

SEPSI LÁSZLÓ

## A hiányzó pillanat

*Halál és túlvilág a tömegfilmben*

A tágan értelmezett átlépés egy másik világba a narratív tömegfilm talán legfontosabb és leg-többet használt vándormotívuma, ami nem szükségszerűen szorítkozik fantasztikus alternatív valóságok bemutatására. A „másik” ebben a kontextusban valójában csak a hétköznapiól eltérőt jelenti: ebből a szempontból nincs különbség a között, hogy a főhős egy trópusi szigetre, egy számára korábban ismeretlen társadalmi réteg vagy szubkultúra közegébe, esetleg egy távoli csillagrendszerbe jut el a cselekmény során. A határátlépés végállomása a műfaji kontextustól függően változik – például elétkozott kastély a kísértetház-filmben, junkie közösség a drogmoziban, virtuális valóság a sci-fiben –, de a motívum funkciója minden esetben ugyanaz. A néző a főhőssel együtt éli meg a transzgressziót, hiszen a moziterem sötétjében éppúgy kiszakad a hétköznapiokból, mint az Óz technicolor földjére sodródott Dorothy. Eközben a beavatás, az új világ szabályainak és működés módjának fokozatos megismerése elősegíti a befogadó azonosulását a határátlépő fiktív figurával, hiszen a néző maga is ekkor ismeri meg azokat a törvényeket, amik mentén a vásznon látott diegétikus világ működik. Ez műfajtól függően értelem szerűen változik: a *Jurassic Park*ba (1993) érkező főhősöknek más típusú attrakciókkal és kihívásokkal kell szembenézniük, mint az álomvilágba átkerült Alice-nek (*Alice Csodaországban*, 1903/1951/2010), a kémjátzmába keveredett átlagembernek

(*Észak-északnyugat*, 1959) vagy a gengszterek közé beépült FBI-ügynöknek (*Fedőneve: Donnie Brasco*, 1997).<sup>1</sup>

A motívum variációit használó filmek és irodalmi művek között speciális helyet foglalnak el azok a munkák, amelyekben a határátlépést a halál jelenti.<sup>2</sup> Jelen esszé két szempont alapján kíván bevezetést nyújtani a témába: egyfelől felvázolom a halál ábrázolásának néhány jellemző paradigmáját a múlt század tömegkultúrájában, különös tekintettel a halált fizikai pusztulásként megfestő alkotásokra. Az esszé második fele olyan filmeket tárgyal, amelyekben megjelenik a halálon keresztül elérhető másvilág, és azt kívánja bemutatni, hogyan cserélte a kortárs tömegfilm a halál ábrázolására vonatkozó tiltást egy narratív eszközökkel létrehozott tabura.

### Halál a vásznon

A 20. század tömegfilmjének két legfontosabb reprezentációs tabuját az explicit szexualitás és a grafikus erőszak, a halál ábrázolása jelentette. Az 1934-től szigorúan betartott hollywoodi öncenzúra-rendszer, a Hays kódex (vagyis a Motion Picture Production Code) egyaránt tiltotta az öncélú erőszak és a különböző szexuális tevékenységek ábrázolását,<sup>3</sup> így ezekkel a hatva-

- 1 A tömegfilmben ábrázolt másik világok lehetséges tipológiájáról lásd James R. Walters *Alternative Worlds in Hollywood Cinema: Resonance Between Realms* (Intellect Books, 2008) című munkáját. Walters három kategóriát állít fel: a képzelt világok csak a főhős álmaiban vagy fantáziáiban léteznek (mint Óz földje), a potenciális világok a főhős által ismert valóság alternatív verziói (mint az *Idétlen idő* vég nélkül ismétlődő napja), a másvilágok pedig a főhőstől függetlenül létező realitások (mint Narnia vagy Sohaország). Mint látni fogjuk, a határátlépésként a halált bemutató filmek nem helyezhetőek el egyértelműen ebben a kategóriarendszerben, mivel a tematika gyakorta összemossa a túlvilág képeit a különböző álom- és fantáziaképekkel, de arra is találunk példát, amikor a halál a főhős által ismert valóság egy alternatív verziójára nyit kaput.
- 2 Itt meg kell különböztetnünk azokat a leginkább a horror műfajába tartozó alkotásokat, amikben a túlvilág, illetve annak kreatívai törnek be a hősök valóságába, és azokat a műveket, amikben maga a főhős szakad ki – leggyakrabban saját halálának köszönhetően – a mindennapi életből, és ismeri meg a túlvilági létet. Idetartoznak az ördögűzős és démonidézés témáit feldolgozó horrorfilmek, mint *Az ördögűző* (1973), a *Hellraiser*- és a *Gonosz halottak-széria*, illetve a kísértettörténetek és a zombifilmek egyes darabjai, attól függően, hogy előfeltételezik-e egy, a monstrokhoz otthont adó másvilág létezését (mint például Lucio Fulci *A pokol hét kapuja* című filmje), vagy misztikus helyett inkább áltudományos magyarázatot kínálnak a fantasztikus lények létezésére (mint George A. Romero zombifilmjei).
- 3 A Motion Picture Production Code teljes szövegét lásd: Leff, Leonard J. – Jerold Simmons: *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code*, University Press of Kentucky, 2001, 285–300. Habár a szöveg nem tér ki konkrétan a halál ábrázolására, morális okokra hivatkozva szigorúan ellenjavallja a gyilkosságok és a fizikai brutalitás ábrázolását, annak érdekében, nehogy a közönség „hozzáédződjön ezek visszatartó látványához” (297).

nas évek legvégéig fősodorbeli moziban maximum csak sejtetések és utalások formájában találkozhatott a korabeli néző – mint például egy képen kívülre szorított gyilkosság vagy a résztvevők ruhájából kikövetkeztethető előzmények (mint Hitchcock *Psychójának* nyitójelenetében). A hollywoodi tabu megjelenése egy árnyékfilmgyártás kialakulását eredményezte az Államokban: a pornográf rövidfilmek (ez volt az ún. stag film) legkésőbb a tízes évektől illegalitásuk ellenére is terjedtek már,<sup>4</sup> míg nem a pornográfia legalizálása az egészestés pornófilmek gyors sikerét hozta a hetvenes évek elején, az egyéb tiltott témákat pedig a cenzúra bevezetésével párhuzamosan felvirágozott klasszikus exploitation film aknázza ki.<sup>5</sup> Utóbbi – az egyes államok törvényeitől függően – fél-legalitásban működő laza hálozat volt, lényegében a mai függetlenfilm egy fontos előképe: az olyan exploitation producerek, mint David Friedman vagy Kroger Babb a legitim filmiparon kívülre szorulva, a korai vándormozisok mintájára járták az Államokat, miközben fillérek-ből készült munkáik épp azokat a témákat dolgozták fel (nemi betegségek, abortusz, promiszkuitás, droghasználat), amiknek hiteles ábrázolását a Hays kódex tiltotta. A tabutémákra épülő exploitation-alműfajok között született meg az extrém erőszakot általában híradó- és egyéb dokumentumfelvételekből összeválogatva bemutató ún. atrocitásfilm (atrocity film), amely a harmincas években előbb a korabeli bűnözés legbrutálisabb képi dokumentumait gyűjtötte össze (*March of Crime*, 1934), a második világháború után pedig a modern hadviselés és a holokauszt borzalmait zsákmányolta ki (*Half-Way to Hell*, 1953). A filmtípus öröksége a Hays kódex hatályaon kívül helyezése után is fennmaradt a shockumentarynak nevezett filmműfajban. *A halál ezer arca* (1978) és folytatásai, mint a cím is mutatja, vegyesen mutat be hamis és valódi dokumentumfelvételeket a világ minden tájáról, amelyekben egyetlen dolog a közös: mind halálesetet ábrázolnak valamilyen formában.

Az atrocitásfilm, majd a shockumentary különbségét a hollywoodi mozitól és a többi exploitation-alműfajtól elsősorban a történet hiánya jelenti. A halál képeinek bemutatása póré attrakció, ami csak jelzésértékű narratív keretet igényel – mint például a halált „kutató” halottkém utazásai *A halál ezer arcában* –, és ezzel a mozgókép legkorábbi formájához, az attrakciók mozijához csatol vissza. Az attrakciós mozi sajátosságait az 1906 előtti

- 4 A legkorábbi ilyen alkotás az 1915-re datálható és anonim rendezőtől származó *A Free Ride*, de a formanyelv fejlettségéből arra következtethetünk, hogy korántsem ez volt a műfaj első képviselője.
- 5 Az „exploitation” szó kizsákmányolást jelent, és bár a 20. század második felében komoly jelentésmódosulásokon ment keresztül, nagyjából az ötvenes évek végéig az aktuális társadalmi tabukat kizsákmányoló, Hollywoodon kívüli féllegális filmiparra használták. Az klasszikus exploitation történetéről és jellemző filmtípusairól, köztük az atrocitásfilmről részletesebben lásd: Schaefer, Eric: *Bold! Daring! Shocking! True!: A History of Exploitation Films, 1919–1959*, Duke University Press, 1999.

időszakban Tom Gunning így foglalta össze: „közvetlenül ragadja meg a nézők figyelmét, vizuális kíváncsiságra ingerel, és izgalmas látványosságon keresztül szerez örömet – egyedülálló eseményen keresztül, ami legyen bár fiktív vagy dokumentációs, önmagában érdeklődésre tarthat számot. A bemutatásra kerülő látvány lehet filmszerű is, vagy trükkfilm, ahol a filmes manipuláció (lassítás, visszajátszás, helyettesítés, többszörös előhívás) adja a film újdonságát. A fikciós helyzetek gyakran gagekre, vaudeville-számokra vagy döbbenetes, illetve érdekes esetek (kivégzések, napi események) újrajátszására korlátozódnak. [...] A színházi bemutató dominál a narratív feloldódás felett, hangsúlyozva a sokk vagy meglepetés közvetlen hatását a történet kibontakozásával vagy az elbeszélői világ teremtésével szemben.”<sup>6</sup>

Mindezek alapján azt mondhatjuk, hogy a század első felében két paradigma uralkodott, s ezek kölcsönösen kiegészítették egymást: míg a korai némafilm attrakciós mozijában és az atrocitásfilmben a történet hiányzik, amely keretezné a halált mint látványosságot – s amely egyaránt lehet valós és szimulált –,<sup>7</sup> addig a klasszikus hollywoodi játékfilm a Hays kódexnek megfelelően igyekszik képen kívülre szorítani a minden esetben fiktív halálesetek ábrázolását. Ez majd csak a hatvanas évek elején, a gore film<sup>8</sup> megjelenésével változik meg: Herschell Gordon Lewis műfajteremtő *Vérlakomájában* (1963) egy egyiptomi halális-tennőt imádó örült szakács hajt végre rituális gyilkosságokat, és ezeket a film – lévén független gyártónál készült alkotás – addig példátlan naturalizmussal mutatja be. Az attrakciós mozi látványosságai és a hollywoodi játékfilm szemérmessége közti űrt a gore film csonkolt, agonizáló és vérben tocsogó testekkel tölti fel, immár fikciós keretben megmutatva mindazt, ami az atrocitásfilmben még kegyetlen (ál)valóság, a klasszikus Hollywoodban elleplezett, megmutathatatlan titok maradt. Lewis és követőinek munkái reflektálatlan örömmel tárják fel a test titkait, hogy megmutassák a nézőnek: a hús és bőr mögött nincs semmi, csak véres maszat. Filmjeik elsődleges vonzerjéjé ezek a kiemelt erőszakjelenetek képviselik, a létező, de alibiszzerű fabula csak apropót ad a bizarr gyilkosságok bemutatására. A filmek marketingje leplezetlenül a tiltott látványosságra épített. A hat-

6 Gunning, Tom: Az attrakció mozija. A korai film, nézője és az avantgarde, in Kovács András Bálint – Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*, Palatinus, 2004, 292–302.

7 Míg valós emberi halált ábrázoló filmet nem találunk a korai némafilmek között, csupán kivégzések újrajátszását, Thomas Edison egyik leghírhedtebb munkája egy valódi elefánt kivégzését rögzítette (*Electrocuting an Elephant*, 1903). Ezzel a hatvanas-hetvenes évek shockumentary filmjeinek egyik fontos jellemzőjét vetítette előre: *A halál ezer arcában* vagy a dokumentumfilmnek álcázott *Cannibal Holocaustban* (1980) az emberek elleni erőszak szimulált, viszont a filmek határsértő jellegét brutális állatkínzások erősítik.

8 A gore kifejezés szó szerint alvadt vért jelent, és egyaránt használatos a test roncsolását extrém naturalizmussal ábrázoló horrorfilmek műfaji megnevezéseként, illetve magukra az erőszakjelenetekre.

vanás évek gore filmje a következő néhány évtizedben fokozatosan horrorbőrleszkké vált: az olyan filmekben, mint a *The Gore Gore Girls* (1972) vagy a *Re-Animator – Az újraélesztő* (1985) a test roncsolása és átszabása afféle véres bohóctréfaként jelenik meg, groteszk torzókön keresztül felidézve a Bahtyin által leírt karneváli kultúrát.

A gore film elsősorban Európában és csak az ezredforduló után kapott hangsúlyosan spirituális vonásokat: ebből a szempontból ki kell emelnünk Pascal Laugier 2008-as *Mártírok* című munkáját, amely a francia új extrémizmus példaértékű darabjaként fésüli össze a gore testábrázolását az európai művészfilm kérdésfelvetéseivel. Laugier filmjében egy titkos társaság annak érdekében kínozza női áldozatait, hogy az ezáltal mesterségesen létrehozott „mártírokön” keresztül jusson információkhoz a túlvilágról. Ez a motívum a keresztény mártíromság elvetemült paródiájaként egyrészt a szakralitás kiüresedését mutatja a fogyasztói kultúrában – a mártír mesterségesen előállítható és sokszorosítható, mint bármely más termék –, másrészt szorosan reflektál a gore film nézőjének elvárásaira. Mint a *Mártírok* szektája számára áldozataik kegyetlen megkínzása és feláldozása, úgy a gore film nézője számára is tiltott titkokkal kecsegtet a halál jeleneteinek és a hús feltárulkozásának megtekintése. Azzal, hogy egy hajdanvolt tabut prezentál fotografikus hitelességgel, a gore egyszerre lesz taszító és vágyott attrakció. Laugier a *Mártírokban* végigviszi az analógiát, kínozi nem kapnak választ a kérdéseikre, ahogy a nézőnek is be kell érnie a megcsonkított testek valójában minden transzcendenciától mentes látványával és a kataton állapotba taszított áldozatok üres tekintetével – a húson túli világ a *Mártírokban* is elbeszélhetetlen maradt.<sup>9</sup> A gore film esetében, bár az itt tárgyalt két munka gonosztevőik motivációján keresztül megteremt egy vallásos kontextust, a halál látványa mint tiltott rituálé leginkább a rajongói közösségek befogadói pozíciójára jellemző. A horror extrém alműfaja körül kialakult kultuszban a gore filmek megtekintése beavatás és rituálé, ahol az átlagnéző számára gyakran már tolerálhatatlan borzalmak elviselése és a filmek gyakori újranézése a kultusz ápolásának egyik legfontosabb módja.<sup>10</sup>

A *Vérlakomát* a hatvanas években nem csupán további olcsó és extrém horrorok követték, de az évtized végére – annak köszönhetően, hogy a Hays kódexet felváltotta a korhatár-besorolás rendszere – a hollywoodi fősodorban is egyre nagyobb teret nyert a grafikus erőszakábrázolás. A *Bonnie és Clyde* (1967) vagy a *Keresztapa* (1972) brutalitásában Lewis fillérékből forgatott rémfilmjének hatása köszön vissza, azzal a különbséggel, hogy a naturalisztikus erőszak – szemben a *Vérlakoma* cselekmé-

9 A *Mártírok* részletes elemzéséhez lásd: Nemes Z. Mária: Kínzás, mint képalkotás – A torture porn esztétikái, *Prizma 7 – A trashfilm*, 58–69.

10 A horrorfilmek kultuszáról lásd: Mathijs, Ernest – Sexton, Jamie: *Cult Cinema – An Introduction*, Wiley-Blackwell, 2011, 194–204.

nyét rendre megakasztó meszárlásokkal – itt mindvégig a történet szolgálatában áll, legyen szó egy katartikus leszámolásról vagy egy zongorahúros kivégzésről. Az elvitathatatlan sokkérték ellenére a hetvenes évek Új-Hollywoodjának immár legális erőszakábrázolása ugyanakkor nélkülözi a tiltott látványosság és az ezáltal beavatás kontextusát: Sam Peckinpah és társainak véres munkái a zsigeri katarzisznak épp attól a voyeur-pozíciójától fosztják meg a nézőt, ami a korábbi gore vagy atrocitásfilmeknek még a sajátjuk volt. A naturalisztikus erőszak itt a valóság-hűséget szolgálja, gond nélkül simul bele a korabeli western vagy a gengszterfilm műfajában ábrázolt maszkulin világba, és nem jelent törést a cselekményben.

Azzal párhuzamosan, hogy a korabeli Hollywood fiatal rendezői egyre hitelesebb erőszakábrázolással emelték a közönség ingerküszöbét, a hetvenes évek amerikai tömegkultúrája kitermelte a maga modern mítoszát a halált ábrázoló mozgóképekről. Az ún. snuff olyan valós halált ábrázoló pornográf filmet takar, amelyben valakit a kamera előtt, a felvétel későbbi értékesítése céljából meggyilkolnak. A mai napig nem bizonyított ilyen filmfelvétel létezése – hiszen a terroristavideók nem kereskedelmi célból készülnek –, de a hetvenes években városi legendaként terjedt a szóbeszéd az éppen felvirágzott pornóipar erőszakos oldaláról, illetve arról, hogy a Manson-szekta készített snuffvideót. A témát végül 1976-ban az exploitation filmekre specializálódott Findlay-házaspár zsákmányolta ki a legmerészebben: korábbi sikertelen *The Slaughter* (1971) című filmjük végére egy néhány perces jelenetet illesztettek, majd az így megalkotott „új” filmet bemutatták *Snuff* címen, a marketingben arra helyezve a hangsúlyt, hogy a hozzáadott jelenet valódi halált ábrázol.<sup>11</sup> A nyilvánvaló trükkfelvétel tovább gerjesztette a korabeli pornóipar körüli morális pánikot: a jelenetben egy forgatócsoportot látunk, amint a forgatás befejeztével filmezni kezdi a rendező és a színész közötti erotikus játékot, majd mindez egy ponton átfordul erőszakba, végül gyilkosságba. A jelenet csúcspontján a rendezőfigura felhasított lágyékában turkál, ezután diadalmasan a magasba emeli az onnan kitépett, azonosíthatatlan húsdarabokat: ekkor a kép kiég, csak a munkatársak hangját halljuk („Francia, elfogyott a szalag!), és a *Snuff* magára hagyja nézőjét. A szenzációhajhász marketinggel feltüzelt korabeli néző számára a *Vérlakomából* ismerős trükkök láttán ugyan idejekorán nyilvánvalóvá válhatott, hogy egy blöfföt lát (vagyis a *Snuff* nem tartalmaz valódi gyilkosságot), a jelenet elvágásával és a filmszalag kiegészítésével Findlay még inkább kihangsúlyozza a valódi határátlépés hiányát. A titok feltáratlan marad, a *Snuff* lezáratlanul, a gépből kifutó szalag villódzó fényeivel végződik.

11 A *Snuff* gyártásának és bemutatásának körülményeiről, illetve recepciójáról és értelmezéséről lásd: Johnson, Eithne – Schaefer, Eric: Soft Core/Hard Gore: Snuff as a Crisis in Meaning, *Journal of Film and Video* Vol. 45, No. 2/3, 40–59.

## A halálon túl

Azt láttuk, hogy a halál pillanatának ábrázolása tabu a klasszikus hollywoodi moziban, a tiltott látványossággal kecsэгtető exploitation filmek pedig rendre azzal a tanulsággal zárulnak, hogy a halálnak a fizikai valóságon túlmutató aspektusai elbeszélhetetlenek és megmutathatatlanok. Mindez nem jelenti azt, hogy a tömegfilm ne vállalkozott volna a halálon túli világok ábrázolására: míg a határátlépés önmagában tabu, az megmutatható, mi történik előtte<sup>12</sup> és utána. A korai némafilm – éppúgy, mint a halál képeire – potenciális attrakcióként tekintett a túlvilágra. Georges Méliès *Faust a Pokolban* (1903) című filmjében Mefisztó különböző látványosságok – táncoló balerinák, tablók, démonok – közt vezeti Faustot egyre mélyebbre az alvilágban, míg el nem éri a címszereplőnek szánt helyet. Faust alámerülése az attrakciós mozi sajátosságainak megfelelően csak ürügy a különböző filmtrükkök bemutatására: a Pokol itt egy változatlan, csupán megmutatható látványosság, ami leginkább egy vidámparkra emlékeztet. Ugyanakkor itt már felmerül a túlvilág – legyen az menny vagy pokol – ábrázolásának egy fontos akadálya: ha ezek statikus, megváltoztathatatlan világok, akkor csak attrakcióként működőképesek, hiszen ha a túlvilágon nem lehetséges változás, és lakóik az örökkévalóságig léteznek ugyanabban az állapotban, akkor erről történet sem beszélhető el. A következő évtizedekben kialakult hollywoodi tömegfilmnek így el kellett szakadnia a Menny és Pokol statikus ábrázolásától, hogy attrakciók felmutatása helyett történeteket mesélhessen róla.

A klasszikus tömegfilm eredendő eszképzizmusának megfelelően a harmincas-negyvenes évek fősodorbéli filmgyártásában a Mennysország képei voltak az uralkodók. Órangyalok mutatták meg a hősöknek, milyen lenne a világ nélkülik (*Az élet csodaszép*, 1946), az elhunytakat pedig kissé bürokrata, de vitaképes mennybéli apparátus várta a haláluk után (*Here Comes Mr. Jordan*, 1941; *Diadalmas szerelem*, 1946). Utóbbi két film alapkonfliktusát egy-egy mennyei hiba adja: a világháború idején játszódó *Diadalmas szerelemben* egy angol bombázópilóta lezuhan a gépével, de mivel az égi küldött „eltévedt a sűrű ködben”, agyrázkódással megússza az esetet, hamarosan pedig szerelemben esik egy amerikai lánnyal. Míg a Földön operációval próbálnak segíteni a férfi sérülésén, a mennyek Legfelsőbb Bíróságán tárgyalás kezdődik, hogy az újdonsült szerelem miatt meghosszabbítsák-e a pilóta evilági életét. A Michael Powell és Emeric Pressburger rendezőpáros romantikus fantasyfilmje mindvégig nyitva hagyja a kérdést, hogy a technicolor valósággal szemben a fekete-fehérben ábrázolt Mennysország csak a fejsérülés okozta álom,

12 A halálra való felkészülés témájához lásd az olyan munkákat, mint a Nicholas Ray utolsó heteit dokumentáló *Villanás a víz felett* (1980), a Joe és a vulkán (1990), *A gitár* (2008) vagy a *Biutiful* (2010).

vagy a főhős valóban egy égi tárgyalással néz szembe. Ez a bizonytalanság – nem tudjuk, hogy amit látunk, a főhős delíriuma vagy a filmbeli „valóság” – párhuzamba állítható az értelmezési keretek azon elcsúszásával, amit a *Snuff*-ban és a halál további áldokumentumaiban láthatunk. Míg ott a valóság és fikció közti határátlépést szimulálja a film (a narratív szintek közti váltással áttérünk az imént látott filmet készítő forgatócsoportra), a *Dicsőséges szerelemben* az kérdéses, mit fogadhatunk el a filmen belüli konszenzuális valóságnak. A jelentésmezők ilyesfajta csúszkálása vagy bizonytalansága – ami lényegében leírható Todorov fantasztikum-fogalmával – a halált mint határátlépést ábrázoló filmek egyik fontos sajátossága lesz a későbbiekben is. Az olyan későbbi munkákban, mint a *Bagoly-folyó* (1962), a *Jákob lajtorjája* (1990), *A hatodik érzék* (1999) vagy a *Másvilág* (2001), a látottakat egyetlen zárófordulat értelmezi újra, idézőjelbe téve a filmek korábbi cselekményét.<sup>13</sup> A Méliès-féle attrakciós mozi konkrétságával szemben – ahol egy percig sem kétséges, hogy amit látunk, az a Pokol – számos későbbi elbeszélő játékfilmben a halál pillanatát nem egy megkérdőjelezhetetlen másvilág képei, hanem épp a biztos tudás hiánya követik. Mindez persze nem zárja ki, hogy a halál utáni létet ezek a filmek látványosságként is kihasználják: a *Dicsőséges szerelem* Mennysországba vezető lépcsője vagy később a *Csodás álmok jönnek* és a *Beetlejuice* (1988) vizuális megformáltóságukban a Méliès-féle trükkfilmekhez csatolnak vissza.

A szintén a negyvenes években készült *Here Comes Mr. Jordan*-ban ugyancsak egy őrangyal tévedése okozza a galibát: a túlbuzgó angyal miatt a bokszoló főhős a kellenél ötven évvel korábban szenderül jobblétre, és az égieknek megoldást kell találniuk erre a szokatlan problémára. Alexander Hall filmje talán a legszebb példája annak, ahogyan a halál pillanata a játékfilmben nemcsak fikciós univerzumok, de műfajok közti határátlépést is jelent. A bokszoló egy frissen meggyilkolt milliomos testében kap második lehetőséget, és ezzel a *Here Comes Mr. Jordan* sportfilmből és fantasyből egyszerre átvált thrillerbe (a főhősnek meg kell akadályoznia, hogy a milliomos gyilkosai újra próbálkozzanak), végül újfent sportfilmként zárul. De a zsánerek közti váltás megfigyelhető a *Diadalmas szerelemben* is, ahol a háborús drámaként induló szüzsé a halál pillanatától átfordul románcba, végül tárgyalótermi drámába. Ezáltal a halál – habár az aktust magát nem láthatjuk – egy törésként mutatkozik meg az elbeszélésben, aminek köszönhetően a hősök nem csupán egyik világból a másikba jutnak át, de a történetsémák és ezzel a műfajok közötti határokat is átlépik. A *Jákob lajtorjája* vagy *A hatodik érzék* zárófordulata épp arra épül, hogy a főhős és vele együtt a néző nincs tisztában azzal: ez a törés már megtörtént a cselekmény

13 Az ezredforduló túlvilág-thrillereihez lásd: Bradley, Linda: Cine-limbo: The Millennial/New Age Virtual Afterlife Thriller, *Studies in Popular Culture* Vol. 28, No. 1 (October 2005), 1-14.



vásznon látható kezdete előtt. Utóbbi filmekben így lesz a halálból a főhős által elfojtáson keresztül létrehozott személyes tabu, s a tagadásba zárkózott hősök feladata, hogy rá kell ébredniük: ők maguk már nincsenek az élők sorában, és elkerülhetetlen szembenézniük saját haláluk pillanatával.

Fontos különbség viszont a negyvenes évek mennyország-filmjei és az ezredforduló túlvilág-thrillerei között, hogy míg előbbieken a hősök célja saját haláluk visszavonása, utóbbiakban a feladat épp ennek a pillanatnak az elfogadása és feldolgozása. Ez a hangsúlyeltolódás párhuzamos azzal a folyamattal, ahogy a változatlan túlvilág képét – amit a klasszikus filmekben bürokratikus apparátus reprezentál – felváltja a szubjektivizált, személyes másvilág ideája. A *Diadalmas szerelem* csak úgy képes egy statikus másik világként ábrázolni a mennyet, ha a konfliktusa az, hogy a főhős hogyan *kerülheti el* az evilági létet (ennek lehetősége Méliès *Faustjában* fel sem merül).<sup>14</sup> Onnantól, hogy a modern tömegfilm személyre szabottként értelmezi a halál utáni világot, a keresztény mitológiából átvett Menny és Pokol motívuma maga is relativizálódik. Mindezt a *Jákob lajtorjája* egyik szereplője maga foglalja össze Eckhart mester alapján: „Eckhart is látta a poklot. Azt mondta, hogy az egyetlen dolog, ami elég a pokolban, a részed, ami visszahúz az életbe: emlékek, ragaszkodás. Ezek mind szétegnék. De nem büntetnek meg. Felszabadítják a lelked. Ha rettegsz a haláltól, és kitartasz, az ördögök fogják darabokra tépni az életed. De ha megteremtetted a lelki békéd, az ördögök angyallá változnak, megszabadítanak a világ szenvedéseitől. Csak nézőpont kérdése, ez minden” – meséli a főhősnek, akit látomások gyötörnek, és egyre inkább meggyőződése, hogy egy kormány-összeesküvésbe keveredett.

Az ezredvég tömegfilmjét nagyrészt a személyes túlvilág képei uralják: a *Csodás álmok jönnek* megözvegyült férjfigurájának privát mennyországa halott feleségeinek impresszionista festményeiből áll, az *Egyenesen át* (1990) kísérletező orvostanhallgatói saját bűneikkel néznek szembe a mesterséges halál állapotában, a *Nyisd ki a szemed!* (1997) hősének pedig saját emlékei alapján gyárt egy cég mesterséges másvilágot. De annak köszönhetően, hogy ezek a filmek egyszerre helyezik a hangsúlyt a főhős lelki változására és a másvilág belőle fakadó képére, a Menny és Pokol mint örökkévaló állapot felfogása értelmetlenné válik, még azokban az esetekben is, ha egyébként a film szereplői így nevezik a helyet, ahová haláluk után kerültek (mint a *Csodás álmok jönnek* hősei). Valójában viszont – mint az a *Jákob lajtorjájában* elhangzik – az ezredvég tömegfilmjében a túlvilág minden típusa egyfajta purgatórium. A *Tranzit a mindenhatóhoz* (1991) és a

14 A túlvilággal való egyezkedés motívumát megtaláljuk olyan korabeli filmekben is, mint *Az ég tud várni* (1943) vagy a kizárólag afro-amerikai szereplőkkel készült *Cabin in the Sky* (1943), azzal a különbséggel, hogy a hősök célja itt nem a halál, hanem a pokol tüzének elkerülése.

*Csodás álmok jönnek* hőseinek a továbblépéshez a túlvilágon kell gyarláságaiktól megszabadulniuk, azokban a filmekben pedig, ahol a főhős a másvilágról tér vissza megoldani hátrahagyott problémáit – mint a *Ghost* (1990) és *A holló* (1994) sötét románcában –, ez a visszatérés ugyancsak a megtisztulást, a korábbi valóság hátrahagyását szolgálja.

A reprezentációs normák változása, vagyis annak a folyamatnak ellenére, hogy ma már az explicit erőszak, és így a szimulált halál ábrázolása is megengedett a tömegfilmben, a halál pillanata maga mégis tabu marad, ám ez a tabu nem a tiltott ábrázolásból fakad, hanem narratív konstrukció. A klasszikus film túlvilággal üzletelő hősei tisztában vannak haláluk tényével, bár a néző nem láthatta azt, hacsak be nem ült egy exploitation filmeket játszó kispiszkosba a város szélén. Az explicit erőszakra és vele együtt a halál fikciós ábrázolására vonatkozó tiltás feloldásával, majd a nézői ingerküszöb emelkedésével párhuzamosan a kortárs tömegfilm tematizálni kezdte a halállal való szembenézés motívumát. A mindinkább purgatóriumként megjelenő másvilágok – miközben a vonatkozó művekben egyre nagyobb számban találunk mediális önreflexiót<sup>15</sup> – nemcsak a főhős, de a néző számára is lehetőséget biztosítanak arra, hogy szembenézen az elmúlás gondolatával. Mint a *Tranzit a mindenhatóhoz* főhősnének, a nézőnek is a saját félelmét kell legyőznie a túlvilágra nyíló kapuként szolgáló vászon előtt, hogy megtisztulva léphessen ki a moziteremből.

15 A *Tranzit a mindenhatóhoz*, az *Egyenesen át* és *A hatodik érzék* egyaránt a halállal való szembenézés eszközeként ábrázolja a mozgóképet: előbbiben az elhunyt főhősnek a túlvilágon egészen konkrétan élete filmjéből kell jeleneteket néznie, amik alapján egy bizottság eldönti, a túlvilágon maradhat-e vagy újjászületésre kárhozthatott.