

A hús, ami minket (t)akar

Mi az a speciálisan filmes elem a feszültségkeltés mechanizmusában, mely a horror irodalmi változatában nem található meg? A rémületnek azt a pillanatát nevezhetjük ilyennek, amikor látványként is élénk tárul a borzalom, a horrorok elengedhetetlen kelléke: a szörnyeteg. (1)

Az abnormalitás, a megbomlott rend reprezentánsa ő a maga testi valójában. E pillanat a suspense és a meglepetés különös fúziójaként írható le a maga összetettségében (2), hiszen a horrorfilm már műfaji megjelölésével (3) is előkészíti a nézőt a bekövetkező tetőpontra, a rettenet vizuális felfedésére.

A néző nem feltétlenül tud többet a szereplőknél, ugyanakkor a meglepetés erejével bír a bekövetkező esemény, mégpedig a látvány hatásmechanizmusán keresztül, mely feltárja számunkra az addig ismeretlen, elképzelhetetlen, irracionális szegmentumot. Az ilyen csúcspontokat egy hosszas feszültségnövelés előzi meg, melyben fontos szerepet játszik a hangulat, az atmoszféra megteremtése, a képen kívüli hanghatások, a nem diegetikus, effekt-funkciójú zene használata s az esemény késleltetése. A legtöbb horrorfilm hatásmechanizmusa erre az elbeszéléstechnikai láncolatra támaszkodik. (4)

A horror-testek funkciója

Egyes szerzők a horrorfilmet azon műfajok egyikének szokták tekinteni, melyeknek alapvetően a fizikai hatás (esetünkben a félelem) kiváltása a céljuk. Noël Carrol (1987, 53. o.) szerint a horrorhoz szükséges két elengedhetetlen hatás a félelem és az undor kiváltása a nézőkből. Ezzel elkötelezi magát a kognitív filmelméleti szempontok mellett. Mások erős kritikával illetik ezt az állítást. (5) Mindenesetre ettől a vitától függetlenül kijelenthetjük, hogy a horrorfilm műfaja általában az először ismeretlen fenyegetés megjelenését teszi meg az egyik kulcsmozzanatává. Ezt pedig úgy valósítja meg, hogy a narratíva szerkezeti tetőpontok, felfedési (revelatív) pillanatok köré szerveződik, és felvezető, illetve levezető szakaszok ölelik körül ezeket a centrális jeleneteket. Ez még olyan esetekben is igaz, amikor test vagy láthatóság nélküli jelenségekkel állunk szemben, mint a kísértetek és a láthatatlanság (*Másvilág* [*The others*], 2001; *Árnyék nélkül* [*Hollow man*], 2000). Látványuk ugyanis minden esetben lesz, függetlenül attól, hogy a diegézis szerint nincsen hús-vér testük, vagy nem látja őket a többi szereplő.

Kivételek persze szép számmal akadnak. Ki kell térnünk rá, hogy van a horroroknak egy olyan alműfaja, melyben az ismeretlen fenyegetés nem egy szörnyeteg, hanem egy emberi lény tettei lesznek szörnyűek, brutálisak és visszataszítóak. Ezeket nevezhetnénk „belső szörnyetegeknek” is. Az ezredforduló utáni természetből itt olyan filmekre kell gondolni, mint a *Motel* (*Hostel*, 2005), a *Fűrész* (*Saw*, 2004) és folytatásai, vagy *Az emberi százlábú* (*The human centipede* [*first sequence*], 2009) örült gonosztevői. A horroroknak – úgy tűnik – szüksége van sokkoló jelenetekre és látványokra, ezért ezekben az esetekben az antihős tetteit és azoknak következményeit, tehát az áldozatok képét (testét) bemutató részeket tekinthetjük analógnak a szörny sokkoló látványának funkciójával. Láthatjuk, hogy itt szétválik a máshol két szervesen összetartozó tényező: a szörny teste és a rémület forrása. (6)

A felállított elmélet szempontjából még problematikusabbnak tűnő típus az, amikor a lény egyáltalán nem jelenik meg. Az első ilyen jelentős mű a *Macskaemberek* (*Cat people*, 1942) volt, s remek ezredfordulós példája a típusnak az *Ideglelés* (*The Blair Witch Project*, 1999), ahol végig érezzük a feszültséget, de a lények felfedése sosem történik meg. Kijelenthetjük, hogy itt pontosan azzal a nézői elvárással játszanak a filmek, mely a szörny leleplezésére, meglátására irányul. Vagyis a nem-megmutatás nagyon is tudatos megkomponáltsága sem tud elvonatkoztatni a szörny testi látványának mozzanatától, még ha negatív formában kerül is kidolgozásra ez a központi horror-funkció. (7) A horror-test az a speciális tárgy a filmben, amelynek megmutatása (leleplezése) köré szerveződik a horrorok narratívája. Mindezek alapján megkülönböztethetünk kétféle test-funkciót: a fenyegető testet, ami a félelem tárgya a filmben; és a borzasztó testet, ami az undorral, az iszonyattal hozható összefüggésbe a szüzsén belül.

Carroll szerint legalább annyira fontos egy intellektuális tényező is a horrorfilm-nézés pszichológiájában: A horror paradoxona, vagyis a tény, hogy vágyunk egy olyan jelenség látványára, ami félelmet, borzongást és undort kelt bennünk, és a való életben elkerülnénk, úgy oldható fel, hogy belátjuk: nemcsak maga a „szörny” érdekel bennünket, hanem a története is. Vagyis az, ahogyan „ez a megjelenés vagy lelepleződés mint funkcionális elem helyet kap a teljes narratív struktúrában” ⁷

Háromféle alapváltozatot különböztethetünk meg: az első, amikor a fenyegető test maga lesz a borzasztó test is (a klasszikus szörnyfilmek esete: a lény egyszerre csúf és veszélyes), a második, amikor a fenyegető test hozza létre a borzasztó testet (a kegyetlen gyilkos áldozataival brutális módon végez), valamint a harmadik, ahol egyáltalán nem jelenik meg a fenyegető test, különös feszültséget teremtve ezzel. Ezek a típusok természetesen kombinálódhatnak, sőt vegytiszta formájukban csak ritkán jelennek meg. Például George A. Romero 1968-as *Élőhalottak éjszakája* (*Night of the living dead*) után alapvetéssé vált a zombi-filmekben, hogy a fenyegető (és egyben borzasztó) test újabb borzasztó testek létrehozásával egyben fenyegető testeket is létrehoz, de a legtöbb vámpír-film alapszerkezete is erre a mechanizmusra épül.

Carroll szerint legalább annyira fontos egy intellektuális tényező is a horrorfilm-nézés pszichológiájában: A horror paradoxona, vagyis a tény, hogy vágyunk egy olyan jelenség látványára, ami félelmet, borzongást és undort kelt bennünk, és a való életben elkerülnénk, úgy oldható fel, hogy belátjuk: nemcsak maga a „szörny” érdekel bennünket, hanem a története is. Vagyis az, ahogyan „ez a megjelenés vagy lelepleződés mint funkcionális elem helyet kap a teljes narratív struktúrában” (Carroll, 2006, 51. o.). Vagyis a horrorhatáshoz hozzátartozik még valami, amit Carroll nem mond ki explicit módon: a néző kíváncsisága. Azonban ez a verbális-intellektuális aspektus nem teljesen filmi, ugyanezzel a mechanizmussal a rémregényekben (például: *Frankenstein*, 1818) is találkozhattunk már. Ami a különbség a két médium között, azok éppen ezek a revelatív tetőpontok lesznek, ahol egy látvány tárul elénk, s a nézői tekintetet többé semmi nem választja el a nézői érdeklődés központi elemétől, a horrorban megjelenített konfliktus forrásaként szolgáló és a cselekménynek vezérfonalat adó szörnytől. A filmes megmutatás sajátossága éppen az, hogy míg egy regény olvasása során a szörnyről szerzett információk egy intenzitás-síkban helyezkednek el: verbális értesüléseket szerzünk a lény tetteiről, származásáról, kinézetéről és konfrontációiról, éppen ezért a legerőteljesebb hatást nem biztos, hogy a megjelenéséről adott leírás fogja nyújtani, addig filmben a megjelenés pillanata nagymértékben eltér az

addig szerzett információk jellegétől, mely sok esetben verbális, nyom-jellegű vagy következtetésen alapuló volt. Kijelenthetjük, hogy a horrorfilm-struktúra első részének érdeklődési középpontjában a test látványa áll. A második rész a fenyegetés elől való menekvésről szól, vagy annak elpusztítását tűzi ki célul.

Ezt összefüggésbe hozhatjuk a Carroll, illetve az Andrew Tudor által felállított horror-cselekménytípusokkal: mindegyikben előkerül a szörny (vagy egy szörnyű jelenség) leleplezésének aktusa. Carroll két jellegzetes cselekményformát különböztet meg: az első a felfedező-cselekmény ('discovery'), ahol egy ismeretlen szörny bukkan fel, és a főszereplők dolga a jelenség feltárása, a szörny megismerése lesz. A tiltott határátlépés ('overreacher') típusába tartozó filmek esetén (ahol tipikusan egy „őrült tudós” felfedezése folytán kerül képbe a fenyegetés) „is megtalálható a szörnyek létrehozására vonatkozó kérdés [...] Ráadásul a közönség nem elégszik meg azzal, ha a szörny létrehozása fény derül: továbbra is szomjazza az *információkat* a lény természetére, identitására, eredetére, szándékaira, rettentő erejére és tulajdonságaira, illetve azon gyenge pontjaira vonatkozólag, amelyek révén az emberiségnek sikerülhet azt elpusztítania.” (Carroll, 2006, 54. o.)

Tömören fogalmazva a horrorfilm szempontunkból releváns nélkülözhetetlen alapelemei a következők: a feszültség felépítése és oldása köré szerveződő cselekmény, melynek középpontjában a látványként közvetített test áll. E test különféle megjelenési formáinak vizsgálatához szükséges egy általános filmtörténeti áttekintés is.

Klasszikus és modern

Kialakult egy általános vélekedés a teoretikusok között, miszerint létezik egy klasszikus és egy modern időszaka a filmművészetnek. Bazin a modern filmnyelvet a művészet felnőttkorba lépésével azonosította, így egyfajta technikai tökéletesedéshez kötötte e kifejezésbeli érzékenység új lehetőségeit (Bíró, 2003, 142–143. o.). Kovács András Bálint (összefoglalja: *Pethő*, é. n.) szerint „a modern film a művészfilm adaptálódása bizonyos történelmi-filozófiai kontextusokhoz, nem pedig az általános filmtörténet vagy »filmnyelv« fejlődésének eredménye”. Gilles Deleuze (2001, 2008) e váltásnál a vízváltástó eseménynek a második világháborút tartja, mely előkészítette a terepet egy újfajta világtapasztalat számára. Filmelméleti kötetekben két központi fogalom: a mozgás-kép és az idő-kép köré szerveződve határozza meg és állítja szembe a klasszikus és modern filmelbeszélési típust. „A klasszikus film és az annak megfelelő képtípus, a mozgás-kép egy olyan percepciónak felel meg, amely elválaszthatatlan a végrehajtott akciótól. A percepció mezőt a motorikus akciók strukturálják: egy pisztoly látványa például nem önmagáért való látvány, hanem a vele végrehajtható akciók által meghatározott percepció. [...] Ezzel szemben az idő-kép – és az általa meghatározott modern filmművészet – esetében a percepció nincs potenciálisan végrehajtható akciók által strukturálva, sőt, a percepció itt egyáltalán nincs strukturálva. Az idő-képben a pusztán, önmagáért való látvány jelenik meg.” (Nánay, 1997, 8. o.)

Az újfajta látásmód következetes érvényesítésével (egy radikális váltással) kapcsolatban Michelangelo Antonioni film-trilógiáját (*L'avventura*, 1960, *La notte*, 1961, *L'eclisse*, 1962), Godard hatvanas évekbeli munkásságát és Alan Resnais *Tavalay Marienbadban* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) című filmjét említhetjük. Kovács András Bálint (2007) *A Kalandról* azt írja: „Itt, ebben a filmben született meg a modern filmművészet.” Ezekben az alkotásokban valóban nem az addig bevett, s a populáris hollywoodi műfajokban máig uralkodó történetmondási hagyománnyal találkozhatunk. Ha a deleuze-i felosztást követjük, megállapítható, hogy „a néző percepciója felől a két képtípus [a klasszikus és a modern] különbsége abban áll, hogy a mozgás-kép strukturált, míg az idő-kép nem strukturált. [...] A strukturált mozgás-kép itt annak a – *hierarchikus* rendezettségű – rendszernek felel meg, ahol csupán néhány kölcsönhatás van a komponensek között. A klasszi-

kus filmművészet esetében a mozgás-képek között van kapcsolat, de ez a kapcsolat mindig kitüntetett. A montázs vagy a tér-idő egység például kitüntetett kapcsolatot létesít néhány kép között. Az idő-kép inkább a *rizómának* felel meg. Nincsenek kitüntetett kapcsolatok a képek között. Egy kép ugyanannyira állhat kapcsolatban a mellette álló képpel, mint a film bármely másik képével. Minden kép minden másik képpel potenciális kapcsolatban áll” (Nánay, 1997, 8. o.) A bekövetkező paradigmaváltást a „tudatfilm” megjelenésével is összefüggésbe szokták hozni (lásd még: Kovács, 1990).

A határt kisebb-nagyobb eltérésekkel a hatvanas-hetvenes évekre tehetjük, ha a modern „művészfilm” térhódítását vesszük figyelembe. Ekkor épülnek be az újítások egy általánosabb értelemben vett filmnyelvbe. Habár a horror műfajában is jóval több márkás váltás és párhuzamos irányzat van jelen, a teoretikusok mégis megteszik a megkülönböztetést a klasszikus és a modern műfaji filmek között. A modern horror kezdeteként egyesek Hitchcock *Psychóját* (1960) említik (McGee, 2006, 17. o.) (8), melynek megjelenési ideje egybeesik az előbb említett filmekével. Más vélemények szerint csak a ’70-es évekre kristályosodott ki az előző évtizedben elindult folyamat. Peter Hutchings a korszakalkotó műalkotások körül kialakult vitának a gyökerét abban látja, hogy ezeket a filmeket (esetünkben: *Psycho*, *Az élőhalottak éjszakája*, *Rosemary gyermeke* [*Rosemary’s baby*, 1968]) (9), melyeket ő fontosnak tart a modern horror születése kapcsán, egyesek inkább izolált jelenségeknek tartják, mint akármilyen kezdetnek vagy kulturális trend elindítójának. A szerző szerint inkább tünetszerűnek kell őket tekintenünk, és a szűkebb kontextus helyett egy szélesebb perspektíván szemlélni az itt artikulált szemléletmódokat. „Ezek a filmek fordulópontot jelentenek, s előrevetítik a 70-es években bekövetkező változásokat mind az amerikai moziban mind máshol, és általánosságban a horror-történelemben.” (Hutchings, 2004, 172. o.) Azonban nem tekinthetünk rájuk kiszakítva műfaji közegükből, egy perspektíva-váltás egyedüli megalkotóiként, hiszen például a *Psycho* sem „egy izolált alkotásként emelkedett ki, hanem a horror-aktivitás egy szélesebb kontinuumának részeként” (Hutchings, 2004, 174. o.).

A modern horror jellemzőjeként a következő jegyeket szokták felsorakoztatni: tabuté-mák fessegetése – (szex, az erőszak intenzívebb ábrázolása), pszichologizáló tendenciák, a fiatalabb generáció igényeinek kielégítésére való törekvés, az ellenkultúra ábrázolása, a happy end hiánya, nem befejezett történet, s ezáltal egyfajta paranoid jelleg (Hutchings, 2004, 171–176. o.). A két koncepciót összevetve azt vehetjük észre, hogy az általános értelemben vett modern film és a modern horror egy jelentős ponton nem állítható párhuzamba egymással: a horror látszólag megmarad a deleuze-i értelemben vett mozgás-képszerű strukturálódásnál. Így az, hogy a modern horrort a deleuze-i modern filmkép (az idő-kép) jellemzőit szem előtt tartva vizsgáljuk, problematikussá válik.

Hogyha elismerjük a deleuze-i felosztás jogosságát, akkor elfogadjuk azt is, hogy a modernként aposztrofált filmművészet a művészfilm egy típusának előtérbe állítását szorgalmazza, így az idő-kép tulajdonságainak értelmében felbontja vagy minimalizálja a célorientált cselekményt, töredékessé, befejezetlenné teszi a filmstruktúrát. Jogosnak tűnik a kérdés, hogy mi történt a horror esetében: Tudor (2006) is megkülönböztet zárt, illetve nyílt struktúrákat cselekménytípusainál, de egy ilyen osztályozás eleve arról tanúskodik, hogy a modern horror történetet mesél. Akármennyi változáson is ment keresztül, a hagyományos történetmondási formák megbontása korántsem bír olyan jelentőséggel e színtéren, mint a „magas” műfajok esetén. Ez arra utalhatna, hogy a horror alapvetően populáris műfaj, s érzéketlen marad egy ilyesfajta változásra. Véleményem szerint a műfaj kiemelkedő alkotásai nem tudják elviselni a populáris / magas kultúra oppozíció szerinti felosztást, ami egyébként is problematikussá vált a hetvenes évektől kezdve (10), amely időszakot talán nem véletlenül sokan a modern horror virágkorának tartják. Ha e képlékeny felosztáshoz való ragaszkodás helyett műfaji szempontokat vizsgálunk, felvetődik az az előzőekben kifejtett igen fontos érv, hogy a másutt

megjelenő változás azért nem tudott végbemenni, mert a horrornak ontológiai szükséglete a történet. (11) Carroll a bizonyítás drámájáról, a megismerhetetlen megismeréséről beszél. (12) Amint korábban már megállapításra került, a horrorfilm történetét nélkül meg-szűnik horrornak lenni, hiszen a feszültség felépítése, a csúcsponthoz vezető ív megraj-zolása, a kíváncsiság felkeltése és (nem) kielégítése csak egy ok-okozati láncra épülő temporális struktúrában, vagyis egy elbeszélt történetben valósulhat meg. Ez lesz az a retorikai keret, mely meghatározza, hogy horror módjára legyen tálalva a központban álló fenyegetés. Létezik ugyan nem-narratív horror (például festmények) (13), de a film esetén minimális az ilyen típusú alkotásoknak a száma. Ami viszont érzékelhetően meg-változott e filmekben, az a központi elem: a horror-test.

A test változásai

A továbbiakban a vizsgálat tárgya az lesz, hogy milyen ez a test, s hogyan változott meg a horrorfilm test-koncepciója (és ezáltal az egész műfaji kód) a huszadik század során. A filmeknek egy olyan korpuszát vizsgáljuk, ahol megjelenik egy abnormális, természetellenes horror-test, melynek transzformációi szimptomatikusként mondhatók a műfaj történetében. Hipotézisem szerint a horror-testek átalakulását vizsgálva olyan jel-legű szerkezeti elmozdulásokat és változásokat fedezhetünk fel, melyek alapján a klasz-szikus és modern filmművészet közötti különbségeket is definiáltuk.

A Carroll-féle koncepció alapján a félelem és az undor érzetének kiváltása együttesen szükséges, hogy lefedjük a horror-hatás definícióját (Carroll, 1987, 54. o.). A félelmet és az undort a fenyegetésérzet és a tisztátalanság (az angol 'impure' kifejezés egyszerre jelent tisztátalant, szennyest és kevertet) váltja ki, ami azt jelenti, hogy a szörny különb-özik az elvárt kulturális kategóriáinktól: bizonytalanság áll fenn, mivel nem tudjuk egyértelműen besorolni olyan oppozíciókba, mint az én / nem én, élő / halott, külső / belső, természetes / mesterséges, stb. Ennek folytán kategóriáját tekintve közbenső, átmeneti, ellentmondásos, befejezetlen vagy formátlan lesz. Természetesen az, hogy melyik oppozíción van a hangsúly, az filmről filmre változik, de bizonyos tendenciák is megállapíthatók, ha történetiségében vizsgáljuk a kérdést. Ha Carroll pszichológiai magyarázatát nem is, de a leírt ismertetőjegyeket elfogadjuk azon filmek meghatározó elemeinek, melyekből kiindulva vizsgálhatjuk e film-testek karakterológiáját. Azért is keltik fel kíváncsiságunkat e testek, mert létezésük abszurd, irracionális, és mégis képe-sek működni az ábrázolt világban.

Vizsgáljuk meg, mi a helyzet a fenyegető testekkel, vagyis a szörnyek testével a klasz-szikus koncepciót érvényesítő filmeknél! A klasszikus horror-szörnyek teste torz, vagy idegen, s mondhatjuk, hogy kategoriálisan köztes: Drakula (*Dracula*, 1931) és Frankens-tein (*Frankenstein*, 1931) teremtménye például egyszerre tekinthető élőnek és halottnak, a Farkasember (*The Wolf man*, 1941) és a Kopoltyú-ember (*Creature from the Black Lagoon*, 1954) egyszerre ember és állat; Erik, a fantom egyszerre szellemszerű és hús-vér teremtmény (*The Phantom of the Opera*, 1925), *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* (1931) esetén a személyiség pozitív és negatív oldala felváltva birtokolja a testet. A *King Kong*ban (1933) és hozzá hasonló óriásszörny-filmekben (*The lost world*, 1925 (14); *Them!*, 1954; *It Came from Beneath the Sea*, 1955; *Tarantula*, 1955) általában egy közönséges élőlény (állat vagy ember) válik szokatlanná, eltűzött mérete által, megbontva ezzel a természe-tes/természetellenes oppozíciót, vagy a világunkban ténylegesen meglévő/lehetséges veszély kategóriapárt. Ami közös bennük, hogy ezek a lények mindig egy egészet alkot-nak: individuumok. A film holisztikusan kezeli őket, egyértelműen szembehelyezhetők olyan más testekkel, melyek normálisak, s amiket kívülről fenyegetnek. Ezek szinte minden esetben a normál emberi testek, melyek ilyen szempontból hasonlítanak rájuk: szubjektum küzd a szubjektum ellen. A szörnyek másik fontos jellemzője, hogy többnyi-

re statikusak, nem változnak, ezért fel- s kiismerhetők. Ezért van az a Tudor-féle tudás-elbeszélésen belül, hogy „a kétségkívül leggyakoribb zárt verzióban az ellenállás eredményeképpen végül sikerül az ismertet újból elszigetelni az ismeretlentől, s a szörnyet visszaüzni saját felségterületére” (Tudor, 2006, 70. o.). A változékonyság a későbbi filmekben minden esetben elsősorban testi változékonyságot jelent.

A horror-konceptiók változásainak okát részben a technikai újítások megjelenésével magyarázhatjuk (Hutchings, 2004, 173. o.). Ezeknek jó része a valósághatás növekedése miatt tudott hatékonyan érvényesülni. A hangosfilm megjelenése például új távlatokat nyitott a feszültség növelésének tekintetében: a hang a nézői anticipáció irányításának

egyik legfontosabb eszköze lett. A háttérzene is jelentős szerepet játszik a feszültség fokozásában, ugyanakkor érdekes módon nem a valósághatás jegyében teszi mindezt, sokkal inkább egy figyelmeztető funkcióként működik, mely tájékoztatja a nézőt a közelgő veszélyről. A színes film elterjedésével nagyobb szerepet kaphatott a képen megjelenő vér (*Blood feast*, 1963). A speciális effektek és maszktechnikák fejlődésével egyre élethűbb és visszataszítóbb testek megalkotása vált lehetségessé.

*A fenyegető testek új koncepciói jelennek meg az ötvenes évek második felétől kezdve a vásznon. Sokan beszélnek a fenyegetés belsővé válásáról, vagyis arról a folyamatról, melyben a fenyegető lény külsőleg vagy megkülönböztethetetlené válik az emberektől, mint a Testrablók támadásában (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956), vagy maga is ember, mint a Psycho (1960) esetében. Ez egy episztemológiai elbizonytalanodással jár együtt, mely azt a következményt vonja maga után, hogy a szörny státusz maga is problematikus kategóriává válik. A kérdés ezekben az esetekben ahelyett, hogy hol a szörny, az lesz, hogy kit (vagy mit) ismerhetek fel szörnyként.*

A fenyegető testek új koncepciói jelennek meg az ötvenes évek második felétől kezdve a vásznon. Sokan beszélnek a fenyegetés belsővé válásáról, vagyis arról a folyamatról, melyben a fenyegető lény külsőleg vagy megkülönböztethetetlené válik az emberektől, mint a *Testrablók támadásában* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956), vagy maga is ember, mint a *Psycho* (1960) esetében. (15) Ez egy episztemológiai elbizonytalanodással jár együtt, mely azt a következményt vonja maga után, hogy a szörny státusz maga is problematikus kategóriává válik. A kérdés ezekben az esetekben ahelyett, hogy hol a szörny, az lesz, hogy kit (vagy mit) ismerhetek fel szörnyként.

A fenyegető és a borzasztó test egymáshoz való viszonya zavarossá válik a narratívában. Az arról való tudás, mely szerint a fenyegető test megegyezik vagy különbözik a borzasztó

testtől, bizonytalanává válik. Nézzük a *Psycho* példáját: magát a „szörnyet” sokáig nem látjuk, s mikor sziluettként megjelenik a képernyőn a híres zuhanyzójelenetben, Bates anyjával azonosíthatjuk a fenyegetést, s az asszony létezésének ténye megerősítést nyer, amikor a film megtévesztésképpen egyszerre mutatja a képen Normant és a karjában beszélő anyját. Miután megpillantjuk a borzasztó testet, Bates anyját mint mumifikált hullát, egy pillanatnyi zavar után lelepleződik, hogy a valódi gyilkos maga a fiú, aki a borzasztó testnek az álcáját öltötte magára. A kísérteties nem az, hogy az asszony hangját többször is halljuk a filmben, hanem hogy sosem lehetünk benne biztosak, ki beszél ezen a hangon. A megjelenő horror-struktúrát vizsgálva megállapíthatjuk, hogy a cselekmény rendkívüli érzékenységgel mutatja be, amint a külső, ismeretlen (hiszen nem látott)

fenyegetés egy belső, rejtőzködő veszéllyé válik. A rejtőzködőnek nevezhetjük azt, ami ismertként van prezentálva (hiszen a filmkép megmutatja), s ezért lesz még váratlanabb az ismeretlen benne való felismerése. Ezt a felfedést vizualizálja is a film az utolsó előtti jelenetben, amikor Hitchcock épphogy észrevehetően rámontíroz Norman mosolygó arcára egy koponyát. A borzasztó és a fenyegető test elválásával valójában egy keveredés történik: a testek arról tanúskodnak, hogy a bevett pozitív/negatív megkülönböztetés problematikussá vált a horrorfilm nyelvében. A „normális” emberi külső hangsúlyozása által a veszély csak még intenzívebbé válik.

Megfigyelhető egy tendencia, melyben a fenyegető lénynek nincsen igazán megformált teste. Amorf, s emiatt inkább objektumszerű lesz: Ez az eset forog fenn *A massa* (*The blob*, 1958) című filmben, ahol az űrből érkezett különös „anyag”, elnyeli környezetét és táplálékként magába olvaszt minden szerves életet, hasonlatossá téve az emberi testet saját alakatlan anyagához. A fenyegető testnek egyfajta felbontásáról, elidegenítéséről van szó. Sok korábbi szörnytől eltérően (Frankenstein szörnye, A farkasember) itt a szubjektumjelleg s ezáltal a szörnyvel való együttérzés lehetősége teljesen megszűnik.

George A. Romero *Night of the living deadje* (1968) nemcsak a zombi-filmet forradalmasította és határozta meg a műfaj későbbi fejlődésének irányvonalát. A film az inváziós elbeszéléstípus ötvözése volt a metamorfózis-cselekmény kollektív formájával. Tudor (2006, 84. o.) azt írja, hogy „a horrorfilm modern periódusában éppen a kollektív metamorfózis középpontba állítása a leginkább figyelemre méltó”. Ez azért fontos, mert a hetvenes években elterjedő új testkoncepció egyik leggyakrabban használt szerkezeti alappillérvé vált ez a forma.

A rejtőzködő szörnyetegek másik aspektusa kerül előtérbe Don Siegel *Testrablójában*, ahol az űrből érkezett idegenek hatalmas növényi gubókban fejlődnek ki, lemásolva és ellopva az emberek testét. Ezt a hagyományt helyezi új alapokra, a science fiction műfajjal ötvözve, Ridley Scott *Alienje* (1979). E filmek az úgynevezett test-horror hetvenes években kivirágzó műfajának kiemelkedő darabjaiként vannak számon tartva.

A műfaj egyik legismertebb rendezője a kanadai David Cronenberg, aki olyan alkotásokkal érdemelte ki hírnevét, mint a *Shivers* (1975), a *Rabid* (1977), a *The Brood* (1979), a *Scanners* (1981), a *Videodrome* (1983) és a legismertebb, *A légy* (*The fly*, 1986). A testhorrt nevezik még biológiai, szexuális (nemi) vagy szerv-horrornak is. Az angol 'organic' szó jól visszaadja azt a jelentéstartományt, amely szempontunkból érdekessé teszi a jelenséget: a testben (legtöbbször emberi testben, a mi testünkben) rejlik a félelem és a borzalom forrása. Ezek a filmek nem egységként (holisztikusan), hanem szétszedhető részek összességként (analitikusan) tekintenek a testre, melynek extrémításig fokozott vizuális rongálása, átalakítása, megfertőződése, mutációja áll a cselekmény középpontjában. A feszültség forrása itt már nem a haláltól, a teljes megsemmisüléstől való rettegés lesz, hanem a testi beszennyeződéstől, az átalakulástól, az emberi mivolt elvesztésétől való félelem.

A lelkinék (pszichológainak) és a testinek egy határozott összefonódása válik tendenciáserűvé az irányzat megjelenésével párhuzamosan készült filmekben: *Az ördögűző* (*The exorcist*, 1973) Reganjének szűz gyerektette visszataszító bestiává válik, s ezzel szoros összefüggésben változik meg személyisége is. A test több vonatkozásban is a psziché projekciójaként jelenik meg: a saját húsában csapdába esett gyermek nem (számára hozzáférhetetlen) hangjával, hanem testével, a hasán megjelenő szavak által („help me” – segíts!) tud üzenni a külvilágnak. Ne feledjük, hogy természetfeletti ereje csak az őt megszálló démonnak van, aki a lány elnémításával átstrukturálta a matéria/psziché kettőséget, s egy köztes szférába üzte az eredeti személyiséget. Seth Brundle Cronenberg karkai ihletésű filmjében, *A légyben* nem pusztán testileg alakul át rovarrá: ez a metamorfózis emberségének fokozatos elvesztésével jár együtt, és ez az, ami igazán rémisztővé válik számára. Ugyanerre a mechanizmusra épülnek a '68 utáni zombi-filmek is, ahol az átalakulástól való

félelem mellett a halál szinte megváltásnak számít. Már itt is felfigyelhetünk egy fontos tulajdonságára ezeknek a fenyegető testeknek: legyen az zombi, démon, parazita vagy genetikai mutáció – beférkőzik az emberi testbe, megfertőzve azt. A testhorror megjelenésével létrejön a fenyegetett testnek egy új minősége: nem pusztán veszélyezteti a szörny, hanem elsődlegesen átalakítja azt, borzasztó vagy fenyegető testté téve. (17) A fenyegetés működése ismétlődő és víruszerű. A szervezet(t)-test egy ilyen átalakulás során felbomlik: megszűnik hierarchikus struktúráként működni, feloldódik és részévé válik egy másfajta szerveződésnek. (Gondoljunk itt az ész nélkül kóborló zombi-hordákra.) Természetesen a szervezet átstrukturálódásával együtt a személyiség, a szubjektum is átalakul: egyre kevésbé beszélhetünk többé egyéniségről, tudatosan cselekvő alanyról: csupán kényszerített működésről, mechanikus vagy ösztönös akciókról. A metamorfózis többé nem a személyiség belső világának megjelenítője lesz (mint *A farkasemberben*), hanem a személyiség eltűnésének folyamata, melyben gyakorlatilag maga a jelentő-test szűnik meg. „A jelentés az elmét ugyanúgy ragasztja össze, mint a szervezet a testet és nem is könnyebb elbontani sem. És ami az alanyt illeti, hogyan szabaduljunk meg a szubjektíváció támaszpontjaitól, melyek fogva tartanak, és egy domináns realitásba ágyaznak minket? Tépjük ki a tudatot az alanyiságból, hogy a felfedezés egy hatékony eszközét készítsük el belőle.” (*Deleuze és Guattari*, 1997, 45. o.) – írja Deleuze egy újfajta testkonceptió megalkotásának víziója kapcsán. A horrorfilmek mindezt úgy végezték el, hogy a testeknek a hagyományostól gyökeresen eltérő létmódját mutatták be a nézőnek.

Deleuze rizómája

Milyen ez az újszerű szerveződés, ami kikristályosodni látszik ebben az időszakban? Ahhoz hasonlíthatjuk, amit Deleuze rizomatikus struktúrának nevez: „A rizóma központ nélküli, nem hierarchián alapuló és nem jelentő rendszer; tábornok nélküli, rendező emlékezet, illetve központi automatizmus nélkül, csupán az állapotok áramlása határozza meg. A rizóma a szexualitáshoz, az állathoz, a növényhez, a világhoz, a politikához, a könyvhöz, a természetes és a nem természetes dolgokhoz fűződő kapcsolatainkat kérdőjelezi meg, egészen más, mint a fa kapcsolata: megannyi valamivé válás (*becoming*)” (*Deleuze és Guattari*, 2002, 81. o.). A rizóma ellentétben áll a fa-szerű hierarchikus struktúrával, egyfajta kezdet és vég nélküli végtelen közép, ahol a kapcsolódások számtalan kombinációja biztosítja, hogy ne egy előre kinevezett fej irányítsa a sokféleséget, hanem mindig új irányok felé törjön, bekebelezzen, átalakuljon és dimenzióit növelje.

A rizóma-jelleg mutatkozik meg azokban a sajátos sokféleségekben, egymáshoz illesztésekben, halmozásokban, Deleuze szavával: assemblage-okban, melyek a modern horror-testben is gyakran megjelennek. Olyan irracionális képződményekre kell itt gondolni, mint a *Videodrome* hús-vér televíziója, *A Légy* főhősének rovarral és fémmeleg egybeolvadt teste, a *Taxidermia* (2006) állatbőrbe varrt elbeszélője vagy a *Slither* (2006) különös úrlény-zombija, aki magába olvasztja áldozatainak testét.

Ahogy Deleuze mondja, „a rizóma antigenealógia” (*Deleuze és Guattari*, 2002, 82. o.). „Térképrajzolás és nem másolatkészítés. Az orchidea nem reprodukálja a darázs másolatát, hanem a rizómán belül térképpé rajzolódik a darázzsal együtt. [...] Közreműködik a mezők összekapcsolásában, a *szervek nélküli testek* kiszabadításában, közreműködik abban, hogy teljesen nyitottak legyenek a konzisztenciáik irányában. A térkép maga is része a rizómának. Nyitott, minden irányban kapcsolható, szétszedhető, megfordítható, kész minden pillanatban változni.” (*Deleuze és Guattari*, 2002, 82. o.) Ahogyan jellegzetes tulajdonsága a modern zombi-testeknek is, hogy az egyes testrészek képesek működni a test többi részétől elszakítva, mintha életenergiájuk nem az összetett szervezet működéséből származna. Gondoljunk a főhős levágott és szabadon garázdálkodó kezére a *Gonosz halott 2*-ben (*The evil dead 2*, 1987).

A rizóma pontosabb megértéséhez nézzük meg, hogyan jelenik meg a szerkezet a modern horror-test struktúrájaként a műfaj egyik reprezentatív darabjában, John Carpenter *A Dolog* (*The Thing*, 1982) című filmjében.

A film egy antarktisi kutatóbázis maroknyi, férfiakból álló csapatának konfrontációját meséli el egy űrből érkezett, ismeretlen szörnyvel, ami képes felvenni bárminek az alakját, amivel fizikai kapcsolatba lépett, így megkülönböztethetlenné válna a lemásolt és elemésztett alanyoktól.

A szörny megnevezhetetlensége már magában felhívja a figyelmet a szóban forgó entitás jellegére: fogalmi megfoghatatlanságára. A fenyegető-test (ami újból és újból összezsúszik a borzasztó testtel) szerveződése tökéletesen ellentéte az emberi testnek: míg az ember (vagy a filmben szereplő kutya) valódi, egyedi testtel rendelkezik, az űrlénynek sosem látjuk a saját testét, ezért abban sem lehetünk bizonyosak, hogy egyáltalán rendelkezik ilyennel. Kizárólag látszattestek (gazdatestek) formájában jelenik meg. Ezek a rendkívül változatos, élő assemblage-ok egy végtelennek tűnő lehetőség-halmaz aktualizációi. Igaz, hogy amivel a lény érintkezik, annak tulajdonságait magába olvasztja, s reprodukálja felépítését, de ez nem azt jelenti, hogy egyszerű utánzatokat, replikákat gyárt: a doktor hiába véli felfedezni testében a „normál emberi szerveket” a halott teremtmény boncolásakor. Ezeknek tulajdonképpen nincsen meg az eredeti szerv-funkciójuk, nem alárendelt részei az egésznek, nem segédmunkások. A lénynek ugyanis bármely kis alkotórésze képes önálló életet élni, működni a világban, terjeszkedni és átalakulni, mint azt láthatjuk is a jelenetben, amikor a csapat egyik tagjának bőrét magára öltve feje leválik törzséről, s pókszerű lábakat és csápokat növesztve eliszkol a veszély elől. Itt Deleuze Szervek nélküli Test (SznT) koncepciójának legdurvább (!) filmes literalizációjával találkozhatunk e morbid kavalkád kapcsán, mely koncepció tulajdonképpen a rizóma-szerkezet egy specifikusabb változatának feleltethető meg. „Egy Szervek nélküli Test úgy van megalkotva, hogy csakis intenzitások lakhatják, foglalhatják el. Csak az intenzitások haladnak és keringenek. [...] Ő maga az erőteljes, meg nem formált, nem rétegzett anyag, az intenzív mátrix. [...] Ezért kezeljük úgy az SznT-t mint egy teli tojást, a szervezet kiterjedése előtti állapotban, amikor a szervek nincsenek még kialakulva, a rétegek megalakulása előtt” (*Deleuze és Guattari*, 1997, 40. o.) Ezért mondhatjuk, hogy az SznT egy lehetőségmező, egy potenciálmalmaz, mely performativitásában nyeri el a végső értelmét: Ez a performativitás pedig egy „intenzitásmező” segítségével, egy folytonosan benne áramló életenergia által kiviteleződhet. Ennek a dinamikájával szembesülhetünk, amikor a lény felölti, majd szétfeszíti a kutya formáját, amikor emberré alakul, majd szétesik, nyílások keletkeznek rajta, olyan helyeken, ahol egy organikus, szerves test hierarchiája nem engedné meg a változást. „A szervezet szétszedése sosem jelentett öngyilkosságot, hanem a szervezet megnyitását: olyan kapcsolódási pontok felé, melyek egyfajta berendezkedéshez vezetnek; keringések, összetalálkozások, szintek és küszöbök felé; különböző átjárók és az intenzitás elosztói felé, territóriumok és deterritorizációk felé.” (*Deleuze és Guattari*, 1997, 45. o.) Deleuze pontosan arról a jellegzetességről beszél, amit fentebb meghatároztunk a megváltozott horror-test jellemzőjeként: hogy többé nem tekinthető hierarchikusnak, s ezért nem tekinthető szubjektumnak sem, szerveződése egészen más szinten mozog: a kapcsolatok térképe újból és újból felbomlik és újrarajzolódik. Nincs meg az az elvont állandóság benne, ami alapján nevének lehetne nevezni, szubjektumként tudnánk megragadni.

Deleuze a felépítés kapcsán arra a következtetésre jut, hogy ebben a testben „csak a szervek intenzív célszerűségeinek eloszlását látjuk, pozitív határozatlan névelőikkel, egy közösség vagy sokaság keblén, egy szerveződésben, követve az SznT-n munkálkodó gépszerű kapcsolódási pontokat” (*Deleuze és Guattari*, 1997, 49. o.). 'Logos spermaticos'-nak nevezi a testet, mely azért tud célszerűen szerveződni, mert a hierarchia kompetenciája helyett (mely mindig a múltba visz minket, mindig a gyökerek kérdését feszegeti) a rizóma performanciáját használja fel. Így képes szájként funkcionálni a

kinyíló hasüreg és a szétnyíló fej. A hierarchikus struktúra csak látszat: a kutya nem kutya, az ember nem ember. Az egymásba nyíló formák és kiterjedések sorozata, a kapcsolódások végtelen hálója rajzolódik ki a filmben: a lény ötvényszerű hajtásaitól és indaszerű csápjaitól kezdve a kutya-, pók- és embertesteken át az alakatlan vagy gigantikus monstrumalkatig ível változatossága. Ahogy azt Blair, az orvos is szemléli számítógépén, a lény víruszerűen terjeszkedik és alakítja át más élőlények sejtjeit. Burjánzik benne egy vágy, egy hatalmas anyagi energiatömeg: az élni akarás vágya. És ez az egy dolog irányítja: mondhatni magának a vágnak a fizikai megtestesítőjeként lép színre. Deleuze szavaival élve: „Mindig is vágy van, amikor egy SznT létrejön, ilyen vagy olyan vonatkozásnak köszönhetően. Ez nem ideológia, hanem a tiszta anyag problémája, fizikai, biológiai, pszichikai, szociális vagy kozmikus anyag jelensége.” (Deleuze és Guattari, 1997, 49. o.) Ez az állandó létrejövés (”becoming”) e rizomatikus test létezésének alapja. Jellemzői tehát a víruszerű terjeszkedés, az anti-hierarchikus szerveződés (központ nélkülség), a deszubjektíváltság (hiszen egyszerre szerveződik magasabb, kollektív és alacsonyabb, sejt szinten), a nyitottság, kísérletező hajlam, s elmondható róla, hogy „arra a térképre utal, amit létre kell hozni, meg kell alkotni, amely mindig szétszedhető, kapcsolható, megfordítható, módosítható, többszöri ki- és bejáráttal, a maga szökevényeivel” (Deleuze és Guattari, 2002, 83. o.).

Érdeemes megfigyelni, hogy a fenyegető test szerveződése miként reprodukálja a modern jellegzetes film-testét, az idő-képet: ez utóbbi idézet egyszerre utalhat a rizómára, vagyis a modern filmstruktúra alapvető szerveződési formájára és a modern horror fentebb szemléltetett test-konceptiójára. Ennek a koncepciónak a jellegzetességeivel találkozhatunk számos modern horrorfilmben. (17)

Összefoglalás: test és elbeszélés

A horrortörténet alműfajok dominanciájának, uralkodó trendek és irányzatok folyamatos átalakulásának, kicserélődésének a története. A szerzői horrorfilmek hetvenes évekbeli megjelenésével kapcsolatban kijelenthetjük, hogy a horrort nem tekinthetjük kizárólag populáris műfajnak, hiszen igényt tart komolyabb művészi törekvésekre is, például hogy lépést tartson a filmművészet megváltozott világhérzékével, reflektáljon a film médiumában bekövetkezett változásokra és a kortárs valóság szociális, politikai vagy éppen pszichológiai vonatkozásainak fejleményeire. A test holisztikus megközelítését felváltja egy tág értelemben vett analitikus hozzáállás. Nem a szubjektivitás lényegi aspektusai tükröződnek benne, hanem a testnek mint autonóm immanenciasíknak a működésével szembesülünk. A hangsúlyossá váló metamorfózisok során a statikus megközelítést felváltotta a test folyamatainak dinamikus szemlélete, melynek fényében nyerhet értelmet az a belátás, hogy a személy(iség) csupán ideológiai konstrukcióként létezik.

Jegyzet

(1) A szörnyeteg egy tágan értendő kifejezés, nem feltétlenül bír természetfeletti jellemzőkkel.

(2) „Suspence és meglepetés egymást kiegészítő, nem pedig egymásnak ellentmondó fogalmak. Komplex módokon képesek együttműködni narratívákban: az események sora indulhat meglepetésként, majd a suspense mintáját veheti fel, hogy aztán egy csavarral végződjön, ami [...] egy újabb meglepetés.” (Chatman, 1978, 59–62. o.) A jelenségre Slavoj Žižek is felhívja a figyelmet *The pervert's guide to the cinema* című filmjében (1 óra 59 percnél).

(3) A horror eredeti jelentése ugyanis a magyar borzongásnak az etimológiájával kapcsolatos: amikor a szőr feláll, felborzolódik az ember testén.

(4) Lásd a *Másvilág* (*The Others*, 2001) példáját, ahol a végletekig el van odázva a kritikus pillanat.

(5) „Ezzel az állítással az a baj, hogy kissé szerzőiintenció-szagú, és körülbelül annyira használható, mintha azt mondanánk: horror az, ami a videótékában a horror polcon van.” (Kisantal, 2004) Véleményem szerint azonban ezen a ponton igenis feltételezhetünk egyfajta nyílt, műfaji intenciót, mely egyértelmű és explicit módon megmutatkozik a műfajmegjelölés-

ben is: a horror, rengeteg más tulajdonsága mellett, egy olyan termékszerű jellemzővel is bír, mely nyíltan arról beszél, hogy testi hatást kíván elérni a befogadónál.

(6) Sok olyan film van, ahol pontosan az ilyen szétválások miatt a műfaji besorolás nem egyszerű (illetve maguk a műfaj-kategóriák nem világosak), s egyszerűre tarthatjuk e filmeket a thrillerhez és a horrorhoz tartozónak. Carroll szerint a horrorhoz a fenyegetés/félelem mellett az undor is szükséges a horror-hatáshoz, így jelentősen leszűkíti a műfajba tartozó alkotások számát.

(7) Ezért is tekinthetjük az ilyen filmeket a horror műfajához tartozónak, mivel egy jellegzetes horror alapvetés körül forog a cselekmény.

(8) Hutchings (2004) szerint Robin Wood (1986) és Reynold Humphries (2002) is ezen az állásponton van.

(9) Ez utóbbi kettő mellett Gregory Waller (1987) kardoskodik.

(10) A „posztmodern” koncepciójának megjelenésével szoros összefüggésben.

(11) Carroll (2006, 51. o.) kicsit finomabban fogalmaz a történetet illetően, de végkövetkeztése ugyanaz lesz: „Mert az, ami a horror műfajában mindenekelőtt tetszetős – lekötő figyelmünket és élvezetet nyújt –, az nem feltétlenül a horrorban megjelenő tárgyakkal szimpla megjelenése, hanem az, ahogyan

ez a megjelenés vagy lelepleződés mint funkcionális elem helyet kap a teljes narratív struktúrában.”

(12) „A horrortörténet azonban sajátos esetét képviseli ennek a narratívát illető általános motivációnak, hiszen a középpontjában olyasvalami áll, ami elvileg megismerhetetlen” (Carroll, 2006, 54. o.)

(13) „[A] horror nem narratív esetei, amilyeneket például a képzőművészetben láthatunk, és az olyan narratív horrorfikciók, amelyek nem vetik be a leleplezés fogásait, azért vonzzák a közönséget, mert a horrorban megjelenő tárgyak elragadtatást váltanak ki, miközben kétségbe ejtenek, sőt mindkét válaszreakció a háttorzongató lények egyazon tulajdonságából ered.” (Carroll, 2006, 61. o.)

(14) A *Lost world* és kései leszármazottja, a *Jurassic park* (1993) esetén már kihalt fajok, a dinoszauruszok újraélesztésének tematikája jelenik meg, démonizálva a prehisztorikus hüllőket.

(15) „Talán kijelenthető, hogy a *Psycho* volt az első olyan kiugróan népszerű horrorfilm, ami a szörnyeteget tökéletesen normális külsejű embernek mutatta be, s nem földönkívüli invázió vagy sugárzás, hanem a rettenetesen elfajzott nukleáris család produktumaként ábrázolta.” (McGee, 2006, 17. o.)

(16) A folyamat egyik előképe a vámpírmitológia, ahol a vámpír harapásával „megfertőzi” áldozatát. Ám a korai vámpírtörténetekben nem az átalakuláson magán van a hangsúly.

(18) Például: *Basket case* (1982)

Irodalom

Bíró Yvett (2003): *A hetedik művészet*. Osiris, Budapest.

Carroll, N. (1987): Nature of horror. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46. 1. sz. 51–59.

Carroll, N. (2006): A horror paradoxona. *Metropolis*, 1. sz. 32–66.

Deleuze, G. (2001): *A mozgás-kép*. Osiris, Budapest.

Deleuze, G. (2008): *Az idő-kép*. Palatinus.

Deleuze, G. és Guattari, F. (1997): Hogyan készítünk magunknak szervek nélküli testet? *Theatron*, 45–46. sz. 38–49.

Deleuze, G. és Guattari, F. (2002): *Rizóma*. In: Bókay Antal, Vilček Béla, Szamosi Gertrud és Sári László (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Osiris, Budapest. 81.

Hutchings, P. (2004): *The Horror Film*. Pearson Education Limited. 172.

McGee, C. (2006): *A borzalmas test olvasása. Metropolis*, 1. sz. 10–31.

Tudor, A.: *Narratívák. Metropolis*, 1. sz. 68–86.

Kovács András Bálint (1990): A történet nullfoka. *Filmvilág*, 10. sz. 16–20.

Kovács András Bálint (2007): Antonioni és a modernitás. Az eltűnés mestere. *Filmvilág*, 11. sz. 4–8.

Chatman, S. (1978): *Story and Discourse (narrative structure in fiction and film)*. Cornell University Press, Ithaca–London.

Nánay Bence (1997) *Metropolis*, nyár, 8. o.

Robin Wood (1986)

Reynold Humphries (2002)

Gregory Waller (1987)

Pethő Ágnes (é. n.): *Modern film*.