

Szerető Benedek

Ismétlés, slashermotívumok és műfajiság három női horrorremake-ben az ezredforduló után*

„Alakra éppen a megholt király”
(Shakespeare)

Noel Carroll horrorelméleti írása a horrorfikciók szörnye iránti kíváncsiságunk forrását egy narratív rejtély megismeréséből eredő kognitív öröme helyezi.¹ Félelemmel fizet a néző ezért a kíváncsiságért, így egyszerre jellemzi a nézői tevékenységet az intenzív affektív és kognitív munka a horror olvasása és nézése során. A félelem érzelmileg, a rejtély kognitíven fogja őt munkára. A horror ekképp nem kizárólag az általa kiváltott hatásra épít, hanem a horrorfikciók narratív rejtélyének feltárulására. A műfaj paradoxona, hogy egyszerre undort kelt és lenyűgöz, a kíváncsiságot akkor is fenntartja, amikor a narratíva már ismerős. Sőt a horrorra éppen az ismerős történetek állandó ismétlése jellemző. Bár a kísérteties érzése nem minden horrorfikció közvetlen forrása, mivel a horror nem kizárólag hatásműfaj, a horrorfilmek és a kísértetieség ambivalenciájának közös jellemzője az ismétlési kényszer, az elfojtott szorongások visszatérése.² Ezt a kétezres évektől megfigyelhető remake-láz is igazolja, amikor is olyan klasszikus horrorfilmeket rendeztek újra, mint a *Péntek 13* (*Friday the 13th*, r.: Sean S. Cunningham, 1980), *Az utolsó ház balra* (*The Last House on the Left*, r.: Wes Craven, 1972), az *Ómen* (*The Omen*, r.: Richard Donner, 1976), a *Halloween – a rémület éjszakája*

(*Halloween*, r.: John Carpenter, 1978) vagy a *Texasi láncfűrész mészárlás* (*The Texas Chain Saw Massacre*, r.: Tobe Hooper, 1974).³ Ha futólag végigpillantunk rajtuk, nagyon ritka, hogy a rendezők között női névvel találkozunk. Épp ezért a következőkben három, a 2010-es években készült és nő rendezte horrorfilmet fogok elemezni a horror műfajevolúciójára való tekintettel, annak érzékeltetésére, hogy ezekben a filmekben a horror műfaj hajlama az intertextualitásra a szerzőiség, a férfi tekintet és a pszichopolitikai hatalomgyakorlás kritikájával karöltve egyfajta behatolásaként értelmezhető a kanonikus horrorfilmek filmszövetébe. Ez a három film a következő: a Kimberly Peirce által rendezett *Carrie* (2013), Sophia Takal Fekete karácsony (*Black Christmas*, 2019), illetve Jen és Sylvia Soska *Vesztett* (*Rabid*, 2019) című filmjei.⁴ Ezek a filmek, úgy vélem, „slasherizálják” az eredeti filmeket, vagyis a rendezők olyan elemeket emelnek ki és erősítenek fel filmjeikben, amelyek a slasherre jellemző érzékenységről tanúskodnak. Értelmem szerint a slasher a *megszállásfilmek* és a *rape and revenge* műfaji kódjaival keveredve olyan hibrid zsánerfilmeket eredményezett, amelyek a horror kannibalisztikus vagy még inkább virális fejlődési logikáját, remake-re való hajlandóságát hozzák

A tanulmány DOI-száma: <https://doi.org/10.70807/metr.2025.1.3>

* Köszönetet szeretnék nyilvánítani Varró Attilának a dolgozat alapötletéért, valamint a szemináriumért, amire ezt a dolgozatot készítettem.

1 Carroll, Noel: A horror paradoxona. (trans. Buglya Zsófia), *Metropolis* 10 (2006) no. 1. pp. 10–31.

2 Freud, Sigmund: A kísérteties (trans. Bókay Antal és Erős Ferenc). In: Erős Ferenc – Argejő Éva (eds.): *Művészeti írások*. Budapest: Filum kiadó, 2001. pp. 245–281.

3 Az egyes remakek az említett filmek sorrendjében: *Péntek 13* (*Friday the 13th*, r.: Marcus Nispel, 2009), *Az utolsó ház balra* (*The Last House on the Left*, r.: Dennis Iliadis, 2009), *Ómen* (*The Omen*, r.: John Moore, 2006), *Halloween* (r.: Rob Zombie, 2007) és *A texasi láncfűrész* (*The Texas Chainsaw Massacre*, r.: Marcus Nispel, 2003).

4 A vonatkozó első vagy korábbi filmek: *Carrie* (*Carrie*, r.: Brian de Palma, 1976), *Fekete karácsony* (*Black Christmas*, r.: Bob Clark, 1974) és *Vesztett* (*Rabid*, r.: David Cronenberg, 1977).

felszínre. Ezért a remake-ek slasher hatás- és tematikus elemeinek evolúcióján keresztül vizsgálom azt, ahogyan ezek a filmek megidézik a kanonizált filmeket, majd behatolnak azokba, mintegy megnyitva a zárt recepció fényében tisztelt klasszikusokat.

Ismétlés és a remake

A remake – lakonikusan – egy régebbi film új verziója. Első ránézésre tehát nem saját jogon létező produktum, hiszen létének okát egy öt megelőző filmben kell keresnünk. A remake egy, már létező filmtextus *ismétlése*, újrajátszása egy történetnek, ami már ismerős a közönség előtt. A belátást, hogy ez az ismétlés nem automatikusan a kreativitás hiányát kendőzni kívánó profitvezérelt stratégia, az ismétlés átfogóbb értelmezése ösztönzi. Az ismétlés – Kierkegaard szerint – az ókori görög gondolkodásra jellemző emlékezéssel ellentétes irányú mozgás: az emlékezés visszafelé halad, a megismerésben pedig minden jelen való tárgy már korábban létezett; az ismétlésben ezzel szemben ami korábban létezett, újra létrejön, az ismétlés „előre emlékezik.”⁵ Az ismétlésben az az új, hogy az jelenik meg, ami már egyszer volt – nem helyreállítani akar egy múltbeli állapotot, nem rekonstruál egy emléket, hanem újra jelenvalóvá tesz. Nem az új ígérete, vagyis nem annak evangéliumi hirdetése, hogy valami abszolút egyszeri jelent meg, ami nem volt még. „Elnyűhetetlen” egy új ruhával szemben – az újdonsággal való kapcsolata ráirányítja a figyelmünket arra, ahogyan a kulturális termelésben az válik kelendő áruvá, ami magát mint tökéletesen újszerűt, mint messianisztikus eljövetelet hirdeti. Kultúrtörténetileg ezért az ismétlés a posztmodern kulturális logikájába ágyazottan jelenik meg; ezt a logikát Frederic Jameson szerint a *pastiche* (valamilyen stílus vagy forma „üres” vagy önmagáért való utánzása, ami nem parodisztikus, és nincs szándéka, mint az ironiának) jellemzi, ami első ránézésre a kimerülő kulturális formák,

stílusok és törekvések jövő- és újdonságigényének csődjével fenyegető gesztus.⁶ Minden kulturális áru meglévő kulturális gyakorlatok eklektikus elegyeként termelődik, így a *pastiche* kizárja az újat. Az új lehetetlensége a jövő kizárásával jellemezhető a *posthistoire* állapotában, amiben a készletekkel való gazdálkodás marad az egyetlen lehetőség, amiben a művész csak olyan témához és formához nyúlhat, ami már eleve adott – de a kultúrpresszimizmus eszkatologikus borújára való válaszként az ismétlés magában foglal egy kiutat: „A *posthistoire* idején a felfedezések újrafelfedezések. Az újdonság azáltal nyer igazolást, hogy elfeledett magától értetődést éleszt fel.”⁷ Az ismétlés tehát egy örökség vállalása, fogadalom arra, hogy egy elfeledett (letagadott) halottat feltámasszon; *konjuráció* (bűvölés) a szó kettős értelmében: összeesküvők általi *odaidézése* egy szellemnek, egy sem nem élő, sem nem halott jelenés visszajárása és *kiűzés*, ördögűzés, ami „annak ráolvasás-szerű ismételtetéséből áll, hogy a halott igenis halott”.⁸ A szellemek elfelejtett és megtagadott jelenések, hol létük, hol nemlétük áll a tagadás homlokterében, a megidézés magától értetődőségük megismétlése. Az ismétlés ezért mindig szellemekre vonatkozik, akik a borús bevégződés történelmen túliságával szemben éppen kísértésükkel intenek arra, hogy az idő kizökkent (ismételt kizökkénesekben van), de nem szűnt meg, mint ahogy azt a történelem végét hirdető beszédmód hirdeti. A remake-ek pedig mindenekelőtt szellemeket bűvölnek.

A remake gesztusában az így felfogott ismétlést szeretnénk meghatározni. Az ismétlés és rajta keresztül a remake mint tett olyan ritualizált és dramatizált újrajelése és -játszása valaminek, ami egyszerismind a technológia és az evolúció motorja, hiszen egyfajta soha véget nem érő interpretációs gyakorlatként újabb lehetőségek és variációk véghetetlen sorát nyitja meg, illetve folytatja. A remake nem a technológia következménye, vagyis nem a tudományos nóvumok miatt van szükség az elavulásal fenyegető régít a korhoz újraszabni, hanem fordítva: az ismétlés iránti igény alapozza meg a technológiai fejlőd-

5 Kierkegaard, Søren: *Az ismétlés*. (trans. Soós Anita és Gyenge Zoltán). Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2008. pp. 9–29.

6 Jameson, Frederic: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. (trans. Dudik Annamária Éva). Budapest: Noren Libro, 2010.

7 Böhringer, Hannes: *Kísérletek és tévelygések. A filozófiától a művészetig és vissza*. (trans. Tillmann Ármin), Budapest: Balassi Kiadó, 1995. p. 42.

8 Derrida, Jacques: *Marx kísértetei*. (trans. Boros János – Csordás Gábor – Orbán Jolán). Pécs: Jelenkor Kiadó, 1995. p. 57.

dés ívét.⁹ Ezen túl az ismétlés a felidézéshöz képest aktív, jövőre irányuló cselekvés, amely a múlt és a jelen között hivatott hidat verni. Újracsinálni egy történetet annyit tesz, mint párbeszédbe lépni egy korábbi szöveggel, amelynek során a régebbi verzió nyitottá válik és rekontextualizálódik. Médiaelméleti szempontból a remake-láz összefügg azzal, hogy a klasszikus narratív film elbeszélés módját, amely „tartózkodott az ismétléstől, mivel [...] egy olyan eszmét helyezett az előtérbe, amely az emberi létet számos egyedi eseten keresztül lezajló egyenes vonalú fejlődésként mutatta be”,¹⁰ az ismétlés olyan archaikus filmnyelvi megoldásai forradalmasítják a digitális médiumok megjelenésével, mint a *loop*. Manovich szerint a *loop* számos profilmes mozgóképes eszközt (például zootróp, kinetoszkóp) az ismétlés attrakciója (az attrakció ismétlése) szerint működtet, amivel a *loop* az animációs film és az egyéb lenézett mediális formák árnyékbirodalmába való száműzetéséből a digitális technológiákra épülő „új média” produktumaiban kap újra erőre és alakítja át a klasszikus filmes elbeszélést. A *loop* és a remake közötti párhuzam foglalatja, hogy egy telítődött nyelv vagy beszély – a klasszikus filmes elbeszélés mint „szuperműfaj” – átalakítását azáltal kísérlék meg, hogy újra jelenvalóvá tesznek valamit: a *loop* megismétli, szekvencializálja a mozgást, a remake megismétli, szekvencializálja a történetet.

A dolgozat későbbi gondolatmenetét megelőlegezve, a remake virológiai jelenségként is megfogható. A remake az első verziók szövegét megfertőzi saját értelmezésével, de az így fertőzötté vált szövegtest immunválasza olyan antitesteket termel, amelyek az első szöveg rejtett tulajdonságait és képességeit bontakoztatják ki (ami maga

az immanencia): „Bármilyen bizarr legyen is egy antigén, az immunválasz mindig az előzetesen meglévő struktúrák készletéből való válogatást, a nyiroksejtekben meglévő genetikai információ aktivizálódását jelenti, nem pedig a sejtnak az antigén molekuláris struktúrájától kapott »oktatását.«”¹¹ Vagyis a remake betörése a régi verziókba mozgásba hozza, újra élővé és vitálissá teszi ezeknek a filmeknek a rejtett szöveteit. A remake azonban paradox ígérennyel lép fel az eredeti filmmel szemben: egyrészt a korábbihoz való hűség révén akar felismerhetővé válni, másrészt az ismétlés invenciózus jegyein evezve próbál az elismerés révjébe érni – Leitch szerint az úgynevezett „igazi remake annyira csodálja az eredetit, hogy fel akarja számolni azt”.¹² A felismerhetőség az eredeti közönség megnyerésének eszköze, az elismerésre való vágyat pedig az ösztönzi, hogy az új verzió „többé” vagy jobbá válva az eredetihez képest, letaszítja trónjáról a korábbi alkotást. Az eredeti film alakját felöltve behatol abba, hogy saját vágyait beteljesíthesse. Ez a parazisztikus viszony eredeti és remake között tehát nem egyszerűen intruzív, hanem mediatív, hiszen az új film egyben átmenti a régit: „A remake-ek mindig remake-ként láttatják magukat, olyan filmekként, amelyeket az általuk lecserélt klasszikusokhoz való kapcsolaton keresztül kell nézni.”¹³ Nem utolsósorban ez köti össze a remake ismétlési stratégiáját a műfajiság stratégiájával.

Látható, hogy az így felfogott ismétlés a remake-ek megvettségét kívánja revidálni. A remake-ek gyakran a lehető legnagyobb piacszegmens lefedésére töreksző kultúripari termékeknek tűnnek fel annak köszönhetően, hogy modernizálják, aktualizálják azokat a szövegeket,

9 Lukas, Scott A. – Marmysz, John: Horror, Science Fiction, and Fantasy Films Remade. In: Scott-Marmysz (ed.): *Fear, Cultural Anxiety, and Transformation: Horror, Science Fiction, and Fantasy Films Remade*. Lexington Books: Plymouth, 2010. pp. 7–11. <https://doi.org/10.5771/9781461633433-1>

10 Manovich, Lev: Mi a film? (trans. Gollowitzer Dóra Diána) *Apertúra* 5 (2009) no. 1. <https://www.apertura.hu/2009/osz/manovich-3/>

11 Jacob, Francois: *A lehetséges és a tényleges valóság*. (trans. Szilágyi Tibor) Budapest: Európa Kiadó, 1986. pp. 37–38.

12 Leitch, Thomas: Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake. *Literature/Film Quarterly* 18 (1990) no. 3. p. 145. Leitch a remake-ek négy típusát különbözteti meg sokat hivatkozott írásában: (1) a readaptációt, egy klasszikus irodalmi szöveg remake-jét, amely ignorálja a többi remake-filmet (például Shakespeare-adaptációk), (2) a frissítést, ami az eredeti szöveget más környezetbe, időbe, kontextusba helyezi a filmverzióban (például Douglas Sirk filmjei), (3) a hommage-t, ami egy korábbi filmnek való hódolatként idéz meg egy korábbi filmet például azért, hogy ne mérüljön feledésbe (például Werner Herzog *Nosferatuja*), illetve (4) a fentebb leírt igazi remake-et.

13 *ibid.* p. 148.

amelyek bizonyos szempontból becsontosodtak vagy „rosszul öregedtek”. Az itt elemzett *Carrie* 2013-ban készült remake-je is nagy média- és akadémiai visszhangot kapott az eredeti film férfifókuszú megközelítésmódjának meghaladásáért, amit leginkább a nyitójelenetben ábrázolt zuhanyzó főhős, Carrie antivoyeurisztikus reprezentációja jelez;¹⁴ a remake De Palma filmjét feminista szemszögből modernizálja és aktualizálja. Az újírás ismétlődő gyakorlata tehát nemcsak az innovativitást hordozza magában, hanem kritikai széljegyzetként vagy komplett vitairatként is felfogható. Az akadémiai diskurzust máig meghatározó kultúrkritika egyformaságot és szerializációt kárhordozó megközelítésének központi gondolata, hogy az ismétlés szellemi tehetetlenséghez vezet: „A mindig ugyanaz elve szabja meg a múlthoz való viszonyt is. A tömegkultúra korszakának újdonsága a kései liberális fázishoz képest az, hogy kizárja az újat. (...) Semmi nem maradhat a régiben, mindennek folyton működésben és mozgásban kell lennie. Mert csak a mechanikus reprodukció ritmusának egyetemes diadala kecsegtet azzal, hogy semmi sem változik, hogy semmi oda nem illő sem születik.”¹⁵ Ezzel a bevezetővel ezt a borúlátást szerettük volna revidéálni. Az elemezni kívánt filmek olyan rendezők által készített horrorremake-ek, amelyek a horror műfajon belüli kódokhoz gyakran hűen ragaszkodnak, mégis olyan módon variálják őket és ötvözik egymással, hogy hibrid entitásokként a kor kontextusának izgalmas kifejezőivé válnak, és semmiképp sem zárják ki az ismétlésben újra fellelt ismerőst, a kísértetet.

A megnyílt test: slasher- és megszállásfilm-motívumok megjelenése a *Carrie*-ben

A horror történetében vörös fonálként fut végig a testiség korporeális alantassága iránti érzékenység, amit kiegészít

a szexuális identitás és a bináris logika átjárhatóvá tétele. Ez az érzékenység mindenekelőtt a slasher alműfajra jellemző. A slasher – Carol Clover szerint – családi hasonlóságának alapja a következő tematikus elemek visszatérő használata: jellemzően gyerekkorban traumatizált és/vagy szexuálpatológiás, nemi és akár emberi identitásában bizonytalan gyilkos; egy borzalmas (zárt) hely, ami elsőre menedékeknek tűnik, később azonban az áldozat veszthelyévé válik; hegyes, éles szűrő- és vágófegyverek mint gyilkos szerszámok; jellemzően promiszkuus, de legalábbis szexuálisan aktív fiatalok csoportja, akik áldozatul esnek a gyilkosnak (valamilyen évfordulón vagy ünnepen); és végül a végső lány (*final girl*), aki rátermettségének (és nemiségétől való tartózkodásának) köszönhetően megmenekül a gyilkostól.¹⁶

Mielőtt a slasher tematika és kódok vizsgálatához folyamodnánk a választott filmekben, érdemes a horror evolúciójára néhány pillantást venni a slasher motívumok szempontjából. Georges Méliès 1896-os ősfilmjében, az *Ördög kastélyában* (*Le Manoir Du Diable*), amit gyakran az egyik első horrorfilmeket használó filmnek tekintenek, olyan zárt helyen játszódik, ahová egy ördögi határlény tör be: segítje először megdöfi az arra járó lovagokat, majd különböző trükkök és átalakulások után az egyik lovag szemtől szembe kerül az ördögi lényvel, akit feszülettel bír távozásra. Több alműfaj csíráját fedezhetjük fel ebben a filmben (vámpirfilm, megszállottságfilm vagy a doppelgängerfilmek). A zárt helyen történő konfrontáció jelenete az idegen határlénnel, aki közvetlenül ugyan, de hegyes fegyverrel zaklatja áldozatait, meglehetősen fontos elemévé vált a legtöbb, slasherelemeket tartalmazó horrorfilmnek. A téma szempontjából érdekes, hogy Méliès egy évvel később, 1897-ben elkészítette a film remake-jét, *A kísértetkastélyt* (*La Chateau hanté*), illetve Ti West, a kortárs slasherfilm egyik legkiemelkedőbb alkotója 2009-ben az eredeti Méliès filmmel azonos címmel az *Az ördög házáat* (*The House of the Devil*).

14 Rosewarne, Lauren: *Sex and Sexuality in Modern Screen Remakes*. London: Palgrave Macmillan, 2019. p. 9. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-15891-0>

15 Adorno, Theodor – Horkheimer, Max: *A felvilágosodás dialektikája*. (trans. Bayer József – Gerébi György – Glavina Zsuzsa – Mesterházi Miklós – Vörös T. Károly) Budapest: Atlantisz Kiadó, 2020. pp. 168–169.

16 Clover, Carol: Her body, Himself: Gender in the Slasher Film. *Representations* 20 (1987) pp. 194–205. <https://doi.org/10.2307/2928507> Carol megemlíti még hatáselemnek a sokkot is, ami a váratlan események kendőzetlen megmutatásából ered. A slasher sokkhatásának alapja, hogy brutális jeleneteket mer képen megmutatni.

Nő rendezte, horror tematikát vagy motívumokat használó filmek nagyon sokáig nem készültek. Lois Weber *Suspense* című, 1913-as filmje ugyan tartalmaz néhány horror- és slasher elemet – izolált ház, ami borzalmas helyé válik, szűrő-vágó fegyver és fenyegetett, szexuálisan aktív nő –, a horrorra jellemző fantasztikum itt még teljesen hiányzik. A slasher első közvetlen ősdarabja, a *Tizenhárom nő* (*Thirteen women*, r.: George Archainbaud, 1932) után Hitchcock *Psychója* (1960) indította el az alműfaj darabjainak mutációját, és a nyolcvanas években élte aranykorát. Ha igaznak tételezzük azt, hogy a hatvanas évektől a horrorfilmben a testre irányuló figyelem „egyre inkább politikai színezetet nyert: a burzsoáz család, a női test fölötti patriarchális fennhatóság és az osztálykülönbségek nyílt kritikáját hordozta”,¹⁷ akkor a slasher testet tematizáló, gyakran alantas esztétikáját kifejezetten progresszívnek kell mondanunk. A status quót fenyegető társadalmi változások a társadalom testének abjekt és visszataszító jellegére irányították a figyelmet, ahol „nem a tisztaság vagy az egészség okozza az abjekciót, hanem az, ami megzavarja az identitást, a szervezetet és a rendet”.¹⁸ Klasszikus esztétikai kategóriáink szerint a slasher olyan műfaj, amit a mindenkor jó ízlés az esztétikum perifériájára lök, a társadalmi testből pedig eltávolítani igyekszik. A test organicitására és entrópiájára hívja fel a figyelmet, így annak ellenére, hogy a slashert gyakran vélik a női testekkel szembeni szadisztikus és perverz vágyak alacsonyabb rendű esztétikai szublimációjának, valójában nagyon is alkalmas a test felszabadításának politikáját közvetítő szöveggé válni.

Brian De Palma (1976) *Carrie*-jének történetében a címszereplő gimnazista lány első menstruációjának élményével párhuzamosan felfedezi, hogy telekinetikus képességei birtokában van, majd ezt az öt kiközösítő és zaklató társai elleni bosszúra használja. A *Carrie* a slasher hatásmechanizmusa és tematikus jegyei mellett megszállásfilm is: a telekinetikus képesség mint démoni erő a *Carrie*-ben lappangó szörny, amit a nyílt test bezárásával

kell felszámolni, a halottat performatív felszólítással halottá nyilvánítani. Az eredeti filmhez – és a műfaji kódokhoz – képest viszonylag kevés variáció és szubverzió fedezhető fel a *Carrie* 2013-ban készült remake-jében, Kimberly Pierce rendezésében. Kimberly Pierce filmje az elbeszélés szintjén majdnem tökéletes hűséggel ragaszkodik a Brian de Palma által rendezett 1976-os, első verzióhoz, vagyis kvázi hommage-ként tiszteleg előtte. A régebbi verzió lekövetése csak néhány, dramaturgiai nem túl fontos ponton szakad meg, kivéve egyet: a kulcsszereplő, Sue, Pierce filmjének a végén terhe miatt és közben rémálmában látja viszont a *Carrie* által véghezvitt megszállást, tehát születendő gyermekében a trauma (és a démon) visszatérésének lehetőségét látja. De Palma filmjében Sue nem terhes, az anyaság démoni szerepe és a továbbélése nincs ilyen konkrétan kiemelve. Az új *Carrie* ennyiben nem űzi ki a kísértetet, hanem nyitva hagyja számára a lehetőséget egy visszajárásra.

Amiben a két film radikálisabban eltér, az a kulcsjelenetek kamerahasználatának és vizualitásának különbsége. Az 1976-os film nyitánya, ahol a tulajdonképpeni középiskolai östrauma, a testnevelés órán megélt ügyetlenségéből fakadó kiközösítés és szegény tematizálódik, két hangsúlyos különbséget rejt magában. De Palma verziójában a lányok a szabad ég alatt röplabdáznak, míg Pierce-nél ugyanezt a sportot medencében űzik. Utóbbiban a víz alatt kúszó kamera a lányok között keresgéli Carrie-t, illetve hangsúlyosan csak az alsó testrészeket mutatja, a horror tárgyát jelentő nemi differencia területét. A víz itt a hamis biztonság és rejtettség archaikus szimbóluma, illetve egy olyan, még nem tudatosult pszichés tartalom topográfiai helye, amit a zuhanyjelenet vize felszínre hoz: a medence vize elrejt, a zuhanyé felfed és látottá tesz, ugyanis *Carrie* első vérzése zuhanyzás közben jelentkezik. Az első verzióban ezzel szemben a kamera egy klasszikus lefelé irányuló kránmozgással közelíti meg Carrie-t. Apró különbség ugyan a kránmozgás iránya és a kamerakezelés módja, de Pierce verziójának atipikus nyitánya felfog-

17 McGee, Chris: A borzalmas test olvasása. A horrorfilm kontextusai. (trans. Tóth Tamás Boldizsár) *Metropolis* 10 (2006) no.1. p. 29.

18 Kristeva, Julia: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982. p. 4. Az abjekciót Kristeva úgy határozza meg, mint olyan tisztátalanságot, ami az ismerős kategóriáinkba nem illeszthető bele: a testnedvek, az exkrementum, az anyához köthető testi funkciók rendre tisztátalanok a szimbolikus rend szemében, ezért a kategóriáknak nem engedelmességek és jelenségek visszaszorítására, kategóriába kényszerítésére törekszik.

ható az átfogó és univerzalisztikus narrátor kritikájának, ami De Palma filmjének nyitóplánjában a transzcendens pozícióból földre szálló, külső elbeszélő függetlenségét és mindentudását hivatott fenntartani.

Ennél fontosabbak azonban az öltözőjelenet eltérései. A férfi tekintet voyeurisztikus és tárgyiasító jellegének sokat hivatkozott példája a jelenet, amit a lassítás, a mezeten női testek, nagyközelik és az onirikus elemek (gőz, bődtítő zene) használata jellemez. A férfi tekintet Mulvey-féle kritikájának fogalmait használva, a kamera fetiszáló és a női testet megnézni való módon reprezentálja.¹⁹ A menstruációs vér felfedezése utáni szubjektív kameraállások – a bántalmazó lányok arcközelijeivel – a Carrie-vel való szimpátiát segítő képsorok, amelyek a Pierce-féle verzióban viszont az egész jelenetet meghatározzák. Nemcsak az olyan, intenzív szubjektivitást erősítő beállítások, mint Carrie véres kezei a saját nézőpontjából, de a mezeten testét eltakaró zuhanyfal, a testéről készült nagyközelik nem túlerotizált jellege, a zuhanyzás időtartama (ami De Palmánál a lassítás és a sokféle beállítás miatt elnyúlik) és a zuhanyfej formája (ami De Palmánál péniszre emlékeztet) a férfi tekintetet problematizáló és azt meghaladni kívánó, tudatos kommentárok. Pierce összességében realiztikusabb, kevésbé stilizált képei a férfi tekintet tárgyiasító jellegét problematizálják, erősítve a főhőssel való empátiát és bevonódást. Ennek ellenére Pierce kevesebbet kísérletezik mind a slasherkódokkal, mind a megszállásfilmek formájával: Carol Clover szerint a női test mint átjárható és nyílt hely lehetővé teszi a férfi néző számára azt, hogy elfojtott vágyait és dühét rajta keresztül átvezesse és kielégülést találjon az áldozati szerepből induló, majd bosszúállóvá váló nőkben.²⁰ A néző az áldozatfunkció női testen keresztüli átélését szimulálja. A megszállásfilmekre jellemző, hogy „úgy tűnik, az ördögi megszállás még akkor is nőnemű, amikor az átjáró egy férfi”,²¹ tehát a női testre jellemző nyitottság egyfajta átjáróként szolgál ezeknek a filmeknek az esetében. A *Carrie* első változatában a *bullying* áldozatául eső főhős nyílt teste a bosszúra éhes maszkulinitást magába fogadva a természetfeletti erőt használja az abuzív társadalom megbüntetésére – a

sámsoni allúzió is a bosszúállás maszkulin funkcióként való beazonosítását segíti. A megszállásfilmekre jellemző motiváció, miszerint az átjáróként szolgáló női testet be kell zárni és a szimbolikus rend határait visszaállítani, akkor törik meg a leginkább a remake-ben, amikor az elbeszélés végtére is nyitott marad, ahogy a Sue-ban lakozó trauma is átjárhatóan nyitva hagyja Sue testét és lelki apparátusát a borzalom kényszeres visszatérése előtt.

Házmotívum és pszichoanalitikus megközelítés a *Fekete karácsonyban*

A *Fekete karácsony* remake-jének polemikus viszonya az első filmmel a történet kevésbé hűséges ismétlésében ragadható meg. Sophia Takal 2019-es filmje sok ponton tér el az első filmtől. Az első változatban egy lánykollégium tagjait olyan gyilkos tizedeli, aki rendszeresen zaklatja őket telefonon; a remake-ben viszont a lánykollégiumot egy kollektíva, a Hawthorne egyetem névadó alapítójának démona által megszállt szekta tartja rettegésben. Az első verzió főkonfliktusa a főszereplő, Jess és a barátja, Peter közötti egyet nem értés azt illetően, hogy Jess megszakítsa-e terhességét; az új verzió főszereplője, Riley bosszút áll társaival egy férfin (és a férfiakon), amiért néhány évvel korábban nemi erőszak áldozatává vált. Az új film sokkal explicitebben problematizálja és tematizálja a szexuális zaklatás és erőszak témáját, olyannyira, hogy *rape and revenge* történetetté válik Takal keze alatt.

Bob Clark 1974-es első verziója a hetvenes évek horror aranykorának egyik kultikus filmje. Az évtized horrorjában a szörny megkülönböztethetlenné válik a hétköznapi emberektől, valamint a fenyegetés a jól ismert, otthonos terekben lép fel szintén hétköznapi emberekkel szemben. A *Fekete karácsony* első verziójában a főszerepet ennek megfelelően a ház, a lánykollégium lakóhelye játssza. A film nyitó- és záró képe is a házat mutatja. A ház ablakai betekintést engednek a belső terekbe a gyilkos nézőponti beállításán keresztül, illetve több dialógus és jelenet is felhívja a figyelmet a nyitva hagyott ajtók

19 Mulvey, Laura: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. (trans. Juhász Veronika) *Metropolis* 4 (2000) no. 4. 2000. pp. 12–23.

20 Clover, Carol: *Men, Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press, 1993. pp. 3–20.

21 *ibid.* p. 72.



**Fekete karácsony
(1974)**

veszélyeire; végül a ház a *Psychó*hoz hasonlóan a lelki apparátus metaforikus helye, amennyiben a szabadosan élő lányközösség „züllését” büntető gyilkos mint felettes én az emeleten gyilkol, illetve a pince a végső lány mint ösztönén kielégülését lehetővé tevő hely, ahol a halott Jess, a végső lány egyfajta „piéta” ábrázolással jelöli az anya gyermek iránti sóvárgásának tragikus beteljesülését.

Takalnál Riley-nak, Clarknál Jessnek hívják a végső lányt, aki a fallikus fegyvert felveszi támadójával szemben, és képes korrekciót végrehajtani a nő–áldozat/férfi–gyilkos nemi dichotómiában. Riley és Jess a szexuális represszióval és konzervativizmussal szembeni kiállás és ágencia-helyreállítás figurája. Peter az első verzióban (vagy a gyilkos mint büntető felettes én) Agnesnek hívja Jess (a név szó szerint tisztát jelent), aki a fogantatás bűnét azzal tetézi, hogy a születendő gyermeket nem szeretné megtartani. Peternek, a gyilkosnak büntetnie kell, hogy feloldja magában azt az inkongruenciát, hogy ő is résztvevőjévé vált az általa bűnösnek bélyegzett cselekvésben. A *Fekete karácsony* gyilkosa olyan felettes én, aki mint büntető instancia sosem lesz egyértelműen jelölve, sosem lesz minden kétséget kizáróan azonos Peterrel, mivel csak a szemét látjuk, amiből nem válik egyértelművé kiléte. A szem Freud híres esszéjében a tulajdonkép-

peni fallikus metafora, mivel szerinte „a vakságtól való félelem elég gyakran helyettesítője, pótszere a kasztrálástól való félelemnek”.²² A látás ennyiben a hatalom megtestesítője, illetve az elvesztésétől való félelem a hatalom és az ágencia elvesztésének félelme. Freud értelmezésével szemben Sarah Kofman szerint a szem és a látás az ágencia és a libidó nem teljes körű helyettesítője, minthogy lecserele a tényleges alkotást (nemzést) egy fiktív alkotásra (például a Freud által elemzett Hoffmann mesében Nathanael a verseire): „A szem elvesztése Nathanael esetében annyit tenne, mint visszaszerezni a nemiségét.”²³ A gyilkosból csak ennyit ismerünk meg: feloldhatatlan szorongását attól, hogy lát.

A 2019-es verzió aktív dialógust kezdeményez egyrészt a horror és a slasher műfajjal, másrészt a szerzőiség patriarchális felfogásával. Takal filmjére hatványozottan igaz az a megállapítás, hogy „az újabb horrorfilmek nem is annyira arról szólnak, ami a világban vagy önmagunkban félelmetes [...], hanem inkább specifikusan más horrorfilmekről és a nézés problémás jellegéről”.²⁴ A slasher trópusok és ezen belül a végső lány figurája oly módon alakul át, hogy Jess nem egyedül kell hogy szembe szálljon a Hawthorne-féle maskulin démon által megszállt férfiakkal, hanem több (nő)társával karöltve teszi ezt. Egy

²² Freud: *A kísérteties*. p. 257.

²³ Kofman, Sarah: *Freud and Fiction*. Cambridge: Polity Press, 1991. p. 144.

²⁴ McGee: *A borzalmas test*. p. 20.

korábbi jelenetben a lányok megkérdezik egymást, kinek mi a kedvenc állata: egyikőjük, Marty azt válaszolja, hogy azért a hangya, mert „erősek és egy egységet alkotnak; a hangyákat nem lehet megölni, mert kiegészítik egymást”. A végső lány individualitása és magárataltsága helyett a lányok közösen néznek szembe a fenyegetéssel, ami a patriarchális uralom női közösségeket elszakító stratégiájára mér megsemmisítő csapást, arra, amit Beauvoir a következőképpen fogalmaz meg: „[A nők] egymástól elszakadva, férfiakkal egy fedél alatt élnek; lakhelyük, munkájuk, gazdasági érdekeik, társadalmi helyzetük révén összehasonlíthatatlanul szorosabban kötődnek egy-egy férfihoz – férjükhöz, apjukhoz – mint egymáshoz.”²⁵ Egy másik lényeges slasher trópus feminista átinstrumentalizálásaként fogható fel az is, hogy a leszámolás jelenetében a lányok látványosan atipikus fegyverekkel veszik fel a harcot (menóra, szék) a férfiakkal szemben, vagy egy tipikust fegyvert használnak atipikus módon (az íjat kézi-fegyverként). Míg a slasherben legtöbbször a „konfrontáció” jelenetében „a nőnek át kell mennie ellentámadásba, fel kell vennie a fallikus fegyvert, és használnia kell azt támadójával szemben”,²⁶ vagy legalábbis szűrő-vágó fallicizált eszközt kell használnia, addig itt a fegyverek vagy tompák és nem emlékeztetnek péniszre, vagy komikusan másképp használják őket a szereplők.

Sophia Takal nyíltan politikai aktivizmusra buzdító filmje Bob Clark láthatatlan, de mégis „materiális” és konkrét gyilkosát lecseréli egy absztrakt, ideológiai ellenfélre, a patriarchátus elfojtott-visszatérő szellemére. Míg a hetvenes évek slasherklasszikusaiban a gyilkos határlény mivolta legtöbbször homályban marad, addig az ezredforduló utáni remake-ek előszeretettel hangsúlyozzák ki természetfeletti vonásaikat (jó példa még erre a David Gordon Green-féle *Halloween*-remake 2018-ból). Az alapító apa természetfeletti, ám mégis legyőzhető erőként jelenik meg az új verzióban, ami rímelt arra a kortárs popkulturális igényre, amit Vivian Shobchack fantasyról

írott szövegében „kimérikus ágenciának” nevez: „a vonatkozó beszámolók zöme a felnőtteknél jelentkező mágikus gondolkodást valóban a bizonytalanság csökkentésére és a kontrolléret erősítésére szolgáló kísérletként értelmezi”, miközben „a mágikus gondolkodás és a fantasy nem egyszerűen regresszív vagy eszképpista funkciókat szolgál”, hanem olyan történeteket képez, ahol bizonyos kauzális viszonyok felszabadító módon működnek.²⁷ A *Fekete karácsony* mágikus természetfelettihez fordulása azért is figyelemre méltó, mert a slasher-kódok mellett rape and revenge tematikára épül, tehát érvényesül benne a rape-(regeneráció/preparáció)-bosszú logikája. Az elmúlt évek rape and revenge filmjeinek formájához hasonlóan ugyanis a *Fekete karácsony* is igaz, hogy az úgynevezett „ingatag realizmus” ábrázolásmódja szerint a rape-(regeneráció/preparáció)-bosszú kauzális logikájában a bosszúepizód rendre valószerűtlen és fantasztikus elemeket is tartalmaz.²⁸ A rape and revenge filmek ezredforduló utáni példáiban nem ritka a valószerűtlen bosszúepizód mellett az ironikus hangnem. Sophia Takal filmje a #Metoo-paranoia és a szekrényekből kihulló csontvázak érájában és kontextusában a bosszúnarratívát nem ironizálja túl, de a csatajelenet aligha mentes minden iróniától.

A remake bosszúepizódjában tehát a szörny fantasztikumát Riley emberfeletti kitartása és ereje tolja a derealizáció irányába, amivel a film a rape and revenge narratív logikája felé fordul. Hawthorne szelleme egy mágikus féltárgyban, egy szoborban inkarnálódik, aminek elpusztításával minden megszállt férfi is elpusztul. A központ, a hierarchia és az „axis mundi” vége az egyes egyedek végét is jelenti, hiszen ők az apától, a tengelytől függenek; a hangyák decentralis, rizomatikus és horizontális szerveződésével az egyes egyed vége nem jelenti a populáció végét, mivel ők egymástól függenek. Ennek a decentralizált szerveződésnek fontos tartalmi metaforája, hogy Takal filmjében nem egy atomizált ház szerepel, hanem a kollégiumok hálózata. Clark filmjében éppen a ház izolációja

25 Beauvoir, Simone de: *A második nem.* (trans. Görög Livia és Somló Vera) Budapest: Gondolat Kiadó, 1971. p. 17.

26 McGee: *A borzalmas test.* p. 25.

27 Shobchack, Vivian: *Mittudományos fantasztikum? Egy műfaj hanyatlása a technológiai varázslat korában.* (trans. Erdei Lilla). *Apertúra* 10 (2016) nos. 3–4. <https://www.apertura.hu/2015/tavasz-nyar/sobchack-mittudomanyos-fantasztikum-egy-mufaj-hanyatlasa-a-technologiai-varazslat-koraban/>

28 Kis Katalin: *Feminista remények. Realizmus és konvenciótörés a kortárs rape-revenge filmekben.* *Metropolis* 20 (2016) no. 1. pp. 48–62.



Ördögűző 3. (1990)



Fekete karácsony (2019)

a veszély és a csalóka megmenekülés forrása, így a végső lány is csak befelé menekülhet, Takalnál viszont a kiút a többi ház irányába mutat, ahol az egyes helyek összekötésben állnak egymással.

A *Fekete karácsony* remake-je a vizuális stílus és kamerahasználat terén keveset kísérletezik, az alulvilágított terek, a jumpscare-ek és a gyors vágások mellett az elliptikus jelenetek a hagyományos horror formakészletéhez tartoznak. Ami érdekes, az itt is a párbeszéd, amit a film más filmekkel és a műfaj tradícióival folytat. Olyan, pontosan megegyező miméziseket találunk, mint az *Ördögűző 3.* (*The Exorcist III.*, r.: William Peter Blatty, 1980) kórházi jumpscare jelenete, illetve olyan filmeket használ inspirációként, mint a *Sóhajok* (*Suspiria*, r.: Dario Argento, 1977) Luca Guadagnino-féle 2018-as remake-je,²⁹ valamint az első *Fekete karácsony* ikonikus gyilkosságának eszközeit, a nejlonzacskót is újrhasználjátja.

Az immunitás működése a *Veszettben*

50

A harmadik filmpáros Cronenberg *Veszett* (1977) című filmje és annak 2019-es remake-je Jen és Sylvia Soskától. Cronenberg szerzői életművében leginkább a sci-fi és a horror tematikus jegyei ötvöződnek, tudatosan építve a szerves test-szerveetlen anyagok közötti parazitikus vagy éppen szimbiotikus kapcsolatra. Cronenberg biohorrorfilmjei előszeretettel tematizálják a testbe betörő ide-

gen anyagokat, illetve azt az immunológiai választ, ami a test radikális átalakulásához vezet. Ezekben a jellegzetesen posztmodern szövegekben érhető tetten az, amit Nemes Z. Mária a posztmodern virális ontológiájának nevez: „[A vírus] felforgató hatását erősíti, hogy egyfajta láthatatlan behatolóként mintegy »belülről« zilálja szét az organikus egység képzetét mentén koherensnek, lezártnak és (ön)azonosnak vélt emberi testet. [...] A viralitás ebből a szempontból arra az önmagától folyamatosan elkülönülő replikációs folyamatra utal, ahogy a posztmodern gondolkodás az Egy(ség) (ön)azonos struktúrájával szemben a radikális pluralitás és Másság nem-identikus eseményserűségét helyezi előtérbe.”³⁰

A viralitás és a test parazisztikus Másik általi megfertőződése a 2010-es években rendkívül népszerűvé váló járványfilmek és apokaliptikus popkulturális alkotások előképévé teszik Cronenberg 1977-es filmjét. A főszereplő, Rose, a motorbalesete után a Keloid klinikán egy szövetátültetésnek köszönhetően vírusgazdává válik, aminek hatására a vámpírokhoz hasonlóan akarata ellenére támad meg bárkit – férfiakat és nőket egyaránt –, miközben minden támadás/fertőzés után megfedlekkezik arról, hogy mit tett. A film szintén egyfajta megszállástematikát követ, ahol a démon nem természetfeletti entitás, hanem sejtszinten jelentkező, nagyon is valós organizmus. A nyílt női testen egy újabb nyílás keletkezik, ami nem a Creed által leírt, archaikus anyát jelző nyílás, ami felfalással és elnyeléssel fenyegető, „fogakkal ellátott

²⁹ *Sóhajok* (*Suspiria*, r.: Luca Guadagnino, 2018)

³⁰ Nemes Z. Mária: Virussá válás. A karanténsubjektum médiaantropológiája biopolitika és pszichopolitika kontextusában. *Apertúra* 16 (2020) no. 1. <https://www.apertura.hu/2020/osz/nemes-z-virus-sa-valas-a-karantensubjektum-mediaantropologiaja-biopolitika-es-pszichopolitika-kontextusaban/> <https://doi.org/10.31176/apertura.2020.16.1.4>

vagina”,³¹ hanem egy olyan vagina, amely egy fallikus organizmust rejt magában. A nyíltá tett nő nyíltá válik a nemiség átjárhatóságára, mint ahogy azt a genderalapú értelmezések megállapítják a slasher kapcsán. A test vírusfordozóként lerázza magáról a kettősségek leegyszerűsítő „egységvágát”, és hibrid dologgá válik, ami nem felel meg a női-férfi nemiség egymást kölcsönösen kizáró kategóriáinak. Ebben a hibridításban Rose egyszerre vámpír és zombi, férfi és női nemi szervvel ellátott nem humán szörny, aki nulladik esetként először vált vírussá.

Szinte profetikus, hogy Jen és Sylvia Soska éppen 2019-ben készítette el a *Vezett* remake-jét, egy évvel a Covid19 vírus okozta járvány előtt. A vírusmatika szempontjából elsősorban Rose karaktere tartogat sok változást a Cronenberg filmmel összehasonlítva. Rose ugyanis sokkal aktívabb alakítója a sorsának, mint 1977-es verziója, aki a motorbaleset követően a road movie sodródó és dezorientált (anti)hőseihez hasonlóan látszólag céltalanul kóborol. A 2019-es Rose sokkal virálisabb, mint az előd, akinek nem vagyunk tisztában a motivációjával nézőként, ugyanis a film ellipszisei és a Rose fókuszációját erősítő subjektív kameraállások vagy jelenelek hiányában inkább a vírus által irányított áldozatként reprezentálja őt a film. Nemcsak a cselekmény szintjén érzékelt autonómiája teszi könnyebbé a vele való azonosulást, de a film több subjektív beállítást is alkalmaz, mint a szürreális álomjelenet a zombifikálódott nővérekkel, a bárjelenet pillanatnyi vörös filteren keresztül láttatott állóképei vagy a kellemetlen és éles hanghatások, amelyek Rose belső élményvilágát teszik átélhetővé.

Rose divat és ruhák iránti vonzalma saját szavai szerint az átalakulás és a védelem lehetőségét teremti meg: „Egyszerűen szeretem, ahogy a ruhákban érzem magam. Szó szerint bárki lehetsz, bármivé válhatsz. Olyan, mint egy pánccél, tudod? Amikor kilépsz az ajtón, felvértezed magad. Ezért akarok tervező lenni. Segíteni akarok... Segíteni akarok embereknek, hogy erősnek érezzék magukat.” Rose a ruhákat saját testének elrejtésén túl arra használja, hogy immunológiai értelemben is megvédje magát a külső, idegen hatásoktól. Vegetarianizmusa is

a tisztátalan külső elemektől való félelemre adott válasz. A zárt és tiszta testről alkotott képébe nem fér bele a nem organikus vagy leölt állati objektum elfogyasztása, ami a test belső integritásának megbomlásával járhat. Rose látása a szövettranszplantáció után megjavul, vagyis arcát a magánklinika örögi sebésze, Dr. Burroughs többszörös értelemben sem pusztán helyreállítja: az állkapocs körüli beépített „semleges” szövet, ami a vírust bejuttatja Rose testébe, idegen, prosztetikus testrészt, mint ahogy a látásjavulás sem organikus, immanens gyógyulás, hanem az idegen transzplantátum következménye.

A Soska testvérek filmjében reprezentált megfertőződés és gazdatestet olyan transzhumán testté formálja, amely saját határai felé tolódik. Rose viselkedése az idegenségtől való félelem immunválasza a remake-ben, ugyanis Rose az első verzióval ellentétben megpróbálja magába fogadni és kibékíteni magával saját monstrositását, vagyis jobban megismerni azt. Esposito immunitásról írt esszéjéből kölcsönvett gondolattal élve: „A rossz elleni legjobb védekezés, ha előzőleg magunkba fogadjuk. Biológiai terminussal élve az antitesthez lehetne hasonlítani”³² azt, ahogyan a test a „katekhón” bibliai figuráját példázza. A katekhón szó szerint egy olyan, meg nem nevezett erőt vagy személyt jelöl a keresztény eszkatológiában, aki valamit visszatart, késleltet: ebben a virológiai kontextusban a katekhón lehet egy olyan idegenség, amely a betegség kifejlődését és megérkezését azon keresztül hátráltatja, hogy maga is részesül a virális fertőzésből anélkül, hogy az immunrendszer védelmi rendszerét teljesen destabilizálná. Rose vírussá válva késlelteti entrópiáját, sőt halhatatlanná válik anélkül, hogy ő maga teljesen megfertőződött volna.

A Soska testvérek kommentárja és kritikája a digitális kapitalizmus mediatizáló, ellenőrzésre törő és virális pszichopolitikai paradigmáját illetően Dr. Burroughs karakterében testesül meg. Rose autonómiáját ugyanis a film vége felé egy Dr. Burroughsszal folytatott beszélgetés helyezi más megvilágításba. Rose azt állítja, hogy néha az álmai irányítják őt, és ő csak nézője önmagának, amitől olyan érzése támad, mintha szörny lenne – Dr. Burroughs erre a következőket válaszolja: „Sajnálom, hogy csalódást kell okoznom, de

31 Creed, Barbara: A horror és az iszonytató nőiség. Képzletbeli tisztátalanság. (trans. Vajdovich Györgyi – Kis Anna) *Metropolis* 10 (2006) no. 1. pp. 88–107.

32 Esposito, Roberto: Immunitás: az élet védelme és tagadása (Bevezetés). (trans. Horváth Csaba) *Apertúra* 16 (2020) no. 1. <https://www.apertura.hu/2020/osz/esposito-immunitas-az-elet-vedelme-es-tagadasa-bevezetes/> <https://doi.org/10.31176/apertura.2020.16.1.1>



Vesztett (2019)

az ön szörnye pszichológiai eredetű, mint a legtöbb szörny. Az ön teremtménye. [...] a saját valóságunkat mi teremtjük, Rose, és mi szerkesztjük át.” A pozitív pszichológia frázisaira emlékeztető tanács Dr. Burroughs szájából olyan parancs, amely már nem biopolitikai eszközökkel próbálja „beleírni” a fertőzött testbe az engedelmességet, hanem pszichopolitikai hatalomtechnikával aktiválja a testbe rejtett kódot, a „szabad önmegvalósítás”, az „autonóm kommunikáció” és az „autentikus kitarulkozás” imperatívuszát.³³ Ennyiben a doktor az ellenőrzési társadalom hatalmi programozásának antagonistája. A transzhumanista orvos Dr. Frankenstein utódjaként a „grafting” technikáját alkalmazva illeszti össze az új Rose-t, aki a prosztetikum testrészeinek irányítására képtelen módon kitett Dr. Burroughs akaratának. Először biopolitikai módszerrel megnyitja Rose testét, majd visszazárása után pszichopolitikai eszközzel irányítja. Az összörnyfilmre jellemző „dissolve” kettős expozíciót használó formai megoldására emlékeztető³⁴ megoldás figyelhető meg abban, ahogy Rose a végén a tükröződő üveg felületén saját arcképére „úsztatva” látja Dr. Burroughs, a szörny arcát, aki Rose-ba kódolta a vírust; bizonyos értelemben a két test összeköttetésbe került. Dr. Burroughs nem egy vámpírfigura, aki elszívja áldozatainak vérért vagy libidóját, hanem vírus, amely átkódolja áldo-

zatainak testét, hogy azok a vírustól függjenek, a vírus pedig a testtől: „Nem szeretnénk azt a szót hallani itt, hogy vámpír. Próbáljuk javítani a PR-unkat. A kulcsszó az »egymásrautaltság [interdependence]«. Felvilágosult egymásrautaltság.” A rendezőpáros tudatos kritikáját és a Burroughs-karakter szimbolikáját végül alátámasztja, hogy arra a William S. Burroughsra utal a film – akitől egyébként maga a doktor is idéz –, akinek spekulatív és science-fiction írásaiban a virológiai fogalmak központi szerepet játszanak – Nemes Z. Márió egyenesen úgy fogalmaz, hogy Burroughs szerint „nincsen fertőzésmentesen lezárható tér, pszichoszféra vagy polgári bensőségesség, hiszen az emberi tudat maga is virális eredetű”, illetve „a vírussal szembeni hadviselés leghatékonyabb eszköze az oltás, vagyis a vírusnak való reflektált megnyílás és/vagy vírussá válás”.³⁵

Összegzés

A három remake rendre olyan filmekhez nyúl vissza, amelyeket korábban nem vagy legfeljebb egy alkalommal dolgoztak át: a *Carrie*-t egyszer 2001-ben, a *Fekete karácsony*-t 2006-ban, a *Vesztett*-et pedig előtte egyáltalán nem. Brian De Palma és David Cronenberg olyan szerzői

33 Nemes Z.: Vírussá válás.

34 Varró Attila: A kép és a szörny. A klasszikus horrorfilm mozgóképi önreflexiója. *Metropolis* 10 (2006) no. 1. p. 114.

35 Nemes Z.: Vírussá válás.

filmeseek, akik a legtöbb amerikai filmtörténeti kánon panteonjában stabil helyre tarthatnak igényt. Bob Clark ugyan nem rendelkezik több filmen átívelő, koherens és tudatos rendezői stílussal vagy kézjeggyel, de a *Fekete karácsony* kultikus horrorfilmé vált, ugyanakkor a slasher alműfaj egyik nyitódarabjának számít. Az, hogy jellemzően ilyen távrolról tisztelt filmszövegeket választottak női rendezők, az auteurök zárt recepciójú műveinek megnyitására való igényt fejez ki. A fenti elemzés fényében mindhárom film, de főleg a *Fekete karácsony* és a *Vesztett* radikálisan megnyitja saját első verzióját, és elsősorban a testhez való problematikus viszonyra figyelmeztet. Testivé, karnálissá és átélhetővé akarják tenni a főszereplők élményeit, amihez a kortárs horrorban tetten érhető abjekt, intenzív és fokozott formanyelv társul. Ezért nyúlnak a slasherre jellemző tematikus és hatáselemekhez, illetve azért választják ezeket a filmeket, mert újratematizálható bennük az iskolai és szexuális zaklatás, valamint a járványoktól, fertőzésektől és tisztátalanságtól való immunológiai félelem. Végeredményben ezek azok a kísértetek, amiket a remake-filmek megidéznek, és újra jelenvalóvá tesznek.

Benedek Szerető

Repetition, Slasher Motifs, and Genre Conventions in Three Female Horror Remakes: Gendered Repetition after the Millennium

How can horror movies be radicalized by using familiar horror tropes in remakes? This paper analyzes three classic horror films (*Carrie*, *Black Christmas* and *Rabia*) each made by remarkable auteurs and filmmakers and their remakes directed by contemporary women directors. Focusing primarily on inclination to intertextuality and the deconstruction of the male gaze, the analysis compares the source films and their respective remakes with regard to these radical shifts in the latter works. According to the reasoning of this paper, these slashers astutely challenge the notion of sainted original artworks by being loyal to and experimental with the first films at the same time. This contemporaneous effort to be similar and to differ calls not only for the reevaluation of the aesthetic-cultural halo of a particular artwork but also draws attention to the way genre tropes function in popular films.