

BEREGI TAMÁS

## Gyötrelmek porondja

*A szenvedés testi ábrázolása a tömegfilmekben  
és a videojátékokban*

Susan Sontag, a 2004-ben elhunyt kiváló amerikai esszéista egyik utolsó munkájában, *A szenvedés képei*ben az emberi szenvedés korokon átvezető ikonográfiáját vizsgálta, és azt, mit tehetünk mi, a médiából áradó intézményesült iszony fogyasztói, mások fájdalmainak és kínjainak valódi átérzéséért és megértéséért. Sontag, aki a kötet megírásakor már maga is halálos beteg volt, arra a következtetésre jutott, hogy bár a fájdalom radikálisan nyelven túli fogalom, megoszthatatlan másokkal (innen a mű eredeti címe, a *Regarding the Pain of Others*), a szenvedés mégis elképzelhető, ábrázolható, sőt, a művészetnek köszönhetően át is élhető.<sup>1</sup>

Közhely, hogy a fájdalom és az erőszak képei sosem látott intenzitással áradnak felénk a képernyőről. A 21. század legemlékezetesebb tv-híradói lángoló felhőkarcolóba száguldó repülőt, szökőár és tornádó nyomán maradt hullahegyeket, közel-keleti robbanást, megkínzott és gúlába rakott meztelen hadifoglyokat ábrázolnak, meg egy agg papát, akinek hosszú haláltusáját élőben közvetíti a Vatikán. A World Press kiállítás legnagyobb sztárja a hasra borulva haldokló, puffedt hasú afrikai kislány, akinek árnyékában keselyű várakozik.<sup>2</sup> A valóságshow főhőse ezzel szemben üvegkoporsóban fekszik, miközben szájában skorpiók táncolnak, nemi szervén ta-

1 Susan Sontag: *A szenvedés képei*. Ford. Komáromy Rudolf. Európa Kiadó, Budapest, 2004.

2 Kevin Carter Pulitzer díjas fotója, amely egy éhségtől haldokló szudáni kislányt ábrázolt, háttérben pedig egy várakozó keselyűt, a *The New York Times* 1994. április 3-i számában jelent meg. Cartert rengeteg támadás érte a szépen megkomponált kép miatt, amelynek elkészítésére állítólag húsz percet várt. A fényképezőgép mögött álló Carter sokak szerint a jelenet második dögevője. A történethez hozzátartozik, hogy az átélte borzalmak és magánéleti problémák miatt a fényképezés nem sokkal a fotó elkészítése után öngyilkos lett.

rantula pók sűtkérezik. Az akciófilm a főszereplője a magányos nyomozó, aki először családja kiirtása miatt szenved, aztán a drogtól és az alkoholtól, végül pedig attól, hogy nem tudta elkapni, vagy ha elkapja, nem tudja személyesen megbosszulni szerettei gyilkosát. A horrorfilm hőse a kannibál vagy a messianisztikus téveszméktől űzött elmeháborodott, aki gyermekkori szenvedései miatt mér, hangzatos ótestamentumi próféciaikat hirdetve, biblikus szenvedést másokra. De a szenvedés elől menekülni vágyók utolsó mentősvára, a természet sem adhat már megnyugvást: a levegő, a föld, a vizek szentségét hirdető epikus természetfilm helyét felváltotta a National Geographic Channel és az Animal Planet reality show-ja, ahol közelről megismerhetjük, lassított felvételen, hogyan szaggatja szét a gnút a hiéna, a hiénát az oroszlán, és hogyan lövi végül kábító lövedékét az oroszlánba az ember.

Ismert tény, hogy egy nap alatt több képet látunk, mint a 19. század embere egész életében. A szenvedés képei mindennapi életünk szerves részévé váltak, közönyt és tompaságot alakítottak ki bennünk. Az áldozatok képei kommercializálódtak, a globális marketing részeivé váltak, vallja Arthur és Joan Kleinman: a szenvedés effajta globalizációja az utóbbi idők kulturális átalakulásának egyik legnyugtalanítóbb jele.<sup>3</sup>

Ugyanakkor érdemes elgondolkodnunk azon, mi az oka a szenvedés, a fájdalom, a halál e vizuális orgiájának. Paul Virilio és Sylvère Lotringer *Tiszta háború* című könyve például azt elemzi, hogy látszólagos eltűnésével és szekularizációjával a halál ma már teljes mértékben medializált tapasztalattá vált.<sup>4</sup> Ugyanez mondható el a fájdalomról és a szenvedésről is: világunkban a beteg sóhajt a kórterem, az elmeháborodott tekintetét az idegszanatórium, az öregség ráncait pedig az idősek otthona hivatott elrejtetni. A modern ember a halál mellett a szenvedés tudatát is száműzte életéből, hiszen csak így hódolhat a fogyasztás, a fiatalság és az egészség hazug kultuszának. A képernyőről és a mozivásznonról visszaköszönő szenvedés azonban emlékeztet minket arra, hogy a szenvedés az ember lét alapeleme, s legfeljebb csak a vágyakon való buddhista felülemelkedéssel lehet harcolni ellene, ahogy azt Schopenhauer próbálta, vagy el lehet hinni, hogy nemessé és felsőbbrendűvé tesz, ahogy azt Nietzsche tette, mielőtt végleg belezuhant volna saját kínjainak és örületének örvényébe.

A film egyik korai krónikása, Terry Ramsaye a mozgóképet egy szervezethez hasonlította, amely organikusan bontakozik ki, s úgy fejlődik, mint egy fa.<sup>5</sup> Lisa Cartwright egy érdekes munkájában az orvosi témájú mozifilmek testábrázolását elemezte.<sup>6</sup> A két munkát

3 Kleinman, Arthur – Kleinman, Joan: *The Appeal of Experience; the Dismay of Images: Cultural Appropriations of Suffering in Our Times*. Daedalus, Vol. 125, 1996.

4 Virilio, Paul – Lotringer, Sylvère: *Tiszta háború*. Ford. Bánki Dezső. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Budapest, 1993.

5 Ramsaye, Terry: *A Million and One Nights*. New York, Simon and Schuster, 1926.

6 Cartwright, Lisa: *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*. Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 1995.

összevetve eltöprenghetünk azon, hogy ha a filmet organikus testnek tekintjük, akkor a szenvedés és a kín jelenetei vajon nem afféle kiütések és fekélyek-e, amelyek a szervezet, s azon keresztül a lélek és a szellem betegségéről árulkodnak?

A tömegfilm számos válfaja, például az akciófilm, a horror vagy pornó végletesen fetisizálja az emberi testet: az első a száguldás és a verejték, a második a hasadás és vér, a harmadik a behatolás és a sperma kultuszát hirdeti. A szenvedés ikonográfiája épp ezért a tömegfilmben jól elemezhető a test gyötrelmein keresztül, és közelebb vihet minket kultúránk bajainak megértéséhez.

### Az eltorzult test: a szörnyeteg szenvedése

A horrorfilm születését sokan Edison 1910-es *Frankensteinjétől* számlják. A hosszú ideig elveszettnek hitt tizenkét perces etűd csúcsa a lény születésének iszonytató jelenete. Frankenstein doktor laboratóriumának szülőszobája egy fémajtóval gondosan lezárt helyiség, amelyben alkímista kipárolgások és fényjelenségek közepette jön világra a szülőágyként szolgáló fémkádban a szörnyeteg. Az iszonyú vajúdásjelenet a halál és a születés kapcsolatát ábrázolja: miközben Frankenstein doktor egy kémlelőn át lesi a folyamatot, addig a kádból kiemelkedő csontvázra lassan rárakódik a hús, a bőr és a ruha. A lény mindeközben vadul hadonászik, mintha maga sem tudná eldönteni: köszöntse-e kukucsukáló szülőapját, vagy inkább meneküljön vissza a kádba a rá váró kínok elől. Gyermeke megpillantása után a doktor annak rendje és módja szerint elájul, a lény pedig némi rohángászás és galiba után eltűnik egy tükörben, ahol képe egybeolvad Frankenstein doktoréval, jelezve, hogy az igazi rém nem is ő volt, hanem megalkotója, aki ellopta Istenétől a teremtés privilégiumát. A későbbi *Frankenstein*-feldolgozások az alkímia helyett inkább az elektromosság teremtető erejét hangsúlyozták, a lény azonban a modern tudomány által megnyomorított magányos monstrum prototípusa maradt, akinek élete egyetlen kínszenvedés, és aki mások életét is pokollá teszi.

A szörnyfilmek a húszas években virágoztak fel, az első világháború utáni, traumatizált Európában, elsősorban a német expresszionista rendezők vízióinak köszönhetően.<sup>7</sup> Torzszülött hóseik a társadalmi paranoia gyermekei, a szociális változásoktól, az elmagányosodástól, tudománytól, a technikától, a járványoktól (spanyolnátha, TBC, tífusz), vagy épp a női emancipációtól való félelem megtestesülései. Kevés filmtörténeti korszakban született ennyi szenvedő sorsú hős, aki ugyanakkor, Frankenstein lényéhez hasonlóan, akaratán kívül gyötrelmet hoz másokra is. Az 1920-as *Dr. Caligary* (Robert Wiene) főszereplőjét például, a Cesare nevű alvajárt egy hipnotizőr arra használja fel, hogy szörnyű gyilkosságokat

<sup>7</sup> Pawler, S. S. : *Caligary's Children: The Film as a Tale of Terror*. Oxford University Press, Oxford, 1980.

kövessen el. A film expresszionista díszletei mintha csak a holdkóros skizofrén elméjének kivetülései lennének. A történet végén kiderül, hogy az igazi szenvedő alany voltaképp nem is az alvajáró, hanem a narrátor, aki mindvégig egy elmeógyógyintézetben mesélte a különös eseményeket.

F. W. Murnau *Nosferatuja* 1922-ben lépett először a vászonra, és talán még Frankenstein lényénél és Cesarénél is szájalmasabb alak. Elválaszthatatlan társa, sőt szimbóluma az árnyék, mely rávetül a házfalra, az áldozatra, s amelyet gyakran hamarabb látunk, mint a nyomában kullogó gazdát. Szenvedéstörténetét a film két modern feldolgozása, a Herczog-féle 1978-as *Nosferatu, a vámpír* és Elias Merhige *A vámpír árnyéka* című műve különösen kihangsúlyozza. Ha Frankenstein átka a nagy tömeg, amelynek szét kéne hullania, de mégis egyben marad, akkor Nosferatu attól szenved, hogy megrekedt a látható és a láthatatlan világ között félúton: a vékony lény legszívesebben elpattanna, mint egy cérna. A patkányszerű alak élete egyetlen reménytelen halálvárás: sötétben vánszorog, koporsóban alszik, sóhajok és fájdalmas suttogások közepette hajtja áldozatai nyakára a fejét, megváltóként várja a halált, amely a nyomában jár, de sosem jön vele szembe. Nem véletlenül, hiszen Nosferatu maga a halál, a két lábon járó járvány: bár az útját kísérő patkányok a pestisre utalnak, mozgása, testtartása leginkább egy tudóveszes beteget juttat az eszünkbe.

A két világháború közti amerikai szörnyfilm sokat merített a német expresszionizmusból: az „ezerarcúnak” is nevezett Lon Chaney, a Boris Karloff, valamint az ifjabb Lon Chaney által megformált szörnyek történetei is mind megrázó vagy épp felkavaró szenvedéstörténetek. A szörnyeteg a szeretet hiánya (John Whale: *Frankenstein*, 1931), a beteljesületlen szerelem miatt (Rupert Julian: *Az operaház fantomja*, 1925; Karl Freund: *A Múmia*, 1932) vagy épp a békés kispolgári testből kitörni vágyó, elfojtott bestiális ösztönök miatt szenved (George Wagner: *Farkasember*, 1941).<sup>8</sup> A *Frankenstein*-hez hasonlóan a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* történetből is számtalan változat készült a korszakban, nem véletlenül, hiszen az extrém jellem- és testhasadásban szenvedő tudós történetében a két világháború közti időszak minden skizofréniája tetten érhető.

Jekyll és Hyde modern leszármazottai az ugyancsak meghasadt jellemű képregényfigurákból mozivászonra került szuperhősök: Bruce Banner fizikus, aki egy DNA kísérlet és egy bomba hatására alakul szörnyű, zöld *Hulkká*; Peter Parker, aki egy genetikailag módosított pók csípése miatt válik falakon szaladgáló *Pókemberré*,

<sup>8</sup> Az idősebb Lon Chaney, aki az 1923-as *A Notre Dame-i toronyőr*, majd az 1925-ös *Az Operaház fantomja* főszereplőjeként vált ismertté, mintha csak fizikailag is azonosulni akarna torz karaktereivel, ezért fájdalmas procedúrával készítette el maszkjait. Erik, a fantom nézőket sokkoló ábrázatát például a színész szemét, száját kipöckölő, szörnyű kínokat okozó drótok tették élethűvé. Chaney előszeretettel regélt az interjúkban arról, hogy néha fél napokat töltött a sminkes székhez szegezve, és nemhogy enni-inni nem tudott közben, de még dolgát sem végezhetette el a forgatásokon. S hasonló tortúrákon ment át a karaktereivel való azonosulás érdekében a korszak másik híres horrorfilmszínésze, Boris Karloff is.

vagy Batman, aki éjszaka denevérként repked. Bár viktoriánus elődeiktől eltérően a képregényszuperhősök a hétköznapi életben jóképű emberek, akiket elfogad és tisztel a világ, tulajdonképpen ők is a tudomány, a technika és az elmagányosodás szörnyszülöttjei, akiknek a sorsa az örök harc és az örök egyedüllét.

A fantasztikumot nélkülöző, de a szörnyfilmeket idéző szenvedéstörténetek egyik legszebbike David Lynch 1980-as *Elefántemberre*. A filmnek látszólag nincs sok köze a Frankenstein-mítoszhoz, a főhős története mégis az ipusztársadalmi korszak, a gőz és az ipari termelés által megnyomorított lény gyötrelmeit idézi. A valós események alapján készült film főhőse Joseph Merrick, a 19. század végi Londonban élő fiatalember, akit csontbetegsége iszonyú torzszülötté tesz, és aki csak egy jószívű orvosnak köszönhetően válik a társadalom elfogadott tagjává. Lynch filmje tulajdonképpen Kafka *Az átváltozásának* megfordítása, a szörnyeteg ugyanis a történet során szörnyből fokozatosan emberré változik. Merrick arcát sokáig nem is látjuk, mert a rendező egy kendő mögé bújtatja őt, vagy csak az árnyékát mutatja. Miközben hozzászokunk a szörnyű látványhoz, hősünk is megtanul írni, beszélni, szórakoztatóan társalogni, sőt különleges művészi képességről és érzékenységről tanúbizonyságot téve egy gyönyörű makettet épít. Bár a történet elején állatként mutogatják őt egy cirkuszban, és maga is csak vadállatszerű hörgésekre képes, végül a film egyik legmeggrázóbb jelenetében megaláztatása pillanatában maga kiáltja világgá: „Én nem vagyok állat! Én... ember vagyok!” Merrick szenvedéstörténete így a torz csontok és burjánzó kötőszövetek mögött rejtő emberi esszencia keresésének és megtalálásának példázata lesz. Merrick egyetlen vágya, hogy színházba mehessen, és hogy végre emberhez méltóan ágyban aludhasson. A történet végén minkét álom teljesül: az előadás végén az Elefántember ágyba fekszik, párnájára hajtja a fejét, habár tudja, hogy ez utóbbi egyenlő az öngyilkossággal, hiszen gyenge nyaka nem fogja elbírní a fej súlyát. A döntés azonban végre saját döntése, emberivé válásának aktusa. Frankenstein lényé elaludt, és ezzel gyötrelmei is véget értek: emberré változott.

### A fuzionáló test: az átváltozás kínja

Lynch sokszor kifejtette, mennyire szeretné filmre vinni a modern szenvedéstörténetek enigmatikus művét, Kafka *Az átváltozását*. A novella egy másik rendezőre, a kanadai David Cronenbergre is óriási hatással volt. Cronenberg patológiai történetei az emberi metamorfózisról, a hús és a modern technika bizarr fúziójáról, a szexualitás és a fájdalom kapcsolatáról, a szubjektív és az objektív valóság összemosódásáról, felcserélhetőségéről szólnak. Cronenberg művei „posztmodern szörnyfilmek”, hősei perverz kíváncsiságuktól hajtva saját testük poklába ereszkednek alá, ahol valami újat találnak, ami azonban az örületbe kergeti őket, és végül bukásukhoz vezet.

Cronenberg hetvenes évekbeli filmjei a test degenerálódásával, a parazitizmussal foglalkozó „test horror”, illetve a „biológiai horror” filmek előfutárai. A *Paraziták (Shivers)* című 1975-ös filmben például egy őrült tudós elviselhetetlen szexuális vágyat okozó parazitákkal fertőz meg egy fiatal lányt, aki viszont egy egész háztömböt betegít meg: a járványt csak az utolsó pillanatban sikerül megállítani. Az 1979-es *Porontyokban (Brood)* ismét egy nő válik a tudományos kísérletek szenvedő alanyává, ezúttal azonban egy pszichiáter miatt. Az Oliver Reed által alakított ideg orvos egy olyan újfajta pszichoterápiát alkalmaz betegein, amely révén azok negatív érzelmei, félelmei, paranoiái szomatikus változásokhoz vezetnek. A terápiának alávetett, traumatizált hős nő szűznemzés révén mutáns torzszülötteket kezd „termelni”, akiket aztán telepatikusan irányít. Maupassant *Szörnyűszülöttek anyja* című novellája köszön itt vissza, amelyben egy folyton teherbe eső cselédlány a testén alkalmazott különféle fűzős elszorításokkal torzszülötteket „termel” egy cirkuszigazgató megrendelésére, az eljárás azonban Cronenberg filmjében végül a hős nő megőrüléséhez és halálához vezet.

Cronenberg egyik legaktuálisabb mondanivalójú műve, az 1983-as *Videodrome* a test és a média összeolvadását hirdeti. A film főhőse, Max Renn, egy szennyműsorokat sugárzó tv-adó cinikus igazgatója, egy nap rábukkan a Videodrome elnevezésű műsorra, amelyben az áldozatokat élőben megkínózzák, majd megölik. A műsor jogait megszerezni igyekvő Renn megtudja, hogy az adás közben a Videodrome olyan szignált sugároz, amely a nézőben agytumort fejleszt ki, és szörnyű hallucinációkhoz vezet. A látomások közt vergődő Max lassan összeolvad a műsorrall: az adásban látja magát, ahogy eltűnt szerelmét kínozza, majd egy szörnyű sebet növeszt a hasán, amely videokazetták fogadására alkalmas. A sebbe helyezett kazetták hatására átprogramozott Max számára az objektív és a szubjektív valóság összeolvad, és a Videodrome-mal fuzionáló hős végül öngyilkosságot követ el.

Cronenberg filmjének végkicsengése Marshall McLuhan média-filozófus gondolatait juttathatják az eszünkbe, aki híres művében, *A média megértésében* azt fejtegette, hogy „a médium az üzenet”, és hogy a médiát tulajdonképpen az emberi test kiterjesztéseként kell értelmezni: a kerék például a láb, a ruha a bőr kiterjesztése. Az ember a saját maga által hozott technika révén saját teste amputálásával szembesül. Ez a tendencia különösen az elektromos média, például a tv esetében veszélyes, hiszen narkotikus hatása révén a központi idegrendszer és az emberi tudatot amputálja.<sup>9</sup> Cronenberg egyetemi éve alatt McLuhan tanítványa volt, és maga is többször elismerte, milyen nagy hatást gyakoroltak rá a tudós teóriái.

Ha a *Videodrome* McLuhan gondolatainak filmrevitele, akkor Cronenberg leghíresebb filmje, az 1985-ös *A légy Kafka Az átváltozá-*

<sup>9</sup> McLuhan, Marshall: *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York, McGraw-Hill, 1964.

sának modern feldolgozása. A film főszereplője, Seth Brunde, a zseniális tudós egy teleportáló berendezést alkot, amelyet saját magát próbál ki. A kísérlet során azonban egy „kis baleset” következik be, ugyanis a teleportáló szerkezetbe légy repül, ezért az anyagátvitelt követően a főhős génjei összeolvadnak az ízeltlábúéval. A tudós a film során lassan átalakul, s Brundlefly lesz belőle: a körmei, fogai kihullásával kezdődő, étrendje és viselkedése átalakulásával folytatódó, majd egész külseje megváltozásával járó fizikai átváltozást lelki átalakulás is kíséri. A szinte nézhetetlenül fájó szenvedéstörténet legtragikusabb aspektusa az, hogy Cronenberg hőse, Gregor Samsához hasonlóan, átváltozása utolsó pillanatáig tudatánál marad, tekintetéből a film utolsó jelenetéig kiolvashatjuk a reményt: ez az a tekintet, amely miatt végül saját szerelme kénytelen végezni vele. Bár a korabeli filmkritika a művet sokszor az AIDS metaforájaként értelmezte, Cronenberg visszautasította ezeket a teóriákat, és arról beszélt az interjúkban, hogy művében a betegség és az öregedés kínjait akarta ecsetelni.

A légy személyessége miatt talán Cronenberg legmegrázóbb szenvedéstörténete, bár a rendező későbbi munkái is hasonló témákat boncolgatnak. A W. S. Burroughs pszichedelikus írásaiból készült *Meztelen ebéd* főhőse például kábítószer okozta paranoid hallucinációktól szenved: azt képzelem magáról, hogy titkos ügynök, akinek jelentéseket kell írnia a bizarr Interzone nevű helyről. A J. G. Ballard nagy vihart kavart regényéből készült *Karambol* főszereplői pedig az autóbalesetek megszállottjai, akik pszichoszexuális örömet lelnek híres autós balesetek megidézésében. A film végletesen fetisizálja az országúti katasztrófákat, a test és az autóroncok fúzióját elemzi.

Cronenberg filmjei, a hősei húsában tátongó organikus nyílásokhoz hasonlóan, a testi szenvedés új fejezetét nyitották meg. Ahogy Cronenberg egyik kritikusa, William Beard elemezte, Cronenberg karakterei tulajdonképpen mind tudósok, művészek, alkotók, akik a test határait próbálják átlépni, ezért változnak szörnyekké.<sup>10</sup> McLuhan elméleteinek tükrében Cronenberg hőseinek szenvedéstörténetei a posztmodern ember felelőtlen öncsonkítási történetei: a *Porontyok* a pszichiátria, a *Videodrome* az elektronikus média, a *légy* a genetika, a *Meztelen ebéd* a kábítószer, a *Karambol* a modern transzport pusztító erejét hirdeti.

### A stigmatizált test: a megszállott szenvedése

A középkori boszorkányperek bizonyították, hogy a vallásos extázis és a démoni megszállottság között könnyen elmosdódik a határ. A spirituális megszállottságból adódó szenvedés filmes ábrázolására Carl Theodore Dreyer híres 1928-as némafilmjétől, a *Jeanne d'Arc*

<sup>10</sup> Beard, William: *The Artist as Monster: the Cinema of David Cronenberg*. University of Toronto Press, Toronto, 2001.

szenvedéseitől kezdve Ken Russell *Ördögökén* keresztül Mel Gibson *Passiójái*g rendkívül sok példát hozhatnánk. Kevés film ábrázolja azonban annyira egyedi, érdekes és személyes módon a megszállott szenvedését, mint William Friedkin 1973-as *Ördögűzője*. A film tulajdonképpen egy megfordított passiótörténet, amelynek helyszíne az emberi lélek, stációi pedig a démoni kínban felórlódó test átváltozásának állomásai. A William Peter Blatty regényén alapuló film főhőse egy tizenkét éves lány, az anyjával élő Regan MacNeil, akivel különös dolgok történnek: emberfölötti erőről tesz tanúbizonyságot, levítál, démoni hangon beszél. A lányt fájdalmas orvosi, majd pszichiátriai vizsgálatoknak vetik alá. Miután az egyre démonibb külsőt öltő Regan megöli anyja egyik kollégáját, két ördögűzőt, egy fiatal papot, Damien Karras atyát, és egy tapasztalt mestert, a Max Von Sidow által alakított Merrin atyát kérik fel arra, hogy űzzék ki a lányból a Gonoszt. Az elkeseredett ördögűzés Merrin atya szívrohamaival, majd Damien atya önfeláldozó öngyilkosságával végződik, de Regan lelke megmenekül, és a lány már semmire sem emlékszik a pokoljárásából.

A klausztrófóbikus hangulatú *Ördögűző* voltaképp a lélek bebörtönzésének filmje: a történet helyszíne először a város, majd a családi ház, azután Regan emeleti gyerekszobája, végül az ágy és az ágyhoz kötött lány lelke. Az iszonyú átalakulás képei, amelyek sokkolták a korabeli nézőket, a maszktechnika elavulása miatt ma már talán helyenként megmosolyogtatóak, Regan pokoljárása azonban így is ugyanolyan hátborzongató, mint harmincöt éve. A menny stigmatizálja a szentek testét, Regan azonban a Sától csak a pokol torz fekélyeit kaphatja meg. Szájából hányás, obszcén szavak áradata és jéghideg lehelet ömlik; kezén-lábán Krisztus sebei helyett szörnyű repedések tátongnak; szeme a mártír égbe emelt tekintete helyett befordul, mintha elveszett lelkét keresné; teste a mártír méltóságteljes, nyugodt póza helyett kitekeredik: feje száznolcvan fokban megfordul a nyaka körül, a film leghíresebb jelenetében pedig pókmászásban, háttal ereszkedik le a lépcsőn. Az ágyhoz kötött lány testtartása a megfeszített Krisztus testtartását juttatja az eszünkbe, Regan helyzete azonban vízszintes, jelezve ezzel, hogy a méltóságát veszett test nem tud többé kapcsolatot létesíteni a föld és az ég között. Az *Ördögűző* elképesztő sikerét elemző esztéták többsége kiemeli, hogy Regan szenvedéstörténete tulajdonképpen a vietnami háború után traumatizált Amerika és a hagyományos családi kötelekeket, az otthon biztonságát elvesztő amerikai fiatalok szenvedéstörténete.<sup>11</sup> Regan gyötrelmei ugyanakkor a felnőtté válástól félő pubertás kínjai is: a lány áldozatai magányos férfiak, vagyis potenciális szerető-jelöltek (és potenciális apajelöltek is, hiszen Regan anyja magányos!); a lány démoni hangja afféle mutálásparódiának is tekinthető, a film egyik leghátborzongatóbb jelenete, a kereszttel végzett véres, agresszív önkielégítés pedig a szüzesség elvesztésétől való félelem diabolikus metaforája.

11 Cull, Nick: *The Exorcist. History Today*, 50 (2000), 46–51.

Friedkin híres volt arról, milyen kegyetlenül bánt színészeivel, mintha csak Lon Chaney vagy Boris Karloff szenvedéseit akarta volna rájuk mérni. A nagyobb pszichológiai hatás kedvéért pisztollyal ijesztgette, sőt akár meg is pofozta őket, a film utolsó jeleneteinek egyikében pedig, a Regan szobájában uralkodó fagyos levegő érzékeltetése céljából a helyiséget egy hűtőházba építtette, ahol a stáb meleg ruhában dolgozott, a kislányt alakító Linda Blair azonban egy szál hálóingben hevert az ágyban.

Az *Ördögűzőt* számtalan folytatás és hasonló szenvedéstörténet követte, de egyik film sem léphet Friedkin remekművének nyomába. Az 1999-es *Stigmata* például nagyon harmatos film, bár érdekesen ábrázolja a démoni és az isteni megszállottság összemoshatóságát. A történet főhőse egy fodrászlány, akit váratlanul szörnyű víziók kerítenek hatalmukba, miközben testén stigmák ütözköznek ki. Egy jezsuita pap, aki a csodák természetével foglalkozik, rájön arra, hogy a lány lelkén keresztül a néhai Paulo Alameida atya próbál üzenni, akit az egyház kiátkozott, mert egy, a katolicizmus alapjait megkérdőjelező eretnek gnosztikus evangéliumra bukkan. A Vatikán el akarja hallgattatni a lányt, de a történet végén a szellem távozik a félholtra kínozott hősnőből, aki ismét visszanyeri emberi alakját.

A híres képregényből készült 2005-ös *Constantine, a démonvadász* című film a misztikus szenvedés kérdését a horror műfajából végleg átemelte az akciófilm birodalmába. A Keanu Reeves által alakított főhős az angyalok és démonok felismerésének képességével született, és bár a látomások elől menekülve öngyilkosságot követett el, s a pokolba került, végül „visszatoloncolták” őt a világunkba, hogy vezeklésképp haláláig harcoljon a földön garázdálkodó démonok ellen. Constantine-t a túlvilág mellett az evilág is sújtja bűneiért: nem elég, hogy kiégett, cinikus, magányos figura, de még láncdohányos is, aki gyógyíthatatlan tüdőrákban szenved. A film érdekesen állítja párhuzamba az evilági testi szenvedést (rák) és a pokoli kárhozat képeit. A történet végén Constantine, önfeláldozása jutalmaképpen kigyógyul betegségéből, és kap egy újabb esélyt a boldog, egészséges életre.

Az *ördögűző* és a *Constantine, a démonvadász* a tömegfilm misztikus szenvedésábrázolásainak két pólusa: az első főhőse egy ártatlan lány, aki mások bűne miatt lakol, a másodiké egy kiégett férfi, aki saját hibái miatt szenved. Az első film helyszíne a gyerekzsoba és a lélek, a másodiké a pezsgő nagyváros, az utca, a felhőkarcoló. Friedkin főszereplője belülről éli meg a poklot, Constantine tobzódik a pokol, a démonok és az angyalok látványában, sőt a filmben még maga a sátán is felbukkan. A két történet remekül példázza a meg nem mutatás erényét és a megmutatás hibáit, és ezen keresztül a hollywoodi szenvedéstörténetekben az elmúlt évtizedekben végbe ment változásokat.

### A leigázott és az izolált test: a háború és a betegség kínja

A háborús filmek, a lágerfilmek és a betegségfilmek közösek abban, hogy a szenvedést a testi leigázás, illetve az izoláltság képei jelenítik meg. A test és az akarat ezekben a filmekben megfosztatik szabad mozgásterétől, külső hatalom szolgálatába kényszerül, mely kívülről érkezik, vagy épp ellenkezőleg, a test belsejéből, váratlanul és alattomosan.

A háborús filmek és a lágerfilmek a szenvedés ősi toposzát, az értelmetlen gyilkolás kényszerének vagy a fegyőrök kegyetlenkedéseinek kitett, megalázott ember kínjait, az „ember az embertelenségben” kérdését tárgyalják. A *Híd a Kwai folyón*, a *Nyugaton a helyzet változatlan*, az *Apokalipszis, most*, a *Gyilkos mezők*, *A szakasz*, a *Ryan közlegény megmentése*, a *Schindler listája*, *A zongorista*, *A szarvasvadász*, *A domb*, az Alan Parker-féle *Éjjeli expressz*, a Henri Charriere regényéből készült *Pillangó* vagy a *Száll a kakukk a fészkére* hősei általában rossz helyre vagy rossz időbe születtek, netán mindkettőbe. Gyötrelmeiket a bajtársiasság és a remény enyhítheti csak. Ezekben a filmekben a szenvedés képei gyakran erős nemzeti tudattal és szentimentalizmussal itatódnak át, és csak ritkán nélkülözik a didaktikus politikai mondanivalót. Az ilyen művek ugyanakkor nemzeti terápiák is, amelyek egész generációk lelki sérüléseinek gyógyítását szolgálják. John Huston 1945-ben készült *Let There be Light* című dokumentumfilmje a második világháborús traumák hipnózisos gyógyítási lehetőségeit mutatta be tudományos szenttelenséggel. A nemzeti gyógyulás azonban, ahogy arra számtalan háborús filmmel foglalkozó esszé is rámutatott, sosem volt olyan egyszerű, mint ahogy azt a filmben bemutatott, váratlanul járni, beszélni vagy mosolyogni képes katonák esetében látjuk. Amerika, akárcsak a nagyváros közeli vadonban bujkáló háborús veterán *Rambo*, sosem gyógyult ki teljesen háború okozta szenvedéseiből, a háborúk közötti időkben is háborúban állt, ha mással nem, hát saját paranoiáival.<sup>12</sup>

A háborús és a lágerfilmekben a szenvedés kollektív „élmény”, amely egyesít a rabszolgasorba döntő hatalom vagy akár a háború absztrakt ideája ellen. A betegségeket tárgyaló szenvedésfilmek főszereplői számára azonban nincs kollektív vigasz, hiszen gyötrelmeiket belülről támadó kórokozók, áttekinthetetlen biokémiai, neurokémiai, pszichofizikai folyamatok okozzák. Személyük mértéke nem a szeretett bajtárs elvesztése, nem a gránátok hangja, nem a kegyetlen parancs és a megalázó rabszolgasors, hanem a latin szavaktól hemzsegő orvosi vény, a röntgenkép és a látlelet. A kórterem a katonai barakk és a koncentrációs tábor rémképét idézi fel; betegségtudatot, szenvedéstudatot generál. Míg azonban a szenvedés a barakkban és a lágerben összeköt, a kórteremben épphogy elszeparál. A betegség, vallja Martin F. Norden *The Cinema of*

12 Matelski, Marilyn J. – Street, Nancy, Lynch: *War and Film in America: Historical and Critical Essays*. McFarland, 2003.

*Isolation* című könyvében, kirekeszt a társadalomból.<sup>13</sup> Hasonlóan vélekedik a betegségekkel együtt járó testi fájdalomról, szenvedésről Elaine Scarry is, aki azt állítja *The Body in Pain* című könyvében, hogy a fájdalom megsemmisíti a nyelvet, mivel nem lehet megosztani másokkal.<sup>14</sup> A betegségfilmek hőseinek szenvedéstörténete épp ezért nemcsak a kórral vívott személyes, belső harc elbeszélése, hanem a kín külvilággal való elfogadtatásának és a kirekesztés elleni küzdelemnek is a története. Ezeknek a filmeknek a legtöbbjét az amúgy bravúros színészi teljesítményeken átható szentimentalizmus jellemzi; nem véletlenül záporoznak e művekre az Oscar-díj-jelölések.

Míg a háborús filmek kedvelt témája az identitás szétzúzása, addig a betegségfilmek épp az önészlelés radikális megerősödéséről szólnak. A háborús szenvedés szétzilálja a személyiséget, a betegség kínja viszont sokszor épphogy megerősíti azt. Ezek a filmek előszeretettel beszélnek a béna testbe börtönzött lélek és szellem erejéről, szabadulási vágyáról. Gondoljunk csak a Daniel Day-Lewis zseniális alakításáról híres *A bal lábamra*, amelyben egy felcseperedő ágrólszakadt ír „kripli” mutatja meg a világnak, hogy képes a társadalom hasznos, mi több, nélkülözhetetlen tagjává válni; a *Szkafander és pillangóra*, amelynek hősnője kómájából felépülve szeme mozgatásával betűnként írja regényét; a Robert De Niro és Robin Williams főszereplésével készült *Ébredésekre*, ahol egy agyhártyagyulladás miatt lebént beteg számára jön el a testi és szellemi ébredés, igaz, csak rövid időre, egy új gyógyszernek köszönhetően; vagy a híres regényből készült *Virágot Algernonnak-ra*, ahol egy szellemileg visszamaradott fiú gyógyul fel rövid időre, majd zuhan vissza ismét a katatóniába. Sokban hasonlít ezekhez a művekhez a Stephen King regényéből készült *Tortúra* című film. A történet hőse egy jónevű író, aki autóbalesetet szenved a Sziklás-hegységben, s egy házában elszigetelten élő ápolónőhöz kerül, aki nagy rajongójának vallja magát. Hamarosan kiderül azonban, hogy az asszony gyakorló elmebeteg. Tűzzel-vassal egy új regényt akar kicsalni a tolokocsihoz szegezett férfiből, akinek az élete igazi pokollá változik, és csak egyetlen célja marad: megszökni fogvatartójától.

Korunk gyógyíthatatlan civilizációs betegségei, a rák és az AIDS visszatérő motívumok a betegségfilmekben: az előbbire példa a *Love Story*, amely azt boncolgatja, lehet-e szerelem a halál árnyékában; az utóbbira pedig a HIV-fertőzött társadalmi és magánéleti meghurcolást, majd rehabilitációját elbeszélő *Philadelphia*. Peter Bogdanovich *Maszk* című filmje egy, a *lionitis* nevű szörnyű kór miatt deformált gyerek társadalomba való beilleszkedési kálváriájáról szól, akárcsak a hozzá hasonló, korábban tárgyalt *Elefántember*. De a háborús filmek és a betegségfilmek egyik zseniális keverékét, a *Jákob lajtorjáját* is megemlíthetjük itt: a történet főhőse, Jacob Singer a vietnami hábo-

13 Norden, Martin F. : *The Cinema of Isolation: A History of Physical Disability in the Movies*. New Brunswick, N. J., Rutgers University Press, 1994.

14 Scarry, Elaine: *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Oxford University Press, 1985.

rúban alkalmazott hallucinogén kemikáliák miatt betegszik meg, és zuhan Bosch és Francis Bacon képeit idéző iszonytató rémlátomások örvényébe. Betegsége okát keresve jut el bajtársaiig, majd a titkos vegyszert kifejlesztő tudósig, aki a szörnyű kísérletről mesél. A film végén derül csak ki, hogy Jacob sosem jutott haza a vietnami frontról, a történet a haldokló férfi agyában játszódott le. Adrian Lyne remekműve többek között arról híres, hogy itt alkalmazták először azt a vizuális trükköt, amely aztán a body horrorfilmek kedvelt motívuma lett: a mozdulatlan színész rázza a fejét, amely a jelenet felgyorsítása után Bacon rémképeit idéző elmosódott masszává és ezáltal a szereplő őrülésének erős képi szimbólumává válik.

### A felszeletelt test: a mártír szenvedése

A keresztény ikonográfia legkedveltebb motívuma a mártírok szenvedése: a templomi freskók, az oltárképek, az ikonok, a kapufaragványok szinte kötelező jelleggel ábrázolták Krisztus passióját, a vértanúk kínjait. A stigmatizált, a megkorbácsolt, a kilyuggatott, a felkoncolt, a szétszedett test szenvedése a nézőkből együttérzést, mi több, vallásos áhítatot váltott ki. A mártírhalál ábrázolásának egyik pólusán a könnyes tekintetét mennyekbe emelő mantegnai Szt. Sebestyén található, aki a testéből tüskékként meredező nyílvevesszők okozta fájdalom ellenére is megőrizte méltóságát és az Úrba vetett hitét. A másik póluson Grünewald isenheimeri Krisztusát látjuk, az iszonytató kínhalált halt, görcsbe rándult kezű, eltorzult arcú embert.

Míg a mártír szenvedésének ábrázolása együttérzést váltott ki a szemlélőből, Giotto vagy Bosch groteszk túlvilági kínokat megjelenítő képei a pokol rettenetével ijesztgettek. A korszak embere számára a szenvedés, a fájdalom, a betegség, a halál mindennapi tapasztalat volt, ábrázolva azonban mindez vallásos jelentést kapott, az élet múlandóságára és a menny vagy a pokol felé vezető út kérérlhetetlen különválására emlékeztetett.

Modern korunkban a szenvedés elvesztette szakrális jelentését. Ha a középkor ikonikus szenvedésképe az Avignoni Pietà, akkor az újkorié Picasso *Guernicája* vagy Francis Bacon önarcképe. A testi szenvedés szekularizációjának, magántapasztalattá válásának folyamata persze nem feltétlenül jár együtt a szenvedés jelentésének kiüresedésével, példa erre a számos korábban tárgyalt film, amelyekben a kín felszínesen vagy kevésbé felszínesen, de mindig hordozott valamiféle mondanivalót. Az új évezred tömegfilmjeinek jelentős hányada mégis véglegesen kiüresítette a szenvedés ikonográfiáját: a kín felszínesen átesztétizált vizuális élménnyé vált, amely tartalmazza ugyan a régi pátoszformulákat, de már nem tud velük mit kezdeni. A folyamat extrém példái a *New York Magazine* filmkritikusa, David Edelstein által „Torture porn”-ként definiált, magyarra „kínzós pornóként” fordítható horrorfilmek, amelyeket mégis in-

kább mézárszéki pornónak magyarosíthatnánk.<sup>15</sup> A műfaj a hatvanas-hetvenes évek slasher, gore és giallo filmjeire vezethető vissza, kilencvenes évekbeli előképei közé pedig olyan thrillerek tartoznak, mint például *A bárányok hallgatnak*, a *Hetedik* vagy *A sejt*.<sup>16</sup>

A „kínzós pornó” egyik jellegzetes példája a *Fűrész* című sorozat, amelynek első része 2003-ban került a mozikba, és amely azóta négy folytatást is megért. A történet „hőse” egy agytumorban szenvedő pszichopata, aki áldozatait saját maga által tervezett szörnyű kínzószervezetekbe ülteti, miközben monitorokról figyeli az eseményeket. Az áldozatnak pár perce van arra, hogy szabaduljon a mérnöki zsenialitásról és perverz fantáziáról tanúskodó gépekből. A meneküléshez azonban általában szörnyű öncsonkítást kell végrehajtania: le kell vágnia a kezét, ki kell fúrnia a szemét, meg kell csapolnia a vérét. *Fűrész* sajátos ideológiát gyártott a kisdéd játékokhoz: a hősök egykori hibáikért lakolnak, és a kilátástalan helyzet, a szenvedés megtanítja őket az élet szeretetére. A slasher filmekhez hasonlóan a gyors vágások, kapkodó kameramozgások nemcsak a szereplők felszeletelését idézik, de virtuálisan a nézőket is feldarabolják.<sup>17</sup>

A 2006-os *Hostel* és a 2007-es *Hostel 2* készítői a *Fűrész* alkotóival ellentétben már felszínes ideológiát sem igyekeznek gyártani maguknak. A tortúrák színhelye itt egy Pozsony melletti neonáci barakk, ahol a világ különböző részeiről érkező dúsgazdag emberek hatalmas pénzeket kínálnak azért, hogy halálra kínozzanak különböző fiatalokat. A bizarr kínzások a megkötözött páciens mellé rituálisan kikészített műszerekkel a kórházi műtéteket és Mengele doktor kórtermének rémségeit idézik fel; a szexuális behatolás és húsba való erőszakos, instrumentális behatolás kapcsolatát mutatják.

A félelem és szenvedés empátiát vált ki, hiszen potenciális szenvedőkké tesz mindannyiunkat, vallja Edelstein korábban már idézett cikkében. A mézárszéki pornó tulajdonképpen nem sokat tesz hozzá a testi szenvedés ikonográfiájához, és tudjuk, hogy a valóság borzalmi sokszorosan felülmúlják a képzeletet. A probléma inkább az, hogy a *Fűrész* és a *Hostel* a plázamozik legnépszerűbb alkotásaivá

15 Edelstein, David: „Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn: Why has America Gone Nuts for Blood, Guts and Sadism.” *New York Magazine*. 6, Febr. 2006. <http://nymag.com/movies/features/15622/index1.html>

16 Az erőszakos halált, testi szenvedést extrém naturalizmussal bemutató gore és slasher szülőházája a Kennedy-gyilkosságok, a vietnami háború által sokkolt Amerika, és olyan „sorozatgyilkos” filmek tartoznak ide, mint például az 1963-as *Blood Fest*, George A. Romero 1968-as *Az élőhalottak éjszakája* című klasszikusa, az 1975-ös *Texasi láncfűrészgyilkos* vagy a műfaj mainstreammé válását mutató *Halloween* és a *Péntek 13*. A húszas-harmincas évekbeli olasz ponyvák közül eredeztethető giallo az áldozatok megkínzását, halálát szexuális tartalommal tölti meg. Idetartozik például Dario Argento *Opera* című filmje, amely tulajdonképpen az *Operaház fantomja* változata. A történet hősnője, Betty nagy karrier előtt álló fiatal énekesnő, aki egy sorozatgyilkos pszichopata karmaiba kerül: a férfi kiköti őt, majd szemhéját tűkkel kipöckölve arra kényszeríti, hogy nézze végig a körülötte élők brutális lemészárlását.

17 Arnzen, Michael, A.: Who is Laughing Now? The Post-Modern Splatter Film. *Journal of Popular Film – Television*, 21, 4, (1994), 176–184.

váltak: a *Hostel* például a bemutató első hétvégéjén legnézettebb amerikai filmként 20 millió dollár bevételt hozott.

A szenvedést a szenvedés kedvéért ábrázoló mészárszéki pornó halálra kínzott hőseit végeredményben mártíroknak nevezhetjük. Ezek a modern vértanúk azonban középkori elődeikkel ellentétben nem a hit áldozatai; Sade márki és George Bataille sadista fantáziáinak alanyaival szemben nem a libertinus filozófia és a szabad szerelem mártírjai, hanem az öncélú vizualitásé, a szenvedést terméké degradáló fogyasztói társadalomé.

Edelstein a „kínzós pornók” közé sorolta Mel Gibson 2006-os *Passióját* is, és sajnos igazat kell adnunk neki. Mel Gibson műve a fent tárgyalt filmekhez hasonlóan Krisztus történetét a megszaggatott, átluggatott hús történetévé silányította. Ha a filmet összehasonlítjuk az egyik legszebb vértanúfilmmel, Carl Theodore Dreyer 1928-as *Jeanne d'Arc szenvedései* című művével, ahol a passió fájdalmas érzését az arcok, a szemek, a kezek ritmusa teremti meg, és ahol a kínzószereket épp csak jelzésszerűen mutatják, akkor nem csupán művészfilm és tömegfilm eltérő gondolkodásmódjával szembesülünk, hanem a tartalommal rendelkező és az öncélú vizualitás problémájával is. Gibson nagy tévedése, hogy a mártír szenvedését pusztán a testi gyötrelmeken keresztül mutatja meg, nagy hazugsága pedig az, hogy mindezt még át is esztétizálja. A középkori és a barokk oltárkép is esztétizál, a vonal, a szín és forma azonban itt szakrális jelentést hordoz, hiszen a hit és a társadalmi rend szolgálatában áll. Gibson filmje azonban a kín pátoszformuláinak megidézésén túl semmit sem tesz: minden szenvedéstörténet leghíresebbikét üres tablóképek sorává redukálja.

### Virtuális kínok: szenvednek-e a videojátékok hősei?

A korai videojátékok egypólusú hősei nemigen ismerték még a szenvedés fogalmát. (Hacsak nem tekintjük szenvedésnek azt, hogy a labirintusban szaladgáló, pontokat zabáló *Pac-Man*, aki a fogyasztói társadalom szimbóluma lehetne, sosem képes jóllakni; vagy Mario, a *Donkey Kong* játék főhőse sosem képes feljutni a felhőkarcoló tetejére, ahol a gonosz gorilla fogva tartja kedvesét.) A jellemábrázolási és történetmesélési technikák fejlődésével azonban a játékhősök motivációi, félelmei is életszerűbbé váltak, és a hősök megtanultak „életszerűen” szenvedni. Ugyanakkor az is igaz, hogy a videojátékok műfaját a tömegkultúra talán valamennyi ágánál jobban megfertőzték az öncélú erőszakosságot bemutató filmek. A szenvedés és az erőszakos halál naturalista ábrázolására remek példa a *Mortal Combat*, a *Carmageddon* vagy a *Grand Theft* autósorozat, amelyekről egy korábbi cikkben már írtam,<sup>18</sup> de ide lehet sorolni gyakorlatilag valamennyi FPS (First Person Shooter) játékot, ahol ellenfeleink

18 Beregi Tamás: Gyöngéd ámokfutók. Erőszak a számítógépes játékokban. *Pannoni Szemle*, 2007/1.

megsebzése vagy elpusztítása háborús és kommandós filmeket idéző naturalizmussal, szubjektív nézetből történik.

A legtöbb „szenvedős” videojáték érdekes módon afféle amnéziajáték is egyben, ahol a hősnek saját múltját is meg kell ismernie és fel kell dolgoznia. A *Bioforge* című sc-fi játék hőse például egy, a *Robotzsaru* főszereplőjére emlékeztető, félig ember, félig robot lény. Hősünk, aki egy idegen űrbázis rabja, nemcsak szörnyű testi „fogyatékoságaitól” és a rabságtól szenved, de attól is, hogy nem emlékezik a múltjára. Küldetése épp ezért nemcsak a szabadság, de az individualitás, a testi és a szellemi egység kereséséről, megtalálásáról is szól.

A *Sanitarium* című kalandprogram helyszíne egy hatalmas, viktoriánus elmeegógyintézet. Ide került amnéziában szenvedő hősünk, Max Lughton, aki kétségbeesett bolygása közben különböző tárgyakat és információkat gyűjt a többi tébolyult szereplővel való interakció révén. A nyomozás közben nemcsak mások rémálomvilágába lépünk bele, de saját kísértő hallucinációkat is megismerjük, és a flashbackeknek köszönhetően, az előbb említett amnéziajátékok szabályai szerint, lassan saját múltunkat és a Sanitariumba kerülésünk okait is megértjük.

Hasonlóan zuhan saját rémálmainak örvényébe az *American McGee's Alice* című 2000-es számítógépes játék főszereplő kislánya. Az *Alice Csodaországban* történeten alapuló, Tim Burton képi világát idéző játék helyszíne szintén egy elmeegógyintézet, azon belül pedig Alice megzavarodott elméje. A kislányt azután zárják az intézetbe, hogy szüleit – látszólag saját hibájából – elveszti egy tűzvészben. A játékban az *Alice Csodaországban* számos szereplője és helyszíne felbukkan, kissé démonizált változatban. A pszichedelikus utazás, mint a fent elemzett játékokban, itt is afféle önterápia: a játék során Alice megismeri igazi múltját, szenvedéseinek valós okait, így a történet végére meg is gyógyulhat.

\*

A fent tárgyalt film- és videojáték-példák különféleképpen nyúlnak a szenvedés témájához, amely a test torzulása, fúziója, misztikus stigmatizációja, leigázása, izolációja révén elemezhető. A frankenszteini szörny, a cronenbergi átváltozó, a sátán által megszállt kislány, a sebesült katona, a megalázott fogoly, a megbénult beteg, a felszeletelt mártír vagy a számítógépes játék amnéziás örültje a szenvedés különböző módzatait és fokait éli át. Abban azonban sorsuk közös, hogy kínyaik kimetszik őket környezetükből, s ez másokkal nehezen vagy egyáltalán meg nem osztható testtudatot alakít ki bennük. Fájdalmaik paradox módon egyszerre járnak együtt sajátos befelé fordulással, a test kontúrjainak összezsugorodásával, ugyanakkor extratórikus, testen kívüli élménnyel.

Mi, nézők az intézményesült, fogyasztóivá vált kínszenvedések befogadói persze talán többet is tehetünk annál, semhogy a voyeur kényelmes pozíciójából szemléljük a képernyő szenvedésáradatát.

Elvégre a fent elemzett filmek hősei miattunk és helyettünk szenvednek: hibáink, félelmeink, hazugságaink, tikos vágyaink áldozatai ők. Susan Sontag korábban már említett esszéjében élesen kritizálja ugyan a tömegfilmeket és a médiát, de régebbi írásaival és számos más médiakutatóval vitatkozva azt is állítja: a szenvedés képei nem feltétlenül tompítják el valóságészlelésünket. Terápiás szerepük is van; a kín szemlélése nemcsak empátiánkat, hanem felelősségérzésünket is növelheti. Még a legnagyobb utópisták sem hihetnek a szenvedés nélküli világban, ám abba, hogy a gyötrelmek porondján kiket fogunk viszontlátni a jövőben, és milyen szenvedések között, nekünk is lehet némi beleszólásunk.

#### Néhány szerzőnkéről

BEREGI TAMÁS – 1993-ban az ELTE TFK biológia-földrajz szakán, 1998-ban az ELTE BTK művészettörténet szakán kapott diplomát; 2006-ban a Manchesteri Egyetemen művészettörténeti doktorátust szerzett. Cikkei, tanulmányai többek között a *Filmkultúra*, a *Filmvilág*, a *HVG*, a *Magyar Hírlap*, a *Hamu és Gyémánt*, a *Cinema*, a *ComputerAktív*, a *Gamestar*, a *National Geographic* című lapokban olvashatók. 1998-ban megalapította az ELTE Média Szakán az első hazai Számítógépes Játék-múzeumot. Négy regénye jelent meg, forgatókönyvíróként dolgozik.

CSEKE ÁKOS – a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Esztétika Tanszékének oktatója. Fontosabb publikációi: *A tisztaság könyve* (Universitas, 2009, megjelenés előtt, társszerző: Tverdota György); *Titkos élet (Holmi, 2009/1)*; *Világirodalom (Irodalomtörténet, 2008/2)*; *A szenvedés fogalma. József Attila: Nagyon fáj (Kortárs, 2007/2)*; *A szerelmes Dante (Vigília, 2007/2)*.

HAVELKA JUDIT – klinikai gyermek-szakpszichológus. Tanulmányait Budapesten az ELTE Bölcsész tudományi Karán végezte. Hosszú évekig munkatársként dolgozott a Faludi utcai gyermek- és serdülő-pszichoterápiás szakrendelőben. Jelenleg Belgiumban él és Antwerpenben dolgozik az AGORA Therapie & Vormingscentrum csoportos magánrendelés keretében. A Holland Nyelvű Pszichotrauma Szövetség tagja, pszichotraumatológus, a PTE doktori iskoláján pszichotrauma témában készíti disszertációját. Munkája során felnőtteket és gyermekeket kezel poszttraumatikus problémákkal egyéni és családterápiás keretek között. Publikációi magyar és külföldi folyóiratokban jelennek meg.

LADÁNYI JÁNOS – szociológus, egyetemi tanár, Budapesti Corvinus Egyetem; az MTA doktora. A következő könyvek szerzője, illetve társszerzője: *Szelekció az általános iskolában* (Magvető, 1983, Csanádi Gáborral); *Budapest térbeni-társadalmi szerkezetének változásai* (Akadémiai, 1992, Csanádi Gáborral); *Rétegződés és szelekció a felsőoktatásban* (Edukáció, 1994); *A kirekesztettség változó formái. Közép- és délkelet-európai romák története és összehasonlító szociológiai vizsgálata* (Napvilág, 2004, Szelényi Ivánnal); *Szociális és etnikai konfliktusok. Tanulmányok a piacgazdasági átmenet időszakából (1987–2005)* (Új Mandátum, 2005); *Mobilitási esélyek és a kisegítő iskola* (Új Mandátum, 2006, Gerő Zsuzsával és Csanádi Gáborral); *Patterns of Exclusion: Constructing Gypsy Ethnicity and the Making of an Underclass in Transitional Societies of Europe* (Columbia University Press, 2006, Szelényi Ivánnal); *Lakóhelyi szegregáció Budapesten* (Új Mandátum, 2008).