



Szellem a városképben

VÁROSI NOMÁDOK A HORRORFILMBEN // VARRÓ ATTILA

A 80-AS ÉVEK URBÁNUS HORRORFILMJEIBEN A MÍTOSZOK ÉS ŐSI CIVILIZÁCIÓK SZELLEME KÍSÉRT A NAGYVÁROSKOK LEPUSZTULT NEGYEDEIBEN.

A klasszikus horrorfilm szörnyeit évtizedeken át távolságuk a hétköznapi valóságtól tette igazán rémületes-sé: csúfságuk és gonoszságuk mellett idegenségük is alapvető vonást jelentett, számos lehetőséget kínálva, hogy párhuzamba állítsák őket a való élet ezeryi Másságával – legyen az etnikai, szexuális vagy akár ideológiai. Ahogyan a hőskorszak természetfeletti lassan átadta helyét a racionális rémeknek veszett kutyáktól sorozatgyilkosoktól át a mutáns vírusokig, a hétköznapi másság is egyre többet jelent meg a maga egyértelmű valóságában – ahol az eugenika Dr. Moreau szigetéről Mengele doktor náci légereibe kerül és egy cápa tényleg csak egy cápa. A mítoszokba kódolt rémek biztonságos távolságát, a metaforákat, áthallásokat félredobva a rémfilm híradó-realizmusa azzal a direkt üzenettel párosul, hogy a félelem többé nem a filmszínházak sötétjében zajló másfél órás élményutúra, hanem a hétköznapi élet szerves része. Párhuzamosan a folyamattal, ahogy a fantasztikum felhígult a műfajban, a Szörny mássága is elvesztette távoli egzotikumát: ami az 50-es években a gótikus kastélyokat rejtő lápvídek volt, majd a 60-as évek végén a vidéki Amerika *redneck*-vadonja lett, a 80-as évek nyitányán már a modern metropoliszok karnyújtásra tátongó pokla – a hely, ahol sárkányok laknak, egyre közelebb kúszott a város térképekhez, míg végül megtalálta rajta saját fehér foltjait: metróalagutakban, csatornafedelekek alatt, gettóromok között.

A 70-es évek derekán elterjedő „urbánus horror” gyökerei mélyre nyúlnak a rémfilm történetében (elég Val Lewton lenyűgöző RKO-horrorjaira gondolni a 40-es évekből), de markáns jelenséggé akkor váltak, amikor az amerikai nagyvárosok fejlődő-pezső metropolisz-iráma átadta helyét az „urban decay”,

a rohamos pusztulás közképeinek. Mire Nixon elnök dicstelen elnöki pályafutása véget ért, a nemzet legnagyobb városaiban már riasztó méreteket öltött a középrétegek kivándorlása a sűrűn lakott belvárosokból (a „white flight”), a vákuum pedig nem csak a szegényebb etnikai kisebbségeket vonzotta be az egyre elhanyagoltabb környékekre, de az előítéleteket, babonákat és félelmeket is. Ahogy ezek a nagyvárosi terek átértelmeződtek a népesség köztudatában, a filmek metropoliszait előzönlötték a popkultúra rémalakjai: zombik ostromolták a plázákat Pittsburgtól Los Angelesig, Universal-szörnyek blaxploitation-verziói fenyegették a gettókat (*Blackula*, *Blackenstein*, *Dr. Black* és *Mr. Hyde*), óriásgorilla és azték szárnyas kígyóisten tombolt New York felhőkarcolóin, idegen kultúrák sátánjai ütötték fel fejüket Manhattanben (*Az ördög hatalma*) és Washingtonban (*Ördögűző*). A City a 70-es évek horror-revizióinak egyik fő színterévé vált, pár év alatt a modern civilizáció fellegváraiból barbárságba süllyedő pogány vadonokká alakulva – akár csak az évtized sci-fi disztópiáinál, ahol a *Metropolis*, *Alphaville*, *451 Fahrenheit* rideg, szuperhatékony techno-imázsát felülírták az *Omega ember*, *Az utolsó harcos*, a *Menekülés New Yorkból* világégés utáni romhalmazainak képei.

VÁROS AZ INDIÁN TEMETŐN

Legyen szó a posztapokaliptikus disztópiákról vagy a bűnfilmek friss szubzsánerét jelentő *vigilante* thrillerekről (*Joe*, *Bosszúvágó*, *Ms. 45*), a 70-es évek urbánus dzsungelfilmjei előszeretettel játszódnak New Yorkban, amely akkoriban a város totális anyagi csődjének köszönhetően az ország legsötétebb pöcegödrének számított. Az erőszakos bűncselekmények száma 1966-tól 1981-ig majdnem a négyszeresére nőtt, a haj-

léktalanoké az évtized végén alig három esztendő alatt a tízszeresére, a 70-es évek heroin-járványa idején háromból két amerikai *junkie* New Yorkban élt; a város gazdasági életét számos téren az öt nagy maffiacsalád irányította (ruhakészítéstől kikötőkön át az építkezésekig), a zsúfolt közutakon hosszabb ideig tartott átszelni Manhattant gépkocsival, mint száz évvel korábban fiákeren, felüljárók szakadtak le és akár egész utcák hullottak romokba Harlemtől az Alsó East Side-ig. Az életterek átalakulása rányomta bélyegét az életmód alakulására: felértékelődött a környezethez való hatékony alkalmazkodás a túlélés érdekében, a modern civilizáció infrastruktúrájától megfosztottak alternatív közösségeket hoztak létre – a korabeli tömegfilmek legalábbis látványosan erről tanúskodnak. A 70-es évek végén egymás után bukkantak fel a különféle városi nomádok, jóformán minden műfajban: Central Park-i hippik (*Hair*), olasz-amerikai utcai bandák (*Wanderers*), kóbor művészeltek (*Permanens vakáció*), városi gerillák (*Hálózat*), a Hell’s Kitchen házaiban tanyázó vándorcigányok (*A cigányok királya*) – miközben jellegzetes urbánus szubkultúrák alakultak át idegen, saját törvényeket követő underground törzsekké S/M homoszexuálisoktól (*Portyán*) a Deuce pornófertőjén át (*Hardcore*) a disco-tánc rituális világáig (*Szombat esti láz*). A szét hulló New York elszigetelt csoportokra szegregálta lakóit, amelyek modern barbárhőseiről sorra születtek a mítikus hangulatú vándorregék. A *Harcosok* homéroszi kalandtörténetet énekel meg egy életveszélyes éjjeli odüsszeiáról az ellenséges galerik területén Bronxtól a Coney Islandig; a *Menekülés New Yorkból* sci-fi kalandfilmje Shakespeare *Viharjának* alakjaival népesíti be a disztópikus börtön-Manhattanben zajló mentőexpedíciót, a *The Wiz* musicaljében az

Óz-mese elevenedik meg csupa fekete szereplővel, nyomon követve egy huszonevés tanárnő énkereső útját Bronx parkján át Felső-Manhattan Smaragd-városába. A közismert irodalmi művek kortárs (pop)mitológiává alakítása ezekben a filmekben több posztmodern játékoknál, szerzőik éppen úgy szedik darabokra és hasznosítják újra a klasszikus szövegeket, ahogyan a gettónomádok a gazdátlan épületeket, saját világokat teremtvé, eposzokat faragva belőlük azoknak a kisebbségeknek, akikre szigorú betonrendjével egy évszázadon át rátelepedett az *establishment* metropolisza.

Az elnyomott rétegek pogány lázadása a társadalmi/kulturális kolonializmus ellen a 70-es években más országok filmtermésében is felbukkant, de többnyire egyetlen műre, szerzőre korlátozódva és a modernista művészfilm humuszából táplálkozva. A brit *Death Line* art-horrorja a kizsákmányolt munkásosztályból teremt 20. századi barbárokat egy beomlott századfordulós metróalagútban ragadt túlélők kannibáltörzsének képében (akárcsak a francia *Themroc*, amelyben egy párizsi gyári munkás választja a vérfertőző, emberevő ősemberlétet, barlanggá rombolva panellakását), az olasz Ferreri a gender-küzdelmeket helyezi

több korabeli művében neo-primitív környezetbe (élen a holnapután Manhattanjében játszódó *Szia majommal*, ahol az ősi matriarchátus militáns feministái fenyegetik a férfinemet); az ausztrál Peter Weir lírai tárgyalótermi drámája, a *Last Wave* a Sydney betonzsigereiben meghúzódó *aboriginal*-törzshöz köti közelgő apokalipszisét. A New York-i *urban decay* azonban markáns szerzőkön (mint Hill, Cohen vagy Carpenter) és népszerű műfajokon (mint a sci-fi vagy horror) túlnőve több tucat korabeli filmet fertőz meg a társadalmi devolúció motívumával: az ősi kultúrák újjászülése a nagyvárosi fertőkben a tömegfilm egyik legvirulensebb elemévé válik a 80-as évek derekára. Kultikus éldarabjai afféle diszkó-barlangrajzok egy kérészéletű káoszról: rendezőik előszeretettel stilizálják mesebelire őket, szakítva a 70-es évek tömegfilmes rögrealizmusával. Hill „városi nomád”-trilógiája középső darabjában (*Harcosok*) nyitja lassításokkal, neonfényekkel, szivárványszínekkel ékes formalista korszakát, afféle átmenetként a *Gengszterek sofőrije* minimalista, geometrikus városképe és a *Streets of*

Fire buja videóklip-esztétikája között. Lumet a blaxploitation-filmek kőkemény valóságából (metró-bűnözés, motoros bandák, *sweatshop*-rabszolgaság) teremt zenés, tarka mesekönyv-

illusztrációkat (*The Wiz*), Friedkin kegyetlen thrillerében (rém)álomszerű képsoportokban mesél a melegbár-orgiákról, a *Francia kapcsolat* dokumentarista alvilág-ábrázolását hagyományos pokol-vízióra cserélve (*Portyán*).

A pár éves virágzás talán leggyönyörűbb, de mindenképpen legekleatásabb példája mégis egy vérbeli városhorror: a *Woodstock* koncert-film klasszikusát jegyző Michael Wadleigh egyetlen játékfilmje, az 1981-es *Wolfen*, amely Whitley Streiber gyatra gore-lektűrjének lenyűgöző adaptációjával egyfajta keveréke a 70-es évek öko-horrorjainak (*Cápa*, *Piranha*, *Grizzly*, *Rajzás*) és a korabeli urbánus nomádfilmeknek. A regény szimpla „természet bosszúja” detektív-thrillere egy New York-ba keveredett szuperintelligens emberevő farkas-faj maroknyi falkájáról, Wadleigh kezében költői erejű, modern horror-mítoszszá növekszik, címszerepben húszezer éves állatistenekkel, akik egyfelől csúcsragadozóként kirostálják a betegeket és gyengéket a gettólakók közül, másfelől megvédik vadászterületüket a felső tízezer behatolásától: a drogos nincstelenek éppúgy prédaként végzik, akár a nyomornegyedek helyére felhőkarcolókat tervező WASP-milliárdos. Wadleigh legjelentősebb változtatása azonban nem a *wolfen*-falkát érinti, hanem a bravúros húzással melléjük rendelt lenape-

„A hely, ahol sárkányok laknak”
(Michael Wadleigh:
Wolfen – Edward
James Olmos)





indiánokat jelenti, akik alig féltucatnyian maradtak ősi földjükön, felhőkarcolók és hidak magasépítő szakmunkásaiként őrizve kapcsolatukat a Földdel, Levegővel, és természethitükkel. Az író-rendező szándékosan homályban hagyja a kapcsolatot a farkasfaj és őslakos-törzs között: több ponton utal misztikus kötelékeikre, de nem teremt a történetből irracionális farkasember-mesét (lásd a vele egy évben készült *Üvöltés* kultopuszát), és nagy ívben elkerüli a korszak indián-horror ciklusát, amelyben bosszúszomjas rézbőrű démonok szállják meg fehér áldozataikat (*Shadow of Chikara*, *The Manitou*, *Ghostkeeper*). Miként *A réműlet háza* vagy a *Poltergeist* törzsi temetőkre épült kísértetházai, a *Wolfen* Dél-Bronx-a egyetlen hatalmas tömegsír, ahol kiszabadul az amerikai őslakosság szelleme a lepusztult épületek alól – a gyilkos vérfarkasok a lenape nemzet spirituális totemállataként (jelképesen egy ledőlt katolikus templom romjaiban tanyázva) egyfajta ősi, nomád életmód alternatíváját képviselik az elkorcsosult és röghöz kötött fehér civilizációval szemben, újjáélesztve a természeti törvények kemény rendjét a széthullott urbánus környezetben.

KÉT VÁROS MESÉJE

Eltérően a keleti parti nagyvárosoktól, Los Angeles inkább elszigetelt városrészek óriási kiterjedésű halmaza, mintsem egy zsúfolt *city*, a köré kapcsoló-

dó negyedekkel – struktúrája mellérendelő, nem hierarchikus. A központjait elválasztó jelentős távolságok eleve egyfajta vándor-életmódra kényszerítik lakóit, akik naponta akár több órás autótutakat tesznek meg, mindenki állandó mozgásban van, akár a cápák. Ez a város szinte a semmibe, futóhomokra épült, gyökeret verni benne komoly kihívás – nem véletlen, hogy itt szökött szárba a helyüket hiába kereső, elidegenedett figuráktól hemzsegő film noir műfaja a 40-es években, és itt válik filmciklussá az urbánus road movie bizarr minizsánere a 80-as évek nyitányán. A dél-kaliforniai Modestóban játszódó *American Graffiti* keréknyomán pár évvel később sorra születnek Nagy Los Angelesben az egyéjszakás autós kalandok, legyen szó tinivígjátékról (*Hollywood Knights*), kém-thrillerről (*Into the Night*), romkomról (*Modern Girls*), zombi-sci-firől (*Night of the Comet*) vagy akár szívszorító apokaliptiszis-románccról (*Miracle Mile*). De a 80-as évek hulláma után is számos híres zsánerfilm tanúskodik erről a szoros filmes kapcsolatról az Angyalok Városa és a szüntelen helyváltoztatás létfontossága között (*Féktelenül*, *Összeomlás*, *A halál napja*); ráadásul itt készült 1986-ban az „urban nomad” tematika fénykorának – mára elfeledett – programfilmje, amely már címében is falkavezér szerepét hirdeti.

„Maga a testet öltött fikció”

(Bernard Rose: Kampókéz – Virginia Madsen)

A 80-as évek kiemelkedő West Coast-rémfilmjei, játszódjanak vidéken vagy nagyvárosban, többnyire hordák meséi: nem homogén zombi-masszák vagy állatseregek csoportos rémeivel riogatnak, inkább a klasszikus monstrok alternatív életközösségekbe szerveződött családjait (lásd a *wolfen*-falkát) állítják ambivalens antagonistaszerepbe. Az *Üvöltés* vérfarkas-kommunája, az *Alkonytájt* vagy az *Elveszett fiúk* formabontó vámpírbandái, vagy akár a *Hills Have Eyes 1-2* mutáns kannibálcsaládja egyszerre vérszomjas fenevadak és a préda-hősök társadalmi béklyóitól mentes nomád közösségek, akik egyetlen köteléke a kisközösségi összetartás – nem véletlenül használja Schumacher a *Pán Péter* *Elveszett Fiú*-it alapmotívumként saját filmjéhez: az óceánparti vidámpark, akárcsak a Mojave radioaktív kősvataga vagy a Kolónia vadregényes erdeje mind egyfajta Seholsziget, ahol megáll az idő, eltűnik a civilizáció és minden lakója örökkévalóságig a szörnyek gyermeki szabadságában él. Ezt a tipikus kaliforniai rém(álom)-hordát helyezi nagyvárosi utcákra John McTiernan elsőfilmjében, amely nemes egyszerűséggel a *Nomads* (magyarul *Horda*) címet viseli: főhőse egy Los Angelesben letelepedő francia antropológus, aki beköltözése éjjelén megismer egy rejtélyes hurligánbandát, feltámadó kutatási vágygal a nyomukba ered és hamarosan rádöb-

ben, hogy egy eszkimó legenda vándorló démonaival került szembe. Az *inuát*-ok folytonos mozgásban élnek, buliról bulira járnak a várost egy fekete furgonban (lásd *Alkonytájt*), rituális emberáldozatot mutatnak be a szeméttelen és pogány táncot járnak a motorháztetőkön – primitív szellemükkel nem csak a főhóst fertőzik meg, de rajta keresztül a doktornőt is, akinek a karjában kilehel a lelkét a film elején, hogy aztán a hősnő különös transzban újraélje közelmúltbeli emlékeit. A két idősíkon futó cselekményben a tudós párhuzamosan válik a nomádok áldozatává/rabjává és egy irracionális történet hőisévé, amely a doktornő lelki szemei előtt perog – mígnem a nyitott befejezésben a két folyamat összeér és a férfi maga is *inuát*-tá, legendává válik.

Míg a *Wolfen* felemelő fináléjában a manhattani nyomozóhős fejet hajt a bronxi farkasfalka előtt, akik szabadon és sértetlenül hazatérnek megvédett gettó-templomukba (miközben a lenape férfiak a híd-traverzekről hallgatják győzelmi dalukat), a Los Angeles-i nomád-horda már beolvastja saját világába a – lelke mélyén – szabadságukra áhítozó Nagyvárosi Férfit: a modernizmus műfajkritikus revízióját felváltja a posztmodern mindenható műfaji fikciója, szörnyei már nem csak a civilizáció fölött aratnak diadalt, de a valóságot is leigázzák. Az Álomgyár székhelyén, ahol az *urban decay* mellett legalább olyan súlyos átkot jelent a középületek szüntelen átalakulása díszletekké, forgatási helyszínékké, önmaguk szimulakrumává, az ősi szellemek inkább a teremtő emberi képzelet szülőit, mint a természetét: csatornában élő alligátorok (*Alligator*), falakban megbúvó gyilkos patkányok (*Of Unknown Origin*) és vérszomjas gettó-falkák helyett életre kelt, hús-vér mítoszok. Mint a korszak több jeles rémfilmje bizonyítja, ez a posztmodern szörny-szemlélet szorosabban kötődik a korhoz, mint a földrajzi elhelyezkedéshez és városi topográfiához (Los Angeles pop-dzsungelében csupán eszményi fészekre lett): a sok ezer éves legendák urbánus alvilága, amely megpróbálja asszimilálni a modern nagyvárosi embert, részévé tenni mitológiájának, más városokban is létrehozza filmverzióját. John Carpenter komikummal és *wuxia*-akciókkal ötvözött *Nagy Zúr a Kis Kínában*-ja a San Francisco-i Chinatown csatornáiban játszódik, ahol az aszfalt-nomád kamionsofőr-hős szembekerül egy lélekrafló kínai szellemmágussal;

Paul Schrader varázslatos *Cat People*-remake-je a modern New Orleans-ba helyezi és ősi afrikai gyökerekkel ruhazza fel az RKO-klasszikus macskanépét, ám ezúttal a női hős küzdelmét állítja középpontba a családi átokkal és a sötét örökséget képviselő, incesztuózus fivérrel; a *Headhunter*ben egy gyilkos nigériai démon szállja meg az utána nyomozó miami rendőrpárost. Szemben a *Rosemary gyermeke* vagy az *Ördögűző* korai okkult példáival, az antagonisták ezekben a filmekben szoros kapcsolatban áll az adott nagyvárosi etnikai szubkultúrájával (lásd: Az *ördög hatalma*) és annak hagyományos hiedelemvilágával: karibi, távol-keleti, afrikai mesék ejtik foglyul a fehér városlakókat.

Ezt a két városi nomád tézist – a természeti népek primitív életmódjának feltámadását a széthulló civilizációban és az ősi mítoszok mesevilágának hatalomátvételét a vasbetonvalóság felett – ötvözi szintézissé a modern urbánus horror első hullámának (késői) összefoglalását jelentő kultuszfilm, amely egyben az amerikai mainstream horror egyik legkiemelkedőbb darabja. Bernard Rose 1992-es *Candyman*-je (fapados magyar címén *Kampókéz*) azonban már nem a történelemelőtti primitív kultúrák táptalajaként tekint Chicago rettegett Cabrini Green gettójára, a *Wolfen* és a *Horda* természetvallási mítoszait felcseréli a betelepített fekete lakosság pár évszázados környezetben továbbgondolt városi legendáira – beilleszkedve a 90-es évek elején újjáéledő *black horror* mozgalomba (*Def by Temptation*, *Eve's Bayou*, *Spirit Lost*), amely a blaxploitation rémfilmek radikális társadalomkritikájával szemben inkább az afro-amerikai közösségek identitás-problémáira összpontosít (a helyi etnikai háttér ezúttal is az író-rendező leleménye: Clive Barker alapnovellája, a *Forbidden* egy fehér liverpooli nyomortelepen játszódik). A 19. században kegyetlenül megkínzott és kivégzett Candyman modern rémalakja az újfajta gettó-kép, az önálló fekete birodalmat jelentő „hood” véreskampójú képviselőjeként is átvesz valamicskét a 80-as évekbeli elődei hagyományából, közeli rokonságot mutatva a Los Angeles-i *Hordával*. Egyfelől maga a testet öltött fikció, akinek legfőbb célja, hogy a – hajdani szerelme reinkarnációját jelentő – hősnőt beolvassza saját legendájába (a két

film enigmatikus befejezése szinte teljesen megegyezik), másfelől a Posztmodern nomádjaként szájról szájra terjedő legendáknak köszönhető létét – akárcsak Gaiman amerikai isteneinél, Candyman túlélésének is a kulturális virulencia a kulcsa. A lepusztult nyomornegyed lenyűgöző falfirkáiból elevenedik meg és éppen úgy kísért az épületek sötét gyomrában, akár a New York-i *wolfen*-falka (örizve birodalmát a fehér betolakodóktól, amelynek kemény kézzel szelektáló királya), miközben hatékonyan és végzetesen megfertőzi a Civilizáció jelképét jelentő tudóshős elméjét.

Ám a 90-es évek nyitányán készült *Candyman* kemény gettóvilágán túl immár az előző évtized derekán felélénkült *urban redevelopment* jelenségére, a lepusztult negyedek újjáépítésére és divatossá tételére is reflektál. Ahogy a dzsentifikáció átrajzolta Manhattan szigetének vagy Chicago belvárosának térképét, a kora 80-as évek urbánus horrorjainak sivár neoprimitív terei és renitens rémei átadták helyüket a modern, lakályos polgári otthonok mélyén rejtőző borzalomnak (lásd a korszak kertvárosi horrorjait *Poltergeisttől Szörnyecsské*ken át a *Rémálom az Elm utcáibanig*). A New York-i *Szellemirtókkal* beinduló trend már nem a városi nomádlét törvényen kívüli (vagy afeletti) szabadságának vágyott-rettegett fantomját hirdeti, inkább visszatér a primitív démonok kiűzésének, az újragondolt városkép megtisztításának civilizációs rítusaihoz. Ahogy a Candyman követi szellemét a Cabrini-panelházakból elit luxuslakótömbökké varázsolt negyedbe és mézarszéket csinál csinos lakásából, úgy árasztják el a különféle irracionális szörnyek a posztmodern horror nagyvárosi otthonait, legyen szó mutáns hajléktalanokról (*C.H.U.D.*), fehér milliomosok vuduszektájáról (*Fekete mágia*), 17. századi erdélyi mágusról (*Szellemirtók 2.*) vagy rossz szellemről megszállt Jófiú-babáról (*Gyerekjáték*). A nyitott városi terekben korlátlanul kóborló rémeket felváltja a négy fal közé zárt, házasított rettegés (ahogy a *vigilante thriller* utcai agressziójánál népszerűbb lesz a családon belüli erőszak a *domestic thriller*ekben), és a műfaj visszatér konzervatív, félelemkezelő gyökereihez: a régmúltból előkúszó primitív mítoszok vereséget szenvednek a modern városi legendákkal szemben, amelyek világmagyarázatok helyett pusztán csak ördögűzésre szolgálnak. •