem tudják kedvelni őt, a szeretet ellentétét.

Reményvesztett kallódó lelkek a labirintuslakók. Végtelen útvesztőben laknak, befalazott utakon járnak. Ráismerünk Cocteau befalazott lényeknek vagy élő falainak emberi végtagjaira. Befonnak és elnyelnek a sziklák, ez a film köti össze Cocteau *A szép és a szörnyeteg* című filmjének mesei motívumait a századvégi amerikai film pokoli asszimilációs termékeivel, a *Hellraiser* szoborembereivel vagy az *Alien*-filmek emberszötteiseivel. Nemcsak tévelygünk, kóválygunk a labirintusban, végül hasonulunk, belenövünk, hozzákeményedünk a világhoz, építőköveivé válunk kínzókamránknak. Befonnak, elnyelnek a sziklák, melyek falaiba domborműként simulnak bele a mozdulatlan kővilág által elnyelt rabok. Hús és kő különös kombinációit látjuk, ahogy később Cronenbergnél gép és hús hasonló ötvözetait. A pusztulás egyik módja az elnehezedés, másik az elpárolgás. Szétfoszló, kiürülő lényekkel találkozunk, átlátszó ember néz ránk üres tekintetű szomorúsággal, kinek ablak a melle: Giorgio de Chirico világában találkozunk Magritte népével. A kőember és levegőember, az átkozott bűvölet világának képviselőiként, a regényes szimbolikában csak a meg nem tett lépés, az elmaradt forradalom melankoliájának kifejezői, meghaladandó figurák.

Az olasz *Herkules*-filmek anyazsarnok uralma alatt álló impotens rabvilágába jutunk végül a perverz bolygón is. (Már a *Herkules*-filmek össznépi szuperanyaként felfogható amazonkirálynője is a századvégi sci-fi szupertőjő bioszörnyeit és tojáslerakatait előlegezi a maga még szép- és nem rütesztétikai módján, gondoljunk a *Jurassic Park*, az emmerichi *Godzilla* vagy a *Starship Troopers* nőstényszörnyei. A nőstény-biorém mint természetanya képével szemben az amazonkirálynő a tisztán szociális anya, az azonos neműek társadalmának dominájaként, megtisztítva a szaporodás lehetőségétől. Az amazonkirálynő szépsége illetve a szupertőjők rütsága ugyanannak a félelemnek, a testi lét és funkció iszonyatának kétféle lereagálása. Ugyanaz a félelem láttatja a társadalmi vagy „gender”-anyát szépnek, mely a természeti vagy szexanyát rútnak látja. A *Barbarellában* azonban az amazoni gender-anyát jellemzi a nimfomán domina hiperszexualitása, ahogy ez a *Herkules*-filmekben is előfordul (pl. *Herkules szerelmei*). A labirintus, az impotens angyalal, a destruktív szex-démoni antianya által a megtagadott fogamzás és szabotált szülés világaként vajúdik a megaláztatás és a lázadás képei között. A vak madárember, a nemrepülő és nemlátó férfi, mint tehetetlen angyal, egyrészt olyan világ polgára, melyben a destruktív domina nem ismeri a szeretet gyengeségét, mint erők feletti erőt vagy féket, másrészt olyan világ, melyben a felnőtt nemzedék monopolizálja az életet, s nem hajlandó átadni a világot.

Barbarella ismét szeretkezik, mi azonban nem ezt, nagyszerűbbet, a következményeket látjuk. A lány meztelenül ébred, a labirintus felett, az angyal fészében, az pedig újra száll, birtokba veszi az eget. A repülés légies, finom kifejezése, reggeli kifejezése a nő éjszakai tettének, aki szeretett, azaz gyógyított.

Angyal száll fel, nőt nyalábolva, néznek fel a rabok, szabadságszimbólum az ölelés. A férfi száll, de a nő szerelme emeli, tartja fenn. A férfi szállít, de a nő a férfi szeme. Elszállnak a rabok a labirintus fogságából: még nem volt példa rá. A zsarnoknőben ismerjük majd meg a vad dominát, de Barbarella is szelíd domina. Ő irányítja az angylt, s ő lövi ki, teríti le a támadó légi járműveket, cirkáló rendőrosztagekat. A szerelmi fétis szerepe ugyanolyan dominafunkció a férfivel szemben, mint az anyai teljesítmény a gyermekkel szemben. Az úr-asszony a levegőembert, és fordítva is, a férfi a nőt mintegy adoptálja, gyermekévé fogadja a repülő jelenetben, mint eksztatikus ölelésben. A film utolsó jelenetében az angyal egyik karjában tartja a szökét, másikkban a feketét, a zsarnoknőt is rehabilitálva, mert egyesíteni akarja a fehér és fekete eksztázisokat.

Csillagháború

Miközben Barbarella az angyal karjaiban repül a nagyváros felé, meg kell küzdeni a Fekete Gárda kövér rovarok képét idéző légiflottájával. A film könnyed és agresszív légi ütegei s gyilkos robotjai a *Csillagok háborújában* fognak visszatérni. A páncélos figurák szétpattannak a találat nyomán. „A fekete zsoldosok csak külső burokból állnak, melyet nem tölt ki semmi.” – magyarázza az angyal. A hús csak barbár, a szellemtelen hús kevésbé kegyetlen, mint a hústalan szellem. A hús már mindig lélek. Barbarella vérzőképessége, melynek a vad gyermekek jelenetében tanúi voltunk, privilégium, lelki fölény kifejezője.

Városlakók

A város fordított hierarchia, melynek legmélyén tartózkodik a legnagyobb hatalom, Mathmosz (= a gonoszság tava) úrnője, a zsarnoknő, hasonlóan Dante Poklához, ahol szintén

a mélyek mélye a hatalom csúcsa. A vamous úrnő (Anita Pallenberg) úgy lebeg a gonoszság tavában, ahogyan a film elején Barbarella a csillagterekben. A cselekmény Barbarella alá szállása, míg elnyeli a vamp tava, mely kalandot fordított kaland követi, a vamp repülése az angyallal és Barbarellával. A cselekmény így összeszövi a magasságokat és mélységeket, azokat a figurákat és emberaspektusokat tartva meg, melyek minden nívón életképesek.

Az új metropolis Griffith, Kertész és Korda némafilmjeiből ismert szodomai, gomorrai és bábéli víziók nyomán halad. Meztelen férfi vergődik egy akváriumban, melyből vízpipa csöveken szívják le fapofa kéjnök az áldozat „férfikivonatát”: Cronenberg *Meztelen ebédjének* előzménye. A metropolis labirintusa nemcsak a technikáé, sokkal inkább a könyörtelen önkiélést igazoló, ösztönfelszabadító közösségé. A felnőttek, nagyra nőtt vad gyerekek, az elfogott angyalt kínozzák, röhögnek a szeretet mártíriumán, ez mulatságuk és ünnepük. A kitett gyermekekből kinőtt vad városi csöcselék sem vezet a thrillerbe, ahogy a gyilkos bábokból sem lett horror. A szétesett, szórakozott, könnyelmű figurák gonoszsága is csak lusta játék. Nem tudják, mit akarnak, könnyű kitérni, odébbállni. A város szintjei között az infantilis metropolis óvodai hangulatának megfelelő csúszdák a közlekedési utak, melyek egyúttal a vakond- vagy patkányvilág vaksi magányának és csövekben áramló kollektívizmusának hangulatát is közvetítik. A ragadozó élvezetek öngyilkos csömörbe torkollnak: az öngyilkosok kamrája előtt várakozik a megcsömörlött játékos, aki kimulatta magát. A börtönvilág útvesztőiben találhattunk emancipálható szereplőket, az élveteg cinkosok hangyabolyában nem. A lázadók akciói – ezt Vadim sokkal élesebben érzékeli mint pl. a *Mátrix* – az apokaliptikus vajúdás, a szülni már nem képes perverz világ hanyatlásának végvonaglásai. Barbarella újra vetkőzni kezdene, felajánlkozva a forradalmárnak, a fontoskodó sznob azonban boldogságdrázsét követel: „Nem vagyok meztelen vadember!”

A zsarnoki vamp csak a Mathmosz közepén, az Álmodó Csendes Kamrájában sebezhető: itt törnek életére ellenfelei, Durand Durand és a forradalmár. Vadim azonban végül a gonosz királynőt menti meg, karoltatja fel az angyallal, elnyelve a Mathmosz apokalipszisével a hirtelen megvénült, kiélt embert, Durand Durand-t és az örök kamasz forradalmárt. A királynő természetes, vitális gonoszságát többre értékeli, mint a hatalmi játszmák elidegenedett kegyetlenségét. A gonoszság kevésbé kegyetlen, mint a politika. A technokrata örült és a politikus bohóc azok, kiket a film halálra ítél, a természetanya sötét perverzítése azonban az élet játszmájához tartozik.

Misztifikált kltorális orgazmus

Vadim a katasztrófafilmet ugyanúgy oldja a regényességben, mint a horrort vagy a thrillert. Idézet következik Hitchcock *Madarak*jából. Barbarellát, aki madárembert védelmezett, stílszerűen bünteti Durand Durand: gyilkos madarak ketrecébe zárva. Barbarella, amikor az első példányok megjelennek, felujjong: milyen édesek! Miután egyre több színes kanári áramlik elő, az, ami kellemesnek tűnt, kellemetlenné, majd rémessé válik. A kanárik ugyanúgy sebzik a hősnő testét, mint a film elején a gyilkos bábok. Barbarella újra vérzik, az apróságok a szép testet csípdelik s lakmározzák. A madárjelenet érzelmi metamorfózisát ismétli a kéjgép, Durand Durand következő kínzóeszköze.

A szuperszex-hősnő harcai szeretkezések. A vadással, az angyallal és a forradalmárral való szeretkezést Durand Durand perverziói követik. A kváziapa megsemmisítő szándéka a kvázianya és a kvázilány flörtjét támadja meg, hisz a vamp, a Nagy Nőzsarnok vagy Sötét

Királynő hevesen udvarol Barbarellának. Itt nem a lány akarja elnyerni az anyától az apát, hanem az apa az anyától a lányt; de az anyától elnyert lányt megsemmisítő módon „szereti”, előbb úgy tűnik, mintha az anyát akarná visszanyerni, később kiderül, hogy azt is meg akarja semmisíteni. Durand Durand szadista „szerelme” tehát végső soron a nőiség ellentett aspektusai egymásra találásának megakadályozását, s a férfiúság önaffirmációját, a gonosz városban általános nárcisztikus fetisizmus beteljesítését szolgálja. A vamp megpróbál szeretni, önző és hebehurgya módon, válogatásra képtelen polimorf perverzítással megy neki hol az angyalnak, hol Barbarellának, de kiutat keres a Mathmosz magányából, vagy legalábbis vendégül lát ennek mélyén.

A következő „szerelmi aktus”, melyről szólnunk kell, a Durand Durand fogságába esett Barbarella újabb megkínzása. Az örült tudós kéjorgonájának munkája a klitorális orgazmus képe. A kéjorgona először kellemesen csiklandoz. Durand Durand egyre vadabbul dolgozik a billentyűkön, egyszerre komponista és előadóművész, míg a partner a zongora, s a kínba forduló kéj a zenemű, Barbarella tágult szemekkel ernyed és alél, nyög és sikolt, kéjeleg és szenved. A kéjorgona előbb ruhákat tép le, majd kellemesen becéz, míg végül a kéjes simogatások fájdalmas kínzattá válnak. „A vég hirtelen jön, és tele lesz kéjjel.” – ígéri az örült, kérdés, hogy kinek a kéje lesz, övé vagy áldozatáé. A nő elnyűtt arca kifacsart érzékekről árulkodik, révült részegültség váltakozik a nagy sikollyal, s míg Durand Durand, az öszülő kéjenc mind vadabbul dolgozik, a nő mind lassúbb. Barbarellán, míg a másik erőlködik és harcol, úrrá lesz a révület fölénye, az asszonyi erő kéjes nyugalma, s végül a gép robban fel és ég ki, legyőzi a nő. A passzivitás erősebb, mint az aktivitás. Míg a gép felrobban, Barbarella nem elpusztul, hanem kielégül. „Miféle nő vagy te, nincs benned semmi szégyenérzet!” – háborog a hoppon maradt kéjenc.

A domina

A Mathmosz az asszony tava, Durand Durand-t a tó asszonya facsarta ki, a Mathmosz világában vált koravén kéjencé. Az örült tudós azért akarja elnyomni Barbarellát, kifacsarni és alávetni a nőt, hogy emancipálja magát: a szupergonosz anyadémon ösvilágának periférikus figurájából az atyai zsarnokság központi figurájává váljék. Barbarellát felsőbb utasítások, messzi hanguk küldik alászállni a káosz és a magma irányába, feltárni a nő másik arcát, mely nem a magasságok, hanem a mélységek küldötte, nem a fény, hanem a sötétség, nem a csillagos ég, hanem a háborgó mélység kifejezése. A gonosz királyné azért sem legyőzhető, mert úgy is felfogható, mint a nő másik oldala, Barbarella másik arca. Ezért ragaszkodik végül az angyal mindkettőhöz. Barbarella szerelme felszabadít és gyógyít, a királynőé rabbá tesz és kifacsar. Durand Durand gonoszsága csak annak tükre, ami tönkretette, azt adja tovább, amit kapott, a Mathmosz partján élve, az ósasszonyi nőerő függvénye- és játékszereként.

Barbarella aranykabinja és a gonosz királynő tava úgy viszonyulnak egymáshoz, mint a Libidó a Destrudóhoz, a Destrudó azonban úgy is megjelenik, mint mélyebb Libidó, legyőzendő, de ki nem irtandó eredet. A város tóra épül, élő, folyékony energia figyel bennünket, a tó az ember gonosz impulzusaiból él, de fényt, meleget és erőt ad vissza nekünk. A tó minden jónak gonosz forrása, míg Durand Durand halálsugara csak az ürességé. Az álmában a tóhoz megtérő domina önmagához tér meg. A gonosz királynő Barbarella feminitásának alapja, a királynő létének pedig a Mathmosz a mélyrétege, alapja.

Superman repülő énje a nevetséges én jóvátétele, vagy az előbbi az utóbbi álcája vagy termőtalaja. Barbarella repülő énje a gonosz királynő merülő énjének kiegészítése. A nő két aspektusa a férfivá lett angyal karjában egyesül, amikor ez a film végén felszáll a két nővel a csillagokig. Superman e kölcsönösséghez képest szimpla macsó-modellt képvisel, amikor az izgága és prózai újságírónt felviszi egy órára a csillagok közelébe. Vadim filmje egyesíti a nőiség két aspektusát, a férfiasággal azonban nem tudja megtenni ugyanezt: az emberiség a társadalom átalakulásainak olyan küszöbén áll, amelyben a nők jobban megtalálják magukat, vagy legalábbis jobban azonosulnak majd – mivel eddig is ők voltak a fogyasztás vezérei – az új kultúrával.

Fromm szerint Hitler és Sztálin jellemzője a nekrofilia, az elevenség, ihlet, spontaneitás és szabadság gyűlölete, Vadim filmjében a technokratáé. A trónkövetelő Durand Durand-nak az eltüntetés, a megsemmisítés az öröme. A két nőt összezárja a Mathmosz kamrájában: itt vagyunk a centrumban, az élet, a fény, az erő fröcskölő és csillogó születési helyén. A Mathmosz mintái a film elején látott fényalagutat idézik, melyben a végtelennek nekiinduló Barbarella elmerült. Így nemcsak a Mathmosz az élet sűrítőménye, kocsonyája, az élet maga is a kozmosz koncentrátuma. A nők az élet tavából és az álmok burkából figyelik a zsarnok megghiúsult koronázását. Ebben a gubóban választódik ki és egyesül a nőiség két aspektusa a nekrofil férfi ellen. Durand Durand beveti a pozitronsugarat, a királynő pedig felszabadítja a Mathmoszt. A halálsugár a semmiben old fel, míg a nő eszköze nem fegyver, hanem maga a legintimebb lét, az öslét, a visszavevő és feloldó őspocsolya. A szent-gonosz ősestruktúrá legyőzi a profán agressziót. Vadim gonosza, a királynő, kínzó, de nem romboló. A naturális ősgonosz féken tartja a káoszt, míg a modern intrikus bomlasztja a rendet.

Kozmikus és súlytalan csoportsex

Barbarella úgy halad az eksztázis, az orgazmus felé, ahogyan az *Alien* hősnője a szorongástól a megnyugvás, az agresszivitástól a szolidaritás, a magánytól a társas lét felé. Barbarella sorban szeretkezik mindenki, de szerelme pettingszerű: az utazás a pusztá kellemességen túlmenő izgalom lehetőségére kérdez rá. E nagyobb szenvedélyhez nagy konkurensnő is kell, valamint piszkos szándékú démoni férfi. Szükséges a szenvedések labirintusa és a kéjek kertje, s mindennek fölött két férfi, a macsó, aki Barbarellát avatja be, és az angyal, akit ő avat be.

Barbarellát és az angyalt nem tudta megemészteni a mindent elnyelő Mathmosz, a zsarnoknő pedig azért marad meg, mert azonos az élet magmájával. A legbűnösebb és a legártatlanabb, a gátlástalan nő és az angyali férfi közötti közvetítő Barbarella: együtt emelkednek. Angyal emeli a nőt, nem rakéta.

Végül az angyal két nővel száll fel az apokalipszis felett. Barbarella kissé féltékenykedik. „Mért hozod őt is, aki úgy megkínzott?” – kérdi. „Jót tesz az egyensúlynak.” Súlytalanra tevő, azaz emelő, a súlytalanság lelkiállapotába helyező, azaz feloldó csoportsex a haldokló bolygó felett. „Egy angyal nem emlékezik a rosszra.”

El nem férfiasodott szuperhősnő

Barbarella nem munkás és nem rendőr, nem töri magát és nem is sérült, másokból hozza ki a teljesítményeket, az angyalt kezdetben ő röpteti, hogy aztán az emelje őt, a gonosz Mathmoszt – ártatlanságával – védőburok képzésére készíti, aktivizálja a szerelmes forradalmárt, s a labirintus népének reményt ad az angyal röptével. Megváltozik a világ, amely-

ben megjelenik, de nem ő ítélt vagy alakította. A vétkesek egymást vagy magukat oltják ki, a Barbarella által megcélzott ellenfelek csak bábok. Megértő az emberi gyengeségek iránt, minden élménytől hagyja magát megérinteni.

Barbarella nem harcos típus, mint a későbbi szupernők, de nem is helyreállító, mint Superman, hisz elpusztul a bolygó, melyet felkeres. Barbarella szépsége és csábereje a világ próbára tevője, mely kiválasztja azt, ami életre érdemes. Valójában az apokalipszis angyalaként jelenik meg egy távoli csillagrendszerben, így túltesz a helyreállító szuperhősökön. Ezzel azonban a legtermészetesebb, eredeti nőfunkciót teljesíti, veszi fel újra: a nőtény választása jelenti az utolsó ítéletet, a jövőbe törekvő élet sanszát, hiszen a jövőbe való bebo-csáttatás a földi szerelem létkonstrukciójában nem más, mint a nőbe való bebo-csáttatás, a nő elutasító reagálása pedig az életszál, a szaporodási láncolat megszakadása, kitiltás az élet jövőjéből, gének apokalipszise, örök visszatérések történetének kegyetlen lemészároltatása. A naiv, kedves Barbarella még mindenkinek jóságosan odaadja magát, az érett nő azonban kegyetlen főgonosz és rettenetes szépség.

2.4.3. Richard Donner: Superman 1., 1978

Születés és örökség

Összeomlik a szülői világ, mert teljesen megszülni annyi, mint meghalni, a szülők halála és a helyükre lépés az igazi születés, szellemük megújulása. Kilobban egy nagy vörös óriás, fáradt tűz tengere nyeli vissza magába az elsüllyedt világokat. A vörös óriás után fagyott bolygót látunk, melyet már nem melegít és világít be középponti erő. Tűz és fagy: egymásra nem talált szélsőségek képei előzik meg a cselekmény indulását. A szülőknek meg kell halniuk, akárcsak a *Csillagközi invázió* elején: az otthon és haza halálra ítélt, az idő nincs vele, hanem ellene. Minden, ami kész, időszerűtlen, az idő a készet pusztító vállalkozások tere.

Kristálypalota a jégmezőkön: az előző nemzedék kihűlt, tiszta világa. Marlon Brando ősz haja ismétli benn a kinti világ öreges-hidegét. A jelmezek is a szintelen szublimáció absztraktságát hangsúlyozva hűtik a képzeletet. Az öreg bölcsként megjelenített apakép teljesítménye: leszűrni azt, ami fontos az idők összességéből, ami a *Superman*-mítoszban mégsem hozza el az idők teljességét, csak élet és idő kikökenésre való hajlamát tartja kordában. Az öreg bölcs kiöregedett világfi, nem a taoista halhatatlanok rokona, ezért a tudás is, melyet ad, szcientista természetű ismerettöltelék. Így a csodák is, melyeket öröklünk tőle, a gépekkel versengő mechanikus tökély megnyilatkozásai: repülni mint a rakéta, súlyokat tartani mint az oszlop, rohanni mint a gyorsvonat stb.

Vörös óriás és jégmezők kontrasztértékeinek öntudatlan megfelelője forradalmárok és öregek tanácsa konfliktusa. Előbb a szónokló apa látható, ki nem tudja megmenteni a bolygót, fenntartani népét és családját. Az atyafigurával, mint sikertelen megmentővel, és relatív ellenfelével, a problémát szétfecsegő tanáccsal egyaránt szemben áll az egységes arcvonalként fellépő forradalmárok triumvirátusa. A lázadók forradalmat szerveztek, új rendet akartak, a fáradt hatalom helyett korlátatlant. A lázadók, mint a hatalom mániákusai, több hatalmat akarnak, mint az atyáké, szuperhatalmat akarnak, nem elégednek meg az egyenlőséggel. A hatalom koncentrációját és nem dekoncentrációját követeli a fiak világa: az atyai tanács dekoncentráltta a hatalmat. Ezzel megfordul a történelem, atyai demokráciától halad a fiúi

zsarnokság felé. A hatalommániás fiak arról a nagyságról álmodnak, amit egymás számára soha sem jelenthetnek, amit csak az előttünk járók jelenthettek nekünk az élet kezdetén. Síklapba zárva lövik ki a semmibe a lehetetlent akarókat, a hármak bandáját. Az öregek tanácsa nem hisz a katasztrófában, a forradalmárok titkos tanácsa megkettőzi a katasztrófát. Így vezeti be a cselekmény expozíciója, a kozmikus katasztrófa mellett, annak önmegkettőzéseként, a szociális apokalipszist.

A hatalomra törők „megoldásai” megkettőzik a problémát, míg a hatalmon levők nem akarnak tudni róla. Az öregek tanácsa nem evakuálja a bolygót. Nem igazi atyák, ők is csak egy korcsoport, akárcsak a forradalmárok. Csak egy ember lehet a földanya apja, férje és szeretője, nem egy tanács. A tanács számára az örök fiatal apafigura maga is csak egy lázadó. Leszavazzák a rossz hírt. A forradalmi konspiráció, trónra törés és terror éppúgy az apokalipszis szimptómája, mint a szavazás. A szavazásnak sincs köze az igazsághoz és az érvényhez, csak a tompa többség, a szürke átlag tehetetlenségének erejéhez. Álszent terroraktusként jelenik meg a szavazás, mint a figyelmeztetés semmibe vétele, az érvek kigúnyolása. Nem az értés szavaz, hanem a szellemi kényelem. Nem a kompetencia szavaz, mert a kompetencia kivételes, ő a leszavazott. A szellemi szűrkeség és erkölcsi gyávaság szavaz. A magára szavazó szürke átlag a katasztrófára szavaz e sápadt bolygón.

Katasztrófától remeg a kristályvilág, mely nem akart hinni a katasztrófában. Csak Superman szülei ismerték a félelmet, ezért csak ők juttathatják át gyermeküket a jövőbe. Superman útja szülés és haldoklás kettős szimbóluma: minden kezdet a jövőben jelöli ki a maga sorscénrumát, s ezzel minden kiérleltet nem-egyidejűvé, múlttá, a jelenben már csak vendéggé nyilvánít.

Superman útja kisszerű, primitív, idegen világba visz. A beteljesedett, kiformált dolog múltbeli, a jövő formája a káosz, az alaktalanság. A szülők így beszélgetnek a csecsemő felett:

- Úgy fog kinézni, mintha egy lenne közülük.
- De mégsem lesz közülük való.

A sors magány, a feladat kiüzetés, a tehetség pedig kényszermunkára ítéltség, hisz olyan világban, amelyben vigyáznak ránk, nincs feladat. A rendes, jóindulatú, igaz-jó-szép világ összeomlásával, óvó viszonyok és becéző szavak megvonásával kezdődik a kitüntetettség története. Az isteni világ összeomlása a szuperhős kiröpítő szülőaktusa, s a szuperértékek beoltó aktusa egyben. A szerelem behatolás és hódítás, a szeretet ezzel szemben katapultírozás, kilövés és visszavonulás. A szerelem relativizál, függésbe hoz, a szeretet függetlenséget ad. Míg az elsüllyedő világ kiröpíti az új életet, az utóbbi eleveenségének mértéke az identitását meghatározó szublimált feltámadás. Magányos lesz, véli az anya. Soha sem lesz egyedül, feleli az apa. „Hosszú út áll előtted fiam, de soha nem fogunk elhagyni, halálunk pillanatában sem...magadban fogsz hordani életed minden napján.” Minden tulajdonságunk, tudásunk, készségünk köldökzsinór, s örökségünk egyben a gondoskodás átvállalása: gondozottból gondozóvá létel. „A fiúból apa lesz és az apából fiú: ez minden, amit adhatok.” A szülő a gyermek testével terhes, a gyermek a szülő kultúrájával, mely benne visszatér, új életre ébred, és még ebben az új életben is szakadatlan újjászületik; a gyermek a szülő testi gyereke, a szülő a gyermek szellemgyereke.

Egy égi lény fia, vállalva a földi sorsot, magára ölti az emberformát, vállalva a példakép szerepét. De nem emberiesül teljesen, nem vállalja a teljes azonosság kínját, minden gyenge-

ségével és szegényével. Ezért nem is megváltó, nem az orvoslást hozza, nem a szenvedés és igazságtalanság, a történelmiség és köznapiság állapotának végét igéri.

A kitett gyermek

Az ókori hagyományban a szülő vagy uralkodó, aki szabadulni akar a kitett gyermektől, átok beteljesedését akarja megakadályozni. A kitett gyermek a szülő szorongásának, a gyermektől való félelmének produktuma. A valóságban nyilván többnyire gazdasági okokból tették ki a „föls” szaporulatot, amit a mítosz lelki okok belevetítésével motivált és dramatizált; a gyermekkitevés gazdasági motivációjánál azonban régebb a vallási: a kitett gyermek eredetileg az isteneknek hozott áldozat. A kitett gyermek témája az antik irodalomtól a mexikói szappanoperáig örzi népszerűségét. Superman is kitett gyermek, de ezúttal az istenek teszik ki, teszik le az embervilág küszöbére, s nem azért, mert félnek tőle, hanem mert őt féltik. Ebben a tekintetben Superman a bibliai Mózes-sors rokona, akit szintén az ő védelmében tesznek ki: a *Superman 1.* úgy kezdődik, mint Cecil B. De Mille *Tízparancsolata*. A *Tízparancsolat*ban rabszolgagyermek kerül a királyi családba, a *Superman 1*-ben királyi gyermek a parasztszaládba. Az eredmény mindkét esetben az, hogy a hős szelleme nincs bezárva egy alul- vagy felülnézetnek a másikat kizáró perspektívájába.

Öregedő pár, farmer és felesége zötyög ócska tragacsán a végtelen búzaföldek között, amikor belefürdik az idegen test a földbe, s a gödörből kimászik a kisfiú. A földből született adoptívgyermek az égből származik. Superman minden eredeteket egyesít ily módon. A kozmosz nemzi és a föld szüli meg, narancs és vörös színű, füstölő, meleg nyílásból mászik elő. Az ég és a föld ajándéka a szegényeknek, kisembereknek, mint gyámoltalan gyámolítóknak, akik gyengék, eszköztelenek, s mégis szeretnek és adnak, ezért szeretetük sokkalta értékeesebb, mint másoké. Donner filmje fáradt, lassú, hiányzik belőle a klasszikus Hollywood temperamentuma és attraktivitása, de még élnek az eszmék, melyek az amerikai embert a világ kisembereinek reményhordozójává tették valaha. Hősrünknek két apja és két anyja van. Egy fejlettebb társadalomból származik, ennyiben a jövőből. Glenn Ford, a klasszikus western nagy színésze az adoptívszülő: a hőskorszak agrármitológiája a jövőgyermeket a múltgyermek jegyével is ellátja.

A születés egybeesik az első hősmunkával: a kisfiú felemeli a defektes autót, hogy az öreg abroncsot cseréljen. Később, miután a kamasz Superman versenyt fut a gyorsvonattal, a földi apa óvja őt a hivalkodástól. Csak a hamis erő hivalkodik és hatalmaskodik, mindez meghamisítja az erőt: az erőfelhasználás mint művészet és erkölcs elsajátítása a tanulóévek témája, melyek során az erő helyes felhasználásáért folyik a harc. A helyes felhasználás különíti el a hőserőt a monstumerőtől.

Superman, a mindeneken segítő, csak az atyákon nem segíthet, ennyiben mégis csak örököse a görög átoknak, apáiktól rettegett fiak tragikus sorsának. A szuperfiával hancúrozó szívbeteget atya nem bírja az iramot, így kap szívrohamot. A földi atya felneveli adoptívfiát, aztán, cserben hagyó önteste iránti szomorú rosszállással tapintva pulzusát, összeesik és meghal. Superman az első apával az eget, a másodikkal a földet veszti el, így lesz végül városlakó.

Az izzó kard éjszakája

Az izzó kard, melyet Superman (Christopher Reeve) egy éjszaka elővesz, kicsomagol, a nemi és a szellemi érettség szimbóluma is. A kard ébredésének éjszakája választja el az anyától,

s indítja el a nagyvilágba. Ez a tárgy, mely az övé is és elrejtett is, markirozza gyermekkor és felnőttkor határát, s jelzi azt a napot, amitől az anya mindig félt. Egyúttal Arthur király lovagfilmi kardjának jelentésével is bír, a feladat kijelölőjeként. A zöld fényű kristálykard, mely a szexuálszimbolikát és a lovagi kódot a radioaktivitás sci-fi-szimbolikájával ötvözi, útra hívja a fiatalembert, mely hódító hadjáratként a tudás meghódítását fogja jelenteni, de zarándokút is, mely a földiek által felnevelt megtérését jelenti az égiek által kijelölt feladathoz.

– El kell mennem. – szól Superman. – Tudtam, hogy eljön ez a nap. – feleli az anya. Megöszült asszonnyal áll a fiatalember, ismét a búzaföldeken. – És tudod, hogy hova indulsz? – kérdi a nő. – Északra! – feleli a férfi. Északra indul, mint Frankenstein teremtménye Mary Shelley regényében. Mivel az izzó kard a nemiség ébredését is jelöli, természetes, hogy a szuperhős hideg helyre igyekszik, hűteni izgalmát. De nemcsak erről van szó: az északi pólus az űr hidegét is képviseli, közvetítőként az eredet és a földi világ között.

Késleltetés és tehetetlenség

(Az ártó kryptonit)

A búcsúzásokat megkettőzi a szülők megkettőzése, így az előbb búcsúzó, az égi szülők válnak a szublim feltámadás, a megőrzés aspektusainak kifejezőivé, míg a földi szülők fejezik ki a válás tragikus oldalát. Ezért fájdalmasabb az utóbbi búcsú, míg az előbbi regényesebb. A kisgyermek szemével látott szülő sokkal inkább meselény, mint a kamasz szemével látott, s az előbbi már meghalt, amikor az utóbbi még él. De nemcsak ez a különbség a két szülőpár között: épp legendás és szublim szülőkként, az előbbieket a szellemi, az utóbbiak az anyagi aspektus megtestesítői, ezért megtarthatók, visszajárók az előbbieket. Ha az előbbieket is elkezdenek visszaanyagiasulni, akkor Superman elveszíti erejét. A kryptonit, az otthon egy darabja, tehetetlenné teszi a szuperhőst, aki – a feladat, a legfőbb hősmunka közeledtekor – bénán fulladok egy medencében, míg Kalifornia felé száguldanak az intrikus gyilkos rakétái (pontosabban a hadsereg gyilkos rakétái melyeket az intrikus ellopott). Az anyaföld egy darabja, az anyatest oldó, ölelő hatalma, a chthonikus és akvatikus örökség tehetetlen gyermekké teszi a hőst. Ezért bohóc Stephen King regényében (az Az-ban) a legfőbb rém, ezért csinál a *Batman 2.* zsarnoka infantilis vurstlit a sötét városból. Mindenkinek infantilizálódia kell, hogy a zsarnokság mindenható lehessen. Supermant elnyeli a medence, hogy a támadó fegyver rombolhasson. Kába lebegésre ítéltetik az alaktalan elembe, míg az intrikus erejét és ambícióját megtestesítő rakéta befúródik a világba. Nő segít a szuperhősön, de rossz nő, nem akárki. Nem a szent, hanem a kurva az, akit segítségül hív a hős a sokak halála ellen, a rosszlány oldja fel az anyai rabságot, de előbb csókol. El is kell szakadni a Krypton erőitől, de vissza is kell találni hozzájuk: anyagi elszakadás és szellemi visszatalálás, anyagi filobazizmus és szellemi oknofília, aktivitás és identitás egységére van szükség, ezt a képletet kell megerősíteni a fő feladat előtt.

A fő feladat a földmély vajdó erőivel való küzdelem lesz, melyek az imént fenyegették elnyeletéssel Supermant. Lényegében a titáni erőkről van szó, melyek kifejezési formái az elsőpró katasztrófák. A katasztrófa titán nélküli, dezanropomorfizált titanizmus. A szuperhős még nagyon közel van a titánhoz, ám mivel a modern nagyvárosi köznapi élet hőse, dezanropomorf alakban fordulnak szembe vele a titáni emlékek, a saját múltja, a hősgenezis sötét-archaikus szakaszainak emlékei. A szuperintrikus a dezanropomorf titáni erők antropomorf mozgatója, a kaotikus szuperobjektum gonosz szuperszubjektuma.

Észak szelleme

(A segítő Krypton)

A legmagányosabb vidéken, hol a földi élet hatalma véget ér, reprodukálódnak az északra tartó hős számára a kryptoni struktúrák. Ezért keresi fel északot, mielőtt alászállna az agrár milió képviselte hőskorszakból az egyidejűséget képviselő nagyvárosba. A hideg és steril észak a tudás, az objektivitás, a távolság (nem annyira a távolságtartás, azaz elutasítás, hanem távolságyerés, azaz áttekintés) közege. Az égi apa szelleme fogja kézen itt, észak kristálypalotájában, a földi fiú szellemét.

A világitó kard a tudás kristálypalotájába vezet. Az éjszakát megzavaró s a hőst békén nem hagyó, követelő kard hívására a lehűtő tudás a válasz. A tudás, a képesség, a *Superman*-film álmnyelve képzetrendszerében kristálytermészetű, hideg, kemény valami, kihűlt világ ajándéka. Míg az erő mint kormányozhatatlan eredeti adottság a tűz és láva formájában, a szilárd anyag formavesztése formájában fog dühöngeni, a közvetlen és eredeti adottság vad egzisztenciámódjának ellentéte a kristályok áttetsző nyugalma, a lét, mely nem önmagát gyúrja és izzítja, hanem áttekinthetővé és áttetszővé válik, a máslet tükrévé, mely meghívja magába az egyetemességet.

Ahogy a freudi apagyilkos fiak is az apával és nem magukkal szolidárisak az ölés után, s míg a tett előtt az apa volt számukra az igaztalanság, utána egyszerre ő az örök igazságok szimbóluma, úgy Superman „egyetemi évei”, azaz a tudás útja is egy elkésett apaidentifikáció szubjektív oldala. A szellem képlete itt is: az apátlan lény apapótléka. „Gyere velem fiam, áttörjük földi börtönöd rácsait.” Apa és fiú átkelik az univerzumot. Az első repülés leszállás volt az égből a földre, s a rakéta repült a hős helyett. Most már magának kell szárnyra kelnie. Az utazás a tudás elsajátítását, mely előbb csak betáplálásként jelent meg, aktív formában, személyes kalandként ismétli. Az útikaland egyúttal a birtokbavétel jelentését is hordozza: az ember mint az univerzum örököse körbejárja, felméri birtokát. Superman elhagyja a valamit, hogy felfedezze a mindent: itt, ahol látszólag semmi nincs, van valójában minden. Ez az északi út értelme: észak csak az ég közöbe. Superman most kezd repülni, a magány tempó-
lomában fedezi fel erői teljességét.

Kétarcúság

Ahhoz, hogy a Superman-képregény hőse valóban minden más szuperhősnél inkább megtestesítse e figura konstitutív minőségeit, a titanizmusé mellett a horror öröksége is hozzájárul. Superman kétarcúsága a horrorfilmi monstrem mint köember és a horror és sci-fi határterületén mozgó mad scientist mint levegőember öröksége. A tehetetlenség álcázza a mindenhatóságot, a gyengeség rejtje és védi az erőt. Clark Kent elkapja a Lois Lane-re lőtt puska-golyót, aztán ájulást tettet.

Superman kétarcúságának lényege a gyámoltalanság a mindennapi életben, s a fokozott hatékonyság a rendkívüli helyzetekben. Az isten az ember belső oldala, elfojtott titka, az, amit a jelen világ nem enged kiélni potencialitása teljességében. Az ismétlődések, a megszokottság és banalitás korlátozott világában a korlátlanság jelenik meg korlátoztsággként. A korlátoztság a korlátlanságon mosolyog. Clark, Superman köznap-
i éne: a korlátlanság a korlátoztság tükrében. A tökéletes alkalmazkodás, a kritikátlan idomulás a bennünket uraló világhoz, elzárja a meghódítandó világot. A túlságos otthonosság a kisvilágban elzárja a nagyvilágot. A kettősség üzenete pozitív, a lelkesítő metamorfózis pillanatai azt mutatják be, hogyan lesz

a közvetlen környezetben otthontalaná tevő hibákból a nagyobb környezetben otthonossá tevő erény. Superman kiugrik az ablakon, de nem hogy zuhanjon, hanem hogy elszálljon.

A *Superman*-filmekben a két arc – a horrorral ellentétben – együttműködik, személylé egyesül, mint kalandfilmí álmodozó és megvalósító, vagy mint szerelmesfilmí imádó lélek és imádott test. Már itt felvetődik a szerelmesfilmí probléma: mire vágyik a szerető, szeretni akar vagy szeretve lenni szeretne? A kétarcúság mindkettőt egyesíthetővé teszi: szeretetbevétel és szeretetkiadás egymást elveto, egymással nem találkozó, meghasonlott beteljesületlensége a szuperhős kétarcúsága által válik egyesíthetővé.

Szuper-nőügyek...

(...összehasonlítva a szupernő-ügyekkel)

A megkettőzött szülői világ szépségével, nagyságával és tragédiájával szemben a szerető a komédia megtestesítője. Ezzel már a szinglivilág lefokozott szeretőképének előkészítője a film. Superman számára az apa Vergilius és Beatrice egy személyben, az kíséri a fontos utakon, nem a szerető. Az apák idealizálva jelennek meg, a szerető, a hagyományos szerelemmitológiához képest, erősen és agresszívan dezidealizálva. Az apa a repülésben a társ, a szerető a köznapi élet komikus bukdácsolásában, a prózai szerencsétlenkedésben. Kivétel maga a nemi aktus, amikor a komikus társak is repülnek: ez a prózai lét szuperarculatának menedékhelye.

A néző szempontjából a nő jelenik meg Superman komikus kísérőjeként, míg a filmbeli megfigyelők szempontjából Superman – pontosabban Clark Kent, Superman látható éneje – a nő komikus kísérője. Kezdődjek Lois és Clark sztorija. A nő, Lois Lane (Margot Kidder) nem versenytársa az elsüllyedt világnak. Szürke, szikár, csontos figura a szerkesztőségben, nagy ambícióval, rossz helyesírással. A nő a cinikus, a férfi az idealista. A komótos vidéki fiú régimódi szavakat használ, s udvariaskodása az emancipált nő számára nevetséges vagy sértő. Olyan világba léptünk, melyben kompromittáló a szókins. Időköz kívüli jelenben ágál ez a világ, a divattrend jelenében. Az érvényesülésre és alkalmazkodásra a nő tanít, a repülésre a férfi. A férfi repül, a nő tolong. Csak a repülő én a fészekrakó, a nő zsákmányoló, vonuló nomád, míg a férfinak égi palotája és földi fészke, két otthona is van.

Az erőszakos, kemény, bájtalan nővel szembeállított elegáns, görög arcélű férfiszépség homlokba hulló tincsel repül. A férfi az égi küldött, a repülő ember, de a nő nem a föld, aki az égi lénnel való nászra rendeltetett, hiszen a föld a vidék és az anya, az öregasszony, ezüst hajával és a búzaföldek arany aurájával. A szerető csak nőnemű kisfiú a Great Society nevű túlméretezett óvodából, a kortárs csoport vásott kölyke. A férfi a szép, a nő a csúnya. A nyomuló, fontoskodó karrierista nő bájtalan, lompos, érdes, hangos, figyelmetlen és hebehurgya. A teljesítmény mértéke a siker, egymást megelőzni a tolongásban. Az újságíró nemi akar más, mint a szupergonosz, az alvilág királya, a csatornamélyben giccses luxust kiépítő gonosztevő. Érvényesülni minden módon és áron.

Lois hevesen gesztikulál, groteszkül fintorog, elégedetlen az életével. Hamupipőkének nevezi magát, de nem átváltozó Hamupipőke, mert itt a herceg a kétalakú (egyúttal Békakirályfi). Lois kifelé élő vérmessége, a környezet törekvéseit és stílusát, az adott világ játékszabályait az érvényesülés természetes feltételeként akceptáló gátlástalansága kevésbé hatékony, mint a hős gátlásossága. A köznapi férfi nem elég férfias, a köznapi nő túl férfias, de a mulya férfi mögött ott az ideál, míg a barbárnő mögül eltűnt, nincs ott ősképvagy min-tanő. Az egyiknek van, a másiknak nincs isteni dimenziója, archetipikus nemisége, nemi

istenítésre alkalmas tulajdonságai. A *Barbarellában* még fordítva volt, az archetipikus nőiség halványította el a férfiasság képeit.

Szerelmi jelenet

A szuperhős exkluzív interjút ad, aztán felszáll az égbe az újságíró nővel. Jellegzetes szerelmi jelenet: a szerelem mint az exkluzív interjú folytatása más eszközökkel. Ha az egyik nemtől kap mindent a másik, a szerelmi jelenet rejtett szemrehányás kifejezése: íme lásd, te nem tudod nyújtani nekem, amit tőlem kapsz! Félelem, csodálkozás, végül figyelem és gyönyör a lány arcán. A testek összhangja, kozmikus béke. Repülnek szálló köpennyel, előbb a város fényei, utóbb a felhők felett, mindez már a *Zu legendája*-típusú filmek felé mutató mozibaro-kk szerény kísérlete. A komikus aspektus továbbra is hatékony, a Superman által felemelt nő kissé ingadozva, kacszáva lebeg, a férfi kezét elengedve pedig zuhan mint a kő. A zuhanó-repülő mentőakcióból ölelés lesz, forogva a semmiben. „Itt vagyok, balga gyermekként, egy Isten kezében, reszkető és remegő kisgyerek.” – halljuk a lány belső monológját. Az aszimmetria bosszúja, hogy a szerető közlekedési eszközként jelenik meg. A lány nem együtt repül, hanem Superman felhajtó ereje által emelkedik, azaz úgy repül, mint a seprűnyélen lovagló boszorkány. A szingli számára a szerető csak seprűnyél.

A szuperhős-filmben introjektált varázs reprojektálása a szeretőbe a kalandfilmek feladata: ezért egzotizálják – szakralitáspótlékként – a hosszú utazás által hozzáférhetővé lett szeretőt. A kalandfilm kalandjainak értelme tehát a varázs igazságosabb elosztása.

A szuperbűnöző

A *Superman 1.* a továbbiakban *Dirty Harry*-szerű rendőrfilmként halad a nagy gonosztevő dramaturgiai bevetése felé. E szerkezet pár kis hőstettel készíti elő a nagyot. Superman az égből jön, ezért az intrikus a metróalagutakban lakik. A *Batman 2.* ezt az intrikusi pozíciót majd még jobban konkretizálja, még alább szállva, a csatornavilágba. A *Superman 1.* alvilága nem a mélység vagy az anyagiság, csak a rejtőzködés és alantasság helye, a város alja vagy gyomra értelmében. A szuperbűnöző a világ kifacsaró beleiből származik, nem a foganó és szülő mélységekből, helymeghatározottsága által is parazitaként jelölt. A metró a csatornák analogonja, így a szerelvények és utasaik a nagyvárosi bélrendszer exkrementumai, kik a fenti utakon is úgy hömpölyögnek, ahogy a lenti alagutak is előírják az anyagtömegek mozgását. A nagyváros rejtelsei exkrementálisak.

A szuperbűnöző pimasz csínytevő, a gonosz birodalma a vásott bohócok világa, mely a *Superman*-mítoszban még a magunk világának köznapi kíméletlensége, melynek képe így nem más kultúrákra, életformákra uszít. A bűnözőben van valami komikus, mert sikere nem saját erején, hanem mások gyengeségén, a világ butaságán, az ember szétszórtságán és jelentéktelenségén alapul. A zseniális büntett az elvtelenség és önzés talaján tenyészik, Superman pedig az összefogás, a kölcsönös akceptálás és megértés pótléka.

A nagy katasztrófa nem godzilla titánok tombolása, egyszerűen jó üzlet. Lex Luthor (Gene Hackman) a gazember, aki milliók életét készül feláldozni telekspekulációs mestermanőverének, csak mulat az erkölcsi felháborodáson, mert az üzlet az üzlet. A gonosz a birodalmát a többiek birodalmából kitépő vállalkozó, mert a vállalkozás is lényege szerint más vállalkozások gyilkosa.

Katasztrófa és hősmunka

Superman egy nagy paradoxon: deszakralizált szent, ennek is olyan fajtája, aki a legutolsó pillanatban segít. A valószínűtlen remény repülő lovagja, nemcsak földre szállt égi lény, angyal vagy emberlányával szeretkező isten. Egy kislány kétségbeesetten nyávogó macskáját szedi le a fáról. Itt még egész természetes humor az, ami David Lynch *Kék bársony*ában kissé már modoros és fölényeskedő. Hősünk a továbbiakban egy repülőgép csődöt vallott motorja helyére lép. A csúcspont a rendőrfilmről a katasztrófafilmbe visz át. Superman a föld gyomrába száll alá, hogy új Herkulesként, vállával támogassa a földmasszákat, omló és izzó világunk anyagtömegeit. A katasztrófák sora jó és rossz közötti fáziskésés kifejezése, a jó örök hátránya, elkésztettség, másodlagossága teremt nekik helyet a történelemben.

Szuperhérosz és szuperidő

A csúcspont szuperhőse katasztrófák sorával harcol, a mindenütt jelenlétet megközelítő sebességgel közlekedve a kritikus pontok között. A szerelem csúcspontképző ereje nem versenghet a katasztrófával. A századvégi koncepcióban nem a katasztrófák játszanak szerepet a nemi működés, hanem legfeljebb a nemi működés a katasztrófák fejlődésében. A nemiség csak szieszta és pótkielégülés, nem az visz az igazi csúcsokra.

A Föld vajúdik, a szuperhős pedig mindenütt ott van, minden erő ellensúlyozó ellenerejeként. Míg a férfit befogadja a föld, a nőt elnyeli, magába préseli, teknőjébe dagasztja. A földanya a búzaföldek parasztasszonya, de legvégül, nagy nehezen a szerető is chthonikus értelmezést nyer, Kalifornia Menyasszonyként, hisz Kalifornia elvesztése az ő elvesztését is jelenti. A föld elnyelte nőt kibányászó Superman holtat tart karjaiban. Teljesen testté és anyaggá kell válnia az ügyeskedő örökmozgónak, a szenzációhajhász hírvadásznak, a rossz helyesírásu betűvetőnek, hogy megtestesíthesse a földi világot, az ég menyasszonyaként.

Az égi atya szigorú parancsa: tilos a történelem menetét módosítani. Az istenfunkció utolsó még hiányzó eleme a halottak feltámasztása. De a deszakralizált fantasztikum realitásérzéke megköveteli, hogy a szuperhős ezt csak egyetlen egyszer tehesse meg, egyvalakiért. A földi apáért sem tette meg, de a lány halálakor végül fellázad a kozmosz törvénye ellen. Szülő és gyermek viszonylatában megfordíthatatlan az idő, amennyiben a szülő az előbbiség, az előtség, akinek halála a gyermek léte; az előd fogyása az utód növése. A teljes felelősség a másik létéért csak a szeretőviszonylatban lehet kölcsönös, ezért csak itt lehetséges a jóvátétel, mely nem pusztán szimbolikus vagy illuzórikus.

Az atyai teremtés rendje ellen lázadó szuperhős végül, a földmasszákat után, az időt is visszatolja. Hősünk megfordítja az időt, ami katasztrófafeledéssel, legnagyobb hőstettei feláldozásával is jár, hiszen ezeket abban az időben vitte végbe, amelyet végül meg nem történtté tesz. Országomat egy lóért! Legnagyobb hőstetteimet egy nőért! A melodramatikus szerelembolondjai (pl. *Kék angyal*) konfliktusának szuperhősi változata. A melodráma hőse elbukik „egy asszony miatt”.

A szerelmi idill nem lehet szuperhősi záró epizód. A fantasztikus szuperhőst lefokozná, de a kalandfilm szuperkém esetén megengedhető a záró idill, ha az alkalmi erotika képét ölti (*James Bond*). Superman megmenti a nőt, de aztán elszáll, hogy a bűnözőkkel foglalkozzék, majd „még jobban” elszáll: felhők fölé, a Nap felé, reánk mosolyogva.

2.4.4. Batman

(Különös tekintettel a Batman visszatér – Batman 2. – című filmre)

A születés

(Batman 2.)

A hős születése mítoszt mintegy ellopja az antihős. A *Batman*-filmek antihősei archetipikus alapkonfliktusokat megtestesítő szenvedéstörténetekkel ellátott figurák, akiknek sorsa látványos és fantasztikus identitásba foglalódik össze. A *Batman 1.* „Kacagi Bajazzó”-típusú bohóca a hagyományos amerikai „keep smiling” parancsolat (a kanti kategórikus imperatívusz üzleti világ által nemzett változata, a polgári léleknek a világból a látszatvilágba való átköltözése) kifejezése, míg a *Batman és Robin* Jégembere az előbbi, örökre az arcra fagyott vigyor mögötti hideg gyűlölet képviselője, végül a *Batman visszatér (Batman 2.)* eltévedt keveréklénye (a Pingvin: mint madárember patkánymilióban) a katasztrofális karakterdeformációk eredményeként bemutatott gonoszgenezist a hősgenezisre vonatkoztatva, annak fordított tükörképeként mutatja be. Eme transzformációk alapján válik a gonosz a hősnél érdekesebbé.

Mint amikor egy kegyetlen isten visszaüzi a kis titánt a földanyába, nem engedi kilépni, bezárja az anyaméhbe vagy a megszületettet a saját atyai testébe zárja, varrja bele, a *Batman 2.* antihősét sem fogadja be sem a napvilág, sem a polgári társadalom (ezzel azonban ez az antihős az örök sötétben élő nagyváros sorsát is tükrözi: már ez az egész társadalom képtelen kilépni a szabadba, a fénybe, amely, úgy látszik, eltűnt a Földről, ezért indul a cselekmény az antihős születésével). Ahogy a *Superman 1.* a hős, a *Batman 2.* az antihős születésének mítoszaként indul: azt az égből a földre, ezt a földről a föld alá delegálja a cselekmény. Ott a Krypton beteg, itt az újszülött. A *Batman 2.* temperamentumos szadobarokk indításának témája szülői és gyermekfunkció egymást kölcsönösen tükröző kettős csődje. A *Batman 2.* az *Alien 2.* megfordításaként is tekinthető: az *Alien 2.* az anyafunkció újrafelfedezése, a *Batman 2.* az újra felfedezett anyafunkció csődje, a visszanyerés visszavonása, az anyaság újra elvesztése. Az gyermek és anya újraegyesülése, ez pedig a fel nem vállalás képe. Az *Elefántemberben* még van valami, bár szájbarágó és sznobisztikusan modoros módon erőltetett pszeudotragikum, a patkánypingvin-ember dupla kettőssége nevetséges. A nevetséges szörny-gyermek születése a polgári család és társadalom önújratermelési képességének halála, az otthon képének visszajára fordulása, a kölcsönös elviselhetetlenség lelki poklaként.

Téli latyakkal súlyosbított szürke nagyváros. Hó hideg fénye világítja be az éjszakát, a fény azonban örökre be van zárva az éjszaka hidegébe. Ódon sötét polgári palota, nagypolgári milió az otthon. Kinti tél és benn meleg lámpafény. Sárga ablakok, mélykék téli éj, fehér hóesés. Az emberek boldog karácsonyt kívánnak, miközben bent megszületik a parazita, a mohó és kielégítetlen kínzó és felforgató, a mértéktelen és alaktalan keveréklény, a mindent akaró, de semmire sem jó torz szörny, még csak nem is Antikrisztus mint Polanskinál a *Rosemary's Baby*-ben.

Embertelen tágasság, csilláros termek, hivalkodó karácsonyfa, magasra törő gazdagság, kényszeredett, vértelen, kísérteties emberek. Némán összenéző, kemény, rideg intellektuel szülők. Mintha az embertelenség, mely a szülőben tisztán belső, lépne felszínre a gyermekben. Megismerjük majd, a nagy szivart a világnak szegező apa, s a kísérteties, maszkarcú anya után, a korrupt polgármestert és a várost megerőszakoló és a természetet megmérgező tőkést. Az alantasság általános, és az előnyök élvezői, a gyilkosokhoz képest, csak szofisztikus

formalitások többletét teszik hozzá az általános alantassághoz, csak cifrázzák, de nem állítanak vele szembe ellenprincípiumot: ezért válik majd szükségessé, lenti és fenti alantasság kettős negativitásának korrekciójaként, egy szuperdimenzió. Gyilkos csecsemő, ragadozó bébi él ketrecében. Az összenéző szülők döntenek: sietős rohanás következik a karácsonyest kék havában, melynek végén a hídról a csatornába hajítják az elúszó gyermekkocsit. A születés fordítottját látjuk, az úszó bölcsővé, mózeskosárrá vált gyermekkocsit elnyeli a csatornanyílás, alvilág. Mózes bölcsője is így leng el Cecil B. De Mille filmjében, hogy a hős kétszer szülessék, rabszolgaként majd királyfiként. Superman is így születik kétszer, emberfeletti majd emberi emberként. Pingvint előbb egy rideg, kegyetlen világ szüli meg, utóbb egy bosszúszomjas alvilág.

A gonosz rendszere

(Batman 2.)

A város jótévőjeként fellépő Max Schreck (Christopher Walken), a nagyvállalkozó, nem a törvényt tiszteli, csak a látszatra ügyel. Ősz hajjal párosul a fiatal arc, ilyen volt az apafigura is a film elején, koravén keveréklények, kortalanságuk is alaktalanság, baljósabb, mint a főgonosz Pingvin burleszki rútsága. „Üzletember vagyok, köszívű, elismerem, agyafúrt, nem tagadom, de ettől még nem vagyok szörnyeteg.” – feleli Max, amikor Pingvin (Danny DeVito) kettejük rokonságáról beszél. A néző azonban előbb érez szánalmat a kanálisember, mint a fő bajkeverő, előbb a rém, mint az intrikus iránt.

Max, aki a burjánzó betonkolosszusok teremtőjeként, fölösleges nagyberuházásba hajszolja bele a politikát, hatalmas erőművet tervez, mely nem kiontja, hanem leszívja az energiát, kolosszális kondenzátorként lopja Gotham City energiáját. A *Superman 1.* főgonosza elszüllyeszi Kalifornia legértékesebb részét, hogy sivatagi telkei a tengerpartra kerüljenek, a *Batman 2.* intrikusa termelés címén elvon, gépesíti a lopást. E filmek az öncéllá lett vállalkozás mély improduktivitásáról, a túlpörgött gazdaság gyilkos természetéről szólnak.

A *Batman 2.* a magányos főgonosz figuráját kiegészíti a gonosz rendszerévé. A gonosz rendje a látszatok rendszere. A kísérteties Max a hatalom, míg a polgármester, becsületes polgári képével, csak szépszavú pojáca. A hazugság struktúrává vált, nem pusztán funkció. A becsületes arc hazugsága a politikai show sztárteljesítménye. De Max is csak további, még nyersebb hatalmi forma számára gyűri és rothasztja le a várost, az ormótlan, túlsúlyos Gotham Cityt. Max eszközei a polgármester és a luxugörlők, Pingvin eszközei a „Cirkuszi Banda” gyilkos különítménye és az igazi pingvinek bamba serege: a banda és a bambák.

Demokrácia mínusz kultúra annyi, mint csöcselékdemokrácia: vélt pillanatnyi érdek, a pillanat emberének önző prédavágya dönti el, mi mellett vagy ellen érvelnek a hatalmasok, s mit ünnepelnek az alattvalók. A *Batman 1*-ben mámoros nép ünnepli Jokert (Jack Nicholson), dolláresőben tombol a tömeg, a dolláreső többet ér, mint a közbiztonság, mindenki eladó. Boldog tömeg felett száll a halálos zöld „vigyorex”-gázt ontó léggömb.

A *Batman 2*-ben Max ipari üzemei termelik a mérgeket, melyek a Pingvin által uralt alvilág szörnynépét gyarapítják. Pingvin ezért, ismerve Max összes gyilkos titkát, úgy akar Max mögé bújni, ahogy az a polgármester mögé. Max megérti egymásra utaltságukat: „Talán segíthetünk egymásnak!” A vállalkozó köti össze a két labirintust, a csatornákat és az utcákat, melyek nem is különböznek nagyon, mindkettőben örök a homály. Max nem szabadulhat Pingvintől, de rá is van utalva, segítségével akarja megcsinálni erőművét.

Max a látszatot őrző formális játszma embere, Pingvin az előbbieket takarója alatt zajló materiális játszmaé. Max világbékéről és feltétel nélküli szeretetről szónokol, miközben már lesben állnak Pingvin gyilkos bandái. Pingvin Max titka, igazi természete. Pingvin nyíltan rombol, Max titokban. Max az emberek ajándékozájaként nyitja meg a karácsonyünnepet, melynek végén a Cirkusz Banda elveszi az ünneplőktől, nemcsak amit kaptak, az életüket is.

Így épül fel a gonosz rendszere: a polgármester a közjó cserében hagyója, Max a hideg önzés, a széthúzó, atomizáló számítás, a pingvinember pedig a nyers gonoszság képviselője. A fölöslegesen építő kegyetlenség rokona a romboló gonoszság.

A vállalkozó szörnyetegeret halászik elő a csatornákból, s egyenesen a kanális sötét járataiból vezeti át a magas politika fényébe, ragyogó fogadásra: Pingvin az új polgármester jelölt. „Összehozunk valami olyat, mint a Reichstag felgyújtása!” – tervezi a főinrikus és a főgonosz. Gyilkosok és rémek készülnek átvenni a várost, ezért káoszt és katasztrófát inszenálnak, hogy megmentő rendcsinálóként léphessenek hatalomra.

Pingvin a szentimentális monstrum örököseként ágál, apját, anyját, eredetét, identitását keresni tér vissza a felszínre a csatornákból. Ki vagyok én? – kérdi pátosszal. Batman azonban bizalmatlan: „Szerintem pontosan tudja, kik a szülei. Másról van itt szó!” Pingvin számon kéri a társadalmon sötét oldalra száműzött élete éveit, bűnhődését, „amiért egy kicsit más” volt. „Ilyen az emberi természet, hogy félünk a szokatlantól.” – szónokol Pingvin, de a deviancia szentimentalizmusával. Az a ressentiment, amit ez a társadalom termel, nem „neheztelés”, hanem bosszúszomjas irigység, mely azért generálja magát kifogyhatatlan szenvedéllyel, mert a térhódító gyűlölet üzemanyaga. Pingvin önsajnálata hamis, torz mivel-tának önmutogató reklámozása sikerstratégia, a hátrányok hangoztatása nem az egyenlősítés, hanem az előnyszerzés eszköze, felszabadítási retorikája az abszolút hatalom megszerzésének módja. Márai már Hitler beszédeiben is felfedezte a sértett önsajnálát retorikáját (Sértődöttek): már az elnyomottak panaszát is a terror sajátítja ki.

A szentimentális monstrum öröksége (Batman 1.)

Már a *Batman 1*-ben megjelenik a rém mint a hatalom terméke, a gonosz mint áldozat, ki azonban végül, a polgár eszközéből a polgár jövőjévé válik. Jack és Joker ugyanolyan egység, mint Bruce Wayne és Batman. A gazdaság termeli ki a fejére növvő terrort, a nagy kémiai konszern alkalmazza a gengsztert, a végül kényelmetlenné, mert túl hatalmassá vált zseniális bűnözőt.

– Én vagyok a világ első hivatalosan elismert gyilkosságművésze.

– És mégis mit akar?

– Hogy az én képem legyen az egydollároson.

Joker, aki művészi ambíciókat táplál (mint Hitler és Néró), mindent akar: végül a régi alvilági gengszter-karrierfilmek mintájára, átveszi a hatalmat a konszern fölött, mely gyilkos pribékként alkalmazta őt. A tőkés, akik felkarolták pribéjküket, később ejtik őt. Ez kész-teti a gonosztevőt, hogy még többre, rendszerváltásra törjön. Eddig a gazdaság használta a politikát, most a politika ejti túsul a gazdaságot.

Jack/Joker léteért egyrészt a „normális” hatalom felelős, másrészt a rém már a *Batman 1*-ben is sértődött, nem is teljesen jogtalanul. Jack és Batman harca során hull a legyőzetett gonosztevő a savtartályba, azóta nem tudjuk, hogy Jack sír vagy nevet. Az örült vigyorú bohóc

fehérré festett arccal gyilkol, vígan csörömpölő vurstlizenére. „Jack meghalt! Joker vagyok!” A *Batman 1*-ben a denevéremler és a – Victor Hugo-i – „nevető ember” komplexusai egymás tükrei. Pingvint eldobták szülei, Batman szüleit Joker ölte meg, Pingvintől a szülők veszik el a társadalmat, Batman is kifosztott, tőle a társadalom veszi el a szülőket. Joker Batman szüleinek gyilkosa, Batman pedig Joker arcának elrablója. „Maga idióta, maga csinált engem, beledobott abba a vegyszeres üstbe!” – támad Joker a szuperhősre. Mindkettő azt hiszi, övé a bosszú. „Nem én kezdtem. Maga teremtett engem előbb. Megölte a szüleimet.” – válaszol Batman.

Szuperhős és szuperrém rokonsága

(Batman 2.)

A *Batman 2.* megháromszorozza a fantasztikus szereplőket, kiknek lényegeként következetesen végigviszi a kétlelkűséget. Batman (Michael Keaton) „civilben” Bruce Wayne, a Pingvin azelőtt Oswald volt, a Macskanő pedig másik életében Selina (Michelle Pfeiffer). A repülni nem tudó madár – ez a szupergonosz definíciója a *Batman 2*-ben. Madár, de a csatornákból. Ami a rémet legyőzi, azt a szuperhős erőforrásként használja, ami a rémet lehúzza, lénye meghasonlottsága, az a hőst emeli, lénye bonyolultságaként.

Batman szárnyas autójával együtt teljesíti, amit Superman önmagában: a rémhez képest megkettőzi a kettősséget, állat és gép, amennyiben funkciókat ad le az autónak, de funkciókat vesz fel az állattól. Fél arcát eltakarja a denevérmaszka: a kétarcú ember félarcú. „Átmenet az ember és egy madár között!” – kiabál a rikkancs. Pingvinről van szó, de Batman is jellemezhető így. „Csak Ön lehet az egyetlen magányos állatember a városban?” – kérdi a lakáj, amikor Batman a Pingvin elleni harcra készül. „Egyszerűen csak féltékeny vagy, mert én igazi szörnyszülő vagyok, neked pedig maszkot kell viselned.” – vádolja Pingvin Batmant a végső harc elől. Batman nem úgy keveréklény, mint Pingvin, leveheti maszkját és kiszállhat autójából, övé az autonómia, míg a szörny arcai csapdák egymás számára. Batman önként ölti az állat-arcot, amely Pingvin számára keserű sors, Batman keresi, ami elől Pingvin menekülne.

A csatornaemberhez képest Batman levegőember vagy égi küldött. A szuperhős ezúttal nemcsak a szupergonosznak, a szuperintriкусnak is fordítottja. Max csak a formalításokat tartja be, s megveti az élet és erkölcs alapelveit, Batman csak a formalításokat sérti meg, az alapelvek védelmében.

A *Batman 1*-ben két újságíró beszélget Bruce Wayne fogadásán (aki itt olyan konzern tulajdonosa, amilyené a következő filmben Max). „Minél többjük van, annál kevesebbet érnek.” – véli az egyik újságíró. „Akkor ez Amerika legértéktelesebb pasasa.” – néz körül a másik Bruce gazdagságának rekvizitumain. Batman a milliomos jótevő, a hősi protekcionizmus szobra, a személyiség önkényében megtestesült törvény, mint az egyéniesült ideál társadalmi tartalma. A korrupt politikával szembeállított magányos rendcsináló azonban a helyi politika és a gengsztervilág összefonódása ellen lép fel, nem a világot gyarmatosítja, hogy az emberiség bitorolt nevében taposson el minden egyes egyént és népet. Ennyiben az elemzett filmek még jó szívvel és kedéllyel élvezhetők. Az önkéntes rendőri jelleg azonban kétségtelen: a *Batman* és *Robin*ban a rendőrség kér segítséget, s így Batman és Robin most már nem magányos hősök, nem a „rend anarchiájának” szuperhősi paradoxonját képviselik (az anarchiává vált renddel szembeállítva a rendet teremtő egyéni kezdeményezést, privát akciót, ihletett és rögtönzött anarchiát).

A kedves szupergonosz

Selina, a Max által megölt zsaroló titkárnő szerencsétlen, suta, magányos nő, aki visszatér a (tetsz?-)halálból, de váratlanul nem zombiként, hanem sikeremberként, megkeményedett szívű harcosként. Miután Max kilöki az ablakon az üzleti terveibe belelátó intelligens titkárnőt, Selinaért eljönnek a macskák, ahogy Oswaldért a pingvinek. Szökkenve gyülekeznek, átadják szívósságukat: az állattermészet tartalékai viszik tovább az életet, ahol a kultúra tartalékai kimerültek. Eljönnek a cserben hagyott, meghíúsult, kizsákmányolt és eltaposott, semmibe vett, becsapott emberért az egyszerűbb ösztönök, régebbi megoldások. Zombiként kellene feltámadnia, de bosszúszomjas szupernőként támad fel, kezdetben sápadt és szét-esett, valóban mint egy zombi. Előbb bamba zombirém, utóbb hárpiaaként dühöng, szétzúzza magányos nősorsa tárgyait, az emlékeket, kultúráját. A babaotthon vége Hamupipőke újjászületése szuperboszorkányként. Miután Selina szétzúzza lakása ostoba kis tárgyait, tárgyainak vége egyúttal a maga tárgylétének végét jelenti: jöjjön a tett! A rombolás tanítja örülni, virágozni, a bűn szüli meg az apatikus, elesett Selinából a viruló Macskalányt. Játsszani és nem játszani lenni: a Macskalány új stílusa. Selina, a „kidobott” titkárnő pikánsan, kihívóan, virágzón tér vissza az irodába. Ez már nem a *Meseautó*-kor titkárnő-mitológiája, melyben a szolid derekasság elnyerte jutalmát.

Batman funkcióhalmozó, de nem drámaian kétarcú figura, kétarcúsága köznapiba rejtja a rendkívülit, de nem szerencsétlenségbe a dicsőséget. A poentírozott köznapiság, sutaság és háztetőkön szökellő perfekció kettőssége a Macskalány supermani öröksége. „Magában és bennem van valami közös.” – mondja a Macskanő Pingvinnek. „Vágyik a rombolásra?” – kérdi erre az. A Macskanő áruházat robbant, lángtenger háttére előtt áll gunyorosan: „Miau.” Elmászik a falon, tetőkön táncol. Batman idealista rendcsináló mentalitásával szemben ő az anarchia virágzó bosszúja, a szabadság öncélúsága, a lázadás bája. Acsargó anarchista, nem játékos cserkész. Sötét sikátorok magányos harcosa, nem tart igényt semmiféle képviselési legitimáció gögijére vagy alibijére.

Macskalány a szuperhős és a szuperintrikus keveréke, de az utóbbi a nagyobb adag személyiségében, hogy ne szoríthassa háttérbe a címadó szuperhőst: így születik a vonzó szuperintrikus. Batman közös ellenség, „az ürem az örömünkben” állapítja meg a Pingvinnel tárgyaló Macskanő. Ezzel negatív szuperlénnyé nyilvánítja magát. Első találkozásukkor Batman faképnél hagyja a megmentett nőt. Később Batman is lelöki a tetőről Macskanőt, mint előbb Max Selinát. Mindkét férfit a nő provokálja. Karrierje Pingvinével párhuzamosan halad: a nő az új rend szövetségese, a sikátorok zavarosban halászó kalóza, szép tárgyak rombolója, cinikus hitszegő. A film koncepciója azonban az, hogy Selina esetében valódi szívfájdalom, ami Pingvin esetében csak ürügy a gonoszra. Selina ugyanis nem tör hatalomra, nem kell neki a világ.

Macskanő és Méregcsók

Alicia Silverstone vagy Uma Thurman kevésbé pikáns, mint Michelle Pfeiffer, s a *Batman és Robin* koncepciója is problematikusabb mint a *Batman visszatér*. A *Batman és Robin* örült tudósa az Egyesületlen Nemzetek Szervezetének ajánlja fel találmányát, az ideális gyilkost. Az új mad scientist teremtménye nem azért örült gyilkos, mert félresikerül, hanem mert sikerül. A leleplezett tudós vegyszerekkel és kígyókkal teli medencébe hajtja nem kevésbé bogaras munkatársnőjét, melyből a füstölögve elmerülő szerencsétlen csúnyalány halálcsókot

osztó luxusnőként tér vissza. Miután csókjával megöli gyilkosát, élvezettel rombolni kezd. A szupervamp maga is örült tudós, ki csörgőkígyót keresztez orchideával, hogy harci képességet adjon a növényvilágnak. Dr. Pamela Isley női Jekyll, a belőle lett Méregcsók női Hyde: ismét egy kétarcú nő, s egyben a metamorfózisok asszonya (Uma Thurman). A szépséggé vedlett tudós nő egyben intellektuális harcosná lesz, ki az anyatermészet számára készül visszafoglalni a világot. „Batman és Robin a melegvérű elnyomók buzgó harcostársai!” – szavalja megszállottan. A militáns feminizmus retorikáját egyesíti a *Batman és Robin* rémkreációja a zöld ideológiájának hatalomszervező demagógiává laposodott formájával: „Emlősök! Közeleg a leszámolás napja!” A növényeket fellázítani és harcra vezetni készülő szupervamp gorillamaszkot vetkőz le, és kábító mérgeket fúj a férfiakra. „Méregcsók vagyok!” – mutatkozik be az átváltozás után.

Méregcsók a Bruce Wayne Műveket vádolja környezetszennyezéssel: a *Batman és Robin* váratlanul hősére terheli – igaztalanul – a vádak, melyeket igaz vádaként terhelte a *Batman 2*. Max Schreckre. A *Batman és Robin* a környezetvédőt ábrázolja potenciális terroristaként, Batmant pedig jótevőként, aki az egész földgolyót befogó kémzatellit hálózattal ajándékozza meg Gotham Cityt. Az előző film óta a hős erényévé váltak az egykori rémbűnei? A *Batman és Robin* az acsargó szuperrémet menti fel, neki bocsát meg végül, s a bosszúálló szépséget, az anarchista vampot, a természetvédő növénykirálynőt ítéli el, az előbbi rehabilitációjának ízét is elrontva, amint a férfirém időközben motivációját veszített, így értelmetlen bosszújának kiszolgáltatva jeleníti meg a nőt a film végén. Fagyember és Méregcsók egymásra uszítva lépnek fel a börtönben, csak Batman protekcionista világ-felvigyázó uralmának marad hely a nap alatt.

(Szuper)reménytelen szerelmek

A *Batman 1*. Pulitzer díjat hajszóú újságírójának magyaráz Batman mentegetőzve: „Megpróbáltam abbahagyni, de nem sikerült.” A nők nem támogatják erkölcsi törekvéseit és munkaszendélyét. „Nem kell, hogy a világ tökéletes legyen. Csak azt szeretném tudni, hogy megpróbáljuk-e szeretni egymást?” – kérdi Vicki (Kim Basinger). „Szívesen megpróbálnám – feleli a férfi –, de Joker készül valamire, így hát nekem is mennem kell.” A Bruce identitását vizslató, titkait kutató újságíró fenyegeti a férfi hőslétét, mely csak rejtve hatékony. Vicki üzen Bruce-nak, hogy késni fog, Bruce üzen Vickinek, hogy nem ér rá.

A *Batman és Robin* című filmben mindkét férfinak van menyasszonya, de mindketten Méregcsók iránt érdeklődnek. A menyasszonynak rendelt nő megkéri Bruce (George Clooney) kezét. „Én nem vagyok az a nősülős típus.” – szabadkozik Batman. A nő szeme megértően csillog. „Tudom, hogy megrögzött agglegény vagy, tudom, hogy voltak vad estéid...”

A *Batman 2*. hősei, Batman és Macskalány, míg éjszakánként a tetőkön folytatnak gyilkos harcot, civilben tetszenek egymásnak: a bátortalan vonzódás képét nyújtja tétova kapcsolatuk. „Ki ez a férfi a denevérlárc mögött? Talán segíthetne nekem megtalálni az asszonyt a macskaárlarc mögött.” Selina nem tudja, hogy Bruce és Batman azonos, Bruce sem tudja, hogy Selina a Macskanő. „Magának van egy sötétebb oldala is, igaz?” – kérdi Bruce. Selina leteperi és csókolja a férfit, mint amikor a macska birtokba veszi az egeret. A kétarcú emberek szeretkezése azonban nem sikerül. „Azt hiszem, képtelen vagyok rá.” – „Azt hiszem, én is.” A kétéletűt kell szeretni. „Mindig a normális pasasok okoznak csalódást. Én sosem féltem a lököttektől. Azok legalább valamilyen.” – így udvarol a Macskanő. De a kétéletű, akit

szeretni kell, nem tud szeretni. Mindketten másik életük nyomait takargatják. Harcosi mivoltuk akadályozza a szerelmet. Szerelmük veszélyezteti a harcot: a szerelmes Selina újra suta, szétesett. A szerelmen kívül jutnak csúcsra, a harcban emelkednek, repülnek hőseink. Hogyan emelhetné a szerelem őket, akiket ősbibb, primitívebb ösztön emel? E filmekben a destrukció a progresszív, az elrugaszzkodás, míg a szerelem a regresszív kapaszkodás. Miután a nő megmutatja, feltárja fegyverét, pisztolyát, következik az első csók, melyet a döbbsent felismerés követ, annak megértése, hogy a vágy tárgya azonos az ellenséggel, a jó objektum az ellenséges szubjektummal, a fétistárgy a konkurenszel. „Te jószágos ég, ez azt jelenti, hogy soha sem lehet béke köztünk?” – sóhajt Selina.

Miután Batman oldalán a rendőrfilmi nyelvezet bontakozik ki, mely kevesebb esélyt ad a fantasztikumnak, a gonoszok világa dekoratívabban fantasztikus. Gonosz és fantasztikum szövetsége a groteszk fantasztikum felé vezet, a horror emlékei legyőzik a fantasy motívumait. Gotham City kialudt pokol, pokol télen. A szerelem a fantasztikumhoz hasonlóan reagál: a szuperhős impotens és cölibatáris meghatározottságai a szerelmi tematikát is a gonosz hatáskörébe tolják el. A szuperhősnek nincs melodráma. Így válik a *Batman és Robin* melodramatikus szerelmi hőisévé a gonosz Jégember, aki támadhatatlan rombológépben közlekedik, s kéjelgő pusztulásvíziókkal fenyegeti a társadalmat.

A Jégember (Arnold Schwarzenegger), míg a túlélési technikájához szükséges gyémántokat rabolja, jégágyújával befagyasztja ellenfeleit. Befagyasztja a várost, zsarolja az emberiséget. Ő is, Méregcsók is örült tudósok: Méregcsók női Frankenstein, Jégember pedig új Pretorius. James Whale *Frankenstein menyasszonya* című filmjéből származik az alapötlet: ember a dunsztosüvegben. Egyúttal, a régi Frankenstein – dunsztosüvegben emberkéket tároló – Pretoriusát a Hammer-filmeken átszűrve, itt a tudósok maguk is rémek.

Schwarzenegger Nobel díjas tudósa befagyasztott, holt szerelmét akarja feltámasztani, erre kell a pénz, ezt szolgálja zseniális találmánya. Áhítatos zene szól, amikor, mintha oltár elé járulna, áll meg az akváriumban konzervált test előtt. „Soha nem adom fel a reményt, szerelmem!” Kékfehér világban él a rém, az imádat és kegyetlenség világában. Később kis üvegpohárban tárolja a nőt a börtönben, míg a másik rémre vár, hogy kimentse őt.

A vizsgált *Batman*-filmekben a negatív hős fantasztikusabbá vált, mint a szuperhős, a nő pedig szintén csak negatív hősként tud lépést tartani a szuperhőssel. Fantasztikum és pozitivitás szövetsége gyengül, fantasztikum és negativitás kapcsolata erősödik s az erotika is ebben a negatív szövetségben bontakozik ki. A *Batwoman és Macskalány* című pornográf film tovább vulgarizált – mert már eredetileg is elég vulgáris hatvannyolcas eszmékhez folyamodik, hogy erotika és fantasztikum kapcsolatát megerősítve, ismét szembeállítsa őket a negativizmussal. A film Denevéresszonyt és Macskalányt állítja középpontba. Batman, az eredendően – de antierotikusan – pozitív szuperhős eltűnik, s helyére női változat lép (Batwoman), ki úgy kerül a zsarnok fogságába, ahogyan Batman is – különösen a hatvanas évek televíziós sorozatában gyakran – szokott. E figurát, női szuperszex-hőstípust, kettőzi meg az eredeti negatívból most pozitívvá átértelmezett Macskalány. Így a film a két női állatembert (=szexlényt) állítja szembe az itt is – hagyományosan – üzleties gondolkodású agresszorral. Jokeman kontrollálni akarja a szexet „Törvényi szabályozással látjuk el a szexet. Én leszek a szex kizárólagos tulajdonosa.” A szexinrikus kőüzletember költséges nemiszerv-viselési engedélyhez köti az erotikát.

Jokeman csapata jelszót skandál: „A szex rossz, a fegyverek jók!” Ezzel a pornófilm valóban szellőzteti a mozifilmek szerelmi happy endet aláásó titkát, „tudattalanját”. A szex valóban a rigid én merev hatalmi kontrolljának és autonómiájának veszélyeztetése. Ezért mondja az *Állítsátok meg Terézanyut* című regény hősnője, fanyarul magyarázgatva magányát: „Túl autonóm vagyok.” A szex lemeztelenít, ebben az értelemben „kifoszt”, míg a fegyverek felszerelnek, kiegészítenek. A gyenge én fél a szex heteronómiájától, s a fegyverhasználattal bizonyított autonómia túlkompenzáló ellensúlyától, a pusztulás képeitől várja az oldódást.

Siratják a szexet, akik még élvezik. Jokeman emberei is megriadnak a „zseniális tervtől”. „Mi lesz, ha sikerül neki, és minden, ami eddig jó volt, rosszá válik?” – sír a Denevérrasszony, Joke embere pedig megkéri a rabnőt, mutassa meg a szerelmet, ily módon a rab Batwoman szabadítja fel, a börtöncellában, a börtönőrt. Ugyanez a motívum nő félszázaddal korábban igazán nagy felszabadulási és emancipációs drámává Kosáryné Réz Lola: Perceg a szű című regénye első részében. A nő mint rab felszabadító, aki öleli meggyalázóját, a szexet gyaláztatból széppé teszi, s romlott Libidóként próbálja felfogni, s ekképpen meg is gyógyítja végül, a Destrudót.

A pornóhősnő Batwoman az intrikus Jokeman rabja, Macskalány pedig a felszabadító. (Viszonyuk Batman és Robin viszonyát idézi, akik szintén hajlamosak megmenteni egymást.) Viccman (így hívják a magyar változatban) csak addig gonosz, amíg sikerül elhíttetni magát, hogy nincs lelke. Macskalány felfedi Jokeman lelkét, s ezzel elveszi a gonosz gonoszságát, a romlottság erejét. A lélek a posztmodern ember szeméremteste, melyet mindenképpen rejteget.

A film verbális üzeneteit, emancipációs frazeológiáját a nemi aktusok nem képesek igazolni. A szuperhős nem tud erotikussá válni a játékfilmekben, a pornófilmben pedig a szex nem válik „szuperré”, felfokozottá, kvázi-fantasztikussá. Nem sikerül szexnyelven és testnyelven megfogalmazni a mindenhatósági és nagyságérzéseket. A játékfilmben a harci csúcspontokkal nem versenghetnek az erotikus csúcspontok, míg a pornófilmben az erotika még önmagával sem versenyképes, amennyiben felfokozása kudarcot vall. A szeretkezések során előrejelezhető dolgok történnek, a pornóipar felszabadulásának mértéke fordítottan arányos a szexuális fantázia felszabadulásának mértékével. Ami működik, az a test anyaga, s nem a lélek kultúrája: a nézőnek ki kell várnia a reális folyamatot, végig kell néznie a nemi aktusokat, s ezáltal a test jelenlétéhez vagyunk megidézve. Már legfeljebb csak a testi jelenlét egyéni, nem a fantáziátlan akciók. Ennyiben azt mondhatnánk, hogy a nagyság, ami a lélekből és cselekményből hiányzik, a cselekményen, sőt a szexuális aktuson inneni, a természeté, a testé. A film ezért mégis valamilyen szinten működik, a néző a “természet művébe” a test “csodájába” vetíti bele szándékait: hisz az ő szeme is résztvevő, fetisizsita becéző. A nagyság részben egyáltalában szexen inneni, másrészt genitalitáson inneni. E filmnek is van egy szereplője, Macskalány asszisztensnője („bizalmas szolgálója”), aki érzékeny érintéseket mutat be, figyelmes kontaktust teremt. A lenyűgöző alázat magabiztos perfekciójával, az imádatra méltó imádó furcsa pózában görnyed ura alá, aki a felizgató látványtól a nézővel együtt e furcsa nő, mint erotikus csapda áldozatává válik. A nő szenzibilitása teszi hatásossá a jelenetet, nem azt élvezzük, amit tesz, amit a többi is megtesz, hanem a kivitelezés szenzibilitását, a kontaktus, az érintkezés által vezetett mozdulatok szükségszerűségét, tapadó jelenvalóságát. Ennek a nőnek kellett volna a zárójelenetet előadnia, melyben Viccman sírva fakad, mert megszéldítette a Macskalányt.

Szupertehetetlenség

A *Batman 2.* preparált autója Pingvinnek engedelmeskedik, elragadja utasát, s tarolja a város lakóit. Oswald-Pingvin távirányításával tarol az autó: nem a benn ülő kormányoz, Oswald világában csak egy kormányos van. A mindenhatóság tehetetlenségbe csap át, a béna tehetetlenség megtapasztalása, a hiperpotencia impotenciája a csúcspont előfeltétele. A jelszavakat gajdoló nép a gonosztevőt ünnepli és gyűlöli Batmant.

A *Batman és Robin* hőst tehetetlen rabként tárolja rakétájában a rém. A Fagyember jégágyújával bénít, Méregcsók az általa kilehelt rózsaszín feromon felhőkkel. A végcél a világ megbénítása, melyre a két intrikus és egyben rém végtelen telet készül bocsátani. A mutáns növények, erősebbek, mint a legvadabb állatok, s a két intrikus lennének a túlélők a terv szerint.

Ha úgy tekintjük, hogy a Fagyember a tudományt, Méregcsók a politikát képviseli, ezek az erők, amelyek sóbálványá válogtatják, Csipkerózsika-álomba bénítják a világot. Méregcsók mint Növénykirálynő a tudós szerelmével, Jégkirálynővel is szembe kerül, de végül Jégkirálynő, a szerelmi fétis győz az erotikus bájrém fölött, s ily módon a szerelem védi, ébreszti a világot, Alfréd lakáj gyógyítójává válogtatva a tudóst, aki az imént még a világot akarta elpusztítani.

Groteszk happy end

(Batman 2.)

Mivel a szerelmi beteljesedés lehetetlen, az Arcimboldo és Hieronymus Bosch gyámsága alatt álló befejezés nem Libidó és Destrudó, inkább Destrudó és Thanatos alternatíváján alapul.

Batman színvallásra készíti Pingvint, aki szép szavak helyett végre a gépfegyverek nyelvén érteti meg magát az őt ünneplő buta tömeggel. Végül a bukott polgármesterjelölt visszatér a csatornába, s onnan indít bosszúhadjáratot. Pingvinsereg menetel a csatornákból a város ellen: ne maradjon más, csak az ösztön és reflex. A "felszabadító" féllények animális csöcseléknepe a felszint ostromolja, elárasztja a várost egy új életforma, ágyútöltelékeké, féllényeké. Az életet többé nem védi az élet, békésen totyognak e katonák, hogy öljenek és haljanak. De az embertömeg ugyanilyen tehetetlen, szájtáti, manipulálható masszának bizonyult. Ez a tehetetlenség a megoldás kulcsa is, Batman megtalálja a jeleket, mellyel a sereg megfordítható, s elindítja ellen mozgósítható.

A *Batman 1.* szuperintrikusa elgázósítani készül a várost, a *Batman és Robin* Fagyembere jégoszobrokká válogtatja az embereket, a *Batman 2.* Pingvine elrabolja, hogy a mérges kanálisba fojtja, az elsőszülötteket. Sintérketrecekbe zárják a házakból kihordott babákat, a gonosz azonban saját csapdájába esik, végül Pingvin fullad a méregtóba. A szupergonosz mindig a gyűlölködés zsenije, aki azonban akkora káoszt hoz létre, mely végül őt is elnyeli. A gyűlölet zsenijét, úgy látszik, csodálja a kor embere, mert ő is nyilván tele van gyűlölettel. Arcimboldói világ gyászol: pingvinek temetik urukat.

Közben Macskalány indul végső harcra Max Schrek ellen. Batman a rendőrségnek szeretné átadni az üzletembert, Macskanő személyes leszámolásra készül. „A törvény nem az olyan embereket sújtja, mint amilyen ő!” Ha beviszik a rendőrségre, családot alapíthatnának: „Aztán hazamegyünk. Együtt.” A herceg megkéri Hamupipőkét, de az ellöki őt. Selina nem hisz a törvényben, mely mindvégig Max játékszerének bizonyult.

Szemtől szemben gyilkos és áldozata, de most a gyilkos áldozata a gyilkos gyilkosaként, a gyilkos pedig az áldozat áldozataként. A végső harc, a végső párbaj itt a végső csúcspont

és nem a szerelmi csók. Max egész fegyvertárát a nőre üríti, nem habozik, mint Batman és a Macskalanó. Ez az utóbbi álláspontját igazolja. A nő végül, a nagyfeszültségű áramvezetékbe fogódzva, halálcsókot ad a vállalkozónak. Itt tűzcsókot látunk, a későbbi filmbeli méregcsók előlegezéséeként. Az egykori filmek szerelmi csókja így mégis csak, a gyilkos párbaj eszközévé, szuperfegyverré átalakítva, belefoglaltatik a megoldásba. Szénné égett hullát látunk.

Bruce a sikátorokat figyeli, éjszaka van, hull a hó. A kamera fellendül, szűk utak beton-szorosaiban, a tetők felé. Fenn valahol a Macskalanó sziluettje magasodik a fehér havat ontó szürke égre. A macskának sok élete van, nem ölték meg sem Schreck golyói, sem a nagyfeszültség. A szerelem itt nem a csókban áll, mely a Max-Macskalanó viszony gyilkos eszköze. A szerelem abban áll, hogy két ember egymásra gondol.

Batman régen és ma

(Leslie H. Martinson: Batman, 1966)

Batman (Adam West) és Robin (Burt Ward) segílyt nyújtani száguldanak, autón indulnak, helikopterre ugranak, rendőrök, polgárok mosolyognak fel rájuk, lányok integetnek nekik. „Mindig megnyugtató látni, ha ők ketten dolgoznak.” – mondja a családapa az otthon zöld füvén. Batman és Robin az Egyesült Alvilág uralma ellen harcol, itt még az univerzális kontroll az ellenpárt, amit a *Batman és Robin*ban már a hős maga is képvisel. A régi Gotham City színes és békés, otthonos és vidám város. A gonoszok a jövő diffúz gyurmavilágát képviselik, tengeralattjárón bolyonganak, melyet a Pentagon admirálisától vásároltak, aki nem jött rá, hogy a P.N. Gvin nevezetű úriember azonos Pingvinnel (Burgess Meredith), a szupergengszterrel. A virtuális valóság, mint az érzékek feletti központi uralom technikája, az alvilág eszköze: az összeesküvők képzelt ellenfelet kivetítve csalják törbe Batmant és Robint. A populáris kultúra előbb jelezte, mint az elit, hogy a régi szerencselovagok helyére léptek a mások szerencsétlenségének lovagjai, a világ proletárjai helyett a világ gonosz hatalmai egyesültek. Pingvin, Joker (Cesar Romero) és Macskalanó szövetkeznek az egész világ ellen. A gonoszok által elrabolt feltaláló nem sejti, hogy fogoly, azt hiszi, hogy kiszolgálják és kényeztetik. A jótétemény formájában jelenik meg a gonosztett, a segítés formájában az ármány, jótékonyágként a gazság, demokráciaként a terror.

Cápa kapaszkodik Batman lábába, aki erre befújja „bat”-cápa-spray-vel. Mindig kéznél van a szupertárgy, mely reménytelen helyzetekben tökéletes megoldás: „bat”-kamera, „bat”-mobil stb. A technikailag közvetített „jó tárgyak” dominálnak, a segítő segítőként, ők oldják meg mindazt a problémát, amit az újabb filmekben az agresszív harci magatartásnak kell megoldania. Hőseink a „bat”-autóból „bat”-helikopterre és „bat”-hajóra ugranak: a „bat”-technika közvetíti a mindentudást és mindenütt jelenléte. Csodás világban élünk, a technika által kezessé tett létezés vesz körül segítő készségével, perfektált összhangjával. Atomelemek hajtják az autót, mely barlangból száguld ki vendégként a fénybe, és maga is barlang marad, mely védelmez és rejt.

Míg a technika fölöttébb lelkesít, a nőtől viszont szorongunk. A technika kezes, a partner azonban nem, legalábbis szeretőként nem, legfeljebb barátként. E rózsás, jámbor harmonikus világ újratermelési perspektívái már nem rózsások.

Macskalanó (Lee Meriwether) hideg divathölgy és kíméletlen karriernő. Dekorativitása kemény és kiszámított. A régi nő panaszkodott, hogy eszközzé, testté, tárggyá teszi a férfivágy:

ez magát teszi, testét, külsejét használja karrierje eszközeként. A szuperbanda három férfiatlan pojácából és egy szupernőből áll: lefokozott férfiasság és felfokozott, a nő által ölelgetett macskával megkettőzött nőiesség. Férfi és nő macska-egér játéka itt, a korai változatban a legkidolgozottabb. Ezúttal a gonoszok bandája is cölibatáris, nemcsak a pozitív hősvilág. A Libidó csak a Destrudó eszköze, a Macskanő kéjeit az utóbbi kínálja. Batman és Robin a kegyetlen nő által képviselt aljas, hazug és kihasználó nemi viszonnal szemben alapítanak vigasztaló-hősies férfiúi ellenvilágot.

Macskanő orosz „elvtársnőnek” álcázva csábítja Batman civil személyiségét, Bruce Wayne jótékonykodó milliommot. Batman azt hiszi, szerelme népeket, politikai rendszereket békít, s vasfüggönyöket bont a lélekben, miközben épp ellenkezőleg, saját világa belső meg hasonlítását fejezi ki. A romantikus férfivágy a hideg női számítás és kegyetlenség játékszere Batman kultúrájában. A saját kultúra a meg hasonlítás színhelye és az ellenfél intrikájának táptalaja, a másik – idegen: orosz vagy kommunista – kultúrát megrágalmazó szerepjátszás és jelmezviselés is a hazai gonosz stratégiájához tartozik. Ez a vidám *Batman*-film így nem kelt szorongást, mert a saját portáján söpör. Erre a *Batman*-variánsra nem mondhatjuk, hogy „a világ csendőre”. Romantikus szerelmi estét látunk, régi sanzon szerelmi ígéreteit halljuk, végül Macskanő parádézik negligésben. A szerelmi fészek szépséges úrnője kiszolgáltat a haveroknak, akik rádión követik a randevút, röhögnek a hősnőn, s végül rabul ejtik. Bruce nevetségessé válik a hálószo ba fogságában, a Macskanőtől védelmezve az orosz szépséget, nem tudva, hogy azonosak. A szupergonosz vamp felváltva lép fel bűnősként és áldozatként. A film kettős felépítésének egyik oldala a világ megmentése, a másik egy romantikus szerelmi csalódástörténet: kiderül, hogy a megmenteni való szűz azonos a sárkánnyal, akitől meg szeretnénk menteni. A nő kedvessége gonoszság, szépsége aljasság, gyengédsége, simulékonysága kegyetlenség, bűvereje hazugság. A nő testesíti meg a kapitalizmus – hasított nyelvű, cinikusan hazug – szellemét, a férfiak pedig csak pojácák. Macskanő csak a Libidóban hideg, a Destrudóban annál élénkebb és lelkesebb.

Batman csalódik egy nőben és megmenti a világot. De a gonoszok hasonlítanak a való világra, míg a Batman által megmentett világ legfeljebb a gyermekkor védett világának illúzióit tükrözi. A gyermek csak azt tudja, milyen biztonságot és jólétet ért el a papa-mama, de azt nem, hogy milyen eszközökkel és kinek a rovására.

A film szuperhős és szupergonosz, felettes én és alattas én (=alantas felettes én, aljas szuperén) harcát ábrázolja, olyan emberiséget, mely vágyik az értékekre, melyeket nem tud megvalósítani (felettes én), és gyűlöl mindent, amit tiszteletre méltónak érez, mert minden igény és érték nehezíti az életet és kéjlemondásokat vagy halasztásokat követel: az alattas én kaján, gonosz szabálysértő magatartása tehermentesítő stratégia. Szavak és tettek krónikus és feloldhatatlan konfliktusának világát diagnosztizálja a fantázia, új világot, melyben nincs éncentrum, csak felettes és alattas én van, akik szakadatlan cáfolják egymást és mind kevésbé tudnak megegyezni. Az én két maradványrétege egymás fordított tükre: a rossz szándék diktálja a tempót, kreálja a történeteket, a jó szándék pedig csak önkéntes rendőr, másodlagos reakcióképződés. A régi tömegfilm, ha ma tekintünk vissza a hatvanas évekre, pontosabban diagnosztizálta a jövőt, mint a kor művészfilmjei. Ma az egykori nagy művészek tűnnek inkább álmodozónak, akik el sem tudták képzelni, mi jöhet még, mi vár reánk.

2.5. A biotitán

2.5.1. Horrormonstrum és biotitán (Műfaji határproblémák)

A biotitán az alapvető horrorfigurák egyike: átmeneti lény. King Kongot emberi érzésekkel ruházzák fel: állat, ember, isten, király és tragikus szerelmes. Godzilla állat és gép vonásait egyesíti: halálsugarakat bocsát ki, s felszippanjtja az atomreaktorok energiakészletét. A *The Lost World* hüllőit kiemeli a cselekmény a hüllők idejéből, s egy hozzájuk képest lefokozott világba helyezi át.

A biotitán olyan horrorfigura, amely átmegy a fantasy, a sci-fi és a katasztrófafilm műfajaiba. Míg más horrorfigurák ilyen műfajcsere esetén mellékszereplővé válnak, ő több műfajban megőrzi főszerepét. A *Godzilla* esetén a sci-fi motiváció, a tudományos és technikai képzeteket igénybe vevő magyarázat azonos értékű a halászsok legendáival: a felbukkanó lényt egyrészt az atomáris sugárterheléssel magyarázzák, másrészt a halászsok emlékeznek rá, hogy mindig volt olyan tengeristen, aki szüzeket követelt a halzsákmány fejében.

A biomonstrummal mind a horror-, mind a sci-fi szakirodalmában találkozunk, s az ő alakja körül szerveződik erős műfajja a katasztrófafilm, a nagy biotitánok fellépéséhez kötődik a katasztrófafilm ideáltipikus ösképe. A katasztrófafilm alapstruktúrái készen vannak már az ötvenes évek japán filmjeiben, csak a fantasztikus lényt kell igazi – „velünk élő” – állattal pótolni, hogy a katasztrófafilm megtalálja szilárd helyét a kalandműfajok rendszerében (Hitchcock: *Madarak*). Jelenleg úgy tűnik, a biotitán horrorvonásai gyengülőben vannak, s a sci-fi és katasztrófafilm fogadja be e rém varázstalanított utódait. Guillermin *King Kong*ja vagy Spielberg *Jurassic Park*ja a sci-fi motivációt és a katasztrófafilmi narratívát környezetvédő ideológiával kapcsolja össze. A biomonstrum, isteni mivolta leépülésével, elveszti keveréklény jellegét. A *The Lost World* újabb változatai egyre inkább fantasztikus természetfilmekként hatnak, nagy nyájak bókászának, ökológiai vagy etológiai fejtegetésekre, természet-tudományi gondolatmenetekre adva alkalmat a megfigyelőként fellépő utasok számára. Spielberg a nyáj és a veszethez biológiai képzei, a békés bókászás és a veszett dühöngés megjelenési formái közé feszíti ki a cselekményt.

2.5.2. Az élet fogalma (Kiút az iszonyat narratívájából)

Mi különbözteti meg az erőt az iszonyattól? Az élet fogalma, az élet kényszerű önigenlése, ragaszkodása önmagához, minden áron. Ha nincs is még benne fék és jóindulat, belátás és önvizsgálat, mindezt már valamilyen zordon előformában pótolni látszik a kölcsönös korlátozás, mely edzi az erőket a nagyság önmegtermelése során. A gyengeség korlátokat követel, melyek védelmében erővé válhat. Az így született erő azután le akarja vetni a korlátokat, s erőket vonni el környezetétől, azaz gyengeséget termelni maga körül. Gyengeséget, mely védelemért kiált, és korlátokat követel. A hierarchiát maga az élet hozza magával. A növények küzdenek a fényért, s csak a legmagasabbra nőtt példány kap minden oldalról fényt, és éri el

a teljes kifejlést. De ehhez egy szinttel, egy emelettel, nívóval kell a többi fölött élnie, s a növekedés folytatásával, vagy más növekedési folyamatok fékező árnyékba borításával stabilizálni kimagasló helyzetét. Az élet logikája szerint a „király” fogalma differenciálja az erőt az iszonyattól: a kimagasló példány mindennapjaiban első sorban nem egy hasonló másikkal folytat titáni harcot, hanem olyan magasra nő, ami lehetővé teszi, hogy lombjai védelmében, birodalma szűrt fényében megéljen egy sor más populáció: királysága a fajok otthona. Az iszonyatból kiemelők kategóriák, a fenséges borzalom, majd a dicső fenség, az ősi epikától a himnikus költészetig, a dicsőítés tárgyai.

A kísértetfilm világában a szellem fogalma volt az a kalauzolónk, mely kivezetett az iszonyatból. A biotitán populáris mitológiájában hasonló szerepet játszik az élet fogalma. A szellem, a lélek, a kísértet a titokzatos-sejtelmesbe, a biotitán a fenséges-borzalmasba vezet tovább. Már Hegel érzékelt, hogy keleten kidolgozottabb a fenség kódja. A Kelet az életet tiszteli, míg a Nyugat, egész etnocentrikus logikája végső konzekvenciájaképpen, csak az emberéletet. Nyugati harcost nem látni a filmekben, aki megtorpan a végső csatában, ne hogy eltaposson egy hangyát. Ez a hongkongi filmek motívumkincséhez tartozik. A Nyugat csak az emberéletet tiszteli, s csak azt tekinti emberéletnek, amiben kulturálisan magára ismer, a helyi kultúra nyugati modelljeit. A természetet éppúgy a „gonosz birodalmának” látja mint a más logikájú kultúrákat. A hódító Cortez ideológiája és a Brezsnyev- vagy Busch-doktrina között nincs elvi különbség, legfeljebb a szellemi színvonal tekintetében különböznek, amennyiben az egyik örök üdvöt ígér, a másik csak a pangás kényelmét vagy hisztérikus fogyasztást.

Az élőhalál horrorja a negatív próba útján halad, ellentétén keresztül, megtámadott mivoltában közelíti meg az életet. A mad scientist teremti, keresi az életet, dolgozik rajta, de nem találja, nem végzi be művét, mely kisiklik és cserben hagyja az alkotót. Az élőhalál horrorjában az élet hosszú menekülés, az emberek pedig szabadságolt holtak; a mad scientist valami pozitívát vél találni, a szellemet, a tudományos érvényt, mely indifferens étellel és halállal szemben: hogy a halált legyőzze az életet is elveti. Conan Doyle Challenger professzora így fogalmazza meg a bogaras tudóssá szelídített mad scientist reményeit, a totális ráció vagy az örült tudomány ethoszát: „Az ideális, tudományosan kiművelt elme... arra is képes kell, hogy legyen, hogy, teszem azt, abban az időközben, amíg birtokosa egy léggömbből lezuhanva földet ér, egy elvont tudományos tételt állapítson meg. Ilyen erős szervezetű emberekre van szükségünk, akik a természetet legyőzve az igazság testőrségét vannak hivatva megalkotni.”(Méregöv. In. Sir A. Conan Doyle: Az elveszett világ. Méregöv. Bp. 2003. 208. p.). Az örült tudós és az örült művész mitológiájában a szellem olyan módon fordul szembe az étellel, amivel szemben az élet is meg kell hogy fogalmazza a maga jogát. Miután a szellem összefoglalta ambícióit, s kiadta az örökkévalóság jelszavát, az élet is meg kell hogy fogalmazza a maga szellemét, s az örök visszatérés jogát. Az életnek mint mulandó elevenségnek immár két ellenfele van, az érvény birodalma és a halál birodalma. A biotitán alakjában áll elénk s fordul szembe a halállal a sűrített élet, mely által a halál lesz az élet része, s már nem az élet vegetál a halál birodalmának peremén. A biotitán tombolásával kezdődik a fantázia kamaszkora. Az élet erőt gyűjt, mely még öncél, nem keres indokot, megbízatást. A titán alakjában differenciálódik végre a gonosz fogalmától a tombolás. A biotitán azonosul a testben való léttel, mely tombolás, hogy helyet csináljon öntestének a többi testek között. A test maga a kiszorítás princípiuma. Az, ami „megtestesül”, más testek ostromának van kitéve:

nemcsak egy „vadászterületről” akarják kiszorítani, hanem mindenk előtt önmagából. De ő maga is sejtek tolongásának „környezetévé” válik. Nemcsak minden más testtel van konfliktusban, önmagával is, s éppen ez az utóbbi konfliktus teremt helyet a léleknek.

A tombolás többfunkciós öntevékenység. Helyet csinál a testnek, mely hódító testet csak a mérték vagy a lélek felfedezése állíthatja le és békítheti meg; a testnek való helycsinálás így kijelöli a lélek helyét. A titáni harc egyben olyan rombolás, mely helyet csinál a teremtésnek, a teremtés első szakaszának tekinthető. Az erők szervezetlen és céltalan mobilizálása tompán áhítja, ami hiányzik belőle, a káosz a rendet, a vadság a szelidséget. A titán figurája a katasztrófizmus felé tolja el a cselekményt, mert számára az élet permanens beavatás, ezért a beavatás nem aktus, hanem létmód; a beavatás aktusa a későbbiekben egy korábbi létmód öröksége. Ami korábban a lét volt, később már csak az élet ünnepe. A fantasy-filmek teremtő istenei játékszereket teremtenek. Don Chaffey: *Jason and the Golden Fleece* istenei a világ saktáblája felett merengve kísérleteznek a sorsokkal. A *Clash of the Titans* Zeusz isteni bábszínház fölött áll, melyben szintén sakkbáb-szerű szobrocskák képviselik az emberlényeket, kiket – a woodoo-filmek módján – a szobrok szétmorzsolása által lehet megsemmisíteni. Az igazi teremtés, a lét isteni önteremtése olyan kaotikus forrongás, mely a kész világ és a nyugvó istenek erkölcsi és esztétikai játszmái felől tekintve merő rombolásnak látszik. A lét önteremtése mint forrongás testesül meg a teremtést kereső, lehetősége feltételeit teremtő titánban, kinek figurája dramatikusan nagyszerűbb, mint a nyugvó epikává szelídült istentörténetek. A titánt egy helyen tárgyaljuk, de két helyen bukkan fel a műfajrendszerben, egyrészt a horror kapcsán, ennyiben monstrum-melodráma, mint a *King Kong*, mely csúcspontján megy át fantasztikus katasztrófafilmbe; másrészt tárgyalhatjuk a szuperhős-filmekre adott válaszként is, amennyiben a japán monstrumok az ember szuperhatalmai ellen lázadó őserők. Ez is műfajelméleti problémát vet fel: a műfajok valamilyen szellemtörténeti kontextusban bukkannak fel és ez határozza meg alapvető identitásukat, de a kidolgozott képzetapparátust más kontextusokban is kipróbálják, ami alműfaji variánsok kifejlődéséhez vezet. Ha a műfajok párbeszédéből leszarmazott másodlagos formákat is külön tárgyalnánk, akkor a mesék eposza átalakulna a mesék zenéjévé, s mindig megváltozott formában visszatérő témák feleselnének egymással. A *The Lost World* korábbi változatai az ember látogatását ábrázolják a titáni birodalomban, melyben a háború még egy az ősbékével. Az ötvenes évek japán filmjeiben a titánok jönnek el hozzánk, s ez a titánok bosszúja, válaszuk az életellenes világra.

A horror a lenni nem tudás mitológiája, melyet a nyers élet témája búcsúztat, az iszonyatos negativitást a borzalmas pozitivitás. A horror dramatikusságát leváltja a fantasy epikus életfilozófiája; a kettő között jelenik meg a biotitán, ahol az életfilozófia dramatikusságára fut és tiszta alakot ölt, hogy a fantasy műfajában átmenjen az értelemkereső élet nevelődési históriáiba. A titanizmus nagy életként vezeti be az életet, míg a fantasy a kis életet rehabilitálja, mely már sok mindent kereshet: nagyságot, értelmet vagy boldogságot. A horror és a fantasy között honos őstitán, akitől a bosszúfilmek visszajáró titánja is származik, átéli a létet, cselekvő viszonyban van vele, s ez a viszony maga a tombolás, míg a fantasy világvégei felé vándorló lélek kérdőn éli át a cselekvő életet, azaz keresi magát. A biotitán tombolásában az élet önmaga középpontja, azaz középponttalan, míg a fantasy nem más, mint a léleknek az élet megfoghatatlan középpontjaként való epikai kiérlelése. A vándorút célja, hogy a lélek ne a tő szelleme vagy a fa szelleme legyen, hanem a világ szelleme. Most már nem acsarog, hárít és védekezik. A lélek birtokba veszi az életet, melynek addig birtoka

volt a lélek: nagy fordulat tanúi leszünk. A biotitán esetében az élet öncél, s ezzel együtt receptív kategória. Rögtön tragikussá válik a biotitán, ha feldereng sorsában valami, ami túlmutat a pusztá önérvényesítésen: King Kong rajongása a szöke nőért, a *Rhodan* ősmadarainak vagy a *Gappa* hüllőinek családi érzése stb. A *King Kong*-típusú biotitán kivezet a horrorból, s az egzotikus kaland felé kísér tovább. Ő maga még a „hely szelleme”, de a cselekmény egyéb figurái felől tekintve egy út (=nevelődés) állomása.

2.5.3. Vad éden és elveszett nagyság

A modern prózaisághoz képest a hőskor is olyan, mint a hőskorhoz képest a titáni kor, az elveszett nagyság és rettenetes fenség világa. A döntő határ a hőskor és a modern próza határán van, ahol a biztonságért és komfortért a nagyság és egyéniség feladásával kell fizetni. A formális egyenlőségért a materiális szabadság feladásával kell fizetni. Végül a biztonság és az egyenlőség sem fenntartható, s marad a fogyasztás mámora, a vásárlás ópiuma, mely az egykori titáni káosz törpe ellenképe.

A rettenetes fenség titáni birodalmában problematikussá válik a gonosz kategóriája. A biotitán gonoszsága csak a magasabb, kifinomultabb struktúrákhoz képest gonosz. Gyakran beszélnek a filmekben Godzilla gonoszságáról, de ez csak a harci helyzet retorikája. A nemes relativgonosz az élet legitim kategóriája. Az elefánt lombot pusztít a szavannán, de a lomb is kiszorítja a lombot, így az elefánt nem tesz mást, mint maga a lomb, ám ugyanez az elefánt a porcelánboltban mást tenne, mint a porcelán. A porcelánkereskedő következőképpen jobban felháborodhat, mint a lomb, mégis csak a relativgonosz fokozati különbségeinek megállapítására lenne joga, nem tulajdoníthatna az elefántnak rosszakaratot. Az érintkezés katasztrófa, ha az üvegyöngyök közé gránitsziklát dobunk. A biotitán túl nagy, túl koncentrált, túl szabad erő. Azzal az erővel lehet együtt élni, amely a mi szintünkön van, a mi fajsúlyunk. A fantasy műfajában a különböző fajsúlyú erők együttélését hagyományosan varázsszavak (vagy ezek „modernebb” megfelelői: trükkök, cselvetések) szabályozzák, melyek a nagyobb erőt a kisebb szolgálatába állítják, megnyerik az erőt a gyenge számára. A legősbio-trükkök: a kicsinység, hamvaság, simaság, szelidség, szépség, kecs, bűbáj.

A relativgonosz gondolatából következik a relatividill eszméje. A titáni kor őshőskor és ősparadicsom. Megértéséhez mindenek előtt tisztázni kell paradicsom és ősparadicsom, pásztoridill és titáni boldogság különbségét. A biotitánok szigetei azt tanúsítják, hogy már az egypólusú őspóluson, a fekete fantasztikum tájain elérhető valamilyen relatividill. A békén hagyott káosznak saját önszabályozási rendszere van. Ha megfizetjük kegyetlenségben és szenvedésben a nagyság árát, s átléphetetlen keretfeltételként fogadjuk el a borzalmat, mint szigorú, rideg alapot, akkor elérhető egy komor és egyszerű önszabályozás. A fenséges eredeti formája a rút összszépsége, pokol és paradicsom ősegyesége. A sötét relatividill maga az élet, mint paradicsomi pokol vagy pokoli paradicsom. A *The Lost World* fennsíkja magában véve ragyogóan félelmes, megértjük Challenger professzor meghatott lelkesedését. De Challenger professzor összeférhetetlen ember, nevetség tárgya a Biológiai Társaságban és az egyetemen: maga is egyfajta elkésett titán. Nem az őstáj problematikus, csak az emberrel való viszonya. A paradicsom az ember megjelenésével válik pokollá. A *The Lost World* régebbi alapanyagánál jobban kidomborítja ezt a *The Land that Time Forgot*: az ember hozza

el a megkerülhetetlen kegyetlenség hőspróbáinak világába a kicsinyes és fölösleges kegyetlenséget, a vizsályt. Az ember hozza el a karmok és tépőfogak véges kegyetlenségének világába a végtelen kegyetlenséget, a haditechnikát. Az ősparadicsom kegyetlensége isteni, mert nem válik el a kegyelemtől, a rosszaság a jóságtól.

Hogyan lett a titánból biotitán? A naiv tudat valahogy úgy képzei el a transzcendenciát, mint a semmiben úszó óceánjárót, melynek első és második osztálya a paradicsom és pokol. Vagy: másodosztálya a purgatórium és kazántere, ahol a fűtők dolgoznak, a pokol. A transzcendencia mint igazi lét túl van az immanencia világán, a beavatatlanok várótermén vagy az alacsony szinten beavatottak előiskoláján, amelyben tökéletlen keveréklények tengetik fél-létüket. Az immanencia döntés előtti állapot, míg a transzcendencia döntés, azaz megtisztulás. A modernség a természetet állítja a transzcendencia helyére, s egyúttal megfordítja immanencia és transzcendencia viszonyát, mi vagyunk a túllépők, transzcendáljuk a természetet, amely pokol volt és paradicsom, míg a túllépés eme polarizációnak is túllépése, szkepszis, próza, közöny. A titanizmus azért jelentkezik az elveszett – pokoli és paradicsomi – természet kereséseként, s ezért testesül meg – a varázstalanított próza csúcspontján – biotitánként.

Paradicsom és pokol titáni egysége az emberrel rendül meg. Az elveszett paradicsom most már a természet zavartalan önszabályozása, melynek elvesztése a pokol. Az ember az a lény, akinek kezében a paradicsom pokollá válik. A japán filmekben gyakran valamilyen nagy állatkertet vagy vidám parkot képzelnek el, s ide akarják bezárni az életet, melyet a művi idillt célzó korlátozás és rendszabályozás tesz pokollá. Ezt a nyomot követi a *Jurassic Park* is. A *The Lost World* fennsíkjá kezdetben vágyálom, mely rémálommá alakul. Ha az ember nem tud bejutni: paradicsom. Ha nem tud kijutni: pokol. A paradicsom foglyai pokolban vannak; a pokol szabad vándorai egy nagyszerű paradicsom alsó köreiben. A biotitánok lényegileg dühöngők, mert nem jutnak túl eme alsó körökön. A saját köreinek rabja, a maga életkörébe bezárt lény: dühöngő. Fenyegetés a többi életkörök számára. Ugyanakkor reprezentatív összefoglalása egy életkör hozadékának: tanítója mindannak, aki túl tud lépni rajta. Az igazi túllépés tanulás és odafigyelés, nem szimpla tagadás. Mindenki osztja a titánsorsot, amennyiben nem tud túllépni magán, amikor elér a határhoz, ahol már csak mások tudnak tovább lépni, ő maga nem.

2.5.4. Szentimentális monstrum és lázadó titán

King Kong a szentimentális monstrum és a lázadó titán keveréke, dupla keveréklény, a szentimentális titán. A szentimentális titán King Kong-i történetének második fele azonban már kidolgozza a titanizmus második formáját, a katasztrófafilmi titanizmust vagy a bosszú titánját is. A történet első része felfogható úgy, mint az élet vágya a kultúrára, a nagyobb érzékenységre, a második rész pedig azért fordul katasztrófába, mert a kultúra helyett technikai civilizációt kap, s a becsapott élet tombol végül a technika rideg és az üzlet még ridegebb világában. Az abszolút titán (az eredeti, japán Godzilla) csak a magány autenticitását ismeri. A szentimentális titán (King Kong) esetén a nagy magány tiszta harag, a nő azonban horog. A nő hittérítő és halász, a szerelem háló. A vágy, a bűvölet a szépség és szörnyeteg eme modernizált történetében fék, a harag betegsége. A „te” az „én” korlátja. A titáni mitológiában végig az is marad.

Godzilla a civilizáció visszaéléseinek kitett s a szentimentális monstrum King Kong-i ambícióiban is csalódott rém. Lázadása kiállítás a káosz mellett, mert a káosz kevésbé kegyetlen, mint a rend, az ösztön kevésbé, mint a számítás. A káosz legfeljebb letöri mindazokat a szabadságokat és ambíciókat, melyeket a rend megelőz, megszületni, felrémleni, kívánni sem enged.

Az én kezdete az emlékezés a világ kezdetére. Az én keletkezése úgy idézi az életét, ahogy az életé az anyagét. Egykor az élet lázadt az anyag tehetetlensége ellen, majd a szellem az élet spontaneitása ellen. Most az élet lázad a szellem ellen, a természet a kultúra ellen, az én a társadalom ellen. Egyedül az egész világ ellen! Ez a titáni azaz borzalmas szépség lényege. Az ént a másokon keresztül élő együttérző és együttműködő készség pacifikálja. Az egy imádata sérti a sokak nyugalmas szeretetét, de csak az egy szeretete szenvedély, a sokaké legfeljebb világnézet. A szeretet ebben az értelemben titáni, azaz pusztító érzés. A szerelmi szenvedély kétségbeejtő érzés, mert a létet egymagában beteljesítő elér benne az aktív koherencia, a tettleges magány, az autonómia határára. A világot sem találja, csak egy másik magányt, és a magáét is elveszíti. Ez King Kong tragédiája. Godzilla sikeresebb, holott kevesebb mesélni valónk van róla, de tisztábban testesíti meg a titánsorsot. Tanácsunk a titánnak: ne engedd, hogy sajnáljunk! A titán sorsa a magány nagyságának, az én dicsőségének és bukásának hirdetése.

Az én a világot szétszedve rakja magát össze, környezetét megtámadva szedi össze magát, lázadó sejtként születik, létezése a nálánál nagyobb összefüggések bomlása. Ami nálam nagyobb az megesz, széttapos, kiűrit! Ez a titán logikája. Az én dacban és lázadásban, ellenállásban és rombolásban konstituálódik. Rombolóból lesz majd egyszer teremtető erővé. Előbb az önzés által tételezi magát a világ közepeként, s csak később, mitológiák, műfajok során át, e középhelyzetből vezeti le ítélőképességét és felelősségét. A világot majd mint az „én világomat” ismeri fel és szereti meg, hogy felelősséget vállaljon érte, de mindezt csak miután észreveszi, hogy kárt tett benne.

Japánban, melynek népe hirtelen ment át egy sokkszerű modernizáción, nem volt ideje a tradíciónak elkopni, lezúllni és kompromittálódni. A Nyugat lassan és biztosan korrumpálta az ösztönöket és tradíciókat, melyeket Japán fegyelmezetten elfojtott. A nyugati ember legnagyobb vesztesége az elfojtott elvesztése, a kiüresedett, elkorcsosult tudattalan. A poszt-modern művészet apostolai azért biztosítanak bennünket, hogy az új művészet alkotásain nincs mit megfajteni, hogy a művészet csak „praxis”, mert valóban egy ilyen művészetben ismer rá magára az ember, akiben szintén nincs már megfajteni való. De amint ezt elmondjuk, máris az új embert kezdtük megfajteni az új művészet segítségével, s ábrázolni, amint a tömegember tömegpraxisának immunrendszere igyekszik eltávolítani a szellemet, s a rohanó világot körbe rohanó izgatott újonc csapatok egymáshoz menekülnek, csupa feledést keresve, énéfeledést, létfeledést, semmifeledést, mert a show-nak menni kell tovább. Paradox módon ezt az elkorcsosulást, a lélek belülről irányított részéről való lemondást és a környezeti tájékozódás szervére való redukálását nevezik felszabadulásnak. A szexuális élet azért vált nyilvánossá, mert az utánzás és a mások biztatása szükséges a vágy és szenvedély pótlására. Az elfojtott nem pusztán biztonságba helyező, elrejtő, hanem megfojtó elfojtásából született meg a prózai fogyasztó, az egydimenziós ember. Mindent szabad és semmi sem érdekes. A japán kultúrában még van értelme a páncélnak, a maszknak. Az embereknek titkai, gátlásai vannak. Vannak még titokzatos hallgató emberek. Nem él ki minden kis ostoba és aljas impulzusukat, mert talán nagyobb impulzusaik is vannak. Nem engednek el

és ki mindent, mert talán még vannak a lélekben félelmes erők. Ezek a fegyelmezett emberek azért tisztelik a fegyelmező erőt, mert alatta még megvan a névtelen ellenérzés, a valódi elfojtott, a nagyság: Godzilla. A nyugati uralom melegágya az unalom. A tömegember nem tud mit kezdeni magával, gondozókra, specialistákra bízta minden funkcióját. A hatalom itt nem a túlcsoportuló szenvedélyeket féken tartó, elfojtó vagy kanalizáló, hanem a pisilakolót életben tartó funkció.

2.5.5. Titánok és törpék

(Az ősparadicsomi rémkirályok és a betonvilág hangyanépe)

A titán ellenképe a japán filmekben a tömeg. A felmagasodó eggyel áll szemben a hasra esve és egymást taposva menekülő sokaság. A teremtő és romboló nagyság ellenképe a futószalagon készült gyári ember, a megkülönböztethetetlenül egyforma emberi tömegcikk totálképekben befogott statisztavilága. A klasszikus polgári regényben a nagy lélek, a különleges egyéniség ellenfele még karakteres nyárspolgár. A régi nyárspolgár még joggal mutat rá a művampirizmusára és a zseni-lét veszélyeire, s a nő, a kozmomorf zsenivel szemben, a szociomorf nyárspolgár mellett ér révbe. Az, ahogyan Conan Doyle regényében Gladys viszonyul Malone udvarlásához, Rousseau és Goethe zseniális szenvedélyt és nyárspolgári lelki békét, nagyságot és stabilitást szembeállító koncepcióinak karikatúrája. A nyárspolgár minden zsenialításban és érzékenységben a destrukciót látja. Kicsinyes magabiztossága s kulturális uralma, Rousseau és Goethe óta, nőtt: végleg legyőzte a zsenit, kitenyészte a futószalagon készült kényelmes avantgardizmus és előregyártott nonkonformizmus nyárspolgári kultúráját, megfosztva ezzel a zsenit privilégiumaitól. A művészeti avantgarde ugyanolyan diktátum most már, mint a divat vagy a tudományos közvélemény. A zseni, aki sem a konzervatív, sem a bohém táborba nem tartozik, egyszerűen deviáns. E nagy deviáns ösképet teremti meg Conan Doyle Challenger professzor alakjában. Nemcsak a művészetet, a tudományt is satuba fogja a „paradigma”, melynek tanügyi és tudománypolitikai csendőrei számtalan zsenit szellemileg és egzisztenciálisan likvidálnak, amíg egy eléri a „paradigmaváltást”.

A szellemet talán csak azért látjuk életellenesnek, mert a szellem titanizmusát, mely találkozhata az életével, összetévesztjük a ráció (Summerlee professzor) sterilításával és laposságával. A mítosz – ha negatív képekben is – kiutat mutat élet és szellem konfliktusából, mely a banális Gladys vagy a sivár tudományos közvélemény világában állandóan létrejön, de a fennsíkon, az időtlen nívón, az „elveszett világban”, ahol Challenger zsenialitása és Malone szenvedélye találkozik az élet forrásaival, már nem érvényes. Conan Doyle regényében White, a fennsík felfedezője festő (azaz látnok, művész). Csak a vízió lát ilyen messzire. Conan Doyle mitológiájában úgy követik a művészeket a tudósok, mint a westernekben a nagy marhatartókat a földművesek.

A biotitán mitológiája lényeges hozzájárulás a mítosz episztemológiájához. Az epika által korábban kidolgozott felismerési konfliktus, a jövővényt a csoport számára adoptáló elismerés új változata az új eszmét az eszmerendszer számára adoptáló megvilágosodás, illetve ennek megtagadása. Mindkettő bonyolult szellemi és lelkiismereti problémákat vet fel. Ha ellenségnek vélem a barátot, ellene vétkezem, ha barátként kezelem az ellenséget, magammal szemben vétkezem, magamat veszélyeztetem. Egyik esetben a szokatlan, másikban a meghitt

külső zavarja meg a lényeglátást. A messziről jött hasonlót idegennek vélő a gonosz princípiumának megvalósítója, a benne magában vagy meghitt viszonyaiban is jelen levő idegent hasonlónak vélő a gonosz áldozata. Ezek a konfliktusok a horrorban érték el végső kiéleződésüket, míg az új konfliktustípus a kalandos útifilm felé mutat, amelyben az út a tudatosulás útjának kozmomorfi stilizációja. Challenger professzor komikus modern Faust, aki az ördög helyett a biotitánokkal szövetkezik, mert a biotitánok az évmilliók előtt megállt pillanat lakói, Faust pedig meg akarja állítani az időt. Nem azért, mert konzervatív – nem akármilyen pillanatot akar megállítani, hanem az idők teljességéhez megtérő nagy kalandot keresi. Challenger professzort örültnek tartják a széplelkek és szélhámosnak a szakbarbárok. Kiközösítik a professzorok és kinevetik az egyetemi hallgatók. A régiek a messziről jött emberben nem ismerik fel a ház urát vagy a család gyermekét. A *The Lost World* polgárai a messzire menő gondolatokban tévelygést vagy szélhámosságot látnak, a régi eszmékben pedig, bármennyire megmerevedtek és kiüresedtek, támadhatatlan igazságot (ahogyan a zombifilm hősei a szerető rokont tudják csak látni az emberevő rémben). A szellemi bátortalanság, gyávaság és kényelem tematikája, az új tapasztalatok és eszmék fel nem fogása vagy megtámadása, gyűlölete vagy megvetése az iskolás kultúra köznapi üzemének részéről, a törpevilág törpeségének önújratermelése. A kultúra elhallgatásra ítéli az eszközeivel megmagyarázhatatlan élményeket. Conan Doyle regényének kalandora így elmélkedik: „Látja, kedves fiatal barátom, sok ember van, aki el sem mondja soha a kalandjait, mert attól tart, hogy úgysem hiszik el neki azt, ami vele megtörtént! És ki gáncsolná a hitetleneket? Talán nekünk magunknak is álomnak fog tűnni egy-két hónap múlva az egész látomás.” (Az elveszett világ. uo. 71. p.). A Méregöv című regény így ábrázolja a dogmatikus szobatudós, a tudományos közvéleményt képviselő katedratudomány komikus-bogaras hőségének összeomlását: „Lehetséges, hogy önnek van igaza, Challenger – vallotta be fojtott hangon Summerlee. – Hajlandó vagyok elismerni, hogy a természetem inkább kritikus semmint alkotó erejű, és nem egykönnyen hódolok be valamely újfajta elmélet előtt, kivált, ha az véletlenül annyira szokatlan és fantasztikus, mint most az öné.” (Méregöv. uo. 175. p.). A *The Lost World* a tudományos fantázia védelme, hasonlóan a vámpírfilmhez, melyben szintén azt hangsúlyozzák, csak azért van hatalmuk fölöttünk a vámpíroknak, mert nem hiszünk létezésükben. A vámpírfilmben is valamilyen tudatkitágítás a katasztrófából való kiút, a *The Lost World* változataiban pedig maga az utazás a tudatkitágítás.

A két ráismerési problematika, 1./ a rokon és idegen felismerése, és 2./ az igazság és tévedés felismerése egyaránt egy-egy ugróponton éleződik ki, ahol 1./ az idegen nélkülözhetlenné vagy a rokon elviselhetetlenné válik (ami az egész élet váltását, mintegy újrakezdését jelenti), 2./ vagy ahol valamely új tapasztalat illetve eszme egy egész eszmerendszer átrendezésére, újragondolására készítet. Az eredmény az élet céljainak és viszonyainak ártértékelése vagy a világnézet újragondolása. Nézzük a második problematikát, miután az első a horror vizsgálatakor elemeztük. A Challenger professzor által hozott konfliktus lényege az egész meglevő, elfogadott, tiszteletnek örvendő és szellemi kényelmünket biztosító eszmerendszer védekező magatartása. Semmi sem lehet szomorúbb és nyugtalanítóbb, mint egy olyan kor, amely nem lázad az új eszmék ellen, ahol nincsenek kiközösítettek és botrányok, mert ez annak tanúsága, hogy egy erős, de terméketlen eszmerendszer minden ötletet csírájában asszimilál, a maga hasznára fordít, nem hagyva kibontakozni messze vezető konzekvenciáit, minden új impulzust

belefojtva a gyors alkalmazásba, a lapos és elvtelen praxis terrorjába. A *The Lost World* tudományos élete, a mai „sűrű leíráshoz” képest, még maga is pokoli paradicsom.

Ha az új eszme hatása továbbgyűrűzik, igazságok válnak hazugsággá, és vakmerő ötletek igazsággá. Elértéktelenednek a diplomák, újra kell tanulni, tudományos generációváltás fenyeget stb. Az emberségfelismerés elhárítása illetve az igazságfelismerés elhárítása azt jelenti, hogy a közösség szervezetét illetve a világnézet szerkezetét védő elhárító mechanizmusok megtámadják egyén és lét viszonyát, az egyéni jelenlét elevenségét és önállóságát. A védekezési mechanizmusok elnyomó kényszerkultúrává szerveződnek, a fantázia pedig másodlagos elhárító mechanizmusokat dolgoz ki, a primér elhárító (énvédő, közösség-szervező, világnézet-védő) mechanizmusok elleni védekezés formáit. Ez az oka, hogy a kalandos és fantasztikus narratívák alapvető lelki anyaga a filobata élmény, az elrugaszkodás és önállósulás, a lázadás a megszokott ellen, a menekülés a köznapi elől, a veszélyes élet keresése és propagálása. Ez nem azonos a kultúripari tömegdekadencia élménykultuszával, amely partyk, turisztika, kábítószeres és „gyógyszer-jellegű” „pótlékaik” vagy az érzelmileg tehermentesített, s a tömegsport mintájára megszervezett szexipar segítségével, futószalagon előállított, divatdiktatúrák kényszerítő erejével leosztott igénytelen vagy kockázatmentes formákban keresi az előregyártott élményt.

A régi világgép peremén sorvadó sejtések egyszerre összeállnak. Az új világgép iránti fogékonnyá válást a régi világgép által igazolt életrend elmélyülő válsága és elviselhetetlenné válása készíti elő. Az új világgép összeállása a katasztrófa-élmény tartalmi és szerkezeti megfordítása, a szétesés ellentéte. A kinevetett vagy üldözött tanok egyszerre mozgósító reményhordozóvá válnak. Conan Doyle dinoszaurusz-regényében Challenger elmegy igazolásért a világ végére, a Méregökvben a világvége jön el igazolni Challenger tanait.

2.5.6. A leváltandó generáció

A győztes hangyavilág a nagyság legyőzője, a győztesek világának legyőzője. Győzelme a vereség győzelme a győzelem felett. A lázadást legyőzi az alkalmazkodás, az univerzalistát a specialista, a drámát, epikát és lírát olyan „új műfajok” mint a felvételi beszélgetés vagy a munkaköri leírás, és mindennek előtt a tesztlap, amely azt méri, hogy az ember olyan-e mint az, aki méri, vagy legalább mennyire tud ráhangolódni. Az egyént legyőzi a szerep, a közösséget a team, az ösztönalapú létet a technika mint új létalap. A titán az új világban az életképesség elavult formáját képviseli. Egykor a vesztesek is győztesek voltak, mert vereségükben is dacolva és nem engedve, bár elvesztették az életet, megőrizték önmagukat, elévülhetetlen kulturális kisugárzó erőt alapítva a dicső bukás nagy aktusában; az új éraban ezzel szemben a győztesek is vesztesek, mert a lemondás a győzelem ára, a győztes javai csak az önlemondásért, az élet elveszett érdekességéért és a személyiség eltűnt eredetiségéért kárpótolnak.

A biotitán a nagyobb léptékű történelem, a nagyobb arányú múlt képviselője, azoké, akik elvesztették a világot. Visszatérő, akinek már nem szabadna itt lennie. Titáni múlt és hangyajelen, elmúló nagyság és a jövőt öröklő kicsinység viszonya szülő és gyermek viszonyát idézi. A férj és feleség a kortárscsoporthoz jön, a fantasztikus és legendás aspektusok ezzel szemben a velünk élő nem-egyidejűek csoportjához kötődnek. Az élettárs a térből jön, a szülő az időben tűnik el. A kortársak közös térré tágítják az együtt megélt időt. A szülő ezzel

szemben nem partner, hanem maga az idő. A szülők érthetetlen és titkos világa, alulnézetből felidézett nagysága jön elő egyszerre a múltból, titánként, a gyermeki félelemre apelláló álomszimbólumként.

Az elveszett világok, elsüllyedt birodalmak, rejtőzködő völgyek és megközelíthetetlen fennsíkok bevezető, kalauzoló apai figurák által megközelíthetők. A szülőgeneráció szerelmei elképzelhetetlenek, elgondolhatatlanok, mint Challenger professzor elsüllyedt világa. Az anya, kinek teste a lét kapuja és a világ kezdete, zárt világ, mindenki mással összehasonlíthatatlan kezdő- és középpont, amely egy meglett férfi vagy később öregember birtokában van: az apa a gyermek számára a visszatartó elzáró kapuőr. A szülőgenerációval foszlik szét az elsüllyedt világ (mely a filmek végén többnyire felrobban vagy mélyebbre süllyed, kihül, befagy stb., mindenképpen végleg elvesz), melyhez képest a szeretők demokráciája prózai, veszélytelen, titoktalan, demisztifikált és domesztikált.

Az apai figurák parancsolnak megálljt a női őserő asszimilatív szuperhatalmának. A Föld-anya férjül szüli magának Godzillát, s szerelmük a titánok harca. Godzilla az ősapa is és az ősapanya fiúszereplője is, s azért rombolja le Tokiót, mert számára az is csak föld, az anya része, az ősapanya, az anya-anyag, mellyel egész életében birkózik, hiszen az egész élet nem más, mint megszületni és lenni próbálás.

A japán filmekben egyre nagyobb a női médiumok, parapszichológiai iskolák szerepe. Ezzel a tömegkultúra hőskorának titánfilmje a tömegkultúra dekadenciájának kísértetfilm-inváziója felé mutat. A sámánnök a „vagy-vagy”-logikával szembenálló „is-is”-logika képviselői. A maszkulin megközelítésben az apa birtokolja az anyaméhet, az ősokot, őskohót, életforrást (a zsarnok a női nemet), s a birtoklás, a használat a konkurens számára egyenlő a rombolással (a kérők joggal látják úgy, hogy a távollétében is birtokló Odüsszeusz birtokhatalma paralizálja a világot). A feminin megközelítés szerint az elveszett világ csak a férfi számára elveszett, az asszonyi életre ébredő nő magát kínálja az elveszett világ kapujaként. A Godzillával harcoló Rózsagodzilla legyőzhetetlen, halhatatlan, szikrákká oldódik és tűzesőből reinkarnálódik (Kazuki Omori: *Godzilla az ősgigász*). A biotitán narratívájában a keveréklény, megőrizve tragikus értelmét, nem a halál rokona. Újabban termékenység-szimbólumként is megjelenik. Míg a régebbi – japán – titánok férfias harcosok, a rémek az új amerikai biomonstrum generációban nemet váltanak, tojásként, s inkább a szülőanya asszociálódik hozzájuk, mint a magányos szamuráj. A női princípium jelentőségének növekedése, a feminin komponens növekvő súlya közvetíti a tragikus komplexus és az epikai kategóriák között. A *The Land that Time Forgot* első részében a kortárs csoport akarja meghódítani az elveszett világot, de újra elveszítik. Caprona földje kiveti őket, akik kicsinyes rivalitásukban az eredeti nagyság világába is magukkal viszik a banalitást. A film folytatásában (*The People that Time Forgot*) az első film hősnője, a szerető is elveszett, kiért új nők kárpótolnak, ha lehet. A szerető is több nőre felváltva jelenik meg, a nő is nőkre esik szét, s egy réGINEK felel meg több új, mint az első sokoldalúbb gazdagságának kollektív mimézise. Már nemcsak az ősapanya elveszett világ, hanem az első szerető is.

Az aszimmetrikus kontroll világát leváltja a szimmetrikus, az egyoldalú, egyirányú kommunikációt és befolyást a kölcsönösség, az egyenlőtlenek viszonyát az egyenlő feleké. A hősök és zenik diktatúráját az átlagember demokráciája. A szülődiktatúrát a szeretődemokrácia. Az arisztokrácia (vagy később a szellemi arisztokrácia) diktatúráját a közvéleményé, a kevesekét a sokaké, a hiperkultúráét a parakultúráé. A titanizmus narratívája azt meséli el,

hogy a sikeres leváltás után, mint Napóleon, a titán újra partra száll, még egyszer visszatér, egy olyan világba, amelyben már csak azért sincs helye, mert egyszerűen nem fér el benne.

2.5.7. Szuperhős és titán

Szuperhős és titán úgy viszonyulnak egymáshoz mint – egyaránt a nárcisztikus fantázia jelenségei – a grandiózus szelf a paranoid üldözőhöz. Az én nárcisztikus szerveződését tökéletes oldódásként és mindenhatósággént éljük át, a másik én hasonló szervezetét a rémanyag szuperhatalmaként. Az önmagát belülről megélt csak az ellenféllel találkozási pillant igaz tükörbe. A nárcizmus mindenhatósági élményeitől és elbűvölő ambícióitól tüzelt gyermek kárt tesz a világban: a világ tükrében aztán Godzillának kell látnia magát. Kártétele továbbá Godzillává teszi ellene forduló, haragvó partnereit. Azt mondhatnánk tehát, a szuperhős a nárcizmus belseje, a biotitán a külseje. Ha a belső fékezni és vezetni tanulja a külsőt, az már nem fog rémként megjelenni. Az önuralmon alapuló uralom már nem romboló rémuralom.

A szuperhős a titánvilágot cserben hagyó titán, a társadalmiság fegyelmét vállaló túlerő, az eredeti virtusenergia konstruktív felhasználója. A szuperhős a világteremtő erők felhasználója egy kész világban, a produktív energiák reprodukív felhasználója.

2.5.8. Godzilla és társai

Idill és katasztrófa

Inoshiro Honda *Godzillája* (*Gojira*, 1954) az események közepébe vág, nem él vissza türelmünkkel, nem hígítja a mitikus gondolkodás hétmérföldes csizmában járó víziós szerkezetét. Zenélő halászok, esti hajón. Nehéz munka után, a pihenés és öröm órája, magasságok és mélységek között lebegve, gitár és szájharmonika szól. Sziesztázó lebegés a végtelenben. Bár messze az otthontól, ám épp az öröm órája magával hoz, felidéz egy darab otthont. Az elévzett munka megbékélésében a lét felszínén lebegő minden élet mindenhová magával visz egy darab hazát. Vagy mégsem? Felhullámzó tenger, lángoló hajó. Hirtelen következik be a támadás, a túlerővel tudatosan szembesülni, védekezni sincs idő. Nincs idő a tudatra, előbb jön a halál. Valami támad, valami keresztezi az utakat. Erősebb nálunk. Lehulló gitárt látunk.

Csapások sora követi az első támadást. Godzillát viharok kísérik, égszakadás és tengerár. Jövedele nagyobb felbolydulás része. Üzenetet hoz, a lét megbízhatatlanságát, ígéretet, remények hamisságát, a természet haragját, ember és világ rossz viszonyát. A film idillrel indul, az idillt követi a katasztrófa, ezt a további katasztrófák sora. A katasztrófák sora által megváltozik a katasztrófa státusza. Az első katasztrófa megzavar egy világállapotot, a továbbiak által a katasztrófa maga válik új világállapottá. A katasztrófák eredményeként az idillizmus koncepciója, amely kezdetben a munka végét jelentette, az élet jutalma volt, kiterjed az egész visszanyerendő köznapi életre. Az eredmény az idill fogalmának kitágulása, mely a zavartalan mindennapi életet jeleníti meg elveszett világgént.

A *Godzilla* a japán halászok világába visz el, a *Rhodan* (Inoshiro Honda: *Radon*, 1957) a bányászokéba. Az előbbi a neorealista filmek, az utóbbi a szovjet termelési filmek hatása alatt áll. Nehéz életű, szerény világot látunk, tradicionális típusokkal. A *Rhodan* világa: szép

hegyi falu a vulkán peremén, a nyíló föld torkában, egyszerű élet, kemény próbatételek, egy tömbből faragott karakterek. A végső határon, a végső veszélyekkel szembeállítva, a sorsszerű pillanatokban mindenki egyforma. A *Rhodan* termelési filmként indul, s mintha a hegy szelleme rossz néven venné a kitermelést, s ő jönne el áldozatokért. A meginduló vulkánikus tevékenység, a föld nyugtalanzkodása közepett prehisztórikus óriásférgek másznak elő, a csapás előhadaiként, áldozatokat követelve.

Az egykori gonoszprincípium deszakralizált, s a későbbiekben egy előrehaladó banalizáció során fantasztikum-fosztott formái: az intrika (mely lehet bohócati ügyeskedés, szerelmi cselszövés is, nem jár feltétlenül véres következményekkel), a kriminalitás (melynek a narratív tudat kritériumai szerint kitüntetett, méltó – elbeszélésre méltó – formája az ölés), és a katasztrófa (melynek természeti és technikai formái, nagyszabású mivoltuk következtében, még legközelebb esnek az isteni ősgonosz megnyilvánulásaihoz). Talán azt is megkockáztathatjuk, hogy a katasztrófa nem más, mint isteni tett vagy beavatkozás, amely itt maradt és még tovább hullámszik a halott istenek világában. A titánfilmben a katasztrófának még van – titáni – alanya, a katasztrófafilm műfajában azután ez is visszavonul.

A horrorfilm felől tekintve a katasztrófára azt mondhatnánk, hogy a katasztrófa ugyanaz eseményben, ami a monstnum lényben, kizökkent idő, kisiklott élet, összeférhetetlen kategóriák keveredése. A keveréklény mintájára keverékeseményről is beszélhetünk. A *Godzilla*-filmek a monstnum mint struktúra és a katasztrófa mint esemény eredeti egységét őrzik, lényegi összetartozásukat fejezik ki. A banális világban, a próza uralma alatt már nem igényeljük, hogy a katasztrófa megszólítható legyen, nem képzeljük, hogy szubjektuma van. A hetvenes évek amerikai katasztrófafilmje már teljességgel az utóbbi banalitásban boldogul. Az öslény és a katasztrófa összekapcsolása a japán filmben káosz és katasztrófa viszonyát tematizálja. A káosz fellépése egy nem-kaotikus világállapotban felveti a gyanút, hogy a káosz a magma, s a rend csak a kihűlt kéreg.

A halászhok legendái

A *Godzilla* elbeszélése, akárcsak a *King Kongé*, a halászhok legendái nyomába ered. A *King Kongban* a civilizáció biztonságos viszonyaitól csábítanak el a halászhok legendái, a *Godzillában* a katasztrófát magyarázzák. A *King Kongban* a legendák élesztik a katasztrófát, a *Godzillában* a katasztrófa a legendákat. Mindkét esetben igazságot szolgáltat a katasztrófa, a legendák igazolását és rehabilitálását teljesíti. A nem-katasztrófikus és nem-legendás tudat mindkét esetben a modern létfeledés szimptomája.

Minden mozog, remeg, hullámszik, jön a nagy vihar. Megmutatkozik most, az általános széthullás képeiben, minden viszonyok megbízhatatlansága és minden dolgok gyengesége. A konfliktus kezdeti lényege nem valaminő meghasonlás vagy viszály, a *Godzillában* mind-ezeket megelőzi a katasztrófa, a *Rhodanban* pedig mellékessé nyilvánítja őket. Nem az ember az ember ellenfele most, nagyobb ellenfele van, maga a kozmosz. Ezért nincs kezdetben arccal bíró ellenfél. A legelső, a legnagyobb, legtisztább, legkreatívabb filmben, a *Godzillában*, nagyon sokat kell várni, hogy az ellenfél megtestesüljön. Kezdetben nincs más, csak a romok. Nem a megjelenés, hanem az eltűnés a katasztrófa első szimptomája. Nem a rém megjelenése, hanem a meghitt dolgok eltűnése. A katasztrófa első arca az arctalanság, mert a primér konfliktusban a „minden” joga áll szemben az egyes jogával. A katasztrófa nem más, mint maga a minden jogának kegyetlen fölénye.

Két elsüllyedt hajót látunk, aztán a sziget partján várakozó, a messzeséget kémlelő, társait hazaváró halásznép (mint Visconti *La terra trema* című filmjében). „Annyi bizonyos, hogy valami szörnyűség készülődik.” – mondja a nagyapó. Élő testet vet ki a tenger. A katasztrófából megmenekült tengerész valami szörnyről beszél. „Igazat mondok, de senki sem hisz nekem.” Két messziről jött ember: a messzi időből a nagyapó, a messzi tengerről a halász. Az emberek pedig nem hiszik, amit nem ismernek és nem tudnak elképzelni, a tudás ráült a hitre, a kitanultság a fantáziára. Az idő mélyebb, mint a tér, az öregember mondja ki először Godzilla nevét. Mese, felelik rá a fiatalok.

Üresek a hálók. „A Godzilla műve!”- bólogat nagyapó. A halászok legendája a természetet kizsákmányoló és megmérgező ember bűneire utal. A westernekben azzal hencegünk, hogy a sivatagot a civilizáció kertté alakítja, holott a civilizáció csinált az egykori kertből és vadonból sivatagot. „Ha Godzilla nem talál több halat a tengerben, partra száll, hogy embereket egyen.” A halászok nevetnek, de talán csak a félelmet legyőzni akaró önbiztatás a nevetésük, mert este mégiscsak előveszik a hagyomány megoldásait. Rituális táncot adnak elő Godzilla kielégítésére (a film ebben is a *King Kong*ot követi). A nagyapó ifjúkorában még a tengerre kitett szűzlány volt hivatta enyhíteni a szörny haragját. Megelégszik-e Godzilla lányok helyett jelekkel. Pótolja-e a tettet a tett meséje? Puhán vonagló fák ideges lobogása a szélben. Tourneur *Cat People* című filmjében láttuk őket és visszatérnek Antonioni *Nagyításában*.

Sziget

A *Godzilla* cselekménye egy kiemelt, szenvedések sújtotta szigetről indul. Ezzel azt is sugallja, hogy az egész emberi civilizáció ilyen sziget, melyre a lidérces álmok nyomasztó rémeként nehezedik rá a nagyvilág. S ha így van, akkor csak a rémálmok érik el az igazságot, mellyel az éber tudat hihetetlen hősi erőfeszítéssel szegezi szembe a maga életfenntartó illúzióvilágát. Tennénk-e valamit, ha nem volnának illúzióink?

Az ostromlott sziget az iszonyat tengerén (mely megkettőzi azt, amit az első képsorban a tengeren lebegő hajó jelent a pillanatnyi csennel és a vékonyan indázó zeneszóval), gyakran az „utolsó paradicsom” szigete, „boldog sziget”. Kenso Yamashita *Godzilla Űrgodzilla ellen* (*Gojira tai Supesu Gojira*, 1994) című filmjében trópusi sziget mellett hull a tengerbe az űrből érkező kristályszerkezet, a földönkívüli invázió kiindulópontja. A szigeten a földönkívüliektől függetlenül is két tábor áll Godzillával szemben. A T-projektet (telepátia projekt) képviselő nők a megértést keresik Godzillával, míg a férfiak nem megszólítani, hanem eliminálni akarják a szörnyet. Godzilla barátkozni kezd legfőbb ellenfelével, egy Rambo-típusú magányos harcossal, s szeretetével üldözi őt egy száználmasan nyávogó bébirém, ügyetlenül totyogó gyermek Godzilla. A sziget édeni őskert, melynek birtoklásáért ennyi erő küzd. A zöld lombtenger, a színeket tékozló déltengeri alkonyat látványát csak Godzilla tudja élettel kitölteni. Az az igazság, hogy az ember valamiképpen kevésbé illik a paradicsomba, mint a rémek.

Jelek

A jelek jelentőségét aláhúzza, hogy két rendszer verseng értelmezésükért, a legenda és a tudomány. Az is rossz jel, ha e két magyarázó hatalom nem figyel oda egymásra. Az elsődleges jelek azonban a megfékezettnek hitt hatalmak féktelen mozgásai, s a garantálnak hitt, megszokott ismétléseket megszakító ismételteretlen esemény. Az ismétlések álmában

szendergő otthon és haza rendjét azaz álmát megzavarja, a körbenjáró időt megzavarja az előrelépő idő ébresztőórája. Házat ráz a vihar, reszketnek a tárgyak. Kinéz a fiatal halász a felkavarodott elemek őrjöngésébe: „Godzilla jön, anya!” Az anyatermészet ellenszegül, nem táplál és hordoz többé, midőn bejelenti reá igényét a nálunknál nagyobb erő. Ez is egy ödipális háromszög: én, a rém és az anyatermészet. A katasztrófa szétválasztja a szerelmes-párokat. Ogate (Akira Takarada), a tengeri mentőszolgálatból, bejelenti: „Mennem kell!” Visszaadja a hangversenyjegyet a lánynak: „Egyedül kell elmenned.” Kár, sajnálkozik Emiko (Momoko Kochi), pedig milyen szép lett volna, együtt hallgatni meg a Budapesti Filharmonikusok hangversenyét.

Az előjelek stádiumában nemcsak az egyszerű szükségleteken alapuló szerény idillt, a civilizáció csillogó és gögös luxusát is szembeállítják a baljós motívumokkal. A *Godzillában* Tokio villogó esti forgalmát látjuk. A fényekkel felékszerezett városóriás pompája szinte kihívás a katasztrófa számára. Egy luxushajót is látunk, melyen sima, dallamos tánczene szól. Szinte obszcén ez az élvezeteg szépség a ráboruló világejzszakában, azonban egyszerre megdördül a mély és szétrebbennek az elegáns párok.

A *Rhodan* elején szokatlan feszültség uralkodik a bányában, a nyugtalanság kitörései, az agresszivitás járványa. A természet is nyugtalan, mozog a föld, eltolódnak rétegei, ő maga is elveszti egyensúlyát. Vízbetörés a bányában. Halott bányászt találnak: egyelőre kérdéses, melyik nyugtalansággal kell magyarázni a katasztrófát, az emberek vagy a természet erőinek felbolydulásával. A *Godzilla* halászának illetve öregemberének nem hisznek, a *Rhodan* mérnöke, aki lenn járt a tárnákban, elvesztette emlékezetét. A Rossz Hírt a *Godzillában* nem hiszik el, s csak ugyanennek felfokozott változata a *Rhodan*-filmben az, hogy ki sem mondható. A mélyben készülő esemény elhallgattat. Az esemény anonimitását biztosítja az emlékezet és nyelv eltűnése. Megáll az ész, ha integrálhatatlan de erős, erőszakos benyomással találkozott. Az esztét vesztett mérnök még ápoló jegyesét sem ismeri fel. A *Godzillában* süllyedő hajókat majd elsöpört falvat és várost látunk. A *Rhodanban* ismeretlen repülő testeket észlelnek. Katasztrófák hírei érkeznek Pekingből, Manilából és Szingapurból. Az ismeretlen erő, a pusztító valami Japán felé tart. Vulkán tör ki, nászutas pár fényképezi a természeti csodát. A nő nászmosolya halálsikollyá torzul, az arcvonások eltolódnak, mint később a *Ringu*-filmekben. Később csak a férfi fényképezőgépe és a nő cipője marad utánuk a porban és hamuban. Jun Fukuda: *King Kong harca Godzillával (Gijira tai Mekagojira, 1974)* című filmjében is mocorog, erjed föld mélye és a mennybéli magasság. Egy barlang mélyén földönkívüli anyagot fedeznek fel az archeológusok. Szép archeológusnő fejt meg Okinava barlangfestményeit. Fekete hegy jelenik meg a felhők fölött és szörny rombolja szét a világot – így szól a prófécia. Reng a föld, fortyog a vulkán, a repülőgép ablakában tűnik fel a felhők fölé boruló fekete árny. „Godzilla újra itt van!” A paradicsomi szigeten a turistákat folklórtáncsaival szórakoztató leány, ősi királyok leszármazottja, látomásokat lát. A sziget helyi istene, őssárkánya lesz a világ megmentője, Godzilla ellenfele. A katasztrófák különleges érzékeket ébresztenek, melyek éppúgy szenderegtek, mint a szörnyek. Amikor nagy ellenfelekkel állnak szemben az érzékek, nagy szövetségeseket fedeznek fel a titkos érzékek. Amikor a pokol egyszerre földi pokollá válik a japán filmekben, a tudatfeletti a japánok számára nem a nosztalgia tárgya, hanem bizonyosság.

Az alapfilm, a *Godzilla* monstruma előbb a faluban jelenik meg, majd Tokióban (ahogy King Kong is előbb egy falut tarol majd New Yorkot). A megjelenést követik a magyarázat

kísérletei. A fő magyarázó Prof. Yamane (Takashi Shimura), a biológus, az öreg halász ellenképe vagy kiegészítője, társa, öreg tudós. Bizottság vizsgálja a szigeten a pusztítás nyomait. Prof. Yamane figyel fel rá, hogy a bombatölcsér valójában lábnyom. Godzilla, magyarázza a tudós, évmilliókon át élt földalatti barlangjában, míg az atombomba kizavarta. Radioaktív szennyeződés jelzi a rém útját, ő is halálsugarakat lehel, de a pusztító erőt az élet vette vissza a bombától, a természet a civilizációtól. A katasztrófa tehát tükörkép, melyet a természet ad az embernek az emberről. A lény mint eleven atombomba, mint az atombomba műve és megtestesülése, az atomáris, azaz rejtett természet nem sejtett erőivel állítja szembe az őket provokáló embert. Az igazi katasztrófa a túlsikeres lény, az ember, katasztrófa az összes többi lények számára, de nemcsak ami él és mozog, ami nem él és nem mozog, annak számára is, hisz a szubatomáris dimenzió erőit is felzavarja, semmit sem hagy a maga alakjában a maga helyén. Az ember mint a senkit és semmit lenni nem hagyó: a szörnyek szörnye. Neki állít tükörképet a természet bosszúja, a békés dinoszauruszból radioaktív titánná lett Godzilla. A lenni nem hagyott világ lázadása a fenséges borzalom kataklizmája, mely az embert arra készíti, hogy nem magával, hanem az ellenféllel érezzen együtt, hisz az ember, mint azt majd a *Mátrix*ban – szintén az ellenfelek – szóvá teszik, a vírusok mellett a legdicsitelenebb, pusztító, szapora népséggé nőtte ki magát a földtekén.

A *Rhodan*ban előbb az emberek mennek le a föld alá, aztán a föld nyílik meg, hogy légyfejú, krokodiltestű bányarépek nyüzsögiének fel belőle. Rovarok, férgek lépnek a szellemek, démonok helyére. Az élet végső értelme e pillanatban, míg az eget a földdel összekötő, repülő rém meg nem jelenik, siralmasan alantjárónak tűnik. A prehisztórikus férgek azonban valahol a mai hangyavilág és az igazi titánok között vannak. A féregnyüzsgésen túlmutató újabb jel az őstojás. Az emlékezetvesztett mérnök magára talál, beszélni kezd, minden itt van, bennünk, csak figyelni kell a mélyre, s megtalálni a szavakat. Újra alá kell szállni, a hívó, megszólaló emlékek nyomán. Harminc millió éves pteranodon tojás vár odalenn. Az óriás rovarok nem a mélység urai, csak a titáni fióka táplálékai. A *Rhodan*ban is az atombomba hatásával magyarázzák a légmentesen konzervált őstojások kikelését. A pteranodon húsevő, szétszórt embercsontokat látunk a fészek körül. „Ezek az állatok soha sem haltak meg, csak aludtak az évmilliókon át.” Jönnek az atomkatasztrófa mutánsai, a szuperszonikus sebességgel repülő hullók. Ki tagadná, hogy csodálatosak! Kamaszok nemzedékeinek bálványai, minden lázadó barátai, prométheuszi rokonok, amikor az ember már régen nem az. Ki tagadná, hogy megérdemeljük a sorsunk?

A japán filmek nem valamilyen kompromisszumot keresnek hazaszeretet és világpolgárság között, hanem megpróbálják mindkettőt teljességgel kiélni, a jövőre hagyva, hogy mi lesz ebből. Kazuki Omori *Godzilla az ősgigász* című filmjében, miután az amerikaiak a hősnőt, az arab olajbárók kémei pedig apját, a nagy géntechnikust semmisítették meg, a záróképsorban a túlélők egyike arról elmélkedik, hogy minden nép egyforma, mindnek van jó és rossz oldala.

1944-et írunk. Kazuki Omori: *Godzilla – a megasauruszok párba* című filmjében a hősi halálra elszánt japán sereg tehetetlenül áll szemben a lángtengert okádó, légi és vízi túlerővel, a győzelem dicsőségéről már nincs szó, csak a dicső halálról, ekkor azonban váratlanul fordul a kocka. Mozdul a trópusi vegetáció függőnye, s előjön egy brontosaurusz, hogy megvédje szigetét. Az egyensúlyhiányban tenyészik az empátiahiány, a mások vérével nem takarékoskodó könnyelműség. Örök egyensúlyok képviselője, a természet-titán mozdul, hogy korrigálja az égbekiáltó egyensúlyhiánnyal együtt járó égbekiáltó gőg túlhatalmát.

Persze irmagva sem marad a magabiztos partra szállóknak. Az új túlérő, a messziről taroló hadigépezet jogtalansága, ősi túlérőt ébreszt. A korra, melyben a dicstelen gyávaság szerveződött túlérővé, lecsap a fenség, a mennyiségre a minőség. A mindenkori jelen mindenkori gögös győztéseinek ellenfele az idők sűrítménye. Végre a technika hátrál az élet elől. Az amerikaiak maradványai sietve elhajóznak, a japánok pedig katonai tiszteletadással búcsúznak a sebzett rémtől. Megtudjuk továbbá, hogy eme halálra szánt, s a brontosaurusz által megmentett csapattest tábornoka lett a japán gazdaság legfőbb helyreállítója a háború után. Godzilla ily módon valamiféle tiszteletbeli keresztapja is a japán gazdasági csodának. E „hős” brontosauruszt azonban a később japánra dobott atombombák pusztító Godzillává alakítják. Időutasok érkeznek a 23. századból, közölve a film hőseivel, hogy vissza kell térni 1944-be, s a dinosauruszt sugárbiztos helyre szállítani, hogy megelőzzük Japánnak a megvadult rém általi elpusztítását.

A rém és a nő

Térjünk vissza „referenciamítoszunkhoz”, Inoshiro Honda alapfilmjéhez. Megjelenik Godzilla a domb felett. Csak fejét látjuk, még nem a szörny egészét, csak egy első portrét, felágaskodó őshüllő torzpozát, amint felbukkan a dombháton, üvöltve. „Egy szörny a Jura-korból!” Godzilla a múlt küldötte, az elődök képviselője. A katasztrófában szembe kerül ember és természet, jelen és múlt, társadalom és történelem, s a lét felszíne, az ember használati tárgyai, szokott környezete is mind szembekerülnek a lét szubatomás mélyeivel. Pánikban a nép, tömeg kavarog, a hősnő sikoltva le hull a szörny elé. Inoshiro Honda: *A szürkeület monstrumainak támadása* című filmjében az óriásrak elől menekülő hősnő ügyetlenkedik a rém elé hullva. Takao Okawara : *Godzilla vs Destoroyah* című filmjében a víz megeszi a halat, mert a benne élő mikrobák olyan életformát képviselnek, ami kizárja a jelenlegi élet formáit. Amikor eme mikrobák óriás mutánsai megtámadják Tokio kikötői negyedét, a rémek elé hullott hősnőt a nagy fizikus menti meg: a rémek lábai alól vezet az út a fizikus karjába. Mi az oka, hogy – mint Inoshiro Honda *Godzillájában* Emiko – a hősnők mindig sikoltva a szörnyek alá hullanak? A rém megjelenésének megfelel a nők szétesése, aktivitásának a nő passzivitása, felágaskodásának a nő vízszintes helyzete. Ez a rémnek mindig ad valamilyen erotikus mellékjelentést, mintha az erotika ugyanazokra a mélységekre apellálna, mint a katasztrófa, s mintha a természet, a mindenkori reprezentatív típusok nőiessége mértékében, mazochista szerepet osztana ki a nőnek az erotika drámájában. Az apa és az udvarló, a férfiasság kultúrált alakjai, felváltva támogatják, védelmezik Emikót a nyers hímerőt, húshatalmat megtestesítő rémmel szemben. A biotitán ugyanakkor szívességet is tesz az udvarlónak, aki felnyalálhatja, emelgetheti a tehetetlenné ernyed Emikót. Honda: *A szürkeület monstrumainak támadása* című filmjében a rém elől menekülő férfi és nő elszakadnak a csapattól, az extrémhelyzetű kidifferenciálja, s más létsíkra emeli a párt: magas hegyek közé menekülnek.

Míg a japán filmekben Godzilla a férfierő legnyersebb formáit képviseli – ahogyan Schoedsack és Cooper *King Kongjában* a hüllők képviselték a hús reflexeinek géniuszát, míg Kong a szép és szörnyeteg ellentmondásából táplálkozó szenvedélyt – az amerikai *Godzillában* a feminitást sikerül, a biotitán segítségével, egy agresszív alapmagra vetkőztetni. A japán filmekben elszakad egymástól a harcban a férfi és nő, hogy a megoldásban ismét közel kerüljenek, egy nyugodtabb formában, egymáshoz. Az amerikai filmben maga a nemiség

mint olyan válik kaotikussá. A film hősnője áruló: a férfi elveszti miatta állását és becsületét. Emmerich *Godzillája* a nőktől való félelem filmje. A filmben nincs szép nő. Az újságíró nő szeleburdian kajla, kamaszos, nemcsak kezét-lábát, arcát sem tudja hova tenni, ráncokba gyűri, keserűen fintorog. Alternatívája, a paleontológusnő, tudós homlokráncolásával rájátszik csúnyaságára, s a militarista férfikörnyezetben nagy orrával tartja a tekintélyt. A cselekmény csúcspontján megtudjuk, hogy Godzilla vemhes: a sárkánykirály átértékelődik ősanýává. Godzilla anyaré: azért tette meg a hosszú utat, hogy fészket rakjon New Yorkban. Az ivartalanul szaporodó hüüllő új fajt, őállati amazontársadalmat alapít. Így válik a férfiak nélküli világról, nemcsak nőuralomról, hanem a „szükségesebb”, „fontosabb” nemre, a „politikailag korrektbb” nőkre redukált fajról álmódó radikális feministák erőszakosságának torzképévé. A „legszentebb” valami, az anyaság azonban, ellensúly híján egyben a „legkárhozatosabb”. Hatalmas mennyiségű tojást látunk, születésre váró népet, hódításra váró új fajt. A hüüllőbébik, csodálkozó szemű, kedvesen bamba japán társaikkal ellentétben, akik az embereket is megryerik, nem tudnak mást, csak ölni és zabálni. Ölés az első életfunkciójuk.

A technikailag tökéletesedett bűnösség...

(...és a jóléti társadalom szellemi nyomora)

„Szerezzétek meg nekem King Kongot, akár létezik, akár nem!” – pattog a gyógyszergyártó konszern főnöke. Miután egy atomtengeralattjáró robbanása következtében felébredtek az ősvilág monsturai, Godzilla Japán felé gázol, King Kongot pedig reklámcélokra akarják foglyul ejteni. Godzilla támad, King Kongot megtámadják. Az jön, ezért elmennek. A kezdetben ellenséges kanaka főnököt, a babonás sziget királyát elkábítják, megvásárolják egy táskarádióval, mely hülye kis dalokat nyivákol. A komprádorburzsoává avanszált vagy süllýedt „vadember” eladja King Kongot egy kis tömegkultúráért. A bennszülöttek tisztelik a biotítánt és együtt élnek vele, a civilizáció csapatai azért szállnak partra, hogy megláncolják, elkábítsák és kizsákmányolják. A természet szórakoztató ipari látványossággá züllik, s amennyiben erre nem hajlandó, iszonyatot és undort kelt az elkényelmesedett fogyasztó egyszerű lelkében. Támadó óriáspolip araszol elő a mélyből. Csapataink harcra kelnek a nyálkásan hullámzó húsmasszával. Végül King Kong győzi le a nyálkarémet, a természet maga rendezi el magát, nincs szüksége az emberek gyűlöletének és idegenségének sterilizáló és elimináló apparátusaira. Kong visszaúzi a tengerbe a cuppogva elhullámzó hústömeget: minden jól van a maga helyén. Amit nem irtanak ki a civilizátorok, azt elhülyítik, elaljasítják: Kong is a kanaka főnök sorsára jut, az őserdő ura lerészegedik a partvidék boraitól. A „tüzes víz” a végzete, mint a westernnek indiánjaié, így válik a konszern rabjává. A boldog szigeten eksztatikusabb az izgalom és mélyebb a nyugalom; érényei teszik kiszolgáltatottá (Inoshiro Honda: *King Kong vs Godzilla /King Kong tai Gojira*, 1963).

Inoshiro Honda: *A szürkület monsturmainak támadása (Nankai no daikaiju*, 1970) című filmjében a déltengeri szigetből, ahol még élnek a szürkületi világ óriásai, a japán üzletemberek turistaparadicsomot akarnak csinálni. Egyszerre két csapat veszélyezteti a boldog sziget szüzességét, a naprendszer eredetét kutató tudósok és a betonozó üzletemberek. A védekezés is kettős: a magasságból úrszonda csapódik a tengerbe, melynek hatására mutánsok jönnek fel a mélyből. Óriáspolip gyalogol a házak felé: szárazon a tengeri lény, lábakként használva a polipkarokat, a differenciálódások és specializációk előtti világ formátlan alakja. Riadt madárraj száll felette, rikoltva. Nemcsak öl, gondosan, alaposan rombol is, a civilizáció

kezdeteit is kioltja a modern civilizáció világába belépni készülő szigeten. Óriás rák követi: Inoshiro Honda monstrumai életszellemek, felülről is jönnek, s alulról is; az égből erednek, de a tengermélyről bukkannak fel. A kollektív pánik pillanata, amikor mindaz, ami addig legfeljebb a cinikus vicc tárgya volt, valóságnak bizonyul. Valami rút módon szépséges az alakatlan erő tarolásának természetes szükségszerűsége, az őscselekedet.

A civilizáció nyomul és alávet. Kontinentális és interkontinentális masszába szövö a – „boldog” – szigeteket. Munkást csinál a szigetek istenekkel társalkodó táncosaiból. Inoshiro Honda: *King Kong harca a robottal* (*King Kong no gyakushu*, 1967) című filmjében egy névtelen ország pénzeli az örült tudós kutatásait. A tudós, az „x elem” felfedezője, mely az atombombánál hatékonyabb fegyver alapjául szolgál. „Új fejezet kezdődik a hódítások történetében.” – lelkesül a tudós kutatásait pénzelő kémnő. Az új, radikális hatalmi szerveződések eszköz- és nem területfüggőek. Új eszközök utáni hajszától függ a deterrioralizált hálózatok, a hatalomkoncentráció leghatékonyabb formájának sikere. Miután a tudós által épített művi másolat – egy acélmajom óriásrobot – kudarcot vall, elrabolják szigetről az igazi King Kongot. Kong elrablása a tűz elrablásának ellentéte; az előbbi a civilizáció kezdete, az utóbbi az élet alávetése a civilizációnak. Az előbbi a dicsőséges evolúció, az utóbbi a dicstelen evolúció kiindulópontja. Amaz az isteni fenséggel versengő emberi fenség, emez az isteni és emberi, természeti és lelki fenséggel versengő technikai fenség diadala. Vegyszerbűz fogad a kirabolt szigeten. A narkotizált és hipnotizált biotitánt a világuralomra törekvő összeesküvők bányában dolgoztatják. A titán feladata az urániumnál erősebb sugárzó hatását „x elem” kitermelése. A filmnek két hősnője van. A szőke nő párt alkot egy fiatal emberrel, akit a film elején ápol és bekötöz, a végén szerelemmel szeret. A démoni fekete nő az örült öregemberrel alkot érdekközösséget. A steril, gonosz, agresszív és ambiciózus fekete vamp és az ősz tudós, a nemszeretők, az antipár arra készítetik Kongot, hogy kikaparja, kifossa a földmélyet. Az antianya kikapartatja az ösanyából, földanyából a legnagyobb erőt, az elcsábított láncosrabbal, a tehetetlen gyermekkel, akit Kongból, az ősapából csinál, sterilizálja az ösanyát. Az antianya hideget terjeszt: megfosztja az anyagot meleg magvától.

Kazuki Omori: *Godzilla – a megaszaurosok párba* című filmjében időutasok érkeznek a jövőből, hogy sugárbiztos helyre vigyék a brontoszauroszt, aki máskülönben Godzillává lesz és elpusztítja Japánt. Az időutasok azonban itt hagynak három háziállatként használt zsebdémont, akik egyesülnek és óriássá nőnek: most már az eredmény, King Gidorah fenyegeti Japánt. Ugyancsak Kazuki Omori: *Godzilla az ősgigász* című filmjében antinukleáris baktériumokat tenyésztene ki, amelyek feladata a titán legyengítése. „Lehet, hogy sokkal veszélyesebb monstrumot kreálunk, mint maga Godzilla.” – állapítja meg egy fiatal tudós. A baktériumok azonban nem hatnak, mert Godzilla hidegvérű. Zivatargenerátorokkal kell felmelegíteni a tájat, a technika inváziójának nincs határa, minden beavatkozás hatékonyságát további beavatkozásokkal kell biztosítani. A tábornokok és tőkések nem hallgatnak a tudósokra. Takao Okawara: *Godzilla vs Destoroyah* című filmjének fizikusát a rendőrkordon feltartja, nem engedik a csata közelébe, holott fontos hírt hoz: a titán asszimilálja és megsokszorozza a bombák erejét, a megsemmisítő eszközök táplálják őt. Az eszközhasználó lény legyőzi a gondolkodó lényt, az alkalmazás a tudományt, a gyakorlat az észt. Az eszközök első rendje másodikat tesz szükségessé, és így tovább. A technika rákos daganatként tenyészik már rég a természetben, amikor, szerencsétlen védekezésül, az is burjánzani kezd. A technikán pedig a militarizmus és a politika élösködik, a daganat daganata. Koji Hashimoto: *Godzilla*

visszatér (*Gojira*, 1984) című filmjében az oroszok és az amerikaiak az atombomba bevetését követelik, a japánok azonban ellenállnak: köszönjük, volt már részünk az „áldásaiból”! Az oroszok végül ki is lövik a magukét, s Tokio népe most a bomba, s nem Godzilla elől menekül a metrólejáratok felé.

Inoshiro Honda *Godzillájának* fizikusa megsemmisíti magát és találmányát, mert félti az életet. Egyetlen egyszer alkalmazza az „oxigénrombolót”, hogy megmentse Japánt, ám Takao Okawara: *Godzilla vs Destoroyah* című filmjének minden életet felzabáló monstrumait ez az egyetlen, hazafias alkalmazás hagyta Japánra. A Honda-film biológusa Godzilla pártján van, a szörny életét védi. Amikor tanácsot kérnek Yamane professzortól, hogyan öljék meg Godzillát, ő így válaszol: „Felejtsek el a tervüket! Ne öljék meg! Kutassák inkább segítségével az élet titkát!” A hadsereg felvonulásakor a tudós félrevonul, még leányával sem áll szóba, gyászolja a megtámadott titánt. „Hagyj magamra, Emiko!” Az alkalmazáscentrikus kis tudomány szörnyellenes, a megértéscentrikus nagy tudomány a szörny barátja. Az alkalmazáscentrizmus mentalitása érkcentrizmussal jár, vagyis konfrontációval. Ha volna még megértéscentrikus beállítottság, az volna az önző, kicsinyes és gonosz relativitásokon felül-emelkedő, messze néző „szent tudomány”. A tudomány azonban az iparmágnások, a hadsereg és a politika kezében tartott nagyüzemmé vált. Ezt különösen hangsúlyozza Kazuki Omori eredeti és poétikus filmje, a *Godzilla az ősgigász*. „Ömlengés, érzélgés!” – inti le a *Godzilla vs Destoroyah* fizikusa a felfedezésében rejlő pusztító lehetőségekre rámutatók fenntartásait. Talán minden másként alakulhatna, ha az emberiség egy kevésbé nyomuló s kizsigerelő, nem annyira konfrontatív szellemet képviselne. A *Rhodan* tudósa is szeretné megóvni a prehisztórikus rovarokat. Tanulmányozzuk őket, talán megfejthetjük a hosszú élet titkát!

Technikai impotencia

Az emberiség a hadsereget veti be a biotitán ellen, mint leghatékonyabb eszközét. Ebben hisz legjobban, ez kölcsönzi számára biztonságérzetét. És eme harcias világ önbizalmának végső támasztéka, az, ami a hadsereg a társadalomban, a hadseregben az atombomba. Már Inoshiro Honda *Godzillájában* felsorakozik a hadsereg mellé a televízió, ez a két tényező kap főszerepet a katasztrófában. Bizonyos értelemben a televízió úgy asszimilálja és állítja a maga szolgálatába a katasztrófát, ahogyan Godzilla az atombombát. A televízió számára a világvége egy műsortípus: a legnézettebb műsor.

Csapás és ellencsapás váltakozása határozza meg a cselekmény kibontakozását. A sűrke harcokcsikban van valami hüllőszerű, a harci repülőgépek hasonlítanak a pteranodonra, s nemcsak Godzilla szívja fel az atomreaktorok erejét, az egyre manierisztikusabb filmekben olyan művi hüllők épülnek, melyek szíve helyén ember ül egy irányító kabinban. Inoshiro Honda *Godzillájában* előbb a hadiflotta indul meg, bombázzák a tengert. El sem képzelhető ostobább látvány: a végtelen víztükör bombázása, mely távolról sem mutatja azt a hatékonyságot, amit Godzilla, nekimenve Tokionak. A víz összезáru a bombák fölött, Tokio ezt nem tudja megtenni. A ruganyosság Godzilla világát jellemzi. A hadiflottát követi a szárazföldi csapatok mozgósítása. Menetoszlopok vonulnak, ágyúcsövek merednek az égre, Godzilla leheletétől azonban felolvad a fegyverek acélja. A tudomány is teremt halálsugarakat, s rálicitálnak egymásra fenyegetően felvonuló új és új rombolóerői, mégsem versenyezhet a titánnal, mert erői nem személyes erők. Lakónegyedeket kaszál a hüllő farka, az óriási talpak belegyalognak világunkba. Startol a légiflotta, egykor ők ölték meg King Kongot, Godzilla

ezért most King Kong örököséként is bosszút áll, hiába a repülőgépek bombái. Kétmillió évet zuhantunk vissza az időben, kommentál a tévériporter az égő város felett. Az atombomba az emberiség végső fenyegetése és reménye, Takao Okawara *Godzilla vs Destroyah* című filmjéből azonban megtudjuk, hogy Godzilla nemcsak az atombombák asszimilálására képes, kifejezetten atomreaktorokra éhes, s ha egyszer agyonzabáltan túlhevül, nemcsak ő maga, az egész Föld egy nagy bombává változik: minden anyag elszáll, magyarázza a Godzilla képletét megfejtő diák.

Gépiesen fűrészelő menetzene kíséri a hadigépezet felvonulását a *Rhodan*ban. Egyik oldalon a vajúdó, s nem egeret, hanem végre újra titánt szülő hegy, a másikon a militarista masinéria. A mechanikus tehetetlenség görög acélfolyama vonul a szülőerő életlendületét elfojtani, mellyel a hegy terhes. Légicsata indul a pteranodonnal, de egy társa is feltűnik, ketten vannak, így már honfoglalók, alapítók, egy másik nép képviselői, szemben az emberek művilágával. A titáni erkölcs képviselői: bennünk legyen minden erő! Ne mi legyünk besorozva, felfűzve, játékszerekként! A *Godzilla*-filmek nagy élménye a tűzokádó óriással szembesült modern civilizáció összeomlása, a szilárdnak látszó vasbeton világ porhanyóssága, összes eszközeink tehetetlensége. Senki és semmi nincs magától, egymást tartják fenn az örökké foltozandó művi összefüggések. Rozoga kártyavár, erjedő, rothadó slum az egész, a csillogó homlokzatok mögött, csak a benne élők törpeségéből fakad látszólagos tartóssága, elég egy kis lökés, melyet a biotitán ad meg, mert a világ az emberben már nem talál emberére. A repülőgépek, bárhogyan is megszorongatják a pteranodonokat, soha sem fognak tojástartni, fészket védeni, repülőgép bétit szülni. Sőt, most már az emberek sem: e harcos világ szerelmespárjai a csókidig sem jutnak el. Gyönyörködő nosztalgiával szemlélik a hullók családi életét (*Rhodan, Gappa*).

Roland Emmerich *Godzillájában*, az amerikai variánsban, nagyobb szerepe van minden egyes egyén külön-külön meghíúsulásának, mint a technika és a hatalom ígézetében élő emberiség kollektív bűnösségének. Mindenki külön-külön adja el magát, s az eredmény szervezett felelőtlenség. Miután az előző Emmerich-filmben a világ népei a Pentagonból irányított csapatokként álltak haptákban, a rendező most láthatólag korrigálni akarja hollywoodi újonckora túllihegő ideológiai konformizmusát, megfelelési igyekezetét. Az új filmben az amerikai hadi apparátust jellemző túlszervezett csapatszellem és a vele járó parancsszellem vezet a főnökség kényelmi reagálásaihoz és a velük járó téves döntésekhez. A hadsereg csak Godzillával foglalkozik, figyelmen kívül hagyja a tojástartásokat; az ideges tábornok nem szereti a komplikációkat. Az amerikai oldalon a katonák és politikusok dominálnak, a problémamegoldó alakok illegális magányos hősök vagy tudományos vendégmunkások. A problémát szellemileg megoldó tudós görög, az önállóan cselekvő klasszikus tömegfilm hős – aki a színhelyre megy, nem a központból parancsolgat, lélekjelenléttel és kompetensen reagál, titokzatos alak, sokáig nem tudni, hová tartozik, s végül magányosan sétál el az éjszakában – francia. Elegancia és autonómia a franciában van, hűség és szeretet a görögben. Az amerikaiak – rágnak! Rágófunkciójuk a godzillai harapófunkció lefokozott változata. A francia tiszt, Philippe titkosügynök (Jean Reno) rágógumit oszt a New York-i illegalitásban tevékenykedő embereinek a bevetés előtt. „Minek a rágógumi?” – csodálkozik a görög. „Ettől amerikaiaknak látszanak.”

„Ez itt Amerika, itt minden eladó.” – mondja egyszer a francia. Emmerich *Godzillája* a harci szellemnél és a sorkatona-mentalitásnál is nagyobb problémaként ábrázolja az üzleti

szellemet. Ez határozza meg a görög férfi és az amerikai lány fanyar románcát. Aurdey (Maria Pitillo) nyolc éve hagyta el, televíziós karrier reményében, szerelmét. A szokásos kis szenzációvadász hírhírnét látjuk, aki mindenre kész, mégsem csinál karriert a nagyvadak között. „Itt farkastörvények uralkodnak, itt kegyetlennek kell lenned!” – oktatja barátnője, aki persze maga sem kegyetlen, belőle is csak az „igazi nagyság” (ami itt az igazi emberi cápák kegyetlenségét jelenti) nosztalgiája szól. Piros ernyővel libeg Audrey a kék esőben, volt szerelmére vadászva. „Haragszol még rám?” – „Hát, ott hagytál, szó nélkül.” Szó nélkül tűnik el ma a menyasszony pár évre, mint a régi westernekben a férfiak. Visszatérve ott látja fényképét a hű férfi íróasztalán, akit mégis újra becsap. „A kedvesek a sor végén maradnak.” – biztatja magát az aljasságra készülő Audrey. A tudóstól lopott szenzációs titkos anyagot azonban a tolvajtól is ellopja főszerkesztője. Nem érdemes lopni, mert mindig vannak nagyobb tolvajok. Audrey akciója végül Nick (Matthew Broderick) állásába kerül, a tudós görög elkullog, hátizsáknyi vagyontárával távozik, hogy a szintén illegálisban dolgozó francia társaságában mentse meg az emberi fajt.

A nagy rombolás

King Kong lelket megrendítőbb figuraként jelent meg a filmtörténet színpadán, Godzilla azonban magára a filmtörténetre volt nagyobb, megrendítőbb, s van máig szüntelen hatással. Mi az oka, hogy Godzilla, hatástörténeti értelemben, nagyobb siker lett, mint elődje és ihletője, King Kong? Egyszerűbb képlet; a tiszta destrukció eposza; a szép és a szörnyeteg melodramája a felpörgő neokapitalizmus sikeréveiben elavult. A keleti film *Godzillával* vált világhatalommá. A japánok a diozüszoszi Godzillával formálták át a világfantáziát, a kínaiak a repülő kungfu-hőssel adták meg az apollói korrekciót.

Godzilla a tengerből jön – mint egy tengeristen, szilárdanyag-előtti világisten – s a tengerrel szemben épül ki az első védelmi vonal Honda 1954-es filmjében. A rém Tokió felé gázol a szürkületben. Godzilla nem jön, lát és győz, hanem jön nem lát és győz, nem figyel, csak ítél: mintha ellenezné a nedvesre és szárazra, formáltra és formátlanra szakadt dualisztikus világot, folyékony ősmonizmust hoz magával. Az óriás alternatívátlan világban él, mert az óriásnak nem alternatívája a törpe. Godzilla ősmonizmusa az elkülönülés, a kollektivitás, a számosság tagadása. A hullámozó utcák, a menekülő nép, a városból kiáramló tömeg helyét elfoglalja a Nagy Egy, a törpe hangyavilágot kiszorítja az óriás.

A lét riadóállapot. Valójában szendergett a világ Godzilla megjelenéséig. Gázol a tengerben, tolat a part felé, gépfegyverek kerepelnek. A legjellemzőbb, a későbbiekben is kimeríthetetlenül és megunthatatlanul hatásos képsorokban emberek szaladnak, futnak Godzilla elől, ki városuk fölé magasodva lépdél. Rendszerint három szintje van a kompozíciónak, alul a kavargóváradó embertömeg, középen a magasvasút vagy a hadi szerkezetek, s felső szinten a felhőkarcolókat kaszáló, döntőgető rém. A nagyvilág szíve nagyot dobban, háború a világ.

Inoshiro Honda *Godzillája* a nagy szerelő, aki azonban nem össze- hanem szétszereli a világot, mint egy öreg gépet, mely már semmire sem jó, csak a roncsstelepre való. Távvezetéseket szaggat, szétrombolja a gyorsvasutat, hidat szakít fel. Jun Fukuda: *Godzilla és az óriásrovarok (Gojira tai Gigan, 1971)* című filmjében az egyik rém hasában hatalmas fűrész forog, ezzel darabolja a felhőkarcolókat.

Az a mód, ahogyan Jun Fukuda: *King Kong harca Godzillával* című filmjének réme komótos szakszerűséggel nekimegy a felhőkarcolóknak, a mértani tér elleni lázadás, a sterilizált

tér ellen, mely közönyös mindaz iránt, ami kitölti. A banális tér elleni lázadás, mely minden pontján és rekeszében többi pontját és rekesztét ismétli. A szívtelen házgyári épületmonstrumok kaszabolása hadüzenet a rossz végtelennek, melyből két dolog is kiveszett, a határtalanság és az újság. Lázadás a rossz nagyság ellen, melyben csak a korlátoaltságnak nincs vége.

Az öslény rombol, a katonák lőnek. Fegyverek torka szegeződik reá. Ő döntőgeti, lohasztja az ágaskodó civilizációt, s olvasztó, forró lehetétét fűjja rájuk. Olvad a fegyverek acélja, szétfolynak a vasoszlopok, lángra lobbannak a városnegyedek. A nukleáris energiára hivatkozó sci-fi-motiváció egy a fantázia számára magától értetődőbb, ősi képzet, a tűzokádó sárkány fellevenítését szolgálja. Magától értetődő képpé egyesülnek a legősibb és legújabb szorongások.

Inoshiro Honda *Godzillája* szisztematikus nyugalommal lát művéhez 1954-ben. Mindent elpusztít, semmit sem kímél, vonul, mint egy nagy rovarirtó mester. Egyszemélyes inváziója a Föld visszavétele, visszaperlése az eleven erő számára, s hadüzenet az anonim mechanizmusok, a technika erejének. A televíziós toronyban, Tokio felett, a legmagasabb ponton, a riporter nyelve pereg: „Ütött az utolsó óránk. Folytatjuk a közvetítést! A torony megingott! Ez a vég!” S mozinézők, a filmkamera, vele élnek meg a zuhanást. Mi magunk zuhanunk. Már a riporter is csak üvölt, mint a rém. Szorongásunk válik üvöltésében a páni félelem kiáltásává, az iszonyat jelenvalóságának bizonyosságává. Koji Hashimoto: *Godzilla visszatér (Gojira, 1984)* című filmjének legfőbb ingere a rém bevonulása a városba, a korábbi filmekben felhalmozódott motívumok összefoglalása. Godzilla bevonulása Tokióba fordítottja Jézus bevonulásának Jeruzsálembe. Az általa hozott üzenet rettenetes jelentőségének érzetében nyújtják, részletezik a filmek a romboló vonulás motívumait, újra és újra rendszerezve a rituális, apokaliptikus show elvárt részleteit.

Godzilla nemcsak a szorongás képe. Minden eksztázis a dezintegráció mámora, a lét és tudat terheinek levetése. Maszkok, páncélok, idegen terhek, előírások, kényszerek, kanalizációk szétesése és lehullása. Godzilla keresztültör a technikai és szociális labirintusokon, melyekbe a törpévé tevő világ tömeglakói örökre bezárva maradnának. Godzilla egy olyan világba eljövő Godot, ahol nem emlékeznek Godot-ra és nem várnak rá. Eljövetele azonban így is azt nyújtja, amiért egykor, a titáni világra még emlékező s azzal rokonságot érző nemzedékek „Godotra vártak”. Emeljétek fel a tekinteteket: jön valaki, akiről sok mindent el lehet mondani, csak azt nem, hogy gyáva!

Roland Emmerich: *A Függetlenség Napja* című filmjében egyszerre lefedi világunkat az ormótlan, idegen űrhajó, mely a lidérces álmok súlyával nehezedik ránk. Ez nem ugyanaz, mint Rhodan árnya, mely átsuhan városaink fölött, akiben az ítéletet hirdető angyalból is maradt valami. Mesés fenség, romantikus szépség van a *Rhodan* két szárnyas lényében, amint sötét szárnycsapásokkal érkeznek lerombolni Tokiót. A rombolás szépsége a japán filmekben összefügg az igazság rejtett mozzanatával. A földi léttakarót ellepő szerszám-takaró, művi tárgyáradat esztelen feleslegességében van valami dominóeffektus. A hivalkodó homlokzat hazudik, a létforma, melyet idealizál, merev és törékeny, a modern világ következképpen nem igazán szép, csak szépen rút. Ezért rútan szépek a szörnyek, akiknek támadása nem a gonoszság műve, inkább szakítópróba, szilárdsági és rugalmassági teszt. A nagyobb erőttől káosszá válik minden erő, a káosz hazugságok lepleződése. Rhodan jön! – már a szele széttép, építőkockáira szakítja a világot. Világunk nem ketrec és történetünk nem előre megírt: a létezés újra gyönyörű, mert feldúlt. Tudjuk, hogy mi már minderre nem vagyunk jók, ezért most csak sikoltozunk és hasra esünk, mégis ez a pillanat, amikor megmutathat-

nánk, mit érünk. Hol kezdődne az élet, ha nem a világ végén (térben és időben)? Az elvesztett létintenzitás visszatérése az automata árnyvilágba, a biotitán arra tanít bennünket, hogy valamennyien gyászos nekropoliszok nekrofil árnyéklakói vagyunk. Szinte minden, amihez ragaszkodunk, amivel körülbástyáztuk kényelmünket és nagyrészt értelmetlen és fölös dolgokra irányuló igényeinket, az igazi jelenlét defektje. Ezért néma a *Rhodan* mérnöke, aki meglátta a csodát: találkozott azzal, amire még nincs szó, az ismeretlen tárggyal, és az egyszeri, eredeti eseménnyel. Ahol a tragédia kezdődik, ott kezdetnének báva nyájából emberré válni. A biotitán filmekben mindig van valami szatíra is; a titánok oldalán a tragikum, a miénken a szatíra. Lángol a város – a *Rhodan* Tokiója – mint Néro Rómája, s felette pislog még egy autóreklám.

Kazuki Omori: *Godzilla az ősgigász* című filmjének titánja új özönvízben, hatalmas, buja esőben vonul az atomreaktor felé. Felhők vibrálnak, mintha az egész kozmosz a „nagy bummrá” várna. Oldódni akar a világ, már csak iszonyatként lehet elképzelni a megváltást. A rémóriás mint élőlény vonul fel a prózaóriás mint nagyváros ellen. A várorevő biotitán az emberevő nagyváros ellen, hisz az emberek eltűntek a betonvilág gyomrában, világtörténetük már nem róluk szól. A tragikus vád, az abszurd értelmetlenség leleplező gesztusa áll szemben a sok kis önzés és számítás egyesült hatalmával. Az eleven nagyság vonul fel a megsokszorozott élettelenség nagy méretei ellen, a pusztá kiterjedés ellen, melyben nem testesül meg nagyság. A végzet lázad a szükségszerűség ellen, mert a szükségszerűség csak egy másodlagos, holt, steril végzet, a végzet elfajzása. A tragikus végzet szétveri a mechanikus szükségszerűséget.

A *Godzilla és az óriásrovarok* című Jun Fukuda-filmben a Godzillától távolodni kezdő kamera addig távolodik, amíg az egész földgolyó kis ponttá válik a világűrben, s látjuk, hogy a démoni rémek („óriásrovarok”) egész sáskaraja igyekszik felé. Az iszonyat talán csak ennyi: nem sejtett távolságok nyílnak. Nincs közelség. A közelség képe a legnagyobb elhárító mechanizmus, tudni nem akarás a mindenütt jelenlevő távolságokról. Az abszolút magasság és abszolút mélység egysége a távolság, s belőle jön az iszonyat hada, s hiába olyan messziről jött vendég, a rém minden egyes kirakatnak és autónak figyelmet szentel, megdolgozza, megtapossa, foglalkozik vele. A rombolás esztétikája a szó szoros értelmében vett vulgáris, populáris, elementáris formabontás. Ha a formák nem tesznek boldoggá, a formabontás, a formavilág eufórikus szétverése a végső kielégülés.

Takao Okawara: *Godzilla vs Destroyah* című filmjében a kivilágított Hongkong fölött imbolyog a tengerből kigázoló Godzilla. A neonok csőbe húzott, megszelídített fénye kiszabadul a nyomában. A parancsolt fényből parancsoló fény lesz, a hideg fényből meleg tűz, a szórakoztató fényből robbanás. Takao Okawara filmjében Godzilla szíve élő atomreaktor, az egész lény izzik, ez megkönnyíti filmszerű éjszakai randalírozásait. A lény hőmérséklete szakadatlanul nő, ennek következtében a Kína-szindrómával fenyegeti bolygónkat. De ez még semmi. Az Inoshiro Honda eredeti filmjében alkalmazott s Godzillát akkoriban legyőző csodafegyver mellékhatásaként az új filmben a húst a csontokról lezabáló mikroorganizmusok óriássá növekedett pókhada árad elő a tengerből. E szörnyek végül egyetlen óriássá olvadnak össze: ő Destroyer. Így két erő fenyeget megsemmisítéssel minden életet, egy minden anyagot elpárologtató és egy minden húst feloldó erő. A film előrevetíti a fenyegető katasztrófát: Godzilla felizzik, s a kép ürfelvétellé tágul, a gyilkos fénygomba az egész földgolyót elnyeli. A végül valóban bekövetkező atommag-beolvadás, melyet – szerencsénkre – fékez az egymás erejét emésztő két óriás harca, és a csodafegyver, a „Super-X-3” mélyhűtő ereje, nagy táncként

jelenik meg. Mindvégig bizonytalan, hogy Godzilla fog-e most elpusztulni vagy a világ. A szép pedig az, hogy mindegy, mert ha az egyik fele megtörtént, már az is olyan szörnyű, hogy elveszi a maradék fél értelmét. Az ordító, hörgő, vonagló titán eksztatikus dühöngését, haláltáncát női hang, égi dallam kíséri. Minden halál egyenértékű a világ halálával, mert minden élőlény egy ismétелhetetlen szintézis. Godzilla világunk létét fenyegette, a film végén mégis gyászoljuk őt. Milyen alpári ehhez képest Emmerich filmje, melyben az utca népe tapsol a titán halálakor!

Emmerich *Godzillájában* a nagyság rovására fokozzák a gonosztságot, s a fizikai szorongást a metafizikai rovására szeretnék beteljesíteni. A japán filmek meseszerűek, az amerikai inkább meccsszerű, ezért nem is apokaliptikus. Az amerikai filmben biológusok a hadsereg tanácsadói. A fantázia láthatólag a természetfilm-ipar rabjává vált; használna a narratív mélységnek, ha a biológusok mellett egyszer a teológus is felbukkanna, annál is inkább, mert Emmerich *Godzillája* sokszor inkább a sátánhorror rémeire emlékeztet, nem a japán Godzilla méltóságát idézi. A japán monstrumok szórakozott fölénnel pusztítanak, az amerikai ádáz gonosztsággal, acsargó konoksággal követi, végtelen üldözés során, pontosan azt a két embert, a szerelmespárt, aki a néző számára fontos. A szörny transzcendens örökségét is jobban érzékeli a japánok, kiknek filmjeiben mind nagyobb szerepet játszanak a válság-stábban a parapszichológiai tanácsadók.

Az Emmerich-filmben a Marseillaise szól, mely a *Casablancában* a lázadás és szabadság szimbóluma volt, itt azonban, a felszíni atomkísérletek színhelyén, a robbanás látványát kíséri. Titokzatos gyíkok merednek a gyilkos fény arcára. A franciáké a bűn, de francia teszi jóvá, amit lehet, így övék az erény is. Godzilla a kivonatolt élet, de az esszenciális halál is. Ilyesformán azonban a megtámadott városnak nem marad semmi, sem bűn, sem erény, sem élet, sem halál. Orosz helikopteren mennek az amerikaiak a görögért: „Más megbízást kapott!” Jamaicába ugrunk át helyszíni szemlére, ország- és világrészek váltakoznak, a film felidézi a globális fenyegetés képét.

Nobel-díjas motívum csúszik le farce-szá, az öreg halász és a tenger: túl nagy valamit fog ki az öreg, aztán menekül a szétesett mólón zsákmánya elől. Jön Godzilla! A szokásos választási intrikák közepette, egyszerre recsegni-ropogni, táncolni kezd New York a polgármester körül. Itt van Godzilla! Mint már Inoshiro Hondánál is, ezúttal is a televízió az értelmező: „Mi, New York-iak, szeretjük azt hinni, hogy bennünket nem érhetnek meglepetések... De most egy dinoszaurusz garázdálkodik Manhattan utcáin!” A film legfőbb hatóanyaga a város: új hatás a szűk utcákban rohángáló hatalmas járókelő. Az égisz érő várost egyszerűen sikerül rémülten sunyítóvá kicsinyíteni, már nem oly nagynak látni. Örök esőben sárga fények: bensőséges pillanatok, a fenyegetett otthonosság melankóliájával terhes képsorok.

A japán filmek csipetnyi tragikuma itt inkább szarkasztikumává válik. Átszővi a filmet a szarkasztikum bűvópatakja. A japán filmek rossz emlékekkel küzdenek, Emmerich filmje rossz előérzeteket tematizál. A házfalak, homlokzatok labirintusát a védekező hadsereg rakétái éppúgy aprítják, mint maga Godzilla. „Több kárt tettek a városban, mint ez a rohadt dög!” – kiabál a polgármester. Végül Godzilla helyett saját tengeralattjárójukat lövik ki a katonák. A főhadiszállás elhamarkodottan ünnepel: „Telitalálat!” Godzilla azonban odébb áll.

Titánharc

A megállíthatatlan rombolást az okozza, hogy csak egy erő van, nincs ellenfél, ellenállás, nincs partner a kártyavár világban. Ha ellenfél akad, s megindul a titánok harca, ez megfékezi a világvégét.

Inoshiro Honda *Godzilla – King Kong visszatér* című filmjében Godzilla északról jön, King Kong délről. Hegyek koszorújában találkozik a két szörny. Hatalmas tájak nyílnak fenn, a sziklák között, a kövek és az ég között állnak szemben a nagy lények, világunk fölött, mint a westernek revolverhősei, hosszú üldözés után, a végső harcra készülve. Dühödten kakaskodnak, fenyegetően ágálnak. A legenda a rituálé előzménye, a rituálé pedig a fizikai csapásé. (Hasonló a sorrend tudomány, propaganda és fizikai csapás viszonyában.) Az első menetben Godzilla győz, mert halálsugarakkal van felszerelve, s ősbibb, vénebb társánál, gyűrött és szürke, mint a vulkánikus táj, mely körülveszi. Zivatar jön, az egyensúlyokban gondolkodó, igazságos természet új erőt ad a legyőzött Kongnak. Földrengés, szökőár kíséri a titánok harcát, folyékony, labilis, kaotikus állapotba süllyed vissza világunk. Végül a melegvérű legyőzi a hidegvérűt, az intelligensebb az erősebbet, az emberibb az idegenebbet, a védekező a támadót. Kong nem önként jött, mint Godzilla, ellenkezőleg, azért hozták el szigetére, hogy ellenerő szembesüljön a randalírozó rémmel.

A melegvérű legyőzi a hidegvérűt, mert a hüllő a vadabb. A növény-, lelki” Rózsagodzilla legyőzi a szimpla állatot, mert az állat a vadabb. A titokzatosabb, komplexebb erő győz, a manierisztikusabb keveréklény, melynek belső ellentmondásossága a szellem felé mutat. A repülő kunfu-filmekben is mindig az győz, aki az első menetben gyengébbnek látszott. Kazuki Omori: *Godzilla az ősgigász* című filmjében a sivatagot termővé tevő, ellenálló gabonát tenyészt a tudós egy arab ország számára, lánya pedig rózsát keresztez Godzillaszövetekkel. A gabona-monopóliumukat féltő amerikaiak felrobbantják a laboratóriumot: holtan látjuk a tudós szüzet rózsái között. Szintén Godzilla-szövetek felhasználásával készülnek a rém megfékezését szolgáló antinukleáris baktériumok, melyeket a génpiacot monopolizáló nagy kartell pribékjei elrabolnak Japántól. Az ellenséges hatalmak elrabolták az ellenszert, s kirobbantották Godzillát vulkánjából. A laboratóriumot ostromló banditák betörésekor elkallódott – Godzilla-szövettel keresztezett – gyökérből lesz Rózsagodzilla. Pánik a parton! Párás ködökben tornyosul az új rém, félig Godzilla, félig rózsató. Feje helyén fészlő piros rózsabimbó.

Godzillát hívja az állathangon vinnyogó növény. Godzilla, aki nagy ellenfél, de nem ellenség és nem intrikus, csak azok az intrikusok, akik mobilizálták, jön is már a titokzatos, szépséggel beoltott rút szörny felé. A tűzokádó, tomboló húsrém a növényi nyugalomnál keresi a békét? A burjánzás a virágzáshoz zárandokol? A szenvedés és lázadás a türéshez? Az óriás rózsza sikolt az éjben: hívja Godzillát. Úgy keresik és hívják egymást, mint menyasszony és vőlegény, de nem tudnak mit kezdeni egymással, csak küzdeni tudnak. Vajon ez az eget-földet felkavaró küzdelem, melyben iszapos mélyek egyesülnek a magasságok tűzijátékával, s mely nem akar véget érni, amíg mindkét dimenzió teljességgel fel nem tárult, a szerelem lehetetlenségét modellálja vagy magát a szerelmet?

Rózsagodzilla gyökerei küzdő karokká válnak, megsokszorozva a szorító ölelést. Harapós ölelés! A visító gyökerek végén Godzilla-fejek viczorognak. Godzilla csak egy Godzilla, Rózsagodzilla azonban ezer. Godzilla fenn viczorog, Rózsagodzilla fenn virágzik és a mélyben viczorog. Sokfejű sárkányként küzd Godzillával a sárkányvirág. Godzilla erősebb, erre

a széthulló Rózsagodzilla lánggra lobban, tüzesövé hull szét s így lebeg el a magasban. „Nem tud meghalni! Halhatatlan!” – ámul a tudós. A növényi rém göcsörtösebb, formátlanabb, ősibb, hozzá képest már Godzilla is csak a felszín vándora. De magasabbra is tör, nemcsak mélyebbre ereszt gyökeret: fénné válik.

Később Rózsagodzilla visszatér. Tüzeső hull a felhőkből, döbbsen tekintetek merednek az égre. Feltáruznak a mélyek, átadják magukat a szikrák nemző erejének, s gyökerek lesznek a fényből. Állat és atombomba kombinációjával áll szemben növény és állat kombinációja. Kis emberek állnak a mélyben, a titánharcot bámulva. Mégis a gyengeség a nagyobb erő, mégis a feminin metamorfózisok győznek a csodák versenyén! A növényi titán győz, Godzilla fárad, gyengül, visszavonul. Az ezerfogú gyökértitán újra fénné alakul, s az elszálló fényörvényben megjelenik a szüzi tudóslány búcsúzó arca. Visszamosolyog ránk. „Ennek a növénynek emberi lelke van.” – mondta a tudós, aki mindvégig elveszett lánya visszanyeréséért dolgozott. „Nekem nem a hazám fontos, hanem a lányom!” De mellékesen a hazáját is megmentette. Godzilla nem gonosz intrikus, mégis harcolni kell ellene, mert azt képviseli, amit magunkban kell legyőzni, hogy tovább és együtt élhessünk. Túl nagy, túl szabad, túl élő ahhoz, hogy együttélhessen egy felosztott, közös világban. Önző hordák, falkák, seregek akaratlan, végtelenül bűnös eszközévé válik az ösztön (Godzilla) és az ész (a zseniális tudósok).

Kazuki Omori filmjében a növény győzte le Godzillát, Jun Fukuda: *King Kong harca Godzillával (Gojita tai Mekagojira)* című filmjében a sárkány. Godzilla is metaforikus sárkány, ezúttal azonban az igazi sárkány is megjelenik. Öregapó és lányunokája a sziget ősi királyainak leszármazottai. Archeológusnő tanulmányozza a sziget sárkánykirályának szobrát. Az ősi prófécia szerint egy nap, ha lemegy a Vörös Hold és nyugaton kel a Nap, a sárkány visszatér és megmenti az emberiséget. A cyborg Godzillát építő földönkívüli invázorokkal az ősi nemzetség totemjét ábrázoló szobor megelevenedő mása küzd meg. Valóban megjelenik a Vörös Hold, s a szobrot őrző szerelmespár fut a helyszínre. A nyugaton kelő nap fényében kerül elő a kis szobor a lány intim territóriumá mélyéről – táskájából. A kis szobor izgalomba jön, felizzik, s fénye hasonló izgalomba hozza a hegyóriást, mely felrobban; így szabadul ki tér és idő mélyéről a sárkánykirály, mely a megérkező biorém segítségével győzi le a technorémet. A kis szűz tánca, kinek ereiben királyi vér folyik, ébreszti a sárkánykirályt, a lány simogató, ábrándos kis dala bővíti a nagy erőt. A sárkánykirály, a technorémmel szemben, mozgékony, puha lény. Az ünnepek sárkánytánca, a művészet, a sport és a tradíció vonul fel a gyilkológép ellen. Az igazi Godzilláról se feledkezzünk meg: immanens és transzcendens erő, ösztön és mágia együtt küzdenek a technokrata invázorok ellen. Győz az élet és a szentség, a földönkívüli álemberek holt majmokká feketednek a halálban. Felrobban az irányító központ és vele a Mügodzilla, a válságban színt valló és felszínre lépő segítő erők pedig visszatérnek lakhelyükre, a rejtettségbe.

Shoedsack és Cooper *King Kong*jában a biorémek egymással küzdenek; emberi és állati kérők szembeállítását a szerelem archaikus, agresszív és libidinózus konstruktív motívumainak kianalizálását szolgálja. A rémek felelősek az eksztatikus regresszióért, s az emberi arculatú szerető hoz vissza a mindennapi életbe. A biorémek, e nagy hústömegek küzdelmeiben mindig van valami erotika. Nem így biorém és technorém csatájában. Jun Fukuda *Godzilla és az óriásrovarok* című filmjében a békére nevelésről és az örök békéről szónokló furcsa, erőszakos vállalkozói csoport Godzilla-tornyt épít, melyben össze fogják gyűjteni minden idők monsturmait. A tervezett békepárk és monstummúzeum azonban a földönkívüliek titkos

inváziójának központja. Godzilla hasonmásából lövik lézerágyúval az igazit. Csak a kópiák világa kormányozható, mindent fel kell cserélni nem-igazira, pótlékokra, üres hüvelyekre épül a tervezett rend, a film foglyul ejtett hőseit, bőrükbe bújva, álcaként akarják használni az idegenek. „A testi hüvelyetekbe kell bújunk, hogy szabadon mozoghassunk, és feltűnés nélkül intézkedhessünk.” Milyen faj vajon ez az emberbőrben fellépő titokzatos nép? – kérdi a hős. „Olyan faj vagyunk, mely a legrosszabb feltételek között is megél.” Az invázorok valójában csótányok. Csótányélet emberbőrben, ez az új világ lényege, melyet meghirdetői „örök békének” neveznek. Ha az ész és az erő a gépekben van, az egyednek elég az igazodás és a szívósság. A csótányvilág főellensége pedig a titanizmus: az invázorok csak a szigetét elhagyó Godzillától tartanak. „Ha Godzillát elintéztük, nincs több gond.” Az embernél számára viszont Godzilla a reményhordozó: „Az egyetlen reményünk Godzilla!”

Felvonulnak a göcsörtös biomonstrumok a csillogó, sima űrsárkányok ellen. Godzilla a hely szelleme, a földgolyó védője az idegen hódítókkal szemben. Ha veszít, akkor terünk egy más tér részévé válik. Az identitás hőrozsza az ősspontaneitást képviseli a tervezett és uszított világgal szemben. Godzilla és szörnybarátai is rombolnak, ellenük is felvonul a hadsereg, de csak az űrlények akarják kioltani világunkat. A biotitán számára a harc öncélú és szép. Ha egy lény teszi a dolgát, védi territóriumát és övét, mindez a világ erői kölcsönös megpróbálása és szabályozása keretei között marad. Az invázorok azonban nem ezt teszik: nem titáni, hanem gonosz az a létmód, mely minden más létmód kioltásának ambíciójával lép fel. Godzilla csak lenni akar, és magát használja fel, az invázorok ezzel szemben birtokolni akarnak és a világot, minden más létformát felhasználni. Godzilla, szemben a mechanikus űrszörnyek eszközserűségével, kormányozhatatlan. Kommunikációképtelensége is kormányozhatatlansága védelmét szolgálja. Az űrszörny tehetetlen, ha nem jön parancs a központból, Godzilla ezzel szemben sebesülten is megőrzi félelmes önállóságát, az ösztön félelmes dicsőségét az akarat és terv gépszerűségével szemben. A teljes értékű létezést percről percre kell alkotni, ihleni, költeni, megálmódni és megkísérelni, nem előírható és meghatározható. Miután a film hősei, fiatal emberek kis csapata, felrobbantják az irányító központot, az idegenek visszaváltoznak csótánnyá, szörnyeik pedig bután egymásnak esnek.

Az ember már csak ruha. Amit az iménti filmben csak terveztek a csótányok hőseink rovására, Inoshiro Honda: *A szürkület monstrumainak támadása* (*Nankai no daikaiju*, 1970) című filmjében bekövetkezik. A hazát kereső anyagtalan vándornép minden testet megszállhat, előbb a jámbor mesesziget különö formájú monstrumait, majd az intrikust is megszállja az úrból jött hódító erő. Minden emberi érzést el kell felednie, szól a parancs. Ez a modern eksztázis, a technopolitika nirvánája, a parancsra cselekvés. Az ember azonban nem erre van berendezve: a lélek maradványa kontrollálhatatlan, magyarázzák a szereplők. A lélek az élet érzékenysége, a harmonizáló erő, a tökéletesedett eszközszerep akadály. Végül a föld nyíló gyomrában fortyogó magma nyeli el a megszállott rémeket, s az intrikus is beleveti magát a tűzpokolba, megölni személyes megszállóját. „Megölte az utolsó idegent: önmagát.” – kommentálják hőseink.

A lélek vagy a mágia plusz erőként járul hozzá a pusztá élethez, de az élet is fölényben van a bármilyen túldimenzionált fizikai mechanizmusokkal szemben. Jun Fukuda *King Kong harca Godzillával* című filmjében második Godzilla jelenik meg, az igazival szemben, a lángba borult tájon. A gonosz hasonmás egy cyborg: Godzillát lemásolták a földönkívüliek. Előbb felfeslik a szörzet, s kivillan alóla az acél, később a technorém leveti bioálcáját, ott áll

a harcok fémtorony, karmai rakéták, szemei halálsugarakat lövellnek. Óriás csarnokban reparálják a csata után. A technorém hátránya ezúttal az, hogy nem rendelkezik a biorém önregeneráló képességével. A majombolygó invázorai ezért Nobel-díjas professzort rabolnak, kire a sérült cyborg kijavításához van szükség. A professzor rabságban dolgozik a technoterrorista börtönvilágban, lányát is foglyul ejtik, így az apa zsarolhatóbb. A hősöknek a *Fu Manchu*-filmek foglyainak kínjait kell kiállniuk, sugárzással, gázzal kínozzák a megsemmisítő fülke foglyait, hőseink sülnék és fuldokolnak: a meggyőzés módszerei ezek a tökéletes kormányzás terjeszkedő parancskultúráiban. A technopolitikának nincsenek aggályai és nem ismer lehetetlent.

Megsokszorozódnak a szörnyek, s a szemben álló táborok minden alternatívája végül köztük reprodukálódik, a titáni síkon. Már messze vagyunk attól, amit az első Inoshiro Honda-filmben láthattunk, az egyszerű ember-hüllő oppozíciótól. Kenso Yamashita *Godzilla Űrgodzilla ellen* című filmjében a szokásos pánikot látjuk. „Tokio számára nincs menekvés!” Űrgodzilla, előlnézetben hüllő, hátulnézetben csillogó kristályalakulat, suhan az éjszakai Tokio fénytengere felett. Romsivatag, köerdő marad a nagyváros helyén, ennek közepén emelkedik Űrgodzilla erődje, mely Superman Északi sarki kristálypalotájára hasonlít. A kristályból és életből, sejtekből és tűzből kombinált, a számunkra ismert egész természettől idegen, felfoghatatlanul távoli idegenséggel szemben már haditechnikánk sem olyan embertelen. Csupa fegyverből áll az ellencsapás eszköze, a rakétaként emelkedő művi Godzilla: gyomrában büszke katonák. A technogyomorban ismerőseink ülnek, az ő akaratuk vezényli a monstruózus műszert, mely ily módon akaratunk nyúlványa. Mégsem érzik a film készítői őt sem elég emberinek, sem elég érdekesnek: az igazi Godzilla is megjelenik, előgázol a tengerből. Godzilla keresi Űrgodzillát! Ne uralkodjék zavartalanul kristályvárából romjaink, maradványaink felett! Űrgodzilla kristályokkal bombáz, Godzilla sugarakkal védekezik. Godzilla és Mechagodzilla együtt küzd Űrgodzilla ellen. Ellenség és barát e filmekben relatív fogalmak. Godzilla is pusztítja városainkat, sőt, Mechagodzilla is, az igazi Godzillához hasonlóan, ellentmondásos titánná válik, mert egy privát számláját egyenlítő pilóta Godzilla ellen vezeti őt a csapás eredeti célját jelentő Űrgodzilla helyett.

Az etnikai problémákat jobb nyíltan felvetni, nem virágnyelven kell beszélni róluk; a fantasztikus műfajok pedig mélyebbek, semhogy a napi politikában lehetne sok keresni valójuk. Az új amerikai sci-fiben a robotok gyakran rehabilitálandó etnikum képviselőiként jelennek meg, míg a japánoknál a technopolitikai ész szelídhethetősége problematikájának tanulmányozását szolgálják. A japán filmek nem egyik csoportot stigmatizálják, türelmetlenül, a másik perspektívájából, hanem valamennyiünk közös ellenségét keresik, pontosabban közös bajunkat, orvoslandó problémánkat, létünk alapvető ellentmondásait. A természet nem szabad legyőznie az embernek, de a technikát le kell. A technika épp legyőzöttként válik titánivá. Őt kell ma megszelídíteni, sokkal inkább mint az ösztönöket. Az utóbbiak hisztérikus idealizálása a kulturális hanyatlás, az élveteg tömegdekadencia jele, mégsem ők a fő veszély, hanem az absztrakt ráció bestialitása. A japán filmben nem a biopolitikai hatalom által kreált öngazoló, a népesség megosztása általi rendcsináló hatalmi önlegitimációt szolgáló etnikai mítoszok dominálnak, hanem a közös etika keresése. A ráció lényegileg demoralizál, mert csak hatékonyságszámításokat ismer, melyekben nincs helye etikai érvnek. A tudományos-technikai és gazdasági racionalitás szövetsége, s ezek ellenőrzése a politika felett, gazdaság, technika és politika új szentháromsága pedig csak a választási propaganda –szintén racionalizált azaz demoralizált – retorikájaként őrzi az etikát. Mégis: megvan a technika

legyőzésének, alávetésének lehetősége. A technikai titanizmus valójában emberi titanizmus. Takao Okawara *Godzilla vs Mechagodzilla* (*Gojira tai Mechagojira*, 1993) című filmjében a bolygónkat fenyegető Godzilla legyőzésére Műgodzillát konstruálnak, mely ágyú, tank, rakéta és repülőgép. A technotitán a csapatlélek műszerteste. Fegyelmezett team szállja meg a rém belsejét, az amerikai repülőfilmekből kölcsönzött rezzenéstelen bálványarcok. Az újfajta testiség megszabadítja a testet az individuális lét hordozásának feladatától. A függelék egyesíti az individuumokat, a művi apparátus társadalmasítja kiszolgálóit. Takao Okawara *Godzilla vs Destoroyah* című filmjében a rémet vezénylő pilóta bálványszerű, a hadigépezet rezzenéstelen arcú tényezője. Az a kérdés, mit ad az ember a gépnek s a gép az embernek, s ki tud-e lépni az ember e kapcsolatból vagy odakinn is rezzenéstelen bálvány marad? Inoshiro Honda: *King Kong harca a robottal* című filmjében a robotot egy nő és egy öregember irányítja technikai értelemben, míg King Kongot emberi értelemben csábítja és bűvöli egy másik nő. Az előbbi nő üzletasszony típus, az utóbbi szerelmes típusú hösnő. De mit tehet egy nő a technorémmel? Kazuki Omori: *Godzilla – Megaszauruszok párba* című filmjében a jövő század időutasai teleportálják a dinoszauruszt a radioaktív övezetből, hogy ne alakuljon át Godzillává. Közben azonban itt hagynak a jelenben három zsebdémont, akik óriássá növe egyesülnek. Kiderül, hogy a harmadik évezred világkormányja nem megmenteni akarta Japánt Godzillától, ellenkezőleg, King Gidorah, az új rém által akarják megfékezni az országot, mely a harmadik évezredben megelőzte az összes nagyhatalmakat, ezért jöttek vissza korrigálni az időt, megelőzni a japánok sikereit. Mégis Godzillává kell alakítani a brontosauruszt, hogy legyőzze King Gidorah-t, a győztes Godzilla azonban, a Gólem örököseként, tovább tarol; most már az elpusztult King Gidorah-t kell összeeszkábalni – amit egy jövőbeli japán honleány tesz meg –, hogy kiálljon Godzilla ellen. Az acélsarkányként visszatért King Gidorah közepe a lány, lelke a nő. Ezért nem is öl: bilincseket lő ki, s megköti Godzillát, rabtartó öleléssel.

Az amerikai filmben a versenyszellem megmutatkozása pótolja a titánok harcát. Az utolsó nagy hajszában Godzilla ellenfele az autó, a tömegember legfőbb fétise, legnagyobb szerelme, nem is második, hanem első otthona áll szemben a titánnal. Az én autóm az én váram, persze nem lovagvár, ezért „lovagjai” csak a nyúlcipő-princípiumot képviselhetik. A csúcspont a rém és a jármű autóversenye. A Godzilla elleni hadicsapás, a Madison Square Garden lángtengerbe borítása még kevésbé lovagi aktus, ezért minden lehető e groteszk autóversenyből kell kihozni. A lány feladata, a japán filmekkel ellentétben, nem a rémek harcának humanizálása, ellenkezőleg, e tökéletesen dehumanizált, nemtelen kis csavargónak kell valahogyan humanizálnia, ami sikerül is. A sportcsarnok stúdiójából sikerül adásba kerülnie, s így segítséget hívni a honfoglaló dinoszauruszok által szorongatott csapatnak; egyúttal karrierjét is megcsinálja.

Őrült tudomány, gonosz tudomány

Három évezreden át, lassan de biztosan önállósította magát az elméleti tudomány a külső célok szolgálata alól. A kínai tudomány lehetőségeit visszafogta pl., hogy a tudósok jósfeladata által ráültek a tudományra a mindennapi élet szükségletei. A XX. században azonban összeomlott a megértésigény és az igazságról karikatúrisztikus fogalmat alkottak, a tudományt a technika és a technikát a gazdaság alá rendelték, a „kis tudomány” legyőzte a „nagy tudományt” és az etikátlan „rossz tudomány” a humanisztikus kultúrától örökölt „jó tudományt”.

A tudós nem szent, mint még a XIX. században, hanem intrikus: amennyiben nem teljesen immorális, úgy tragikus alakká válik.

A jó tudományt a biológia, a rossz tudományt a fizika képviseli Inoshiro Honda *Godzillájában*. A jó tudományt az öregember (az apa), a rossz tudományt a fiatal férfi (a kérő). Emiko a középpont, aki a jó tudósnak lánya, a rossz tudósnak pedig szerelme. Ám Emiko nem szereti viszont a rossz tudomány bajnokát, aki itt korlátozott értelemben örült tudós, minden esetre mélyen melankólikus, az igazi örület azonban nem az ő lelki zavara, hanem maga a tudomány. Ezzel még nem teljes a rendszer, a nem szeretett imádó mellett viszont-szeretett fiatalemberre is szükség van. A problematikus zseni barátságos konkurens, Ogata (Akira Takarada), tiszta, jámbor tekintetű, homlokba hulló hajtincsű, derék, egyszerű, közvetlen gyakorlati ember. A két férfi: két régi jóbarát. Ogata le is akar mondani a lányról barátja javára, Emiko azonban tiltakozik: „Szeretem, de úgy, mint a testvéretem.” Az egyik megkapta a nőt, a másik elvesztette a fél szemét; a nőt elveszteni annyi, mintha érzékeit vesztené el. Hősiünk háborús sérült: aki a nőnek nem kell, azt elnyeli a háború, a boldogtalan szerelmes, az epekedő imádó felfedezi a halálsugarat, mely az életet teremtő ejakulátum ellentéte, a halált teremtő emanáció, a magányos boldogtalanság és életgyűlölet emanációja, a háború által megbélyegzett ember (emberiség) öröksége. Az élet kutatójának lánya nem viszonzozza a halál kutatójának szerelmét, a vízimentő érzelmeit viszonzozza.

A *Godzilla* tudósa, Challenger professzor lelki rokonaként, nem áll szóba riporterekkel, újságírókkal. A mélyen hallgató ember kutatása titkos tudomány. Végül a szelíden szívós Emiko szedi ki belőle titkát. „Emiko, neked, megmutatom, de senkinek se beszélj róla, add rá szavad!” Leviszi a lányt a szokásos frankensteini-jekylli pincébe. A laboratórium művilágának vendégei, az absztrakt funkciókra bontott élet antiesztétikájának tanúi vagyunk Emiko társaságában. A tudós bekapcsol egy gépet, a lány pedig rémülten sikolt. Nem látjuk, amit lát, nem az iszonyatot látjuk, hanem az iszonyat látójának iszonyát, magát a szörnyűséget csak később ismerhetjük meg. „Emiko, ezt még senki sem látta, ne feledd!”

A látvány sikolyt vált ki a lányból, mint a film elején *Godzilla*, pedig a tudós műve *Godzilla* ellenképe. *Godzilla* a hús hatalma, míg ez húsellenes hatalom. A tudós háborús sebesült, zseni és emberi *Godzilla*, magányos is és harcos is, mint maga a rém. Ő birtokolja a *Godzilla* készségeit meghaladó erőt. A félszemű tudós fedezi fel a pusztító eszközt, amit Emiko apja, az élet és múlt (élet = múlt) kutatója nem tud nyújtani, az abszolút életellenes szert, az anti-életet, a halál-gépet A nőnek-nem-kellő, a viszont-nem-szeretett titka, mint a tanú, Emiko arcán látjuk, végignézzhetetlen, elviselhetetlen. Kimondhatatlan: Emiko még szerelmének sem mondja el, mit mutatott neki a másik férfi.

Mi az iszonyat voyeur-jelenetének titka? Az eltűnés gonosz csodája, az, hogy valami az egyik pillanatban itt van, és a következőben már nincs itt. Az élet alkalmassága a nemlétre. Halak úszkálnak az akváriumban. Egy villanás, s a működésbe lépett „oxigénromboló” lefosztja a húst a csontokról, mostmár csak a csontváz úszik tovább az imént még élő hús lendületével. A technika mint uralommá szerveződött nihilizmus hőse a csontvázáról ellopott élet varázslója. „Ez a találmányod?” – kérdi a döbönt Emiko. „Igen. Az oxigénromboló. Minden életet megöl. Az egész emberiséget megsemmisíthetné.” *Godzilláét* megszégyeníti ez az új romboló erő, az arctalan, abszolút és megelőző rombolás. A prevenció mint gyökeres kiirtás, abszolút kioltás, végső gonoszság megtestesítője a halálsugár hatalma.

A tankcsatát követi a légiháború, Godzilla azonban tovább lépked. Panoráma a füstölgő romokon: az ápolóké a világ. Átható gyereksírás hallunk. Hordágyon a még élő áldozatok, kiterítve. Sebesültszállítók: a nemlét révészei. Nagy kezelőcsarnokok, a halál pályaudvarának várótermei. A csata utáni freskó az atombomba pusztításának képeit idézi, melyeket évtizeden át láthatott az emberiség a filmhíradókban. Emiko: „Nem hallgathatok tovább! Ha szavamadtam is, mindezt a nyomorúságot nem nézhetem tovább szóltanul!” Most meséli el szerelmének a másik férfival közös titkát, a hús eltüntetésének gonosz csodáját. Együtt mennek el a tudóshoz: az emberi világ, a folytatás számára kér sanszot a szerelmespár. „Segíts nekünk megsemmisíteni Godzillát!” – sír a lány. „Az Ön segítségével Japán elveszett!” – érvel Ogate. Hasonló módon tagadja meg a segítséget a *Godzilla az ősgigász* tudósa: „A lányom fontosabb volt nekem, mint az országunk, és a Godzilla-sejtek kutatása miatt vesztettem el.”

A szív számára a közelebbi érték az elsődleges, az ész számára a távolibb. Ész és szív fordított hierarchiája okozza a konfliktust. Ész és szív értékrendje a kölcsönös dekonstrukció tükröviszonyában van egymással. A Japánt fenyegető katasztrófa elhárításának a világ-katasztrófával fenyegető erő bevetése a feltétele. A Haza és az Élet kerül szembe egymással. „Ön vonakodik segíteni népén?” Embernek nem jár ilyen fokú hatalom, mint amelyet ő felfedezett és birtokol, s emberre ilyen erő nem is rábízható, véli a tudós. „A népével szemben nincs igaza!” – felel Ogate. A vita verekezésbe torkollik, a két konkurens szerető harcol egymással, de nem a nőért, hanem Japánért. Ogate megsebesül, azaz vérét adja, és ezzel nyer. Közben istentiszteletet közvetít a televízió: a pusztulás képei és a gyermekek könyörgő kórusa csatlakoznak Ogate véráldozatához. A „mieink” érzése győz, de nem a gyűlölet, mert a tudós ugyan elpusztítja Godzillát, egyúttal azonban, sorsát osztva, szolidaritást vállal vele.

A tudós és az emberiség áll az egyik oldalon, a szerelmespár és Japán a másikon. A tudós végül a maga és az emberiség mint absztraktumok nevében enged a konkrétumoknak, ember és ember, ember és föld összefonódásainak. A konkrétum megmentése alapján kell az absztraktum megmentésén gondolkodni, és nem áldozni fel a konkrétumot az absztraktumnak, mert az utóbbi különben úgy jelenik meg, mint dühöngő Godzilla, akinek egykor szüzeket áldoztak. A tudós megsemmisíti életművét és alászáll a mélybe a titkos csodafegyverrel. Az alámerülés Ogate, a tengeri mentő feladata lenne, a tudós azonban vele tart. Két konkurens szerelmes ereszkedik le, szembenézni a hús hatalmával, a tragikus imádó és a boldog vőlegény. Velük merülünk alá az óriás folyékony birodalmába, ahogyan a film elején Godzilla merült fel és hatolt be a miénkbe. Ott mereng és lebeg valahol a rém az örök homály birodalmában, most ernyedten, passzívan, nem akcióban.

Két férfi és a rém, s a nő viszonya kell hogy tisztázódjék a végső összeütközés során. Egy férfi és a rém meg kell hogy semmisítsék egymást: ily módon a rém a fölösleges férfi felnagyításaként is felfogható. A rém és a magányos férfi a kölcsönös tükrözés viszonyában vannak. A tudóst halálra ítéli a nő fel nem lobbanása: ettől azonos sorsú a szüntelen lobogás titánjával. Csak a szeretettség humanizál, a szeretett férfi nyugodt és derűs problémamegoldó, míg a tudós és a rém diszharmonikus problémacsínálók. A tudós lenn marad a rémmel és a géppel. A rémmel együtt néz szembe az eltüntető, feloldó gép hatalmával, a boldogtalan, kitől a szerelem megtagadta a maga oldó hatalmát. A tragikus szerelmes és a tragikus Godzilla állnak szemben egymással így a film végén. A megsemmisítést csak az önmegsemmisítés legitimálja; a védekezés is mélyen problematikus, a védekező háború is erkölcstelen, a megelőző csapás pedig a világ minden eljövendő gonoszságának legitimálására alkalmas örült gondolat.

A tudós és Godzilla együtt tűnnek el az élettelenes közegben, melynek a tudós a felfedezője. Két túlerő együtt pusztul el, egymásnak áldozva és felajánlva.

A tudós Godzillánál nagyobb erőt fedezett fel, az élet erejével szemben az élettelen anyagét. A gyilkos technika a felperzselt világ fölött száll, sértetlenül. A tudós ezzel szemben visszatér az emberies háború eszméjéhez, nem válik mészárosná. A harcos lovag nem gyilkos, mert személyesen veti bele magát az örök ölekezésébe. Hősünk a halál által azonosul a fizikai, technikai erővel, az oxigénromboló azáltal válik saját erejévé, és nem egyszerűen egy mészáros szerszámmá, hogy testére veszi, maga is befogadja hatásait. A hős legyőzi a sárkányt, s azonosul vele, osztja sorsát, melyért felelős. A félszemű zseni – akinek fél szeme nem a létre, hanem a semmire, nem az életre, hanem a halálra néz, messzebb néz, mint az élők – leszáll az örök homályba, együtt semmisülni meg az ősnagysággal, melytől csak ő védheti meg a fenti világot. A víz alatti mozdulatok lassúsága rituális jelentőségre tesz szert. A vadász gyászolja az állatot és meghal vele.

Godzilla még egyszer felmerül a napvilágra, hogy az oxigénromboló forrongó anyagörvényében szemünk előtt váljék lekopaszított csontvázzá. „Godzilla halott! Megmenekültünk!” A szerelmespár a fizikust gyászolja, az öreg biológus Godzillát. A győztesek az ellenfelet gyászolják: ilyen pillanatokból fakad a japán film nemessége, előkelősége, példamutató nagysága.

Tragikus vég

Ahol nagyság van, ott a tragikus érzék működik a háttérben. Persze a tömegek szellemileg tunya és erkölcsileg indifferens századának lakója ne várjon valódi, beteljesedett nagyságot, csak a nagyság emlékét, meséjét, nosztalgiaját. Inoshiro Honda *Rhodan* című filmjében felbukkan a mélyből egy destruktív őserő, mely előbb egy falut támad meg, később a nagyvárosokat. Mind nagyobb katonai erők hiábavaló felvonulása után végül a természetet mozgósítják: a vulkánt, melyben a pteranodonok fészkelnek, lövik rakétákkal, hogy újra működésbe hozzák, s a kirobbanó östűz nyelje el a garázdálkodó őshúst. A szereplők az elődöknek, ősöknek kijáró tisztelettel adóznak a nagy ellenfélnek: egykor ég és föld urai, ma nincs helyük a világban. Felzavarva, bekerítve, visszaszorítva a tűzbe, tévetegen röpdösnek a nagy szárnyasok. A nőtény a fészket védené, a hím a nőtényt. Az egyik a lángba hull, a másik utána száll. Nem magát mentette, hanem a társát. Szerelme vállán siratja az állatszeretőket az emberlány. „Egyik sem akart egyedül tovább élni!” Tisztelettel és elbűvölt irigységgel szemlélik az emberek a titánok szerelmi halálát. A fiatal emberpár elkezdni készül az életet, a titáni házaspár befejezi. Az emberpárban óhatatlanul felvetődik a kérdés, lehet-e az általuk elkezdett élet ilyen teljes? „Kétkedem, hogy én, a XX. század embere, valaha remélhetnék ilyen szép halált.” – kommentál a hős.

Takao Okawara: *Godzilla vs Mechagodzilla* című filmjében pteranodon árnya vetődik a feldúlt városokra. Az emberek kezére került kis Godzilla bébi a pteranodon család adoptívgyermeké, mert ők költötték ki a fészükbe került vendégtojást. A rokonszenves családi érzést tanúsító titánnal mégis meg kell küzdenünk az emberiség nevében, mert a ketrechen, melyet elrabolt, nemcsak a kis Godzilla volt benne, hanem annak emberi adoptívszülője, a film hősnője is. Míg fenn harc folyik Kiotóért, a pincében a hősnő ölelgeti a kis hüllőt, aki elkoldulja szendvicsét. „Hatvanöt millió év késéssel született!” – elmélkednek a bébi barátai. „Vagy talán túl korán?” E filmben Godzillát új harcigéppel kapcsolják össze: az eredmény

Szuper-mechagodzilla. A hű pteranodon pedig újjáéled a dinoszaurusz bébi sikolyára, később fénypontokká hull szét, s Godzilla újjászületik a fényből: Szuper-ptera-godzilla. Az élet állja a versenyt a technika rálicitáló mentalitásával. A film végén a hősnő sírva búcsúzik a bébítől, akinek fel kell nőnie, saját életét kell élnie, Godzillaként, nem lehet ormótlan félelme. Az óriás „kicsi” is sírva kapaszkodik a nő szoknyájába. A titánok végül eltűnnek a tenger holdas fényhídján. „Az élet mindig győz.” – mondják az utánuk néző búcsúzkodók. „Legyőz minden mesterségeset.” Takao Okawara filmjében a nők emberi érzéseket ismernek fel a titánokban. Máskor az emberben találjuk meg a titáni érzések tragikus magvát.

„A dinoszaurusz mindig akkor jelenik meg, ha reménytelen helyzetben vagyunk, sarokba szorítva.” – kiáltja az ünnepontó, az „őrült” prédikátor a dinoszaurusz kiállítás megnyitásán Kazuki Omori: *Godzilla – a megaszauruszok párbaja* című filmjében. Valójában persze nem örült, hanem háborús hős, mint *A pogányok kora* című filmben. Ahhoz a hadosztályhoz tartozott, melyet 1944-ben megvédett egy brontosaurusz az amerikaiktól. „Lehet, hogy nem annyira minket, mint inkább a szigetét akarta megvédeni.” Megelevenednek az események, a hősi halálra készülő csapatok. Egyszerre velőtrázó üvöltés hallik, s nagy talpak csattogása követi. Mint már tudjuk, a megmentett japán sereg ezredeséből lesz a japán gazdaság helyreállítója: mintha az őslény hagyatéka lenne a japán gazdasági csoda, a 23. század világkormánya azonban Japán ellen áskálódik. „Japán szuperhatalom lesz, nagyobb mint Amerika, a Szovjetunió és Kína!” King Godorah feladata, hogy megelőző csapást mérjen a túl gyorsan fejlődő gazdaságra. „Hallatlan! Meg akarják semmisíteni nemzetünket, mielőtt elérné a nagyságot!” Godzilla feladata hogy ismét beavatkozzék. „Öreg barátom, most még egyszer harcba vonulsz.” – mondja az egykori tiszt, ma ipari vezér. Godzilla valóban legyőzi az ür-rémet, de azután a japán városokat dúlja. A japánok elfogadták a kihívást (a nyugati kultúráét) és helyállnak a versenyben, de látják a versenymentalitás mélyén rejlő destruktivitást. A túl nagy erő: önmegsemmisítő hatalom. A gazdasági csoda alkotója túl nagy, kormányozhatatlan erőket alkotott, akárcsak az őrült tudós. Az iparmágns csillogó felhőkarcolója felső emeletén várja a várost tarolva közelgő Godzillát. A brontosaurusz tette lehetővé életművét, s a brontosauruszból lett Godzilla rombolja le. Szembenéznek egymással. Godzilla pontosan olyan magas, mint a menedzser, ha a menedzserhez számítjuk felhőkarcolóját. Gyávaság nélkül áll, szemtől-szemben, a titán és az embertitán. Félelem nélkül néz szembe a menedzser saját túlnőtt másával. Godzilla is megdermed. Emlékezik? Akár igen, akár nem, végül lecsap. Omlik a pokoli – mert túl nagy, túl magasra törő – torony, mert eljött érte a mélységek sötét küldötte.

Vissza az életbe

E mitológiában a nő elsődlegesen nem mint szenvedély-kiváltó, hanem mint érzékenységekisugárzó jelenik meg; így válik a rémek ellenpólusává. A rémek mint ellenfelek kioltani akarják egymást, a nő mint ellenpólus megőrizni és megérteni akar minden életet és életformát. Inoshiro Honda: *Godzilla – King Kong visszatér* című filmjében King Kong elkap és felemel egy száguldó expresszvonatot, szórakozottan tanulmányozva a benne kavargó páni utasnépet. Kiemel és érdeklődéssel nézeget egy sikoltozó kis nőt. Ájuldozva vonaglik a lány az óriás tenyérben, a feldúlt város kísérteti tája felett. Égő város, felvonuló hadoszlopok fölött ballag az óriás, tenyerében a nővel. A rombolás nőrablással párosul, ám a rém, az összes többi dologgal ellentétben, a nőt nem bántja. Mondhatni: felfedezi a gyengeség szépségét, az esztétikumot, a nem-dologi tény. Inoshiro Honda: *King Kong harca a robottal* című filmjében a dinoszaurusz

által megtámadott szőke nő segítségére siet a sziget királya, Kong, kit a megtámadott nő sikolya ébreszt a prózai kornak kijáró titáni szenderületből. Legyőzi a dinoszauruszt és tenyerébe veszi a nőt, magával viszi, a harc jutalmaként. A nő sikoltozva kérlel, s Kong némi rimánkodás árán visszateszi őt a hajóra. Az erő a gyengeség, a szépség szolgálatába áll. A bűvölet erő-feletti, azaz humanizáló erő.

A *King Kong harca a robottal* a Bond-filmek világában játszódik, ahol a világalum még az őület kéének látszik, s az ellenszegülő, befoghatatlan erőt csodálják. A készülő világalum centrumát maximális eszközfüggőség jellemzi, mert a szabad erők nem működnek együtt az átfogó ellenőrzéssel. Itt is megjelennek a *Fu Manchu*-filmek kínzókamrái. A nő a férfihoz bújik a fagyasztó kamrában: „Így melegebb!” Kong szétveri a börtönvilágot, s megküzd mechanikus másával. A titán azonban legszívesebben mindent szétverne. Midőn King Kong a veszélyeztetett Tokió fölött áll, a nő újra a tenyerébe ül. „Kong, kérlek, légy békés.” Leng, hintázik a szépség, a titán tenyerén, a város felett. Inoshiro Honda filmjében a műmajom rabolja el a lányt és hurcolja fel a tévétoronyba, s Kong kapja el, menti meg a mélybe hulló szépséget. Végül a vamp, a világalum szolgálo kémnő is a mi oldalunkra áll. A vamp védi meg a világot a gonosztól, és a szűz szelidíti meg az erőket. A diadalmas Kong hazavonul szigetére: „Elege van a mi nagyszerű technikánkból és civilizációnkból.”

A kontrollálhatatlan erőket kontrolláló szép gyengeség, a báj mint bűverő, a szelidség mint nevelő hatalom birtokosa, a nő nemcsak bennünket véd a rémtől, a rémet is védi tőlünk. Ezt azért teheti, mert befolyással van reá. Kenso Yamashita: *Godzilla vs Spacegodzilla* című filmjében az űrrém Godzilla életére tör, mert a titán a földönkívüliek világalumának egyetlen akadály. De Godzilla életére tör a magányos harcos is, aki bátyja haláláért akar bosszút állni. Parapszichológusnő érkezik a szigetre. A nők az érintkezést keresik, a férfiak a konfrontációt. Azok a megértést, ezek az ölést tekintik győzelemnek. Ha sikerül befolyásolni Godzillát, úgy a hősnő lesz az erő lelke. A nő szídjá a férfiakat, amiért csak az „ölésen jár az eszük”, s önként marad a szigeten, osztva Godzilla sorsát, miután a parancsnokság leállítja a T-projektet. Udvarlója kéri a lányt, másra is gondoljon, ne csak Godzillára. „Szomorú volna az élet szerelem nélkül!” – „Sokkal szomorúbb, hogy némelyek csak háborúban képesek gondolkodni. Értse meg: neki épp olyan érzelmei vannak, mint nekünk!” Miután Godzilla legyőzte Űrgodzillát, a telekinetikus hatalommal bíró nő szabadító tekintete kirántja Godzilla testéből a belelőtt szerkezetet, mely által irányítják, visszaadja a kontrollálhatatlan erő abszolút szabadságát, Godzilla elvonul s a harcokban összejótt emberpárok néznek utána. Kölyökgodzilla hazavár.

A nők és gyermekek titkos érzéket képviselnek. A nyilvános a titkoshoz és a racionális az irracionálishoz úgy viszonyul, mint alacsonyabb, barbárabb érzék. A társadalom barbár, mint a rémek, ráadásul természetellenes. A titkos érzék a nagy egész szellemével azonosul, nem egy feldarabolt, boncolt világban él, ezért csak ő éri el a végső értékeket, s csak a végső értékekhez való reláció teszi kezessé az erőket, a világot, a természetet. Takao Okawara *Godzilla vs Mechagodzilla* című filmjében 15 millió éves tojást találnak, mely jeleket ad. Előkerül továbbá egy történelem előtti növény, mely halkan zenél. Az érzékfeletti tehetségek iskolájának gyermekkórusa elénekli a Godzilla-óvodában, az ősnövény dalát. A tojás úgy viszonyul a növényhez, mint a Godzilla bébi a hősnőhöz, titokzatos kapcsolat van közöttük. A médiumok, nők és gyermekek kötnek össze a titánokkal, akiktől a technika elválaszt. A titánok szigete atomszemét lerakat, a mostoha körülmények okozták a titáni mutációt. Játékos,

fegyelmetlen, kiskifúsan pajkos pilóta menti meg a világot, akinek a pteranodon a hobbi, s felettesei éppúgy nem bírnak vele, mint a civilizáció Godzillával vagy az államhatalmi felettesek Kalatozov: *Cskalov* című filmjének repülőjével. A problémamegoldó hős éppen olyan idegenül áll szemben a militáris és technikai fegyelemmel, mint a növényekkel beszélgető gyerekek és a Bébigozillát adoptáló hösnő.

Az érzék, az érzékenység és a megértés gyengéd képességeit vetik be a nők (és híveik, szerelmeseik) az akarat és agresszió ellen. Reng a föld, aktivizálódnak a vulkánok a *Godzilla, az ősgigászban*. Gyermekes mutatják fel rajzukat az óvodában: mind Godzilláról álmodott. A film hőse helyteleníti a beavatkozást a természet rendjébe, hösnője pedig rózsákkal beszélgető médium. A film végén Godzilla a mélybe, Rózsagodzilla a magasságokba merül, a szerelmespár néz utánuk, s a férfi lemondja amerikai ösztöndíját. A lányát elvesztett apa – lányát az amerikaiak ölték meg, őt az arabok, – késve mondott le a génmanipulációról, a fiatal ember idejében mond le az amerikai útról, ami itt azt jelenti, hogy van saját japán út, mely a szelíd út, mondhatni yin és yang egysége, a lány oldalán.

A női princípium katarzist képes kiváltani, visszahozni az elvesztett elvetemült gonoszságból. Inoshiro Honda: *A szürkület mostrumainak támadása* című filmjében az ötven millió éves hontalan és testtelen nép minden életformát megszállhat és felhasználhat. A film idegektől megszállt intrikusa legyőzhetetlen erőre tesz szert. A hösnő rimánkodik: „Maga hozzánk tartozik... Emlékeznie kell!” Sírva szólókatja az emberre. Az valóban el is bizonytalanodik, homályosan emlékezve valamire, de aztán mégis pusztítani kezd. A nő az emlékeztető, a visszahívó, a fék, de az emlékezés nehéz tudomány. A megatalkodott intrikusnak is kijár az együttérzés: „Nem segíthetünk rajta, csak remélhetjük, hogy megnyeri a belsejében zajló harcot.” A megszállott végül mégis a gonosz hatalom ellen fordul, immár benne magában lakozó hatalom ellen, saját hatalma ellen. Az embervilág árulója végül a rémvilág árulójává válik, kiengedi a denevérbárlang népét, kik ultrahanggal zavarják meg a távirányított rémeket. A rémek ezúttal egymást pusztítókként jelennek meg, s az egymást megértők köre képviseli a szelíd győzelmet, a megmaradást.

Kazuki Omori: *Godzilla – magaszaurosok párba* című filmjében a reinkarnálódott King Gidorah fémtestben tér vissza, s jövőbeli lány ül az irányító kabinban. King Gidorah lehullásakor a nő is elájul, végül mégis sikerül bilincseket löni Godzillára, behálózni a rémet, csak közel kellett férni hozzá. A rém nőleke ugyanolyan humanizációs szimbólum, mint Frankenstein és a rém, teremtet és teremtmény kettősségének felszámolása a Hammer-horrorban. Nő és rém egysége olyan, mint isten és teremtmény egysége. A japánok nőképe elég erős, hogy mind a rémfogalmat, mind a technika fogalmat humanizálja. E nők persze nem vérmes szexbestiák, lengék, mind ígéret, de az erotikus tartalom nem konkretizált. A film végén elszáll a jövőlány, nem lehet az övé, üzeni szerelmének, mert egy vérből valók, az ő utóda, neki köszönheti egzisztenciáját.

Haruyasu Noguchi: *Gappa (Daokyūjo Gappa, 1968)* című filmjében a japán expedíció tagjai elrabolják a déltengeri sziget bárlangjában lelt őstojásból kikelt kis Gappát. Gappa megbünteti mindenkit, óvja őket egy öreg bennszülött. Ugyan már, csak egy gyík, felelik a felvilágosult modernnek. Amikor a kis szörny éhségstrájkot folytat ketrecében, a tudósokkal és az expedíciót pénzelő tőkessel vitázó írónő szembefordul a rablóakcióval. A kis óriáslény képes megtalálni fészket és szüleit, állítja a fogoly lényt tanulmányozó professzor. A természet egységétől el nem szakadt titkos érzék itt az emberekben nem, csak Gappában él, s a nőben is

van valami: az iránta való tisztelet. A szülők, csőrös, egyszarvú, szárnyas gyíkok, igazolva az öregek tudását és a közösség emlékeit, Japánra támadnak. A tőkést mindez nem zavarja, míg nőnek lapja példányszámai. Nagy show-t tervez: „Szuperattrakció lesz!” Botjával izgatja a ketrecében vonagló dühös rabot: „Az enyém vagy!” A könyörtelen vállalkozó így indokolja kegyetlenségét: „Ezeknek a monsturnak nincsenek érzelmeik.” Miután a két óriás lerombolta Tokio ipari negyedét, végül elengedik a foglyot. A szülők a kis rém felé közelednek, az is megindul, ügyetlenül totyog. Rekedtre üvöltötte magát. Az ormótlan monsturnak ügyetlen kedveskedéssel ölelgetik egymást, majd hazaszállnak. „Most újra szelídek.” – mondja a hősnő. Amit nem intézett el a világ minden fegyvere, megoldja a családgyesítés.

A családias érzés köti össze a nőket és a rémeket. Sőt, a szeretőket is a családi érzés köti össze, mint a *Rhodan* szerelmi halált haló ősrémei kapcsán láthattuk. Az ösetika szenvedély és az összenvedély a család. Ahol a nők megjelennek, titkos lelki összeolvadások és a népek és fajok ellentéteire tekintettel nem levő adoptívszülői vonzalmak jönnek létre. Takao Okawara *Godzilla vs Destoroyah* című filmjében a film két hősnője térdre borulva siratja a Destoroyah által elpusztított ifjabb Godzillát. A semmivé vált Tokio fölött is marad bennünk empátia az ellenfél iránt.

A megmagyarázhatatlan érzékekkel rendelkező médiumok sci-fi motívummá racionalizált fehér mágiája a közvetítő erő a fekete fantasztikum és a mindennapi élet között. A *Godzilla vs Destoroyah* egyik hősnője arról beszél, szeretné elveszíteni érzékfeletti képességeit, hogy normális életet élhessen háziasszonyként, családanyaként. Ezek a szelíd kis japán nők teszik a legnagyobb csodákat, mert számukra az egyszerű, közönséges élet a fontos, nem a csodák.

Titánidillek és titánrománcok

A *Clash of the Titans* cselekménye a japán monsturnfilmek utánzataként indul, de az utazás és nevelődés a tulajdonképpeni cselekmény tárgya, nem a titáni káosz visszatérése, hanem a protohős eszköz- és kézségszerző útja a csodavilágon át. A fantasy-filmben a titán az elévült kezdetek zavarosságának és durvaságának emléke, mint legyőzendő mellékalak (a *Clash of the Titans* réme a mélyből jön, s Athén és Hephaisztosz baglya segít legyőzni őt: a ravaszság és technika a nyers erőt). A fantasy egyenlősíti a bukott isteneket és a fel nem emelkedett, át nem szellemült Olümposz-előtti lényeket, a titánokat a horror-monsturnokkal és a specifikus fantasy-szörnyekkel, a sárkányokkal. A kísértet, bár kedves szellemkomédiák és kísértet-melodrák épülhetnek rá, alapvetően horrorfigura, aki innen léphet át fantasy-filmekbe, míg a biotitán inkább a sci-fi és fantasy világában van otthon, betagozódott, kezelhető mellékfiguraként, s ettől megfosztva vagy innen kitörve tombol a horrorban (*King Kong*) vagy önállóul egy titáni katasztrófizmus sci-fivel keresztezett műfajában (*Godzilla*). Titánok, sárkányok és monsturnok a fantasy-filmben az isteni nevelés eszközei, ám a titán, az őslázadó, a tömegkulturális mesefolyamok jelen felé haladása során, a teremtéstől messzebb eső stádiumban, újra lázad, s átveszi a szuperhőstől és a sci-fi mérnökeiktől, tudósaitól és politikusaitól, a mad scientista bürokrata utódaitól, a kezdeményezést. Az eredeti titáni tett, pl. a prométheuszi lázadás, a hőstörténet és általában a történelem felé mutat, míg a mába betörő titáni lázadás fordítva, a civilizációt viszi vissza a káoszba.

Szemlélődésünk során eljutottunk a tehetetlen tombolás alakjaitól a tehetséges rombolókig. A monsturn, a lenni nem tudó és nem is hagyó félélet képviselőjeként, ha jót akar is, rosszat csinál, míg a titán visszaüt, sokkal inkább védekezik, nem bosszút áll. Neki a rombolás a

nagy műve, s korántsem a mű elhibázása. De vajon nem rokonul-e egymással ebben a titán és a posztmodern alkotáskonceptió? A posztmodern kultúrában a robusztus világértelmezést, a modernre jellemző radikális újraértelmezési igényt felváltja a mindennapi életet komfortosító ingerkiszérlés. A barkácsolás, összekombinálás, félcelés, a divatok vetésforgója mint az örök változás kompromisszuma az örök visszatéréssel: ez a receptív ember kultúrája, melyhez képest további visszavonulás a pusztá áthelyezés, az inger tologatása a kontextusok között, a kontextusok motívumcseréjének cinikus pikantériája. Mindezeket érintetlenül is hagyva, de egyúttal kiforgatva és fejtetőre állítva, a dekonstrukció e kései kultúra szublim betetőzése, reá jellemző formája a lázadásnak, az absztrakció titanizmusa, a kódok megtámadása, a kódok szintjén inszenált várostrom-dráma, ám nem kódalapítás. A dekonstrukció magva már a barkácsolásban és az intertextuális ingertologatásban vagy motívumsakkozásban benne van, ügyesen játszva az ingerekkel, mattot adva a környezetet uraló érzékenységeknek, mely feszélyezi vagy untatja. A szobrászat nem-termelő gépeket barkácsol, a happening öncélú interakciókat prezentál: antitárgyak és anticselekedetek.

„Mily ellentét természet és művészet, / S előbb, mint gondolnád, egymásra lelnek...” – írta Goethe. Többé már nem lelnek egymásra! A mad artist mítosza arról az esetről szól, amelyben a művészet elveszti a természetet, míg a biotitán mítoszában ennek ellentéte következik be: a természet utasítja el a művészetet (mesterséget, kultúrát). A létkeresés melodramatikus horrorjaként a remekmű szintjére emelkedett titánfilm (*King Kong*), miután átmegy a sci-fi iskoláján, az ötvenes évektől újjászerveződik a létvesztés mitológiájaként. Ám közben minduntalan megjelennek olyan filmek, s a létvesztés drámaiban is olyan epizódok, melyek az életerőt dicsőítik.

Nemcsak a titánfilm elemezhető a fantasy-univerzum leszakadt és önállósult fejleményeként, a titánfilmnek, bár nagyformáját tekintve első sorban fantasztikus katasztrófafilmnek látszik, van egy a fősodorból minduntalan kiszakadó békésebb, a fantasy varázsvilágához közelebb eső változata, a titánidill. A katasztrófafilmekben – legalábbis a teljes forma törvénye szerint – békésen él vagy konzerválódva aluszik a titán, s csak miután felforgatják szigetét vagy elhurcolják őt, kezd rombolni. A titán a reterritorializáció lázadásának kifejezése, a deterritorializálók territóriumának mint otthontalan senkiföldjének megtámadójaként. A titánidill a teljes forma első cselekményfázisára redukált titanizmus, melyben nem érte el a titánt a deterritorializáció.

Titánidillről beszélve olyan filmekre gondolunk mint a *The Lost World* és a *The Land That Time Forgot*. A producerek azért állították le Harry O. Hoyt és Willis O'Brien *Création* című filmjének forgatását, mert a szerzők beleragadtak a titánidillbe. A nyugati tudattalan, úgy látszik, nem tudta elképzelni a nagy harmóniákat, s a nagyságot ekkor már csak a katasztrófa képeként akarta megformálni. A biomonstrum-idill szép példája Karel Zeman *Utazás az őskorba* című filmje.

Zeman nem vesződik a biomonstrum-idill sci-fi-motivációjával, egyszerűen bevezeti a négy kisfiút egy barlangba, melynek túlsó vége kijárat az ősvilágba, ahogyan a mozi is sötét barlang, melynek másik vége, a mozivászon is kijárat az elveszett világokba. A fiúk ismerős – fényképezett – folyón csónakáznak, melynek túlsó partján mammut forgatja fejét: a fényképezhetetlen lefényképezésének fantasztikus szenzációját nem zavarja az amerikai feszültségcselekmény akcionizmusa, a mammutnak nem kell agyarkodnia és hisztériáznia, mint Spielberg dino-

szauruszainak, elég hogy jelen van, maga a találkozás a kaland, melyről nem vonja el a figyelmet olyan hajsza, melyben a mammutot akármilyen állat, gép vagy gonosztevő pótolhatná.

A *The Lost World* elzárt fennsík különleges feltételei között konzervált ősvilágával szemben a Zeman-film az „igazi” ősvilágba vezet, a múltban, saját idejükben keressük fel a lényeket, normális élőhelyükön és normális idejükben. A megvalósult lehetetlen nem is a hős struktúrája és nem is a világé, hanem két világ, az elmúlt és a jelenvaló világ találkozásáé. Az ősvilágot, mely a *The Lost World* változataiban rendkívüli állapot, Zeman filmjében eredeti rendként szemléljük. Vendégek vagyunk az ősvilágban, s ez ébreszt rá a vendégség fogalmának a titánidill általi megkettőződésére. A titánidill eszméje, hogy az idill az az állapot, melyben a társadalom a természetben csak vendég. Ez a fenséges idill, ellentétben a pásztoridill kellemessé lefokozott természetképével. A titánidill természete nem szelídült látványtermészetté, piknik-milióvé, vásárnapi környezetté. A kultúrtáj geometriáján azért áttetszik, ami örökre elveszett, az „igazi”, meg nem erőszakolt, fel nem dolgozott, „szűz” természet, mely a pásztoridill nyájas természetképén is csak áttetszik, nem azonos vele már.

Titánizmusról beszéltünk, amikor a titánok törtek be világunkba, hogy lerombolják városainkat, míg a titánidillben mi keressük fel az ősbujaságot. A titánidillben az eredeti, tiszta, vad, nagy életet kérdezi az ember: hogyan kell élni? Az élet nem szerep és megegyezés kérdése, ellenkezőleg, épp a nem-egyezés szabad pályája, mely mégsem válik a társadalom módján embertelenné, mert az életformák harcának összjátéka a túlhatalmak ellen fordul. A zemani titánidill a gyermekszemek kíváncsiságát, a gyermeki érzék őszinteségét és bizalmát igényli. Három kamasz és egy kisfiú útítársául szegődik a mozinéző. A kisfiú izgalmasága és könnyelműsége előbb hátránynak tűnik, de érzékenysége előnnyé válik: mindenre ő figyel fel, ő a friss érzéki felfedező. Alakja úgy értékelődik át az út során, mint a hagyományos egzotikus útifilmben a nőalak. A kamaszok a kisfiút világosítják fel, s az őslények a kamaszokat látják el feldolgozandó tapasztalattal: a gyermekcsapattal szemben az őslények veszik át az élet, az idő és a történelem titkaiba bevezető idősebbek szerepét. Az ötszáz millió éves utazás a reterritorializáció útja, mely nem kivisz a jövőbe, hanem haza a múltba, ezért az utazás végcélja a tenger, az élet anyaméhe, az ősfoganás helye. A *The Land That Time Forgot* utazása az elveszett vitalitás közepébe vezet, míg Zeman filmjében az idők teljességén vezet végig az utazás.

A fantasy-film rajongó protohőseivel azonosulva az életen inneni, pusztán sejtelmekkel, de nem tudással telített érzékenységgel éljük át a kezdődő tevékeny élet első sikereit, amelyek még külső támogatást igényelnek, de egyúttal már a saját aktivitás örömét is nyújtják. Zeman gyermekei ezzel szemben útikönyvként használt őslénytani tankönyvvel a kezükben tárják fel a visszafelé haladva megismert korokat. A monstrumidillben a modern élet emberének szemével nézzük, nosztalgiával, a nyers életet, melyet épp ezért tudunk elfogadni rettenetes fenségében. Mikor találkozik az ember az élettel és hogyan válik az élet élménnyé? Az „élet keresése” a fantasy-filmben a közvetlen környezetből a nagyvilágba való kilépést és az élettörténet építését jelentette; csak a monstrumidillben válik élménnyé az élet, mint testi történet, s a keresés tárgyává az élet determinációs csomagja, mely elől eddig a szabadság keresése szorongva menekült. Mindez, mint a monstrumidill tanúsítja, a szabadság céljává is válhat.

Keressük az életet és nosztalgiával követeljük vissza, ha elvesztettük a spontaneitást. A „társadalom társadalmasodása” mint a természeti önszabályozásra ráépült autonóm szabályozási

rendszer végül rombolni kezdi alapjait. Az ember kontrollálni akarja létének történelmi (tradicionális) és biológiai (naturális) meghatározottságait, de erre az egyénnek nincs hatalma, csak a csoportoknak és intézményes hatalmaknak, ezért az egyén a csoportok és szervezetek fennhatósága alá helyezi magát, s egyszerre veszt el a természetet, a történelmet és önmagát: ez a Fromm által leírt „menekülés a szabadságtól”, melyet groteszk módon a determinációkra, mint a szabadság anyagára építő szabadságfogalom leváltása képvisel egy hisztérikus és voluntarisztikus „abszolút” önkontrollként elképzelt kényszerneurotikus szabadságfogalom által. A titánidill a túlkontroll civilizatórikus örületéből ad kimenőt.

A titanizmus mitológiájának teljes leírása érdekében be kell vezetnünk a titánrománc fogalmát is. A titánidill a természeti állapot, a titánharc a titán lázadása a civilizáció ellen, míg a titánrománc a titán elcsábítása a kultúra által, amelyet a szépség és szörnyeteg történetének különféle titán-variánsaiban a nő képvisel. Ez a titán három világa és három élete. Ami az iszonyat tárgya volt a horrorban, a rettenetes szentség, a félelmes másság, az a fantasy-filmben megszeli, utóbb a titanizmusban iszonyatos mivoltában válik a csodálat és részleges azonosulás tárgyává, majd a titánidillben nosztalgia-tárggyá. A titánrománcban pedig végül gyászoljuk őt.

2.6. Biotitán-szemináriumok

2.6.1. Harry Hoyt: *The Lost World*, 1925

Ed Malone (Lloyd Hughes) szenvedélyesen udvarol a kényes, cifra, pikáns Gladysnek (Alma Bennett), ám eredménytelenül, a lány az ölében tartott macskát becézi, a férfit hárítja. Az össze nem illő pár képe: buta vágy a buta nőre. A férfi a nőre vágyik, a nő a férfi férfiaságát kéri számon, melyet keze (sőt csókja) elnyerése feltételeként ír elő. Ed előbb epekedő szerelmesként válik neveltségessé a lányosházban, utóbb a lány követeléseit által motivált törekvő buzgalma teszi neveltségessé a szerkesztőségben. „A menyasszonyom visszautasít, ha nem élek veszélyes életet!” A nő meghódításának módja, a nő útmutatása szerint, a világ meghódítása. Ám a férfiban nem a világhódító ösztön dolgozik, csak a nemi ösztön vágyteljesítő eszközeként érdekli a világ, ezért neveltség. Feldönti a tintásüveget a szerkesztő asztalán, arcára keni a tintát, még el is csúszik, a neveltség – mert visszautasított – szerető képe egyben a neveltség ifjúságról is beszél, kinek készségei nem állnak arányban ambícióival. Végül az egyébként hangulatosan és szeretettel megjelenített egész polgárvilág neveltségessé válik, mert a cselekmény kezdetén a többiekkel nevetünk Eden, a film végén Eddel nevetünk a többiek: ezért is érdemes megtenni az utazást. A nagyvilág titkos, kétes, elképzelhetetlen összefüggések világa, ama dolgoké, melyeknek még nincs nevük, s ahol ilyen nincs, ott nem a nagyvilág van, legfeljebb egy tágabb kisvilág. Gladys és a többiek végül azért nevelségesek, mert ezt keverik össze a nagyvilággal, s az igazi nagyvilágból hazatért Ed még idegenebb lesz a lány számára, mint aki el sem indult.

A cselekményt Ed Malone ügyetlenkedése exponálja. Az íróasztalon kiömlött tinta ugyanazt a szerepet játssza, mint Dr. Jekyll kiloccsanó itala a mad scientist-filmekben: mindkettő a vágy túlszordulását jelzi. Hasonló motívumot láthatunk, kevésbé kifinomult formában a *Keresd a nőt* elején – Ed sem találja a nőt. A fantasztikus filmbe úgy játszik bele a szublim nárcisztikus auto-

erotika, mint majd a kalandfilmbe (*Red River*, *The Outlaw* stb.) a klasszikusoknál szintén szublim homoerotikus motívumok, mégpedig strukturális, látens formájuk, nem specializált erotikus gyakorlatként kifejlett, tudatos változatuk. Az ügyetlenkedő Ed arcát tintafolt torzítja bohócarccá, a film előbb negatívan határozza meg a cselekmény célját: szabadulni a komikus hős makulájától. Az út a komikus álvőlegényt kell hogy átalakítsa hőssé és vőlegénnyé, de mire ez megtörténik, Gladys, a hős jutalma látszik majd komikus álmenyasszonynak.

A nevetséges szerelmes portréját követi a bogaras tudósé, a mad scientist szelídített változatáé, aki szintén nevetségessé válik. Challenger (Wallace Beery) professzor a zseniális felfedező, Summerlee professzor a hivatalos tudományosság képviselője, a művelt közönség pedig azért jön össze az előadóteremben, hogy az utóbbival együtt nevesse ki az előbbit. Az embert, akit gyűlölni szeretünk, kultúraltabb korokban leváltja az ember, akin nevetni szeretünk. A zsenialitás ellenfele a szakvélemény és a közvélemény, kétfajta megrögzött banalitás.

Ed elválik Gladystól, s ennek következtében jön össze a professzorral. A lány igenje Challenger igenjétől függ, de az utóbbi is elutasít. Ed kitartóan üldözi az újságírókat gyűlölő tudóst, amíg az végül a fiatalemberre támad. Ez a verekedés a belépő a nagyvilágba, a verekedés után kezdenek nyugodtan beszélgetni, s ennek eredményeként csatlakozhat a fiatalember a Challenger hipotézisét igazoló expedícióhoz. A szexuális teljesülés első feltétele a szexuális lemondás, második feltétele a harc egy kváziapával. A cselekmény férfipárra vált egy szerelmespárt: ezen az áron indulhat a kaland.

A döntő figurák Ed Manone és Challenger, akik célja és sorsa is párhuzamos. Mindkettejük becsülete és boldogsága függ az úttól. Az utazás rehabilitációs, terápiás utazás: mind a test Erőszát (Ed), mind a szellem Erőszát (Challenger) rehabilitálni kell. Gladys és Summerlee kétféle érzéketlenséget, korlátoltságot, nyárspolgári kisszerűséget képviselnek: mind az érzelem mind a szellem szenvedélyei sérülnek, s hogy ez a banalitás még kedves és nemes, kellemes és kényelmes is, annál korrigálhatatlanabb, mert nem ad indokot a lázadásra. Ezért is nevetséges két hősünk: a banalitás szemszögéből ők az ok nélkül lázadók.

A fantasy-film tipikus témája az ifjú protohős utazása és háborúja, míg az elveszett világ kulcsa egy öregember naplója, miáltal az utazás is az ő utazásának ismétlése, melynek az a tétje, hogy az előd visszatérés nélküli utazását retúr-programmá módosítsa a hős és csapata. Ez már nem a protohős elindulása a modern és felnőtt világ felé, hanem a mi látogatásunk egy protovilágban. Az utazás során nem mindenható erők felügyelete és kegyelme vezet, hanem egy bukott előd kudarcából tanulunk. Maple White, az eltűnt utazó naplója, s a naplót ellentett módon értelmező Challenger és Summerlee vitája az útra szólító mesefunkciók. Az elsüllyedt világ öreg világ, jogos, hogy az öregemberek legyenek az út védnökei. A tudás öreg birtokosai azonban nem jó beavatók, mert ellentmondásban vannak egymással. A professzorok interpretációs konfliktusa egyszerű, de markáns opposíció megvilágításába helyezi a cselekményt: Summerlee szerint minden nagyság és vitalitás elveszett, Challenger szerint valamiképpen minden megvan. A film szellemesen és szemléletesen szemlélteti a kétfajta tudomány eltérő mentalitását, a leragadó bogarász és a messze és magasba tekintő dinoszaurusz-kutató személyében. A tudás már nem egységes és átadása sem megnyugtatóan megszervezett. A titánidillben nem a titánnal konfrontálódunk, hanem a meghasonlással és intrikával. A *The Lost World* esetében a professzorok meghasonlása dramatizálja az utat, az *Utazás a Föld középpontja felé* című Henry Levin-filmben Saknussem gróf, az intrikus.

Nemcsak a mentalitások, az aspirációk ellentéte is hozzájárul az utazás dramatizálásához. Az elveszett Maple White világa, mert Challenger hisz benne, egyúttal Challenger elveszett, keresett és újra megtalált világa. A többiek így Challenger kísérői, az ellenfél és vitapartner (Summerlee), a dzsungelben nélkülözhetetlen és otthonos nagy vadász (Lord Roxton) és Ed Malone, a krónikás. Challenger és Summerlee interpretációs konfliktusát kiegészíti Ed és Roxton szerelmi rivalitása, melyet az expedíció „fölösleges” tagja vált ki: a nő. (Az egzotikus útifilmekben számtalan gondot okoz, hogy a nő nem az út jutalma, hanem útítárs akar lenni, a *The Lost World* azonban a hagyományos meselogika bírálatának is tekinthető, amennyiben leértékeli a hagyományos szerepet vállaló Gladyst.) A fantasy még túl infantilis kiskamasz-lelkületű világában nem számíthatunk a nemi varázs alternatíváinak kidolgozott tipikájára, melyeken az elsüllyedt világ mitológiája, a titáni utazás műfaja dolgozni kezd. A *The Lost World* cselekményének mozgásterét a nyárspolgári díszbaba és a pokoljárt nő alternatívája jelöli be.

A nemi ösztön ébredésekor a múlt (= a természet, az ösztön) a jövő. Az ember, aki addig a társadalom gondozásának volt alávetve, a kultúra szerepei között élt, az erkölcsi katarzis fordítottján esik át, a szublimatív katarzisok egy sor eredményét megrendítő deszublimatív katarzison: most figyelmeztetik a benne élő és ébredő nyers erők, hogy a természethez is hozzátartozik, és csak akkor léphet tovább a gyermekiből a felnőtt létbe, ha alászáll a természet bugyraiba, mert ez az egy módja van arra, hogy megmenekedjék a mélyebb regressziótól, s ne a nyers erők nyeljék el őt. A kamaszkor jelzi az embernek, hogy a nevelés nem készítette fel a saját testével való együttélésre. A *The Lost World* valamint rokonai és variánsai cselekménye általában egészében egy nemi aktus analogonja. A *The Land That Time Forgot* elején egy barlangba kell behatolni, amelynek túlsó vége a forró és örök ősvilág, a *The Lost World* esetében nehéz fizikai erőfeszítések árán kell bejutni egy elzárt világba, fel kell jutni egy „plátóra”, amely a szexológiának is alapfogalma, s megélni ott a meztelen testek összefonódását és dulkodását, a bőr és az izom nyers attrakcióit. Mindez végül nagy vulkánkitöréshez, végső erupcióhoz vezet, mely még *A gejzír-völgy titka* című rendkívül szemérmes és dezerotizált szovjet változatban sem maradhat el. A vitalitásélmény és a testismeret eredményeként kaphat meg végül a hasonló filmekben egy férfi egy nőt. A titánidill, mint *A gejzír-völgy titka* is jelzi, dezerotizálhatja a modellt. Zeman filmje, az *Utazás az őskorba* a thalasszális regressziót azonosítja a regressus ad originem képzetével, hogy az életnek a nemiség előtti békés mozgalmasságába vezessen vissza.

Paula White (Bessie Love) az eltűnt utazó leánya mesél az apját elnyelő országról, az elveszett világ lelki örököseként. Előbb az utazó naplója nyílik ki, aztán lép be Paula: a két férfi, Challenger és Ed Malone közrefogja Paulát, s az utóbbi kommentálja a naplót. A napló az elveszett világ holt kulcsa, Paula az élő kulcs. A vállalkozás Challenger műve, de Paula a lelki vezető az úton. Három pótapa kíséri Paulát, akik közül az egyik udvarol is neki. Az idős férfiak dominálnak Paula viszonylatában is, és a plátón is ők a hódítók, Ed csak tudósító. A szerető típusú férfi így csak komikus kísérőként léphet be a cselekménybe, s lassan nyeri el, rokonszenvünket követően, elismerésünket is.

Az elveszett apa keresése az elveszett feltétlenség, a szeretet feltétlenségének emlékét ápolja. Maple White kiszáradt múmia, ám önnön kudarca romjaivá átváltozott állapotában is őrzi lánya fényképét, mintha Pauláról álmodná örök álmát egy csontváz. Paula sokáig nem tudja, hogy apja halott, kétségbeesés és remény között ingadozik az út során. „Ha apám látná a tűzünket, idejönne.” – mondja az esti tábortűznél.

Az apából csontváz maradt egy barlang mélyén, és a napló, mely még a Zeman-filmnek is főszereplője lesz: a Zeman-filmben nem nőt hozunk haza az útról, hanem naplót. A *The Lost World* csapatának toborzásakor a napló előzi meg a nőt, aki a napló kinyílása után jelenhet meg, Zeman filmjében a naplóra váltható át a nő, akit szintén megelőz, hisz gyermekekről van szó, akikhez a nő még nem jöhet el. A *The Lost World* két dologra bontja az apafigurát, két hagyatéka van, a dualisztikus apa- és emberkép összetevői a csontok és a szavak. Kőember és levegőember alternatíváját a horrorban tárgyaltuk, ennek leszármazottja csontember és szóember kettőssége.

A polgári nevelés azt várja a szülőtől, hogy a szellem megtestesítője legyen, a megfegyelmezendő test szerepét a gyermeknek tartva fenn. A Maple White titkos naplója nyomán elinduló Paula White apjának a nevelői szerep által le nem szűrt – titáni – világába hatol be. Nem az elmúlt generáció tanításaival szembesülünk az úton, hanem elhallgatott, titkos tudásukkal, mely a szerelemről és halálról szól. A titáni tombolás azoknak a szenvedélyeknek a világa, amelyek messze viszik az embert övétől, amelyektől mozgatva magukra hagyja őket, és amelyekbe végül belehal.

„Mire gondol Paula ebben az elveszett világban?” – kérdi Ed. A szomorú lány az elveszett apára gondol, s az apa helyére lépő rémek harcát szemléli a pár. Fegyvert markolva szembesülnek a nagy játszmaival, győzelem és vereség színjátékával. A gyilkos ölelések színjátéka tanítja, hogy ölelés és ölés csak a szenvedély fokozatai, a találkozás óvatos és óvatlan módjai, a kommunikáció kései, cenzurált illetve elementáris változatai. Fontos momentum, hogy az utazás alapstruktúrája a megfordíthatatlan megfordítása. Az átjáró egyirányú, a brontosaurus lerombolja az elsüllyedt világba vezető egyetlen utat, végül mégis visszajutnak az utazók, mert a megfordíthatatlan megfordítása maga a kultúra képlete, az ölelés és az ölés mint a szenvedély fokozatai közötti ellenállhatatlan átmenet kontroll alá vonása. A szadomazochista ősfantázia számára beláthatóbb, hogy az ölés átváltható ölelésre, mint hogy a kő dobása átváltható a kenyér dobására.

Az utas fölösleges tárgyakat dobál el útközben, Marlene Dietrich a cipőjét rúgja le, Deborah Kerr a hosszú hajától válik meg (*Morocco, Salamon király kincse*). Az egzotikus és fantasztikus utazások leírhatók két redukciós művelet egymásutánjaként: előbb a felesleges kultúrtárgyaktól, utóbb a fölösleges értékektől kell megszabadulni. A redukciós vállalkozások eredményeként válik lehetővé a közvetlen tárgykontaktus, a tárgy és személy igazi arcának feltárulása. A kacatok eldobása és az előítéletek levetkezése garantálja a végigmenést az úton, de ez szakadatlan lelki és szellemi megpróbáltatás, mert mindig kérdéses, meddig mehet el a redukció, mi az, amit nem szabad elvetni vagy zárójelbe tenni, melyek azok a végső értékek, melyekről nem szabad lemondani? Ha az ember elég bátor megszabadulni minden fölöslegestől, s ha megtalálja a fölöslegessé nem nyilvánítható alapértékeket, akkor eme végső mag birtokában indul meg „minden értékek átértékelése”: mely folyamatot eme logika alapján valamilyen átértékelhetetlen értéknek kell hordoznia. A felesleges és hamis dolgok levetkezéseként az utazás a hősnirvána kibontakozásának folyamata, s a hősnirvána egyben szerelmi próba is, mert a felesleges zárójelbe tételének útján, a kibontakozott hősnirvánában találunk egymásra az összeillő és a sors által egymásnak szánt emberek.

Az egzotikus és fantasztikus utazás mint műfaj formája az élet végső princípiumainak keresése, a hősors formája pedig az axiológiai redukció, az emberség feltételét meghatározó végső értékek egyszerűsége, szemben az életet nehezítő bonyodalmakat támasztó illuzórikus,

bornírt és partikuláris álértékekkel, melyek épp a lényegi emberség hiányát kompenzálva bonyolítják fölöslegesen az életet. A *The Lost World* és általában a titánidill a természetet hívja meg a redukció vagy az epoché princípiumául: tőle kell tanulni azt, hogy mi az igazán fontos, hogy néha a kevesebb több – a fenség üzenetét, a nagyság tanításait. A Paula által képviselt szubsztanciális értékminimummal áll szemben az elkényeztetett Gladys szeszélye. Gladyst a szerelmi illúziók tették kíváncssá, Paulát a realitás. Gladys szépsége kacér fátyol, mely eltakarja az igazságot, Paula szépsége egy kimeríthetetlen kontinens feltárulását ígérő utazás szenzációjaként nyilatkozik meg. Nagyon finom megoldás a filmben, hogy Ed kezdetben nem figyel Paulára, akivel Roxton (Lewis Stone) foglalkozik. Gladys szépsége gyors de múló hatású, Paula szépsége lassan von növekvő befolyása alá. Messzire kell elmenni e szépség elébe:

- De hát maga Gladys vőlegénye! – mondja Paula, amikor Ed udvarolni kezd.
- Drága Paula, ilyen messze a világtól a kötelezettségek és ígéretek többé nem számítanak. – feleli Ed.

Amit szabad a fennsíkon, nem szabad a síkon: a Lodonba hazatért Paula nem ad több csókot. „Visszatértünk a világba a kötelezettségeinkhez.” Paulának is van választási gondja, de míg Edé erotikus, Pauláé etikus. A férfi az izgalmasabb nőt választja a felületes típus helyett, míg a nő a kevésbé izgalmas férfit, mert az szabad. Paula tehát Edet Roxtonra cseréli, Londonban Roxtonba kapaszkodva jelenik meg.

A megoldás: Gladys férjhez ment, komikus férj komikus feleségeként látjuk viszont, Paula és Ed egymásé lehet. Ed mást talált, mint amit keresett: jobbat. A hősnek kijáró nő, az epizodikus nővel szemben, az lesz, aki az ősvilág erejét asszimilálta. Paula az elveszett világ mában megtalált emléke és kivonata.

Vulkán füstöl, őslények menekülnek, égő erdőt látunk. A robbanó vulkán tüze elnyeli az állatokat. Tűzként jön el az idő, kiégetve a világból a nagyságot. Titáni apokalipszissal zárul a titánidill, s az apokalipszis még a titánokat kispóroló változatban sem maradhat el (*A gejzír-völgy titka*). Az *Utazás a Föld középpontja felé* idézett változatában az apokalipszis egyúttal lift, mely visszaemel a köznapiságba. A fenség mint a világ fensége búcsúzik, a továbbiakban a fenség nem a világ ontológiai formája, mert a világ csak kizsákmányolandó környezet, nem tanítómester. A polgárosult világban csak az erkölcsi aktus felsőfoka, a melodramatikus áldozati aktus hozza vissza a fenséget, már csak pillanatként, valószínűtlen és tartóztathatatlan csúcspontként.

A plátóról ugyanolyan nehéz visszajutni a síkföldre, mint a történeti-mitológiai filmben az alvilágból. A plátó felvilága ebben az értelemben az alvilág megfelelője. Felvilág és alvilág a múlt két aspektusát fejezik ki, mert múlttá válva differenciálódik világosan a fenség és borzalmas illetve magasztos és alantas létkomponens. Ezért küzd két múltkép a fantáziában, a felemelkedett illetve lesüllyedt értékek képe. A búcsúzás megmutatja mindannak nagyságát, ami korábban talán elviselhetetlennek is tűnhetett: az emelkedés, a felmagasztosulás nem más, mint az elmúlt lét megjelenésmódjainak egy stádiuma a feledésnek átadó végső lesüllyedés előtt.

A szerelmes férfiak, Ed és Roxton, Paulát hozzák vissza, Challenger egy dinoszauruszt. Most a mi világunk feladata lenne a befogadás, csakhogy nem fér el benne a nagyság: a dinoszaurusz sorsa előlegezi King Kong sorsát. A katasztrófa megduplázódik: a fennsík katasztrófáját követi Londoné. Challenger, a magányos öregúr féktelen formában kapja meg az életet:

objektumként, – Paula és Ed viszont egymást kapják meg, azaz egymásban, esztétizálva és etizálva kapják meg az életet. Paula és Ed a jövőben kapja meg a múltat, míg Challenger önmagában, eredeti, teljes megmutatkozásában, legrettenetesebb és legnagyobb formájában. Ed és Paula, egymás segítségével, kilépnek a nárcisztikus fantasztikumból, melynek a nagy alkotó és felfedező a foglya marad. Szüenírt vagy akár bizonyítékot hozni a titkos tudás fennsíkjáról olyan, mint leszakítani a tudás fájának gyümölcsét. Elszabadul a brontosaurusz, menekülő tömeg fölött lépdél, a titánidill katasztrófafilmmé válik, ezt fokozza majd tovább a *King Kong*. Már a későbbi japán filmek alaposságával tarolja Londont a biórém, s a *The Lost World* végső motívumának önállósulása konstituálja a biotitán-műfaj ötvenes években kifejlődött katasztrófafilmi formáját. Az Irwin Allen-féle *The Lost World* azért hagyja el a végső katasztrófát, mert ebből időközben önálló műfaj lett.

Challenger fejét fogva ül a Waterloo Bridge romjain: a neveltségéből dicsőség lett, a dicsőségből pedig botrány. Challenger nem kaphatja meg, amit akart, a nagy eredetit, a szűzvilágot, Ed ellenben megkaphatja annak pótlékát, a szűzleányt. Challenger a múlt hamisítatlan teljességét, az őstárgy abszolútumát kereste, lehetetlent követelt a megfordíthatatlan időtől, s ezzel katasztrófát okozott. Ennyiben Challenger katasztrófája akár Norman Bates anyakomplexuma előzményének is tekinthető, Challenger azonban tanul a katasztrófából, s hagyja elszüni a visszahozhatatlant. A biotitán hazaúszik, Challenger társaságában nézünk utána, London romjai vannak mögöttünk, s előttünk a szabad tenger végtelenje. Ez is a japán katasztrófafilmek előzménye, így végződik majd a *Gappa* is. Érdekes és szép, nagy jövőjű szerkezet, melyben az iszonyat képei képviselik a végső vágyteljesülést, jelezve annak lehetetlenségét.

2.6.2. Irwin Allen: *The Lost World*, 1960

Ezúttal Challenger (Claude Rains) professzor maga tér vissza a Jura-kori állatokkal benépesült plató hírével. A tudós esernyőjével leüti a nyilatkozatot kérő riportert. Ez az incidens teremti az alkalmat, hogy Jennifer (Jill St. John) játékos kiskutyája, a sárban fekvő Edhez (David Hedison) szaladva, összehozza a jövőendő szerelmeseket. Ezúttal nem Jennifer az úticél vagy legalábbis indító ok, mint annak idején Gladys. A fennsík minden szereplőnek mást jelent: Roxton számára gyémántlelőhelyet, Challenger számára az élet elveszett, eredeti teljességét, Ed Malone mint tudósító számára a sikert, Jennifer mint elkényeztetett milliomos lány – ezúttal Ed főnökének lánya – unalomból és kíváncsiságból csatlakozik az expedícióhoz. Jennifer és a plató között nincs meg Paula és a plató eredendő kapcsolata; Edet sem Jennifer kapcsolja össze a platóval, mint annak idején két nő, Paula és Gladys. Ezáltal a két idősebb férfi részéről van csak igazi tétje az utazásnak: a gyémánt illetve az élet, a kincs és a hús, a legdrágább drágakő és a legnagyobb vitalitás. A két érték egymást világítja meg, mint a férfiak vágyának tárgya.

Jennifer emancipált sportlady: „Jobban tudok lovagolni, lőni és repülni, mint bármelyik férfi ismerősöm.” A nagyvilágban otthonosabb nő gúnyolja Edet: „Ha fél, fogom a kezét!” Jennifer egyrészt fiúsabb, mint Hoyt filmjében, másrészt – a férfit megszégyenítő vagánysága ellenére – sokkal inkább tehetetel az úton, mint a néma változat hősnője. A lány, az egykori Gladys megfelelőjeként, megzavarja Ed szívét, és kezdetben csak játszik vele. Önkényesen csatlakozik az expedícióhoz, apja pénzére hivatkozik, zsarolja Challengert. „Fölösleges”

mivoltát hangsúlyozza a tehertételek általa bekövetkezett megsokszorozása: Jennifer után öccse, majd kutyája is megjelennek, a lány függvényeiként. Mindez azt jelenti, hogy ezúttal egy alternatíva nélküli Gladys-típus szorítja ki az egykori derekas Helen típusát. Méghozzá nem a cselekményen belül, hanem már a cselekmény konstrukciójából. Ezért fordul a kocka, ezúttal nem a nagy vadász udvarol a nőnek, hanem a nő ostromolja a nagy vadászt, aki elutasítja őt. Ezért itt nem lehet egy Paula White Ed második választása egy Gladys után, hanem Ed lesz Jennifer második választása Roxton után. Az elkényeztetett ember, aki a Hoyt-filmben megbukott a vágy tárgyaként, visszanyeri vágytárgyi pozícióját, s az ő joga lesz a választás.

Hőseink egyszerre az ismeretlen világ kapujában állnak: ha tovább mennek, megnyilatkozik a titkos világ. A menekülő és rejtőzködő létaspektusok kutatói és vadászai. Az önmagában gyönyörködő fájdalmas szenvedély szerelmi dalát énekli a titokzatos, magányos Gomez, az utolsó éjszakán. „Csodás éjszaka. Vajon hol leszünk holnap este?” – kérdi Ed Gomezt.

A plátóról folyik a szó. „Onnan még senki sem jött vissza.” – jegyzi meg Gomez. Az utolsó éjszaka joga a kalandfilmben azt jelenti, kivel töltjük a veszélyes vállalkozás előtti utolsó éjszakát. Jennifer a vadászhoz csatlakozik, ingerkedik, kacarászik a homályban, míg a megperzselt szívú Ed feltékenyen figyel. Roxton (Michael Rennie) kidobja a nőt, a nő pedig Edet rázza le. Ed kidobott szerelmes, Jennifer kidobó és kidobott, s csak Roxton diadalmas kidobó. Így mindkét fiatal szerelmi élete saját nemi varázsával kapcsolatos csalódással kezdődik.

Az új változatban is változatlan az idősebb generáció dominanciája, melyet ezúttal Roxton szerelmi sikerei erősítenek. A két idősebb férfi, a vadász és a kutató már kapcsolatba került az ősvilággal, mely a vadász társát el is nyelte. Ed és Jennifer mint fiatal szerető-jelöltek periférikus lények a kalandban, nem mozgatóerők. Apatípusok rivalizálnak az úton: nagyság és merevség jellemzi a Challengeert. Ha ő a kvázi-apa, akkor Roxton a csábító anti-apa. Az apavilág nem hősi aspektusát fejezi ki a szkeptikus Summerlee. Challenger és Summerlee egymással rivalizálnak, míg az anti-apa a fiatal szerető típus riválisa. Az előző filmben a hősnő szerető apjának öröksége az ősvilág, itt viszont a versengő férfiak írják elő a nagy vállalkozást. Az apa mint a törvény képviselője az út törvényét nyilatkoztatja ki, s az atyafigura alternatívái ennek eltérő változatait specifikálják. Az elveszett, rejtőzködő világ a születés előtti világ, ahol a magzat megtette a természettörténet útját, s ahová nincs visszatérés. Az útnak az atyák által kinyilatkoztatott törvénye pedig az, hogy „odakint” mindent meg kell találni, ami „odabent” elveszett. Vagyis: a jövők összessége egyenértékű kell hogy legyen a kezdet létteljességével. Eme visszakövetelés vagy teljességigénylés két módja a két nagy kaland, a munka és a szerelem.

A keresett világ egyrészt menekülő és rejtőzködő természetű, másrészt rabul ejti és fogva tartja a rátalálót. A korábbi változatban a hidat, itt a helikoptert rombolja szét a dinoszaurusz. A dinoszaurusz – akárcsak Hoyt-nál – a hőskaland végigcsinálásának garantálója, Cortez művének örököse, aki partraszállás után felgyűjtja a hajókat, elzárja a menekülés és kitérés útját. A bioszörnyek adagolása vezet be a fennsík világába. Előbb árnyat látunk a fákon túl, utóbb nagy lábnymokat. Végül a kiskutya vezeti a dinoszauruszhoz Jennifert, ahogyan a film elején Edhez vezette. Előbb a kutya, utóbb a hulló közvetíti vízszintes helyzetbe a nőt, akinek a férfi és a szörny lábai elé hullása a nemi ébredését markirozza, mint általában a rokon jelenetek a hasonló filmekben, pl. az *Egy millió évvel Krisztus előtt*-ben. A fiatalok vadul rohannak, náluk nagyobb erőknél kiszolgáltatva, de a szorongatók és fenyegetők egyúttal tanítók is. Roxton és White együtt fedezték fel az ősvilágot, melynek Roxton nem jutott

el a mélyére, mert feltartotta és eltérítette egy Gladys-típusú nő. Most már Ed és Jennifer vannak soron, számukra nyílik meg a veszedelmes ölelések szenvedélyes világa. A szörny tanít szeretni, azzal, hogy küzdeni tanít. A rém vadul ordít hirtelen beborult őstájakon, majd másik óriásnak megy neki, s Ed és Jennifer összekapaszkodva lapul, míg azok küzdenek. Az egymásnak eső, egymást egyensúlyozó és korlátozó őserők harca ad teret az embernek: egy erő elnyelhetne, kettő azonban sakkban tarthatja egymást. A szenvedélyt csak egy más szenvedély győzheti le, s ha sakkban tartják, úgy nem is kell legyőzniük egymást.

Két olyan epizód következik, melyet a Hoyt-film motívumai felgazdagítása céljából illesztettek be más kalandfilmekből, a vad lány és a fogság motívuma. A vad lány, a női vadember, ki váratlanul felbukkan, s a Hoyt-film rosszindulatú ősemberével szemben segítőtvé válik (az olasz *Herkules*-filmekben látunk sok hasonlót), előbb a fák között suhan, majd a fehérek fogságában látjuk. A frigid Jenniferrel szembeállított ösztönlény akkor jelenik meg, amikor Jennifer nőiessége is ébredezni kezd. A két nő viszonya olyan, mint a nyugati nő felszíni pózainak viszonya saját elrejtett vagy elveszett mélyéhez, a nő szerepeinek viszonya a nő húsához és ösztönéhez. Az ösztönök létét vitathatja a feminizmus, a hús létét azonban nem; így a két nő viszonya a testi nem és a lelki nem, mint egymást üldöző pólusok, de nem alternatívák viszonyának megjelenítését szolgálja. A két nő itt nem egymás riválisa. A női nem fényképe az egyik, röntgenképe a másik.

Az indiánlány a fehérek fogságában az ösztön a kultúra fogságában. Később a fehérek vannak az indiánok fogságában, azaz a kultúra a társadalom fogságában. A vad lány segít a szökésben: a felettes én vagy a közösség követelésével, a vadak áldozati rituáléjával szemben az ösztön az én szövetségese. A végső konfliktus idején megkettőződnek a segítő kalauzolók, a vad lányhoz csatlakozik e funkcióban White, aki ezúttal él, nem vált aszott múmiává, mint a Hoyt-filmben, csupán vak vénemberré tette az ősvilág. White útba igazítja hőseinket, megmutatja a kivezető utat, de nem megy velük. Egy még korábbi pionír, egy őskalauzoló motívuma is felködlik: a térképet egy haldokló vándortól szerezte egykoron az elveszett és újra megtalált, de mégis menthetetlen White, aki nem kíséri a film hőseit a kivezető úton, marad a süllyedő világ „fedélzetén”. Az ősvilág mint kozmomorf Nagy Anya a férfiak sorát használja és nyeli el. A vak aggastyánt már nem érdekli a gyémánt, elérte a végső nirvánát, nem harcol, nem cselekszik, nem érvényesíti, sőt nem is védi magát. White nirvánájához képest a hősnirvána is félúton van. A White-motívum visszavilágít a *Trader Horn*-ra, melynek végén a film hőse hajóra teszi a nőt és visszafordul Afrika belseje felé. Ezért nem megy White sem a többiekkel, de az alternatíva, mely a *Trader Horn*-ban a nagyobb kaland, ezúttal új nevet kap: a szerelemnél nagyobb kaland a halál.

A kitörő vulkán munkájával verseng a visszaúton járó expedíció. Az alászállás a világba visz, nem a pokolba, de poklokon át vezet az út, a csontok és a láva útján. A vulkán teszi lehetővé az elveszett paradicsom továbbélését, ez konzerválja a Jura-kort, egyúttal ez a függés öli meg végül az egészet (még *A gejzír völgy titka* is ezt a modellt ismétli majd). A világ számára elveszett és a film végén az egyén számára is veszendőbe menő titkos világ táplálója az égés, a tűz munkája, melynek összefoglalása, mintegy kikristályosodása a gyémánt, és emléke vagy maradéka a test tüze, a szexualitás.

Az utazás első eredménye a szerelmespár: Ed és Jennifer egymásra találása. Jennifer kiábrándul Roxtonból és felértékeli Edet. Schoedsack és Cooper *King Kong*-jában a nő a középén álló férfit választja a szenvedély titánja, a majomkirály és az üzleti kalkuláció kegyetlenségét

képviselő filmrendező szélsőségeivel szemben. A *King Kong* hajókormányosa elviselhető formában egyesíti az átétizált szenvedélyt és a mértékletes józanság, a racionális életvitel eszményét. Az új *The Lost World* szerkezetében az ősi szenvedély nem foglalódik össze kérőben, csak a dinoszauruszok csatáiban inkarnálódik az elveszett nagyság. Így Jennifer csak a vadász és az újságíró között választhat. A szörnyek és a szellem embere között a vadász lenne a középfigura, Jennifer azonban ezúttal a szelíd pólus képviselője mellett dönt. Jennifer végső választása ily módon a Hoyt-filmbeli Gladys választásának felel meg, aki a legszolidabb figura mellett köt ki. Jennifer nemcsak affektáltsága és bonyodalom gerjesztő tulajdonságai tekintetében, egyúttal választása természetében is Gladys örököse. Gladysi gesztusai vannak: pl. Ed Jennifer kezéért nyúl, de a lány a kutyát adja oda a keze helyett. A Hoyt-filmhez képest korlátozottabbak, kevésbé markánsak az alternatívák, az indián lány sem nővi ki magát Jill dekoratív alternatívájává: magukkal viszik a civilizációba, de nem tudnak szerepet megálmodni számára a nők cseréjében. Az alternatíva-defektek következménye, hogy az Allen-film, a klasszikus változathoz képest, egészében véve meglehetősen nyárspolgári, a nagy válságok által még meg nem rázott „jóléti társadalom” szellemi kényelmének kifejezése.

A szerelmi tematika a kifáradás és kiürülés, a hanyatlás képét nyújtja. A szerelmi szálát nem sikerül sem pikánssá tenni, sem patetizálni. Ez Challenger malmára hajtja a vizet, akinek figurája azért is számot tarthat a végső csattanó jogára, mert a film legkarakteresebb személyisége, a klasszikus Hollywood nagy generációjához tartozó Caude Rains játssza. „Georges Edward Challenger elsüllyedt világa!” – tárja szét ölelő karját a film elején a helikopterből kiszálló professzor. Ezzel a film az első pillanattól kezdve, a korábbinál egyértelműbben köti személyéhez és határozza meg az ő territóriumaként a plátót. A kvázi-anya expedíciója az elveszett anyaföldet állítja szembe a betonvilággal. Ömlik a láva, vonaglik a föld, s míg köhögve kisurranunk a föld nyílásán, mögöttünk összeomlik minden. Challenger: „Az én elveszett világom! Elsüllyedt örökre.” A föld ráng még egyet, majd elcsendesül. Az út története befelé haladva egy nemi aktus metaforája, kifelé haladva egy szülési aktus képe: dinoszaurusz bébi születik az út eredményeként. Challenger így óriáslényre tesz szert gyermekeként, de a jövőendő óriás elfér a zsebében, zsebgyerek is egyúttal (a jövőendő „pokémonok” elődje).

Csak az O’Brien által kreált dinoszaurusz bébi készült stop-motion eljárással, a többi őslényt felnagyított gyíkok „játsszák”. Bár a gyíkok miatt leszólták Irwin Allen filmjét, nem érdektelen kísérlet a velünk élő lények alkalmazása, mert felhívják figyelmünket, hogy mi is őslények között élünk, csak elbújtak a fűben és a sziklák repedéseiben. A valóságos gyíkok egyáltalán nem tűnnek prózaibbnak O’Brien fantasztikus alkotásainál. A természet soha nem válhat prózaivá, ha vitalitása teljes, ha nem támadta meg, piszkolta be és bomlasztotta fel a technikai civilizáció. A természet mindig versenyképes a fantasztikummal.

A fantasztikus film nivóján kibontakozó cselekmény a groteszk magasabb nivóján apamelodrámaként értelmezhető. A nagy kataklizma: az anyaföld szülési aktusa, a dinoszaurusz-bébi születési aktusa. Az ősvilág dinoszaurusz-bébit szül szerelmese, Challenger számára, míg a fiatalabb pár „osztaléka” (nagy katarzisok és hőstettek híján nem akarunk jutalomról beszélni) a némafilmi pár megtisztult szerelméhez képest egy frivolabb szerelem. Az új szerelem frivolitását jelzi, hogy a termékenység-szimbólumokat az előbbi nemzedék számára osztja le a koncepció.

2.6.3. Titán-román

Jack Arnold: Creature from the Black Lagoon, 1954.

Az ötvenes évek reményeire és pátoszára jellemző módon nagyon messziről indul a cselekmény. A Teremtésről szól a Hang, de közben nagy robbanást mutat a Kép. A lét tűzként elképzelt ölének vízióját az élet öleként prezentált tenger képe követi. A robbanásra következik a lebegés. A tenger képét követi a dzsungelé, s a kettőt összefogja a folyó. A mese a kozmosz keletkezésével indul és a meleg, nedves elemből kilépő élet történetével folytatódik. A nagy széthullás a fizikai erő képe, az összefonódás az életerőé. Az egyetemes meghasonlás az abszolút kezdet, az életet megelőző erő érája, míg az élet az újrakezdés. Lét és élet viszonya úgy jelenik meg, mint szétválás és egyesülés ellentéte. A Destrudó az anyaggal születik, a Libidó az étellel. Az anyag nem tud „együtt-lenni”, csak ideiglenesen egyesül, ezért az élet ellenlábasa.

A cselekmény kibontakozását, szemben a mai akciófilmek türelmetlen hebehurgyaságával, megelőzi az alaphelyzet kibontása, melyet a kéz történeteként dramatizálnak. Egy öreg tudós – akinek a később megjelenő szereplők mind a tanítványai – fosszilis kézmaradványt talál, mely a folyóparti tőzeg rétegeiből mered elő. A korábbi generáció csábító és pusztító rejtélyt ad át a későbbieknek. Az öregember a felfedező, ő hozza az üzenetet, melyet a fiataloknak kell megfejteni. Az öreg a kérdés, a fiatal a válasz, az öreg az egység, a fiatal a különbség, az új generáció ugyanis meghasonlott, az egyik fiatalember a tárgyszeretetet képviseli, a másik a nárcizmust, az egyik úgy tudós, mint az öregúr, a másik legfeljebb a marketing zsenije. Mivel az új generáció polarizált, a nő kapja a „mérleg nyelve” szerepét.

Kéz mered elő a partfalból, majd hasonló kezét látunk, mely ezúttal a vízben jelenik meg. Míg a tudósok a fosszilis öslény után ásnak, a földben keresve őt, élő mása a vízben lapul, s a nőt keresi. A megkövesedett csontváz keresői, ős-sírok fosztogatói nem sejtik, hogy amit keresnek él, nem veszik észre a homályba merült jelenlétet, mely azt tanúsítja, hogy egyedősek vagyunk a kezdettel. A kéz előbb a parton álmodozó nő bokája után nyúl, majd a sátor nyílásában jelenik meg. Előbb a nő bokája körül tétovázik, majd lecsap két férfira, hogy megölje őket. Előbb az öreg tudós zsákmányolt egy kezét, utóbb a kéz zsákmányol két életet. Az áldozat görcsbe merevedett keze a zsákmányolt fosszilis kezét idézi. A kéz által reprezentált lény elsőként feltűnő tulajdonságai, melyeket a kőkéz szignalizál, a merevség és a parcialitás. Az élő kéz, eme tulajdonságok örököse, két tevékenysége a tétovázó visszariadás a libidinális érintéstől, és a destruktív érintés határozott „szakszerűsége”.

A kutatók felfelé hajóznak a folyón, mely Fekete lagúnából ered.

– Itt még minden olyan, mint évmilliók előtt!

– A világ teremtésekor?

Az út a kezdetek felé vezet, de a kezdet nem enged vissza a mába. Hőseink egyirányú utat akarnak két irányban bejárni, ám csak bizonyos regressziós fokról van visszaút. Ezt a regressziófokot nevezhetnénk Libidónak, a mélyebbet pedig Destrudónak. „A bennszülöttek azt mondják, hogy a földi paradicsom, de ezt nehéz igazolni, mert onnan még senki se jött vissza!” – röhög a hajóskapitány.

A Fekete lagúna tehát a./ a paradicsom, b./ amelyből még nem tért vissza senki. Az élet túlsága és a romlás sötét díszletei által körülvett, mozdulatlan tavat látunk. A férfiak alá-szállnak, a nő pedig kíváncsiskodik.

- Mit láttál?
- Egy másik világot.
- Úgy szeretném én is meglátni!

A férfiak azonban nem szolgálhatnak érdemi információval, lévén odalent ugyancsak vendégek. Az, aki nem turista vagy kutató, nem pusztán vendég a mélyben, nem tud beszámolni róla: a rém. A nő számára zárva van a thalasszális regresszió világa, a férfit pedig rémmé teszi.

A folyó a lagúnából jön, s a film hőseit a folyó vezeti fel a lagúnába, a folyó úgy viszonyul a lagúnához, mint a vagina a méh „östavához”. A rém az a férfi, aki nem bejár a vaginába, hanem kijár belőle, léte nem a külvilágban, hanem az ősterritóriumban van lehorgonyozva. A rém az, aki a Természet Anya territóriumához tartozik, s ki van zárva a Társadalom Apa territóriumából. A lagúna szörnye a feminitás közege, milióje által átfogott, el nem eresztett, rabként tartott maszkulinitás. A nő magába merültsége, amit Kay (Julie Adams) parti álmodozása és a tóban ficáncoló és lebegő boldog oldottsága képvisel, maga a szépség, míg a férfi nőbe merült rabsága maga a rútság. Az eredeti bensőségesség homályától nem emancipált lény azonban nem perverz, nem nőket öl, mint a *Psycho*-beli Norman Bates, hanem férfiakat, nem defektes, csak primitív, ős-konkurenciális magatartást tanúsít.

A horror monstruma, akárcsak a biotitán, durván faragott vagy teljesen alakatlan lény. Kong a legkeményebb ellenállások edző közegéhez adaptálódott, míg a lagúna szörnye egy még ősbibb, engedékeny, lágy, befogadó közeghez, melynek az a hátránya, hogy befogadó, de el nem eresztő, ellátó, de nem nevelő, körülvevő de fel nem világosító és meg nem világító, a világra fel nem készítő és képessé nem tevő, s ezáltal attól megfosztó és abból kizáró kényelmes de magányos rabság közege. Az ősközeg narratívája mindig egyben a tudattalan önreflexivitás közege, mert a fantázia is meghatározható ellenállást nem ismerő puha közegként, a mozi és néző viszonya is az anyaméh és magzat alapviszonyát reprodukálja, míg a gondolkodás a szubjektum-objektum viszony ellenállásaihoz és próbatételeihez adaptálódott. Kong – mint a sziget istenkirálya – számára az egész világ a nő szimbóluma volt, ezért agresszivitással fúródhatott bele, vethette alá és tehette magáévá. A későbbi, a fehér asszonyt meglátó, szerelmes Kong számára, akárcsak a lagúna „kreatúrája” számára, a nő lesz az egész világ, akit a vad hím agresszív eszközeivel nem hódíthat meg és vethet alá. (Már itt megvan a probléma, mely a kalandfilm hőseit is kíséri, a *Trader Horntól* a *Mogambóig*: Kong utódai nem buknak el, ha olyan – „olcsóbb” – nőkkel kopulálnak, akik nem zavarják az egész világgal való istenkirályi kopulációt.) A rém első megnyilatkozása kettős gyilkosság: ez a természetes érintkezésmódja, nem mert emberevő, mint Gutierrez sellő-filmjének tengeri réme, hanem mert természetes ellenfele a Másik élet mint Külvilág. A nő, azaz a szépség meglátása fékezi meg a destruktivitást (mely azonos életösztönnel): a szépérezék a szörny Achilles-sarka. A *King Kong*hoz hasonlóan itt is megkísérlik elrabolni a természettől a rémet, aki rácsai mögül néz fel a nőre: a rém hasonló megaláztatásának leszünk tanúi Guillermin *King Kong*jában. A katasztrófafilm biotitánja családvédő és városromboló, a titánidill réme nemcsak romboló, egyúttal szerelmes titán, azaz önromboló. A titánidillt apokaliptikus robbanás veszélyezteteti, mintha ez lenne a történelmi idő öslökése. A ciklikus és lineáris, reprodukív és produktív idő különbsége az őskatasztrófa. Az éden, a paradicsom, az aranyország (Eldorádó), az aranykor stb. az isteni teremtés és az emberi teremtés korai közötti

„örök” vasárnap. A titánrománban a titánt a szerelem veszélyezteti úgy, mint a titánidillben az aranykort a vulkáni apokalipszis pokla: a titánszerelem a nárcisztikus kor érzelmi apokalipszise.

Laza szerelmespár tagjai között lép fel a hátráltatás által közvetítő momentumként előbb Mark, majd a rém. David (Richard Carlson) és Kay kutatnak szeretkezés helyett, vagy szeretkeznek házasság helyett. A tudósnőt fanyar önirónia jellemzi, mintha ő is partra vetett hal volna a modern világban. Kay mondja ki, hogy főleg a házasság, „úgyis együtt” vannak, de ez David álláspontja, a nő csak alkalmazkodik a tudományos-technikai miliő pragmatikus puritanizmusához, megkönnyítve ezzel a férfi helyzetét, akinek szájából udvariatlanul hangzana a nő által megelőlegezett mondat. Az emberi viszonyok kíméletlenül prózai látása az ember környezet iránti kegyetlenségének egyensúlyteremtő visszafordítása önmaga ellen. Ez azonban alattomosan hasított nyelvű közeg, amely titkos lelki szenvedéseket okoz, s amelyhez képest becsületesebb az a természet céljaira törő kegyetlenség, mely a Fekete lagúnában vár bennünket.

A *boldogság madara* című filmben a madárasszony és a halasszony is tévút Szadkó számára, mert mindketten a vándorlások epizodista asszonyai, a nomadizáló szexualitás figurái, míg nemcsak közöttük áll középértékként, hanem időben is első és utolsó is egy személyben Ljubov, a földi nő, a reterritoralizáció asszonya. A tenger asszonya kényeztetette, a madárasszony kihasználta Szadkót, de csak Ljubov a társ, aki nem csinál belőle sem gyermeket, sem állatot. Mivel a *The Creature...* esetében a nő problémája a választás, a cselekmény feladata egy férfi-paradigma kidolgozása.

Az emberek a modern miliő technokrata voluntarizmusának kiindulópontjáról érkeznek: már itt is idegen bolygók meghódítását tervezik, azért tanulmányozzák az őslénytant, hogy lemásolják a természet munkáját, az új életfeltételekhez való alkalmazkodás stratégiáit, hogy majdan, új bolygókon landolva, ne a környezetet kelljen megváltoztatni, hanem az embert tenni alkalmassá az új feltételek, pl. nagyobb nyomás elviselésére. A modern miliőben az elgondolkodó David az izgága Markhoz (Richard Denning) képest majdnem olyan idejétmúlt jelenség, mint a tudóshoz képest a kreatúra. Mark a reklám zsenije, nem a tudományé, mondja David, de Kay ellene veti, hogy Mark pénzügyi tehetsége tartja fenn az intézetet. A kutatás és a finanszírozás zsenije versengnek egymással és az ösztönnel a nőért.

Akárcsak Inoshiro Honda *Godzillájában*, az Arnold-filmben is két férfi ereszkedik alá a mélybe. „David, vigyázz magadra!” – mondja Kay, mire Mark felkapja a fejét: „Engem nem félt?” Mark szigonyt visz le a mélybe, David fényképezőgépet. „Úgy beszél, mintha vadász volna, nem tudós!” – mondja egyszer David a másiknak. Értetni kell vagy erőszakkal uralni a lét mélységeit? David szavakkal támad a fegyverrel támadó Markra: „Főleg volt löni!” David a szeretett, Mark a nem szeretett férfi.

A rém a nőtermészetű, befogadó mélység rabja, fészeklakója. Poláris ellentéte Mark, a társadalmi lény, a hivatali főnök, a parancsoló. („Maga az én számomra dolgozik.” – mondja egyszer a tudósnak a vita hevében.) A női érzékenység számára azonban nem Mark és a rém az igazi ellentétek, a nőnek nem kell sem az ösztönök, sem az intézmények rabja, sem a természet, sem a társadalom „nyúlánya” – a filmben ezek egyaránt destruktív harcosok. A nő egy közbülső férfihez vonzódik, aki függ tőle, de akit nem tesz állattá a függés. A kreatúra a hús vagy a természet, Mark az akarat, az ambíció vagy a társadalom képviselője, míg David, a szellemi lény a természet és a társadalom törvényei összeférhetőségének képlete.

Mark és a kreatúra túlspecializáltak és ezért egyoldalúak, míg David a közvetítő alak. Ezért a Kay-David viszony az együttélés bensőségeinek ígérete.

A monsturmromán a férfi három arcát aktiválja, 1./ a hivatalos, nyilvános, 2./ a bensőséges, intim és 3./ a titkos, maga számára is ismeretlen arcot. Kay és David viszonyának mintegy próbája a harmadik arc, a nők a hasonló filmekben megjárják a harmadik arc reprezentánsával a mélységet, s utána döntenek el, hogy az első vagy a második arc kell nekik egy életre szólan. Kay tehát váratlanul ledobja ruháit és beleveti magát a lagúnába, élvezettel lebeg, alsó felvételek mutatják őt – a lenn lapuló rém perspektívájából – amint forog a csillogó örvényben. Esther Williams filmjeiben felülnézetben látjuk a vízben lebegő szépséget, itt alulnézetben: ott a szárazról hív bennünket a mélységek felé, itt a mélység lakóját hívja a fény felé. Ott több oldottságra szólít, itt gerincesebb létet, szebb formáltságot, formapluszt követel. Az alulnézetet itt is felülnézet váltja: Julie Adams felülnézetben egyedül van a természet idilli békéjében, alulnézetben a kölcsönös tükrözés viszonyában látjuk az ösztönnel, az állattal, a rémmel. Összefoglaló beállítások ábrázolják a két lény viszonyát, melyekkel dekoratív beállítások állítják szembe a magában vett nőt. A lány szépsége szembesül így a viszony veszedelmes rettenetességével.

A fényben fürdő nőt a sötétben követi a mélyebben s kissé távolabb úszó rém, mindazonáltal párhuzamos testmunkával idomulva a távolból Kay nyíló és lebegő mozdulataihoz, így kérve részt a nő önélvezetéből. Az összefoglaló beállításokban úgy jelenik meg a két test viszonya, mint valamiféle óvatos szeretkezés. A nő felett átszikrázik a vízen az ég és a nap, a férfi alatt a mély, a homály, a rabtartó elem nyílik meg vagy zárja el a kilátást. A rém közelebb merészkedik, s bábész eksztázisban meg-megérinti a nő lábát. A kéz, mely a bokák fölött habozott a film elején, megérinti őket a mélyben, s ez a találkozás itt a szerelmi élet csúcspontja. Ennyit visel el a nő a rémből, kinek karjában majd sikoltozva elájul. A nő vereső combjai tetőzik be a rém szextemplomának gótikáját, s jelölik ki a vágy alvilágának Omega-pontját.

Négy ember halott és egy sebesült, de az áldozatok a támadók, s a rém védelmezi az önszabályozó egyetemesség maradványát. David föl akarja adni a vállalkozást, Mark számára azonban semmi, sem az ember, sem a rém élete nem drága. Előbb David marasztal a vadonban, utóbb Mark, végül a rém, aki eltorlaszolja a folyót, így foglyul ejti az utazókat az „elveszett” világban. A kreatúra a mélységek királya, ahogyan Kong a magasságoké: a tóban az ember semmi, a hajón a kreatúra. A két ellenpárt felváltva hatol be egymás territóriumába. Mark mint az értelem és akarat képviselője és David mint érző lélek alászállnak az ösztön barlangjába: közben azonban a rém a hajóra száll a nőért, hogy elrabolja őt a másik két „kérőtől”.

Kay szembesül a kreatúrával. A nő hátrál és sikolt. A rém felnyalabolja a lehulló, lábainál fetrengő testet. Eljön a hús szörnye, hogy elvigye a szépséget a homályos, alaktalan elembe? Vagy azért jön el a sötétség lakója, hogy magáévá tegye a szépségként megtestesült fényt? A nemiség eme kétféle interpretációja együtt hat a filmben. A nő útja hasonló *Az opera fantomja* hősnőjéhez. A művész mint Übermensch és a kreatúra mint Untermensch egyaránt barlangba viszi az elrabolt nőt, s mindkettő a tökéletesen kiszolgáltatott szépség tökéletes erotikus kontrolljáról álmodik. A nőt mintegy áldozati oltárra kifestve látjuk egy sziklán, hasonlóan kiterítve, mint a *Wax Museum*-filmekben. A nő a hivatalban az egyik férfinak van alávetve, munka után a másikhoz kapcsolódik, a sötét mélyben a harmadik rabja.

A férfiak (akár Mark, akár a kreatúra), mint a nőt üldöző udvarlók, az agresszivitás, az érvényesülés, a verseny és siker, a harci magatartás segítségével haladják meg a pusztá testi-séget, a testi létben való elsüllyedést, melyet Kay az eszteticitás és a ritualizáció, s az erre épülő szociokulturális értékképviselő által lép túl. Erotikusan felizgatja mindkettőt, a férfit s a nőt is, ha ráébresztik, hogy üldözi őket a meghaladni vélt testiség. A testiség üldöző aspektusa vagy a meghaladni próbált testiség tehetetlenségi energiája a rém üzenete. A nő sikolya figyelmezteti az ölelő férfit, hogy nem haladta meg és nem tette zárójelbe a testiség félelmes és undorító vonatkozásait, hogy a testi teljesség olyan fajtáját képviseli, melyben nem a szép teszi széppé a rútat is, hanem a rút teszi rúttá a szép maradványait.

A nő tehát a rém rabja, a többiek pedig vadul tüzelnek a rémre. E pillanatban a cselekmény célja, hogy a rém ernyedjen, azaz a testi izgalom réme, az erekció réme magába omoljék és visszaengedje a nőt a társadalomba és kultúrába. Ez be is következik, a rém maga is megszabadul az erekció állapotából, s ernyedten lebeg alá a mélybe. Nem tudni, ez a kielégülés vagy a halál ernyedtsége, pozitív vagy negatív beteljesülés. David végül lefogja társa fegyverét, a kultúrférfiak hagyják eltántorogni és alámerülni a natúrhímet, s ezt követi a gyengéd ölelés: Kay ismét David karjaiban.

A tenger és a szárazföld között mozog a meg nem határozott, el nem döntött státuszú lény, a mesebeli békakirály rokona. A film bizonyos értelemben első pillanattól eljegyzzi vele Kayt, akit egy akvárium túloldalán pillantunk meg, mintha a halak között állba. Glamurózus nő, kiöltözve, érintetlenül a nedves elem deformáló hatásaitól, mégis belé merítve, közepében elhelyezve!

Ha a békakirály variánsaként kezdjük vizsgálni a filmet, csakhamar kitűnik, hogy lényege a Grimm-mese optimizmusának visszavonása. Mark az, aki kívánja a nőt, David az, aki megkapja, a rém pedig, mivel elmerül a tóban mint női elembe, s mivel ő a reménytelen szerelmes s e szerelem áldozata, az a férfi, akit a nő kap meg, aki elvesz a nőben, mint a katasztrófafilm-hősök a Bermuda-háromszögben. A rém előbb érinteni sem meri a parton álldogáló szépséget, megfélemlített csodálattal viszonyul a nőhöz mint formához. A tó azonban a nő mint anyag, s a rém a tóból jön. A férfi mint tekintet nem éri el a nőt, a férfi mint rém belőle jön.

A Grimm-féle Békakirályfi vagy a Cocteau-féle *A szép és a szörnyeteg* témái a férfiúi posztkoitális depresszió ellentéteiként foghatók fel, amit ezért női posztkoitális mániának nevezhetnénk. E posztkoitális mánia-fogalom bevezető értelmezéséhez előbb a posztkoitális depressziót kell vizsgálni. A férfi kiürült, elvesztett valamit, a nő kapott valamit. A férfi nagyon akarta, a nő húzódozott, de miután kielégülést talált, többet talált, mint amit szex-szpkeptikus menekülő nemként keresett, ezért az aktus után jön meg a kedve az aktushoz. A férfi „előtte” látja makulátlanul szépnek a nőt, s utána fedezi fel „hibáit”, a nő előtte látja békának (a férfit vagy legalábbis a péniszt), utána királyfinak. A királykisasszony előbb ágyába fogadja a békát, majd a falhoz vágja (vagy megcsókolja), és csak utána ismeri fel a királyfit. A férfi erotikus motiváltságát csökkenti az aktus, a nőét növeli. A tóból jött szörny úgy is tekinthető, mint a „női elemből” kiszállt férfi, akit az esztétikai fenomén csábított, de az anyag nyelt el. A fenomén mindig mást ígér, mint amit az aktus nyújt. Ez az aktusban rejlő konfliktus egyik oldala. A másik az akarat megbénítása az aktus által: az aktus elején a férfi akarja birtokba venni a nőt, a végén ő válik a nő birtokává. Az Arnold-filmben a depresszív tendencia általánosul, általában sújtja az erotikát, a nőt is eléri a posztkoitális depresszió,

melyet a férfi csak egyéb – praktikus és etikai – szolgáltatásokkal tehet jóvá. Ezért is szükséges, hogy a három „kérő” közül végül a legszolidabbra válaszoljon pozitívan a nő.

2.6.4. Sellőrománc és szirénslasher

2.6.4.1. Irving Pichel: *Mr. Peabody and the Mermaid*, 1948

„Megfázol, veszélyes így ötven felé!” – mondja a férfit (Mr. Peabody = William Powell) kabátot terítő feleség (Mrs. Peabody = Irene Hervey). A férj döbbsen áll: „49 év? Valóban? Én még nem az idén vártam.” Másnap reggel sziréndalt hall a tengerparton. A meredek szikla, a stranddal szemben, a cápák vizein túl, ahonnan a sziréndal szól, a *Creature...* lagúnájának, a *King Kong* sziklacsúcsának illetve a *The Lost World* fennsíkjának megfelelője.

A férfi animalitást rútságként, a nőt szépségként képzei el a kor kultúrája: ezt különösen attraktívan szemlélteti a *Creature...* és a *Mermaid*-film összevetése. Túl vadak és mohók a szirén (Ann Blyth) csókjai, meg kell tanítani az ölelés és a birkózás különbségére. Nem ismeri a szemérmes, mert nem ismeri a társadalmi élet játékszabályait, a kultúra konvencióit, de – a rezervált feleség fanyarul elegáns társadalmi lényével szemben – elbűvölő. „Ha az ember megtalálja a földi paradicsomot, kit érdekel az ára.” – mondja Peabody a film elején. Ekkor ez a házaspár nyaralási költségeit jelenti, a későbbiekben azonban a kaland erkölcsi árát.

Ami szubjektív megközelítésben fantasztikus szerelmi kaland, azt a közvélemény szörnyűségnek tekinti, azt beszél, Peabody elásta a pincében felesége hulláját és egy tengeri szörnyvel él együtt. Nem sok jót jósol a világ e szerelem számára, de maga a film sem: végül kiderül, hogy bár a sellő megél Peabody közegében, az utóbbi azonban nem él meg az előbbiében. A szárazföldön azonban Peabody már foglalt, meg kell térni a feleséghez, s az egész sellő-kaland utólag mintegy csak álom, s nemcsak az kétséges, hogy álom-e vagy valóság, azt sem tudni, hogy lidérces álom vagy vágyálom.

2.6.4.2. Sebastian Gutierrez: *Mermaid Chronicles Part 1. She Creature*. 2001.

A klasszikus sellő a biotitán feminin ellentéte, a modern sellő feminin biotitán. Az új generáció filmjében előbb váratlan módon úgy tűnik, hogy a sellő dala nem korrumpál, hanem szelídít, nem is akárcsak, hanem egyenesen egy zombit, de kiderül, hogy a melodramatikus katarzis csalók színjátéka, ám a katarzist meghatottan szemlélő öregúrnak valóban van ott-hon egy sellője, kit a komédiások elrabolnak és behajóznak, hogy az óceán túlsópartján a Madison Square Gardenben mutogassák. A *Mr. Peabody and the Mermaid* sellője egyesíti a naturális egzotikumot az elbolondító sziréndal démoniájával, a sellőt a szirénével, míg a Gutierrez-film azonosítja az animális szeretőt a halálangyallal, s mindkét naturális és egyben démonikus bájrétet az emberevő szörnyvel. A sellő obszcénül nézi az emberlányt, a „rossz kislány” a „jó kislányt”, és elé köpi az imént felfalt férfi aranygyűrűjét. Mindez arra utal, hogy a „jó kislány” korábban maga is más életet élt, kikötői kurva volt, aki a tengerészek kifosztásával foglalkozott, egykor azt is kifosztotta, akit a sellő az imént felfalt.

A sellő eltéríti a hajót és sorra pusztítja utasait. Fogynak az emberek az Írországból átkelő hajón, mint egykor Drakula hajóján, de a nő nem élőhalott, hanem biotitán. A sellő behatol az emberlány gondolataiba: a participation mystique az érzékiség titanizmusa. A hajón lejátszódó titokzatos metamorfózisokba belejátszik a farkasember mitológiája: a sellő teliholdas éjszakákon emberré változik, amikor az ember a horrorfilmben farkassá. A horror embere az átváltozás éjein erős, míg a sellő ekkor veszti el erejét, a részeg tengerészek szexprédájaként.

Bár a sellő a film végén külső megjelenését tekintve a kor horrorfilmjeinek konvencionális démonává alakul, továbbra is biotitánként funkcionál, a terhes hősnőt nem bántalmazza, csak a férfiakat, akik a természetet kizsákmányoló vállalkozókként akarták kihasználni sellő-formájában és nemi erőszakolókként emberlányi megjelenésében.

2.6.4.3. Kazanszkij – Csebotarjev: A kétéltű ember, 1962.

A férfi-kreatúra rém, a női-kreatúra sellő, szirén. A férfi rém, a nő bájrém vagy egzotikus menyasszony, erotikus csábító. Gondoljunk a *Valamit visz a víz* című magyar film noir-melodramára, melyben a vízből jött csábító nő megzavarja a jámbor halászember házasságát, s korrumpálja őt. A nő kompatibilis az akvatikus elemmel, az élet ősmiliójével, melyben a férfi rémmé válik. Legalábbis a nyugati kultúra így képzei el a két nem „vízből jött” változatait. A *Creature...* boldogtalan monstrumának orosz megfelelője azonban nem laguna-szörny, sokkal inkább férfi-sellő. Az orosz kultúra kevésbé szigorúan ítéli meg a férfi anyakötöttségét, mint a nyugati, amiben bizonyára kifejeződik a patriarchális felettes én kultúráinkban rejtőzködve dolgozó, de annál hatékonyabban továbbélő lelki terrorja. Freudnál, aki jól látja anyakötöttség és alkotás kapcsolatát, az előbbinek az utóbbi forrásaként játszott szerepét, a patriarchális felettes én kultuszának befolyása ezért kevésbé erős, mint Jung vagy Neumann esetében, az anyától való emancipáció drámájának kidolgozása során. Kafkánál az aparém és a féregfiú mítoszainak összefüggése tanulmányozható, s Waggner *The Wolf Man* című filmje is értelmezhető ebben a szellemben: a szigorú apa puritán nevelési diktatúrája az ősanyai mocsárba vezető regresszió oka.

„Titokzatos tengeri szörny”, „tengeri ördög”, „veszélyes fenevad” – írják a lapok, de *A kétéltű ember*ben újságírói kacsa, ami a biotitáni katasztrófafilmekben valóság. *A kétéltű ember*ben vagy a *Creature...*-filmben egyaránt a haleMBER szerelmes a földi nőbe, míg a *Mr. Peabody and the Mermaid* esetében a földi férfi szeret bele a tenger lányába. *A kétéltű ember*ben a férfi egzotikus, a *Mr. Peabody and the Mermaid* – a Lolita-szindróma fantasztikus kiszínezéseként – a nőt mutatja be egzotikumként. A *Creature...* cselekményében a rém a természet szörnyű tréfája, míg *A kétéltű ember*ben a – kizsákmányoló – társadalom a természet szörnyű tréfája, s a „rém” mint természetes ember a megtestesült társadalomkritika.

A férfisellő szerelmesfilmi funkciója mellett *A kétéltű ember* a biotitáni funkciót is megőrzi: Don Pedro gyöngyhalászként akarja rabszolgamunkára fogni a „tengeri ördögöt”, ahogy Inoshoro Honda filmjében (*King Kong harca a robottal*) bányamunkára fogják a majomkirályt. Az orosz film nemcsak a biotitán-műfajt (s annak titánidilli változatát) keveri a sellő-fantasy egy változatával, mindezt egyúttal a sci-fivel is vegyíti, az utóbbit pedig megspékeli egy kommunisztikus társadalmi utópiával, melyet kritikával szemlél. A sellőfiú apja egyfajta Nemo kapitány, tudós és reformer, aki a víz alatt akarja megvalósítani a felszabadult világot,

az igazságos társadalmat, a tengeranya méhében berendezkedő, örökkévalóan születés-előtti világként. Szabad világba szeretné kivezetni a tudós a társadalmi börtönvilágban sýnlódó szegényeket, de nem az égbe, mint Vittorio de Sica a *Csoda Milánóban* végén, a szegények mennyé a mélyben van, a pokol helyén. Ő az Isten, mondják a szegények a tudósra, s ha így vesszük, akkor a kétéltű ember az Isten Fia, a tengermélyi lélekhalászat vagy intrauterin kommunizmus Jézusa.

A szárazföldre lépő sellőfiú mindenek előtt gyámoltalan, mint Baudelaire albatrosza a fedélzeten. A fiú védtelen, tétova jámborsága két világban jelenvaló és mindkét világban otthon-talan mivoltának kifejezése. A dupla territorializáció a radikális deterritorializáció kifejezése, a kettős meghatározottság mindkettőt elbizonytalanítja, a két „haza” kétszeresen tesz hazát-lanná. A bizonytalan férfisűz a nő által és a nőben próbálja visszanyerni az érzéki-anyagi létben gyökerező otthonosságot: az élettelses jelenvalóságba visszavezető reterritorializáció megszemélyesülése a nő, így végül, megfordítva ember és sellő szokásos viszonyát, ő az egzotikum az absztrakt férfi számára. Hősünk, a zuillótt városban bolyongva, hosszan keresi a vízből, a cápák fogai közül kimentett lányt. A nők arcába bámul, figyelmet sőt botrányt kelt, éppúgy nem ismeri a társadalom szabályait, mint a *Mr. Peabody and the Mermaid* sellője.

A sellőfiú mint kétéltű ember az apai és anyai, ödipális és preödipális világban is élet-képes. A preödipális igazságérzet – érzelmi és költői jogérzet – teszi lehetővé, hogy ne konkurenciális harcosként, hanem preödipális gyámolítóként lépjen fel az ödipális világban. Hősünk jámbor, de nagy erejű lény. Osztozni kezd a piac áruit, nem ismeri és nem is akceptálja a perverz áruviszonyt. A sellőfiú természeti ember, kommunizmusa történelmen inneni és nem történelmen túli igazságtétel, de csak a naiv ember spontánul igaz ember. A vízből jött örök magzat, mint az ősjog titánja, új Robin Hoodként lép fel a városban. A biotitán mint titánidilli sellőfiú a *Pánik New Yorkban* vagy a japán filmek városrombolójából igazságtévő Robin Hooddá szelídül.

A kétéltű ember vízikommunizmusa azért is érdekes, mert Wittfogel a kommunista diktatúrát az akvatikus civilizációk közé sorolta, melyek nála a folyammenti társadalmak nagy köz-munka-igényével magyarázott rabszolgatartó berendezkedési formák. S valóban, az új Nemó kapitány itt is tervéhez akar népet kitenyészteni, evilági másvilágként, kivitelezett parancsolat-ként képzei el a kommunizmust. A közboldogság képétől eltelt apa nem látja a privát boldogtalanságot, nem tudja a tökéletes világ tervébe belekalkulálni az egyén szükségleteit.

„Azelőtt csak a vízben éreztem jól magamat, de most már csak ha melletted lehetek.” – mondja a férfisellő az emberlánynak. A szovjet filmben a férfi ábrándképe a szinkronizált mozdulatokkal koreografált közös úszás, melyet már az Arnold-filmben is láttuk, mely film hatásáról tanúskodik nemcsak a koreográfia, a csillámló vízmennybolt fényei által körülvett pár vizuális prezentációja is.

A fiatalember előbb az új Nemo kapitány atyai utópiájának foglya, mely ellen fellázad: „Nekem is jogom van szeretni!” A szerelem és a nő által azonban a társadalmi lét horgára akad, a szárazföldi börtönvilág rabjaként. A társadalom munkára akarja fogni a csapongó, lebegő, ábrándos ifjút, de a kizsákmányoló társadalom intézményesült rablóvilágában a munka rabszolgamunka. Ezért a társadalmi felnőttésg- és normalitáskövetelmények is perverzek, nemcsak a szülői fogság, az őselebegés kényelme vagy az atyai álmok parancs-uralmának rabsága.

Kimeríthetetlen a számító ravaszság és fáradhatatlanok a pribékek, nem nyugszanak, amíg be nem fogják az egyetlen embert, aki kimaradt az általános emberi szituáció, a condition humaine mint Gulág-szituáció törvényének fennhatósága alól. A tenger királyfia vagy az intrauterin kommunizmus Jézusa – a *The Creature of the Black Lagoon* szépet szerető rút szörnyéhez hasonlóan – itt is addig sündörög a lány körül, amíg elfogják. A szerelem rabja a társadalom rabjává válik.

Végül összefog a nép a fiatalok megmentésére, hogy menekülési utat találjunk a haszon terrorja világából. Mind azon dolgozunk, hogy sanszot adjunk, ha nem is a boldogság lehetőségének, legalább reményének. A börtön azonban tönkretette a sellőfiú tüdejét, már csak kopolytúval lélegezhetik. Fordított módon reprodukálódik a *Mr. Peabody and the Mermaid* kilátástalan szituációja: ezúttal a lány marad a parton, és a férfit nyeli el az idegen elem. A haszon legyőzte a boldogságot, a számítás a szerelmet, a társadalom az egyént. Búcsúzó szerelmesek:

– Emlékezni fogok rád!

– Azt akarom, hogy boldog légy!

Ezúttal maga a szerelem az a titáni érzés, melynek nincs helye a világban, a társadalomban, melynek nyomorító gépezete nemcsak az élet teljességét, egyúttal az érzés teljességét is kizárja. A szerelem is olyan dinoszaurusz, melyből csak holt szavak, lelki kövületek maradtak a kalmár- és rendőrvilágban.

Végül legújabb Héloïse lesz a szerelmespár történetéből vagy új Werther a férfiből. Az érzékenység titánját visszafogadja a tenger, a nőt pedig visszaveszi tőle a szárazföld, ahogyan a Werther-típusú szerelmes mindig kénytelen volt átadni a nőt a „száraz” nyárspolgárnak.

2.7. A csoda diszkurzusa

(Hitbuzgalmi eposzok, szentlegendák, szenvedéstörténetek)

2.7.1. A csoda diszkurzusa mint motivált elbeszélismód

Teológiai szempontból a fantasztikummal kezdődnek azok a profanizáló átmenetek, amelyek felszámolják a csodás diskurzusát, esztétikai szempontból a csodással kezdődnek azok az átmenetek, amelyek felszámolják a fantasztikumot, s a fantasztikus diskurzusrendszerből kivezetnek, korlátozva a fantázia kombinatorikáját, más kombinatorikák ellenőrzése alá rendelve a mesélőkedvet (teológia, tudomány, empirikus megfigyelés stb.). A csodás diszkurzusa reális ténynek minősít valamit, amit a „józan ész” hihetetlennek tekint: épp a hihetetlen megtörténe a csoda. Míg a csodás – ha nem is közönséges, hanem kivételes realitásnak – minden esetre realitásnak tekinti azt, amit tisztán fantasztikusnak is tekinthetnénk, ténybeszámolóként ad elő valamit, ami máskülönben a mesékben fordul elő, addig a sejtelmes diszkurzusa egyenlőíti a mese fantasztikus és realisztikus értelmezésének lehetőségét, oly módon, hogy az elbeszélte események a szereplőkkel megtörtént eseményekként, a különleges tények az ábrázolt világ valóságaként is értelmezhetők, de csalók illúziókeltő intrikájának színjátékaként is. Feuillade: *Vámpírok* vagy Tod Browning: *London After Midnight* című

filmje a sejtelmes lebegtetést végül egy intrika trükkjeiként értelmezve oldja. Más filmekben a szereplők előbb reális eseményként átélt különleges kalandjai és aktivitásai utóbb, egy fordulat eredményeként, álmokként (*Szíriusz*) vagy az örület vízióiként (*Caligari*) is felfoghatók. A sci-fi is az átmeneti alakulatokhoz sorolható, amennyiben az elbeszélés a jelen fantasztikumát a jövő reális lehetőségeként adja elő. Ezzel teljesen megfordult fantasztikum és realitás egymásba való átcsapásának elhelyezése: a vallási fantasztikumban fantasztikum és realitás a múltban, a sci-fi koncepciója szerint a jövőben csap át egymásba. A jelenben irreálisnak minősülő összefüggések az egyik esetben a múltban, a másik esetben a jövőben megkaphatják a realisztikus minősítést.

Mind a csodás, mind a sejtelmes diskurzusa értelmezhető a kettős igazság epikájaként. A hitbuzgalmi eposz illetve szentlegenda a hívő számára igazságokat, szent tényeket közöl, míg a hitetlen számára a ténybeszámoló ellentéte: pusztá mese. Az immanens meghatározás ténybeszámolónak minősíti az előadott eseményeket, míg egy másik – másítható, hitetlen, szkeptikus, tudományos stb. beállítottság – mesének tekinti azokat. De, ennek ellenére, a csoda diskurzusa még a hitetlen számára is másként jelenik meg, nem úgy működik, mint a sejtelmes jellegű mesélő műfogság kétértelmű epikája. A sejtelmes diszkurzusban az igazság kettőssége immanens, a mű önértelmezésének strukturális alternatívája, amennyiben a mű nemcsak megengedi, hanem meg is kívánja, hogy két értelmezési lehetőséggel számoljunk, s az előadott összefüggéseket két lehetséges dekódolási mód alternatívájában értelmezzük (mint ami álomnak és valóságnak, örületnek és valóságnak is tekinthető), s eme strukturális kettősségnek, feloldhatatlan értelmezési konfliktusnak utólagos feloldásai is önálló diszkurzusformává válnak, amennyiben egy végső csavar – megerősítés vagy visszavonás – a kettő közül az egyiket igazolja. A sejtelmes diszkurzusa a lebegtetés sorsát szánja az előadott eseményeknek, míg a csodás diszkurzusa esetén a külső kétség fenyegeti a közölt összefüggéseket.

A szentség diszkurzusa a különleges tartalmak által közvetít történelem és fantasztikum között, míg a sejtelmes diszkurzusa esetében a különleges kifejezés, a kifejezésmód kétértelműsége közvetít a fantasztikum mint a szent és a próza mint a profán esztétikai örököse között. A vallási epika olyan eseményekről számol be, melyeket nem képzelt, hanem valóságos eseményeknek tekint, tárgya tehát, a tárgy közleményimmanens meghatározása szerint, nem mese, hanem történelem, de az immanens meghatározás szerint sem a normális, prózai, profán történelem. A szent történet a profán történelem előtti rendkívüli történelem, a történelem egy másik létnívója, a friss, elsőnapis valóságnak a tradíció és a képzelet által elérhető szférája. Illetve a történelem mögött elrejtőző másik történelem, mely egyidejű az első napi világ idioszinkrátikus valószínűtlenségével, mely utóbbi szintén egyidejű az örökkévalósággal. A történelem kezdetén, bármilyen kultúra és szellemiség eredeteinél, a szentség ad súlyt az elbeszélésnek, a profán nyelven szólva azt mondhatnánk, a szentség beavatkozása legitimálja a fantasztikumot csodaként, míg a kalandepika hőskultusza megelégszik a csoda különleges emberi teljesítményekként legitimálható mértékével. A kaland „csodája” már csak különleges emberi teljesítmény, míg a fantasztikumban (és a csoda diszkurzusában) a világ múlja felül magát (az elbeszélések szerinti képzelt világokban vagy a hit szerinti valóságban). A regényes epikában a kaland a csoda pótléka, míg a modern kultúra világában a friss, egyéni létélmény, a valóság individuális képe, az egyszeri és összemérhetetlen létvízió, melyhez képest a valóság társadalmi képe a reprodukció, a halványító ismétlés és sokszorozás, és az alku absztraháló és szelektáló erőinek alávetett árnyékvilág. Végül ennyi marad meg a

csodákból: az individuális kép, az eredeti vízió, a lét betörése a kollektív áléletbe: ennek és a társadalmi képnek a különbségét fejezi ki a csoda varázstalanított fogalma. Foucault vagy Barthes végül ezt is tagadják, ezzel mintegy befejezve a varázstalanítás folyamatát, hűen a nyugati kultúra profán alaptendenciájához. Ezzel beteljesítik a gyanú hermeneutikáját. A kép társadalmi konstrukcióját eddig az individuális dekonstrukció tartotta elevenen és vezette vissza a léthez, ettől kezdve azonban, úgy látszik – és erre Paglia hívta fel először a világ figyelmét – a tömegkultúra új mitológiája veszi át a korrektív funkciót. Ez magyarázza a gondolatnak a tömegkultúra iránti mind nyilvánvalóbb, növekvő érdeklődését. A kommunista világkép jellemzője volt, hogy a saját kultúrára a hit, az idegen kultúrára a gyanú hermeneutikáját alkalmazták. A polgári kultúra válasza erre a gyanú hermeneutikájának, mint egyetlen hiteles szellemi immanenciasíknak a monopóliuma. A tömegkultúra félig-meddig illegális, minden esetre perifériális közegében engedte meg ez a monopolisztikus és türelmetlen kultúra, hogy mind a hit, mind a gyanú hermeneutikáját a saját és az idegen kultúrára is alkalmazzuk.

Mivel a mesélést nem köti a kulturális realitáskép hitelesítő koncepcionális rendszere, a különböző meseformák, az önkényes fantáziálgatás vádjá ellen védekezve, hitelesítő forrásokat keresnek. A legalapvetőbb epikai hitelforrás a hagyomány, mindenek előtt az eredendő és rendszeres hagyomány, a mítosz, a fantasztikus evidenciák rendszere, mely az alkalmi narratív lelemény érdekességén túlmenő súlyt ad a közleménynek. Epikai hitelforrás a film-technika is, amennyiben a fotokopikus képrögzítés minden korábbi ábrázolási formánál nagyobb szuggesztív erővel látja el a mesét. Az említett motivációs formák esetében azonban az esztétikum immanenciája zavartalan, míg olyan motivációk is vannak, melyeknek az esztétikai immanenciasíkról való lemondás az ára (=esztétikumtranszcendens motivációs apparátusok). A jelen gondolatmenetünk számára releváns esetekben valamilyen nem-esztétikai pluszhitel egészíti ki az esztétikait, a fantázia, kép és emóció logikája egy más logikával társul, hogy a varázstalanítás és felvilágosodás, később a pozitivista technofil pragmatizmus hullámai által átformált kultúrában megtámogassa a presztízsvesztett elbeszélést. Az esztétikai alakulat nem-esztétikai motivációs apparátusai mindenek előtt a teológia, a história és a természettudomány. A fantasztikum modernizált formája a sci-fi, mely tudományos gondolatmenetekkel motiválja a fantasztikus elbeszélést. Ám már a szentség és a csoda diskurzusa is motivációs apparátusnak rendeli alá az elbeszélést, nem a szabad, hanem a kötött fantázia világához tartozik, melynek kötelve, tanítással motiválván az elmondottakat, tudós, ha nem is természettudományos. A történet hitelesített, a hitelesítés azonban nem empirikus megfigyelés, kísérleti vizsgálat és tudományos közvélemény együttműködésén, hanem írásbeli hagyomány és spekulatív vizsgálat együttesén alapul.

A motivációs apparátus olyan tradicionális kontextusokat aktivál az értelmezés auratikus kereteként, melyek együttműködésének eredményeként a hívő vagy a mélyebb irodalmi kultúrával, gazdagabb kulturális emlékezettel rendelkező befogadó sokkal gazdagabban élheti át a filmet, mint mások, sőt olyan gazdagságot is átélhet általa, mely nincs benne, melyre csak utal, vagy amelyet kizsákmányol. William Wyler *Ben Hur*-ja nehezkesebb, fáradtabb, prózaibb és ideologikusabb mint Niblóé. A betlehemi jászol körül a korábban „realista westernnel” kísérletező Wyler nem tagadja meg vagy fékezi magát, állatai túl hangosak, túl sokat bögnek, mekegnak és nyüzsgögnek. A szélesvászon, a naturális színvilág, a hang, mind ártnak a tárgynak, a némafilm álomszerűsége jobban megfelelt a szentség és csodák hitigazságainak. Szabó Magda mégis mély élménnyről számol be, érzésünk szerint többet nyerve ki a filmből,

mint amit Wyler „belerakott”, ami mégsem önkényes, nem független a filmtől, csupán annak tanúsága, hogy ezúttal nem annyira a konkrét mű, hanem az általa közvetített kultúrkincs, nem az üzenet, hanem az általa képviselt kód a fantázia fő mozgatója: „A képek poézise sok mindent visszahozott, legerősebben a gyerekkort. A hat kamera fényképezte hetven milliméteres filmszalag ábrázoló erejét nehéz szavakkal érzékeltetni: azt éreztem, hogy nemcsak előttem, köröttem is a sivatag homokja veti lágy hullámain, s nem előttem, felettem is ott rezeg a tintakék júdeai éjszaka, s én nem is a Royalty nézőterén ülök, hanem azon a ponton, ahová a végtelen sivatagra boruló végtelen ég alatt három teve igyekszik hátán a bibliai három királlyal. Latin szakos tanár vagyok civilben, most először láttam filmen stilizált-ságukban is az ókori leírásoknak és képzőművészeti emlékeknek megfelelő utcákat, öltözeteket, arcokat, igazi összeírást a városfal alatt, míg a lakosságot számbavevő római asztala előtt ellépdel az ezegyszer nem aggastyán, hanem férfikora teljében lévő, éppen csak öszülő, tehát ókori és nem mai mértékkel mérten vén József ács, és bediktálja a maga és ifjú felesége adatait. Aztán az ég kéklik, csak az üstökös száll, mint valamikor a gyermekkor álmaiban és hitében, a képről árad a csend, mely a világra száll, a királyok, mint valami reneszánsz festményben, elhelyezkednek az istálló átlójában, s a kis Jézus előtt átlibben a nézők felé, azt az érzést keltve, hogy tüstént valamelyik gyönyörködő ölébe huppan, egy butaképű kisborjú...Mindez a főcím előtt: mire idáig érünk, hogy Ben Hur, történet a Megváltó idejéből, a nézőtér egyszerre feszült az izgalomtól: mit fog látni még, s ugyanakkor meghatott, valahogy szelíd.” (Szabó Magda: Ben Hur. In. Kovács Ferenc: Filmévkönyv. Bp. 1962. 192. p.).

2.7.2. A csoda diszkurzusa és a fehér fantasztikum rokonsága

A mágiához képest már a vallás is a felvilágosodás hulláma, s az újabb vallások is „babonáságnak” nyilvánították a régebbieket, ahogy aztán, mintegy az általuk kikísérletezett szellemi eszközöket ellenük fordítva, velük is ezt tette a tudomány. A vallásos felvilágosodás világképében a kegyetlen vagy közönyös, személytelen hatalmakat, mindent átható etikátlan indulati erőket és az őket kényszerítőleg befolyásoló mágiát leváltja a személyes Isten és a vele kapcsolatra lépő kommunikációs formák, az ima és rituálé. A hitbuzgalmi eposz és szentlegenda, amennyiben a profán kultúra keretei között a műfajrendszer egyik műfajaként bukkan fel, az esztétikában és poétikában úgy vezethető le, mint a fehér fantasztikum jóindulatú, kegyes túlerőinek felruházása vallási motivációval, mely a tiszta fantasztikum tulajdonát, az irrealitás negatív episztemológiai bizonyosságát, az önkéntesen vállalt episztemológiai bizonytalanságra, a hit kínjára cseréli.

A fantasy által a tömegkultúrában reprezentált fehér fantasztikumot úgy jellemeztük, mint amiben szétszórta, a világ egész felületére szétterülten jelentkeznek a segítő erők. Az erőt dekoncentráló mesevilággal szemben a szuperhős mesevilága mindenben benne, az énben, míg a szent diszkurzusa a transzcendenciában, mindenben túl keresi az erők – átszellemítéssel párosuló – rekoncentrációját. Dekoncentráció és rekoncentráció két művelete egymásutánjának épp az ad értelmet, hogy közben az erő megváltozik, magasabb szinten, átszellemülteként rekoncentráldik, rettenetes erőből kegyelmes erővé válik. A két művelet tekintetbe vétele így megvilágítja *mysterium tremendum* és *mysterium fascinans* viszonyát, s a kettőt nem tekintheti egyidejűnek: a fikciókutatás ezt a problémát adja fel a szentség kutatása számára.

A szentség diszkurzusa bizonyos értelemben messzebb juttat a jövőbe, vagy a korrekció és beteljesedési lehetőségek horizontjába, nem annyira egy mérhető távolságban levő történelmi, hanem egy minden korhoz mérhetetlen közelben levő üdvhorizontba, mert etikai mélységeket érint, míg a szuperhőse csak lélektani mélységeket. Mindkettő erőkoncentrációt vizionál, de a szentség diszkurzusa gyengeséggé fogja fel az erőfeletti erőt: a fizikai erőt legyőző gyengeséggé jellemezve a szellemet. A szent is szemben áll a szétszórt erők vagy színes, regényes csodák fantasy-világával, nemcsak a szuperhős lép ki belőle, de a szuperhős a próza, míg a szent a végtelen felé haladja meg azt. A szent gyengeségével és szenvedésével szólítja meg a világon túl koncentrált, átszellemült erőt.

2.7.3. Motivacionális dekadencia

A *Dogma* című filmben a mennyből kitiltott lázadó angyalok megtámadják Istent, aki öreg hajléktalanként kószál a földön, és amíg kómában fekszik, a mennyei terroristák ördögi angyalcsinyt készítenek végrehajtani, mely előidézné a világvéget. Isten *A vízből mentett Boudu* csavargójának örököse, a lázadó angyalok pedig a *Clockwork Orange* nem éppen ősi küldöttei. Megtudjuk, hogy az egyházatyák tizennyolc évet elsikkasztottak Jézus életéből, feláldozva az igazságot az egyház politikájának. A hiányzó évek hagyatéka a film hősnője, Jézus ükük-unokahuga, más néven az „Utolsó sarj”, magányos szingli, egyébként egy abortusz-klinika dolgozója, kinek első percben nem épp személyre szabottnak tűnő feladata, megakadályozni a teremtés önmagával ellentmondásba kerülését. Megjelenik egy Rufus nevű tizenharmadik apostol is, aki nem fehér volt, hanem fekete, ezért őt is kicenzúrázták a beszámolókból. A westernek és samurájfilmek módján verbuválódó mentőcsapat további tagjai a *Shop Stop* című filmből érkeznek. Közben az ellenfelek táborá is kiegészül a Golgotán kivégzettek haláltusája során kibocsátott ürülekből támadt Golgotai Fekete Démonnal. Végül a hősnő mártírhalt hal, de miután a hajléktalan öregúrból bolondos fiatal nővé átváltozott new-age-isten kézrátétellel gyógyítja, végül közlik vele, hogy már nem ő az Utolsó sarj. Teherbe esett a new-age-istennő kezétől? Kevin Smith filmje humorral szedi csokorba a kor közhelyeit, bár nem világos, iróniával vagy öniróniával viszonyul hozzájuk, s hogy ezt az adag iróniát nem csupán a new-age-hitújítás intellektuális elfogadhatóságának áráként terheli-e rá leleményeire. Idétlenebb mindez, ha – egyre gyakrabban – komolysággal találják. A klasszikus Hollywood-elbeszélés tudattalanul töltötte be a szentimentális szerelmi vallás funkcióját, a new-age-elbeszélés dogmatikus eklekticizmussal hirdeti az ígét, ám az eredmény fordított, nem a tömegkultúrából csinál tudattalan vallást, hanem az etikai funkcióból kivetkőztetett, terápiás funkciókra csupaszított vallásokból válik most valóban a „nép ópiuma”, „kis színes” igeturmix, szórakoztató lelki fröccs. A *Stigmata* fodrásznője testén megjelennek Krisztus sebei, láthatatlan erő szögeket ver testébe, ostromozza, szíjat hasít a hátából, töviskoronával koszorúzza homlokát, miközben a nő kétezer éve holt nyelven kezd beszélni és írni. A periodikusan támadó kízó erő áldozata körül új műfaj formálódik, a „szent slasher”, mely összedolgozza a szenttel a boszorkányt, a stigmatizált nő az *Exorcist* boszorkánya nyomán és módján kezd tombolni. Összeesküvés-elméleti fordulat hozza a magyarázatot: a gyanakvó hit hermeneutikája, krimiként hangszerelve. A hivatalos egyház ezúttal Jézus evangéliumát, a Megváltó személyes beszámolóját sikkasztotta el (ahogy a

reformkommunisták rebesgették, hogy az oroszok eldugták Marxnak a hivatalos doktrínával nem egyező írásait). A stigmatizált szingli lett Jézus alteregoja, akinek testébe, mint a szent szenvedés reklámtestébe íródik ki az elfojtott igazság. Ahol megfegyvelmezett ideológiai fogalmaink elhallgatnak, a testnyelv beszélni kezd. Végül a film hőse, új Brown atya, kimentí a stigmatizált szinglit a fojtogató bíboros karmai közül (mint Cary Grant tette a *Notorious* című filmben Ingrid Bergmannel, amikor kihozta a fasiszták palotájából).

A „szent slasher” egy paranoid obskurantizmus legújabb terméke, míg szentfilm és horror már régebben kacérkodnak egymással. A mai amerikai filmben, az *Exorcist* óta, a vallási képzetek a horrorfantasztikumot látják el motivációs apparátussal. Ezzel a horrtort mint abszolút fantasztikus műfajt relativizálják, motivációs apparátussal zavarják meg a fantasztikum tisztaságát és teljességét, ennyiben poétikai kárt okoznak, másrészt kárt tesznek a hitvilágban is, az iszonyat érzelmi hitelért feláldozva a csoda szellemi hitelét. A megidézett vallási képzetrendszer az új amerikai filmben az iszonyatkifejezés uralma alá vettetik: a csoda nyelve már csak a szorongás nyelvének szolgálólánya. Az olyan filmek, mint Lussier *Draculája* vagy az *Angyalok háborúja* stb. visszaveszik a vallási felvilágosodás évezredek vívmányait, amennyiben az elbeszélést teológiai erővel motiváló vallásos képzeteket alávetik a fekete fantasztikus démonológia törvényeinek, összekeverve a hitet és mesét, ami a hit szempontjából blaszfémia, a mese szempontjából pedig a fantázia szabadságának korlátozása.

2.7.4. A szent tények

A hitbuzgalmi filmek bevezetik a tények egy új rendjét, mely nem is a természeti tények rendje, de nem is közönséges mesei kitalálás. A természeti tény és a mese között fellépő szent tény a természeti tény objektivitását egyesíti a mese hihetlenségével. Objektivitása nem empirikus. A fikció kijelentései nem megállapítanak, hanem megalapítanak valamit: a közlő nem állítja róluk, hogy állítja őket. Mondja, de nem állítja őket, azaz nem igazak vagy hamisak, „csak” mesék. A vallási mű kijelentéseiről ez nem mondható el, kimutatható, hogy igaz-e vagy hamis, azaz megfelel-e a hit igazságának. Állítható, hogy hamisat állít, de mivel ez esetben az állítás mögött mégsincs empirikus evidencia, érthető, hogy a hamisság „bizonyítására” külső eszközöket is igénybe vettek, egészen a máglyahalálig. Mivel a hit világképe nem tetszőlegesen formálható, mint a fikciók, egyfajta tudásnak tekintjük. Frankenstein egy horrorfilmben alkalmazhat elektromosság helyett radioaktív sugárzást vagy vegyszert, de Jézus csak borrá változtathatja a vizet, nem coca colává vagy krémfagylalttá. Az általam elképzelt tárgyakról nem hazudhatok, mert ez esetben pusztán más képzett tárggyal helyettesíteném. A hit tárgyairól ellenben hazudhatok, igaz vagy hamis kijelentéseket tehetek. Hamletet elképzelhetem nőként is, mint Asta Nielsen filmje teszi, ha azonban Jézust ábrázolom nőként, mint egyes feministák teszik, teológusok és történészek is igazolhatják kijelentésem téves mivoltát. Kevin Smith *Dogma* című filmje összeütközésbe kerül a „szent tényekkel”, ezáltal azonban profán fikcióvá alakul, nem a szent tényeket közvetítő hitbuzgalmi elbeszélés, s csak amennyiben az utóbbi szándékát tulajdonítanánk neki, mondhatnánk hogy a blaszfémia hibájába vagy bűnébe esik. A fikció megmásíthatja a „szent tényeket”, ebben az esetben azonban tiszta fikcióvá alakul. Megint a sci-fi és a csoda diszkurzusa rokonságába ütközünk, ugyanis Verne is beszél „természetfeletről”, amely mégsem mese: „Az emberi elmét mindig

is vonzotta a csodálatos: könnyű tehát elképzelnünk, micsoda izgalomba hozta ez a tüneményes természetfeletti jelenség az egész világot. Mert mesének már senki sem tarthatta.” (Jules Verne: Nemo kapitány. Bp. 1954. 6. p.).

A hitbuzgalmi eposz visszaköveteli mindazt, amiben a fantázia túltesz a realitáson. A csoda diszkurzusa által a reális világ igényét jelentik be a teljes korrekció végtelenségére, melyet egyébként a fantázia a maga közege immanens lehetőségeként állít szembe a realitással. Ugyanakkor a szent nyelvezet is jelzi a közönséges és a kivételes realitás, a tény és a „szent tény” távolságát. Cecil B. De Mille *A királyok királya* című filmje, ellentétben Fred Niblo *Ben Hur*jával, bemutatja Jézust, de a színész keveset mozog, mértéktartóan reagál, mintegy a világon belül is megőrizve távolságát az eseményektől és a világtól. Maga a némafilm álomszerű árnyvilága is distanciálja a nézőtől a csodák világát: a hangosfilmben nehezebb ilyen akceptálható Jézust kreálni, nem is sikerült másnak, csak Pasolini *Máté evangéliumá*-ban, melyben a forradalom utópiája és a népkultúra természetközelsége játssza azt a szerepet, amit Cecil B. De Mille filmjében az álom a létbe lépés csodájáról, a kezdetek nagyságáról és tökéletességéről.

A köznapi értelem számára az empirikus tény az igazság kritériuma, a szent nyelve számára az igazság az összélmény evidenciái alapította eredendő immanenciasíkként jelenik meg, mely inkább mértéke a ténynek, mint a tény neki. A fikció nyelve irrealitást, a szentség nyelve hiperrealitást állít szembe a realitással. Az idealitás maga a hiperrealitás, a materiális érzékekkel kevésbé, az ideákkal jobban megközelíthető létteljesség. Az eredmény realitás és ellentéte fordított hierarchiája: egyszer kevésbé reálisat, másszor reálisabbat állítanak szembe a realitással. A fantasztikus diszkurzus elkülöníti az igaz valóságtól a mesés másvilágot, míg a csoda diszkurzusa feltételezi, hogy a tudat, a fantázia, a nyelv megragadja „színről színre”, amit a tényvilág „tükrében” csak homályos visszfényében látunk. Lét és tudat, érzékiség és szellem viszonyának eltérő koncepciója következtében válnak el a diszkurzusformák útjai.

2.7.5. Istenkeresés, istenismeret, szent tudomány

A fantasy kalandjai csak az elsajátító fenntartó készséget tesztelik, nem a teremtőt. A fantasy hőse megérzi vagy kitanulja az anyagi és szellemi adottságok használati szabályait, feltérképezi a világot és keresi benne helyét. A fantasy csodái nem a létbe lépés szenzációját fejezik ki, csak a működését. A fantasy hőse eljut a világ végéig, de nem kezdetéig, nem a teremtés pillanatáig, ez zárva marad előle. A fantasy feláldozza a fenséget a regényességnek, mert olyan lelki diszpozícióknak és kulturális konstellációknak felel meg, melyek a fenség közelségét és teljességét, a fenség „boszorkánykonyhájába” való betekintést csak borzalomként ismerik és tudják átélni, mely borzalmat a regényesség a periodikusan előkerülő ellenfelekben izolálja. A fenséget ez a tudatforma nem tudja átfogó jóindulatként megkonstruálni, ahogyan a borzalmat már egy nála primitívebb tudatforma nagyszabásúbban tudta felfogni, átfogó fenyegetésként: így fogta fel eredetileg az ősmítosz, a jelen rendszerben viszont a horror populáris mitológiája. A szentfilm eme szempontból lényeges lépést tesz meg, a rokont azonosítva az abszolúttal és a végtelennel. Ezzel jelenti be a végtelen el- és befogadás készségének születését, mint az ember új igényét. A horrorban az idegenség a maga démoni jogának tekinti a világalumlat, a fantasy diszkurzusában rokon és idegen erők, jó és rossz-

indulatú felettes lények harcolnak a világért, de a világ ellenőrzése a rokon „szent joga”, aki győz is az opponens felett, ami a gondoskodásnak a hatalomvágy feletti győzelmével egyértelmű. Az ember arcát a világ arcával azonosító, az egész emberinek és rokonnak tekintő tudatforma, a szentség nyelvezte, a lét teljességét nyilvánítja rokonná. A bomlasztó és romboló gonosz is megjelenik, de bukott angyalként, mint a gondoskodó és együttműködő jó elfajzott változata. Az abszolút a lelki rokonunk, s mi jelenünk meg az ő gondoskodó végtelenségének banális változataként, míg a rossz ugyanennek ellentétébe fordult és egyben lefokozott változata.

A szentség egyik összetevője szolgálhat védőpajzsunkként a másik ellen, de egyúttal annak képviselője is, ezért van szüksége pl. az atyaistennek fiúistenre, a fiúnak prófétákra, a prófétáknak egyházra. A kérlelő és reménykedő hívőnek ezért van szüksége „közbenjáróra”. A pokol a gonosz abszolút fölénye az erőmegosztás aszimmetriájában. A hitbuzgalmi eposz létkonstrukciójában nem mi vagyunk aszimmetrikusan alávetve egy gonosz túlerőnek, és nem is a transzcendencia vagy abszolútum a gonosz, hanem a transzcendensben magában van aszimmetrikusan alávetve a nagy erő a jószándéknak, a gond tárgya a gondoskodás akarátának, s így fellélegezhetünk, mert e konstrukció lényege szerint a világ alapstruktúrája az üdv. Mivel a szentség diszkurzusában a rokon az átfogó, a rokonban benne foglaltatik minden idegenség, mely többé nem borzalmas és undorító ellenfélként jelenik meg, mint a horrorban, hanem „fenséges úrként”. Az ördög képzete a csoda diszkurzusa tulajdonképpeni hozadékához képest visszaesésnek tűnik a fantasy felé, s valóban, minél naívabb és vulgárisabb változatban tanulmányozzuk a szent diszkurzusát, annál nagyobb szerepet kap az ördög. A mai amerikai vallásosságot, amennyire ez a filmekben megnyilatkozik éppen ez a lecsúszás jellemzi, formailag a new-age tömegkultúra-show, tartalmilag pedig a fantasy mesekultúrája felé. A menny egy Disneyland, az angyalok pedig becsalogató vagy kidobó legények.

2.7.6. Az istenek cseréje

Nincs partikuláris üdv, mert ha volna, nem lenne más, mint a többiek kárhozatba döntése, minden parancsolat megsértése. Egy extrémén differenciálódott, hierarchikus társadalomban az alul levők kárhozottak, a fölül levők azonban sokkal rosszabbak, ők maguk a kárhozat, strukturális funkciójuk által az életfeltételek elvonói, azaz a többiek számára maga a romlás, a pusztulás képviselői. Ők az átok, a romlás, az antihumanizmus, a társadalmi lét botránya.

A háború, a halál cseréje eredeti formája, szétválasztja az életfeltételekért küzdő közösségeket. Ma azonban a gazdaság hatékonyabban megteszi ugyanazt, megvalósítja a kárhozatra és pusztulásra ítélő közösségselekcziót, s ezt nyilvánvalóan igazolja, hogy ahol a gazdasági eszközök kudarcot vallanak, a hatalom ma is minduntalan megtér a háború eszközhöz. A vér cseréje, azaz az „életünk és vérünk” egymás rendelkezésére bocsátása (ami nem tévesztendő össze a vérszívó kizsákmányolással vagy a vérontó zsarnoksággal, mely mások vérént ontja), összefog és megerősít egy adott közösséget: eredeti közösségalapító aktus. Mivel a vér naiv létszimbólum, a vér ontása valakiért vagy valamiért nem más, mint létünk felajánlása az ő léteért. Így erősíti meg a házasság intézményét, aktualizálja a „házasság szentségét” a szappanoperai szimbolikában Bobby, amikor a *Dallas*-ban autó elé veti magát, hogy megmentse feleségét, Pamelát. Ez a jelenet annak idején nálunk egy néző öngyilkos-

ságának kiváltó motívumaként jelezte, hogy a posztmodern hidegség és cinizmus világában is él a vér cseréje emléke és nosztalgiája. Ebben az esetben a néző, egy kétségbeesett tett formájában, a képzelt figurának ajánlja fel a vér cseréjét, mely a valóságban már nem működik.

A vér cseréje minden esetre kétértelmű kifejezés. A háborút is nevezhetjük a vér cseréjének, mint kiontott vér cseréjét kiontott vére, negatív vércserét, de már ez is véráldozat, mely határokat markíroz. A háborús felek egymás vérént ontják, de a maguk közösségének ajánlják fel az ellenfél által kiontott vért. Az utóbbi vonatkozásban már a véráldozat vagy vérszerződés motívuma jelzi a pozitív, összekapcsoló vércserét.

A vér cseréjével kezdődik a társadalomépítés; a nőstények még a nagy hím tulajdonai, aki számára nincs korlátozás, de ő maga a korlátozás mások számára. A nőstények cseréjének eredeti formája a hímek harca, társadalmasult formája a rokonsági rendszer által kijelölt csoportok közötti partnerválasztó mobilitás. A nők cseréje összefog a vér cseréje által alapított közösségeket, olyan szociális egységeket teremtve, amelyek még természeti egységek is, ezért minden oldalú, szerves és intim kötöttségekkel fogják össze tagjaikat, komplex viselkedési programokkal látva el őket és előírva sorsukat. Ezeket a közösségeket bomlasztja a javak cseréje, majd, még radikálisabban, a pénz cseréje, végül e bomlasztó csereformák pusztító hatását kompenzálja – ezzel egyúttal fenntarthatóvá és magasabb célok számára instrumentalizálhatóvá téve az eltárgyasult csere formáit – az istenek cseréje. Maga ez a végső csereszféra szintén komplex. A csere mindennek előtt istenek és emberek között megy végbe, amennyiben az ember erkölcsöt ad és szellemet kap, megértést ad és értelmet kap. Átvessz szimbólumokat és cserében megváltozott, kultúrált cselekedeteket produkál. A kultúrák érintkezése az istenek cseréje: a sokistenhit az érintkezés kifejelettségének bizonyítéka. Az istenfelhalmozást később leváltja a tökefelhalmozás. De nemcsak a népek kapnak egymástól isteneket, hanem a népek istenei is cserélnek: értékeket. Akár úgy írjuk le, hogy az istenek népeket cserélnek, akár úgy, hogy a népek isteneket, a csere az egységesülés felé, az istenek az Isten felé vezetnek. Cecil B. De Mille *Tízparancsolat* című filmjében a fáraó vívódva firtatja, hogy az ő istene vagy pedig Mózes istene az igazi Isten. A vallásos eposz felülbírálja a történelem relatív játszmáit, külső, transzcendens, messziről tekintő, érdekmentes szempontot vezet be, olyan mércét, mely felülbírállhatóvá teszi a játszmák érvényigényét, ezzel közös szférát konstituálva, melyhez képest az egyes közösségek játszmái értékbevezető vagy értékromboló aktivitásokként mutatják meg emberi lényegüket.

A vér cseréje a test, a nők cseréje a lélek, az istenek cseréje a szellem cseréje. A lélek és szellem cseréje között lép fel a történelemcsinálás eddigi győztese, a javak és a pénz cseréje, az érdekkalkuláció és érdekérvényesítés világa, a hierarchizáló mobilitás, azaz a tudat harci eszközként való használata, az értelem, mint a háború folytatása más eszközökkel, a kalkuláló ráció számító bestialitása, melynek két megnyilvánulási formája, csatatere, frontja a technika és a gazdaság. A részleges és természetes kizsákmányolásnak belső korlátai vannak, a hím és nőstény között pl. a tradicionális közösségekben a viszony korántsem szimplán egyirányú elnyomói viszony. Tolsztoj a Kozákokban leírja, hogy a formálisan alávetett kozák asszonyok uralkodni képesek „elnyomóik” fölött. Eme fordulatot, az asszonyi metakomplementaritás győzelmét a férfi fölött nagyon érzékenyen és mélyen dolgozza ki Koráryné Réz Lola a Perceg a szű első epizódjában.

Ha létezni annyi, mint érzékelni, akkor kommunikálni annyi, mint érzékelni, amit más érzékel. Az érzékelés tárgyi, a kommunikáció alanyi viszonyt alapít. A tárgyi viszony elkülö-

nülés, az alanyi viszony az egyesülés viszonya. A tárgyi viszony a halál cseréje, a háborútól a kisajátításig, a szükségletek harcának eposza. A többi viszony mind az alanyiség kiépítésének stádiuma, melynek tendenciája az istenek, azaz megfoghatatlan értékek, szimbólumok cseréje. A hitbuzgalmi eposz hősei nem varázsszavakat, használati utasításokat tanulnak, hanem eszméket. A megvilágosodás nem más, mint egy eszmevilág-alapító eszme belépése a naiv életbe. Vagy, ha használati utasításról akarnánk beszélni, akkor ez már nem a létezők, hanem a lét használati utasítása. Az eszme az, ami legtávolabbról jön s legkevésbé kényszerítő, nem bír az ösztön és érdek hatalmával, de az eszmélet intenzitását, az egészben egész-ként való létet garantálja. Az iszonyat cseréjétől, a kínok cseréjétől, a kéjek és kincsek cseréjén keresztül, végül az elbeszélés eljut a bűvölet cseréjéig, s az utóbbin belül is a bűvölet mind szublimabb formáit fedezi fel. Ez a kultúra egyik legfontosabb mutatója: a kultúrált olyan minőségekért tud lelkesedni, melyek a kultúrátlan számára nemcsak hogy nem hordoznak elbűvölő erőt, de érzékelhetetlenek is.

2.7.7. Szenvedés, áldozat és vértanúság

A szétterített és egyúttal kiismerhetetlen titokzatosságba burkolózó varázserőt introjektáló szuperhős figurájában kibontakozik a mágia és a szentség élményeit visszaszorító varázstanítás. A titokzatos erő konkrét gyakorlati kompetenciák készleteként alkalmazkodik a környezet uralásának követelményeihez, s az, ami titokzatos kegyelem volt, ezáltal az uralom és hatalom, kormányzás és rendfenntartás erőiként alkalmazkodik a prózához. A szuperhőst ezért mindenkor fenyegeti a szuperintrikussá válás: az amerikaiak szuperhősét az oroszok a „világ csendőreként” élték át. Szuperhős és szuperintrikus különbsége gyakran csak perspektivikus: az egyik közösség szuperhősét a másik szuperintrikusként éli át. A szuperhős pozitív erőintrojekcióját nemcsak egy más mitológia élheti át negatívan, saját mitológiánk is ad rá negatív választ, amennyiben rokonszenvvel ábrázolja a titánok lázadását, benne perszonalifikálva a természet válaszát, mint az emberi uralom mértékvesztésére adott reakciót.

A hőstörténet az erők és kompetenciák felhalmozása: gondoljunk pl. a Királyok könyvére, melyben vég nélkül sorolja a költő, mi mindent kapott – technikákban és erkölcsökben – a közösség első királyaitól. Mivel a hősök egyre nagyobb hatalmat halmoznak fel, s ezzel egyre nagyobb mértékben fenyegeti az embert a hatalmával való visszaélés lehetősége, szükségessé válik a kapcsolat keresése az erők introjekciója által eltávolított istenekhez. Az emberi potenciák egyre nagyobb halmazát mind nehezebben kontrollálja tulajdonosuk, s így képesség-felhalmozása fenyegetni kezdi az önkontrollt, később pedig a technikák és szervezetek formájában önállósult erők el is szakadnak egykori tulajdonosuktól, aki az eszközök függelékévé süllyed le és ebben a pozíciójában egyre beszámíthatatlanabbá válik. Az ily módon szétzüllött potenciákat az onnipotencia emléke fogja össze: az eltávolodott istenek nosztalgiája. A melankóliát a szülők uralta elővilág nosztalgiájának is tekinthetjük, a szülők azonban a relatív onnipotencia tökéletlen alakjaiként fejezték ki az ompinotencia eszményét, így a melankólia az eltávolodott, elveszett istenek gyászaként, s az istentelen világgal való meg nem békélésként is értelmezhető. Ugyanannak, aminek a melankólia negatív kifejezése, pozitív kifejezése is van, a remény, mely csak aktív kompetenciaként jogosult remény, mint hit, derű, bizalom egysége, az önátadás készsége, a hűség az eltávolodott istenekhez, az

értéklátás érzékenysége, mint pontosan az ő üzeneteikre való fülelés, az üdv emléke, az egyetlen erő, ami képes a perverzióvá váló válástól megőrizni a vágyat.

Az istenek cseréje vagyis az értékrendek versengése vezet az „isteni csere” felé, melyben az ember, fétisek uralta lényből, az önuralom elsajátítása közvetítésével, a gondoskodást gyakorló lényé válik, melynek kezdetben befogadója volt. Ezt az egész folyamatot gyakran ábrázolja a költészet, mivel azonban a modern irodalomtudomány mindezt hajlamos költői konvenciónak, stiláris divatjelenségnek tekinteni, s lemondani értelmezéséről, korunk, s kiváltképpen az egyetemi és kutatóintézeti „magaskultúra”, süketé és vakká vált a múlt üzenetei iránt. Puskin így kezdi Elégia című költeményét: „Sivár kéjmámorát az elmúlt ifjúságnak / Fejfájás követi, mint dárídót a másnap...” A kéjek undora ébreszti a szenvedés megtisztító örömének vágyát: „Pedig, barátaim, még élni akarok! / Jöjjetek, szenvedés, komoly gondolatok!” Az egész fejlődés lényegét végül a profán kéjektől a „szent Szerelem” felé vezető útként ábrázolja: „S mikor estéim nagy árnyai lehullnak, / A szent Szerelem csillaga bucsúztat...” (Puskin: Elégia. In. Puskin: Költemények. Bp. 1964. 154-155. p.). A populáris műfajrendszer egésze is hasonló transzformációkon dolgozik: a szuperhős erőkoncentrációjának veszélyeire válaszol a szent mint a hős utódjának és átszellemítőjének érzékenységgel koncentrációja. A *Karmelita beszélgetések* című filmben a földi mennyországot ígérő forradalmárok a földi poklot valósítják meg. Míg a parancsuralom magabiztossága kiürült és kártekonny bábokká teszi az egyéneket, a magabiztos intézkedőkkel szemben az apácák képviselik az alternatívát, mint ámuló, bámuló rajongók, akik átengedik magukat a legnagyobb egészek sugallatának, míg a forradalmárok csak agresszívan egymást irtó partikuláris egységeket képviselnek. A forradalom hősei csak az érdekharcuk által eszközként kijelölt erőket introjektálják, az apácák azonban az erők összességéhez hűek, s ezzel ők a csoda örökösei. A győztesek elnyomóvá, s végül gyilkossá válnak: a győztes fokozott képessége léthamisításba, s ennek közvetítésével lenni nem tudásba torkollik, az önmaga borzalmas torképévé lett forradalom bukásra ítéli önmagát, már győzelmében is bukott szörnyűség. A vesztesek érzékeny és gyenge nők, akik ellenszegülnek az erőnek, s a gyengeség dicső bukását alakítják át szellemi győzelmévé, az erő dicstelen győzelmével, mint erkölcsi bukással, s az ügytől elriasztó taszító erővel szemben. Az áldozat-típus veszélyeztetett érzékenysége és gyakorlati életképtelensége az igazi lenni tudás, mely csak azért bukik el, mert nincs hozzá illő világ, a fennálló világ struktúrája a rombolás, parazitizmus és léthamisítás. Az erő taszító erővé válik és a gyengeség vonzerővé, az erő önmaga bomlasztójává és a gyengeség mint vonzerő: erőfelhalmozássá.

A történelmi hős a cselekvés hőse, a vallási eposz, szentlegenda és szenvedéstörténet hőse a felajánlott és szenvedélyes szenvedése. A cselekvést destrukcióként fedezik fel, ezért a konstrukció vágya először szenvedésként képzelel el a konstrukciót. Ez azért is szükségszerű, mert a konstrukció a hosszabb út, a halasztások, előkészületek, feltétel halmozások és kerülők útja, míg a destrukció azonnali beteljesedést nyújt. Éppen ezért nem teljesednek be a cselekvés ígéretei a destrukcióban, mely csak kísérlet a cselekvésre, de messze van az aktivitás önképzési lehetőségeinek kezdetleges teljesülésétől is. A fantasy-hős cselekszik, de cselekvése még mintegy megtörténik vele, sugallatok irányítják, próféciaik vezetnek, varázslatok segítik. A szenvedés mint érzékennyé és befogadóvá válás, magát adni és ehhez előbb felfedezni tanulás, a szenvedés mint felnyílás közvetíti az elvarázsolt módon történő cselekvés és

az aktív, személyes cselekvés között. A cselekvés mint szenvedés, a szenvedés mint önkéntes áldozat, a szenvedés mint alkotás és mint öröm – ez a szentfilm koncepciója.

A fekete fantasztikum aláveti az embert a rettenetes és rosszindulatú erőnek, ellenséges és idegen hatalomnak. A fehér fantasztikum jóindulatú túlerőknek vet alá, de még mindig alávet. A szentben az erő magát veti alá és győzi le, maga fölé emelkedik. A szent, a mártír, a vértanú nem kegyeltje és haszonélvezője az erőnek, hanem közvetítője és képviselője, s épp azáltal, hogy a szenvedés, áldozat és önmegtagadás révén kiürítette partikularitását, emelkedik az univerzalitás képviselőjének rangjára, mely univerzalitás egyúttal személyes arculatot kap tőle, visszaadja neki, amiről ő maga lemondott, személyes sorsa és szenvedése értékét, alászáll általa a különlet esetlegességének szenvedésébe, hogy ily módon egyenrangúként érintkezzen az esendőség eseteivel, emancipálva őket magával.

Az énfeladás nem önfeladás. Az énfeladás az önkeresés aktusa. Ne feledjük, hogy az „önmegvalósításról” való agresszív szónoklatok vezették be a mai, cinikus és hedonista élvezetkultúrát. A ma axiómája: teljesen mindegy, hogyan elégül ki az ember, csak kielégüljön, bármi áron. A századok axiómája ezzel szemben: teljesen mindegy, hogy kielégülnek-e az ösztönök, érdekek, vágyak és szeszélyek, hogy kielégülnek-e a részérők, ha az ember nem elégül ki, ha nem elégül ki az, ami az erők tulajdonosában emberi. Ugyanennek az axiómának rövid alakra hozott változata csak: teljesen mindegy, hogy kielégül-e az ember, mert nem a fogyasztói beteljesedések értelmében vett kielégülés tesz boldoggá. A szentfilmben a hatalomra törő én éppúgy korlátozza a fejlődést, mint a vámpírfilmben a dözsölő vágy vagy a pokolfilmben a sátáni akarat. A szentfilm az önfelajánlás kultúráját próbálja szembeállítani az uralkodó hedonista énkultusszal, arra hivatkozva, hogy ez a kultusz a részösztönök „etetése”, melynek ára az egész ember szétesése. Az „én” is csak egy részösztön, mint a polimorf-perverz elődjei, az én is csak a világ kizsákmányolója, ahogy a felettes én is – fenyegető és számon kérő, s nem csábító és ihlető szervként – csak az én kizsákmányolója.

A szentfilm által nem annyira követelt vagy előírt, mint inkább csodálattal szemlélt önlegyőzés nem megsemmisítése valami pozitívnak, hanem túllendülés egy elégtelen állapotban, melyben az erők egymás rovására élnek, miáltal mind torzítja valamennyi művét. A szent önlegyőzés nem a klinikai mazochizmus értelmében vett aszkézis, nem az aszkézis önkínzása, hanem az aszkézis szenvedélyének átcsapása örömbé, a vaskos és kínba átcsapó élvezetek mind szublimabb s ezáltal végtelenül halmozható örömekre váltása. A wuxia műfajában fantasy, szentfilm és hősmítosz humorteljes egységet alkot, az abszolút transzcendencia abszolút közelsége élményében. A wuxia nem igényel csillagtávolságokat, mint a sci-fi, nem igényli őstörténeti vagy középkori miliók távolságát, mint a fantasy, berendezkedhet a mában is. A kínai hősök repülése azt jelzi, hogy túlemelkedtek a tehetetlenség és a determinációk világán, mert legyőzték magukat. A test a szellem módján közlekedik, mert az ember létmódja a felülemelkedés, a nevelődés legyőzte a földhözragadtságot. A kínaiak repülése nem technikai kérdés, nem a közlekedés felgyorsítása vagy a szállítás új típusának felfedezése a céljuk, mint a *Légy* horror-hőisének.

2.7.8. A szentfilm lényege

Gondolatmenetünk kiindulópontja az volt, hogy a szent a szuperhős korrekciója. A szuperhős, láttuk, visszaveszi magába mindazt, amit a fantasy világában a felettes erőktől kapott. A szuperhős mitológiájában az ember önmaga és a világ teremtetője, s az emberistenek, a földi istenek eszméje háttérbe szorítja az égiek hagyományos vízióját. A hitbuzgalmi eposzok, szenttörténetek és szenvedéstörténetek eszméje ezzel szemben a visszavehetetlen felfedezése. Mindig van egy visszavehetetlen maradék, egy többlet, melyet az ember nem introjektálhat. A tanító is, mint ember, mindig tanítvány marad. A gondoskodó, mint ember, örökre gondoskodásra szorul. A felnőtt is csecsemő, csak csecsemőjéhez képest felnőtt. Következésképpen a Föld vagy a kozmosz is bölcső. A szentfilm lényege az introjektálhatatlan gazdagság felfedezése. A gondoskodó csak azért tud gondoskodni, mert elődei állnak mögötte, akik belülről gondoskodnak róla, vagy az ő gondoskodása által gondoskodnak a világról. A gondoskodókról gondoskodók mindig további, távolibb felettes síkjában áll a „kegyelem munkája” a hitbuzgalmi eposz koncepciójában. A szentfilm által a fantasztikum szférája elér egy relatív, absztrakt teljességet, amiben minden megvan, amit a kalandműfajok vagy a prózai, realisztikus formák a későbbiekben már csak konkretizálhatnak. Ahogyan a fantasy-filmben használni tanulta a hős a világot, mely tanulási folyamat végén szuperhősként alapított új műfajt, a szentfilmben meg kell tanulni nem használni mindazt, amit eddig használni tanultunk. Meg kell tanulni engedni, visszalépni, tisztelni az egyetemes önszabályozást.

2.7.9. Az istenkeresés öröksége

Az istenkeresés, – túl a hitbuzgalmi eposzon – a többi műfajban is folytatódik, de a megtalálás mindig lecsúszik új kereséssé. Egy viszonylag közeleső műfajt, a sci-fit véve példának, azt látni, hogy istenkeresése azért sem lehet megtalálás, mert újra kívül keres, a tér és a társadalmi viszonyok elidegenedett távolságaiban, olyan távolságokban, melyek nem adnak szellemi távlatot, s mert amennyiben talál valamit, önjelölt hamis isteneket kell lelepleznie. Az örült tudós és az örült művész horrorisztikus örökségét a sci-fiben kiegészíti az örült (ál)istenek rémképe. A jó, a teremtető, álmodó, költő Isten helyére nyomulnak a gonosz ál-istenek, technokraták, tervezők, vállalkozók, igazgatók, elnökök stb. A *Szárnyas fejedelm* vagy az *Emlékmás* gonosz, közeli álistenei eltakarják a vallás Istenét és a helyére törnek. Az utóbbi Fritz Lang *Metropolis*ában még visszaimádkozható közénk, egy női megváltó által képviselve, a többiben már nem.

A görög vallás lényei titánokból istenekké emelkedtek, berendezték az olymposi istenvilágot, majd hősöket nemzettek az emberekkel, és végül a háttérbe is vonultak, a mindenkori embernemzedék öntevékenységeinek teret adva a világban. Ezzel az egész fantáziatörténetet vagy a mai műfajaink összessége által elmesélt történetet előrejelzik és összefoglalják, a horrorisztikus rémektől, a fenséges istenekre át, a hősökhöz keresztül, a tragikus és komikus emberig. Fekete fantasztikum, fehér fantasztikum, kaland és próza alakulatainak sorában hol van a hitbuzgalmi fikció helye? Ott, ahol már nem az istenek keresik fel az embert, hanem az ember keresi az isteneket.

Miért hat kevésbé egy mai kamaszra, vagy hat kevesebb mai kamaszra egy hitbuzgalmi eposz, mint pl. a *Spiderman*? Mert Superman, Batman vagy Spiderman úgy pattog ég és föld között, mint a többisten-hit korának mobilis istenei. Superman és társai jelen vannak mindkét, emberi és emberfeletti dimenzióban, akárcsak a görög istenek, kiknek mitológiájához képest a monoteizmus eleve visszavonul és racionalizál, ha pl. a kereszténység egy istenfiú rangú, ám hozzánk hasonlóan halandó sorsot megélt lényvel képviselteti az isteni létet, akinek a csodatevés már nem munkafeladata, nem munkaköri leírása, nem azért jön, mint a fantasy varázslói, hogy a csodatevéssel segítse mindennapi életfeladataink megoldását. Ha csodát tesz is, az ő esetében ez is csak jel, megbízatása jele, mely azt szolgálja, hogy a gyenge szellemű, érzéki emberek is hitelt adjanak szavainak, a létezés új nivójára átvezető, az egzisztenciának új összefogottságot kínáló szellemi jeleknek, melyek igazi ajándékát jelentik. Ez a lényege a vallási felvilágosodásnak, mely által a monoteizmus ugyanolyan ugrás a varázstanításban – annak még teljességgel pozitív, progresszív aspektusát képviselve –, mint a következő lépést jelentő – és már nem olyan egyértelműen pozitív – újkori természettudomány.

Az, ami miatt a mai kamaszra kevésbé hat a *Tízparancsolat* vagy a *Királyok királya*, mint a *Spiderman*, éppen a hitbuzgalmi eposz szellemi előnye és korántsem hátránya vagy korlátja. Az új megafilm diadalának titka, az anyagi előnnyé váló szellemi hátrány, a sikert garantáló visszalépés nem más mint a lemondás arról, hogy konkretizálják, ami a szuperhőst szuperré teszi, annak a tudatnak az elhomályosulása, mely szerint az, amiben az ember több magánál, arra támaszkodik és abból táplálkozik, ami mindig több az embernél, s amit az introjektálhatatlan többlet elvének neveztünk, s amit „az egész az igaz” elvével is azonosít szellemi tradíciónk. Ha a szerzők és befogadók emlékeznének erre, a./ a szuperhős nem alakulhatna a világ csendőrévé, és b./ az emberiség közös hőségé válhatna.

2.8. Hitbuzgalmi narratíva. Szemináriumok

2.8.1. Fred Niblo: Ben Hur, 1925

Népek hazája vagy népek börtöne?

(Nemzet és birodalom)

A film az új diktátor, a római helytartó bevonulásával indul. Egyszerre lépő, arctalan páncél-emberek, a görög ármádiája, a hitleri esztétikát előlegező militarista tömegrituálé képeit kommentálja a felirat: „A föld megremegett a kegyetlen légiók menetelése nyomán és a szolgaságba hajtott népek Istenhez fohászkodtak – Megváltót vártak.” A hitbuzgalmi eposz üdv és kárhozat olyan nagy léptékű történetét sűríti magába, ami épp az örök képekhez hű gátlástalan naivitás felvállalása mértékében teszi képessé prófétikus teljesítményekre is, jelen esetben a hitleri birodalom bejósolására. Az antik Róma hanyatláskori bestialitása és az eljövendő hitlerizmus utólag megvilágosodó analógiája a történelmi eposz elsőrendű teljesítménye. A film ugyanakkor nemcsak a militarista hódítás kegyetlenségét mutatja be, hanem eredményét, a Birodalmat is, egyfajta Bábelként, beolvasztó hatalomként. A világ minden népe keveredik a nagy kereskedelmi központokban, s ez az ellenállásra képtelen massa ugyanolyan arctalan, mint a légiók. A cselekmény Ben Hur történetébe ágyazza Jézusét, s egy zsidó nemzeti felszabadítási mozgalom szituációjából, az általa felvetett kérdésekre adott,

általánosított, univerzalista válaszként vezeti le a kereszténység születését. Míg korunk Hollywood-filmjei többnyire a népek keveredését elősegítő globális struktúrákat és globalizációs folyamatokat idealizálják, Fred Niblo filmje az imperialista hódító törekvésekkel szembeni nemzeti ellenállást dicsőítette, hogy a túlerőknek való ellenállásból és ne az önfeladásból vezethesse le az egyetemes egymásra találás lehetőségét. Mintha akkor világosabb lett volna, mint ma, hogy a globalizáció a mindenkori legerősebb és legagresszívabb hatalom számára a legelőnyösebb, így valójában a mindenkori hódítók nemzeti érdekének hegemóniáját jelenti és nem a partikuláris érdekekről való lemondást valamiféle közös emberi érdek javára. Egy birodalmi globalizáció a hegemon centrum perifériájává változtatva olvasztja be és veti alá a formálisan egyenrangú partnereket. Ennek veszélyeit legvilágosabban a történelmi analógiák tárják fel, olyan állapotok bemutatásával, ahol az ökonómia diktatúrája politikai és katonai diktatúrával párosul. A *Ben Hur* születésekor a Harmadik Birodalom eszméje élő analogonként készült szörnyállamot szülni, mely a korábbi birodalmak minden hátrányát egyesítette előnyeik és viszonylagos történelmi jogosultságuk nélkül. Niblo filmje ezért prevenciós tendenciát hordozó antiautoritárius gondolkodás műveként dolgozza ki a hitbuzgalmi eposz új formáját. Ezzel új átütő erőre és korszerűsége tesz szert az olasz történelmi-mitológiai filmekhez képest, az *Intolerance* nyomán aktualizálva a történelem üzenetét.

A filmscelekmény fizikai csúcspontján a zsidó Judah Ben Hur (Ramon Novarro), római szupersztárként, arab méneket hajt a híres kocsiversenyen. A zsidó Ben Hur és az arab Ilderim sejk (Mitchell Lewis) szövetsége jelzi, hogy az összes helyi világok szövetségesek a birodalommal szemben. A kocsiverseny tétje: Róma szimbóluma győz, vagy a leigázott népeké? Az általános helyére tolatkó egyes fog győzni, amely absztrakttá torzítva asszimilálja a konkrét világokat vagy képesek a konkrétumok egyesülni? Az emancipatórikus egy-ségből senki sem hiányozhat, kivéve azt, aki az általános jogát bitorolja.

Hogyan képviselhette egy amerikai film ezt a kocepciót? A húszas években a bolsevik internacionalizmus hangsúlyozott egy erőltetett politikai kényszerszerglobalizációt, ezzel téve lehetővé az USA számára, hogy támogassa az egyénnek hazához és múlthoz való jogát. Sokhelyütt kommunisták vívták a nemzeti felszabadítási mozgalmakat, melyeket azonban nem sikerült világosan elhatárolni a reájuk telepedni akaró politikai kényszerszerglobalizáció imperializmusától. Így az volt a kérdés, hogy egy amerikai gazdasági vagy egy szovjet politikai kényszerszerglobalizációhoz csatlakozzanak-e a megosztott nemzetek. Az egyik mögött egy jenki, a másik mögött egy nagyorosz nacionalizmus rejtett. Így mindkét fél bizonyára őszintén látta a másik veszedelmét és a nemzetek védelmezőjeként foghatta fel magát. Az USA azért is támogatta a nemzeti felszabadítás eszméjét, hogy a haza és a múlt ne válhassék a náci szimbolikus tökéjévé és propagandisztikus privilégiumává, ami óriási ideológiai és érzelmi tökérről való lemondást jelentett volna az antifasiszta front számára.

Első megfigyelésünk, hogy a hitbuzgalmi eposz nemcsak aktuális problémákat fejez ki, előlegező erővel is bír. Ezt húzza alá, hogy egyfajta ókori *Doktor Zsivagó*ként is olvasható: egy ősi, előkelő zsidó család sorsát, megaláztatását és szenvedését követjük a diktatúra idején, a szabadság elvesztése, a vagyon és jogbiztonság hiánya, a barbárság és terror sötét korszakában. Alekszej Tolsztoj kommunista regénye vezette be a családi „Golgota” fogalmát, melyet később Paszternák regénye vitt tovább. Niblo filmje szintén kidolgozza ezt a metaforikus „Golgotát”, egyúttal párhuzamba állítva a szó szerinti eseménnyel. A Hur család kezdetben nem lázad a hódítók ellen, de az utóbbiak érdeke minden „ingadozó” vagy „semleges”

erő ellenséggé nyilvánítása, hogy az új birodalmi szerencsevadászok kiforgathassák vagyónából a régi elitet. Tudjuk, hogy a rómaiak barbározták a világot, a *Ben Hur*ban azonban a római légiók vonulnak be Jeruzsálembe barbár hódítókként. A felfordult világban az anyagi és szellemi, társadalmi és kulturális hierarchia fordított viszonyban vannak egymással. A nagyvilágban a kevesebb a több, a barbár erő győz és a kifinomult a védtelen, de ezáltal épp a világfelfordulás viszi el a kultúrát az emancipálandók közé, ezért kell, hogy rabszolga lánya legyen Ben Hur menyasszonyává.

Univerzalitással a globalizmus ellen

A hódítók között jelenik meg a film hőséne egykori barátja. Még a *Szomorú vasárnap* című filmben is visszaköszön ez a figura, a barátból lett ellenfél. A Hur család által vendégül látott Messala (Francis X. Bushman) rosszállóan néz körül: „Nem változtatok.” A központ „apparatesikja” megveti azokat, akik saját helyi világukra hasonlítanak, nem a központi olvasztótégely zsoldoseszményét képviselik. (És teljesen mindegy, hogy ez a központ az SZKP Központi Bizottsága vagy pl. a Világbank vagy egyéb a világot átgyúró szervezetek.) A feltörekvő birodalmi „káder” megvetően észleli a helyi kultúra állandóságát, alkalmazkodásra képtelen merevségként értékeli az önmegőrzést. Magasabb kultúra esetén, ha van mit megőrizni, az önmegőrzés érték. Minél szélesebb a kötődés akciórádiusza, annál absztraktabb erényválasztékot mozgósít; a sokoldalúbb kisközösségi kapcsolatok többet megmozgatnak az emberben; mindent csak egy konkrét másik ember képes bennünk összefogni és megmozgatni, míg a csapatszellem csak teljesítményre ösztönöz. Ez az elv fogja összekapcsolni az üdv két formáját, a közösségit és az egyénit, s a narráció két formáját, a történelmi eposzt és a melodrámat: a világgal való mélyebb, megbízhatóbb, nemesítő kapcsolatot a hely és az idő garantálja, amennyiben a hely szelleme foglalja össze az idők teljességét, míg a birodalmi szellem a külső hatékonyságot biztosítja, szellemi egyenruhaként, az érvényesülés sikere szellemi felszereléseként. Ben Hur sajnálkozva állapítja meg: „Barátom, Messala, római lett.” Messala válasza: „Miért is ne? Rómainak lenni annyi, mint uralkodni a világ fölött.” Mindegy, hogy nevezzük: „zsoldoseszmény”, „janicsár mentalitás”, „komprádorburzsoá cinizmus” – minden kor és hódítás kitermeli ezt a jelenséget, mely a *Ben Hur*-film első témája, s mely mind torzabb formákban tér vissza a történelemben. A későbbiekben Messala tartóztatja le barátját. Nincs többé barátság, csak időleges, kényszeredett, hamis mimézise. S nemcsak Ben Hur tartóztatja le, elhurcoltatja a család nőit is. Nincs mértéktartás, a hatalom gyakorlása nem ismer ilyet, minél koncentráltabb és távolibb hatalom, működése annál kegyetlenebb.

A globális etika absztrakt sikerminta, míg az univerzális etika konkrét üdvminta. Az előbbi uralkodó elitet toboroz, az utóbbi emancipálja (=megváltja) az embert. Az előbbi felülről épül, az utóbbi alulról. A *Ben Hur* cselekménye az utóbbi mesés fenomenológiája: az univerzális etika fenomenológiája a mesében.

A birodalmi megagép és az emberi húsgép

Ben Hur gályarabságra hurcolják. A viláგuralom jelképei, a római gályák kívül fenségesek, belül az izomgéppé lefokozott emberek mechanikus rángásának pokolbugyrai. Csak egy fájdalmas mozdulattal lehet megvásárolni a jogot a következő fájdalmas mozdulatra, különben a felügyelők azonnal agyonvernek. A film az új rabszolgatársadalom kiépülésének korában készült: az orosz haláltáborok már állnak, a nácik is megfogamzott vezetőik agyában. Fred

Niblo filmje váltogatja a két perspektívát: a szenvedő hús végvonaglásával van kipárnázva a szépség belseje. Ez a gépezet mozgatja a birodalmat, ez a hajtóereje, hiába nemes és előkelő figura a flottát parancsnokló admirális. A birodalom ára az ember emberanyaggá változása, az egyetlen mozdulatra redukált emberek elrabolt élete, ideje. Vajon a személyiség is elrabolható? A birodalom a rabszolgák beletörődésére, a népküdtől, családjuktól, kultúrájuktól elszakítottak életgyűlölő önmegvetésére, apátiájukra és halálvágyukra épül. Ben Hur lázad, s az embertelen viszonyok között a lázadás a személyiség létformája. Az admirális elismeréssel szemléli a lázadót, s levéti láncait: „Úgy beszél, mint egy római!” (E jelenet visszatér Bondarcsuk *Emberi sors* című filmjében, ahol az orosz fogoly bátorsága vívja ki a KZ-parancsnok elismerését, melynek – mivel a náci birodalom nem fázisadekvát, azaz nem felel meg az emberiség elért fejlődési stádiumának – ezúttal már nem lehetnek olyan pozitív következményei, mint az antik miliőben.) Az emancipáció feltétele az önbecsülés, ezé pedig a hűség, az emlékezés önmagunkra. A megváltás is a múlt ígérete, megtérés az élet eredeti értelméhez, a legsötétebb világ által sem kioltható ígéreteihez.

Az amerikai mitológiában az új hazát keresők előbb a tengeren majd a sivatagon kelnek át, az Új Jeruzsálemet keresve. A *Ben Hur*ban előbb a sivatagon, majd a tengeren kelünk át, a kárhozott fordított útján, mert a kárhozottak fedezik fel az új erényt, új közösséget, a római közösséggel szemben az emberiség közösségét. Ben Hur első életét akkor ismerjük meg, amikor világa összeomlik, második élete a kisajátítás, a veszteségek története, a rabszolgasors mélységeinek bejárása. A régi, nemzeti elit hódítók általi kisajátítása és megalázása azonban mély értelmű, mert eliterényeket visz el a rabszolgavilágba, a hősnek azért is be kell járnia a kárhozott útját, hogy képviselőre alkalmas kultúrával ajándékozza meg a rabszolgák világát az itt még az emberiesség kibontakozása-, a népek és a személyiség felszabadulása-ként vizionált történelem.

A hanyatlástörténetet a felemelkedés története követi. A rabszolga megmenti Arriust (Frank Currier), a flotta parancsnokát, aki adoptívfiává fogadja őt. A háború, mint archaikusabb viszonyok visszatérése, egyúttal korrektív hőskorszak is a gazdaság kiosztott pozícióival szemben, alternatív felemelkedési lehetőség, mely részt üt a kasztrendszeren és a birtoklás végzetén. Ben Hur, akinek erejét megacélozták a gályaévek, atléta, Róma idóluma. A birodalmi arisztokráciába bekerült hős a kettős kötés kínjait éli meg. Hol a világ közepe, Rómában vagy otthon? Hol és mi a legnagyobb előmenetel? Messala eldobta identitását, mit tesz Ben Hur? A világbirodalom hősenek lelki szenvedéstörténete az otthon nosztalgijáról szól, melynek híján nem az elnyomottak világa gyarapodna Ben Hurban Róma erényeivel, hanem a hatalom sajátítaná el az elnyomottak erényeit. Ben Hur sztárlétének megfelel anyja és húga sínylődése a börtönökben. Az ember identitását azok fejezik ki, akikkel identikus: Ben Hur identitása szenved, elfeledve, betegen, a földalatti börtönökben. Mintha a fiú karrierjének ára volna anyja és húga sorvadó árnyékléte.

A film hőse bejárta a világot, bejárta a társadalmi hierarchiát, elsajátította az ellenfél erényeit és hű maradt övéihez. Egy nevelődési regényt járunk végig, melynek eredménye az elveszett családregegy keresése. Ben Hur birodalomszerte keresi elveszett szeretteit. Elhurcolásakor bosszút esküdött, és bosszút is áll, versenynek kell eldöntenie Ben Hur és Messala konfliktusát, mert a hadi konfrontációban a csel vagy a nyers erőkoncentráció is győzhet. A kocsi verseny tétje más a két fél számára: a római a dicsőségért, a több életű és kettős egzisztenciájú Ben Hur, aki névtelen versenyzőként indul, az elveszett bensőséges

világ képviselésében harcol. A deterritorializált szívű és a deterritorializálatlan szívű harcos állnak szemben egymással. Létük egyformán deterritorializált, a mese a deterritorializált lét külső erejét akarja egyesíteni a deterritorializálhatatlan szív belső erejével, ami Niblo filmjét Fritz Lang *Metropolis*-ával rokonítja, melyben hasonló célért kell alászállni a hatalom csúcsairól a katakombákba.

A családregény és a nők rendszere

Ben Hur története Jézuséval váltakozik, mely utóbbi csúcspontjain színesbe váltanak a képsorok. Ahogyan a hitbuzgalmi filmműfaj kibontakozását megelőző történeti-mitológiai filmben a cirkusz lett mesévé, a hitbuzgalmi filmben szintén naiv, populáris műfaj, a megmozdult, megelevenedett szentképkultúra válik elbeszélő formává, egyébként a másik hagyományt is megőrizve, melyre épp a keresztény szenttörténetek adnak alkalmat a gladiátor harcokkal és oroszlánok elé vetett vértanúkkal (pl. *Demetrius és a gladiátorok*).

Fred Niblo passzív, kényes, édes szépségként képzei el Máriát (Betty Bronson), aki Józsefnek nem is gyermeke, inkább unokája lehetne. Csillag vezeti a keleti bölcseket Máriához, a csoda jelzi előre a szentség éráját, a dolgok átváltozásai lélekét. A szentségnek nincs szüksége külsőségekre, megtisztulnak és felfénylenek, kisimulnak a Máriára tekintő durva arcok. Az Isten láthatatlan, a fia kisfiú, a film elején így Mária a középpont, az atyafigurák, József vagy a keleti bölcsek szolgáló hódolók tartását öltik. Harcos és szent, eposz és melodráma áll szemben a cselekmény formájaként illetve tartalmaként. A rómaiak háborúskodó férfivilágát van hivatva legyőzni Jézus mint anyjafia szelídsége. A születés éjszakáján a színekkel magának a filmnek a metamorfózisa jelzi az eljövotelt. Ezzel a metamorfózis a tartalom kategóriájából átlép a formáéba, az elbeszélő alakok közül kilép az elbeszélés és a néző viszonyába, s így ezzel a metamorfózissal maga a néző válik az eseménnyel való egyidejűségbe meghívott tanúvá. Mária anyai szerepének jelentőségét emeli az is, hogy az összecslekmény végcélja is a haza, a család, az anya és a hűg visszanyerése. Tirzah (Kathleen Key), a szép, pikáns hűg úgy kerül bevezetésre, mintha Messalának szánák, de helyette a lepra jegyese lesz a börtönökben feledett leány. Az anya és a hűg a későbbiekben a megőrzendő identitás mártírjai és angyalai. Mivel a hűg az anyai alak kísérője, s a szerető és Jézus is az anya visszanyerésében játszanak szerepet Ben Hur történetében, nem a teremő elv, hanem az újjáteremő elv áll a középpontban. A teremő a múltban zajlott, a cselekmény jelenében az újjáteremő, az átszellemölés, a megváltás a fő feladat, ezért dominál Jézusban az anyajafia- és nem az atyjafia-jelleg. Talán az is elmondható, hogy a teremő elv relatív barbársága teszi szükségessé a megváltás mint átszellemölés történetét, mint a világ és a teremő próbára tevő nevelőből otthonná érlelődesének regényét.

Mária körül is galambokat látunk, majd Esther (May McAvoy) is fehér galambot becéz. A lány a férfire nézve simogatja a fehér galambot, majd a férfinak nyújtja simogatásra. A galambjáték, az ártatlan tisztaság hangulatát is megőrizve, áterotizálódik, mint Garbo cigaretta-játéka a *The Flesh and the Devil* című filmben. Ez arra is figyelmeztet, hogy a melodráma áterotizált tárgyai – pl. a *Krisztina királynő* szerelmi éjszakáján – a fantasy varázstárgyainak örökösei, a szerelem mágiája és metamorfózisai a fehér fantasztikum profán örökösei.

Esther az, akit a Doktor Zsivágóban így nevez Paszternák: „egy lány más körökből”. A meggazdagodott, felemelkedett rabszolgáány, Esther, és a legmélyebb nyomorba lesüllyedt

családtagok Máriával együtt alkotják azt a paradigmát, mellyel szembeállítja a film az egyiptomi nőt. Esthert galambok szállják körül, mint Máriát, és csacsin ül, mint Jézus. A cifra egyiptomi nő, akinek kísérője a páva, mint az előbbieké a galamb a cselekmény modern asszonya. A film megfosztja a kéjnőt a vizuális identitástól: egyszer fekete, másszor platinaszőke. Ez az amorf identitás egészen más, mint a belső igazságot és a lélek fejlődését megnyilvánító szent metamorfózisok. A film korántsem tagadja a kéjnő vonzerejét, akit az elbizonytalanodott Ben Hur láthatólag megkíván. Mária esetében a nő szerepe korlátozza vagy korrigálja Istenét, átszellemítve a csodákat, míg az egyiptomi nő esetében Isten szerepe korlátozza a nőt: a kéjnő cifra mágiája reprezentálja azokat a természeti őshatalmakat, melyeket megfélemezni hivatott a patriarchátus szigorú, hierarchizáló szocialitása. A kéjnő esetében a nő képviseli a legyőzendő múltat, Mária esetében az anyakép vetíti elénk az elérendő jövőt.

A családregény és a szent rabszolgaság fogalma

Esther apja, Simonides rabszolga vette át megörzésre az elhurcolt Hur család kincseit. Ben Hur felbukkanása után az apa leányára bizza a döntést, a Simonides kereskedőház hatalmas úrnője akar lenni vagy Ben Hur rabszolgánője. Simonidesék végül elmennek felajánlkozni rabszolgának, de ezáltal Ben Hur új családjává válnak: az igazság és a családiasság egyaránt feltétlenség, azaz rabszolgaság. A rabság ugyan nem hűség, de a hűség rabság. A film pozitív nőalakjai valamennyien rabok valamilyen értelemben, a legmélyebb erkölcs rabság, de önkéntes, nem kényszerített.

Negatív fogalmak értékelődnek át pozitívvá a szenvedés megvilágosodásának útján. A szeretet nem pusztán rabság, csúcspontján kísértetiessé is válik. Az elveszett otthon kereső Ben Hur elmegy a régi házhoz, ott alszik el, a zárt kapuk alatt, a ház sarkkövén. Ekkor jelennek meg anyja és testvére, éjben osonó, fertőzött fekete árnyak. A múlthoz tartozni halálos betegség, az élő jelenhez tartozó férfi mégis róluk álmodik, elveszett szeretteiről, mert minden értelem forrása is a múlt, s a jövőnek is a múlt ad értelmet, a visszanyerés idejeként, mely a világtörvény korrekciója, a romlás mint a lét alaptörvénye kétségbe vonása, s azért van szükség a természetfeletti fórumra, mert az egész természetes világnak, ha nem a romlás – tehát a lenni nem tudás – a lét törvénye, felülírhatónak kell lennie.

A városba visszatérő két zsidónő, anyja és leánya, úgy néznek ki, mint két évtizeddel később a koncentrációs táborokból szabadultak. Tirzah pikáns szépségből a szenvedés kor-talan képévé változott, nem torzult, mert nem rút lett, hanem az anya megkettőződésévé lényegült át, a Máriával alapított anya-paradigmába sorolva be a szenvedés által.

A kísértetfilm problémája (pl. *Ghost*), hogy a kísértet nem tud megérinteni, eme élő kísértetek tudnak, de nem akarnak, szeretnének, de tiltják maguknak, mert féltenek maguktól. Nem érintik a család fiát, csak távolból becézik az alvót, vergődve hajlongnak, vívódó árnyéktáncot járnak, melynek témája a nem-érintés hőstette. „Szót se, ő az élőkhöz tartozik, mi a holtakhoz.” – vonja el Tirzah az anyát, ezáltal szinte anyja anyjává válva. Fölé hajol az anyja, jelen van, de Ben Hur álmodja őt, mosolyog álmában, álmában éri csak el, mint a *Hatodik érzék* kísértet-hőse élő szerelmét. A szeretet mint szülő és gyermek közötti testtelen kapcsolat eleve, az életben is valamiképp síron túliként működik. A nők Ben Hur árnyékát simogatják és cipőtálpára lehelnek csókot, ő pedig ellovagol, csak Esther figyel fel az elshánókra, látja meg őket a homályban. Végül Esther találja meg őket, mintha Ben Hur

Estherben találná meg őket. A szerelem rabnője a nagyobb rabok örököse és képviselője, az idő és halál rabjaié, az ellengőké.

A menyasszony nem elveszi a fiút az anyától, hanem visszaadja a fiúnak az anyát, mert a múlttól megfosztott ember elveszti a jelenvalóság képességét, Esther ezért siet „a kétségbeesés bátorságával” a leprások völgyébe, s elszánt bizalommal vonszolja a két nőt Jézus elé, gyógyító találkára.

A szentségábrázolás szellemi konfliktusai

A hitbuzgalmi eposz szeretne kiutat találni a fantasy mesevilágából, de úgy, hogy ne nyelje el a próza és a banalitás. Közben megnehezíti a maga számára a kitűzött cél elérését, amennyiben nemcsak a prózát, a kalandot is meghaladandó banalitásnak tekinti. A szentség élménye olyan radikális emelkedettségi igényt képvisel, amely számára nemcsak a próza, a hőskaland sem elég. A filmtörténeti tradíció a hitbuzgalmi eposzt naív eposzként koncipiálja, amennyiben a szublimált szentség élményét keresi, de a népi vallásosság csodaéhségéről sem mond le. A filmtörténet ismert, nagy hitbuzgalmi eposzai a monoteista világvallások élményeiből indulnak ki, ezért az említett problémák mellett az ősi és népi vallásosság „démoni”, „pogány” élményei visszaszorítását, szublim élményekkel való pótlását is feladatuknak érzik. Az a kettősség, amely mindezekben a művekben, egyrészt a horror, másrészt a fantasy által izolált és tiszta alakra hozott élménytípusokból elválaszthatatlan egységet alkot, az emberi érzékenység primitív formáinak alapvető kettősségét ismétli a mitológiában. A nárcizmus kohuti elméletéből levont következtetés teljességgel egybevág *mysterium tremendum* és *mysterium fascinans* megkülönböztetésével, már csak ezért is problematikus az Eliade munkásságát is érintő támadás, melyet Agamben intéz Rudolf Otto eszméje ellen. A nárcizmus elméletén dolgozó Heinz Kohut gyakran és evidensen levezette azt az alapvető lelki tényállást, mely szerint az egyetemes élvezet ugyanannak a primitív lelki alapszituációnak a napos oldala, melynek árnyékos oldala a tombolás. *Mysterium tremendum* és *mysterium fascinans* kettősségében gondolkodva a tombolás a *mysterium tremendum* tiszta, tömény megnyilvánulásának fog tűnni, míg a nárcizmus úgy fog megjelenni mint a kettőnek a *mysterium tremendum* közegében való kereszteződése, az iszonyat bővölete, a pokol paradicsomi része, a pokolban megélt paradicsomi létmozzanatok olyan felfénylése, amelyre a poklon kívül nem képesek. A *mysterium fascinans* is tovább elemzendő, egyik „szektora” lesz a varázslat, másik az üdv. Csak az üdv lenne a szentség tiszta formája, míg a varázslat a *mysterium tremendum* mozzanata a *mysterium fascinans* világán belül. Ezért jelent problémát a szentség epikája számára a vele való gazdálkodás, melynek tekintetében az elbeszélés szelleme, ellentétben a fantasy vagy a horror szimbolikájával, ezúttal óvatosságra inti magát.

Az ábrázolásmód a jézusi szentség értelmezésének függvénye. A megjelenítés legáltalánosabb problémája a blaszfémia és ennek szinte elkerülhetetlen minimuma, a banalizáció fenyegetése. A Jézus-ábrázolások általában leválasztják súlyos alapjáról, s önállósítják a *mysterium fascinans* hordozóját, amit teológiailag is motivál, hogy a hit is megkülönbözteti az atyától a fiút. A következmény, hogy Jézus a filmi (és általában a szentképi) megjelenítésekben nem elég férfias, vagy – amennyiben helyre akarják állítani kapcsolatát a *mysterium tremendummal* – legalábbis túl merev. Az ábrázolásmódok óvatossá, az „emberré vált Isten” léte testi oldalával kesztyűs kézzel bánó, inkább cenzurális mint szublimatív stílusának

ára, hogy Jézus gyakran inkább szenvedő mint szenvedő (ezt a problémát próbálta megoldani Mel Gibson). További nehézség, hogy Jézus összefüggéseiből kiragadva idézett szavait a frázissá válás fenyegeti, a filmek nem nyújtják az eredeti kontextus által garantált mélységeket.

A rettenetes szentség öröksége, hogy végül a vele mindig valamilyen kapcsolatban maradó kegyes szentség ábrázolásában is tétovák és tanácstalanok vagyunk. Először is attól félünk, hogy az igaz nem elég szép, és ezért szépnek szeretnénk hazudni, egy banális szépségfogalom giccses fogságában. De egy még nagyobb félelem is gyötri a hitbuzgalmi eposzt. Miután az igazat széppé stilizáltuk, kiderül, hogy ezzel a jónak ártottunk. A jót nemcsak a rút, a szép is kompromittálhatja. A Jézus-ábrázolás, és általában mindenféle szentség esztétikai megjelenítése, nem maradhat a nárcizmus foglya. Az esztétikum, ha nem ér el egy tragikus nagyságot, aminek az iszonyattal való kapcsolatfelvétel az ára, úgy az etika számára a maga egészében teherre válhat. Igaz, jó és szép viszonyának kicsinyes, banális koncepcióitól szenved a hitbuzgalmi eposz, attól, hogy egy banalizált vallásosság nyugtatószerűen szeretné rendszerezíteni a szentség szemiotikáját.

Fred Niblo e konfliktusokból olyan kiutat talál, amelyet a horrorfilm is alkalmaz néha az iszonyat indirekt érzékeltetésére, distanciált megjelenítésére: a sejtelmes kategóriáját. Amikor Ben Hurt porba hullott láncos rabként látjuk a film elején, Jézusnak csak vizet nyújtó kezét mutatja a kamera. A vizet megtagadó katonák sem mondanak ellent, de nem mintha megszeppennének, mint Wyler filmjében, hanem inkább talán mintha észre sem vennék, mintha mindez az időn kívül történt volna, nem a banális történelem reális tartamán belül, mintha egy pillanatra megáll az idő, s aztán folytatódik minden tovább, a titkos pillanat elmúltán. Az utolsó vacsora képén egy alak takarja Jézust, s a takaró sziluett mögül csak az aura fénye világol, végül a véres kéz színes képét látjuk, átszűrva. A horror iszonyata, az obszcenitás tabuja és a szentség fensége kapcsolatára figyelmeztet mindkét beállítás, a takarás a pornográfia technikája, az átszűrt, véres hús pedig a vámpírfilm megoldása. A Fred Niblo-film történetének főszereplője a a Hur család fia, a filmben felvázolt egyetemes történelem főszereplője azonban az „Ember Fia”, még pontosabban az Emberfia Keze. Tehát pontosan abban az értelemben beszélhetnénk, a filmet jellemezve, „a kéz történetéről”, ahogyan Bataille „a szem történetéről” beszél, az elnyelő szem ebben az esetben a nárcizmus alapszervének lenne tekinthető, míg a segítő kéz a tárgyszeretet szimbóluma.

Ben Hur mint lázadó elnyomott felfedezi és elsajátítja az elnyomók katonai erényeit, és légiókat szervez, hogy megsegítse Jézus harcát, felszabadítsa hazáját. Búcsúzik Esthertől, még nincs ideje a szerelemnek, a háborúnak van ideje, választottja hajtincset csókolja, lábaihoz térdel, felajánlja életét, amely azonban nem az övé, hanem a háborúé, menni kell tehát. Ben Hur azért toboroz légiókat, hogy újra kezdje a háborút, amivel a film is újra kezdődne, és így minden maradna a régiben, mert a római katonai nevelést kapott filmhős azt hiszi, hogy a Zsidók Királya, földi király. Jézusra azonban pálmaágakkal várnak a színes felvételekre váltó képsorban Jeruzsálem gyermekei. Jézus elutasítja a film hőse által felajánlott két légiót: hadsereggel csak másik hadsereget lehet legyőzni, de nem az Örök Háborút magát. Ben Hurnak a filmcselekmény vége felé haladva, meg kell szabadulnia az olyan római fogalmaktól, mint siker és kudarc, győzelem és vereség. Az egyszerű fogalmak, a józan ész fogalmai értelmetlenné válnak. A jóvátétel módja nem a bocsánatkérés vagy az anyagi kárpótlás, hanem a szakítás az emberiséggel, az ember egész régi egzisztenciájával, mely az elfogadhatatlan botrányhoz, felfoghatatlan iszonyathoz vezetett. Minden, ami nem ez az alapvető

szakítás, a jóvátehetetlen kegyetlenség ismétlése vagy a vele való cinkosság, a felfoghatatlan gonoszság észrevétlen folytatása más eszközökkel. A légiókat toborzó Ben Hurt az a veszély fenyegeti, hogy ugyanabba bonyolódik bele, amitől meg szeretne menteni bennünket, ezért inti le őt Jézus.

Ismét Jézus kezét látjuk, melynek érintése feltámasztja a holt kisdedet és meggyógyítja a leprásokat. A meghalni vonuló Jézus keze támasztja fel a holt gyermeket, Jézus ezáltal életet cserél csodákra vagy a maga életét másik életre. Újfajta győzelem példáját mutatja a légiók visszautasítása után, olyan győzelemét, melynek ára a győztes kínhalála. Minden vereség győzelemmé változik, minden negatívum pozitívvá, de hogyan? A csoda nem közönséges varázslat, s eme új típusú, a varázslattal szembeni önállóságát bizonyító csoda által válik a film végi Jézus a film eleji Mária örökösévé: ezt a csodát a lét teljes rendelkezésre bocsátásaként, odaadásaként, felajánlásaként írhatjuk le, s nem mint valami titok vagy formula birtoklását, ellenkezőleg, mint a birtoklás világának tagadását, s a tagadás végigvitelét egészen a végső tagadásig, az alany mint birtokos létének önmegtagadásáig vagy legvégső birtoka, a lét felajánlásáig.

A *Ben Hur*-beli Jézus koncepciója szerint a nemzeti felszabadítás feltétele az emberiség felszabadítása, a társadalmi forradalom feltétele a kulturális forradalom, a cselekvés forradalmáé az érzékenység forradalma. A képesség fölött az érzékenység áll őrt, a boldogság felett a szenvedés áll őrt: a végső beállítás egy családias, megszelídült világ, a szerelmesek család-egyesítéssel kombinált egymásra találása a régi házban, mely felett a megfeszített Jézust látjuk a Golgotán. A Jézus-történet színei örökölt maradnak a Ben Hur-történetre. Ben Hur átöleli a nőket, és azt mondja: „Ő nem halott!” Jézus tehát nem halott, a szívekben is él, ahogy Ben Hur mondja, de a színekben is, ahogyan a mozinéző megtapasztalja, a világ átváltozásában, a mindennapi élet által örökölt színvilágban, az emberi érzékenység nivóváltásában, melyet a végső képsorban a rendkívüli, emelkedett, ünnepi létállapotokból a mindennapi életbe átáramló plusz információtömeg jelez.

2.8.2. Philippe Agostini – Raymond Leopold Bruckberger : Karmelita beszélgetések, 1960

A „szent rabság”

Nehéz kapu képet elsötétítő csattanó zárulása és csikorgó lelakatolása az első dramatikus egység záróképe. „Ez a ház egy Bastille, és mi meg fogjuk ezt is semmisíteni, mint a másikat.” – mondja később a feldühödött „polgártárs”. Blanche (Blanche de la Force = Pascale Audret) avatásakor a rácson túlról áld meg a pap, de felváltva látjuk a pap felől az apácákat és az apácák felől a papot, így mindkét felet rácson túl. Ki van a rácson túl? Ki van bent illetve kint? A rács kizár vagy bezár? A rács melyik oldalán van a börtön? A világ van a rács mögött vagy az apácák? A világ a végtelen vagy az apácák vannak kinn a végtelenben?

Az apácafőnöknővel tárgyaló komiszár gúnyos éllel használja a „szabadság” szót. Holott ő az, aki – mint ezt a beszélgetés elején jelzi: szükségesnek tartja utalni rá, hogy esetleges kegyetlensége a szituáció függvénye, s nem személyiségéből fakad – ki van szolgáltatva, nemcsak parancsolóinak, hanem a néphangulatnak is: a forradalom nem ismer kegyelmet, csak „forradalmi szükségszerűséget”. Ez esetben épp a forradalmár a szituáció foglya.

Thérèse anya (Mère Thérèse de Saint-Augustin = Alida Valli) mosolyogva válaszol a rács mögül az apácák és a szabadság viszonyát firtató megjegyzésre: önként vannak itt. Csak profán rabság van és szent rabság: a szituációs taktikák fogsága vagy az eszme fogsága. Amikor az apácák már nem a saját rácsaik, hanem a forradalom rácsai mögött vannak, s nem önként, akkor sem érik el és korlátozzák a feltételek szabadságukat. A szabadság a profán rabság ellentéte: szent rabság, az emberi feltételek fogságában talált kiút, érintkezés valami további-val, külsővel, túlsóval, mely minden „még nem” foglalatát a „lenni kell” hangsúlyával ellátva.

A kolostor dísztelen, fehér falaira is rácsok árnya vetődik (mint a redőnyök árnyai az amerikai film noir-darabok őrszobáiban), rácszatok által szűrve, megtörve érkezik a napvilág, de mindez sajátos értelemre tesz szert: mintegy a fény imája, önmegtartóztatása, ahogy a kőfalakkal körülvett kis kert szerénysége is megható a kolostor közepén. Itt semmi sem burjánzik ebben a „rabságban”, míg a kinti „felszabadulásban” csak a kegyetlenség burjánzik. Az egész mise en scène meghatározója a dísztelen visszafogottság, mintha köépület lenne maga a film is, ellenállva a divat változásainak. A filmi megjelenítés puritanizmusa két további puritanizmust képvisel, a forradalmi puritanizmus verseng a szerzetesi eszmény puritanizmusával, s az utóbbi győz, mert a forradalom átváltozik a megélt és megelevenített bumfordi giccs véres barokkjává, míg a szerzetesi eszmény áttelekeshet, megmutatja, hogy van kopárság, mely nem sivárság. Amennyiben mások szigorúak az emberrel, ez megakadályozza őt abban, hogy szigorú legyen önmagával – a forradalom káoszt és zűllést hoz, az ember lesüllyedését, a világ egyetemes lumpenizálódását, a primitív ösztönök és alacsony szükségletek lompos káoszát, melyben a „felszabadult” Blanche nem találja helyét.

Anyák

Három nagy egyéniséggel kerül kapcsolatba Blanche a kolostorban, a haldokló apácafőnőknővel (Madeleine Renaud), és két utódjelölttel, Marie anyával (Mère Marie de l'Incarnation = Jeanne Moreau) és Thérèse anyával. A világból csak Blanche apját és bátyját látjuk, a kolostorban ezzel szemben három anyja van. A háborút és forradalmat a kinti férfivilágban vívják, így a kintiek a hely és idő rabjai, míg az igazi „kint” benn található, az anyaság princípiuma. Az anyák egyben specifikus funkcióval ellátott kulturális heroinák: a haldokló öregasszony az elküldő, feladó, megbízó, a meshős, mint reményekre nem jogosító hősnő rendeltetésének, az alkalmatlan alkalmasságának felismerője; Thérèse anya mint a jóság, a szelídség, a megértés, a támogató erények képviselője a „Kármel” fenntartója; Marie anya, az erő és okosság birtokosaként a „Kármel” újjászervezője.

Blanche pánikba esik az első estén a cellájában látott koponyától, melynek célja az elméledésre késztetés volna. A koponya figyelmeztet, hogy a kolostor nem menedék, hanem előretolt helyőrség, az élet végvára, a végső princípiumok ütközésének frontján. Figyelmeztet a koponya, hogy aki minden elől menekül, annak végül a semmivel kell szembenéznie, de aki a semmivel néz szembe, az a mindent nyeri vissza, mert mindent egyben lát és nem külön-külön, így nem vész el többé a világban, hanem sokkal inkább a világ benne, mert itt találkozik a világ minden hatalma a maga határaival.

„A halál és az élet mindig rémítettek.” – vallja meg Blanche a beteg öregasszonynak, amit eddig senkinek. A főnöknő az *Egy falusi plébános naplója* hőséhez hasonló halálos beteg, egyik kezével botba, másikkal a korlátba kapaszkodva jár, amikor nem kell összeszednie magát, mert egyedül maradt. A beteg kitüntetett időben él: élet helyett napok, órák, percek.

A tanító tanítása a visszaszámlálás idejének sűrített jelenvalósága tanúságát foglalja szóba, már messziről üzenve vissza az élőknek. Az igazság nem a világ útjain fogan, hanem lét és nemlét határán, kívülvalósága az igazolása. Az öreg főnöknő szembeállítja a szentképek mosolygó Jézusával a „Szenvedés Királyát”. Az ember mindenek előtt megtanul örülni számtalan ingernek, mely előbb fájt, botránkoztatott vagy idegenkedést keltett – ez az élet-képesség története. Utóbb, ha lelkileg, szellemileg készen van, szenvedni tanul a triviális örömek, rabbá tevő igények, az élet automatizált, egyetemes felelőtlenségének rendszerébe befonó szokások érzékenységet és kreativitást kínpadra feszítő világától: sorra botránnyá, fáradtsággá, unalomná és kinná válik, amit korábban örömként habzsolt. Ez a második stádium találkozik az érzékenység alapérzésével, a kezdet később mélyen elfojtott ősigazságával. Ezért ismerhetnek egymásra az életen inneni Blanche és az élettől búcsúzó öreg-asszony. „Olyan egyedül vagyok, és úgy félek.” – vallja meg az öregasszony, és a szerencsétlen fiatal lányt hívhatja ágyához, s olyan egyformák most így, míg fölöttük áll az erős ember, Marie anya. A haldokló legveszélyeztetettebb és legdrágább gyermekének nevezi Blanche-ot, s Marie anyára bízta: „Isten előtt fog felelni nekem érte.”

A haldokló apáca, az Anyák Anyja – hisz Marie és Thérèse is az ő neveltje – Blanche lelki rokona, kinek döntő ismérve az érzékenység: ő jelzi előre a forradalom apokalipszisének, a rend széthullását és Blanche helyét a történetben. Ha a gyengeség erő, ha a szellemi erő a gyengeség ereje, akkor Blanche is válhat a világnak az öreg haldoklóhoz hasonló lelki anyjává. A valódi gyenge ember végső helytállása vagy a helytálló ember végső kudarca és megaláztatása kedvesebb Bernanos Istenének, mint az emberfeletti ember isteni megbízhatósága. A haldokló a szeretet bölcse, az érzékenység zsenije. Az ő közelebbi rokona, s a várakozások ellenére utódja Thérèse anya, akit az egyszerű szeretet spontaneitása mozgat, s nem reflektált kötelesség vagy eszmény. A hős Marie éppúgy nincs még készen, mint a gyáva Blanche.

Forradalom

Az első trauma a kvázi-anya halála, a második a forradalom. A kvázi-anya halála után jelenik meg a paternalisztikus terrort képviselő komiszár (Pierre Brasseur). Ezzel megroppan a szimbolikus védőpajzs a szent történet és a történelem, egyház és állam, kultúra és társadalom, lélek és érdekharcok között. Az első számú anyafigura egyben védtelen kislány is volt, s Blanche rokona. Halála után nem áll helyre többé az egység, s bár Thérèse anya a hivatalos utód, valójában a kettős hatalom következik, Thérèse és Marie anya valamilyen munkamegosztása.

Nyomoz az államhatalom, házkutatást tartanak a kolostorban, az apácáknak le kell vetni fátylukat, rendelkezik a forradalmár, s ez ebben a pillanatban valami bestiális obszcenitás, hogy a vallás, a kultúra, az érzület, a hit által feltett fátylat a politika, a társadalom tépje le, hogy parancs vagy rendelet kötelezhet az önként felvett fátyol levételére, ez ebben a kifinomult közegben félelmeesebb és kegyetlenebb, mint a későbbi, barbárabb kor műfaja, a slasher nyúzójelenetei.

A forradalom dalfoszlányai keverednek a harangszó foszlányaival. Az egyik apáca rokonait kivégzésre hurcolják, a másik bátyja a forradalom hadseregében harcol. „Mi nem bírunk, hanem imádkozók.” A férfiak harcolnak, az apácák imádkoznak, de a szívekben is zajlik a polgárháború. Két apáca hallgatja, a kerítés fölé ágaskodva, a menetelő katonák dalát.

– Miféle dal ez?

– Az egyik új daluk lehet, még soha sem hallottam.

- Szörnyű félelmes dal.
- De csodálatosan hangzik.

A Marseillaise-t éneklék a forradalom honvédő háborújába vonuló katonák. E reguláris rend ellentéte később a kolostort ostromló tömeg, rombolva, könyveket taposva, szemben az egymásba kapaszkodó apácékkal. A nők arcán a rémület kérdése: mi lesz, elhurcolnak, megölnék? Az ostrom azonban félbeszakad a köztársaság kikiáltásának hírére, melyre a nép a Marseillaise-t énekelve elvonul: a pusztító csőcselék pillanat alatt hős forradalmi tömeggé válik. Pontosabban, így képes átváltozni – és nem kevésbé vissza! A forradalom is szép, egy borzalmas szépség vitázik egy kifinomult szépséggel.

Győzött a forradalom, most az apácák az ellenállók, konspirátorok. A forradalomban, miután az állami és rendőri hatalommá szerveződött, az ellenforradalmár a forradalmár. Az üldözöttség visz vissza a kezdethez, a hit eredeti erejéhez és igazságához, a kereszténység gyökereihez. Istállóban tartanak illegális szentmisét, szalmából emelik ki az elrejtett feszületet, hogy magasba tartsák, sorban járulnak a szentség elébe, énekelve, Krisztus halála, mint később majd a maguk halála elébe. A szent rabság, az alázat, a szenvedés, a befogadás, az elfogadás magasiskolája vagy művészete lépésről-lépésre vezet a cselekményt a halál szentségének titka megnyilatkozása felé. A tudás csak az okok terrorizálása az eszközökkel, míg a hit az élet egészének elfogadni tudása, az egészet átérző megértés formaadó hatalma. Az egészet nem lehet manipulálni s az egész az, ami visszaüt, ha nem elfogadni és érteni, hanem felforgatni és terrorizálni akarják: ezt kellene megtanulniuk a forradalmároknak az apácáktól.

A szorongás hősnője

A szorongás hősnője, Blanche, egy szörnyű kis hipochonder nő. Nemcsak Marie és Thérèse anyák képviselik az egymást kiegészítő ellentétek rendjét, a kolostorba is egyszerre lép be két novícia, Blanche és Constance (Anne Doat), az utóbbi derűs lélek, csupa könnyedség és életöröm, az értehetetlen módon sebzett, úri Blanche, az egész élet finnyás ellenfele életvidám népi ellentéte. Blanche és Constance ellentétében Constance a naiv, mely pozíciónak itt nem a szentimentális az ellentéte, hanem a szorongástól gyötört. Constance életkedve a forradalmi optimizmusnak is rokona, ami a forradalmi felvilágosodást is a naivitás gyanújába keveri, a felvilágosodás naivitásának ellentéte a szorongás felvilágosodása. A szorongás az egész iszonyatának gondja, a szentlegenda tradíciójában azonban az iszonyat az egész (a Totalitás, az Átfogó stb.) első, felületes képe, melyet a sors végigélése világít át.

A film hősnője, akinek kitüntető tulajdonsága, hogy a gyengeségben nagy, az élettől rettegő gyámoltalan nőként keres menedéket a kolostor falai között. A forradalom kitörésekor azonban egyszerre a „bent” lesz a „kint”, az apácák a társadalom kitaszítottjai. A hely, ahol Blanche védelmet keres a világtól, duplán veszélyes, mégis, továbbra is ez képviseli a káosszal szemben a rendet, mely közvetít az önzések káosza és az irgalom érintése között, az utóbbival való kapcsolatfelvételt szolgálva. Mi okozza Blanche mint menekülő ember kínjait? Az önfeltés – még csak nem is az élvezetvágy, a siker vagy a birtoklás vágya, csak a biztonsága. A szenvedés iránti közöny megszünteti a szenvedést, de ezáltal több a cselekmény célja, nem ez a még mindig önzőnek érzett lelkibéke, ami még mindig csak a modern nárcizmusal rokon pozíció lenne. Nem elég a szenvedés iránti közöny, itt valami paradoxabb stádium felé haladunk, mely nem is az élet útjának stádiuma, hanem kilépés, felszabadulás, a stádiumok rendjének is meghaladása. A szenvedésnek valamilyen szelíd öröme és boldogsága

felé halad a cselekmény, ami azt jelenti, hogy az ember nemcsak az élmények felét keresi, hogy másik fele elől meneküljön, azaz nem féllény, nem lelki monstrum. Az apácák ebben az értelemben az élet mindenesei, ami ezúttal egyszerre jelent szerény cselédet és mindent egybefoglalót, a teljességet elviselőt és az elviselés szelíd odaadása által, a teljességbe való belefoglalás által a kínokat legyőzőt. Van itt valami végstádium, mely nyit és nem lezár, s ennek emberi nyelven dadogó kifejezési kísérletei olyan szavak, mint a kegyelem vagy irgalom, s a felszabadulás struktúrája a coincidentia oppositorum, ahol nincs többé kín és öröm, vagy ha vannak, már nem ellentétek. Minden korlátozott partikularitást kifejező, önző másság-fogalom ellentéte az abszolút másság, az egyetlen alkalmas közeg mindenek egyesülésére, mely egyúttal az érzés és gondolat eddigiekkel összemérhetetlen formáival várja az érkezőt.

Blanche hosszú utat kell, hogy megtegyen idáig, mely a társadalmi katasztrófa állapota, s a forradalom kegyetlensége „kegyelméből” kifolyólag ezúttal tetemesen gyorsul vagy rövidül. A cselekmény jelentős részét teszi ki Blanche ingadozása. Eljön érte bátyja, hogy hazavigye a kolostorból, Blanche mehetne is, mert nem tette még le az esküt, de maradni akar. Ő is csupa kétely, és személyével szembeni kételyek is megfogalmazódnak, az apácák többsége végül hazaküldése mellett foglal állást, mire ő maradni akar, meg is történik a fogadalmotétel. El is viseli a szerénység, szegénység, szolgálat és önfelajánlás „békés” formáit, de nem viseli el az üldöztetés „gyűrődéseit”, így végül mégis elhagyja a kolostort. A forradalom ifjú polgártársnőként üdvözlí őt, aki fellázadt a babona és rabság ellen. Útlevelet és pénzt kap a forradalomtól, búcsú nélkül távozik, a szétszórátás világában bolyong, miután apját kivégezték, egyedül, mégsem magányosan, mert az apácák a távolból gondoskodnak róla, szolidaritásuk nem formális, hanem – mert az emberi szubsztancia (a Bernanos-féle keresztény egzisztencializmus számára is) döntés eredménye – eldöntött vagyis szubsztanciális, azaz feloldhatatlan, ha ő maga feloldani vélte is a kapcsolatot. Marie és Thérèse a távolból vigyázzák útját, a forradalom sztárja, ünnepezt művésznő közvetítésével, ki titkos hívő. A művészet a vallás örököse a profán világban, a látszatban él tovább a vízió, a játékban a rítus.

A mártírium

Szavaznak az apácák: a rend feloszlátása vagy a mártírium között kell választani. Marie anya a lázadás, ellenállás, kitartás és áldozat híve, Thérèse anya az életeket szeretné menteni. Marie anya vezetői erényei néha kegyetlennek, könyörtelennek tűnnek, ezért is nem ő az utód a békében, de ő kell, hogy utód legyen a háborúban: mindenkinek megvan a helye a történetben. A forradalom talán csak az a pillanat, amikor az élet kimutatja a „foga fehérjét”, az élet nem viseli el a gyengeséget, mert a gyengeség nem viseli el az életet. Ez Marie anya ideje, amikor nincs helye a gyásznak, s az tud cselekedni, aki szerint nincs halál, csak kötelesség. A komiszár Marie-t tekinti fő ellenfelének, így neki, a szigorú, a radikális ellenforradalmárnak kell megmaradnia, már csak azért is, mert csak ő, a harcos lélek, az igazi ellenfél védheti meg a forradalmat önmagától, azaz a vérfürdővé fajult forradalomból az általa képviselt princípium által találhat vissza az élhető élet önmagához.

Tehát szavazás következik, és csak életvidám Constance nővér szavaz a halál ellen, amivel megakadályozhatná a mártírium esküjének letételét, ha nem lépne vissza rögtön, látva, hogy egyedül maradt. Constance tehát csatlakozik a halálpárthoz, ami az apácák forradalmi pártja, az ellenforradalom radikális pártja: inkább a halál együtt, mint az élet egyedül. Blanche útja ezúttal is Constance útjának ellentéte: a mártíriumra szavaz, de aztán bevallja: „Hazudtam

Istennek!” Miután megszavazta a halált, az életet választja. Végül mind leteszik a mártírium esküjét, s csak Blanche esküszegő, az eskü menekültje, egyfajta haláltalan.

Rikácsoló vérbírák ítélnek halálra. „Lányaim, a célnál vagyunk, nincs már más dolgunk, mint a halál.” Ketten nincsenek jelen: Blanche szökésben, Marie küldetésben. Kordé gördül a városon át, a guillotine felé, az imádkozó apácákkal. A színésznő, a pap, az áruló Blanche és Marie, aki a mártírhálát javasolta, sietnek a tér felé. Az imádkozó csapat a kordén nem tér ki a megpróbáltatás elől, látványuk mégis azt sugallja: nincs halál. Nincs helyük a világban, mert azok maradtak, amik. Szelíd természetességüket nem képes elvenni a forradalom, s a forradalom által nekik szánt vesztükben még azt is elérik, amiről lemondtak, minden női cifraságon túl már mind olyanok, mint az anyák, mint a hitbuzgalmi eposzok Máriája, ahol ez még kitüntetett lehetőségnek tűnt, míg itt maga a sors, mely elől csak az önmegtágadás tér ki.

A cifra de hívó színésznő elhozza gyászát és hódolatát, feléjük hajítja csokrát, fehér virágok hullnak szét a köveken, s a szintén befutó Blanche hajol értük, összeszedve a szétszóródott virágokat, a szétszórátás virágait, melyek nemcsak az apácák csapatát képviselik a vesztőhely körül, ahová mindenki eljött, nemcsak a közösség, az egyén, a lélek is ilyen összeszedendő csokor. A sorjában nevükön szólított apácák énekelve indulnak, egymás után, egy-egy strófával, a vesztőhely felé, felhágva a faállványzat lépcsőin.

Elfogynak az apácák, de nem fogyott el a dal, Marie anyát szólítják, aki előlép a tömegből, de visszarántja a pap, s Thérèse anya is nemet int a vesztőhelyről, közben pedig megszólal Blanche hangja, felveszi a dallamot, s lépdel feléjük, Marie nevében, csak ez az egy személy hiányzik, Blanche ugyanis törölve van az ellenforradalmárok névsorából. Blanche áldozata nem pusztá gesztus, ezzel ugyanis Marie szabad teret nyer „a Kármel újjászervezésére”. Teljes a dal, teljes a névsor, a forradalom kielégült, az üldöztetésnek vége. Marie helyett lépdel tehát Blanche, az apácák félbeszakadt és íme mégis folytatott és végigénekelte dalával és összeszedett virágaival, a vesztőhely felé, s fenn Thérèse anya a lány polgári ruházatára teríti a maga szürke köpenyét, a visszanyert szent egyenruhát, a menny katonaruháját, mely ebben a helyzetben női partizán kosztüm. A leggyengébb láncszem, akire legjobban kell vigyázni, aki a haldokló megvilágosodott látó szemének feltűnik és érző szívének a legkedvesebb – végül is vele történik meg, ami a csodából maradt a modern világban, de ez a valami nem egészen azonos a partizánfilmi hőstettekkel, bár a dramaturgia, sőt a rituálé is azonos az orosz partizánfilmekével, melyekben dalolva vonulnak a fehérek kivégző osztagának fegyverei elé a vörös partizán nők. A partizánfilm a *Karmelita beszélgetések*ben csak visszaadta a vallásnak, amit eleve tőle kapott, de ezáltal ez most már nem hőstett, hanem valami annál szelídebb és több, mert az ajándék fogalma is kétértelművé válik, nem lehet megmondani, ki az ajándékozó és ki a megajándékozott, mert amit ad, csak azáltal válik az ember sajátjává, hogy elajándékozza, ez az elnyerés egyetlen legitim módja, míg a többi bitorlás és a vele járó stupid tékozlás. Így a film végén valami szép megnyugvás és hazatalálás érzését közvetíti az, ami messziről nézve vagy látványosságként szemlélve szörnyűség.

A „primitívek” ajándékozási versengése a preökonómia vagy a szentség ökonómiája költelmével szervezi a társadalmat. A *Piros cipők* című koreai horrorfilmben az, aki találja a cipőt, mert a talált cipő ajándék, nem hal meg, csak aki mástól veszi el. A szerzés a bitorlás módja, csak az ajándékozás bizonyítja, hogy a tárgy nem a prédánk, mert az emberhez az tartozik hozzá, aminek forrása, és nem az, aminek elnyelője és elpusztítója. Az az övé, amit bevisz a forgalomba, és nem az, amit kivon belőle. A birtokos öntudatának legfeljebb a végé-

lefolyó, s nem a tiszta forrás lehet a metaforája. Ebből az érzésből, melytől vezettetve a szentek szétosztották javaikat, tud egy film váratlanul valamit közvetíteni a modernségnek.

Blanche elutasította a halál kötelességét, de egyszerre csábításként jelenik meg a halál. Aki nem szenved meg, mert nem él meg mindent, amit ember szenvedett és megélt, az cserben hagyja őket, egyedül marad, félemberként, számkivetve, a Hieronymus Bosch előrelátta modern pokolba, melynek iszonyatai a kéjek, mert Bernanos műveiben mintha a „siralom völgye” volna közelebb az üdvhöz, boldogsághoz, bárhogy nevezendő beteljesüléshez, és nem a „gyönyörök kertje”. A halál az együttlét, a szolidaritás, a találkozás aktuusa, meghalnak, akiket szerettünk, meghalt a világunk is, melyet egy idegen, megváltozott, eldurvult világban képviselünk, amíg kell, amíg végül a lényegi lét tökélye találkozik a reális lét iszonyatával a passióban, melynek ugyanaz az alapstruktúrája, mint a léleké, mely maga is empiria és lényegiség, jelenség és igazság, megfogható és megfoghatatlan, depraváció és tökély meghaladhatatlan alternatívájába bezárt jelenlét. Mialatt Blanche megtisztulva lépdel fölének, hág fel a magasba, a vesztőhelyre, Marie arcát felülnézetben látjuk, s Jeanne Moreau arca megrendítően üzött és boldogtalan: Marie anya szerencsétlen és boldogtalan az étellel, melyre kárhoztatva egyedül marad. Marie szavazott a hősi halálra, s Thérèse a menekülés, a rejtőzködés pártján volt: végül mindkettőnek a maga álláspontját kell megtagadnia, feláldoznia. Aki a halált szereti és a dicsőséget, annak az élet marad, aki az életet szereti, annak sorsa a halál, így sorsuk végül mégis egy, az önmegtagadás dicsősége. Marie, a halál szigorú jegyese, a komor kis nő, elszánt halálvágyával, alkalmas élni és újjászervezni a rendet, akit nem csábíthat el az élet. Marie a legerősebb köztük, ő utálja legjobban a világot, ő szereti legjobban a halált, s mindenki a legtöbbet kell hogy adja, amit adhat, így Marie lemondása az élet, s az élet- és halálfélelemtől marcangolt Blanche veszi magára Marie halálát.

A forradalom bíraskodásának kérdése, hogy mi elfogadható az emberből, mert a „melyik embert fogadhatjuk el” kérdése mélyén mindig az a másik kérdés rejlik. Az apácák kérdése más, az, hogy mit adhat az ember, mennyi adnivalója van, s hogy le szabad-e állni, amíg van mit adni? A forradalom elveszi igazságukat, becsületüket, létjogukat, öltönyüket, kolostorukat, a forradalom kifosztja őket, de az ő mazochizmusuk ugyanazt műveli, mint a forradalom szadizmusa, ám az adakozás alanyaként és nem a kifosztás tárgyaként, a forradalom azonban akarata ellenére mégis csak besegít, a forradalom „ördögei” a vallás „angyalainak” akaratlan segítői, hogy ezek rövidebb úton ériék el céljukat, a világmegtagadást, mely egy olyan világ megtagadása, melynek lényege a szadizmus, tehát az aktív tagadás.

A film a kolostorba vonulás harangszóval kísért rituáléjával indul, s a guillotine felé való vonulás rituáléjával végződik, egy lendület az egész, a világ elhagyása, a banális élet elhagyása, végül az élet elhagyása. A téma: a személyiség útja az üdv felé. A forma: a felesleges terhek és kötelmek leadása. Az Istár pokolra szállásáról szóló babyloni szövegben minden javaink leadása a pokolraszállás struktúrája, itt a mennybemenetelé. A bibliai eposzokban Jézus tanítása vált a csodák örökösévé, más eszközökkel való folytatásává, míg a szentlegendákban a befogadás, az önátadás – végül a befogadás fogalma is felszentelődik.

2.8.3. Pier Paolo Pasolini: Máté evangéliuma, 1964

A szent politikája

A szentség diszkurzusa nem engedelmeskedik a megosztó mivoltukban korlátozott politikai kategóriáknak. A szentség alkalmasabb a politika metakritikájául, mint megfordítva. Ez az oka, hogy a szentségnek egyenrangú kifejezése lehet a forradalom és az ellenforradalom – mindig a szenvedő fél, az alulmaradt az összes megváltatlanok képviselője, a földi kárhozottaké, akiket kihagytak a mindenkori társadalmi szerződésből, mint a „népi demokráciában”, ahol a történelmi materializmus vagy a tudományos szocializmus tankönyvek listát adtak róla, hogy ki tartozik a „néphez” és élvezheti az ezzel járó privilégiumokat, s ki a kizárt, a kihagyott vagyis a szabad préda, az államilag generált destruktivitás kinevezett martaléka.

A forradalom egyetlen esetben lenne felszabadulás és nem új zsarnoksághoz vezető puccs, melyben egy új politikai elit végül elárulja és kirabolja azokat, akiknek nevében fellép: a felszabadulás minden földi kárhozat végleges felszámolása lenne, amit nemcsak nem sikerült, de nem is akartak a múltban megvalósítani az ily módon csak a kárhozat újraelosztására, s az azt leosztó önkényuralom új formájának megalapítására vállalkozó „forradalmárok”. A forradalmi film annak felismerése, hogy a földi világban nem a bűnösök a kárhozottak, nem a bűn sorsa a kárhozat, hanem a kárhozat az áldozatok, a többség sorsa, a tipikus embersors, mely alól a kiváltságosok felmentést adnak egymásnak. Amíg a világban következnek be azok a rendkívüli állapotok, melyek válságában végül ráül a viszonyokra egy új hatalom, csak puccsról beszélhetünk, de ha a világ rendkívüli állapota következik be, nem új hatalom jön el, hanem a hatalom megszüntetője. A forradalom ezért léttörténeti esemény, más nagyságrendet képvisel, nem a pusztá „történelmi események” nivóján zajlik.

A monstrum a sikertelenségtől szenved, a mad scientista a sikertől; az első a követelőzés antihőse, a második szintén antihős, gőgös, mértékvesztett akarnok. Mindkét torzulás tekinthető Karen Horney értelmében vett neurotikus igénynek. Amíg „néptömegek” és politikus viszonya monstrum és mad scientista viszonya logikájának engedelmeskedik, a társadalmi struktúra szervezett parazitizmus és a történelem szervezett káosz marad. A szentfilm, hitbuzgalmi eposz és szenvedéstörténet hármasságában az utóbbi látszik a lényegét kimondó alakulatnak, mert, mint a fehér fantasztikum elemzésekor láttuk, meg kell tanulni belépni a világba és kiismerni használati szabályait, de ez korántsem elég az „üdvösséghez”. A sikerre törekvő ember megtanulja kizsákmányolni magát és a világot, de mindeme törekvések értelmének határát is meg kell tanulnia észlelni, hogy ne váljék maga és a világ számára katasztrófává (mint ahogy valóban azzá vált, amit a katasztrófafilm majd a slasher uralkodó műfajjá emelkedése jelez, ezzel azonban csak a mai világ kisiklott mivoltát diagnosztizáljuk és nem a jobb lehetőségeket, melyek a mai barbarizáció előtti nem egy érett korban legalább is kivételes valósággá váltak). A felülemelkedésnek két értelme van, az elnyomóként való mások fölé emelkedés, vagy a felszabadítóként és felemelőként a bukott viszonyok fölé emelkedés általános fellendülést hozó szellemi lendületének betörése a világba. A felülemelkedő vállára veszi a világ gondját, s csak az, hogy ily módon, hordozóként, „súlyemelőként” az általa fel-emelt és hordozott világ „alá” kerül, bizonyítja, hogy felemelkedése a viszonyokon való felülemelkedés és nem parazita módon való rájuk telepedés és ezáltal minden elmúlt gonosz konzerválása.

Jézus mint Ödipusz...

(...Ödipusz-komplexus nélkül)

Pasolini komplikálatlan arckifejezésű Máriát (Margherita Caruso) mutat be nekünk, szinte mint ahogy Fagyjev polgárháborús „westernjében” (*Tizenkilencen*) a naiv egyszerűség a hősiesség feltétele, akárcsak Bernanos regényeiben a mély hité. Mária naiv nyíltsága, bátortalan, félszeg derűje hűségről és engedelmességről vall. Ez a jámbor lény akaratán kívül csöppen bele valamibe, amit nem érthet. Pasolini Mária és József konfliktusaként vezeti fel a szűzi fogantatást. A film az apaság drámájával indul, Jézus egy Ödipusz, aki elveszi az apától az anyát. Mária ártatlanul és nem értve, de a helyzetet feltétlenül elfogadó, s magát átadó arcát váltja Pasolini József döbrent arcával. József nem érti Máriát, de hisz benne, így nem is kérdezhet semmit, legfeljebb Istenének teheti fel kérdéseit, nem feleségének, ezért kirohan a tejfehér tájba, s a sziklába épült falun túl leborul, mintha a követ is meg kellene mozdítania keservének, a szikla „kebelére” számúzva asszonya kebléről, ha nem is azért, mert az megcsalta, hanem mert az anya első sorban anya és nem szerető, azaz első sorban már nem férjéhez tartozik. Mária a teljes odaadás képe, de már nem attól függ, aki szemben áll vele, hanem attól, aki benne van. Ez az igazi rabság, s ez fejezi ki majd Jézus és rendeltetése viszonyát is, attól függni, abban merülni el, annak adni át magát, azaz abban lenni „benne” aki, ami benne van az emberben. A csecsemő az anya mellén: a preökonómia, ez az isteni világ, melyben ingyenes, ami kell, és nem kell sok, mi kellene: napfény, levegő, anyatej. A felnőtt Jézus majd a kezdet eme egyszerűségét és tökéletességét írja elő megváltásként, a posztökonómiát, felborítva a kalmárok és pénzváltók standjait.

Emberarcok

Egy halarcú fiatal parasztlány, éretlen személy, és egy nyomott arcú proletár férfi áll szemben egymással, némán. Majd kistótál következik: melyben a nő egy romos csúcsívbe foglalt gótikus Madonnává változik, nagy hasával, mely az iménti arc helyett új középpontként dominál, uralva a képet gömbölyűségével. Szerény cseléd lány típus tűrő engedelmissége és bizakodó nyugalma, mintha semmi köze sem lenne a reá mért nagy sorshoz, és valóban, az embernek, személyisége véletlenségének, a biográfiai életanyag szeszélyeinek vagy a szükséges tulajdonságok felhalmozásához hozzásegítő véletlen traumáknak annál kevesebb közülük van feladatához, minél többet valósít meg abból, amivel több magánál. Az ember feladata és teljesítménye ugyanolyan érthetetlen messze van tőle, mint másoktól, mindez csak azért az ő műve, mert valami, a feladat szempontjából talán érdektelen okból, jobban hallja meg a világ lenni-akarása parancsát, a teendőt, de nem ért belőle többet, mint mások. Pasolini az egyetlen, aki meg tudja ragadni az embersors felszentelődésének lényegét, azt, hogy ezen a fokon az ember már nem a maga lenni-tudásáért, hanem a világ lenni-akarásáért harcol.

Zeffirelli *Názáreti Jézus* című filmjében a patetikusan fontoskodó nőket nem érheti meglepetés, mindenki mindent jóelőre tud, pontosan indokol és magyaráz, így Jézus szinte valami kivételezett kádercsemetéhez hasonlóan nevelkedik. Miért alakul Zeffirelli verziója szappanoperává? Hozzájárul az egyébként hangulatosan megfogott tájak és meglevenített szentképek szeplőtelen tetszetőségének kellemes simasága is, a fő baj azonban, hogy túl sokat mutat, túl emberit és egyben túl keveset. Túl sok, amit látunk, amennyiben a szent történet kontrasztja leleplezi a felvonultatott világsztárok jellegzetesen XX. századi nárcisztikus pökhendiségét, érzéketlen bezárkózottságát, a modern ember megbízatás nélkül a véletlenekbe

belevetett egzisztenciámódjának ürességét, s így e típusok, kik magukban véve, saját feltételeik között talán csak jól adaptálódtak, ebben az összefüggésben vastagbőrű rideg barbárnak tűnnek. Másrészt túl kevés az ember, mert túl sok a make up, kozmetikázzák a figurákat, s nem engedik mozogni, megnyilvánulni, magukat adni: giccses emberkép takarja el az embert, amit a mozgókép nehezebben visel el, mint a régi olajnyomat-kultúra giccsvilága. Zeffirelli kisportoltan férfias, férfimagazinokból szalajtott címlap-Jézusa néha olyan vicsorogva mosolyog, mint egy politikus. Pasolini kísérletének tanulsága, hogy egy laikus, egy délolasz szegényparaszt vagy lumpenproletár arca többet ér, emberibb – és „istenibb” – mint a kor összes világsztárjai együttléve, minden fáradságos kollektív munkában összegereblyézett cinizmusukkal és önelégültségükkel. Pasolini föld- és emberközeli képsorai nemcsak a giccset vetkőzik le, Bach és Mozart zenéjének a polgári hangversenykultúra által sterilizált és a hanglezárlóipar által trivializált értelmét és súlyát is ők adják vissza váratlanul.

Hatalmi politika és forradalmi lázadás

Egyiptomba küld az angyal: Mária és József elég szegények, hogy mindenütt otthon legyenek. A „lelki szegénység” mint a szegénység „magáért valósága”, „önreflexivitása”, az öntudatra ébredés útján való elindulása a létezők szegény gazdagságának epochéja és a lét gazdag szegénységének, mélységének tanúja. A gyermekgyilkosság képsora, Pasolini előadásában, sziklás, homokos szubtrópusi tájon, macsétás gyilkosokkal, mintha a ruandai mészárlást prófétálná.

Keresztelő Szt. János, elszánt és szerény, harcos előd, – mint Monicelli *Elytársak* című filmjének agitátora, aki ugyanilyen szervező és vándorprédikátor, a gyárváros munkásnegyedében –, a harcos szent erőszakot ígér, a fa kivágását, mely nem hoz jó gyümölcsöt. Ehhez a lázas szemű, dühös agitátorhoz eljön, egyszerre ott áll az ember, akit beharangozott, az anyja szelíd arcát öröklő Megváltó (Enrique Irazoqui). Felülnézet kíséri a Hangot: a felső beállítás Isten tekintetével néz le a pillanatra, akinek szava kommentálja a helyzetet: „Ez pedig az én szeretett fiam.”

Keresztelő Szt. János arcáról vált a kamera Jézuséra, az anyaaarc tükrére, holott az agitátor szent több erőszakot ígért a magáénál, tűzzel keresztelőt a vízzel keresztelő helyett, de a *Frankenstein*-filmekből tudjuk, hogy kétféle tűz van, felemésztő és világító, s csak az a kérdés, melyik az erősebb. Az *Anne of the Indies* című Jacques Tournear-film orvosa is ezt magyarázza, szembeállítva egymással a kard erejét és a könyv erejét. Könyvvel nem lehet elsüllyeszteni egy hajót, gúnyolódik a bibliát fitymáló kalózkirálynő. De igen, feleli az orvos, és nemcsak hajót, birodalmakat is.

A Pasolini-film elején néger spirituálé ad hangot a Megváltót váró világ panaszának, a betlehemi gyermekgyilkosságra Prokofjev zenéje válaszol, a *Jégmezők lovagjából*, Jézusnak a keresztről való levételét pedig orosz partizáninduló kíséri. Amikor eljönnek övéi a halott mártírért, az orosz kórus előbb áttetszően halk dalt intonál, mely csakhamar győzelmi dallá erősödik, majd újra elhal, mint egy ígélet. A felnőtt Jézus az orosz kolhozfilmekre emlékeztető milióbe érkezik, sarlós, kaszás szegényparasztok közé, s mindez arra utal, hogy Pasolini Jézusának útja a bevégetlen és kisiklott bolsevik forradalom korrekciója, egy eljövendő forradalom képe. A bolsevikok utódai már régen csak államkapitalista aranyhalászkok, amikor Jézus újra eljön – a filmvásznon – emberhalászkokat gyűjteni. Ám a mozgalmi zene, különösen

a film eszmei csúcspontján és fordulópontján megszólaló „Munkás gyászinduló” hangsúlyozza, hogy minden borzalma ellenére minden szörnyű, elhibázott és kisiklott forradalom a felszabadítás tradíciójához tartozik, melyek bukásának okát addig kell elemezni szakadatlanul, míg korrigálni nem sikerül őket.

A forradalom szemiótája

Igaz-e, hogy „Krisztus megállt Ebolinál”, csak Eboliig jutott el, a szegények szegényeit nem váltotta meg, róluk megfedkezett? Pasolini álláspontja nyilván az, hogy ez csak a hivatalos Krisztus-képre igaz, a valóságos Jézus épp az Ebolin túliak gyermeke, ezért Jean Rouch kamerájával kell expedícióra indulni keresni őt. A szentség ősi, családi, törzsi, nemzeti és eurocentrikus akciórádiuszának kitágítása nélkül nincs forradalom, csak az ellentétükbe fordult, bukott forradalom-kísérletek, melyeket már jellemeztünk. Jézus elküldője, megbízója a film elején felhangzó néger spirituálé, s születésekor a „három királyok” vagy „keleti bölcsek” alakjában a harmadik világ jön el Jézushoz, mert az ő szülöttük, és mert a Pasolini evangéliuma szerinti megbízatását sem tudjuk jellemezni nélkülük. Ebben a pillanatban, amikor még csak a „csillagok vezetnek”, a harmadik világnak csak mosolya és könnye van, nincs nyelve. S az itt a még néma szeretet dajkálásában szendergő csecsemő kell hogy elhozza nekik a nyelv hatalmát. A hirdetés és cselekvés idején Jézus a kenyérnél fontosabb táplálékként jellemzi a szót: „nemcsak kenyérből él az ember”.

A szellem fényképezhetőségének problémája

Miután Jézus elindul a tengerhez emberhalászokat halászni, a néger bánat kezdeti sóvárgásától tovább lépő kórus felveszi a kapcsolatot a klasszikus orosz filmmel, s ezzel elkezdődik az agitáció ideje, a prédikációk története, a szavak történetének filmi kutatása. Az agitációt megelőzi az agitátorképzés, a tanítók tanítása: „Nem ti beszéltek, hanem atyáitok szelleme szól bennetek...” Jézus előttünk siet, s hátra-hátrafordulva beszél, mi a tanítvány tanítókkal menetelve követjük őt, a kamera pozíciója által besorolva közéjük. Jézus egyszerre figyelmes és szórakozott, koncentrált és messzire néző. Társaihoz szól? Hozzánk? Istenhez intézi szavait vagy önmagához? Ez mind egyszerre igaz, s a lényeg az, hogy a szó követeli és elégíti ki a szót, minden külső szemponttól függetlenedett szükségszerűséggel. Minden egyéb szempont csak utólagos lehet, az igazság keresése mindenek előtt elfordulás. A kereső csak vállal fölött, szórakozott sietséggel néz ránk vissza. Jézus a szentség nyelvét jellemezte, de hasonlóan jellemzi Kosztolányi a művészet nyelvét: „Beszélni, s nem embereknek...”

Jézus sietve lépdel, türelmetlenül figyelmes és agresszívan pontos, nagy léptekkel méri az időt, loholunk utána, Rouch: *Én a néger* című filmjére emlékeztető igyekezettel, úgy is mint egy tanítvány, de úgy is mint egy kétezerezt évét átugró cinéma vérité operátor a tudósítás színhelyére. Később a kamera a tolongó nép közé vegyül, velük együtt küzdve az események megközelítéséért és követéséért. A történet előadása, a neorealizmus és a cinéma vérité eszközeinek alkalmazása segítségével, a tudósítás jellegét ölti. A kamera feladata, hogy a népi agitátor közelébe kerüljön, s ne álljon semmiféle esztétista vagy reflexív elitárius nárcizmus az agitátor és a mozinéző közé, hogy a nézőtérre is átsugározzék a felvilágosító erő, melyet a vásznon megtapasztalunk. Jézus beszél, s nemcsak rá tekintünk, a kamera megosztja figyelmét, az őt követőket is megfigyeli: hogy megtisztítja az arcot a szó, melyet az ember követ!

A szavak és a csodák

Jézus az összes természetadta és konvencionális viszonyok felülvizsgálását hirdeti és ezzel az emberlét újraalapítását. Jézus gyógyít: egy élesvágás emberarcot ad a szörnynek, ezzel a csodák a monstrumlétből való gyógyulásként jelennek meg. Vagy: miért ne lehetne a halálból élet, ha a kettő közötti átcsapás fordított bizonyítéka minden eddigi napunk, mely mind nem volt élet, csak halál? Vagy: ha a csoda alapeszméje az idő megfordítása, az elveszett visszavétele az elmúlástól, ha az időt is fel akarjuk forгатni, akkor ez a nagy renovációs terv miért ne igazolná a kis renovációt, a társadalom felforgatását? Amely renováció valóban elkerülhetetlen, mert halljuk a filmben: „Ti vagytok a föld sója.” Később: „Ti vagytok a világ fénye!”

Pasolini, állítása szerint, nem a profán historizmus, hanem a szentség visszanyerése szándékával közeledett Jézus alakjához: „remitizálni akartam” (Oswald Stack: Pasolini on Pasolini. London. 1969. 83. p.). Négy évvel a film elkészítése után, 1968-ban Pasolini megtagadta a film „ellenreformációs barokk” pillanatait, Jézus csodáit (uo. 87-88. p.). A hatvan-nyolcas évben – úgy látszik – éppen az okoz gondot, ami azóta is mind nagyobb fiatalságot és mélységet ad a műnek, a mű léttörténeti koncepciója, mely a mágia és a nyelv közötti kapcsolatok történetében helyezi el Jézus alakját. A nyelv mint beszámoló a csodákról, a kevesek különleges hatalmáról vagy teljesítményéről szól, míg a nyelv mint a csodák örököse beváltja azt, amiről a csodatörténeteket regélő nyelv még mint ígéret szólt. Jézus a hegyeket mozgató szó erejéről beszél, bevonulása után, Jeruzsálem fölött. Az ember sokkal többet mondhat, mint amit tudhat, váratlan megvilágosodásában többlet árad be általa a világba, ha odafigyel az üzenetre, amely a kozmoszba van beleírva, vagyis olvasni kezdi magát a kozmoszt mint ősrást. Az információtöbblet azonban lehetőségtöbblet, nincs olyan szó, mely pusztá szó, az elgondolható határainak minden módosulása egyben a cselekvéslehetőségek határainak módosulása.

Az írástudók

Jézus a film elején hitvitát folytat a Sátánnal, mely vitát később a „farizeusokkal és írástudókkal” folytatja. A film elején a szegények néma sokatmondása az alapélményünk, míg Jézus harcai idején a gazdagok mellébeszélése. Az írástudók féltékeny gyűlölettel firtatják Jézus felhatalmazását, de árad a nép, s megszólal a „Munkás gyászinduló”, s ez kíséri a tömegeknek prédikáló Jézus szavait, gyászolva az egész elmúlt világot, de a minden reményteljes kezdeményezés csúcсарól mindig az „egész régi szemébe” (Marx) visszacsúszó jövőket is. Pasolini szent türelmetlenséget állít szembe az álszentek kenetes önelégültségével. Harciasan mond ellent a tanítóknak, akik a világi hatalmi szervvé lett törvény engedelmességet behajtó zsoldosaiként vagy az előnyök szolgálatába állított tanok adószedőiként járkák a szikkadt földeket, a fáradt világot. Az ő nem életet, hanem halált hozó, halott viszonyokat konzerváló szavaikkal kell szembeállítani a világot megelevenítő, gyógyító szó csodatételét. Az első vita után megállapítják: ezt az embert meg kell ölni. Jézus ezzel szemben, az árulás estéjén – mivel forradalmi filmként elemezzük Pasolini művét, mondjuk inkább így, a letartóztatás estéjén, amikor eljön az ókori GPU vagy Gestapo stb. – megállítja kardot rántó tanítványát. Ha a szavak tettek, akkor jobban végzik el a kard munkáját, melyre az áruló írástudóknak azért van szükségük, mert a hazugságok, elhallgatott vagy nem követett, nem alkalmazott igazságok „nyelvrontásában” vétkeken egyúttal „létrontók”, hiszen a nyelvrontó forrásainál piszkítja, mérgezi, öli és rombolja a létezést, tehát már úgysis potenciális gyilkosok.

A mérgezett és holt szavak embereinek igazi nyelve a halál, az ölés, melynek pillanata a korábbi hamis szavak munkája lényegét mutatja ki végül, az igazság pillanataként. A film egész szentség- és csodakoncepciójából, mely Pasolini nyelvkoncepciójába torkollik, következik, hogy a főbűnösök az írástudók, árulásuk lényege pedig nem más, mint istengyilkosság. Pasolini filmje tudósítás, riport, mint maga jelezte, nem historizálás, az írástudókról mondot-takat tehát egészen közvetlenül kell a jelenre vonatkoztatnunk. A nyelv hatalma a megvilágo-sodás, mint a megújító lehetőségtöbblet beáradása a létezésbe, míg a nyelv ellenfele, a hatalom nyelve: az ölés. Jézus, aki korábban a tanítókat tanította, végül a tömegekhez fordul, s az írástudók önzéséről, hiúságáról, a hatalom és a privilégiumok szomjáról beszél, miközben befutnak a katonák, és megindul a terror. Mivel a katonák egy hódító világbirodalom képvi-selői, a harmadik világ problémáját imperializmus és komprádorburzsoázia viszonyával is sikerül összefüggésbe hozni. A nyelv hatalma és a hatalom nyelve dialektikájával függ össze csöcselék és nép dialektikája, mely ugyanúgy jelen van itt is, mint a fent elemzett Bernanos-filmben. Ott a Marseillaise változtatja a csöcseléket forradalmi tömeggé, itt a Jézusra lecsapó erőszakszervezet megjelenése a forradalmi tömeget csöcselékké.

Különösen szép az utolsó este: Jézus tanítványai körében, az alvó város fényei felett, a természetbe megtérve, mint egy Pavese-regény vagy Antonioni-film, pl. Jeanne Moreau hazatérése a külvárosba *Az éjszakában*, mintha Antonioni és Pasolini találkoznának a Getszemáni kertben, az Olajfák hegyén. Ezen a ponton szól rá Jézus a fegyvert rántóra, amivel a vér cseréjét a szavak cseréjére cseréli, ami azért léttörténeti fordulat, mert eddig a vér volt a legtöbb, amit elvenni vagy adni lehetett, de ettől fogva nála több a szó.

2.9. A sci-fi-kultúra alapjai

2.9.1. A sci-fi kis- és nagyformája

A Verne Gyula nyomán haladó tudományos fikció nem vált el olyan élesen az útikalandtól, a kalandregénytől illetve kalandfilmtől, mint a sci-fi nagyformája. Az egyik pólust pozitivistá, a másikat képzeletszerű sci-finek nevezhetnénk: az előbbi, a sci-fi kisformája a technikai prognosztika és technikai utópia között mozog, technikai lehetőségeket mutat be vagy a szociális problémák megoldására példát mutató új társadalmat akar alapozni a technikára.

A kis- és nagyforma megkülönböztetése érdekében két sikot veszünk fel: az elsőt a tudomány prognosztizál, a másikon a tudományt prognosztizálják. A pozitivista sci-fi a kor tudományával következtet az előttünk álló lehetőségekre, s a kor technikájának soron követ-kező vagy közeli lépéseit igyekszik a képzeletben megelőlegezni, míg a sci-fi nagyformája nem a mai tudomány által kínált tudással, hanem ennek meghosszabbításával, a jövő megál-modott igazságaival, a jövő tudományával és technikájával, képzelt ismeretrendszerrel moti-válja a mesét. A „normális” motivált fantasztikum módszere szerint a tudomány lépne fel az elbeszélés hitelesítőjeként, az esztétikum a tudományra alapítaná a pusztá fantáziálásénál nagyobb súlyra törekvő mese „epikai hitelét”. A sci-fi ezáltal olyan kor termékeként jelenik meg, ahol az esztétikai narratíva nem önmagát hitelesíti, a művészet nem a mítoszra alapít – pontosabban nemcsak a mítoszra –, s a pozitív tradíció, a mítosz és a történelem hagyatéka mellett segítségül akarja hívni a negatív tradíciót, a jövő emlékeit, mert a nagy paradigma-

váltások s a nemzedékek megromlott viszonya rombolják az embernek a múlttal való viszonyát, ezért akarják most a jövő tudományával és technikájával, képzelt tudással motiválni a mesét. A pozitivista sci-fi a képzelte is tudni, a sci-fi nagyformája a tudást is képviselni akarja. A sci-fi fejlődésében ellenállhatatlan impulzusok vezetnek a nagyforma diadala felé. Míg a sci-fi a tudományos képzetek motivációs apparátusaival szövi át az empirikus világtól eloldott ellenvilágot, a felhasznált tudományos képzetek – mivel nem a maguk tudományos fogalmi, hanem az elbeszélés képnyelvi világában találják magukat – kevesebb tudományos koherenciát képesek produkálni, mint amilyen esztétikai koherenciát a mesevilág: ez kedvez a pozitív forrásaiktól leválasztott tudományos koncepciók képeletszerű átalakulásának. A tudomány képzelt tudománnyá alakul.

Technikai prognosztikáról beszélünk, ha egy sci-fi megelőlegezi a tengeralattjárót vagy az űrhajót, egyébként pedig a hagyományos útikaland sémaira épül. Verne regényeinek műfaját különleges utazásoknak, gyakran még csak nem is fantasztikus utazásoknak nevezhetjük. A sci-fi mint műfajnév elterjedése akkor következik be, amikor a műfaj túllép a pusztán technikai prognosztikán, melyet a korai sci-fi a kaland felfrissítésére és modernizálására vetett be, midőn kezdtek a földgolyó ismeretlen régiói eltűnni s meglepetései kimerülni, s ezért a kaland a jövő felé menekült. Ez azonban sokkal inkább volt a kaland önmentő akciója, mint a kalandon túlmenő önálló régió kiépítése. Technikai prognosztika és nagyszabású jövődráma, futurológia és utópia viszonyában az utóbbiak válnak a fősodorra. A technikai prognosztika (pozitivist sci-fi vagy kisforma) jó ideig a marxista realizmusesztétika diktátuma volt, a közönségigény azonban a fantázia felszabadultabb formáit részesítette előnyben. Mivel mindezek a motivált fantasztikum alesetei, a tudományos-technikai motivációs altípus esetei, a sci-fi kisformát a túlmotiváció eseteként is jellemezhetnénk, melyben a motivációs apparátus túllép hatáskörén. Az elbeszélés ugyanúgy válhat a tudományos ismeretek pusztán illusztrátorává, mint a politikáévé.

A futurológiai kaland a fantasztikum prózája. A sci-fi kisformájában, a racionálisan levezetett technikai és jövőfantasztikum világában a valószínűbb alkatrész fékezi a valószínűtlenebbet, a fogalom a képet, a gondolkodás a képzelte. A sci-fi-kultúrában az álom a valószínűségről az, ami megkülönbözteti a klasszikus érá a modernről. A klasszikus eszményt fejt ki Obruchov, az orosz Conan Doyle, kitűnő műve, az Utazás Plútóniába (1915) előszavában: „A jó tudományos-fantasztikus regénynek valószínűnek kell lennie, azt a meggyőződést kell keltenie az olvasóban, hogy bizonyos körülmények között a leírt események mind megtörténhetnek, semmi természetfölötti, csodás nincs bennük. Ha a regény hemzseg a csodáktól, akkor már nem regény, hanem kisgyermeknek való dajkamese, akikkel mindenféle képtelenséget el lehet hitetni.” (Bp. 1956, 1. köt. 6. p.). A sci-fi nagyformájában a valószínűtlenebb oldja a valószínűbbet, s az esztétikum olyan szabadon kezdi felhasználni a tudományt, ahogy a mítoszt. A sci-fi úgy épül a tudományra, mint a művészet a mágikus „tudományra” és rituális „technikára”, és ezek szisztematizált örökségére, a mítoszra. Az történik most a tudománnyal is, ami a mágiával történt a vallás, majd az esztétikum történetében. A sci-fi előbb hitrendszerként, a modern ember vallásaként fogja fel a tudományt, hogy ezután, az esztétikum érdek és elkötelezettség nélküli talajára helyezkedve, hitetlen, bár nem ellenséges álláspontot foglalva el vele szemben, játsszon vele. A tudomány szabadon kombinálható képzetek forrásává, motívumkincstárrá, az elbeszélés kvázimitológiai témaforrásává változik. A mágikus eredetű fantasztikumhoz hasonlóan a sci-fi nagyformája szintén átköltés

és újrafelhasználás, de a tudományé. Míg az álfantasztikus kisformában az esztétikum alkalmazkodott a tudományhoz, a sci-fi nagyformájában az esztétikum, ha csak alkalmilag és ideiglenesen, s bár csak a műfaj keretei között, azt teszi a tudománnyal, amit a hivatalos kultúra és a „józan ész” világában a tudomány szokott tenni a képzelettel, ábránddal, sőt egészében az esztétikummal is: túllépi és aláveti azt. Mivel a teológia ugyanúgy járt el a mágiával, mint a tudomány az esztétikummal, érthetőek az ellenreakciók, s olyan képzeleti mozgástérre is számíthatunk, ahol a művészet úgy veti alá a teológiát mint a sci-fi nagyformájában a tudományt. Ezért a vallásos fantasztkum esetében is számíthatunk egy teológiaiilag konform és egy fantasztkusan radikális formációra.

A tudomány fennhatósága alól kiléptünk a képzelt tudomány fennhatósága alá. A tudomány által ez nem ellenőrizhető, mert ez van, szélesebb mozgástérként, fejlettebb formaként, fölrendelve a mi tudományunknak, mely számára az egykori tudomány. A képzelt tudomány vagy a jövő tudománya a sci-fi fantasztkumban éppolyan fölöttes szervként kerül bevezetésre, mint a miszticizmusban a titkos tudomány. Az így megnyíló mozgástérrel a valódi tudomány igazolhatatlannak, a képzelt tudomány igazoltnak tekinti: a lehetségesen túl és a lehetetlenben innen nyíló kedvező mozgástéren a kaland legjobb öröksége találkozik a tudományos fogalmak által formálisan szelídített, gyakorlatilag, ideális esetben azonban inkább radikalizált fantasztkummal, melyben képes támogatni egymást tudományos, technikai és költői képzelőerő. A sci-fi nagyformája úgy szabádítja fel a tudattalant és a képzetet, hogy egyúttal nem veszíti el a tudat és a fogalom bizalmát sem. Miközben szorongásokat szabadít fel, a reményeket is tekintetbe veszi és gondolja. Nem a realitásérzék rovására szabadítja fel a fantáziát. Míg a lázadó szenvedélynek megadja a magát, közben a technokrata számításokat sem támadja meg. Egyszerre akar eleget tenni az emóciónak és a matematikának (mint a zene).

2.9.2. Sci-fi és fantasy

A sci-fi kisforma (a futurisztikus kaland álfantasztikuma), melyben a motivációs apparátus gyakran visszafogja a kalandot is, mely e tudományos-technikai közegben olykor kevésbé élheti ki magát, mint az egzotikus vagy múltmiliókben, szemben áll a sci-fi nagyformájával, melyben a kaland és fantasztkum egymás felfokozásának eszközeivé válnak. A kisforma fantasztkumnak álcázott kaland, a nagyforma kalandnak álcázott fantasztkum. Az előbbi tudományos ismeretet ad el a mese segítségével, az utóbbi a mese archetipikus logikájának csomagolására és reklámozására használja a tudomány logikáját. A szubjektivitás önkombinálásának játéka csak az utóbbiban szabadul fel. A fantasy leveti a tudományos motivációt, még abban a kevésbé korlátozó formában sem tűrve el, ahogy a sci-fi nagyformája alkalmazta. Az ezáltal keletkezett határvonalat tágítja rögtön új mozgástérre a science fantasy: míg a sci-fi nagyformája a klasszikus kalandfilm és melodráma rokona, addig a science fantasy esetében a tündérmesék és a lovagi mitológia tradíciójának is helyet ad a tudományos-technikai motiváció. Míg a motivált fantasztkum egészében véve azzal jellemezhető, hogy valószínűbb közegekből importál élményeket a fantasztkum területére, a science fantasy a valószínűbb közegekből importált élményekkel színezett motivált fantasztkumba valószínűtlenebb, motiválatlan fantasztkus közegekből kezd élményeket importálni. A dústítás eme két irányú

lehetősége, a tudományos vagy mesés-mágikus kettős kötés arányainak módosulása egyben módosítja múlt és jövő viszonyát. A science fantasy jövőjében múltélmények tűnnek fel, új hőkorszak, technikailag kistaffírozott lovagkor vár a jövőben.

A sci-fi nagyformája, melodramatikus és mesei telítettsége ellenére is akceptálható sci-fi formaként, amennyiben nem dönthető el, hogy a jövő irányában meghosszabbított realitás-élmény joggal befogadhatja-e a feltételezett összefüggéseket. A science fantasy ezzel szemben olyan adag műltfantasztikumot, lovagregényi és varázsmesei örökséget helyez el a jövőben és a csillagterben, olyan érintetlenül emeli át mindezt a jövőbe, ami a sci-fi miliőt pusztá diszletvilágként használja, a jövőt és a csillagteret a teljesületlen vágyakat kifejező boldog „Seholsem” futurisztikus kosztümbe öltöztetett változatává teszi. Az álfantasztikus kaland világa a prognózis, a prognosztikus kosztümben előadott nyilvánvaló mese pedig a science fantasy specialitása; a kettő közötti eldönthetetlen régióban virágzik fel a sci-fi nagyformája. A sci-fi nagyforma megalapozását olyan összefüggések szolgálják, melyeknek empirikusan nincs ok az állítására, teoretikusan pedig nincs ok a tagadására.

A fantasy cselekménycélja mágikus és vitális értékek helyes megszólítása útján teljesül; a sci-fi cselekménycélja megfelelő technikai apparátusok előállítása és helyes kezelése útján elérhető. Ott lelkes partnerek, itt lelketlen, de lázadó eszközök helyes megközelítésétől függ a megoldás. A kalandfilm evilági egzotikus összefüggésekben való kiigazodást, idegenszerű viszonyok között magát jól feltaláló életrogtönzést, s a viszonyhálók kiismerését, megértését követeli. Fantasy, sci-fi és kalandfilm eme hármasságában, háromlépcsős feldolgozási folyamatában a deszakralizálást defantasztizálás követi. A fantasy még szakrális szimbolika által ellenőrzött területéről a sci-fi közegebe átlépve a fantasztikum új formájának termelésére használjuk a deszakralizálást.

2.9.3. A jövő konstrukciója

Mikor fedezi fel az irodalom a jövőt? A jövővel szoros, közvetlen és mindennapi viszonyban élő keletiek, akik semmit sem tesznek az asztrológus megkérdezése nélkül, mégsem érdekeltek a jövő ábrázolásában, csak a mindenkori cselekvési alternatívák sanszainak megítélése érdekében használják fel a jövőbe való betekintést. Az ókori európai kultúrában is nagy szerepe van az orákulumoknak és prófétálásoknak, melyek alkalomadtán összefüggően is ábrázolnak eljövendő dolgokat, de ez a jövő, melyről szót ejtenek, s melybe betekintenek, a múlthoz és a jelenhez tartozik, az empirikus folyamatok jövője, olyan jövő, amely itt van, már hat, s a jelen folytatása és nem leváltója, legfeljebb, prófétikus jövőként, a jelen kisiklásait korrigálja, kijavított jelenként. Nem az utánunk jövő mások másvilága, hanem magunkhoz való megtérésünk lehetősége.

A későbbi sci-fi témák előbb az újkorban sem jövőtémákként jelennek meg (pl. Cyrano de Bergerac holdutazása). Azt, amit ma jelen és jövő viszonyában szituál a fantázia, korábban többnyire valóság és álom viszonyában helyezte el. A fantáziát emberi és isteni világ átmenetei érdekelték, s nem jelen és jövő átmenetei.

A jövő a transzcendencia, a csoda és az eszkatológia helyére nyomul vagy azok visszavonulása után lép fel pótlékként, a futurológia pótkielégüléseként vagy a pótkielégülések futurizmusaként. A megváltás pótléka a haladás, az azonosság a különbség, a bensőség a

külsővé válás, a magába mélyedése és nyugvása a végtelen támadás, hódítás, konfrontáció, az egész létező iránti krónikus totális és villámháború pulzálása. Az ideál pótléka a jövő egzotikuma és a platonizmus és a futurizmus. Nem bennünk van a lényeg, vélik, hanem majd eljön hozzánk (és értünk), mások dolga, még nem érett meg rá az idő. Ha ellenben bennünk volna, akkor esetleg fenyegetné őt az eljövendő, jövőbeli másvilág: az antiutópia a platonizmus emberének védekező reakciója az antimetafizika ellen.

Az utópiák sem a sci-fi jövőjét ábrázolták, hanem példamutató jelent. Az utópikusokat a társadalmi és lelki összefüggések érdekelték, az emberi viszonyok és a lélek kiegyenlített, békés rendjének képletét keresték. Olyan humánus képleteken dolgoztak, amelyek megvalósíthatók a jelen ideális közösségeiben, egy városállamban vagy kolostorban is, s nem feltételeznek különleges eszközöket, melyekkel ne rendelkezett volna bármikor az emberiség. A sci-fi jövője akkor jön létre, amikor a megoldásnak olyan technikai feltételeit vizionáljuk, melyek az empirikus jelenben nem adóttak, s így egy technozófiai transzcendencia válik a megoldások közvetítőjévé és garantálójává, mely azokat ugyanolyan módon határolja el az élet adottságaitól, mint korábban a túlvilágiság. E tekintetben a sci-fi obskurus visszalépésnek is tekinthető pl. a Wilhelm Meisterben ábrázolt utópikus közösséghez képest. A fantasy-filmben egy időtlen, de leköszönt és elrejtőzködött, s csak a csoda ünnepi percében visszatérő varázsvilág tölti be azt a gondoskodó funkciót, mellyel a sci-fi a tudományt és a technikát ruházza fel. A tudomány és technika az apátlan-anyátlan társadalom hibernált gondviselése.

2.9.4. A sci-fi jövőkonstrukciója

Az elbeszélés szelleme számára vajon nem okoz-e problémát, hogy arról szoktunk emlékezni, arról mesélünk, ami volt, az elbeszélés a múltat keresi és eleveníti fel, ebben az értelemben minden elbeszélés időutazás. Mi mást beszélhetnénk el, ha egyszer az elbeszélhető lezárttság vagy történet formáját éppen az elmúlástól kapják az események, melyekről, míg le nem zárultak, kimenetelük nem minősítette őket, nincs mit mondani, hisz minden megállapításunkat cáfolhatja a cselekvők következő akciója, s minden prognózis csak akkor maradhatna igaz, ha néma maradna, mert – amennyiben közöljük – új tényezőt vezet be az események rendszerébe, melyeket az addigi cselekvők belebonyolódásának szintjéről a szemlélő kívülről látásának szintjére, egy tágabb horizontba emel át, melyről az információ visszajutva a cselekvő szintre, megváltoztathatja a motivációkat. A jövőelbeszélés tehát a jövőbe viszi át a múltbeliség lezártságát, az elbeszélés szellemét nem a jövőben, hanem a jövő jövőjében helyezve el, egy a jövőhöz képest is másvilágban, melyből lezártként tekinthető, ami el sem kezdődött.

A sci-fi időkonstrukciója, az elmúltságnak az eljövendőbe való áttolása mint közös esztétikai alap ellenére is tartalmaz lényegesen újat, jellegzetesen modernet, amennyiben az esztétikai képzetkristályosítás (vagy interpretáns-halmaz, konnotatív maghasadás) gyújtópontjává az elmúlt pillanat helyett az elkövetkezőt teszi. Az új esztétika alapja így az elkövetkező pillanat fenomenológiája lesz. A „Mi következik az elmúlt pillanatból, és hogyan él tovább a jelenben?” esztétikum-alapító – orpheusi – kérdését új kérdés fenyegeti: mi következik az elkövetkező pillanatból és mi képviseli őt a jelenben? E megfogalmazás azt hivatott jelezni, hogy – a látszat ellenére – az orpheusi esztétikum múltcentrikussága nyit a jövő felé, míg a – nevezzük el így: – prométheuszi esztétikum jövőirányultsága épp ellenkezőleg, a

múlt felé nyit, s a jövőt teszi meg a jelen és a múlt kifejezési formájává, sokkal erősebb parabolisztikus, allegorikus fenyegetésnek kitéve, mint a tradicionális esztétikum. A mai tudományos-technikai motiváció ugyanolyan erővel tolja az esztétikumot az allegória felé, mint a középkorban a teológiai motiváció.

Az „itt és most” nem más, mint az én, hiszen csak ő az, aki megállapíthatja, hogy mi van itt (ahol ő) és most (egy időben vele). A mostpont tehát énpont, melybe úgy folyik bele a múlt, s melyből úgy ered a jövő, mintha egy tavon átfolyik egy folyó. Az én mint mostpont számára a múlt a mély-én, a bevésoódések sorsmeghatározó összessége, míg a jövő a felettes én tevékenységének anyaga, melyben, nyitott alternatívákra támaszkodva, érvényesítheti ambícióit és értékeit. A múlt az identitás, a jövő a differenciák tartaléka. A múlt megvalósulásai végleg összeolvadtak a személyiséggel, s a történések, élmények a múltban megtámadhatatlanul biztonságba helyezve valószínűsítanak meg egy érvényességet vagy örökkévalóságot: mindez így marad, nem vehetik el, megvolt, a miénk. Míg a múlt így az ember hátszágává válik (ezért büszkébb az ember a múltjára mint a jövőjére, az előbbit – a humanista kultúrában – a maga értékével, nagyságával és jelentőségével azonosítva, az utóbbit inkább szerzeménynek, zsákmánynak tekintve: persze ha e jövő megtörtént, az is átértékelődik múlttá, s a nagyságot gyarapítja), a jövő – a belső környezetnek tekintett múlttal szemben – az ember külső környezete, eszközök fegyvertára és feladatok vására. A múlt képes a jelenben a jövőre. A múlt az őshaza, a jövő az új West. Amikor a telepések elérik Kaliforniában az óceánt, nincs más út az előre menetelésre, csak a csillagtájak, de az emberiség menetelése folyik tovább.

A múlt identitás, a jövő differencia; a múlt belső, a jövő külső; a múlt megszemélyesült, történetei személyekről szólnak, míg a jövő társadalmi szervezetek és technikai szerkezetek, gépek labirintusába vezet. Míg a fantasy műfaja olyan lelki stádiumnak és létstílusnak felelt meg, melyben a mások által teremtett világ ihletetten beleérző használóiként érvényesülhetünk – gyermeki módon –, a sci-fi prométheuszi univerzumába az én harcos átalakítóként akar a múlt és a jövő között bekapcsolódni, a jövő tervezőjeként, szervezőjeként és mérnökeként. Most már a gépek az ő eszközeiként jelennek meg, míg csak fejére nem nőnek. Az időutazásra, mint az onnipotencia szimbolikájára rátelepül a gépháború, a tehetetlenség képe (*Terminátor*).

2.9.5. Western és sci-fi

A hetvenes évektől uralkodó műfajjá vált sci-fi, a várakozással ellentétben, nem a horrt üti ki pozíciójából, hanem a westernt. A motivált fantasztikum a kaland nagyformája helyére nyomul, s nem a fantasztikum extrémformáját szorítja ki. Miután az ötvenes-hatvanas évek „surwesternje” melodramatikusan telítődött, lélektanilag elmélyült, az új sci-fi mintha annak látna neki, hogy ismét leszűrje a kalandról ezeket a terhessé vált problémásűrűségeket és kifinomult mélységeket. Az új sci-fi a westernből az extenzív – térhódító, fizikai akciós – kalandot veszi át, a lélek kalandjával, a melodrámaival szembeállított külső kalandot, míg a horror tradícióból, mely a tinédzser horrorban bizonyos mértékig beszűkül, átveszi a nagyléptékű, szárnyalóbb fantasztikumot.

Az új West elrepült, kilötte őt a fantázia a jövőbe és a világűrbe. A sci-fi azt a helyet foglalja el az 1970 utáni műfajrendszerben, amit a korábbiiban a western. A western a nagyapák, az országalapítók idejeként regélt a nagy várakozások koráról, a sci-fi az unokák idejeként

tálalja azt. A westernben ez eleven örökségünk volt, amely bizonyos mentalitásokra kötelez, míg a sci-fiben ezek a mentalitások – virtus, erkölcs, vállalkozó kedv – hibernálhatók: még nincs itt az idejük. Az a jövő, a nagy várakozások kora, melynek kezdetét a sci-fi az unokák idejére ígéri, a westernben a nagyapák idején elkezdődött.

A nagyapákéból az unokák idejébe való áthelyezés nem hagyja érintetlenül a képzetanyagot. Az emlékezetnek van bizonyos szépítő hatása, mondják is: „csak a szépre emlékezünk”. A jövőre irányuló elsődleges emocionális intenció ezzel szemben a szorongás. A fenség és a benne oldott kegyetlenség kalandjait ezért a sci-fi korában leváltják a katasztrófa-fantáziák, az apokaliptikus megpróbáltatások kalandjai.

A sci-fi igenli a technikai miliőt, az egész műfajt a „technikai csodák” élénk állításának varázsa élteti. Még ahhoz is igenelnie kell a technikát hogy tagadhassa, olyan antiutópiákban, melyekben a technika ellenünk fordul. A western fordítva jár el, mindenek előtt tagadja a technikát, tagadnia kell, hogy aztán igenelhesse. A tagadás kétféle: vagy a negatív figurák tagadják, pl. a város, a vasút és a törvény ellenfeleiként fellépő „nagy marhatartók”; máskor a pozitív figurák figyelik aggódva a vasútépítést vagy a városiasodást, akiknek életét előbb a modernizációval érkező szélhámosság és kalandorok zavarják meg, s csak ezután sikerül leválasztani a haladástól a vele járó gondokat, s biztosítani a fejlődést. A westernben, bár szép filmek alapulnak a vasútépítésen vagy a postai szolgáltatások technikai kiépítésének témáin, soha nem a technika az, amiről valójában szó van. Míg a sci-fiben a technikai miliőbe költözik át az ember a korábbi vegyes miliőből, melyben a természet és a technika között bizonyos egyensúly alakult ki, melyet egy ideig sikerült fenntartani, a western legfeljebb a várost állítja szembe a természettel, nem a technikát. A westernben a városból jön a jövő, de nem a város a jövő: a városból jönnek az újítások, de a vidéken mérettetik meg természetük, itt választják el a jót a rossztól, a mérték itt ütközik a mértéktelennel, s az érték az értéktelennel vagy kártékonnyal. A western a tartható fejlődés ábrándja körül forog, míg a sci-fi prométheuszi fejlődésgondolata apokaliptikus perspektívák felé vezet. A westernben az idill igényei alá veti a műfaj szellemisége a fejlődésgondolatot, a sci-fiben az apokalipszist nem tartja fel az idill.

A western visszafelé lép ki a jelenből, a sci-fi előre felé lép ki belőle. Minden jel arra mutat, hogy ezt a két perspektívát az érdeklődés, a kor önátélésének radikális változása használja fel önkifejezésére a sci-fi uralma felé vezető átmenetek során. Paradox, hogy a sci-fi annál inkább uralomra jut a műfajrendszerben, minél inkább feladja kezdeti optimizmusát. A western egy bűnbeesés előtti modernséget mutat be, a sci-fi a számla benyújtását. Nem sikerül újrainscenálni a nagyapák hőskorát az unokák birodalmában. A szorongások kerekednek felül.

2.9.6. A sci-fi-specifikum keresése. Horror és fantasy tárgyméletek

Csak a képzőművészet találta meg az utat a tárgyak életéhez, az irodalom keveset mondott róluk. A képzőművészet többet tudott a tárgyak átélkesüléséről, az irodalom többet az ember eltárgyasulásáról. A film egyik lehetősége, szellemtörténeti hivatása, belevinni a tárgyakat a narratívába, beleírni őket a lélek történetébe, az eddiginél nagyobb szerepet adni nekik az elbeszélések világában.

A totem és tabu fogalmaival a kulturális antropológia és a pszichoanalízis, a szentség fogalmával a teológia hívja fel a figyelmet a tárgyak szellemi jelentőségére. A horrorban a kimeríthetetlen gonoszság forrásai a tárgyak, a fantasy a kimeríthetetlen jóssággal is kapcsolatba hozza őket, a gondoskodás médiumaiként. Tobe Hooper: *Poltergeist* című filmjében a tárgyak lázadása jelenti be a gonosz eljövételét. Mintegy forradalmat hajtanak végre a tárgyak, s nem engedelmeskednek többé köznapi funkcióiknak, fellázadnak az ember uralma, s az embernek alávetett szolgafunkcióikba való besoroltságuk ellen.

A megbízható, ismétlődő, épülő és fejlődő összefüggésekbe ágyazottan, egy tartós világban részt vevő tárgyak felszentelődnek, míg ezzel szemben az összefüggéseikből kiragadott, s egy felkavart világban felbukkanó tárgyak, melyek mesterkélték és véletlenek, nem őrizni hanem eldobni valóak, s így tartós értéket kezdetből sem megtestesítőek, a szentségből vagy kincsből semmit sem tartalmaznak, helyette valamit mindig tartalmaznak a terhes, fölösleges, nem ide való dologból, eltévedt anyagból, azaz a szemétből, a kárhozat előjelei, a bukást jósolják be. A felesleges és egyben túlsúlyban levő, mesterséges tárgyvilág rosszul telt: a ressentiment tartálya. Sűrített ressentiment telíti a tárgyakat, az eltárgyasított ember rokonait, amelyek mégis idegenül tekintenek az emberre, mert az eltárgyasított ember sem ismer szolidaritást.

A világot elborító feleslegesség, ideiglenesség képét nyújtják a tárgyak, s megalázzák az ember reájuk irányuló szükségleteit, nem tudván értékessé nyilvánítani, csak elvtelenül kiszolgáltatni őket. Ezek a tárgyak, melyek kezdetben törleszkedő kurvák, hízog csábítók, végül a világot mint a feleslegesség szemétdombját uraló zsarnokokká válnak, szétépítik a használat során az embert, akit mindig új szükséglet ragad el, s egyik könnyen kiüti a másikat s a helyére nyomul, mert mind igazolhatatlan, jelentéktelen, nem vezet sehová. A tárgyak labirintusában eltévedt ember mindig visszatér a kiindulópont, a kielégülések végtelen sorjázása a kielégületlenséget leplezi le. A gonosz, mely a horrortárgyak labirintusát megüli, az átfogó összefüggésektől, nemesebb tendenciák (növekedés, felemelkedés, kifinomodás, átszellemülés, kibontakozás, felszabadulás) maradékától és igényétől is elhagyott világ-élmény szorongató értelmetlenségének kifejezése.

A régi kínai novellában egy vándor betér az elhagyott házba, melyben vidám költők versengését hallgatja meg az éjszaka folyamán. Reggel látja, a nappali fénynél, hogy az éjszaka szavalataikkal versengő előkelő hivatalnokok az elhagyott ház tárgyainak lelkei voltak, a gyertyatartó, a vödör, a fazék stb. A kínai novella végigviszi a tárgyak megleveledését, mely minden művészetben ember és világ összeforrottságának s a világ otthonosságának mértékében, mindig megvalósul. A tárgyak megleveledése, a bennük rejlő rokonszenvedés és együttérzés, a funkciójukból és történetükből származó s a velük való együttélésben gyarapodó meghittség esztétikai kifejezése. A meghittség mint a fontosság megleveledő aurája szólal meg a mesében lélekként. Ugyanez áll a régi polgári belsőtér tárgyaira, melyek elevenségét, permanensen megnyilvánuló mély közlendőjét érzékeltetik pl. Kosztolányi vagy Csáth Géza novellái. Különösen Csáth Gézánál feltűnő, hogy a tárgyak képesek őrizni azt az emberséget, melyet korunkban a rövid élettartamúra tervezett technikai tárgy és a szintén eldobandó divattárgy elveszített.

Az onto- vagy filogenetikusan eredeti ember világában mindennek lelke van, s a tárgyak éledése, nyugtalanító és egyedül hagyó merevségük feloldása, valamilyen örömteljes igazság előképeként, a művészetben is vágyteljesítő vízió. A lázadó tárgyak katasztrófafilmi szimbo-

likája a gondoskodás világa által táplált vágyszimbólumok újra lecsúsza, melynek során a teljes elevenségből már csak a gonoszság marad. A gonosz tárgyak már nem a szülők által védett világban lehetséges, naivan lelkesült odaadás közegében megjelenő tárgyak, hanem olyanok, melyekkel szemben az ember hatalmi igénytel lép fel, de azok ellenállnak neki, s az ember a maga hatalmi igényét ismeri fel, tükröztetve és elidegenítve, mint olyat, amely nem az ő privilégiuma. A gonosz tárgyakban is marad valami a vágytárgyakból, mert az ellenséges tárgy is érdekesebb, s az ellenséges tárgyakban bővelkedő világ is jobb, reménytelibb világ mint a halott, közönyös világ. Termékenyebb a világ gonoszságának érzése, mint mindenre jó és semmire való nyersanyag mivoltának élménye és hite.

Az emberi tettel szembeállított tárgyiség sem a horror vagy a katasztrófafilm rossz-, sem a fantasy jóindulatú tárgyaiban nem az élettelen kifejezése. Az élet ezekben a közegekben az egész világ sorsának tendenciája, ezért a „minden” és „egy” kölcsönösen felelősek egymásért, és a világ éppúgy áthatott szellemmel is, mint az étellel. A tárgyiség az intenzív és totális átszellemültség fantasztikus közegeiben nem más, mint tartalékos emberség, amely lehetőségre, megnyilatkozásra, emberi viszonyra, ébredésre vár. A horror gonosz-szimbolikájában minden létnívó egy alacsonyabbat képvisel: a tárgyak lelkesek mert gonoszak, de azért elevenednek meg, hogy a lelket lehúzzák a nyers vitalitásba és az utóbbit is az élettelen anyagba, ezt pedig a semmibe. Mégis mindez, a technokrata világ mozdíthatatlan halott nyersanyagszerűségével szemben, rendelkezik valami szép romantikával, mert minden és semmi eposzi harca folyik benne. A horror veszedelmes tárgya azért mozdul, hogy az élet nélküli anyag élettelenes áléltre kelésével lázadjon a fejlődés ellen. Az élet nélküli élet akarja elnyelni az életet, a semmi a mindent, a lélettelen világ a lelket, az akció nem a lélek akciója, hanem a gonoszságé, ami nem más, mint a lélek lelki antitézise, a léleknek otthont adó világ önmegsemmisítése. De ahhoz, hogy a halott elnyelje az életet, meg kell elevenednie, s így a semmi csak valamiként és a holt csak élőként tudván az élet és a minden ellen fordulni, voltaképpen annak dicsőítését fejezi ki gonosz lázadásával. A horror ezért soha sem egyértelműen negatív, s magába foglalja a fantasy korrekciója által kifejleszthető rajongó optimista, patetikus szentimentális elemeket.

A tárgyak mozdulása pl. a kínai fantasztikus novellákban olyan átlékeltséget fejez ki, amelyet a kínai festészet formális átlényegítésük nélkül is kifejez. A tárgyi test nem ellentétes az emberi testtel és nem jár neki kevesebb figyelem, mert minden lét egylényegű, csak az ébredés különböző stádiumaiban van. Ezt mondja ez a kultúra; de egy őt interpretáló másik kultúra azt is mondhatja, hogy ez az emberlét annyira éber és eleven, ami – a maga aurájának körébe vonva – elevenséggel látja el a tárgyakat. Az imént az éberség különböző fokairól beszéltünk, most pedig az involváltság fokairól beszélhetnénk. Nemcsak a lelkes személyesség, a szentség vagy az értelmesség az elevenség formája, hanem már a funkció is, az alkalmasság, a tárgyak bekapcsolódása a történelembe, mint a szépség, az érzékenység, a differenciáltság, a bonyolultság és összehangoltság kibontakozási és felhalmozódási folyamatába. A tárgyak mint az embersors tartályai a jövőnek szóló üzenetté válnak, bennük alszik felébreszthető formában minden, ami emberi. A tárgyvilág, nemcsak az ember termelte, hanem az ember által egyáltalában észrevehető tárgyvilág is éppen mindenek előtt a maga össz-szövegében bevéődése a leglényegesebb üzeneteknek a létezésbe. Azok tárták fel, végigélt életükkel mindezt, akik előttünk itt voltak, tehát az ő végrendeletük és üzenetük is mindaz, ami egyáltalán látható; azzal, hogy mi felfoghatjuk mindezt, ők ünneplik bennünk a létezést.

A fantasy őrzi azt az érzékenységet, amely mindezt felfedezi: a fantasy tárgyai ezért csodások. Itt az elevenség azt jelenti, hogy a tárgyak beszélnek, üzenetük van, tehát az ember rokonai. A rokonsággal együtt jár, hogy nemcsak segíteni képesek, jellemhibáinkat, neurózissainkat vagy testi bajainkat is átvehetik. Josef von Baky *Münchhausen*-filmjében veszett kutya tép meg egy kabátot, mely a szekrény összes kabátjait megfertőzi. Münchhausen öreg mordállyal teríti le az ugató, ugrádozó veszett kabátokat. A tárgyak rokonvilágát bizonyos naivitással jeleníti meg a fantasy, melyben a tárgyak beszélő mivolta cselekvő mivoltukat is jelenti, míg a későbbi műfajokban pusztán szemantikai telítettségüket. Vágyteljesülés belelátni abba a világba, melyben a tárgyak is élnek, finomabban fogalmazva valamilyen módon részesednek az élet lehetőségéből, mégpedig a feléje mutató módján. A mesék csak azt próbálják érzékeltetni, hogy ha az életnek helye van a létezés teljességében, akkor az egésze rányomja valami módon a bélyegét. Az életet a lét, az elevenséget a „halott” szülte, ő az anyja. A fantasy anyaga ez az étellel teljes nemélet, maga a túlvilágiság. Ha valamilyen módon a tárgyak is élnek, a lélek áthatja az anyagot s az öntudatlan éj elevenebb a fantáziátlan nappaloknál, akkor a halál is csak az élet visszahúzódása a nagyobb, öntudatlan, egyetemes életbe. Az iszonyat ellentéte a szemantika, a kialvás ellentéte a lélek ébredése, s a tárgyak lelke olyan lélek, amelyet az ember fog fel, nem ők maguk, ezért halott tárgyak a kínai novella tárgyai másnap reggel, de az éjszaka nyugalma a mélyebb igazság ideje, s az irodalom az éjszaka mélyebb, nyugalmasabb és teljesebb igazságát teszi nappal is észlelhetővé.

2.9.7. A sci-fi tárgyelmélet alapjai

Ha a régi boszorkányok „szemmel vertek”, megdöglöttek a háziállatok, ha a modern boszorkány „szemmel ver”, túl sok androgén hormon ömlik a vérbe, s az erkölcsök „döglének meg” (pl. *A Máltai sólyom*, *A postás mindig kétszer csenget*, *Gyilkos vagyok*). A XIX. század haladás- és boldoguláshite által ihletett optimista sci-fiben a technika még úgy transzformálja a varázst, mint a szerelem, a két nagy átalakító erő még korántsem a XX. századi szociológusok értelmében vett varázstalanítást folytat. Már Frye érzékeli, hogy a népszerű irodalom súlypontja „eltolódik a gyilkossági históriáktól a tudományos fantasztikum felé.” (uo. 46. p.). Az utóbbi társadalma kezdetben úgy áll fölöttünk, ahogyan mi álltunk, korábbi mitológiánkban, a „vadaké” fölött. A „technológiai természetfelettség” (Frye, 46) erőivel ellátott ember nem a világ kegyelmét, a sors jóakarátát, hanem a saját ügyességét, alkotóerejét énekli meg. A sci-fi mítoszok kezdetben olyan gondolkodásmódból táplálkoznak, amelynek prométheuszi eszméi a hat nap alatti teremts tárgyait az egész történelmen általi örök teremts nyersanyagává teszik. A saját ügyességét felfedező ember számára a tehetség azt jelenti: megtehetem, hatalmam van rá! Egyszerre annyi feladat és hódítási lehetőség áll az ember előtt, elnyeli ez a végtelen fejlődéstér, nem figyel többé magára. Ő a legnagyobb, mert mindent átalakít, és a legkisebb, mert szem elől veszti magát. A kifelé, a jövő és a tárgyak felé forduló ember megrészegül a külsőtől. A mágikus tárgyak helyére lépő hasznos tárgyak még őrzik az életenergiákat ajzó nagyszerűséget. Egy szecesszió kori gyár a munka temploma, mely azt is kifejezi, milyen munka folyik benne, ma ezért alakítható át múzeumná, színházzá vagy akár templommá. Egy mai gyár ezzel szemben egyszerűen nagy doboz, mely legfeljebb a környék más hasonló dobozait tükrözi. Egy tizenkilencedik századi gőzmozdony még

megfejezhető rejtvény, az összekapcsolódó funkciók diadalmas burjánzásának képe, míg egy XX. századi mozdony már csak elsímító és lekerekítő csomagolást mutat fel, a funkciókat eltakaráó formatervezői álmot, a problémamentes lekerekítettség és kényelem képét. A hasznos funkció ősfarmája még a mágia rokona, s annak visszfényét viseli, mint új funkció.

A tárgyak az ember kihelyezett szervei, melyek képességei kiterjesztését és megsokszorozását szolgálják. A világ egykor szent könyv volt, mely az isteni mindenhatóság olvasmányait tartalmazta, később az emberi mindenhatóságot gyakorlatilag érvényesítő munkagépként látjuk viszont. Miután az ember a tárgyba helyezi minden képességét és reményét, mértékké válik a tárgy. Nem a megfoghatatlanban, a lélek pillanatról pillanatra alkotó önnemzésében keresik az igazságot, hanem a külsődlegességben. Nem a létérzés elevenisége igazolja a tárgyat, hanem a tárgy szilárdsága a létérzést. Nem az élmény közli a testtel a létezést, hanem a test az élménnyel. A külső ellenőrzi a belsőt, s ez már akkor is így van, amikor még úgy érzi az ember, ő alkotja a tárgyakat, s a tárgyvilág az ő képességeinek kiterjesztése, az ő növekvő mester-séges és pótlólagos szerveinek a világot behálózó hatalmi kifejezése.

Míg a fantasy a tárgyakat is lélekkel látja el, a sci-fiben nem a lélek a prototípus, hanem az élettelen tárgy. A növekedés a tárgyak oldalára helyeződik át, s a lélek is bennük tud megbizonyosodni önmagáról. Az ember nem öncél és önérték, annyit ér, amit produkál. Magától különböző dolgokkal kell benépesítenie a világot, s ezek igazolják vissza őt magát. Nemcsak a tárgy utal vissza a lélekre és igazolja az embert. Az ember tárgyként hozzáférhető, kezelhető mechanizmusként racionalizálható. Miután a tárgyakat már nem mágikus megszólítás, hanem mechanikus és analitikus összefüggések, funkciórendszerek áttekintése és felhasználása által uraljuk, az embert is így akarjuk „varázstalanítani”. Az ember programozható és kondicionálható egység, beszabályozható izmok és nem kevésbé beszabályozható vélemények együttese, mely programok más hordozókra átvihetők: az elhasznált egység helyére új állítható, mely nem kevésbé, sőt tökéletesített hatékonysággal képvisel egyazon szellemi és fizikai programokat.

A sci-fi közege a mérés univerzuma. A mérés a mérték ellentéte, mert az önszabályozás ellentéte. A külső mérték összeigazító önkénye elfojtja az individuum önkényét, a saját mértéket. A sci-fi a hódítás idealizálását emeli a westernéhez képest új szintre. A westernben még csak a kultúrákat kebelezte be egy kultúra, a sci-fiben az egyedet kebelezi be a mérés egysége, a közös mértékegység, mely az egykori összemérhetetlen egyéni és belső világokat egy közös külső világ tárgyi építőkockáivá hivatott szilárdítani.

A fantasy-filmben a test a lélek külseje, a sci-fiben a lélek a test használati utasítása. A test karban tartandó berendezés, amely ámokfutó gyilkológéppé válik, ha rosszul kezelik, tökéletes háztartási robottá, ha jól. A világ és az embertest a sci-fiben ekvivalens, amennyiben mindkettő a robbanás és a megfegyelmezett merevség között ingadozik, s a használati szabályok ismeretében eljáró szakszerű manipuláció hozza mindig a megoldást. A világ, melyet ilyen ekvivalencia viszonyba állítanak az embertesttel, már nem a lélek rokona, s nem vele van a kölcsönös kifejezés viszonyában. A holt világ mint tárgyvilág kínálja az analitikus funkciókomplexumok ama absztrakcióját, melynek azután az emberi test is alávethető. Mivel minden lelki funkció értelmezhető valamilyen kémiai adalékanyag függvényeként, a lélek mint külön probléma eme világképben fölöslegessé válik. A robbanás ellentéte pedig nem a megnyugvás, hanem az eldologiasulás tökélye. *Az első utazás a Holdra* című Nathan Juran-filmben a munkásokat csak a munkavégzés idejére veszik elő, feladatuk teljesítése után hibernálják. Megoldódik a munkánélküliség problémája.

A fantasy-filmben azért súgnak vagy vezetnek a tárgyak, mert magasabb gondoskodás rendezte be világukat, valamiféle felettes hatalmak őröködnék fölöttük, kik fölöttünk is. A tárgyak azért vigyáznak ránk, mert az vigyáz rájuk is, aki ránk, hisz egymásra is ezért tudunk – gyermeki naivitásunk, tudatlanságunk ellenére – vigyázni. Nem csoda, hogy a sci-fiben, miután minden képességünket, jövőnket beléjük helyeztük, a tárgyak visznek, hordoznak, és vezetnek. Nem csillagokból és orákulumokból, most már a tárgyi összefüggésekből olvassuk ki a teendőket. A tárgyakhoz hasonló diktátumokkal lépnek fel a szervezetek, melyek a technikai tárgyakhoz hasonlóan egy szilárdabb létformát jelentenek, s ellenőrizhető valóságokat kínálnak az önmagát megbízható létté szilárdítani vágyó lélek kérdéseire. Vajon hány szubjektum kell hozzá, hogy együtt már kitegyenek egy objektumot? Kettő még kevés, mert feltétlenül azonosulhatnak egymással. A sci-fi világa ott kezdődik, ahol a szerelemmitológia véget ér. A hármas szám ez a határ. A szerelemmitológiában a hármasság jelenti a fenyegetést: a rivális fellépését. A szerelem a múlthoz húz, mert ő akarja megszűlni a jövőt, míg a sci-fi kész jövő elé állítja a szerelmet, melyben nem találja helyét. Ezt a konfliktust sokszor és sok humorral alakították elbeszéléssé (pl. Vadim *Barbarellája*, vagy a *Cherry 2000*).

A tárgy főszereplővé válik, vele kell megharcolni az emberért; a 2001 *Űrodüsszeiától* kezdve felfedezzük, hogy neki is lehet lelke, az *Invasion of the Body Snatchers* című film óta pedig látjuk, mi is elveszíthetjük a szubjektivitást. Ember és technikai tárgy létmódjainak konvergenciája az eredmény, ami nem kevésbé határozott tendencia a harci mitológiában, mint férfi és nő különbségeinek lebomlása a szerelemmitológiában. Nemcsak a géppel kell megharcolni az emberért, az ember gépi aspektusaival is az emberiekért. Egy dologi szinten homogenizált, monisztikus világ felé haladunk, melyben az a felismerés ígér katarzist a narratíva számára, hogy az ember többé nem főszereplő. Az ember kilép a „jelképek erdejéből”, amelyben – Baudelaire szerint – az útja vezetett, és átlép a tárgyak erdejébe. Miután megtette ezt a lépést, idegesíteni kezdik az olyan fogalmak, mint a jelentés vagy megfajlás, melyek olyan mélységekre utalnak, melyek immár hiányoznak belőle. Antonioni *Vörös sivatagát* nem értették meg és méltatták eléggé: ez a film az élettelen tárgyak sivatagának, a civilizáció tárgysivatagának felfedezése. Az ember apátiája és depressziója a jelentésen túli világ tárgyilagosságára reagál. Nincs jelentés, mert a teljesítmény veszi át a helyét, mely nagy gyomorként mutatja be a civilizációt, mely a természetet salakanyaggá alakítja át, s a gépeket, kombinátokat dagasztja, kövériti, növeli az égig. A *Vörös sivatag* azt is jelzi, hogy a jövő utolérte a jelent, kilépett a sci-fiből, azaz nem tudunk többé a jelennel lépést tartani, pontosabban nem vagyunk egyidejűek civilizációnkkal, magunkkal cipelt – kulturális – múltbuborékokban szendergünk, és nem akarjuk látni, mi történik.

Rudolph Máté: *When Worlds Collide* című filmjében a tárgy válogatja ki az új emberiséget, mely azokból fog állni, akik beférnek az űrhajóba. A tárgy egyesíti a férfit és a nőt és – helyettük – szüli a gyermeket, benne jön létre az a családminta, melynek tagjai kilépnek az utolsó beállításban egy új világba.

A kultúrhérosz olyan tárgyat hoz és ajándékozik a közösségnek, amely az emberi lét megalapozásához kell. A tárgy már itt kifejezi előemberi és emberi létformák különbségét. A sci-fi olyan tárgyat hoz, amely az ember emberfeletti emberré vagy utóemberré való átalakulásához kell; itt korántsem egyértelmű tehát – mint a kultúrhérosz idején volt – a változás iránya. A kultúrhérosz kalandja eredményeként születik a világ mint a mi világunk, mely a sci-fiben véget ér.

A változás irányának kétségessége teszi lehetővé, hogy perverz „poszt”-tárgyak árásszák el a poszthumán jövőt (a *Mad Max 2.* óta). A tárgyak, melyek a XIX. századi ihletésű optimista sci-fiben a nagy felfedezések kifejezői voltak, ironikus értelemre tesznek szert. A jövőt nem egy isten konstruálja, hanem sok hideg, anonim, varázstalanított, ám teljesítményében démoni erő barkácsolja. A tárgyak kirabolnak: a *Super Mario Brothers* visszafejlesztő pisztolya az evolúció korábbi fokaira visz, a *Sötét zsaruk* villanó szerkezete elrabolja emlékeinket. A tárgyak túszaiz vagyunk, mint a 2001 *Űrodüsszeia* magányos pilótája az űrhajó fogságában.

2.9.8. Technika és üdvtechnika

A technikai és szervezeti apparátusok összekapcsolódnak egymással és egységesen reagálnak. Az, aki érti összefüggéseiket, ismeri titkukat, előnyben van (mint pl. a Mars helytartója az *Emlékmás* című filmben), s ő a zsarnok, míg a hős rendszerint csak tanulja, keresi az összefüggést. A megoldás az apparátusok áttekintése és kielégítése – egyetlen mozdulattal, mely a megváltást hozza a technikai milióbe, melyet a háborgó apparátusok elcsendesüléseként, vagy az apparátusok defektje által megbénított miliő meglevenedéseként képzelnek el. Gyakran úgy kell keresni a megoldást, hogy még a problémát sem ismerjük, melynek megoldását kell megtalálnunk. Végül megtalálnak és megnyomnak egy gombot: s ez a megoldás. De ha rosszkor vagy rossz gombot nyomnak meg, elpusztul a világ.

Minden megoldható egy gombnyomással. A meg nem nyomott gomb a kárhozát. A fantasy-filmben még a lélek keresi a megfelelő megoldást mint megszólítást, varázsszót, itt már csak az ujjak vakpróbálkozásai. A *Goldfinger*ben James Bond hozzá van láncolva a géphez, de nem találja a megfelelő gombot. A sci-fi harci mitológiája a pokolfilmet megelőzve kezdi átvenni az erotikus mitológia feszültségeit és megoldásait. Ezt megkönnyíti, hogy az életben is a költészet helyére lépett, az erotika ellenőrzésében, a szexológia majd az etológia. A szexológus tanítja meg, hogy az embertest gépezetének hol és mikor melyik „gombját” kell megnyomni, hogy elérjük a kívánt hatást. Az üdvös gombtitok, vagy gombnyomásban racionalizálható üdvtitok modellje a szexológia technikai instrumentalizmusából jön, onnan kapja vissza a mesekultúrában hódító technológiai fantázia.

2.9.9. Technika és kárhozát

Megnehezíti a sci-fi-fantázia vágykielégítő, üdvkonstruáló munkáját, hogy a valóságos vágytárgyak a múltban vannak, a kielégülések modelljei a létharc – a „kiüzetés” – kezdete előtti állapotok, mint az intrauterin egység összeolvadottsága vagy az orális stádium dédelgetett békéje. A vágytárgy jövőtárgyként kivetített múlttárgy, míg a szorongástárgy valamely meghitt múlttárggyal azonosítani nem tudott jövőtárgy. Szorongástárgy a jövő ami jön, s csak elszenvedett jövőből alkotott, teremtett jövővé való átváltoztatása asszimilálhatja eme egészében és eredetileg szorongástárgyat a vágytárgyak rendszerébe.

Abban a világban, melyet a XIX. századi nagy, optimista sci-fi élénk rajzolt, már régen benne élünk, de nem egészen úgy sikerült, ahogy ígérték. A jövő megtörtént, a jövő ma már vén dolog, s egyre több film vall róla, milyen obskurus világ termőtalaja a technikai miliő.

Az utópikus fantázia a magánéletbe szorul vissza: a glamúrfilmekről még valóban elmondható, hogy a magánélet utópiái. A lélek és a viszonyok harmonikus elrendezése nem kíván távoli jövőt, s a jövő ígéretei korántsem e harmóniák felé mutatnak, melyek megvalósulása sokkal inkább elképzelhető úgy, mint a történelem ingerült, türelmetlen és mohó újbarbár típusokat kitermelő fősodrának elhagyása. A sci-fi mint a pionír kísérleteket leváltó kultúr-ipari nagyüzem egyáltalán akkor jött létre, amikor a személyiség és a társadalmi viszonyok ideális átalakításának problémájáról a külső fejlődés materiális szükségszerűségével való küzdelemre helyeződött át a hangsúly: milyen veszélyek várnak bennünket a jövőben és a nagyvilágban? Az *Időgép* hőse a diadalmas jövőnek ad találgát, de rettenetes gépek és szörnyű állatemberek kényszerházasságát pillantja meg a jövőben. A sci-fi nem tudja fenntartani Verne optimizmusát, sőt, maga az öreg Verne sem tudja fenntartani. Felvetődik a kérdés, vajon a sci-fi valóban a tudomány, a technika és a jövő fogalmaival jellemezhető-e, kifejezik-e az említett fogalmak a sci-fi lényegét? Nem fedőnevek-e inkább, melyek a háborúk és a természeti katasztrófák, a káosz visszatérése, a történelem vége, az apokaliptikus fantázia elkerülhetetlen élményei számára akarnak gusztust csinálni? A fantasy a meghitt varázstárgyak, a sci-fi az új, ismeretlen tárgyak világa. A fantasy vágy és tárgy, a sci-fi szorongás és tárgy kapcsolatára épül. A fantasy számára egyszerű lehetőség a próbatételeken keresztül a gyönyör felé vezetni a vágyat, a sci-fi mind problematikusabb lehetősége pedig a remény felé vezetni a szorongást. A sci-fiben a tárgy, az eszköz, a technikai apparátus a hős és mindinkább a trükkmester a szerző: a világ éli meg az oldódást a katasztrófában és nem az ember a boldogságban. A Verne nyomán haladó filmek játékos, mesés fantasy filmekké változnak, míg a sci-fi fő vonala Wells szorongásvízióit követi.

A mítosz az emberi életképességet és társadalmi együttélést szavatoló eszközök és intézmények felfedezését mutatja be, a XX. század végi populáris mitológiák olyan új eszközök és intézmények felfedezését, amelyek túlnőnek az emberen. A kormányzás világkormányzássá, azaz túlhatalommá, messzi túlerővé, értetlen és személytelen rémuralommá válik, pontosan úgy, ahogy a ház lakógéppé, az ember fiókemberré, akit már a *Ha...* című filmben egy fiókból vesznek elő, a város megavárossá vagy új labirintussá, a munkahely börtönné vagy agymosó örültekházává, a szerelem szadomazhochista kínzókamrává, a tárgyvilág pedig – a kényelmi eszközök kéjlakának berendezkedési formáiból – fegyvertárrá.

A fantasy-filmben a világ előtti világ szüli meg a világot a varázslat szelleméből, a sci-fiben a világ szüli a világ utáni világot a technika szelleméből. A fantasy-filmben örült zsarnokok, varázslók, sárkányok, démonok ágálnak. A fantasy-közeg képlete: ember mínusz racionalitás. Azért nincs szükség analitikus és kalkulatív racionális operációkra, mert kiegyenlített egészek világában mozgunk, melyben egymást kiegyensúlyozó pólusok kommunikálnak. A vad sárkányokkal segítő szellemek, a gonosz varázslókkal és hadvezérekkel jó sárkányok, a rémekkel tündérek állnak szemben.

A sci-fiben mindezt a technikai apparátusok és a szervezetek, a gépek és a társadalmi gépezet pótolják. A sci-fi képlete: racionalitás mínusz ember. A megértés és problémamegoldás az egymást kiszolgáló funkciók és nem az egészek szintjén bontakozik ki. A világ előtti világ még nem kész, a világ utáni világ megmerevedett. A katasztrófa ezért nem feltétlenül és teljesen negatív: a hőskorszak labilitását és mobilitását hozza vissza, lehetővé téve az új önfelfedezést, öndefiníciót és világalapítást, olyan világból lépve ki ezzel, melyben az embert bekebelező apparátusokból következtek, munkaköri leírásokként, az ember funkciói. A sci-fi a technikai fej-

lődés és az általa birtokba vett csillagtér értelmében is a határtalanság és nyitottság birodalma. A végtelen és nyitott külvilág azonban a személyiség zártságának, leosztott szerepek, reagálások és nézetek automatizmusainak felel meg. Minden nyitottság a nyitott világ oldalán van, s a személyiség számára csak a leosztott szerepeket akceptáló agymosott korlátoltság marad. A *Soylent Green* idején még az emberek maguk az emberevők, a *Mátrix* idején már a gépek. A diktatúrák zárt társadalma még a személyiség lázadását provokálta, s így a zárt világ nyitott embert nemzett. A sci-fi rémképe ezzel szemben a nyitott világ által nemzett zárt lélek. A megnyíló hatalmas perspektívák már nem az ember perspektívái, rabszolgaként kell engedelmeskednie a követelményeknek. A katasztrófa, mely visszahozza a hőskorszak mobil labilitását a szklerotikus utópiába, nem egyértelműen rémkép. A *Csillagközi invázió* hőse rossz eredményt ér el a vizsgán, de helytáll a Nagy Háború eljövetelekor, amikor végre nem tesztlapokat kell ikszelni, és nem ravaszkodó karrierszámításokon múlik az élet. Amilyen mértékben válik az utópia rémképpé, olyan mértékben válik vágyképpé a katasztrófa. A sci-fiben a katasztrófa teljesíti azt, amit a fantasy-filmben a varázslat teljesített. A harc az eltűnő énért, az önrögtönző önfelfedezés jogáért egy alakítható mozgástérben a katasztrófa közvetítésével újra elérhető.

Más a „nem találom magam” szorongása, a horror élménye, s más az „elvesztem magam” szorongása, a sci-fi témája. De meg is kell találnunk magunkat, el is kell tudni veszteni mindent és vissza is nyerni, amit érdemes, mindezek együttese az asszimiláló képesség, mely olyan élményekből is visszanyeri a személyiség egységét, azonosságát és ezzel a cselekvés felelősségét, amelyek széttépéssel fenyegették, s melyekben megvolt az elaljasodás lehetősége is. A sci-fi által ábrázolt fenyegetések, melyekben a szereplők nagyobb része elveszíti emberi arculatát s bábbá vagy rémmé válik, mindig lehetőséget adnak az önmagához való megtérésben rejlő újrakezdsre is. A sci-fi tehát mégsem egészen oda jut vissza, ahonnan a horror annak idején elindult.

A technikához való viszony a bármilyen szorongásmennyiséget is felhalmozó negatív utópiákban is kétértelmű marad. A sci-fiben mind inkább összekeveredik ember és gép, előbb a gép az ember hiányos képességeit kiegészítő protézisfunkció, később az ember a gépvilágba beiktatott protézisfunkció, de mindig van kiút. A protézis ugyanis nem tesz féllénnyé, hibriddé, nem eredményez ontológiai területen kívüliséget. Pontosabban a sci-fiben nem, mert ha monstrum születik a létformák keveredéséből, a horrorba lépünk át, s már nem a specifikus sci-fi-problematika területén vagyunk, s akkor sem kell beteljesülnie a horrorisztikus végzetnek, ha nem a gép az ember, hanem az ember a gép protézise, mert az ember a gyenge láncszem marad a gépbirodalomban, mely nem vesztette el a lázadás képességét. A prométheuszi pátosz ellentétébe fordul: az új Prométheusz nem az istenek hanem a helyükre lépő gépek és szervezetek ellen lázad (*Terminátor*; *Mátrix*). A gépek is felléphetnek lázadó hősként e mitológiában (pl. *Szárnyas fejvadász*), ám ez esetben ők láznak a gépiesség ellen, példát mutatva ezzel az embernek, kitörve abból a szerepleírásból, melyre az ember számító kislelkűsége őket – és magát – kárhoztatta.

2.9.10. A negatív utópia anatómiája. Nemtelen gépvilág

A western is egy nő nélküli világ, amelyben a szülés helyett ölnek, s a (szeretet) kiadás(a) helyett (a pénz) bevétel(é)re törnek. A sci-fi nem abban az értelemben küzd a nőhiánnyal

mint a western, ahova mindig lehet nőket behozni, ha megérett rá a helyzet (W.A. Wellmann: *Asszonyok karavánja*). A sci-fi nem nő, hanem nőiesség nélküli világ. Itt a nő is csavargó vagy harcos, akitől a fogadó és szülő funkciót az apparátusok veszik át. A western és egzotikus kalandfilm kiindulópontja nőellenes: a férfiak kivonulnak az otthonból, elhagyják a nőket. Ebből a nőellenes világból, a lemondáspróbából kell megszületnie a vágnak, s a nőiség ösképe kulturális funkciója tisztázásának. A sci-fiben ezzel szemben a nő hagyja el a férfiakat, amennyiben előbb férfifunkciókat, majd férfias viselkedéseket ölt, s végül testileg is mind kevésbé megkülönböztethető. Az *Alien* hősnője kolosszális fém-targoncába integrálódva hangsúlyozza, hogy van olyan jó férfinak, mint a férfiak. A *Pánik New Yorkban* tudós-nője a nagyvilágba való kockázatvállaló kivonulásra szólítja a férfit, ellentétben a szokásos marasztaló és letelepítő nőfunkciókkal. A férfi a komédiában vesz fel nőies szerepeket (pl. Jerry Lewis Dean Martin „párjaként” vagy Cary Grant a *Férfi háborús menyasszony voltam* című Hawks-filmben), a nő viszont a kalandfilmben vállal férfias szerepet: ily módon a két szerepváltás nem egyenértékű. A kalandfilmben a nő – arany és asszony alternatívájában értelmezett, előbb aranyra átváltott, később visszaváltott – ölet keresik, a sci-fiben az elvesztett nőszerepet. A *Csillagközi invázió*ban le kell győzni az Animális és Marciális Anyarémet, akiben a nőszerep elvesztette vonzerejét. A *Csillagok háborújában* a kislányszerepből próbálják kihámozni a jövő asszonyát (keves sikerrel). A *When Worlds Collide* esetében a rakéta vállalja át és egyesíti a nő és a ló szerepeit. A XX. század ötvenes éveiben egymással összefüggő jelenségekként figyelhetők meg az „anima” összeomlása a kultúrában és a sci-fi műfajja szerveződése a filmkultúrában.

Az „anima” összeomlása után lett a western sci-fivé. A nőnek hagyományos szerepe elleni lázadása megtámadja az otthon és haza mitológiáját, letiltja a megkapaszkodás alapvágát, s az elrugaszkodást, kilépést nyilvánítja az egyetlen ideállá. A fantasy örökségeként rendelkezésre álló kiegyenlített játéktér szétfoszlik: az ember támadó vagy megtámadott, s nincs más sansza, mint hogy előbb üt vagy nagyobb: a megelőző csapás az egyetlen sivár megváltás, ami még reményként szeme előtt lebeg. Ez végül olyan monoton sorkatona-típusok jellembeli lezártágához és fasisztoid parancsteljesítő mentalitásához vezet, amelyet a *G.I. Jane* idealizál.

Mit ígér a nő a férfinak, és mit a férfi a nőnek? Mi az oka, hogy a férfi előbb hosszán hajlandó udvarolni, s később igyekszik eltartani a nőt? Az elcsábító női ígéretet, amelyet vázolnunk kellene, egy irodalmi- és filmmítosz alapján nevezzük most „Kék hold völgye”-funkciónak.

Ha az elementáris érzelmi alaphelyzetek nosztalgiáin alapuló ósvágakat tekintjük, elmondhatjuk, hogy a nő többet ígér a férfinak mint a férfi a nőnek. A nő a férfi számára a legvégső vágyteljesítő őshelyzet ígéretét nyújtja, míg a férfi a nő számára a szekundér világban való berendezkedés felhívását jelenti. Vagyis az egyik nem a másik számára az elvesztett paradicsomot, az utóbbi az előbbi számára viszont az odakinti helyzet konszolidálását ígéri. Férfi és nő nem igényükben különböznek, hanem abban, amit egymás számára nyújtanak. Nem az igény, a kereslet, hanem a kínáló készség tekintetében van a különbség. Minden vágy férfivág, amennyiben a női vágy ugyanoda vágyik, ahova a férfivág, az anyai ősvilágba. A férfit a vágy köti a nőhöz, a nőt nem a vágy köti a férfihoz, hanem a vágnál több, a szeretet, vagy a vágnál kevesebb, a kacérság illetve a számítás. A férfi a vágy rendkívül erős és biológiailag biztosított kötszerével bír, míg a nő ennél alacsonyabb vagy magasabb rendű kötszereket termel ki. Egyik esetben, ha számítással él, magát értelmezi a nő a férfi gondozandó gyermekeként, másik esetben, ha szeret, a férfit adoptálja érzelmileg. Az igény,

a végső vágy, amelyet a nő feltranszformál a férfiban, a férfi viszont lehűt a nőben, mindkét nemből azonos: a lélek elveszett világot, boldog völgyet keres, Kék hold völgyét, ahol áll az idő, s már megszületett az élet, de még nem a halál. Az anya az, akiben benne van az ember, az apa az, aki mellette áll. A megváltó közelség és a vigasztaló távolság nem azonos lelki értékek. A naiva olyat kínál, ami minden nőben eredetileg azonos, a vamp olyat, ami nem azonos. A naiva minden nő eredeti és lényegi azonosságát szignalizálja, a vamp egyéni különbségüket. A vamp ezért veszélyes asszony. Már a film noir vampjaival megkezdődik a női nem lázadása a korábbi narratíva által nekik tulajdonított megváltó funkció ellen.

A sci-fi, mely előbb bajtársnővé teszi a nőt, ellenáramlatokat is kitermel. Míg a valódi nő egyre keményebb, prózaibb vagy erősebb, s mind a gyengébb nem, mind a szépnem koncepciója elleni lázadást végigvisszük a jövő díszletei között, a gépek felfedezik a tradicionális nőiesség elbűvölő erejét (*Szárnyas fejvadász*). Cronenberg *M. Butterfly* című filmjében azt mondják, csak egy férfi tudja igazán, milyennek kellene egy nőnek lenni. A *Szárnyas fejvadász*ban elmondható, csak egy gép tudja ezt igazán. Az emberek megkeserednek és eldurvulnak, a gépek azonban finomodnak, s sorra felfedezik, amiről az ember, fölöslegesnek érezve, lemondott. Hasonló a helyzet pl. a *Natural City* című koreai filmben, melyben egy cybernő csábítja el a szerelmes hőst a csatából a régi eposzok varázslónői módján.

2.9.11. Negatív utópiák filmkarrierje. Invázió

A katasztrófafilm a sci-fiből tér vissza a köznapi élet banális világába. A katasztrófafilm szappanoperai világot ábrázol, melyet a sci-fi tematika elemeivel bombáz. Ugyanazt a világot, amelyet a szappanopera vég nélkül dagaszt és keleszt, a katasztrófafilm – kísérletileg – felrobbantja. Ám mintha az apokaliptikus sci-fitől megtanulta volna, hogy „sohasem jön jobb utána”, a katasztrófafilmek is csak egy szappanoperai folytatás lehetőségéhez térnek vissza. A negatív utópiák az inváziós katasztrófafilmekben teljesebben be, melynek sikere olyan lökést adott a katasztrófa-tematikának, miáltal, egyrészt a sci-firől, másrészt a melodrámról is leválva, önálló műfajjá szerveződött. Az inváziós sci-fi a technikai civilizáció ellenséggépként kidolgozott önképe, mely legyőzőtként akarta bemutatni a film végén mindazt, ami világunkban készülődik. Az ötvenes években az invázió gyakran a titán inváziója, mely a földmélyből vagy egzotikus vidékekről indul, s a belülről irányított ember fantasztikusan kiszínezett, felfokozott változatát vonultatja fel a kívülről irányított világ ellen. A negatív utópia szorongáskifejező szükséglete 1./ a kívülről irányított világ invázióját kedveli, amely 2./ kívülről jön, idegen, ismeretlen úrtájokról. 3./ Az invázorok modellje nem a titán, hanem a rovar, féreg s egyéb embertől távoli – pl. növényi – létformák.

2.9.12. A horrorgonosz megfordítása a sci-fiben

A horrorfilmből örökölt gonoszformák a tökéletlenség, kezdetlegesség, primitív alkalmatlanság szörnygalériáját teszik ki. A tökéletes alkalmatlanság gonoszaival állítja szembe a sci-fi a tökéletes alkalmazkodás alternatív gonoszgalériáját. Ez arra utal, hogy a korábbiakban morális jellegűnek érzett tanulási és kultúrafelhalmozási folyamatok elvesztették ethoszukat.

Míg a régi monstrum magától is szenved, s vágyik a halál által ígért oldódásra, a sci-fi által kreált antiromantikus modern gonosznak nemcsak erkölcsi érzéke hiányzik, érzelmi problémái sincsenek. Az adaptáció tökélye hideg tárgyilagosságot feltételez. A 2001 *Űr-odüsszeia* gépi intelligenciája számára részvétlen számítás tárgya az ember, nem ismer part-nerviszonyt. Az *Invasion of the Body Snatchers* növényi szubsztanciájú álemberei érzelemmentesként definiálják a boldog társadalmat. A melankólikus gonosz érája egyúttal a kettősség, a skizofrén diszharmonia, az önkínzás és önvizsgálat világa volt, melyet a hetvenes évektől az egyént az önvizsgálat és felelősség vállalás alól felszabadító infantilisztikus és kollektivistikus világ söpör el, melyben a parancsteljesítés és szórakozás az egyetlen gond. Az utóbbi, a szórakozás, a szabadidő tevékenységek divatparancs teljesítési versenyében, melyek tétje a befogadtatás vagy kitaszítotttság, megbecsültség vagy megvetettség, nem különbözik az előbbtől, a parancsteljesítéstől: ezért mondjuk, hogy a két gond egy gond, az igazodás problémája. Ebbe a világba tör be, feltehetőleg azért, mert eme világ gondtalan és gondozatlan rokonlényege hívja meg őt akaratlanul is és csinál neki helyet, az abszolút aktívgonosz. Ahogyan a boldogságfilmben megkülönböztethetjük a kis és nagy boldogságot vagy korlátozott és véges illetve végtelen boldogságot, úgy differenciálódik a nyolcvanas évektől a terrorfilmekben a véges és végtelen gonoszság. A tökéletes gonosz pedig nem más, mint a tökéletes alkalmazkodás: az elv- (azaz gátlás-) nélküliség mint sikerrecept. E tökéletes alkalmazkodókészség számára teher mindaz, amire a régi, melankólikus monstrum még szenvedélyesen vágyott. Az új rém nem vágyik szerelemre, megértésre, bensőségre, gyengédségre, mély kapcsolatokra. Az új rémvilágban kezdetben, a *Metropolis* idején, egy technikai fogaskerék világban támoogatja a megerőszakolt és megalázott ember, míg a századvégi sci-fiben mintha alkalmazkodott volna az élet az új viszonyokhoz. A merev technikai vázba lucskos vak és vad élet költözik. Az élet tökéletesen formátlanná válik, mert a technika képviseli vele szembe a tökéletes formát. A forma merevségének így a szubsztancia alakatlansága felel meg. Már a horror is szakadatlan kísérleteket tett a borzalomnál is borzalmasabb szférába való betörésre, az iszonyat szimbolikájának a borzalomén túli régióként való elkülönítésére. A horror receptje az élőhalál, a sci-fié a rovar és a féreg. Rovar és féreg viszonya pedig gép és ember viszonyát tükrözi, a gépek felelnek meg a rovarnak, a végső reflexekre redukált lélek kegyetlensége pedig a féregnek. Az *Alien*ben jelenik meg az az új rémítípus, amely a sci-fiből megy át a horrorba, a belső élősd, aki kirágja a belsőt, fészket rak az emberben, aki így a legprimitívebb élet nyers vonaglásának termőtalajává változik. A féreg a meztelen lényeg, a rovar a páncélos, felfegyverzett tömeg, s mindkettő az individualitásmentes nyüzsgés eleme. A gonosz a végsőkig materializálódik, miközben az ember hasonlóképpen instrumentalizálódik. A régi rém gonosz lélekként száll meg, az új rém tojást rak le az emberhúsban. A sci-fi hozadékaként a műfajok elleni invázióra induló újrém a humán létforma vége, s nem az emberiség szerencsétlen előttje, a régi rém módján. A régi rém nem tud, az új nem akar ember lenni. Az egyén már csak egy parancs hordozója, s mindegy, hogy ez az élet vagy a társadalmi élet, a zsigerek vagy a közösség parancsa; a lényeg, hogy a parancs hordozói titokzatos lárvák, sáskajáró népfelhők, serényen nyüzsgő alantas tömegek, a fű alatt.

Miután a technozóf optimizmus kiszorul a sci-fiből a science fantasy édenibb műfajába, s a sci-fiben az antiutópia kerül középpontba, a szorongásvíziók ellenhatásaként kerül sor a visszanyerési eposzok divatjára. Az utóbbiakat néha érdemükön felül méltatják, olykor a műfaji táj szent tehenévé stilizálják az ideológusok, ami megindítja a sci-fi politikai lezüllési

folyamatát, mind nagyobb teret adva a tendenciózus ígéhirdetésnek. A tudomány emlékei termékenyek lehetnek a művészi formálás kvázi-mitológiai bázistudatformájaként, míg a politika parazita legitimációs apparátusa megtámadja mind a mitikus, mind a művészi önlegitimációt. A művészet és mítosz képzeletszerű konnotációs maghasadása mindig túllő a célon az őt ellenőrizni akaró ideológiai dogmatizmusok és pártvilágnézeti konform mentalitások mércéje szerint, melyek beavatkozása – teljesen mindegy hogy milyen párt vagy ideológia – a művészet és a mítosz szempontjából mindig katasztrófikus. A mítosz ősi és örök képzetekből épül, népek és korok feletti tudatforma: lényegileg antipolitika.

2.9.13. Visszanyerési eposzok

A jövőre a modernség mindennek előtt úgy nézett, mint új Westre, amely felé a honfoglaló emberiség menetel. A film kései médium, amennyiben ez a jövőkép a filmtörténetben már nem diadalmaskodhatott. A sci-fi a negatívumot hitelesebben és nagyobb visszhanggal adta elő mint a pozitívumot. A lényegi vita az inváziós katasztrófafilm és a rá reagáló melankolikus regenerációs kísérletek között folyik. Fritz Lang *Metropolis*-ában megbukik az apakép és megszületik az apátlan társadalom, de kárpótlást nyújt a szerető ideálja. Don Siegel *Invasion of the Body Snatchers* című filmjében az utóbbi is összeomlik. A *Mad Max 1.* az anya elvesztése, akinek funkcióit a *Mad Max 2*-ben még az apakép pozitív stilizációja pótolja. A 2001 *Űrodüsszeiában* az ész válik rémképpé, az *Invasion of the Body Snatchers* azonban még lehetőséget ad, hogy megkapaszkodjunk, az esztelen értelemmel szemben, a bölcs megérzésekben. Az életet őrző hatalmak egyike vagy másika mindig defektes, megtámadott. Meddig pótolhatják egymást? Pótolhatják-e egymást, vagy az egyik bukása a többit is maga után vonja? Épp az utóbbi a horrorfilm témája: a kialszás láncreakciója.

Az inváziós katasztrófafilmekben, akárcsak a horrorban, a fantasztikum akarja asszimilálni az embert az iszonyat képében, de nem Isten, a természet vagy a semmi jön el érte, hanem olyan apparátusok, melyeket ő teremt a maga védelméül (*Terminátor*, 2001 *Űrodüsszeia*). Ha a messzi űrből jön a veszedelem, akkor is csak világunk fejlődéstendenciáinak kifejezett változata (*Invasion of the Body Snatchers*, *They Came From Beyond Space*). A fantasztikumnak az ember ellen forduló agressziója megfordítható: ha az ember asszimilálja a fantasztikumot, ha az egész élet csodásnak tűnik, nemcsak az élet törvényeinek fantasztikus kikökenése a csoda, akkor a bűvölet állapotába kerülünk. A sci-fiben az ember asszimilálja a tárgyakat, egy maga képére formált és őt szolgáló tárgyvilág burkában él, de ez is megfordulhat, s ekkor a megfordítás a negatív: a dologiság inváziója lerombolja azt a technika- és haladásképet, melyet a nagy találmányok pátosza illetve a komfort idillje fejez ki. Az én szétesik, a másik ember gépnek bizonyul, az anya apai funkciókat vesz fel, az apa pedig idegenné válik. A szerető konkurensként lép fel. A régi epika hagyományai, s ezen belül a lovagiasság, a nőiesség és az otthonosság képe, alkalmazhatatlanná válnak, megfordításuk azonban még felismerhető, így a velük való kapcsolat nem szűnik teljesen. Ez teszi lehetővé azt a műfaji formációt, melyet visszanyerési eposznak nevezünk. Az *Emlékmás* témája az én visszanyerése, a *Szárnyas fejedelmé* a te, a *Csillagok háborúja* az apakép, az *Alien* az anyakép visszanyerése. A varázslatnak a szülőből az énbe való átkerülése a növekedés, tanulás szimbóluma, míg az énből a tárgyvilágba való további elvándorlása kétértelmű: a

tárgyvilág elemberiesítését éppúgy kifejezheti, mint az erők embert elhagyó elidegenedését és „gazdájuk” ellen fordulását. A szuperhősben a személyiség mitológiája a felettes hatalmaktól örökölt varázs színhelye, a szerelemmitológiában a társ képe, de mindezeket kiüríti és megtámadja a sci-fiben a tárgyak hatalma. A destrukció a varázserő varázstalanított evilágiasítása, mely közben negatívvá lett. A cselekmény megnyugtató végcélja a metaforikussá vált, ám közben negatívvá lett fantasztikus örökségnek, a varázserőnek metaforikussá és egyben pozitívvá formálása lenne.

Az inváziós katasztrófafilm a tömegember győzelmének víziója a régi polgári kultúra szemszögéből. A visszanyerési eposz a tömegember fejlődési lehetőségeként igyekszik felújítani az emancipáció fogalmát.

2.9.14. Az idő a sci-fiben. Az időgéptől a gépidőig

A science fantasy a fekete és fehér fantasztikum küzdelme a fehér fantasztikumon belül, a sci-fi a fekete fantasztikum örököse és modernizálója a fehérben. A mai sci-fi a fantasy által elfojtott fekete fantasztikumtól örökölt átfogó támadó és kioltó tendenciák visszatérése, mégpedig olyan új motivált és varázstalanított formákban, amelyek már nem tudják az iszonyatot a horror módján távol tartani a világképtől.

Mi az oka, hogy a fehér fantasztikum által átszellemített és humanizált erőkoncentrációt a technofil mániából technofób depresszióba eső fantázia újra dehumanizálja? Kezdetben úgy tűnt, a technika és a tudomány hatalma korrigálhatja a társadalmi igazságtalanságokat, a gépek végzik el a munkát, a gépeket foglalkoztató társadalom pedig ellátja az egyéneket, szükségleteik szerint, így ők a kultúrával foglalkozhatnak. Nemo kapitány valamiféle új Robin Hood, igazságtevő ellenhatalom: „Őn azt gondolja, hogy én magamnak gyűjtöm a tömérdek kincset?... Azt hiszi ön, hogy én nem tudom, mennyi szenvedő ember él a földön, hány elnyomott nép van még és hány szerencsétlen ínséges ember, akinek könnyíteni kell a sorsán, s hány áldozat vére kiált bosszúért?” (Jules Verne: Nemo kapitány. Bp. 1954. 266. p.) A regény végén nem kapunk választ, túlélte-e a Nautilus a katasztrófát és folytatja-e a kapitány „a megtorlás iszonyú művét” (404. p.) Még *mysterium tremendum* és *mysterium fascinans* isteni egysége kapcsolódik a technikához, Nemo kapitány nem a horror örült tudósa vagy a James Bond-filmek csirkefogó nagyvállalkozója. A *mysterium fascinans* abból fakad, hogy Nemo a tudomány zsenije, a *mysterium tremendum* pedig abból, hogy egyúttal már egy Lenin vagy Fidel Castro. A populáris mitológiák hőskorában úgy tűnt, a technika a lázadó ember kezére kerül, nem az intrikuséba, mert az ész alakítja, nem a pusztas ravaszság. Úgy tűnt, a gazdaságban a meggazdagodáshoz szükséges ravaszságot és kegyetlenséget is humanizálhatja a tudomány, mert feltámad az igény a gazdasági válságok kiküszöbölése és az együttműködés megszervezése iránt, ami távlati gondolkodást igényel. Az ellentéte következett be, a gyors gazdagodás eszménye a természet és társadalom kirablása árán, s nem az újratemmelhető gazdagság, a sok nemzedéket megérő polgári vagyonok eszménye, mely a kultúrafelhalmozást is szavatolta. A szükségletek irracionálisan mohónak és kimeríthetetlennek bizonyultak, a fizikai munka alól mentesültek pedig hedonizmusba és szenvedélybetegségekbe merültek, s nem a kultúrába.

Miért tűnik el az új Robin Hood, miért olyan örült gazemberek kezére kerül a gazdaság és technika egyesített ereje, mint a *Goldfinger* intrikusa? Azért, mert a tudomány koncentrálja

a szellemerőt, de a tudomány által alkotott technika újra dekoncentrálja, leválasztja a szellemi kompetenciáról, a gombnyomogatók rendelkezésére bocsátja, kiszolgáltatva a kultúrálatlan ravaszság és erőszak számára. Ezzel a fantasy által az evilágban szétterített majd a szuperhősben koncentrált erő újra dekoncentrálódik és szétterül a bioszférát lefedő és a szellemi szférát tárgyasítvá az embertől elidegenítő technotakaróban. Ha a jelentéktelen kisszerű gazok kezére kerülnek az okos gépek, akkor ki lesz kinek az eszköze vajon? Az „az” nem lesz-e értelmesebb most már, mint az”ő”? A fantasy tárgya az ember, aki fel fog nőni, a sci-fié az emberiség, amely gyámság alá került, teremtményei függvénye lett, a szupplementum szupplementuma. Nemcsak a szolidaritás tűnik el, nemcsak a társadalom esik szét, a személyiség összetartó erői is kimerülnek. A szolidaritást nem ismerő társadalom egyben a habókos félbolondok kóválygása. Az emberi viszonyok (társas és önviszonyok) bomlásával egyidejűleg tökéletesülnek és szerveződnek mind koherensebb egységekké a szervezetek és technikák. Az, ami a fantasy-filmben a gondviselés felügyelete volt, a sci-fiben a megagép terrorjává válik. A kaland célja ezért, hogy a struktúra vagy a háló (a posztmodern totál- vagy globál-rém) ellen meghirdesse az individualitás vagy a reménybeli reindividualizáció partizánharcát (*Mad Max 2.*, *Terminátor 1. és 2.*, *Mátrix*). Miután a gondviselés funkcióit átvette a technika és ez katasztrófákhoz vezetett, most azért kell harcolni, hogy úgy vegyük át a technikától az aktív szerepet, mint egykor a gondviseléstől. A fantasy- és szuperhős-filmek az ember emancipációjáról és a cselekvő élet felfedezéséről szólnak; a sci-fi az elveszett autonómia és cselekvés visszaszerzéséről és a katasztrófa elhárításáról.

A gépek és szervezetek egyesülése és dominanciája, a megagép vízióihoz képest is új a nyelvgép, a jelgép mitológiája. Egy korábbi gépgenerációban a tárgyak követik el az emberrel, amit egy későbbi gépgeneráció leleményének eredményeként illetve egy újabb sci-fi-generáció témájaként a képek. A tárgygép transzformációja a képgép: az első a civilizáció elidegenedése, a második a kultúráé. Az eszközgép eszközzé teszi az eszközhasználót, a jelgép viszont becsapja, azt a látszatot kelti, hogy a világ a régi (*Mátrix*), hogy az ember az úr s a gépek továbbra is őt szolgálják (*Emlékmás*). A jelgép győzelme elcsábítja a szükségleteket a valóságtól, elbizonytalanítja a realitásérzékét. A jelgép győzelmének új mítoszköre azt sugallja, hogy a Libidónak a jelgép általi győzelme a realitásérzék fölött egyben a Libidó öngyilkossága is, a halálösztön győzelme a Libidó fölött (*Videodrome*).

A technika problémája mellett az időprobléma növi ki magát a sci-fi második alaproblémájává. Miután a gépi elv meghódította előbb a gazdaságot és a társadalomszervezést, majd a szellemi kultúrát, végül az alapvető létkategóriákat kezdi ostromolni. Már nemcsak az ontikust, az ontológiai dimenziót is megagépnek látják. A létgép mint időgép hátramenetbe kapcsolása vajon nem pótolhatná-e a feltámadás hagyományos képzetét? Miután a sci-fi érdeklődése a „technika csodái” felől a kép és az idő problémái felé fordult, kiderült, hogy kép és valóság határainak megszüntetése illetve múlt, jelen és jövő határainak megszüntetése rokon problémák, mert ha a múlt és jövő felkereshető, s nem pusztán képként adott, akkor miért ne lennének a lehetséges világok is felkereshetők? Az előbbiből következik az utóbbi program. Már nemcsak a múltban és jövőben járunk-kelünk, hanem alternatív lehetséges világok sokaságában.

Ha a sci-fi két alaproblémájaként bontakozik ki a technika illetve az idő mitológiája, akkor az első egy evolucionista, a második egy eszkatologikus gondolkodásmód örökségét vezeti be a műfajba, mely kettősség a westernben is megvolt, ahol korábban és markánsab-

ban kiéleződött, s reprezentatívabb megoldások felé vezetett. A jövő megvalósul a cselekvésben, a jelen elmúlik a passzivitásban. Minden pillanat egy elmúlt és egy eljövendő pillanat átmenete, az élmény pedig a múlt és a jövő nagy perspektívái, a múltról illetve a jövőről szóló elbeszélések kettős kontextusában nyeri el értelmét. A múlt tanít szeretni, a jövő tanít cselekedni; a múlt az értékek megnyilatkozási helye, a jövő a képességek, készségek, eszközök ígérete. A múlt a célok, a jövő az eszközök raktára. A *Terminátor 2*-ben a jövőből érkezett cyborgot a mai tinédzser tanítja emberi reakciókra, kíméletre és szolidaritásra.

A *Vissza a jövőbe 1*-ben a jelenből indulnak módosítani a múltat és ezzel kicserélni a jelent: a múltban kell elintézni, hogy a jelen „jobb jövő” legyen, de ehhez ennek a jövőnek az egyelőre, a cselekmény kiindulópontján nem jól felhasznált eszközeit kell a múlt rendelkezésére bocsátani. A *Terminátor 1*-ben a jövőből érkeznek módosítani a jelent, és ezzel megakadályozni a jövőbeli forradalmat, azaz a jövő módosítását. A *Vissza a jövőbe 1*-ben az apa kamaszkorának idejét meglátogató fiú teszi képessé az apát az apaságra; a *Terminátor 1*-ben az apa a fiú küldötte a jövőből: a fiú ajándéka az anya számára. Mindkét esetben a meglátogatott időszik a korábbi, ahol meg kell oldani valamit, így eme sík problémáin egy vagy több jövőbeli erő dolgozik. George Pal *Az időgép* című H.G.Wells-filmjében ezzel szemben a múltból jönnek megoldani a problémát, mert egy barbarizálódott, kultúrávesztett jövő erre képtelen. Így itt a jövő a múlt és a múlt a jövő, a jövőért kell elmenni a múltba, átmenteni a kultúrafelhalmozást, mint az evolúció feltételét, mely időközben veszendőbe ment. Itt a mi jelenünkben, mely a film cselekményében a messzi múlt, kell odébb húzni az időgépet, hogy a jövőben lezáruló kaput megkerülve egymásra találhassanak a szeretők.

Az időgép problémája az idő mint gép problémájára utal. Előre- és visszatekerhető-e az idő, mint egy óra, gép-e az idő mely átalálítható? A sci-fiben az időhöz való hozzáférésünk az omnipotencia végső próbája. Versenyre kelhet-e a technika Istennel, aki feltámadást ígért? Pótolhatja-e a múltba tett utazás, a feltámadást? Az elveszett világ visszanyerhetősége attól látszik függni, hogy tér-e az idő, de ha tér, ha valóban felkereshető az elmúlt világ, s nem siklik ki az időutazás, – ami azt jelentené ezúttal, hogy nem az igazi múltba jutunk vissza, hanem a kisiklott időút helyett egy lehetséges világba, alternatív múltba vezet –, a sikeres időút, elérve a valódi múltat, csak az elmúlt perc ismétléséhez vezethetne, semmit sem nyerünk vissza, legfeljebb az elmúlt perc ismétlődne vég nélkül, mint egy visszatekert és újrajátszott filmszalag. Az, amit az időutasok az időgép-filmekben felkeresnek, így nem a valódi múlt, hanem egy a vendég által megváltoztatott, alternatív múlt. Az a perc, melybe megérkeznek, kisiklik, s a történet ettől kezdve az elmúlt perc valódi jövőjének alternatívája, egy múltbeli alternatív jövő. Csak Nietzsche gondolta el a múlt valódi visszanyerését, az összes többi visszanyerési mítosz érdeklődése más, nem a múlt, hanem az elmúlt személyek visszanyerése és átmentése a jelenbe, vagy a jelen személy kora iránti undora által motivált menekülési kísérlete a múltba.

Egy további variánst is tekintetbe kell vennünk. Ha visszautaznánk a valóságos múltba, úgy a Nietzsche-féle örök visszatérés rabjaivá válnánk. Ez azonban csak az idő visszaforgatása, de nem megfordítása. Máskor az idő megfordításának lehetősége is felvetődik, ami szintén periférikus eset az emberi fantáziában. A *2001 Űrodüsszeia* végén megfordul az idő, az ember fiatalodik és nem öregszik, az eredmény azonban nem kielégítő, mert ez a fiatalodás ugyanúgy a kozmoszba való visszaolvadáshoz vezet, mint az öregedés és halál, az elmúlás.

A sci-fi időutazásai nem a holtak feltámasztását, nem is az idő megfordítását szolgálják, hanem a különböző időbeli világok keveredését, ezzel pedig a kalandtér növelését a lehetséges világok horizontjaival való kitágítását. A sci-fi hősök nem az időt módosítják, legfeljebb a történelmet, elutazhatnánk pl. felajánlani Rettegett Ivánnak az atombombát és megnézni, milyen lehetséges másik történelem lenne mindebből. A lényeg az, hogy az eszkatológikus remények teljesítésére a sci-fi időutazása nem képes, kicserélheti, ha akarja, az egész történelmet, egy halottat azonban nem támaszthat föl. A tudósok is hazudnak, ha feltámadást ígérnek, mert mindig másról van szó: egy számítógépre bíznák a halott „lelkének földi maradványait” vagy egy klónt teremtenének, mely éppannyira más, önálló egyed, mint egy egypetéjű iker. A vallásos film megajándékozhatja hőseit feltámadással (pl. *Dogma*), még a szuperhős-filmben is előfordul a halott visszanyerése mint az idő visszaforgatásának célja, a sci-fiben azonban katasztrófát okoz, ha a halottat feltámasztják, pl. a *Ki vagy doki?* sorozat apamelodráájában (*Dr. Who 2. Apák napja*).

2.9.15. Amikor eljön a jövő

A *Terminátor 1.* stagnáló világ, értelemvesztett viszonyok motiválatlan emberét választja kiindulópontul, akinek mintegy alszanak a képességei. Sarah Connor magányos és rosszul végzi a munkáját, nem megy neki a munka és a szerelem, a férfiak elhagyják, pincérnőként pedig a vendég ölébe borítja az ételt. A munkában is, szerelemben is látszólag sikeres barát-nője mégis az áldozat, kit Sarah helyett mészárol le a terminátor. A sikertelen Sarah csak görcsös és szerencsétlen, személyisége nem állt össze, míg a jobban adaptálódott személyiség figyelmetlen, fegyelmetlen és szétesett. Sarah még nem találta meg a terhet vagy feladatot, mellyel való küzdelem összefogja személyiségét, míg a sikereseket tehermentesíti a környezet, melyhez jól adaptálódtak, s nem is érzik produktívabb önszervezési forma szükségét. A plusz mínuszként, a több kevesebbként jelentkezik, kezdetben a kiválasztottság alkalmatlanságnak, s az alkalmatlanság sikerességnek tűnik, mert egy olyan világban vagyunk, melynek már gyakorlatilag vége. Sarah először azáltal emelkedik ki a lepusztult város selejtes tömegéből, hogy üldözik, s a gyilkos után testőrt is küld a jövő.

- Megbízta, hogy védjem meg.
- Nem csináltam semmit.
- De fog!

Két férfi érkezik a jövőből, az egyik a halált hozza, a másik az élet feladatát, következésképpen a többi ember metaforikus értelemben élettelen és haláltalan. A két férfinak a világ két-féle jövője felel meg, lévén az egyik ember, a másik cyborg. A kontinuos időt kell menteni a diszkontinuos időtől, azért konfrontálónak a jelenben két lehetséges világ funkciói, mert a jelenben dől el a jövő, a gépek ellen partizánháborút folytató emberiség sorsa, akinek vezérért Sarah hivatott megszülni. Miután az eljövendő felszabadító háború győzelme fenyegette a gépeket, terminátort küldenek, hogy megakadályozza a felszabadító születését, a felszabadító, azaz Sarah fia pedig testőrt küld anyja védelmére. A jelen alternatívái a benne dolgozó jövők kifejezései. Jelen és jövő, azaz mivel a jelen a jövő múltja, múlt és jövő viszonyát sajátos nyelv fejezi ki: „Nukleáris háború volt pár év múlva.” Az implicit jövőcsírat szolgáló hosszú menekülésből győztes háború lesz a jövőben. A menekülés a harcos tanulóéveit

jelenti, de a harcossá válás csak az anyává válást közvetíti egy barátságtalan világban. A *Terminátor 1.* ugyanúgy az anyává válás története, mint az *Alien 1.* „Erősebbnek kell lenned, mint amilyennek hiszed magad.” – üzeni Sarah fia a jövőből.

A jövőbeli múltból, az embereket likvidáló gépek világából érkező férfi nem ismeri az örömet, csak a fájdalmat. Számára Sarah, kinek polaroid képét a Felszabadítónál látta, az elveszett értékek szimbóluma. „Érted keltem át az időn, Sarah.” A meghatott Sarah, kit még senki sem látott ilyen szépnek, megajándékozza őt szerelmével, azaz megtanítja szeretni az ő harcra tanítóját. Sarah élete objektív értelmet kap a férfitől, a férfi élete pedig szubjektív értelmet a nőtől, és ebben a találkozásban fogan a Felszabadító. A végső harc az immár asszonnyá lett Sarah-ra marad, mert a férfi a szubjektív beteljesedés után elpusztul. Az idők azonban beteljesednek, múlt és jövő egymásra talál: az apa tanítja az anyát, az anya a fiút és a fiú képezte ki a jövőben az apát. A győzelem az asszonyé, aki azt teszi a terminátorral, amit Neumann *A légy* című filmjének hősnője a férjével: prés segítségével lapítja szét. A Neumann-film kezdete itt a vég, az eredmény azonban azonos, ott is anya és fia a túlélők. A film késleltetve mutatja be a terhes anya körvonalaait, akárcsak Pasolini Máriát. Sarah nekiindul az életnek, spanyolul tanul, délre megy, a mexikói miliőben játszódó forradalmi partizánwesternek tájaira, és útközben egy mexikói kisfiú készíti róla azt a polaroid képet, melybe a halott apa beleszeretett a jövőben, mely az élet helyett adatott órákban szerelmük múltja volt. Zord partizán nő dzsipben, nagy farkaskutyával: női Mad Max s egyben új Szűz Mária, testében a gyermekkel, kinek apja a jövőből jött, mely úgy ajándékozza meg a jelent értelemmel, mint a régieket az istenek és az ég.

2.9.16. Felnövés a társadalmi szerephez

A társadalmi szerephez való felnövés a *Terminátor*-filmekben azért nem a személyiség visszanyerése, mert ez a társadalmi szerep egyúttal történelmi szerep, azaz nem az ember a társadalom, hanem a társadalom a történelmet csináló ember műve, terméke. A *Terminátor 2.* felszabadítója új jövőküldöttet indít útnak, ezúttal nem anyja, hanem a maga gyermeki énje mellé rendel testőrt. „Ki küldött?” – kérdi a kisfiú. „Te magad. Harmincöt évvel ezután átprogramoztál testőrnek.” A második részben testőrként érkezik ugyanaz a cyborg-típus, mely az első részben a gépek küldötte volt. Ismét ketten jönnek a jövőből, a fiú védelmezője és ellenfele, s ezúttal mindkettő gép, az egyik a régi, a másik egy új, tökéletesített széria képviselője. Egy elavult, bizonyos értelemben elöregedett cyborg és egy kisfiú harcol a tökéletes gyilkossal, ahogyan Hawks *Rio Bravójában* vagy *Eldoradójában* is öregek, kiskorúak és rokkantak kell hogy megharcoljanak a túlerővel. A *Terminátor 1*-ben az anya, a *Terminátor 2*-ben a kisfiú éli át a felismerés drámáját. A *Terminátor 1.* az *Alien 1.* előzményeit fejleszti tovább, míg a *Terminátor 2.* a *Szárnyas fejvadász*hoz is kapcsolódik, itt ugyanis a cyborg nevelődése is megindul, ezúttal a cyborg hozza a célt és eszközt, taktikát és stratégiát, míg a kisfiú képviseli azt, ami feljogosít, hogy az embereknek és ne a gépeknek drukkoljunk, s ez nem más, mint a „szív” princípiuma, amely Fritz Lang *Metropolisa* óta jelöli ki a világ jogos örökösét, szembeállítva a bukásra ítélt bitorlóval.

A *Terminátor 2*-ben a gonosz rendőrruhát ölt, míg a jó a *Szelíd motorosok* tradíciójának ellenkultúrális kosztümjét viseli, az inkább az orosz partizánfilm tradíciójára visszaütő Sarah

forradalmi vonalasságát korrigáló kíséretül. A cselekmény rendezőelve ismét a nagy menekülés a jövőrem elől, de nem a múlt konzerválása, hanem a jövő jövője, a jobb jövő biztosítása érdekében. Ismét dél felé visz a kis csapat útja, azaz a jelenben számításait meg nem találó, forradalmi Latin-Amerika felé. „Történelmet írt minden mozdulatunk.” A cselekmény végső alternatívája: partizánháború vagy totális holocaust. Az előbbi egyet jelent az egyén győzelmével, az utóbbihoz a nagyvállalatok üzletpolitikája vezet.

Egy paranoid védelmi rendszer, melyből az embert mint rizikófaktort kikapcsolták, válik az USA és az emberiség végzetévé. Mivel a kormány pénzeli a rendszert, mely végül öntudatra ébred és hadat üzen az emberiségnek, az örültté és terroristává nyilvánított Sarah a kormány és a cég ellenfeleként vívja a második részben magányos harcát, melyet fia sem ért. A Nicaraguában és másutt forradalmárokkal összeállt, szerelmi életét is a harc szolgálatába állító, hányatott sorsú partizán nő vadul tüzel a szupercomputer tervezőjére. Fia és az általa „átnevelt” cyborg mérséklék az asszonyt, mert van egy határ, amit nem ér meg az egész emberiség élete: az egyén élete. A rendőrök gyilkolnak, mert van egy feljogosító varázsszavuk, a „terrorista” szó, mely szabad prédává nyilvánít bárkit, akire kimondják, míg hőseink csak a lábakra céloznak, hogy harc képtelenné tegyék a zsarukat. Csak egyetlen figura megsemmisítése lehet cselekménycél, aki definíciója szerint nem több, mint emberarcot öltött halálgyár, pusztítógép. Még azoknak az ostobáknak is kímélet jár, akik csak együttesükben, viszonyaikban teszik ki a halálgépet, csak annak nem jár kímélet, aki magában véve is az.

Sarah elnézi a harc szünetében, valahol délen, a fiával játszó terminátort: pótapák jöttek mentek, s csak ez az egy, a gép veszi komolyan és csinálja végig feladatát. Az első rész a valódi apát, a második rész a terminátort mint pótapát áldozza fel a fiú küldetésének. Mindkettő a fiú küldötte, tervének része, mindkettőt felhasználja a dráma, s a fiú mindkét részben öröklő tőlük az anyát. Az elsőnek egy szerelmes óra jár, a másodiknak az sem. A fiú abszolút győzelme az apa felett, az ödipális dráma programozott megoldása akkor válik apamelodrámmá, ha e megoldással az apa is kooperál. Az ödipális drámát tehát az apa halálösztöne teszi apamelodrámmá. A gyilkológép után meg kell semmisíteni a jövőtechnika nyomait, melyek lehetővé tették a szupercomputert, a világállandó-terrorizmust, az alternatívátlan túlerőt, s az utolsó ilyen nyom a pótapává felnőtt cyborg, aki áldozatával teljesíti be az apamelodráját, mely Jézus fiúmelodráájának megfordítása. A hímek harca a nőstényért, mely a görög mítoszban perverz ödipális tragédiává fokozódik, Jézus történetében melodramatikus fordulatot vesz, önkéntes áldozattal fékezve meg a viszonyok perversitását és a destrukció felszabadulását. Ebben a történetben, ahol az apa a fiú tanítványa, logikus következmény, hogy ő vegye át az áldozatfunkciót, ezzel felszabadítva a jövőt és pozitívan átszellemítve azt. Hasonló, de melodramatikusan még felfokozottabb és átszellemültebb megoldást láthatunk Hucijev *Mi, húszévesek* című filmjében, ahol apa és fia szembesülésekor a fiú idősebb mint az apa, aki szinte a fia fia lehetne. A *Terminátor 2*-ben is halljuk, hogy a fiú, negyvenöt évesen, a jövőben fog találkozni apjával, egy fiatal fiúval, akinek még nem volt nője.

2.9.17. Jövő és kultúra

A *Brazil* című film sejtelmesen szimbolista képvilágának súlyos felhőkarcolói Damokles kardjaként magasodnak fölénk, a gótikus horror szublim emlékműveiként, végtelen folyosókon kóválygó korlátolt és közönyös hivatalnokai pedig azt idézik fel, ahogy a XX. században általában elképzelték a „kafkai” világot (pl. Orson Welles Kafka-filmje vagy az *Orfeu Negro* című film hivatali képsorai). Haneke megpróbál egy materialisztikusabb „kafkaiságot” megeleveníteni (*A kastély*), mely törekvéshez a sci-fiben a *Johnny Mnemonic* szolgálhat párhuzamként, amennyiben, a *Mad Max 2.* nyomán, szemétdombként és roncstelepként ábrázolja a jövőt. A *Brazil*ban a bürokratikus érzéketlenséggel alkalmazott törvény kegyetlenségfedezete a hatalmasok kimondatlan, de mindannyiuk számára evidens közös érdeke által olajozott spontán egyetértés és együttműködés, mely kegyetlenebb és pusztítóbb, mint a kétségbeesett lázadók akár legoktalanabb rémtette. Az utóbbi mindazonáltal azért a hatalom hamis alternatívája, mert a céltalan és oktalan kegyetlenség, a kétségbeesés által ösztönzött action gratuite az igazi, totális gonoszság malmára hajtja a vért és verejtéket, a hatalom hódító és megfélemlítő csapásai számára szolgáltat érveket. Ebből a hamis alternatívából keresnek kiutat a film hősei, a szokásos tömegfilmi szerelmespár, a felülről, az uralkodó osztályból (s ezáltal egyúttal Fritz Lang *Metropolis*éből) jött férfi, és az alulról jött kétéletű nő, civilben kamionsofőr, titokban ellenálló. A *Johnny Mnemonic* témája a nagyvállalatok világuralma, a mindenáron való nyereségmaximálás, az üzleti szellem mint a világ legnagyobb betegsége, az emberiség tizedelője, az új középkor fekete halála, a modern pestis. A *Brazil* témája a törvény, mely a bürokrácia totalitarizmusának fegyvereként, ugyanolyan halálgyárrá válik, mint a nyereségmaximáló nagyvállalatok. A *Terminátor* által bevezetett törvényszerűség, az esztétikai jog alaptörvénye szerint a metakiller (a gyilkos gyilkosa) csak a megakillert gyilkolhatja (azt, aki mindenkit gyilkol válogatás nélkül). A *Brazil* azonban felveti a kérdést, vajon az ismeretlen „emberanyag” sorsáról döntő távoli hivatalok, és a kiváltságosok által diktált törvény nem épp olyan gyilkos gépezet-e, mint a *Johnny Mnemonic*ban a világvállalatok haszonmaximáló gépezete?

A gépek emberré válnak (*Szárnyas fejvadász*) vagy akár emberibbé mint az ember (*Terminátor 2.*, *Alien 2.*), míg az embereket gépi alkatrészekkel „tökéletesítik”. *Johnny Mnemonic* feláldozza személyes emlékeit az agyi implantátum információtároló kapacitásának. Járvány és lázadás dühöng a városokban, melyek sorsát, a felhőkarcolók magasában intézik a lenti mélységeket nem ismerő üzletemberek. Johnny ipari kém, aki a „fekete kór” gyógymódját tárolja agyában, melyet a Pharmacon cég eltitkolt, mert a betegek ellátása, kezelése a számítások szerint jövedelmezőbb mint kigyógyításuk. A képipar (*Videodrome*) és az élvezetipar (*Meztelen ebéd*) új versenytársa a gyógyszeripar: az iméntiek a metaforikus halálgyárak, az utóbbi a metonimikus: a szó szerinti halálgyár is ott rejtőzködik a társadalom bugyraiban, de „békében” a metaforikus és metonimikus változat hatékonyabb, s sokkal inkább alkalmas a nagyüzemi futószalag termelés gazdaságossági eszményeinek megfelelni. A *Johnny Mnemonic* gyógyszeripara az emberi nyomorúság gyarmatosítása, mely a pusztító élvezetek *Videodrome*-beli felszabadításával karöltve inszenálja a világvégét. A pusztító élvezetek földi paradicsoma – melyet a *Meztelen ebéd*ben vagy a *Karambol*ban is láthatunk – termeli a gyógyszeripar és egészségügy földi poklát, s mindkettő új haszonszerzési lehetőségeket tár fel a tőke számára. A *Brazil*ban a valóban javítással foglalkozó vízvezeték szerelő

éppúgy ellenálló, partizán, mint a *Super Mario Brothers* szerelői, s a valóban gyógyító orvosok hasonlóan üldözött ellenállók a *Johnny Mnemonic* alvilágában.

Az ellenállás központja az utóbbi filmben a roncs telep hulladékaiból épített furcsa kártyavár, mellyel szemben áll a városon túl az éjszakai világra nehezedő betontömb, a Pharmacon felhőkarcolója, melynek mint olaj helyett életünket és vérünket pumpáló fűrótoronynak feladata, hogy szenvedésünket nyereségre váltsa, tőkésítse a halált. A *Johnny Mnemonic* egész cselekménye során a roncsok kártyavára omladozik, végül mégis a masszív torony pusztul el. A végcél, hogy Johnny agyából a partizánok kezébe kerüljön az „emberiség gyógyszere”. Végül az ellenállás tornyának antennái sugározzák szét, szórják ki a világba képletet, közkinccsé lesz a cégtitok, létünk és nemlétünk kulcsa, így a megoldás felszámolja a tudás privilégiumát, az információ kisajátítók hegemoniáját, a kultúra áruként való birtokba vételét. Ezzel a fegyverek forradalma helyébe az információ forradalma lép. A film hősenek instrumentalizált agya visszakapja személyes emlékeit, a fekete kórban szenvedő szerelme pedig visszanyeri egészségét. A szerelem is ezáltal válik újra lehetővé, s John, aki eddig drága bérszeretőkről ábrándozott, szerelmével együtt néz fel a Pharmacon égő tornyára, mely a felszabadulás gyertyájaként világol a város felett, és ez a happy end.

A *Brazil* hivatalnoka előkelő anyja luxusotthonában rejtegeti a kamionsofőr lányt: a szerelemmitológiában a „szerelemből elkövetett” hazaárulással ellentétben a társadalmi osztállyal szembeni hasonló indokból elkövetett árulás dicsőség. S a hatalommal szembeni büntettek szerelmi hőstettekként való halmozása folytatódik: a szerelmes férfi manipulálja a minisztérium computerét, likvidált személynek tüntetve fel a lányt, hogy a totalitáris bürokrácia emlékezetéből törölt személyt így óvja meg a további üldözésektől. Ám a midcult-film ambíciójú *Brazil*-ban nem megoldás, ami a masscult-variánsokban (*Johnny Mnemonic*, *Super Mario Brothers*) elfogadható. Az egymásra talált szeretők valószínűtlenül álomszerű, gyengéd idilljére csapnak le az államhatalom pribékjei. Az, ami a fantasy-filmben az egyetemes gondoskodás szelleme volt, az ezredforduló felé haladó sci-fiben az elnyomás egyetemesége, az intrikus szellem, a könyörtelenség és ravaszság „gondoskodása” a lázadás lehetetlenségéről. Nem lehet többé túljárni a gép (ezúttal mint államgépezet) eszén: a férfit letartóztatják, a nőt megölik, de mivel a gyilkos aktust nem láttuk, a hőssel együtt reménykedhetünk, a pozitív fordulat lehetőségének szelleme nem aludt ki, s átszínezi az elkövetkező megpróbáltatásokat. A letartóztatás, a szeretők kényszerű válása és végső találkozása közti képsorok nyugtalanítóan szürreálisak. A film hőse hóhérekre jut, majd kiszabadítják a forradalmárokat, s mind álomszerűbb miliőkben bolyong, keresve az elveszett leányt. A röpké epizódokból a forradalmi remények képei sem hiányoznak, a *Patyomkin páncélos* lépcső-jelenetének fordítottját látjuk, ezúttal a lépcsőn arcvonalat képező államosított gyilkosok vannak defenzívában, de mindez olyan röpké, mintha nem a látott esemény megvalósulását ünnepelné, inkább elmaradását gyászolná, az el nem érkező jövő jeleként, a kialvó remények emlékezeteként. Hasonló beteljesült vágykép, mely szintén egyúttal gyászosan nyugtalanító, mert túl könnyen teljesül, a minisztérium levegőbe repítése. A kínzókamrából kiszabadult áldozat mind kísértetesebb terekben kószál, melyek alakjaival korábban a cselekménnyel párhuzamos álomjelenetekben találkoztunk. Végül a rémálmok kóválygásából felriadva a lány karjában ébred, s együtt száguldanak a kamionon, maguk mögött hagyva az éjszakát és a várost, a hajnal és a természet felé. A szorongató menekülés szekvenciája, melyet a reményteljes ébredés, a megnyíló új horizont képe zár, a halálfilm strukturális törvényét

valósítja meg, a lét és nemlét közötti bolygásként. Az iménti ébredés, a lány karjaiban, álombeli ébredés volt, melyet új ébredés von vissza, az áldozatot hóhéra karjai közt látjuk, ki megállapítja, hogy a további kínzás értelmetlen, megzavarodott, nincs magánál. A halálfilm törvényének segítségül hívása örület és halál homológiáján alapul, melyek közös princípiuma ezúttal nem a gonosz princípiumának végső győzelme – hisz az itt maga a társadalom – hanem a menekülés a gonosz fogságából, az egérút, a győztes gonosz feletti ugyanolyan győzelem, mint amilyet a metakiller arat a killer fölött. A lány tehát valóban halott, csak az örület vagy a halál által elérhető, de ha így van, akkor a férfi mégis ott van, ahol a nő, együtt vannak, egymásra találtak, a társadalom nem tudja visszahozni őt a sajnos fel nem robbant minisztériumba az asszony karjai közül. A szeretők tehát mégis a hajnal felé autóznak, de a vidék és a természet már a *Soylent Green* idején is egy rég halott világ elmúlt szépségének kifejezése, halálszimbólum. A midcult-stílusú *Brazil* pesszimistább mint a masscult-jellegű *Johnny Mnemonic*, egyúttal zavarba ejtőbb, kérdésekre ösztönző. Ha csak a fegyver segít, mint az a képsor sugallja, melyben felrobbantják a minisztériumot, akkor semmi sem segít, akkor az ügy már bukott? Nem sikerül elképzelni az elfogadhatatlan világ leváltását egy jobb világ által? Továbbra is csak az elembertelenedett aljasság totalitárius onnipotenciája áll szemben a gyűlölet dühöngésével? A happy end lehetőségének sugallása majd visszavonása nemcsak az alternatívát kereső szellem tanácstalanságát fejezi ki, nem is csak a kritikai értelmiség – a baloldalinál általánosabb – kategóriájának válságát, ennél is többet, a lázadó ember eszményének sebezhetőségét, az emberi öntudat és önbecsülés általános válságát, a lázadás lehetőségébe vetett hit szorongásait. Teljesedik az *Invasion of the Body Snatchers* próféciaja, mindenkit utolérnek és elkapnak sorra, de már nem azért, hogy beolvassák, hanem hogy kioltásuk, likvidálásuk, s a konformizmus, igazodás és szolgaság felsőfoka, a tökéletlenség és önfeladás tökélyre vitele is már legfeljebb a kivételezetteken segít, a többségen semmi sem segít.

Azt is mondhatnánk, a *Brazil*-ban még mindig nyílik kiút, van happy end, ha sötét is, fekete happy end, de az örületet és a halált még mindig nem vehetik el tőlünk. Az azóta eltelt időben már ez sem elmondható, örületet, álmot, halált, sorban mindent gyarmatosítanak, az elnyomás szolgálatába állítanak, a virtuális világ is ellenőrzésünket szolgálja (*Mátrix*) és végül a holtakat is rabszolgámként fogják (*Haláli hullák hajnala*). Jules Verne *Utazás a Hold körül* című regényének utasai elnéznek egy csodálatos holdkatlant, melyet megpillantva előlegezi képzeletük James Hilton és Frank Capra leleményét, egyfajta Kék hold völgyét: „– Ó! – kiáltott fel Michel Ardan egészen fellelkesülve ettől a látványtól. – Micsoda hatalmas, pompás várost lehetne e hegykoszorú alján megépíteni! Egy csöndes várost, békés menedékhelyet, távol minden emberi nyomorúságtól, Mily nyugalomban, elszigeteltségben élhetne itt valamennyi emberkerülő s mindazok, akiknek nincs képességük a közösségi élet-hez! – Gondolod? Túl kicsi lenne nekik ezt a hely – felelte Barbicane egyszerűen.” (Jules Verne: *Utazás a Holdba. Utazás a Hold körül*. Bp. 1956. 332. p.) Az eljövendő sci-fi kimagasló teljesítményei arról fognak szólni, hogy sem a nagyvilágban, sem a lélekben nincs többé ilyen hely. Ezzel a sci-fi lassan beismeri, hiába tágította a keresés akciórádiuszát, nem találja többé a nagy kalandot, a csalogató messzeséget, csupán az iszonyat próbatételeit: csak börtönünk falait toljuk ki, vagy képzeljük kitolni, miközben kaparjuk. A katasztrófafilmek vég nélküli sívár szériája ugyanerről szól, de csak együttesükben fejezik ki ezt az igazságot, külön-külön végül mind visszavonják, s épp ez a hazugság a motorja a sorozatképződésnek, mely örökös visszavonása árán engedi csak felszínre jutni a végérzés intenzitásait.

2.10. Sci-fi szemináriumok

2.10.1. A sci-fi-mitologika referenciamítosza Fritz Lang: *Metropolis*, 1927

Az utópia nehézségei

A személyes vágyak közvetlenebbül uralják a fantázia érzéki formáló munkáját, mint a szociális remények, a szexuális vágyképek ezért kizsákmányolják és kiszorítják a narratívából utópiát. A fantázia jobban tudja konkretizálni a szorongásokat mint a reményeket, a poklot mint a paradicsomot: ebben is közrejátszik a szex által az utópiától elvont Libidó hiánya, az érzéki vágy által elnyomott szublimált remények szellemi alultápláltsága.

A vizsgálandó kornak, az utópia narratív konkretizációjának általános nehézségei mellett, sajátos problémái is vannak. A szovjetek és a náciak megvalósultnak tekintik az utópiát. A jövőt pozitív utópiává s a jelent előrehozott jövővé nyilvánítják, miáltal az egyetlen konkrét utópia, a paradicsomnál mindig konkrétabban látott, mert a mindennapi élethez és a „létező” szocializmushoz vagy kapitalizmushoz közelebbi pokolkép, a negatív utópia legitimitása megrendül, s legfeljebb ártalmatlanná tett, infantilis technikai utópiák számára marad mozgástér, melyeknek, mert a diktatúrában a technikai innováció is lelassul, nincs erős társadalmi megbízatása és képzeletszerű pátosza sem.

Fritz Lang, az utolsó pillanatban, amikor még lehetséges, megcsinálja a *Metropolist*, megteremtve a technikai-szociális komplex antiutópia filmi nagyformáját.

Szerkezet

Az első csattanó, hogy a lift nem felfelé, hanem lefelé indul a munkásokkal a műszak végén. A munkásvárost mélyebb körön találjuk, a polgárvilág alatt van a munkavilág, s a munkavilág alatt, lenyomva legalulra, a munkások városa. A fenti város képei akkor bontakoznak ki, amikor a lenti város borzalmaival szembesült fiatalember taxin rohan az „Új Bábel Tornyaiba”, számon kérni a látottakat. Az eget és horizontot eltakaró, mindent betöltő, s ezáltal mintegy önevő, a teremtést és a végtelent befalazó megaváros önmagára nehezedő sokszintű élete a *Metropolis* olyan hagyatéka, amely William Cameron Menzies *Things to Come* című filmjétől *Az ötödik elemig*, minduntalan visszatér. A szegények városa lefelé, a gazdagoké felfelé terjed, a géptermekek két oldalán. A szegény pokol és a gazdag menny azonban csak a pokol két oldala, nem utópia és antiutópia viszonyát fejezi ki a *Metropolis* fentje és lentje, hanem az antiutópia pokolbugyrait. A függőlegesbe növekvő, magasba törő város kiszorítja az eget, Joh Fredersen (Alfred Abel), a diktátor, legfelül, az irodájában, Isten kiszorítója. A gazdagvilág szemérmetlen bábeltornya, a szegényvilág mély verem, melyet tömegsírbelől anyaméhhé, múltat temetőből jövőt szülővé értelmez át a cselekmény. Az istenképzetet a fenti gögtornyosulás takarja el és a lenti veremvilág bányássza újra ki a létezés mélységeiből. Az, hogy a szegényeken csak az Isten segíthet, nem eszképiszta várakozást és elnapolt életet fejez ki, hanem azt, amit a hangosfilm sci-fi-kultúráját a horrorból megszüllő Whale-filmben, a *Frankenstein menyasszonyában* majd ismét megtapasztaltunk, hogy a szenvedők a részvét felfedezői, a szenvedők a segítők, az egymáson segítők népe az önmagán segítő nép, aki megtestesíti azt, amiben hisz. A gazdagok géphite géppé teszi, a szegények lélekHITE lélekként szervezi meg a létet. Gustav Fröhlich Fritz Lang által vezetett mozgásában van

valami a némafilm szokásos pantomimikáján túlmenő mechanikus felfokozottság, mérnöki pontosságú stilizálás, melynek megdöbbenően hű idézeteként hat Brandauer modorossága Szabó István *Mephisto*jában. A *Mephisto* női figurái úgy idézik Willy Forstot, mint ahogy a Brandauer-figura a *Metropolist*. Brandauer a *Mephisto*ban mintha azt játszaná el, hogy a fiak, minden jószándékú lázadásuk és közvetítő kísérletük ellenére végül oda jutnak vissza, ahol az apjuk volt.

Vastraverzek erdejébe szállunk alá, a mérnöki rend káoszába, futurizmus díszleteibe. A gyár, mint Eisensteinnél a hajó, fenyegető erőt képvisel. Előbb dugattyúkat és fogaskerekeket látunk, mozgatott mozgatókat, áttételeket, kezdetől és végtől, októl és céltól megfosztott aktivitást, majd műszakváltást, görnyedt, arctalan testek ki és beáramlását, csövek, alagutak anyagcseréjét, kiköpött és beszívott emberanyagot. A munkások két megnyilvánulása a vonagló birkózás a gépekkel és az apatikus menetelés. A hagyományos sci-filmben a gépek teszik velünk, amit az újabb típusban (*Mátrix*, *A szerelmes Thomas*, *Videodrome* stb.) a képek. A gépek asszimilálta és a képek kiürítette kétféle kialakulás, a túlajzott kívülről irányítotttság és a magába omlott kifacsartság. A termelés és szervezés gépi hatékonyságának tökélye, a mechanizmussá rögzített tökély megfelelői a kiürített árnyemberek, kik tétován imbolygó monstrumokként billegnek munka után. Boris Karloff horror-monstruma Fritz Lang kizsákmányolt munkásának horror-adaptációja: előbb tűnik fel a sci-fiben.

Az új világ mértéke nem emberi; a gépek mechanikus baletté teszik az őket kezelők mozgását; egy munkás összeesik, mint rabszolga a gályán. Hatalmas robbanást látunk, a gép bosszúját a késedelmeskedő kéz tökéletlenségének büntetését, a rendszer tiltakozását az ember ellen, ki a tökéletes rendszer tökéletlen eleme, csak hibalehetőség. A kéz nem ér el oda idejében, s nem hajtja végre a gép és a pillanat diktálta mozdulatot: s a gépet úgy feszíti és terheli a gőz, mint ahogy az embert hajtja a gép. Fenn a gazdagok mulatnak, lenn ember és gép élethalál-versenye folyik. A rizikótársadalom az élménytársadalom alulnézete, hiszen a gép haragja előlegezi a nép haragját. Egyelőre csak a rosszul kiszolgált gépet látjuk tombolni és robbanni.

A robbanást követő víziójelenetben a történelmi-mitológiai filmek emberevő istenév alakul a gép, melynek emberzabáló összajába előbb a múlt ostorcsapás alatt görnyedő rabszolgáit terelik, utóbb a jelen munkásosztálya vonul a torokba, zárt sorokban, önként. A *Metropolis* elején Moloch úgy nyeli a testeket, ahogy a *Canterbury mesék* végén Pasolini ördöge kiüríti őket magából.

A jelenés

A föld alatti élet első ízben ad valamilyen fantáziaképet a Szovjetunióban már meglevő, Németországban pedig még csak a náciák álmaiban létező haláltáborok újrabszolgaságáról, a fenti élet pedig a karnevalisztikus kultúra vágyképeinek rémképpé alakítása, az örök karnevál csak másik pokol. Gazdag apák élvezeg fiait látjuk, akik számára a kerekek minden egyes fordulása bevételt jelent. A szabadok, az "örök kertek lakói" olimpikont játszanak, majd nőkkel mulatnak. Az "örök kertekben" az építészet formái összekeverednek a növényi formákkal, túlsorduló és burjánzó formarendszerként, mely a lenti, kimért, mértani viszonyok ellentéte. Feloldódik a kő, elvész a dolgok súlya, szökökút permete oldja a képet, pávák és pávaszerű nők táncolnak. A modoros kényeskedés és művi erotika Gaudi világából Hieronymus Boschéba visz át.

Maria (Brigitte Helm) bámész, nagy szemű, vézna gyermekeket terelő tanítónőként téved a kéjencek közé. A film hőse, Freder (Gustav Fröhlich) épp csókolni készült egy kacér teremtest, amikor mozdulatát félbeszakítja a látomás kinyilatkoztató erejével ható, társadalmi osztályától idegen valóság. A polgár dőbbent bűvölettel bámul, a polgárnő riadtan a férfi mögé húzódik. Bűntudatos együttesként szakítja ki a kamera a dermedt pár képét a multság környezetéből. Az erotikus asszony nem tudja többé magára vonni a férfi figyelmét. Freder, amint magához tér dermedt bűvöletéből, eltolja a meg nem csókolt nőt. „Nézzétek, ezek a mi testvéreink.” – tanítja Maria a gyermekeket, s ez Fritz Lang részéről ironia, a szelíd, szentképszerű Maria részéről azonban nem az, inkább önteljesítő prófécia. Cifra kéjnők vásári és bordélyházi földi paradicsomával állítja szembe a rendező Brigitte Helm alakját, aki földalatti anyaként terelgeti vissza gyermekeit a napvilágról a mélybe. Brigitte Helm szelíden vádló szemű Szűzanya, egyben tellurikus Ősanya, s a férfi figyelmét magára vonó barlanglakó, Willendorfi Vénusz egy személyben, Freder ölése lefoszlik kéjnőjéről, munkás Eurydike nyomában indul az iparbáró a géptermek poklába s beáll az összeesett munkás helyére. Újabb őskeresztény motívum következik: „Műszakváltás után találkozunk a katakombákban.” A szórakozó urak a világ felteste, a dolgozók a világ alteste. De a géptermek, a város gyomra, és a munkásváros, a pokol feneke alatt van még valami: ismeretlen szint, a földalatti város alatt, a kétezer éves katakombák világa. A mélynél is mélyebben nyílik, váratlanul, a magasság. Ide már nem visz le a lift, s a nagyúr, a kegyetlen apa és még kegyetlenebb diktátor számára, kit részvények jegyzése közben ismertünk meg, a kezébe került térkép sem mond róla semmit. A tanítónő hirdet ígét, s Freder csak munkásruhában, meggyötörtén, tízórás műszak után juthat el hozzá. A férfi a rajongó, a nő a szent, az előbbi a fantasy, az utóbbi a szentlegenda importált archetípusa a sci-fi rabvárosában. A mérnöki világ labirintusa alatt barlangok labirintusa, a modern alatt ősi útvesztő, és az előbbivel ellentétben, az utóbbiból van kivezető út, Maria ígéhirdetése. A gyerekek tanítónőjét a világ tanítónőjeként, a szavak úrnőjeként látjuk viszont.

A lány prédikációját illusztrálja Bábel tornya. Maria Bábel-víziója Freder Moloch-víziójának ismétlődő megerősítése. Az utóbbi, a torony, úgy nyeli el a felé menetelő népeket, mint az előbbi, a gép, a munkásokat. A jövő kioltó szellemisége úgy semmisíti meg a kultúrákat, ahogy a jövő kizsákmányoló társadalma az egyéneket. A Bábel-vízióban látott, kötömbök alatt görnyedő rabszolgákat Cecil B. De Mille a *Tízparancsolatban*, az egyiptomi fogság képeiben mutatta be.

A prófétálás Ariadné fonala a világ labirintusában, az elrontott mert túlbiztosított, túluralt, mérnökien tökéletesített második teremtés acél és beton sivatagából az ősi barlangokban felhangzó szózat vezet ki. Ernst Jünger barbárinváziós regényében később ugyanez a nyelvtudat szólal meg: „mindenelőtt a nyelvvel folytattuk munkánkat, mivel felismertük a szavakban azt a varázspengét, amelynek ragyogásától a zsarnoki hatalom elsápad. Hármasságukban egyek a szó, a szabadság és a szellem.” (Ernst Jünger: *A márványszirteken*. Bp. 2004. 79-80. p.).

A fenti világban Mariából acélszobrot, gépi duplumot, Mechamariát csinálnak, a lentiben Maria prédikációja során megjelenik, a fáradt, elgyötört arcokon az addig hiányzó kifejezés, mintha megkövült arcok élednének. El fog jönni kéz és agy közvetítője, ígéri Maria, aztán a térdelő Frederhez lép. „Közvetítő, megjöttél végre?” A férfi áhítattal felel: „Hívtál, hát itt vagyok.” A testtelen gyengédséggé lényegülő Brigitte Helm ekkor leheletszerű csókot ad, kétértelmű csókot, nem is anyásan az arcra, nem is erotikusan a szájra, hanem valami olyat,

ami a két csók közé csúszik, ékelődik be harmadikként, csókként celebrált újrakeresztelés, mint kiváltás az elrontott világból, ám a nő asszonyi szerelmének felajánlását is tartalmazza, tehát az eljegyzés értelmét is hordozza.

Apa és fiú

Freder tisztázni indul, mi az ára a fenti élménytársadalom élvezetkultúrájának, és kik fizetik meg azt. A gépek tervezői és kiszolgálói, tulajdonosai és áldozatai más-más módon gépiesek: az uraknak lelkét, a munkásoknak mozgólatait uralja a gépiesség. „Miért érdekelnek a munkások, Freder?” – kérdi csodálkozva az apa. A kérdés elítéli az érzelmre apelláló gondolkodást, mert az érzelmek által az emberek magukra ismernek egymásban, s a szenzibilitás gerjesztette lélek számára problémává válik, mit nem illik és nem szabad tenni, megengedni vagy eltűnni, ez azonban gátolja a csúcsiroadában fogant tervracionális maradéktalan érvényesülését. Hová lesz a globális és totális tervracionális, ha mindenki a maga szakállára akarja átélteni és felvetni, netán eldönteni a jó és rossz problémáját? A tervezőknek és tulajdonosoknak olyan világra van szükségük, melyben minden emberi tényezőt zárójelbe teszünk a hatékonyság nevében. Ezért a főbűn a tulajdonosvilág szerint az érzelem. Nem szabad az érzelmekre apellálni, az embert objektívalva, a gépezet részeként kell tekinteni.

Szentimentális aranyifjú áll szemben a racionalis csúcavezetővel. Mindkettő magányos: egyik társra vágyik, a másikat a hatalom kárpótolja a magányért. Az egyik számára a jobb világ az érték, a másik számára az adott világ zökkenőmentes működése. Apa és fia vitája a „kalkuláció” és a „sentiment” párbeszéde. Báboznak tekintsük az embereket és játszmák halmozának az életet, vagy eget és földet összekötő, egyenrangú világközepének tekintsünk minden társat?

Goncsarov Hétköznapi történet című regényében is így zajlik idősebb és fiatalabb férfi vitája: a fiatalabb szentimentális szóvirágokat képvisel, az idősebb kiábrándult racionalitást, de Goncsarov még az utóbbitól várja a modernizációt, s az előbbi önromboló, tehetetlen, a feladatok elől kitérő fantasztaként ítéli meg. Fritz Langnál, a modernizációs folyamat új szakaszában azt látjuk, hogy immár nem az obskurus illúziókkal vitázik a felvilágosodás, hanem a racionalizmus obskurantizmusával a modernizációból kitiltott „szív”. Apa és fiú vitájához kapcsolódik a Maria által celebrált istentisztelet. A kéz nem ismeri az eszmét és az agy nem törődik a kezekkel, tanítja Maria. „Közvetítőnk legyen a szív.” Az akarat csak ellenakaratot nemz, csak a „szív”, az egymásra találás, a kölcsönös elfogadás és felelősség vállalás nemz közakaratot. Maria igehirdetése perszonális kollektívizmust állít szembe a gépváros deperszonalizált kollektívizmussal. Az ember köteles a másikkal is kijárónak tekinteni minden minőséget, amit magának kijárónak tekint, mert csak együtt lehet embernek lenni, egymás ellenében csak ragadozó. Ezt a szelíd ígét hirdeti a csodálkozó szemű gyermekek szelíd felvigyázója, mint modernizált Willendorfi Vénusz és adoptívgyermekeiben megsokszorozott Szűzanya. A társadalomszervezetet a biológiai szervezet analógiájára ábrázoló metaforában ezúttal nem az a lényeg, hogy egy hierarchikus társadalomkép biológiai adottságokkal akarná determinálni a társadalmi helyzetet, hanem az, hogy a „szívet” emeli középpontba, tehát a művészet és a vallás feladata lesz összekötni a fizikai és a szellemi munkát, s a specialista világokat az emberi lényeg közös reprezentációi közegeiben emancipálni. Ez pedig csak akkor megvalósítható, ha nem a nép szolgálja a vezetőt, hanem a vezető a népet:

a két modellt az apa és a munkások, illetve a fiú és Maria viszonya állítja egymással szembe. A vezető akkor nem kizsákmányoló, ha a vezetettek vezetik.

A diktátor elbocsátja titkárát, Josaphátot, s a *Mátrix*-gyilkosokat előlegező rezzenetlen, hideg pribéket állít a helyére. A leváltás a régi – intellektuális típusú – alak számára annyit jelent, mint lekerülni az alsó városba. Ekkor már tudunk annyit a társadalom szerkezetéről, hogy megértsük, a leváltás felér egy halálos ítélettel vagy kivégzéssel. Hogy tehet ilyet? – kérdi fia a diktátort. A köztünk és a fia között háttal álló diktátor nyugodt közönnyel vállat von, nem értve fia problémáját. Freder kérdésének olyan súlya van, mint J. M. Coetze A barbár-okra várva című regényében a megkínzott bíró kérdéseinek, akit saját fájdalmainál is jobban foglalkoztat a kínzó és gyilkoló állambiztonsági tisztek lelkének problémája, hogy mindez vajon miért nem jelent számukra lelki problémát? Hogyan intézi el az ilyen ember magát? Hogy emészt meg érzelmileg és szellemileg, amit a lelkére vett? Az ezeket egy tollvonással elbocsátó menedzsernek ez éppúgy probléma kellene hogy legyen, mint a diktatúrák funkcionáriusainak és terrorlegényeinek. Problémáról azonban szó sincs. Így aztán amikor Freder kiadja a jelszót: „Le a mélybe, a testvéreimhez!” – nemcsak Mariát keresi, apja ellen is lázad, s előre is menekül. Mégpedig nemcsak az osztálybüntudat taszítja, hanem az ízlés is.

Diktátor és örült tudós

Az alapvető összefüggések készen vannak, olyan filmek, mint Lynch *Dűnéje* vagy Ridley Scott *Szárnyas fejvadásza* abban a világban játszódnak, melyet Fritz Lang és Thea von Harbou teremtettek. Apa és fia vitája során felülről tekintettünk le a városra, s az égiszű tornyok a lábunk alatt voltak. A fiú a város teremtőjeként, a tudás szellemeként szólította meg az apát, kérve az agyat, hogy a kézre is gondoljon. Az agy nem hallgatta meg a szívet, az atya a fiú kérését, s ennek következménye a további cselekmény. E jelenet azonban kvázi isteni pozícióba emeli az apát, ugyanolyan felettes pozícióban mutatva be őt, amit egy az egyben vesz át majd a *Szárnyas fejvadász*. Ez az isten nem egy jó isten, a teremtmény lázadása jogos, sőt, elvárható, s a *Metropolis* istene még tanul belőle: a teremtmény így istene nevelőjévé lép elő.

A *Metropolis*ban a város ura kultúrált menedzserfigura, de a racionális kapitalizmus alvilágaként itt is jelen van a diktatúra és rabszolgaság. A *Dr. Mabuse* című filmben az örült cselszövő típusa képviseli a fenyegetést, a racionalitás éráját leváltó jövőprojekciót. A *Metropolis*ban a fiával szemben a hideg racionalitást megszóltató apafigurával párosítja a film koncepciója, a számító zsarnok szövetségeseként, az örült ravaszkodót, az egzaltált mániákust. Ez a kapitalizmus két arca, a ráció gépezetében az irracionalitás fortyog, a józanság gépezetét az örület hajtja, a hideg számítás rendszerét a gonoszság látja el energiával. Fia szembe fordul az apával, de az utóbbi cserében szövetségesre talál az örült tudósban. A menedzser és az örült tudós együtt teszik ki a jövő diktátorok képét, még felosztva képviselik ismérveiket.

Rotwang (Rudolf Klein-Rogge) feltaláló műembert épít. Az embert géppé teszi az ipar, s a gépet emberré a tudomány. Az ember elveszti szubjektumát, a gép szubjektumra tesz szert. Az emberből mechanikus tárgyat, a holt tárgyból tökéletesített embert csinálnak. Rotwang koncepciójában gyakorlatilag már készen van a *Mátrix* társadalma. A műember, magyarázza a feltaláló, „soha sem fárad el és soha sem téved. Holnap már meg sem tudjuk különböztetni a hús-vér embertől. Csak lelket nem adhatok neki!”

A nem szülő nő a szülő férfi teremtménye. Kémcsövek, bugyogó folyadékok, villámló elektromos berendezések között tevékenykedik az ajzott, borzas figura, készülő műve, az életre váró élettelenység, az életellenes áléletre kész szörny, a nő mint abszolút tárgy, csillogó műtárgy felett. Készen van a frankensteini ikonográfia. Ál-Maria, gép-Maria szeme nyílik. A szép bálvány első arca választ nem váró, fel nem tett kérdés kifejezése: Mivégre? Nem kérdezni annyi, mint győzni. Tenni és nem kételkedni, nem gondolkodni, ez a sikerrecept. Ez az új lény képlete, melyet azért konstruálnak, hogy az egyed ne zavarhassa többé az egész tökélyét. A gépnő Maria hasonmása: a csábítónő a megváltónő hamisított dupluma.

Köszöbor választja el egymástól a feltalálót és a zsarnokot, Hel, egy halott asszony szobra. A két férfi a múltban egyazon nőt szeretett, aki a zsarnoké lett, s neki szülte fiát, Fredert. A duplán, a zsarnok és a halál által is elveszített asszonyt teremti újjá Rotwang, mint a szerelem örültje s a vágy Frankensteinje. A Nofretéte vagy Mona Lisa titokzatos szellemi távolságtartásával felruházott köszöborban Brigitte Helm vonásaira ismerünk, miáltal Freder saját anyja hasonmásába szeret bele. Előbb gyermekeket terelő Mariaként ismertük meg hösnönket, majd duplán kettéhasad figurája, s a múlt emlékezetét képviselő kőarcként, majd a jövőre várakozó fémárcként pillantjuk meg őt. Előbb múltból jött műkincsként, utóbb súlyos trónján az ő mechanikus éráját elhozó jövőre váró gépasszony nehéz formáiban ismerünk rá. Az ál-Maria, fémes meztelenséggel, a dús formák keményre edzett csupaszságával a további filmtörténetben soha többé meg sem közelített módon erotizálja át a robotembert. Alatta a félkezű Rotwang hadonászik művégtagjával: „Nos, megéri-e az elveszett fémkezemet a jövő embere, a gépmember megteremtése?” A *Karambol* című filmben látható cronenbergi protézisember teremti a tiszta gépmembert. Még huszonnégy óra, ígéri Rotwang, és a géplényeg eltűnik az emberi jelenségben, a gép megkapja az embercsomagolást, homlokzatot. Ezt a célt szolgálja a másolás: vezetékekkel összekötve látjuk a két nőt, a húsembert és a fémembert, a lényből most lesz hasonmás.

Monstrum és démon

Maria és ál-Maria a nő két arca. A monstrum és a démon az ál-Maria két arca. Ál-Maria súlyos és nehézkes mint a munkások, s mozgékony és élvezet mint az urak.

Mintha Fritz Lang óta senki sem vette volna a fáradságot vagy bátorságot, hogy elgondolkodjon róla, mit jelenthetnek a slumban vagy a „harmadik világban” élő szegények számára az eget ostromló tornyok, amelyeket a tőke emel a világ fölé a pénz szentélyeiként és győzelmi oszlopaiként. Vajon nem úgy élnek-e át őket, mint valamiféle olajkutakat, melyek számára ők az olaj? Mint hatalmas préseket, melyek kipréselik a helyi világokat, a nagy központokba gyűjtve a munka hasznát, és a magasból nem hallva – Cecil B. DeMille *Tízparancsolatának* nyelvén szólva – a „rabszolgák panaszát”? Maria égig érő toronyról prédikál, amely meg is jelenik, elnyelve a felé áramló emberiséget. A föld alá lenyomott rabszolgák megaláztatásának szimbóluma az égre meredő szemérmetlen torony. Később James Whale Frankensteinje is ilyenbe veszi be magát. A felszabadítás Fritz Lang és Thea von Harbou által elképzelt teológiájának prófétája a tanítónő, ördöge pedig a szexgép. A műnőt drótokra felfűzött, zsinórokon függő, megfeszített tagokban látjuk megtestesülni, mint később a *Hellraiser*-filmek démonait. Áramok járkák át, mint a *Frankenstein*-filmek szörnyét. Míg a munkások képe a *Frankenstein*-filmek szentimentális monstrumát, a fel nem szabadult

világ szerencsétlen nehézkességét előlegezi, a gépdémon a túlfelszabadult világ libertinizmusának démoniáját képviselő minőségében előlegezi a *Hellraiser*-filmek pokoli szimbolikáját.

Forradalom

Az ál-Maria a munkások élére áll, de – az alkotója ellen fordult szörny motívumát előlegezve – nem rendet prédikál, hanem lázadást. Erőszakot hirdet, felidézi a pusztulás képeit, melyek a görcsös erőfeszítés ellenében, nagy önelengedést ígérnek. Elnyomás és forradalom a *Metropolis*-ban egyazon világ két oldala, gépszolgálat vagy géprombolás egyre megy, az ember gépalkatrész vagy romboló harci gép. A sivár hajcsárok hideg kíméletlensége az íróasztal fedezékében, vagy a forradalmár vérszomjas gyűlése a barikádok mögött egyazon világ rizikófaktorai, mely az embert élősdivé vagy ronccsá, kérődző páriává vagy vérebbé formálja. (Ez utóbbit konkretizálja majd a *Korcs szerelmek* című film, egyúttal vitázva is vele, úgy látva, a forradalom állíthatja csak produktív pályára a kapitalizmus igazságtalanságai és kegyetlensége által ajzott szenvedélyeket, s a forradalom elmaradása tesz lassan mindenkit vérebbé. A *Korcs szerelmek* gondolatmenete szerint tehát Lang filmjében nem a forradalmat, hanem az elrontott forradalmat láttuk, s a forradalom csődjének magyarázata, hogy a kapitalizmus keretei között marad, nem tud kitörni valami teljesen újba, hamis alternatívákból a valódi alternatívába.) Ál-Maria tömeget, százezer kezű monstrumot vezet rombolni. A démoni vaslady élvezi a pusztítást, ragályként terjeszti a rombolás gyönyörét: a pislákoló lét tanít rá, hogy ha csak ez van, ez a realitás, akkor inkább ne legyen semmi. A kapitalizmus a befogott, járomba hajtott destrukció műve, s a forradalom sem az elnyomott embert, csak a destrukciót szabadítja fel. A forradalom mámora az öngyilkossági ösztön műve. Mivel e földalatti művilágot, mint később Verhoeven *Emlékmásában* is, a gépek tartják életben, a géprombolás a város pusztulásához vezet. Verhoeven filmjében is a munkásváros halálra ítéltése a zsaroló eszköz, mellyel a hatalom sakkbán tart. Árvíz söpri el a munkásnegyedet. A katasztrófa a nagyváros extrém sebezhetőségét fejezi ki: a nagyváros mint megagép nem más, mint ketyegő bomba. Egy gomb megnyomása vagy meg nem nyomása elég mindennek pusztulásához, s a globális struktúrák extrém antipluralizmusa sem a nyomorban, sem az élvezetekben nem termel olyan intelligens és felelős lényeket, akik ne növelnék az egyébként is nagy rizikót.

A forradalom a zsarnok műve, a bujtogató agitátornő az ő küldötte és eszköze, hogy a lázadás ürügyén megtámadhassa az elégedetlenkedőket és elpusztíthassa a munkásvárost. A zsarnok a közvetítés és a közvetítő eszméjétől fél, nem a forradalomtól. Azt akarja, hogy a munkások utolsó reménye is reménytelen gonoszsággá, világuk az urak világának még rosszabb torzképévé váljék. A zsarnok akarja, hogy a munkások vért akarjanak és pusztulást. Az agitátornő az alternatívátlan világ megszervezését szolgálja az ostobaság duhaj forradalmával.

A *Metropolis*-film erőszakmentes megoldást keres a társadalom problémáira, s az az álláspontja, hogy a tőke az erőszakos, nem a munka, mert a munkásokat a mérték nélküli kiszígerelés kétségbeesésbe hajszolja, messianizmusukat pedig csak a ravasz manipuláció és a jövőbe vezető utak elrekesztése torzíja rombolássá. A kemény racionalitás felelős az örületért, s a számítás és önzés hideg kegyetlensége a forradalom démonai bosszút lihegő bestialitásáért. A forradalmat kreáló Rotwangot halálra ítéli a cselekmény, a tőkést csak katarzisa, mintha a tőkés a beteg lenne, míg Rotwang és műve a daganat. Az örült tudós tudományos örülete értelmezhető a szovjetmarxista „tudományos szocializmus” vagy a „leninizmus” karikatú-

rájaként, míg az egzaltált *Dr. Mabuse* mint a(z) (al)világ ura inkább Hitlert előlegezi. Lang ebben az időben a kommunizmust kiérleltebb, azaz a polgárt rémítő „eredményeit” kibontakozottabb formában figyelheti meg, mint a náciizmust.

A zsarnok célja egybeesik az apa céljával. Az apa arra akarja felhasználni az ál-Mariát, hogy fia, megismerve a nő másik arcát, félelmes és pusztító ösztöneit, kiábránduljon Mariából. Az apa célja, hogy Freder az idealizált szerelmi objektum helyén egyszerre az alantas szerelmi objektumot lássa. Ez egyúttal a polgárfjú megmentését is jelentené a polgárság számára a munkásmozgalmár térítőnőtől. A film egy nehéz szerelem utópiája. Előbb két társadalmi osztályt kell összehozni, hogy a két szerelmes összejöhessen. A *Metro-polis*-film explikálja a szerelemnek az egész tömegkultúrában, rejtett és tudattalan formákban, mindenütt jelenlévő utópikus töltését.

„Te nem vagy Maria” – lázad a hős. „Ez nem Maria!” – ismétli. A nemazonosságra, az identitásvesztésre, a hamisítványra való ráismerés, a látszólagos azonos példány emberi ürességére figyelmeztető riadóérzések az *Invasion of the Body Snatchers* előlegezései. Az ál-Maria a szocializmus bukásának okait éppúgy előlegezi, mint a neokapitalizmus hasonló súlyú defektjeit, melyeknek ábrázolása révén még ma sem merült ki e mű profétikus és apokaliptikus potenciálja. Az ál-Maria ugyanis az agitátornő és a showman vonásait egyesíti. Szép, hamis szörny vezeti a becsapott monstrumokat: a néző pedig ráébred az igazi Maria feladatára, megérti tanítónői hivatását. Újfajta emberre van szükség, mert az új társadalom, ha a régi ember csinálja, csak a régi társadalom szörnyűbb karikatúrája lesz.

Élménytársadalom

A forradalom az ellenforradalom tervének része. A felbujtó agitátornő a kéjenc libertinusnő másik arca, az élvezet orgia és a romboló lázadás kétféle kéjszomj, mely mindkettő vérszomj vagy a semmi akarata, a halálöszön megnyilvánulása.

A diktátor eszméje a rabságba vetett Mariát a hasonmásra, a más világot hirdető profétikus szüzet az élvezet, a kicsapongás, a dühöngés, a fölösleges mámorok, álszükségletek, a sok hühó semmiért különböző formáinak meghirdetőjére cserélni. A combjait dobáló, csípőjét csavargató, erotikus hastáncot járó szecessziós boszorkány a légies, anyás Maria ellentéte. Előbb Brigitte Helm alteste önállósul, mire szétesik az egész férfivilág. Előbb dúlt izgalomban látjuk a tömeg férfait, majd felbomlik a látvány, s már csak szemekből áll a tömeg. Nemcsak a munkások támadják meg a várost, a polgár sem szolidáris a saját rezsimjével, duhaj élménytársadalom virágzik fel a proletárforradalom romjain. A nőgép, ki az imént a munkásokat lázította, most a gazdagok között mulat, a tivornya, a fogyasztás, a mohó szex szupersztárja azonos az alanti forradalom démonával. Az ál-Maria csak játszik, semmi sem fontos és érdekes, maga sem számít magának, nevet, amikor a máglyára kötözik. Az önféltés sem több benne mint a szolidaritás, bármi történéjk, jöjjön, aminek jönnie kell, mert minden csak élmény, új kaland. Minden szükséglet teljesülhet, ami bolonddá tesz, széllal bélelt önrombolóvá, de semmi, ami szabaddá és boldoggá, felnőtté: egyre torzabb, kábultabb, hülyébb és vadabb az új metropolisok népe, melyekben már nem kényszerül a nép a Fritz Lang-mű aszkézisére, s így akár össze is keveredhetnek a dolgozók és mulatozók. A film elején látott kéjnők művészetét tökéletesítő mű-Maria már Fritz Lang filmjében is vad tömeggé teszi a „kiváló elméket”. Női Néróként vezeti az „özönvíz előtti” szabadságát ünneplő úrcsöcseléket: „Nézzük meg, hogyan viszi el az ördög a világot.” Olyan kort előlegez

démoni celebként, amelynek a katasztrófafilm lesz egyik legfőbb élvezeti cikke és ingere. Végül saját megsemmisülését élvezzi: vigyorogva vonaglik a lángokban a *Frankenstein menyasszonya* című Whale-film hősnőjének hisztérikus nyugtalanságát előlegező nőrem, míg megtalálja az olvadt fém békéjét. Aki magát nem becsüli, a világot is veszélyezteti: ez az extrém rizikótársadalom tömegemberének problematikája.

Aparekonstrukció

(A diktátor visszaváltozása)

A tömeg előbb Mariára támad: „Égessétek a boszorkányt! Máglyára vele!” Maria egerutat nyer, de csak azért, hogy a proletár üldözők után az úri üldöző markába kerüljön. Freder azt hiszi, az igazi Maria van a máglyán: a *La maschera del demonio* megoldása épül majd démon és szűz azonos alakúságának férfilélek-beli következményeire. Mario Bava filmjében már az igazi látszik hamisnak és a hamis igazinak. Freder dolga még egyszerűbb, mint a későbbiekben hasonló helyzetbe került hősöké. Szerencsére leég a gépember műbőre: ez a leleplező átváltozás.

Míg a megvadult forradalmár anyák a gépromboló férfiakkal együtt mulatoznak, a munka vágóhídja után az orgia katasztrofizmusa által kiforgatva lényükből, Maria kivezeti a gyermekeket az előntött alsóvárosból. Kijutni a víz birodalmából, az akvatikus csapdából a gyermek illetve az általa képviselt társadalom második születése: a társadalom újjászületése a büntelenekből és jövőképesekből, Maria a hírmondó és Freder a közvetítő műveként.

Miközben Maria a gyermekeket menti az elárasztott labirintusból, akvatikus eksztázisban talál egymásra a pár. Fuldokló labirintus lélekvezetője a szerető, akárcsak majd egyszer a *Titanic*-ban, melyben a nő száll le a férfiert az elárasztott világba, osztozva sorsában, követve őt, míg itt a férfi teszi ezt. A *Titanic*-ban az úrinő alászáll a proletár férfiert a társadalom mélyére, majd a proletár férfi alámerül, az úrinő életéért, feláldozva magát, a tenger mélyére. A *Metropolis*-ban is alászáll a férfi a nőért, de itt nem arról van szó, hogy a férfi egy testet tart fenn, a maga élete árán, hanem arról, hogy a nő, kihez a férfi megtér, a társadalmat és a jövőt vezeti ki az elnyelő katasztrófából. A látszólag alámerülő férfi tehát itt valójában a süllyedő múltból száll át a felemelkedő jövőbe.

A film egyik alapvető motívuma a nő örök keresése a férfi által. A megpillantott Mariát örökké keresni kell, mintha szétfoslana, nehezen lényegülne át földi, evilági életténnyé a nő képe, a megszemélyesült utópia, mely nemcsak az erotikus vágyak, az erkölcsi és szellemi remények beteljesülésének képe is. A bolyongó Freder hol az apa, hol a majdnem-apa (aki apja lehetett volna, ha Hell másként dönt), a feltaláló karjában látja a lányt. A végső csúcspont a Hell-motívum által bevezetett Ödipusz-dráma beteljesedése. Az örült tudós „Hell! Én asszonyom!” – kiáltással indul Maria felé. Ezzel a film ismét megerősíti anya- és szeretőkép azonosítását, szentszűz, démonnő és anya képeinek kölcsönös hármass tükrözését, mely által Brigitte Helm az abszolút nőt játssza el. Az atyárem mint örült tudós elrabolja a lányt, az anya mását, s a tetőkön menekül vele, hol meg kell harcolni vele a nőért, miközben az igazi apának a mélyből kell végignéznie szeretett fia rizikóvállalását.

Nemcsak a mélységektől, a magasságoktól is el kell vitatni, visszavenni a szeretőt: meg kell harcolni a lányt elrabló örült tudóssal a tetőkön. A diktátor ekkor változik vissza apává, reszketve – a lány életéért reszkető – fia életéért. Csak a Maria által megkapott fiút kaphatja vissza a sorstól a diktátor. Csak a Maria által átvett, az ő elvének győzelmét hozó várostól

kaphatja vissza az apa a fiát, de a fiú is az apját, hisz ebben változik vissza emberré és apává a menedzser és hivatalnok. Ez olyan, mintha minden szereplőt Maria szülne újjá.

A *Metropolis* története egy nő szakadatlan keresése és az általa megálmodott és sugallt szerep eljátszása. Rotwang a köladyt vasladyvé, ezt pedig (mű)hús-(mű)bőr asszonnyá teszi, de a nőt szülő férfi teremtmése kisiklik, műve félresikerül. A férfi gépeivel, a nő álmaival teremt, a férfi testi, a nő lelki munkaként fogja fel a teremtést.

A végső megoldás a közvetített közvetítés bonyolult struktúrájára épül. Az apa, a megrendült zsarnok, s a munkásvezér, a kijózanodott forradalom nevében, egymással szemben, képtelenek kezét nyújtani egymásnak. Ekkor Maria tuszkolja Fredert, hogy az utóbbi egymás felé tuszkolja a békülni nem tudókat. Előbb Freder fog kezét egyik és másik féllal, s saját más-más kezét fogó két kezét egyesítve vezeti egymáshoz az ellenkező kezeket. Így végső soron nem a megváltó és közvetítő funkciójú Freder, hanem a prófétikus funkciót közvetítő nő a megoldás kulcsa. Az új Maria nem szüli hanem elcsábítja az új megváltót, a jóra való csábítás értelmében, mert Langnál is, mint Brechnél, „iszonyú a kísértés a jóra”!

2.10.2. Technikai utópia és katasztrofizmus egyensúlya a klasszikus sci-fiben (Rudolph Mathé: When Worlds Collide, 1951)

A film előbb a Szentírást beszélteti, mielőtt maga megszólalna, a szórakoztatás diskurzusa szeretne felcsatlakozni a szentségéhez és a filmnyelv a prófétai beszédhez: már a némafilm eposzokra is jellemző stratégia. A múltéposzokban kidolgozott eme stratégiát átveszi a jövőfilm is. A kinyíló Írás a Vízözönről mesél. A Föld bűnösségére hivatkozva katasztrófát elrendelő Isten Noéhez intézett szavai ítéletként mutatják be a katasztrófát, mely ilyenképpen maga is a világmindenséget átható gondoskodás megjelenési formája. De míg a fantasy isteni lényei beavatkoznak a cselekménybe, a sci-fiben visszatérő isteni erők csak Logoszként örködnek az emberi döntések és következményeik viszonyai felett. Előbb a szent könyv nyílik ki, aztán a természet könyve, mint egymás kölcsönös tükrői: az éjszakai csillagos eget látjuk. A hideg úr csillagos sötétje a Hely, ahonnan, technikailag tekintve, jön a baj. Azért kell két könyv, mert az egyikből az ítéletet olvassuk ki, a másikkól a büntetést, a bajt. Ez a kétrétégűség, mely ugyanúgy megvan pl. a *Világok harca* című másik híres klasszikus sci-fiben is, megemeli a sci-fi műfaját: épp ez a határterület, ez a szentség diskurzusától még el nem szakadt jelleg konstituálja a klasszikus sci-fit, szemben a posztklasszikussal, mely egyúttal azt is jelenti, hogy ez a sci-fi forma olyan szükségleteket is betölt, amelyeket később a science fantasy fog önállósítani: ezáltal persze a klasszikus sci-fi úgy is tekinthető, mint ami akadályozza, feltartja a *Bagdadi tolvajjal* nagy kreatív lökést kapott fantasy további fejlődését.

A klasszikus diskurzus további sajátossága katasztrófa és technikai utópia egyensúlya. Verne technikai fantáziájának pátosza ugyanolyan erős még, mint a Wells által konkretizált rossz előérzetek, elmérgesedő szociális problémák.

A romlottságra utaló bibliai üzenet, a „hús útjára” lépett, hanyatló világ témája nem jelenik meg, még vázlatos kifejtésre sem kerül sor. A hús öröme, amennyiben a bevezető képsorban megjelenik, nagyon ártatlan, a nőcsábász pilóta a potyautas nőt, üres mosolyú kis szexobjektumot csókol, mire a gép, zord sziklakatlanok fölött, zuhanni kezd. Nem az a baj, amit a

szereplők csinálnak, legfeljebb az, amit nem csinálnak, azaz hogy az alkalmi kaland csak pótkielégülés. Az emberiség a mulasztás bűnében vétke: eltűnőben van mindaz, ami érdekes, jelentős és emberi. Híreket vásárló, szaglászó újságírók, veszélyeket elbagatellizáló politikusok, megrendelésre kényelmes elméleteket gyártó tudósok jelennek majd meg a konfliktus kibontakozása során. Hősünk repül és szeret, de már egyik sem pionírmunka, nem nagy kaland, csak a lényegi áttörést meg nem kísérő keringés a később megismerendő halálra ítélt világ kissé talán kevésbé unalmas perifériáján. Szabad szeretni egymást, ezek azonban csak nyalakodnak. Mindent szabad, ha komoly, ezek azonban csak – első ilyesfajta generációként – csak „hülyülnek”. Mindezt egészen könnyed jelzésszerűséggel vázolja fel a film, mert nem a bajok okadatolására készül, hanem az a kérdése, hogy lehet kijutni, megmenekülni az ilyen módon felhígult világból, melynek jelképe az özönvíz. A kozmosz, amennyiben nem veszi komolyan, nem tudatosítja és őrzi őt egy magát is komolyan vevő, értelemtelített lény, akinek rendeltetése épp ez a közbülső közvetítő helyzet lét és értelem, anyag és szellem, szükség-szerűség és szabadság (stb.) között, egy ilyen lény felhígulásával szembenező, egy értelem-vesztett lényre visszanéző kozmosz már nem kozmosz többé, csak káosz. A kozmosznak rendeltetett káoszt tehát az ember jelentéktelensége és komolytalansága tartja a káosz állapotában.

A pásztázó kamera obszervatórium kupoláját fogja be végül a látványba. Távoli hegyek között, ég és föld határán szemlélődő tudós fedezi fel a veszélyt, s Amerikába küldi, ellenőrzésre, az adatokat, a film hőse pedig a közvetítő, a hírvivő, a gyorsfutár, a pilóta, akit csak a tizenöt ezer dollár érdekel, s nem kíváncsi a továbbítandó csomag tartalmára. „Eljön a nap, amikor a pénznek nem lesz többé jelentősége!” – mondja a rossz hír elküldője a postásnak, a felfedező a tudatlannak, a csillagász a repülőnek, a magasságok elméleti ismerője a magasságok kalandorának.

Hősünk, Dave Randall (Richard Derr), a pénz és a nők barátja. A pénznek nem lesz többé jelentősége, biztosítja őt a tudós, a nőknek azonban, úgy látszik, továbbra is lesz jelentősége, sőt, abban az arányban nő, ahogy a pénz csökken. A közönséges kis szőke nő után kényes, bájos, de egyben szolid és okos nő vár a túlpárti repülőtéren, az amerikai tudós lánya, ki a pilótát majd a földön kalauzolja. A szépség mondja ki a szörnyű ítéletet, a tudósok titokzatoskodtak odaát az obszervatóriumban, Joyce (Barbara Rush) azonban a taxiban beszélni kezd: „Szörnyű volna, ha már most felvilágosítanák a nyilvánosságot!” A fekete ruhás, karcsú, pikáns „okos nő”, a sápadt szűz mondja ki először a „világvége” szót. Nincs elég bátorságom elgondolni a világ végét, mondja Joyce. A nézőnek miért van hozzá bátorsága? Azért, mert a világvége korántsem olyan rémkép, mint egyetlen ember halála. Két ember halála kevésbé félelmes, mint egyé, s valamennyiünk halála, az egyedéhez képest korántsem félelmes. A soka-ság halála csak olyan mértékben félelmes, amilyen mértékben különböznek egymástól.

Az egyik férfi, a csillagász vette az üzenetet, a másik, a repülő, hozta, az amerikai tudós, Dr. Hendron (Larry Keating) csak ellenőrzi, ám ő lesz az új Noé, mert tőle származik a bárka-építés ötlete. Kezdetből adott az új Noé, a szépség ajkán formálódó világvége szó pedig korántsem azt a véres, mocskos ráadásul perverz kárörömmel színezett katasztrófát adja hírül, ami az ötven évvel később sorozatosan előállított rosszkedvű katasztrófafilmek tárgya lesz. Nem, itt a világvége egy szépséges szülési folyamat előfájása csupán!

Két égitest Zyra és Bellus közeledik bolygónkhoz, melyek kisebbike ütközni fog vele, nagyobbika pedig tovább halad. Jövő év augusztus 19-én lesz a világvége. Ismét a feketébe öltözött Joyce – az új Noé lánya – lép be, gyászos puritánul, az átvizsgált számításokkal, a

világvége végső bizonyosságaként, a kimondott ítélet fekete angyalaként, a visszaszámlálás kezdő pillanatának megtestesüléseként. Miután a tudós kimondta az ítéletet az egy év múlva bekövetkezendő egyetemes végről, lágy zene szólal, s tánclokálba visz a helyszínváltás. Kezdődik a limitált élet, az utolsó napok története, „özönvíz előtt”. A világvége, összes számításaink vége, mindennek előtt a pénzvilág vége. Dave elővesz egy bankjegyet, meggyújtja a melegítő lángjánál, és cigarettájához vezeti a tüzet. „Rég vágytam már erre.” – veti oda egy furcsálló tekintetű vendégnek. Az utolsó napok boldogsága: dollárral gyűjtani rá a cigarettára, s partnert cserélni. Dave, aki a pénzt hajszolta, most nőre cseréli a vágy tárgyát; amennyiben viszont a nőket is hajszolta, most majd egyre cseréli a sokat, a vég asszonya a végső asszony. A világ vége az örömhajhászás vége is, de ez a sok kis öröm egy nagy végső örömmre cserélését jelenti. Miután a puritán fekete nő megjelenése elhozta a sötét bizonyosság pillanatát, valamiképpen mégis csendet, gyönyört, szabadságot és békét hirdet meg a rossz hír. A nőt váró pilóta világvégi halálangyalt vár, a rossz hír megtestesülését, aki egyben a nagy szerelem megtestesülése is, a világ utolsó asszonya, ki egyenrangú az elsővel. Tony (Peter Hansen), a tudós orvos, a világ állapotát diagnosztizálja: ma a világ gyógyíthatatlan beteg. Ketten udvarolnak a lánynak, a tudós és a kalandor, Tony és Dave. „Joyce, esküdjünk össze, már nincs sok időnk!” – kéri Tony, de a lány, a kezét megkérő férfi öleléséből, közben a másikra mosolyog. A gyógyító öleli őt, és ő a repülőre mosolyog. Az orvos által megkért tudósnő a kalandorra nevet. Épp a közelgő világvége az, ami felértékeli a kalandort a tudóshoz képest. Az utolsó napok kezdete: új szerelem.

Dr. Hendron terve a következő: míg Bellus elpusztítja a Földet, ő átmenti egy új Bárkán, az általa tervezett űrhajón az emberiséget a közelben elhaladó Zyrára. Együtt jönnek a vég és a megmentés. Az embereket nem lehet megmenteni, csak az emberiséget. A négy-öt milliárdból negyven-ötven személyt fogadhat be az űrhajó. Ez is a szelektív átkelés új világ-alapításhoz vezető mítosztípusa tehát, mint a Lévi-Strauss által elemzett „M 3” (Claude Lévi-Strauss: *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*. Frankfurt am Main. 1971. 75. p.), mely a XX. század második felében váratlanul civilizációnk egyik uralkodó mítosztípusa ősmintájának látszik. A pusztító óriásbolygó egyben új haza, melyre azonban csak az emberiség magvát vagy mintáját lehet átmenteni. Kék éjbe mélyed a karcsú rakétatest, gyűlik a rakomány, könyvek, állatok stb. Előbb a katasztrófában nem hisz a Dr. Hedront magára hagyó közvélemény, utóbb a vállalkozás esélyeiben kételkednek. Felépíthető-e a rakéta? Hagyják-e majd felszállni az ittmaradtak? („Az emberek kiszámíthatatlanok, s bestiákká válnak, ha az életükről van szó.”) Célba ér-e a rakomány? Lakható-e a Zyra bolygó?

Világvége motiválja a modernizációs víziót, az apokalipszis az utópia forrása. Távol eső kővilágban épül a kifutópálya, formálódik a cápaszerű óriástest, mely újabb asszociációt tesz lehetővé: Noé bárkája egyben Jónás cethala is, mely, ha hiszünk a sanszban és bátran cselekszünk, madárrá alakul, s – mint a Goethe-féle „örök nőiség” – „szárnyként emel”. A katasztrófa előbb alkotni, emelkedni, szállni tanít, majd választani, szelektálni kényszerít. „Mi vagyunk a szerencsések, akik túléltek a többi.” – elmélkedik a cinikus milliomos, aki az építkezést finanszírozta. Az emberiség új meghasonlása, elszálló emberistenekre és a világpusztulás halálra ítéltjeire szakadása még extrémebb, mint a régi meghasonlások, kizsákmányolók és kizsákmányoltak, tulajdonosok és nincstelenek vagy szabadok és rabszolgák viszonya. Ami az egyiknek üdv, a másiknak kárhozat: ugyanazon esemény egyik arca a vég, másik az újrakezdés. A régi sci-fi őszintébb mint a maiak (nyilván, mert közben valóban bekövetkeztek

az extrém differenciálódások, melyekkel ilyesformán már nem mernek szembenézni). Itt még látni az evilági, tudományos-technikai üdv kínos oldalát: a fölényre, a megmaradásra, az egyenlőtlenség beteljesülésére redukálódik a kor üdve.

Az elnök bejelenti a katasztrófát, emberek ülnek a televíziós készülékek előtt. Kiürült nagyvárosok kísérteties emberutánisága várja az egek megnyílását. Megindul az evakuáció. Sorsolják a helyeket, toborzódik az utasnép. Minden szakma legkiválóbbjait kell behajózni, kik a régi emberiség tudását foglalják össze az új világ számára. „Én nem tartozom az új világhoz!” – állapítja meg a kalandor, Dave. Rudolph Mathé filmjében a nő a vivőanyag és a férfi a hordozott. A kalandor a nőhöz való kapcsolata által elhivatott. Tehát, a film szerelmi története logikája szerint valóban a nőiség emel „szárnyként”, közvetít a jövő felé. A nőtest és hajótest mint befogadók határozzák meg a pilóta sorsát. Joyce elintézi, hogy Dave a listára kerüljön: „De apa megígérte, azt mondta, szüksége van magára!” Dave azonban nem kér a protekcióból, nem vágyik az emberiség kiválóságai és kiváltságosai közé. „Nincs rám szükség, vigyenek helyettem fontosabb embert, vagy spóroljanak a súlyomon nyersanyagot.”

Tony és Dave szerelmi háromszögét felváltja egy érdekesebb konfliktus. Joyce vőlegénye a tudós elithez tartozik, helye van a névsorban, a lány azonban elbizonytalanodik, kitér egy ölelés elől, s olyan férfiba szeret bele, akinek nincs helye, útlevélle az üdvbe vagy újrakezdésbe, mennyei katasztrófában fogant újvilágba. A szerelem protezsálja a hőst, aki azonban büszke és elutasító, nem akar fölösleges ember lenni az új hazában, míg a régiben helye van a fölösleges embernek, sőt, ő a szeretett. A professzor kérleli Dave-et, aki továbbra sem hajlandó a szerelem kegyelemkenyerén tengődni. Dave, aki soron kívül kaphatna helyet az úrhajón, részt vesz a sorsolásban, s itt is csal, nem is húz a számok közül, megszegyeníti a privilégium, megtámadja, sérti becsületében, szellemi létében az előny, mely megmentené fizikai létében. A fölösleges ember, ha nem állna ellen, úgy nem a lenn maradt, halálra ítélt emberiség képviselőjeként kerülne az úrhajóra, s ha így vesszük, hogy őket képviseli, akkor ő a legfontosabb, a többi a szakember s ő az ember, a legigazabb mintadarab.

Joyce attól kezdve vállalja feltűnően Dave iránti szerelmét, miután bizonyossággá vált az elszakadás szüksége. A válás melankóliája választja ki a mindaddig tétova, zavaros, ingadozó szerelmi érzés bizonyosságát. Ez az a pont, ahol a kalandor hőssé válik. Hős az, aki nem ragaszkodik az élethez kicsinyesen, túlságosan, az, akinek számára egy sor más dolog, virtus, becsület, szabadság stb. fontosabb.

Menekülő népek, kiürült szellemvárosok képei után végre – mert a néző kezdettől ezt várja – mozdul, lódul a föld, láva ömlik és szökőár, égő erdők, omló városok, majd a végtelen víztükörből kiálló felhőkarcolók képei következnek. A rakétatest fölött vöröslík a halálbolygó, mely az élet bolygójává válik, ha átjutunk.

A katasztrófa kora a nagylelkűség ideje. Szerelmespárt látunk a sorsoláskor, a vőlegény a menyasszonyra bízva sorsát, kéri, hogy az ő számát is menyasszonya húzza, aki a férfi számára az élet, maga számára a halál számát emeli ki. Erre a férfi is visszalép, visszadobja szerencseszámát és marad. Dave egy kisfiút ment meg, a kisfiú egy kutyát. Tony is hőssé válik, azt hazudja Dave-nek, hogy a pilóta szívbeteget, mire hősünk vállalja a másodpilóta szerepét: ezzel Tony, aki megkaphatná a nőt, ha cselével nem korrigálná a sorsot, Joyce boldogságát választja, nem a magáét. A szerelmes férfi, ha kell, kerítőként lép fel, csak legyen boldog Joyce, ha nem is vele. Tony képernyőn követi Dave rohanását, az új sanszot, életet és világot nyert szeretők szeleburdi örömét és néma csókját, s fűtyörészve áll odébb. Ez a

film legkedvesebb pillanata: Tony fűtyül az egyik világ halálára és a másik születésére, mert elvesztett egy nőt, fűtörésze rázza le magáról saját melodrááját, s gesztusa örömet is kifejez, megkönnyebbülést, kilépést a szerelmi háromszögből, könnyedén lépve túl egy érzelmi és erkölcsi csapdává lett viszonyt. Hadd korrigálja egy nő szívének irracionális vonzalma a túlélésért küzdő emberiség okos számításait! A korrekciót a motívum ismétlése által is megerősíti a film, midőn Dr. Hendron az elválni nem hajlandó és egymásért a halált választó fiatal szeretőket is felveszi. Nem szabad idelelni, az elveszett világban hagyni a melodráját, át kell menteni az új bolygóra.

Dr. Hendron, azaz az új Noé életével fizet a sorsoláson kívül felvett utasokért, a maga létével kész könnyíteni a hajón, melynek lánya boldogságfeltételével súlyosbította terhét, végül maga nem száll fel az induló hajóra, s a tolókocsis tőkést is magával viszi a pusztulásba. Magát Dave-re cseréli, s a nagylelkű fiatal szerelmesek súlyának felel meg a tőkés és tolókocsija súlya. „Így kijönnek a hajtóanyaggal. Az új világ a fiataloké, nem nekünk való.” A tudósra emitt volt szükség, a hanyatló világban, a fiatalokra odaát lesz szükség, a tőkésre pedig sehol! Az új Noénak csak annyiban van joga dönteni a szelekció során, amennyiben a halálra ítétekkel marad.

A végső katasztrófát nem látjuk, a megoldás nem a pusztulás, hanem az újjászületés képeire van kihegyezve. Elfogy az üzemanyag, s végül a kalandor mesterpilóta művészetére van szükség, ő az, aki épségben leteszi a gépet az új bolygón. A madárrá lett cethal egyben apaméh is, amennyiben az új Noé szülte újjá az emberiséget. A férfiak nagylelkűségének párbaját láttuk, új lovagkort, Joyce már csak a harcok tárgya. De az apaméh szimbolikája a katasztrófa felteleihez kötődik, a világvége elől egérutat nyerve vagy a katasztrófát legyőzve az apaméh újra anyaméhhé alakul, s a kilépést az új világba a szerelmesek egymásra találása és a szülési folyamat motívumai kísérik.

Szürke kővilág hómezőin siklik a géptest. A szerelmespár lép ki először az új ég és föld elébe. „Soha ilyen jó levegőt nem szívtam.” – sóhajt fel Dave. Nekik mutatja meg magát a kövön és jégen túli, másik világarc: zöld mezők, távoli piramisok. Archaikus jelekkel fogad egy szfinxarcú világ. Előbb az óvilág utolsó, most az újvilág első napját látjuk. Nagy napkelte keretében ölelkezik a pár, a kiskutya pedig lekölykezik. Egy világ első napja, amelyet csókkal kezdenek: a vég vége mint kezdet.

A *Deep Impact*, sivár remake, a kis hírhíeina cinikusan rosszkedvű történeteként indul, az elnöki szerelmi affér után szaglászó vastag bőrű, szikár kis újságíró nő nyomába szegődve. Az elnöki kéj titkos tárgya nevének vélt szó azonban a rettenetes esemény nevének rövidítése. Habár így a hipotézis tévesnek bizonyul, szimata és szívós erőszakossága révén tévésnönk mégis az események középpontjába kerül. Katasztrófafilmi hősnőnk azonban maga is katasztrófa: nem szeretőt nyer ki a káoszából, mint a régi filmek hősnői, csupán apját nyeri vissza, akivel a film elején összekülönböztek. Végén ők találnak egymásra, s ölelkeznek, amikor elsöpri őket a szökőár, a vizek bábele, a kötornyokat elnyelő víztorony. A szexbotrányok után szaglászó nő nem talál szerelmet, a szeretetet szeretné csak visszanyerni, koravén nő a gyermekkori békét. „Maga riporter, de valaha maga is ember volt.” – mondja valaki. A férfias nő, a magányos (hír)vadász szingli halála olyan elrontott életű középmezőket képvisel, kivel az egykori Rudolph Mathé-film nagylelkű szerelmespárját állítja szembe az új film a perspektívaérzések képviseletében. Az újságíró nő konfliktusa nemcsak szinglidráma. A hírt, újdonságot, szenzációt hajszolja, melytől boldogulása függ, a hír azonban rossz hír, s

ha befut végre karrierista hösnőnk, s megtalálja a szenzációját, jaj neki (és nekünk). A jó hírrel, a boldogító üzenettel a régi próféták jöttek, ez nem lehet a modern újságírók specifikuma, s az is kérdés, hogy egy elvadult és fásult, érzéketlen világban hír-e egyáltalán a jó hír? Meg lehet-e élni belőle?

A hírhíe története a szerelemhíe történetével fonódik össze, lányé az apával: a lánynak azért sem lehet nagy szerelme, mert az apa eléli előle az életet, monopolizálja a szerelmi problematikát. A jövő számlájára dözsölő generációk problematikája vezeti fel a katasztrófát. Az apa lányával egyidős nőt vesz el, dekoratívabbat a szívós, száraz, erőszakos és boldogtalan strapanőnél. A Sirk-melodramák (*All That Heaven Allows*, *Imitation of Life*) óta jelen van a téma: az új generáció keményebb, ridegebb, illúziótlanabb világából szökik a varázs, érzelmileg s ezért a szerelem művészetében is alul maradnak.)

Az ötven éves ember megfiatalodási kísérletét nevetségesen időszerütlenné teszi a világvége. Az anya öngyilkosságba menekül, nem várja meg a meteort, de az apa sem kapja vissza az ifjú nőtől a boldog éveket, melyeket az elhagyottal élt meg. A katasztrófa, mielőtt fizikai katasztrófaként lépne fel, társadalmi, kulturális és lelki katasztrófaként mutatkozik meg, zsákmányoló és nem építő, fogyasztó és nem teremtő, felületes és epizodikus életek katasztrófájaként. Megkettőződik a katasztrófa, s egy anyahalál vezet be az emberiség halálát. Az anyakép összeomlása után két fiatal nő konkurál az apáért, s a lány végül mindkét anya, a mostoha és a valódi helyébe lép. Azt is mondhatnánk, két anyától nyeri el az apát, s ödipális halált hal eme katasztrófikusan rövidre zárt megoldásban, mely nem az élet megoldása. A lány a mostoha örökébe lép, ő is az anya helyére, ezért kell az apával együtt elpusztulnia. A mai amerikai filmre az is jellemző, hogy panaszládaként, „lelki személtládaként” fogja fel az elbeszélést, és az is, hogy a felsorakoztatott panaszokból és vádakból nem hajlandó levonni a következtetéseket. Ez a kettő így együtt teszi egymást természetlenné és rosszízűvé. Azért lesz az az érzésünk, hogy fölöslegesen vájkálnak a szemétben, mert végül, szemérmetlenül, tejszínhabbal tálalják.

Mind az idős, mind a középgenerációt a kudarc jegyében mutatja be a film, így az igazi szelekciós konfliktus a naiv ifjú generáció síkján bontakozhat ki. A tinédzserfilm korában élünk: gimnazista románcként bontakozik ki a Mathé-film mellékszereplőinek sikertörténeté avanszált motívuma, a nagylelkű szerelem története. Gimnazista fiú fedezi fel a foltot az égen egy iskolai kirándulás során, bekerül a kiválasztottak közé, s szerelmét gyorsan feleségül véve, neki is megszerzi a túlélés jogát. Hogyan néz ki a túlélés az új filmben?

Máthénál úrhajóba kell bejutni, itt barlangba. Nagy honfoglalás, repülő karaván, kozmikus West dicső kalandja helyett valami vakond- vagy rovarstratégia az új túlélési modell, eltűnni a repedésekben, s új világ felfedezése helyett, ha elmúlt a baj, majd előmászni, ismét ellepni a régit: dicstelen happy end.

Az ifjú feleség belépést kap a barlangba, családja azonban nem, így a vívódó hösnő induláskor végül mégis visszakozik, s családjával marad. Erre a fiatalember, aki előbb elindul felesége nélkül, a barlang kapujában végül megfordul, s visszatér a nőhöz, de nem azért, hogy ő is vállalja, a közös sorsot, mert most a nő, iménti döntésével ellentétben, kész vele menni s elhagyni szüleit. Markáns megoldás helyett bizonytalan huzakodás tanúi vagyunk. Hösnőnk előbb az életet hagyja el a családért, majd miután megcsodáltuk érte, egyszerre a családot hagyja el az életért. Az ifjú férj előbb a szerelmet hagyja el az életért, a barlangba

indulva, majd, megfordulva, az életet hagyja el a szerelemért. Így végül nem ők válnak hőssé, hanem az újságíró.

Az idegfűrész hírhíe apja, mint szerelemhíe, fényképet szemlél, az elrontott élet emlékét. Régi nyári napon készült felvétel, egy boldog nyár a strandon. Apa és lánya bolondozik a felvételen, az anya nem látható, mert ő készítette a felvételt. Hősnőnk, miután egy anyát tesz fel gyermekével, átadva helyét a barlangtranszportban, visszatér a gyermekkori strandra. A komor, szívós, elszánt, ádáz harcosnő átadja helyét egy Madonna-képnek, anyababa kettősnek, s visszatér az apa-lánya világba, a múltba vagy halálba.

A *Deep Impact* végül bevezet egy olyan cselekménysíkot, mely értelmetlenné teszi az áldozatokat és hőstetteket, s egyúttal új elbeszéléstörténeti fordulatról tanúskodik, melyet a narráció remilitarizálásának nevezhetnénk. A narráció polgári korszakban végbement demilitarizálásának – legalábbis az amerikai filmben – vége. Már egy meteorfilmet sem tudunk elképzelni harcászati bevetés nélkül?

Itt is van ugyanis űrhajó, de – a *When Worlds Collide* mintáját Ronald Neame *Meteor*-filmjének alapötletével kombinálva – harcigéppé változott. Feladata a meteor eltérítése. A meteorra irányuló atomcsapás előbb nem sikerül, ám végül halálkommandóként szállnak be a meteorban az első támadás által nyitott nagy résbe hőseink, mégis felrobbantva atombombáikat. A kozmikus halálbunkó, Zeusz mennyköve, Damokles kardja elhárul a fejünk fölől, szépséges tűzijátékká robban szét. A *Csillagközi invázió*ban is halálkommandó indul, atombombával a rovarkirálynő ellen. Mindkét film cselekménye végső, megváltó robbanás felé halad, mindkettőben az űrből jön a fenyegetés, alá kell szállni, rovarlétet kóstolni a megoldás érdekében, s a katonai erények hozzák a megoldást.

A film legambiciózusabb része a szokásos, kovencionális harci játék, a küzdelem a holt világban, melyen hatalmas nyílás keletkezik. A földön a barlang a védelem, az öl, az újjászülő szerv, míg a meteoron pusztító behatolásra és önpusztító robbantásra felhívó gonosz nyílás a megfelelője, mely halálos kopulációra hív fel. A gonosz barlang fent beszívja a hősokeket, míg a jó barlang lent kiüríti az új emberiséget, az eredmény mégsem felemelő, mert így az emberiség ugyanolyan ürülékként jelenik meg, mint a *Canterbury mesék* végén. Ott a megszólás, itt az elszólás formájában fejezi ki a lényegileg azonos motívum a történelmi fejleményeket, s egy kedvetlen világállapot lényegét.

2.10.3. Don Siegel: Invasion of the Body Snatchers, 1956 (A kizsákmányolótól az önkizsákmányolóig és a technológiától a szociáltechnológiáig)

Az orvoskongresszusról kisvárosába, Santa Mirába hazatérő Dr. Miles Bennell (Kevin McCarthy) különös esetekkel találkozik. Egy kisfiú nem akar hazamenni, nem ismeri fel anyját, fél tőle. „Az nem az én anyám!” – visítja felháborodva. Egy fiatal nő hasonló módon reagál, csendes rettegéssel figyelve nagybátyját. Megváltozott, nem a régi, nem azonos, állítja. „Olyan érzélem nélküli, hideg, mint egy robot.” A szóban forgó személyt a háttérben látjuk, ádáz, komor fünyíró ember, mesterkélt közönnyel a munkába temetkezve, mégis mintha figyelne ránk. Vagy az őrült nő paranoiája fertőzte meg tekintetünket? „Miles, hát őrült vagyok? Meg kell mondania nekem!” – faggatja a doktort a lány. Miles nem érti a problémát. „Én

nem látok semmi különbséget.” A lány is csak azt tudja megfogalmazni, mi hiányzik: „Mindig olyan szeretettel nézett rám, és most már nem teszi.” A szeretteik szorongásai által vádolt személyek viselkedése szabályos, kifogástalan. Felületes társas viselkedésük tökéletes, de hát melyik tökéletesen előírászerű társas viselkedésforma ne lenne felületes? Barátságos szavaik nem mennek túl a konvención.

Megjelenik Becky (Dana Winter), az orvos egykori szerelme, hazatérve az idegenből és a múltból, öt év és egy elromlott házasság után. Mindketten elvált emberek. Miles kissé megkeseredett, akire vágyott, nem kapta meg, s akit kapott, azzal sem sikerült. A doktor kiábrándult hangon beszél a szerelemről: „A szerelem nem az én szakmám, én általános orvos vagyok, a szerelem specialistákra tartozó betegség.” A nő, Miles szarkazmusának ösoka, aki egykor nem viszonzta szerelmét, most nyitott, felvillanyozott. A lány még ma is a régi Becky, a vonzó vágykép megtestesülése értelmében, s egyben már egy új Becky, olyan vágykép, mely kézzel foghatóan hajlandó megtestesülni. A régi-új Becky egy ígéret.

„Még az az iskoláslány vagyok, akiért akkor úgy rajongtál?” Ezt ellenőrizni lehet, feleli a férfi, és megcsókolja az elvesztett és újra megtalált nőt. „Becky Driscoll még mindig Becky Driscoll.” – bókol a nőnek. „Egy nap rájövök, hogy nem is te vagy az.” – tréfálkozik vele később, a városban terjedő különös hisztériára utalva. Üres lokálban ülnek, kissé kényszeredett, tétova örömmel, távolságtartó sérülékenységgel. „Két hét óta nincs itt semmi élet.” A csapos panaszkodik, el kellett bocsátani a zenekart, az emberek behúzódnak, nem járnak ki, mióta kitört a különös elmebaj. Lágy wurlitzerzene szól, édeskés harmóniák hirdetnek a sérülten szellemes, józanul okos párral szembeállított ígéreteket, mámorokat. Egyedül táncol a pár, nekik szól a csengő-bongó zene, övük a világ.

A visszanyert vagy újra megtalált Becky után Jack és Theodora bukkan fel, házaspár, Bennell barátai. Elvileg segítők lennének, hisz a már egymásra találtak szokták egyengetni a tétova szerelmesek útját, de ezúttal nem erről van szó. Ellenkezőleg, problémás hőseink egymást nem találják, rendezettebb viszonyok között élő barátaik magukat vesztik el.

„Nem fogod hinni, amíg nem látod magad is.” Jack mása fekszik a virágházban, a nők között. Az, és mégsem az: vázlatos arc, még hiányoznak a részletek. Absztrakt Jack. Ujjlenyomatai sincsenek, s az arc csak a típus, nem a személy képe. „Nem te vagy az, de hasonlít.” Ki ez? Vagy mi ez? Rendőrt hívjanak? „Azt hiszem, ez nem egy közönséges hulla.” Az éber Jack pipázva töpreng közönyösen burjánzó, megtestesült tükörképe fölött.

A szokatlan feladat elé állított orvos most nem gyógyít, hanem nyomoz. Összefüggést érez a betegek panaszai és a hasonmás felbukkanása között. Miután a „betegek” rokonaik nem-azonosságára panaszkodtak, most itt fekszik Jack előtt egy nem-azonos Jack, hirtelen idegenné lett szeretteink felismerhetetlensége rejtélyének kulcsa, a magát azonosnak mutató test, melyből hiányzik a lényeg. Az eltűnt meghittség nyomában maradó rossz érzés lényege az ismerős idegensége, mely belülről, legmeghittebb viszonyainkból fakadó fenyegetést képvisel.

A másik ember rokonszenve és jóindulata kell, hogy az én magára találjon a következő napon vagy a soros pillanatban. Mintha a másik ellenszenve vagy közönye lenne az, ami az embert széttepi. Az „az és mégsem az” képlete: az átváltozottban megvan minden tudás és emlék, csak az érzések vesznek el. Ha pedig ez az, aminek elvesztése idegenné teszi a világot és önmagunkat, ebből következik, hogy az együttérzés, az érzelmi rezonancia az ember nemcsak a társakat, de önmagát is egybefogó szerve. A Siegel-film eltűnő embervilágát úgy fogja össze az érzelmi rezonancia, ahogy Lang *Metropolis*-ában is a „szív” a „kéz” és az „agy” egye-

sító szerve. A Siegel-filmmel való rokonság emeli ki, hogy Lang filmjének sem a „korporatív állam” politikai utópiája a lényege, hanem az emberség küszöbének meginduló kutatása. Az együttérzés képessége pedig az önproblematisztálás képességével függ össze. Az átváltozottak nem jelentenek önmaguk számára problémát, nem élnek át erkölcsi konfliktust és nem képesek az együttérzésre.

A nyugtalan Miles éjszaka a lányhoz rohan. „Hirtelen úgy éreztem, Becky veszélyben van.” Nem csenget, hátul hatol be a házba. Ragyogó nyárban indult a film, csendes, békés kisvárosi miliőbe hazatérő hőse kedélyes derűjével. A város éjszakai arca, s a családi otthon homlokzatot megkerülő hátulnézete nyugtalanító dolgokat mutat. Miles nyitva találja a pincét, ahol Becky mása fekszik egy ládában. Erre a férfi felmegy a hálósobába, karjába veszi mélyen alvó szerelmét, s menti sietve a felnyalábolt nőt. Megható a nő mély, nyugodt álma, átengedve magát elrablójának, nem ébredve Miles karjaiban.

Szép reggel következik. A vészhelyzet segített megtenni az utolsó lépést, Becky és Miles most egymáshoz tartoznak, hirtelen egy pár lett belőlük. Új téma: a csalódott, megperzselődött emberek képessége a boldogságra, óvatosan kezdeményezett, de váratlanul nekilendült második menet, új sansz egy zavaros világban. A kollektív világ egén tornyosuló fellegek csak fokozzák e pillanatban a friss boldogságot.

Egyszerre befut a „gyógyult” Jack, sorra megjelennek a „betegek”, immár határozott, magabiztos, fegyelmezett, tevékeny emberként. Mondják, ami kell, teszik ami kell. Az új Santa Mira a „kell” városa. Gyógyult város, semmi pánik, győzött a „pozitív életszemlélet”. Panasztalan, tünettelen világ.

A *The Thing* című filmben olyan növényember száll alá, valahol északon, a sarkkörön túl, repülő csészealjával, aki vérünket issza, s rendkívül gyorsan szaporodik. Ott még kizsorítással fenyegetik az emberiséget a nála kegyetlenebbül burjánzón erők, míg itt magunk válunk kegyetlenül burjánzó, hideg agresszorrá. Burjánzó, habzó gumók tömege tűnik fel a virágházban, felpattanó tokokban tenyésző gumóemberek, növényi anyaméhek magzatai, izzadva nőnek, igyekezve dagadnak. Itt vagyunk valamennyien, Miles most már saját hasonmásával néz szembe, önnön tökéletesebb, kíváncsibb, megbízhatóbb – „gyógyult” – változatával. Minden fordítva van: a betegség volt az igazság és valódiság jele, s az egészség a hamisítvány. A beteg az egészséges és az egészséges a beteg. A szorongó az én, és a magabiztos az idegen. Itt várnak az ébredésre, bábemberként, a mintaemberek. „És mi lesz a mi testünkkel?” A barát a duplumra mutat: „Talán megsemmisíti az eredetét.” Az identitásérzés annak tagadása, hogy ugyanolyan tárgy lennénk, mint bármely más tárgy, s annak állítása, hogy az ember összehasonlíthatatlan a többi emberrel, s a világ egyéb dolgaival. Lényegileg ismételtelhetetlen és reprodukálhatatlan. Nem sokszorosítható: másolata csak másvalaki lehet. A gyilkos duplum az identitásérzésbe foglalt igények jogosultságának tagadása.

Jack felesége mondja ki a formálódó félelmek lényegét: Ha elengedjük, úgy elveszítjük magunkat. Széthullunk, eltűnünk, ha nem kapaszkodunk magunkba görcsösen. Valami levált bennünket magunkban, elfoglalja a helyünket, amikor alszunk. Az ernyedés, az engedés, a gondtalan önátadás öröme veszedelmes luxus, mely többé nem megengedhető, mert fennáll a veszély, hogy az önelengedés önelvesztéssé válik, nem találunk többé vissza belőle önmagunkhoz. Ki tér vissza az elalvásból, mi a biztosítéka, hogy az elalvás nem kialvás? Hogy tér vissza az álomba, semmibe zuhanó szétfoslott tudat önmagához? Visszatérünk-e reggel a semmiből, s ha visszatérünk, mi leszünk-e még azok? Álmunkban kicserélődünk: holnap

más lesz a helyünkön, nem a mások, hanem a magunk másságától rettegünk. E félelem lényege a törés, a folytatódni nem tudás fenyegetése. Mindenki természetes érzése ez, aki olyan valósággal áll szemben, melyet idegennek érez, melyben nem ismer rá önmagára.

Két probléma követi egymást, s az első a másodikba nő át. Az első: szeretteink idegenné, a világ teljesen és átfogóan, könnyörtelenül és homogén módon idegenné válása. A második, hogy nem látjuk az önmegőrzés esélyét e megváltozott világban. Ha nem ismerünk rá a társakra, mi a biztosítéka, hogy ráismerünk majd önmagunkra? Ki lett belőle? – nézzük döbbenten idegenné vált szerettünket. Mi lesz belőlem? – szorongunk, és nem merjük átadni magunkat az álmok megkönnyebbülésének, s ezt azért nem merjük, mert egyáltalában a viszonyoknak, s a mindenkori következő pillanatnak félünk átadni magunkat. Valahol elvész az, ami az embert a világ birtokosává és középpontjává, s a világot annyi középponttal bíró, megsokszorozott világgá teszi, ahányan élnek benne. Az individualitás aranypénze a kollektivitás papírpénzévé vált az éjszaka folyamán. Fakó váltópénzzé lesz az auratikus kincs. Elvész önnön meghittségünk, pusztá ingervezetők, impulzustovábbítók vagyunk, rángó izmok, parancsközvetítő idegek: tesszük, amit kell.

Mindenki megváltozik, magyarázza a doktor, számtalanszor megfigyelte praxisában, érzéketlenné válunk, megkeményedünk. De nem ilyen gyorsan. „Megkeményedik a szívünk, érzéketlenné leszünk, s kevesen ismerjük az emberlét értékét. Én tudom. Mióta szeretlek.”” Szenvedélyes csók követi a vallomást, szorongó csók az esthomályban. Az új világ egy pillanat alatt teszi meg velünk azt a gyalázatot, amit a régi életfogytiglani romboló munkával érhetett csak el, s az új világ e végfelszámolás sikeres végpontját minősíti életkezdetnek, sikeres szocializációnak, ez válik az életbe való kilépés, a hivatalba lépés, a városban való megtűrttség feltételévé. Az alkalmasság új képlete. Társadalmi létünk ott kezdődik, ahol lelkiségünk szétfoszlik, személyes történetünk véget ér.

Hőseink élenkítő tablettákat szednek. „Csak el nem aludni!” – „Különben átváltozunk egy nem emberi lényé.” Az *Invasion of the Body Snatchers* cselekményének kiindulópontja nem az „én” identitászavara, hanem a „te” identifikálhatatlanságának zavara. Előbb a szeretettárgy vész el, s a szeretettárgy elvesztésének jele az, hogy az ember nem érzi többé annak reá áradó szeretetét. Az *Invasion of the Body Snatchers* a később sokat emlegetett „posztmodern hidegség” eredeti felhalmozódásának első nagy diagnózisa. A szeretetáradat kiapadása az összes többi szorongás kiindulópontja. A klasszikus tömegfilm legtöbbet tárgyalt identitászavar-típusa az „én” megkettőződése s egymással összeegyeztethetetlen, egymást tagadó ellenséges arcainak konfliktusa. Ez valójában az identitás megkettőződése, ám egy felettes szerv, az ember képessége önmaga megítélésére, csak a kettő egyikével identifikálódik, az embert valami visszahívja a rémből, sőt egy külső „valaki” is van, az ideális szerelmi objektum, aki visszahívja az alantas szerelmi objektum karjaiból. Az ember azért nem identikus magával, mert két identitása van, s a kettő között elvész az élete, egyik éne az ember és a másik én, az ember és az élet, a sors, a történet beteljesedése, végigélése közé áll. Ez a régi probléma. Mi az új? Az, hogy az ember valami mással, akármivel túl-identikus. Az akárvé válás félelme gyötör, látva a személyiséget kiürítő, s az embereket felfűző, csatoló ellenállhatatlan túlhatalmakat. A rokonok és szeretők egyszerre nem ismernek rá többé egymásra, ugyanakkor az idegenek egymásra ismernek a komor, szürke, kemény lényekben, akiben nem ismerjük fel többé a mieinket. Az egymástól eltávolodottakból közösség születik, melyben nem egymáshoz kötődnek többé az emberek, hanem egy mindannyiukat alávető közös hatalomhoz. Az új

személyiség tompa érzéketlenség és fanatikus megszállottság egysége: idegen hang szól belőle. A bizonyosság és a biztonság érzését kapja az önlemondásért cserébe. A hatalom szolgálata részesedést ígér a kegyetlen és magabiztos omnipotenciából. A megbékélés sajátosan modern formája az eredmény: megbékélés a gonoszban.

Kora reggel sietnek a városlakók dolgukra, melyet komor részvétlenség, megfoghatatlan kegyetlenség, láthatatlan kíméletlenség kormányoz. A csoportosulás az elválkozás jele. Elválkozottak csoportosulnak a téren, korán kelő, komor, tevékeny sürgést látunk, hüvelyeket osztanak a szomszéd falvak lakóinak. Becky és Bennell volt barátai az új állapot előnyeit ecsetelik, gond és konfliktus nélküli világot ígérnek: a lelki béke a lélektől való béke. „Nem fog fájni. Hálásak lesztek érte.” – magyarázza Jack. Gondtalan mert gondolatlan világ jön, egyesülés a hasonulás biztonságában. „Nem fog többé sírni!” – mondja az anya, az új világnak felajánlott gyermekére nézve, katonás janicsárvilág születik, nyugodt lelkű növényemberek lépnek helyünkre, maguk a paradicsomi fák gyümölcsei. Dr. Kaufmann, a pszichiáter, aki eddig a hisztéria epidémiájáról beszélt, most égből jött megváltásról szónokol. Az emberlelket vegyszerező lélekmérnök szerepéből ilyen könnyű átlépni a new-age-showman szerepkörébe, akinek minden gondra egyazon receptje van, az ígéhirdető csak újmódi csendőr. Az ember megszabadul a lélektől, melyről már csak úgy beszélnek mint egy nyílt sebről, az ember kinzójáról. A válság városa, melyet a film elején láttunk, átváltozott az öntelt „gyógyultak” városává, akik már a szomszéd telepeket készülnek kigyógyítani az emberlét fölösleges bonyodalmából. Az üresség, a középponttalanság hadainak rovarnyüzsgése készül a világhódításra. Átváltozott városban, egyedül maradvá bujdosik, majd menekül a pár, az utolsó emberek. Keresik, ki még az ember, ki nem vált pusztá végrehajtvá és hivatásos engedelmeskedővé. Egy gyilkos város keresi az ártatlanokat! Mindenki gyilkos, hiszen ha még senkit sem ölt is, önmagát már megölte, az állampolgári státusz alapja egy gyilkosság, az identitás alapja az önmészárlás. Ebben a világban csak annak van létjoga, aki már nincs.

Az új világban, magyarázzák az átváltozottak, nincs vágy, szerelem: az élet egyszerűbb. Becky sírva öleli a doktort. „Szeretnék szeretni és szeretve lenni, gyerekeket akarok, nem akarok szerelem, szépség és fájdalom nélküli világot, inkább a halált.” Tökéletesen átracionalizált világból menekül a szerelem. Az elnyomó, kiűritő, felszámoló közösség számára az a fontos, hogy az emberek jól másolják egymást, gyorsan, egyformán és maradéktalanul. Zsarnoki felvigyázó közösséget látunk, mely visszanyes bennünket átlagemberré. Az alattvalói társadalom születését látjuk, mely egyúttal úgy jelenik meg, mint az alattvalói fanatizmus exportőre. Autók rohannak Santa Mirából a világtájak felé, üres tokokkal rakva, kikké mindannyian leszünk. A felszabadító közösség egyetlen maradéka a szerelmespár, mert a felszabadulás áhítat, rajongás, az élet szerelme. Szerelmeseink képviselik az egyenetlenség maradékát az egységesen egyetértő világban. Csak a különbözni tudók tudnak szeretni, mert csak a különbséget lehet szeretni, hisz a szeretet épp a különbség áthidalását szolgálja. Az azonos taszít, csak a különböző vonz. Bűnös törvény elől menekülnek, büntelen törvénysértők, a hegyekbe. A cél, minél messzebb jutni a fertőzött Santa Mirából, s elérni az autópályát.

Bennell kétségbeesetten rángatja, vonszolja Beckyt, aki, mint a nehezebben, lassabban menekülő fél, akaratlanul is visszahúzó, s összekötő az átváltozottak városával. Mert ő a gyengébb, de nem csak azért. „Bennell, én nem bírom tovább!” Becky belefáradt a menekülésbe, üzőtté, idegenséggé, különbözőségbe. Míg az utat kereső Miles Bennell pár pillanatra magára hagyta, a lány elaludt. Varázsdal, szirénhang, bűvös melódia ébreszti rövid álmából.

Csábító képzene ígéri a szükségletek kielégítését, a konfliktusok oldását, olyan kéjt, melynek egyetlen akadálya az ember önléte, külön léte, különbsége vagy különisége, elkülönültsége, magánya. Hátránynak tűnő külön mivolta. A külön mivolt forrása tehát a különbözőség, amit az új világ tagad. Kinél külön, aki bír ezzel a mivolttal? Az egyformáknál, az összezárkózó, egymást másoló, arctalan figuráknál, akiket ürességük és impulzustovábbító közönyük a kegyetlenség közegeként bocsát bárki és bármi rendelkezésére. Bonyolult érzelmek konfliktusa helyett nagy, teljes, egyszerű kéjt ígér a búvdal, az elengedettség csodáját, a beolvadottság édenét, seholország üdvét, mely minden érzékenység Csipkerózsza-álmából táplálkozik. Beteljesedést, mely az emberi szellemi egzisztencia kómaállapota. Nagy, tágas, nyílt terekről mesél a hegyeken, erdőkön átszűrődő dallam a menekülő, elhagyott bánya járataiban kucorgó barlangembernek. Szenvedélyek szenvedései helyett egyszerű élvezetek csontig ható mélységét ígéri. Nagy emberfarm van a völgyben, itt tenyésztik a gumóembereket, innen jön a melódia. A populáris kultúra rémálma mesél a tömegkultúra vágyálmairól. Letekintünk a nagy kombinátra, lenn terül el a völgyben, álmogyár a világ végén, s egyúttal az álmogyár mint embergyár.

Mi ez a nagy megkönnyebbülés? Miért búvóli el úgy Beckyt ez a dal? Az *Invasion of the Body Snatchers* olyan új szervezetséget ad a búvdal cselekménykörnyezetének, ami egészen az Odüsszeiáig visszamenő tradíciót visz tovább, váratlanul tesz hozzá valami újat és megvilágítót a sziréndal problematikához. Az, amihez az ember úgy ragaszkodott, ami által azonosnak érezte magát, nem kis mértékben gyengeségek és bizonytalanságok, kínzó és nem kívánt tulajdonságok és konfliktusok halmaza, ami mind akadályozta tökéletes beilleszkedését, s a racionális érvényesülés eszménye szempontjából legfeljebb ballasztnak tűnt, csupa apró deviancia és fölösleges véletlenség, ezekben élt az egyén titka, csírázott sorsa, körvonalazódott, lassan és soha sem teljesen világosan, rendeltetése. Ez az előírt szerepeken túli kimeríthetetlen potencialitás és az erre az egészre számító rendeltetés a garanciája annak, hogy az egyén emberien reagál, ha egy másik embernek szüksége van rá, mert a más titkára és zavarára csak az érzékeny, aki maga is zavarban van, mert a maga számára is titok. Révült, elbájolt, édes, ringató zene szól. Ébreszt vagy az ellentétét teszi? Becky: „Még soha sem hallottam ilyen szép zenét!”

A visszatérő Bennell új Beckyt talál a barlangban, ahol bújtatta a lányt. Pillanat alatt tíz évet öregszik a bájos lány: felnőtté válik, felelős emberré, álmodozó lányból okos, józan, kemény közösségi lényé. „Aludtam Miles, már nem vagyok magam, csatlakozz hozzánk!”

Most már Becky vezeti az üldözőket. A rémek üldözik az utolsó embert, fenn, a hegyekben, ahogy a *Frankenstein*ben az emberek üldözték a rémet. Ott a rém volt a teljesen más, itt a rémek a teljesen azonosak, túlságosan is azonosak, egyformák, egyenlők. Bennell, miután eléri az országutat, melyen tokokkal rakott teherautók száguldanak, felénk fordul: „Ti lesztek a következők!”

Mindezt a producerek követelésére kerettörténetbe illesztették a film alkotói. A film elején az országúton felszedett Bennell hiába bizonygatja a klinikán, hogy nem őrült. Miután előadja hihetetlen történetét, új információ fut be, mely beszámolója hitelességét bizonyítja. Hívják Washington. „Még nincs késő, ti lesztek a következők...” – kiabált az imént Bennell. A „még nincs késő”-érzés ilyesformán nemcsak a kerettörténet által hozzábiggyesztett motívum.

Hallatlan ösztönző erővel követeli a Siegel-film a nézőtől, hogy feltegye a kérdést, mi a kialvás, az életfogytiglani álélet lényege? Hogy magában is kutatni kezdje az autenticitás határait. Gondolkodni kezdjen rajta, hogy mi az az állapot, ami elől oly rettegve, s mégis

hasztalan menekülnek a film hősei. Mi az a belső üresség, amely alattvalóvá illetve gépemberré tesz egy hideg világban? Miért érzik magukat rosszul az emberek? Miért hiszik a nememberek, hogy jól érzik magukat? Mert nem éreznek? Az imént megcsókolt Becky, a csókból kibontakozva, egyszerre már csak egy rettenetes gyilkológép. Csók közben, a hős karjában születik meg az ezredvég sivár hősnője, akit pl. a *G. I. Jane* vagy a *Gyorsabb a halálnál* című filmekből ismerünk. Siegel rém(nő)képe azóta vágyképpé változott. Becky a csoportot választja az egyén helyett. Az én nem tehet egyszerre eleget a csoportnak és a szeretett személynek, mert ezek a viszonyok fordított hierarchizációját követelik, mindegyik első akar lenni a fontossági sorrendben. Újfajta szerelmi háromszög születik : az egyén (és a szerelem) vagy a csoport (és a hatalom) szeretete, szenvedélye.

A kettősség kínja nagy drámává teszi az életet, mellyel nem az egység örömét, hanem a mínuszt, az űrt állította szembe végül az élet: még nagyobb rosszként. A kettősségtől kínzott, lelkiismeretfurdalásba, szégyenbe, meghasonlásba, végtelen és eredménytelen önvizsgálatba bonyolódott ember végül szeretne valami nagy trükkel, megváltó mesterfogással szabadulni a „túl nagy” énjétől. Én nélkül élni! Ez lesz az új ideál, de pozitív értelemben, az élettől elválasztó, a külső viszonyok kiépítését elnapoló belviszony, a neurotikus góc eltávolítása értelmében. Ha azonban az „én nélkül” vágya kollektív patentmegoldásokat keres, a fürdővízzel együtt a gyereket is kiöntik: eltávolítják a prereflexív létegyénitőt, az élet személyes alaphangulatát. Don Siegel mindig pontosan és helyesen cselekvő mintaemberei ezért oly szörnyű lelki nyomorékok, kiknek rémképe azóta is meghatározza a sci-fi és a horror szorongásvízióit.

A diszkontinuitás főbiája, az éntörés réme, másként jelentkezik az énről illetve a társra vetítve. A társra vetítve a szeretetforrás elvesztése, a szerető személy érzelmi kialvása. Ez a filmben a rettegés empirikusan ellenőrizhető oka. De a szereplők végül a maguk identitásáért rettegnek, s az a kérdés, mi az a jövőbeli – felnőtt, társadalmassult – énállapotuk, mely halálfélelemszerű érzéseket kelt bennük. Mi ennek a lényege? Mi az a jövőbeli kollektív én-ideál, uralomra jutó éneszmény, melynek egyrészt érzékeliük erősödését, másrészt az ötvenes évek végén rosszabbnak érezzük perspektíváját a halálénál? A rajongó, lelkesült szentimentalitás már a harmincas években eltűnt a filmhősökből. Most új dolog kezd leépülni: a hangulat. A szorongás eltűnést észlel, annak a hangulatnak az eltűnését, melyben az én egységes élményszínezetben oldja a máskülönben kaotikus világszemétdomb kacatjaivá széteső tárgyakat. Csak ez világhangulat nyújt olyan perspektívát, melyből kizárólag ez az ember tudja megközelíteni a világot, ez jelenti a személyiség saját külön ajtaját a léthez. Ha ezt elveszti vagy nem találja, úgy az a „földút” vagy személyes ösvény hiányzik, amelynek híján közös autósztádára zsúfolódik minden élet, diktálva egymás irányát és sebességét. Ez persze már a katasztrófa és kialvás, a csőd képe Godard filmjétől Cronenbergig (*Week-end*, *Crash*).

A diszkontinuitási fobia egyik oldala a jószágforrások, szeretetforrások, másik oldala az élet személyes színezetének, aurájának, hangulatának elvesztése. A zombifilm hasonló helyzetekben az életet, itt az ember személyes egzisztenciáját, a létezés vállalkozásának meghittségét veszélyeztetik az átváltozottak. A „te” kontinuitási zavara a világ meghittségének elvesztésével sokkol, az „én” kontinuitási zavara a lét meghitten személyes élményszínezetének elvesztésével állítja szembe a harcos egyensúlyt a könyörtelen közönyben.

A benne megtelepedett ránk nem ismerő idegen az, aki miatt nem ismerünk rá hozzátartozókra a deformált társban. Nincs többé aurája, mert nem érzékeli auránkat. A személyes világhangulatok összezsugorodása az, ami világra hozza a közös világot, mint az ember ott-

honát, s ehhez nem az kell, hogy azonos legyen a két világhangulat, hanem hogy létezzenek, beindítva a hangulatok párbeszédét. A nagylelkű boldogan merül bele a világba, s ezért olyan gazdag, hogy nemcsak tékozolhat, kényszerül is tékozolni, ami nem más, mint szeretet. Aki nem érez, az csak használ, utasít, végrehajt, instrumentalizál, nincs énje, „belseje”, csak vezető közeg, s csak azt tudja kérdezni, mire jó ez vagy az az ember „nekünk”?

Vágyalom vagy rémálom vajon Siegel filmje? A századközép rémálma a századvégre a legjobb úton van a vágyalomvá válás felé. Az új média jövőprófétái pontosan ettől a víziótól várják a halhatatlanságot: átkerül az ember egy támadhatatlan, zavarhatatlan rendszerbe, leemelik intelligenciáját és testéből tartósabb hordozóba rakják át, melyben korlátlanul a társadalom rendelkezésére áll. Ami akkor ilyen pánikot váltott ki, mint a fentiekben láttuk, ma az ember legfőbb reménye. Új testi hordozó szívja ki, vállalja át, szüli újjá a tudatot. A cyborg, ember és gép keveredésének új változata, üldözött üldözőből, horror-réből, a sci-fi társadalom békés polgárává emancipálódik. Ma már nem ironikus értelemben mondhatjuk magunknak és egymásnak: „Ne féljetek! Nem fog fájni! És jobb lesz utána!” Ez ma a társadalmat vagy a globális világot gátlástalanul foltozó és fércelő politikai frankensteinek, a neokolonializmus hódító cortezei, a monetáris világdiktatúra helyi ítéltségrehajtói jelszava. A filmkultúra egyik legnagyobb mulasztása, sőt bűne, hogy nem dolgozta ki, az örült tudós és az örült művész analógiájára, az örült politikus mitológiáját, holott a huszadik századot uralták ezek az emberek, akik úgy bántak az egyénnel, sőt népekkel, mint Frankenstein a csonka tagokkal. Az eredmény is azonos: mindig új, jobb életet ígérnek, és következetesen rosszabb jön utána, végül kollektív katasztrófa lesz belőle.

2.10.4. Abel Ferrara: *Body Snatchers*, 1993

„Apámat megbízták, hogy...” meséli a lány... – nőfilmként, leányregényként indul a remake cselekménye. Egy család indul neki ország-világ mélységeinek, mint már Fulci *Quella villa accanto al cimitero* című filmjében. A veszélyes világnak nekiinduló kis csapat történetét elbeszélő filmekben később a család helyére többnyire tinédzser baráti társaság lép, kiknek viszonyai meghittebbek egymással, mint a felnőttekkel. Ezúttal, bár a család helyreáll, de laza és másodlagos ötvözetként: apa, mostohaanya és féltestvér ül az autóban a fanyar hősnő körül. A klasszikus darabban csak az iszonyat nomadizált, itt már a hősök is. Don Siegel filmje napsütötte friss világban indítja a cselekményt, Abel Ferrara filmje kék és narancs világban játszódik. Kék éjszakával váltakoznak a narancs alkonyok, vagy egymásra tolódik az éj kékje és a lámpafény narancsa. Don Siegel világa tragikus, mert az örömmel kecsesgató aktív életet töri derékba a katasztrófa, Abel Ferrara világában ezzel szemben nem a nagy várakozások és a csalódások küzdenek, mindezen túl vagyunk, egy ígéretek nélküli, rosszkezdű világban. Don Siegelnél az élet kalandja vész el az iszonyat inváziójakor, míg az új filmben az iszonyat betörése hozza el a figyelmetlen, szétszórt emberek közé, a nyomott miliőbe a kalandot.

A szereplők útja zárt világba, katonai bázisra vezet, mely a készülő, homogenizált és hierarchizált világ modelljévé válik. Háborús játékaikban elmerült, hülyére dresszírozott férfiakat látunk. A hadsereg mint a társadalom idegen, felettes része a betörési pont. Míg Don Siegel filmjében a nyárspolgári konformizmus kölcsönös ellenőrzése formálja át a társadalmat,

Abel Ferrara filmjében a nyílt terror készenléti állapota, a militáris erőszakszervezet képeit látjuk. Lefognak, beinjekcióznak, embereket hurcolnak el éjszakánként. „Ott vannak kinn, ott vannak mindenütt, eljönnek érted, amikor alszol!” – kiabálja a film elején egy menekülő, akit később beszervezettként látunk viszont. Elzártágában tökéletesen szervezett kisvilág előlegezi a tökéletes szervezettségében börtönként magára zárult eljövendő nagyvilágot. Az apa a biológiai és vegyi hadviseléshez szükséges anyagok környezetszennyező hatásait teszteli. Adjanak meg neki minden segítséget, aztán dobják ki, mondja a parancsnok. Olyan világ készül, melyben a hatalom társadalmi ellenőrzése csak bohóc rituálé.

Egy nő a bázison: a nőellenes közegbe került, kedvezőtlen viszonyok között bimbózó nőiség regénye. Olyan meghurcoltatás vár rá mint Andrzej Munk *Egy nő a hajón* című antifasiszta filmjének hősnőjére. A többi nő nemiségében károsodott, mint az egykori antifasiszta filmek kápoi. A bázis női már előbb elvesztették nőiességüket, mint ahogy utóbb általában is kezdi elveszteni emberségét a világuk. Az egyik nőt holtrészegen látjuk, a másik fiúsítva, csibészesen csavarog. Nemcsak a nemi szerepek zavarodnak meg, a szülőszerep sem működik. Az apa vámpírt, az anya boszorkányt játszik este az ágyban, s visítózva vonaglanak, amikor szorongó kisfiúk betotyog, mert fél az éjszakától.

Régen a felszabadulás testvériségét jelentette az egyenlőség, ma a társadalmi rabság beteljesedését az egyformaság. Nem a különbségek találunk egymásra, hanem az egyéniség vész el. Eltűnnek a minőségek, csak a mennyiség marad. A napközi foglalkozás végén a gyerekek felmutatják rajzaikat. Mind ugyanaz a rajz. Nincs egy vonás különbség. Büszkén tartják a magasba művüket, melyet így arcuk helyén látunk. Csak egy rajz nem azonos, az új kisfiúé. A tanítónő dicséző szavai elnémulnak. A kisfiú feszengve, büntudattal ül. Később a gyakorló téren át menekül az iskolából.

Előbb az eredmény rémképét láttuk, az egyformaságot, utóbb mutatja be a film az átváltozást. Az első az anya átváltozása, aki eddig is inkább mutatkozott be szeretőként, mint anyaként, s a hősnőnek nem is anyja, csak mostohája. Miután a mostoha viszonyokból a szerelemben kárpótlást kereső lány megismeri a rokonszenves repülőt, akitől, hősiesen, ő kér randevút, anyjáról beszél a férfinak az első randevún: „Hiányzik.” Az anyaság csődjével azonban a kisfiú kerül szembe a legdrasztikusabb formában, az anyátlanságot az éli át legszörnyűbb formában, akinek van anyja, ez nem a mostohától kezdettől elhatárolódó nagylány problémája. „Mama!” – szólít éjjel a gyermek, az anyaaarc azonban összezsugorodik és kipukkad. Ebben a pillanatban belép az új megtestesülés a régi anyát lecserélő változat. Fiatalosabb, még lányosabb a réginél, míg az vén múmiává aszott. Meztelen alsótestet látunk, kinek így a melle van a feje helyén. Kéjes, arctalan test, új hús. Utóbb látunk csak, mellékes feltétként, arcot is, üres, néma, figyelmes, hideg arcot. Éles gyereksikoly: „Az ott nem az anyu!” Az új anya a szexmaszkokká stilizált címlaplányok kihívó közönyével néz ránk. A szexbálvány sem az „én” nevében lép fel, ennél nagyobb hatalmakat szignalizál. A meztelen belépő hasonmás Abel Ferrara filmjében egyszerre szignalizálja a biológiai és társadalmi túlerőket, két hatalmat, mely harapófogóba szorít, kivasal, és nem hagy helyet valami harmadik princípiumnak, melyet itt is léleknek neveznek. Az új asszony rendíthetetlen, nyugodt révületet sugároz. Egy későbbi jelenetben higgadtan agitálja a valóságra késve ráébredt férjet: „Hová fogsz elmenni? Hová fogsz elfutni? Hová fogsz elbújni? Sehová! Mert egy olyan sem maradt, mint te. Ez van.”

Ahogyan a félanya mint mostoha vagy örök lány előlegezte az antianyát, úgy a szeretőben is van valami idegenség. Miután a lány (Gabrielle Anwar) megismeri a szimpatikus repülőt (Billy Wirth), vallomás következik. Megismerjük a kioltókat, agymosókat, felszámolókat, de ellenfelük, a hős is gyilkos, ölt Kuwaitban, vallja meg az első csók előtt. Új világ újszerű közlendői a régiekre nem hasonlító csókjelenetekben! Az ember, ez esetben a film cselekményének összefüggésében felbukkant legjámborabb szereplő is olyan dolgokat tett, amelyek nem belőle következnek és nem reá vallanak. Katonák vagyunk, parancsra cselekszünk, egy lányt talán menthetünk, de a világot nem. Don Siegel a világ bukásának lehetőségéről beszél, Abel Ferrara egy bukott világ újabb bukását mutatja be, a bukás életformává konszolidálódó permanenciáját. Az új világ pontosan az a pokol, ahol mindig van még rosszabb, vég nélkül. Mélyebb körbe szállunk alá, melynek iszonyatát már az előző körben kiérdemeltük, szétesett személyiségünkkel, felületességünkkel, szórakozottságunkkal, a szelektív észlelés és az olcsó magyarázatok kényelmi világnézetével és rendben nem tartott, kellő figyelem- fegyelem- és szeretet-befektetés híján korcsosuló, lazuló viszonyainkkal.

Csápokat nyáladzó hasonmás támad a fürdőkádban elalvó tinédzserre. A kádban elterült lányt fejhallgató zenéje hipnotizálja felületes dallamossággal, a hitvesi ágyban elernyed apát a mostoha simogatásai. Kígyózó húskarok szövő munkája dolgozik a testen, melynek nyílásaiba nyomulnak a szopókák. Befonnak, felfűznek és kiszívják. Siegel filmjében az iszonyat első sorban fegyelmező tényező, itt az iszonyathoz vezető ingerek az obszcenitás körébe tartoznak, de az eredmény azonos. Az átváltozott emberek kijózanodott és megkeményedett lények: erősek és magabiztosak. Mi azonban, maradék hőseinkkel együtt, nem akarunk ilyenné válni. A további cselekmény mozgatója az individuum félelme egy állapottól, amiről a többiek elégedetten nyilatkoznak. Az életre vonatkozó halálfélelem, a személyiség társadalmi képére, a közvélemény emberideáljára vonatkozó halálfélelem azt jelenti: ha hasonulnék, az annyi, mintha elpusztulnék. Egy társadalom jön létre, szerveződik a szemünk előtt, melynek felnőttésképe ugyanazt az iszonyatot váltja ki, mint a halál gondolata. Ezúttal mindkét szereplő megmenekül, a lány magát is, apját is kitepi a hálóból, de most halljuk először az idegenné lett anya szirénázó kiáltását, mely segítségül hívja népét. Menekül a töredécsalád, s a továbbiakban a riadót üvöltő emberszirénák jelzik az át nem változottakat a közösség számára. Don Siegel filmje járványtematikával kombinált inváziós katasztrófaaként indult s Fritz Lang *You Only Live Once* című filmje nyomán haladva, a menekülő szerelmespár történetébe torkollott. A Delmer Daves *Dark Passage* című filmjében az egyén, a Lang-filmben a szerelmespár a menekülő, míg itt végül a család. Hasonlóan menekül, mindig egy töredékes vagy álcsalád, az *Alien* úrférgei vagy a *Jurassic Park* dino-szaurusai elől. De Abel Ferrara is a menekülő párt állítja végül a család helyére: miután a rokonban kellett felfedeznünk az idegent, már csak az idegenben bízhatunk, hogy felfedezzük benne a rokonlényt, s akkor vége lenne a lidércnyomásnak, ha nem maradnánk a társaságában ugyanolyan izoláltan kiszolgáltatva az üldöző világnak, mint Delmer Daves menekülő embere. Don Siegel a Delmer Daves-i menekülő embernél köt ki, Ferrara a menekülő párnál, mert a későbbi, kollektivistikusabb világban az egyén önmagában semmis, két emberrel kezdődik az ember. Siegelnél egy ember menti meg a világot, itt ketten elég erősek, hogy egyáltalán fussanak előle, bár nincs hová, de annál nagyobb erő kell a futáshoz. A *Született gyilkosok* című filmben végül a gyilkos pár menekül, hogy ne maradjon a mitológiában kompromittálatlan viszony. A *Bonny és Clyde* idején még a menekülő bűnös párnak is voltak

kedves, emberi vonásai, a *Született gyilkosok* idején már csak a gonoszság versenye folyik üldözők és üldözöttek között.

Az anyavesztés válságát követi az apavesztés katasztrófája. Autós menekülés közben figyelmezteti az apa lányát, hogy ne nyilvánítson érzelmet, különben felismerik. Ez azonban egy olyan lény megtévesztő manővere is lehet, aki így próbál emberi magyarázatot adni érzelemnyilvánításra való képtelenségére. A lány élesen figyelni apját, s végül agyonlövi. A gyilkosság után következő feszült pillanatok döntik el, hogy embert öltünk-e. A film felmenti a rizikóvállaló pánikselekvést, s igazolja az apagyilkos-nő megérzéseit: a földre hullt vérző test végül pukkanva leereszt. Ez a jelenet ismétlődik, digitális illúzióvilágba áthelyezve, az *Avalon* című filmben, szeretőgyilkossággá áthangszerelve.

Az anya a családot akarta likvidálni, az apát a család likvidálja. Most már az új nemzedék marad magára, s a lány most kisöccsének apja és anyja egy személyben, ő kerül abszolút középpontba. A széthullott félcsalád helyett újabb félcsalád kezd reprodukálódni, a lányból, udvarlóból és kisöccsből. A szülők leválasztási konfliktusait követően éleződik ki a végleges főszerepre szert tett lányalak konfliktusa, mint megkettőződés. Az udvarló kórházban találja meg az elhurcolt lányt, s mentené szerelmét, de – mint a *La maschera del demonio* végén – kettő van belőle. A szerető kedvelt horrorisztikus próbatétele, szűz és démonnő alternatívája: melyik az igazi? Szép, meztelen szexmásolat magasodik a megkínzott eredeti fölé. A romlás, a kudarc, a szenvedés, a veszélyeztetettség, a labilitás, a magány és a kudarc tünteti ki az igazit. Csak a hamisítvány pózol az új nyilvánosság makulátlan, formatervezett bálványai módján. Mit választ a szerető? A régi darabot vagy az újat? Az évad kreációját vagy a tavalyit? A vado-natúját vagy a használtat? A hamis valódibbnak látszik, mint az igazi. A tökéletlen az azonos, az azonosság tökéletlenség, s a nemazonosság a mérnöki tökély vagy a divat tökélye, a szenzáció. Ha a szenvedőt választja a szerető, ezzel ítéletet mond a képek által felfalt lények démoniájáról. Rég megették a hazug képek ezt az egész társadalmat, melyben csak a valótlan érzik valóságosnak, s ezért a maszkok mögül el is tűnik a vissza nem igazolt, sőt üldözött, konkrét, tényleges, egyedi, azaz igaz valóság. A fiatal katona azonban az igazit választja, így folyhat a menekülés tovább.

Mivel az első számú törmelékcsalád helyében újabb kezd reprodukálódni, további család-pusztítás szükségeltetik, hiszen az új ember nem bízhat senkiben, mert nem ismer megbízható viszonyokat. El kell vetni, szét kell rombolni minden kész viszonyt. Az anyakép és apakép után a testvérképnek is szét kell pukkannia. Apa és lánya autóval, lány és szeretője a romeroi *Holtak hajnalában* bevált helikopterrel menekülnek. Felszállás után azonban öngyilkos merényleként támad rájuk a lány kisöccse. „Dobd ki!” – kiabál az udvarló. „Ő az öcsém!” – sikolt a lány, de szabadulni kell tőle, mert a kisfiú vadállatként marcangol, harap. Végül rájuk mutatva zuhan a mélybe, szirénázó üvöltéssel. Maradt a szerelmespár, ami a *Dawn of the Dead* és annak utókora mércéjével mérve kevésbé puritán, még a happy enddel kacérkodó megoldás. „Utánuk menjünk?” – kérdik, mint Don Siegel filmjében. A válasz is azonos: „Nem kell. Senki sem fog hinni nekik.”

A menekülő emberre redukált siegeli megoldás tisztább, mint Abel Ferraréé. A visszanyerés minimumával való megelégedés éleszt fel valamit a tragikus nagyságból. A Ferrara-film hősei ezzel szemben duhaj pusztításba kezdenek, saját szakállukra hozni rendbe, indulatukra hagyatkozva, s gátlástalanul rögtönözve erőszakselekedeteiket, a magasból látott világot. Bombákkal árasztják el a bázist és az országút konvojait. A lányregényi mesélőhang kissé

mentegetőzik: „Reakciónk emberi volt. Mennyire gyűlöltem őket. Elpusztítottak mindenkit, akit szerettem.” (Ez nem pontos, mert apját és testvérét ő pusztította el, anyját pedig befogadták maguk közé.) Miután hőseink ugyanolyan stílusban csinálnak rendet, ahogy ellenfeleik a maguk rendjét építették, sőt véresebben, hiszen azok megelégedtek az agymosással, érthető, hogy nem jutnak sehová. Privát és rögtönzött háborújukat követően leszállnak egy repülőtéren, hol bálványarcú alak fogadja őket. Hová fogsz elmenni? Hová fogsz elfutni? Hová fogsz elbújni? Egy olyan sem maradt, mint te! – böfögi egy nem emberi hang a leszálláskor.

2.10.5. Robert Rodriguez: The Faculty – Az invázió, 1998

Az ember csak azért fél tőle, hogy elvesztette vagy elveszítheti magát, mert meg sem találta. A sci-fiben azonban ez az énkritikai gondolat (a gyenge és ezért az élményektől és tettektől visszariadó én problémája) kultúrkritikai motívummal kereszteződik. Az antipszichiátria a gondolat világába is beviszi a motívumot, melyet a művészet előbb képviselt: a beteg én talán azért beteg, hogy megtagadhassa az engedelmességet, a beteg világgal való konformitást. Talán a gyenge én az, aki gátlátalanul alkalmazkodik a torz világhoz, s az erős én, az egészséges kultúra reagál rá menekülve és hárítva, szenvedve és lázadozva, nem találva benne a helyét. Rodriguez filmjében újra felerősödik a Siegel-film motívuma, a jól alkalmazkodott, fegyelmezett sikeremberek, a kiegyensúlyozott közösségi lények a szörnyek, míg az örültnek látszók vannak rendben.

A Rodriguez-film kiindulópontja az általános figyelmetlenség és könnyörtelenség. Az általános durvaság, a kölcsönös terrorizálás képeit látjuk; a társadalom túlságosan megterheli az embernek önmagát az énidegen élményekben is reprodukáló, egyensúlytartó képességét. Az ember egy ponton többé nem ismer magára abban, amivé lennie kell, amit várnak tőle. A szociális evolúciós nyomás nem a perszonalizációra, hanem a deperszonalizációra, nem az önmegvalósításra, hanem az önfeladásra irányul. Rousseau vagy Goethe idején a nyárspolgár állt szemben az emberi érzékenységgel. Így van ez még Fontane Effie Briest című regényében is. Thomas Mann Buddenbrook ház című regényének végétől az újbarbarizmus inváziója váltja le, az érzékenység ellenfeleként, a nyárspolgárt, s az érzékenység, a Varázshegy óta betegségbe menekül a vérmes bolsevik-fasiszta vagy korrupt neokapitalista barbárvilágból. A régi ellenfelek – a nyárspolgári és az alattvalói mentalitás – az önmegtagadás készségét fejezték ki, míg az új ellenfélnek nem kell megtagadnia semmit, olyan mélyen interiorizálta a külső parancsot. A nyárspolgár még ismerte a belső parancsot és a lázadó vágyat is, melyet megtanult megfékezni, a korlátolt környezet igényeihez visszanyesni. Az új ellenfélben nem él lázadó vágy és belső parancs, mely gátolná a külső iránti odaadását. Ezért az új ellenfél nem melankólikusan éli meg önfeladását, ellenkezőleg, önmegvalósítást él át a személyesség és bonyolultság kialvásában. „Jobb lesz így. Nincs félelem, se fájdalom, és te is gyönyörű leszel!” – szólítja szerelmét az átváltozott az ablakon át. Az átváltozott luxusú sikert és kielégülést ígér a pipogya fiatalembernek: „Szánalmas vagy! Ugye szeretnél tartozni valahová? Akarsz engem, tudom. Csináld velem!” – agitálja a félénk férfit az átváltozott szépleány. A lelepleződött főrem harmonikus világot ígér a film végén, melyben nincs harag, félelem és erőszak. Egy sportoló is okos lehet az új világban, és az

osztály puhányának sem kell rettegésben élnie, a jövővennyel, az új lánnyal pedig mindenki kedves az osztályban.

Rodriguez filmjében az iskola teszi azt, amit Abel Ferraránál a katonai bázis, nemcsak a civilizáció, a kultúra is testet-lelket kiforgató hatalommá változik. Az iskola feladata, hogy a testből kimossa a lelket s a kultúrából a személyiséget. A szakemberek értelmezéseinek és direktíváinak kiszolgáltatott szülők, maguk is elhülyült és figyelmetlen perselyek, pénzgyűjtő gépek, nem tudnak segíteni s megvédeni gyermekeiket. A szülők, védelmezőink, ugyanolyan fanatikus vaskalapossággal képviselik a régi világot, mint az átváltozottak az újat. Az invázió a tanári kar átváltozásával kezdődik

Rodriguez szellemes újítása hogy a világ már az invázió előtt olyan, mintha utána lennénk. „Azelőtt” és „azután” kezd összekeveredni. A világban nincs otthonosság, az emberekben pedig nincs kultúra, figyelem, fegyelem, barátságosság és szellemi ambíció. Eldurvult minden és megvadult mindenki. A közöny jelenik meg a receptív értékek, s a kegyetlenség a produktív értékek helyén. Ősállati hörgéssel fut be egy autó az iskola elé. Két másik autó nagyot csattanva ütközik. A jótanulót leütik, s neki kell bocsánatot kérnie. Két lány tépi egymást dulakodva. A dúvadként vágató egyedek acsarogva lökik el útjukból a szembejövőt. Az erősek felkapják s lámpaoszlophoz verik a gyengét, majd eldobják, mint egy zsákot. A testi és kulturális funkciók konfliktusaira építő biohumor térhódítását követően új humorforma érája kezd bontakozni, melyet szadohumornak nevezhetnénk. Szerelmespárok helyett egymást csépelő s mocskoló férfiakat és nőket látunk udvarban és folyosón. Minden találkozás karambol, katasztrófa, s minden viszony a gonoszság forrpontján pezseg. A város érett a katasztrófára, mely csak azt fejezi ki, ami már úgyis megvan, az erőszaktól való megszállyottságot és a hontalanságot országban, városban, otthonban, bőrünkben. Miután bebizonyosodott az idegenek térhódítása, hőseink egymást kezdik figyelni, s szakadatlanul tesztelik egymás azonosságát. Rámutatnak, hogy az idegenség jele, a személyiség megváltozása mindannyiukon, az idegenek inváziójától függetlenül is megfigyelhető. A sportember tudós akar lenni, a tudós fiú szerelmes, a széplány szemüveget tesz fel, s az állítólagos lesbikusnő fiúval flörtöl. Az ember nem az, amit szignalizál, a jelenség nem fejezi ki a lényegét, nem bízhatunk sem egymásban, sem érzékeinkben.

Rodriguez temperamentumosan állít tükröt egy új kultúrának. A hirtelen elszabadult duhaj kegyetlenség elbűvölt követése újfajta esztétika gyönyört képvisel. Az új testrabló-film paradoxona a kegyetlenség lüktetésére alapított képvezetés és cselekményépítés: mintha az átalakulás után mesélnék el az átalakulás egy korábbi visszaverésének történetét, mint legendát, mintha az átalakultak sznobizmusa elevenítené fel ezt a régi mesét.

Rodriguez filmje dramaturgiaiilag még annál a koncepciónál tart, mely szerint minden fordítva van. A sikeresek, a cinikus pletykalap szerkesztő Delilah (Jordana Brewster) és a futballsztár Stan (Shawn Hatossy), elbizonytalanodnak, míg a kitaszítottak vezetővé válnak a válsághelyzetben. A megelevenítésben ezzel szemben a kegyetlenség esztétikája dominál, nem a költői igazságszolgáltatás, melyet a formálissá válás, a deus ex machinává való lecsúszás veszélye fenyeget. Miután a művészek a hatvanas évektől azt hangsúlyozták, hogy ha a bestialitás sikerességgként, a barbárság normalitásként és az üresség harmóniaként jelenik meg egy új társadalomban, akkor az egészség fog úgy megjelenni, mint örület és betegség. Ezt azonban végül megint a kegyetlenség, torzság és primitívség fordította a maga hasznára, észlelve, hogy nyugodtan felléphet destruktív tombolásként, minden törvény szabály és ízlés

felfüggesztéseként, nem kell többé álcáznia magát, hogy rendként fogadja el a káoszt, miután az érzékenység és szabadság szignálja lett a deviancia és az elnyomás a normalitás. Volt egy visszatekintve idillinek látszó szakasz, melyben a tünetek cseréje jellemezte még mindig pontosan az egészséget és betegséget, emberi és embertelen, jól sikerült és torz variánsokat. Végül, amikor mindenki egyformán tombol, megint az embertelenség győz, mert ő érzi magát felszabadultabbnak, s az embertelenség bármiféle megfékezését keverheti az elnyomás gyanújába. Ebből a keveredésből fakad a destrukció esztétikája és a szadohumor. Egy többszörös csavar után megint a terror az, ami győztesen felülkerekedve a maga javára fordítja a kultúra érvrendszerét. Már csak nevetni lehet a világon, de legalább még lehet nevetni, amíg a pesszimista prognózist pusztá prognóznak tudjuk hinni. Ez a nevetés, a szadohumor ideje.

Siegel filmjében a pár, majd az egyén menekül, Ferrara filmjében a család, Rodriguez filmjében a tinédzser csapat. Tehát most már csapat és csapat áll szemben, két közösség, a kollektívizációnak nincs fékje, ellenprincípiuma. Megmaradni annyi, mint kimaradni: a cselekmény akkor indul be, amikor a nagy csapattal, az átváltozók városával szemben megszilárdul az ellenállók kis csapata. A hat személy a tinédzserfilmek megszokott típusainak csokra: Casey az okos fiú, akit vernek. Ő fedezi fel a lényt. Stockley a mizantróp, goromba embergyűlölő, magányos lány, akit lesbikusként tartanak. Apatikus és modortalan, s tetőtől-talpig feketében jár. Titka: sci-fi rajongó. Ő képviseli a műfaj önreflexióját, s tőle hallunk a testablókról. A fiatalok a tanárok személyiségváltozásáról beszélnek. Ekkor támad Stockley ötlete:

– Mintha lecserélték volna őket!

– Mire?

– Mint a *Testablók inváziójában*.

Erre már Casey is kombinálni kezd: „Idegenek!” Casey az ész, Stockley a fantázia, Deiliah a hírharang, gátlástalan szépség, aki kidobja udvarlóját, hallva, hogy eztán tanulni szándékozik. Stan a csapatkapitány, aki fejével szeretne érvényesülni, noha lábában van az ereje. Sőt, még nagyobb baj, hogy Saulusból Paulussá válik, fejhívóvé egy lábhívó társadalomban. Zeke a bohém, kémikus zseni, aki kábítószer keverésére fordítja tehetségét. Végül Marybeth (Laura Harris), az új lány, áttetszően ragyogó szőke kékszemű, a csapat egyetlen kedves tagja, a régimódi lány.

Az Alien-szörny a zsigeri mozgatóktól, a Siegel-film elrabort teste a szociális mozgatóktól való félelmet fejezik ki, beépült hatalmaktól, melyekben nem ismerünk magunkra. A Rodriguez-filmben egymásra tolódik a kettő. Piócaszerű lény jelenik meg, mely apró cápaként viczorog később az akváriumban, majd befúrja magát egy egerbe. „Ez egy parazita. Rákapcsolódik a gazdatestre és irányítani kezdi.” A Siegel-film azt a pontot képviseli, ahol megjelenik egy nagy jövőjű ötlet, a Rodriguez-film azt, ahol beépül környezetébe, alkalmazkodik más sikeres ötletekhez és társul velük. A paraziták nem teljes testek, a populáció nem individuális, ezért a királynő megölésével az egész nép megsemmisíthető. Az új fajnak van egy Achillsark, melynek felfedezése által visszajutunk a maradéktalan happy endhez (az *Alien*, a *Csillagközi invázió* vagy az új, amerikanizált *Godzilla* módján). Végül megjelenik, a *Hullajó* vagy a *Sötét zsaruk* nyomában, a szuperrém, a halmozott primitivitás, a legtávolibb animáltság óriása. Ezzel messze kerülünk a Siegel-filmtől, melyben az igazodás racionalitása, az absztrakt parancsmorál fenyeget bennünket elnyeléssel.

„Mi történik az olyan regények végén mint a testablók? – kérdi Marybeth Stockleyt. „Elkapnak minket, ők nyernek.” Marybeth eltöpreng. „Igen? És mi van, ha mi is nyerünk

vele?” Marybeth a rém, a dekoratív, kényes, illedelmes Barbie-típus a rémkirálynő. „Belefáradtam a tettetésbe.” A jövevény a rém, az új lány: a messziről jött lány, a más csillagról való osztálytárs. Az egymás felé vezető első lépések nehézségeivel küzdő kamaszok között ő tárja fel a női testet, ennek kettősségét, meztelen szépségét, és mélyebb meztelenségét, a vitális végtelenséget. A megmutatkozás pillanatában labirintussá válik a miliő. A meztelen Barbie, a kedveszegett Botticelli Vénusz az úszómedencénél megy át támadásba. Előbb ruháit veti le, hogy Vénuszként láthassuk, utóbb vénusztéstét is leveti, hogy szemtől szembe találkozassunk a zsigeri élet és a faj hatalmának képzetével. Felváltva jelenik meg szépségként és szörnyként. Marybeth felváltva szép és rút, s a rútság vonzatai csak fokozzák szépségét. Rútság és szépség egyaránt erőszak, mindkettő tudatmódosító eszköz, mellyel a hatalom eléri hogy szolgálják, szolgálja őt a félelem vagy a vágy. Szépség és szörnyeteg váltakozva jelenik meg, s azonosnak bizonyulnak a váltakozásban.

Végül Zeke (Josh Hartnett) szembesül két lánnyal a medenceparton. Mindkettő a másikat vádolja idegenként. Az első csattanó, hogy a szebbik a rém, amit Zeke már a vámpírfilmekből is tudhat, hisz bebizonyosodott, hogy hőseink a fantasztikus műfajok ismerői. Zeke fel is figyel a gyanús szépségre, felöltik a kérdés, Marybeth miért meztelen. Nagyobb csattanó kell, egyszerre Stockley (Clea DuVall) is eltorzul: mindkettőben benne van a rém. A megkülönböztetés mégsem felesleges, mert csak egy töltésnyi ellenanyag van: ha nem a királynőt semmisítjük meg, vége az emberiségnek, ha a királynőt, akkor pedig – a mítosz tinédzserfilmi adaptációjának egyszerűsítő követelményei szerint – megtisztulnak az áldozatok.

Az volt a legszebb, a legszolidabb, a Barbie-típus, aki legkevesebbet mutatott meg lényegéből, de végül minden felszínre bukkan. Itt egy osztálytárs pukkan ki és ereszt le, ahogy a Ferrara-filmben az előző nemzedék, a szülők. Maradék hőseink már csak ironizálnak a gyanú felett, mely pár perccel korábban még véresen komoly volt:

– Te vagy az?

– Azt hiszem, igen. Remélem!

Helyreállnak a jellemek, s most már nem látjuk olyan riasztónak egymás hibáit, mint a film elején, mosolyogni tudunk a tornatanár vadállatságain. Az imént démoni vamppá átlényegült irodalomtanárnő is újra szerencsétlen és suta, de most fellélegezve szeretjük érte Salma Hayek humorát. A film gyávjaja, Casey (Elijah Wood), végül a legnagyobb hős. Két pár született, ezek csókolóznak.

2.10.6. A nemi szerepek frusztrációja és az anyakép nosztalgája

2.10.6.1. Alien 1. – Ridley Scott: A nyolcadik utas: a Halál (1979)

Halott városok, alvó világok, sóbálványok mesei szimbolikájának sci-fi adaptációja a kiinduló motívum. Acéllabirintus gépvilágába hatol be a kamera, a programozott ébredés tanújaként. Művi tokok nyílnak fel, acél és műanyag fészkek tárulnak, gépanya anyaméhei szülik újjá, a hazához, a Földhöz közeledve az úrhajó hibernált legénységét. A hajó gondoskodik, gondolkodik helyettünk, ő veszi el és adja vissza, tehát adagolja tudatosságunkat. Az ellenőrzött, ilyesformán korlátozott tudatosság a magasabb intelligencia általi védelmező

gondoskodás ára. Prózai reggel unott fecsegésének tanúi vagyunk, „burokban született” hőseinket figyelve.

„Hol a Föld? Ez nem a mi naprendszerünk!” A computer SOS jeleket hallott, ezért megváltoztatta az útirányt. A halott világ, az úszó város, az alvó város vagy várkastély, a labirintus és a gondolkodó gép egymást átfedő tematikai egyrészt felfedező, hódítók jellemzését szolgálják, másrészt úgy mutatják be az egyéneket mint a csapat, a csapatot mint a gép, s a gépet, computert és hajót, mint a helyzet rabjait.

Az ember művi tokból jön elő, s aztán, mintha az előbbi tény predesztinálná, maga válik tokká, egy ismeretlen, jövő felé törekvő, hódító életforma közlekedési eszközévé. A gép gondoskodása manipulációvá és instrumentalizációvá értelmeződik át: megtudjuk majd, hogy az eltévedés is a terv része, a szállítóhajó titkos, a csapat számára ismeretlen célja idegen életformák felkutatása.

A computert „anya”-nak szólítják, s ez az anya viszi el őket és szolgáltatja ki az idegen életformának: a védelmező anyai funkció elárulásához vezet, hogy az egyén anyja csoport-anya és az emberanya gépanya által került leváltásra. Az „anya” mint az alvó ember helyett döntő lélektelen gépi ész visz el a megkövesedett rémhez, akit ezért akár – az anyai út céljaként – apának is nevezhetnénk. Ez azonban csak az új rém-lét egyik mozzanata, mely azt fallikus hiperaktivitásában jellemzi. A főszerepet kapó, később megjelenő biorém az élő gép és a halott szörny érintkezésének terméke, emberfeletti (vagy alatti) nagyságrendek találkozásának eredménye, nem-emberi jövő magzata. Az „anya” képviseli a tiszta racionalitást, az ellentett oldal pedig az ösztönszerű irracionalitást. A tradicionális nőkép, férfi-nő munkamegosztás megfordítása a kiindulópont, s a nő önértelmezése, a tradicionálisan is, de nemcsak szociálisan, sokkal inkább biológiailag predesztinált nőfunkciók elleni lázadozás a tulajdonképpeni téma.

A csapatnak nincs kiemelkedő tagja, lassan, kegyetlen szelekció útján jutunk el a főszereplőhöz, Ridley hadnagyhoz (Sigourney Weaver). A hős a megmaradás hőse, túlélő művész, ellentéte a régi hősöknek, akik specifikuma épp a hősi halál vagy legalábbis kockázatának vállalása. De nemcsak a hősképp, a hagyományos nőkép ellentéte is, hiszen mindvégig a nemzés démona ellen harcol, a nemiség legyőzése jelenti számára az életben maradást. Az anyaság a következő életnek rendeli alá az individuális életet, míg Ripley hadnagy visszavonja ezt az attitűdöt, s az individualitást hosszabbítja meg a hibernált jövő irányában.

Két nő van a hajón, az egyik sírva fakad, majd elpusztul, a másik pedig, túlélőként, átveszi a parancsnokságot. A megmaradásra ítélt nőalak gyakorlatilag egy a férfiak közül, nemcsak szociálisan egyenjogú, esztétikailag is egyenrangú, a női esztétikai privilégiumok feladása értelmében. Emancipálódott ugyan, de a női esztétika és etika feladásával, az érzékenységről és szépségről való lemondás árán. Az, ami emancipálódott, egy véletlen individualitás, nem a feminitás. Ripley hadnagy nem ébreszt vágyat, nem vált ki nemének kijáró sajátos érzelmi reakciókat, s a másik nem sem ébreszt benne ilyeneket. A csapat lelki klímája az egymásra utalt emberek szórakozott közönye, minimális udvariassága, kényszerű bajtársiassága, mely időnként enyhe undorral, unalommal párosul.

Új emberiséget látunk, melynek a cserben hagyó ravaszság, a hideg terv, a felhasználó kíméletlenség az „anya”. Ha a szorongás erősebb a vágnál, ha nincsenek céljaink, csak feladataink, ha jelentésünket veszítettük egymás számára, akkor a kék erősebb, mint az öröm és

boldogság, a Destrudó kéje pedig erősebb a Libidóénál, már csak a harc hozhat nagy csúcspontot, csak az ellenség adhat értelmet az életnek.

Lassú film körülményes indítását szolgálja az álom egy gépi ölben, mely a kinti nagyvilágban való eltévedés szubjektív aspektusa. Ezt követi a kirándulás az eltévedés által közvetített ismeretlen külvilágba. E külvilág hívogató impulzusai, csalogató jelzései azonban egy másik belsőből erednek: a kirándulás célja behatolás egy rejtett, belső, sötét világba, születés előtti vagy halál utáni világba, roncs- és csíravilágba. Mindezt a hajóroncs jelenti, ahonnan a jelzések jönnek. Hőseink saját labirintusukból idegen labirintusba jutnak, amennyiben a jelzésekre reagálnak. Az idegen labirintus, saját hajójuk makulátlan és hideg konstruktivizmusával szemben, cifrán túldimenzionált és egyben lepusztult. A földi úrhajó a gépekhez szerelt gépek puritán rendszere, míg az idegen roncs lendületes vonalú, nagy állatra emlékeztet, mintegy mitikus cethal. Kőhurkák és fémörvények, vasbordák és technikai bélrendszerek vezetnek befelé, csövek és drótok idegrendszere hálózza be a környezetet. A tegnap kiismerhetetlen nagysága ad a csapatnak randevút, s halott világ kísérteties szépségét idézi az iszonyat. A halott hajó a *Drakula*-filmek halálhajóit idézi. Megkövesedett pilótát látunk, időtlen csontváz, elveszett, de el nem hagyott őrhelyén. Végül óriás tojások várnak egy művi barlangban, a várakozó élet tartályai, melyek nem tojásként törnek, hanem bimbóként nyílnak.

Hosszú kutatás, nyomozás, vizsgálódás következik, mint a 2001 *Úrodüsszeiában*, de ezúttal az ellenfél az ottani ellentéte, nem az absztrakt értelem, hanem az őserő, őszönt. Ott nemcsak az ember válik a technika labirintusának a rabjává, a kihűlt, formalizált értelem is eltéved saját ravaszkodó következtetései útvesztőjében. Itt ezzel szemben a legnyersebb élet terrorja, a legritívebb önzés szállja meg a kifáradt labirintusok szklerotikus világait. A kiszámított technikai világ, s a nyálkák és zsigerek világa érintkezéséből jön a veszély. A habzó, nyálkás ősvilág erősebb és tökéletesebb, mint a technomonstrumokká nőtt terjedős apparátusok. Előbb megkövesedett csontváz, majd keltető barlang, melyben nyálkás húsvirág nyílik. Kitér a húsrózsra és az ember arcába ugrik valami síkos, polipszerű dolog. Birtokba veszi az arcot, elrabolja a látóhatárt a nyálkás kitérkezés, melyből rabja nem nyer többé kilátást. A támadó lény egyesíti a nemiség két – nyíló és lövellő – aspektusát. Az ember emberségét tehermentesítő s ezzel lefokozó és kioltással fenyegető technolabirintus az elevenség primitívebb formáinak termőtalaja. A szellem a technikában koncentrálódik, nem az emberben, akit megszáll a prehumán biológia szellemtelensége. A nemileg közönyös, semlegesített csapat az abszolút nemiséggel találkozik. Az altest birtokba veszi a feltestet, a nemiség az arcot, az őszönt a szellemet. Az arcra tapadt polipszerű lény be is fogadja az arcot és be is hatol a testbe, kómába helyez és életben tart. Levágni sem lehet, mert nedvei szétmarják a fém, megélik a tehetetlenséget, a kiszolgáltatottságot. A lény tökéletes védekező mechanizmussal van ellátva, nincs gyenge pontja, legyőzhetetlen erő, melynek egyetlen célja a gátlástalan érvényesülés. Ő az aggálytalan és korlátlan cselekvő lény, a gátlásoktól megszabadult élet csodája, a minden kölcsönösségtől és tekintettől megszabadult gyakorlatias érvényesülés iszonyata, a legalacsonyabb rendű élet és a végső hatékonyságot elért neokapitalista versenyszellem közös képlete.

Magához tér a sebesült, jól van, megkönnyebbül a csapat, jó étvággyal esznek. A gyógyult beteg új rohama szakítja meg az ebédet, előbb köhög, vonaglik, hörög és rőfög, majd felnyíló, szét pattanó testéből felemelkedik a rém. Puffadó, nyíló, kihasznált emberi testet látunk, vér fröccsen, s a magzat az új élet erőszakos térhódítását képviseli a régivel szemben. Egy élősd

növekedett az új élet magvát tartalmazó hüvellyé, tokká változtatott embertestben. A szülő férfi és az élősdí rémnek látott magzat kettős rémképére épül a fordulat. De mivel a film hősnője extrémén elférfiasodott, a férfiúi szülési aktus iszonyata az ő szülési- és gyermekföbiájának kifejezése is lehet.

A visítva felpattanó, vicsorgó rém elviharzik, eltűnt, a szellőző járatokban mozog, a hústokból a technikai tokba költözött, hústestből fémtestbe menekül, továbbra is élősdí, függő, nem egészen megszülető. „Kane fia”, mondják (Kane az első áldozat). A Libidó hatásköréből a Destrudóba került át a szaporodás, s a nő hatásköréből a férfiba a foganás és kihor-dozás. A Libidó énje a kéj hatalmának cinkosa volt, míg a Destrudó érájában a belső kény-szerűlést fölöslegessé teszi a külső kényszerítés. Olyan hatalmak jönnek, melyeknek már nem lesz szükségük a csábításra.

A rém kiszorítja az embereket a tökéletes, mechanikus ölből, az úrhajóból, melyet a maga számára akar birtokba venni, s magukat a legyőzendő emberlényeket teszi öllé. Azok, akik a világra rátelepedő parazita nemként, őket körülvevő technikai öllé tették a tárgyvilágot, most olyan sorsra jutnak, melyet eddig ők szántak a világnak, az eltárgyasító instrumentali-záció sorsára. Ripley hadnagy, a nő fogja átvenni a hajó parancsnokságát, így végül ő lesz a megszállandó öllel szinonim. Az apa szülte fiú fog harcolni a nem szülő nővel. Ripley harci célja a kiszorítás, a rém kipumpálása, kikaparása, a hajó megtisztítása. Kezdetről ő az ellen-álló, a be nem engedő, a háritó, aggódó, ellenvető és védekező funkció a csapatban. Ripley, aki a karanténrendeletre hivatkozik, megtagadja a sebesült beengedését, a hajóra, a csapat-szellem azonban szembeszegül a nő individualista és hipochonder magatartásával, melyet a többiek a szolidaritás hiányaként értékelnek. Később a nő meg akarja semmisíteni a hajóra került lényt, melyet a tudományos tiszt a megismerés érdekében hivatkozva védelmez. Itt a be nem engedés az emberi és a beengedőről kiderül, hogy csak egy robot. A nyitás, nyílás, felengedés főbiája határozza meg a cselekmény célját. Beengedni annyi mint megszállni, elfoglalni, alávetni hagyni magunkat. Az engedőt tárggyá teszik. Szadista autonómia szegül szembe a mazochista heteronómiával, fagyos éberség fordul az eksztázis ellen. Vadászat következik, Ripley és a rém vadásznak egymásra. Mechanikus és logikus labirintusban keressük eme racionális értelemter ellentétét, a nyers életakaratot, a tétovaság és reflexió nélküli erőszakosságot. Vagy fordítva lenne? Őt védi és az ő álcája minden mechanizmus és formalizmus?

Kiderül, hogy a lényt védelmező tudományos tiszt nem ember. A „konzern embere”, aki valójában nem ember, likvidálni akarja Ripleyt, de a verekedés folyamán egyszerre szétesik. A konzern egy robotra bízta őket, egy játékszer játékszerei voltak. „Ó istenem, csak egy robot, Ash semmi több, csak egy átkozott robot!” Fehér lét köp, leszakadt fejét kihallgatják. Az organizmus Földre továbbítása az expedíció titkos feladata. Hogy lehet megölni? – kérdik. Sehogy! Perfekt organizmus, melynek tökélyét csak ellenségesége múlja felül. Nincs lelki-ismerete és büntudata, ezért fontos az új biofegyver kifejlesztésén dolgozó konzern számára. Ezzel vége a nyomozásnak, s kezdődhet a háború.

Két ellenfél áll szemben az emberrel, a hús és a gép. Mindkét ellenfél erősebb nála, de egyoldalúak. Acéllabirintusban keressük a szörnyet, merev formák között rejtőzködik a formátlanság. Vadászokra vadászik a vad, mind csapdában vannak, egymás csapdájában. A vi-szony: zsarolás. Az együttélés: vadászat. A megkönnyebbülés: magány. Ha mindenki más halott: ez a happy end.

A cselekmény egésze úgy is felfogható, mint olyan transzformációs rendszer, mely a Libidó szimbólumainak a Destrudó szimbólumaivá való átértékelését szolgálja, a testtel kapcsolatos olyan rosszérzések kiépítését, melyeket az erotika leépít. A vágy szorongássá való átalakítását. Üldözött üldözőként keringünk a labirintusban, állandósul az izgalom, nincs nyugalom, oldódás, megérkezés. Nem sikerül átlépni az izgalomból az egyesülésbe, a klitorális világból a vaginálisba, a magányból az együttlétbe, a fallosz közegeiből az apaságéba, a birkózásból az összhangba. Az együttlét lehetőségeinek helyén a bekebelezés képei jelennek meg, az együttműködés helyén a felemésztés, a viszony élődsi viszony, a viszony iszony. Elindul az agresszív test, melyet nem sikerül leállítani, egyre nő és nem lehet lelohasztani. Mind dühösebb és erősebb. Nyáladzó óriás les ránk az acélcarnokok mélyén, a mindig éhes és soha sem nyugvó, akinek senki sem elég, és mindenki kell. A film által felidézett első félelemkomplexus a behatolásra irányult, a testi és lelki autonómia törekvése tiltakozott a megszállott, albérletbe kiadott test szolgálása ellen. A behatolási szorongásvíziók szintjén a rém mindennek előtt a falloszt testesíti meg, méghozzá valamilyen telhetetlen és perverz falloszt, mely mindenkibe be akar hatolni. A nem válogató fallikus rém mániája az első félelemtárgy struktúrája. Később a fallikus behatolás, a betolakodó, a hívatlanul benn nyüzsgő idegen főbiáját leváltja a testben lakó szörny rémképe, az albérelő, aki belülről megeszi a testet. A fallosz képe átmegy a magzatéba, s a falloszra irányuló frigiditást a magzatra irányuló frigiditás szorongási komplexuma váltja fel. Végül, a „szülés” halálos iszonyat rémképévé fokozott traumája után, az előbbi félelem reprodukálódik, megsokszorozva, felfokozva. A fallosz-fóbia és a magzat-fóbia egymást fokozó kölcsönhatásra lépnek, a két fenyegetés pedig egy iszonyatos szülési aktus képében foglalódik össze, mely a halálra kínoztatás és széttépetés véres orgiája.

A fallosz és a magzat együtt, egymásba átjátszatott rémképeikkel fejezik ki a nemnek az egyén feletti hatalmát. A nemét a szó mindkét értelmében, a nemiség és a biológiai faj értelmében. Az iszonyat lényege az, hogy az embert, a technikai, társadalmi, történelmi és szellemi világ felelős szereplőjét, igénybe veszi a nemzés, az önmagát tovább plántáló élet, mely csak áthullámszik rajta. Az embert olyan erő használja, mely számára az egyed csak médium. Az iszonyat az, hogy az élet is azt teszi velünk, amit a konszern. Becsap és kihasznál. Az élet becsapja az individualitást. Ripley fellázad a nemi funkció által fokozottan megterhelt nőlet ellen, nem akarja, hogy testét megszállják, hogy élete és lényé bábként szolgáljon egy másik lény számára. Úgy érzi, hogy nem tudja asszimilálni az őt asszimilálással fenyegető erőket, nem tudja legyőzni legyőzőit, nem tud együtt élni a nagyobb életösszefüggések behálózó túlhatalmával. Fél az élődsi viszonyoktól, melyek – úgy érzi – meztelen hússá és pusztá reflex-szé teszik őt. A technikai miliőhöz tökéletesen alkalmazkodott, merev határokat és szigorú distinkciókat követelő ember számára a szétfolyó életek összefolyó érintkezése maga a borzalom.

Nem jó a testben, a test cserben hagy. Nem bízhatunk benne vagy azért hagy cserben, mert nem bízunk benne? Nem tudni, hogy a test tartozik-e hozzánk vagy mi hozzá? A test burjánzó óriássá válik, idegen akarattal, vagy kizsigerelt, fáradt, szikár sorvadássá. Sigourney Weaver alakítása is megalázza a testet, semmibe vett, virágtalan száraz kórót csinálva belőle, s a díszlet- és kellékvilág is megalázza, mely odvas labirintusként mutatja be.

A parancsnokságot öröklő Ripley hadnagy elhatározza a fertőzött, megszállt úrhajó felrobbantását. Ripley tette nagy műtét, a befogadó szerv leválasztása. Nukleáris ejakuláció, mely a Destrudó orgazmusát állítja szembe a Libidó kínjával, a befogadó és felnevelő prin-

cípiummal, mellyel visszaél az élet. A (kis) étellel visszaél a (nagy) Élet. Ripley a rém kegyetlenségével versengő harcias elszántsággal védi sívár, magányos, üres, kemény, keserű, szórtan életét. Végül is egyformák: a rém előbb, de ez csak mennyiségi különbség. Hősnőnk beindítja a nukleáris visszaszámlálást, s igyekszik kijutni a mechanikus testből. Az „anya” hidegen jelenti a közelgő robbanást. Magányos nő rohangál a nagy csapdában, ormótlan lángszórót szegezve az ismeretlennek, mechanikus falloszt a biorémnek. Fallosz vs. fallosz: a tökéletes emancipáció és győztes magány képe. Hogyan lehet kijutni a hatalmas mechanikus testből, acélburokból, melynek foglyai vagyunk? Ripley is ugyanúgy nem egészen megszületett, mint a rém. Csővilágba, alvilágba: patkányegzisztenciába zárva. S a csővilág kimenete újabb csővilágba vezet, az izoláció újabb izolációba. Tudattalan szendergéssel indul a film és azzal végződik. Csak a technika él, ez a rideg lélektemető pulzál és mocorog.

Miután a rém gonosz falloszként hatolt be és gonosz magzatként tört ki az embertestekből, a fogadás és kihordozás sorsának ellenálló nő valamilyen végleges megoldást keres. Elhatározza, hogy felrobbantja a hajót, az anyméhhé lett szupertestet, s a kis mobilis (= fallikus) mentőhajóval távozik, csak az a kérdés, nem fertőződött-e ez is terhessé (hisz a terhesség és a fertőzés szimbolikája eme egész szorongási konstellációban végig fedi egymást). Vajon nem válhat-e a végre megtalált női fallosz új maszkulin anyaméhhé? Ripley könnyelmű önvészélyeztetéseként éljük meg, hogy nem viszi végbe a minden élettől fertőtlenítő kegyetlenséget, s megtartja a macskát, melyet ettől kezdve a néző gyanakodva figyel, s felrebben minden mocnására. Ripley robbant és menekül.

„Most elkaptalak!” – motyogja bágyadt elomlással. Az anyahajó felrobbant, s odaát vagyunk a menekülő- vagy szűzhajón. Ripley ölében a megmentett macska. Simogatja, nyugtatgatja: „Minden rendben, kibírtuk.”

Ripley vetkőzik. Hámozza, vedli le léte férfias vagy harcos rétegeit. Karcsú teste feltárul a meghitt magányban. Bugyiban áll, s azon a ponton, ahol erotikus filmben a szexualitás mozdulna, mozdul itt a rém. Nyálkás kar nyúlkál a nőtest felé. A nővé vedlett Ripley lihegve siklik, dermedten lapul, újra öltözik, fegyverkezik. Az iménti puha meztelenség és lenge levegősség ismét burokká, pajzssá és tokká változik. Dúdol, motyog, bátorítja magát. Motyogva mantrázik a rettegés. A nő, szemben az abszolút meztelen, tiszta testiséggel, ismét vadásszá alakul, küzd a lénnel, kínozza, kényszeríti, idomítja, megalázza, s végül kilövi az ürbe. Nem megkönnyebbült, inkább kiüresedett arccal néz utána. Végül hibernálva látjuk, fagyos szüzet komor álomban.

Nem adni át a testet a belé hatolni akaró, tolakodó, agresszív idegenségnek! Egzorcizálni a fallikus destruktivitást! De még inkább egzorcizálni a mazochista terheltséget! Terhesség és terheltség jelentései egymásra toldotak a cselekmény folyamán. Nem adni át a testet egy parazita destruktivitásnak sem, egzorcizálni a magzatot! Ne legyen a test egy idegen ruhája vagy lakása! A harciasan destruktív frigiditás önvédelme fejlődik tovább az antianyai katonanő diadalává, aki, megvédve identitását, a happy end szimbólumaként valaminő technophil jobblétre szenderül, visszaolvad egy mechanikus ozmózis békéjébe, megengedve a gépeknek, amit a húsnek nem engedett.

2.10.6.2. Mario Bava: Vámpírok bolygója, 1965.

Miután az ismeretlen bolygóról érkezett jelek nyomán leszálló első űrhajó eltűnt, a cselekmény a mentőexpedíciót követi. Leszállás után dühkór tör ki a legénység tagjain. Elődeik hasonló dühkór által megszállva pusztították el egymást. A megkerült űrhajóban a csapat már csak hullákat talál. Örök éj mélyén felizzó pokoli tájon járunk, fortyogó földek felett gőzölgő kopár kövek amerre a szem lát. Nyugtalan, forrongó, meg nem állapodott világ megfelelője a tudati „más”-állapot, mely idegent szül az ismerősből. Az iménti holtak, eltemetett társaink, sírjukból visszatérve, valójában zombiszerűek, nem vámpírok. Vörös, lila, kék tájon bolygó tétova bábok. Nincs más mód a kitörésre a tehetetlenségből, a tehetetlenség gonoszként aktivizálódik, a tehetetlen tette gonosztett.

Később színes gömbök lebegnek a krátervilág felett. „Érzem a megfoghatatlant, mely jelen van mindenütt, és bennünket figyel!” Láthatatlan lények jelenlétét diagnosztizálja az orvos a beteg bolygón. Az idegenek belénk hatolnak, megszállnak álmunkban. Őrizni kell az alvókat. Bajtársaik hajóroncsa után hőseink furcsa alakú, idegen űrhajót találnak, melynek roncsát megkövesedett óriás, időtlen csontváz őrzi. A halott hajó nem egészen halott, játszik velünk, üzen és reagál. Végigkísérjük hőseinket a labirintusban: itt is, mint majd az *Alien*ben, előbb ők hatolnak a halott hajóba, melynek élet- vagy szellemcsírái utóbb beléjük hatolnak.

Bava filmjében előbb a mieink, utóbb az idegenek hajóroncsát kell megjárni. Az elveszett emberhajó a bolondok vagy holtak hajója, míg az idegen hajó már csak emlékmű. Mivel a megszállók elhagyták hajójukat, a megszállottak tereivel kell megküzdeni. Az idegenek csak színes fények s bennünket önnön testünkől kiszorító ambíciók, az idegenné lett mieink az ellenfelek, kiknek jellemgyengesége híján a dematerializált idegen nép nem tudott volna rematerializálódni. Magukat mészárolták le az emberek, hogy helyet csináljanak magukban az idegeneknek, s most ezek a megszállott az önmészárlók vonulnak fel ellenünk. Csak a bennünk levő idegen bánthat, az igazi idegen csak színes fény, tűzijáték.

Jelzések csálnak az idegen hajóhoz, csapdaként várja az őstest a behatolókat, s a technopokolban biorém várja őket. Idegen erők uralma alá hajt a megszállottság, a dühkór gyűlölködő őrtjögése, s fogyni kezd a csapat. Bava filmjében készen áll az *Alien* alapstruktúrája. Az általa kifejezett félelem azonban még a Siegel-filmét visszahangozza. Eljön az egyik hős öccse, idegen zsoldban, idegen lélekkel. Eltűnt a hűség, az eredendő, meg nem rendíthető összetartozás érzése, fantomizálódik a személyiség, nem felel meg létének szelleme, test és lélek, helyzet és személyiség között nincs többé nyomon követhető összefüggés: a test csak tartály. Létünk szociális gyurmaként áll idegen hatalmak rendelkezésére, mint szócső és parancsvégrehajtó. Elég neki, hogy van, nem ragaszkodik konkrét minőségekhez. Az egzisztencia nem megelőzi az esszenciát, hogy helyet csináljon a választásnak, hanem tagadja az esszenciát, lerázza magáról, hogy a mások választása számára kínálkozzék fel.

Bava filmjében nemcsak az identitás homályosul el, lét és nemlét határai is elbizonytalanodnak. A szereplőket hol élőként, hol holtként látjuk. A Siegel-filmhez képest új – metafizikai – identitásprobléma vetődik fel. Folyamatosságunk mértékében vagyunk, amennyiben történetté testesülünk az időben, létünk időteste mint az emberi sors önépítése lenne a mi igazi ki- és milétünk. Ez siklik ki és vész el, ez hiányzik az idegenek által megszállt bolygó megszállott dühkórosaiból.

További metafizikai probléma Bavánál a szellem problémája. A szellem csak fénygömb, tűzijáték, impresszió, hangulat, lidérc, mely meg akar testesülni, s harcol a testekért. A világ szellemekkel van tele, kik harcolnak a jelenlét privilégiumáért, kizorítva magunkból magunkat, ha nem vigyázunk ránk. Cinikus impassibilité, érzéketlen börtönarc, s baljós összhang, katonás egyformaság az átváltozások eredménye. A lét alaphangulata a problémákat egy perspektívára vonatkoztatva foglalja össze, s egy elbeszélés által közvetíti és egyesíti sorssá az okokat és célokat, ösztönöket és értékeket. Ennek híján csak indulatok maradnak, s a test csak egy hely, melyet kortendenciák szállnak meg felváltva.

Siegel és Bava filmjében a testet idegen szellem veszi birtokba, az *Alien*ben ezzel szemben a nyers élet szállja meg. Siegel és Bava filmjében idegen akarat ül rá a megsemmisített akaratra, idegen érdek a sajátira, parancsok a parancsolatokra, azaz agymosó „ukázok” az agymosott lény értékeire. Az *Alien*ben maga az élet az, ami kimos minden szellemet. A Siegel-filmben és utódjaiban a szellemi heréltség a legfőbb rossz: egy megszálló parancsszellem idegen akarat terrorkommandójává alakítja a csoportot. Az *Alien*-filmben ezzel szemben a testi heréltség válik ideállá: a ösztönök csendjének vágya. Ripley hadnagy eszménye a gép, s rémlátománya az állat. A Siegel-filmben a szenvedélyt féltik a hideg racionalitástól, az *Alien* a hideg racionalitást félti a szenvedélytől.

Már a *Vámpírok bolygójában* megindul a deszexualizáció: két alak, a kapitány (Barry Sullivan) és helyettesnöje (Norma Bengell) átalakul, nem egymásra hanem az idegenségre hangolódva, nem egymással hanem a megszállókkal egyesülve. Így állnak egymás mellett, nyugodt egyetértésben. Siegelnél a nemtelenség foszt meg az identitástól, Ridley Scott filmjében a nem. A marxista és keresztény szocialista miliőben alkotó Bava filmjében évezredek óta várnak a testtelen lények a megtestesülés lehetőségére. A testtelen lény lélektelen, nem is illeti meg létét a lélek szó, csak a szellem, a szellem pedig csak lidérc, míg az élő lélek valami a test és a szellem közötti létforma, a testhez képest szellemi, a szellemhez képest testi, ezért ő a szintézisek szubjektuma, a legemberibb rész. A lélek testi szellem, s a testet elhagyva már csak lidérc. Az elszabadult, elidegenedett szellem elirigylti testünket, ezért veszedelmes reánk nézve. A testi szellem a hű és a jó, a másik már itt is hideg, mint majd az *Alien* számítógépe vagy robotja. Ilyesformán azonban a testiségtől való megváltottság a kárhozat és a szellemlét a pokol. Az a pokol, amit mindig üdvnek véltünk, s majd újra annak véli az *Alien*-hősnő is, aki akkor boldog, amikor visszafekhet a hibernákulumba, átadva a gondot és sorsot a számítógépnek. Ripley hadnagy a film végén a testies rémet mint lázadó angyalt a semmibe taszító, az életet trónfosztó istennő, a mechanika angyala, győzelmes szembenállásában az élet démonológiájával.

Már Bava filmjében is megjelenik a közelharcban a nagy sugárszóróval tüzelő, elszánt asszonyalak, a harcosnő. Bava filmjében e kegyetlen férfinő még a fertőzött táborhoz tartozik, míg Ridley Scott filmjében ő az ellenálló. Az ellenállás a fertőzés ikonográfiáját veszi át.

Már Bava filmjében készen van a megoldás modellje is, felrobbantják a fertőzött űrhajót, s menekülnek – hárman – a maradékok. Ezt viszi tovább az *Alien*, melyben sorra elfogynak a társak, s egyedül marad az egyén, problémájával, a leválaszthatatlan társsal, a külső konkurensnél mélyebb ellenféllel, a test, a faj érdeke rettenetes absztrakciójával.

„Képzeld, ha a vámpírok eljutnak világunkba, minden lényt rettenetes módon leigáztak volna.” – lelkendezik a Bava-film végén a fiatalember. A kapitány és társnője azonban átváltozottak. Csak a rajongó ifjú ember önmaga, az összhangban cselekvő, s a hajót vezető,

felnőtt típusok szívtelenek. „Át kell változnod közülünk valóvá, csodálatos érzés lesz, csak akarnod kell, vedd alá a testedet szellemünknek, és érezni fogod a csodás felszabadulást minden anyagiság rabságából.”

Az első poén, melynek nagy jövője van, a happy end átalakítása, az unhappy end – akkor még új – megoldása. A megmenekültek hajóján felfedezzük a fertőzést. E megoldás az újjászületett amerikai horrorban és sci-fiben a későbbiekben szinte kötelezővé válik. Bava számára azonban ez a poén magában még szimpla lenne, nem elég. Erre építi rá azt a további poént, amelyet a *Majmok bolygója* készítői nem tudtak megcsinálni. A regényben megvolt, a filmbe azonban nem sikerült átvinni, holott ez volt a regény legnagyobb poénja.

A fiatalember szétrombolja az űrhajó védőpajzsát, hogy megvédje a fertőzéstől az otthoniakat. Erre az idegenek, kényszerleszállásra készülve kinéznek maguknak egy alacsony kultúrájú, vad bolygót, mely, a civilizációs folyamat kezdetén bukdácsolva, könnyű préda lehet. Megindul a leszállás, s közelítve látjuk, hogy a Föld ez a „primitív” bolygó. A hős fiatalember önfeláldozása által megmentett civilizáció nem mi voltunk. A megmenekülés története előbb átmegy a fertőzésébe, a győzelem vereségbe, mert a győztesek fertőzöttek. Ekkor a fiatal hős a vereséget újra győzelemmé alakítja, megakadályozva a hazatérést s ezzel megvédve az otthont, de a második happy end megint unhappy endbe megy át, midőn kiderül, hogy a vereségből lett győzelem nem a mi győzelmünk. Egy idegen védte meg a maga otthonát, melyet mi elvesztettünk.

A Siegel-filmben megjelenő nagy téma, a páni identitásféltség a rajongó idealisták és cinikus pragmatikusok egymás mellett élésének reflexe. A Bava-filmben az utóbbiak vannak többségben, s ez csinál helyet az *Alien*-problematikának, hiszen ők azok, akik nem nőttek össze saját impulzusaikkal, nincs sorsuk, esztétikai és erkölcsi aurájuk, ezért könnyen hajthatja őket uralma alá, mint majd az *Alien*-filmben, a legnyersebb vitalitás. A Bava-film fontos összekötő kapocs Siegel és Ridley Scott filmje között.

2.10.6.3. Alien 2. – James Cameron: A bolygó neve: Halál, 1986

Az első *Alien*-filmben a férfitestet gép, a nemi szervet biorém és a gyermeket macska pótolja. Az élet alapprogramjának természetes kellékeit vagy szükségszerűségeit pótlékok szorítják ki vagy hatásukat a közvetített ellen forduló közvetítések odázzák el. A hősnő egyesül a géppel, adoptálja a macskát és kiküszöböli, likvidálja a fallikus rémet. Az elutasított behatoló princípiumot, a férfit, felcseréli az egyesülés kényelmesebb partnerére, a gép befogadó princípiumára. Nem szülni készül, hanem születés előtti állapotba tér vissza, gépi magzatburokban szenderedik el, s ha ez végül sikerül neki, úgy most már az előzmények is új fényben tűnnek fel: mindvégig az élet ellen harcolt! Mindaz ellen protestált, aminek jönnie kell(ene).

Az űrhajó megérkezik, befogadja a bázis, a kis gépet a nagy gép, ahogy a nőt a gép. A szendergő világ a gépi kopuláció felé halad. Gép és gép egyesülésének képét követi az emberi lény (újjá)születése. Gép+gép=feltámadás, regeneráció, ébredés. De a feltámadott örült-státuszt kap, mert rossz hírt hozott. A helyi hatalmasságok leértékelik az utazót, a szakértők a sámánt, a bizottsági tagok a nagy magányost.

Kis utazásból nagy utazás lett, a haza nem találó női Odüsszeusz története. „Örökké tartott volna az álma!” – mondja a Cég embere, a Társaság beavatottja, az első rész gonosz

robotját leváltó új manipulátor. Ripley átaludta a neki kijáró életet, a saját világát, s felébred az utókorban, maga is idegen az idegenek között, akárcsak a rém.

A lábadozót a rettenetes terhesség rémálmai üldözik. Vergődik, vonaglik, feltárja puffadó hasát, melyből türemkedve tör elő a lény, mire Ripley felriad. Rémálom: a test egy idegen élet háza, mely puffad, nyílik és vérzik. Az én egységét megsértő testlakó gyilkos betegséggént támad. Az idegen életformák pusztítóak lehetnek egymás számára, mondják a szakértők, de a férfi és nő is idegen életforma egymás számára: a férfi lerakja magvát a nőben. Hősnőnk az, aki körömszakadtáig védekezik: csak az android védett, a többi férfi is asszonyfunkciókat vesz fel sorban, s szülni kezd, amit Ripley semmi áron nem akar. Az első rész végén Ripley az ür hidegének adja át, annak segítségével győzi le az ostromló rémet. Az ür sem más, mint egy szédítő nyílás, egy végtelen lyuk, melybe a lény végül belehull. A behatolót legyőzi a nyílás, az utóbbi az átfogó, s az előbbi az elveszett, hiába ágált fenyegető acsargással.

Ripley útját a szülés rémképei szegélyezik. De nemcsak ő jelenik meg az anyafunkció károsultjaként, az anyafunkció is általa károsított sérültként. Kiderül, hogy 57 évig volt odakinn. Anya és gyermek közben szerepet cserélt. Lánya nemrég halt meg, 66 éves korában. Kedves, jámbor kis öregasszony képét látjuk. „Megígértem neki, hogy hazajövök a 11. születésnapjára.” A fordulat cserben hagyó anyává értelmezi át az amazont. A turbókapitalizmus nemcsak kifelé agresszív imperializmus, befelé is az, a lélek kontinensei felé is, ezért a felnőtt tele van lelki-furdalással a gyermek iránt, akinek nem nyújthatta, amit annak idején ő kapott. Másrészt – éppen eme érzelmileg kihűlő világ törvényénél fogva – a gyermek józanabb, felnőttébb, lelkileg „öregebb”, mint a felnőtt (mint ezt a Sirk-melodramákban láthatjuk).

Ripley meghurcoltatása az első drámai téma: a Társaság bűnösneként kezeli, majd örültté nyilvánítja a hősnőt, mert tudja az igazat a bolygójukról, s később épp azért lesz mégis szükség a korábban egzisztenciálisan megsemmisítettre, mert tudja az igazat. Így a következő téma Ripley ellenállása, a megtagadás. Nem hallgatták meg, amikor megelőzhető lett volna a baj, ezért nem akar akcióba lépni, midőn itt a baj. A kellemetlen emberre, akit elutasítottak, az általa hozott rossz hírrel együtt, szükség van a katasztrófa idején. A lecsúszás és felemelkedés motívumai közvetítik Ripleyt az első film cselekményéből a másodikéba. Az új katasztrófa rehabilitálja a hőst, kit a társadalom kényelmi világnézete elutasított. A béke a kontraszelekció, szenderegés és hazugság ideje. Az ébredés új háborút jelent. Ripleyt előbb örültként kezelik, utóbb lefokozzák rakodómunkássá, s végül segítségét kérik. A lecsúszott ember, a targoncás Ripley visszakapja pilótaengedélyét.

A második film elején hazaérkező Ripley rossz hírrel jön és rossz hírrel fogadják. Ripley rossz híre: rém él a fertőzött bolygón. A társadalom rossz híre: a bolygón telepesek élnek. „Terraformálók” alapítottak „csináld magad”-kolóniát a fertőzött bolygón. Feladatuk lakhatóvá barkácsolni az életellenes világot. Végtelen esők örök sötétje, határtalan ködhomály és nedvragacs: még a hús is képlékeny és mocsaras. Illik e bolygó a rémhez, az örökké éhes és végtelen termékeny életakarat invázorához.

Mario Bava hősei egy halott űrhajónak, az *Alien 2.* hősei egy halott bázisnak néznek utána. Ott a halott űrhajón, itt a halott bázison túl van egy régebbi roncs. Egy ősi űrhajó a fertőzés forrása, egy újabb űrhajó (*Vámpírok bolygója*) vagy bázis (*Alien 2.*) a katasztrófa színhelye, s egy harmadik egység a mentő csapat, mely ostromlóból ostromlottá változik. Az *Alien 2.* hősei is fertőzés által megkettőződött halott világ foglyai, a rémek labirintusának áldozatai. Az elbarikádozottak védekező háborúja addig folyik, míg lehetőség nyílik a

menekülésre, s az ég által befogadott menekülés elhagyja az átkozott földet. Piszkos vajúdás, gyilkos birkózás helyett ismét súlytalan repülni: ez a cél.

Felmeredő kéziágyúkkal vonul a csapat. „Rovarirtás!” – minősítik akciójukat a humorizáló vagányok. „Erősek vagytok? Gonoszak vagytok?” – kérdi az őrmester a bevetés előtt. Igen, feleli a kórus vidám üvöltéssel. Önbizalmuk nagy, és nincs veszélyérzetük. Kéj partra szállni idegen világokban, ahol mindent szabad. A fölény olyan közvetlen öröm, amely magában is elég, csak a gyengébbeknek van rá szükségük, hogy politikai vagy gazdasági hatalomra váltsák. A hátszágban ülnek a haszonélvezők, ám a frontembereké a kockázat gyönyöre, a cselekvés kéje.

A katonai drill hódító miliőjében csupán Ripley egyénített figura, mint nem egyidejű lény, kinek tragikus tapasztalata van. Megvetően szemlélik a tankszerű izomnők a sovány hősnőt. A férfiak sem kíváncsan néznek rá. „Ki ez a Hófehérke?” – kérdik gúnyosan. Ripley magányos hősként, a többiek bajtársnóként veszítik el erotikus minőségeiket. „Néztek már téged férfinak?” – kérdi a harcos a harcosnőt. „Nem! Hát téged?” A nemi közöny általános, a harc ébreszti a szenvedélyt. Férfi és nő ideális viszonya a kedélyes kötekedés.

Férfi Hófehérke is van, kísérteties, sovány, szomorú ember a fedélzeten, Bishop (Lance Henriksen), az android. Ripley, az előző filmben szerzett negatív tapasztalatának befolyása alatt, ingerült gyűlölettel utasítja el az android közeledését. „Nem károsíthatunk és nem hagyhatunk kárt szenvedni emberi lényeket.” – magyarázza nyugodtan a „férfi”. Férfi? A férfi vagy női jelenség nem mond többé semmit a lényegről. Bishop fehér vérű, ereiből fehér nyálka folyik, s halvérű, ösztönmentes. Az indulatmentes józanság azonban ezúttal nem érzelemmentes lelki hidegség. „Higgye el, nem szívesen teszem. Szintetikus vagyok, de nem hülye.” – mondja a hőstetre induló Bishop. Az emberies megnyilvánulásokra képes android és a nyers étellel szemben gépi összefüggésekben menedéket kereső Ripley konvergens fejlődéstendenciái vezetnek a megoldás felé. A nő a végső harcban, mely megint reá marad, átalakul fémóriássá. Magára ölti a rakodó daru testét, melynek gerinceként és agyaként szolgál. A biorémmel szembeállított technika ismét az emberi erő megsokszorozása, felfokozása. A természetnek, mely kontrollálhatatlan, be kell olvadnia a technikába. Ripley végül az ellenálló természeti részt operálja ki a végső harcban. A fegyelmetel és kiszámíthatatlan erőt azonosítják a gonosszal és pusztulásra ítélik.

A harc naturalizálódik, már nem pusztán idegen parancs, hanem idegen test szállja meg a testet. Az ember már csak massa, darab, kilós áru. A megszálló test ellen a csapatban és a technikában keresünk menedéket, az üzlet pedig az ellenfél szövetségese. Kezdetől Ripley körül ólálkodik egy gátlástalan, sunyi kis gazember, a Társaság embere, a Cég képviselője. Már nem a robot képe a rémkép, hanem a hivatalnoké, az igazolóé, a mindent megmagyarázó rámenős ügyeskedő. Ő az, aki mindig kibeszéli magát, bevezeti az antikommunikatív kommunikációt, a szellem apokalipszisét, a nyelvet, mely csak megkerülés, kimosakodás és kitérés. „Ripley, én többet vártam magától!” – csóválja fejét a vállalatbirodalom ügynöke. „Örülök hogy csalódott bennem.” – feleli a nő.

Az emberiség túléléséért folytatott véres harc közepette megjelenik valaki, akit csak az érdekel, hogy mit lehet ezen keresni? S ártatlan pimaszsággal, üdvös korlátoltsággal mindvégig meg van győződve róla, hogy ő gondolkodik helyesen. Ő az új világ, melyben az, ami nem ügyes hazugság, üres frázisnak és émelygős érzélgésnek minősül. Ez az ember bezárja a laboratóriumba a nőt és a kislányt, kiszolgáltatja, felkínálja a rémnak testüket, hogy bennük csempéssze át a

rémet világunkba. Az intrikus rosszabb mint a rém: „Én már nem is tudom, hogy melyik faj a rosszabb. Ők legalább nem ölik meg egymást nyomorult százalékokért.” – kommentálja Ripley az esetet. A rémnek, a hivatalnokhoz képest, immár kijár bizonyos megbecsülés.

Átfésülik a halott bázist. Az emeletek folyosóin bolyongó csapat kislányt talál, babáját szorongató, borzas, rémült csöppséget húznak ki a járatokból. Az elvadult kis ember, a *Mad Max* 2. vad kisfiújának lányváltozata harapva védekezik és menekül a csövekben. Rebecca annyi idős, mint Ripley lánya volt, amikor elhagyta őt. A kislány úgy vigasztalja, bátorítja babáját, ahogyan őt az asszony. A csövekben bolyongó kislány is magányos, mint a világban bolyongó Ripley. Az utóbbi szabadulást ígér a gyermeknek, a légi komp azonban, mely a szabadulást jelentené, szerencsétlenül jár.

A járatok labirintusa, a csövek fémes bélrendszere, sok emeletnyi lévén, nemcsak az altest analogonja, hanem a pokol bugyraié is. A termékeny és éhes test fenyegeti is, amit megterem, rabságba hajtja, parazitaként emészt fel a jövőt. Ripley félelmei szerint a magzat a parazita a testben, most viszont egy labirintus foglyaként látjuk a kislányt, mintha az altest kezdené emésztetni, a burok nem akarná kiadni – csapdává és labirintussá alakulva – az utódot, a teremtményt. A fogadó test talán csak azért szörny, mert a termő test meg bőrtön. A szülő sem tud már igazán megszülni és a született sem tud igazán megszületni. Félbemarad és eltorzul minden. Az emésztő és körülvevő, csapdává váló testiséggel szemben Ripley hideg bajtársiassága a felszabadító.

Két lénnel találkozunk a járatokban, nemcsak a kislánnyal, a rémmel is. Nyáladzó, göcsörtös óriásra akadunk, mely pókhálójába szőtt embereket emészt. Felnéz egy beszótt nőarc s rimánkodik: "Kérem, öljenek meg." Vergődő mellén át kitör egy vicsorgó szörny. Lángszórával csapnak le rájuk. Elszabadult ösztön uralja a vesztes intelligencia technolabirintusát. A sokkos kislány lelki sérülésének oka a túlságosan is testi jelenés, a test non plus ultrája: ő az, aki látta „azt”. Ripley nemet mond az indulatra, de ígert a szánalomra, mely felismeri a társában a maga magányát. A szörny egyesülni akar, s az egyesülés a kizsákmányolás legkegyetlenebb formája itt, Ripley pedig a magányok összezsugorodásaként értelmezett szemérmes szeretet utasa a rémvilágban. „Ripley vagyok.” – mutatkozik be Rebeccának. Nem női keresztnévét (=Ellen), hanem nem nélküli családnevét használja, s a kislány így szólítja őt a továbbiakban.

Előbb a testbe behatoló, s ott petéit lerakó fallikus rém jelenik meg, utóbb a nagy tojó. Ripley mindkettő ellen harcol, mert a behatoló és elfoglaló, megszálló és kisajátító, az individualitáson átgázoló élet minden formája ellen védekezik. A rémmel kapcsolatban erotikus félelmek és undorok elemzésére is lenne számtalan alkalmunk, hösnőnk azonban annyira aszexuális, hogy sejtethetően nem a fallosz a fő félelemtárgya. Már csak azért sem, mert a félelem nem fut csúcsra, ha nem kapcsolódik hozzá vágy és csábítás. „Az emberbabák is így születnek, bennünk nőnek?” – kérdi Rebecca a parazita rém láttán. Ripley a testmegszállók, a hím és a magzat ellen hirdet háborút, de a második részben már nem az anyaság ellen. Ez teszi figuráját és a filmet is ambivalenssé: a történet két részre választja szét az anyaságot, s egyik része elleni harcban jut csúcsra az agresszivitás, míg másik része a visszanyerés kiindulópontja.

Tanácskozik a csapat:

– Ki rakja le a tojásokat?

– Valami, amit még nem láttunk.

– ???

– A királynő. A mama.

Valahol, az üregek mélyén, ahol a technikai civilizáció odva másodlagos természetté alakult, fészkel az anyarém. Habzó vicsorral sziszeg a termékenység, bekebelezi, amit nem ő szült, s hadsereget tojik.

Ripley a koitális és szülési aktusok megkerülésével akar – szűz! – anyává válni, s ez sikerül is neki: a technika szül helyette, a járatokból, csövekből, fém-méhből, s ezeken túl egy másik anyától, egy bioszöttesbe bekebelezett, pusztá testté, szenvedő iszonyná lett húsdarabtól származik a kislány. A félelmek oldása és a vállalás arra épül, ami a testi (nemi és szülési) aktusokon túl van. Ez a sovány sápadt nő, akinek aktív testi életét a technika „éli” meg helyette, az együttérzésen, szolidaritáson keresztül tud kapcsolódni. Ez a puritán nő nem néz tükörbe, de lénye tükre a másik ember szüksége, magánya és szenvedése, ez az, amivel – lelkiileg – egyesülni tud a testi egyesülés mindennemű formáját elutasító lény. A kislány ölel, kapaszkodik. „Vigyázok rád, amíg alszol. Nem hagylak el soha.” – vigasztalja Ripley.

Melegszik az atomreaktor, szól a vészjelzés, folyik a visszaszámlálás, amikor a kislány elsodródik a csövekben, visszaveszik a begyúró erők, elnyeli a rémánya labirintikus mélye. A gyermek feladata kijutni, megszületni; segíteni kell neki, kisegíteni a nedves, sötét terekből, a nemiség démona birodalmából. Ripley a harcosok csapatát kísérő szakértőből a harcosok elpusztultán maga is harcosná válva száll alá a kislányt menteni a forrongó nukleáris katlanból. Nem mi magunk vagyunk-e ez a széteső világ, melyből ki kell menteni az új életet? Ripley lángot szórva, kézi ágyújával utat söpörve, vészt lövellve hatol be a mélybe. Ott a beszótt kislány a nyálkában, s előtte húsvirág tátong. Ripley kitépi Rebecát az emésztő enyészetből, a feloldó formátlanságból, és a gyermekkel karjában szembesül a fő ellenséggel, áll a rémkirálynő, mint démoni szexoltár előtt. A szüzi anya szembesül a nyálkás élet amorális démonával, a belátásnál és akaratnál nagyobb erők foglalatával. Gyűlölettel néz fel a csorgó nyállal fújtató, vicsorgó óriásra. A vitalitás a halál. A szaporaság a kegyetlenség. A termékenység rettenetes szentélye a végső határ. Ripley „tisztító” tűzzel árasztja el a nyálkát, az ember kínzóját. Az egyetlenét ölelő anya fordul az obszcén rém ellen, a szuka ellen, aki ontja az agresszív, s nem neveli, gondoza és óvja a kifinomult életet. A klasszikus narratívában a nőstény letelepíti a csavargó hímet, győz a hűség általa képviselt stratégiája: itt ezzel szemben azt látjuk, miféle új életmodell az eredmény, ha a nőstény is odébb áll, szétszórva és elhagyva szerelmeket és utódokat. Az eredmény az Alien-szörny. A szukarém megjelenését, mintegy annak tüztét fokozva tovább vagy projektálva következik a reaktor robbanása. Sül, forr és lángol a világ, Bishop helikoptere kiemeli az anya-lány párt a magába omló pokolból. A rémet azonban nem lehet lerázni, velük tart, széttepi a megmentő Bishopot. A technorémme vált, az emelő daruval egyesült, japán titánfilmek mechagodzillai keveréklényeit idéző nő küzd a biorém ellen, acélóriássá keményedve, Karloff monstrumán túltevő nehézkes óriásként menetel és csap le. „Hagyod őt békén, te szuka?” Acélanya harca a nyálkaszukával. Hosszan küzdenek egy tiszta, nyugodt világért, melyben a gyermek felnevelhető.

A rém letépte Bishop altestét, a nő pedig a daruval egyesült. Dupla nő és fél férfi az eredmény, különös család. Mami – nyivákol a kislány, a fél Bishop pedig felmosolyog rájuk és humorizál. A patkányként rohángáló peterakó rémek, önállósult nemző és szülő szervek alvilágát megjárta Ripley a genitáliák megkerülésével válik anyává. A fiziológiai feltételek gyűlölete és az intimitás, meghittség vágya ambivalens együttese ellentmondásaiból nyújt kiutat a nő szeplőtelen fogantatásán is túltevő szublimatív sterilizáció, mely a nemzésen túl a szü-

lést is megkerüli. A rém kezdetben a gyermeket és a péniszt egyaránt jelentheti. A cselekmény, gyermek és pénisz differenciálása után, megtartja az egyiket s elveti a másikat. Bishop szenvedéstörténete tökéletessé teszi a Szent Családot: Ripley altest nélküli férfival alkot szövettséget, párt. Nemcsak péniszt és gyermeket, szerelmet és szeretetet is sikerült szétválasztani. A cselekmény az altest nélküli apa és a szűz anya önfelépítésének, szerepvállalásának története. A testies rém elleni harcban toborzódik az újjászülető család. Új korba lépünk, melyben minden egyes férfi és nő valamilyen láthatatlan és névtelen messzi Isten egyszülött gyermeke, kit csak az örömtelen, szomorú szülők egyetlen öröme, a szolgálat öröme képvisel ideleln.

Újra együtt, két és fél ember, anya, lánya és a fél apa. A robot egy félarcú harcossal kerül egy hibernátorba, míg anya és lánya a másikban alszanak. Az egyesített férfiasspektusok talán kitesznek egy egész apát.

2.11. A halálfilm

2.11.1. A halálfilm viszonya a kísértetfilmhez

A kísértetfilm és a halálfilm a lélekfilm formái. Mindkét műfaj a lelket szeretné lefényképezni. A halálfilm műfaja, a kísértetfilmmel ellentétben, nem vált permanensen produktív termelési ágazattá, a tömegkultúra nagy műfajává. Ez a kevésbé népszerű műfaj ugyanakkor mindig él és szinte minden évadban megteremti a maga egy-két érdekes megnyilvánulását.

A halálfilm tárgya a lélek útja a semmi felé. A test csak átalakul, anyaga más anyagokká válik szét, a lélek azonban semmivé válik. Az, ami én voltam vagy te voltál, nem lesz többé soha, sehol sem fordul elő, minden másvalami vagy másvalaki lesz ezután. Ha örökkévalóvá sikerülne tenni az egyént, ő változna át ugyanolyan idegen másvalakivé, mint azok, akik e földön majd elfoglalják a helyét. A léleknek nincs helye, nem szorít ki semmit és senkit a világból, ezt csak a hozzá tartozó test teszi. Ez a test ugyan hordozza a lelket, ám a lélek „topográfija”, a hozzá tartozó élmények, emlékek és törekvések nem a természet testi terében helyezkednek el. A lélek még a hozzá tartozó életidőt sem tölti ki, hiszen, mély álomba zuhanva, pontosabban az álomtalan alvás állapotában, átugorja, kihagyja a múlt időt, nincs benne jelen. A lélek és a semmi rokonságához azonban nem ezek a legfontosabb adalékok. A lélek mindenek előtt azért majdnem semmi, mert az önpusztítás, az áldozathozás, a másik előnyben részesítésének elve élteti; mindenek előtt ebben ragadható meg, eltékozozni rendelt mivoltában figyelhető meg szétfoszlani és nem sűrűsödni való mivolta. Az összes korábban, a horrorfilm műfajaiban tanulmányozott lényekhez, fantasztikus szereplőkhöz képest súlytalan kísértet természetének, semmivel való rokonságának beteljesedése csábítja a mese szellemét arra, hogy jó kísérteteket képzeljen el, olyan kísérteteket, akik lemondanak a destruktivitásról. Ugyanis a horrorban megismert fantasztikus lényeket mindenek előtt a destruktivitás írja be valamiként a valamik, erőként az erők közé. Ha legelső és legprimitívebb létigazolásként, a létezni próbálás kezdeteinek kezdetén, a destruktivitás igazolja valamiként a valamik között, az erőt, akkor a lélek mi mást képviselhetne, mint az önpusztítás, az önfeláldozás, az öntékozlás és az önfeladás elvét? Aktív érzékenység: a másvalakin keresztül élő helyenincs elkötelezettség.

A halálfilmben a semmi felé halad a lélek, akinek most úgy feladata a semmi, mint a horrorban a tehetetlen létvágyé a megvalósulás, a nehézkes anyagé az átszellemülés, a ter-

mészet hiányos gondoskodása által cserben hagyott életé az önfelfedezés és önmegvalósítás. A halálfilmben a majdnem anyagtalan tiszta mozgás feladata megtanulni a tehetetlenséget, ami a holt súlynak, a lelketlen anyagnak könnyű, nem neki. A semmit abszolút és tiszta mozgásként is el lehet képzelni, mely számára minden mozgató és mozgatott csak akadály. Egy ilyen végtelen és szabad mozgás azonban maga volna egyúttal a legnagyobb nyugalom, intenzitás és harmónia egysége, csúcspontjaikon. A Nyugat a semmit üres zsebként, kiürült pénztárcaként, zárolt bankkontóként képzelte el, a Kelet beteljesedésként.

A legkeményebb horrorfilm műfajok hőse az élőhalott. Az élőhalottnak tökéletes ellentéte a halott élő. Figyeljünk rá, hogy az összetétel második tagja a szubjektum, előtagja a predikátum. Az élőhalottnak a szubjektum a halott, akinek tulajdonsága, hogy úgy kezd ágálni mint az élők, azaz kiszorítja őket, a halál birodalma elfoglalja az élet helyét. A halott élő esetében az élő a szubjektum, aki meghalt, s még nem távozott el, útban van az élet birodalmából a halál birodalma felé. Ha az élő útja a semmi felé akadályt szenved, élőhalottá, rémmé változik. Halott élőként a gyász tárgya, élőhalottként az iszonyat. A halott élővel szemben mi vagyunk bűnösök, az élőhalott velünk szemben esik bűnbe. Az előbbi helyét, javait stb. mi bitoroljuk, az utóbbi a miénket akarja bitorolni.

2.11.2. A halál születése

A gonosz princípiuma megelőzi a halálértést, a gonosz mitológiája a búcsúzások és a gyász legendáriumát. A gonoszmitológia destruktivitást, gonosz rombolást, támadó idegenséget lát a semmi helyén.

A gonosz számára csak anyag van, amely nem vész el, csak átalakul: a gonosz csak az akarati jut el, amely magában s így másban sem ismer fel érzékeny lelket, mely szeretni tud, és ezért szerethető. Az organikus halállal csak az önmagát sokszorozó életszubsztanciának egy kis mellékága hal el, mint a szervezet sejtjeinek kicserélődésében; a lélekkel keletkezik a megsemmisülés értelmében vett halál. A lélek a megsemmisülésre ítélt egyszeri mindenség-sűrítmény, a makrokozmossszal egyenértékű mikrokozmosz, az értelem születésének helye, mint a világ értelmezője. Amilyen hiba a lenni-nem-tudás, olyan erény a nem-lenni-tudás. A teljes élet ára a teljes halál, a lenni és nem lenni tudás kettős teljessége szétválk, szemben áll, de össze is függ az érem két oldalaként, mert pontosan kompromisszumuk a rém. A monstnum, a rém, a démon, a tomboló féllény álélete nem ismeri fel a másikban az ismételhettelen lelket, mert magában sem találja, csak éhségeket és készségeket ismer, reflexeket, semmit sem lel, se kint se bent, amire nagyon kell vigyázni. Csak a lelket lehet félteni és gyászolni, szeretni és vigyázni, de mi a lélek, mi ez a múlás ellen harcoló megfoghatatlanság? Nem maga a féltés és gyász-e, s még két szóra sincs szükség, mert a féltés csak elő-gyász. A lélek a kozmoszban megélt jelenvalóság felhangoltsága, mint jele minden más szintén középpontként felfogott mikrokozmosz teljességnek. A megfoghatatlan felfedezi a pótolhatatlant.

A pokol kapuja helyén a semmi kapuját találjuk. A pokoli kínok helyén az oldódást, a kozmosz mikrokozmosz megkettőzőjének visszatérését a kozmikus egységbe. A halál a dichotómiák, differenciák kialakulása. A világ tanújaként magára talált érzékenységgel megnevezi e találkozás értelmét. Az értelem- vagy identitásmagvak azonban örökké elletmondásba kerülnek

egymással, mert az egy akar a minden ellenértéke lenni, s az egy csak az egynek adhatja át magát, a minden az egy számára túl nagy csábítás. Minden értelemadás vállalkozásként konstituálja a semmitől meghódított területet, és vállalkozni csak valamire lehet, nem mindenre. A mindenre ébredő egy ezért mindig válságban van, s vágyik egy ellentétmentes életre és ellentmondásmentes érzékenységre, anti-logikára, mely magát az ellentmondás elvét számolná fel inkább, mint az egyes ellentmondásokat. A halálszimbolika, mint fantasztikus anti-logika, a gonosz szimbolikájával, mint fantasztikus logikával fordul szembe. A gonosz szimbolikája a semmit is valamiként, a halálszimbolika a valamit is semmiként kísérli meg gondolni.

A rém nem tudta szétválasztani a létet és a semmit, alakjában a semmi jelent meg a legkeményebb létként, s a lét maga volt egészében semmis, a gonosz fennhatósága alatt, terrorjának kitéve. A fantasztikus gonosz-szimbolika szétválik, két problémát örökítve a varázstanítás útján haladó narrációra, s két narratív hagyományt alapítva, a halál és az intrika tematikáját. A halálmitológia tehermentesíti a gonoszt, aki prózaivá válik, intrikussá majd bűnözővé. A kezdet a vég által kezdődik: az ember kihelyezi a semmit, eltolja egy messi határra, hogy vége legyen a káosznak, mellyel a fekete fantasztikum világa küzd. A létteljességet eredetileg fétistárgyként ragadja meg, később képes a létteljességet személyes aktívumnak tekinteni, aktív létteljességgel tagadni a semmit, lázadni ellene. Hogyan? Azáltal, hogy törekszik, alkot, felfedez, megvalósít.

A semmi-megértés, semmi-tudás egyrészt maga is hosszú, nehéz megismerési folyamat, másrészt állandóan harcolnia kell a fetisisztikus semmi-feledéssel. Az önállósított, kihelyezett, kivetített semmi kezdetben iszonyatosabb mint a rém. Azt is mondhatnánk, hogy a rém csak a semmi infantilis képe. Az iszonyatnál is nagyobb frusztráció készíti az embert a jó felfedezésére, jó tárgyak, varázstárgyak posztulálására, vagy később a jelenlét értelemgerincének vállalkozásként való felfogására. A rossz szemben állhat egy másik rosszal, s az élet lehet örökös háború. A rossz felszabadítja a rosszabbat, mely reá is visszaüt. A rossz kontrollálni és instrumentalizálni szeretné a semmit, fegyverként használni, de az nem befogható. Csak a rossznál rosszabb készíti a jó felfedezésére, arra a felfedezésre, hogy nem érdemes rossznak lenni. Miután a semmi ijesztő arca közölte ezt az emberiséggel, a semmi másik arca is megmutatkozik, ajándékoznak, békítőnek is tud mutatkozni, nemcsak kirablónak. A horrorban rettenetes mindenné válik a semmi, a fantasy szembeállítja a visszaszorított semmivel a jó tárgyakat. Ott a semmi maga a fétistárgy, itt a fétistárgyak mindensége szorítja hátra a semmit. A halálfilm a semmi megismerésének kísérlete. A semmi keresése, egy közvetítő, a halott segítségével. A halottak kalauzoló, a fizikából a metafizikába átlépő szellem beavatói, tanítói.

A halál a jelölt nélküli jelölő, a jeltest nélküli jel, az aktusok kialvása mint a kialvás aktuusa. A halál a jelentés eltűnése a jel eltűnésében. A halálról nem lehet semmit mondani, az üzenet maga a vég, a semmi, az, hogy meghalunk. A halál problémája nem probléma, hanem minden probléma vége, a halálnak nincs értelme, csak az értelemnek van halála. A halál filobatizmusa szemben áll az értelem oknofiliájával.

2.11.3. A halálfilm morfológiája

A halálfilm eredetében szorosan kapcsolódik a horror képzetköréhez, de messzebb távolodik tőle, markánsabban önállósul, mint a kísértetfilm, bár a halálfilmből nem születik vitális

populáris műfaj. A kísértetfilm a halott kalandjait beszéli el, a halálfilm a haldokló kalandját. Mind a halál- mind a kísértetfilm kapcsolódik az archaikus hithez, mely szerint azok, akik a végtisztesség rítusait nem kapták meg, közöttünk bolyganak. A kísértetfilm ezt a mi szempontunkból vezeti le, ezért benne a mi teendőnk megtalálni a megoldást, mely megbékíti a holtat, hogy az elszánja magát a „nagy utazásra”. A halálfilm ugyanezt az átmeneti állapotot, életközeli életen túliságot a holt szempontjából ábrázolja, így a megoldás az ő felismerésének függvénye. Az utóbbi esetben a holt nem bennünket kísért, hanem őt kísérik, veszik körül az élet képei, az élet kísértetjárása a halál színpadán, a kihunyó tudat vetítővásznán. A horror és a misztikus thriller újabb ötvözeiteiben a halálfilm visszahat a kísértetfilmre, amennyiben már nem pusztán a halál szubjektív élményén belül mozog a cselekmény, hanem a halott kapcsolatot létesít, interakcióba lép az élőkkel s ezáltal kísértetté válik (pl. *Hatodik érzék*, *Ghost*).

A halálfilm cselekménye az életen kívül játszódik, de nem egy alternatív világba való belépés, hanem a realitásból való kilépés a tárgya. A halálfilm nem képzelte embert és világot akar szembeállítani a realissal, hanem azt ígéri, hogy a való világ mindannyiunkat váró történetét írja le, mely egyrészt megkerülhetetlen minden élő számára, másrészt senki, aki él, nem tapasztalta meg. Aki leírja, nem élte át, aki átélte, nem tud beszámolni róla. A halálfilm leírhatatlan valóságot akar elmesélni, amely mindazonáltal nem mese. Ezért státusza hasonló a sci-fi-éhez, melynek tudományos motivációs apparátusa lehetővé teszi, hogy a fantasztikus film olyan határterületének tekintsük, mely kalandfilmként is felfogható.

A halálfilm műfaja azon a bizonyosságon alapul, hogy az ember tudja, amit nem tud. Strindberg azért írta meg sok kötetes Vallomásait, mert azt hitte, hogy az ember csak saját élményeit ismerheti igazán. Ám legfontosabb (ös)élményeinket elfelejtettük, részben, a teljes igazságot és összefoglalást pedig soha nem lesz módunk kimondani (a végső élményt). Elbeszélni csak akkor van értelme, ha az ember „istenáldotta elbeszélő”, ez pedig – ami Szerb Antal terminológiájában egyszerűen a dicséret felsőfoka – valójában ontológiai rang: csak akkor érdemes elbeszélni, ha az embert a tudat onnipotenciájának evidenciái emelik a köznapitól tudat fölé.

Nemcsak a kaland és fantasztikum – valószínű és valószínűtlen, lehetséges és lehetetlen – határterületén, kettős kategoriális fennhatóság alatt telepített műfaj a halálfilm, a sejtelmes kategóriája segítségével is leírható. A sejtelmest olyan minőségként jellemeztük, mely kalandosan vagy fantasztikusan értelmezhető: ezen belül a halálfilm a kifejlesztett majd visszavont fantasztikum sejtelmes játszomájaként leírható. E filmek szereplőivel egy labirintikus világban bolyongunk, s az út végén kiderül, hogy holtak: az út értelmezhető a haldoklás víziójaként, a kihunyó tudatot üldöző emlékek játékként, de a vallás másvilágába való belépésként is. Az olvasatok konfliktusának kétértelműségében a halálfilm tekinthető egy pszichológiai és egy metafizikai olvasat sejtelmes játékként.

A halálfilm sejtelmes struktúrájának következménye, hogy mindvégig elképzelhető más megoldás is, pl. az örület vagy az időutazás (a metafizikai motiváció sugallása, majd lecserélése lélektani vagy fizikai motivációval). A *Sziriusz* című film hőst előbb örültnek nevezik, később lázálommá minősítik a mad scientist társaságában tett időutazását, melynek során megtalálja élete nagy szerelmét – a holtak vagy a múlt birodalmában. Az életben azt a nőt fogja szeretni, akiben ráismer az elmúlt időkben szeretett – azaz „örökké szeretett”, az idők körforgásán áttetsző érvényvilág által neki szánt – szép halottra. Az örület és az álom ugyanúgy kivezet a közös mindennapiságból, mint a halál, ezért a halottal való találkahelyként hasz-

nálhatja fel az elbeszélés. A *Szerelmi lázálom* című film hőse találkozik egy estén testileg és lelkileg szétesett egykori szerelmével, akit vidékre – egykori szerelmük múltbeli „vidékére” – leutazva ragyogó nőként lát viszont, majd a városban ismét haldokló rákosként kerülve szembe vele szájon csókolja, holott első viszontlátásuk után undorral utasította el csókját. A történeteket két információ, kétszer értelmezi át, az elsőt a hős kapja, midőn közlik vele, hogy az asszony rég halott, a másikat a néző kapja, látva az utolsó képsorban, hogy a férfi az örültek házában meséli történetét, s azt ápolónő, aki érte jön, szintén azonos halott szerelmével. A túlvilág itt van közöttünk, magyarázza egy pap, a film mellékszereplője, s a rejtély feloldásakor a néző döntheti el, hogy az örület, a művészet és az emlékezés nem olyan találkozási formák-e, amelyekről a mindennapi élet mint sürgő-forgó szerző-mozgás lemond. A szeretett halott velünk van, nem kell kilépnünk a valóságból, nem egy fantasztikus világban adunk neki találkát. „A te szerelmed hívott vissza!” – mondja Romy Schneider. Az elmeegógyintézetbe helyezett keretelbeszélés feloldja, örületfilmmé értelmezi át a halálfilmet, de a történet erősebb mint az átértelmezés, s a halálfilmi alapstruktúra ruházza fel végül az örületet metafizikai igazsággal, a látás képességével. Csak az örület tudja, amire a józan ész nem tud, akar vagy mer emlékezni. Romy Schneider, aki az örült fantáziáiban visszatért mint örökifjú szerető, a kerettörténetben is jelen van ápolónőként, szépsége lényegigazsága végül átfogóbb mint a valóság empirikus igazsága: anya, angyal, ápolónő és szerető. Ha a halott itt bolyong körülöttünk nem múló szeretete üzenetével, akkor csak az örület és az álom teszi lehetővé, hogy behatoljunk elveszett szeretteink eme körbenjárása vagyis halálfilmje kapuján. E behatolásról szólna a halálfilm testvérműfaja, a gyászfilm. Ez utóbbi azonban csak addig az, ami, amíg ragaszkodik a sejtelmes kétértelműséghez, mert ha erről lemond, fantasztikus kísértetfilmmé válik.

A halál mint az élet visszapergetése közismert hagyományos halálélmény-koncepció, mellyel szemben a halálfilm műfajjá szerveződése során a labirintus koncepció lépett előtérbe, s bizonyult termékenyebbnek, de a visszapergetési koncepciót sem adta fel fantáziánk. Bergman filmje, *A nap vége* tanúsága szerint az öregség mint halálközeli állapot átlát a múltba, nyitottabb a múlt mint a jelen felé. A film múltképei világosak, megtisztultak, élőbbek a jelennél: nemcsak a halál ismétli az életet, hanem már az öregség is, mely, akárcsak a *Szerelmi lázálom* örülete, renováció, visszaszerzés, időutazás. Öregség és múlt megtérnek egymáshoz, a múlt él az öregségben és az öregség eme őt meglátogató holt percekben él igazán. *A nap vége* hőse az életen túl, de a halálon innen bolyong, ám a vonalon inneni vagy vonalon túli bolyongás hasonlítanak egymásra, a Bergman-film bölcs és bolond, a gyermek- és ifjúkor képei által faszcinált öregje is első sorban szemlélő, mint az életre visszatekintő holtak, akik meghatva szemlélik az élőket (*A játszma vége*).

Nemcsak az öregség, egy dekadens világállapot egésze is megjelenhet halálközeli labirintusként, az életen túli állapot halálon inneni megfelelőjeként. Ha az élet már csak ismétli önmagát, s a halvány jelen a színesebb múlt kúszó inflációjára, ha a használt élet nem nyújt újat, az élet vágnia kezd a több életre, melyet már csak a múltban talál meg. *A bolygók együttállása* című film hadgyakorlata a nagy háború halvány ismétlése, hallgatag hőse pedig megjegyzi, hogy már mindent elmondtak, nincs mit mondania. Az ember fiatalsága elélt az életet az ember öregsége elől, s történelmi viszonylatban is azért vannak aktívabb és termékenyebb, s másrésről „jeltelen sírban pihenő” generációk, mert az előbbiek elélték az életet az utóbbiak elől. *A telihold napja* című film kamerája és nézője a jelen labirintusában

bolyong, szereplői pedig le vannak telepítve a labirintus egy-egy szakaszán, élet-zsákcák foglyaiként, s az egyetlen esemény, mely körül az egész jelen kering, a múltban van, csak ez a régmúlt, holt perc az élő, maga a jelen élet mint stagnáló, bukott, az újra képtelen világ azonos végül a halállabirintussal.

A halálfilm főszereplője az én, kinek legnagyobb kalandjaként jeleníti meg a műfaj a kihunyást. A fantasztikus műfajok teljes spektrumát az én kereséseként jellemeztük. A fantasztikus világok vándorai által megtalált én azonban virtuális: a kompetenciák kötege, a lehetőségek rendszere. A fantasztikus műfajok énmitológiáját a kalandműfajok cselekvéskultusza és társkereső mitológiája vezeti tovább az élet felé. A kaland első sorban helykeresés a környezetben, kapcsolatkeresés és alku a világgal. Ennek során, a környezet munkamegosztási viszonyaiba bekapcsolódva s kapcsolatokat realizálva, az én lemond számtalan lehetőségről, s a partnerviszonyok kárpótolják a valóságos ént a lehetséges én előtt álló alternatív utak sokaságáról való lemondásáért. Ezért vezet a kaland a próza felé: a happy end után jön a „normális” élet, amiről már nem lehet a kalandfilm módján mesélni. A *Re-cycle* című film felfogható úgy, mint a hősnő, az író látogatása a halál birodalmában: az írói fantázia bejárja az elveszett dolgok világát, hogy visszanyerje őket a feledéstől. A film azonban felfogható a kialvás vándorútjaként is, mert a visszatérő hősnő alá nem szállt énje ott ül a visszatérő, a katarzison és megvilágosodáson átesett, a tudó helyén az íróasztalnál, sikerregényt írt meg, és nem az elveszett dolgok regényét. Számtalan énünk, lehetőségünk hal el, sülyed le a halál birodalmába, a megvalósulás csak a jéghegy csúcsa, melynek ára számtalan halott és ezek között bizonyára sok jobb lehetőség, melyeket elárultunk az élet kompromisszumáért. A *Re-cycle* az elhagyott, elfeledett, kidobott dolgok szeméttelpekeként mutatja be a halál birodalmát, csattanója azonban az, hogy a jobb lehetőségeket dobjuk ki, és a rosszabbakat valószínűsítjük meg. Így az élet birodalma a kiglancolt haszontalanság, mellyel szemben a szemétre vetett lehetőségek az autentikusak: ebből fakad a filmben a halál birodalmának varázslatos melankóliája, mely az ide való alászállást rokonítja a mesebirodalmakban való látogatás történeteivel (pl. *Óz, a csodák csodája*). Az élet kezdete a lehetséges én gazdagságának felcserélése a valóságos énné, s a „te” a kárpótlás a lehetséges világokról való lemondásért. Úgy is mondhatni, az én száz halált hal, és a szerelmet kapja kárpótlásul. A halálfilm pedig visszavezeti őt a virtualitás oldottságába, melyről a reális választások által lemondott.

Az életlendület elfogult embere nem látja saját bűneit, partnereit vádolja, akiket elvesztve maga ellen fordítja az imént még őket ért szemrehányásokat. Az életben a maga bűneit is rájuk terhelte, holtukban magát vádolja azok bűneiért is, átvállalva terhüket. A büntudaton alapuló s a jóvátehetetlenség érzésével küzdő depressziót meg kellene különböztetni a költészetben nagy szerepet játszó „édes melankóliától”, mely más műfajok mellett (pl. melankólikus románc) a halálfilmekben is tetten érhető. A halálfilm nem a gyász büntudatát fejezi ki, pontosabban az előgyász vagy az öngyász filmje, s a feloldásé, melyben a lélek hátat fordít az énné vagy a létező visszaadja magát a létnek. A melankólia képes az egész életet a halál labirintusában való körbenjárásnak tekinteni. Jacques Tati is úgy jár körben a világban, melankólikus burleszkjeiben, mintha egy halálfilm hőse lenne, s e filmek valóban a halálról szólnak, de nem a hősök, hanem a számára kedves világ haláláról. A melankólikus ember nyomkereső: a múlt elveszett birodalmának, „elsüllyedt világának” nyomait keresi a jelenben. A vágy melankóliája abból fakad, hogy a valóságos én beteljesülései soha sem érik utol a lehetséges én projekcióit. A halálfilm az egész élet metaforájává válik: minden megvalósulás ára száz halál.

A halálfilm alapformája a szubjektivitás önmagába zártságának tükrö, ezért azok a leszámrazott formák, melyekben az élő szeretné visszahozni a holtat, olyan reménytelen vállalkozást fejeznek ki, mintha az énből akarnánk „visszahozni” vagy „kimenteni” az ént. Az alapformát egyszerű hármasság jellemzi, mely mégis számtalan levezetett variáns kiindulópontjául szolgálhat. 1./ A műfaj alapító gesztusa a mindennapi élet megszakadása, a félbemaradt pillanat. 2./ Ezt követi a bolygás a labirintusban. (A bolygás mint a félbemaradt pillanat folytatásának illúziója, az illúzió mint létmód, a való helyzet fel nem ismerése mint tudati módosztat feltételei közé vezet, mely feltételek megjelenési formája az önmagába zárult fantomvilág: pl. Sylvia Kristel az *Alice ou la dernière fugue* című filmben többször elindul a kastélyból, de mindig visszajut a kiindulóponttra.) 3./ Az igazság pillanata a félbemaradt pillanattal való szembesülés, mely visszavezet a közös világba, leleplezve, hogy a bolygás a labirintusban nem elhelyezhető ebben a világban. A harmadik stádium lényege a felismerés: az élet megy tovább. A félbemaradt pillanat folytatása: folytatás nélkül. A néző részéről annak felismerése, hogy nincs közöttünk, akinek alakját nem tudjuk elvonatkoztatni világtól. A közös világ utolsó aktusa rendszerint egy baleset, vasúti szerencsétlenség (*Egy este, egy vonat*), autóbaleset (*Alice ou la dernière fugue*), vízbefulladás (*Lelkek karneválja*). A film vége a visszatérés a perchez, a baleset után, melyben az iménti cselekmény szereplője már nincs jelen, ezzel a cselekmény visszavonása, kivonása a valóságból. Az eredmény a kialszás költészete, a személyes realitás lényegének végső kivonata az eltűnő realitásbenyomásban. A sejtelmes közegében zajló cselekmény rejtélyeinek feloldása: a halott arca. A halálfilm két reális pillanat közé ékel be egy reális kiterjedés nélküli dimenziót, melynek bejárása után összszárja a két reális pillanatot. Az autóbalesetet előbb Sylvia Kristel bolyongása követi, majd a bolygást visszaváltja a film a halott arc képére: a mi világunkban ez az arc felel meg a cselekménynek, s a bolygás ennek az arcnak a titka. A cselekmény belülről ábrázol, a holtat kísérv, egy csak számára megnyíló kapun túli utazást, utóbb ez a kapu lezárul, elválnunk a semmi felé elindult lélektől, s csak a holt testet látjuk, mert a lélek további útja követhetetlen. A filmek cselekménye az aktív stagnálás vagy körbejárás képe. A cselekmény az élet képei között vezet, amelyek kapcsolata azonban lazább, mint a valóságban. Nem feltétlenül szükséges, de a filmek megszemiesíthetik a halált, aki szólítóként, felhívóként, útmutatóként vagy hódolóként, udvarlóként is megjelenhet, a másik nem képét öltve (*Tavalý Marienbadban*).

Nemcsak a kihunyás folyamata jelenik meg utazásként, a halál metaforája is megkettőződik, személy is megjelenítheti, a szólító, udvarló, kísérv személy mellett egy közlekedési eszköz is (holtak vonatja, holtak hajója, halál kocsi), amely az egykori csontváz szerepét veszi át acél- vagy másféle művi vázként, így a szólító személy a szellemet képviselheti, mint a tiszta lényeg vagy lehetőség létből visszahívó szavát. A *Re-cycle* hősnője liften át jut a másvilágba: a lehetőségek kimeríthetetlenek.

Az egyes filmeknek nem kell kifejtetniük a teljes struktúrát. A *Tavalý Marienbadban* cselekménye az átmeneti zónában indul, és itt is fejeződik be, melyben körben forog az idő. A kamera élettelen terekben bolyong, ahol majd a körben járó szereplők nyomába szegődik, a kamera útját kísérv monológ pedig már a cselekmény kezdete előtt önmagába zárul: a tér és az idő is „önmaga farkába harapó kígyó”. A film színházi előadással indul, mely előlegezi a cselekményt, előbb a színpadon látjuk, ami később az előadás nézőjével, a film hősnőjével fog történni. Eme monotóniák vontatott, kábító mámorából szabadít ki végül a rászánás a semmire.

A játszma vége című filmben azt látjuk, hogy jelen vannak a holtak, kívül az életen, de mellette, a közelében, szemlélnék bennünket, de nem érnek el, ezért a halálfilm holtjai és nem a kísértetfilm kísértetei. A *Szem 1.* holtjai utolsó perceiket ismétlik, mert nem ébrednek rá, hogy holtak, a *Szem 2.* holtja az élők szolgálataitól függ: mindezek a kísértetek megzavarják az élők nyugalma. Nem így a halálfilm holtjai, akik akár mert magukkal vannak elfoglalva, akár mert már messziről néznek, túl vannak az életvágyon. A gyász az élők részéről történő halálfeldolgozás, melynek mintájára képzelet el a halálfilm a halott általi halálfeldolgozást, akár a halhatatlan lélek, akár a kihunyó lélek munkájaként. A halhatatlan lélek koncepciójából következik egy a tiszta szemlélet birodalmaként megjelenő halálbirodalom, melyet az ateista kultúra a tiszta lényeg metaforikájaként adaptál. Nemcsak a Sartre-film, már Le Sage holtjai is velünk vannak, de a közelünkben időzve is képesek távol maradni. Le Sage regényében átlát a jelenvaló túlvilágra az ember, akinek az ördög megérinti a szemét: „Hogyhogy? ...Kegyelmed megremeg? Csak nem fél ezektől az árnyaktól? Nem szabad megrémülnie öltözőküktől, inkább szokjék hozzá idejében, hisz majdan kegyelmed is ezt a ruhát fogja hordani: ez a holt lelkek egyenruhája. Nosza nyugodjék meg és ne féljen semmitől. Épp kegyelmed veszítené el bátorságát, aki meg sem hökölt, mikor megpillantott engem? Ezek itt nem olyan gonoszak, mint én vagyok.” (Alain-René Le Sage: A sánta ördög. Bp. 1956. 172. p.). Átmenet a halál folyamata, mely a halálfilmben a semmi, a túlvilágfilmben a lényeg felé vezet. Le Sage holtjai a közös emberi lényegét őrzik meg, a halál birodalmában elenyésznek a társadalmi különbségek (a halál ily módon az örök forradalom eleve beteljesült ideális végállapotának egységében foglalja össze az emberiséget). A Le Sage vagy Sartre által ábrázolt „holtak birodalma” nem a kísérteti lét leromlott mivoltában jeleníti meg a holtat. A holt emancipálódott, előbb kísértetként a hullától, utóbb a halál birodalmának lakójaként a kísértettől. A holtak birodalma nyugodt lényegvilág. Mi tehát végülis a lényeg, a lehetőségek teljessége vagy a megvalósult lehetőség végleges, szilárd egysége? A hegeli tézis – Wesen ist Ge-wesenheit – a halálfilmben sajátos értelmet nyer. Nem az az értelme, hogy a lezárt életnek nincs módja módosítani lényegét, ezért az ember örökre az marad, amit megvalósított. A halálfilmben is azonos a lényeg és a múlt, de a múltban egyesül a megvalósított lényeg a megvalósítatlannal, az aktualizált rész megtér a potenciális teljességébe, a megvalósítás részleges és depravált mivoltát felmenti a szándékok szépsége és teljessége. Az aktualitás a potencialitás jele, a reális a virtuális üzenete, s aki nem olvassa ki az aktuálisból a potenciálit, a jelenségből a lényeg, a valóságból a lehetőséget, az az élet gyakorlatias és önző felületességének rabjaként, tükör által homályosan, azaz az empirikus megismerés felületes pragmatizmusával és nem a gyász mint lényegnézés átütő erejével látja a holtat. Az élet hazugságainak rabja marad, nem éri el a halál által feltárt lényegigazságot, ezért a depresszió foglya marad, nem éri el a melankóliát. Épp depresszió és melankólia differenciálása az elemzett műfaj legfontosabb üzenete.

Mivel a halálfilmet a kialvás kalandjaként jellemeztük, eme szorosabb értelemben vett műfaj mellett bevezethetjük a halálfilm műfajcsoportjának főfogalmát is, melynek variánsait meg kell kezdenünk feltérképezni a következőkben. A katasztrófafilm „azután”-ja a maradék világ a pusztulás után – másféle „azután” az elpusztultaké, melynek kidolgozását vállalják a halálfilmi műfajcsoport műfajvariánsai illetve kezdeményei. A halottat a halálon túl kísérő történetek metafizikai vagy teológiai motivációra épülnek. Pl. a *Csodás álmok jönnek*, melyben a mennybe bebocsátott férfi pokolra jutott felesége után ered, amivel azt is megváltja.

További, alternatív filmtípusok épülnek a két birodalom, élőké és holtaké, interakcióira: a szabadságolt holtak és a szabadságolt élők története. Szabadságolt holtakról beszélünk, ha a halott kap még egy esélyt, új életet. A holttestként illetve a belőle kilépő szellemként megismert személy újra megtestesül és folytatja az életet, ahol abbahagyta, a visszavont halál azonban mégis elkíséri őt, maga az élet mostmár a kimenő az öröklétből. A holtat, akit már a nélküle tovább folyó élet megfigyelőjeként láttunk, *A játszma* végében visszaengedik a félbeszakadt pillanat folytatásába, az eredmény azonban azonos, így a második sansz végül a sors vagy a szükségszerűségek törvénye által visszavont alternatívaként mutatkozik be. *A játszma* vége hősei rezignáltan ébrednek rá, hogy sorsuk szabadságuk tükre, s választásaik által ezért csak az iméntihez hasonló eredmény elérhető. Így a második sansz eredménye azonos a lélek semmibe vezető útját elmesélő halálfilmmel: megbékélés a végességgel. Az a labirintus, melyben az életbe visszatért halott bolyong, maga az élet: a második sansz története az élet egészét halállabirintusként mutatja be. A halál és a belenyugvás közötti út ezúttal maga az élet.

A játszma vége a halál és elfogadása közötti útként mutatja be a második sanszot, míg a *La Marge* című filmben a hős egy levelet kap, mely szerettei haláláról értesíti őt, kik nélkül nem kíván és nem tud tovább élni. A cselekmény ezúttal az élettől elszakító információ és a halál ténye közötti átmeneti időt meséli el, kószálást, bolyongást a párizsi esték útjain, s egy erotikus kalandot. A második sansz ezúttal a vonalon túlról a vonalon innenre kerül, mint a halálra ítéltség és a halál közötti – az élet banális formái számára talán nem adott lehetőségeket kibontó – átmeneti terület, a téridő halálon inneni, de világon túli rezervátuma. Egyúttal az elvesztett ideális szerelmi objektummal szembeállított ambivalens szerelmi objektum végigszeretésére szabadít fel a kaland, olyan erotikus kaland, mely a halálon túliság halálon innen telepített rezervátumának minősül. Ezúttal tehát a szenvedély és az illegitim, ambivalens vágy rabságába ejtő nő az a labirintus, amely a semmibe vezet, amelynek ára vagy vége a semmi. A kaland lényege a szenvedély függése a független – promiszkuitív – nőtől: titka pedig az, amit modellál, a létező függése a tőle független léttől, mely nélküle is „megvan”.

A szabadságolt halott történetének ellentéte a szabadságolt élő története, az élő látogatása a holtak birodalmában, mely lehet útibeszámloló, mint Dante Isteni komédiája vagy Karinthy Mennyei riportja, a műfaj a középkori irodalomban otthonosabb mint a filmben, filmszerűbb variáns az, melynek az Orpheus-mítosz a modellje (Cocteau: *Orpheus*). A sámán a halálba is elkísérte a lelket, vagy, gyógyítóként, képes volt visszahozni őt a halál birodalmából. A halálba kísérő funkciót a mai hagyomány elhanyagolja, a modern halott magányosan keresi az utat. A holtak birodalmába behatoló élő szeretett személyt akar visszarabolni a halálból, Orpheus története az istenek ellen lázadó sámánként mutatja be a költőt, akit nyilván épp ez a lázadás foszt meg sámáni-papi funkciójától és minősít át költővé.

A szorosabb értelemben vett halálfilm, a felsorolt változatokkal ellentétben, annak az utolsó „nagy utazásnak” a története, amely egyúttal eme „nagy utazás” előszakaszaként tünteti fel az élet egészét.

2.12. A halálfilm és határterületei – szemináriumok

2.12.1. A halál mint utazás

(Edward A. Blatt: *Between Two Worlds*, 1944)

Minden kaland halálközeli élmény, mely határokat lép át, megkísérti az én, a lélek szétesését, s valamilyen odaátról tér vissza az életbe. A kaland reverzibilis halál, a halál irreverzibilis kaland. "Az utazás" című versében Baudelaire olyan utazásként ábrázolja az életet, melynek terei szűknek bizonyulnak: „Hej, fanyar lecke ez, leckéje az utaknak! / Ma, tegnap, holnap és örökre a világ / egyhangú, kicsi hely, rossz ketrecet mutat csak, / únalom-sivatag fájó oázisát!” (Baudelaire Válogatott Művei /szerk. Réz Pál/ Bp. 1964. 182. p.). Az élet-utazást követi a nagyobb utazás, mely tágasabb terek felé vezet; a második út a nagyobb út: „Halál! Vén kapitány! Horgonyt fel! Itt az óra, / óh, untat ez a táj! Halál! Fel! Útra már! / Bár várjon tinta-szín ég s víz az utazóra, / tudod, hogy a szívünk mégis csupa sugár!” (183.).

Edward A. Blatt második világháború idején játszódó filmjében az autóbusszal a londoni repülőtérré tartó menekültek áldozatul esnek egy légitámadásnak. Henry (Paul Henreid) és Ann (Eleanor Parker) nem jutottak fel az autóbuszra. A bécsi Henry, zongoraművész, aki a francia ellenállás hőseként, a harcban elvesztette kezét, s nem tudja eltartani feleségét, öngyilkosságra készül. „Ne hagyj el!” – rimánkodik a nő, már mint egy haldoklóhoz. „Élj tovább nélkülem, légy boldog és szabad.” – kéri a férj, aki úgy érzi, élete a nő számára már csak teher. „Vigyél magaddal!” – követeli a nő: ha már nem tartóztathatja az életben, akkor vele tartana a halálban. A kamera a gázlámpára fordul, ömlő gáz sziszegését halljuk.

Ann és Henry beszélnek a hajóra, melyről – az iménti jelenet magyarázza, miért – lemaradtak. Itt vannak a buszból ismert arcok is valamennyien. Kis csoport a szürke ködben úszó nagy hajón, melyen csak utasokat látunk, nincs legénysége. A hajó mint úszó szálloda megfelel a *Tavalý Marienbadban* kastélyának, s ami Robbe-Grillet filmjében a körülvevő park labirintusa lesz, az itt a tenger: a minden és a semmi. A világok közötti köztes világ, akár-csak Kertész Mihály *Casablancájában*, – ahonnan nemcsak a halálfilmbe adaptált alapszituáció származik, egyik szereplőjét is átvették Paul Henreid személyében – a várakozás helye, az ítélet színhelye. A férfi a zongorához ül. „Ann, nézd, újra engedelmeskedik a kezem.” A halál mindazt visszaadja az elmúlt embernek, amitől a múltó idő megfosztotta az élő.

A halál mint utazás története, szellemi utazásként, a felismerések sora. Hőseink előbb megértik, mint társaik, hogy a hajó nem Amerikába megy: csak a szeretőknek van haláltudatuk. „Hova utazunk?” – „Az égbe vagy a pokolba. Majd megérti. Bizonyos tekintetben mindkettő ugyanaz a hely.” – magyarázza a bármixer. Később Ann és Henry, akik tulajdonképpen potyautasok, rájönnek, hogy a többiek, a legális utasok, akiknek jegyük van, befizettek, semmit sem értenek. Csak ők ketten fogják fel a halált, akik tudatosan választották. Mindenki maga kell, hogy felfogja, a maga módján és idejében, tudjuk meg a bármixertől, aki a személyzet egyetlen képviselője.

Megismerjük az utasokat, a követelőző és parancsolgató milliommot, a hasonlóképp pökhendi sznobnőt, a megcsalt férjet, a részeges újságíró, a félprostituált színésznőt, az újszülöttjéhez haza tartó tengerészt, a papot, aki először mozdult ki otthonról világot látni és egy szerény öregasszonyt, akit mindenki lenéz.

Henry két kézzel szorítva, körülölelve kísérté be a hajóra a halálban is hű társat. Később Ann öleli mellére, őrzi a zongorázó Henryt. Két pár van a hajón: a szétválaszthatatlanokkal, az összekapaszkodókkal mint szükségszerű párral szembeállított laza, distanciált, civódó és kiábrándult pár, a szerelmi viszony kontrasztképe az újságíró és a színésznő véletlen viszonya. Tom (John Garfield) rajtakapja csillogóan kiöltözött szeretőjét a milliomos karjaiban. A nő kérése parancsoló: „Szép időket töltöttünk együtt, de ezt most ne rontsd el nekem. Már nem vagyok tizenhét éves, próbáld meg az én szememmel nézni. Mindig erre vágytam: szállodák, hajlongó pincérek. Senki sem tarthat fel.” Tom azonban már minden tud, megértette helyzetüket, s csak mosolyog, keserűen mulat a szándékok hiúságán és a trükkök alantasságán.

Kis ünnep zajlik a hajószalonban. Tom, az újságíró bűvészkedik. Ráló a tőkésre, akiben nem tesz kárt a pisztolygolyó. Nem értik a trükköt. „Hogy csinálta?” – „Tudja, az az igazság, hogy már előtte is halott volt.” Az utasok dermedten állnak. Megszólal a lázadozás („Velem ezt nem tehetik!”), valaki imádkozni kezd, egy gyermekkori ima jut eszébe, az első imája.

Megérkezik a Vizsgáló (Sydney Greenstreet), aki könyörtelen, mert a könyörület önkény, itt azonban az ember élete dönti el örökkévaló sorsát, nem lehet változtatni a törvényen, mely az emberélet megítélésének mértéke. A menny vagy a pokol az a hely, ahol mindenki véglegesen az marad, amit életében csinált magából. Menny vagy pokol csak tükör, ismétlés, mindannak, ami volt, végleges érvénye. A szabadulás lehetetlensége: a semmi sem szabadulhat a mindentől. A semmi az élet tükre, mely az örökkévalóságba vési bele az élet egyszeri meséjét. A semmi csak a foncsor a lét tükrén, a vonalon túl csak az lehet, ami a vonalon innen, a vég csak véglegessé teszi mindezt, ami volt.

Csak az előkelő kapcsolataival hencegő, parancsolgató és fenyegető milliomost kezeli a Vizsgáló bűnősként. „Sose nyavalyogtam, olyannak vettem a világot, amilyen.” – védekezik a bűnös. A semmiből indult, és megszerzett mindent, érvel a vizsgálat során. „Respektáltak, felnéztek rám, félték tőlem... Mindent elértem, amit akartam.” És most mit ér vele, mit vihet magával? – kérdi a vizsgáló. Mindenkinél annyit kell szenvednie, amennyi szenvedést okozott a földön. A milliomos szenvedésre ítéltetik, az önző, rideg úrinő magányra, a többieknek szájalom jár, nem büntetés. Végül előkerül az öregasszony, ő a büntetlen, a hős, neki jár a jutalom, a tengerparti ház, virágoskerttel, melyre egész életében vágyott. Ő azonban nem fogadja el, csodált fiát követi, nehezebb, rögzös útján, a részeges újságírót, akinek kudarcát és szégyenét nem fogta fel, s inkognitóban kísérté, hogy, egyszerű asszony léte ne kompromittálja. Tom nem tudja, hogy ki ez a nő, ki házvezetőnőül ajánlkozik, az pedig csak a közéletben akar lenni, mint cselédje, neki, mondja az anyja ez a „menny”. Számára nyitva a menny, neki azonban fia pokla a menny. Nem hangzott el a szó, csak a Vizsgáló mondja ki a búcsúzásnál: „Maga egy jó anya.” – „Hogy jött rá?” – riad meg az öregasszony, s kérlel: „Neki nem szabad tudnia, zavarba hozná, egy ilyen embert, az ő pozíciójában. Egy fontos ember. Nagyon híres.” Ezek az anyák, legyint a Bíró, orrát fújva a tárgyalás után. Az igazság és igazságosság bukott harcosa, az eltévelyedett újságíró, a szeretőt anyára cseréli. Anya mindenkinél jár, szerető feleség csak a hősnek? Az anyaszeretet ingyenes, de a feleség is többet ad, mint amit kap.

A feleség is az anyához hasonlóan reagál. „Mindig veled voltam, és bárhova mégy, veled maradok, másként túl szörnyű volna.” Ann számára nyitva a menny, az öngyilkosság vétkében bűnös férjet örök utazás és soha meg nem érkezés várja. Ann azonban nemet mond, vele tart, végül mindketten kapnak egy új életet. A bomba, mely a többieket megölte, őket, betörve

az ablakot, megmentette a gázrobbanástól. Az anya és a szerető sorsa közös, a férfit mindkét esetben a „keményebb út” várja, de a nő vállalja és vele tart. Az anya minden pokolra kész alászállni fiával, a feleség új életre szüli férjét. Az anyasors azonban, ha meggondoljuk, második utazásként követi a feleségsors első utazását, egyik a másikkól következik, nem alternatívák. A feleség áldozata az anyamelodráma előkéje vagy előkínja.

Az anyai szeretet paradicsommá teszi a poklot is, a feleség szerelme megajándékoz egy étellel. Nemcsak a gyermekszülés értelmében szül egy új életet, a maguk életét is újjászüli. Az anya-gyermek viszony szétválás, s a szeretet kárpótlás a sorsért, mint a szétválások menetrendjéért. A szeretők szerelme egyesülés, mely visszavesz egy közös életet, melyet együtt alapítanak, a haláltól.

2.12.2. Szabadságolt holtak: az egzisztencialista halálfilm (Sartre – Delannoy: A játszma vége, 1947)

Két friss halottat, kezdő szellemlényt kísérünk, akik első napjukat töltik a túlvilágon, az anti-fasiszta ellenállót, a kollaboráns rezsim ellen készülődő munkásfelkelés áruló merénylő által meggyilkolt vezérét, és a kollaboráns elitből származó gazdag úrinőt, akit férje az örökségért tett el láb alól.

Halottjaink ugyanabban a Párizsban kóborolnak, de látniuk kell, hogy senki sem veszi figyelembe őket, a puszta képként megjelenő kísértetnél is kevesebbek, láthatatlanok. Tekintetük, tudatuk viszonzatlan, az egyoldalú, egyirányú érzékelés rabjai, kitaszítottak, mert nem az érzékelés, hanem az érzékeltetés által nővünk bele a világba és ismertetünk el jelenvalóként. A gyakorlatias élet érzékenysége korlátozott, a felhasználhatóra irányul. A holtak felfognak bennünket s egymást is észlelik, de mi nem észleljük őket. Vakok vagyunk rájuk, mert nem haszontárgyak. A holtak, ezek a nálunk érzékenyebb szellemek, az idők egymásutániségének birodalmából átléptek az idők egymásmellettségének világába, elmúlt korok kísértetei között róják az utakat. Aki siet, az az élő, elmélkedik egy öregúr, de rögtön rácaffol egy élvezet lassúsággal vonuló strichelő prostituált.

A játszma vége holtjai érzékelnek bennünket, de korlátozottan, láthatnak és hallhatnak, de nem tapinthatnak. A kölcsönösség hiánya a társadalomból, a tapintás hiánya a természetből taszítja ki őket. Szellem és test, kísértet és ember, lét és nemlét különbségét a test előjoga határozza meg: a tapinthatóság és tapintani tudás. A tudat mindenhatósága a lét tehetetlenségével jár. Eva (Micheline Presle) és Pierre (Marcello Pagliero) ki vannak zárva az esetleges egyszerűségek lepergő perceinek jelenvalóságából. Nincs előttük korlát és titok, rendelkeznek minden korábban ismeretlen információval, de a látás értelmében mindenható szellem anyagi, gyakorlati értelemben tehetetlen. A mindentudás egyúttal segíteni képtelen jóakarát. Hiába szól a kísértet a tumultusban: „Vigyázz kislány, meglopnak!”. A hangtalan kiáltás nem éri el címzettjét. „Szörnyű, hogy ilyen tehetetlenek vagyunk.” Aki tudja, mi a helyes és jó, tehetetlen messzeségből nézi az életet, aki benne él az élet közepében, nem rendelkezik a tudással, illúziók és pillanatnyi impulzusok rabja.

Pierre egy öreg koldus vállát átfogva ül a téren: „Ó, ha belebújhatnék a bőrébe és visszatérhetnék a földre, akár csak egyetlen pillanatra is!” Hőseink osztályrésze a mennyben, mint párhuzamos Párizsban, az istenek tulajdonának hitt öröklét és a belátás mindenhatósága,

mégis koldusabbak a koldusnál. Pierre megírígyli a legszerényebb életet, a nyomort a szenvedést, a szegénységet és jelentéktelenséget, a legkevesebb életet, az öregséget, betegséget, s közben felfigyel rá Eva, kit meghat a vágy, már akkor, amikor még nem reá irányul.

Az evilág azonos a túlvilággal, a menny a földdel, a berendezési tárgyak közösek, a túlvilág ugyanennek a világnak egy értésben, érzékenységben gazdagabb, lelkekben népesebb dimenziója. Presszóban ül a keserű pár, a két halott, vidám szerelmesek ülnek asztalukhoz, könnyű, inkább álmodozó mint kacér zene szól. „Jól áll magának a halál.” – bókol a férfi a nőnek, s a halottak valóban szebbek, mint a buta frázisokat makogó, ösztöneiktől elvarázsolt fiatalok. A nő táncra hív, de a holtak tánca csak haláltánc. „Még csak meg sem érintettem a derekát. Magányosan táncoltunk mind a ketten.” „A lelkem is eladnám, ha élhetnék, és itt táncolhatnék magával.” A film elején, a mennyország iktatójában, a formalitások elintézése után, felteszi a kérdést a tanácstalan Pierre: „És most hova menjek?” „Ahová tetszik, a halottak szabadok.” Ezért táncolhat most a munkás az úrinővel, az ellenálló a fasiszta feleségével „Az imént csak sötét gondolataim voltak, most meg itt vagyok magával és táncolok. Lehet, hogy ez a halál?” Miért nem boldogok a léten túl táncoló szellemek, megszabadulva a testi szükségletek rabságától, éhségtől és vágytól, s a társadalmi osztály rabságától, előítélettől és kötelességtől? A test rabsága hordozza a szerelem szabadságát, és a társadalmi rabság a lázadás szabadságát. A szellem az anyagra, a szabadság a rabságra vágyik, hogy megmérje és igazolja magát. Az örökkévalóság a múlt időre vágyik, melyből kizárva csak fantom. Az értelem csak a szabadság fantomja, mely a jelenlét pillanatába való öngyilkos belevetettsége által valósul meg egy pillanatra.

A két egymásnak szánt, összeillő ember, akik a mennyei bürokrácia hibája következtében, önhibájukon kívül, az életben nem találhattak egymásra, mert nem találkoztak, új sanszot kap. Egy napot kapnak, kimenőt a halálból, s ha bizonyítanak, ráadásul kaphatnak egy egész életet. De csak a létteljesség valódi lét, a létteljesség minden hiánya kísérteties: ha nem érik el a feltétlenséget, ha kételkednek egymásban vagy cserben hagyják egymást, vissza kell térniük a szellemlétbe. Van esélyük: új életükben emlékezni kell a halálra, meg kell őrizni a holtak tudását, az élet értékének ismeretét.

Mindkét szeretőnek kötelességei vannak saját világával szemben, Eva a hűgát akarja megmenteni a gyilkos csábítótól, Pierre a „világot” a fasisztáktól. *A lé meg a Lola* című film-ben mindig új játszma indul amíg az egyik végre sikerül, mert ott nincs sors és kötelesség, nagy dráma és feladat, az emberek csak magukat akarják megmenteni, s ez felezi a kockázatot és duplázza a sanszokat. Hőseink azonban duplán elkötelezettek, két játszmat akarnak megnyerni, az életet és a szerelmet, s a szerelem útját nem a visszavonulás útjaként definiálják.

Eva hűga, kit ostoba vakszerelem köt a gonosztevőhöz, felvilágosíthatatlan, menthetetlen. Hasonlóképpen hozzáférhetetlenek az érvek számára az elvtársak, árulónak tartják a felkelést ellenző Pierre-t, ki az életbe visszatérve már tudja, amit az életet elhagyva még nem tudott, hogy a felkelés a provokátorok műve, a helytartó tervének része, azért tombolt a túlbuzgó besúgó által megölt Pierre halálakor: „Az összes vezetőt elfoghattuk volna!” Hogyan is hihetnének az elvtársak Pierre-nek, aki számukra egy fasisztanő gyanús szeretője? Bezárkóznak gyűlöletükbe, ahogyan Eva hűga a szerelembe hülyült bele. Pierre utódjának, az ellenálló új vezérének éppen olyan fontos a hatalom, mint a diktátornak. A hatalom szomja csak az ambícióit igazoló információkat fogja fel.

Élve nemcsak helyesen gondolkodni, szeretni is nehezebb, mint kívül, túl az életen. A szerelméhez érkező Pierre-t a cselédlépcsőhöz küldik. A szeretők zavartak, feszesek, elválasztja őket minden emlék, tárgy és viszony, Pierre idegenkedve néz körül a hivalkodó polgárházban: „...szőnyegek, csecsebecsék...” Féltékeny a tárgyakra. A földi történetben visszatérnek az égi történet pillanatai: az autóból kiszálló úrinő, és a mellette elhaladó proletár, a közönyük, ahogy elhaladnak egymás mellett, szinte láthatatlanul, mint a kísértetek. *A lé meg a Lola* hősei is így járnak meg többször ugyanazt a pillanatot. Eva és Pierre ismét a kis presszóban vannak, belesétálnak az imént megélt szép pillanatba, de minden, ami szép volt, most bántó és hamis, csupa frusztráció. Ugyanaz a zene, ugyanazok az emberek, de most gyáván és bizalmatlanul, vagy gúnyosan és pimaszul méregetnek. A proli és az úrinő szerelme gúny és botrányozás tárgya. Előbb úgy érezték, lelküket is eladnák, hogy a nő érezhesse a férfi érintését és a férfi a nő lehetését, de amikor végre érezhetik egymást, ellenséges tekintetek keresztüztében, azt kell éreznük, hogy ők nem önmaguké és nem is egymásé. Egyszerre távol vannak egymástól, legfeljebb a riadalom hoz ismét közel. Nincs idő kételkedni egymásban, figyelmezteti a veszekedőket egy lehulló falevél.

A nő, aki mindent feladott, elhagyta társadalmi osztályát, s a férfihoz költözött, egyszer megmenti mindkettejüket. Már kopog az „áruló” kivégzésével megbízott elvtárs lépte a falépcsőn, de Eva azt teszi, amit az amerikai melodráma-hősnő, nem megy el, belekapaszkodik a halálra ítéltbe, vállalja a közös sorsot, s ezzel végül elúzi a halált. „Mindjárt szétlővik a zárat, aztán meghalunk, de a karomban érezhetem az eleven testét, és ezért érdemes volt újra élni.” – suttog a férfi. A reménytelenség pillanatában csak egymásra figyelő Eva és Pierre újra egymásra találunk. Az asszony csókja legyőzi az elvtársat (a halált). A csókrituálé a feltétlenség, az összetartozás, az egymásért és egymáson keresztül létezés vállalkozásának kifejezése, olyasmi, mint a régiek vérszerződése, mely kötelezettséget vállal, hogy az általa szimbolizált testi-lelki egység a következőkben minden cselekvésben és döntésben is kifejeződik. Csend van, a gyilkos eltávozott. Szeretkeznek. „Mégis győztünk, Pierre!” – bizakodik a nő. „Csak mi ketten vagyunk a világon.” – rajong Eva, de téved. Itt vannak a többiek, s egymástól veszik el, nemcsak a javakat, többet, a kávé jóízét, a női száj illatát stb.

Kitört a felkelés. A munkások, akik, bár tévelyegve, s az elvtársak is, bár ambícióiktól elvakítva, az igazságot és szabadságot keresik, felismerik Pierre igazát. „Tévedtünk, most nem hagyhat sz magunkra.” Eva nem egy másik nőre féltékeny, hanem egy másik társadalmi osztályra, mely, úgy látszik, a remények és feladatok princípiumainak képviselőjeként, vonzóbb az övéénél. „Vallja be, hogy nem miattam akarta az életet, hanem a barátai miatt!” Pierre hajthatatlan. „Nincs jogom cserben hagyni a barátaimat!” Eva feláldozta társadalmi osztályát Pierre szerelméért, Pierre feláldozza Eva szerelmét a maga elnyomott társadalmi osztályáért. Melyik a nagyobb hős? Ugyan melyik lenne kevésbé hős a másiknál? Egymásra találni azonban nem sikerült. Hogyan is találkozhatna egyéni boldogság és erkölcsi tisztaság, öröm és becsület, jó élet és szabadság egy alapvetően igazságtalan, durván és kegyetlenül egyenlőtlen, ezért alapvetően rosszindulatú és hazug világban? A szerelem és a harc is elveszett. Szomorú kísértetek, bukott emberek ülnek ismét a pálya szélén, a mennyei árnyvilágban. Eva vigasztal: „Nincs minden veszve, Pierre. Jönnek majd mások, és folytatják, amit elkezdett.” Kedvesen szól, de tartózkodó, merev árny. „Szerettem magát Eva.” – „Nem Pierre, nem hiszem.” Búcsúznak. A nő a férfi hivatásának áldozata; a férfi nemcsak magát, a nőt is feláldozta, a nő a férfi áldozatának áldozata. „Lehet, hogy szeretett, de most már mit érünk vele?”

Közben két bizakodó, fiatal halott szalad hozzájuk, új sansz reményében, tanácsot kérni. Érdemes megpróbálni? Új pár táncol a képmélyben az élet felé, míg az előtérben a kifáradt árnyak jobbra, balra, kétféle tűnnek el.

Az ember csak egyetlen másik emberrel valósíthatja meg a jelenlétet, a többiekkel csak játszmákat, melyekbe a szereplők be- és kilépnek, a játszmák nem függnék egy-egy szereplőtől. Mégsem hagyhatja cserben a többieket, mert mindenki egy lehetséges „egyetlen másik”, s bármilyen ellenszenvesek így együttvéve, pokluk mégis szebb, mint a menny: mert ez a pokol az élet kalandjának színhelye.

A lé meg a Lola is a halállal végződő szerencsétlen véletlenek után új sanszot kapó pár története. Ott is hasonló az eredmény: a második kísérlet sem sikerül. A régi ember, aki hisz a sorsban, a személyiség törvényében vagy az ismétlési kényszerekben, örök visszatérésben stb., úgy gondolja, hogy ha másodjára sem sikerült, akkor nem is sikerülhet. Az új ember szívós és nem adja fel, addig próbál, amíg bejön, és nem egy valamit próbál, melytől nem hajlandó eltántorodni, hanem bármit megpróbál, amíg valami bejön. Mert első sorban a sikerben hisz, minden más, konkrétabb cél tragikus vagy komikus hiba, góg, kényelmesség, kényeskedés, érzelmesség, modorosság, illúzió, csak a siker nem az, ő az igazság. Sartre emberének elvei vannak: nem tehetem meg a bajtársaimmal, nem tehetem meg a családommal... Az izolált emberek nem terheltek elvekkkel, mert nem vállalnak felelősséget az általuk uralhatatlan tágabb viszonyrendszerekért, e lemondás fejében azonban mobilisak és képlékenyek. Mindegy, hogy az ember a kapcsolatok, a család, az erőszak vagy a szerencse által lép tovább, mindegy, mi hozza a megoldást, ha valami meghozza, akkor olyan világba kerülünk, amelynek ez lesz a princípiuma, nekünk azonban nem lehet eleve eldöntött princípiumunk, mely megakadályozná, hogy ezt a világot megtaláljuk. A posztmodern ember úgy érzi, ami az adott cél, a közvetlen előttünk álló józan feladat, gyakorlati teendő szempontjából nem releváns, az nincs, semmis. Úgy érzi, aki mások gesztenyéjét is gondjává teszi, nem elégszik meg a maga gesztenyéjének kikaparásával, az valójában minden gesztenyét magának akar.

2.12.3. A halálfilm és a szellemvígjáték között (Blake Edwards: Switch, 1991)

Steve (Perry King), aki „szemét volt a nőkkel”, s ezért mind gyűlölik őt, a purgatóriumban megtudja, hogy legalább egy nőt kell találnia, aki kedveli, máskülönben pokolra jut. A nőcsábász ebben nem lát problémát: majd valami lányt „befűz”, gondolja, hogy szavazatot szerezzen. Steve az elkövetkező komédiában nem az élet peremén egzisztál, csak kitüntetett látók számára hozzáférhető módon, mint az igazi kísértetek: Sartre szabadságolt holtjaihoz hasonlóan tér vissza az életbe, kap egy új sanszot, pótéletet, így élhet át új epizódot, mely bűnhődés is, s egyben az érdemszerzés lehetősége. A visszaküldött lélek testben ébred, mert be kell pótolnia az emberré, lélekké válást. Nehéz feladat a kiábrándult világban, amely túl testies, semhogy a lélek jó vezetője, segítője lehessen, inkább alkalmas ez a világ a rossz ember azaz félkész lélek büntetőtelepéül szolgálni, így a maradék léleknevelő eszköz a bűnhődés. A testies világban pedig mi lehetne az ember büntetése, ha nem a teste?

A túlvilági epizód másnap reggel már csak egy álom lenne, de a vadász vadként, a férfi nőként ébred új életre. Fakó, borzas, viharos és savanyú szőke nő ébred reggel Steve ágyában.

Nagy léptekkel, katonásan menetel, férfiasan terpeszkedik kis szoknyaiban, női idomokat bámul meg az utcán, nőtestében férfivágyak élnek, míg botladozva de elszántan teszi meg első próbálkozásait a női lét útján. Nehéz nőnek lenni, mert a férfiak manapság a nőkkel is olyan kegyetlenek mint egymással, viszont a nőket erotikusan is kihasználják, egymással legalább szimplán, a nőkkel azonban duplán kegyetlenek. “Már nagyon unom, hogy mindenki meg akar dugni!”—háborog a Steve-ből lett Amanda (Ellen Barkin).

A bűnhődés és jóvátétel céljából szabadságolt halottnak az életéből kimaradt jótettet kell pótolnia, s ehhez meg kell élnie áldozatai sorsát. A pótélet lehetőségét megélő, elbocsátott halott annak a sanszoknak a képe, amit bármely embersors jelent a maga egyszerűségében. A szabadságolt halott kísértetiessége a második sanszban áll, ami nem jár ki embernek. A fantasztikus sansz természetellenes valószínűtlensége azonban ráébreszt a természet, az egyszerű sansz nem kevésbé valószínűtlen mivoltára. Amanda csak vendég a földi életben, de hát ki nem az?

Minden viszony kínos rá nézve, egyetlen kapcsolat sem hozzá illő, a leszbikus csábítások azért nem, mert a Steve-ből lett Amanda nem leszbikusnő, egykori barátjával való heteroszexuális viszonyát pedig az Amandában megtestesült Steve éli meg homoszexualitásként. Nőteste miatt a nőket, férfilelke miatt a férfiakat nem tudja elfogadni, mégis teherbe esik egy részeg éjszakán. Gyermeket vár, az orvos aggódik, magas a vérnyomása és cukorbeteg. Ő azonban minden áron életet akar adni a csecsemőnek. „Te el sem tudod képzelni, milyen érzés, hogy itt él benned valaki, és mozog, és amikor meghalsz, tovább él.” A zavart, sírós, görbe mosolyú és nagy hasú Amanda groteszk látvány az esküvőn. A régi komédiák hősnőjének átváltozása, a csúnya lány széppé változása, az esztétikai-szerelmi megváltás már nem működik, de az anya archetípusa az androgün groteszkben is újjáköltethető. Kis arcot látunk a fehér párnán. Amandának kislánya született. „Úgy látom, szeret engem.” Férfilelkű hősnőnk megbékélve elernyed, s már nem érdekli a küzdelem, melyet a lélek által soha meg nem szokott, idegen test fölött folytatnak az orvosok az életért. Az „anima”, a lélek, mely a férfiben is női princípium, megváltja a férfinőt, aki – férfiszerepekre kárhóztatva, önmegtagadásban élve, egy agresszív világ rabságában – még nehezebben találja meg magában ezt a princípiumot mint a férfiak. A cselekmény fehér felhők fölött zárul, a szellemkomédiák régiójában. Férfi vagy női angyal akarsz lenni? – kérdik a próbát kiállott Steve-Amandát.

A férfi-szerepet vállaló nők nyerni tanulnak, a női szerepet vállaló férfi veszíteni. A sikerorientált harcos nőkkel szemben, akik azért választanak férfisorsot, hogy jól járjanak, ne veszítsenek, Steve-nek nagy nehezen sikerül végre rosszul járnia, ami – a komédia által megidézt régi anyamelodramák modorában – a megváltást jelenti. Ha az életnek nincsenek is dicső céljai, ha a szépséget és boldogságot nem is sikerül megvalósítani, ha szerelmet már nem is sikerül ébresztetni – a nagyság tradicionális férfiálmáról éppúgy le kell mondani mint a szépség női álmáról – ilyen törekvéseknek éppúgy nem nyílik társadalmi tér, mint ilyen eszméknek szemantikai mező, mégsem veszett el minden, szeretetet adni végül is sikerül, azaz kiadni, átadni, feladni és feláldozni mindenét. Szeretetet adni e fanyar filmben is ugyanazt jelenti mint a régi melodramákban, feltétlenséget, öngyilkos önfeláldozást.

2.12.4. Vagyim Abdrasitov: A bolygók együttállása, 1984

A teleszkóp és a tekintetek

Abdrasitov filmje úgy kezdődik mint a Föld felé száguldó meteorról szóló amerikai katasztrófa sci-fik, ég felé irányuló teleszkópokkal, a műszerhez tapadó tekintetekkel. Az amerikai filmekben meteor közeleg, eljön az anyag, s a végnek nem egyszerű hírmökeként, mert az ítélet és a végrehajtó egybeesik, s az akció segít, a teendők pedig egyértelműek. Az anyag egyszerű eljövetele, az amerikai film eseménye a szovjet film kérdéseit nem elégítené ki, melyben az esemény megfoghatatlan, s ez lehetővé teszi, hogy fordítva fogalmazzunk, a szovjet filmben az esemény el nem jövetele a katasztrófa.

Hatalmas teleszkóp alatt állnak a fehér köpenyes fizikusok. Előbb lenézünk a feltekintőkre, majd alsó állásból nézünk fel rájuk. Előbb a keresett, az ismeretlen helyén vagyunk, utóbb a keresők helyén. A szerepcsere egyszer a kérdéssel, másszor a kérdezővel helyettesíti be a nézőt. Az eredmény nem dramatikus felfedezés, nem hír, amelyet – az amerikai filmekben – izgatott hírügynökségek továbbítanak. A kérdés az üzenet és nem a válasz, a hír a művészet és nem a tájékoztatási ipar. A kérdés tárgya a teljesség és a végtelen viszonya. Végtelen messze került a teljesség? Hova lett a világ teljessége, az élni érdemes élet, és az élet teljessége, a hössors?

Tengernyi csillag néz vissza a tekintetekre, a néző pedig közel kerül a film főszereplőjéhez, a profilban megjelenő fizikushoz, akinek magába tekintő, zárkózott arca eltávolodik a keresőtől. Ólom szürkületben az égre meredő radarernyők kérdőjeleit látjuk, miközben formálódik, alakot ölt a film zenéje, mely tiszteletet, áhítatot fejez ki, a fenség érzését idézi fel, s mivel ezt az expozícióban teszi, eldöntetlen, hogy búcsúztatja vagy előrejelzi-e a fenséget, a bizonytalanság pedig a himnikus hangot átszővi melankóliával. Fronton vagyunk, de fémszerkezetek örködnek a világok határán, az ember eltűnt. Technika és ég érintkezése a himnikus rész, tekintet és technika érintkezése a melankólikus: agyonnyomott emberek állnak a fémszerkezetek alatt, akik nem tudnak mit kezdeni felismeréseikkel. Az égi jel a bolygók együttállása, a fizikusok diagnózisa ritka esemény eljövételét jelzi, mely üzenet és nem a fizikai esemény értelmében vett katasztrófa. A ritka pillanat csak minden pillanat egyszerűségét hírül adó jel. A diagnózis ritka pillanat bekövetkeztét jelzi, az égi rejtvényből azonban nem következnek cselekedetek. Így a ritka pillanat fogalma elválik a nagy esélyétől. A himnikus melankólia egymásba oltott rajongása és gyásza fejezi ki az emberi mivoltot, visszavonva a hitet, hogy az ember acél, melyet minden feláldozható tulajdonának feláldozása végül megedz, amely bolsevik ideál valójában egy keresztény gondolat radikalizációja volt: minden ember a közösség Krisztusa. Minden ember önmegvalósításra vágyik, azaz jövőendő önmagát tekinti egy eljövétel jelöltjének, a nagy világpillanatokkal való egyidejűségként képzelve el az eljövételt, de többnyire nem tisztázva és tudatosítva, hogy ennek ára van.

Az, hogy megfigyelünk és értelmezzünk valamit, olyan érzést eredményez, mely szerint a világ közepén vagyunk, a megértésből azonban nem következik semmi, a kivételes pillanat nem válik alkalommá, nem közöl megbízatást, ami depresszív pozíciót eredményez. Nem tudunk mit kezdeni a világgal, nem tudunk mit kezdeni önmagunkkal, mert a világ sem tud mit kezdeni velünk. Az ég azt hirdeti az égi jellel, hogy lehetne ez az idők teljessége is, de az üzenetre az ember és világa üressége válaszol.

Az ellenbeállításokban a tekintet antropomorfizálja az eget, az ég pedig kozmomorfizálja az embert. A régi orosz regény a felesleges ember kallódását ábrázolta, itt a kölcsönös tükrözés a felesleges kozmosz érzését idézi fel. Az ember alkalmas, de a világ nem alkalom, az idők teljességére utaló jel rejtvény marad, nem az ember megbízatásának, csak a megbízatás nélküli élet értelmetlenségének jeleként ér el az égi jel.

Csipkerózsika és a Szovjetunió

A cselekmény a munkahelyen indul, mint a forradalom termelési filmjei. Hajnali városon át visz az út hazafelé, alvó világban, üres utakon. A néptelen város a hajnalfényben: a történelem utáni világ képe, embertelen, magára maradt tárgyvilág, mint a *28 nappal később* városa. Lét és nemlét között telepített, élettelen városon át vezet az út a lakótelep egyforma lakótömbjeinek fakó puritanizmusa felé, ember nélküli városon át az otthontalan otthonba. Az élet nem ünnep, ahogy a kolhozoperettek ígérték, és az ember sem dicsó, mint a honvédő háború filmjeiben, vagy a termelési filmekben, a „munka frontján”

A hazaérkező férfi egy kávé fölött üldögél. Gondterhelt? Tanácstalan? Megtört? Szomorú? Egyik kifejezés sem helyénvaló, mert mindegyik túlminősítené kiüresedett ember szembesülését a külső ürességgel. Még az egzisztencialista irodalom „közönye” sem lenne helyénvaló leírása a helyzetnek, mert az is valami iránt közönyös, amiben involválva is lehetne, közönye ennél fogva állásfoglalás, ítélet. Egy katonai behívót hoz fel a levelesládából, s a behívó nyomán következő nekiindulás, a cselekmény kezdete ad majd választ a passzív képsor problémájára. A film hősei nem passzív-receptív emberek, a világ azonban passzivitásra ítéli őket. A passzivitásra kárhoztatott aktív ember, a drámaiatlan korba számkivetett dramatikus lény történetét látjuk. Az összes korábbi jelző alkalmazhatósága kétséges, egyik sem ül pontosan a kiinduló szituáció jellemzésekor, egy azonban bizonyos, hogy a film hősei végtelen boldogtalanok, a nagy háborújuk, a rendkívüli állapot, a hőskorszak próbatételei híján. Elhagyták őket az idők, nem ébreszti őket egy hőskorszak intenzív jelenlétre szólító megpróbáltatása. A vallási ihletésű orgonaszó a különleges világállapotot motiválta általános mozgósítottság felemelő erejét gyászolja.

A behívó

A tartalékos tiszt behívót kapott, a kiöregedett katonát hadgyakorlatra invitálja a parancs, az élet utolsó hadgyakorlatára, a fizikus átváltozik katonává, a tudós énhez eljön a harcos én. Nem háború csak hadgyakorlat, nem a történelem jön el, már csak a történelem fantoma. A tejfehér hajnalon, melyben a férfi sziluettje áll az ablakban, egydimenziós árnyként a kiürült világ felett, egy szovjet „farkasok órájában” a történelem helyett csak a történelmet felidéző rítus jön el. A régi huszárfilmekben – akár francia változataikban, akár a magyar polgári komédiában – a nagy hadgyakorlat a mindennapi élet karnevalisztikus felfüggesztése, mely mégis felforgatja a világot és elhozza a szerelmeket. A huszárfilmbe a béke vette át a világot és az ünnep örökli a háború funkcióit, pacifikált szenzációként. Az ünnep annak a boldog szabadosságnak a kiélése, melyben egy felszabadult és beteljesedett világ meri önmagát felforgatni, abban a biztos tudatban, hogy a kiélés és felforgatás a felvillanyozott élet növekedését hozza, nem katasztrófát.

Mindez még beleillik a szovjet logikába: a harc filmjeit követik az építés filmjei, az építés filmjeit pedig az eltöprengés az egész értelme fölött. *A bolygók együttállása* azonban nem a

szovjet logika beteljesedését, ellenkezőleg, kisiklását állapítja meg: ez a harc nem lett a végső, a harc és az építés kudarcára kell rádöbennünk. A belváros olyan állapotban van, mintha egy évszázad kimaradt volna a történelemből, az előző századvég csendjét, s nem a pulzáló, mozgalmas, modern életet idézi, a lakótömbök pedig, melyeket a régi városhoz hozzáillesztett az új világ nem az emberélet felfokozásának, ellenkezőleg a steril szűkösség, a lefokozás képei. Amit az új kor hozzátett a régihez, nem igazolja az életet.

Szamurájfilmi toborzás-szekvecencia

A fizikus átvedlik parancsnokká, s nekiindul a városnak, hogy összeszedje a csapatot. A szemlélődő, merengő, gondolkodó, azaz az intellektuel első útja a darabolóhoz, a mészároshoz vezet. A puritán az ügyeskedőhöz, az ég embere a hús és vér emberéhez, a magány légüres teréből érkező az élet sűrűjében sürgő macsóhoz, az asszonyok hússal ellátójához indul. A háborúban a tudós volt a parancsnok, a békében a másik, a szocializmus kis kapitalistája néz le rá ravaszkas fölénnyel, az ügyeskedő életművész a harcosra és gondolkodóra. A munkasztal fölé hajló hentes befékezett mozdulattal, lassan néz hátra, késleltetve fordul a jövővényhez, feladva tevékenységét, félbeszakítva mozdulatát, mint amikor eljön a sors, szólítanak az idők, bár nem az igazság pillanata jött el, csak az árnyéka, de ez is megfosztja a megkezdett nap szokásos teendőit fontosságuktól. A film legmagányosabb, tartózkodóbb alakja a parancsnok, kezdetből légüres térben, a hallgatag ember vagy magányos hős orosz változata, aki összeköti az eget a földdel, s – ami itt ugyanazt jelenti – a háborút a békével. Eljött a harcos és gondolkodó a maga igazságával, s bár az ügyeskedő életművész megpróbálja kinevetni, egy pillanattal később megszállja és hasonlítja őt a helyzet varázsa. A jelenet kezdetén egy szőke nő is jelen van, a hentes a hús és a nő között látjuk, dupla elfoglaltságában, a szólítás elhangzását és a férfiak egymás felé fordulását követően azonban a nő szótlan távozik, tapintatosan kivonul. A nő eltűnése és a hentes megfordulása után a két férfi szembe kerül, egymás felé lép, s megállva egymással szemben, automatikusan kiegyenesednek, ösztönösen kihúzzák magukat, ezzel besorolva egymást a csapatba, alávétve magukat a közös feladat követelményeinek. Ugyanaz történik, csak nem kalandosan dramatizálva, amit a *Volt egyszer egy Vadnyugat* végén is láthatunk, ahol ki is mondják a helyzet lényegét: „nem számít már semmi, se föld, se pénz, sem asszony...” Az amerikai filmekben és műfajokban – illetve azok idézett olasz adaptációjában is – ezt a szemben álló ellenfelek, itt ellenben az „együttálló” férfiak váltják ki egymásból. A gúnyolódni kezdő hentes, derűjét, kedvét sem veszítve, mégis elkomolyodik, s a parancsnok is, mint aki magára talált, íme lerázva minden ressentiment, megszűntek a társadalmi távolságok, nem lényeges tovább az életvilágok imént még jelentősnek látszott diszkrepanciája, kialudt minden véletlen indulat és széthúzó érdek, marad a megbízható, közös rendelkezésre állás, fegyelmezett odaadás, melyet eme odaadás még ismeretlen közös tárgya már előre kivált. A hedonista életművész hátat fordít világának, amikor eljön érte a szovjet Don Quijote, az ég szomszédságából, a csillagok küldötte. Egyben a hadikommunizmus szelleme jön el, s a férfiak útra készek, mindent otthagyni, mert itt az alapszükségletek minimumára redukált egzisztenciamód felel meg a képességek maximumának. Kizökkent az idő, ó üdv...!

Táborélet

Egy pillanatra mintha más bolygóra kerülnénk, visszhangos, hörgő szuszogású, rémarché csapat rohamát látjuk, békaemberek invázióját, ami persze csak a hadgyakorlat keretében imitált gázárlarcos támadás, mégis a lét másállapotának képeként utal az igazságra: az élet másról szól, az ember a lét frontjára kivetett létező, aki az ismertben nincs otthon, csak a megpróbáló, az erők összeszedésére készítő ismeretlenben és idegenben. A receptív lény recepciója üresben jár, csak a produktív recepció telített. Ezért kell összeszedni magunkat, s ez adja a következő jelenet, a kicsinyesnek tűnő egzecírozás értelmét.

Sorakozót látunk, s a szemlélő tiszt sorra rápirít a harcos csapat tagjaivá változtatandó megereszkedett izmú és szellemű öreglegényekre, öltözékük, tartásuk, semmi sincs rendben. Az újoncokat idomítják így a régi háborús filmekben vagy John Ford katonai westernjeiben, ami itt melankólikus értelemre tesz szert, mint amiben már nem hisz senki, mégis pontosak, mert szeretnének egy elveszett hit rituáléjához visszatérni. A hihetatlenné vált hit vágyát, az elveszett hit szerelmes emlékezetét fejezi ki a ritualizáció, az egykori bosszantó kicsinyes-séget dicsőítő megszépítő emlékezettel. Az egymást újra egzecírozni próbáló öreglegények a brezsnyevi rothadás kiábrándultságában, a szovjetdekadencia ernyed és korrump nagyvonalúságában élik tét nélküli életüket, de nem érzik jól magukat benne.

Erdei táborban vagyunk, az első szekvenciában visszatértek és ránk köszöntek a csillagok, a második szekvenciában befogadnak az erdők és mezők, füvek és fák, folyamok és régi, dicső, nagy sarak, melyektől a városi ember elszakadt. Indul a nagy háború, ha csak játék is, mégis a történelem és az élet, a tetteket parancsoló történések eljövételének mesterséges felidézése. A csapat megkapja harci feladatát s a harcosok nekimennek az erdőknek, behatolni az „ellenség” állásai mögé. Kiegyezett, üres arcok galériájával indult a film, midőn a parancsnok elment a hentesért, a munkásért, a részegesért, a hivatalnokért... Egy kiegyezett világ gondterhelt tanácsalansága a kiindulópont, melyben a legnagyobb gond, hogy a gond nem konkrét, ezért nem tud gondolattá válni: az a gond, hogy nem tudjuk pontosan, mi a gond, ezért a probléma nem fordítható le feladatokra. Szinte mindegy, hogyan kezdjük, ha nincs az élet értelmét megvilágító szó, legalább megvan a konkrét feladat, együtt, váll váll mellett, nekiveselkedni és eltolni a folyópartig ezt az ágyút. Értelmetlen és tetszőleges feladat ez, mégis kivált valamit, a heterogén életmódok erkölcsi homogenizációját, a sokaság egységként cselekvését.

A film egészét abszurditással ruházza fel, hogy ami valódi akció, az idézőjelbe van téve, s ami nincs idézőjelben, az a tehetetlen passzivitás tanácsalansága. Hatalmas, vérvörös alkonyat alatt vonul az üteg, öreg teherautók vontatta, régi polgárháborús filmeket idéző ágyúival, a múlt s nem a jövő háborúinak képe. A múltba való kirándulás ünnepe a hadgyakorlat. A menetoszlopot elnyeli az éjszaka, kialudt a vérző ég, eltűnt ég és föld, az autók reflektorai fényes csíkokat hasítanak ki az út sarából, a cuppogó latyak ösvényeit. Az emberek mégis jókedvűek, tréfálnak, a kedv még megvan, ha az erő fogytán is, a hivatottság megvan, ha nem is a választottság. Ellenséges menetoszlop húz el a sötétben, idézve a háborús filmek háborúját. Az illúzió cinkosa a homály. Homály fedi, hogy semmi sem jött el, aminek eljövételét játsszuk egy idézőjelbe tett világban, ki tudja miért.

A folyónál

A térképeken szereplő patak folyóvá dagadt az esőkben, a térképeken szereplő világ egyértelmű határait, a formák világát formátlanná oldotta egy elnyelő és oldó princípium. A nem

létező de jelenvaló folyó, melyre az álháborút folytató árnyékharcosok panaszkodnak, mindennek előtt az, amivel a világ több a világképnél. De ennél is több: nem a forradalom és polgárháború vagy a nagy honvédő háború folyója, hanem a mítoszé: a folyó, mely több, mint legyőzendő akadály, a folyó melyen nincs átkelés.

A háború fantoma még pusztán mimetikus mivoltában is nagy fantom, mellyel nem versenyképes az élet, közös erőfeszítést látunk, nagy súlyokat mozdító együttműködés tanúi vagyunk, sikerül a folyópartra vonszolni az ágyút, legyőzik a nehéz, mocsaras terepet, és várják az egy éjszaka termett, semmiből lett folyó partján a történelmen kívüli háború ütközetét, a nem létező ellenséget, amelynek tankjai meg is érkeznek a reggelrel, „hőseink” helytállnak, kilőnek két tankot, melyekből a túlparton nevetve másznak ki, hogy kényelemben helyezték magukat az „ellenséges holtak”, akik számára ezzel véget ért a „háború”. Befut a tábornok, megdicséri a „hősöket”, akik sikeresen megakadályozták az „ellenség” átkelését: „A civilekben, úgy látszik, feléledt a harci szellem. Mi ugyan békeszerető emberek vagyunk, de ha a helyzet úgy kívánja...” Az elégedett, de fáradt tábornok végül elbocsátja a csapatot, mehetnek haza. Mellékesen közlik hőseinkkel, hogy hőstettük végrehajtása után ellenséges rakétatámadás érte őket, s valamennyien hősi halottak, túlparti „áldozataikhoz” hasonlóan számukra is vége a háborúnak.

– Szóval eltervezték, hogy feláldoznak bennünket, még szép, hogy a rakéta nem volt igazi.

– Kár, hogy nem volt igazi.

A film elején vagyunk és összes szereplői „halottak”, a további cselekmény tehát a halál birodalmába vezet, a mimetikus háborút követő metaforikus halálba. A film nagyobb része hátra van: rövid az élet, hosszú a halál.

Kvázi-halálfilmként folyik tovább a cselekmény, az elbocsátott katonák levetkőznek és a folyóba gázolnak, megfürödnek a „Léthe vizében”, melyben egyesülnek a hasonlóan cselekvő iménti „ellenséggel”. A két oldal „holtjai” együtt lubickolnak az élet utáni reggelen: „Mi az fiúk, titeket is átküldtek a másvilágra?” – kérdik az általuk kilőtt túlpartiak, akik ezzel harcosokból nyaralókká változtak át. „Mi csak szellemek vagyunk, kísértetek.” A háború szabadságot a banalitás és motiválatlanság állapotából, s a háború a halál előszakasza, annak a szabadságnak a kezdete, melynek azután a halál a metaforája, vagy a halál a háború kalandjának folytatása, mindkettő „határhelyzet”, de a határ egyik vagy másik oldaláról nézve.

A folyó képét, melyen nincs átkelés, követi az állomásé, honnan nem indul vonat. Később „holtjaink” („hőseink”) játszóterén üldögélnek, mely szomorúan és meghatóan szegényes változata annak a vurstlimiliónek, mely a *Holtak karneválja* vagy a *Re-cycle* esetében is jelzi játék és komolyság, iszonyat és boldogság szomszédságát. A játszóter, ahol nincsenek gyermekek, ugyanúgy a világ vége, mint az állomás, melyről nem indul több vonat. Végül álmatlanul forgolódnak a férfiak az éjjeli szálláson, s egyszerre elhatározzák, hogy nem indulnak haza, bemennek a településre, melyet meg kellett volna hódítaniuk. „Szóval mi folytatjuk?” Máris röpül velük az autóbusz a közeli városka felé. Következik a halálfilmek törvénye által meghatározott céltalan bolyongás, addig fel nem tett kérdésekkel szembesülő rácsodálkozás, a deautomatizáció vagy a dekódolás útja. „Senki sem tudja, hol vagyunk, nem vár senki, egy hét igazolt távollét, mellyel nem kell elszámolni!” A következő történet dupla kimenő, mert a háború és a halál kimenő volt a köznapis életből, most viszont még a halálból is kimenőt kapnak egy vasárnapi életbe, messzi városka régimódi tereiben, mintegy álló időben körbejárva.

Mintha egy csapatnyi halott egy napra visszalátogatna az életbe, mint Jean Rollin: *A zombik tava* című filmjében.

A nők városa

Falunak nevezik a filmben, de a miliő egy XIX. századi kisvárosé, legkésőbb Csehov idejéből, ahol a racionalizáció követelményeinél erősebben érvényesül az emberi tényező, de amit etikának gondolnak az nagyrészt esztétika. Árnyas, lombos főtér, sietős léptek kopogása, aztán arcok is, és csupa nő, angyalok városa. A nők ábrándosan vagy szemlesütve sietnek, a férfiak, és a kamera is, forgolódva nézelődnek. A csoport is felbomlik, a nőarcok megilletődött portréfestővé teszik a kamerát, s búvőkörükbe vonva a férfiakat, eltávolítják őket egymástól. Ábrándos lányarc, zöld falomballal. Megilletődötten szűrődik a zene, madár csivitel. Pikáns, szemtelen, tapasztalt arc váltakozik töredelmes tekintetű szűzarcral. A következőkben a csapat hol szétválík, hol újra összeáll.

A pasztell délutánban, a sétatéri képsorban is női közegbe nyomulnak be a férfiak, s a következő, tánctermei képsorban is még egyszer, az előbbi, csendesen, tétován kószáló, nyugodt közeg után ezúttal egy intenzíven mozgó, felbolydult elembe. A városkép is régies, az intenzív iparosítás előtti időket idézi, az ország ifjúkorát, s a tánczene is régies, ő is évtizedeket ugrik vissza az időben, az egyének kamaszkorát idézve. Mivel hőseink bizonyos értelemben túlvilági utasok, a női szépség előbb nyugodt majd felkavart közege a meztelenül befogadó folyó utáni túlvilági túlpárt, halál utáni befogadó. Sárgálló fényfüzerek alatt, öntelt hódítókként vonulnak be a férfiak az összefonódott, egymással kerengő nők közé, a táncterembe, hogy nő és nő összefonódását férfi és nő összefonódása váltsa. Elöl a hentes, utána társai, most ő a kezdeményező, a parancsnok. Ő kommentál: „katonák vagyunk”, magyarázza. Humorizál: „a túlvilágról jöttünk” – mire a felkért nő hozzá simul, gyorsan, szótlanul, mintha a szétfoszlástól féltené a kísértetét, s egész testével akarná inni a vendég pillanat tartóztathatatlan gyönyörét. Ami formálisan a halottak látogatása az életben, kimenő a halálból, látogatás a semmiből, az tartalmilag az élők látogatása a halálban, mert a nők városa a Léthe vizében való megfürdést követi, s minden görcsök oldódását és determinációk feledését hozza a fényfüzerek örvényében. Az életet látogató holtak kalandját élík át a halál birodalmát látogató élők. A női elembe behatolókat örvénylő oldódás várja, a folyó után a nő, a visszafogadó asszonyi elem, melyből a születés jelentette a kiüzetést. A folyó és a nő, a megtisztulás és a kéjes szédület egyazon princípium két kifejezője, a megsemmisülés stációiként. Ábrándos és céltudatos, érzéki és átszellemült, finom és közönséges nők állnak, ülnek vagy táncolnak, szemérmes kínálkozással, mintha mindenkit várna a párja, túl az életen, az a nő, akitől visszakaphatja az életen inneni intimitás teljességét. Mintha a feminitás ösképei adnának randevút az élet sötét barlangjából egérutat nyert „holtaknak”. A férfiak, akik egymással szemben tréfásan tartózkodóak vagy szemérmesen hallgatagok, a nők karjában megnyilatkozva kezdenek individualizálódni, az egyik hevesen tör a közeli célra, a másik önelégülten nárcisztikus, a harmadik gyón, csak a parancsnok hallgat most is, távoli, merev, hogy a karjában tartott csodálkozó szemű kis szűz habozik, vállára hajthatja-e a fejét. A neonkor előtti fények sárga aranya ömlik végig a képeken, a lámpafüzerek dicsfényként veszik körül az arcokat. Végül a parancsnok is megszólal: „Nagyon tetszel nekem.”. A töredelmes tekintetű lány némán szenved a kimondhatatlan boldogságtól, hálásan néz fel, a csend nyelvén válaszol, míg a férfi kibontja, a nő pedig diadalmasan rázza meg vállára hulló fűrtjeit. A szűzies kis-

lány után, amilyennek Puskin Tatjánáját képzelnénk, szemüveges nőt látunk, a komédiák intellektuelnőjét, aki váratlan hevesességgel tapad partnerére, de nem Tarantino nőinek provokatív „tapadós táncával”, benne is van valami rajongó nagyvonalúság, szinte úgy fogad ölelésébe, mint megkerült, elveszett gyermeket. Erotikus gesztus nagylelkű bensőségesége előlegez valamit a később sorra kerülő anyamelodráma hangulatából.

A tánc képsorát körhintajelenet követi. Az imént egymással táncoltak a férfiak és nők, most velük táncol a világ. Elszakadva a föld színétől, repülnek az éjszakában, de immár külön-külön. A *Donnie Darko* című filmben a Halálnagyi titka, melyet a főszereplő fülébe súg, hogy egyedül halunk meg, a halálban mindenki egyedül marad. Ezúttal ez a kéj titka, melynek csúcspontjára röpítve a partner nincs ott, ahol az imént, odébb szállja a saját röptét. A paradicsom magányos hely, csak a pokol szorul rá a kárhozottak szolidaritására.

A hallgatás kórusa

Az iménti táncolók egyszerre odakinn vannak, lassan vonulnak az éjszakában. Az iménti párok, s a párválasztásban épp a választás aktusa által individualizált lények csoportot, arcvonulat alkotnak, az ég és a föld információja elébe járuló felvonulás kollektív szubjektuma a hallgatás kórusa, mely inkább hasonlít a *Karmelita beszélgetéseknek* a halál színe elébe járuló apácáira mint Eizenstein *Októberének* a cári palotát rohamozó forradalmáira. Nagy füben surrogó léptekkel vonulnak az éjszakai erdőben, vissza a part, a víz felé. Mi ez a hely? – kérdezte tánc közben az egyik jövevény. – Egy falu a folyó mentén. – felelte a partnernője. Most a partra zárandokolnak az egymásra találtak, hogy visszaadják társukat a folyónak. Erősödik a folyam csobogása, meztelen nő lépdél a víztükör felé, fordított Aphrodité, nem a vízből jön, hanem oda hív, elmerül, férfiak és nők vonulnak csendesen az oldódás felé. A férfiak hangosan szólongatják egymást, mintha visszahívnák társaikat a fullasztó varázsból. Ha a meztelen nőt követik, ez az út vége, mint a *I Walked with a Zombie* című filmben. A nőcsábász rocktáncos nőről emelkedik fel a parti bokrok közt a szólongatás nyomán. Ujra összeáll a csapat. A parancsnokot még követi Tatjánája:

- Veled megyek!
- Hová? Minek? Semmi értelme!
- Akkor vízbe fojtom magam!
- Dehogyan fojtod! Ússzál csak szépen haza.

A férfiak ismét, mintha a háborút keresnék, arcvonalba fejlődnek, úgy úsznak át a túlpartra, hogy folytassák útjukat. Találkoznak a vonuló ütegekkel, mintha a boldog partról, a nők városából ismét a háborús világba kelnének át.

Anyaepezód

Az út következő állomása a kalandfilmek tábortüze és a magányos sziget, ahol további férfi csatlakozik a csapathoz, a sziget Péntekje az örök háború Robinson-csapatához. Nyaralóhelyen vonulnak át hőseink, az életen kívüli csendes semmittevés képeit látjuk, majd ismét elmerülünk az erdőben, méregzölden felburjánzó tarkovszkiji tájon. Előbb temető keresztjei küzdenek a gyommal, majd öreg arcok lesnek a lombok közül, kísérteties vénemberek suhannak át a buja képeken. Korábban a férfiak kerülgettek vágyakozva a nőket, most az öregek a fiatalokat. Később felbátorodva köszöntenek, az életen túli jószág felénk és szívélyes, bátortalan és lelkes gesztusaival, a sétányon. A szerelmi melodráma körvonalait

haszonlóan jelzésszerű szülőmelodráma követi. Az egyik öregasszony elveszett fiaként üdvözli a parancsnokot. „Eljött a fiam!” A háborúban elveszett gyermeket véli felismerni az éltes férfiban, aki hiába tiltakozik, az „anyaszív” (vagy az „örület”) nem ismer érveket és cáfolatot, csak bizonyosságokat. Nincs menekvés a szólongató hang, a gyengéd erőszak elől. „Fegya! Fiam.” Ez az első interakció, amibe a magányos antihős, az örök távolságtartó belebozsátkozik. „Anyuka. Mama. Itt vagyok.” A kísértet-anya, a kísértet-háború és a pseudo-halál ajándéka faggat az otthoni életről. Most halljuk, hogy a parancsnoknak felesége és gyermeke van a városban, mintha mindez az anyától kapná súlyát, jelentőségét, valóságát, mintha a múlt kötne össze nemcsak a jövővel, még a jelennel is. Mohón faggatja az „anya” megtalált gyermekét:

- Olyan hallgatag vagy!
- Nincs miről beszélnem. Mindenről elmondtak mindent.
- Kifogynak a szavak, ülnek a homályban, a „fiú” fogja az „anya” kezét.
- Jó ember vagy?
- Nem mondhatnám.

Ez azonban nem számít, az anyának így is jó. Válni kell, s végül a „fiú” válik nehezebben, aki nem akarta vállalni szerepét. Rossz visszatérni a meghitt, néma megértésből és elfogadásból az anyátlan világba. Egyúttal jó tudni, hogy valaki valahol mindig vár, vissza az élet háborújából.

A szerelem a búcsúzás a találkozásban, a tartóztathatatlan boldogság vasárnapja, míg a szeretet a találkozás a búcsúzásban, az elveszett szeretettek el nem veszett szeretete, a tény túlélő érvény hatalma: akit egyszer valaki teljesen elfogadott, azt többé senki sem tudja megfosztani rangjától.

Ebéd után a vén épület, régi társadalom öröksége, öreg kastély előtt gyülekeznek az öregek, s kísérik a csapatot, mint a régi melodráma induló vonat után futó búcsúzóit. Az öregek csön-des kísérete valamiképp megnyugtató: minden múlt néma jelenléte, mintha minden egyes ember összes elődei mögötte haladó seregének főparancsnoki felelősségével volna felruházva.

Csillagrandevú

A szeretők randevúját és a szülők randevúját követi a csillagrandevú. A szeretők a folyóig kísérték, a szülők a csillagokig. Két szakaszos sámánisztikus utazást látunk, melyben mindkét szakaszon más típusú kísérrre van szükség, ahogy Vergiliust Beatrice váltja Dante „útibeszámolójában”, melyhez képest megfordulnak a szerepek, itt Tatjana vagy Beatrice az első szakasz kísérője.

Újabb vonulás következik, ahogy előbb a nőkkel, most az öregekkel keveredve lépnek előre a film hősei. Öregek és fiatalok égnek emelt tekintettel állnak végül, nézik a nem láthatót, a bolygók együttállását. „Ezer évben egyszer van ilyen.” Ellenbeállítások: a csillagok nézik a csillagokat néző embereket. Elhasznált, meggyötört arcok, melyekről mégsem kopott le a kérdés és várakozás. Végül mi látjuk a mindannyiukat elnyelő sötétséget és ködpárát, a csillagok szemével. A film ezen a ponton oda érkezik ahova a 2001 *Űrodüsszeia* is, melyben ez a végállomás, a csillagrandevú. Az öregek otthona utáni séta végén úgy néz fel mindenki a csillagos ég túlsópartjára, mintha az ezen való átkelés volna a következő feladat.

Hazatérés

Végül levegős síkon, zöld mezőn túl ott a város, hazaérkezik a csapat, búcsúzkodnak, szétválnak, így merülnek alá a város életében, vissza a köznapiságba, külön utakon. Vége a mozgósítottság, az odaadás, a felelősség állapotának. Egyszerre vége itt a háborúnak és a szerelemnek, holott azok mind a háború, mind a szerelem mitológiájában egyébként mindig ellenfelek, ám eme nagy antagonizmus tartja életben, úgy látszik, mindkettőt, s a banalitásban, a nagy ellenfél híján, azaz egymás híján egyszerre szenvednek ki. De a bálterem zenéje kíséri a búcsúzásokat, az emlékezés az oldódásra, mámorra, rácsodálkozásokra és kérdésekre, s végül az emberen túli kozmosz ellenbeállítására, az „emlékezés a feledésre” ad vissza valami varázst a városnak, mely a film elején hiányzott.

2.13. Az anekdotikus és novellisztikus fantasztikum

2.13.1. Novellisztikus fantasztikum

A novellisztikus fantasztikum izolált fantasztikus összefüggés felbukkanásán alapul, egy az egyéb világ törvényével összeegyeztethetetlen tény felbukkanása a tényvilágban, tény, mely sérti a többi tényeket. Tény, amely idegen a tényvilágtól, az utóbbi dominanciája mégis rákényszerít, hogy ugyanolyan tényként kezeljék, mint a többit. Nem a prózai világ küldötte hatol be egy fantasztikus világba, hanem a prózába tévedt be a fantasztikus elem, melynek a várakozásokkal való összeütközése mindkét fél számára megpróbáltatás. Más az, ha a mesehős változtatni tudja méretét, pl. az óriás dzsinn elfér egy palackban, és más, ha *A hihetetlenül zsugorodó ember* hőse zsugorodni kezd: ennyiben ez nem a maga aktusa, pusztán megtörténik vele, s a maga teste válik számára idegenné. A novellisztikus fantasztikum világában a hős és a fantasztikum nem tartoznak össze, a fantasztikum megzavar, megtámad, provokál, akkor is, ha a fantasztikum nem szerveződik – fantasztikus katasztrófafilmként – apokaliptikus műfajjá, mégis apró katasztrófaaként jelentkezik, melyet lebírhat az ember, de az is őt. A kimenetel változó, ezért a prózába oltott vagy legalábbis vele kacérkodó fantasztikum lehet a nosztalgia (Don Quijote), a vicc (Münchhausen), vagy a szorongás (Kafka: Az átváltozás) tárgya is. Az utóbbi hangnem különösen fejlődőképes a XX. században, máig mozgásban, differenciálódásban levő spektrumot képezve (baljós, groteszk, abszurd).

A novellisztikus fantasztikum akkor sem regényes, ha regényben lép fel. A modern fantasztikus regény Balzac óta nem regényes fantasztikumra épül, hanem a novellisztikus fantasztikum halmozására, mely az abszurd felé vezet. A novellisztikus fantasztikum nemcsak regényben, drámában is jelentkezik (Ionesco: Az orrszarvú).

A fantasztikus elem már nem a világból világba való átlépés kulcsa, már nem alternatív Törvény kapuja, csak a Törvénytelenség kapuja. A mi világunk bomlása, romlása, összeomlása, nem másik világ felbukkanása. A novellisztikus fantasztikumban a világ maga kétarcú, Dr. Jekyll-világ és Mr. Hyde-világ. Ha nem az azonosságokat soroló és szembesítő distinkciók tárják fel a létet, hanem lényege a differencia, akkor a lényegi differenciával és a belőle következő beszámíthatatlansággal szembeni lehetséges magatartás az indifferencia, így Kafka Átváltozásától következőes út vezet Camus Közönyéig.

A sivár banalitás világa egyszerre fejtetőre áll. A populáris kultúrában a meghittbe tör be az idegen, a novellisztikus fantasztikumban ezzel szemben a banális kiindulópont is idegen, ő sem meghitt otthon és védelmező haza, ezért a fantasztikus elem is hoz magával új meghittséget. Adolfo Bioy Cesares Aludj a napon című regényében egy idő után valamiféle új, groteszk meghittségre tesz szert a másik élet, melyben a főszereplő felesége kutya.

A novellisztikus fantasztikum kerete a novellisztikus lét, melynek intenciói a szükségletek kielégítésére és a szokásoknak való megfelelésre irányulnak. A *hihetetlenül zsugorodó nő* szereplői a reklám világában élnek, hülye lelkesedéssel, bamba ajzottsággal dúskálva a felkínált lehetőségekben. A novellisztikus lét nem építkező jellegű. A novellisztikus lét embere nem a tükörben fedezi fel identitását, hanem ő a tükre másokénak. E létforma törvénye az átlagosság önkopírozása a kölcsönös tükrözés által egymásban is önmagunkba zárva. Nem az erkölcsi rend, hanem a mindenkori uralkodó monotonía zavara a fantasztikum. Nem a lét megváltatlan, elszánt akarása, mint a horrorban, nem is a gondoskodással teli világra támaszkodó keresés, nem a próbatételek közvetítette elsajátítás, mint a fantasy esetében, csak a próza defektje, a valószínűség kisiklása. A novellisztikus létnek nincs tendenciája, az önismétlés, a biztonság által válik kínzóvá. A redundancia zajjá válik, az ismétlés, az ismert kiüresedése felszámolja, zavarra oldja az információt. Az immanenciasíkot megzavaró defekt a zajjá vált redundancia struktúrákat visszaalakítja információvá.

A fantasy-világok gyerekek és hősök előtt nyílnak meg, rájuk várnak. A modern próza valamely figurája, egy vigéc, egy ingatlanügynök, egy pedáns hivatalnok vagy joviális családapa a szakítási ponton nem az abszolút, hanem az abszurd fennhatósága alá kerül. A *John Malkovich menet* című filmben az emeletek között van egy rejtett dimenzió, a valóság szövetében pedig rejtett nyílás, melyen át az ember belekerülhet egy másik személybe. A valószínűségek defektje azt sugallja, hogy a világ több önmagánál. A próza embere kevesebb önmagánál, de a világ még mindig több önmagánál.

A novellisztikus fantasztikumot alapító, képeletszerűen koherens, érzelmileg evidens, szuggesztíven megjelenített és érzékenyen konkretizált eseménynek sem horrorfantasztikus, sem fantasy-jellegű azaz csodás magyarázata nincs, sem vallásos vagy sci-fi-motiváció nem segít megmagyarázni. Mindennek következménye a sejtelmesség vagy az abszurditás pólusai között telepített ambivalens mozgástér. A sejtelmesség érzése azt sugallja, hogy keresgélhetnénk az események köznapi magyarázatát, ha lenne támpontunk, az utóbbi azt, hogy megismerő berendezésünk teljesítményei határához ért, ahol csődöt vall a valósággal szemben. Ha a világ bonyolultabb a világképnél, a kettő ütközésénél tradicionális fantasztikum szabadul fel, ha azonban a világ szervezetlenebb, ha a világkép túlszervezettségét leplezi le a világ szervezetlensége, úgy abszurd fantasztikum az eredmény. Tudatunk nyilván sem a világ szervezettségét, sem szervezetlenségét nem fogja át, mindkét aspektust csak ostromolja, ám nem birtokolja. Mivel a feltárt szervezettségi formák képe mindig kiegészíthető, feltételezhető, hogy a leírt szervezettségi formák szervezettebbek, mint képük, ám az is feltételezhető, hogy az egész szervezetlenebb a képénél, mert a kép a részek szervezettségéről alkotott koncepciókat visz át az egészre, a szorongás enyhítésére, ám míg a részeket a kölcsönös alkalmazkodás készíti „soraik rendezésére”, mihez alkalmazkodna az egész? Fegyelmező kényszerek híján így az egész végső szervezettsége egyben a szervezetlenség véglete, amit az emberi képzelet pl. a robbanás fogalmával próbál kifejezni.

Adorno bonyolultabb szeretne lenni, mint a valóság, jegyzi meg róla Heideggerről szóló könyvében Safranski. A novellisztikus fantasztikum szerzői, akik a banális élet átvilágítójaként és nem a belőle kivezető világképként használják a fantasztikumot, hasonlóan éreznek a köznapi nyelv iránt, úgy érzik, a köznapi realitáskép rendezettebb szeretne lenni, mint amilyen a realitás. Cronenberg *Meztelen ebédjében* a kábítószer indítja el a cselekményt, a kábítószer használata vezet át a banalitás kétségbeejtő, émelyítő értelmetlenségéből a rovarszerű írógépek majd kábítószerrel izzadó hullók közé. A kábítószer a rés a pajzson, ám nem mintha megismerési eszköz volna, továbbra is a tudatot bénító és bomlasztó méreg, de olyan tudatot támad meg, amelyet felhígított, lebénított a banális valóság. A banális valósággal bénító és butító hatása és a kábítószer butító, demoralizáló, végül gyilkos hatása között nyílik a rés, az undor és a keserű tudás Odüsszeiája, melynek énekei teszik ki a támadó menekülés és önpusztító proteszt útját. A novellisztikus fantasztikumban nem a logika leplezi le az illúziót, hanem az abszurditás élménye leplezi le a logikát illúzióként.

A modern fantasztikumot általában a sejtelmes kategóriája fenyegeti. Különösen a kevésbé avantgarde hajlamú kultúrákban nagy a kísértés, hogy a fantasztikus motívumokat a próza keretei közé visszavezető motivációval, leggyakrabban az álom vagy az örület minősítésével lássák el. A novellisztikus fantasztikumot hasonlóan üldözi a parabolisztikus értelmezés intellektuális kényszere. A mesei fantasztikum útja a modernségben a varázsmesétől a tanmese felé vezetett, s ahogy a mesét a tanulság, úgy békíti össze a novellisztikus fantasztikumot a modernséggel a pesszimista világnézet parabolisztikus kifejezésének divatja a XX. század közepén. Ez utóbbi ellen lázad a rejtelmes hangnem, mely a fantasztikusnak az egyértelmű gondolati konszolidáció elleni védekezése, ám egyúttal a sejtelmes megoldás megunt formáinak újra erősödő fenyegetésével jár. A rejtélyes a szimbolizmus formája, s a szimbolizmus is tanulságos, ám explicit tanulság nélkül. Eme egész vívódásból gyakran kerül ki győztesen a komikus hangnem, mely elhárítja a konszolidációs vágy illúzióinak érzett tanulságokat, és nevet a világon. Ahogyan intellektuális szeretetről beszélnek, úgy beszélhetünk intellektuális kétségbeesésről is, s ez lenne az abszurd fogalma, az abszurditást azonban preventíven megtámadhatja, hogy groteszkké oldja, a humor.

2.13.2. Az anekdotikus fantasztikum

A fantasztikum felmérése során a lehetetlennel való szorongató és tragikus küzdelem, majd a lehetőségek gazdagságának faszcinációja után most a mindennapisághoz közeledve a lehetőségek gazdagsága és a megvalósítás összehasonlítása során felszabaduló hatás a komikum. A folklorisztikában is tapasztalható, hogy a novellisztikus és komikus mesék az életközelség szövetségét képezik a horrorisztikus mondák és balladák illetve a későbbi fantasy-kultúra eredetét jelentő tündérmesék és másrésről az életélmény prózája között. A novellisztikus fantasztikumhoz képest az anekdotikus egy kevésbé abszurd, az abszurd prevenciójának eszközeit még kedvvel és sikerrel alkalmazó formáció.

A tündérmesében, akár csak a fantasy világában, a hős a történet része, s a sors teljes, az anekdotában ezzel szemben a történet a hős életének része, akiről sok más anekdota is elmondható. Megjelenik a halmozás, ám nem a haladás, az anekdoták fantasztikuma vagy

groteszksége távolít a prózától, míg a komikum nem enged tovább egy határnál, melyen belül minden deviáns modalitás továbbra is a próza körül forog.

Míg a tündérmese vagy a fantasy hőse szemben áll az olvasóval, egy labilisabb és mobilisabb világ lakosaként, addig az anekdotikus fantasztikum hősében az olvasó magához hasonló lényre ismer. Josef von Baky *Münchhausen*-filmjében a magáról mesélő öregúr úgy jelenik meg, mint önmagát túlélő, s így az anekdotikus fantasztikum kölcsönhatásra lép a halálfilm törvényével. Terry Gilliam *Münchhausen*-filmjében állandóan ott kereng az előbb mesélő majd új kalandra induló öregember körül a denevérszárnyakon röpülő fekete halál. Mesélni elmúlt kalandjainkról, az akkori időkről, amikor éltük és nem csupán mondtuk mindezt, amikor a kalandok szubjektuma és nem a kijelentések szubjektuma voltunk: ugyanolyan pozícióba helyez bennünket, szembeállítva az élettel, mint a halálfilm hősét. A kalandjairól mesélő Münchhausen, akárcsak a kalandjait elbeszélő ezeregyéjszakai Szindbád, még maga helyezi át életét a nyelvbe, s nem a rá emlékező utódok, ám így is hírből hírmondóvá vált.

Az anekdotikus fantasztikum a mesén hajtja végre azt a műveletet, amit a mese a csodán, a varázstalanítás új lépéseként, mely nagyotmondásként reprodukálja a mesét, a felfokozó emlékezet tükrében látva az életet. A fantasztikum mindig a nyelv segítségével végrehajtott kilépés volt a tapasztalati világból egy mozgékonyabb mögöttes világba, de immár a nyelv nem a kilépés segédeszköze, hanem maga ez a mozgalmasabb, hajlékonyabb és variábilisebb világ. Az anekdota a kiemelésre méltó, különös, markáns motívumokat emeli ki az életből, illetve az élettől a múlt idő munkája által távolodó emlékezetből, mely motívumok közvetlen egymásra vonatkoztatása mintegy önmaga fölé helyezi az életet, kérdéssé alakítva mindezt, amit a banalitás kielégítő válasznak érzett. Az anekdotikus fantasztikum a hazugságok igazságának érzését tolmácsolja, a felnőttben is a gyermek igazságát, a korlátlanság érzésének az elbeszélésbe visszahúzódó érzését.

Karel Zeman *Münchhausen*-filmjében a báró, a korábbi holdfoglalók nemzedékének képviselőjeként találkozva az új telepes generációval, holdembernek nézi a XX. századi rakéta utasát, s elviszi a Földre, de nem mai bolygónkra, hanem a maga régi világába, így a film a jövőutas múltutazásának története, melyben az embert visszakapja, átveszi a sci-fi technikájától a mesés-csodás „technika”. Münchhausen oktatgatja, nevelgeti, rajongni és cselekedni tanítja a modern embert, aki mintha „a holdban élne”. A Zeman által adott Münchhausen-képben a lovagi és kalandori funkciók még egységet alkotnak eredetükkkel, a sámánival, de utódjukkal, a mesélő funkcióval is a kölcsönös megvilágítás viszonyára lépnek. Josef von Baky filmje a lezárásig követi a münchhauseni sorsot, így elhelyezve a világképben a báró egzisztenciáját. Münchhausen repül is, akárcsak a sámán, de fizikailag már csak a múltban repül, a jelenben csak mesél.

Münchhausen végigmeséli az élet könnyed és szabad rögtönzéseként elképzelt önmegvalósítást, míg Don Quijote megélni próbálja a meséket. Don Quijote a mesét akarja áthelyezni a prózába, Münchhausen a prózát helyezi át a mesébe. A megvalósulásért küzdő spanyol lovagot épp azért várja kudarc és nevetség, mert a prózában akarja megvalósítani a mesét, Münchhausen ezzel szemben a szellemet vezeti vissza a mesevilágba s a fokozással kárpótol az életen kívüliségért és a komikkal teszi jóvá a prózával kapcsolatos hűtlenségeket. Don Quijote komolysága és hite rokonszenves, mégis kineveti őt az élet, míg Münchhausen megelőzi ezt, s ő az, aki az életen nevet. Don Quijote vigasza lehet a nagyság, Münchhausen vigasza ellenben az lehet, hogy nem ő veszíti el a nagyságot, aminek a novellisztikus és

anekdotikus lét világképében már nincs nyoma: ő csak kompenzálja a veszteséget, kihasználja a nagyság kitöltetlen helyét.

Don Quijote vizionál, Münchhausen anekdotázik. Don Quijote örökké menetel a soha el nem ért fantasztikum felé, Münchhausen – állítólag – túl van rajta. Don Quijote számára a fantasztikum az, ami nem jött el, Münchhausen számára az, ami elmúlt. Tehát végül is, minden melankóliája ellenére, Don Quijote az optimistább figura, ki keresettként és nem elveszett-ként éli meg a nagyságot. Josef von Baky *Münchhausen*-filmje az estébe telepíti az elveszett fantasztikum diszkurzusát, Terry Gilliam filmje a háborúba, a szétesés, a rombolás modern káoszába. A felvilágosodás nem az ész és az emberiség hajnalhasadását hozta: „Unom már a világot, mert manapság minden csupa logika, ráció, tudomány, haladás...” – mondja Terry Gilliam Münchhausene.

Az anekdotikus majd a novellisztikus fantasztikum egy felemelkedési folyamat része, mely a Münchhausen- vagy Háy János-történetektől Gogol, Dosztojevszkij, Maupassant fantasztikus novelláin át Kafka, Borges és Cortázar felé vezet, majd a posztmodern kultúr-
iparban fordul át a felhalmozott motívumkincset kizsákmányoló hanyatlásba. Az anekdotikus fantasztikum novellisztikusba való továbbfejlődése a fantasztikus narratíva és a filozófia közötti kommunikáció formája, míg a novellisztikus fantasztikumtól az anekdotikus felé való eltolódások szintén szakadatlanul aktív folyamata azzal magyarázható, hogy a fantázia mindazon formái, melyek az adott pillanatban nélkülözik az önálló műfajjá szervező erőt, egy vegyes forma motívumaiként tartják életben egymást. Az óriások és törpék pl. – amennyiben a mai tömegkultúrában nem alkotnak önálló műfajokat (mint pl. Vico koncepciójában, aki az eredet meséjét az óriások történetével azonosítja) –, úgy vagy a nagy műfajokba sorolódnak be, pl. fantasy-szereplőkként, vagy az anekdotikus fantasztikumba húzódnak félre. Jack Arnold *A hihetetlenül zsugorodó* ember című filmje, melynek hőse még a természet apró lényeivel találkozott, melyek az ő számára fantasztikus óriások, a horror felé mutatva idézi fel a prózában lappangó rettenetes csodákat, míg *A hihetetlenül zsugorodó* nőben a háztartási vegyszerek kártékony hatása és a „Világmenedzserek” titkos szövetsége a katasztrófa okai illetve kihasználói, s ezzel a kapzsiság, a lelkiismeretlenség, a butaság és aljasság váltja fel a csodákat. Az óriások és törpék relativizálódva süllyednek le a novellisztikus és anekdotikus fantasztikumba, a rovar viszont, *A légy* és a *Csillagközi invázió* vagy a *Sötét zsaruk* között, innen látszik elindulni a műfaji alakulattá, önálló sci-fi-alfajjá szerveződés útján.

Don Quijote vizionárius fantasztikumának tárgya az ideál, amelyen nevetnek, míg a rokokó és biedermeier kultúra lefokozó hatásán átesett anekdotikus fantasztikum a vicc formájában adja elő a banalitás törvényét. Münchhausen pl. – Terry Gilliam filmjében – a török szultán minden kincsét elveszi, amikor az felajánlja, hogy vigyen, amennyit bír. A vicc igazsága a valóság: maga a banalitás kap fantasztikus formát. A modern világérintkezés, a cserének álcázott kifosztás képlete, melynek lényege: a ravasz trükk, a „nagy átverés”. Egyúttal a komprádorburzsoázia képlete, ki a fölösleges dolog, ez esetben egy üveg császári és királyi luxussal fejében, a nemzeti vagyont adja cserében. Országomat egy korty élvezetért! Az anekdotikus és novellisztikus fantasztikum nem a dolgok kimeríthetetlen végtelenségét, hanem nevetséges vagy ijesztő furcsaságát fejezi ki. Az anekdotikus fantasztikum a fenség visszavonulását fejezi ki, a remények bizonyosságának szüntét, míg a novellisztikus fantasztikum a reménytelenség bizonyosságainak erősödését jelzi.

Az elveszett hit tartalmi fantasztikus mesevilágokban élnek tovább, míg ha a fantasztikum érzéke vonul vissza, úgy egykori tartalmi tréfaként élnek túl a deromantizációt. Vajon nem fogható-e fel a szorongás abszurd felé mutató novellisztikus fantasztikuma is fekete humor-ként, metafizikai viccként? A novellisztikus fantasztikum idegensége ugyanolyan meghök-kentő tényként lép be a banalitásba, mint az egykori csoda, de nem a banális és a szent átfedését vagy rövidre zárt kapcsolatát fejezi ki, nincs sem teológiai magyarázata, sem katartikus következményei, egyszerűen két összeegyeztethetetlen banalitás ütközik benne egymással. A fantasy emlékein mérve az eredményt elmondható, hogy nem is a gondviselés valamilyen formája segít, és nem is a világ és egy más törvényű vis-à-vis világ átfedése eredményezi az élet öntúlteljesítését és a benne rejlő konfliktuskezdemények ehhez szükséges radikális kibontakozását. Nem is a technika az öntúlteljesítés forrása, mint a sci-fiben, és nem is a mágia, mint a varázsmesében. A kisiklás a banalitás action gratuite-je, mely csak azt mutatja fel, amiben a banalitás is több önmagánál, még benne is felfedezve a lét túlsorduló karakterét. Ám e kisiklás nem alkotó jellegű, a katasztrófa csak szelepfunkció a banalitásba bezárt világban. *A hihetetlenül zsugorodó ember* Jack Arnold-i motívuma nem hoz magával egy teljesen más világot, csak színvallásra készíti a miénk viszonyait: a miniatúrforma ugyanúgy csak defekt, mint Kafka novellájában a rovarforma.

A jelzett motivációvesztés tendenciája az abszurd, melyet a reneszánsztól a korapolgári forradalom optimista szakaszain át a felvilágosodásig az alantas vitalitás vidám igénylése fékez. A vidáman vitális anekdotikus fantasztikum temperamentumán túllépő vagy annak életerejétől megfosztott novellisztikus fantasztikum, ha nem motiválja varázslattal, UFÓ-kkal stb., akkor abszurd, groteszk hatást eredményez. A motiváció szelídítő hatása a prózába betörő idegenségben kezdettől benne lappangó abszurdot egy ideig meseszerűvé illetve regényessé oldja. *Az ötven láb magas nő* című film pl. sokkal erősebb lehetett volna repülő csészealj nélkül, mely a benne rejlő igazi konfliktushoz – a mindenki által megalázott és becsapott gyenge kis nő óriássá, azaz a komplementaritás fordított komplementaritássá válásához – képest csak deus ex machina.

A XX. század első fele a novellisztikus fantasztikum abszurdá mélyítésének ideje. A század vége felé haladva a novellisztikus fantasztikum újra az anekdotikus felé húz, de ez is csak egy mélyebb átalakulás előkészülete, melynek lényege, hogy a differenciáltabb formákat leváltja a fantasztikus show. A Terry Gilliam-féle *Münchhausen*-film kiindulópontja a *La Mancha lovagja* című klasszikus musical alapötlete: miután az igazi báró megszakítja a róla szóló színdarab előadását, az általa „rendezett” színjáték tere tágul elbeszélt világgá. A török szultán e filmben kínorgonára komponált „operát” mutat be. Az orgona mint kízóeszköz a *Barbarellából* került ide át. A hóhérszenet szem nélküli szörnyeit a *Haunted Place* című Corman-filmből vették át, nem érdemes tovább sorolni, inkább keressük a másodlagos motívumrevü törvényét. Az intertextuális show a./ a profi beavatottság szignifikációja, a ritualizált imponálási magatartás cifrázási készségének kifejezése, a sznobisztikus szellemi nárcizmus leereszkedése a populáris kultúrához és annak „emelt” formájaként való térhódítása, melynek mélye b./ az a posztmodern meggyőződés, hogy az új lehetetlen és nem is szükséges, mert kivezet egy bizonytalan és nehezen értékelhető dimenzióba, míg ma a beavatottság szignifikálása az érték. A modern művészet a törzsi kultúra beavatási rituáléjának pótléka volt, a beavatás fikcionalizációja, mely a testi beavatást szellemivé szublimálta. Ma ehhez képest is új szellemi helyzetben vagyunk, nem beavatási próbára van szükség, hanem

a beavatottság szignálizációjára, ami „befűzöttséget”, alávetettséget, mindenek előtt mindent elfogadást jelent, a „jól szocializált” befogadottság áraként. Nem felnőtté tevő információ-tömeg elsajátítását, hanem a felkínálkozás versenyébe való becsatlakozást. A beavatottság titka épp az, hogy mindaz az információ-tömeg, melyet évezredek át halmoztak és átadtak Törvényként, ma már nem érvényes, s a bármi számára nyitott infantilis pozíciót kell a beavatási rítussal szembeállított beavatottsági rituálékkal prezentálni.

2.14. Szeminárium. – Josef von Baky: *Münchhausen*, 1945

A jelen mint visszavonás

Rokokó bálon indul, szerelmi háromszög komédiaként, a cselekmény. Miután a férfias báró (Hans Albers) visszautasítja a felkínálkozó nőt, egy gyermeteg fiatalember menyasszonyát, a menüett váratlan tangóra vált. A XVIII. század benyomásai által elárasztott néző első pillanatban nem hisz a fülének, csak amikor a rokokó lovag keze a kapcsolóhoz nyúl és felkattintja a villant, a megsértve elszaladó menyasszony pedig autóba száll, s végül Hans Albers megsimogatja a néger inas arcát, melyről lejön a festék, jövünk rá, hogy becsaptak bennünket, jelmezbál vendégei voltunk, nem a nagy évszázadé. A megidézett negédes, kényes, kifinomult és pompás világ megjelenítésén Hamza D. Ákos *Szíriusz* című filmjének hatása érződik, melyből a megrakott asztal fölött végigkocsizó kamera trükkjét közvetlenül adaptálta Josef von Baky, az értékelés azonban változik, Hamza D. Ákos a régi nagyságot a modern nagysággal, Josef von Baky az egykori nagyságot a modern kicsinységgel állítja szembe, mely átértékeléssel az időközben rohamosan haladó barbarizációt érzékeli a film. A *Szíriusz*-ban az időgéphez kell beszállnunk, a *Münchhausen* első jelenetében pillanatra maga a kamera tűnik időutasnak, hogy azután felriadjunk az idő álmaiból. Az ügyes indító trükk nem nélkülözi a mélységet: a jelen egésze úgy jelenik meg általa, mint visszavonás.

A múltra irányuló vágy

A fiatal nő megkívánja az idősebb férfit, a fiatal férfi pedig rajong a nagy elődért, a híres kalandorért. A rajongók megkérlik a bárót, meséljen öséről, *Münchhausen* igaz történetére kíváncsiak. Ne mondja el az igazat, kéri az öreg bárót szelíd felesége, elbizonytalanító hangsúlyt helyezve el az expozícióban: hát nemcsak gyógyíthat az igazság? Vajon traumatikus vagy terápiás hatása van? Alkonyi kertben találkozik a két – a fiatal és az idős – pár, őszi lombok keretében beszél a báró a nagy ösről, arról, akiről sokat beszélnek, de semmit sem tudnak. Az este, az öregség és az ősz keretezik az elbeszélést: épp azért kell elmondani az igazságot, mert a vég az igazság kell hogy legyen.

A fiatal pár nőtagja felkínálkozott az idősebb pár férfitagjának, ezzel ugyanazt a mozdulatot hajtva végre, amelyet a jelmezbál is képviselt, a jelenben való otthontalanság tanúságaként megnyilatkozó vágy aktusát. A bálon megindult egy lehetetlen cserebomlás, a *Szíriusz* történetének fordítottja: ott a mai férfi szeret bele egy dédanyába, itt a mai nő az elmúlt idők lovagjába.

A „fausti ember” elveszett alternatívája

A *La Mancha lovagja* című filmben az elbeszélés és színi előadás vezet ki a börtönből az országutakra és a nagyvilágba, a *Münchhausen*-ben az emlékezés, az élettől való búcsúzás aktusa eleveníti fel az életbe való kivonulást. A *Münchhausen*-filmben Cagliostro az, aki életté akar változtatni minden mesét, míg Münchhausen az életet is mintegy meseként éli meg, könnyed távolságtartással. A kerettörténet Münchhausene megjegyzi, hogy csak az ember és nem csupán két lábon járó emlősállat, aki, ha csak egy virágot szakít is le, még eközben is kívülről látja magát, a csillagok milliárdjai között forgó kis bolygó felszínén, teljes jelentéktelensége, véletlensége és egy szörnyű évszázad keretében. Cagliostro, a vidám életművésszel szemben, modern ember, tele hatalomvágygal és tudománnyal. Cagliostro a fausti kultúrkör embere, aki számára az élet tudomány és a lét vállalkozás, eszköze az intrika, az összeesküvés, és célja a hódítás, míg Münchhausen a pillanat embere és a relativitásé – vagyis az öröme és a humore.

Cagliostro technikus, Münchhausen poéta. A tudós nem tölt, egyszerűen átvarázsolja a bort a kancsóból a pohárba. Tipikusan modern gondolkodás, a magát kinyitó ajtó, a magát beállító, hangoló elektronikus berendezések korának előképe, annak az embertípusnak a születése, aki azt hiszi, csak az az övé, amit nem tesz meg, amit más végez el helyette, szolgák, gépek. A gombnyomásra járó világ üres közepe, az átruházott funkciók antihőse, aki a passzivitással azonosítja az omnipotenciát. A modernség első szakaszában a társadalmi struktúrát fetiszizálták („minden hatalmat a szovjeteknek!”), a *Münchhausen* azonban már a következő szakaszt is előrelátja: minden hatalmat a tárgyaknak! A szervezetek szolgátságát leváltja a szervezetek szolgasága.

Münchhausen nemet mond a hatalmi politika Cagliostro által javasolt kalandjára, s nem az országot, hanem egy nőt meghódítani megy Szentpétervárra. „Egyben soha sem fogunk egyetérteni, én élni akarok, maga uralkodni, én élek, maga visszaél.” Nemcsak a náci uralmat és az oroszországi hadjáratot támadja meg ezzel a film, hanem azt is – ebben a tekintetben már ugyanúgy működik mint Verhoeven *Fekete könyv* című filmje – ami utána jön, amit az őszi kert vagy esti kert szimbolikáját, az emlékezések és kommentárok idejébe telepített kerettörténetet értelmezve posztmodern világalkonyatnak is nevezhetnénk.

Münchhausen alakját nemcsak Cagliostroval állítja szembe a film, másik alternatívája Don Juan. Münchhausen örökifjú, vidám kalandor, Don Juan kiszikkadt, szexfüggő, vénülő kalandor, akár a posztmodern hedonizmus mint a szenvedélybetegségek kora előhírnökének is tekinthetnénk. Don Juan úgy szexfüggő, ahogyan Cagliostro hatalomfüggő: egy szenvedély uralma egyenlő a szenvedélybetegséggel, melynek monomán sivárságát az örömök pluralizmusával, a szenvedélyes élet komédiájával állítja szembe a film.

Münchhausen öreg bölcs és egyben örök fiatal egy olyan világban, ahol az ifjak is vének. A báró életismerete, melynek tanításait meghallgatni jöttek el a fiatalok, az estbe, a kertbe, melynek melankóliája meghitt módon rokonul Vas István Rapszódia egy őszi kertben című művének hangulatával, a münchenhauseni életművészet nem a siker garanciája, hanem a boldogságé. Ahogy a felnőtt képességei – a fantasy törvényei szerint – a gyermekvilágot őrzi, úgy őrzi az öreg bölcs titkos tudása, melyet a kertben átad a fiataloknak, a felnőttvilágot. Münchhausen könnyedségre és virtuozításra tanít, azt tanítja, az életet nem szabad véresen komolyan venni, s ezt éppen a véres nácivilág tombolásának csúcspontján, amikor ez a mentalitás szintjén telepített antifaszizmusként értelmezhető. A *Münchhausen*-film fundamentálon-

tológiája egy játékelmélet, később hasonló dolgokat mond el Eugen Fink a filozófia nyelvén: a lét herakleitosi lényege a játék. A létezőket ugyan törvények koordinálják, a törvények teremtetője azonban a lét szabad játéka.

A Münchhausen meglevenedett elbeszélésében fellépő Cagliostro alakjában nemcsak a modern hatalmi politikát vizionálja a film, hanem a mozi felfedezését is. Cagliostro mozgásba hoz egy festményt, hogy Münchhausen előről is megcsodálhassa a rajta látható meztelen nőt. A mozi is Cagliostro gyanús praktikáinak egyike, akárcsak a politikai cselszövés, újabb hatalmi technika, mely nemcsak a teret, az időt is alá akarja vetni. Ugyanebben a jelenetben ajánlja fel barátjának Cagliostro az örök fiatalságot. Miután a báró szívességet tesz a nagy cselszövőnek, az felajánlja, hogy teljesíti barátja leghőbb vágyát. Bízgatja Münchhausent, vallja meg, mi az, amire legjobban vágyik, teljesülhetetlen vágyainak mely a legnagyobbja. Mindig ilyen fiatal maradni, mint most, ebben a pillanatban, mondja Münchhausen. A báró tehát az az ember, aki a „Verweile dich, du bist so schön” goethei pillanatában rendezte be életét. Erich Kästner leleménye Dorian Gray figurájával dolgozza össze Münchhausent, aki Faustnak és Don Quijoténak is egyszerre rokona és ellentéte, amennyiben természetes létformaként birtokolja, amit azok keresnek. Dorian Gray megőrzi a beteljesedett pillanatot, de azon az áron, hogy átruhazza a festményre bűneit, s következményüket, a romlást. Münchhausennek azonban nincsenek bűnei, ő a büntelen Dorian Gray, akinek nem kell szerepet cserélni a képpel, nem kell nyilvános képpé (képmutatássá) változtatva berendeznie a létet, hogy a lét igazságát a – titkos – képek világába száműzze. Dorian Gray világában a lét igazsága a képekben van eltemetve, míg a való világ képmutatóan ágál. Münchhausen világában ezzel szemben a nagylelkűség, nagyvonalúság, öröm, fantázia és játékoság a való világ felszabadítója. A kerettörténet fiatalembere rajongó bámulattal jegyzi meg: „Örült jó évszázad!” A játékoság a szellem játékosága és az öröm a szellem öröme. Josef von Baky és Erich Kästner a nagy századhoz, a felvilágosodás századához kötik a lét herakleitosi örömét, amivel a XX. századot az új obskurantizmus(ok) koraként határozzák meg.

Késleltetve világosodik meg a helyzet, a vajtfülü néző azonban már sejthette: az ősről mesélő „utód” maga az ős, a báró „leszármazottja” maga a báró. Most már így kísérjük tovább sorsát, a nagy évszázadtól, a huszadik századig, a többiek megkopnak, fáradnak, kihálnak, ő változatlan marad, a világ öregszik, csak Münchhausen a régi. Járja a világot, szereti a nőket, minden korhoz és kultúrához empátiával alkalmazkodik, mert mindenütt felfedezi a szeretni valót s a személyiség érési folyamatát az idők és terek hozadékainak kölcsönös kiegészítéseként éli meg. Nem is rendcsináló szuperhős, nem is varázseszközöket szolgáltató mágikus segítő, másfajta emberkoncepció kifejezője, mely túl van a fantasy vagy a szuperhős-film emberkoncepcióján. Eme új emberkoncepció lényege, hogy ember az embernek maga az ajándék és öröm, minden további produkció vagy szolgáltatás híján is, közvetlenül is az, szükségünk van egymásra, s ha felszabadítjuk magunkat, s kellőképp spontán lenni merünk, természetünk pótolhatatlan értéként képeződik le más természetekre. Münchhausen életművész, de az örült művész ellentéte: nem azért életművész, mert nem veszi komolyan az életet, hanem mert semmi mást nem vesz komolyan, mint az életet.

Előbb magát Katalin cárnőt (Brigitte Horney) szereti, utóbb egy olasz hercegnőt, s végül még a hold asszonyával is flörtöl, de nem úgy csábító, mint Casanova vagy Don Juan. Ovidius óta szembeállít a férfi kétféle nőt, azt, aki „egyszer kell” és azt akit „örökre szeret”. Hans Albers, aki egyesíti magában Humphrey Bogart székszisét és Jean Gabin medvés

melankóliáját, s mindezekon felül, a huszadik századi traumatikus karakterek jellegét csak felületként, adaptív védőpajzsként véve át, alattuk őriz valami goethei, sőt gargantuai élet-örömet, az ovidiusi alternatívát sem fogadja el. Epizódokat él meg nőssel, s közben valamennyinek minden epizódban teljes figyelmet és odaadást nyújt. E szerelemkoncepció lényege, hogy lehet több nőt szeretni, és mindegyiket mégis „örökre szeretni”. Másként fogalmazva: lehet valakit egy ideig szeretni „örökre”.

Nem határ az ég

Erich Kästner és Josef von Baky Münchhausenét örökké üldözik, mindig menekül, de a hatalommal, butasággal és erőszakkal szembeni defenzívája másrésztől offenzíva, ismeretlen élményhorizontok feltárulása, új létminőségek meghódítása. Az üldöző menekülés vagy menekülő keresés csúcspontja a holdutazás. Azért is csúcspont, mert itt hangzik el a film híressé vált poénja. A Holdon gyorsabban forog az idő kereke, a halott mellékbolygón elromlott óra mutatójaként rohan az idő, naponta egy évet öregszünk. Münchhausen és inasa előbb nem értik a rohanó idő titkát.

– Vagy az órája kapott, báró úr, vagy az idő kapott. – mondja a szolga.

– Az idő kapott. – feleli Münchhausen.

Itt tetőznek a fragmentációs félelmek, a modern életgépezet által bekebelezéssel fenyegetett individualitás hipochonder pánikélményeivel játszik a humor. A holbéli asszony feje virágkehelybe helyezve társalog a vendéggel, míg egyéb testrészei otthon végzik a háztartási munkát. Itt veszíti el a báró a barátát felnőtt s szinte atyjává avanszáló inast, akit nem kímél az idő múlása. Az ajándékozó idők átváltoznak kifosztó időkké. Az ígéretek és remények világa a múlté. A megélni érdemes élet a múlté. A tartóztatott pillanat kiürül, nem érdemes tovább tartóztatni. A vidám jelmezből, rizsporos parókáival, haláltáncnak látszik, ha kitágul a kép, s a világról mond ítéletet a hely és az idő, az őszi kert: már este van.

A kóperegénytől a melodrámaig

Egy orosz majd török kaland és egy holdutazás után térünk vissza a kerettörténetbe. A kacér modern nő, a szeretőjelölt megrémül az igazságtól, melyet a szerető asszony, a feleség elfogad. Az igazság hallatán a fiatalok döbbenten menekülnek, felesége pedig biztatja Münchhausent, keljen ismét útra, lépjen tovább, újabb életekbe. Az alkalom meg is volt, az ifjú nő kínálkozása, melyet azonban a báró, már a film elején, atyai melankóliával utasított vissza. Minden megvolt; a film megint a *Szíriusz* fordítottja, melyben az álarcosbál a múltban van, míg itt a jelenben báloznak, s Hamza D. Ákos filmjének hőse a magyar irodalom és kultúra fejlődését feltartó udvaroncokat minősíti kísérteteknek, míg Josef von Baky filmjében Münchhausen a jelenidőre mondja ki a defekt diagnózisát. A *Szíriusz*ban a jelen hőse járja be az időket, a *Münchhausen*ben a múlt hősének élménytökéje az idők reprezentatív teljessége. Münchhausené a mese és az övé az ítélet is: a régiek élete mese volt, az újaké csak mesehallgatás.

Az örök csavargás és dicső kalandkeresés vége egy asszony, Münchhausen, mint halljuk, 1900-ban megnősült, amivel a külső kaland belsőbe, a kalandregény melodrázába csap át. A halhatatlan Münchhausen komikus figura, csak a halandó nem az. „Én nem akarok fiatal maradni, ha te megöregszel, nekem nincs kedvem tovább élni, ha te meghalsz.” Münchhausen útja a felcserélhető kalandoktól a felcserélhetetlenhez, az életstádiumok szimbólumaitól az egész élet szimbólumához vezet. A szigetek varázslónői és Pénélopé alternatívája

akkor is megmarad, ha az előbbieket sem értékeli le az elbeszélés. Ezáltal az élet mint út története az út mint hazaút történetévé alakul. Az életet együtt végigcsinálók felcserélhetetlensége által a végigmenés a kezdethez vezet vissza: a feleség olyan, mint egy anya, de Münchhausen is felesége apjává válik, amennyiben erős férfiként a gyenge kis nő hű kísérőjéül ajánlkozik a halál nehéz próbáján.

A *Münchhausen* mint komikus, regényes, fantasztikus kalandfilm váratlanul a melodráma nagyformájába fut ki, s a nácikor egészét is a melodráma nagyformája zárja le: a *Die Grosse Freiheit Nr.7.*, szintén Hans Albers főszereplésével, aki mindkét filmben öregedő embert játszik, túl az utakon, a Helmut Käutner-filmben tele a matrózkönyve kikötőkkel, ahogyan Münchhausen is lapozgatja a róla írt regényt, mely tele az élet kalandjaival. Mindkét filmben egy hozzá illő és egy fiatal nő között látjuk az Albers-hőst. A *Münchhausen*-ben az új helyett a régi nőt, a kacér nő helyett az öregedő feleséget, a másik filmben az új, fiatal nő helyett végül a tengert választja. Az első filmben a feleség választásával összefügg a halál választása, a teljes emberi élet visszakövetelése, mert – mint az Albers-hős mondja – „a félisten csak félemler” (s ez itt a náci Übermensch-kultusz elutasítása is). A *Die grosse Freiheit Nr.7*-ben a tenger ugyanúgy egyben a halál is, mint a *Münchhausen*-ben a szerelem, de a halál mindkét esetben a parciális életet visszafogadó totális élet, a minden érintkezést beteljesítő feloldás.

Az esztétikum dialektikája

Goebbels szuperfilmet rendelt az UFA jubileuma alkalmából, engedélyezve az addigi felső költséghatár, az egymillió birodalmi márka túllépését. A film rendezője a Bolváry Géza asszisztenséből már három film erejéig rendezővé előlépett magyar, Josef von Baky, de ki legyen a kockázatos presztízsvállalkozás írója? Az UFA végül, a propagandaminiszter külön engedélyét kérve hozzá, Erich Kästner nyerte meg forgatókönyvíróul, akinek könyvei 1933-ban a náci könyvégetések áldozatai lettek (vö. Klaus Kreimeier: *Die UFA-Story*. München. 1992. 386. p.). A betiltott író személyét takarja a Berthold Bürger név a címlistán. Toeplitz így kommentálja az álnév választását: „Aki akarta, feltételezhette, ama ismeretlen Bürger úr talán az 1786-ban megjelent Münchhausen-regény szerzője, Gottfried August Bürger ükunokája.” (Jerzy Toeplitz: *Geschichte des Films*. 4. köt. Berlin. 1983. 235. p.) Bizonyos értelemben Münchhausen időutas, nem egyidejű a társadalommal, melyben él, s melyet így kívülről szemlél, messziről lát. Kalandjai két halál között zajlanak, mint minden kaland, halálközeli létformaként. De zsidónak lenni szintén két halál közötti egzisztenciaformát jelent, azt jelenti, hogy az ember, bár a náci rezsim halálra ítélte, még lát, hall, létezik, sőt, hallat is magáról, üzen az időeknek, s az üzenete meghallóival egyidejű, nem a jelennel. A Münchhausen-sztori egyik tanulsága, hogy a „halál rokona” az, akitől élni kell tanulni, s a náci rezsimben zsidónak lenni annyi, mint a halál rokonának lenni. De vajon írónak lenni is nem ugyanezt jelenti-e egy diktatúrában, amennyiben az ember nem a hatalom bértollnoka? Így nézve az esetet, Erich Kästner duplán a „halál rokona”, ez a humorral megáldott ember. Az utóbbi is lényeges, erősíti szerző és hőse párhuzamát, hogy Kästner könnyed, vidám szerző, olyan művész, akitől nem idegen a játékosság.

Nehéz filmet csinálni kegyetlen időkben: a nácik számára nyilván túl sok, ami az antisziszta ellenállók számára túl kevés, nem elég politikus, ugyanakkor az utókor esetleg mélyebb, mentalitásbeli ellenállást fedezhet fel olyan filmekben, melyeket a nácik játszani engedtek, míg a diktatúrákkal szembeni direkt opposíció képviselői olykor utóbb ugyancsak

kegyetlennek tűnhetnek, s nem a rendszer kívánatos alternatívájának és megnyugtató jövőképeknek (mint a *Szerelmem Hiroshima* vagy a *Fekete könyv* kegyetlenkedő ellenállói). Másrészt könnyű is filmet csinálni gyilkos időkben, melyek jó és rossz értelemben is többet mutatnak meg az emberből, mint a mai posvány. Hans Albers pl. nem volt hajlandó elválni „nem árja” feleségétől, de a legnagyobb sztárral, s „legkékebb szemű némettel” nem tudtak mit csinálni a náci, csak ő lehetett a kor nagy vállalkozásainak főszereplője.

Miért Erich Kästner tudta megírni ezt a filmet? A dialektika dialektikája nem egyszerűen a változások tana, hanem a változások átváltozásának tana. Úr és szolga hegeli dialektikájában a dologtalan úr elkényelmesedik, nem használt erői elkorcsosulnak, szelleme kiüresedik, míg a szolga olyan képességekre tesz szert, melyek a világ örökségének várományosává teszik. Nietzsche-től Deleuze-ig egyre többen kételkednek e dialektikában. Vajon elvetni vagy továbbfejleszteni kell a dialektikát? A posztmodern elvetette, de nézzük meg a másik lehetőséget. Úr és szolga dialektikája a XX. században átváltozik üldöző és üldözött, zsarnok és áldozat dialektikájává, mely a felszabadulás vélt szükségszerűségének ad váratlan fordulatot. E fordulat lényege, hogy amikor a kifinomult, dekadens úr már nem tud elég hatékonyan elnyomni, elsöprik a legbarbárabb szolgák, ily módon a szolgálázadás nem felszabadulást hoz, hanem az elnyomás hatványozódását.

A Nietzsche-Deleuze-féle bon mot, mely szerint a szolgából nem lesz soha úr, csak urizáló szolga, csak azért igaz, mert a nácinál nem a kultúrát elsajátító, hanem elvető szolgák puccsista rémuralma valósult meg, a bolsevikok esetében pedig az intelligens forradalmár generációt egyre kultúráltalanabb és gátlástalanabb kádertípusok váltják le, a kultúra kreatív erejét lehenyerli a barbárság gátlástalanságának ereje. A szolga valóban megérett a hatalom átvételére, s az úr is elvesztésére, de a bekövetkezett „forradalmi helyzetben” nem az érett, hanem az éretlen szolga vette át a hatalmat, a kultúreberré vált szolgát a régi urakkal együtt söpörve el. Ezért két szakaszosak a forradalmak s alakulnak archaikus terror-rezsimekké, melyek antikulturális sikerreceptjeit a kapitalizmus is készséggel átveszi, eredetileg is ő lévén a felelős a „kúszó” barbarizációért, mely előkészítette a kontraszelekció világrenddé szerveződését, a robbanó barbarizációt.

A Hegel által leírt dialektika szelekciós princípiuma a jobb felemelkedésének elve; az új dialektika a kontraszelekción alapul s a barbárság hegemoniája az eredmény. Nyilván ennek is megvan a maga korlátja, az újbarbárság felhalmozásának is van határa, ez a határ azonban napjainkban még nem látszik. A dekadens urakat leváltották olyan hatalomra törő szolgák, akik megvetették, mert meg tudták buktatni a kultúrát, azaz hatalmassá akartak válni, de nem úriemberré azaz kultúrlénnyé. A korábbi nemzedékekkel szemben, melyek a hatalmat a jobb hatalmaként szerették volna elgondolni, sőt nyugodtabb időkben ki is építeni, a hatalmasok új generációja a szemérmertlenségre, gátlástalanságra és kegyetlenségre épít, csak ebben akar „jobb” lenni másoknál, s megveti a kultúrát, befelé röhög minden kultúrambíción, kitűnni legfeljebb a tékozló fogyasztásban szeretne, nem a szellemi javak halmozásában. Ha a hatalmas nem úrrá válik, hanem intrikussá, zsarnokká, úgy nem kell félnie a dolgozók és gondolkodók felemelkedésétől, akiket a létbizonytalanság, az adóprés, a manipuláció és az erőszak-szervezetek által folyamatosan hatalma alatt tarthat, csak abban a tekintetben kell bizonyos érzékre szert tennie, a társadalom viszonylag zökkenőmentes működése érdekében, hogy a manipulációt csak szükséges esetben váltsa fel nyílt terrorral, ebben a tekintetben az újkeletű áldemokráciák gengszterelitje néha hibázik, a nyugatiak már nem.

A bolsevikok vezették be az új érá, de a bolsevikok mindezt a régi éra megőrzött és beteljesíteni ígért értékeinek nevében teszik, míg a nácik cinikusan szakítanak minden emberséggel. Bolsevikok és nácik egyaránt kísérleti stádiumát képviselik az úr és szolga dialektika helyére nyomuló zsarnok-áldozat dialektikának, mely a terror „minőségi ugrásaival” válaszol a felszabadulási igényekre, mégpedig első fokon a nyílt fizikai pusztítással, második fokon az emberi struktúrák kiépítését megakadályozó preventív terrorral (kábitószér, szenvedélybetegség, élvezetkultúra, fogyasztási örület, butító álkultúra, üzleti csatorna, show stb.). Már Orwell jelezte, a zsarnok-áldozat dialektika eszménye, hogy az áldozat önként, lelkesen és örömmel menjen a vágóhídra.

Zsarnok és áldozat dialektikája gengszterizálja a politikát és aláveti, sansztalanságra ítéli a kultúra maradványát, ezzel alapozva meg az emberség visszavétele „minőségi ugrásai” számára a pályát. A zsarnokság kamaszkorát hosszú távon fenntarthatatlan direkt kegyetlenség jellemezte, a vérszomj felszabadítása, míg modernizált formáiban mindezt eléri a pénzszomj. A nagy trükk, mely radikális növekedési pályát nyit az elnyomás folytatásának, a zsarnokság összeegyeztetése a parlamentarizmussal, a társadalom kirablásának megszavaztatása, a minden erkölcsön felülhelyezkedő s a törvénnyel cinikusan – pontosan a nácik által kifejlesztett cinizmus örököseiként – játszó, váltakozó rablóbandák kényuralmának a népszavazás mechanizmusával való legitimálása. A náci rendszer a szellem birtokosait fizikai halálra ítéli, a posztmodern kapitalizmus mind hatékonyabban építi le a szellem közvetítésének intézményeit, magát az igényt fojtva bele egy olyan hajszába, amelynek mind inkább nem is a saját vállalkozás felvirágoztatása, sokkal inkább a másoké tönkretétele a fő dicsősége és kéje. Ebben a dialektikában látjuk a magyarázatát a *Münchhausen*-film könnyed bölcsességének, mely finom de sokat mondó jelzésekkel, egyszerre képes leleplezni nemcsak a náci uralom felé tartó polgárvilág defektjét, de azt is, ami a nácik bukása után jön.

Filmográfia

- 2001 A Space Odyssey 1968. r.: Stanley Kubrick
- A bagdadi tolvaj (The Thief of Baghdad) 1924. r.: Raoul Walsh
- A bagdadi tolvaj (The Thief of Baghdad) 1940. r.: Ludwig Berger, Michael Powell, Zoltan Korda,
Wiliam Cameron Menzies, Alexander Korda
- A boldogság madara (Szadko) 1952. r.: Alexandr Ptusko
- A cápa (Jaws) 1975. r.: Steven Spielberg
- A csend (Tystnaden) 1963. r.: Ingmar Bergman
- A disznógondozónő (A pásztor csókja), (Szvinarka i pasztuh) 1941. r.: Ivan Pirjev
- A dög (Feast) 2006. r.: John Gulager
- A Fantasztikus Négyes (Fantastic Four) 2005. r.: Tim Story
- A Fantasztikus Négyes és az Ezüst Utazó (Fantastic Four: Rise of the Silver Surfer)
2007. r.: Tim Story
- A faun labirintusa (El laberinto del fauno), (Pan's Labyrinth) 2006. r.: Guillermo del Toro
- A fekete kesztyű titka (L'uccello dalle piume di cristallo) 1970. r.: Dario Argento
- A félelem három arca (I tre volti della paura) 1968. r.: Mario Bava
- A fűrész (Saw) 2004. r.: James Wan
- A gejzír völgy titka (Zemlja Szannyikova) 1973. r.: Albert Mrkrtorjan, Leonyid Popov
- A gonosz érintése (Touch of Evil) 1957. r.: Orson Welles
- A gyanú árnyéka (Shadow of a Doubt) 1943. r.: Alfred Hitchcock
- A Gyűrűk Ura – A Gyűrű szövetsége (The Lord of the Rings
– The Fellowship of the Ring) 2001. r.: Peter Jackson
- A Gyűrűk Ura – A két torony (Lord of the Rings – The Two Towers) 2002. r.: Peter Jackson
- A Gyűrűk Ura – A király visszatér
(Lord of the Rings – The Return of the King) 2003. r.: Peter Jackson
- A halál ezer arca (Faces of Death) 1978. r.: Conan Le Cilaire (=John Alan Schwartz)
- A halál után (Unrest) 2006. r.: Jason Todd Ipson
- A ház a temető szélén (Quella villa accanto al cimitero) 1980. r.: Lucio Fulci
- A hét arany vámpír (The Legend of the 7 Golden Vampires) 1974. r.: Roy Ward Baker
- A hihetetlenül zsugorodó nő (The Incredible Shrinking Woman) 1981. r.: Joel Schumacher
- A hóhér (The Hangman) 1959. r.: Michael Curtiz
- A hulla eltűnik (The Corpse Vanishes) 1942. r.: Wallace Fox
- A játszma vége (Les jeux sont faits) 1947. r.: Jean Delannoy
- A kard hőse 2. (Swordsman II.) 1991. r.: Ching Shiu Tung
- A kard hőse 3. (Swordsman III.) 1992. r.: Ching Shiu Tung
- A kard hősnője (The Bride With White Hair) 1993. r.: Ronnie Yu
- A kard mestere (Swordsman) 1990. r.: King Hu, Tsui Hark, Ching Siu-Tung
- A kastély (Das Schloss) 1996. r.: Michael Haneke
- A kék angyal (Der blaue Engel) 1930. r.: Josef von Sternberg
- A Keresztapa (The Godfather) 1972. r.: Francis Ford Coppola
- A Keresztapa 2. (The Godfather, Part II.) 1974. r.: Francis Foprd Coppola
- A kétélű ember (Cselovek Amfibija) 1962. r.: Gennagyij Kazanszkij, Vlagyimir Cserbotajev
- A királyok királya (The King of the Kings) 1927. r.: Cecil B. DeMille
- A kocka (Cube) 1997. r.: Vincenzo Natali
- A köd (The Fog) 1980. r.: John Carpenter
- A kör (The Ring) 2002. r.: Gore Verbinski
- A kör 2. (The Ring Two) 2005. r.: Hideo Nakata
- A krokodilok bölcsessége (The Wisdom of Crocodiles) 1998. r.: Po-Chih Leong
- A kukorica gyermekei (Children of the Corn) 1984. r.: Fritz Kiersch
- A láthatatlan ember (The Invisible Man) 1933. r.: James Whale
- A lé meg a Lola (Lola rennt) 1998. r.: Tom Tykwer

A légy (The Fly) 1985. r.: David Cronenberg
 A légy (The Fly) 1958. r.: Kurt Neumann
 A máltai sólyom (The Maltese Falcon) 1941. r.: John Huston
 A Manderley-ház asszonya (Rebecca) 1940. r.: Alfred Hitchcock
 A megalkuvó (Il conformista), (Le conformiste) 1969. r.: Bernardo Bertolucci
 A megnevezhetetlen (H.P. Lovecraft's The Unnamable) 1988. r.: Jean-Paul Oullette
 A meteor (Meteor) 1979. r.: Ronald Neame
 A múmia (The Mummy) 1932. r.: Karl Freund
 A múmia (The Mummy) 1999. r.: Stephen Sommers
 A múmia visszatér (The Mummy Returns) 2001. r.: Stephen Sommers
 A nagy ábránd (La grande illusion) 1937. r.: Jean Renoir
 A nagy zabálás (Le grande bouffe) 1973. r.: Marco Ferreri
 A négy nővér 1. (Daughters Courageous) 1939. r.: Michael Curtiz
 A nyolcadik utas: a halál (Alien) 1979. r.: Ridley Scott
 A Paradise fantomja (Phantom of the Paradise) 1974. r.: Brian de Palma
 A per (Le procès), (Il processo) 1962. r.: Orson Welles
 A pokol 7 kapuja (E tu vivrai nel terrore – L'aldità) 1981. r.: Lucio Fulci
 A postás mindig kétszer csenget (The Postman Always Rings Twice) 1946. r.: Tay Garnett
 A prágai diák (Der Student von Prag) 1913. r.: Stellan Rye, Paul Wegener
 A prágai diák (Der Student von Prag) 1926. r.: Henrik Galeen
 A repülő török klánja (Shi mian mai fu), (House of Flying Daggers) 2004. r.: Zhang Yimou
 A rózsák háborúja (The War of the Roses) 1989. r.: Danny DeVito
 A sátán menyasszonya (The Devil Rides Out), (The Devil's Bride) 1968. r.: Terence Fisher
 A sötétség serege (Army of Darkness) 1992. r.: Sam Raimi
 A szem (Jian gui) 2002. r.: Danny Pang, Oxide Pang Chun
 A szem 2. (Gin gwai 2.) 2004. r.: Oxide Pang Chun, Danny Pang
 A szép és a szörnyeteg (La belle et la bête) 1945. r.: Jean Cocteau
 A szerelmes Thomas (Thomas est amoureux) 2000. r.: Pierre-Paul Renders
 A szeretett leány (Ljubimaja gyevuska) 1940. r.: Ivan Pirjev
 A sziklák szeme (The Hills Have Eyes) 2006. r.: Alexandre Aja
 A szürkület monsturmáinak támadása, (Nakai no Daikaiju) 1970. r.: Inoshiro Honda
 A testek kémiája (Body Chemistry) 1990. r.: Kristine Peterson
 A texasi láncfűrész mészárlás
 – A kezdet (Texas Chain Saw Massacre – The Beginning) 2006. r.: Jonathan Liebesman
 A texasi láncfűrész mészárlás (The Texas Chain Saw Massacre) 1974. r.: Tobe Hooper
 A tinizombik visszatérnek (Die Nacht der lebenden Loser) 2004. r.: Mathias Dinter
 A vadak ura (The Beastmaster) 1982. r.: Don Coscarelli
 A vízből mentett Boudou (Boudou sauve des eaux) 1932. r.: Jean Renoir
 Abbot and Costello Meet Frankenstein 1948. r.: Charles Barton
 Aelita 1924. r.: Jakov Protazanov
 Afternoon (Pomeriggio caldo) 1987. r.: Joe D'Amato
 Aki bújt, aki nem (Jeepers creepers) 2001. r.: Victor Salva
 Aki megölte Liberty Valance-t (The Man Who Shot Liberty Valance) 1961. r.: John Ford
 Alice ou la dernière fugue 1976. r.: Claude Chabrol
 Alien (A nyolcadik utas: a halál) 1979. r.: Ridley Scott
 Aliens (Alien 2.), (A bolygó neve: halál) 1986. r.: James Cameron
 Alkonyattól pirkadatig (From Dusk Till Dawn) 1996. r.: Robert Rodriguez
 All That Heaven Allows 1955. r.: Douglas Sirk
 Állítsátok meg Terézanyut 2004. r.: Bergendy Péter
 Amerikai Psycho (American Psycho) 2000. r.: Mary Harron
 Amrapali 1966. r.: Lekh Tandon
 Andy Warhol's Dracula (Dracula vuole vivere: cerca sangue di vergine) 1974. r.: Paul Morrissey
 Anne of the Indies 1951. r.: Jacques Tourneur
 Apokalipszis, most (Apocalypse Now) 1979. r.: Francis Ford Coppola
 Arabian Adventure 1978. r.: Kevin Connor
 Árnyék nélkül (Hollow Man) 2000. r.: Paul Verhoeven
 Asszonyok karavánja (Westwards the Women) 1951. r.: William A. Wellman

Az öldöklő angyal (El ángel exterminador) 1962. r.: Luis Buñuel
 Avalon (Gate to Avalon) 2001. r.: Mamoru Oshii
 Az andalúziai kutya (Un chien andalou) 1929. r.: Luis Buñuel
 Az angol beteg (The English Patient) 1996. r.: Anthony Minghella
 Az árnyék (The Shadow) 1994. r.: Russel Mulkey
 Az éjszaka (La notte) 1960. r.: Michelangelo Antonioni
 Az elefántember (The Elephant Man) 1980. r.: David Lynch
 Az élőhalál visszatér (Return of the Living Dead III.) 1993. r.: Brian Yuzna
 Az első utazás a Holdra (First Men in the Moon) 1964. r.: Nathan Juran
 Az időgép (The Time Machine) 1960. r.: George Pal
 Az ismeretlen kód (Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages),
 (Code-Unbekannt) 2000. r.: Michael Haneke
 Az opera fantomja (Phantom of the Opera),
 (Gaston Leroux's The Phantom of the Opera) 1989. r.: Dwight H. Little
 Az opera fantomja (The Phantom of the Opera) 1943. r.: Arthur Lubin
 Az opera fantomja (The Phantom of the Opera) 2005. r.: Joel Schumacher
 Az opera fantomja (The Phantom of the Opera) 1925. r.: Rupert Julian, Edward Sedgwick
 Az ördög szépsége (La beauté du diable) 1949. r.: René Clair
 Az ötödik elem (The Fifth Element), (Le cinquième élément) 1997. r.: Luc Besson
 Az ötven láb magas nő támadása (Attack of the 50 Foot Woman) 1993. r.: Christopher Guest
 Barbarella 1967. r.: Roger Vadim
 Bathing Beauty 1944. r.: George Sidney
 Batman 1966. r.: Leslie H. Martinson, Ray Kellogg
 Batman 1989 r.: Tim Burton
 Batman Begins (Batman kezdődik) 2005. r.: Christopher Nolan
 Batman és Robin (Batman and Robin) 1997. r.: Joel Schumacher
 Batman kezdődik (Batman Begins) 2005. r.: Christopher Nolan
 Batman visszatér (Batman Returns) 1992. r.: Tim Burton
 Batwoman és Macskalány (Batwoman and Catgirl) r.: Anthony Spinelli
 Ben Hur: A Tale of the Christ 1925. r.: Fred Niblo
 Ben Hur 1959. r.: William Wyler
 Ben Wade és a farmer (3:10 to Yuma) 1957. r.: Delmer Daves
 Between Two Worlds 1944. r.: Edward A. Blatt
 Blood and Chocolate 2007. r.: Katja von Garnier
 BloodRayne 2005. r.: Uwe Boll
 Body Snatchers (Testrablók) 1993. r.: Abel Ferrara
 Bolond Pierrot (Pierrot le fou) 1965. r.: Jean-Luc Godard
 Bonnie és Clyde (Bonnie and Clyde) 1967. r.: Arthur Penn
 Bosszúvágy (Death Wish) 1974. r.: Michael Winner
 Bosszúvágy (Khoon Bhari Mang) 1988. r.: Rakesh Roshan
 Börpofa – A texasi láncfűrész mészárlás folytatódik 3.
 (Leatherface: Texas Chainsaw Massacre 3.) 1990. r.: Jeff Burr
 Bram Stoker's Dracula 1992. r.: Francis Ford Coppola
 Brazil 1985. r.: Terry Gilliam
 Bride of Frankenstein 1935. r.: James Whale
 Cabiria éjszakái (La notte di Cabiria) 1957. r.: Federico Fellini
 Cápa (Jaws) 1975. r.: Steven Spielberg
 Carmen la de Ronda 1959. r.: Tulio Demicheli
 Carpenter – Vámpírok (John Carpenter's Vampires) 1998. r.: John Carpenter
 Carrie 1976. r.: Brian de Palma
 Cat People (Párducemberek) 1982. r.: Paul Schrader
 Cat People 1942. r.: Jacques Tourneur
 Cherry 2000 1987. r.: Steve de Jarnatt
 Chisum 1970. r.: Andrew V. McLaglen
 Cimarron 1960. r.: Anthony Mann
 Clash of the Titans (Titánok harca) 1981. r.: Desmond Davis
 Clockwork Orange (A Clockwork Orange) 1971. r.: Stanley Kubrick

Comanche Station 1960. r.: Budd Boetticher
 Création 1930-1931. r.: Harry O.Hoyt, Willis O'Brien
 Creature from the Black Lagoon 1954. r.: Jack Arnold
 Csillagközi invázió (Starship Troopers) 1997. r.: Paul Verhoeven
 Csillagok háborúja (Star Wars) 1977. r.: George Lucas
 Cskalov (A felhők titánja), (Valerij Cskalov) 1941. r.: Mihail Kalatozov
 Csodagyerekek (Wir Wunderkinder) 1958. r.: Kurt Hoffmann
 Csodás álmok jönnek (What Dreams May Come) 1998. r.: Wincent Ward
 Dark Passage 1947. r.: Delmer Daves
 Dark Water (Sötét víz) 2001. R.: Hideo Nakata
 Darkman 1990. r.: Sam Raimi
 Darling Lili 1970. r.: Blake Edwards
 Das Wachsfügenreinigungs-Kabinett 1924. r.: Paul Leni
 Dawn of the Dead (Holtak hajnala) 1978. r.: George A. Romero
 Dead and Buried 1980. r.: Gary A. Sherman
 Death Wish (Bosszúvágy) 1974. r.: Michael Winner
 Deep Impact 1998. r.: Mimi Leder
 Délidő (High Noon) 1952. r.: Fred Zinneman
 Demetrius és a gladiátorok (Demetrius and the Gladiators) 1954. r.: Delmer Daves
 Démoni harcosok (Dog Soldiers) 2002. r.: Neil Marshall
 Démonok 1985. r.: Lamberto Bava
 Der Golem 1914. r.: Paul Wegener, Henrik Galeen
 Diabolik (Danger Diabolik) 1967. r.: Mario Bava
 Dirty Harry (Piszkos Harry) 1971. r.: Don Siegel
 Django 1966. r.: Sergio Corbucci
 Doc Savage – The Man of Bronze 1974. r.: George Pal, Michael Anderson
 Doctor X 1932. r.: Michael Curtiz
 Dogma 1999. r.: Kevin Smith
 Donnie Darko 2001. r.: Richard Kelly
 Dorian Gray arcképe (The Picture of Dorian Gray) 1945. r.: Albert Lewin
 Dr. Who 1963-1989, 2005- (Sidney Newman stb.)
 Dr. Cordelier végrendelete (Le testament du docteur Cordelier) 1959. r.: Jean Renoir
 Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Ördög az emberben) 1941. r.: Victor Fleming
 Dr. Jekyll and Mr. Hyde 1931. r.: Rouben Mamoulian
 Dr. Jekyll and Sister Hyde 1971. r.: Roy Ward Baker
 Dr. Mabuse, der Spieler 1922. r.: Fritz Lang
 Dr. X 1932. r.: Michael Curtiz
 Dracula – Horror of Dracula 1958. r.: Terence Fisher
 Dracula 1931. r.: Tod Browning
 Dracula 1979. r.: John Badham
 Dracula 1992. r.: Francis Ford Coppola
 Dracula 2000 2000. r.: Patrick Lussier
 Dracula Has Risen From the Grave 1968. r.: Freddie Francis
 Dracula père et fils 1976. r.: Edouard Molinaro
 Dracula vuole vivere: cerca sangue de vergine (Andy Warhol's Dracula) 1974. r.: Paul Morrissey
 Dracula, Prince of Darkness 1965. r.: Terence Fisher
 Drakula halála 1921. r.: Lajthay Károly
 Drakula lánya (Dracula's Daughter) 1936. r.: Lambert Hillyer
 Drakula menyasszonya (La Fiancée de Dracula) 2002. r.: Jean Rollin
 Drunken Master (Zeo! Kyun II.) (Zui Quan II.) 1993. r.: Lau Kar-Leung
 Dűne (Dune) 1984. r.: David Lynch
 Egy ágyban az ellenséggel (Sleeping with the Enemy) 1991. r.: Joseph Ruben
 Egy amerikai farkasember Londonban (An American Werewolf in London) 1981. r.: John Landis
 Egy este, egy vonat (Un soir un train) 1968. r.: André Delvaux
 Egy évezred Mexikóban (Que Viva Mexico), (Da zdrasztvujet Mekszika) 1932. /1979/. r.: Szergej Mihajlovics Eizenstein, Grigorij Alexandrov
 Egy falusi plébános naplója (Journal d'un curé de campagne) 1951. r.: Robert Bresson

Egy nő a hajón (Pasažerka) 1963. r.: Andrzej Munk, Witola Lesiewicz
 Egy nyáron át táncolt (Hon dansade en sommer) 1951. r.: Arne Mattson
 Egy tiszta szív (Pakeezah) 1971. r.: Kamal Amroh
 El ultimo cuple 1957. r.: Juan de Orduna
 Elátkozottak (Cursed) 2005. r.: Wes Craven
 Elfújta a szél (Gone With the Wind) 1939. r.: Victor Fleming, George Cukor
 Ellenséges vágyak (Se, jie), (Lust, Caution) 2007. r.: Ang Lee
 Élőhalottak éjszakája (Night of the Living Dead) 1968. r.: George A. Romero
 Elvira Madigan 1966. r.: Bo Widerberg
 Elvtársak (I compagni) 1963. r.: Mario Monicelli
 Emberi sors (Szugyba cseloveka) 1959. r.: Szergej Bondarcsuk
 Emlékmás (Total Recall) 1990. r.: Paul Verhoeven
 Emmanuelle 1973. r.: Just Jaeckin
 Én, a néger (Moi, un noir) 1958. r.: Jean Rouch
 Ercole al centro della terra 1961. r.: Mario Bava
 Érzékek birodalma (Ai no corrido) 1976. r.: Nagisa Oshima
 Escape from L.A. (Menekülés Los Angelesből) 1996. r.: John Carpenter
 Escape from New York (Menekülés New Yorkból) 1981. r.: John Carpenter
 Exorcist 1973. r.: William Friedkin
 Exorcist 2. (Exorcist II. The Heretic) 1977. r.: John Boorman
 Ezüst pisztolygolyók (Silver Bullet) 1985. r.: Daniel Aattias
 Faculty: Az invázium (The Faculty) 1998. r.: Robert Rodriguez
 Fantómas 1964 r.: André Hunebelle
 Farkasok órája (Vargtimmen) 1966. r.: Ingmar Bergman
 Faust – Eine deutsche Volkssage 1926. r.: Friedrich Wilhelm Murnau
 Faust (Faust: Love of the Damned) 2000. r.: Brian Yuzna
 Fekete könyv (Zwartboek) 2006. r.: Paul Verhoeven
 Fekete Orfeusz (Orfeu Negro) 1959. r.: Marcel Camus
 Félelem és reszketés Las Vegasban (Fear and Loathing in Las Vegas) 1998. r.: Terry Gilliam
 Férfi háborús menyasszony voltam (I Was a Male War Bride) 1949. r.: Howard Hawks
 Flamingo Road 1949. r.: Michael Curtiz
 Flesh and the Devil (Az asszony és az ördög) 1927. r.: Clarence Brown
 Flesh for Frankenstein (Carne Per Frankenstein),
 (Andy Warhol's Frankenstein) 1973. r.: Paul Morrissey
 Fong Sai Yuk 1992. r.: Corey Yuen
 Forgólépcső (The Spiral Staircase) 1945. r.: Robert Siodmak
 Forró napok (Égő napok), (Gorjacsie gyenyocski) 1935. r.: Alekszandr Zarhi, Jozsif Hejfic
 Frankenstein 1931. r.: James Whale
 Frankenstein bosszúja (The Revenge of Frankenstein) 1958. r.: Terence Fisher
 Frankenstein Created Woman 1966. r.: Terence Fisher
 Frankenstein játéka (May) 2002. r.: Lucky McKee
 Frankenstein Meets the Wolf Man 1943. r.: Roy William Neill
 Frankenstein menyasszonya (The Bride) 1985. r.: Franc Raddam
 Frankenstein Must Be Destroyed 1969. r.: Terence Fisher
 Freaks (Forbidden Love), (The Monster Show), (Nature's Mistakes) 1931. r.: Tod Browning
 Fu Manchu 13 rabszolganője (The Brides of Fu Manchu),
 (Die dreizehn Sklavinnen des Fu Manchu) 1966. r.: Don Sharp
 Fu Manchu maszkja (The Mask of Fu Manchu)
 1932. r.: Charles Brabin
 G. I. Jane 1997. r.: Ridley Scott
 Gappa (Dai Kyoju Gappa) 1968. r.: Haruyaso Nagichu
 Gázláng (Gaslight) 1944. r.: George Cukor
 Ghost 1990. r.: Jerry Zucker
 Ghost of Frankenstein 1942. r.: Erle C. Kenton
 Gli ultimi zombi (Island of the Flesh-Eaters), (Island of the Living Dead), (Zombie), (Die Schreckensinsel der Zombies) 1979. r.: Lucio Fulci
 Godzilla – A monstrum visszatérése (Gojira) 1984. r.: Koji Hoshimoto

Godzilla – megszaurosok párbaja (Gojira vs. Kingu Gidora),
 (Godzilla vs King Gidorah), (Godzilla – Duell der Megasaurier) 1991. r.: Kazuki Omori
 Godzilla (Gojira) 1954. r.: Inoshiro Honda
 Godzilla 1998. r.: Roland Emmerich
 Godzilla az ősgigász (Godzilla, der Urgigant) 1989 r.: Kazuki Omori
 Godzilla és az óriásrovarok (Godzilla vs Gigan), (Frankensteins Höllenbrut) 1971. r.: Jun Fukada
 Godzilla Űrgodzilla ellen (Gojira tai Supesu Gojira),
 (Godzilla gegen Spacegodzilla) 1994. r.: Konso Yamashita
 Godzilla visszatér (Gojira no gyarakushu) 1957 r.: Motoyoshi Oda
 Godzilla vs Destroyah (Gojira tai Desutoraya) 1995. r.: Takao Okawara
 Goldfinger 1964. r.: Guy Hamilton
 Gólem (Der Golem, wie er in die Welt kam) 1920. r.: Paul Wegener, Carl Boese
 Golyó a fejbe (Die xue jie tou), (Bullett in the Head) 1990. r.: John Woo
 Gonosz halott (The Evil Dead) 1981. r.: Sam Raimi
 Gonosz halott 2. (Evil Dead 2.) 1987. r.: Sam Raimi
 Greed (Gyilkos arany) 1923. r.: Erich von Stroheim
 Gyilkos arany (Greed) 1923. r.: Erich von Stroheim
 Gyilkos vagyok (Double Indemnity) 1944. r.: Billy Wilder
 Gyorsabb a halálnál (The Quick and the Dead) 1994. r.: Sam Raimi
 Ha... (If...) 1968. r.: Lindsay Anderson
 Háborgó mélység (Deep Blue Sea) 1994. r.: Renny Harlin
 Haláli hullák hajnala (Shaun of the Dead) 2004. r.: Edgar Wright
 Halálmester 3. Az arkangyal. (Halálosztó 3.), (Wishmaster 3. Devil Stone) 2001. r.: Chris Angel
 Halálosztó (Wishmaster) 1997. r.: Robert Kurtzman
 Halálosztó 2. (Wishmaster 2. Evil Never Dies) 1999. r.: Jack Sholder
 Halloween 1978. r.: John Carpenter
 Hamlet 1920. r.: Svend Gade, Heinz Schall
 Hamu és gyémánt (Popiól i diament) 1958. r.: Andrzej Wajda
 Harapós nő, (Harapás), (Innocent Blood) 1992. r.: John Landis
 Harry Potter és a bölcsek köve (Harry Potter and the Sorcerer's Stone) 2001. r.: Chris Columbus
 Hatchet For the Honeymoon (Il rosso segno della follia) 1970. r.: Mario Bava
 Hatodik érzék (The Sixth Sense) 1999. r.: M. Night Shyamalan
 Hellboy 2004. r.: Guillermo del Toro
 Hellraiser – Halálos (Hellraiser: Deader) 2005. r.: Rick Bota
 Hellraiser 1. (Hellraiser), (Clive Barker's Hellraiser) 1986. r.: Clive Barker
 Hellraiser 2. (Hellbound) 1988. r.: Tony Randel
 Hellraiser 3. (Hell on Earth) 1992. r.: Anthony Hickox
 Hellraiser 4. (Bloodline) r.: Alan Smithie (= Kevin Yagher)
 Herkules szerelmei (Gli amori di Ercole) 1960. r.: Carlo Lodovico Bragaglia
 Hetvenöt (7eenty 5ive) 2007. r.: Brian Hooks, Dean Taylor
 High Sierra (Magas Sierra) 1941. r.: Raoul Walsh
 Hímnem – nőnem (Masculin – féminin) 1966. r.: Jean-Luc Godard
 Holtak földje (Land of the Dead) 2005. George A. Romero
 Holtak hajnala (Dawn of the Dead) 2004. r.: Zack Snyder
 Holtak napja (Day of Dead) 1985. r.: Goerge A. Romero
 Holtsáv (The Dead Zone) 1983. r.: David Cronenberg
 Horror of Dracula 1958. r.: Terence Fisher
 House of Wax (Viasztestek) 2006. r.: Jaime Collet-Serra
 House of Wax 1953. r.: André de Toth
 Howling 1. (Üvöltés) 1980. r.: Joe Dante
 Hős (Hero), (Ying xiong) 2002. r.: Zhang Yimou
 Hullajó (Dead Alive) 1992. r.: Peter Jackson
 Hush...Hush, Sweet Charlotte 1964. r.: Robert Aldrich
 Huszonnyolc nappal később (28 Days Later) 2002. r.: Danny Boyle
 I Walked With a Zombie 1943. r.: Jacques Tourneur
 Ideglelés (The Blair Witch Project) 1999. r.:Daniel Myrick, Eduardo Sánchez
 Identitás (Azonosság), (Identity) 2003. r.: James Mangold

Idő (Shi gan), (Time) 2006. r.: Kim Ki-duk
 Imitation of Life 1959. r.: Douglas Sirk
 Indiana Jones és a végzet temploma
 (Indiana Jones and the Temple of Doom) 1984. r.: Steven Spielberg
 Innocent Blood 1992. r.: John Landis
 Interjú a vámpírral (Interview with the Vampire. The Vampire Chronicles) 1994. r.: Neil Jordan
 Invasion of the Body Snatchers 1956. r.: Don Siegel
 Invitation to a Gunfighter 1964. r.: Richard Wilson
 Iron Tiger (Fong Sai Yuk II.) 1993. r.: Corey Yuen
 Ismeretlen hívás (When a Stranger Calls) 2006. r.: Simon West
 Iszonyat (Repulsion) 1965. r.: Roman Polanski
 Jack, the Ripper 1958. r.: Robert S. Baker, Monty Berman
 Jackson County Jail 1976. r.: Michael Miller
 Jason and the Golden Fleece (Jason and the Argonauts) 1963. r.: Don Chaffey
 Jason and the Argonauts (Jason and the Golden Fleece) 1963. r.: Don Chaffey
 Jégmezők lovagja (Alekszandr Nyevszkij) 1938. r.: Szergej Mihajlovics Eizenstein
 Jiang Hu – A kard hősnője (The Bride With White Hair) 1993. r.: Ronnie Yu
 John Malkovich menet (Being John Malkovich) 1999. r.: Spike Jonze
 Johnnie Mnemonic – A jövő szökevénye (Johnnie Mnemonic) 1995. r.: Robert Longo
 Journey to the Center of the Earth (Utazás a Föld középpontja felé) 1959. r.: Henry Levin
 Jurassic Park 1993. r.: Steven Spielberg
 Kannibál bébi (It's Alive) 1974. r.: Larry Cohen
 Kantoni trilógia (Once Upon a Time in China /1991/,
 The Legend of Fong Sai-Yuk /1992/, Iron Tiger /1993/)
 Karambol (Crash) 1996. r.: David Cronenberg
 Kék hold völgye (The Lost Horizon) 1937. r.: Frank Capra
 Karmelita beszélgetések (Le Dialogue des Carmélites)
 1960. r.: Philippe Agostini, Raymond Leopold Bruckberger
 Kathie Elder négy fia (The Sons of Kathie Elder) 1965. r.: Henry Hathaway
 Kék bársony (Blue Velvet) 1986. r.: David Lynch
 Két bajtárs (Dva bojca) 1943. r.: Leonyid Lukov
 Két nővér (Hongryeon Janghwa) 2003. r.: Ji-woon Kim
 Két testben – újra és újra (Ginger Snaps: Returned) 2004. r.: Grant Harvey
 Két testben – elszabadulva (Ginger Snaps: Unleashed) 2004. r.: Brett Sullivan
 Key Largo 1948. r.: John Huston
 Khoon Bhari Mang (Bosszúvágó) 1988. r.: Rakesh Roshan
 Kínai kísértettörténet (A Chinese Ghost Story), (Sin Liu Yau Wan),
 (Quian Nu You Hun), (Szellemharcosok) 1987. r.: Ching Siu Tung
 Kínai kísértettörténet 2. (A Chinese Ghost Story 2.), (Siu Lui Yau Wan II. Yan Gaan Diy),
 (Quian Nu You Hun II. Ren Jian Dao), (Szellemharcosok 2.) 1990. r.: Ching Siu Tung
 Kínai kísértettörténet 3. (A Chinese Ghost Story 3.), (Sin Lui Yau Wan III. Dij Diy),
 (Quian Nu You Hun III. Dao Dao Dau), (Szellemharcosok 3.) 1991. r.: Ching Siu Tung
 King Kong 1933. r.: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack
 King Kong harca a robottal (King Kong no gyakushu) 1967. r.: Inoshiro Honda
 King Kong harca Godzillával (King Kong tai Gojira) (King Kong vs. Godzilla),
 (Godzilla – Die Rückkehr des King Kong) 1963. r.: Inoshiro Honda
 Korcs szerelmek (Amores perros) 2000. r.: Alejandro González Inárritu
 Kórház a pokolban (Sublime) 2007. r.: Tony Krantz
 Kramer kontra Kramer (Kramer vs Kramer) 1974. r.: Robert Benton
 Krisztus megállt Ebolinál (Cristo si è fermato a Eboli) 1979. r.: Francesco Rosi
 Krokodilok bölcsessége (The Wisdom of Crocodiles) 1998. r.: Po-Chih Leong
 La casa dell'escorcismo 1975. r.: Mario Bava
 La Fiancée de Dracula (Drakula menyasszonya) 2002. r.: Jean Rollin
 La Luna (A Hold) 1979. r.: Bernardo Bertolucci
 La malédiction de Frankenstein (La maldición de Frankenstein) 1972. r.: Jesus Franco
 La Mancha lovagja (Man of La Mancha) 1972. r.: Arthur Hiller
 La marge 1976. r.: Walerian Borowczyk

La maschera del demonio 1960. r.: Mario Bava
 La reina del Chantecler 1962. r.: Rafael Gil
 La terra trema (Vihar elött) 1948. r.: Luchino Visconti
 La violetera 1958. r.: Luis César Amadori
 Lady Dracula 1975. r.: Franz Josef Gottlieb
 Lady Frankenstein 1971. r.: Mel Welles
 Lady Vengeance – A bosszú asszonya (Sympathy for Lady Vengeance) 2005. r.: Park Chan-Wook
 Lázadás ok nélkül (Rebel Without a Cause) 1955. r.: Nicholas Ray
 Leave Her to Heaven 1945. r.: John M. Stahl
 Legenda Szilvavirágról 1979. r.: Ju Van Dzsun, Jun Rjang Gju
 Lelkek karneválja (Carnival of Souls) 1962. r.: Herk Harvey
 Lethal Lady (Wong Ga Lui Cheuna), (Huang Gu Nu Jiana) ,
 (She Shoots Straight) 1990. r.: Corey Yuen
 Little Voice 1998. r.: Mark Herman
 Living Dead Girl (La morte vivante) 1982. r.: Jean Rollin
 Lola rennt (A lé meg a Lola) 1998. r.: Tom Tykwer
 London After Midnight 1927. r.: Tod Browning
 Londoni farkasember (Werewolf of London) 1935. r.: Stuart Walker
 Lotna 1959. r.: Andrzej Wajda
 Lust for a Vampire 1970. r.: Jimmy Sangster
 M – Egy város keresi a gyilkost (M) 1931. r.: Fritz Lang
 Mad Max 1979. r.: George Miller
 Mad Max 2. 1981. r.: George Miller
 Madarak (The Birds) 1963. r.: Alfred Hitchcock
 Magányos lovas (Ride Lonesome) 1959. r.: Budd Boetticher
 Magas Sierra (High Sierra) 1941. r.: Raoul Walsh
 Magnificent Obsession 1954. r.: Douglas Sirk
 Majmok bolygója (Planet of the Apes) 1968. r.: Franklin J. Shaffner
 Marius 1931. r.: Alexander Korda
 Marmaid Chronicles Part 1. She Creature 2001. r.: Sebastian Gutierrez
 Marnie 1964. r.: Alfred Hitchcock
 Marocco (Morocco) 1930. r.: Josef von Sternberg
 Más világ (The Others) 2001. r.: Alejandro Amenábar
 Másenyka (Masenka) 1942. r.: Jurij Rajzman
 Máté evangéliuma (Il vangelo secondo Matteo) 1964. r.: Pier Paolo Pasolini
 Mátrix (The Matrix) 1999. r.: Andy Wachowski, Larry Wachowski
 Mechanikus narancs (A Clockwork Orange) 1971. r.: Stanley Kubrick
 Menekülés a pokolból (The Addiction) 1995. r.: Abel Ferrara
 Menekülés Los Angelesből (Escape from L.A.) 1996. r.: John Carpenter
 Menekülés New Yorkból (Escape from New York) 1981. r.: John Carpenter
 Mephisto 1981. r.: Szabó István
 Meseautó 1934. r.: Gaál Béla
 Meztelen ebéd (Naked Lunch) 1991. r.: David Cronenberg
 Mi ultimo tango 1960. r.: Luis César Amadori
 Mi, húszévesek (Mnye dvadcaty) 1964. r.: Marlen Hucijev
 Mimic – A júdás faj (Mimic) 1997. r.: Guillermo Del Toro
 Mortal Kombat 1995. r.: Paul W. S. Anderson
 Mr. Peabody and the Mermaid 1948. r.: Irving Pichel
 Mr. Vengeance – A bosszú ura (Sympathy for Mr. Vengeance) 2002. r.: Park Chan-Wook
 Mulholland Drive 2001. r.: David Lynch
 Münchhausen 1943. r.:Josef von Baky
 Münchhausen báró (Baron Prášil)1961. r.: Karel Zeman
 Münchhausen báró kalandjai (The Adventures of Baron Münchhausen) 1988. r.: Terry Gilliam
 Nagybácsim (Mon oncle) 1958. r.: Jacques Tati
 Nagyítás (Blow Up) 1967. r.: Michelangelo Antonioni
 Napfogyatkozás (L'éclisse) 1961. r.: Michelangelo Antonioni
 Natural City 2003. r.: Byung-Chun Min

Názáreti Jézus (Jesus of Nazareth) 1977. r.: Franco Zeffirelli
 Necronomicon 1993. r.: Brian Yuzna, Christophe Gans, Shusuke Kaneko
 Nemo kapitány (Captain Nemo and the Underwater City) 1969. r.: James Hill
 Nightmare 1956. r.: Maxwell Shane
 Nightmare in Wax 1970. r.: Bud Townsend
 Nightmare on Elm Street (Rémálom az Elm utcában) 1984. r.: Wes Craven
 Nomád (Nomad) 2005. r.: Ivan Passer, Sergei Bodrov, Talgat Temenov
 Nosferatu 1921-22. r.: Friedrich Wilhelm Murnau
 Notorious (Forgósztél) 1946. r.: Alfred Hitchcock
 Nyolc és fél (Otto e mezzo) 1963. r.: Federico Fellini
 Once Upon a Time in China 1991. r.: Tsui Hark
 One Touch of Venus 1948. r.: William A. Seiter
 Orfeusz (Orpheus), (Orphée) 1949. r.: Jean Cocteau
 Orlac kezei (Orlacs Hände) 1924. r.: Robert Wiene
 Orlac's Hände (Orlac kezei) 1924. r.: Robert Wiene
 Országúton (La strada) 1954. r.: Federico Fellini
 Ördögűző 1. (The Exorcist) 1973. r.: William Friedkin
 Ördögűző 2. (Exorcist II.) 1977. r.: John Boorman
 Őrült húszas évek (Az alvilág alkonya), (The Roaring Twenties) 1949. r.: Raoul Walsh
 Pánik (Panique) 1947. r.: Julien Duvivier
 Pánik New Yorkban (The Beast From 20000 Fathoms) 1953. r.: Eugène Laurié
 Park Row 1952. r.: Samuel Fuller
 Paura (La Paura nella citta dei morti), (Ein Zombie hing am Glockenseil),
 (Zombik városa) 1980. r.: Lucio Fulci
 Pecado de amor 1961. r.: Luis César Amadori
 Peeping Tom 1966. r.: Michael Powell
 Penge (The Blade) 1998. r.: Stephen Norrington
 Persona 1966. r.: Ingmar Bergman
 Pillangó úrfi (M. Butterfly) 1993. r.: David Cronenberg
 Piros cipők (Bunhongsin), (The Red Shoes) 2005. r.: Yong-gyun Kim
 Pleasantville 1998. r.: Gary Ross
 Pogányok ideje (Time of Heather) 1962. r.: Peter Kass
 Pók (Spider) 2002. r.: David Cronenberg
 Pókember (Spiderman) 2001. r.: Sam Raimi
 Pókember (Spider-Man), (The Amazing Spider-Man) 1977. r.: E.W. Swackhamer
 Pokolfajzat (Hellboy) 2004. r.: Guillermo Del Toro
 Poltergeist 1982. r.: Tobe Hooper
 Predator 1987. r.: John McTierman
 Psycho 1960. r.: Alfred Hitchcock
 Pumpkinhead – a bosszú démona (Pumpkinhead) 1988. r.: Stan Winston
 Quella villa accanto al cimitero 1980. r.: Lucio Fulci
 Reanimátor 1. (Re-animator) 1985. r.: Stuart Gordon
 Reanimátor 2. Bride of Re-animator 1990. r.: Brian Yuzna
 Reanimátor 3. (Reanimátor. A visszatérés), (Beyond Re-animator) 2003. r.: Brian Yuzna
 Rebecca (A Manderley-ház asszonya) 1940. r.: Alfred Hitchcock
 Rebel Without a Cause (Lázadás ok nélkül) 1955. r.: Nicholas Ray
 Re-cycle 2006. r.: Danny Pang, Oxide Pang Chun
 Red Dust 1932. r.: Victor Fleming
 Rémálom az Elm utcában (A Nightmare on Elm Street) 1984. r.: Wes Craven
 Rettegett Iván (Ivan Groznij) 1945. r.: Szergej Mihajlovics Eizenstein
 Ride Lonesome (Magányos lovas) 1959. r.: Budd Boetticher
 Ringu 1998. r.: Hideo Nakata
 Ringu 2. (A félelem) 1999. r.: Hideo Nakata
 Robocop (Robotzsaru) 1987. r.: Paul Verhoeven
 Robotzsaru (Robocop) 1987. r.: Paul Verhoeven
 Rodan (Radon) 1957. r.: Inoshiro Honda
 Rosemary's Baby 1968. r.: Roman Polanski

Rossini (Rossini, oder die mörderische Frage, wer mit wem schlief) 1997. r.: Helmut Pietl
 Rózsák háborúja (The War of the Roses) 1981. r.: Danny DeVito
 Salamon király kincse (Salamon király bányái), (King Salomon's Mines)
 1950. r.: Compton Bennett, Andrew Marton
 Samba 1965. r.: Rafael Gil
 Sámson és Delila (Samson and Delilah) 1949. r.: Cecil B. De Mille
 Sasori – Jailhouse 41. (Joshuu Sasori: Dai-41 zakkyo-bo), (Female Convict Scorpion Jailhouse 41.),
 (Scorpion: Female Prisoner Cage 41.) 1972. r.: Shunya Ito
 Shadow of a Doubt (A gyanú árnyéka) 1943. r.: Alfred Hitchcock
 She Wolf (The She Wolf of London) 1946. r.: Jean Yarbrough
 Shinobi 2005. r.: Ten Shimoyama
 Shop Stop (Clerks) 1994. r.: Kevin Smith
 Skorpiókirály (The Scorpion King) 2001. r.: Chuck Russell
 Sky kapitány és a holnap világa (Sky Captain and the World of Tomorrow) 2004. r.: Kerry Conran
 SL8N8 – A mészárlás éjszakája („SL8N8” Slaughter Night)
 2007. r.: Frank Van Geloven, Edwin Visser
 Solaris 1972. r.: Andrej Tarkovszkij
 Son of Frankenstein 1939. r.: Rowland V. Lee
 Soyent Green (Zöld szója) 1973. r.: Richard Fleischer
 Sötét zsaruk (Men in Black) 1997. r.: Barry Sonnenfeld
 Spawn 1997. r.: Mark A. Z. Dippé
 Spider-Man (Pókember) 1977. r.: E.W. Swackhamer
 Spiderman (Pókember) 2001. r.: Sam Raimi
 Stigmata 1999. r.: Rupert Wainwright
 Super Mario Brothers (Super Mario Bros) 1993. r.: Annabel Jankel, Rocky Morton
 Supergirl 1984. r.: Jeannot Szwarc
 Superman 1978. r.: Richard Donner
 Superman 2. 1980. r.: Richard Lester
 Superman 3. 1983. r.: Richard Lester
 Supervixens (Supervixens Eruption) 1975. r.: Russ Meyer
 Suspiria 1976. r.: Dario Argento
 Switch 1991. r.: Blake Edwards
 Swordsman II. 1991. r.: Ching Shiu Tung
 Swordsman III. 1992. r.: Ching Shiu Tung
 Szárnyas fejvadász (Blade Runner) 1982. r.: Ridley Scott
 Szem 1. (Jian gui I.) 2002. r.: Danny Pang, Oxide Pang Chun
 Szem 2. (Jian gui II.) 2002. r.: Danny Pang, Oxide Pang Chun
 Szerelmem Hiroshima (Hiroshima, mon amour) 1959. r.: Alain Resnais
 Szerelmi lázálom (Fantasma d'amore) 1981. r.: Dino Risi
 Szindbád hetedik utazása (The 7th Voyage of Sindbad) 1958. r.: Nathan Juran
 Szíriusz 1942. r.: Hamza D. Ákos
 Szomorú vasárnap (Gloomy Sunday), (Ein Lied von Liebe und Tod) 1999. r.: Rolf Schübel
 Szörnycépa (Shark: rosso nell' oceano) 1984. r.: Lamberto Bava
 Sztalker 1979. r.: Andrej Tarkovszkij
 Született gyilkosok (Natural Born Killers) 1994. r.: Oliver Stone
 Tangó bár 1935. r.: John Reinhardt
 Targets 1968. r.: Peter Bogdanovich
 Tavalý Marienbadban (L'année dernière à Marienbad) 1961. r.: Alain Resnais, Alain Robbe-Grillet
 Tavasz, nyár, ősz, tél, tavasz (Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom) 2003. r.: Kim Ki-Duk
 Tavaszi zápor 1932. r.: Fejős Pál
 Tavasziünnep (Utsav), (Indian Adventure) 1984. r.: Girish Kamad
 Teen Wolf (Az ifjú farkasember) 1985 r.: Rod Daniel
 Terminátor (The Terminator) 1984. r.: James Cameron
 Testek kémiaiája (Body Chemistry) 1990. r.: Christine Peterson
 Testrablók (Body Snatchers) 1993. r.: Abel Ferrara
 The 7th Voyage of Sindbad (Szindbád hetedik utazása) 1958. r.: Nathan Juran
 The Big Heat (A búcsúlevél), (A nagy hőség) 1953. r.: Fritz Lang

The Blair Witch Project 1999. r.: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez
 The Brides of Dracula 1960. r.: Terence Fisher
 The Brides of Fu Manchu 1966. r.: Don Sharp
 The Crazies 1973. r.: George A. Romero
 The Curse of Frankenstein 1957. r.: Terence Fisher
 The Curse of the Werewolf 1961. r.: Terence Fisher
 The Evil Dead (Gonosz halott) 1981. r.: Sam Raimi
 The Evil of Frankenstein 1964. r.: Freddie Francis
 The Face of Fu Manchu 1965. r.: Don Sharp
 The Ghost and Mrs. Muir 1947. r.: Joseph L. Mankiewicz
 The Golden Voyage of Sindbad 1973. r.: Gordon Hessler
 The Gorgon 1964. r.: Terence Fisher
 The Horror of Frankenstein 1970. r.: Jimmy Sangster
 The Horse Soldiers 1995. r.: John Ford
 The Howling 1980. r.: Joe Dante
 The Howling 2. Your Sister is a Werewolf 1984. r.: Philippe Mora
 The Incredibly Shrinking Man 1957. r.: Jack Arnold
 The Invisible Man 1933. r.: James Whale
 The Land That Time Forgot 1975. r.: Kevin Connor
 The Legend of the 7 Golden Vampires (A hét arany vámpír) 1974. r.: Roy Ward Baker
 The Lost World 1925. r.: Harry O. Hoyt, Willis H. O'Brien
 The Lost World 1960. r.: Irvin Allen
 The Magician 1926. r.: Rex Ingram
 The Mask of Fu Manchu (Fu Manchu maszkja) 1932. r.: Charles Brabin
 The Face of Fu Manchu (The Face of Fu manchu), (The Mask of Fu Manchu) 1965. r.: Don Sharp
 The Mummy 1959. r.: Terence Fisher
 The Mystery of the Wax Museum 1933. r.: Michael Curtiz
 The New York Ripper (Lo squartatore di New York) 1982. r.: Lucio Fulci
 The Nutty Professor 1962. r.: Jerry Lewis
 The Omega Man 1971. r.: Boris Sagal
 The Outlaw 1943. r.: Howard Hughes
 The People That Time Forgot (Caprona 2.) 1977. r.: Kevin Connor
 The Plague of the Zombies 1966. r.: John Gilling
 The Revenge of Frankenstein (Frankenstein bosszúja) 1958. r.: Terence Fisher
 The Roaring Twenties (Őrült húszas évek), (Az alvilág alkonya) 1939. r.: Raoul Walsh
 The Sentinel 1976. r.: Michael Winner
 The She Wolf of London 1946. r.: Jean Yarbrough
 The Shootist 1976. r.: Don Siegel
 The Tarnished Angels 1957. r.: Douglas Sirk
 The Thing (The Thing From Another World) 1951. r.: Christian Nyby, Howard Hawks
 The Thing 1982. r.: John Carpenter
 The Time Machine (Az időgép) 1960. r.: George Pal
 The Two Faces of Dr. Jekyll 1960. r.: Terence Fisher
 The Unholy (Az átkozott) 1988. r.: Camilo Vila
 The Vampire Lovers 1970. r.: Roy Ward Baker
 The War of the Worlds (Világok harca) 1953. r.: Byron Haskin
 The Wolf Man (A farkasember) 1942. r.: George Waggner
 They Came From Beyond Space 1967. r.: Freddie Francis
 Things to Come 1936. r.: William Cameron Menzies
 Tigris és sárkány (Wo Hu Cang Long) 2000. r.: Ang Lee
 Titanic 1997. r.: James Cameron
 Titánok harca (Clash of the Titans) 1981. r.: Desmond Davis
 Tízparancsolat (The Ten Commandments) 1925. r.: Cecil B. DeMille
 Tokyo Decadence (Topázu), (Sex Dreams of Topaz) 1999. r.: Ryu Murakami
 Topper 1937. r.: Norman Z. McLeod
 Trainspotting 1996. r.: Danny Boyle
 Traktoristák (Boldog ifjúság), (Traktorizsti) 1934. r.: Ivan Pirjev

Trapéz (Trapeze) 1956. r.: Carol Reed
 Trauma 1993. r.: Dario Argento
 Truman Show 1998. r.: Peter Weir
 Tudom, mit tettél tavaly nyáron (I Know What You Did Last Summer) 1997 r.: Jim Gillespie
 Túl a barátságon (Brokeback Mountain) 2005. r.: Ang Lee
 Turks Fruit (Türkische Früchte) 1973. r.: Paul Verhoeven
 Tükör által homályosan (Sasom i en spegel) 1960. r.: Ingmar Bergman
 Tűz és jég (Fire and Ice) 1983. r.: Ralph Bakshi
 Twister 1996. r.: Jan de Bont
 Underworld 2003. r.: Len Wiseman
 Underworld: Evolúció (Underworld: Evolution) 2006. r.: Len Wiseman
 Úrvacsora (Nattvardsgästerna) 1962. r.: Ingmar Bergman
 Utazás a Föld középpontja felé (Journey to the Center of the Earth) 1959. r.: Henry Levin
 Utazás az őskorba (Cesta do praveku) 1955. r.: Karel Zeman
 Vámpír (Vampyr ou l'étrange aventure de David Gray 1932. r.: Carl Theodor Dreyer
 Vámpír Brooklynban (Vampire in Brooklyn) 1995. r.: Wes Craven
 Vámpírok (Les vampires) 1915 r.:Louis Feuillade
 Vámpírok (Vampires) 1998. r.: John Carpenter
 Vámpírok bálja (Dance of Vampires) 1967. r.: Roman Polanski
 Vámpírok bolygója (Terrore nello spazio) 1965. r.: Mario Bava
 Vámpírok: a gyilkos csapat (Vampires: Los Muertos) 2002. r.: Tommy Lee Wallace
 Van Helsing 2004. r.: Stephen Sommers
 Van, aki forró szereti (Some Like It Hot) 1959 r.: Billy Wilder
 Vérszomj (Ginges Snaps) 2000. r.: John Fawcett
 Vérszomj (Prey) 2007. r.: Darrell Roodt
 Viasztetek (House of Wax) 2005. r.: Jaume Collet-Serra
 Videodrome 1983. r.: David Cronenberg
 Vihar Ázsia felett (Dzsingisz kán utóda), (Potomok Csingiszkana),
 (Storm Over Asia) 1928. r.: Vszevolod Pudovkin
 Vihar előtt (Reng a föld), (La terra trema) 1948. r.: Luchino Visconti
 Világok harca (The War of the Worlds) 1953. r.: Byron Haskin
 Világos út (Szvetlij puty) 1940. r.: Grigorij Alexandrov
 Vissza a jövőbe (Back to the Future) 1985. r.: Robert Zemeckis
 Vörös sivatag (Deserto rosso) 1964. r.: Michelangelo Antonioni
 Wanted 2008. r.: Timur Bekmambetov
 Warlock 1980. r.: Steve Miner
 Week-end 1967. r.: Jean-Luc Godard
 West Side Story 1961. r.: Robert Wise
 Westwards the Women (Asszonyok karavánja) 1951. r.: William A. Wellman
 When Worlds Collide 1951. r.: Rudolph Maté
 White Zombie 1932. r.: Victor Halperin
 Wishmaster (Halálosztó) 1997. r.: Robert Kurtzman
 X-Men – A kívülállók (X-Men) 2000. r.: Bryan Singer
 York őrmester (Sergeant York) 1941. r.: Howard Hawks
 You Only Live Once 1936. r.: Fritz Lang
 Zombik tava (Zombi Lake) 1982. r.: Jean Rollin
 Zöld szója (Soylent Green) 1973. r.: Richard Fleischer
 Zu legendája (Shu shan zheng zhuan),(The Legend of Zu) 2001. r.: Tsui Hark

Tartalom

1.16. A prométheuszi lázadás mitológiája	
(A szentimentális monstrum rekonstrukciója)	5
1.16.1. A szentimentális monstrum fogalma	5
1.16.2. Az átmeneti lény	8
1.16.3. A kezdet lehetetlensége	12
1.16.4. Tetszeni nem tudás	22
1.16.5. Az önreflexivitás őstörténete	27
1.16.6. A tudás fája és a tudós családfája	27
1.16.7. Genderlady vs Sexfrankenstein	33
1.16.8. A Hammer-filmektől a máig	
(Frankenstein végső diadalától végső kudarcáig)	36
1.16.9. Műfajok csatája	38
1.17. Szemináriumok: Frankenstein motívumszótár	41
1.17.1. James Whale: Frankenstein (1931)	41
1.17.2. James Whale: The Bride of Frankenstein (1935)	48
1.17.3. Terence Fisher: The Curse of Frankenstein (1957)	54
1.17.4. Terence Fisher: The Revenge of Frankenstein (1958)	61
1.17.5. Terence Fisher: Frankenstein Created Woman, 1967	70
1.17.6. Terence Fisher: Frankenstein Must be Destroyed, 1969	78
1.17.7. Freddie Francis: The Evil of Frankenstein, 1964	83
1.17.8. Jimmy Sangster: The Horror of Frankenstein, 1970	87
1.17.9. Trash-Frankenstein	
(Jess Franco: La malédiction de Frankenstein, 1972)	92
1.18. Állatlélek és hamletlélek	
(A férfi két arca)	94
1.18.1. A mad scientist alternatívái	
(A Frankenstein- és Jekyll-széria összevetése)	94
1.18.2. A kétfelé húzott lény	96
1.18.3. Szentimentális monstrum vs cinikus monstrum	97
1.18.4. Nemiség és destrukció	
(Konfliktus az ösztönökkel)	99
1.18.5. Konfliktus a nővel	100
1.18.6. A ráismerés és a metamorfózisok	
(A felismerési problematika elmélyítése a mad scientist horrorjában)	101
1.19. Kétarcú szemináriumok	108
1.19.1. Szeminárium: Állat az emberben = élet az emberben	
(Párhuzamos „élet”-rajzok)	108
1.19.2. A represszív deszублиmációtól az infantilis kultúráig	
(Renoir: Le Testament du docteur Cordelier, 1959)	127

1.19.3. Az átváltozás átváltozásai:	
a csúf jószág és a diabolikus szépség.....	133
(Terence Fisher: The Two Faces of Dr. Jekyll, 1960)	133
1.19.4. Jekyll/Hyde-komédia	
(Jerry Lewis: The Nutty Professor, 1962)	138
1.19.5. Nenváltás	
(Roy Ward Baker: Dr. Jekyll and Sister Hyde, 1971.)	145
1.19.6. Fajváltás	153
1.19.6.1. Kurt Neumann: The Fly, 1958	153
1.19.6.2. David Cronenberg: A légy, 1985	160
1.20. A tragikus kettősség mélyesztétikája:	
Mr. Hyde és a farkasember	166
1.20.1. A farkasember helye a fikcióspektrumban	166
1.20.2. Végzet és trauma	
(A vérfarkas pszichológiája)	169
1.20.3. A test mint szörny	
(„Tisztátalan” cselekedetek)	171
1.20.4. A szerető és az átváltozás	173
1.20.5. Műfajreform: kalandvágy és emancipáció	174
1.20.6. Vérfarkas, szociáldarwinizmus, biopolitika	175
1.20.7. Identitásproblémák	177
1.20.8. A kétarcú ember mint a szuperhős előzménye	178
1.21. Kőember és levegőember	178
1.21.1. A kőember helye a mítosz rendszerében	178
1.21.2. A „köszívű” tekintet	181
1.21.3. Az elutasító tekintet típusa szerinti differenciáció	182
1.21.4. A tekintetre adott reakció szerinti differenciáció	183
1.21.5. Kőember, levegőember – és a nő, mint „harmadik ember”	185
1.21.6. A nő műve	186
1.22. Kőember-szemináriumok	189
1.22.1. A tekintet története	
(Terence Fisher: The Gorgon, 1964)	189
1.22.2. A tárgy története	
(Paul Wegener – Carl Boese: Der Golem, 1920.)	192
1.23. Levegőember-szemináriumok	195
1.23.1. Fejezetek az üresség történetéből:	
a modern levegőember	
(James Whale: A láthatatlan ember, 1933)	195
1.23.2. A posztmodern levegőember	
(Verhoeven: Árnyék nélkül, 2000)	197
1.24. Az örült művész	198
1.24.1. Panoptikum: összehasonlító elemzés	
(Kertész Mihály: The Mystery of the Wax Museum, 1933.	
– Tóth Endre: House of Wax, 1953.)	198

1.24.2. Az opera fantomja. Összehasonlító elemzés (Gaston Leroux, 1910 – Rupert Julian-Edward Sedgwick, 1925 – Arthur Lubin, 1943).....	208
1.25. Örült művész – szemináriumok	222
1.25.1. A fantom társadalomtörténetéhez: nagymodern melankólia (Albert Lewin: The Picture of Dorian Gray, 1945).....	222
1.25.2. Későmodern szkepszis (Brian de Palma: A Paradise fantomja, 1974).....	225
1.25.3. A mad artist mint slasher-hős (Dwight H. Little: The Phantom of the Opera, 1989).....	228
1.25.4. A musical-változat (A posztmodern cinizmustól a megafilmi újromantikáig. Joel Schumacher: Az operaház fantomja, 2004.).....	229
2. A FEHÉR FANTASZTIKUM VILÁGA.....	233
2.1. A fantasy (A fantasztikum „kifehéredése”).....	233
2.1.1. Rokon és idegen.....	233
2.1.2. A fekete a fehérben.....	234
2.1.3. Az ártatlan tudat	236
2.1.4. Infantilis csodavilág	238
2.1.5. Elnyelő kegyelem.....	239
2.1.6. Absztrakt vágy és rajongás.....	242
2.1.7. A csalogató messzeség születése.....	245
2.1.8. A varázsló.....	248
2.1.9. A metamorfózis metamorfózisa	249
2.1.10. A kínai fantasy.....	250
2.1.11. Fantasy-politika	251
2.1.12. Hitbuzgalmi eposz és szentlegenda vs. fantasy	253
2.1.13. Fantasy és vallás (Fehér fantasztikum és teológia).....	255
2.1.14. A fantasy és a péplum	256
2.2. Fantasy-szemináriumok	259
2.2.1. „Arab éjszakák”: ezeregyéjszakai fantasztikum (Nathan Juran: Szindbád hetedik utazása, 1958).....	259
2.2.2. Brigitte Lin Swordsman-filmjei	267
2.2.2.1. Ronnie Yu: Jiang Hu – A kard hősnője, 1993	267
2.2.2.2. Ching Siu Tung: Swordsman II., 1991.....	274
2.2.2.3. Ching Siu Tung – Raymond Lee: Swordsman III., 1992.	281
2.2.3. Európai fantasy-változat: Wolfgang Petersen: A végtelen történet, 1984.....	287
2.2.4. Önisméltási kényszerrel sújtott várostrom-dráma (Peter Jackson: A Gyűrűk Ura 1. – A Gyűrű Szövetsége, 2001).....	289

2.2.5.	Peter Jackson: A Gyűrűk Ura 2 – A két torony, 2001	294
2.2.6.	Peter Jackson: A Gyűrűk Ura 3 – A király visszatér, 2003.....	298
2.2.7.	A szovjetorosz fantasy formája Alexandr Ptusko: A boldogság madara (Szadko, 1952)	304
2.2.8.	Egy enciklopédikus mű (Raoul Walsh: The Thief of Bagdad, 1924).....	314
2.3.	A szuperhős	317
2.3.1.	Szuperhős és szuperszöveg	317
2.3.2.	Fejlődésgátló tényezők	317
2.3.3.	A varázslat introjekciója.....	318
2.3.4.	Szuperterritorializáció	323
2.3.5.	Az isten, aki leesett az égből (Szupervilág és szupertárgy felszámolása)	324
2.3.6.	A korlátlanság mámore (A tevékeny élet küszöbélménye)	325
2.3.7.	A csoda prózaszolgálat	327
2.3.8.	A szuperhős és a nő.....	328
2.3.9.	A szupernő.....	331
2.3.10.	Szuperintrikus.....	331
2.3.11.	Szuperhős és titán.....	333
2.3.12.	A titáni és levegőemberi örökségek viszonya.....	336
2.3.13.	Szuper-”én” és szuper-”te”.....	336
2.3.14.	A szupernyelv.....	338
2.3.15.	Szuperhős és szupercsapat (A csoportnárcizmus genealógiája a szuperhős-mítoszban)	339
2.3.15.1.	A csoport.....	339
2.3.15.2.	A szupercsapattól a szuperszervezetig.....	341
2.3.15.3.	Az egyszemélyes csapat	343
2.3.15.4.	A csapat mint makula-kompenzáció.....	345
2.3.15.5.	Szuperbűn és szuperbűnöző.....	347
2.4.	Szuperhős-filmek (Szemináriumok)	348
2.4.1.	Michael Anderson: Doc Savage – The Man of Bronze. 1975.....	348
2.4.2.	Roger Vadim: Barbarella, 1968.....	351
2.4.3.	Richard Donner: Superman 1., 1978.....	360
2.4.4.	Batman (Különös tekintettel a Batman visszatér – Batman 2. – című filmre).....	368
2.5.	A biotitán	379
2.5.1.	Horrormonstrum és biotitán (Műfaji határproblémák)	379
2.5.2.	Az élet fogalma (Kiút az iszonyat narratívájából).....	379
2.5.3.	Vad éden és elveszett nagyság	382
2.5.4.	Szentimentális monstrum és lázadó titán.....	383

2.5.5.	Titánok és törpék (Az ősparadicsomi rémkirályok és a betonvilág hangyanépe).....	385
2.5.6.	A leváltandó generáció	387
2.5.7.	Szuperhős és titán	389
2.5.8.	Godzilla és társai	389
2.6.	Biotitán-szemináriumok.....	417
2.6.1.	Harry Hoyt: The Lost World, 1925	419
2.6.2.	Irwin Allen: The Lost World, 1960	422
2.6.3.	Titán-románc Jack Arnold: Creature from the Black Lagoon, 1954.....	426
2.6.4.	Sellőrománc és szirénslasher	431
2.6.4.1.	Irving Pichel: Mr. Peabody and the Mermaid, 1948	431
2.6.4.2.	Sebastian Gutierrez: Mermaid Chronicles Part 1. She Creature. 2001.....	431
2.6.4.3.	Kazanszkij – Csebotarjev: A kétéltű ember, 1962.	432
2.7.	A csoda diszkurzusa (Hitbuzgalmi eposzok, szentlegendák, szenvedéstörténetek)	434
2.7.1.	A csoda diszkurzusa mint motivált elbeszélésmód	434
2.7.2.	A csoda diszkurzusa és a fehér fantasztikum rokonsága.....	437
2.7.3.	Motivacionális dekadencia	438
2.7.4.	A szent tények.....	439
2.7.5.	Istenkeresés, istenismeret, szent tudomány	440
2.7.6.	Az istenek cseréje	441
2.7.7.	Szenvedés, áldozat és vértanúság	443
2.7.8.	A szentfilm lényege	446
2.7.9.	Az istenkeresés öröksége.....	446
2.8.	Hitbuzgalmi narratíva. Szemináriumok	447
2.8.1.	Fred Niblo: Ben Hur, 1925	447
2.8.2.	Philippe Agostini – Raymond Leopold Bruckberger : Karmelita beszélgetések, 1960	455
2.8.3.	Pier Paolo Pasolini: Máté evangéliuma, 1964.....	462
2.9.	A sci-fi-kultúra alapjai.....	467
2.9.1.	A sci-fi kis- és nagyformája.....	467
2.9.2.	Sci-fi és fantasy	469
2.9.3.	A jövő konstrukciója.....	470
2.9.4.	A sci-fi jövőkonstrukciója.....	471
2.9.5.	Western és sci-fi.....	472
2.9.6.	A sci-fi-specifikum keresése. Horror és fantasy tárgyelmeletek.....	473
2.9.7.	A sci-fi tárgyelmelet alapjai	476
2.9.8.	Technika és üdvtechnika	479
2.9.9.	Technika és kárhozat.....	479
2.9.10.	A negatív utópia anatómiája. Nemtelen gépvilág	481
2.9.11.	Negatív utópiák filmkarrierje. Invázió.....	483
2.9.12.	A horrorgonosz megfordítása a sci-fiben	483

2.9.13. Visszanyerési eposzok	485
2.9.14. Az idő a sci-fiben. Az időgéptől a gépidőig	486
2.9.15. Amikor eljön a jövő	489
2.9.16. Felnövés a társadalmi szerephez	490
2.9.17. Jövő és kultúra	492
2.10. Sci-fi szemináriumok	495
2.10.1. A sci-fi-mitologika referenciamítosza	
Fritz Lang: Metropolis, 1927	495
2.10.2. Technikai utópia és katasztrofizmus egyensúlya a klasszikus sci-fiben (Rudolph Mathé: When Worlds Collide, 1951)	504
2.10.3. Don Siegel: Invasion of the Body Snatchers, 1956 (A kizsákmányolótól az önkizsákmányolóig és a technológiától a szociáltechnológiáig)	510
2.10.4. Abel Ferrara: Body Snatchers, 1993	517
2.10.5. Robert Rodriguez: The Faculty – Az invázium, 1998	521
2.10.6. A nemi szerepek frusztrációja és az anyakép nosztalgiája	524
2.10.6.1. Alien 1. – Ridley Scott: A nyolcadik utas: a Halál (1979)	524
2.10.6.2. Mario Bava: Vámpírok bolygója, 1965.	530
2.10.6.3. Alien 2. – James Cameron: A bolygó neve: Halál, 1986	532
2.11. A halálfilm	537
2.11.1. A halálfilm viszonya a kísértetfilmhez	537
2.11.2. A halál születése	538
2.11.3. A halálfilm morfológiája	539
2.12. A halálfilm és határterületei – szemináriumok	546
2.12.1. A halál mint utazás (Edward A. Blatt: Between Two Worlds, 1944)	546
2.12.2. Szabadságolt holtak: az egzisztencialista halálfilm (Sartre – Delannoy: A játszma vége, 1947)	548
2.12.3. A halálfilm és a szellemvígjáték között (Blake Edwards: Switch, 1991)	551
2.12.4. Vagyim Abdrasitov: A bolygók együttállása, 1984	553
2.13. Az anekdotikus és novellisztikus fantasztikum	561
2.13.1. Novellisztikus fantasztikum	561
2.13.2. Az anekdotikus fantasztikum	563
2.14. Szeminárium. – Josef von Baky: Münchhausen, 1945 A jelen mint visszavonás	567
Filmográfia	574