

Lai Pus olvasó 28-233

KÉRCHY VERA

A „NŐI” AKCIÓFILM LEHETŐSÉGEI QUENTIN TARANTINO *KILL BILL* CÍMŰ FILMJE ALAPJÁN

A „női” megszólalás egyik alapvető paradoxona, hogy úgy akar beszélni, hogy nincs saját nyelve, a filmművészet terén hatványozottan jelentkezik. A női megszólalónak, egyrészt, mivel pont az olyan hatalmi működések ellen harcolna, mint a műfajhatárokat megvonó, kategorizáló intézményes normadiktálás, másrészt, mert a nők széles tömegét akarja megszólítani, muszáj az alacsony kultúrához fordulnia. Ugyanakkor az önelidegenítő, kódokat teleplező és ki-kezdő olvasás reflexiót igényel.¹ Az eldönthetőség, a folyamatosság, a totalizálás² befogadási módját a jelentéstudomány mechanizmusainak feltárása, a reprezentáció felnyitása tudja csak megkérdőjelezni. Viszont azok a filmek, amelyek egy az egyben tagadják a reprezentációt, nyíltan szembeszállnak a realista zárt világ illuzórikusságával, sokszor – a nagyközönség számára leg- alábbis – unalmasak, de legfőképp hazugok, hisz egy olyan műfaj esetén, mint a mozi, nehéz lenne a közvetettséget elfelejteni. Gondolok itt a Dogma-filmek állhatatlanságára, valóságfixációjára. Hogyan lehet akkor széles közönségnek az elbeszélő film nyelvén, „női” módon megszólalni, „szituációba helyezni a fér- fiautoritás fogalmait, és leírni korlátait”?³

Tarantino is megszállítja a *valóságos*, igaz elemek filmbeli szerepeltetésé- nek. Büszkén nyilatkozik olyasmiket, hogy a *Jackie Brown*ban kevés diszkrét használtak: „Max irodája egy valódi óvadéktügynöké, aki már tizenhat éve ott dolgozik.”⁴ A *Kill Bill*nel pedig nem volt jó neki a hagyományos hollywoodi

¹ Egy „nagyon fontos kérdés a nőfilmmel kapcsolatban [...] művészfilmet vagy populáris filmet készítsenek-e a rendezőnk? Az előbbi hátulütője, hogy csak egy szűkebb közön- ségréteg érdeklődésére tarthat számot, az utóbbié viszont az, hogy nincs lehetősége olyan mértékben szakítani a domináns mozi konvencióival, mint ahogy az elméletileg szüksé- szerű lenne.” HOLLIÓSI Laura: Nőfilmek – nem csak nőknék, *Metropolis*, 2000. 4. sz. 69–86. Itt: 77.

² „Az olvasható [olvasható szöveget] behatárolják a reprezentáció szempontjait: az olvasható visszafordíthatatlan, »természetes«, eldönthető, folyamatos, totalizálható, és összefogható egy koherens egészé, mely a jelöltre épül. Az írható végtelen pluralitási, nyitott a jelölők és a különbözőség szabad játékára, nem szűnik be reprezentációs szempontok, és ellenáll az eldönthető, egyesített, totalizált jelentés iránti vágyak.” BARBARA JOHNSON: A kritikai különbözőség: Barthes/BalZac (ford. Hecevi Pál), *Hétikön*, 1994. 1–2. sz. 140–148. Itt: 142.

³ JONATHAN CULLER: Nőként olvasni, in: *Dekonstruktív* (ford. Módos Magdolna), Budapest: Osiris (Horror Metaphysicac), 1997. 57–87.

⁴ SERGE KAGANSKI: Andante 45-ösökkel – Beszélgetés Quentin Tarantinoval (ford. SCHUBERT Gusztáv), *Filmvilág*, 1999. XLII. évf. 3. sz. 24–25. Itt: 25.

A „női” akciófilm lehetőségei Quentin Tarantino *Kill Bill* című filmje alapján

művét, hanem egy sokkal valóságosabb, ritkább és drágább típust kellett meg- rendelniük. Más kérdés, hogy egy amerikai óvadéktügynök irodája mennyiben nem hat alapvetően mátként, és hogy a teljesen valóságú művér harminc lite- renként folyik majd a filmben egy-egy japán testből. Nem, Tarantino máshol fogja meg a dolgot. A kódokat felforgató más, idegen szemszöveget a történet- be építi, megmutatja, mi történik a gyilkossal a szürkülő óráiban, a nagy nap, a teatrális akció lezajlása után: azt például, hogy Max nem cserélt inget, és a történetek nyomait. A hagyományos elbeszélő film egy vágással megol- daná a gyilkos tisztántartását. Tarantino nem vált eszközt, hogy a narratívát megtörje, a tömegfilm nyelvét beszéli folyamatosan, de azzal, hogy mindig egy mondattal tovább meséli a történetet a szokottnál, zavart kelt a gengsztervilág- békés rendjében.

Ugyanakkor volt, aki a literbeli aránytalanság ellenére is annyira félelmetes- nek találta a vérfürdő jeleneteit, hogy végig a popcornos zacskója mögé bújít a borzalmas látvány elől. És helyben is vagyunk. Tarantino annyira nem kívül- ről támad, hogy eldönthetetlen: valóban naiv, vagy csak játssza. Ezért szület- hetnek egyszerre olyan vélemények, hogy történelemfordító műfajjító, aki intellektuálisan nyúl a nyolcvanas évekre kifújított erőszakfilmekhez, és hogy for- mabontása, ironizáló, parodizáló hangja olcsó „trükk” csak, hogy felkelte a fi- gyelmet, valamint az a „szubkulturális izé”, amivel egy „tökéletesen mélység nélküli izlésvilágot” hozott létre, „idegesítő”.⁵ A plázában tetteköt adnak a jegy- hez, és divatba jönnek a japánok. De hogy keleti művészfilmet adnak el majd kapcsolót áruként, az már valami új. És Bakács Tibor Settenkedő is elgondol- kozik egy pillanatra, amikor a betanult *Pulp Fiction*-szövegekkel való csajozás esélyeit latolgatja: „A szamojéd nyelvész vagy az ótdolláros shake-duma biztos bejönne, ha lenne akkora barom nő, aki tudná, most idézek”⁶ – írja. Lehet, hogy mégsem fújja mindenki kívülről a *Pulp Fiction* szövegeknyvét? A Tarantino- filmek pop és nem-pop közti eldönthetelensége kérdéssé teszi az elhatáro- lás jogosultságát. Egyszerre és ugyanazon okok miatt lesz intellektuális, for- mabontó és olcsó, tömegszórakoztató ugyanaz a filmes megszólalás.

Ki az a Sonny Chiba? Aki nincs tisztában a hetvenes évek hongkongi ak- ciófilmjeinek sztárkultuszával, az nem veszi észre, hogy Hattori Hanzo mifé- le vendégszeretet tölt be Tarantinónál. Laikus marad. Ehelyett feltűnhet vi- szont az, hogy a *Kill Bill* rendezője mintha a feminista kritika szófordulatait idézné az egyes jelenetekben. És ha már a „női” elméleteknél járunk, elgondol- kozhatunk, hogy a tömegfilm jellegzetessége, az egymásra való utalgatás, a műfajon belüli összehasonlíthatóság nem épp a kohézió ellen dolgozó, lineáris

⁵ FORGÁCH András: Vérontástermék, *Filmvilág*, 1999. XLII. évf. 3. sz. 20–23.

⁶ BAKÁCS Tibor Settenkedő: A Ponyvaregény nem könyv!, *Élet és Irodalom*, 2000. XLIV. évf. 27. sz. 18.

narratívát meg-megszakító „női” olvasás eljárását követi-e. „Amikor ilyen filmeket nézünk, más hősökhöz, más történetekhez hasonlítgatjuk magunkban azt, amit látunk”⁷ – írja Császi Lajos a tömegfilm sablonokhoz, előre rögzített szabályokhoz kötöttségét tárgyalva.

Tarantino harcosságot csinál, tehát *animét* idéz. A japán rajzfilm jellegzetessége rendkívüli erőszakossága mellett az erős férfi–nő hierarchia. A *Kill Bill*-ben O-Ren életörténetét meséli el egy animébetét. De az idézett japán műfaj szellemisége sokkal inkább azokban a jelenetekben bontakozik ki, amit már rendez filmes nyelven beszél el a rendező az O-Ren maffiavezérré válása körüli problémák kapcsán. A tanács tagjai között egy-két zúgolódó sértve érzi magát amiatt, hogy egy japán–kínai–amerikai Keverék Nő állt az élükre. Ez az annyira szemtelenül megosztott heterogén lény lebirkozta a japán férfiből bontakozik majd ki az a női vonal, amellyel például a Sonny Chiba-témakörben való járatlanság kompenzálható. Itt látszik, hogy Tarantino nem csupán „felhasználja” a populáris alkotások eszközeit, hanem bennük találja meg, belőlük bontja ki azt a működésmódot, ami felemészti a sémák merevségét.

Vagyis látványosan női film a *Kill Bill*. Először is, hősnoje van, aki az erő, a hatalom, a kitartás szokott férfiszerepét felőltve visszavághat a nők filmes ábrázolásában megszokott elesettségéért, elnyomottságáért. Igen ám, csak hogy Lara Croft, Barbe Wire, a T-X (*Terminátor 3.*) példáján okulva már szembe-sültünk azzal, hogy még a női főszereplővel rendelkező akciófilmek is leginkább férfiaknak készülnek, és hogy a várakozással ellentétben egyáltalán nem fogaadják fel a műfaj szerkezetét. A szoros lakkba vagy bőrbé préselt vadmacskák ugyanúgy a *voyeurisztikus* tekintetek keresztútjében állnak, és a kasztrációs komplexus tagadásának mechanizmusát ismerve a *femme fatale* álereje is lepleződik.⁸

Mégis, ahogy nézzük a *Kill Bill*-t, azt látjuk, hogy a film annyira nem száll le a „nézzétek, nőt rakunk a hős helyébe” témáról, hogy foglalkoztatni kezd a gondolat, talán mégis történni fog valami itt ezzel a szokott sémával. A töré-

keny Uma Thurman kis kezében hatalmas, hosszú, veszedelmes fallikus jelenség kaszabol, villog mindenfele, áthatol a film szövetén, mint ahogy az önmagát kettészelő filmplakáton is láthatjuk mindent széthasító központi uralmát. Fokozza a helyzetet, hogy a kard egy különleges, Hattori Hanzo gyártotta csodafegyver, akinek a neve szabályos tabuként működik, hallatán mindenkit szent bizsergés remegtet végig. Ráadásul a fallikus tárgyközvetlenül a hősnoje méhében lévő gyereket cseréli fel a bosszú menete szerint.

Csak hogy aztán észrevesszük, hogy a központi jelölő csodakardból való hogy több van. Itt is, ott is előbukkan egy-egy újabb példány. A mindig nagy megrázkódtatást kifejező kulcsmondat – „ez tényleg Hattori Hanzo-kard!” – pedig mindig olyan körülmények között hangzik el, ami deszkalizálja a helyzetet. O-Ren úgy éjt ki a felismerést és tiszteltet sugárzó szavakat, hogy a skalpjá már hiányzik. Amikor pedig Elle Driver Budd viskójában a halottnak hitt menyasszony kardját nézegetve hangot ad csodálatának, Budd épp bekapcsolja a turmixgépet, így a revelatív felismerés mondata csak tompán, érthetetlenül hallatszik, és Budd kérésére – aki közben kikapcsolta a zúgó gépet – el kell ismételnie még egyszer. Sokszor a várakozással ellentétben – hiszen ott villog a hátán, nem lehet nem észrevenni – hősnojk egyáltalán nem használja kardját, hanem vagy előránt egy pisztolyt, vagy egyszerűen csak kéz-
zel út.

Tarantino hírhedt műfajparódiája utoléri a női akciófilm is, és ezzel a tipikusan populáris filmes csavarral, az ábrázolt valóság igazságértékének megvonásával azokat az elméleteket igazolja, melyek a „női” elbeszélő-filmes megjelenését lehetetlennek tartják.

A nőhős átlátszóságának leplezése után sorra kerülnek a „női” elméletek közkedvelt metaforái is. A menyasszony nevét a film eltkolja, mindig kispol-ják említések: „a nő, aki nem nevezhető meg, a talány, a megfoghatatlan”. Szerepet kap a „fenyegető biszexualitás” témája is: a Gyilkos Viperá Osztag női tagjai, miközben csak egymást tudják tisztelni, gyűlölik egymást, ugyanakkor már-már a rájongás határát súrolja a másik nagyságának elismerése. A japán klubban végzett mészárlás lényege a végtagok levágódása, a „88 eszement” minél több részre való feldarabolása. Ahogy a vérben fetrengő, elhagyott lábak és karok között nyoszörgó csonka testek panorámaképe a hősnojk szemé elé – és egyben a mi szemünk elé – tárul, a női heterogenitás metaforájának elbeszélő filmes kibontását látjuk.

Mindaz olyan erős iróniába ágyazottan jelenik meg, hogy kétség nem fér hozzá: nem szabad komolyan vennünk. A „palacsintasütő kontra kenyérvágókés”-féle párbajok, a kis *jakuza* kardlappal való elfenekelése, a spektrumos hangalámondással záródó boldog vég („Az aranyoroszlán megtalálta kölykét, s újra rend lett a dzsungelben.”) azt az érzést keltik, hogy a film a közbeszéd-be egyre inkább beszűrődő feminista kritikát ugyanolyan kijátszható divatszövegnek tekint, mint a japánokat vagy a westert. A „női” elmélet témaként

⁷ Császi Lajos: Téveérszak és populáris kultúra: a krimi mint morális tannesse, *Replika*, 35. sz. 1999. 21–41. Internet: <<http://www.filmkultura.iif.hu:8080/2000/articles/essays/replika.hu.html>> Letöltés dátuma: 2005. február 12.

⁸ „Végso soron a nő a szexuális különbséget jeleníti meg, a pénisz hiányát [...] A nő mint ikon, melynek célja a férfi [...] gyönyörködtetése, folyamatosan azzal fenyeget, hogy felidézze azt a félelmet, melyet eredetileg megjelenít. A férfi tudattalan számára két menekülési út-vonal létezik, ha szabadulni akar a kasztrációs szorongástól: az egyik az eredeti trauma újradelése való foglalatosság (a nő tanulmányozása, a női titokzatoság demisztifikálása), melyet a bűnös tárgy lekticsinylése, megbüntetése vagy megmentése ellensúlyoz [...] a másikat a kasztráció teljes tagadása, fétissel való helyettesítése, vagy éppen magának a megjelentetett alaknak fétissé változtatása, így az már nem jelent veszélyt, ellenkezőleg, megnyugtatóvá válik (ez a túlértékelés, a női sztrá kultuszának gyökere).” Laura MULVEY: A vizuális élvezet és az elbeszélő film (ford. JUHÁSZ Vera), *Metropolis*, 2000. 4. sz. 12–23. Itt: 18.

azonban nem tud működni; elmondani a heterogenitást nem lehet. Ezt tematizálja a feminista kritika szófordulatainak megjelenítésével párhuzamosan jelentkező jelentéskioltó gúny.

Kérdés, hogy ez a jeleneteket átszövő nevetés – a látszattal ellentétben – esetben nem épp a támadott tárgynak dolgozik-e? A mindig öngyilkos iróniával jelentkező női jelenetek azt a helyzetet tematizálják, mi történik a „női” beszédmóddal az elbeszélő, a domináns film keretei közt, hogyan *nem* kaphat szót a „nő” a szimbolikus rendben. Csakhogy közben ez a saját lábában folyamatosan megbotló,⁹ saját állítását lépésről lépésre elbizonytalanító működés-mód a film alaphangnemévé válik, és mint ilyen ellenáll a lineáris, részről részre haladó olvasásnak, felforgatja saját zárt világát. Látszólag a „női” elméletek metaforáit ostromozza, mint témát, de olyan módon, mely nagyon is megfelel a feminista kritika egyes téziseinek.

Ezenkívül gyakoriak az olyan elemek, amelyek a film csináltságára, fiktív világának *műségére* hívják fel a figyelmet. Ilyen metafikciós elem, amikor a menyasszony egy csilingelő pisiantásának következtében a film fekete-fehérről színesre vált. Vagy amikor a szintén egy hetvenes évekbeli híres sorozatból idézett napszemüveges *ranger* a mészárlás helyszínére érkezik, és a vágás után a széllótt fejjű Umát zöldben látjuk. A kép akkor nyeri vissza rendes színét, amikor a bunkó texasi levezsi a szemüvegét. A szakrális mondat már említett megismétlése a realizmus jelenlét-illúziójával, egyszerűség-élményével mutat összeférhetetlenséget, így takarva ki a szokott működésmódot elrejtettségéből.

A „női” beszédmód lopakodik be a kamera szokatlan szemszögeivel is. Többször visszatérő kép, hogy a Gyilkos Vipera Osztag tagjait alulról, a felöltt menyasszony felől látjuk. A film narratíváját sem egy helyreállított logika, hanem a hős nő visszaemlékezései, asszociációi strukturálják, a linearitás megbomlik. Az „első fejezet” címszó alatt egy kettes számot látunk, a bosszúhadjárat kronológiája és a film jeleneteinek egymásutánja nem harmonizálnak. Az összekevert epizódokat a „sárga hajú harcos” emlékfoszlányai tovább tagolják. Persze a film továbbra sem vállal közösséget a parodizált feminista hanggal; egy mottóban jelzi, miért fordul a történet kusza bemutatásához: „A bosszú nem egyenes vonal” – hirdeti a *félinat*, az aláírás szerint ősi kínai mondást idézve. A „női” beszédmód nem teheti meg, hogy explicite hangot kapjon, a narratíva felrúgása is történetbe van ágyazva, jelentéshez van kapcsolva. A film hangsúlyozottan a keleti közmondásból kiindulva jut el oda, hogy fölborítsa az ok-okozatiság szokott menetét.

Úgy lesz a *Kill Bill* „női” film, hogy azt állítja magáról, nem az. A nő mint téma „férfi” beszédmódba való beágyazódási kísérletének kudarcában mutatja fel saját lényegét. Az iróniának köszönhetően a jelenetek sorra eltörlik önma-

gukat, megakadályozzák a film horizontális olvasását, az egységes jelentés kialakulását. A reprezentáció sikertelen áttörési kísérlete és a metafikciós elemek a film szövegszerűségére fordítják a figyelmet, és miközben értjük, amit mond, a mi nyelvünkön (az egyetlen) beszél, a nyelv materialításával is szembesülünk. Mivel a film film marad, nem töri át a reprezentációt, de kitakarja tevékenységét, kiemelkedik elrejtettségéből.¹⁰ Mindezek mellett Tarantino meg-hagyja nekünk a választást, hogy ha akarjuk, egyszerűen csak utáljuk ezt a retróból és műfajparódiából összegányolt szórakoztatást.

A Tarantino filmjeit jellemző eldönthetetlenség nemcsak azt példázza, hogy az olvasási módok mennyire nem műfajhoz kötöttek, és hogy maga a műfaj-fogalom is újragondolásra szorul, hanem azt is, hogy ha a tömegfilmben felfedezhetők a feminista kritika elvei, anélkül hogy kiderülne, a film akarja-e a felforgatást, vagy sem, azzal az is megkérdőjeleződik, hogy lehet-e külön „férfi” (totalizáló, horizontális) illetve „női” (jelentéseket elhalasztó, vertikális) olvasásmódról beszélni, nem pedig inkább mindig a kettő keveredéséről van-e szó.

¹⁰ Lásd Kiss Artília írását a színházi reprezentáció kitarakásáról Heiner Müller *A Hamlet-gép* című drámájának elemzése kapcsán: „Mivel dráma marad, a reprezentációt, az ideológia szimbolikusságát nem haladja meg, de bűjtöttségéből, identitásgeneráló és -garantáló működéséből kiemeli *A Hamlet-gép*.” Kiss Artília Attila: A gyönyörtelen színház, avagy a reprezentáció kitarakása, in: Kiss Artília Attila – Hódosv Annamária: *Remix*, Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport (deKon Könyvek, 6.), Szeged, 1996, 53–62. Itt: 62.

⁹ [E]z a szöveg is arról vers, hogy saját lábába botlik, folyamatosan dől saját dugába.” ERDÉLY Miklós: *Metán*, in: *Második kötet*, Párizs–Bécs–Budapest: Magyar Műhely, 1991, 8.