

Rémálmok és utánérzések

Stephen King és az amerikai horrorfilm

Bevezetés

Dolgozatom célja, hogy Stephen King eddigi életművét az amerikai horrorfilm kontextusában vizsgáljam, elsősorban arra koncentrálva, hogy egy-egy King-opusz milyen helyet foglal el az adott műfajok történetében – azaz például a *Ragyogás* regény-és filmváltozatai milyen viszonyban állnak a kísértetház-műfaj korábbi képviselőivel, s miben nyilvánul meg hatása a zsáner későbbi képviselőin.

Tematikát és műfajt azonos módon tárgyalok: a *Carrie* és a *Tűzgyújtó* parafenomén-tematikája (mely a nyolcvanas évek derekára kifulladt és így ciklus-szinten ragadt) ugyanolyan súllyal esik a latba, mint az egyértelmű (al)műfajokhoz köthető *Borzalmak városa* (vampírfilm) vagy *A mobil* (zombifilm). Mivel a műfaji határok igen képlékenyek, s egy-egy mű több tematikában is relevánsnak bizonyulhat, minden fejezetben csak az adott regény és film éppen aktuális aspektusait tárgyalom: így a *Borzalmak városára* például éppúgy sor kerül a vampírfilmnél, mint a kisvárosi horrornál.

Nem vizsgálom őket, vagy csak említésszinten utalok King nem-horror munkáira: a szerző magnum opusa, a *Setét Torony* külön fejezetet ugyan nem kap, de mivel egyfajta kulcsműve a King-univerzumnak, említése elkerülhetetlen. Szintén nem vizsgálom – bár a *Rollerball* örököséiként filmtörténeti előzményeik, és a nyolcvanas évek embervadász-filmjeinek köszönhetően utóregényeik sem elhanyagolhatóak – az egyértelműen a sci-fi körébe tartozó, de horrorelemeket sem nélkülöző disztópiákat, a *The Long Walk*-ot és *A menekülő embert*. Ugyancsak műfaji megfontolásból marad ki a *Sárkányszem* fantasy-je és az *Állj mellém!* coming-of-age sztorija is, bár utóbbi szintén meglehetősen sikeres filmadaptációval rendelkezik. Tárgyalom viszont a *Tortúrát*, mely témájánál fogva – az örült rajongó toposza – egyértelműen a thriller műfajához köthető, de számos helyen hivatkoznak rá horrorfilmként, s brutalitása is átlendíti az amúgy sem túl éles műfaji határokon.

King munkásságának filmtörténeti kontextusban történő tárgyalását nem csupán a számtalan – elképesztően hullámszó minőségű – filmadaptáció teszi kézenfekvővé. A *Danse Macabre* vagy *Az írásról* bizonyítják a szerző irodalmi jártasságát, ám előbbi nosztalgiától fűtött beszámoló az ötvenes évek B-filmjeiről, és a modern amerikai horrorfilm textusának és lehetséges olvasatainak elemzése az említett kötetben azt bizonyítja, hogy King legalább annyira lelkes néző, mint olvasó. Bár regényei és novellái ritkán vádolhatóak „filmszerűséggel”, – talán a feszesre szabott *Menekülő ember* áll legközelebb a fogalomhoz, illetve a *Rémálmok és Lidércek* kötetben található tévéjáték-szkript, a *Bocsánat, nem téves* –

homage-ok és minden kétséget kizáróan filmekből, és nem a horrorirodalomból átemelt motívumok rendre felbukkannak az életműben. Ilyen a Tizenéves Farkasember az *Az*-ban, vagy az irodalmi előzményeitől eltávolodott ötvenes évekbeli óriásszörny-film megidézése a *Ködben* és a *Kamionokban* (illetve annak King-rendezte filmverziójában, a *Maximális Túlhajtásban*). De ami fontosabb, és ebből a szempontból kiemeli Kinget a kortárs horrorszerek sorából, az a tény, hogy életműve szinte teljes egészében lefedi az elmúlt harminc évben a film világában releváns horrorműfajokat és tematikákat. Számos King-írás olyan műfajokat honosít meg az irodalom világában, melyek par excellence mozgóképes műfajok – mint a zombifilm vagy az állathorror. Munkám elsődleges célja az, hogy néhány markáns példán keresztül bizonyítsa e tételt, és rávilágítson, e műfajszövegek milyen változásokon mentek keresztül a médiumváltás során.

Ezeket túl a filmvilághoz köti Kinget a számos eredeti forgatókönyv is, melyeket elsősorban a tévének írt, legyen szó akár a *Chinga X-akták* epizódjáról, vagy olyan – alapjában véve a szerző állandó témáit aprópénzre váltó – minisorozatokról, mint *Az Aranykor*, *Az Évszázad Vihara* vagy *A Rózsa Vére*. (Illetve az életmű talán legnagyobb szégyenfoltja, a Lars Von Trier-féle *Birodalom* King által írt amerikai remake-je.)

Meg kell még említenünk a néhány, irodalmi alapjától függetlenedett horrorszériát, melyek ugyan King-adaptációval indultak, de mára nem sok közül maradt az alapul szolgáló novellához vagy regényhez. Ilyen a *Kedvencek temetője 2* vagy a *Mángorló 2*, de a legmeghatározóbb – és legismertebb – a nyolcvanas évek nem csak slasherekre jellemző sorozat-divatját (*Péntek 13-*, *Ház-*, *Phantasm*-sorozat) kihasználó *Kukorica gyermekei*-széria, mely mára csupán a démoni parancsra felnőtteket gyilkoló kisgyerekek motívumát tartotta meg, s a harmadik részre a King-féle Maine állam térképének szerves részét képező Gatlin városát is elhagyta.¹

Dolgozatom gerincét értelemszerűen a fenti kategóriák adják: az adaptációk, eredeti forgatókönyvek és sequelok erdejét rendszerezve próbálok rámutatni a horrorkirály életművének alapmotívumaira, s ezen motívumok változásain keresztül bemutatni az *ouvre* és az amerikai horrorfilm összefüggéseit.

I.

Parafenomének

¹ Illetve itt említeném meg *A fűnyíróember 1* és *2*, melyek érdekessége, hogy bár egy azonos című novella kapcsán King nevével reklámozták őket, valójában a cyberpunk-történetnek és folytatásának vajmi kevés köze van az *Éjszakai műszak* című kötetben szereplő szürreális ujjgyakorlathoz.

John Sutherland *Sikerkönyvek*²című esszéketében a hetvenes évek meghatározó horror-tematikájaként a szülei ellen forduló gyerekek motívumát határozza meg: példaanyagában kulcsszerepet játszik az *Ördögűző* bablevest okádó Reganje éppúgy, mint a regényeredetit nélkülöző *Ómen* földre szállt Antikrisztusa, magát a trendet³ pedig Ira Levin *Rosemary gyermeke* című regényétől eredezteti. Miközben Sutherland a hetvenes évek horrortermésének (filmeket és könyveket egyaránt) általa ismert részét elszántan próbálja beleszorítani a gyerekhorror-kategóriába – s ez a végzet olyan munkákat sem kerül el, mint a *Nyolcadik utas a Halál* vagy a *Magic*, mely esetekben a szerző érvelése némileg erőltettnek hat – két King műre tér ki részletesen: az író első megjelent – de negyedikként megírt⁴– regényeként számontartott *Carrie*-re és *A ragyogásra*.

King koncepciójának különlegessége, hogy elszakad az *Ördögűző* vagy a *Rosemary* okkultista nézőpontjától, mely nézőpont – s erre a szerző már nem tér ki részletesen – Sutherland példáinak tetemes részét jellemzi. A *Carrie* regényváltozatát fiktív újságcikk-és könyvrészletek, memoárok és táviratok szabdadják, melyek egyértelműen tudományos oldalról közelítenek a címszereplő különleges képességei felé. Az okkult horror örökségét – akár King regényét, akár DePalma filmverzióját tekintjük – már csupán a vallási fanatikus anya képviseli: ő a történet egyetlen szereplője, aki *Carrie* képességeit vallási kontextusban magyarázza, azaz a telekinézist az ördögtől valónak tartja, s a *Carrie* csupán ezen motívumában csatol vissza a megszállt gyermek Dr. Spock hideg logikájától még érintetlen alakjához. Ez a tény azért is izgalmas, mivel King azon szerzők közé tartozik, aki a későbbiekben megpróbált elszakadni a hatvanas-hetvenes évek horrorjának racionalizáló tendenciáitól – lásd a számos műfajt átformáló pszichohorror virágzását, az állat-és ökohorrorként továbbélő óriásszörny-filmeket, vagy, hogy konkrét példát is említsek, elég egy pillantást vetni Romero *Martin*jának, illetve ellenpontként King *Borzalmak városa*-jának vámpír-koncepciójára.⁵ Carrie – legyen bár elődje megannyi boszorkány-figura – a

2 Sutherland, John: *Sikerkönyvek*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981. pp. 78-94.

3 Természetesen itt az aktuális, hetvenes éveket jellemző trendről van szó: az elcsérélt gyerekekre, mint a folklórkincs részére, és Henry James *A csavar fordul egyet* című regényére egy félmondattal maga Sutherland is kitér, deklarálva, hogy a motívum a huszadik század rémtörténeteinek szerves része..

Mindemellett érdekes, hogy a szülei ellen forduló gyermek motívumának népszerűségét Sutherland nem a szokásos magyarázattal támasztja alá – miszerint a sátáni gyermekek az ellenkultúra ifjú képviselőinek filmes leképeződései – hanem egy saját teóriával áll elő. Meggyőző érvelése szerint a „sátáni gyermek”-filmek a dohányzószobák hímszovinisztá vicceihez hasonlóan egyfajta biztonsági szelepként működtek: a hetvenes évek elejére minden háztartásba elért televízió családcentrikus műsorpolitikájával szemben a mozik horrorfilmjeinek bűnös élvezete jelentett alternatívát a fiatal szülők számára, s az ördögi kiskölykök sikere nagyban köszönhető a nézők személyes érintettségének, azaz az ifjú anyák és apák gyermekükkel-gyermekvállalásukkal kapcsolatos ellenérzéseinek.

4 Az első három: *Rage*, *The Long Walk* és *A menekülő ember*, lásd King, Stephen: *Az írásról*. Budapest: Európa, 2005. pp. 76.

5 A figura képességeinek racionális magyarázata – mely a *Carrie* esetében az édesapától örökölt „telekinetikus

racionalizált borzalmat képviseli. Ez az egyik ok, ami miatt az érettségi bankettet vérfürdővé változtató rútkacsa története a hetvenes évek horrorjának egyik kulcsfilmje lehet: ugyanis az összekötő kapcsot – az átvezetést – jelenti az *Ómennel* fémjelzett okkult horror és az olyan, középpontjukba ESP-képességeket helyező horrorfilmek között, mint DePalma *Őrjöngése* vagy Cronenberg *Agyfűrkésző*ke, mely filmek vívmányait később maga King is felhasználta a *Tűzgyújtóban*.

Míg a *Carrie* – a *Psycho* Norma Bates-éig visszavezethető – pszichotikus anyafigurája elsősorban a családi horrorban élt tovább (például a King-Garris páros tragikomikus *Alvajárók*ában), a különleges képességekkel rendelkező telepaták, látnokok és számkivetettek nagyrészt a science fiction és a paranoia-thriller határmesgyéjén találtak menedéket. Kivételek természetesen vannak: az egyik legnyilvánvalóbb *Carrie*-utánérzés, az 1977-es *Jennifer* hősnője vallási fanatikus édesapjával(!) vezet állatkereskedést, s kízóin mérgekígyók segítségével áll bosszút. A képesség eredete itt irracionális – pontosabban: vallási – magyarázatot kap, ezzel a *Carrie*-ben is fellelhető okkult vonalat folytatva, de az említett Cronenberg és DePalma-művek meghatározóan King munkájának racionalizált aspektusát viszik tovább.

A *Carrie* sikere nagyban köszönhető a bosszúfilmek hetvenes-évekbeli divatjának is: míg a férfias önbíráskodást elsősorban a Charles Bronson nevével fémjelzett, a kilencvenes évek elejére megfeneklett *Bosszúvágó*-széria emeli piedesztára, a női bosszút meghatározóan a rape-and-revenge filmek képviselték. A brutális nemi erőszakot követő kíméletlen és szisztematikus bosszúhadjáratokat tematizáló filmciklus darabjai (mint a *Day of the Woman* vagy az Abel Ferrara-féle *Ms. 45.*) és a *Carrie* közti különbségek – a nemi erőszak hiányán túl – egyrészt a szisztéma hiányában (*Carrie* egyetlen spontán kataklizmában végez megalázóival), másrészt pedig abban nyilvánulnak meg, hogy *Carrie* ellenfelei meghatározóan nők (gondoljunk itt akár édesanyjára, akár az intrikus Chris-re). Így amíg Charles Bronson DeNiro *Taxisofőre*nek elszánt elődjeként pusztította az amerikai nagyvárosok söpredékét, a rape-and-revenge hősnők pedig a női nem vérszomjas bosszúangyalaiként kasztrálták és darabolták az őket szexuális tárgyként kezelő férfiakat, *Carrie* figurája egy harmadik utat jelentett: bosszúja nem több a kiteszítottnak minden frusztrációját és dühét egyetlen mézárszékbe olvasztó telekinetikus löketnél.⁶

gént” jelenti – természetesen nem zárják ki, illetve nem teszik irrelevánssá a karakter mitikus gyökereit.

Bővebben lásd: Kakmi, Dmetri: Myth and Magic in DePalma's *Carrie*.

<http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/00/3/carrie.html>

⁶ *Carrie* erejét Thomas M. Disch is a düh fizikai kivetüléseként jellemzi, lásd Disch, Thomas M.: *On SF*. The University of Michigan, 2005. pp. 82.

Ennek a – a kitaszítottságot és a másságot középpontjába helyező⁷– koncepciónak közvetlen előzménye Daniel Mann 1971-es *Willardja*, mely, miközben továbbgondolja a *Psycho* anyakomplexus hősét, patkányai által pedig áldoz az éledező állathorror oltárán, a *Carrie* nem éppen azonosulásra csábító címszereplőjének is előképül szolgál.⁸Mann filmjének hőse egy huszonhét éves, anyjával élő férfi, munkahelyén állandó gúnyolódások és megaláztatások elszenvedője, szexuális élete a nullával egyenlő, s egyedüli barátainak – különösen az anyja a cselekmény kb. felénél bekövetkező halála után – az otthona kertjében tenyésző patkánycsaládot tekint. Bár Carrie-vel és örököseivel szemben Willard nem rendelkezik különleges képességekkel – ellenben a patkányok „vezére” hiperintelligens – a természetfeletti segítségével végrehajtott bosszú már King regényét előlegezi.⁹

King a *Danse Macabre*-ben, DePalma *Carrie*-jéről értekezve a *High School Confidential* szabadosan újragondolt változataként értékeli a filmet, miközben kitér a regény és a mozi közti alapvető különbségekre is.¹⁰Bár a középiskolai közeg ábrázolása mindkét esetben hangsúlyos, a két alkotó közelítésmódja alapvetően különbözik: míg King iskoláját afféle átjárhatatlan hindu kasztrendszer, addig DePalmáét kétségkívül a matriarchátus uralja. Míg King saját bevallása szerint egy kitaszított kálváriáját – és lehetőségeit – próbálta ábrázolni, DePalma több hangsúlyt helyezett az érettségizők világát átható rosszindulatra és fülledt szexualitására. Ez utóbbira kézenfekvő példa Chis és Billy Nolan kapcsolata, melyet DePalma látványosan átformált a regényhez képest: míg Kingnél Nolan pszichotikus vonásokkal felrajzolt karaktere a szerző olyan későbbi figuráit vetíti előre, mint például a *Két Rose* elmebeteg rendőrtiszje, DePalmánál nem több manipulált tökfilkónál, akit Chis hol csupán csókokkal, hogy pedig orális szexszel győz meg Carrie megaláztatásának szükségességéről.

King számára nem a *Carrie* az első regény, melyben iskolák falai közé merészkedik: az ezidáig filmadaptáció nélküli *Rage*¹¹egy zavarodott kamasz történetét meséli el, aki matektanárnőjének fejbélővése után túszul ejti osztálytársait, és pszichológiai játszmába kezd

7 A teljesség kedvéért meg kell említenünk, hogy a számkivetettek diadalmenete a hatvanas években a film világán kívül indult, mégpedig a Stan Lee által megálmodott, és mára a Marvel kiadó legsikeresebb brandjeivé vált *Pókember*, illetve *X-men* képregényekkel.

8 Ahogy maga King is írja: „Sosem kedveltem meg Carrie White-ot...” King, Stephen: Az írásról. Budapest: Európa, 2005. pp. 76.

9 A *Willard* 2003-ban készült remake-je egyszerre játszik rá a *Psycho*-örökségre – végletekig karikírozva az anyafigurát és áttemelve Hitchcock filmjének epilógusát – és oldja fel az előd karcosságát egy Tim Burtont idéző horror-mesevilágban: így Glen Morgan Willardja Carrie helyett immár Ollókező Edward rokona.

10 King, Stephen: *Danse Macabre*. Berkeley Pub Group, 1997. pp. 105-107.

11 A *Carrie* folytatása, eredeti címén *The Rage – Carrie 2* (itthon: *Düh – Carrie 2*) címében hordozza annak ígéretét, hogy épít ezen elfeledett kisregényre, de Katt Shea filmje végül nem lesz több az ezredfordulóra kifulladásos tinihorror és a King-regény terméketlen randevújánál.

mind foglyaival, mind pedig a kiérkező rendőrséggel, különös hangsúlyt helyezve a részvevők szexuális életére. A *Rage* különlegessége, hogy hőse pont az a fajta iskolai agresszor, akire – akikre – King a későbbiekben elsősorban az antagonista szerepét osztja (lásd a *Néha visszatérnek* vagy az *Az szociopata bandáinak példáját*).¹² A középiskolai közeg ábrázolása a *Carrie*-t előlegezi: kósa menetek megannyi járgány hátsó ülésen, cheerleader-intrikák és macho pengeváltások színesítik a hétköznapiakat, s keveseket kap el a kétely, ha éppen lincselésre kerül sor: a főhős biztatására a *Rage* túszai pont azt a – valóban meglehetősen ellenszenvesre fazonírozott – fiút kergetik szó szerint az örületbe, aki hajlandó volt szembeszállni a kilencvenes évek iskolai lövöldözéseit előlegező terrorral.

Míg a *Rage* és *Carrie* gyökerei elsősorban az ötvenes évek tinifilmjeiben keresendők – nem csupán a fantasztikum körén kívül eső *Haragban a világgalban*, és a már említett *High School Confidential*ben, hanem olyan autószozi-filmekben is, mint az *I was a Teenage Werewolf* vagy a *The Blob*¹³– örökségüket a nyolcvanas években a slasher, a kilencvenesekben pedig a *Sikoly*-széria által újtára indított tinihorror képviseli. Előbbi – bár számos esetben kimerészkedik az iskola falai közül, lásd a *Péntek 13* vagy a *Sleepaway Camp*-sorozatok táborait – megtartja a tizenéves hősöket, és legalább akkora hangsúlyt helyez a szexualitásra, mint DePalma *Carrie*-interpretációja. A műfaj, melyet a közmegegyezés a hetvenes évek szexuális szabadosságára adott neokonzervatív ellenreakcióként értékel, DePalma filmjéhez hasonlóan a szexualitást állítja a tizenéves korosztály életének középpontjába: a slasherfilm szerint a középiskolai évek nem állnak többől, mint táborozások és pizzamapartik, melyeknek szexuális szabadosságát végül mindig az aktust gyilkosságok képében újrjátszó, kvázi-halhatatlan pszichopata bosszulja meg – a túlélők, a „final girlök” pedig megannyi szüzességét őrizgető, immár különleges képességek nélküli Carrie White.

A kilencvenes évek tinihorrorja alapjában véve alig több a nyolcvanas évek slasherének csökkentett brutalitás-és szexmennyiséggel megáldott-megvert, önreflexiókkal és filmtörténeti utalásokkal telizsúfolt újramelegítésénél. A korai tinihorror megtartja a slashert jellemző kombinatorikus narratívát: az áldozatok/gyilkosságok nagyrészt felcserélhetőek anélkül, hogy ennek a film kárát látná, majd ezt önreflexiókkal (*Sikoly 1-3*, *Rémségek könyve 1-3*), a maszkos gyilkos toposzán túllépő antagonistával (*Végső állomás 1-3*) és viszonylag

¹² King vonzódása az efféle figurákhoz, illetve az iskolák számkivetettjeihez, vélhetően tanári múltjával magyarázható.

¹³ Rebecca Bell-Metereau *Searching for Blobby Fissures* című esszéjében a *The Blob*ot jelöli meg a hetvenes-nyolcvanas évek undorkeltő, testnedveket és Kristeva „abject”-jét a középpontjukba helyező filmek előképének is – nem véletlen, hogy remake-je szintén ebben a korszakban készült el.

Lásd: Bell-Metereau, Rebecca: *Searching for Blobby Fissures*. In: Pomerance, Murray (ed.): *Bad, Infamy, Darkness, Evil, and Slime On Screen*. Albany: State University of New York Press, 2004. pp. 287-301.

alacsony korhatár-besorolást célzó erőszakszinttel párosítja. A hamar unalmassá vált slasher-sablonok elhagyása után a tinihorror számos más horrorműfajt is átformált: a maga módján tisztelgett Spielberg *Párbaja* előtt (*Kéjutazás*), próbálta bosszúthrillernek álcázni magát (*Bosszúból jeles*) vagy egyenesen visszacsatolt ötvenesévekbeli gyökereihez (*Az invázium*). Nem meglepő hát, hogy az évtized végére a *Carrie* is újra előkerült.

Az 1999-ben készült folytatás kínos görcsösséggel próbál kapcsolatot teremteni huszonhárom éves elődjével, miközben a hősnőt csúnyácska számkivetettből az igazság bajnokává alakítja, akinek kívülállása, a *Vérszomj*¹⁴ farkasemberré vált testvérpárjához hasonlóan, tudatos döntés eredménye. Így a *Düh* hősnője – a regény és a két másik adaptáció rút kiskacsájával szemben – immár azonosulásra csábítja a nézőt: nem a közösség peremére szorult vesztes, hanem az iskola egyetlen individualistája, aki, miután a szex-trófeákat gyűjtögető rögbicsapat öngyilkosságba kergeti legjobb barátnőjét, és őt magát is számtalanszor megalázza, felveszi a kesztyűt, és az egész női nem nevében végzi ki az izomgyú bandát és holdudvarát. A folytatás logikája – annak ellenére, hogy DePalma filmjéhez köti magát elsősorban, lásd a számos, flashback-ként bevágott jelenetet az előzményből – King regényének befejezésére épít: ott ugyanis, az 1976-os filmváltozat sokkoló álmjelenete helyett egy levélváltást olvashatunk, miszerint egy másik városkában szintén született egy különleges képességekkel rendelkező kislány.

A *Düh*, a széleskörű fogyaszthatóság oltárán tett áldozatok mellett megőrzi, illetve – a remake-ekre és sequelekre jellemző módon – tovább fokozza az előd számos motívumát. Hősnőjét nem csupán egy elmebeteg anya, de anyagiás mostohaanyai is lelki terrornak vetik alá; az előd két legnagyobb – a nyitó- és a disznóvéres báljelenetet – számos kisebb, a lány motivációját erősítő megaláztatás váltja, telefonhívásoktól a kukkolásig, melyek mintegy összekötik az exozicció öngyilkosság-jelenetét a finálé aljas videóvetítésével. A műfajban Wes Craven *Sikolya* által divatba hozott intertextualitás a *Düh*ön is rajtahagyta nyomát: az előzményből átemelt jeleneteken túl Katt Shea rendező szabadon mazsolázik a horrortörténet ismert és kevésbé ismert elemeiből: újrahasznosítja a *New York Ripper* Donald Kacsahangú sorozatgyilkosának motívumát, a hősnő édesanyját a Lovecraft-írásokból – és Batman-képregényekből – ismert Arkham-elmegyógyintézetben kezelik, a DePalma álmjelenetét újrászó epilógus pedig a Kings egyetlen játszódikik. A folyamatos önreflexiót jellemzi az egyik mellékszereplő által szinte minden kulcsjelenetben használt kézikamera; maga a végső

14 John Fawcett filmje nem csupán kívülálló hősnői által köthető a *Carrie*-hez: a kamaszok életébe betörő fantasztikum DePalma filmjéhez hasonlóan egybeesik a hősnő első menstruációjával. De míg Carrie ereje a női hatalomról is mesél, a *Vérszomj* testvérpárjának átalakulása elsősorban a pubertás okozta fiziológiai változások szimbóluma.

megaláztatás sem disznóvérrel való leöntés, hanem a hősnő első szeretkezését megörökítő videófelvétel nyilvános bemutatása.

A *Carrie* 2002-es, tévére készült remake-je – vagy inkább re-adaptációja – hasonlóan ambivalens módon nyúl az alapanyaghoz: miképp az 1999-ben készült folytatás, David Carson filmje is próbál hű maradni előzményeihez – ez elsősorban a regényt jelenti – miközben a korszellemhez igazítja, illetve – a tinihorror helyett – a tévéfilmek sajátosságaival ruházza fel azt. Legszembetűnőbb jellegzetessége, hogy DePalma filmjével ellentétben részben megtartja a regény több idősíkkal dolgozó szerkezetét: ez itt egyrészt Sue Snell és más túlélők kihallgatásának jelenidejét, másrészt a bál és előzményeinek múlt idejét jelenti. Így, miképp a regény első oldalain is nyilvánvalóvá válik, hogy a bálon valami borzalmas fog történni, a tévéfilm inzertek beiktatásával – három nappal a bál előtt, stb. – próbált minél feszültebb suspense-szituációt teremteni. A *Dühvel* ellentétben a tévéfilm nem teszi a néző számára elfogadhatóbbá a figurát: a címszereplőt alakító Angela Bettis hullasminkje inkább teszi őt a *Kedvencek temetőjéből* megismert Zelda, mint Sissy Spacek utódjává.¹⁵

Miközben színvilágával olykor megidézi DePalma filmjét, a 2002-es *Carrie* képtelen annak erényeit is újrahaznosítani: a nyitó stáblista alatt láthatjuk az elődből elsősorban technikai okok miatt kihagyott meteoresőt, mely az olcsó digitális technikának köszönhető rajzfilmszerűségével már a nyitó kreditlista alatt komolytalan hatást kelt. DePalma döntését – miszerint Carrie édesanyjának megölése jóval látványosabb késekkel, mint egy egyszerű szívrohammal –¹⁶ újfent felülírja, a filléres digitális képmanipuláció jóvoltából egy pillanatra meg is mutatva a szétrobbanó koszorúereket. De a legfájdalmasabb újraírások egyrészt az eredetiben zseniális nagyjelenet meggyalázása – itt, egy haszontalan álomjeleneten túl egy reklámszünetnek tartogatott vágás is forgácsolja a feszültséget –, másrészt pedig eredeti álom-fináléját is felhasználó, kínos happy end, melyben Carrie szőke parókában, anyja sírjának meglátogatása után, eltűnik az éjszakában.

A ragyogás Danny-je után King a *Tűzgyűjtő*ban tett újra főszereplővé különleges képességekkel rendelkező gyereket – ezúttal egy lány, Roberta McGee-t. Roberta alakja egyfajta ötvözete Carrie White-nak és Danny Torrence-nek: pusztá akarataival képes tüzet gyűjtani, viszont korát tekintve *A ragyogás* kisfiújához áll közelebb (akinek telepatikus képességei kevés hatással voltak a konkrét fizikai világra).

15 Hogy az új évezred Carrie-je csúnyább és antipatikusabb, mint elődje volt, szintén betudható a már említett motívumfokozásnak.

16 Blumfeld, Samuel – Vachaud, Laurent: A rémkirályfi. (Beszélgetések Brian De Palmával.) *Filmvilág* 2003/6. pp. 36-44.

A *Tűzgyújtó* egyike azon King műveknek, melyek talán a lehető leglátványosabban képviselik – megkétszerezve bár – a hatvanas-hetvenes éveket jellemző anti-establishment szellemiséget. Maga a történet kezdőpontja – melyre flashbackek során derül fény – is a hippikorszakba vezet vissza: az ifjú Vicky és Andy McGee egy kísérletben vesznek részt, mely során speciális anyagot fecskendeznek beléjük. Összeismerkedésük után hamarosan összeházasodnak, s míg ők maguk csak gyengébb képességekkel rendelkeznek – a nő tárgyakat mozgat, a férfi pedig gondolatátvitellel manipulálja az embereket – kislányuk pusztá akarataival gyűjt tüzeket. Hamarosan nyomukban vannak a kísérlet mögött álló Műhely öltönyös fejedelméi, s az anya meggyilkolása után Andy és Roberta menekülni kényszerülnek.

A Műhely egyértelműen olyan titkos szervezetek idéz, mind Alan J. Pakula filmjének címadó Parallax-vállalata, vagy DePalma *Őrjöngésének* és Cronenberg *Agyfűrkészőjének* parafenoméneket gyűjtő csoportosulásai. Az amerikai álom árnyoldala, mely a törvények felett állva tiporja a szabadságjogokat, hogy országát a világ legerősebb országává tegye: az otthonát vadászpuskával védő öregúr kérdésére – „Talán ma reggel talán a Szovjetunióban ébredtem?” – golyókat kap válaszul. King – például Pakulával vagy *A Dominó-elvet* jegyző Stanley Kramerrel szemben – viszonylag optimista: végső megoldása – a szervezet bázisának felégetésén túl – a sajtó, a mocskos ügyletek nyilvánosságra hozása. Míg Pakula beépült újságírója elbukik – s még főszerkesztőjét is meggyilkolják – King hősnője fényes nappal sétál be a *New York Times*-hoz, hogy eladja az évtized sztoriját, mintegy jelképesen sóval hintve be a Műhely maradványainak helyét is.

King válasza a hetvenes évek paranoia-filmjeire már jellegzetesen egy posztmodern közelítésmódot képvisel. Mozgóképes gyökereivel szemben a *Tűzgyújtó* egészében szemlélve is jóval pozitívabb összképet mutat, mint a rendre a hős halálával végződő, fentebb említett alkotások. De ha elfogadjuk, hogy a *Tűzgyújtó* a hetvenes évek paranoia-filmjeinek (és az alapul szolgáló regények) újragondolása, akkor azt kell megnéznünk, hogy a szerző hogyan alakítja át az eredeti thriller-narratívákat.

A legszembeütőbb egyértelműen a fantasztikum beemelése, mely fogás a későbbiekben is meghatározó lesz, gondoljunk akár a *Halálos árnyék*, akár *A Két Rose* domestic thrillerére. King megtartja a paranoia thrillereket jellemző összeesküvés-elméletet, ám a hősök elfogása után ellép a menekülő férfi toposzától. A Charlie és Rainbird macska-egér játékan alapuló rész – ahol suspense-t, a befogadó többlettudását éppen az jelenti, hogy mi tudjuk, hogy Rainbird beépített ember, ráadásul örült – egyrészt előrevetíti a *Tortúra* kamaradrámáját, másrészt pedig tekinthető a dekonstrukciós szándék eredményének, ahol a

műfajt jellemző hajsztát hirtelen egy kétszereplős suspense-szituáció váltja.

Rainbird pszichopata alakja a paranoia-thriller helyett már a pszichothriller motívumkészletéből került át a *Tűzgyújtóba*. King, ha emberi antagonistát használ, azok szinte mindig, kivétel nélkül borult elméjű figurák – e motívumot később tárgyalom.¹⁷

A *Carrie*-vel és *Tűzgyújtóval* szemben a későbbiekben King olyan ESP-képességet is művei középpontjába helyezett, melyeknek nem esszenciája a pusztítás. A „ragyogás”-nak nevezett természetfeletti intuíció logikus továbbgondolását *A Holtsávban* találjuk, míg a kilencvenes évek derekán *A halálsoron* egy hagyományos gyógyító-figurát emel középpontjába.

A hatvanas évek szuperhős-képregényeire való hivatkozás mindkét esetben kézenfekvő: Kingnél, ahogy Stan Lee munkásságában is, a természetfeletti képességek a hős defektusaiból fakadnak, hol ellensúlyozva azt – mint Peter Parker számkivetettségét a Pókember-alteregő, – hol pedig, mintegy a lelkivilág kivetüléseként, valóra váltva a normálistól eltérő személyiségjegyeket – mint Ben Grimm zárkózottságát a testét beborító kőpáncél. *A Holtsáv* főhőse – neve ellenére – nem átlagember. John Smith fél a házasság által szimbolizált átlagélettől, s ahogy Király Jenő fogalmazta: „a film voltaképpen annak az embernek a története, aki felcserélt egy nőt egy sétabottra.”¹⁸

A képesség, mint a defektus ellensúlyozása *A halálsoronban* még szembetűnőbben jelen van: a kettős gyilkosságért elítélt, hatalmas fekete fogoly szellemi szintje kisgyermeket idéz, miközben bármilyen betegséget képes meggyógyítani.

A két regény – és film – közül *A holtsáv* követi valamilyen szinten a szuperhős-képregények alapnarratíváját. A képesség felismerése és kisebb feladatok megoldása után a hős a Gonosszal először egy sorozatgyilkos,¹⁹ majd később egy politikus képében konfrontálódik. A végső cél, hasonlóképpen az idézett műfajhoz, a világ megmentése, az atomháború megakadályozása lesz. Ezért is tekinthető Cronenberg kiváló választásnak a King regény-adaptálására: a kanadai rendező már korai munkáiban is előszeretettel használ torz, vagy kívülálló figurákat – gondoljunk csak az *Agyfűrkészőkre* vagy a *Videodrome*-ra – s bár *A holtsáv* távol áll a biohorror műfajától, az emberfelettség, és az ezzel járó morális kérdések itt is hatványozottan jelen vannak.²⁰

17 A *Tűzgyújtó* koncepciója két King-közeli műben élt tovább, ám egyik sem több utánérzések halmazánál: a tévének írt *Az aranykor* a *Firestarter* alapmotívumainak újrendezés, az ezredfordulón készült *Tűzgyújtó 2* a *Carrie 2*-höz hasonló tinihorror-verzió.

18 Király Jenő: *Frivol Múzsza*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993. pp. 350.

19 Frank Dodd anyakomplexusos figurája egyértelműen Norman Bates karakterének újragondolása.

20 S ne feledjük, hogy Cronenberg a későbbiekben konkrét képregény-adaptációt is rendezett. Az *Erőszakos*

Bár a zárt közösség és az irracionális viszonya már King első Castle Rock regényében is meghatározó téma, kisvárosi horrorjain túl ugyanezt járja körül *A halálsoronban* is. Itt a közösséget a Cold Mountain-i állami fegyház dolgozói és fegyencei, a fantasztikumot pedig a már említett fogoly, John Coffey képviseli.²¹ *A holtsáv*hoz hasonlóan az irracionális itt – szemben King kisvárosi horrorjával, a *Borzalmak Városától a Fekete Házig* – nem jelent fenyegetést, mi több, az isteni igazságszolgáltatást is beteljesíti, ahogyan az számos szuperhős-történetre is igaz.

II.

Vámpír-koncepciók

A *Borzalmak városa* több szempontból is kulcsfontosságú a King-életműben: egyrészt, számos azóta már szerzői kézjegynek tekinthető motívum itt jelenik meg először (a gyermekkori traumától a sötét múltú házon át a író főhős figurájáig), miközben a szerző azóta mintegy emblematikussá vált tematikája, a kisvárosi horror is itt látható az első alkalommal teljesen kiérlelt formájában. Ezekon felül a *Borzalmak városa* bevallottan²²hommage: Stoker *Drakulája* előtt tiszteleg, mint annak aktualizált, amerikai közegre átírt változata, s ez a közelítésmód – klasszikus monstrumok kortárs közegben történő újragondolása – mind a King életmű, mind pedig a posztmodern horrorfilm egyik meghatározó ismertetőjegye lesz.²³

Jelen fejezetben a *Borzalmak városát* a vámpírfilm műfaji kontextusában tárgyalom: mit tesz hozzá a regény és annak filmváltozata a hatvanas-hetvenes évek vámpírfilmjéhez, s miképp jelent átkötést az előző évtized modernista, és a következő évtizedek posztmodern vérszopó-képeihez.

A modernizmus korszakának anti-illuzionizmusa a vámpír figuráját sem hagyta érintetlenül: a fenevad racionalizálásának két meghatározó módja közül az első a szubjektivitáson keresztül fosztotta meg a vérszívót természetfeletti eredetétől. A *Vampyres*, a *Vampiros Lesbos* vagy a *Let's Scare Jessica to Death* női vámpírjai nagy valószínűséggel – de nem mindig egyértelműen – csak a főhősök képzeletének termékei. A másik mód, melyet elsősorban Romero *Martinja* képvisel, a fantasztikum teljes kiiktatása: az önmagát vámpírnak *múlt* hőse, hasonlóan *A holtsáv*éhoz, az átlagemberek világából kilógó übermensch.

21 King *A remény rabja*iban dolgozott először a börtön-világ közegével. A számos motívumot a szökést tematizáló börtönfilmek műfajából merítő kisregény bizonyos elemei – mint például a valódi bűnös megjelenése – *A halálsoronban* is visszaköszönnek.

22 King, Stephen: *Danse Macabre*. pp. 23-25.

23 Már a *Carrie* is tekinthető a boszorkány-figura újragondolásának, ám amíg ott King racionalizálja a karaktert, a *Borzalmak városa* vagy az *Ezüst Pisztolyfogoly* teljesen irracionális, mitikus formájukban helyezi a klasszikus szörnyeket a kortárs Amerika szívébe.

képzelő kamasz történetében még álmjelenetet sem találunk, melyben a természetfeletti megnyilvánulna.

King nem csak ezzel a racionalizáló tendenciával megy szembe, de a hatvanas-hetvenes évek átszexualizált vámpír-képét is felülírja. Míg a Hammer-horror dúskeblű fúriái vagy az szexvampírfilmként aposztrofált Jean Rollin és Jesus Franco darabok vámpírnői egyértelműen Stoker *Drakulájának* – és Le Fanu *Carmillájának* – pszichoanalitikus olvasataihoz köthetők – azaz a vámpír maga a viktoriánus korszak elfojtott szexualitása – King ezt az olvasati lehetőséget szándékosan kiiktatta munkájából. Ahogyan a *Danse Macabre*-ben írja, egy olyan korban (gondol itt a hetvenes évekre), ahol általános a szexualitás minden formáját felölelő nyílt diskurzus, nincs sok tétje egy ilyen közelítésmódnak.²⁴ Így ahelyett, hogy a *Drakula* szexuális töltetét adaptálná a vidéki Amerikához, és a vámpírtematikát a szexuális forradalom utóéletének vizsgálatához használná, a *Borzalmak városa* egy pusztuló – már érintetlen állapotában is élőhalott – kisváros agóniájának krónikája lesz, ahol a vámpír már nem a nemiség, hanem a romlás kvintesszenciája.²⁵

A *Borzalmak városa* megtartja a *Drakulára* jellemző inváziós narratívát:²⁶ az Európából érkező vámpír és emberi szolgája beköltözése után terrorizálni kezdi az álmos portlandi kisvárost, míg a két főhős kivételével mindenkit vámpírrá nem változtat. Salem's Lot lakói sorban hullanak és vámpírizálódnak, s a város pusztulását már az sem akadályozhatja meg, hogy végül karót döfnek Kurt Barlow – a vámpír itteni neve – szívébe. Az áldozatok nem változnak vissza, az egyetlen lehetséges megoldás a vámpírizmus terjedésének megakadályozására a város felégetése.

King regénye és Tobe Hooper tévéfilmje – mely először két, egyenként másfél órás epizódban került forgalmazásra – fontos lépés azon az úton, amin a vámpírfilm elindult a zombifilm felé: ez nem csupán a morfológiát jelenti – Barlow kivételével, a fogaktól eltekintve, minden filmbeli vámpír megállná a helyét zombiként is – de a narratíva változását is. Ha a trendet Richard Matheson *Legenda vagyok* című regényétől – és első filmfeldolgozásaitól – eredeztetjük, akkor King verziójának érdeme, hogy a *Last Man on Earth* és az *Omega Man* sci-fi alapjaival szemben visszavezette a figurát misztikus gyökereihez – miközben megtartotta a vírusszerűen terjedő kór és a tömegesség motívumát,

24 King, Stephen: *Danse Macabre*. pp. 47.

25 Lásd még: Carter, Margaret L.: *The Vampire*. In: Joshi, S. T.: *Icons of Horror and the Supernatural*. London: Greenwood Press, 2007. pp. 619-652.

26 A fogalmat itt abban az értelemben használom, ahogyan azt Andrew Tudor teszi: az invázió fogalma nem implicál tömegességét, csupán a gonosz, a természetfeletti betörését jelzi az emberi világba.

ezzel eltávolodva a klasszikus vámpírfilm individualista monstrumától.²⁷

Hooper filmjében a fővámpr, Kurt Barlow alakja egyértelműen Murnau *Nosferatu*jának küllemét idézi,²⁸ s ezáltal a *Salem's Lot* a vele egy évben készült Herzog-remake ikerfilmjének is tekinthető. Ez nem csupán a monstrum külalakjában érhető tetten, hanem abban is, hogy mindkét film – és King regénye – egyaránt egyenlőségjelet tesz művész és vámpír közé. Herzog olvasatában a fenevad és a művészember magánya jelenti a közös nevezőt, Kingnél és Hoopernél pedig a két létforma valóságához való viszonya – azaz ahogyan mindketten, bár más célból, magát az életet szipolyozzák ki. Az író alkotás, a vámpír önfenntartás gyanánt.

A vámpír, mint fenevad, ezután a klasszikus Drakula-képpel párhuzamosan lesz jelen a filmművészetben: míg Coppola hű adaptációnak álcázott Drakula-interpretációja²⁹vagy Neil Jordan *Interjú a vámpírral*-adaptációja egyértelműen a sármőr-vámpírkép mellett teszi le a voksát, addig az olyan filmek, mint az *Alkonyattól Pirkadatig*, a *Vámpírok* vagy a *30 nap éjszaka* a Hooperen és Herzogon keresztül Murnauig visszavezethető vámpírkép örökösei. A két kategória határmezsgyéjén Kathryn Bigelow filmje áll: az *Alkonytájt* vámpírjai küllemükben ugyan emberiek, ám vérszomjuk és brutalitásuk már a *30 nap éjszaka* tömeggyilkos vámpírjainak elődeivé teszi őket. A *Salem's Lot* Larry Cohen által rendezett folytatása még direkterben ábrázolja ezt a Bigelow-nál is megfigyelhető kettősséget: vámpírjai küllemben átlagembernek tűnnek, ám amint elveszítik önkontrolljukat, felszínre kerül valódi arcuk

A csaknem egy évtizeddel később készült folytatás³⁰a város nevén kívül kevés kapcsolatot ápol az eredeti King-művel. Ugyan a *Visszatérés Salem's Lotba* újrahasználja előzményeinek néhány motívumát – mint a város felégetése a fináléban, vagy az ablakon kopogtató, lebegő vámpír alakja – a Cohen által írt forgatókönyv, bár logikus folytatást kínál, teljes egészében újragondolja az eredeti koncepciót.

A *Borzalmak városában* látható szimbolikus apa-fiú párost Cohen valódi apára és fiúra cseréli, az író főhőst pedig ezúttal egy morálisan megkérdőjelezhető antropológus váltja –

27 1985-ben *Életerő* címmel Tobe Hooper újra vámpírfilmet rendezett, mely a *Borzalmak városának* miszticista közelítésmódja helyett újra a science fiction felségterületére vitte a figurát.

28 S németes hangzású neve is az expresszionista film remekéhez köti.

29 Coppola filmjében, Gary Oldman átváltozásain keresztül megjelenik ugyan a vámpír szörnyeteg-arca, de ennek ellenére a csábító-vonal lesz a hangsúlyosabb.

30 King maga is tervezett folytatást a *Borzalmak városához* még a nyolcvanas években, ám a sequel, a várt formában, soha nem készült el. Ehelyett a szerző a *Setét Torony*-ciklus utolsó három kötetébe építette bele az eredeti regényben megismert Callahan atya történetének folytatását. Ennek a cselekményszáznak a hatását legszembetűnőbben a *'Salem's Lot* 2004-ben készült újraadaptálásában láthatjuk, ahol a rendező a flashback-keretet nem Mexikóba, hanem New York egy nyomornegyedébe helyezi – ahol King is fölvette a cselekmény szálát a *Callai Farkasokban*.

mely figura által a rendező még egy *Cannibal Holocaust* hommage-t is megkockáztat a nyitójelenetben. Ők ketten lesznek a „különös kisváros” horrorsémájának gyanútlan átutazói, miközben az egyre gyanúsabbá váló helybéliek, és a teljhatalmú Bíró figurája sokkal inkább idézi Lewis *2000 Maniacs!* című munkájának figuráit, mint a King-Hooper páros vámpírjait. Cohen mind a vámpírfigurák ábrázolásában, mind pedig filmjének tanulságait tekintve közelebb lép a zombifilmhez. A városba tévedő idegeneket megtámadó vámpír-horda legalább annyira szoros rokonságban áll Romero élőhalottjaival, mind a műfaj korábbi képviselőinek vérszopóival. Előbbit támasztja alá, hogy a műfajtól szokatlan módon a vámpír-közösség itt egyértelműen a fogyasztói társadalom kritikája kíván lenni, ahol egy kalap alá kerül emberélet és vágómarha – melyet jelen esetben nem húsáért, hanem véréért tenyésztenek. Az író-főhős lecserélése is a társadalomkritikus élt fokozza: a saját démonjaival küzdő Ben Mears helyett ezúttal egy cinikus antropológus száll alá a vámpír-város bugyraiba, hogy vendéglátói kérésére megírja „bibliájukat”. Minden mozzanat, amire vizsgálódásai során fény derül, egyre borzalmasabb, ám Salem’s Lot lakói és a külvilág, illetve a történelmi múlt rémtettei közt is egyre kisebb a szakadék – ezáltal indokolttá téve Deodato filmjének megidézését az exoziccióban.³¹

III.

Kisvárosi horror

King műveinek jelentős hányada valamely képzelte amerikai kisvárosban játszódik egy képzelte Maine-állam szívében: ezek közül a legismertebb Castle Rock, mely többek között a *Holtsáv*, a *Cujo* és a *Hasznos Holmik* cselekményének ad otthont – s mely nevét kölcsönözte a *Remény rabjait* is készítő Castle Rock Entertainmentnek –, de számtalanszor előkerül az *Az* helyszínéül szolgáló Derry, a már említett Salem’s Lot vagy a *Rémkoppantókban* megismert Haven. Felesleges – és némiképp értelmetlen – volna ebben a fejezetben minden olyan King-regényt és filmet elemezni, mely a fantasztikumot és a horrort kisvárosi közegbe helyezi. Így az alábbiakban a három legfontosabbal – melyeknek lényegi eleme a kisváros ábrázolása – foglalkozom: a *Borzalmak városával*, a *Rémkoppantókkal* és a *Hasznos Holmikkal*.

Salem’s Lot, Castle Rock vagy éppen Haven szomorú sorsa egyúttal az amerikai történelem egyik legismertebb rejtélyének posztmodern újrajátszása: 1590-ben Észak-

31 A vámpír-karakter kevésbé izgalmas újragondolását találhatjuk King *A könyvtári nyomozó*, illetve *Az éjszakai denevér* című írásában. Előbbi – a *Borzalmak városával* ellentétben – már átszexualizált vámpírképpel dolgozik, miközben a monstrum maga kisgyermek félelméből táplálkozó kreatúraként definiálódik újra. *Az éjszakai denevér* és a belőle készült Mark Pavia film viszont a Joe Dante-John Landis nevével fémjelzett műfajparódiákhoz köthető, miközben a pilóta-vámpír és a rá vadászó gátlástalan újságíró párhuzama a művész/vámpír analógia médiakritikába oltott verzióját kínálja.

Karolina partvidékén nyomtalanul eltűnt egy maroknyi angol telepes, egyetlen fába vésett szót hagyva hátra: Croatoan. Ugyan az eseményre számtalan racionális magyarázat is adható – betegség, az éhezés vagy az őslakosok végeztek velük, esetleg beolvadtak valamely közeli indián törzsbe – a hátrahagyott szó misztikus hangzása – mely valószínűleg a „croaton” indián törzs nevének torzított változata – tálcán kínálja a hátborzongató spekulációk lehetőségét. Maga a konkrét történet – egy feledhető, a Sci-Fi Channel által szponzorált tévéfilm kivételével – nem került megfilmesítésre, ám igen látványos hatással volt King horrorjára.

A szerző a *Borzalmak városában* elmélkedik először a kísértetvárossá lett amerikai településekről, ám a Croatoan-történet öröksége legnyilvánvalóbban *Az* című regényében köszön vissza. Ott Derry városának sötét történetét King a település alapításától kezdve elmeséli, s ez a helységtörténet magában foglal egy epizódot, mely szerint 1741-ben Derry teljes lakossága nyomtalanul eltűnt. Ez az eltűnés mítosz fonódik össze a szerző életművében az Amerika eredettörténetére árnyékként boruló rossz lelkiismerettel: az indiántemető motívumának egy egész regényt szentelt, de az elátkozott, már az őslakosok által is elkerült „rossz helyek” szinte minden regényében felbukkannak. Ilyen „rossz helyre” épült *A ragyogás* Szépkilátó Hotelje, maga Salem’s Lot³²vagy Derry – mi több, a szerző az alapvetően science-fictionként induló *Rémkoppantókat* is ezzel a motívummal fűszerezi, miszerint már az indiánok is kerülték az erdőt, melyben a lezuhant űrhajó található.

A nyolcvanas évek fordulóján ez a rossz lelkiismeret nem csupán a King-adaptációkra volt jellemző: az olyan filmek, mint Frankenheimer *The Prophecy*-je vagy Wadleigh *Wolfen*-je szintén a horror eszközeit használják arra, hogy a modern civilizáció az őslakosokkal szembeni bűneiről értekezzen, a rémfilm motívumkészletének segítségével folytatva ezzel a hetvenes évek revizionista westernjének idevágó hagyományait. King elátkozott városkái fejére nem csupán lakóiknak saját romlottsága, de civilizációjuk bűnös múltja is borzalmas átkokat vont. Az éj leple alatt érkező látogatóik – legyenek bár vámpírok, UFO-k vagy maga a Sátán – valójában a fehér bőrű amerikaiak eredendő bűneit torolják meg.

Az olyan klasszikus, helyszínenkül kisvárosokat választó klasszikus művekkel szemben, mint a *Testrablók támadása* vagy az *Elátkozottak faluja*, King elszakad az amerikai vidék idealizált ábrázolásától.³³A hidegháborús paranoiára reflektáló filmek és könyvek értelemeszerűen egy már-már mesébe illően jól működő társadalmat állítanak szembe a vörös veszedelemmel: a *Testrablók támadásának* közösségben boldog, teljes életet élő

32 Melynek sötét múltját King egy korai, meglehetősen lovecrafti ihletésű novellában ecseteli, *Jerusalem’s Lot* címmel.

33 Lásd: Langan, John: *The Small-Town Horror*. In: *Icons of Horror and the Supernatural*. pp. 537-564.

individuumok állnak szemben az egyént az érzelemmentes tömegbe olvasztó, s érzelmeit megsemmisítő kvázi-kommunista behatolókkal. Ezzel szemben Salem's Lot elfojtásokkal, megcsalásokkal és megcsalásokkal teli haldokló város, ahonnét aki teheti, menekül: sem gazdasági, sem erkölcsi szempontból nem tekinthető az Amerikai álom megvalósulásának.

Míg Hooper filmje a város erkölcsi romlását csupán egy elnyújtott epizódban ábrázolja – ez az ingatlanügynök, titkárnője és a szállító banális szerelmi háromszöge, melynek végkifejlete a felszín alatt megbúvó örület apoteózisa – addig King majd' félszáz oldalt szentel a regényből arra, hogy megértesse az olvasóval: ez már nem az az Amerika. Salem's Lot lakóinak vámpírrá válása így szimbolikus aktus: eddig is élőhalott ösztönlények voltak, akikről a fenevad harapása után a civilizáció máza is lefoszlott. King és Hooper vámpírja nem a *Testrablók támadásának* ártatlan áldozatai: sokkal közelebb állnak a *Holtak hajnalának* zombijaihoz, melyek egy bevásárlóközpont oldalán dörömbölnek, miután felzabáltak mindent, ami az útjukba került, s élőhalott-létük nem több hajdanvolt életük tükörképénél.

A sötét múltú Marsten-ház a város romlottságának gócpontja, a város szerves része, s mikor magához vonzza a megtettesült Gonoszt, általa Salem's Lot teszi ugyanezt. Az, hogy a ház előző lakója gyermekeket ölt, s érkezésekor a vámpír is velük kezdi, Salem's Lot kilátástalanságának szimbóluma: gyermekeinek felfalása által a városban lakozó romlás magát a város jövőjét falja fel. King egy ezidáig viszonylag kevésbé ismert motívummal bővíti a vámpír-mitológiát: az áldozatnak önként kell beengednie a rémet otthonában, s hogy számosan meg is teszik ezt, a fentiket támasztja alá. Salem lakóinak végzete saját hibájukból következett be, romlottságuk és önzésük csalta hozzájuk magát Nosferatut, hogy újrajátssza a Marsten-ház múltjának legvéresebb jeleneteit.

Ennek a közelítésmódnak – mely az amerikai kisvárost a felszín alatt fortyogó bűnök és örület melegágyaként ábrázolja – David Lynch a legismertebb továbbvivője.³⁴ A *Kék Bársony* Lumbertonja és Twin Peaks különösebb gond nélkül felférne a King által festett Maine-térképre: az eltérés csupán annyi, hogy Lynch kisvárosban játszódó munkái nem a hidegháború horrorfilmjében látható idill-Amerika inverzei, hanem a film noir és a klasszikus thriller – Hitchcock a *Gyanú árnyékában* vagy Wyler *A félelem órái* című filmjének – posztmodern örökösei.

Lynch, Kinghez hasonlóan, mindkét idézett filmjében külső szemlélő által vezeti be a nézőt városkájának sötét zugaiba: a Kyle McLachlan által játszott figurák a *Salem's Lot* Ben

34 A horror és thriller műfajától elszakadva említhetjük még Robert Altman tablóit (*Nashville*, *Rövidre vágva*), Harmony Korine *Gummo* vagy Gregg Araki *Titokzatos bőr* című filmjét – és akkor még nem léptünk át kisvárosból kertvárosba.

Mears-ének leszármazottai, képviselve King író-alteregójának paradoxonát. Ugyanis, ha a Marsten-ház – tesz fel a kérdést a filmben és a könyvben egyaránt – a Gonoszt vonzza, miért vonzotta haza az író?³⁵ Ha Twin Peaks és Lumberton az örület fészkei, akkor miért merül bennük egyre mélyebbre Jeffrey Beamount és Cooper ügynök? Utóbbinak hivatása – mint Ben Mears-nek az írás –, előbbinek viszont csak a bűnt – a nézőhöz hasonlóan – attrakcióként felfogó kíváncsiság, a titkok és a sötétség világába történő beavatás óhaja. Míg Cooper ügynök a Vörös Szobában ragad, Jeffrey pedig a Gonoszt képviselő Frank megölése után ironikus jutalmul kapja a vörösbegyként repeső szerelmet, Ben Mears és kisfiú társa menekülni kényszerül. Hooper a regény prologusából keretet szerkesztett a cselekmény köré, melyben a két túlélő immár Mexikóban bujkál a vérszívók elől, ezzel hangsúlyozva a *Borzalmak városának* egyik legfontosabb tanulságát: aki egyszer bepillantott a felszín alá, annak nincs többé maradása az almáspiték és a pedánsan sorakozó hófehér kerítéslecek álom-Amerikájában.

A *Borzalmak városának* 2004-ben készült újra-adaptálása mintegy iskolapéldája a fenti állításoknak: Mikael Solomon filmje megtartja a regény összes epizódját, melyek Hooper verziójából kimaradtak, s a narrátorra megtett Mears hosszasan elmélkedik Salem's Lot elkerülhetetlen sorsáról. Míg Hooper verziója – a későbbi *Életerő*höz hasonlóan – hangsúlyait elsősorban az újradefiniált vámpírkép köré helyezi, Solomon filmjét a két műfaj közül a kisvárosi horror uralja jobban. A hetvenes évek Amerikája helyett az új évezred stílusához igazítva azt: az iskolabuszt vezető vietnámi veterán kivételével nagyrészt újragondolta a figurákat, ellipsziseket töltött be és motivációkat részletezett, miközben még a Twin Peaks-nél is látványosabb – és didaktikusabb – módon mond ítéletet a vidéki Amerika felett.

Az első közelítésben a függőségről szóló tanmeseként értelmezhető *Rémkoppantók* az elásott úrhajó megszállottjává váló western-írónő tragédiájának háttéréül újfent egy kétes erkölcsű kisvárost választ, a Maine-állambeli Havent. Haven lakói nem sokban térnek el Salem's Lot kárhözottjaitól, ám az önkéntesség kérdése – mely központi szerepet a *Borzalmak városában* és később, még hangsúlyosabban, a *Hasznos Holmikban* – itt elsikkad, az UFO-tematika mellett még közelebb hozva a művet a már annyiszor hivatkozott *Testrablók támadásához*.

Mivel a regény jelentős hányadát a Haven lakóinak átváltozását ábrázoló epizódok

³⁵ Ez a kérdés a *Borzalmak városát* egy lépéssel megint közelebb viszi Herzog *Nosferatu*jához: ott művész és vámpír magányuk által kerültek közös nevezőre, itt, a sötétséggel és a romlással való megszállott kapcsolatuk teszi őket hasonlóvá. E tanulságot a *Salem's Lot* 2004-es változatában Barlow ki is mondja.

adják, így – a *Borzalmak városának* első filmverziójával szemben – a filmváltozat is kénytelen volt tömörítés helyett megtartani a sok esetben felcserélhető mikrotörténetek. A *Rémkoppantók* fő állítása ugyanis, mint azt John Langan is írja,³⁶ hogy a fejlettebb technika nem jár fejlettebb erkölcsiséggel. Az erdőben mélyén elásott űrhajóból kiszabaduló szellemek – a rémkoppantók, mely kifejezés a bányákban ragadt szerencsétlenek visszajáró szellemére utal az amerikai folklórban – átformálják Haven lakóit: miközben testük lassan szinte darabjaira hullik, ők a legkülönbélebb, idegen technikát alkalmazó szerkezetek hozzák létre. King kritikája is ebben rejlik: a kisváros polgárai, ahelyett, hogy az idegenek kétes adományát a világ jobbítására fordítanák, saját kicsinyes bosszúikat és önző céljaikat teljesítik be velük. A *Rémkoppantók*ban újra találkozhatunk a már a *Borzalmak városában* is megjelenő szerelmi háromszöggel, melynek végére egy vadászpuska helyett most egy tévéből buherált szerkezet tesz pontot; egy kisfiú teleportáló-készülékét bűvésztükkökre használja, a hősnő pedig, miután pincéjében gondolatátvitellel működő írógépet eszkábált, ahelyett, hogy felmérné felfedezése súlyát, új regényét írja meg rajta. Éppen ez az önzés lesz Haven lakóinak végzete: ha időben külső segítségért fordultak volna, ha az alkoholista író Gardneren kívül bárki más tud felfedezéseikről, átváltozásuk talán megállítható lett volna, ám így nem kerülhették el városuk pusztulását.

A kisvárosi horror műfajában két alapsémát különböztethetünk meg: míg előbbi, a domestic thriller³⁷ mintájára, egy külső fenyegetéssel szembenező város történetét mondja el – mint az *Elátkozottak faluja*, a *Borzalmak városa* vagy az utóbbi években a *Slither* –, a másik alapséma a különös kisváros története. Utóbbi sémában – melynek legprominensebb képviselői Herschell Gordon Lewis *2000 Maniacs!* című dolgozata, a thrillert musicallel keresztező *The Wicker Man* vagy az azt koppintó *Lélekszám 436* – az antagonistát (antagonistákakat) a városi lakói képviselik, s a főhős feladata, hogy, túlélve az őt érő támadásokat, kiderítse vendéglátói devianciájának okait. King *Rémkoppantók*ja és az abból készült film, bár az első séma szerint indul, végül a másodikba torkollik: Haven lakói ugyanis nem veszik fel a harcot az otthonukat fenyegető Gonosszal, s így városuk ugyanúgy a rémségek fészkévé válik, mint a Kukoricadémon által leigázott Gatlin, vagy az ötvenes évek halhatatlan sztárjai által lakott Rockmennyország. Gardner, az érintetlen kívülálló, a műfaj „gyanútlan átutazóinak” örököse ugyan késleltetve érkezik, ám beköltözése után a *Rémkoppantók* a különös kisváros alappnarratíváját követi: vendéglátói először megpróbálják maguk mellé állítani, majd mikor ez nem sikerül, megölni.

36 Langan, John: *The Small-Town Horror*.

37 A műfajról bővebben lásd: Vajda Judit: Egy konzervatív alműfaj. A domestic thriller. *Metropolis* 2007/3. pp. 58-77.

Az utazásai során Amerika kisvárosait kiszipolyozó Gonosz, bár számtalan esetben előbukkan életművében, korántsem Stephen King találmánya: a téma egyik legköltségesebb megfogalmazását Ray Bradbury *Gonosz lélek közeleg* című regényében – s az abból készült Jack Clayton-filmben – találjuk, ahol a fantasztikum, a King által írt *Azhoz* vagy az *Atlantisz gyermekei*hez hasonlóan, szorosán összefonódik a felnőtté válás traumájával. Közelebb visz minket a *Hasznos Holmik* antagonistájának – Leland Gauntnak – figurájához a Don Coscarelli rendezte négyrészes *Phantasm*-sorozat: az 1978-ban indult horrorszéria, mely álomszerűségével és komikus felhangjaival a *Rémálom az Elm utcáiban* is előlegezi, antagonistájaként egy halottaskocsival közlekedő démoni férfit tesz meg, aki kisvárosi temető hulláiból gyárt törpe-zombihadsereget, s aki nem hagy maga mögött mást, csak kihalt, újságpapírral és ördögszekérrel díszített utcákat. A *Phantasm* utolsó epizódja, megöregedett színészgárdával 1998-ban került a mozikba: öt évvel a *Hasznos Holmik* filmváltozata után, melyben Leland Gaunt figurája egyértelműen tekinthető a *Phantasm*-beli Magas Férfi továbbgondolásának.

Hogy az Ördög régi fekete autójában ülve beguruljon Castle Rockba és régiségkereskedést nyisson³⁸, nem volt előzmény nélküli esemény. King a *Hasznos Holmik* prologusának is tekinthető *Napkutya* bevezetőjében elmélkedik az évek során a szívéhez nőtt kisváros sorsáról, annak igényéről, hogy továbblépjen, miközben a *Twin Peaks*-et idéző anekdotákban emlékezik kedvenc szereplőiről. A párhuzam Lynch és King között talán most a legerősebb: ahogy a *Tűz, jöjj velem!* rendezője könnyes búcsút vett ikercsúcsaitól és a felszín alatti örülettől, úgy távolodott el maga King is legtöbbet szerepeltett városkájától, hogy kreativitását elsősorban – de nem kizárólag – a kilencvenes években a rajongókat megosztó *Setét Torony*-szériában³⁹ élje ki. Ezalatt, pár évvel az Arany Pálmával díjazott *Vesztett a világ*⁴⁰ után, Lynch az *Útvesztő*bennel osztotta meg a művészi blöfföt gyanító esztétákat, és egyre mélyebbre süllyedt saját szürreális fantazmagóriáiban. A két szerző közti párhuzam tovább folytatódott az új évezredben: a *Setét Torony*-ciklus önreflexióban tobzódó utolsó köteteit ugyanúgy csak a legelszántabb rajongók voltak képesek fejcsóválás nélkül végigolvasni, miképp az *Inland Empire* kísérletezése is messze járt a *Twin Peaks* hajdani nézőinek ízlésétől.

38 Ugyanezt tette Kurt Barlow hú szolgája is Salem's Lotban.

39 Illetve az ezen mitológiát bővítő *Nem jön a szememre álomban*.

40 A Barry Gifford regénye alapján készült film a King művekhez hasonlóan működik: míg a horrorkirály klasszikus monstrumokat működtet kortárs közegben, addig Lynch az *Óz, a csodák csodájának* megidézése által egy klasszikus mesével teszi ugyanezt, egyúttal összeolvasztva a vele egy évtizedben született (gondolok itt Fritz Lang *Csak egyszer élsz* című filmjére) menekülő szerelmesek-szubzsánerrel.

Castle Rock végzete lakóinak gyűlölködése: Leland Gaunt lényegében passzív figura, nem több az események katalizátoránál, aki minden eladott tárgy után a banálisan alacsony ár mellett egy apró csínytevést kér – olyan csínytevéseket, melyek később sorra megbocsájthatatlannak bizonyulnak. A vevőinek legbelsőbb vágyaival kufárkodó kereskedő sem új figura az amerikai horrorban: míg gyökerei Faust alkujáig vezethetőek vissza, Gaunt közvetlen előképét Clive Barker – ezidáig csak képregényadaptációt megért – *Korbácsában* találjuk. A többek között a *Kampókezet* és a *Hellraisert* – utóbbit rendezőként is – jegyző angol író vaskos fantasy-horrorjának egyik antagonistája Shadwell, akinek varázslatos zakója bárki vágyait teljesíti: cserébe némi információért, egy apró szívességért – és garancia nélkül. De míg Barker regényének vevői némileg magasztos tárgyakért mennek bele az igazságtalan üzletbe – egy levél a rég halott feleségtől, például – Castle Rock lakói megannyi kacatért cserébe – baseball-kártyák, ékszerek – mondanak le lelkük üdvösségéről.

Az amerikai kapitalizmus kritikája már olyan korai King novellákban is felbukkant, mint a filmadaptációig majd' tizenöt év késéssel elért, bevallottan „marxista” *Éjszakai műszak*. Míg az egy ódon malom alagsorában mutálódott patkányokat irtó munkás emberek rövid története afféle védőbeszéd a fizikai munkát végzők mellett – s ezt az aspektust a kevés erénnyel megáldott filmadaptáció is megtartja – a *Hasznos Holmik* a középosztálybeli fogyasztó szatirikus és direkt kritikája. A vágyott tárgyakért cserébe gondolkodás nélkül cselekvő városlakók ugyanolyan megszállottsággal masíroznak végzetük felé, mint a zöld színben fürdő Haven hirtelen lett feltalálói. King utolsó kisváros-regénye ugyanazzal a hévvel mutat rá a középosztály és a fogyasztói társadalom értékválságára, mint tette – és teszi a mai napig – George A. Romero a *Holtak hajnalában* vagy a *Csonttörőben*, s mely értékválságból az évtized végére olyan klasszikussá vált művek táplálkoztak, mint a *Harcosok Klubja*, a *Karambol* vagy az *Amerikai szépség*. Legyen bár középpontban az identitásvesztés, a fétisizmus vagy a midlife-crisis, King kisvárosaiban már a Twin Peaks diadala és Lester Burnham bukása előtt is ott fortyogtak mindahányan.

IV.

Kísértetház

Bár a kísértetház motívuma jelen van már a *Borzalmak városában* is, és a későbbiekben is feltűnik, gondoljunk akár a Peter Straubbal közösen írt *Talizmánban* szereplő Fekete Hotelre, akár a tévének írt *A Rózsa vére* címszereplőjére, King legemlékezetesebb – és legismertebb – alkotása a műfajban az azóta számtalan nyelvre lefordított *A ragyogás*, mely

amellett, hogy meghozta szerzőjének a világhírt, a műfaj posztmodern korszakának nyitányát is jelenti.

A „rossz hely” témájának teljes kibontása – a Marsten-ház képviselte intro után – a *Ragyogás* érdeme: a Szépkilátó Hotel Kingnél élő, gondolkodó entitás. Nem urának halhatatlan lelke tölti be élettel – mint történik az a *Legend of Hell House* címadó épületével – s nem is látogatóinak kétséges mentális állapota, mint *A ház hideg szívének* elátkozott kúriáját. Az épület megszemélyesítése nem újdonság a műfajban, de King ennél tovább megy: a regénybeli hotel, az *Állattemető* címszereplőjéhez hasonlóan, céltudatosan működik. Ahogy a Creed-család tragédiáját maga a micmac temetkezési hely idézi elő, a *Ragyogás*ban a hotel csalja magához Jack Torrence-t és családját, hogy a különleges képességek birtokában lévő Danny-t meggyilkolva-meggyilkoltatva még több erőre tegyen szert. E koncepció előképét Robert Marasco *Burnt Offerings*⁴¹ című regényében és az abból készült filmverzióban találjuk: a háromtagú család és egy nagynéni⁴² ódon kúriába költözik, hogy nyáron gondnokosodjanak körülötte és az emeletén lakó öreg hölgyet ápolják, ám végül kiderül, hogy a ház, fájdalomkútból és halálukból táplálkozva, önmagát építi.. De az épület – tűnjék bár élő organizmusnak – a Szépkilátó Hotelhez képest passzív entitás: látogatóit nem ő csalta magához – mint történik az a *Ragyogás* regényverziójában vagy a *Borzalmak városában* – hanem a szolgaként funkcionáló régi lakói.

Ezért is érthető King dühe Kubrick verziója kapcsán: a sakk-nagymester azt a koncepciót is feláldozta a regény „szerzőtlenítési folyamata” – mint azt Győri Zsolt megfogalmazta⁴³ – során, mely a horrorkirály életművének egyik kulcsmotívuma. A *Ragyogás* újragondolása egyenesen következett a két szerző fantasztikumról vallott nézeteiből: Kubrick képtelen volt a természetfelettit a maga valójában értékelni, ezért cserélte meghatározóan jungiánus szimbolikára, kihagyva a műből szinte minden olyan motívumot – a darázsfészek, a sővényállatok – mely eme új koncepcióba nem fért bele,⁴⁴ az egyértelmű fantasztikumot egyedül a „ki nyitotta ki az ajtót?” kulcskérdésébe tömörítve. Ám mindemellett a *Ragyogás* a kísértetfilm – mi több, talán az egész horror-műfaj – enciklopédiája is szeretne lenni: a könyvbéli Jack által használt rogue-ütőt a jóval látványosabb baltára cseréli,⁴⁵ a falakat,

41 Melyet King nemes egyszerűséggel briliánsnak nevez, így hatása még egyértelműbb, lásd King, Stephen: *Danse Macabre*. pp. 226.

42 A szerepben Bette Davis tündökölt, s tíz évvel korábbi, Robert Aldrich-csal közös munkáinak fényében ez gesztusértékűnek hat.

43 Győri Zsolt: Tágra zárva. *Metropolis* 2003/2. pp. 92-95.

44 Utóbbi – a sővényállatok sővénylabirintusra cserélése – a korabeli technikai lehetőségek korlátozottságának is betudható.

45 A vágófegyverrel felszerelt örült gyilkos alakja akár a slasher-film hatásának is betudható, lásd: Vizer Balázs: A nyiszálástól a kaszálásig. In: Böszörményi Gábor – Kárpáti György (szerk.): *Grindhouse. A filmtörténet tiltott korszaka*. Budapest: Mozinet-könyvek, 2007. pp. 183-201. illetve Prince, Stephen: Introduction: Movies and the

melyek *A rettegés házában* még csak véreztek, itt vér-áradatot okádó lift váltja fel, s a szellemek nem csupán érintetlen mivoltukban – mint a *Burnt Offerings* sofőrje – de rothadó zombiként is megmutatásra kerülnek. Kubrick filmjének talányos zárata – Jack képe a falon – is a *Burnt Offerings* fináléjának újragondolása: a kamera a falon függő fekete-fehér képeken svenkel, áttér az asztalon álló fotókra, majd megállapodik a három legfrissebben – a család elhunyt tagjainak portréjára.

Bár pszichoanalitikus közelítése Kubrick *Ragyogását* *A ház hideg szívének* örökösévé teszi, ellép annak feminista felhangjaitól. Természetesen nem azt állítom, hogy Wendy figurája kapcsán nem lehetséges a *Ragyogásnak* feminista olvasata, csupán annyit, hogy Kubrick, Robert Wise filmjétől eltávolodva, áthelyezte a hangsúlyokat. Míg a műfaj korábbi képviselőiben ez a nőfigurán van – gondoljunk akár Wise filmjére, akár a *Burnt Offeringsre*, melynek zárócsavarja által az anyafigura lép elő antagonistává – a *Ragyogásban*, és az egy évvel korábbi *A rettegés házában* a Gonosz az apafigurán keresztül nyilvánul meg először. Utóbbiban az Amityville által okozott anyagi csőd feszültsége kulminál monoton favágásban, előbbiben pedig már maga az örület – a Gonosz – is belőle fakad.⁴⁶

A *Ragyogás* már az alig két évvel később készült *Poltergeist*en éreztette hatását: a műfaj eddigi hagyományaitól eltérően a kísértetház elsődleges célpontjává maga a gyermek vált – mely figura a *Burnt Offerings* előtt nem is volt jellemző szereplője a zsánernek. Hat évvel később, a *Péntek 13-széria* készítői által forgatott *Ház* pedig egyértelműen King-utánérzéseként indul: az alkotói válságban lévő író kísértetházat örököl, ahová beköltözik, hogy megírhasa legfrissebb regényét. Az épület rémei természetesen megtámadják – Kubrick filmjéhez hasonlóan sokáig úgy tűnik, ezek csupán egy bomlott elme lázálmai – de eközben maga a film is különös irányt vesz: az alkotásról szóló eszmefuttatás helyett a Joe Dante-John Landis által kitaposott parodisztikus műfaj-dekonstrukció útjára lép, kvázi-burleszk jelenetei a *Hullajót* előlegezik, miközben spontán módon kever össze pszichoanalízist, vietnami háborús drámát és lovecrafti szörnyeket. A gyerek-figura itt is különös hangsúlyt kap: a főszereplő író kisfiát évekkal ezelőtt elvesztette, ám a ház sötét lelkébe alámerülvén – lásd még: *Poltergeist* – végül őt is visszahozza a halálból.

King a kilencvenes évek második felében újra a kísértetház műfaja felé fordult: míg a filmadaptáció nélküli *Tóparti kísértetek* a válságban lévő író toposzával játszik el újra, a

1980's. In: Prince, Stephen (ed.): *American Cinema of the 80's. Themes and Variations*. New Jersey: Rutgers University Press, 2007. pp. 1-21.

46 Ahogy Janisch Attila utal rá: Kubrick kicserélte a King-regény külső, a Hotel által képviselt gonoszákat belsőre, mely Jackből fakad. Lásd Janisch Attila: Ki nyitotta ki az ajtót? (*The Shining (Ragyogás)*) *Filmvilág* 1995/5 pp. 28-33.

Ragyogás újra-adaptálása és a *Rózsa vére* is más-más aspektusból közelít a zsáner felé.

A *Ragyogás* újraforgatásának elsődleges célja az volt, hogy a házirendezővé avanszált Mick Garris segítségével felülírja a Kubrick által prezentált, King szempontjából nézve téves olvasatot. Talán itt érdemes kitérni a Garris-jelenségre, melynek vizsgálata a számos King-adaptáció kritikai sikertelenségének okaira is rávilágíthat.

Mint már a fentiekből is kitűnt, King műveiben előszeretettel használ jellemzően tömegfilmes – a szórakoztató irodalomban ritkán, vagy szinte soha – nem reprezentált narratívákat, illetve motívumokat. Bár a kísértetház témája igen erős irodalmi hagyományokkal rendelkezik – Poe és Bram Stoker egyes novelláitól egészen Shirley Jackson regényéig – King regénye számos esetben épít a műfajnak a tömegfilm közegében – és nem az irodalmi közegben – jellemző sajátosságaira. Erre talán a legjobb példa Danny karaktere: bár a parafenomén-tematikát már Matheson is vegyíti a kísértetház-témájával (*Legend of Hell House*), a különleges képességekkel rendelkező kisfiú nem csupán a hetvenes évek gyilkos gyermek-trendjét idézi (mely irodalomban és filmben egyaránt jelentős), de eredete a hatvanas évek szuperhős-képregényeinek telepatáiaiig is visszanyúlik. King saját maga is által is deklarált „médiумfelettsége” a *Ragyogásból* is kitűnik: egyszerre merít az irodalmi hagyományokból, a mozgóképes verziókból és korának képregényeiből.

Míg sok esetben a King-művek sikerének oka abban keresendő, hogy a szerző az irodalomban ritkán reprezentált sémákat működtet az új mediális közegben, újraadaptálásuk bukása vélhetően azért szinte szükségszerű, mert újra eredeti közegükben (tehát a mozivásznon) nem rendelkeznek az újdonság erejével.⁴⁷A korai, szerzői filmesek által készített King adaptációk, mivel jellemzően interpretációnak tekinthetőek (gondoljunk akár a *Ragyogásra*, akár a *Carrie-re*), elkerülték ezt a buktatót, ám például Mick Garris esetében – aki szinte változtatás nélkül viszi filmre a szövegeket, esetenként hat-nyolc órás filmeket készítve – a probléma mintegy az összes általa készített King-adaptációra kiterjed. A *Ragyogás* újraforgatása nem csupán azért tekinthető művészi kudarcnak, mert az adaptáció során szükséges minimális változtatásokat sem tette meg (mint a tömörítés, vagy bizonyos látványelemek megvalósíthatatlanságának belátása), hanem mert interpretáció igénye, mely a már ismert szöveg újbóli életképességét biztosította volna, teljességgel hiányzik a megvalósításból.

A *Rose Red*, a *Ragyogás* családi horrorjától elszakadva, a kísértetház-műfaj korábbi

⁴⁷ Némileg hasonló a helyzet ahhoz, amit jelenleg a videójáték-adaptációk esetében tapasztalhatunk. Részletesebben lásd: Sepsi László: Antihősök diadala. *Mozinet* 2008/11. pp. 12-14.

trendjeihez nyúl vissza: a rosszhírű épületbe beköltöző, parafenoménekből álló kutatócsoport története egyszerre merít *A ház hideg szívéből* – innen elsősorban az élő épület koncepcióját – és a *Legend of Hell House*-ból – innen pedig magukat a parafenoméneket. King forgatókönyve – *Az évszázad viharához* hasonlóan – korábbi munkáinak és kedvenc olvasmány, illetve filmélményeinek kizsákmányolásán alapszik: az alapkoncepción túl számos motívumot is máshonnan emel át, gondoljunk akár a látogatóit látomásokkal elriasztani próbáló épületre (vö.: *Az*), a filmindító meteorosőre (vö.: *Carrie*) vagy a virágba boruló üvegházra (vö.: *Burnt Offerings*). Dennis R. Perry és Carl H. Sederholm esszékjében amellet, érvelnek, hogy a *Rose Red* King játékoságának és médiumfelettségének talán legékesebb bizonyítéka.⁴⁸ A minisorozat egyszerre tekinthető a kísértetház és a „rossz hely” motívumán való elmélkedésnek – hasonlóképpen ahhoz, ahogy *A colorádói kölyök* a rejtélyek természetét taglalja – illetve parodisztikus műfaj-dekonstrukciónak, ahol a zsáner kötelező elemei mintegy az elmélkedést illusztrálандó vannak jelen. King munkásságának filmes gyökereit talán éppen az bizonyítja legékesebben, hogy eme önreflektív elmélkedést már eleve forgatókönyvként írta.

Bár a szerző már a *Ragyogáshoz* is tervezett előzményfilmet, mely a Szépkilátó Hotel sötét történetének legizgalmasabb epizódjait vinné vászonra, Mick Garris produkciójának bukása után az ötlet végül nem valósult meg. Készült viszont prequel a *Rose Red*hez, ám itt King csupán mint executive producer szerepel a stáblistán, a szkriptet nem ő írta.

Az Ellen Rimbauer naplója a *Rose Red* építésének, és a benne lakó házaspár történetét mondja el, jellemzően „kings” karakterekkel. A pszichopata férj és szép feleségének párharca olyan King műveket idéz, mint a szintén agresszív férjekkel operáló a *Két Rose* vagy a *Bilincsbén*, ahogy a velük szembeszálló nőfigura is a fenti regényekből, vagy a *Dolores Clairborne*-ből lehet ismerős. Ridley Pearson forgatókönyve nem tesz hozzá sokat az ismerős kingi recepthoz: bár a fekete szolgálólány és a címszereplő kapcsolata egyértelmű – a King-művekre nem jellemző – homoszexuális olvasatot ad a filmnek, és a kortárs közeg elhagyása is atipikus – bár nem példátlan – a konfliktus-és karaktertípusok kétségkívül az életmű oldalezreiről szöktek át az előzményfilm képkockáira.

Az 1408 címet viselő, ujjgyakorlat-jellegű novella elsősorban a klasszikus angolszász rémtörténetek logikája szerint működik, s ezt a logikát működteti kortárs közegben. A leleplező-könyveket író bulvárfigura Poe és Lovecraft szkeptikus hőseinek modern örököse,

48 Dennis R. Perry and Carl H. Sederholm: *Rose Red and Stephen King's Hybrid House of Horrors*. In.: Magistrale, Tony: *The Films of Stephen King*. From *Carrie* to *Secret Window*. New York: Palgrave MacMillan, 2008. pp. 177-187.

ahogy az elátkozott szoba motívuma is – mely számjegyeinek összege tizenháromat tesz ki – e hagyományok előtt adózik. Filmváltozata – hasonlóan például a Frank Darabont rendezte *Ködhez* vagy Koepp *Titkos Ablakához* – elszakad az alapul szolgáló írás könnyed jellegétől és minden kétséget kizáróan „komoly” film szeretne lenni. Mikhael Hafstrom filmje csupán a számtalan idézettel jelzi, hogy a lassan a főhős privát poklává váló szoba története valahol tényleg csak ujjgyakorlat, ám az intertextuális gegekkel megvalósított önreflexió – és a *Carrie*-n túl a nyolcvanas évek horrorjait is idéző, filmzáró sokkeffekt – ezúttal nem oltja ki a cselekmény komorságát.

Az *1408* példája hasonló a *Tűzgyűjtő*éhoz: míg utóbbiban King azon vívmányok hasznosította újra, melyek a *Carrie*-ből kinőtt, paranoiában pácolt parafenomén-filmek sajátjai, az elátkozott szobában lassan megőrülő író története a *Ragyogásból* merítő *Ház* újrája, ezúttal happy end nélkül. Bár a komikus jelleg teljes egészében elveszik, Miner filmjének hatása az *1408* erős intertextualitásában már tetten érhető, ahogyan a koncepció is kísértetiesen emlékeztet a slasher-specialista munkájára. A hős mindkét esetben az őt látomásokkal támadó helység képében küzd meg múltbéli traumájával, s a fantasztikum így válik élet-halál harc mellett pszichológiai utazássá. Hafstrom filmje, Mineréhez hasonlóan, a valóság határainak elmosásával játszik: ahogy a *Házban* életre kel a múlt, a főhős által írt vietnam-regény és saját belső démonai, felülírva a valóságot, addig az *1408*-as szoba egy *Homályzóna*-epizódra illő látomással próbálja elhitetni lakójával, hogy valójában már kiszabadult. Ez, a befogadó és a fikció viszonyára is reflektáló határátlépés lesz a késő King-művek egyik legfontosabb jellemzője.

V.

Apokalipszis

Az emberi civilizáció, illetve az általunk ismert világ pusztulása számos esetben előkerül Stephen King életművében: ennek legismertebb példája a monumentális *Végítélet*, de motívumszinten az apokalipszis jelen van a *Setét Torony*-kötetekben, és *A hercehurca vége* címet viselő novellában egyaránt.⁴⁹

A *Végítélet* műfaji szempontból is King egyik legizgalmasabb írása, mely mintegy állatorvosi lóként viseli magán a szerző állandó kézjegyeit. A mű fokozatos eltolódása a tudományos fantasztikumtól a misztikus irracionalitás felé a Mick Garris rendezte négyrészes tévéfilmen is jól látható. A regény és a film is felütésében a vírus-filmeket idézi, ám a műfaj hagyományaitól eltérően itt a kórt nem fékezik meg, s a *Végítélet* cselekménye a túlélők

49 A novella filmadaptációja a *Nightmares and Dreamscapes*-sorozatban készült el, s egyetlen izgalmas momentuma, hogy az eredetiben szereplő végrendeletet videónaplóra cseréli.

bemutatása és a járvány dühöngésének végeztével kezdi el felmutatni King legismertebb kézjegyeit.

A civilizáció pusztulása utáni világ már a Jó és Gonosz végső harcának színtere. A *Végítélet* a kataklizma befejeztével nem folytatja a vírus-filmekre jellemző társadalomkritikus vonalat: a cselekményt eluralja a teljes irracionalitás. A túlélőket, attól függően, hogy jók-e vagy gonoszak, egy-egy titokzatos erő hívja magához, mely – Kingre jellemző módon – az álmaikon keresztül kommunikál velük. Ez a motívum már a *Setét Torony*-sorozat ka-tetjét vetíti előre. A King által kreált fogalom egyfajta sorsközösséget jelent, mely egy cél érdekében tömöríti a küldetésüket sokszor el nem fogadó hősokeket. Legelső, és legmarkánsabb megjelenését a *Végítélet*ben láthatjuk, de a későbbiekben visszaköszön az *Az szereplőinek küldetésstudatában* vagy az *Álomcsapda* és a *Rémület a sivatagban* determinisztikus világképében, ahol a hétköznapi világba betörő irracionálissal szintén egy látszólag véletlenszerűen létrejött társaságnak kell megküzdenie.

Ennek megfelelően már a *Végítéletet* is az a sorsszerűség uralja, mely a késői King világnézetére lesz jellemző. Ahogy a *Rémület a sivatagban* hősei sem véletlenül utaznak keresztül Desperation városán, úgy a *Végítélet*-beli szuperinfluenzára való immunitás sem véletlenszerű genetikai adottságok kérdése. Ebben a világban mindenkinek meghatározott feladata van: Abigail mama csak azután halhat meg, hogy összegyűjtötte a túlélőket; Stu Redman azért szenved balesetet a sivatagban, hogy később elmesélhesse Las Vegas pusztulását.

King a *Végítélet*ben használja először Randall Flagg figuráját. Flagg – aki a *Sárkányszemben* is feltűnik – a halhatatlan Gonoszt képviseli a King-univerzumban.⁵⁰ Flagg lesz a *Setét Torony*-sorozat első köteteinek látszat-antagonistája, hogy a hetedik könyvben csúfos végzete is utolérje. A sorozatban King a *Végítélet* eseményeit is beilleszti saját mitológiájába: a magyarázat szerint a teljes pusztulás a Torony egy bizonyos szintjén – azaz egy bizonyos fiktív valóságban – történt meg. Ennek köszönhetően a *Végítélet* nem válik le a King-univerzumból, de megalomán koncepciója ellenére nem is zárja rövidre azt.

VI.

Óriásszörny

King számos novellájában és regényében nyúlt az ötvenes évek amerikai mozijának e meghatározó műfajához, illetve annak hetvenes-évekbeli újragondolásához: míg a *Köd*

⁵⁰ Mick Garris filmje nem tartja meg a regény pároldalas epilógusát, mely éppen Flagg halhatatlan voltát támasztja alá: a *Végítélet* utolsó lapjain, talán egy másik világban, folytatja intrikáit.

eredetileg a klasszikus B-filmek előtt tiszteleg – nem kevés Lovecraft-hatással – addig az *Éjszakai műszak* és az *Esős évszak* című novellák ugyanezen zsáner a hetvenes évekre jellemző állatinváziós verzióját gondolják újra. Utóbbi két esetben az évtizedre jellemző, némileg racionalizált borzalmat – lásd: *Cápa*, *Grizzly* – King, mintegy kézjegyszerűen, hatványozottan irracionálisra cseréli: az *Éjszakai műszak* patkányai nem csupán nagyobbak és okosabbak az átlagosnál – még a hihető határain belül, vö.: *Willard* – de egyenesen emberméretűek, s ahogy a novella hősei haladnak egyre mélyebbre fészük bugyraiban, úgy lesznek egyre nagyobbak. A már a kilencvenes években íródott *Esős évszakban* nem csupán békák hullanak az égből, de hatalmas fogú, vérszomjas békák, amik napfény hatására elolvadnak.

Két legfontosabb regénye a témában a *Christine* és a *Cujo*: előbbi az élő autó bűvópatak-szerű tematikáját variálja – mint teszi azt korábban a *Kamionokban* és az abból készült *Maximális Túlhajtásban*, illetve *Ámokfutó kamionokban* – utóbbi pedig, a veszett bernáthegyi történetével, a hetvenes évek öko-és állathorrorját gondolja újra, a racionalizált borzalmat megtartva, de a családi horror keretei közé áthelyezve azt.

A veszett bernáthegyi Castle Rockba helyezett tombolása azon kevés példák egyike, melyekben King nem használ fantasztikus elemeket: ám míg a *Tortúra* vagy a *Dolores* magától a horror műfajától is ellép a thriller, illetve a krimi felé, a *Cujo* a hetvenes évek racionalizált óriásszörnyeket szerepeltető horrorjának logikus folytatása. Míg Spielberg *Cápája* vagy a *Grizzly* címszereplői a józan ész határain belül ugyan, de valamivel nagyobbak az adott állatfajok átlagos képviselőinél, King kutyája minden ízében átlagos bernáthegyi, s veszettsége sem teszi intelligensebbé a megszokottnál.

A hetvenes évek öko-és állathorrorjaival szemben a *Cujo* nem természetvédelmi üzenetet hordoz:⁵¹bár helyszíne Castle Rock, középpontja nem a kisvárosi közösség, hanem a család. Ezzel a közelítéssel King visszalépett a hetvenes évek állathorror-dömpingjének előképéhez, Hitchcock *Madarakjához*, mely a Bodega Bay-t ostromló madarak hatását szintén nem a közösség, hanem a család szintjén vizsgálja. Hitchcock filmjének lehetséges olvasataiban a madarak az anya-fiú kapcsolatba betörő Másik Nő okozta privat kataklizma szimbólumai, s King koncepciója nagyban hasonlít ehhez: a *Cujo* a válságba jutott család tragédiája, mely védőburkának felszakadása után a gyermek világába betörnek a külvilág szörnyei; olyan szörnyek, melyektől a „szörnyűző-versike” már nem óvhatja meg. A család felbomlásának egyik elsődleges oka – az apafigura karrierjének problémáin túl – a *Madarakhoz* hasonlóan, a privat szférába betörő Másik. Ez esetben nem egy nő, hanem egy

51 Lásd: *Day of the Animals*, *Night of the Lepus*, a nyolcvanas években: *Slugs*, *muerte viscosa*.

férfi: az anya félrelépése után a kutyatámadás egyfajta isteni büntetésnek is tekinthető. Lewis Teague rendezése megtartja a regény erényeit és tanulságait, egy kivétellel: a könyvverziót záró gyermekhalál, s így a rezignált epilógus a *Ragyogás* zárlatának ellenkező előjelű változatának is tekinthető. A film, ezzel szemben életben hagyja a kisfiút, ezáltal alapjaiban változtatva meg a mű végkicsengését, illetve annak tanulságait a család felbomlásáról és annak visszafordíthatóságáról.

Bár atipikus, nem egyedülálló, hogy a családi horror az állathorrorral randevúzzék. Bár a *Cápában*, de még inkább a *The Prophecy*ben a család hangsúlyos szerephez jut, a *Cujót* jellemző kamara-jelleget mindkét film nélkülözi. King írásának megjelenése előtt néhány évvel egy kevésbé ismert új-zélandi horrorfilm, a *Long Weekend* a *Cujóhoz* hasonló módon olvasztja össze a párkapcsolati válság, és az állattámadás motívumait.

Colin Eggleston filmjében a középkorú pár a tengerparton szándékozik tölteni a hétvégén, részben békülés céljából: ám az egyre inkább ellenük forduló állatvilág nyomása – hangyainváziótól dühös opossumokig – fokozatosan felfedi kapcsolatuk gyengeségeit. A *Long Weekend*, az öko-horrorokhoz hasonlóan, egyszerre mutat rá a civilizált ember és a természet között egyre mélyülő szakadéokra, és szintetizálja e gondolatot a *Madarakban* és később a *Cujóban* is látott magánéleti válsággal. Végkicsengését tekintve már a *Cujot* regényváltozatát előlegezi: míg Hitchcock filmjének nyitott befejezésében a madárinvázió nem zárul le, hőseink elhagyják Bodega Bay-t; a *Long Weekend* két főszereplője, szétválásuk után rövid úton elhalálozik, s az állatok megvadulásának kérdése is nyitott marad. A *Cujo* regényváltozatában az állati formában támadó Gonosz, veszteségek árán ugyan, de legyőzetik. Teague filmjének zárlata már ezt az áldozatot sem követeli meg hőseitől: a kisfiú, már-már az utolsó utáni pillanatban, de mégsem fullad meg.

Az óriásszörny-film műfaja a nyolcvanas évek derekától a kilencvenes évek digitális paradigmaváltásáig távol maradt a fősodortól: a *Cujo* továbbgondolásának érdemét is egyetlen film tudhatja magáénak, az 1993-ban készült *Az ember legjobb barátja*. John Lafia filmje – bár nem teljes egészében – visszavezeti a figurát az irracionalitás világába. Itt, Spielberg *Jurassic Park*jához és a műfaj ötvenes-évekbeli képviselőihez hasonlóan a fantasztikum – szemben az *Elveszett világ* és az első *King Kong* fantasy-keretével – science-fiction keretben jelenik meg. *Az ember legjobb barátjának* monstruma, Max 3000, egy túlbuzgó újságíró által kiszabadított kísérleti kutya: génjeiben számtalan vadállat legjobb tulajdonságai keverednek, kaméleontól a gepárdig, ám különleges nyugtatókra van szüksége ahhoz, hogy kordában tartsák a kísérletek következtében kialakult agresszióra való hajlamot. Max 3000, *Cujóhoz* és a *Long Weekend* állataihoz hasonlóan a diszfunkcionális párkapcsolat repedésein

betörő borzalom: az őt megmenekítő, heves újságíró és sötét párja mintha megannyi screwball-comedy humortalan öröksége volnának, pergős párbeszéd nélkül. A kutya elkezd kitérni helyéről a férfit, s a kutyás-komédiákat – *Egyik kopó, másik eb* – idéző összezdülések hamar gyilkossági kísérlethez vezetnek.

Az ember legjobb barátja, a *Cujoval* ellentétben, megőrzi az öko- és állathorrorokat jellemző környezetvédelmi üzenetet, természetesen a kilencvenes évek aktuális problémáira interpretálva azt: itt már nincs szó ember és természet kapcsolatáról, csupán az állatkísérletek kegyetlenségéről, melyek felett a rendező-forgatókönyvíró minden adandó alkalommal ítéletet mond. Az emberi felelősség kérdése meghatározó motívum volt a nyolcvanas-kilencvenes évek fordulójának kisszámú óriásszörny-filmjeiben: a *Massza* remake-je az űrből jött entitást katonai kísérlet eredményére cseréli, s Spielberg dínóparkjában is észrevehető elem a tudomány embere és a morális felelősség kapcsolatának vizsgálata, mellyel a műfaj, a *Madarakat*, a *Cujot* és társait megkerülve visszakanyarodott az ötvenes évek atomkísérletei miatt szorongó előzményeihez.

Az élő autó figurája, vígjátéki környezetben, már a hatvanas évek Kicsi Kocsi-sorozatában megjelent, de a horrorfilm kontextusában még váratott magára. Spielberg *Párbaja* az egyik első lépés a tematika kibontakozása felé:⁵²a David Mannt terrorizáló, arc nélküli sofőr által vezetett hatalmas kamion éppúgy elődje a King által rendezett *Maximális Túlhajtás* monstrumainak, mint a *Transformers* Optimus Fővezérének. De míg a – King egyik legközelebbi szellemi rokonának tartott – Richard Matheson novellájából készült tévéfilm a figura egy racionalizált változatát prezentálja, az 1977-ben készült *A rettegés autója*, címszerepben a sofőr nélküli, démoni járművel, már látványos fantasztikumban oldja fel a tematikát. King *Christine*-jének címszereplője az élő autók evolúciójának következő lépcsőfoka: *A rettegés autójában* megismert, hiányos motivációjú monstrumot felváltja a számos antropomorf vonással felruházott Plymouth Fury. Christine, hasonlóan a *Ragyogás* Hoteljéhez, határozott célokkal, mi több, érzelmekkel rendelkezik. Ahogy a Szépkilátó Hotel tudatosabb entitás akár a *Wise*-film, akár *Amityville* kísértetházánál, úgy Christine is cizelláltabb személyiség a horror műfajának eddigi rémautóinál: a *Párbaj* és a *Rettegés autójának* arctalan fenyegetését határozott jellemvonásokkal felruházott, géptestbe bújtatott femme fatale váltja.

Schubert Gusztáv írja esszéjében,⁵³ hogy King *Christine*-je George Lucas *American*

52 Miközben az óriásszörny-film a *Cápával* és a *King Kong*-remake-vel betetőző rehabilitációjának is kezdőpontja.

53 Schubert Gusztáv: Az álom napja (Stephen King, a Rémkirály). *Filmvilág* 1991/10. pp. 18-22.

*Graffiti*jének logikus folytatása: nem csupán fonákját adja az autók és a rockzene bűvöletébe bódult évtizednek, de az „élj gyorsan, halj meg fiatalon” filozófiájának szükségszerű következményeit is bemutatja. A *Christine* után az ember-autó kapcsolatot vizsgáló filmek szinte kivétel nélkül átveszik – és továbbgondolják – a regényben, illetve a filmváltozatban ábrázolt jármű-fétisizmust: bár Schubert még a *Christine*-t jelöli meg az ember és autó szimbiózisának legtranszcendensebb fokának ábrázolójaként, másfél évtizeddel később Cronenberg *Karambol*jában ez a viszony már mintegy következő evolúciós lépcsőfokként nyilvánul meg. A Ballard regényén alapuló moziban ugyanúgy összefonódik jármű és szexualitás, mint a hetvenes évek hátsó üléseken folytatott aktusaiban: a különbség annyi, hogy immár ideológia is alátámasztja a „halálhinta” díványként történő használatát.

Ez a fétisizmus a műfaj könnyedebb képviselőiben is rendszerint tematizálódik: a *Transformers* hőse a *Christine* Arnie Cunninghamjéhez hasonló született vesztés, s életét elődjéhez hasonlóan egy ütött-kopott, áron alul vásárolt használtautó teszi jobbá. Michael Bay filmjének első harmada a *Christine* optimista olvasata: az autóhoz fűződő viszony nem csap át megszállottságba, ahogyan „Úrdongó” személyisége is közelebb áll egy háziállathoz, mint a King által megírt dühödt fűriához. Az a fejlődésregény, ami Kingnél véres horrorba torkollik, Bay olvasatában út a világ megváltása felé: az autónak köszönhetően tejfelesszájú sofőrjéből férfi válik, aki végül a vágyott nő szerelmét is elnyeri – ám a záróképek alatt hallható, a világ rendjét őrző autobotokról szóló monológ mélyén – egyéb áthallásain túl – *Christine* zarnoksága is ott rejlik.

Az új évezredre az állathorror, illetve az óriásszörny-film a másodvonalba szorult: a videóra és tévének szánt mozgóképek tömegéből az évtized első felében nem emelkedett ki olyan alkotás, amely visszavezette volna a műfajt a fősodorba.

Annak tükrében, hogy az óriásszörny film az ötvenes évek óta szinte mindig aktuális, általános problémákra reflektált – mint az atombombától való félelem az évtized derekán, illetve ember és természet viszonya a hetvenes években – nem meglepő, hogy legújabb képviselői sem érintetlenek az áthallásoktól.

A Frank Darabont rendezte *Köd* és az ikerfilmjének is tekinthető *Cloverfield* egyszerre reflektál a 2001 szeptember 11.-i terrortámadásra, illetve – ez meghatározóan Darabont filmjére igaz – az azt követő társadalmi problémákra. A két mozi azonos módon közelít a témához: a kataklizma gyújtópontjába került átlagember szemüvegén keresztül ábrázolja a katasztrófát. Matt Reeves filmjében ez, hasonlóan a *Holtak naplójához*, médiareflexió is

egyben: a film hősei kézikamerával felszerelve dokumentálják az eseményeket.⁵⁴ Darabontt ellenben a médiakritika helyett láthatóan jobban izgatják a kataklizma által előidézett társadalmi változások.

A köd alapjául szolgáló King novella nem volt több az ötvenes évek szörnyfilmjei előtt lovecrafti szörnyekkel tisztelegő ujjgyakorlatnál, melyen mindezen túl megfigyelhetőek voltak az olyan állandó kézjegyek is, mint a kisvárosi közeg, az irracionálissal szembekerülő átlagemberek vagy a fenyegetéssel küzdő férfi-kisfiú párosa. Darabont adaptációja elszakad a novella műfaja ellenére is könnyed jellegétől: míg az eredetiben a monstrumok megjelenése magyarázat nélkül marad, itt utalásokat találunk egy titkos kísérletre, és a korszellemnek megfelelően a hadsereg illetve a vallási fanatizmus ábrázolása is fokozott hangsúlyokat kap.

A köd adaptációjának talán legizgalmasabb kérdése, hogy az eredeti műfajszöveg – az ötvenes évek szörnyfilmje – hogyan változott a médiumváltások során. Mint azt például a *Cujo* esetében is láthattuk, King rendre eltávolodik a műfajt jellemző társadalmi üzenettől: ennek megfelelően *A köd* novella-változata sem rendelkezik egyértelműen ilyen olvasattal.⁵⁵ Am az adaptálás során ez a zsánert jellemző üzenet visszakerül a szövegbe, Darabont munkája egyértelműen kortárs problémákra reflektál.

King óriásszörnyeket szerepeltető munkáinak egyik legszembetűnőbb sajátossága az ostrom-szituáció beemelése a történetbe. Ez sem az ötvenes, sem a hetvenes években nem volt jellemző eleme a műfajnak – talán csak a *Killer Shrews* szegénysori horrorja jelent kivételt – viszont szinte vonatkozó King-műben megtalálható, gondoljunk akár a *Cujóra*, akár a *Kamionokra* vagy a *Ködre*. Az ostrom jelenléte tekinthető számos King-mű logikájára való reflexiónak: ha elfogadjuk, hogy a szerző regényei és filmje általában arról szólnak, hogy az irracionális betör a hétköznapi valóságba, akkor az óriásszörny-történetekben jelenlévő ostrom ennek a betörésnek a szimbóluma.

VII.

Zombi

King a nyolcvanas években szoros barátságot ápolt a modern zombifilm műfaját megteremtő George A. Romeróval – az EC Comics horrorképregényei előtt tisztelgő szkeccsfilmeket is készítettek együtt *Creepshow* címen – így sejthető volt, hogy hamarosan a

54 A témáról részletesen lásd: Barkóczi Janka: Reel Time. Dokumentarizmus és mainstream az ezredfordulón. *Mozinet* 2008/11. pp. 65-68.

55 Ellenpéldát természetesen találhatunk: a már említett, óriáspatkányokkal operáló *Éjszakai műszak* egyértelműen tekinthető a munkásosztály védelmében felszólaló, némileg didaktikus szövegnek – ezt a filmverzió tovább fokozza.

horrorkirály Romero kedvenc műfajában is kipróbálja magát. Ugyan az élőhalottak néhány novellájában már feltűntek – mint az *Otthoni szülés*, mely a világméretű kataklizmát a privát szféra felől közelíti – King magát a műfajt húsz év késéssel idézi meg, *Mobil* című regényében. Romero inváziós narratívára épülő zombifilmjeitől elszakadva King a nyolcvanas évek első felében kísérletezett az élőhalottak motívumával, s a *Kedvencek temetőjének* filmadaptációja izgalmas zárvány lett az évtized végére elhatalmasodó paródia-hullám (*Az élőhalottak visszatérnek-sorozat*, *Kedvencek temetője 2*, *Hullajó*) habjai között.

King a zombifilm műfajának interpretálásakor hasonló sémát követ, mint tette azt az óriásszörny-film és a *Cujo* esetében: a Creed-család pokoljárását elmesélő *Kedvencek temetője* nélkülözi a zsáner Romero-féle változatára jellemző társadalomkritikus élt – mely még paródiáiban is jelen van, lásd *Az élőhalottak visszatérnek* példáját –, s egy nagyobb közösséget érintő invázió helyett a monstrum(ok) fenyegetését a család szférájába vonja, ezáltal magától a klasszikus értelemben vett invázió fogalmától is elszakadva. A *Cujoval* ellentétben a *Kedvencek temetője* nem racionalizálja a műfajt, mi több, a science fiction alapokat, melyek a holtak feltámadását rendszerint a tudományos-fantasztikum keretein belül próbálja magyarázni – gondoljunk akár *Az élőhalottak éjszakájának* lezuhant műholdjaira, vagy a *Hell of the Living Dead* és *Az élőhalottak visszatérnek* félresikerült kísérleteire – hangsúlyosan okkultista indoklásra cseréli: ezáltal King az élőholtakat szintén misztikus közegben működtető Lucio Fulci szellemi rokona lesz.

Bizonyos értelemben a *Kedvencek temetője* tekinthető a *Cujo* folytatásának is: míg annak regényváltozata a gyermek halálával zárul, a *Kedvencek temetője*, a hosszas expozíció után, a kis Gage halálával „lendül bele” – ahogy a mottóként választott Ramones-idézet fogalmaz. Az indiántemetőből dühös démonként visszatérő kisgyermek figurája éppúgy merít a *Borzalmak városának* gyerekvampir-alakjaiból, mint Romero első zombifilmjének élőhalott kislány-figurájából,⁵⁶ miközben a figura segítségével King a nyolcvanas évek elején esedékes magánéleti válságának egy, a *Cujo* rezignált zárlatánál is keserűbb diagnózisát adja. Ezzel a koncepcióval a szerző szembe ment a zombifilm műfajára az adott évtizedben jellemző szinte összes trenddel: míg Romero az előzményeinél is kiábrándultabb *Day of the Deaddel* csaknem másfél évtizedre hibernálta a műfaj „komoly” vonalát, *Az élőhalottak visszatérnek* és

56 Stacey Abbott könyvében Romero zombi-kislányát és a *Borzalmak városának* vampirizálódott kamaszait ugyanazon ív részeként írja le, mely a vampír-gyermek figurájának kiteljesedéséhez vezet. Ennek tükrében Gage figurája ezen ív egyfajta vadhajtása, mely egyúttal kiteljesíti a Sutherland által vizsgált, hetvenes-évekbeli „sátáni gyermekek” divatját is.
Abbott, Stacey: *Celluloid Vampires. Life and Death in the Modern World*. Austin: University of Texas Press, 2007. pp. 92.

a *Re-Animátor* megalapozta a gore-ban és fekete humorban lubickoló parodisztikus vonulatot. King próbálkozása mellett – melynek folytatása, bár a családi közeget megtartja, már behódol a komikus közelítésmód divatjának – a nyolcvanas évek második felében csupán Wes Craven próbált komoly hangvételű zombifilmet készíteni, *A Kígyó és a Szivárvány* címmel.

A két film legfontosabb hasonlósága – a műfajparódiától való elzárkózáson túl – a zombi-figura újragondolásának igénye. A műfaj Romeróval indult modern korszakának legfontosabb jellemzője az élőhalottak tömegessége: okozza a katasztrófát vírus, baleset vagy éppen a Pokol kapuinak megnyílása, az életre kelt holtak a hatvanas évek legvégétől ritkán támadtak magányosan.⁵⁷A monstorum individualizálása mindkét esetben hasonló módon, ám ellentétes irányból történik: míg a King-Lambert páros a figura miszticista megközelítését preferálja, a Wade Davis regényét adaptáló Craven határozottan racionalizál. Ami a *Kedvencek temetőjében* az indiántemető, az *A Kígyó és a Szivárványban* egy különleges por, melynek hatásmechanizmusára – a temetővel ellentétben – létezik racionális, orvosi magyarázat. Ellentéteik ellenére a zombi-figura mitológiáját is hasonlóképpen építik fel: a monstorum mindkét esetben egy, a főhőshöz képest „idegen” nép – indián kultúra, illetve haiti őslakosok – vallásához kötődik, s veszélyt jelent a főhősök által képviselt „fehér, középkorú amerikai férfira”.⁵⁸Ez a multikulturalitáshoz kapcsolódó, félelemmel vegyes szorongás a következő évtizedben még direkter módon jelenik meg az amerikai tömegfilmben, már nem csupán a horror műfaji köntösében: ami King és Craven munkáiban csak szorongás, az 1993-ban készült *Összeomlásban* már talajvesztés, zavarodott kóborlás az idegen kultúrák által kisajátított nagyvárosban.⁵⁹

King ezidáig filmadaptáció nélküli regényének vizsgálata azért kézenfekvő, mert a kísértetház vagy az óriásszörny-tematikával ellentétben nem rendelkezik irodalmi előképekkel: a szerző a *Mobilban* egy jellemzően filmes műfaj vívmányait és alapmotívumait használta könyvéhez.

King trendérzékenységét jelzi, hogy akkor nyúlt újra a témához, amikor az a tömegfilm egyik legnépszerűbb műfaja: az ezredfordulón, a *28 nappal később* és a *Holtak Hajnala*-remake által elindított trendnek köszönhetően a zombifilmek hatalmas mennyiségben özönlöttek el a mozikat és a DVD-piacot. Romero folytatta a nyolcvanas évek derekán abbahagyott trilógiát, ahogy a *Re-Animátor* harmadik epizódja is másfél évtizedes késéssel

57 Mindez a korszak klasszikus korszakára nem igaz, lásd a *Fehér Zombi* vagy a *Zombit gondoztam* példáját.

58 Akik, foglalkozásukból adódóan – orvosok – a társadalom megbecsült tagjai.

59 Joel Schumacher filmjének elemzését lásd: Gormley, Paul: *The New-Brutality Film. Race and Affect in Contemporary Hollywood Cinema*. Bristol: Intellect, 2005. pp. 43-72.

készült el. E filmeket szinte kivétel nélkül az inváziós narratíva és a science fiction elemek jellemzik: az élőhalottak létrejöttének oka rendszerint félresikerült kísérlet vagy elszabadult vírus – sem a misztikus közelítésnek, sem a Craven-féle racionalizációnak nincs nyoma.

Már regényeleji, Richard Mathesonnak és George Romeronak szóló ajánló is jelzi, hogy King ezúttal nem szándékozik ellépni ettől a sémától: a *Mobil* szörnyetegei ugyan nem reanimált holtak⁶⁰ – ez különben számos, a műfaj határait tágító alkotására igaz, a *28 nappal későbbtől* a *Terrorbolygón* át a *Day of the Dead* remake-jéig – de a túlélők világgégés utáni küzdelmeit elbeszélő narratíva egyértelműen a zsáner sajátja. Amiben King a *28 nappal később* és a zombifilm számos kortárs képviselőjétől eltér, az a vírus-tematika egy teljesen új koncepcióra történő kicserélése. A tömegek átváltozását elszabadult kórokozó vagy vegyi anyag helyett itt egy mobiltelefonon keresztül érkező „lövés” okozza, mely az emberi tudatot, mint a formázás egy merevlemez adatait, kitörli áldozatainak agyából. E formázás után a valóban zombiként kóborló milliókat csupán legalapvetőbb ösztöneik vezérlik: mindenekelőtt az agresszióra való hajlam.

Ha a *Holtak földje* eszközhasználó és egymással kommunikáló élőhalottja voltak a zombi-evolúció egyik legfontosabb láncszemei, akkor King regényének „telefonemberei” e törzsfajlás csúcspontjai: ők ugyanis a kezdeti, egymásra is irányuló dühkitörések után kialakítanak egyfajta közös tudatot. Amit Theodore Sturgeon *Több, mint emberi* című regényében feltételezett az emberiség fejlődéséről – az evolúció következő lépcsőfoka a kollektív tudattal rendelkező *homo gestalt* – King a zombifilm műfajából kiindulva váltja valóra, immár a science fiction helyett a horror berkein belül.

Maga a kataklizma oka, annak ellenére, hogy hatásmechanizmusát – azaz, hogy miképp is hat az agyra a lövés – a szereplők végül feltárják, magyarázat nélkül marad. A legvalószínűbb feltételezés egy idegen invázió fő fegyverének tekinti a tömeges agyomosást, ám ez nem válik egyértelművé. King az űrinvázió lehetőségének beemelésével az *Álomcsapda* után másodszor is a *Világok harcáig* nyúl vissza: H. G. Wells regényéhez és annak filmadaptációjához hasonlóan az invázió, mind az *Álomcsapdában*, mind pedig a *Mobilban*, a véletlenül bukik el. A támadás – szemben Wells munkájával – mindkét esetben mentális jellegű: a *Dreamcatcher* UFOi egy különleges élősködő segítségével, a *Mobil* feltételezett támadói pedig a már említett „lökéssel” próbálják térdre kényszeríteni az emberiséget. Előbbi esetben a parazita a földi környezetben mutálódik, és gazdája ellen fordul – vö.: Wells földi baktériumai – utóbbi esetben pedig a második lövés nem bizonyul elég

60 Bár a zombifilm műfajától távol áll, M. Night Shyamalan *Az esemény* című filmjének felütése nagyban emlékeztet arra a szituációra, amit *A mobil* első oldalain olvashatunk.

erősnek a teljes győzelemhez.

VIII.

Gyerekek, démonok

Bradbury hatása a King-életműre elsősorban a gyermek-világhoz, a gyermeki világnézethez való állandó visszatérésben nyilvánul meg. Ahogy a *Gonosz lélek közelemben* a felnőtté válás próbaköve a Gonosz legyőzése volt, úgy King munkásságában is a kiskamaszok, a felnőttkor határán, egy-egy természetfeletti, az elemi Gonoszt képviselő entitással kerülnek szembe. Ennek legismertebb példája az *Az*, de hasonlóképpen működik a Peter Straubbal közösen írt *Talizmán*, a farkasember-mítoszt felhasználó *Ezüst Pisztolygolyók* vagy az ezt a sémát negatív előjellel citáló, a természetfelettitől elszakadó *Eminens*. Ezekben a történetek nem csupán a hősök életben maradása a tét, hanem az adott közösség – kisváros az *Ezüst Pisztolygolyókban*, átutazók egy csoportja a *Rémület a sivatagban*-ban, az egész világ a *Talizmánban* – fennmaradása is.

A tematika ritkább, de ugyanilyen jelentőséggel bíró felhasználását láthatjuk a fenti történetsémák inverzének is tekinthető, megszállott gyerekek szerepeltető írásokban és filmekben. A *Kukorica gyermekei* vagy *A rendcsinálók az Ördögűző* receptjéhez nyúl vissza, s a gyerekeket a Gonosz eszközeinek tekinti, mely rajtuk keresztül indít támadást a korrumpálódott felnőttvilág ellen.

A Bradbury-től átvett séma King eredetileg naptárszövegnek írt farkasember-interpretációjában⁶¹működik a legtisztább formájában: a Tarker Mills-t terrorizáló rém és a vele szembeszálló tolokocsis kisfiú története nélkülözi az *Azt* jellemző epikus komplexitást, a szerző kisvárosi horrorjait betöltő több tucatnyi, lélektanilag hitelesen ábrázolt szereplő pedig itt – a terjedelem okán is – alig néhány mondattal felskiccelt rutinkarakter. Így a történet lényegében a Gonosz és a Gyermek párharcát elmesélő narratív sablon minden sallangot nélkülöző, novella méretű vázlata, melyben éppúgy ott kísért Dávid és Góliát története, mint a gyermekkort rendszerint misztifikáló Bradbury-életmű. Emiatt az *Ezüst Pisztolygolyókat* – bár nem szerepel a az író legfontosabb alkotásai között – a *Néha visszatérnek* és a *Borzalmak városában* leírt szinopszis mellett, az *Az* legfontosabb előzményének is tekinthetjük.

A gyermeki szemszög⁶²bevezetése az *Ezüst Pisztolygolyókban* megváltoztatja a

61 A farkasember-figura újragondolásával találkozhatunk a Peter Straubbal közösen írt *Talizmánban* is: a vadállati oldallal való küzdelem motívuma egyértelműen visszakanyarodik a műfaj szenvedő vérfarkasokat szerepeltető hagyományához.

62Hasonló, a műfajban atipikus nézőpont-váltást találhatunk Wayne Smith *Bad Moon* című regényében,

farkasember-film műfajára jellemző narratívát is. Míg a korábbi filmekben – mint az Universal-olvasat (*A farkasember*) a Hammer-olvasat (*Curse of the Werewolf*) a John Landis-féle dekonstrukció (*Egy amerikai farkasember Londonban*) – a központi szereplő egyértelműen maga a monstrum, illetve a lyckantrópiával megvert főhős, akinek feladata az átok leküzdése, King írásában és Daniel Attias filmjében a hangsúly egyértelműen áthelyeződik a gyermekekre. Ennek köszönhetően, szemben a fenti filmekkel vagy a már említett *Vérszomj*jal, az *Ezüst Pisztolygolyók*ban a farkasember szenvedései, egy-egy félmondaton túl, semmilyen szerephez nem jutnak: a cselekmény sokkal inkább követi a *Gonosz lélek közeleg*, mint a *Londoni vérfarkas* ívét, azaz a főhős próbálja felfedni a brutális gyilkosságok elkövetőjét, majd beazonosítása után szembeszáll vele.⁶³

King gyermek-horrorjának talán az *Ezüst Pisztolygolyók* az utolsó darabja, mely egy klasszikus monstrum újragondolásával operál:⁶⁴a későbbiekben ugyanezt a szerepet már egyedi képességekkel rendelkező démonok veszik át, mint az *Az* alakváltója vagy a *Rémület a sivatagban* testrablója. Annak fényében, hogy a szerző már a *Silver Bullets* esetében is elszakadt a műfaj meghatározó sablonjaitól – s magán a farkasember figurán sincs különösebb hangsúly, szemben például a nyolcvanas évek vámpír-tematikát feldolgozó, és szintén kamasz főhősöket szerepeltető horrorfilmjeivel, mint például *Az elveszett fiúk* vagy a *Veszélyes éj* – kevésbé meglepő, hogy a későbbiekben a közismert monstrumok használatával járó minimális kötöttségektől is megszabadul, hogy démonjai segítségével kizárólag a gyermeki félelmekre koncentrálhasson.

A Maine-állam fővárosáról, Bangorról mintázott Derry a King életmű kulcsfontosságú helyszíne. Míg Salem's Lot vámpirizálódott lakóival Lovecraft torz lényekkel benépesített Insmouth-játnak párdarabja, Castle Rock pedig az emberi gyarlósággal sötétre festett kisvárosi Amerika szatírája, Derry a Kedvencek Temetőjéhez és a Szépkiadó Hotelhez hasonló „rossz helyek” város méretű megfelelője. Az *Az* ezáltal nem csupán a gyermeki félelmek enciklopédikus tárháza, hanem az „amerikai álom” fonákjának egy legerőteljesebb művészi megfogalmazása. A két idősíkon játszódó cselekmény – egy a főhősök gyermekkorában, egy pedig a nyolcvanas évek jelenidejében – a frusztrációkból, tragédiákból és olykor idillikus pillanatokból összeálló kamaszkor képeit ütközteti az elfojtásokkal teli felnőttkorral, miközben néhány flashbackben Derry a Croatoan-történet által ihletett múltjára

melynek címszereplője egy németjuhász kutya. A regényből Eric Red készített filmet *Rossz hold* címet, ám itt a főhős szerepét átvette a kutya gazdája, egy King hőisével azonos korú kisfiú.

63 Bár az *Ezüst Pisztolygolyók*ban kevésbé hangsúlyos, a nyolcvanas évek számos horrorfilmjében – *Wolfen*, *Alligator* – felbukkan a nyomozás egyértelműen bűnügyi filmekből átemelt motívuma.

64 Ide sorolható még a koboldot szerepeltető *Macskaszem*-záróepizód.

is fény derül. King olvasatában a gonosz nem a modern kor terméke: ahogyan a címadó entitás is örök lény, a főhősök megaláztatásokkal teli gyerekkora is csak egy-egy pillanatra tűnik aranykornak a felnőttkori problémák árnyékában.

Hét főhősében King a kívülállók és megaláztatottak hét archetípusát fogalmazza meg: az elhízott fiú, a szegény lány vagy az anyakomplexusos hipochonder alakja Carrie White távoli rokonai, akik vagy nem is akarnak beilleszkedni a közösségbe (mint a nagyszájú Eddie), vagy az utasítja el őket (mint a túlsúlyos Bent). A természetfeletti antagonistán kívül velük szemben a kívülállók egy másik csoportja áll: Henry Bowers és csatlósi a törvényen kívüli „rosszfiúkat” képviselik. Bowers figurája, a gonosztól megigézett holdkóros, a King-életmű jellemző alakja: a John Rainbird és George Komor által képviselt rideg pszichopátákkal szemben a kiszámíthatatlan örületet képviseli, a *Végítélet*ben megismert Trashcan Man szellemi rokona.

Az a King-életmű legelvontabb kreatúrája. Bár általában a „Krajcárosnak” nevezett, John Wayne Gacy⁶⁵ és a McDonalds kabalafigurájának keverékeként leírható bohócalakban jelenik meg, legfontosabb képessége, hogy képes felvenni áldozatai félelmeinek alakját. A valóra váló félelmek motívuma az életműben folyamatosan jelen lévő, a valóság és a fikció közötti határátlépés egyik emblematikus megfogalmazása. Míg a korai regényekben ez a transzgresszió szimbolikus módon van jelen – mint a valóban vámpírlakta kísértetház a *Borzalmak városában*, vagy a valóban női személyiségjegyeket fölvevő Christine – a későbbiekben – az *Az* utáni életműben – ez a határátlépés még direkter módon reflektál műalkotás és befogadó viszonyára. A *Két Rose*-ban ez egy festménybe történő belépésen keresztül valósul meg,⁶⁶ a *Lisey történetében* a „paragony” nevű hely meglátogatásában, de ide vezethető vissza a *Halálos árnyék* életre kelt író-alteregőjének motívuma, vagy a *Setét Torony* utolsó köteteinek leplezetlen önreflexiója is.⁶⁷

A Tommy Lee Wallace rendezésében készült, a *Borzalmak városához* vagy a *Rémkoppantókhoz* hasonlóan tévére szánt adaptáció – a médium által követelt tömörítés következtében – egyszerű rémtörténeté csupaszítja King látomását. A még ebben a formájában is szokatlanul hosszú – több mint három órás – film a fényképalbumon motívumán kívül kihagyja a Derry városának sötét történetét ecsetelő epizódokat – azaz

65 Gacy a huszadik század amerikai történelmének egyik leghírhedtebb sorozatgyilkosa: a „gyilkos bohóc” 1972 és 1978 között 33 emberrel végzett, kisfiúkkal és férfiakkal egyaránt.

66 Fényképbe történő „belenyúlás” az *Az*-ban is található, mind a regényben, mind pedig a filmverzióban. Izzalmat megfigyelni, hogy efféle határátlépések az életműben nagy százalékban mozivászon-metaphora képében artikulálódnak, ezzel mintegy erősítve a szövegek filmes eredetét.

67 A témát valamivel játékosabban járja körül *Az istenek szövegszerkesztője*, vagy az életre kelt festmény alapötletét a sorozatgyilkos-filmek eszköztárával keverő *Az országút vírusa északra tart*, melyből a *Nightmares and Dreamscapes* keretein belül készültközépszerű tévéadaptáció.

mindazt, amit a regényben a Mike Hanlon által írt várostörténetből tudunk meg – és a végletekig egyszerűsíti a finálét. A Krajcárossal történő, a Derry alatti csatornarendszerben zajló végső konfrontáció a regény legelvontabb része, mely már a *Setét Torony* motívumkészletét előlegezi – mint például a démonnal szemben álló „teknősbéka” alakja. Érthető okokból az ötvenes években zajló összecsapás legfontosabb eseménye – a hat fiúból és egy lányból álló Vesztések Klubja nemi aktusokkal pecsételi meg szövetségét – teljes egészében kimaradt, ezáltal finomítva a tévénézők ingerküszöbéhez a megrázó szöveget.

Egyszerűsítései ellenére Wallace filmje a regény legfontosabb vállalását sikeresen ülteti át mozgóképre: az *Az a tévé képernyőjén* is a szörnyfilm legfontosabb alakjait felsorakoztató enciklopédia. A fináléban felbukkanó pók az óriásszörny-film, a Tinédzser Farkasember a farkasember-film előtti hommage, miközben a múmiaként megjelenő halott apafigura egyszerre tiszteleg a zombi-és a kísértetfilm előtt, a gyilkos bohóc pedig Gacy kegyetlen tetteinek lenyomata az amerikai kollektív tudattalanban.

Az 1996-ban publikált ikerregények – a *Rendcsinálók* Richard Bachman név alatt jelent meg – egyszerre járják körül a kisvárosi horror, illetve a gyerekeket szerepeltető horror két alapsémáját, miközben antagonistájuk, a Tak nevű testrabló démon, *Az távoli rokona.. A Rémség a sivatagban* (eredeti, jóval hatásosabb címén *Desperation*, azaz Kétségbeesés, mely cím egyszerre jelenti a könyvben szereplő város nevét és a szereplők lelkiállapotát) a különös kisváros meséjét mondja el újra, felütésében erősen emlékeztetve a *Kukorica gyermekeinek* expozíciójára: az átutazókat egy gyanús rendőr⁶⁸ koholt vádak alapján *Desperation* kihalt városának börtönébe zárja. Miközben a foglyok – és a halottak – száma egyre nő, fény derül fogvatartójuk nem-emberi mivoltára és különleges képességeire is.

A maroknyi fogoly közül – akik között, Kingre jellemző módon, író-alteregőt is találunk, a szokásosnál arrogánsabb fellépéssel – természetesen egy kamasz emelkedik ki, aki – mint erre a flashbackekből fény derül – még a cselekmény kezdete előtt egyfajta szerződést kötött Istennel: Tak megfélemezése így az Úr által adott feladat. A vallási kontextus beemelése, mely az életműre kevésbé jellemző, sokkal inkább szolgálja a Kingre jellemző önreflexiót, mint a valódi teológiai mélységeket – ez utóbbi kimerül az „Isten kegyetlen” tételmondat körüljárásában, illetve néhány bibliai esemény újrarájátszásában, mint például a csodálatos halszaporítás. Az Úrral való szövetség valójában a fikciós szöveg, s így a szereplők sorsának determináltságára utal: ugyanezt találjuk a már sokszor hivatkozott *Setét torony* szériában, de

68 A pszichopata rendőr a nyolcvanas évek horrorjának egyik jellemző figurája volt, gondoljunk akár *Maniac Cop*-szériára, vagy a *Psychocop* című slasherre, de feltűnt domestic thrillerben is (*Őrjítő vágy*). King választása tekinthető ezen trend hatásának is.

megjelenik az *Álomcsapdában* is, ahol az értelmi fogyatékos mellékszereplő vonalak formájában látja a cselekmény útját. A regényből filmet készítő Mick Garris próbálta megőrizni a *Desperation* gerincét adó, megkérdőjelezhető mélységű dialógusokat, de direkt módon rájátszott a szöveg önreflexiójára is: a Tak eredetét elmesélő jeleneteket ugyanis – a film szövegéből teljesen kilógó – némafilm-betétben fogalmazta újra, ezáltal reflektálva alkotásának konstruáltságára.

A *Rémület a sivatagban* minimalista párdarabja, a *Rendcsinálók* egy kertváros lakóiként helyezi egymás mellé a *Desperation*ben csak véletlenül találkozó szereplőket. Itt már a kisvárosi horror másik sémája működik: a hősök otthonait Power Rangers-szerű figurák támadják meg, s a közösségnek összefogva kell felvennie a harcot a kívülről betörő gonosszal. King ez esetben meg is csavarja az ismert narratív sablont: a támadókat egy Tak által megszállt autista fiú, Seth teremtette, a tévében látottak alapján. Seth figurájának eredete egyértelműen az *Ördögűző* kislány-alakjához nyúl vissza, ám a megszállottságot a keresztény kontextusból kiemelve King most média-reflexióként használja, ezáltal egyfajta parabolát szerkesztve a képernyő által nevelt gyerekek problémaköre mellé.

IX.

Inváziós sci-fi

Ha a már említett disztópiáktól eltekintünk, King két esetben lépett át határozottan a science-fiction területére.⁶⁹ A horror-elemeket sem a *Rémkoppantók*, sem pedig az *Álomcsapda* nem nélkülözi, ám alapvetően mindkét írás az idegen invázió motívumával játszik el, egyszerre merítve a *Világok háborúja* és a *Testrablók támadásának* alapmotívumaiból.

Haven városának története elsősorban a *Testrablók támadásának* fabulájából merít: a korántsem ártatlan városlakók – élükön a sikeres western-írónővel – egyre inkább az erdő mélyén lévő hatalmas űrhajó bűvkörébe kerülnek,⁷⁰ fokozatosan veszítve el emberi mivoltukat. Míg a testrablók, Jack Finney regényének négy adaptációjában, az eredeti élete árán másolatot készítenek áldozataikról, addig a rémkoppantók – amik valójában a lezuhant űrhajó eredeti utasainak szellemei, egyfajta mentális jelenlétek – nem lemásolják, hanem átformálják az

⁶⁹ Sci-fi elemek találhatók ezeken kívül a már tárgyalt *Végítéletben*, és a poszt-apokaliptikus világot ábrázoló *Setét Torony-szériában* is. Utóbbinak számos figurája – Shardik, a hatalmas robotmedve vagy Blaine, a HAL-t idéző élő vonat – egyértelműen a tudományos-fantasztikummal operáló műfajokból szökött át a monumentális fantasy-eposzba.

⁷⁰ A zárt közösségen eluralkodó megszállottság motívumát King a *Rémautóban* használja újra – melyet sok esetben tévesen a *Christine*-nel rokonítanak.

embereket, így e koncepció közelebb áll a *Támadók a Marsról*, vagy az 1994-ben készült *A parazita* elképzeléseéhez.

Meghatározóan a regény elkészültével nagyjából egy időben megjelent Tobe Hooper-film képviseli a *Rémkoppantók*hoz legközelebb álló koncepciót: az idegenek mindkét esetben egy kisvárost terrorizálnak, a támadás egy gócpontból indul ki (Hooper filmjében ez föld alatt barlangrendszer, Kingnél a lezuhant űrhajó), s a testablás nem testmásolás, hanem átalakítás útján történik, melynek megvannak a jól felismerhető jelei (Hoopernél a tarkóseb, Kingnél a sugárfertőzés hatására emlékeztető testi elváltozások, mint például a hulló haj és fogak). Olvasatát tekintve King munkája látványosan ellép az elődök társadalomkritikus közelítéstől: míg az 1956-os verzió a „vörös veszedelemre” és a McCarthy-éra boszorkányüldözésére reflektált, Philip Kaufman filmje pedig a nagyvárosi elidegenedést szimbólumaként használja a testabló-motívumot, Kingnél ez – reflektálva saját magánéleti válságára – a függőség metaforája lesz, melyet az 1993-ban készült filmverzió fokozottan kihangsúlyoz.

King a *Rémkoppantók*ban megduplázza a kézjegyek is tekinthető író-alteregőkat: míg korábbi munkáiban (a *Borzalmak városában*, *A ragyogásban*, az *Azban*) ez a motívum egy-egy karaktert jelent (Ben Mears, Jack Torrence, és Bill Denbrough), addig itt az alkoholista Jim Gardner és a látszat-főhős Roberta Anderson lényegében ugyanazon figura megduplázása. A költő és a western-író egyazon érem két oldalon, akiket függőségük köt össze: ami Gardnernek a whiskysüveg, az Robertának az erdő mélyén talált űrhajó, melyet egyre növekvő fanatizmussal próbál kiszabadítani a föld mélyéről.

A testablás, a test és a lélek átformálása a *Rémkoppantók*ban a függőség tárgyának hatása: míg Gardnert a fejében lévő fémdarab megóvjá az idegenektől, az alkohol fokozatosan szétforgácsolja tudatát. Roberta fanatizmusa ennek a függőségnek a fantasztikumban oldott tükörképe: rohamosan romló testi és szellemi állapota az ital hatására leépülő alkoholista tökéletes megfelelője.

King második próbálkozása az idegen invázió témájával meglehetősen kétes fogadtatásban részesült: az *Álomcsapda* egyszerre tekinthető a műfaj enciklopédikus, kézjegyekkel dúsított összefoglalásának, illetve innen-onnan összelopott fércműnek. Két alapmotívuma – a félresikerült invázió és a testablás – egyaránt a tematika két klasszikus irodalmi elődjéből lehet ismerős, ám a szerző tudatosan összeolvastja őket. A vaskos regény alapkérdésére – pontosan mi is történik a maine-i erdőségben ragadt baráti társaság körül – az olvasó csak késleltetve kap választ: az invázió ténye kezdettől egyértelmű, ám vérmocskos mikéntjének okai oldalszázakon keresztül a regény feszültségét folyamatosan fenntartó kérdés

marad.

Az *Álomcsapda* újítása, hogy a *Világok háborújával* szemben, az invázió kudarca már a cselekmény kezdete előtt megtörtént.⁷¹ Az angolnyszerű „szargörények” és a különös gombafertőzés, melyekkel a négy főhős először konfrontálódik, már ennek a kudarcnak az eredményei. Az idegenek eredeti módszere vértelen hatalomátvétel: a célpontul kiválasztott civilizációt megfertőzik egy különleges gombafajjal, melynek hatására az áldozatok telepatikus képességre tesznek szert, az idegenek pedig – fejlettebb mentális képességeiknek köszönhetően – telepatikus úton meggyőzik őket a megadás logikus és szükségszerű voltáról. Ám a gombafaj földi körülmények között mutálódik – vö.: a *Világok harcának* idegenei és a baktériumok által képviselt földi körülmények – ezáltal a fertőzöttek testében – egyértelműen az *Alien*-sorozat címszereplőjét idéző⁷²– kreatúra kezd növekedni, hogy aztán végül kitorjjon onnét.

A folyamatos intertextuális utalások – az *Apokalipszis, most*-ból átemelt Kurtz ezredes figurája, a híres emberek hangján megszólaló idegenek – mintegy idézőjelbe teszi a koncepciót, s egyúttal éppen enciklopédikus jellegét erősíti, ám ennél valamivel izgalmasabbak azok a motívumok, ahol King határozottan ellép a műfaji hagyományoktól, és nem csupán megcsavarja őket.

A négy – Duddits-csal együtt öt – barát határozottan az *Az*-ban vagy az *Állj mellém!*-ben is észrevehető ka-tet motívum továbbélése, melyre King rá is játszik azzal, hogy egyfajta telepatikus kötelék is jelen van a figurák között. Ezzel, és Duddits karakterével a filmadaptáció már nem tudott mit kezdeni, így történhetett, hogy a fogyatékos fiút a szürkéekkel szemben álló idegen faj képviselőjeként interpretálták, az intergalaktikus háború motívumát is beemelve, ám elszakadva a figura lényegétől. Az *Álomcsapda* regényverziójában ott kísért az a determinizmus, ami jelen van a *Desperation*-ben, a *Setét Torony*-szériában vagy a *Lisey történetében*, és a késői King egyik legfontosabb kézjegye. A barátság létrejöttének oka áttételesen az évtizedekkel később bekövetkező invázió, amit Duddits nem azért lát előre, mert ő maga is UFO, hanem a parafenomén-tematikát idéző mentális képességei folytán. Ennek a legfontosabb megnyilvánulása, hogy a fiú látja a cselekmény vonalait, az irányt, amerre az események haladni fognak s az idegenek diadalát is ennek segítségével akadályozzák meg. Mindez az életmű kontextusából kiszakítva, a metaforikustól a direkt önreflexió felé fokozatosan haladó ív ismerete nélkül meglehetősen elidegenítő: nem véletlen, hogy Kasdan filmje elhagyja a motívumot, hogy egy

71 Utalás szintjén hasonlóval találkozhatunk az *Álomcsapda* „kis szürke” idegenképét a kilencvenes években népszerűvé tevő *X-akták*-sorozat első mozifilmjében.

72 A gombát, a kapcsolatot erősítendő, „Ripley”-nek nevezik.

közismertebbel, és a műfaj textusába is jobban illővel helyettesítse azt.

A másik, a műfaj hagyományaitól eltérő motívum Mr. Szürke figurája, akit – bár a színészi játék meglehetősen parodisztikusra hangolja – a fentiekkel ellentétben benne hagytak a filmverzióban. Az egyik főhős testét megszálló, a támadók közül utolsóként életben maradt idegen karaktere egyszerre képviseli a testrbló-filmek állandó motívumát – azaz az érzelmentes, rideg racionalitás és az emberi gondolkodás összecsapását – és emeli be a műfajba a King által kedvelt pszichopata antagonistá figuráját. (Amit az *Álomcsapdában* Kurtz karakterével, a *Rémkoppantók* író-alteregőihöz hasonlóan, meg is dupláz.)

A test eredeti tulajdonosával folytatott viták során Mr. Szürke egyre emberibbé válik, ám nélkülözi a fajt jellemző minimális morális tartást: dühöngései és vérszomja nem az alien-szörny állatias ösztön-véregzése, hanem a George Komor és Richard Ginelli-féle amorális sorozatgyilkosok passziója.

X.

Őrültek

King antagonistái jól áthatóan két csoportra oszthatóak: egyik az elemi gonoszt képviselő természetfeletti teremtmények (Barlow, a Bíbor Király, Az), a másik pedig a változó mértékben, de minden esetben zavarodott pszichopata (Annie Wilkes, John Rainbird, George Komor). Bár a szerző számos esetben összemossa a két kategóriát – mint a Bíbor Király örülete vagy Az ripacs Krajcáros-alakja, illetve a másik oldalról George Komor természetfeletti eredete – elmeháborodott figurái, és egyedi stílusuk legalább olyan jelentős kézjegynek tekinthetők, mint író-főhősei vagy a kortárs közeghez való vonzódás.⁷³

A Paul Sheldon és legnagyobb rajongója, Annie Wilkes párharcát leíró *Tortúra* azon kevés King-művek egyike, melyek teljes egészében nélkülözik a fantasztikumot, ám a horror műfajától mégsem távolodnak el – mint tette azt *A remény rabjai* vagy a *Dolores*. A jellegzetes író-alteregő most is műfaji regények szerzője – mint Bill Denbrough az *Azban* vagy Bobbi Anderson a *Rémkoppantókban* –, ám míg az előzményekben King rendszerint a szórakoztató irodalom védelmében szólalt fel – lásd az *Az* szépíró-szemináriumának példáját – a *Tortúra* már a skatulyából való kilépés problematikájával foglalkozik.

A foglyul ejtett, mozgásképtelen férfi és a felette uralkodó, zavarodott elméjű nő kamaradráma-szituációja *A lepkegyűjtő* újragondolásának is tekinthető, ám nem King volt az

⁷³ Kisebb számban ugyan, de jelen vannak az életműben olyan alkotások is, ahol a főhős beszámíthatatlan figura: ilyen a *Rage*, vagy a *Káin ébredése*.

első, aki a szerepek felcserélésével feminista olvasatot adott Fowles regényének, illetve az abból készült Wyler-filmek. A *rural gothic* műfajához tartozó, és a *Texasi láncfűrész mészárlást* is megelőlegező *The Strange Vengeance of Rosalie* az első szakasza annak az ívnek, ami a Fowles/Wyler és a King/Reiner páros filmjei között feszül. A Miles Tripp írását adaptáló Jack Starret tovább szélesíti a *Lepkegyűjtő* hősei közt is jelen lévő kulturális szakadékokat: míg Wyler filmjében egy egyszerű hivatalnok ejt foglyul egy egyetemista diákot, addig Starret filmje, a nemek felcserélése mellett egy középosztálybeli, nagyvárosi férfit állít szembe az egyszerű gondolkodású – és örült – vidéki lány alakjával.

A *Strange Vengeance of Rosalie* már számos olyan motívumot használ, melyek később a *Tortúrában* köszönnek vissza: A *lepkegyűjtő*vel ellentétben itt a fogoly csaknem kezdettől mozgásképtelen, s Paul Sheldonhoz hasonlóan szinte mindvégig ágyban hever. A két figura között még vibrál a szexualitás – hasonlóan A *lepkegyűjtő*höz – ám a férfi-hős törött lába már impotencia-szimbólum is egyben.

King regénye megtartja a felcserélt férfi/nő párost, és tovább fokozza az előzményekben (kiváltképp Wyler filmjében) is látványos intellektuális frusztrációt: ami ott meghatározóan társadalmi jellegű különbség, az itt alkotó és befogadó, rajongott és rajongó ambivalens viszonyából fakad. De míg a reflektálatlan rajongás például a *Játszd el nekem a Mistyt!* esetében nemi vonzalomban csúcsosodott ki, King – ahogyan a szexualitás korábbi életművében is csupán letompított formában volt jelen – a nemek harca jellegű olvasatot teljes egészében kihagyja művéből.⁷⁴

Annie Wilkes figurájában egyszerre érhető tetten King szatirikus látásmódja és az a misztifikáló hajlam, ahogyan negatív karaktereihez viszonyul. Egyrészt, Annie a romantikus regényekbe menekülő háziasszonyok és elvakult rajongók kegyetlen karikatúrája: gondolkodásmódja egyszerű, gyűlöli a csúnya szavakat és leplezetlen megvetéssel viszonyul a másik nemhez. Másrészt, mint számtalan más King-antagonistának is, rémtetteinek története van. Ahogy a Szépkilátó Hotel és Derry históriája, Leland Gaunt és a *Sorvadj el!* cigányvajdájának múltbéli bűnei is egy évszázadot ölelnek fel, Annie Wilkes-nek sem Paul Sheldon az első áldozata. King világában a Gonosz – legyen akár fantasztikus teremtmény, mint a *Christine* életre kelt autója vagy egyszerű pszichopata, mint Norman Daniels a *Két Rose*-ban – soha nem megtévedt ártatlan, hanem az emberben rejlő gonoszság testet öltött formája.

A fikció és valóság közti határátlépés talán a *Tortúrában* van jelen legfinomabb

⁷⁴ A nemek harcának ezen tematikán keresztül történő tárgyalását Ray Brady 1994-ben készült filmje, a *Boy Meets Girl* viszi tovább.

formában. Míg King a természetfeletti szerepeltető munkáiban a transzgresszió meghatározóan a fantasztikumon keresztül történik – ahogyan Carrie, anyja hitének megfelelően, ördögi teremtménnyé válik vagy a *Halálos árnyék* írói álneve önálló egzisztenciát kap – jelen művében a romantikus regények hősnőjének, Tortúrának és Annie Wilkes-nek összeolvadása a férfi-hős tudatában zajló pszichológiai folyamat. Az író kínzó Istennő valójában saját teremtménye: Paul szenvedéseinek oka egyszerre fiktív figurája, akitől képtelen szabadulni, és szintén általa teremtett rajongója, aki tekinthető Tortúra hús-vér manifesztációjának is.

Az életművet a kilencvenes években jellemző direkt önreflexió egyik legfontosabb előfutára az 1989-ben publikált *Halálos árnyék*. Az életre kelt írói álnév egyértelműen King alteregójára, Richard Bachmanra utal. A szerző a hetvenes évek végén négy regényt publikált ezen a néven, míg fény nem derült az azonosságra.⁷⁵

Bár maga a szerző a *Halálos árnyékot* Robert Louis Steveneson *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete* című regényének modernizált verziójaként értékeli – hasonlóan ahhoz, ahogyan a *Borzalmak városa* a *Drakula* újraírása – ez a megállapítás nem egészen helytálló. George Komor alapvetően doppelganger-figura, azaz gonosz képmás, míg Mr. Hyde egy skizofrén személyiség sötét oldala. A két figura közti meghatározó különbség, hogy Hyde és Jekyll egy testben létezik, míg Komor és Beaumont nem. Bár a *Halálos árnyék*nak számos előképét megtalálhatjuk – többek között a *Prágai diákot* – ezek közül nem a Jekyll és Hyde történetek a meghatározóak.

George Komor figurája a sorozatgyilkos-filmek jellemző antagonistáját öltözteti irracionális köntösbe. A karakter fantasztikus eredete ellenére hasonló módon működik, mint számos kéjgyilkost szerepeltető thriller negatív hőse: dekódolandó üzeneteket hagy – „*A verebek újra szállnak*” –, s bár élvezi a gyilkolást, tetteinek mégis magasabb rendű célja van. King a *Halálos árnyék*kal lépett legközelebb a munkásságában mindvégig kísértő domestic thriller műfajához. Komor és a Beaumont-család viszonya hasonló ahhoz a szituációhoz, amit a *Rettegés fokában* láthatunk: az antagonista egyre közeledik a család magánszférájához, kompromittálja a családfőt, majd amikor már közvetlen veszélyt jelent, legyőzetik. Mindez természetesen a King közelítésmódját jellemző fantasztikumon keresztül.

Zárszó

75 Bővebben lásd: Stephen King: Why I Was Richard Bachman. In.: Stephen King: *The Bachman Books*. New English Library, 1989. pp. 5-13.

Dolgozatomból szándékom szerint kirajzolódott, hogy King mely tematikus elemeket emelte át konkrétan a műfaji filmek világából, s ami ennél fontosabb, hogy az adott műfajok sablonjait milyen irányból közelítve módosította. Ezek közül itt csupán néhányat, a véleményem szerint legfontosabbakat emelném ki.

A kingi közelítésmód legfontosabb eleme a fantasztikum és irracionális elemek hangsúlyos használata, mely különösképpen a modernista horrorfilm anti-illuzionista beállítódásával szemben feltűnő. Míg, mint láthattuk, a *Carrie* ezt kvázi-racionális magyarázat beemelésével tompítja, a *Borzalmak városában* fellelhető vámpírkép már – nem csupán a mű erős intertextualitása miatt –, elszakadva a hetvenes évek racionalizáló trendjeitől, a posztmodern horrorfilm jegyet viseli magán. A kevés kivételtől eltekintve, melyekben a szerző nem ábrázol irracionális eseményeket vagy lényeket (*Cujo*, *Tortúra*), szinte minden esetben tovább fokozza az adott műfajban már eleve jelen lévő fantasztikumot. A *Halálos árnyék* domestic thrillere a doppelganger-tematikával vegyül, a sci-fi alapokra épülő modern zombifilm a *Kedvencek temetőjében* a misztikum felé tolódik.

Hasonlóképpen meghatározó a kortárs közeg állandó használata. King horrorja szinte mindig a XX. század második felében játszódik, még akkor is, ha az adott monstrum – vámpír, boszorkány, kísértet – alapvetően a XVIII-XIX. század gótikus irodalmának szülötte. A szerző elsősorban a monstrumot tartja meg: a nyelvezet és a társadalmi háttér minden esetben hangsúlyosan modern, gondoljunk akár az *1408* belvárosi szállodájára vagy a *Könyvtári nyomozó* átértelmezett vámpír-alakjára.

Az utóbbi évtized írásainak meghatározó eleme a folyamatos, hol direkt (*Setét Torony-széria*), hol finomabb (*A colorádói kölyök*) önreflexió. E motívum elhatalmasodásának legfontosabb előzménye az író-hősök használata volt: az alkoholista Jack Torrence vagy az irodalmi skatulyából szabadulni próbáló Paul Sheldon látványos önarcképek, melyek a szerző aktuális problémáira reflektálnak. A későbbiekben ez az önreflexió egyre elvontabbá válik, és meghatározóan a fiktív történetek sajátosságára vonatkozik: a szerző direkt módon reflektál a cselekményt irányító kauzális láncrea (*Álomcsapda*), vagy éppen azt vizsgálja, mi szükséges egy működőképes történethez (*A colorádói kölyök*). Ezt az önreflexiót a filmverziók változó mértékben adaptálják: míg a Mick Garris a *Desperation*ben formai önreflexióval él (némafilm-betét), Mikhael Hafstrom az *1408*-at intertextuális gegekkel halmozza tele, addig például Frank Darabont a *Köd* esetében kerüli a klasszikus óriásszörny-filmre vonatkozó direkt utalásokat, miközben az eredeti novella éppen ezek előtt tisztelgett.

Az általános megállapítások mellett vélhetően rávilágítottam számos kisebb motívumra, melyek azt szolgálják, hogy a szerző saját képére formálja az adott műfajt vagy

tematikát. Ezek közül az egyik legfontosabb az irracionális teremtmények antropomorfizálása – melynek legszebb példája az élő autó és a *Christine* esete –, de ugyanilyen jelentős a ka-tet-fogalom vagy a gyerekszereplők jelenléte. A kézjegyek nem King-művekben való továbbélése – lásd például *A ragyogás* és a *Ház* viszonyát – minduntalan emlékeztetnek arra a tényre: Stephen King hatása a kortárs horrorra – legyen a hordozó bármely médium – mindmáig megkerülhetetlen.

Mellékletek

Irodalom és hivatkozott írások listája

- Abbott, Stacey: *Celluloid Vampires. Life and Death in the Modern World*. Austin: University of Texas Press, 2007.
- Ballard, J. G.: *Crash*. Jonathan Cape, 1973.
- Barker, Clive: *Korbács*. Budapest: Maecenas, 1990.
- Barker, Clive: *Pokolkeltő*. Szeged: Szukits, 1997.
- Barkóczi Janka: Reel Time. Dokumentarizmus és mainstream az ezredfordulón. *Mozinet* 2008/11. pp. 65-68.
- Baxter, John: Stanley Kubrick. Budapest: Osiris, 2003. pp. 339-372.
- Blatty, William Peter: *Az ördögűző*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1989.
- Bell-Metereau, Rebecca: Searching for Blobby Fissures. In: Pomerance, Murray (ed.): *Bad, Infamy, Darkness, Evil, and Slime On Screen*. Albany: State University of New York Press, 2004. pp. 287-301.
- Beregi Tamás: A borzalom otthona. (Horror-mesék) *Filmvilág* 2001/8 pp. 24-30.
- Blumfeld, Samuel – Vachaud, Laurent: A rémkirályfi. (Beszélgetések Brian De Palmával) *Filmvilág* 2003/6. pp. 36-44.
- Bradbury, Ray: *Gonosz lélek közeleg*. Budapest: Európa, 2002.
- Böszörményi Gábor – Kárpáti György (szerk.): *Grindhouse. A filmtörténet tiltott korszaka*. Budapest: MoziNet-könyvek, 2007.
- Davis, Wade: *The Serpent and the Rainbow*. New York: Simon & Schuster. 1985.
- Disch, Thomas M.: *On SF*. Michigan: The University of Michigan Press, 2005.
- Gifford, Barry: *Veszett a világ: Sailor és Lula története*. Budapest: Ulpus, 2004.
- Grant, Barry Keith (ed.): *Schirmer Encyclopedia of Film*. Thomson Gale, 2007.
- Fowles, John: *A lepkegyűjtő*. Budapest: Európa, 2005.
- Gormley, Paul: *The New-Brutality Film. Race and Affect in Contemporary Hollywood Cinema*. Bristol: Intellect, 2005. pp. 43-72.
- Györi Zsolt: Tágra zárva. *Metropolis* 2003/2. pp. 92-95.
- Hendershot, Cindy: *Monster at the Soda Shop: Teenagers and the Fifties Horror Films*.
<http://www.imagesjournal.com/issue10/features/monster>
- Hungler Timea: Halvajárók. (Romero zombifilmjei) *Filmvilág* 2004/7 pp. 45-47.
A horrorfilm. *Metropolis* 2006/1.
- The Internet Movie Database [imdb.com](http://www.imdb.com)
- James, Henry: *A csavar fordul egyet*. Bukarest: Kriterion, 1974.
- Janisch Attila: Ki nyitotta ki az ajtót? (The Shining (Ragyogás)) *Filmvilág* 1995/5 pp. 28-33.
- Joshi, S. T.: *Icons of Horror and the Supernatural*. London: Greenwood Press, 2007.
- Kakmi, Dmetri: Myth and Magic in DePalma's Carrie.
<http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/00/3/carrie.html>
- King, Stephen: 1408. In: King, Stephen: *Minden haláli*. Budapest: Európa, 2004. pp. 426-471.
- King, Stephen: *Atlantisz gyermekei*. Budapest: Európa, 2000.
- King, Stephen: *Az*. Budapest: Európa, 2008.
- King, Stephen: *Allatemető*. Budapest: Európa, 1993.
- King, Stephen: *Allj ki mellettem!* In: King, Stephen: *A remény rabjai*. Budapest: Európa, 1998. pp. 381-580.
- King, Stephen: *Álomcsapda*. Budapest: Európa, 2002.
- King, Stephen: *Bilincsbén*. Budapest: Európa, 2006.
- King, Stephen: *Bocsánat, nem téves*. In: *Rémálmok és Lidércek*. Budapest: Európa, 1995. pp. 483-509.
- King, Stephen: *Borzalmak városa*. Budapest: Európa, 1991.

- King, Stephen: *Carrie*. Budapest: Európa, 1995.
- King, Stephen: *Christine*. Budapest: Európa, 2007.
- King, Stephen: *A colorádói kölyök*. Budapest: Európa, 2008.
- King, Stephen: *Cujo*. Budapest: Európa, 2008.
- King, Stephen: *Danse Macabre*. Berkeley Pub Group, 1997.
- King, Stephen: *Dolores Dolores*. Budapest: Európa, 2006.
- King, Stephen: *Esős évszak*. In: *Rémálmok és Lidércek*. pp. 426-451.
- King, Stephen: *Ezüst Pisztolygolyók*. Budapest: Ararát, 1989.
- King, Stephen: *Az éjszakai denevér*. In: *Rémálmok és Lidércek*. pp. 119-159.
- King, Stephen: *Éjszakai műszak*. In: King, Stephen: *Éjszakai műszak*. Budapest: Európa, 2001. pp. 75-98.
- King, Stephen: *A fűnyíróember*. In: *Éjszakai műszak*. pp. 291-303.
- King, Stephen: *Halálos Árnyék*. Budapest: Európa, 2007.
- King, Stephen: *A Halálsoron*. Budapest: Európa, 2003.
- King, Stephen: *Hasznos Holmik*. Budapest: Európa, 2005.
- King, Stephen: *A hercehurca vége*. In: *Rémálmok és Lidércek*. pp. 73-103.
- King, Stephen: *A holtász*. Budapest: Európa, 2002.
- King, Stephen: *Az istenek szövegszerkesztője*. In: King, Stephen: *Csontkollekción*. Budapest: Európa, 2002. pp. 370-393.
- King, Stephen: *Az írásról*. Budapest: Európa, 2005.
- King, Stephen: *Jerusalem's Lot*. In: *Éjszakai műszak* pp. 29-74.
- King, Stephen: *A jó tanuló*. In: *A remény rabjai*. pp. 147-380.
- King, Stephen: *Kamionok*. In: *Éjszakai műszak*. pp. 197-217.
- King, Stephen: *Káin ébredése*. In: *Csontkollekción*. pp. 235-242.
- King, Stephen: *A két Rose*. Budapest: Európa, 2003.
- King, Stephen: *A köd*. In: *Csontkollekción*. pp. 19-180.
- King, Stephen: *A könyvtári nyomozó*. In: *A napkutya*. Budapest: Magyar Könyvklub, 1998. pp. 5-262.
- King, Stephen: *A kukorica gyermekei*. In: *Éjszakai műszak*. pp. 362-399.
- King, Stephen: *Lisey története*. Budapest: Európa 2008.
- King, Stephen (Richard Bachman): *A menekülő ember*. Budapest: Európa, 2004.
- King, Stephen: *A mobil*. Budapest: Európa, 2007.
- King, Stephen: *A napkutya*. In: *A napkutya*. pp. 263-467.
- King, Stephen: *Nem jön a szememre álom*.
- King, Stephen: *Néha visszatérnek*. In: *Éjszakai műszak*. pp. 218-254.
- King, Stephen: *Otthoni szülés*. In: *Rémálmok és Lidércek*. pp. 392-425.
- King, Stephen: *A ragyogás*. Budapest: Európa, 1989.
- King, Stephen: *Rage*. In: King, Stephen: *The Bachman Books*. New English Library, 1989. pp. 1-149.
- King, Stephen: *A remény rabjai*. In: *A remény rabjai*. pp. 9-146.
- King, Stephen (Richard Bachman): *A rendcsinálók*. Budapest: Európa, 2003.
- King, Stephen: *Rémautó*. Budapest: Európa, 2003.
- King, Stephen: *Rémület a sivatagban*. Budapest: Európa, 2003.
- King, Stephen: *A rémkoppantók*. Budapest: Európa, 2005.
- King, Stephen: *Sárkányszem*. Budapest: Európa, 2006.
- King, Stephen: *A Setét Torony*. Budapest: Európa, 2004-2007.
- King, Stephen (Richard Bachman): *Sorvadj el!* Budapest: Európa, 1998.
- King, Stephen – Straub, Peter: *A Talizmán*. Budapest: Európa, 1994.
- King, Stephen: *The Long Walk*. In: *The Bachman Books*. pp. 151-395.
- King, Stephen: *Titkos Ablak, Titkos Kert*. In: *Titkos Ablak, Titkos Kert*. Budapest: Európa, 1996. pp. 317-502.
- King, Stephen: *Tortúra*. Budapest: Európa, 2005.
- King, Stephen: *Tóparti kísértetek*. Budapest: Európa, 2007.
- King, Stephen: *Tűzgyújtó*. Budapest: Európa, 2002.
- King, Stephen: *Végítélet*. Budapest: Európa, 2002.
- King, Stephen: *Why I Was Richard Bachman*. In: King, Stephen: *The Bachman Books*. pp. 5-13.
- Király Jenő: *Frivol Múzsza*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993.
- Le Fanu, Joseph Sheridan: *Carmilla*. Budapest: József Műhely, 2006.
- Levin, Ira: *Rosemary gyereket vár*. Budapest: Árkádia, 1991.
- Marasco, Robert: *Burnt Offerings*. Delacorte Press, 1973.
- Matheson, Richard: *Duel*. In: Wolf, Sebastian (ed.): *Reel Terror*. London: Xanadu, 1992. pp. 8-31.
- Matheson, Richard: *I Am Legend*.
- Nowell-Smith, Geoffrey (szerk): *Új Oxford filmenciklopédia*. Budapest: Glória, 2003.
- Pápai Zsolt: *Játék az árnyakkal* (Stephen King, a rémkirály) *Filmvilág* 1999/3. pp. 26-29

Pápai Zsolt: Tetemrehívás (Az ördögűző – Rendezői változat) *Filmvilág* 2001/8. pp. 31-33.

Perry, Dennis R. and Sederholm, Carl H.: Rose Red and Stephen King's Hybrid House of Horrors. In.: Magistrale, Tony: *The Films of Stephen King. From Carrie to Secret Window*. New York: Palgrave MacMillan, 2008. pp. 177-187

Prince, Stephen: Introduction: Movies and the 1980's. In: Prince, Stephen (ed.): *American Cinema of the 80's. Themes and Variations*. New Jersey: Rutgers University Press, 2007. pp. 1-21.

Rice, Anne: *Interjú a vámpírral*. Budapest: Európa, 1995.

Schubert Gusztáv: Az álom napja. (Stephen King, a Rémkirály). *Filmvilág* 1991/10. pp. 18-22.

Science fiction. *Metropolis* 2003/2.

Sepsi László: Antihősök diadala. *Mozinet* 2008/11. pp. 12-14.

Smith, Wayne: *Bad Moon*. St. Martin's Press, 1992.

Spignesi, Stephen J.: Stephen King elveszett művei. Budapest: Invizitor, 2002.

Stevenson, Robert Louis: *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete*. Bukarest: Kriterion, 1978.

Stoker, Bram: *Drakula, a vámpír*. Budapest: Merényi, 1995.

Sturgeon, Theodore: *Több, mint emberi*. Budapest: Maecenas, 2007.

Sutherland, John: Sikerkönyvek. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981.

A thriller. *Metropolis* 2007/03.

Tripp, Miles: *Chicken*. Macmillan, 1966.

Varga Zoltán: Búcsú a vérszopóktól (Vámpírok a modern horrorfilmben) *Filmvilág* 2007/11. pp. 31-33.

Varga Zoltán: Óh, Irgalom anyja! (Családi horror) *Filmvilág* 2004/3. pp. 32-37.

Varró Attila: A mi húsunk (Zombi genesis) *Filmvilág* pp. 2004/7 42-44.

Varró Attila: Armageddon és más katasztrófák (Halhatatlan szörnyfilmek) *Filmvilág* 1998/9. pp. 32-35

Varró Attila: *Kult-comics*. Budapest: Mozinet-könyvek, 2007.

Varró Attila Vérfrissítés (28 nappal később) *Filmvilág* 2003/2. pp. 36-37

Varró Attila: X-ekták (Idegenek az éjszakában) *Filmvilág* 1998/7. pp. 30-34

Wells, Herbert George: *Világok harca*. Budapest: Ulpius-ház, 2005.

Hivatkozott filmek listája

1408 (1408, 2007, r.: Mikhael Hafstrom)

2000 Maniacs! (2000 Maniacs, 1964, r.: Herschell Gordon Lewis)

30 nap éjszaka (30 Days of Night, 2007, r.: David Slade)

Agyfűrkészők (Scanners, 1981, r.: David Cronenberg)

Alkonyattól pirkadatig (From Dusk Till Dawn, 1996, r.: Robert Rodriguez)

Alkonytájt (Near Dark, 1987, r.: Kathryn Bigelow)

Alvajárók (Sleepwalkers, 1992, r.: Mick Garris)

Amerikai szépség (American Beauty, 1999, r.: Sam Mendes)

Aranykor, Az (Golden Years, 1991, r.: Allen Coulter; Kenneth Fink; Michael Gornick; Stephen Tolkin)

Az (It, 1990, r.: Tommy Lee Wallace)

Állj mellém! (Stand By Me, 1986, r.: Rob Reiner)

Birodalom (Riget, 1994, r.: Morten Arnfred; Lars VonTrier)

Borzalmak városa (Salem's Lot, 1979, r.: Tobe Hooper)

Borzalmak városa ('Salem's Lot, 2004, r.: Mikhael Solomon)

Bosszúból jeles (Teaching Mrs. Tangle, 1999, r.: Kevin Williamson)

Bosszúvagy-sorozat (Deathwish, 1974-1994, r.: Michael Winner; J. Lee Thompson; Allan A. Goldstein)

Boy Meets Girl (Boy Meets Girl, 1994, r.: Ray Brady)

Burnt Offerings (Burnt Offerings, 1976, r.: Dan Curtis)

Cannibal Holocaust (Cannibal Holocaust, 1980, r.: Ruggero Deodato)

Carrie (Carrie, 1976, r.: Brian DePalma)

Carrie (Carrie, 2002, r.: David Carson)

Cápa (Jaws, 1975, r.: Steven Spielberg)

Cloverfield (Cloverfield, 2008, r.: Matt Reeves)

Cujo (Cujo, 1983, r.: Lewis Teague)

Curse of the Werewolf, The (The Curse of the Werewolf, 1961, r.: Terence Fisher)

Csak egyszer élsz (You Only Live Once, 1937, r.: Fritz Lang)

Csonttörő (Bruiser, 2003, r.: George A. Romero)

Day of the Animals (Day of the Animals, 1977, r.: William Girdler)

Day of the Dead (Day of the Dead, 1985, r.: George A. Romero)

Day of the Woman (Day of the Woman, 1978, r.: Meir Zarchi)

Dominó elv, A (The Domino Principle, 1977, r.: Stanley Kramer)
Drakula (Dracula, 1971, r.: Todd Browning)
Drakula (Dracula, 1992, r.: Francis Ford Coppola)
Drakula halott és élvezi (Dracula: Dead and Loving It, 1995, r.: Mel Brooks)
Düh: Carrie 2 (The Rage: Carrie 2, 1999, r.: Katt Shea)
Egy amerikai farkasember Londonban (An American Werewolf in London, 1981, r.: John Landis)
Egyik kopó, másik eb (Turner & Hooch, 1989, r.: Roger Spottiswood)
Elátkozottak faluja (Village of the Damned, 1960, r.: Wolf Rilla)
Elveszett világ, Az (The Lost World, 1925, r.: Harry O. Hoyt)
Esemény, Az (The Happening, 2008, r.: M. Night Shyamalan)
Ezüst pisztolygolyók (Silver Bullet, 1985, r.: Daniel Attias)
Éjszakai denevér, Az (The Night Flier, 1997, r.: Mark Pavia)
Éjszakai műszak (Graveyard Shift, 1990, r.: Ralph S. Singleton)
Életerő (Lifeforce, 1985, r.: Tobe Hooper)
Elveszett fiúk, Az (The Lost Boys, 1987, r.: Joel Schumacher)
Élőhalottak éjszakája, Az (Night of the Living Dead, 1968, r.: George A. Romero)
Élőhalottak visszatérnek, Az (The Return of the Living Dead, 1985, r.: Dan O'Bannon)
Ellen Rimbauer naplója (The Diary of Ellen Rimbauer, 2003, r.: Craig R. Baxley)
Évszázad vihara, Az (Storm of the Century, 1999, r.: Craig R. Baxley)
Farkasember, A (The Wolf Man, 1941, r.: George Waggner)
Fehér zombi (White Zombie, 1932, r.: Victor Halperin)
Fűnyíróember, A 1 (The Lawnmower Man, 1992, r.: Brett Leonard)
Fűnyíróember, A 2 (Lawnmower Man 2: Beyond Cyberspace, 1996, r.: Fahrad Mann)
Gonosz lélek közeleg (Something Wicker This Way Comes, 1983, r.: Jack Clayton)
Grizzly (Grizzly, 1976, r.: William Girdler)
Gummo (Gummo, 1997, r.: Harmony Korine)
Gyanú árnyékában, A (Shadow of a Doubt, 1943, r.: Alfred Hitchcock)
Halálos árnyék (The Dark Half, 1993, r.: George A. Romero)
Halálsoron, A (The Green Mile, 1999, r.: Frank Darabont)
Haragban a világgal (Rebel without a Cause, 1955, r.: Nicolas Ray)
Harcosok Klubja (Fight Club, 1999, r.: David Fincher)
Hasznos Holmik (Needful Things, 1993, r.: Fraser Clarke Heston)
Ház (House, 1986, r.: Steve Miner)
Ház hideg szíve, A (The Haunting, 1963, r.: Robert Wise)
Hell of the Living Dead (Hello f the Living Dead, 1980, r.: Bruno Mattei)
Hellraiser (Hellraiser, 1986, r.: Clive Barker)
High School Confidential (High School Confidential, 1958, r.: Jack Arnold)
Holtsáv (The Dead Zone, 1983, r.: David Cronenberg)
Holtak hajnala (Dawn of the Dead, 1978, r.: George A. Romero)
Holtak naplója (Diary of the Dead, 2007, r.: George A. Romero)
Hullajó (Braindead, 1992, r.: Peter Jackson)
I was a Teenage Werewolf (I was a Teenage Werewolf, 1957, r.: Gene Flower)
Inland Empire (Inland Empire, 2006, r.: David Lynch)
Interjú a Vámpírral (Interview with a Vampire, 1994, r.: Neil Jordan)
Invázió, Az (The Faculty, 1998, r.: Robert Rodriguez)
Jennifer (Jennifer, 1978, r.: Brice Mack)
Kampókéz (Candyman, 1992, r.: Bernard Rose)
Karambol (Crash, 1996, r.: David Cronenberg)
Kedvencek temetője (Pet Sematary, 1989, r.: Mary Lambert)
Kedvencek temetője 2 (Pet sematary 2, 1992 r.: Mary Lambert)
Kéjutazás (Joy Ride, 2001, r.: John Dahl)
Kék bársony (Blue Velvet, 1986, r.: David Lynch)
Killer Shrews (Killer Shrews, 1959, r.: Ray Kellogg)
King Kong (King Kong, 1933, r.: Merian C. Cooper – Ernest B. Shoedsack)
King Kong (King Kong, 1976, r.: John Guillermin)
Kigyó és a Szivárvány, A (The Serpent and the Rainbow, 1988, r.: Wes Craven)
Köd, A (The Mist, 2007, r.: Frank Darabont)
Kukorica gyermekei, A (Children of the Corn, 1984, r.: Fritz Kiers)
Last Man on Earth, The (The Last Man on Earth, 1964, r.: Ubaldo Ragona)
Legend of Hell House, The (The Legend of Hell House, 1973, r.: John Hough)

Legenda vagyok (I Am Legend, 2007, r.: Francis Lawrence)
Let's Scare Jessica to Death (Let's Scare Jessica to Death, 1971, r.: John D. Hancock)
Lélekszám 436 (Population 436, 2006, r.: Michelle Maxwell McLaren)
Long Weekend (Long Weekend, 1978, r.: Colin Eggleston)
Macskaszem (Cat's Eye, 1985, r.: Lewis Teague)
Madarak (The Birds, 1963, r.: Alfred Hitchcock)
Magic (Magic, 1978, r.: Richard Attenborough)
Maniac Cop (Maniac Cop, 1988, r.: William Lustig)
Martin (Martin, 1977, r.: George A. Romero)
Massza, A (The Blob, 1958, r.: Irvin S. Yeaworth – Russell S. Doughten Jr.)
Massza, A (The Blob, 1988, r.: Chuck Russell) Max 3000 – Az ember legjobb barátja (Man's Best Friend, 1993, r.: John Lafia)
Maximális Túlhajtás (Maximum Overdrive, 1986, r.: Stephen King)
Mángorló 2 (The Mangler 2, 2001, r.: Michael Hamilton-Wright)
Megszállottság (Obsessione, 1942, r.: Luchino Visconti)
Menekülő ember, A (The Running Man, 1987, r.: Paul Michael Gaser)
Ms. 45 (Ms. 45-Angel of Vengeance, 1981, r.: Abel Ferrara)
Nashville (Nashville, 1975, r.: Robert Altman)
New York Ripper, The (Lo squatore di New York, 1982, r.: Lucio Fulci)
Néha visszatérnek (Sometimes They Come Back, 1991, r.: Tom McLoughlin)
Nightmares and Dreamscapes: The End of the Whole Mess (Nightmares and Dreamscapes: The End of the Whole Mess, 2006, r.: Mikhael Solomon)
Nightmares and Dreamscapes: The Road Virus Heads North (Nightmares and Dreamscapes: The Road Virus Heads North, 2006, r.: Mimica-Gezzan, Sergio)
Night of the Lepus (Night of the Lepus, 1972, r.: William F. Claxton)
Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922, r.: F. W. Murnau)
Nosferatu, az éjszaka fantomja (Nosferatu: Phantom der Nacht, 1979, r.: Werner Herzog)
Nyolcadik utas a Halál, A (Alien, 1979, r.: Ridley Scott)
Ollókezü Edward (Edward Scissorhands, 1990, r.: Tim Burton)
Omega ember, Az (The Omega Man, 1971, r.: Boris Segal)
Ómen, Az (The Omen, 1976, r.: Richard Donner)
Óz, a csodák csodája (The Wizard of Oz, 1939, r.: Victor Fleming)
Ördögűző, Az (The Exorcist, 1972, r.: William Friedkin)
Őrjítő vágy (Unlawful Entry, 1992, r.: Jonathan Kaplan)
Őrjöngés (The Fury, 1978, r.: Brian DePalma)
Összeomlás (Falling Down, 1993, r.: Joel Schumacher)
Parallax-terv, A (The Parallax View, 1974, r.: Alan J. Pakula)
Párbaj (Duel, 1971, r.: Steven Spielberg)
Péntek 13-sorozat (Friday the 13th, 1980-2001)
Phantasm-sorozat (Phantasm 1-4, 1979-1998, r.: Don Coscarelli)
Poltergeist (Poltergeist, 1982, r.: Tobe Hooper)
Prágai diák (Der Student von Prag, 1926, r.: Henrik Galeen)
Prophecy, The (The Prophecy, 1979, r.: John Frankenheimer)
Psycho (Psycho, 1960, r.: Alfred Hitchcock)
Psycho Cop (Psycho Cop, 1988, r.: Wallace Potts)
Ragyogás, A (The Shining, 1980, r.: Stanley Kubrick)
Ragyogás, A (The Shining, 1997, r.: Mick Garris)
Re-Animator – Az Újraélesztő (Re-Animator, 1985, r.: Stuart Gordon)
Re-Animator: A visszatérés (Beyond Re-Animator, 2003, r.: Brian Yuzna)
Remény rabjai, A (The Shawshank Redemption, 1994, r.: Frank Darabont)
Rettegés autója, A (The Car, 1977, r.: Elliot Silverstein)
Rettegés háza, A (The Amityville Horror, 1979, r.: Stuart Rosenberg)
Félelem órái, A (The Desperate Hours, 1955, r.: William Wyler)
Rémálom az Elm utcában (A Nightmare on Elm Street, 1984, r.: Wes Craven)
Rémkoppantók (The Tommyknockers, 1993, r.: John Power)
Rémmesék (Creepshow, 1982, r.: George A. Romero)
Rémsegek könyve 1-3 (Urban Legend 1-3, 1998-2005, r.: Jamie Banks; John Ottman; Mary Lambert)
Rollerball (Rollerball, 1975, r.: Norman Jewison)
Rosemary gyermeke (Rosemary's Baby, 1968, r.: Roman Polanski)
Rossz Hold (Bad Moon, 1996, r.: Eric Red)

Rózsa vére, A (*Rose Red*, 2002, r.: Craig R. Baxley)
Rövidre vágva (*Short Cuts*, 1993, r.: Robert Altman)
Sikoly 1-3 (*Scream 1-3*, 1996-2000, r.: Wes Craven)
Sleepaway Camp-sorozat (*Sleepaway Camp 1-4*, 1983-2002)
Slither (*Slither*, 2006, r.: James Gunn)
Slugs, muerte viscosa (*Slugs, muerte viscosa*, 1988, r.: Juan Piquer Simón)
Sorvadj el! (*Thinner*, 1996, r.: Tom Holland)
Taxisofőr, A (*Taxi Driver*, 1976, r.: Martin Scorsese)
Terrorbolygó (*Grindhouse: Planet Terror*, 2007, r.: Robert Rodriguez)
Testrablók támadása, A (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956, r.: Don Siegel)
Titkos Ablak, A (*Secret Window*, 2004, r.: David Koepp)
Titokzatos bőr (*Mysterious Skin*, 2004, r.: Gregg Araki)
Tortúra (*Misery*, 1990, r.: Rob Reiner)
Transformers (*Transformers*, 2007, r.: Michael Bay)
Tűzgyújtó (*Firestarter*, 1984, r.: Mark L. Lester)
Tűzgyújtó 2 – Fellángolás (*Firestarter 2 – Rekindled*, 2002, r.: Robert Iscove)
Twin Peaks – Tűz, jöjj velem! (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992, r.: David Lynch)
Twin Peaks (*Twin Peaks*, 1990)
Útvesztőben (*Lost Highway*, 1996, r.: David Lynch)
Üvöltés (*Howling*, 1981, r.: Joe Dante)
X-akták: Chinga (*The X-Files: Chinga*, 1998, r.: Kim Manners)
Vampyres (*Vampyres-Daughters of Dracula*, 1974, r.: Jozé Ramón Laraz)
Vampiros Lesbos (*Vampyros Lesbos*, 1971, r.: Jesus Franco)
Veszett a világ (*Wild at Heart*, 1990, r.: David Lynch)
Veszélyes éj (*Fright Night*, 1985, r.: Tom Holland)
Végső állomás 1-3 (*Final Destination 1-3*, 2000-2006)
Vérszomj (*Ginger Snaps*, 2000, r.: John Fawcett)
Visszatérés Salem's Lotba (*A Return to Salem's Lot*, 1987, r.: Larry Cohen)
Wicker Man, The (*The Wicker Man*, 1973, r.: Robin Hardy)
Videodrome (*Videodrome*, 1983, r.: David Cronenberg)
Willard (*Willard*, 1971, r.: Daniel Mann)
Willard (*Willard*, 2003, r.: Glen Morgan)
Wolfen (*Wolfen*, 1981, r.: Michael Wadleigh)
Zombit gondoztam (*I Walked with a Zombie*, 1943, r.: Jacques Torneur)