

Mészáros Gergő

VÉRREL ÍRT TÖRTÉNETEK

GYORSTALPALÓ A HORRORFILMHEZ

2019-05-24 | **ESSZÉ**



A Georges Méliès *Az ördög kastélya* (*Le manoir du diable*, 1896) című alkotással induló horrorfilmeket sokan bírálják. Alacsony színvonalú szórakoztatásnak tekintik, ami nem több a nézők ijesztgetésénél. A testiségre helyezi a hangsúlyt,

megkérdőjelezi, hogy a test a magánszférába tartozik. Attrakcióként használja a tabukat és a gusztustalan képeket, a nyílt erőszakot és a szexualitást. A horrornál csak a pornó alantasabb.

Ma már kevesebben kardoskodnak a horror káros hatása mellett, hogy a filmek agresszívvá vagy egyenesen szadistává változtatják nézőiket, és egyre elfogadottabb az álláspont, hogy a műfaj célja a mindenkori emberi és az aktuális társadalmi problémák és félelmek megmutatása és feloldása. **[1]** A horrorfilm – mint minden film – reflektál az időszakra, amiben készült. A társadalom tudattalanjába nyerünk bepillantást. A problémák és félelmek megjelenítése segít legyőzésükben, így terápiás célokat (is) szolgál.

marketingcélok

Megértéséhez elkerülhetetlen a műfaj pontos definiálása. Ez sokkal nehezebb, mint gondolnánk, mivel a mai napig éles viták folynak nemcsak arról, hogy a filmeket milyen műfaji kategóriákba lehet sorolni,

hanem arról is, hogy mik ezek a kategóriák. A műfajalkotó elemek kijelölése is problémás, hiszen ezek folyamatosan változnak, átalakulnak. A műfaji megjelölést a stúdiók sokszor csak marketingcélokra használják, a potenciális néző a címkék hallatán rögtön elvárásokat támaszt, kialakít egy általános képet a filmről, és aszerint eldönti, hogy beül-e a moziterembe. Ezért a stúdiók címkéi és a nézők műfaj-fogalma is különböznek a teoretikusok megközelítéseitől, ami további bonyodalmakat okoz.

A tradicionális megközelítés a műfaji kategóriákat a filmek közös vagy hasonló, gyakran használt konvenciói alapján jelöli ki. Öt szempontot vesznek figyelembe: a jellegzetes hőst és karaktertípusokat, a domináns, visszatérő konfliktustípusokat, a cselekmény helyét és idejét, valamint az ikonográfiát, tehát a műfajhoz kapcsolódó jellegzetes tárgyakat és jelmezeket. Olykor a nézőkből kiváltani próbált érzelmi hatást is ide sorolják, de ez kevésbé releváns. Megkülönböztetünk erős, illetve gyenge műfajokat. A western és a gengszterfilm az erős műfajok tipikus példája, konvencióik majdnem minden filmben maradéktalanul megtalálhatók, míg a melodráma és a horror gyenge műfaj. Nem kötöttek sem térhez, sem időhöz. A horror egységes ikonográfiával, sőt – a szörnyet leszámítva – jellegzetes karakterekkel sem

rendelkezik. A horrorfilm konvenciói gyorsan változnak, a filmek az aktuális társadalmi, történelmi eseményekből nyernek ihletet, ezért a többi műfajhoz képest sokkal rugalmasabbak **[2]**. A tradicionális megközelítési módszer nem alkalmas a horror pontos leírásához, hiszen alig lehet hasonló jegyeket találni a *King Kong* (1933), *Rémálom az Elm utcában* (*Nightmare on Elm Street*, 1984) vagy a *Rosemary gyermeke* (*Rosemary's Baby*, 1968) filmekben.

A horror alműfajainak vonásai markánsabbak, de ezek vizsgálata sem segíti az egységes definíció megalkotását. A gótikus horrorra jellemzőek az omladozó várkastélyok, ködös temetők és elhagyatott falvak, denevérré változó vámpírokkal és elveszett szellemekkel, míg a slasher **[3]** filmek modern környezetben játszódnak, emberarcú gyilkosokkal. A pszichológiai horror lassú tempójához és nyomasztó atmoszférájához képest a gorno **[4]** a világosabb színeket és az akció-orientált narratívát kedveli. A testhorror mutánsai és a természethorror óriásállatai szintén gyökeresen különböznek egymástól. A horrorfilm megszámlálhatatlan alműfajra bontható, és azok sokfélesége nem a műfaj egységére, hanem összeférhetetlenségére mutat.



Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack: King Kong, 1933

Noël Carroll teljesen más szempontok szerint állítja fel definícióját. A horrorfilm két speciális – és szerinte mindig jelenlévő – elemére helyezi a hangsúlyt: a horrorfilmekben szerepelniük kell szörnyeknek, és speciális érzelmeket akarnak kiváltani. Az érzést „art horrornak” nevezi. **[5]** A rém kötelezően természetfölötti vagy sci-fi eredetű. Kizárja a műfajból a pszichés betegségekben szenvedő „őrült” gyilkosokat és más ámokfutókat, mivel azok túlságosan emberiek és a valós világban is létezhetnek, míg a horror szörnye mindenképpen fikciós. A szörny gonosz és gusztustalan, veszélyt jelent a világra és a mű szereplőire, hiszen csak így képes kiváltani a horror jellemző emócióját.

Az „art horror” azonnali és viszonylag gyors lefolyású testi tünetekkel járó érzés. Ilyen például a lábremegés, fogcsikorgatás, émelygés, szájszárazság, szédülés és minden reakció, ami félelem közben jelentkezik. A reakciók kiváltó oka a gondolat, hogy a

szörny valóságos lehet, és amennyiben az, bánthatja a nézőt.

más az ingerküszöb

Noël Carroll végletesen leegyszerűsíti a műfajt. Kétségtelen, hogy bizonyos műfajok – például a horror vagy a vígjáték – erősebben kötődnek speciális érzelmek kiváltásához, de a hatás

megfoghatatlansága miatt nem tanácsos hatásorientált műfajokról beszélni. Minden játékfilm érzelmeket próbál kiváltani a nézőkből, általában minél többfélét, hogy ne váljon unalmassá és kielégítse mindenki igényeit. Ezért vígjátékokban is szerepelhetnek horrorisztikus elemek és horrorfilmekben is komikusak. A hatás kiváltása is problémás, mert nem ellenőrizhető és szubjektív. Mindenkinek más az ingerküszöbe, az, hogy mit találunk félelmetesnek vagy viccesnek, függ vérmérsékletünktől, tapasztalatainktól, személyes élményeinktől és a befogadás közbeni aktuális állapotunktól. Akinek cápaiszonya van, valószínűleg retteg Spielberg *Cápájától* (*Jaws*, 1975), míg mások akár komikusnak is találhatják. A horrorfilmek félelemfaktora idővel elkophat: ahogy emelkedik az általános ingerküszöb, a régebbi filmek technikailag szerényebb eszközei a mai nézőnek idegennek és elavultnak tűnnek.

Az 1950-es évek francia szerzőiség elméletét – auteurism – képviselő filmkritikusok folyamatosan bírálták a hollywoodi filmgyártás szellemiségét. Úgy gondolták, a stúdiók elvárásai és a profitorientáltság, de a műfaji kritériumok is a film halálát okozzák. A határok közé szorított rendező-szerző nem tud kibontakozni, ezért a film csak iparosmunka, és nincs művészeti értéke. Hasonló probléma vethető fel a célzott hatás kiváltásával kapcsolatban: ha a horrorfilm csupán meg akarja rémiszteni a nézőket, nevezhető-e művészeti alkotásnak? A műfaji konvenciók valamilyen mértékben meghatározzák a film hangulatát. A horror félelmetes, hiszen tabukról szól, és gyakran használ felzaklató képeket. Ezek a képek a horrorfilm saját nyelvezetének elemei, amelyek segítségével speciális módon tud témáiról beszélni. Probléma csak akkor merül fel, ha a film öncélúan használja a műfaj eszköztárát, anélkül, hogy bármiről is szólna. A koreai *Oldboy* (*Oldeuboi*, 2003) foghúzó kínzásjelenete sokkolhatja a nézőt, de mondanivalója nem merül ki ennyiben. A koreografált erőszak segítségével történetet mesél és betekintést nyújt a hős

lelkivilágába, ezzel tovább mélyítve karakterét és a film filozófiáját. Ugyanez nem mondható el az amerikai változat hasonló jelenetéről, ami az erőszakot csak az erőszak kedvéért alkalmazza. A horrornak – jobb esetben – nem célja, hogy frászt hozzon a közönségre. A jelenetek a használt eszközök miatt lehetnek borzongatók, de azok szükségesek a mélyebb jelentés feltárásához. Emiatt sem tanácsos a műfajt hatásorientáltnak nevezni.



Tod Browning: Drakula, 1931

A szörnyeket sem lehet egyszerűen „gonosznak” titulálni. Összetett karakterek és sokféle tulajdonsággal rendelkeznek. Jótékony, segítőkész rémek is előfordulnak a horrorfilmekben. A már említett *King Kong* és az 1931-es *Frankenstein* szörnyével szimpatizálhatunk, akár pozitív szereplőknek is tekinthetjük őket, akiket üldöz az agresszív, előítéletektől elvakult társadalom. A kortárs horrorfilmek között egyre gyakoribb a jóakaró szörny, aki segíti a protagonistát traumája feldolgozásában, mint

a *Babadook* (*The Babadook*, 2014), *A boncolás* (*The Autopsy of Jane Doe*, 2016), *Kísértetek* (*The Awakening* 2011) vagy az *Engedj be!* (*Låt den rätte komma in*, 2008) című filmekben.

Király Jenő a horror – vagy ahogy ő nevezi, fekete fantasztikum – két kritériumát határozza meg. A horrorfilm fantasztikus műfaj, amelynek elengedhetetlen szereplője a szörny, a monstrum. A monstrum hibrid lény, összeegyeztethetetlen kategóriákból épül fel, ez lehetetlenné teszi, hogy elfoglalja helyét a világban. **[6]** A rém, bár ellentétben áll a valósággal, nem antagonistára szerepre ítélt. Ezt az egyszerű meghatározást alkalmazom a későbbiekben, mivel nem bonyolítja túl a műfajjegyeket, és csak objektíven felismerhetőekre támaszkodik, mégis elhatárolhatóvá teszi a horrort más hasonló műfajoktól, amikkel gyakran összekeverik – például a thrillerrel.

tabudöntögetés

Ha a horror kultúrában betöltött célját keressük, első lépésként speciális karakterét, a szörnyet kell megvizsgálnunk. Archetipikus szörnyalakok, mint a vámpír, szellem, zombi és az alakváltó kisebb-nagyobb eltéréssel csaknem minden társadalom mítoszvilágában megtalálhatók. A monstrumot alkotó, össze nem illő elemek az alapvető és mindenkori emberi félelmekből és a társadalom által tiltott – sokszor állati – vágyakból származnak. Ilyen ellentétpár az élet és halál, a normális és abnormális szexualitás, a természeti ösztön és kultúra, a tudatos és tudattalan én és az egészség–betegség. A horrorfilm – mint a mitikus legendák és mesék – a szörnyeken keresztül dolgozza fel és jeleníti meg az elfojtott vágyakat, félelemeket és tabukat. A nézőt a tabudöntögetés segíti saját lelki problémáinak feloldásában, akár teljesen tudattalanul, anélkül, hogy felismerné a karakterek szimbolikáját. Ernest Jones nyomán Noël Carroll ezt így foglalja össze: „*a horror minden egyes alakja összekapcsolódik valamilyen gyermeki szorongással, fantáziával, (nemi vagy egyéb) vággyal, traumával és így tovább.* Továbbá nyilvánvaló, hogy *az elfojtott tartalom bármely formájának manifesztációja örömet vált ki, és a szörnyek félelemkeltő aspektusa az adott elfojtás megszüntetésének vagy feloldásának az ára*” **[7]** A szörnyek értelmezése kapcsolódik az adott kor szellemiségéhez, ezért folyamatosan változik, adaptálódik az emberek aktuális

szükségeihez. Vannak örök témák – amelyek kiaknázása sokak rosszállását kiváltja –, mint a szexuális frusztráció és az erőszak. Ezek igen gyakran megjelennek a horrorfilmekben, hiszen részei majdnem minden szörnytípusnak. A rémek és a horrorfilm nemcsak felhívják a figyelmünket, hogy baj van, hanem lehetőséget biztosítanak, hogy kiengedjük a felgyülemlett negatív érzéseket.

Siegfried Kracauer 1947-ben megjelent *Caligaritól Hitlerig – A német film pszichológiai története* című könyvében az 1920-as évek expresszionista filmjeit vizsgálja.

Meggyőződése, hogy az expresszionista filmben a vesztes háború utáni német néplélek jelent meg, és a filmek előre jelezték, megjósolták Hitler hatalomra kerülését. Kracauer tézisének és érvelésének túlzásai ellenére a teoretikusok elfogadták és nagyra tartják. A filmek formanyelvében és narratívájában egyaránt megjelenik a bizonytalanság, az imperialista álmok szétesése utáni depresszió és a weimari köztársaság káosza. Csak a felsőbbrendűséget hirdető zsarnoki hatalom képes a szereplőket kiemelni a káoszból, két rossz között kell választaniuk, és végül elfogadják a zsarnokságot. Kracauer nemcsak horrorfilmeket vizsgál, hanem a bő évtizedes filmtermését, de két klasszikus példáján keresztül jól látható a horrorfilm társadalmi szerepe.



F. W. Murnau: Léleklátó, 1922

Dr. Caligari (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) és a Drakula-regényen alapuló *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* 1922) egyaránt expresszív, sötét és kaotikus atmoszférát teremt fény-árnyék játékaival, valóságidegen dőlt képkompozícióival **[8]**. A bizonytalanságot sugárzó képeken ott lappang a manipulatív, természetfeletti fenyegetés. A *Nosferatu* vámpírbrázolása gyökeresen különbözik a hollywoodi és Bram Stoker Drakulájától. A sármos és csábító, egzotikus arisztokrata helyett Orlok gróf – a korszellemhez alkalmazkodva – a nyers erőszak és a halál hírnöke. Caligari hipnózissal manipulál, és gyilkosságra utasítja szolgáját, Nosferatu pusztta jelenlétével igézi meg áldozatait, és bár a szörnyek végül elpusztulnak, haláluk nem hoz megváltást. A két rossz választási lehetőség, a káosz és az attól megóvó zsarnokság egyszerre jelenik meg a világot fenyegető szörnyekben.

tiltott szexualitás

Hollywoodban a horrorfilm első felvirágzása az 1930-as évekhez köthető, olyan klasszikusokkal, mint *Drakula* (1931), *Dr. Frankenstein* (1931), *Frankenstein*

menyasszonya (Bride of Frankenstein, 1935) vagy a Hammer-filmek. A gótikus horrorfilmek a 18. század rémregényeire támaszkodtak. Tod Browning rendező Drakulájában megtalálhatók az archetipikus vámpírtulajdonságok és ellentétpárok: élet és halál közötti lény, aki a tiltott szexualitás ígéretével elcsábítja áldozatát, és parazitaként élősködik rajta. A Drakulát játszó Lugosi Béla a kor férfiideáljának számított, európai akcentusa még ellenállhatatlanabbá tette a nők körében. Schreiber András szerint a filmben a nézők aktuális félelme is megjelenik: a vámpír karaktere a vérszívó életmód és a kizsákmányoló hatalom megtestesítőjeként az 1930-as évek gazdasági válságának allegóriájává vált. Az embert kiszipolyozó gazdasági rend a vámpír, a működésképtelenné vált, készítője ellen forduló piac pedig Frankenstein szörnye.

[9] Mai szemmel nézve ez egyértelműnek tűnik, de nem tudhatjuk, mit érzéltek ebből a kor nézői.

Az 1930-as évek nézője is összekapcsolhatta Drakulát a gazdagsággal, hiszen a válság a mindennapok részévé vált. Az aktuális pedig kihat a filmre és fordítva. A *Madarak a dobozban (Bird Box, 2018)* nagy vitát váltott ki az interneten. A rajongók különböző hipotézisekkel álltak elő, hogy megfejtsék a filmet. Végül két magyarázat vált a legnépszerűbbé a szereplőket pusztító látványukkal öngyilkosságba kergető szörnyekkel kapcsolatban. Az első szerint a film a mentális betegségekről szól, és arról, hogy nem vagyunk hajlandók azokat komolyan venni, míg a másik a közösségi médiát látja a rémek mögött. A Facebookon, Instagrammon és más médiafelületeken keresztül mások (ál)boldogságába és (ál)sikerébe láthatunk, ezért önbizalmunkat veszítve leértékeljük magunkat. Nemsokkal később kiderült, hogy a film valójában az anyasággal járó félelemről és nehézségekről beszél – legalábbis a rendező szerint. A nézők teóriái sokakat érintő aktuális félelmekből és problémákból táplálkoztak, és a film is megengedte ezeket a magyarázatokat, hiszen szörnyei sohasem jelentek meg a képernyőn.

Ahogy az amerikai gazdaság kezdett helyreállni, csökkent a horrorfilm iránti igény, és a műfaj visszacsúszott a B-kategóriás filmek közé. A '40-es évek az olcsó horrorfilmek kora, ahol csak az RKO producere, Val Lewton tudott nagyot alkotni. Az alacsony költségvetésnek köszönhetően új ötletekkel kellett előállni, így Lewton nem mutatott

horrorszörnyeket filmjeiben, csak jelenlétüket érzékeltette. Ez a megközelítésmód lehetővé tette, hogy a látvánnyal szemben a filmek a lelki és pszichés eseményekre koncentráljanak. Leghíresebb filmje, a *Macskaemberek* (*Cat People* 1942) a női szexualitás elfojtását, és annak veszélyeit helyezte a középpontba, ami a '60-as években a nők helyzetére és kiszolgáltatottságára reflektáló horrorfilmek alapanyagául szolgált.



Ishirô Honda: Godzilla, 1954

Az 1950-es években a horrorfilm új problémára talált: a hidegháború és az atomveszély jelent meg az inváziós horrorok képében, mint a *Them!* (*Ők!*, 1954), *A lény – egy másik világból* (*The Thing from Another World*, 1951) vagy a *Testrablók támadása* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956). A japánok *Godzila* (*Gojira* 1954) segítségével dolgozták fel az atomtámadás okozta traumát.

A *Testrablók támadásában* egy amerikai kisvárost különös, földönkívüli, növényyszerű lények fenyegetik, ezek asszimilálják a város lakosságát, hogy az emberek beleolvadjanak kaptártudatukba. Nem tudhatjuk, mi járt a készítők fejében, de a

kritikusok az Amerika-ellenes ideológiák támadásának metaforáját látták a filmben. Az egyszerű és becsületes amerikai polgár áldozatául esik a kommunista ideológiának vagy éppen a mccarthyizmusnak – az értelmezéstől függően.

A filmből több remake készült és bár a történet mindig ugyanaz maradt, az üzenet folyamatosan változott. Az 1978-as változat már nem a „vörös veszély”-ről szól, hanem alkalmazkodik a fiatalság alapvető problémájához, hogy egyéni identitásuk elvesztésével beolvadnak a konzervatív rendszerbe. Edgar Wright a film előtt tisztelegve készítette el hasonló témájú *Világvége (The World's End, 2013)* című vígjátékát. Az egyéniségüket veszített hősök mindkét filmben ugyanazzal a vérfagyasztó sikollyal üvöltenek szeretteikre, azt üzenve: ti (még) nem tartoztok közénk!

lázadó fiataloknak

Az 1960-as évek forrongó légköre a filmet is elérte, és a független stúdiók az Európából meghívott modernista rendezőkkel együtt támadták a konzervatív hollywoodi eszmerendszert. A *Bonnie és Clyde*-dal (1967) induló Hollywoodi Reneszánsz szellemiségében készülő filmek az exploitation/szexploitation hatáscentrikusságát házasították az európai modernista film intellektualizmusával – *Szelíd motorosok (Easy Rider, 1969)*, *Második lehetőség (Seconds, 1966)*, *A vad banda (The Wild Bunch, 1969)*. A polgárjogi és emancipációs mozgalmak, politikai gyilkosságok, diáktüntetések és a vietnami háború láttán lehullott a lepel a mézes-mázás '50-es évekről és a tökéletes Amerika mítosza tarthatatlanná vált. A lázadó fiataloknak készült filmek sorra döntögették a tabukat és bírálták az amerikai ideákat.

A kor egyik legsikeresebb producere, Roger Corman a nézőket sokkoló, provokatív filmek tömkelegével árasztotta el a mozikat. Azt mutatta meg, amit Hollywood nem mert: szex, drog, bűnözés és tinédzserterhesség. A horrort mégsem az exploitation felvállalása változtatta meg, hanem Alfred Hitchcock *Psychója* (1960). A thrillerfilm – nem horror! – sikeréhez valószínűleg nem lett volna elég a narratív és formanyelvi bravúrok serege, ha nem ragadja meg a nézők kollektív bizonytalanságérzetét. Nem tudni, Hitchcock mennyire használta tudatosan szimbólumait, vagy mennyire érezte a

levegőben a közelgő változás szelét. A *Psycho* az '50-es évek álomvilága alatt megbúvó elfojtott indulatok és beteges társadalom filmje. A fenyegetés nem külső, hanem házon belüli, „a gótikus szörnyek ideje leáldozott” – mondta Boris Karloff a *Célpontokban* (*Targets*, 1968) –, a valóság félelmetesebb bármelyik horrorfilmménél. A modern horror a *Psychó*val kezdődött, amikor az 50-es években nevelkedett hétköznapi mintapolgár vált szörnyeteggé. Hitchcock thrillerje nagy hatással volt a horrorfilmre. Sorban vették át témáját: a hétköznapi és az eddig biztonságosnak hitt otthon vált félelmetessé. A kor „személyiség horrorjának **[10]**” nevezett thrillerekből hiányzik a fantasztikum, tehát műfaji szempontból nem horrorfilmek. Mégis az 1970–90 között népszerűvé váló slasher alműfaj alapjául szolgáltak, ami visszahozta a vászonra a természetfeletti rémeket, mint a *Halloween* (1978), *Gyerekjáték* (*Child's Play*, 1988), vagy a *Rémálom az Elm utcában*.



George A. Romero: Az élőhalottak éjszakája, 1968

A '60-as évek horrortermése szerencsére mégsem merült ki Corman *A rákszörnyek támadása* (*Attack of the Crab Monsters*, 1957) és a *Vérszörny éjszakája* (*Night of the Blood Beast*, 1958) kaliberű műveiben. A műfaj egyre komolyabban vette magát, és tudatosan a lelki tartalmak és traumák feltárása jelent meg témáiban. *Az ártatlanok* (*The Innocents*, 1961) kísértetének megbékítése összekapcsolódik a hősnő saját traumájának feldolgozásával, míg a kritikailag elismert *Rosemary gyermeke* a női emancipációs mozgalmak szellemében született, és a nők kihasználásáról, háttérbe szorításáról beszél, amiért az egyházat és a konzervatív családmódellet tartja felelősnek. Ezek a filmek sokat segítettek a horror elfogadásában és népszerűsítésében. Nélkülük az egyik leghíresebb és máig a legfélelmetesebbnek tartott film, *Az ördögűző* (*The Exorcist*, 1973) sem hódíthatta volna meg a világot. A tinédzsereknek szóló démonhorror valójában a kamaszkorba lépő gyerekek szüleinek félelméről és tehetetlenségéről szól.

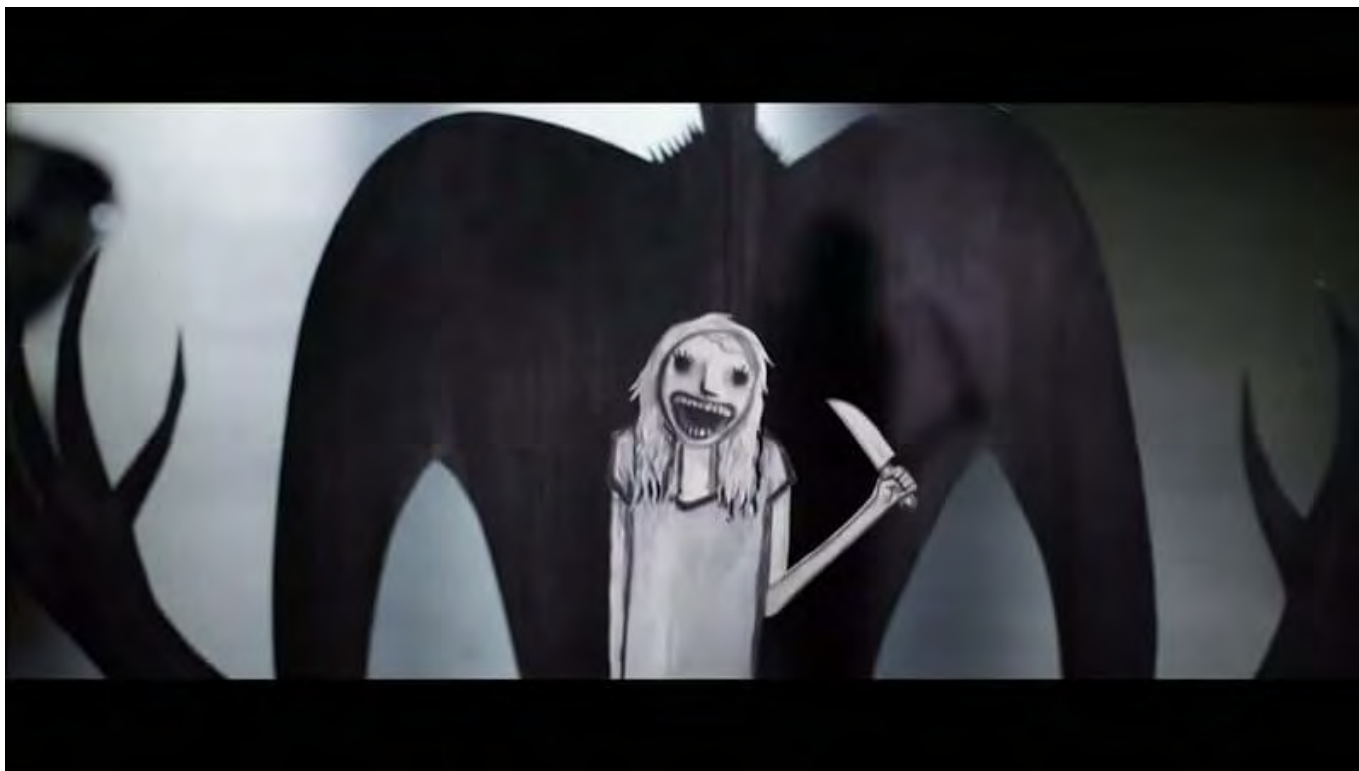
apokalipszis kapujában

Az évtized lezárásaként George A. Romero *Az élőhalottak éjszakájával* (*The Night of the Living Dead*, 1968) megteremtette a modern zombit. A film azonnal siker lett, bár

brutalitása és ízléstelensége miatt néhány kritikus be akarta tiltani. Idővel azonban ők is megbékéltek, miután előítéletek nélkül vizsgálták a filmet és a benne rejlő társadalomkritikát – Romero legnagyobb megdöbbenésére. Ő ugyanis nem tudott róla, hogy filmjének bármiféle üzenete lenne, sőt kézzel-lábbal tagadta, hogy bármit ki akart volna fejezni. A filmben csapatnyi ismeretlen barikádozza el magát egy házban és a segítség érkezéséig próbálja visszaverni a feltámadt csoszogó holtak seregét. A menekülők még az apokalipszis kapujában sem képesek csapatként dolgozni, a csoport irányításának jogáért harcolnak, családi sérelmek kerülnek felszínre, végül fejetlenül egymásnak esnek, figyelembe sem véve a kint tomboló őrületet. A kritikusok az összefogni képtelen közösség, a (diszfunkcionális) család és a rendfenntartó szervek kritikájaként, és az elveszett, győzni képtelen amerikai hős allegóriájaként értelmezték a filmet. Zombi-betegség sújtja a társadalmat: az emberek értelem nélküli ösztönlényekké degradálódtak, érzéketlenség és robotmentalitás fenyeget. Az utolsóként életben maradt fekete protagonistát a megmentésére

küldöttek lövik le – nem derül ki, hogy szörnynek nézik, vagy csak a biztonság kedvéért –, ezzel a film végét antirasszista állásfoglalássá emelve. Romero nem tartotta gondolkodásától idegennek az értelmezéseket, ha nem is tudatosan, mégis saját gondolatait, világlátását vitte a vászonra. Csupán az alapkoncepció, az összefogni képtelen közösség lebegett a rendező szeme előtt, aminek nyomtatékosítására a brutalitást választotta, hogy pofoncsapja a nézőt, és felhívja a figyelmét: itt valami fontos történik. **[11]**

A színvonalas horrorfilm célja nem a félelmek tudatos kihasználása, a rendező/forgatókönyvíró saját problémái tükröződnek a kész műben. A filmek sikerességét nagyban befolyásolja, hogy a nézők mennyire érzik aktuálisnak a felvetett témát. Erre példa a *Rosemary gyermeke*, a *Macskaemberek*, *Az élőhalottak éjszakája* vagy a *Madarak a dobozban*. A siker persze trendet teremthet, ami klisékre és nyíltan elődjeik kiaknázására építő *trash* filmek áradatával jár – mint a Corman-filmek, a zs-kategóriás slasherek és az elszaporodó zombifilmek –, de ez sincs kőbe vésve: a trend darabjai is alakíthatják, felülvizsgálhatják és új mondandóval tölthetik meg a műfajt.



Jennifer Kent: A Babadook, 2014

A 2000-es évek elejétől a horrorfilm két, gyökeresen más filozófiát követő irányban haladt tovább. A nézők többsége a horrortól csak ijesztetést és tengernyi vért vár, a stúdiók pedig boldogan elégítik ki az egyszerű igényeket, hiszen nem kell bajlódniuk értelmes forgatókönyvvel, koherens történettel, hihető szereplőkkel és motivációkkal vagy jó színészi játékkal. Sorozatban készülnek az agyonhasznált klisékre épülő, olcsó költségvetésű filmek, amelyek kritikai fogadtatásuktól függetlenül óriási profitot termelnek. A *Fűrész* (*Saw*, 2004), *Halálos kitérő* (*Wrong Turn*, 2003), *Végső állomás* (*Final Destination*, 2000) és a *Démonok között* (*The Conjuring*, 2013) filmek a sokkolással – szakszóval *jumpscare* –, és látványos haláljelenetekkel ragadják meg figyelmünket. A skizoid horror pszichés védelmi reakciót indít be a közönségben, a brutálisan meggyilkolt szereplőtől a néző automatikusan eltávolodik, tárgynak tekinti, így pusztulása nem jár rosszérzéssel, csak az attrakcióból származó csodálattal és örömmel. A *jumpscare* a kritikusok által joggal megvetett technika, ami szintén az ember automatikus reakcióit használja ki. A semmiből, hangos zaj kíséretében elénk ugró szörnyektől mindenki összerezzen, ahogy szemünket reflexből becsukjuk, ha arcunk előtt tapsolnak. A másik agyonhasznált technika a hős arcáról elsvenkelő kamera, amely mikor visszatér, a szereplő mögött már csapásra kész vicsorgó alak áll. Ez igazolja Carroll Noëlt, aki a műfaj kritériumának a fizikai reakciók kiváltását tette meg, hiszen sokan azt tekintik jó horrorfilmnek, ami képes – bármilyen olcsó módszerrel – megugrasztani őket a széken.

agresszív pszichológusok

A másik irányt követő rendezők meg akarják mutatni, hogy a horrorfilm több napjaink gladiátorjátékánál, és a műfaj képes lélektani mélységekig nyúlni. Filmjeikben olyan témák jelennek meg, mint a diszfunkcionális család, a mentális betegségek és a feldolgozatlan traumák. Annak ellenére, hogy kritikailag nagyobb elismerésben részesülnek, nézettségük eltörpül mainstream társaiké mellett. Ezek a filmek kerülik a kliséket, a cél nélküli erőszakot és ijesztetést, lassú tempójuk, nyomasztó atmoszférájuk eltántorítja az akció és látványorientált filmekhez szokott közönséget. A sötétben tapogatóznak: nem a félelemre, hanem a tárgy nélküli félelemre, a szorongásra építenek, és csak óvatosan bánnak a természetfelettel, ezért sokan

ezeket a filmeket – helytelenül – melodramáknak tekintik. Szörnyeik sokszor jószándékúak, az elfojtott traumával küzdő hősnek lehetőséget nyújtanak a trauma újraélésére és feloldására. Az erőszak segítségével hozzák felszínre a tudattalanba temetett fekélyes emlékeket. A *Kísértetek*, *A Babadook*, *A boncolás* vagy a *Más világ* (*The Others*, 2001) szörnyei agresszív pszichológusok.

A horror a metaforaként használt fantasztikummal és szorongató, bizonytalan világával nyomatékosítja és elkerülhetetlenné teszi témáit. A néző a szenvedő hős helyébe kerül, hiszen azt érezzük, amit ő. A horrorfilm rákényszerít, hogy szembenézzünk saját démonainkkal. A műfaj így vállalja a konfrontáció nehézségét, és kíméletlenül realista. Ritkán engedi meg a boldog véget, szereplői sokszor elbuknak, és elnyelik őket démonaik. A *Boncolás* apa–fiú párosa a megváltás kapujában követ el végzetes hibát, az *Örökség* (*Hereditary*, 2018) családja felemészti saját magát. A probléma elől nem lehet elfutni, sem végleg legyőzni, a szörny mindig visszatér. A *Szellemtörténetek* (*Ghost Stories*, 2017) tudósának sokszor újra kell kezdeni útját, és csak reménykedhet, hogy egyszer a végére ér, míg a *Boszorkány* (*The Witch*, 2015) hősnőjének és a *Babadook* családjának csak a keserűdes kompromisszum marad. A Babadookként manifesztálódó büntudat és gyűlölet soha nem szűnik meg, anyának és fiának együtt kell kordában tartaniuk és nap mint nap találkozniuk vele, míg meg nem békélnek a szörnnyel.

A horrorfilm a fantázia segítségével jeleníti meg a valóságot és az embert. Játékfilmes eszközökkel beszél arról, amiről Bergman művészfilmjei. Traumák, elfojtott érzések, betegség és hiány. Lelkünk ismeretlen és sokszor félelmetes oldalára nyit ablakot, hogy megismerhessük magunkat és átléphessünk korlátainkon.

1. Cherry, Brigid: *Horror*. London, New York, Canada: Routledge, 2009. p. 12. ↑
2. Uo. ↑
3. A horror és thriller alműfaja. A gyilkost múltbéli traumája inspirálja a gyilkolásra, ami többnyire speciális időpontokhoz köthető. A gyilkosságokat szűrő-vágó eszközzel, általában szűk helyeken követi el, pl.: lift, telefonfülke. ↑
4. A gore és a pornó szavak összemosása, a horror alműfaja. Nyíltan az emberi test megcsonkítására és annak „öröme” épít. ↑
5. Carroll, Noël: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York, London: Routledge, 1990. pp. 13–27. ↑

6. Király Jenő: *A film szimbolikája. A fantasztikus film formái. I/1.* Kaposvár, Budapest: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék. Magyar Televízió Zrt., 2010. pp. 128–392. ↑
7. Carroll, Noël: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart.* New York, London: Routledge, 1990. p. 172. (Buglya Zsófia fordítása) ↑
8. Az ilyen képeken a függőleges helyett dőlt, néha aszimmetrikus vonalak dominálnak, pl. árnyék, oszlopok, rácsok. ↑
9. Schreiber András: *A klasszikus horrorfilm társadalomtörténete dióhéjban.* In: Kárpáti György – Schreiber András (ed.): *A horrorfilm – Válogatott tanulmányok.* Budapest: KMH Print, 2015. p. 20. ↑
10. Horror of personality: Charles Derry terminusa a thriller és horrorfilmek között álló művekre, amik szakítanak a természetfölöttivel és a szörnyeket eltorzult személyiségű emberekkel helyettesítik.

Derry, Charles: *Dark Dreams 2.0 A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century.* Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009. pp. 21–55. ↑
11. Kárpáti György (ed.): „*Ha mondandóm van, a zombikra mindig számíthatok*”. *George A. Romero mesterkurzusa a Karlovy Varyban.* In: Kárpáti György – Schreiber András (ed.): *A horrorfilm – Válogatott tanulmányok.* Budapest: KMH Print, 2015. pp 295–305. ↑

kép | cocoparisienne, pixabay.com