

VAL LEWTON ÉS A NŐI HORROR



# A hiány iszonyata



VARRÓ ATTILA

VAL LEWTON HŐSNŐIT NEM TERMÉSZETFÖLÖTTI ERŐK, HANEM SAJÁT  
FÉLELMEIK VÁLTOZTATJÁK SZÖRNYETEGGÉ.

**M**anapság a horrorfilm kivételes szerepet tölt be a tömegfilmben: gyakorlatilag az egyetlen műfaj, amely a multiplex-mozik örömelvezérelt közönségét nem csupán a rettegés, undor vagy sokk negatív érzéseivel szembesíti, de egyenesen sötét emberi drámákba helyezi őket, bukásra ítélt hősökkel, feloldhatatlan konfliktusokkal (ahonnan csakis a halál jelent kiutat) és olyan torokszorító magánnyal, amelyhez képest még a bergmani csend is karácsonyi csengettyűszó. Míg a kortárs álomgyári szuperhős-kalandban, gengszterfilmben, science-fictionben minimum markáns szerző kell a nachoson átütő keserű szájjához (Nolantól Villeneuve-ön át Hillcoatig), a mozi termekbe pár éve egyre inkább viszsza gyűrűző horrorfilm mesze nem éri már be az ezredfordulós *Sikoly*-fénykor összekacsintós, vérkacajos

„Kívonni a monstrot a képletből”

(Jacques Tourneur:

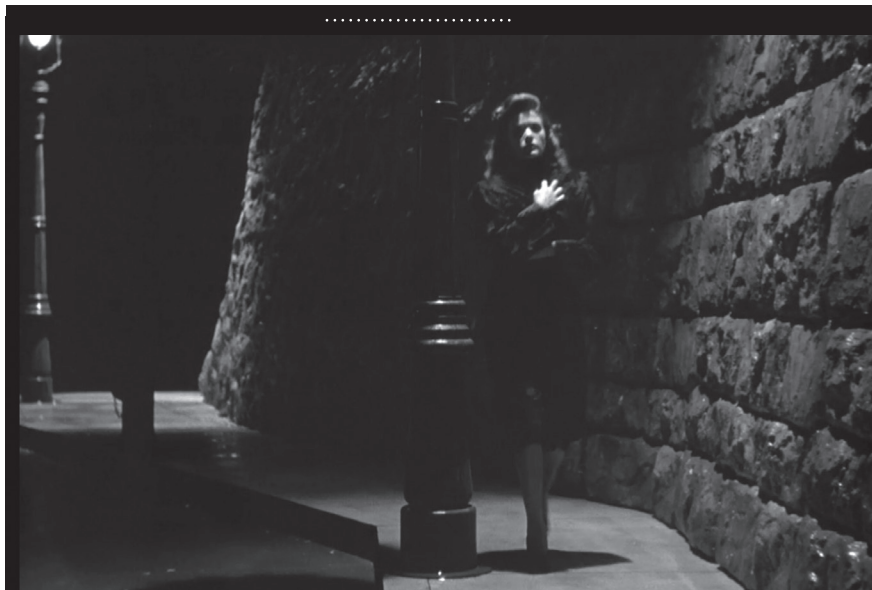
Cat People -

Simone Simon)

mészárlásaival: futószalagon készülnek a családi drámákkal és sötét *final girl*-ökkel megfejelt slasher-remake-ek, alig akad *found footage*-kísértetfilm valamire való párcapcsolati krízis nélkül, sőt lassan az óriásszörnyeknek is csupán statisztaszerep jut saját filmjükben a kíméletlen emberi konfliktusok mellett (mint ezt a *Monsters* vagy a *Cloverfield* közelmúltbeli folytatásai bizonyítják). A jól bejáratott, *jumping scare* és látványsokk vezérelt horror-fősodor mellett egyenrangú féllé izmosodott egy jóval visszafogottabb irányzat, ami elfordul a heves rémülettől a jeges iszonyat felé, karikatúrafigurák helyett szenvedő emberi lényeket mutat és újraértelmezi a zsánerben a rejtély fogalmát. Habár ezek a filmek csupán részben kötődnek szerzői csoporthoz (lásd a J-horror vagy a *mumblegore* esetét), földrajzi területhez (mint a közelmúlt detroit-horrorjai) vagy

alapanyaghoz (épp úgy akad köztük remake, mint regény, számítógépes játék vagy *based-on-true-story*), egy tulajdon-ságban szinte kivétel nélkül osztoznak: előszeretettel kötik a borzalmakat egy izolálódó nőalak szubjektív tekintetéhez – jelentse ennek alapját az anyaság (*Grace*-tól a *The Babadook*-on át az iráni *Under the Shadow*ig), férfitorror (mint az *American Mary* és a *Vaksötét* esetében) vagy a nővé érés szexuális traumája (lásd a *Carrie* remake-jét, a dán *When Animals Dream*-et és a brit *Byzantium*-ot).

Noha ez a művészfilmmel és film-drámákkal kacérkodó horror-irányzat részben összeköthető az elmúlt években globálisan hadszíntérre lépő Horror Grrrrr-generációval (Siska-nővérek, Karyn Kusama, Maria de Van, Jennifer Kent, Ana Lily Amirpour) – alapvetően mégis férfirendező/írók jegyzik őket, akik számára éppen a női főhős személye jelent egyfajta revíziós fegyvert a Universal-nyitány óta elsősorban a Szörnyeteg irracionálisára és sokk-effektekre építő hagyomány ellenében. Az a távolság, amit egy férfialkotó érez a titokzatos másik nemtől, nem csak arra használható, hogy könnyedén tárgyiasítva képviselőit tetszés szerint büntesse kínhalállal vagy jutalmazza megmentő férfihőssel őket, de arra is, hogy a félelmet egy elvontabb, applikáltabb, nehezebben beazonosítható forráshoz kösse a kodifikált, felismerhető és százféléképp gyúrható metafora-monstrumok helyett. Természetesen a női horrorok éppen úgy kitermelik a saját monstumaikat (lásd a gyilkos magzatok filmjeit *Rosemary gyermekétől* az *It's Alive*-szérián át a *Grace*-ig), mint ahogy tetszés szerint formálhatják képükre a farkasember- (*Elátkozottak, Vérszomj*) vagy Frankenstein-filmeket (*May, American Mary*) – de legalább ilyen népszerű stratégiát jelent egyszerűen kivonni a konkrét fizikai testben konkretizálódó irracionális monstrot a képletből és valamiféle zérót tenni a helyébe, ami nem borítja fel a félelem formuláját, sőt még erősít is rajta. Ez a felettebb modernnek tűnő stratégia az évszázadon át férfiak uralta horror-színtéren valójában szinte a műfaj egész történetén végigvonul. Visszakövetve legismertebb képviselőit, amelyek a drámai konfliktusok előtérbe helyezésén túl a rémület előidézőjét egyfajta rejtélyként, magyarázat és lezárás nélkül hagyott vagy a szubjektív nézőponton keresztül elbizonytalanított szörnyetegként ábrá-



zolja, ezek a művek egyre konkrétan jelölik meg közös forrásukat. Míg a *Black Christmas*ban, *Lelkek karneváljában* vagy a *Rosemary gyermekében* még csupán referenciák formájában jelennek meg, *A ház hideg szíve* és *A démon éjszakája* már adott rendezőkön (Robert Wise, Jacques Tourneur) keresztül kapcsolódik ahhoz a maroknyi rémfilm-maghoz, amelynek tagjai a 40-es évek elején az RKO stúdió-nál létrehozott Val Lewton-részlegnél készültek és nem csupán halhatatlan klasszikusok sarjadtak belőlük, de az egész műfajt megnevesítették.

Noha azok a rangos horrorfilmek, amelyek az elmúlt évtizedekben a Lewton-utat követték általában szerzői rendezőhöz kötődtek és sajátosságaik jól felismerhetők a teljes alkotói életműben (lásd az *Iszonyat* és a *Rosemary gyermeke*, vagy a *Ne nézz vissza* – helyesen: *oda* – és a *Szemgolyó* esetét), az 1942 és 45 között készült RKO-rémfilmek szerzőisége több szempontból is problematikus. Kétségtelen, hogy a *Cat People*, az *I Walked with a Zombie*, a *The Leopard Man*, a *The Seventh Victim* és a *Curse of the Cat People* egyaránt szoros tematikai és formai szálakkal kötődik Val Lewton személyéhez, aki ezekben a filmekben kizárólag produceri minőségben vett részt, ám gyártásuk felett olyan szoros kreatív kontrollt gya-

korolt a kész forgatókönyvek átírásától a színészválasztáson át a látványvilág meghatározásáig, ami még a klasszikus Hollywoodban is ritkaságszámban ment. Ugyanakkor ez a gyakorlat egyáltalán nem holmi egyszerűes diktatúráként nehezedett arra a válogatott és igen szűk alkotócsoporthoz, akik a film legfőbb területeiért feleltek: a rendező Jacques Tourneur, az író DeWitt Boden és Curt Siodmak, az operatőr Nicolas Musuraca és a vágókból rendezői posztra emelt Robert Wise formabontó, újító, egyedi alkotókat jelentettek saját területükön (lásd a horror racionalizálásával kísérletező Siodmak, a noir-világítás egyik atyjának tartott Musuraca vagy az *Aranypolgár* vágóasztalánál kibontakozó Wise példáját) – Lewton elképzeléseit legalább annyira befolyásolta ezeknek a munkatársaknak a személyes látásmódja, mint amennyire formálta is azokat. Ebben a – Hollywoodban kivételes – kreatív kollaboráción alapuló alkotói műhelyben nem egy művésztitán szerzőisége hozta létre a műfaji innovációkat, inkább az a közös törekvés, amellyel az RKO friss részlegének újítói megpróbáltak érdemi versenytársaivá válni a Universal-rémfilmeknek, és ehhez nem a „csináljuk ugyanazt jobban” stratégiát választották, hanem a mutáció hatékonyságára szavaztak.

Mint a kurta szerzői listából rögtön kiderül, egyetlen

nő sem szerepel rajta – ugyanakkor a műhely termése markánsan szétválasztható a gender-szempontra alapszintű, főként amiatt, hogy Lewton RKO-filmjei közül valószínűleg csupán azok sorolhatók szorosabban a horror zsánerébe, amelyek nőalakot emelnek a történet középpontjába. Kizárva a körből a *Ghost Ship* tengerész-történetét egy gyilkosságtól sem visszariadó zsarnok kapitány hatalmával szembe forduló fiatal tiszttról és a *The Body Snatcher* hullarablós bűnügyi történetét, valamint határmezsgyére helyezve a műhely két utolsó Karloff-filmjét, a *Bedlamot* és az *Isle of the Dead*-et, amelyek a megszállott, sötétlelkű Karloff-figura ellen fellépő fiatal hős páros alaptörténetét helyezik egy 18. századi tébolydába, illetve egy háború és lepra sújtotta görög sziget szűkös mikrokozmoszába, a fennmaradó öt (nőközéppontú) alkotás a szorongás és magány dermesztő rémkronikája. Nem mintha az aktív, rebellis férfitörténet mozgó későbbi filmek nem élnének nyomasztó, sőt kifejezetten (el)borzasztó jelenetekkel (a *Ghost Ship* lánckamrájában halálra préselt matróz agóniája vagy az *Isle of the Dead* élve eltemetett feleségének megtébolyulása mai napig sokkoló) – ami hiányzik belőlük, az a klasszikus (Universal-)horror meghatározó monstrum-tematika, a hétköznapi világba behatoló, pusztító természetfeletti idegenség, amely a horroret

**„A Szörny szerepét  
a Szépségre osztja”**

(Jacques Tourneur:  
*I Walked with a  
Zombie* - Frances Dee)



megkülönbözteti a bűnügyi filmek legsötétebb gazemberétől is. Ezzel szemben a másik öt film nem csupán alapvetően női hősökre épül (a *The Leopard Man* esetében egészen radikális módon négy különbözőre, akik saját minitörténetükkel egyfajta mozaikhorrorra tördelnek az emberevő leopárd után kutató menedzser krimisztóriáját), de mindegyiküket belehelyezi egy populáris rémtematikába, hogy aztán a női tekinteteken keresztül radikálisan átformálja azokat.

A nyitófilmet jelentő *Cat People* rendhagyó farkasember-meséje elsősorban nem a hősnőből szexuális feszültség hatására kibújó párduc pszichológiai értelmezésével üt el a korábbi horroroktól (ezt teszi mindkét korai Jekyll-Hyde hangosfilm, a Siodmak által írt 1941-es *Farkasember*, sőt a női hőst mozgató *Dracula's Daughter* is), hanem ennek az irracionális párdúcember-monstrumnak a következetes megtagadásával a nézőtől (élen az obligát transzformáció-trükkjelenettel, amely ezúttal zörejekben, árnyakban nyilvánul meg). Alkotói nem explicit fantáziaszörnyre, hanem sejtelmes szörny-fantáziára építik a rémületet egy törekeny, instabil emigránslány (csupán végül beigazolódó) kényszerképzetére saját belső démonáról, amely lassacskán felőrli házasságát a pragmatikus átlagamerikai férjjel, miközben a férfit épp az a sötét, érzéki vonzerő csábította bele a kapcsolatba, amely ebből a megszállottságból fakad – hogy aztán az első kínáló jelentkezésre lecsapva visszameneküljön a komfortzónába, magára hagyva és (ön)pusztításra ítélve macskaasszonyát. Hasonlóan a megszállott női képzeletből fakad a természetfeletti *Curse of the Cat People* kvázi-folytatásában is, ahol a férj-figura új családjának kertvárosi idilljéből kilógó kislányhős gyerekfantáziája kelti életre a halott párdúcnej szellemét: a széria záródarabjában az irracionális kezdettől az utolsó percig egyértelműen képzeletbeli, ezzel párhuzamosan a horror félelemkeltése is átadja helyét a gyermekmesék terápiás hatásának. A kislány fejében megelevenedő kísértet inkább védőszellem a sötét fantáziák ellen (amit a boszorkaszerű szomszédasszony meséjéből születő Fejnélküli Lovas rémképzete képvisel), egyben olyan menedék, ahová bármikor visszavonulhat a való élet traumái elől – szokatlan *happy endje* épp úgy tekinthető

a gyermeki fantázia győzelmének a szigorú felnőttvilág ellen, mint a mánia első diadalának a józan ész felett.

Az *I Walked with a Zombie* és a *The Seventh Victim* esetében a hősnő már nem az irracionális rémképek fogságában vergődő, szörnysorsra kárhoztatott kívülálló: a *Cat People* rivális-története (Irina szerb macskaneje és a „rendes lány” Alice között) a visszájára fordul – immár a vérbeli átlaglány lemerülését követjük nyomon a természetfeletti rémmesék mélységébe, amely a szerelmi vetélytársnő kiszolgáltatott, szenvedő monstrumalakjához kötődik. A halálszagú karibi szigetvilágban délceg munkaadójába beleszerelmesedő ápolónő *Jane Eyre*-történetében a toronyszobájában vegetáló élőhalott feleség egy olyan misztikus világ képviselője, ami az elmén keresztül irányítani képes az embereket – a vudu-mágia hatalmáról ismét csak a végkifejletben nyerünk tanúbizonyságot, az életrevaló hősnő azonban könnyedén megmenekül ettől a természetfeletti borzalomtól, mindössze eszközként kell használnia és feláldozni oltárán a rivális nőt, hogy elnyerje az álomférfit. Hasonló módon szabadul meg a *The Seventh Victim* kockásszoknyás fruskája is gyönyörű, férfibüvölő nővérétől, miután a keresésére indul a New York-i éjszakában és kideríti, hogy egy sátánista szekta tartja hatalmában, elszakítva a jóképű, megértő és pragmatikus vőlegénytől, akibe a fiatal hősnő rögtön belebolondul. A saját irracionális rémképei folytán társadalomból kiszakadt, passzivitálódott glamúrgirl hiába próbál kikerülni a szekta hatalmából, miután pánikból megöli a kishúga által rászabadított nyomozót, megpecsételődik sorsa és a kiúttalanság végül öngyilkosságba hajszolja. Közben mindkét film a *Cat People* talpraesett Alice-karakterét zavarja végig az okkult hitvilágok Csodaországán, nem állít szembe velük a rémfilmtől elvárt monstrumkaraktert (a *Zombie* fekete élőhalottja és a *The Seventh Victim* pszichopata gyilkosa csupán epizódszerepet kap): a Szörny szerepét ezúttal a két szenvedő Szépségre osztja, akik inkább tehetetlen áldozatai, mintsem gyakorlói, közvetítői a természetfeletti férjmágiáknak – rémfilmes antagonisták helyett melodramái anti-hősnők, kiüresítve és kiismerhetetlenné téve, totálisan megfosztva az érzelmi azonosuláshoz szükséges pozitív vonásoktól.

A Rejtéllyel felváltott Rém nem csupán a szörnykarakterben, de a horrorfilm minden területén végigvonul ezeken a Lewton-filmeken. Mint ahogy az objektív irracionális és a szubjektív belső magyarázat között ingadozó cselekmény egészen a fináléig nyitva hagyja a történetet és rendre felbukkanó ellipszisekkel fokozza a néző bizonytalanságát (egyre fojtogatóbb szorongásra váltva a sokkjelenetekkel felszabadított retteget), úgy maguk a félelemkeltő eszközök is a *horror vacui*-ból táplálkoznak – élen a *Cat People* híres parkjelenetében megszülető un. „busz-effektussal”, amiért minden későbbi horrorrendező Argentótól Oren Peliig a Lewton-stábnak tartozik örök hálával (a szörnytől rettegő Alice-t a jelenet végén egy hamis sokk rántja vissza a valóságba egy hirtelen felbukkanó, ártalmatlan autóbusz formájában). Akárcsak a *Cat People* és a *Zombie* maguktól nyíló/csukódó ajtóit, a *The Seventh Victim* dermesztő hajszajelenetében kikapogatott rémkéz (lásd a *Ház hideg szíve* hálószoba- vagy a *Sötét víz* lift-jelenetét) vagy a baljós árnyak önálló életre kelt textúrái, a busz-effektusok is a hétköznapi világ borzalmassá válásáról mesélnek a természetfeletti explicit inváziója helyett – mindazokról a dolgokról, amelyek a mozgásterükben lekorlátozott, alárendelt szerepbe szorult nők tekintetétől válnak iszonyúvá (lásd a *Cat People* idevágó irodai jelenetét, ahol csupán a férfi szubjektívjából látjuk a konkrét párdúcot, míg Alice mindössze ajtóktól, árnyaktól, hangoktól retteg). Ezekben a filmekben a félelem valódi forrását nem az irracionális jelmezeibe bújt férfi hatalom (szektától kéjgyilkosig) vagy az elfojtottságból, frusztrációkból születő női démon jeleníti, hanem a magány, a totális elidegenedés, amely a szenvedő nőfigurákat áttörhetetlen üvegburába zárja – távol a józan, hétköznapi élet racionalitásának biztonságától. Lewton izolált hősnőinél a monstrum alapvetően a „képzelet és a saját belső félelem terméke” (ahogy a *Cat People*-ben elhangzik): látványos transzformáció helyett lélekben válnak vérszomjas ragadozóólkákké és katatón élőholtakká, harapások és varázsitalok konkrét, külső okai helyett kudarcélmények alakítják szörnyekké őket, pusztulásuk pedig a világ normális rendjének megnyugtató győzelme helyett a hétköznapi pokolból kivezető szívszorító öngyilkosság. •