

Matuska Ágnes

A fikció szentsége: a *Kill Bill* és a reneszánsz bosszúdráma-hagyomány

Szerző

Matuska Ágnes a Szegedi Tudományegyetem Angol-Amerikai Intézetének tanársegédje. Reneszánsz angol irodalmat és kultúrtörténetet, tolmácsolást és fordítást tanít. Publikált írásaiban elsősorban a késő középkori és kora újkori angol drámák reprezentációs kérdéseit és közönségbevonó technikáit vizsgálja. Nemrégiben védte meg *The Vice-Device: Iago and Lear's Fool as Agents of Representational Crisis* c. disszertációját.

E-mail: magnes@lit.u-szeged.hu

A fikció szentsége: a *Kill Bill* és a reneszánsz bosszúdráma-hagyomány

Hát felejtsd el nyugodtan, hogy a dolgok legalján ingovány van, a világ káprázat, csinálmányod, feltevésekre épült minden, az is, hogy a többi ember hozzád hasonló, felejtsd el, hogy az életed kísérleti jellegű – mert ha nem felejtet el, akkor sem tudsz mást kezdeni az egészszel. Ebből, ha biztosan meglévőnek veszed, amit mindnyájan valóságnak neveztek, persze katasztrófa lehet, de addig is, amíg bekövetkezik, jobbat nem tudsz csinálni. Legalábbis nem az összekotyvasztott néző-szereplő éneddel, amely ki van szolgáltatva az ingyen mozi önkényes véletlenjeinek. (Ottlik Géza: *Buda*)

Carlos Saura, a *Tango* és a *Flamenco* rendezője azt nyilatkozta egy rádióinterjúban, hogy nem szereti Tarantino filmjeit, mert az erőszak, a halál nem játék, és ilyen dolgokkal nem szabad viccelni. Más szóval úgy gondolhatja, hogy az a sok vér és a rengeteg öldöklés, amivel Tarantino kitölti a vásznat, viccet csinál az élet és halál dolgából és megszenteltségteleníti az életet. Saurának valóban igaza is van abban, hogy Tarantino filmjeit, konkrétan pedig a *Kill Billt*, amiről itt szólni szeretnék, nehéz lenne úgy értelmezni, mint olyan alkotást, amelyben egyértelműen tabuként, viccet nem tűrő szentségként tételeződik élet és halál kérdése. A vér fröcsög, az élet hullik, a hullahegyek nőnek. Gondoljunk például a *Kill Bill 1*-re, amelyben az egyik leggyakrabban visszatérő motívum nem más mint az, hogy karddal lecsapott karok, fejek, lábszárak (a pechesebbjének a leharapott ajka) helyén hosszú másodpercekig szökőkútként fröcsög a vér, és a film egyébként is tele van csonka törzsekkel és szanaszét heverő testrészekkel. Beláthatjuk azonban azt is, hogy noha Saura nem lő teljesen mellé azzal, hogy áttételesen az élet szentségének hiányát kifogásolja, nem is azt kéri számon a filmen, amiről az szól. Amiről ugyanis számomra a *Kill Bill* szól, az legalább olyan fontos, mint az élet szentsége: ez a rendkívüli fontosságú dolog pedig a fikció szentsége – ami viszont mintha kifejezetten azáltal teremtené meg, hogy az élet-halál dolgaival játszunk.

Uma Thurman a *Kill Bill 2* legelejéhez illesztett reklámfilmben eljátssza a tökéletes mozihőst: ül a díva a király kis kabriójában, a haját csodásan fűjja a lenge szélgép, a nő halálosan eltökélt, nyilván tudja, hogy mellékesen gyönyörű, farkasszemet néz a kamerával, és bejelenti a rajongóknak, hogy most következik majd az, amit a mozireklámok úgy hirdettek, hogy „bombasztikus bosszúhadjárat”. Közben a szeme se rebben, a mozireklámok említésén sem. A hatás frenetikus. Végtelenül mulatságos – ugyanakkor zavarba ejtő – ugyanis az a mód, ahogy áthágja a fikció általános játékszabályait, de egyben a fikció sajátos és rendkívüli valóságával is szembeesít. Egyrészt

nem „csinál úgy, mintha”, nem valós személyként viselkedik, amikor mozihősként fedi fel kilétét, kvázi nem azt akarja velünk elhitetni, hogy Beatrix Kiddo, a Menyasszony, akit már ismerünk az előző részből, „valóban” éppen bosszúja beteljesítésének utolsó állomása felé tart, amint a stílusosan egyenes úton száguld. Másrészt viszont ez egy pillanatra sem zökkenti ki mozihősi valóságából, hiszen pontosan emiatt a valóság miatt kell rendkívül stílusosan, elegánsan és eltökélten száguldania az irigyelnivaló verdájában. Bemutatja, hogy komolyan és tökéletesen tudja csinálni, és csinálja is azt, ami mozihősi mivoltából fakad. Ez már nem egyszerű szerepjáték, és nem is egyszerű fikció. A trükk természetesen évszázados, és jól kipróbált: már Don Quijoténak is bejött, amikor a regény második részében azt a regényt emlegeti, amelyik Don Quijotéről szól, és amelyet kókler utánpótlók ügyetlenül plagizálnak.



Az a zsáner, amely az európai drámairodalomban a metafikció „trükkjét” a tökélyre fejlesztette, az Erzsébet- és Jakab-kori bosszúdrámának igen részletesen kidolgozott hagyománya. Az irodalomtörténetben állítólag Hamlet volt az első olyan drámai karakter, aki tökéletesen tisztában volt azzal, hogy mit jelent szereplőnek lenni egy drámában, hogy mit jelent az, ha megrendezik és színpadra állítják az embert (Abel 1963, 57-8).

Hogy tudatos-e vagy intuitív, nem tudom, tény azonban, hogy Tarantino mester teljes pompájában vonultatja fel a bosszúdrámák eszköztárának központi elemeit. A szakirodalom a konvencionális elemek között tartja számon a következőket: az áldozat bosszúért kiáltó, már nem evilági szelleme, a bosszúálló örülete, a drámán belüli dráma, sokszoros gyilkosság és a bosszúálló halála (Hallet 1980, 10). Teljesen bevett és kézenfekvő megoldás tehát például az, hogy a bosszúállót a túlvilágról ösztönzik a tette: Hamlet apjának szelleme megjelenik a színen, és bosszúért kiált. A *Kill Bill*-ben ez annyiból módosul, hogy a főszereplő furcsamód önmaga halálát bosszulja meg, saját maga a halott szelleme és a bosszúálló egyben: Beatrix Kiddo fejébe golyót eresztettek az esküvője főpróbáján, s az ezt követő négy évig tartó eszméletvesztésből felébredve indul a bosszúhadjáratra, a második részben ráadásul élve temetik el, és kifejezetten a sírjából kell felkelnie ahhoz, hogy bosszúját bevégezze. A halottak közül bosszúért kiáltó áldozat szelleméhez hasonló másik konvenció, az örület, a reneszánsz hagyományban a bosszúálló identitásának illetve

identitásvesztésének a kérdéséhez kapcsolódik. A bosszú olyan erős szenvedély, hogy tökéletesen magába szippantja a bosszúállót, aki a bosszú megszállottja lesz, ezért időről időre látványosan megőrül, az őrületet azonban színlelni is képes. Nem Hamlet találta ki, hogy jobban jár, ha nem bolondul meg, inkább csak színleli, hogy esztétét vesztette: Titus Andronicus, vagy a *Spanyol tragédia* bosszúállója, Hieronimo is így tesz. Noha látszólag úrrá lesznek szenvedélyükön, és igen gyakran hideg fejjel taktikázva végzik be a bosszú parancsát, énjüket végleg el kell veszíteniük – ezt a reneszánsz színpadon a legszebben talán éppen a *Spanyol tragédia* példázta. Ebben a darabban a Bosszú allegóriája mint szereplő, személyesen végig ott ül mindenhatóként a színpadon, és a háttérből irányítja az eseményeket, azt sugallva, hogy tehetnek a szereplők, amit akarnak, gondolhatják, hogy szabadon döntenek, a szálakat mégis a bosszú mozgatja.



Tarantino a filmjében bosszúval kapcsolatos szentenciákkal látja el nézőit. A film elején olvashatjuk például, hogy „Revenge is a dish best served chilled” – azaz a bosszú akkor az igazi, ha hidegen tálalják. Ez nyilván igaz is, a főszereplőnek azonban, a jó öreg hagyományt követve több ízben is elborul az agya a bosszúállás során, mindig hidegfejű és a helyzet magaslatán álló ellenfelével szemben. Az első rész emlékezetes zárójelenetében például elég nyilvánvaló a két harcos lelkiállapotának különbsége. O-Ren tüchtig kis kimonójában, csendes, apró léptekkel áll ki a mesebelinek ábrázolt havas csatamezőn, ráadásul bocsánatot is kér Fekete Mambától amiatt, hogy csak utóbb látta meg benne a komoly ellenfelet. O-Ren végtelen összeszedettségével szemben azonban ellenfelének eltorzult arcát, elkéseredettségét, őrült elszántságát látjuk, ráadásul a csodás napsárga szerkője sem olyan szalonképes már, mint a „88 Eszement” lekasabolása előtt. A második rész nagy harcjelenetében, ahol Elle Driverrel vív meg, a kamera rá is játszik a két arc közötti óriási kontrasztra, és fél másodpercenként váltogatja ugyanazokat a snitteket egy rendkívül hosszú sorozatban: a hidegfejű Elle tiszta és fehér arca, vele szemben pedig Beatrix síron egyszerre túli és inneni sáros képe és delejes tekintete.



Az őrülettel szemben áll a bosszúdráma eszköztárának másik fontos eleme, a drámán belüli dráma, ami Jonathan Bate szerint arra szolgál, hogy a bosszú nyomán feltörő őrült és mérhetetlen

erőszaknak strukturált és ritualisztikus formát képes adni, ahelyett hogy meghagyná véletlenszerűnek és kaotikusnak (Bate 1990, 273). A *Kill Bill* főszereplője is ismeri a strukturálás módját, és ez nem csak abban mutatkozik meg, hogy önreflexív tudattal rendelkezik a bosszúállás film-mivoltával kapcsolatban, hanem abban is, hogy csinos kis listát állít fel a kivégzendő személyekről, és azt pipálgatja egy-egy sikerült akció után.



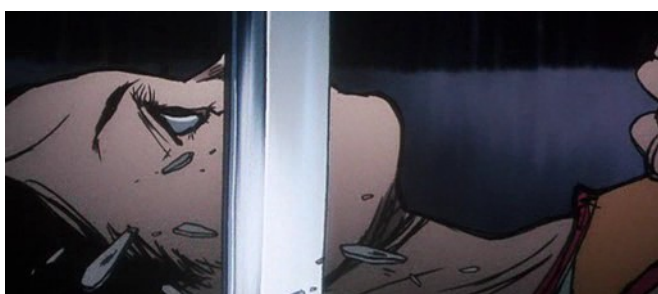
Megvannak tehát a reneszánsz bosszúdráma alapelemei: van túlvilági emberünk, aki bosszúért kiált, van bosszúállónk, aki egyszerre hidegfejű és őrült, akinek énje – szintén tökéletesen a hagyománnyal összhangban – a film végén expliciten is megkérdőjeleződik, miközben Bill igazmondó szérum befecskendezése után próbálja volt (?) szerelmének valódi identitását csapdába ejteni. És megvan a bosszúdráma elemei között az is, ami rendkívül sajátos létmódot képes a drámának kölcsönözni: a drámabetét, a drámán belüli dráma megfelelője is. Számunkra ennek archetípusává a *Hamlet* egérfogó-jelenete vált, az a darab, amelyben a bosszúállásban atipikusan tétova címszereplő csapdát állít a gyilkosnak. A drámán belüli drámabetét azonban minden valamirevaló bosszúdrámában központi jelentőségű, a *Spanyol tragédiától* kezdve a *Hamleten* át a bosszúálló tragédiájáig.

A metadráma szakirodalma a dráma önreflexivitásának többféle típusát különbözteti meg, ezek között a drámán belüli dráma csak a legkézzelfoghatóbb önreferencia. A dráma fiktív voltára utal például az is, hogy egyéb fikciókból, egyéb drámákból is építkeznek, és konkrét utalásokat tartalmaz más művekre. A metadráma szövevényes és bonyolult hatása ilyen egyszerű példákon is jól nyomon követhető. A *Kill Bill* köré például a mezei mozibajáró szemében is könnyen kerekedik egy-két ismerős kontextus: az ember odáig lehet a főszereplő már említett, fekete csikos napsárga dresszéért, hiszen már annakidején is odáig volt, amikor Bruce Lee ugyanilyen dresszben küzdött a *Halálos játszma*ban. Vagy óhatatlanul megdobban a néző szíve, amikor a *Kill Bill 1*-ben a rajzfilmbetétben felcsendül egy félreismerhetetlen Morricone-dallam, hiszen abban a stílusban benne van a bosszú rettenetes némasága, amely örök időkre belekövült Charles Bronson tekintetébe a *Volt egyszer egy vadnyugat*ban, és visszaköszönhet a kilenc, majd a tizenegy éves O-Ren tekintetéből, miközben ő is hosszú másodpercekig néz ki ránk a vászonról. A mű, legyen akár dráma vagy film, ha egyéb művekre utal, kikacsint a nézőre, közösséget teremt vele, és a néző, ha veszi az adást, akkor egyrészt szorosabban bevonódik, beavatódik a darab világába, másrészt viszont el is idegenedik attól, hiszen az ábrázolt világ fiktív mivoltára hívják fel a figyelmét.



Visszatérve a fikciós szintek megsokszorozására és a metadrámai eszközök legpregnansabb példájára, talán nem túlzás azt állítani, hogy a drámán belüli dráma a Jakab-kori bosszúdrámának központi, egyik legkifejezőbb és leghatásosabb eszköze volt. Két alaptípusa a keret illetve a betét-darab. Egyes drámákban mindkettő megjelenik, de a hatás eléréséhez, nevezetesen ahhoz, hogy a darab önreflexív utalásokat tehessen, egy is elegendő. A *Kill Bill* fiktív mivolta emeleletesen duplafedelű: azáltal, hogy a *Kill Bill* második részének prologusa a főszereplő önreflexív reklámja – és egy ilyen gesztus Shakespeare vagy Shakespeare-kortárs drámák felütéseként sem lenne

csöppet sem idegen –, a film második részének egésze ilyen „betétté” válik az első részhez képest, amelyben még nem azt játszotta Uma, hogy egy filmszereplő, hanem azt, hogy egy bosszúálló. Ha esetleg nem is a derék reneszánsz angol drámaíróktól tanulta Tarantino a mesterséget, a fikciós szintek megsokszorozásának nyelvét folyékonyan beszéli, és láthatóan örömet leli benne. S hogy maga is tökéletesen tisztában van azzal, hogy a *Kill Bill* már több emelettel fölötte van annak, amit valóságnak nevezhetnénk (bele is szédül a néző a mélységbe, ha letekint – de erről később még több szó lesz), az kiderül abból a nyilatkozatából, amelyben kifejti: ha korábbi sikerfilmjének, a *Ponyvaregénynek* a szereplői moziba mennének, akkor a *Kill Billt* néznék meg. A *Playboynak* adott 2003. novemberi interjújában pedig a következőket mondja a *Kill Bill*-ről: „Azt szeretem benne, hogy pokolian erőszakos, de ugyanakkor pokolian mulatságos is. Nem ebben a világban játszódik, hanem a mozi világában, amelybe ezek a filmek tartoznak. Ez egy olyan mozi, amelyik tudja magáról, hogy mozi. Lehet, hogy tetszik a film, lehet, hogy nem. De ha szereted a mozit és ismered is, akkor ennek láttán biztos, hogy mosolyogsz, mert ez a film örülten rajong a moziért.”



A *Kill Bill* második részének elején tehát megjelenik a díva, és eljátssza a főszereplő szerepét. Ennél komplexebb metadramatikus elem viszont az első rész már említett anime betéte. Itt a bosszúdráma hagyománya tökéletesen nyomon követhető, és bármilyen meglepően hangzik, a betét rengeteg párhuzamot tartalmaz a *Hamlet* egérfogó-jelenetével. Az egérfogó-jelenetben Hamlet megrendezi apja halálát, eljátsszatja a színészekkel a gyilkosságot, hogy a király bűnösségéről megbizonyosodják. Azon túl azonban, hogy a csapda meglehetősen sikerrel jár a király leleplezését tekintve, a betétdarabnak a dráma egésze szempontjából egyéb hatása is van. Egyrészt a közönség (a palota közönsége és a *Hamlet* c. drámát néző közönség is) láthatja azt az eredeti gyilkosságot, amely bosszúért kiált, másrészt viszont ugyanez a betét képes relativizálni a gyilkos és az áldozat szerepét. Kedvenc sorom a jelenetből az, amikor Hamlet a darabot kommentálva megjegyzi a gyilkos színpadralépésekor: „This is one Lucianus, nephew to the king” – azaz belép Lucianus, a király unokaöccse. Lucianus valóban azt a gyilkosságot követi el, amelyet Hamlet apjának gyilkosa, a jelenlegi király, Hamlet nagybátyja, Claudius. A drámában bemutatott gyilkos viszont a király unokaöccse, aki abban a pillanatban Hamlet. Ezáltal a jelenetet úgy is lehet tekinteni, mint ami megelőlegezi azt a jelenetet, amelyben majd Hamlet bosszút áll, ugyanakkor olyan kontextust teremt, amelyben az eredeti gyilkosság és a bosszú egybemosódik. Hamlet tehát eszerint ugyanazt a bűnt követi el, mint amelyért bosszújával kíván elégtételt szerezni. Áldozat és gyilkos között összefolynak a határok, és a betétdarab koncentráltan jeleníti meg a darab gyilkosságait. A *Kill Bill 1*-ben az anime betét azt mutatja be, hogy a kilencéves, ártatlan O-Ren hogy vált tizenegy éves korára gyilkossá, huszonegy éves korára pedig a világ legprofibb női

orgyilkosainak egyikévé. Ahogy az egérfogó kommentátora Hamlet, a rajzfilm elején és végén hallható narrátor természetesen Beatrix Kiddo. O-Ren, akiről utóbb azt tarjuk, hogy Beatrix Kiddo jogosan választotta bosszúja célpontjául, a rajzfilmben először áldozatként jelenik meg, amint rettegve vacog az ágy alatt, miközben a Tanaka-klán vezére lemészárolja szüleit. O-Ren bosszút esküszik, amit két évvel később be is teljesít. A rajzfilmbetétben ugyanolyan erős sugarakban spriccel szerteszét a vér a gyilkolások során, mint később a filmben, amikor Uma a „88 Eszement” bandával számol le – arról a jelenetről pedig nyugodtan elmondható, hogy kifejezetten rajzfilmszerű túlzásokkal él, hatásában a borzalom határait a groteszk és a komikum felé tolja. A rajzfilmben tehát azt látjuk, ami a filmben egyébként is történik: a hősnő bosszút áll a gonosz gyilkoson, csak hogy a rajzfilmben a későbbi, halált érdemlő gyilkos még jogos gyilkosságot követ el, amikor saját bosszúját teljesíti be. Ezt a felállást látva a néző – az egérfogó-jelenet nézőjéhez hasonlóan – elbizonytalanodhat a gyilkos-áldozat különbségtételén, valamint a gyilkosság jogosságának kérdésén. Tarantino, újra csak a hagyományokhoz híven, a betétben megjeleníti az „eredeti gyilkosságot”, amely a film eseményeinek, Beatrix Kiddo bosszúhadjáratának ősoke (a bosszúdrámák között sokszor a darab végi betétdarabban egymásra vetül az eredeti büntett és a bosszú). A rajzfilm azzal fejeződik be, hogy rövid időre ugyan, de megjelenítődik előttünk az El Paso-i kápolna, az esküvőn elkövetett mézszárlás, ahol Bill kivégzőosztaga kinyírta az esküvő főpróbájának kilenc szereplőjét. Ahelyett, hogy tízet nyírt volna ki – teszi hozzá a bosszúálló narrátor hangja.



Összefoglalva: ami a betétben, az a filmben is. Ráadásul az előbbi nem csak tükrözi, hanem értelmezi is az utóbbit, bizonyos tekintetben kihúzza alóla a szőnyeget: új nézőpontot mutat be, amellyel legalábbis felveti a gyilkosságok közötti különbségtétel jogosultságának megkérdőjelezhetőségét, elmosza a határvonalat gyilkosok és áldozatok között, ráadásul a filmre részben átörökíti rajzfilmes jellegét, tematikusan pedig tökéletesen egyértelmű azonosságot teremt rajzfilm és film között. A párhuzam másképpen fogalmazva arra hajaz, hogy a fikciós szintek közötti határvonalak nem biztos, hogy valóságok, sőt. A *Hamlet*-nek egy másik fergeteges adaptációjában, a *Rosencrantz és Guildenstern halott* c. filmben ugyanezt a játékot játssza Tom Stoppard az egérfogó jelenettel, amit úgy filmesít meg, hogy a fikciós szintek számát eleve kiterjeszti (az egérfogót néző királyi pár hol a film valóságában, hol pedig maszkos némajátékosként jelenik meg, akik pedig az egérfogót, mint bábjátékot nézik) és a snittek váltásával egymásra vetíti, azonosítja őket.



Nos, a *Kill Bill*ben tehát a fikciós szintek számának tekintetében eddig háromnál járunk, a legalsó, vagy legkülső a második rész elejére bevágott trailer, ezt követi maga a fő sztori, Beatrix Kiddo bosszúja, majd az anime betét. Ami a harmadik és a második szint közötti stílári hasonlóságra áll (egyes jelenetek kifejezett rajzfilm- vagy meseszerűsége), érdekes módon jelentkezik a második és az első kölcsönhatásban: a trailer tulajdonképpen sokkal „filmszerűbb”, azaz formálisabb, mint maga a film. Beállításában, a díva bemutatásában, fekete-fehér mivoltában klasszikus hollywoodi filmeket juttat eszünkbe a negyvenes-ötvenes évekből. A tiszteletadást és a stílusparódiát kevesen tudnák ilyen kedvesen ötvözni. Ami a metafikció hatását illeti, a nézőnek nem kell feltétlenül paranoiásnak lennie, elég, ha csak humorérzéke van hozzá, és máris képes a saját nézői valóságát is idézőjelbe tenni, hiszen láthatjuk, hogy ami a fikció „belső” szintjein történik, rendre vonatkozik a külső szintekre is. Innen már csak egy lépés választja el a nézőt attól, hogy kénytelen a színpadon/vászonon látottakra oly módon reflektálni, hogy a látottak nem egy fiktív világban játszódnak a valós világhoz képest, hanem vele történnek meg, annak ellenére, hogy „csupán” színházban/moziban éri az élmény. Az ő valósága ugyanannyira fiktív vagy valóságos a többihez képest, mint bármely egyéb szint. A metadramatikus elemek – s nem csak a drámán belüli dráma-változat, hanem minden egyéb önreflexív mozzanat is, például a műnek más művekhez való viszonyát felfedő utalások – elidegenítik a közönséget a látottaktól azzal, hogy a színházi világ fiktív mivoltát hangsúlyozzák, ugyanakkor megfosztják a közönséget attól a lehetőségtől, hogy az

automatizált értelmezési sablonokat használja fikció és valóság interpretálásakor, és kénytelen új, személyes módszereket kialakítani a megértés során. Brecht színházi kontextusban ezt hívja elidegenítési effektusnak, olyan játékmódnak, „amely szabadon és mozgékony állapotban őrzi meg a megfigyelő szellemet” (Brecht 1969, 423).

A legnagyobb probléma nem az, hogy a fiktív szintek, valamint a valóság és a fikció közötti határvonalak elmosódnak. Nem a reneszánsz közhely okozza a gondot, miszerint „színház az egész világ”, hanem ennek ismeretelméleti következményei: az a tény, hogy ebben a konstellációban magát a valóságot is a fikció derengése veszi körül.

Kérdés, persze, hogy a maga részéről ki mennyire képes örülni ennek a „derengésnek”, nem valami kényelmes dolog az, ha kimozdítják az embert magabiztos nézői pozíciójából, és azt sugallják neki, hogy fikció és valóság, az ő saját világa és a vásznon vagy színpadon látottak között esetleg nincs is különbség – amitől ráadásul olyan érzése támadhat, mintha a fikció alattomosan bekebelezné a valóság valóságosságát. Úgy érzem, Saura ellenérzését csak egy lépés választja el éppen ettől a vélelmentől. Ha komoly dolgokkal viccelünk, tehát olyan filmet készítünk, amelyikben élet és halál kérdését nem kezeljük illő komolysággal, akkor talán valóban el is vész komolyságukból valami.



A reneszánsz hagyományban létezik egy jó forgatókönyv arra, ha a valóság illúzió. A

metadrámával foglalkozó szakirodalomban ezt úgy fogalmazzák meg, hogy a dráma önreflexiója, önreferenciái arra emlékeztetik a közönséget, hogy maga az élet is egy darab, egy játék, abban az értelemben, hogy az emberek egy átmeneti illúzióban vesznek részt, amelynek közönsége Isten, és talán a rendezője is ő (Shapiro 1981, 154). A problémát nehezebben kezelő forgatókönyv szerint pedig a megbízható valóság mint támpont, csak hiányként tapasztalható; eltűnik. Hiányának problémája pedig Shakespeare és kortársai számára is felmerült – a fikciós szintek megsokszorozása mint dramatikus módszer tulajdonképpen tekinthető ezen probléma szimptomájának is. A metadráma egyik tudósa, Richard Hornby (1986, 43-5) szerint a drámán belüli drámát hagyományosan azon mélységes cinizmus kifejeződésének tarthatjuk, amely a társadalomnak az élethez fűződő viszonyát jellemzi. Amikor széles körben elterjed egy olyan nézet, amely szerint az élet bizonyos tekintetben illúzió, vagy egyszerűen hamis, akkor a drámán belüli dráma az élet metaforájává válik. Hornby arra is említ példát a drámán belüli dráma kapcsán, hogy egy darab tudatosan metadramatikus volta nagymértékben összefügg az adott kor epiztemológiai bizonytalanságával vagy bizonyosságával. Megvizsgálja, hogy konkrétan a drámán belüli dráma, mint metadramatikus eszköz mikor jelentkezett jellemző módon a drámatörténet korszakaiban, és arra a következtetésre jut, hogy mindig olyankor, amikor eleve felmerül a világ illuzórikus mivoltának a kérdése. Ő is az Erzsébet- és Jakab-kori drámákat említi elsősorban, ahol ez az eszköz klisészerű gyakorisággal jelentkezik a darabokban. (1)

Azon túl, hogy a metadramatikus elemek túltengésével ráirányította a figyelmet a problémára, az Erzsébet- és Jakab-kori színház, különösen pedig a bosszúdráma, egy sajátos megoldást választott arra, hogy a valóság eltűnik a fikciós szintek végeláthatatlan örvényében: sorozatban gyártotta a holttesteket, és nagy előszeretettel állított színpadra rendkívül groteszk és morbid jeleneteket. Nem volt elég ugyanis, hogy a dráma zárójelenetében rendszerint halomra ölik egymást a szereplők, hanem már a darabok közben levágott testrészek vándorolnak a színpadon, testek csonkulnak meg, a kínzásos bosszújelenetekben egészen a végletekig kimunkált és fondorlatos kegyetlenkedések közepette maratják ki a szereplők egymás száját, tolják ki az áldozatok szemét, vagy éppenséggel a nyelvét szögezik a földhöz. Mindez úgy is értelmezhető, hogy az ábrázolt világok végtelen megsokszorozódásában olyan messzire került az a valami, amit a fiktív szintekkel szemben valóságosnak hívhatnánk, hogy ilyen zsigerre ható jelenetekkel próbálják a drámaírók a valóság hiányát pótolni, a hatás valóságát elérni. (2) S míg a Tarantinót elítélő nézők és kritikusok is a jelenetek morbiditását, az öldöklés és a fröcsögő vér hatásvadász öncélúságát hozzák és hozzák is fel ellene, a korabeli bosszúdrámát is ugyanezekért szokás kárhoztatni. (3)

Nos, Tarantinóban is van elég invenció ahhoz, hogy ne akadjon meg szimplán a holttestek futószalagon való gyártásánál. Amikor a második részben Budd lepukkant lakókocsijának szűk terében a világ legpengébb Hattori Hanso kardjaival összecsap Beatrix Kiddo és Elle Driver, a harc kimenetelét az dönti el, hogy a jó hős nemcsak magát, hanem mesterét is megbosszulja, amikor kikapja ellenfelének maradék fél szemét. Egy pillanat alatt megcserélődnek az őrült és a józan szerepek, Elle őrjöng, Beatrix pedig földre ejti a szemgolyót, szép lassan, kimérten rálép, loccs, és lábujjai között jön föl a kimondhatatlan gusztustalanság. Az eltaposott szem gyomorforgató

látványa nehezen feledhető. Méltó párja a késő-reneszánsz előképeknek, nemcsak abban, ahogy az abjektet megjeleníti, hanem abban is, hogy mindezt olyan ironiával teszi, amely láttán kitörhet belőlünk a röhögés. Abban a korban, amikor az erőszak megszállott ábrázolása fénykorát éli (akár valós, akár fiktív események reprezentációjáról van szó), amikor a kegyetlenség reprezentációja igazi divat, és a szó szoros értelmében globális méreteket ölt, amikor nézők millióit lehet becsábítani a moziba és leültetni a híradó elé, ha elég brutális jeleneteket nézhetnek, akkor Tarantino nem lekörözi a kegyetlenség reprezentációjának divatos konvencióját, hanem röhög rajta a filmjében bemutatott tobzódással, illetve azzal, hogy a nézőre zúdítja a vér, a halál, a morbid kegyetlenség látszólagos képeit. (4) Nem volt ez másképp a késő-reneszánsz bosszútragédiák esetében: az Erzsébet-kori Angliában valódi közhelynek számított a halál ábrázolása, ezért mindig együtt járt vele némi ironikus felhang, ez jelenítődik meg például *A bosszúálló tragédiája* főszereplőjének, Vindicének személyében, aki a memento mori hagyományát fejtetőre állítva annak burleszkjét adja elő (Kiss 1995, 71-2).



Úgy érzem, nem fér kétség a *Kill Bill* és a késő-reneszánsz bosszúdráma központi motívumainak hasonlóságához vagy a motívumok funkciójának, közönségre gyakorolt hatásának párhuzamaihoz. Egy nagy és igen lényeges különbség azonban fennáll a hagyomány és Tarantino filmje között. A főhős az összes bosszúdráma végén, miután bevégzi bosszúját, kivétel nélkül meghal. Halála ráadásul szükségszerű is, két okból. Egyrészt a korban a bosszú isteni tilalmát emberi törvényekkel is büntették, tehát a bosszúállónak halállal kellett bűnhődnie tetteiért, annak ellenére, hogy a közönség vele szimpatizált. Másrészt pedig logikus, hogy akinek mozgatórugója, tetteinek szervező eleme a bosszúszomj volt, azonnal elveszíti élete értelmét, amint beteljesíti feladatát. A szakirodalom úgy fogalmaz, hogy a főszereplő, azon egyszerű tényből kifolyólag, hogy ő a bosszúálló, meg is pecsételi sorsát (Hallet 1980, 8). Beatrix Kiddónak azonban szemmel láthatóan esze ágában sincs meghalni a film végén: a földön fetrengve sírógörcse nevetésbe hajlik, így szabadul meg az egész eseménysorozat súlyától, mielőtt az utolsó kockákon anyaként – a filmben nem először – új életre kel. Énjének sokfedelősége a fiktív szintek sokaságával párhuzamos, és a reneszánsz bosszúállók szerepeket egymásra halmozó személyiségéhez hasonló. Az utóbbiak, mint

említettem, hol az őrültet játsszák meg (Hamlet, Titus), hol álruhás mivoltuk tetejébe újabb maszkot húznak, és már maguk is nehezen tudják eldönteni, kicsodák valójában (pl. Vindice). A szerepek megsokszorozása valóban a központi, „valós” identitás meglétét kérdőjelezi meg, a drámán belüli dráma mintájára, amely a valóságot teszi végtelen idézőjelbe. Beatrix Kiddónak is számos szerepe van, neve ráadásul a film első felében kimondhatatlan: mindig cenzúra-hangú sípolást hallunk, a bosszúálló neve a tabu (bár van belőle számos), nem a tettei – ez is csak kilétének rejtélyességét vagy éppenséggel meghatározhatatlanságát fokozza. A főszereplő valódi énjének kérdését a film végén Bill kezdi el feszegetni. Mint tudjuk, a hősnő el akart rejtőzni Bill elől, miután rájött, hogy gyereke születik, és a vérprofi bérgyilkos egy Isten háta mögötti kisvárosban rendes családként, egy lemezboltban dolgozgatva tervezte tengetni eseménytelen napjait. Bill nagy feneket kerít mondandójának, mire oda futtatja ki gondolatmenetét, hogy szerint Bearix Kiddo az énjét hazudtolta volna meg ezzel, és úgysem sikerülhetett volna neki. Azzal kezdi, hogy sorra veszi azokat a képregényhősöket, akik valamilyen álruhában követik el hőstetteiket: a Pókember, a Denevérember és Superman példáját hozza fel, és kifejti, hogy az utóbbi annyiban más, mint a többi, hogy neki az álca, amely alatt hőstetteit véghezviszi, a többi álruhás hőssel ellentétben a valódi énje. Piros ruhája, mellén az „S”-sel nem a szerep kelléke, hanem valódi énjének tartozéka, gyerekkorában ugyanis abban találták meg, és hétköznapi kinézetével és énjével valójában ezt a szuperhős énjét rejtegeti, hogy elvegyülhessen az emberek között. Félrevezethet bennünket, hogy a szuperhősnő ebben a jelenetben kissé kétkedve fogadja a párhuzamot, ha nem gondolunk vissza a trailerre, ahol tökéletesen tudja, hogy pontosan ő a szuperhős és a díva, látványosan el is játssza, hogy róla szóltak a bombasztikus mozi reklámok, és rájátszik, hogy amikor rajongói epedve várták a film második részének vetítését, valójában őt várták. Beatrix Kiddo kimondhatatlan neve(i) és többfelű szerepei mögött tehát olyan identitás rejlik, amelynek szupermaszkja a valódi énje. Bosszú ide, drámahagyomány oda, Superman márpedig nem halhat meg.



Annak, hogy bizonyos szereplők a közönség világa és a drámában bemutatott fiktív világ között

közvetítettek, és fontos funkciójuk volt abban, hogy bevonják a közönséget a darab bűvkörébe, szintén megvolt a hagyománya a késő-reneszánsz színház színpadán. Bizonyos szereplők összekötő kapcsot alkottak a bemutatott történet fikciója és a közönségnek a darabban mint ünnepi, rituális eseménnyel kapcsolatos elvárásai között. (5) Noha a *Kill Bill 2*-t bevezető trailert átható komikum fergeteges, bár láthatatlan, és távolról sem olyan harsány, mint ami az évszázadokkal korábbi metadramatikus elődjeinek játékára volt jellemző, a jelenetben kár lenne nem észrevenni a sajátos humort. Amit a főszereplő (a drámai öntudatára lelt Beatrix Kiddo? vagy Uma Thurman, a sztár?) csinál, azért rendkívül mulatságos, mert abszurd. Leleplezi a filmet, mint filmet, de végig komolykodva szerepel, és arra tanít, hogy noha csak film az, amit látunk, jól járunk, ha komolyan vesszük, ha a játék kedvéért valósnak tekintjük. Ezáltal ugyanis megadjuk magunknak az esélyt, hogy részt vegyünk abban a nem szó szerint valós (mert az ő valóságának és a mozi valóságának az alapja eleve a fikció, amit ez a film tudatosan vall is), de sajátos módon megvalósuló ünnepi, rituális eseményben, amelybe invitál bennünket, amelyben a játék a valóság, és amelyben a valóságon, vagy éppenséggel a valóság kínos, groteszk hiányán nevetni is szabad. Mondhatnám egyszerűbben azt is: megadja az esélyt arra, hogy lássunk egy fergeteges, jó mozit, és eljátsszuk – ha akarjuk –, hogy hiszünk a szuperhősben, és a fikció szentségében, amely a szuperhőst számunkra valóban megteremti.

Epilógus

A film befejező része azzal zárul, hogy Beatrix, az anyává avanszált bérgyilkos kislánya rajzfilmet néz – újabb rajzfilm, újabb önreferencia. A rajzfilmben szarkákról van szó, akik mindenféleképpen összelopkodnak. Hogy Tarantino mennyire tudatosan lopkodott Shakespeare-től és kortársaitól, nem tudom. Van azonban egy hely, ahol Shakespeare neve megemlítődik a filmben, ez pedig arról szól, hogy O-Ren olyan elszántsággal harcolt a hatalomért a többi jakuza klán ellen, hogy az nagyságában shakespeare-i volt. Azt is mindenki döntse el magának, hogy Tarantino harcát a shakespeare-i nagyságért ki nyerte. Viszont egyértelmű a párhuzam közöttük abban, hogy mindkettő úgy lopkodott, mint a szarka.

Irodalomjegyzék

- Abel, Lionell: *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York, Hill and Wang, 1963.
- Bate, Jonathan: The Performance of Revenge: Titus Andronicus and The Spanish Tragedy. In *The Show Within: Dramatic and other Insets. English Renaissance Drama (1550-1642)*. Szerk. Francois Laroque. Montpellier, Publications de Université Paul Valéry, 1990. 267-84. o.
- Brecht, Bertolt: *Színházi tanulmányok*. Budapest, Magvető, 1969.
- David, Eric: *KILL WILL: The Rough Magic of Quentin Tarantino* (<http://www.theooze.com/articles/article.cfm?id=1247>; 2006. 01. 10.)
- Hallet, Charles A. és Elaine S. Hallett: *The Revenger's Madness. A Study of Revenge Tragedy Motifs*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1980.

- Hornby, Richard: *Drama, Metadrama and Perception*. London, Associated University Presses, 1986.
- Kiss Attila: *The Semiotics of Revenge*. Szeged, Department of English, “József Attila” University, 1995.
- *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (1990, Tom Stoppard)
- Shapiro, Michael: Role-Playing, Reflexivity, and Metadrama. In *Recent Shakespearean Criticism, Renaissance Drama*, 1981. XII. kötet, 145-61. o.
- Szenczi Miklós (szerk.): *Angol reneszánsz drámák*. Budapest, Európa, 1961.
- Weimann, Robert: *Shakespeare and the Popular Tradition in Theater*. Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins UP, 1978.

© Apertúra, 2006. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2006/tel/matuska-a-fikcio-szentsege-a-kill-bill-es-a-reneszansz-bosszudrama-hagyomany/>

