

FEKETE POSZT-HORROR

KAMPÓKEZEK

NEMES Z. MÁRIÓ

A POSZTHORROR A ZSIGERI ESZTÉTIKÁT AZ EGZISZTENCIÁLIS, PSZICHOLÓGIAI VAGY POLITIKAI JELENTÉSALKOTÁS IRÁNYÁBAN JÁTSSZA KI ÉS „NEMESÍTI MEG”.



Az ezredforduló utáni első évtized horrorkontextusát – 9/11 által meghatározott politikai klímától nem függetlenül – a *torture porn* és az újbrutalizmus sokkesztétikája dominálta, mely trendek lecsengése után láthatóan egyfajta tanácstalanság uralkodott el a filmkészítők és a kritikusok táborában egyaránt, hogy milyen módon lehetne újragondolni a zsáner jövőjét. Megfigyelhető volt a már ismert áramlatok/stratégiák megerősödése: ilyen a neogótikus tendenciák (*Bíborhegy*, 2015, *Az egészség ellenszere*, 2016) vagy a *found footage* horror (*VHS*, 2010, *Creep*, 2014, *A látogatás*, 2015) előretörése, de a retrokultúra regresszív mechanizmusai is inkább elhomályosították az innováció lehetséges szökevényeit. A kritikus tanácstalanság, illetve a helyzet képlekenységének a jelzése az irányzati megnevezések túlszaporodása is, hiszen a 2010-

es évek filmtermésének leírására számos olyan, „rövid lejárátú” fogalom jött létre, mint a *deathwave*, *mumblegore*, *slow horror*, *smart horror*, indie horror, presztízs horror, de ezek közül leghatékonyabbá vitathatatlanul a poszthorror vált, noha jelentéstartalmát ennek is meglehetősen nehéz összefoglalni.

A poszthorror elnevezés Steve Rose a *The Guardian*-ben megjelent cikkéhez köthető, ahol a szerző a *Tűnj el* (2017), *Neon Démon* (2016), *It Comes at Night* (2017), *A Ghost Story* (2017) vagy *A boszorkány* (2015) kapcsán egy olyan filmtípus megjelenését ünnepli, mely használ ugyan horrorkódokat, de a zsigeri esztétikát és a formális zsánerlogikát valamilyen egzisztenciális, pszichológiai vagy politikai jelentésalkotás irányában játssza ki és „nemesíti meg”. Ebben a banális – bár a rendezők öndefinícióval többnyire össz-

hangban álló – leírásban az a hosszú tradícióval rendelkező horrorszkeptikus kulturális ellenérzés csapódik le, mely a horrort valamiféle alantas és sematikus testzsánerként próbálja diszkriminálni, miközben bizonyos műveket saját műfaj történeti kontextusukkal szemben igyekszik domesztikálni. Ennek a történetietlen domesztikációnak (mely nem hajlandó tudomást venni a zsáneresztétika heterogén jellegéről) az eszköze a „horrorságát meghaladó” pseudo-horrorként értelmezett poszthorror. Érdemes azonban rámutatni, hogy már a kilencvenes években is voltak hasonló funkcióval bíró kamuflázs-fogalmak elég csak *A bárányok hallgatnak* (1991) pszichológiai thrillerként vagy *suspens drama*-ként való nemesítésére gondolni, mely gesztussal kísérteties egybehangot mutat Jordan Peele igyekezete, hogy a *Tűnj el* „szociális thrillerként” mozdítsa el a horror kulturálisan-politikailag ambivalens terepéről. De a zavart kánonirigység, a szimbolikus tőke felhalmozása iránti vágy, illetve a piaci újracsomagolás igényének heterogén tünetkomplexuma mutatkozik meg abban is, ahogy a poszthorror rendezők következetesen konszenzuális klasszikussá érett művészhorrorokra (a *Ragyogás* (1980) vagy a korai Polanski-filmek) hivatkoznak a potenciális hatások felsorolása közepette. Persze ezeket a mimikri stratégiákat meg lehet közelíteni az ezredforduló utáni poszt-kulturális vagy hipszter-gyakorlatok felől, ahol a szubkulturális javak szabadon lebegése egyszerre hordozza a felforgató elegyítés és a kontextusfelejtő kisajátítás lehetőségét.

David Church a tavalyi *Post-Horror – Art, Genre and Cultural Elevation* című



monográfiájában a művészhorror tágabb kontextusában próbálta esztétikailag összefüggő alkotások soraként értelmezni a poszthorror munkákat, aminek során számos megvilágító filmpoétikai következtetéshez jutott. Fő tétele szerint ezek a filmek abban különböznek a kétezres évek mainstream horrorjától, hogy egy elidegenített affektív világot hoznak létre, melyet visszafogott minimalizmussal építenek fel. Ez megjelenik például a jumpscare háttérbe szorításában, illetve az energikus kézi kamerázás helyett alkalmazott hideg és lassú képkezelésben, melyet a hosszú snittek határoznak meg. Atmoszférikus értelemben mindez rémálomszerű lebegést eredményez, mely paranoid vagy weird töréseknek kitett („traumatizált”) tudatmozgást visz színre. A kísérteties lebegés a zsigeri hatásesszközök leépítését vagy hangulati kompenzációját hivatott szolgálni (vagyis többek közt ezen a síkon megy végbe az attrakciós poétika szublimációja), de egyúttal a filmek időbeliségét és narratív szerkezetét is érinti: a poszthorror mint slow horrornak a slow cinemával való kapcsolatát jelzi. Erre a cselekménytelenített nyomasztó belassulásra remek korai példák Ti Westnek a trendet megelőlegező olyan filmjei, mint *Az ördög háza* (2009) vagy *A fogadósok* (2011).

Nia DaCosta *Kampókéz* (2021) a poszthorror hullámnak ahhoz az ágához köthető szorosabb-lazább szálakkal, mely a horror nemesítését társadalomkritikai irányban kíséri meg. Ennek megítélése kapcsán

„A faji igazságszolgáltatás arctalan kísértetei”

(Nia DaCosta: *Kampókéz* – Teyonah Parris és Yahya Abdul-Mateen)

persze felvetődik az az esztétikai ideológiai kérdés, hogy mennyiben idegen vagy „külső” elem bármiféle politikum a horrorhoz képest? Létezik-e egyáltalán apolitikus horror, ha a test(kép) esendőségével való érzéki elszámolás eleve felvet biopolitikai kérdéseket is, illetve a szörny mint a mindenkori emberi hátráfigurája feltételezi a morális-antropológiai normák reflexióját? Már a *torture porn* is rendkívül politikai volt abból a szempontból, hogy test és erőszak viszonyának spektakuláris jellegére kérdezett rá egy poszt 9/11-es társadalmi térben. A poszthorror ugyanakkor hajlamos arra, hogy kiiktassa a horrorra jellemző bizonyos spekulatív fikciós elemeket, például nem feltétlenül szörnyközpontú, legalábbis megpróbálja profanizálni a klasszikus szörnytoposzok fantasztikus karakterét (mint például *A Ghost Story*-ban a kísértet alakját), de az erőszak sokkpotenciáljával szemben is szkeptikus marad. Ehelyett az atmoszférikus lebegésen keresztül átszűr, hol finomabb, hol direkter társadalmi tematizációval próbálkozik, ezáltal csatornázza vissza a fantáziatölkét a társadalmi képzeletbe és valamiféle közmegegyezéses realizmusba. Ennek remek példája a *Valami követ* (2014), mely használja ugyan a szörnymotívumot, ugyanakkor alássa a szörnytést látványosságként való élvezetének lehetőségét. Eközben a nyomasztó jelenlét megállíthatatlan terjedését a dezindusztrializált Detroit rompornó panorámájával kapcsolja össze, vagyis a szörny távollétszerű

jelenlétével való atmoszférikus játéknak egyszerre van egy általánosabb –a cselekményben közvetlenül reflektált – szexuálpolitikai és egy lokális urbanitáskritikai vetülete is. Mindebből aztán egy allegorikus szerkezet épül ki, de ez nem válik teljesen kiismerhetővé, egyfajta szellemi-ideológiai protézissé, hiszen működése elválaszthatatlan marad a film atmoszférikus érzékpoétikájától. *A Kampókéz* körül bábáskodó (producerként is forgatókönyvíróként egyszerre jegyzett) Jordan Peele-re sokkal inkább jellemző a közvetlen politikai tematizálás. A *Tűnj el!* nagyon ügyesen játszik a testinváziós és megszállásos sci-fi-horror toposzokkal, de mindig érezhető a jelentésképzés ideológiai motivációja, hogy itt egy elég határozott kritikai szándék felől megfogalmazott elkötelezett filmművészetről van szó. Ennek az agitatív gondolkodásnak megvannak a maga csúcspontjai, de intellektuális mélyrepülései is, mint például a Peele által narrátorként és ügyvezető producerként is gondozott *Homályzóna* reboot sorozat (2019), melyet egyfajta műfaji köntösbe öltöztetett woke-enciklopédiának lehet tekinteni.

A Kampókéz-franchise kifejezetten adja magát a politikai újraolvasására, hiszen már az 1992-es alapmű, Clive Barker *The Forbidden* című novellájának Bernard Rose-féle adaptációja erősen reflektálta a szörny-lét társadalmi gyárfatóságának mechanizmusait, illetve ezzel összefüggésben az afroamerikai identitás kérdéseit és szociálpolitikai vonzatait. Barker eredeti szövege a *Vérkönyvek* (1984-1985) novelláskötetben



jelent meg, mely a nyolcvanas évekbeli splatterpunk mozgalom egyik klasszikusának számít. A Barker-féle splatterpunk a felforgató testpoétika és a queer-érzékenység felől újította meg a horrort, vagyis esetében a zsigeri gondolkodás mindig együtt járt bizonyos politikai hangsúlyokkal is, de ez mindig a műfaji tradíció belüli kritikai munkán – például Lovecraft rasszista és látenszen szexualizált motívumainak dekonstrukcióján – keresztül létesült. A Rose-adaptációval szemben a *The Forbidden* Chicago helyett Liverpoolban játszódik, és nincs utalás a szereplők faji kódoltságára, a recepció ezért inkább a fehér munkásosztály társadalmi-kulturális közegében szokta elhelyezni a számos keresztény teológiai utalással (lásd például az áldozat motívumát) élő történetet.

Rose tehát nagyon tudatosan dolgozta ki milióváltás módját és tétjeit, ennek egyik kulcseleme volt Daniel Robitaille, a rasszok közti tiltott szerelem tragikus áldozataként elpusztuló festő mítoszának felépítése, hiszen így kaphat a rém (Tony Todd auratikus alakításában) arcot és eredettörténetet. Kampókéz ezáltal a Barker-féle szürreális és pszeudo-szokrális lényből visszahumanizálódik a társadalmi diszkrimináció áldozatává, mely a szörnyszerűségének politikai és érzelmi ambivalenciáját növeli. A film folyamatosan reflektál a látás / láthatóság hatalmi viszonyaira (elég csak a bevezető felülnézeti képsorokra gondolni), de ez az ábrázoláspolitikai vetület festészet és graffiti, illetve festészet és tükrözés metaforarendszerében számos ponton megjelenik. DaCosta sequelje hangsúlyosan kidomborítja a művészeti szálát, hiszen a főhős, Anthony McCoy (Yahya Abdul Mateen II), feltörekvő, fiatal festő, aki egy alkotói válság közepette fedezi fel Kampókéz legendáját, hogy a történettől megihletődve („megfertőződve”) újítsa meg munkásságát, mely folyamat ugyanakkor teljes fizikai-pszichés leépüléshez és a mítoszba való felszívódáshoz: a „Kampókézé-váláshoz” vezet.

Robitaille 19. század végi története ugyanakkor a lincselés horrorján túl is sok mindent elmond az afroamerikai művészek kulturális mezőben betöltött outsider státuszról, hiszen a gazdag fehér családokat megörökítő autodidakta fekete vándorfestő alakja volt számukra szinte az egyetlen betölthető pozíció a korszak társadalmi szerepkínálatában. Az első ismert afroamerikai festő, Joshua

Johnson (1763-1824), is csak a fehér baltimore-i elit hatalmi önreprezentációjának pusztá eszközeként (mint dehumanizált festészeti gép) tudott működni, számos festményét alá sem írta, önnön szerzőségéhez való viszonyát a kor antropológiai-uralmi viszonyai már eleve meghatározták. Érdekes kérdés, hogy ez a fajta, nem-akadémiai, naiv vagy outsider festészeti hagyomány milyen módon állítható összefüggésbe a *Kampókéz*-franchise-ban oly jelentős graffitivel? Hiszen a „tetovált város” (Michel Tévoz) anonim vizuális nyelvként működő graffiti ugyancsak értelmezhető a kizsírított rétegek ellenkulturájaként, mely amerikai kontextusban a többségi társadalom vizuális-textuális jelreztímjét szétrobbantó közösségi alkotásként fogható fel. DaCosta filmjében azonban már egy posztgraffiti állapotban járunk, legalábbis a festőhős folyamatosan szembesül azzal a piaci-ideológiai folyamattal, ahogy a művészeti világ a *Kampókéz*-történetet esztétikai terméként csomagolja újra. Ez egybecseng a film egyéb pontjain is megfigyelhető gentrifikáció-kritikával, illetve az afroamerikai szereplők identitáspolitikai önkizsákmányolásával. A graffiti esztétika érdekes módon nem is McCoy saját festészetében tér vissza legnyilvánvalóbban, hanem a rém(ek) ábrázolásában. DaCosta nagy újítása *Kampókéz* anonimizálása, miszerint itt nem egy karizmatikus rémhősről van szó, hanem a faji igazságszótás arctalan kísérteteiről, egy bosszúszomjas, néma, rajszerű sokaságról. Vagyis vizuális szinten a „kampókézek” sohasem látszódnak tisztán, csak áldozatuk szubjektív tükröpperspektívájából, mint a „fehér valóság” (white realness) szakadásai, törései és zavarjelenségei. Leginkább Richard Hambleton legendás *Shadow Men* graffiti sorozatának árnyékfiguráira hasonlítanak, miközben a város felszínére kiíródo fantomle nyomatokként jelennek meg. (Maguk az erőszakjelenetek is sokszor képen kívül játszódnak le, inkább a csak az affektív hangsáv zöreije-zajai közlik velünk a testek sorsát, mely a poszthorror attrakcióel- lenes attitűdjének felel meg.)

Ezzel a megoldással sikerül elkerülni az eredeti film politikai szempontból problémás megoldását, azt a már az *Egy nemzet születése* (1915) óta kísértő rasszista toposzt, hogy a fekete férfi a fehér női testre vágyakozó szexuális ragadozóként jelenítődik meg. 1992-es *Kampókéz* a rasszok közti kapcsolat ábrázolásában

egyszerre idézte, romantizálta és kritizálta ezt a motívumot, de végső soron a – a maga gótikus kétértelműségében – mégis rabja maradt, miközben DaCosta a „kampókézek” politikai rögzítésével és deszexualizálásával egy ideológiailag sokkal egyértelműbb helyzetet hoz létre. Ugyanakkor a jelentésalkotás szempontjából mégsem érződik túldeterminálnak az így létrejövő játéktér, hiszen a film nem idealizálja egyértelműen a bosszú kísérteteit. A *Kampókézé*-válás a főhős esetében (ön)pusztító folyamatként van bemutatva, melyben az egyéni felelősség és a társadalmi determináció viszonya tisztázatlan marad, illetve állandóan felsejlik a mítosz mesterségességének, manipulálhatóságának és kisajátíthatóságának veszélye is.

A fekete történelem = fekete horror, nyilatkozta Due Tananive filmtörténész, arra utalva, hogy a feketék hagyományos filmes ábrázolása ugyanannak az erőszaknak a vizuális leképzése és gyakorlása, mely az afroamerikai közösséget a többségi társadalom irányából érte. Vagyis a feketék (ön)reprezentációja és a horror mint zsáner működésmódja között strukturális megfelelések vannak, ezért lehet a horror fekete horrorként való újrapolitikálásának komoly társadalom- és identitáskritikai ereje. A poszthorror lehetőségei ebben az összefüggésben az erőszakot gyakorló vagy annak kitett test politikai testként való felismertetésében rejlenek, mely társadalmi munkát ugyanakkor esztétikai munkaként is kell felfogni, érte ezen, hogy a programosság sosem kezeskedhet egy film művészi színvonaláért. Az új *Kampókéz* számos jelenetével képes érzéki politikát művelni, de több ponton megfigyelhető Jordan Peele didaxisa, illetve a fehér közönségnek szánt érzékenyítő tételmondatok sem javítanak az összkép komplexitásán. Mindezek ellenére DaCosta filmje sikeresen értelmezte újra saját hagyományát, hogy ezzel szimbolikus módon szolgáltasson igazságot – poszt ide vagy oda – a horrornak és a fekete történelemnek egyaránt.

KAMPÓKÉZ (Candyman) – amerikai, 2021. Rendezte: **Nia DaCosta**. Írta: **Jordan Peele, Win Rosenfeld**. Kép: **John Guleserian**. Zene: **Robert A. A. Lowe**. Szereplők: **Yahya Abdul-Mateen** (Anthony), **Teyonah Parris** (Brianna), **Nathan Stewart Jarrett** (Troy), **Colman Domingo** (Burke), **Vanessa Williams** (Anne-Marie). Gyártó: **MGM / Monkeypaw Productions**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. Szinkronizált. 91 perc.