

Országos Tudományos Diákköri Konferencia

Nők ábrázolása a japán horror médiában

Budapest, 2024

Tartalomjegyzék

I. Kaidan.....	2
1. A Kaidan-shū népszerűsítésének alakjai	3
II. Yōkaiok	5
1. Bakemono 化物 Obake お化け	7
2. Hone Onna 骨女.....	7
3. Bakeneko 化け猫	8
III. Yūreiek.....	10
1. Onryō 怨霊.....	11
2. Ubume 産女	12
III. A nők történelmi és társadalmi helyzete.....	13
IV. Női archetípusok a japán horrorban	15
V. Victim-Hero vagy Victim-Monster	19
VI. Filmelemzések archetípusok szerint:	21
1. Yūrei-Onryō: A kör – リング – Ringu (1998).....	21
2. Final Girl: Nem fogadott hívás – 着信アリ – Chakushin ari (2003).....	25
3. Femme Fatale: A meghallgatás – オーディション Ōdishon (1999).....	28
VII. Konklúzió.....	32
VIII. Bibliográfia	33

Kaidan¹

Mielőtt részletezném, honnan eredtek és hogyan váltak népszerűvé Japánban ezek a szellemtörténetek, érdemes tisztázni, mit is jelent maga a kaidan szó.

A kaidan 怪談 szó szerinti jelentése szellemtörténeteket jelent, ami furcsaságokat és meg nem magyarázható dolgokat, mint például természetfeletti eseményeket és élet-halállal kapcsolatos cselekményeket tartalmaz. Annak ellenére, hogy hátborzongatóak, valamilyen morális tanítást helyeznek fókuszba.²

Ezeknek a történeteknek az Edo-kor elejéig (1600-1867) nem volt konkrét írásos formájuk, ami ahhoz köthető, hogy nem volt olyan gazdasági-kereskedelmi fejlődés Japánban, aminek segítségével szárnyra kaphattak volna, illetve nem volt az írásbeliség olyan szélesebb körben elterjedve, mint az Edo-korban. Viszont az Edo-kori gazdasági fellendülésének köszönhetően, sok utazó, pap és színész mesélt különböző forrásból hallott vagy akár olvasott történeteket, amik főként Kínából érkeztek, és így kialakult egy olyan szórakoztató műfajt, amelyet modern megnevezéssel mesemondásnak vagy történetmesélésnek nevezünk. Ezeket a történeteket mesélő személyeket otogishūnak 御伽集 titulálták.³

A mesélőknek köszönhetően olyan csoportos és/vagy közösségi programokat tudtak szervezni, amelyek még jobban fokozták a kaidan történetek terjedését. Elsőként kiemelhető a kōshinmachi 庚申待, egy buddhista rituálé, amelynek lényege az volt, hogy hatvan éjszakán keresztül fent kellett maradni, így a bennük élő sanshi 三尸⁴ – nem jut el az égiekhez átadva egy üzenetet, amely alapján megbüntetik az adott személyt vagy megjutalmazzák – főként azzal, hogy rövidebb vagy hosszabb életet éljen.⁵ Azzal, hogy átvészeli az éjszakát, a személyek szellemtörténeteket meséltek egymásnak. Valószínűleg innen alakult ki a hyakumonogatari

¹ A szerző BA szakdolgozatában már foglalkozott a japán horrorfilmek műfajával, de más szempontok alapján elemezte azokat, elsősorban a műfaji jellegzetességeiket vizsgálva, kiemelve a japán kabuki színház, a kaidan történetek és a buto tánc eszközvilágának hatását a filmes megjelenítésre.

² Reider N. „The Emergence of "Kaidan-shū" The Collection of Tales of the Strange and Mysterious in the Edo Period” In Asian Folklore Studies 60 (2001/1), 80.

³ Uo.

⁴ Három szellem féreg, amely a fejben, testben és a lábban él, a feladatuk az égiek parancsára cselekedni.
<https://yokai.com/sanshi/> Meglátogatva: 2022.10.27

⁵ Petty J, B.M., Stage an scream: The influence of traditional japanese theater, culture, and aesthetics on Japan's cinema of the fantastic. University of North Texas, 2011. 91.

kaidankai 百物語怪談会 társasjáték, amely hasonló mintával rendelkezett, annyi különbséggel, hogy mindig alkonyodás idején kezdték el és másnap reggel hajnalig tartott, száz gyertyát meggyújtottak és mindegyik szellemtörténet után elfújtak egyet-egyet, ezáltal fokozva a rémület érzését minden egyes történet elmesélésével, míg végül az utolsó gyertya elfújása során elméletileg természetfeletti események történtek.⁶

Hyakumonogatari kaidankai, eredetileg egy buddhista rituáléból származik, hyakuza hōdan 百座法談 névvel, annyi különbséggel, hogy száz napon keresztül meséltek különös történeteket, ami a századik nappal zárva megidéz egy csodás eseményt.⁷ A tizenhatodik század környékén, a szamurájok köreiből is elterjedt volt, mint bátorság próba.⁸

Kaidan-shū népszerűsítésének alakjai

Vannak az Edo-kor előtt olyan források, amelyek vallási hagyományok leírását tartalmazzák, és felfoghatók korabeli kaidan műfajok jellegzetességeként. Az egyik ilyen a Nihon ryōiki 日本靈異記 (Csodás történetek a Japán buddhista hagyományokból)⁹, amely körülbelül a 820-as években íródott, és a karma körforgására fókuszált, annak működésére: hogyan bünteti meg a gonoszt, vele szemben pedig hogyan jutalmazza meg a jót az életük során. Emiatt a buddhista tanításokkal kevert természetfeletti történeteket alkotó kötetet nevezhetjük az első olyan irodalmi gyűjteménynek, amely hozzákapcsolható a kaidan műfaj komolyabb kialakulásához.¹⁰

Rengeteg Edo-kori író és ukiyō-e festő befolyásoltak ezeket a fantasztikus természetfeletti történeteket, amelyek főként nem tanítási célzattal jöttek létre, hanem a nézők és olvasók szórakoztatására. Ezek közül szeretnék kiemelni három író és egy ukiyō-e festő, akiknek köszönhetően népszerűek lettek a kaidan történetek. Azokat a megszületett írásokat nevezzük kaidan-shūnak, amelyek az új nyomtatási módszernek köszönhetően több példányban jelentek meg.¹¹

⁶ Uo.

⁷ Uo.

⁸ Reider N. 85.

⁹ Saját fordítás*

¹⁰ Reider N. 82.

¹¹ Uo. 86.

A legelső olyan irodalmi kötet, amit kaidannak tudunk nevezni, a Kaidan zensho 怪談全書 („Különös történetek összes műve”),¹² amely Kínából érkezett történeteket tartalmazott, írója, Hayashi Razan 林羅山 konfúciánus tudós a harmadik sógun, Tokugawa Iemitsu 徳川家光 szórakoztatására írta.¹³

Az első író Ryōi Asai, aki főként kínai történeteket fordított le 1666-ban úgy, hogy közben megváltoztatott olyan dolgokat, mint helyszín, név és filozófiai gondolkodásmód, mert ezzel elsősorban nemcsak hogy kedvezni akart a japán olvasóinak, de ki is szélesítette a vallásról szerzett tudásukat az irodalmi szórakoztatás mellett. Az egyik ilyen kötete, az Otogi bōko 御伽婢子 (Egy baba szórakoztatásáért)¹⁴, amely hatvannyolc kínai misztikus lefordított történetet tartalmaz¹⁵ különösen fontos, mert vallási szempontból nagy hatással volt a későbbi kaidan műfajban.

A második író Shōsan Suzuki, aki eredetileg Tokugawa Ieyasu alatt szolgált hatamotoként, majd lemondott szamuráj tisztségeiről, hogy zen buddhistává váljon. Több komolyabb kötete is a zen buddhizmusról szól és van egy olyan is, ami kereszténység-elleneséget tartalmaz. Továbbá van egy kötete, amely kaidan történeteket foglal magában, természetesen buddhista tanításokra fókuszálva. Az Inga monogatari két formában jelent meg, ami azért is fontos, mivel csak az egyik terjedt el nagy mértékben a japán olvasói közösségben. A katakanás verzió az eredeti történeteket tartalmazták, ami nagyobb hangsúllyal emelte ki a buddhista tanításokat, ellentétben a hiraganás verzióban, amely ezeket az elbeszéléseknek valódi kilétét, személyeit eltorzította, ami sokkal szórakoztatóbbnak bizonyult, mivel nem volt túlterhelve buddhista tanítási elvekkel.¹⁶

A harmadik író Ansei Ogita, aki a másik kettővel ellentétben jelentősen érdeklődött a japán népi hiedelmek iránt, ami jól megmutatkozik az 1660 íródott Otogi monogatari 御伽物語 (Gyermekek meséi)¹⁷ című haikuban. Erősen kötődik a hyakumonogatari kaidankai-hoz, ugyanis számos új fajta jōkai-jal¹⁸ gyarapodott (például rókák, pókok, kígyók és onik).¹⁹

¹² Saját fordítás*

¹³ Reider N. 81.

¹⁴ Saját fordítás*

¹⁵ Petty J. 92.

¹⁶ Reider N. 85., Petty J. 92-93.

¹⁷ Saját fordítás*

¹⁸ Kiejtés: Jōkai(jj)al

¹⁹ Petty J. 93.

Azért is érdemes mind a három kaidan-shūt kiemelni, mivel nagyban hozzájárultak mind az irodalmi szórakoztatáshoz, mind a vallási tanítási módszerek ismertetéséhez. Ezeknek köszönhetően, a kötetekben észrevehető, hogy a kaidan jellegzetességek befolyásolták a következő generációban megalkotott kaidan-shūkat, kiemelve az egyik ilyen sikeres könyvet, az Ugetsu monogatari-t 雨月物語 (Eső és hold meséi), amelyet Ueda Akinari írt.²⁰

Katsushika Hokusai 18. századi ukiyō-e festő kiemelkedő alakja a tájképeket ábrázoló fametszetek műfajának. Ugyanakkor meglepő az a felfedezés, hogy a hyakumonogatari kaidankai társasjátékon belül elhangzott történeteket is ábrázolta fametszeteken keresztül körülbelül az 1830-as évek környékén. Öt fametszet van, ami az Edo-korszak legismertebb kísértet történeteken belüli szereplőket ábrázolja.²¹

Ezeket a történeteket körülbelül a 19. század környékén, amikor Japán megnyílt a nyugati világ előtt, gyűjtötte össze és fordította le Patrick Lafcadio Hearn (1850- 1904) és osztotta meg Európával és Amerikával egyaránt. A kaidanokat könyvekbe gyűjtötte össze, az egyik ilyen híres kötete a Kwaidan: Stories and Studies of Strange of Things, amelyből 1964-ben filmet forgattak Kobayashi Masaki rendezésében, amely az alapköve lett a japán horror film műfajának.²²

Yōkaiok

Mielőtt jobban bemutatnám a kaidan legalapvetőbb jellegzetességeit, érdemes tudni, mit is jelent valójában a yōkai. A yōkai 妖怪 kifejezés a Heian-kortól (794-1186/1192) jelen van a japán kultúrában, ami olyan másvilági lényeket takar, amire azt mondhatjuk nyugati szemmel, hogy démonok vagy szellemek. Főleg szürkületkor van esélyük átlépni a két világ közötti határt.²³ Nem csak a yōkai kifejezés használatos, hanem bakemono – mint egy „dolog”, amely átváltozik valamilyen egyedi stílus szörnyeteggé, például rókává, van az obake, amely manipulálja a fizikai

²⁰ Reider N. 90.

²¹ <https://thoughtsonpapyrus.com/2019/10/11/katsushika-hokusai-ukiyo-e-woodblock-prints-of-ghosts/>
Meglátogatva: 2022.12.17

<https://publicdomainreview.org/collection/hokusai-s-ghost-stories-ca-1830> Meglátogatva: 2022.12.17

²² Petty J. 95-96

²³ Johnson A. The Evolution of Yōkai in Relationship to the Japanese Horror Genre. University of Massachusetts Amherst, 2015, 12.

valóságot, de tudományos kifejezéssel gyakoribb a *kaii genshō*. Azonban a késő huszadik, korai huszonegyedik századra „dolognak” lettek címezve.²⁴

Heian-korban (794-1185) dokumentálták a legtöbb *yōkai* jelenséget, amiket *mononoke* 物の怪 névvel láttak el.²⁵ Ez a kifejezés a megmagyarázhatatlan, kísérteties, bizonytalan dolgokra, szituációkra címezték, mint például szellemi megszállottság tüneteire, amik a legtöbb esetben furcsa hangok kiadásával vagy haj és köröm tépéssel volt ábrázolva, mind megjelenik a *Genji* szerelmeiben is.²⁶

A legrégebbi fennmaradt forrás, amely körülbelül 2 ezer *yōkai*t tartalmaz, az *Gazu Hyakki Yagyō*²⁷ négy kötetes sorozat, amit *Seiken Toriyama* publikálta 1776-1784 között.²⁸

A *yōkai* definiálása elég komplex, mivel nyugati szempontból csak negatív értelmű szavakkal tudnánk leírni a „nem evilágit”, viszont Japánban nem teljesen gonosznak tekintik ezeket a lényeket, hanem az adott szituációban döntenek el, ahogyan bemutatkozik a *yōkai*, milyen egyed az valójában. Röviden nem lehet csak úgy skatulyába helyezni őket azzal, hogy pont ellentétesek a kamikkal – ami meglehetősen szélsőséges vélemény.²⁹

Az is egy érdekes szempont, hogy haláluk után az illetők át tudnak változni valami tárggyá ideiglenesen – akár esernyő, akár szék – de az is lehetséges a folytonos változás miatt, hogy démoni szellemből istenivé is válhatnak. Ez a gondolatmenet a lélekvándorlásról és a szüntelen alakulás a buddhista vallásra vezethető vissza, amelyben a testünk csak átmeneti hűvelyként van értelmezve, lelkünket pedig egy folyamatosan mozgó dologként.³⁰

Felmerül a kérdés, hogyan válhat egy *yōkai* szerény kamivá? Nos, megtisztuló rituálékon keresztül – akár *sintoista*, akár *buddhista* – általában képes feloldani a *yōkai*ok szenvedését, ami miatt gonoszságokat követnek el az emberi világban. *Michael Dylan* példának felhossa *Sugawara no*

²⁴ Foster M. *Pandemonium and parade*. Los Angeles, California: University of California Press, 2009, 5.

²⁵ Foster M. *Pandemonium and parade*. 6.

²⁶ Borgen D. *A Women's Weapon: Spirit Possession in the Tale of Genji*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997, 245.

²⁷ Saját fordítás* - *Hjakkijagjónak* nevezzik azt, amikor éjszaka onik és jókaiok egyaránt átvonulnak *Kyoto* (akkori Heian főváros) utcáin. Ez a esemény megjelenik a *Chihiro Szellemországban* című animációs filmben is, ahogy a jókaiok áthaladnak a hídon az onsen fogadóhoz, 17:00 perctől 18:10 percig.

²⁸ Foster M. *The Book of Yōkai: Mysterious Creatures of Japanese Folklore*. Oakland: University of California Press, 2015, 47-48.

²⁹ Foster M. *The Book of Yōkai*. 20-21.

³⁰ Foster M. *Pandemonium and parade* 6.

Michizane (845-903) Heian-korban tevékenykedő tudóst és versíró, akit politikai okokból száműzték Kyūshūba. Halála előtt azzal fenyegetőzött, hogy onryóvá válik és mindenkire szerencsétlenséget hoz, ám egy megtisztuló rituálé keretein belül Tenjin nevezetű kamivá változott, aki a tudást istene. Ennek okán rengeteg tanuló jár Kameido Tenjin szentélyekhez minden évben, hogy sikeres vizsgáért imádkozzanak.³¹

Mindez azt jelenti, hogy egy yōkai és egy valódi ember közé párhuzamot lehet vonni, mert egyedi személyisége van, egyedi problémával rendelkezik. Ezt figyelembe véve lehet állítani, hogy a yōkaiok az emberek beteljesedetlen bosszújuk miatti érzelmeik manifestációi, amely jelenség a haláluk során következik be szerencsétlen módon, és amelyet különböző módszerekkel lehet csak feloldani, amíg végső nyugalomba nem helyezik őket.

Rövid bevezetés után szeretném bemutatni azokat a yōkaiokat, akik legtöbbször női alakot vettek fel annak érdekében, hogy csapdába csalják az áldozataikat, akik nem meglepően a legtöbb esetben férfiak voltak. Ezt az állítást különböző mitológiai történeten keresztül fogom bemutatni.

Bakemono 化物 Obake お化け

A bakemono és az obake hasonló jelentéssel rendelkeznek, viszont az egyetlen különbség az, hogy az obake képes a fizikai valóságot manipulálni az átok segítségével. Például a Ringu című filmben Yamamura Sadako, ahogy a tévé készülékből kijön, az emberi felfogással lehetetlen. A bakemono viszont önkaratából változik át valamivé, ami élőlény vagy groteszk lény.³²

Hone Onna 骨女

A hone onna egy olyan fajta yūrei, amely nem olyan erős negatív érzelmek által születik meg, mint például irigység, féltékenység és bosszú, hanem a magány miatt és a vággyal teli szerelem hiányából. Rengeteg történeten keresztül mutatják be, viszont mindegyikben van valami közös pont. A női karakter meghal szerelem és szeretet nélkül, vagy fokozatosan megbetegszik, miközben visszavárja szeretett férjét, aki soha nem jön el, vagy csak túl későn érkezik vissza.³³

³¹ Foster M. The Book of Yōkai 21.

³² Foster M. The Book of Yōkai 17-19.

Quillen M. *J-horror: A discourse in cross-cultural communication and cinematic hybridity*. New Jersey Institute of Technology: Digital Commons @ NJIT, 2006, 20.

³³ Davisson Z. *The Ultimate Guide to Japanese Yokai, Ghosts, Demons, Monsters and Other Mythical Creatures from Japan* North Clarendon, Vermont, Tuttle Publishing, 2024, 264.

Ez a fajta yūrei eredetileg egy kínai történetből ered (Jiandeng Xinhua), ahol egy nő szerelmet keres, a kezében egy babrózsa motívumokkal ellátott lámpával az éjszakában. Egy magányos szamuráj meglátja a gyönyörű hölgyet sétálni és beinvitálja. Telnek a napok és a hölgy minden éjszaka, mielőtt hajnalodna, elhagyja szeretőjét, de cserébe minden este újra meglátogatja. Természetesen a szamuráj kíváncsi lesz egy idő után, merre megy fiatal szeretője. A szamuráj megközelíti a koporsót, amiben szeretője fekszik, aki még ember formában beinvitálja magához. Hetek telnek el a szamuráj eltűnése óta, amikor egy buddhista szerzetes felnyitja a koporsó ajtaját és meglátja a szomorú látványt.³⁴

Kwaidan (1964) című film, pontosabban *A fekete haj* interpretációban pedig egy szamuráj elhagyja feleségét, hogy magasabb rangra tegyen szert azáltal, hogy elveszi egy másik szamuráj lányát. Természetesen később, rájön mit követett el korábbi szeretett feleségével szemben és visszamenne hozzá, viszont a felesége a magány és a szeretet hiányában elhunyt és hone onnává válik. A film végén a nő haja teljesen egészséges marad és megtámadja a szamurájt bosszúból, ami arra utal, hogy a haj egy onryō a nő szelleme által.³⁵

Bakeneko 化け猫

A neve, ahogy korábban láttuk a bakemono bekezdésben, „átváltozó” jelent. Viszont, ha sokkal specifikusabban akarjuk elnevezni őket, érdemes használni a kaibyō-t, ami szó szerinti fordításban „furcsa” macskát jelent. Van két másik macska démon kategória, amit ugyan nem fogok jobban kifejteni ebben a dolgozatban, de célszerű megemlíteni őket. Az egyik a nekomata, amelyet „kettévált farkú” macskákat jelent, akik elég vérszomjasak és általában a hegyekben élnek. Ha elérték egy adott kort, legfőképp a nőstény macskák képesek nekomatává válni. Az első vérszomjas gyilkoságról, amelyet egy nekomata követett el, egy buddhista pap írt még 1335-ben.³⁶ A másik fajta pedig a „holttesteket evő” macska a kasa, ami - ahogy a lefordított nevéből is rájövünk - megesszi azokat a holttesteket, amelyek hosszabb időre kint maradnak a földön. Van egy olyan

³⁴ <https://yokai.com/otsuyu/> Meglátogatva: 2024.10.24

³⁵ Petty J. 103-105.

Romodanovskii D. Adapting the Monstrous: The Evolution of Monsters in Japanese Horror Media Comparative Analysis of Japanese Horror Films from Shōwa Era to Modernity University of Iceland, Faculty of Languages and Literatures School of Humanities, University of Iceland, 2024. 38.

³⁶ Opler M. „Japanese folk belief concerning the cat” In Journal of the Washington Academy of Sciences. 35 (1945/9), 269.

hiedelem is, amely szerint ha sikerül betenni egy koporsóba a holttestet, de nem raknak rá köveket, a macska ráugrik és képes felébreszteni a holtat.³⁷

Természetük nem zárható be egy skatulyába, mivel minden macska egyéni személyiséggel rendelkezik. A japán néptörténetekben nagyon jól bemutatja különböző eseményeken keresztül, hogy nem szabad megítélni a macskákat addig, amíg nem látjuk a két saját szemünkkel. Vannak olyan macskák, amelyek képesek olyan hűséget fogadni, mint a kutyák, viszont a kutyákkal ellentétben képesek bosszút állni haláluk után. Van olyan néphiedelem Japánban, hogy macskát csak három évig lehet felnevelni a háznál, ha ennél tovább ott marad, az első jele a természetfeletti átváltozásának, hogy a füle ketté válik. Ha nem küldik el három év után, szerencsétlenséget hoz a házra.³⁸

Fontos kiemelni, hogy az egyik kutatások szerint a yūreit és a yōkai-t két különböző csoportba kategorizálják. A yūreiek bárhol megjelenhetnek és az ember élete során bármikor találkozhat velük, míg a yōkai-t el lehet kerülni.³⁹

³⁷ Taulbee C. Bakeneko: Look into the Origins of Japan's Supernatural Cats. Portland State University, 2021. 9. <https://web.archive.org/web/20120708015628/http://hyakumonogatari.com/2012/05/09/kasha-the-corpse-eating-cat-demon/> Meglátogatva: 2022.11.13.

³⁸ Opler M. 271.

³⁹ Romodanovski D. 14.

Yūreiek 幽霊

A következő szakaszban kiemelem azokat yūreiket, akiknek többsége fontos szerepet játszott a modern neo-kaidan filmekben.

A yūrei egy szellem, amely két kategóriába sorolható. Az első kategória, amikor haláluk után kötődnek valakihez vagy valamihez, ami miatt egy befejezetlen feladatuk maradt, miközben úgy élnek köztünk, mintha még mindig élnének. A *Kairo* című film egyik jelenetében az egyik szellem nagyon emberinek tűnik és meggyőzően jelenik meg a félhomályban.⁴⁰ Viszont amint „megbotlik”, hirtelen megtörik ez a varázs és félelmetes aurával közeledik a főhősünk felé. Általában városi legendákban jelennek meg, az éjszaka közepén körülbelül hajnali 2-3 óra környékén.⁴¹

Ahogy korábban írtam is, ez a fajta szellem a mitológia szerint szeret kötődni helyszínhez vagy személyhez, így azt kísértve. A nyugati kultúrában szimbolikus, ha temetkezési helyekhez vagy kriptákhoz kapcsoljuk a halott személyek szellemeit, viszont Japánban nem voltak sírok, így nem volt szimbolikus határ a holt és az élők világa között. A sírok helyett viszont a kutak annak számítottak két kaidan történet szerint is. Az egyik a Yotsuya-Kaidan történet, ahol a samuráj férj két gyertya égetése közben, nehogy megtörje a samuráj kódexet, megmérgezte feleségét és bedobta a kútba, így a szeretőjével együtt tudott lenni. Volt felesége azonban kimászott a kútból szellem formában, hogy férjét kísértse, ezzel megbosszulva a halálát. A másik történet szerint egy szolgálólány elutasította az egyik samuráj kérését, ezért a samuráj az egyik értékes tányérkészlet egy darabját elvette és emiatt bűnhődni kellett a leánynak. Holttestét a kútba dobták és azóta minden este megjelenik a lány szelleme, kilencet sikolt majd eltűnik.⁴²

A második kategória egy kicsit összetettebb, de egyszerűbben felismerhetőek, mivel általában színházi darabokban jelennek meg. Ezek a fajta szellemek, helyszíntől függetlenül jelennek meg. Kinézetükről azonnal meg lehet mondani, hogy halott személyekkel állunk szembe, mivel temetéseken hordott kimonóban vannak, aminek a neve shinishozoku és konkrétan azt jelenti, hogy „a halálba vezető öltözk”. Emellett leggyakrabban ápolatlan hosszú fekete hajjal jelennek

⁴⁰ A film jelenet: 27:40-től 28:10-ig tart.

⁴¹ Foster M. The Book of Yōkai 23-25.

⁴² Quillen M. 47.

meg.⁴³ A legtöbb ilyen szellemnek megjelenésekor egyáltalán nincs lába. A következő bekezdésben kifejtem, hogy miért is érdekes az, hogy Japánban a szellemeknek nincs lábuk, de ehhez először meg kell ismernünk jobban a holttestekről való gondolkodást.⁴⁴

A buddhista temetkezési szokásokkal magyarázható az, hogy a testnek nem tulajdonítottak akkora jelentőséget Japánban, mint a túlnyomóan keresztény országokban. Az elhunyt eltemetése tilos volt, mivel ha nem pusztították el az emberi lélek hüvelyét, akkor az nem vált teljesen halottá. Körülbelül a tizedik századtól volt ismert módszer a hamvasztás. Azzal, hogy elhamvasztották az embereket, kialakult az a hiedelem, miszerint akkor vált valaki ténylegesen halottá, ha a teste maga is hamuvá vált, így a lelke szabadon vándorolhatott a túlvilágon vagy az élet egy új formájává válhatott. A hamvasztással pedig a fehér füst vagy hamu asszociáció jelent meg. Ezért jelennek meg a szellemek lábaik nélkül Japánban.⁴⁵

Mindkét szellem típusról elmondható az, hogy nem egy ismeretlen homályos lényről van szó, hanem egy adott személyről, aki egyszer ugyanolyan életet élt, mint mi, de önkaratán kívül került olyan helyzetbe, ami miatt nem tud végső nyugalomba elhelyezkedni. Ez azzal magyarázható, hogy a japán hiedelem szerint hiányzik az élők és halottak közötti szilárd határ, emiatt képesek átjárni a két világ között.⁴⁶

Pár évtizeddel később a japán horrorfilmekben a halottat ábrázoló személyek fehér arcfestéket kentek az arcukra, miközben a butoh táncstílussal emelték ki a groteszk és „nem e világi” mozdulatokat, így emelve a halál megjelenését egy magasabb szintre, vizuális téren.⁴⁷

Onryō 怨霊

Onryō a yūrei kategórián belül olyan női szellem, aki erős negatív érzelmekkel halt meg – legtöbb esetben meggyilkolták – és igazságtalanul jutott a túlvilágra. Ezt a szellemet irodalmi művekben és színházi darabokban gyakran szeretik alkalmazni, mivel szépen ábrázolja azt az érzelmi katarzist,

⁴³ Romodanovski D. 12.

Foster M. The Book of Yōkai 23-25.

⁴⁴ Foster M. The Book of Yōkai 23-25.

⁴⁵ Ikoma N. „Why Do Japanese Ghosts have No Legs? Sexualized Female Ghosts and the Fear of Sexuality” In Dark Reflections, Monstrous Reflections: Essays on the Monster in Culture, Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2008, 193.

⁴⁶ Balmain C. Introduction to Japanese Horror Film. George Square, Edinburgh: Edinburgh University Press. 2008, 68.

⁴⁷ Petty J. 135, 159.

amivel képesek bosszút állni ártatlan és bűnös embereken.⁴⁸ Emellett fontos kiemelni, hogy megátkozzák azt, aki kapcsolatba kerül velük, és ez az átok sajnos nem feloldható, hanem úgy terjed, akár egy vírus.⁴⁹

Ebben az esetben ki lehet emelni a Ringu című filmet. Yamamura Sadako, a főszereplő Oiwa-ról, a Yotsuya-Kaidan történetének szelleméről lett mintázva annyi különbséggel, hogy Sadako egy modernebb változata Oiwa-nak. Továbbá nem kísérti azokat, akiknek közük volt a halálhoz, hanem csak szigorúan azokat, akik megnézték a megátkozott videokazettát.⁵⁰

Ubume 産女

A yūrei kategóriában belül van egy olyan fajta szellem, aki szülés alatt vagy az után nem sokkal meghal és elkezd kísérteni a megszületett gyermekét anyai gondoskodással, esetleg a meg nem született csecsemőt hordozza magával véres kendővel maga körül.⁵¹

Több mitológiából összerakott yūrei, valahol madárként vagy sirató édesanyaként jelenik meg, megnevezésük is különböző emiatt. A Kamakura-kor (1118-1333) környékén vált elterjedté az az elgondolás, hogy megbocsájthatatlan bűnt követett el azzal, hogy meghalt szülés közben, mivel azzal megszakította a családfő örökösödési vérévonalát. A buddhista mitológiában egy úgynevezett Chi-no-Ike⁵² tóba kerülnek, amely egy specifikus pokol, ahova a halott hölgyek szellemei kerülnek bűnhődni.⁵³

Ezek a példák mutatják, hogy milyen gyakran találkozhatunk olyan női túlvilági karakterekkel, akik a japán horror műfaját gazdagítják. A fent említettek mellett több más hasonló lény is van, amelyek a sintó és a buddhista valláshoz köthetőek, de ezek felsorolására ebben a dolgozatban nincs mód.

⁴⁸ Ada L. "Ghostly And Monstrous Manifestations Of Women: Edo To Contemporary". In The Irish Journal of Gothic and Horror Studies (2008/5), 30-32.

<https://irishgothicjournal.net/issue5/> Meglátogatva: 2024.10.24

⁴⁹ <https://yokai.com/onryou/> Meglátogatva: 2024.10.24

⁵⁰ <https://illustro->

iadt.figshare.com/articles/thesis/The_evolution_of_y_kai_in_Japanese_horror_cinema_from_the_1950_s_to_the_present/26031190?file=47033914 Meglátogatva: 2024. 10. 30.

⁵¹ <https://yokai.com/ubume/> Meglátogatva: 2024. 10. 26.

⁵² Vérrel teli tavak/ Véres tavak

⁵³ Davisson Z. 256-257.

A nők történelmi és társadalmi helyzete

A japán történelem során a nők szerepe majdnem mindvégig, kivételesen az ie-rendszer belül váltak igazán kiszolgáltatottá, de ennek kiépülése nem itt kezdődött. Elsősorban a Nara-kor (710-794) és Heian-kor (794-1185) környékén a buddhizmus elterjedésével gyengítették a nők szerepét a társadalomban. Ez azzal magyarázható, hogy maga Buddha is férfi volt, ennek jelentősége fokozatosan a patriarchális társadalmi irány felé haladt, visszaszorítva a nők jelentős szerepét.⁵⁴

Ez pedig fokozatosan megerősödött, a Kamakura-kor (1118-1333) és a Muromachi-kor (1333–1568) időszakai alatt beépült ie-rendszer által, ahol ennek az egységén belül a nők szerepe a vérvonal fenntartása és politikai okokból való házasságra csökkent. Ez a rendszer nem csak az akkori társadalomra, de a politikai hatalom működésére is kiterjedt. A Tokugawa-korszakra már a konfuciánus szellemiség, erkölcsi felfogás és gondolkodásmód terjedt el, amelynek értelmében a nőktől már nem csak a férjet támogató attitűdöt várták el, hanem hogy kellemes otthon teremtsenek a családnak és a szerető-nevelő anya szerepét töltsék be. A korszak előtt is ez a tendencia volt prioritásban.⁵⁵

A második világháború után egyenlő jogokat biztosítottak nők és férfiak számára, viszont a társadalmon belül, mint például munkahelyeken, ahol a férfi dominancia többségben van jelen, gyakoriak a szexuális visszaélések.⁵⁶

Az 1970-es években már a gazdasági fellendülésnek köszönhetően a munkaerőpiacra jelentkező nők száma növekedett, ezzel együtt párhuzamosan emelkedett a hagyományos feleség szerepének elutasítása is, ami a férfiakban szorongást és bizonytalanságot váltott ki.⁵⁷

Többféle pszichológia nyomás nehezedett és nehezedik a nőkre a történelem során, mivel rengeteg elvárással szembe kell(ett) nézniük. Ezekből az elvárásokból következő nyomás elleni harcot láthatjuk a horrorfilmek alapjaiban. Ez a műfaj több szempontból képes feldolgozni a

⁵⁴ Jacob F. The Alteration of the Image – Women And Japanese Society (1600-2000) Queensborough Community College, City University of New York, 2015, 2.
https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1016&context=qb_pubs Meglátogatva: 2024. 10. 29.

⁵⁵ Davies R., Ikeno O. Japanese Mind: Understanding Contemporary Japanese Culture, Boston, Tuttle Publishing, 2002, 61-63.

⁵⁶ Uo. 74.

⁵⁷ Wee V. „Patriarchy and the Horror of the Monstrous Feminine”, In *Feminist Media Studies*, Routledge, London-NewYork, 151-165, 11 (2010/2), 155.

különböző típusú traumákat, kibeszélve és nem elhallgatva azokat. Itt is megmutatkoznak a kaidan-shū történetek tanításai, figyelmeztetései, amelyek átfűzik a horror történeteket, mindig valamilyen tanulással befejezve azokat.

Ilyen a szexuális bántalmazás, az erőszak (családi, szexuális), az abortusz és a férfiak házasságon kívüli kapcsolatai más nőkkel.⁵⁸ Az ilyen fajta traumákat nehéz feldolgozni és erre kettő út van: vagy képes feldolgozni nő ezeket és ezáltal erős túlélő lesz, vagy annyira megtörik, hogy túlvilágra jut. Ezeket a fajta traumákat szeretik bemutatni a japán horrorokban, például: *Ju-On: A harag*, *Ringu*, *Kuroneko*, *Nem fogadott hívás* és még több.

Továbbá kiemelhető az Edo-gótikus film műfaja, ahol rengeteg erőszakos szexuális viselkedést láthatunk, mivel maga a gótikus műfaj betekintést nyer olyan témákba is, amelyekről tabu beszélni.⁵⁹ (Erre a japán társadalomban felépült kultúra adhat magyarázatot.). Nem mellesleg erre épül a legtöbb pinku eiga műfajok többsége. Érdekes információ az is, hogy ez a szexuális bántalmazás és erőszak nem számított bűncselekménynek, csak az elmúlt három évtizedben kezdték annak tartani.⁶⁰

⁵⁸ Takahashi S. Opportunity and challenge: A Psychological Study of Contemporara Japanese Women as Compared to American Caucasian Women. University of Hawaii, 1992, 59-75.

⁵⁹ Lindsay N. Pure Poison: The Gothic Femme Fatale in Japanese Horror Cinema, In 明治大学教養論集刊行会, (2018/12), 22.

⁶⁰ Miller C, Riper Van Bowdoin A. Horrors of War The Undead on the Battlefield. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015. 92.

Női archetípusok a japán horrorban

A japán horror médián belül három fajta nagyobb csoportos női archetípusról beszélhetünk. Yūrei-Onryō, Final Girl, Femme Fatale.⁶¹ Ez a fajta felosztás az én vizsgálatom alapján készült, tehát meglehetősen szubjektív, de igyekszem megindokolni szempontjaimat.

A yūrei-onryō archetípus olyan nőket ábrázol, akik lemondtak a nőiességükről, és ezzel szembementek a társadalomban elvárt viselkedési normákkal. A japán történelem során a nők szerepét a társadalomban főként a viselkedésük és a kinézetük határozta meg.⁶² Ha nem tettek eleget a családi és a társadalmi kötelezettségeiknek, nagyobb valószínűséggel váltak yūreivé.⁶³ Ilyen híres yūrei például a Nakata Hideo által rendezett *Ringu (1998)* című filmben Sadako, tipikusan jól prezentált karakterként hosszú fekete hajjal, fehér ruhát hordva.⁶⁴ Sadako nem csupán yūrei, hanem onryō jellegzetességekkel is bír, mint például az átok, amely végtelen ördögi körben terjed tovább.⁶⁵

Van egy olyan régi kaidan-shū, amely ehhez a filmhez hasonló módon dolgozta fel a yūrei karakterét. A Bancho-Sarayashiki történet során észrevehetőek olyan hasonlóságok, mint a kút és a bosszú motívuma.⁶⁶

A yūrei archetípuson belül gyakran jelenik meg a manipulatív és traumát okozó anya, mint karakter. Szerepének kialakulása kulcsfontosságú jelentőséggel bír a neo-kaidan filmekben, ami hozzáköthető ahhoz a társadalmi szorongáshoz, amit a nukleáris családok kialakulása okozott. A tendencia az lett, hogy a férfiak minden erejükkel a munkára koncentráltak, míg az asszonyokra hárult a gyereknevelés és az otthon fenntartásának minden feladata.⁶⁷

⁶¹ Azok a nők, akik behálózzák a férfiakat a bájaikkal, szerelmet ígérve, de halálos csapdát állítanak nekik.

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/femme-fatale> Meglátogatva: 2024. 10. 29.

⁶² Romodanovski D. 31.

⁶³ Balmain C. 48.

⁶⁴ Newbery E. Why so sad, Sadako? An investigation into the development of the traditional Japanese female vengeance ghost from ancient myth to modern day cinema production. In Contemporary Japanese Cinema Since Hana-Bi, 2015, 1.

Romodanovski D. 12.

⁶⁵ <https://yokai.com/onryou/> Meglátogatva: 2024.10.24

⁶⁶ Romodanovski D. 10.

⁶⁷ Uo. 129-130.

Az e mögött húzódó szociális nyomással szemben való harc elvesztése többféle módon jelenik meg a horrorfilmekben. Az esetek többségében gyermekelhanyagolás vagy -bántalmazás történik, amiről tabu beszélni, mivel csak rontaná a konfúciánus szemléletet az egészséges, hagyományos tanítói anyai szerepről.⁶⁸ A Miike Takashi által rendezett *Nem fogadott hívás (2003)* című film komplexen mutatja be az anyai bántalmazást és annak a traumáját Yumi főszereplőn keresztül, párhuzamosan ezzel szemben az onryō Mimikoval, aki pedig halott anyját bünteti azzal, hogy elhagyja a legnagyobb bajban, ezzel rajta keresztül teljesíti az átkot.⁶⁹

Egy másik filmben, a Hideo Nakata által rendezett *Dark Water (2002)* című filmben az édesanya, Yoshimi egyszerre áldozat és egyben fő elhanyagolója gyermekének. Hosszas harc után végül úgy talál békére, hogy Mitsuko szellemével a túlvilágra megy, ezáltal megvédve kislányát a további fenyegetéstől.⁷⁰

A Final Girl archetípusról sajnos nincs elengedő szakirodalom a japán horrormédián belül. Erre a hiányos szakirodalomra más is rámutatott, mivel a nyugaton elterjedt slasher filmekben⁷¹ megjelenő Final Girl teljesen eltér a J-horror típusúaktól. Elsősorban annak tudható be, hogy a legtöbb női horror karaktert több esetben is sztereotip módon ábrázolták a férfi karakterekkel szemben. A trope segít előteremteni a női karakterek önállósodását olyan veszélyekkel szemben, amelyek veszélyeztetik a létezésüket.⁷²

Kuzyk Dawn Anika szerint elsősorban a japán horror médiában a nők szerepe inkább a női testtel és lélekkel kapcsolatos traumák, szorongások vizuális megjelenítésére fókuszál, ezzel szemben a nyugati teljesen más jelzőkkel mutatja be őket.⁷³ Leírása szerint a japán Final Girl archetípus intelligens és megfontolt, ráadásul képes foggal-körömmel harcba szállni a patriarchális társadalomban lefektette szociális-kulturális normákkal szemben, miközben még mindig jelen van

⁶⁸Uo. 52.

Balmain C. 130.

⁶⁹ Rawle S. Ringing One Missed Call: Franchising, transnational flows and genre production. In East Asian Journal of Popular Culture, York St John University, (2015/1), 98-99.

⁷⁰ Romodanovski D. 51.

⁷¹ Az 1970-es és 80-as évek környékén lett népszerű alműfaj a horror műfajon belül. Ilyen például: Péntek 13, Rémlátás az Elm utcában, Halloween.

⁷² Balraj B., Kanthan N., Viewer's Perception on the Portrayal and Evolution of Women in Horror Movie, AIP Conference Proceedings 2617, 060012 (2022), 1-2.

⁷³ Kuzyk A. I am the Worst Woman: The Disintegration of the Idealised Feminine and the Final Girl in The Forest of Love. University of Alberta, Edmonton, 2018, 1-2.

a való életben. Továbbá kiemeli a nőkkel szembeni mélyen elnyomott félelmet is, ami kapcsolatban állhat a trope megjelenésével.⁷⁴

Mivel japán horrorfilmek terén, a hiányos szakirodalom miatt nehéz azonosítani az archetípust, a japán túlélő horror játékokban gyakran victim-hero-ként vannak jelen, mint például *The Resident Evil 3*-ból Jill Valetine, vagy a *Kuon*-ból Utsuki és Sakuya karakterei.

Végül, de nem utolsó sorban a Femme Fatale archetípus leggyakrabban japán gótikus (horror) műfajban van jelen, mivel maga a gótikus világ képes feszegetni a határokat olyan tabukkal, mint hagyomány és modernitás, vagy a valláson belüli, nemek közti különbség miatt felmerülő problémák, mindezt babonákkal megfűszerezve. A buddhista tanítások már megadták az alapot olyan figyelmeztetés jegyében, hogy a nők csak kétszínűek és veszélyes kéjsóvár tulajdonságokkal rendelkeznek.⁷⁵

A kaidan-shū-kban is már jelen van a Femme Fatale archetípus, yuki onna személyiségében, vagy a Ugetsu monogatari 雨月物語 (Eső és hold meséi) kígyó női démonjában.⁷⁶ Egy másik történetben egy pók yōkai a jorōgumo, aki elcsábítja férfiakat. A buddhista tanítások szerint az ilyen nőkre a hinoenma kifejezést használják, figyelmeztetve a férfiakat a nők gyönyörű, de halálos lényére. A tanítások szerint a buddhista papokat próbálták letéríteni papi útjukról.⁷⁷

A Femme Fatale karakterek nem sok japán filmben vannak jelen, de ha igen, akkor erős aurával rendelkeznek, mint például a *Kuroneko (1968)* két női főszereplője Shige és Yone, vagy a Miike Takashi által rendezett *A meghallgatásból (1999)* Yamazaki Asami karaktere és nem utolsó sorban, a manga világából a Junji Ito által írt és rajzolt Kawakami Tomie.

Ugyan mindegyik történet női karaktereket dolgoz fel, azonban figyelembe kell venni, hogy elég széles skálán láthatjuk ezeket a karaktereket. Valaki áldozat lesz, hiába főszereplő, valaki atagonista vagy victim-monster⁷⁸ lesz. Mindegyik történetben viszont egy közös pont van. Széles

⁷⁴ Kuzyk A. 6.

⁷⁵ Lindsay N. 24.

⁷⁶ Uo. 25.

⁷⁷ Romodanovski D. 28-29.

⁷⁸ Rees-Ellis Anna szerint „a női atagonistákra, jobban illik a victim-monster kifejezés mint, a victim-hero, mivel áldozati szerepüket és annak jelentős fenyegetését elnyomja a patriarchális japán társadalom.”

Ellis-Rees A. „7 Victim or Monster? Fear and Female Revenge in Three Contemporary Japanese Horror Films” In Beyond Kawaii: Studying Japanese Feminities at Cambridge. Lit Verlag GmbH & Co. KG Wien, 227-277, 2020, 228.

spektrumban mutatja be a nők által átélt traumákat, szorongásokat. Ezáltal pedig elértünk egy olyan szakaszhoz, ahol már könnyebb írni arról, miért is nő a legtöbb főszereplő a japán horror / kaidan történetekben: a nők olyan érzelmi funkciót töltenek be a horror történetekbe, amivel a legtöbb esetben együtt tudunk érezni. A vásznon képesek átadni azt az univerzális élményt, amivel ők küzdenek és tanulhatunk belőle.⁷⁹ Ez alátámasztja Kellner Douglas kijelentését is, miszerint a horror képes bemutatni és felnyitni a szemünket a jelenlegi társadalomban megjelenő szociális viszonyok által kialakult szorongásokra, és hogy ezt, legfőképpen a nők és a férfiak közötti dinamikát az adott kultúra hogyan próbálja kontroll alatt tartani.⁸⁰

Ezt a gondolatmenetet követve kijelenthetjük, hogy a nők helye a kelet-ázsiai vallások tanai⁸¹ által lettek meghatározva a gyengeség és a szexualitás tárgya szerepében. Ebből kifolyólag a férfiközpontú társadalomban a női testtel szemben kialakult szorongásukat elnyomással vagy annak kontrollálásával ellensúlyozták, ezzel helyezve magukat irányító pozícióba,⁸² amely megerősíti a Creed Barbara által megfogalmazott fallocentrizmus paradoxonáról szóló filozófiai és egyben feminista gondolatmenetet.⁸³

Természetesen felmerül a kérdés, hogy miért női a szellemek vannak többségben. A válasz a buddhizmus vallásban keresendő. Natsumi Ikoma kifejti, hogy a női érzelmek és az impulzív túlzott ragaszkodás valamihez vagy valakihez a buddhista tanításokkal szembemegy, amely tanítások arra fókuszálnak, hogy minden szükségtelen vágy – pontosabban a legtöbb olyan érzelmet, amely izgalmasabbá teszi a testünket, lelkünket – kárhozatra visz és megakadályozza annak az esélyét, hogy Buddhává váljunk. Ezért úgy vélték, hogy a nők nem válhatnak Buddhává, csak abban az esetben, ha a következő életükben férfiként reinkarnálódnak.⁸⁴

A felosztásom indoklása a következő: a legtöbb japán horror film előszeretettel merít a mitológiából, ilyen például a yūrei-onryō típus, ami gyakran megjelent színházi előadásokban, vagy a Femme Fatale. A Final Girl a slasher filmek megjelenésével vált népszerűvé a 80-as évek

⁷⁹ Craciun D. The Visual Language of Female Horror Characters, Tampere University of Applied Science, 2024, 4.

⁸⁰ Wee V. 152.

⁸¹ Konfucius és buddhista.

⁸² Ikuma N. 197.

⁸³ Creed B. The Monstrous-Feminine, Film, Feminism, Psychoanalysis, Routledge, London, 1993, 562-563.
<https://ieas-szege.d.hu/downtherabbit-hole/wp-content/uploads/2018/02/Barbara-Creed-The-Monstrous-Feminine-2007.pdf> Meglátogatva: 2024. 12. 30. (Sajnos, jobb minőségben nem sikerült megtalálnom.)

⁸⁴ Ikuma N. 196.

környékén, és szorosan kapcsolódott a pinku eiga műfajhoz.⁸⁵ Ez a fajta kapcsolat a J-horror megjelenésével fokozatosan háttérbe szorult. Mind a három archetípus katarzisként működik a narratívában, mivel rajtuk keresztül lehet a legegyszerűbb bemutatni ezeket történeteket.

A következő fejezetben szeretném kihangsúlyozni a victim-hero és victim-monster közötti különbséget, valamint hogy miért is fontos ezeknek a meghatározása a japán horror műfajában.

Victim-Hero vagy Victim-Monster

A kifejezés, mint victim-hero és/vagy victim-monster egy összemosódó fogalom a három alap karakterizálás – gonosz, áldozat és hős – között.⁸⁶ A japán horrorfilmek és horror videojátékok nem állnak meg ennél a három alappillérnél, hanem komplexebbé teszik azzal, hogy olyan női karaktert prezentálnak, akik mindig a bántalmazás körforgásába kerülnek.⁸⁷

Victim-hero olyan karaktereket ábrázol, akik áldozatként indulnak, azonban hőssé válnak, ahogyan például King Sisco Claire könyvében úgy hivatkozik rájuk, mint „Christ figures”, akik feláldozzák magukat a jobb ügy érdekében.⁸⁸ Ugyan a könyv elsősorban a férfi áldozati szerepekről ír, azonban van olyan gondolata, amelyben azt fejti ki, hogy az áldozati filmek – ami lehet melodrama, horror, sci-fi – lényege, hogy újra definiálja a férfi központúság normáit.⁸⁹ Ugyanakkor ez kijelentés vajon átruházható olyan filmre, ahol a női karakter is ugyanazon kritérium alá esik? Elveszítik feminin természetüket, ezáltal megváltoztatva a velük szemben elvárt nonverbális előírásokat? Ismerve a japán társadalmi rendszer kultúráját – amint az a „A nők történelmi és társadalmi helyzete” című fejezetben olvasható – pont ellenkezőleg, ezt várja el a patriarchális társadalom. A fallocentrizmus paradoxon filozófia gondolatot követve – ugyan ez valahol nyersnek fog hangozni – a nőiesség egy fajta „kiegészítő”, amely pótolható, támogatva ezzel a patriarchális társadalom fennmaradását.

⁸⁵ Balmain C. 158-159.

⁸⁶ Bergstrand K., Jasper J. „Villains, Victims, and Heroes in Character Theory and Affect Control Theory. In American Sociological Association, Social Psychology Quarterly, 81 (2018/3), 231.

⁸⁷ Smith A. The „Monster” in All of Us: When Victims Become Perpetrators, Georgetown University Law Center, 2005, 393.

Rees-Ellis A. 228.

⁸⁸ King C. Washed in Blood: Male Sacrifice, Trauma, and the Cinema. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, And London, 2012, 2.

⁸⁹ Uo. 4.

Ez a fajta karakterizálás az önzetlenségnek a kérdéséből fakad. Mennyit hajlandó feláldozni a traumát szenvedett karakter, hogy megmentse azokat, akik még nem tapasztalták meg, milyen a szenvedés? Mindezt annak az érdekében, hogy legalább egy embernek a millió közül jobb élete legyen.

Ezek a karakterek – nemtől függetlenül – gyakran szenvednek poszttraumás stressz szindrómában, amelyek rémálmként vagy véletlenszerű visszaemlékezésként jelennek meg, amely disszociálás vagy pánik rohamot idéz elő. Egyértelműen narratívától függően, hogyan dolgozza azt fel, azonban ennek a karakternek az ábrázolása során a szereplőnek szembe kell néznie a saját traumáival, és önfeláldozása által nemcsak hogy meggyógyítja korábbi sérüléseit, hanem visszatér eredeti önmagához is.⁹⁰

Ezzel szemben a victim-monster karakter ábrázolás, hasonló traumák elszenvedése során, ahelyett hogy megtörné a bántalmazás körforgását, tovább folytatja, áthelyezve a megélt fájdalmak utóhatását. Ezek a fajta traumák különböző formájú, kinézetű szörnyetegeket tudnak létrehozni az elménkben válasz reakcióként, legyen az nemi erőszak, halálos baleset, vagy lelki és fizikai bántalmazás.⁹¹ Ezek a szörnyek nem mások, mint a narratívának a katalizátorai, emellett nemcsak hogy erkölcsi és társadalmi szorongásoknak a megjelenítői, de tanulságos történeteik is vannak.⁹² A nők mint a horror műfaj szereplői kiemelkedőek ezekben a történetekben, már évtizedek óta jelen vannak, mivel megtestesítik a három alapvető ősi fantáziát, a születést, a csábítást és a kasztrációt.⁹³

A következő fejezetben három filmet fogok elemezni a felsorolt archetípusok követve. Elsősorban a Ringut, Chakushin ari és zárásnak a Ōdishon című filmet.

⁹⁰ Uo.

⁹¹ Bell S. „Monster as Victim, Victim as Monster: Post-Traumatic Stress Disorder, Redemptive Suffering and the ‘Undead’” In *Monster as Victim, Victim as Monster: Post-Traumatic Stress Disorder, Redemptive Suffering, and the ‘Undead’ Monsters and the Monstrous*, 1 (2011/2), 30-31.

⁹² <https://nextprojection.com/2013/10/23/victims-monsters-role-female-characters-within-horror-narratives/>
Meglátogatva: 2025. 01. 02.

⁹³ Craciun D. 12.

Filmelemzések archetípusok szerint

Yūrei-Onryō: A kör – リング – Ringu (1998)

Ez a történet, a Nakata Hideo által rendezett ikonikus japán horrorfilm, még mindig népszerű a horror rajongók köreiből, legyen az nyugati vagy keleti közönség. A film egy elátkozott kazettáról szól, amelyet Yamamura Sadako onryō kísért és bárki, aki megnézi, hét nappal később meghal.

Érdekes visszatekinteni egy pillanatra *Ringu 0* előzmény filmre, ahol megtudjuk, Sadako milyen körülmények között élt és hogyan halt meg. A történet során megtudjuk, hogy telekinézis képességgel rendelkezik, emellett tragikus haláleseteket is előre meg tud jósolni.⁹⁴ Ennek okán költözik Tokióba, hogy a folyamatos pánikrohamokat és ámatlanságot gyógyszeres kezeléssel oldja meg, továbbá hogy minél messzebb kerüljön az óceántól.

A film végén fény derül arra is, hogy Sadako a nevelőapja által hal meg, miután a képessége átveszi az irányítást a teste felett, aminek következtében megöl mindenkit, aki bántalmazta. Ezzel szimbolikusan is kasztrált nővé válik a film végén, miközben a *Ringuban* már a kasztráló szerepét ölti magára.⁹⁵

Taylor Ryan szerint Sadako karakterének kettő alakja van, elsősorban a „*monstrous-feminine*”, aminek a feladata, hogy bosszúálló szellemként jelenjen meg, míg a másik a Final Girl, ami arra szolgál, hogy teljesíteni tudja a bosszúját.⁹⁶ Ez egy olyan állítás, amivel kapcsolatban fenntartásaim vannak, hiszen a Final Girl mint eszköz nem állja meg a helyét Sadako esetében. Tekintettel arra, hogy ha Kuzyk Dawn Anika által leírt jellemvonásokat követjük, nemhogy tropeként, de eszközként sem érvényesek. Ennek okán a trope csak azokra a karakterekre érvényes, akik végig jelen maradnak a filmben, bemutatva a nézőnek a túlélésért való harcukat. Ráadásul nincs egy konkrét célszemély, addig amíg valaki meg nem nézi a videokazettát. Ezzel szemben a Final Girlnek van egy kijelölt személye, és miután elpusztítja az antagonistát, megtöri az erőszakos körforgást.

⁹⁴ Amikor az osztálytársai előtt úszni mennek az óceánba, figyelmezteti őket a tragédiára.

⁹⁵ Creed B. 33.

⁹⁶ Taylor R. „Demon(ized) women: Female punishment in the 'pink film' and J-Horror” In *Asian Cinema* 23 199-216, (2012/2), 209.

Véleményem szerint – és a témával kapcsolatos kutatásom során – azt tudom meg fogalmazni, hogy Sadako a „*monstrous-feminine*” alakja – azaz a bosszúálló szellem – már megadja neki a lehetőséget az igazságtételre, emellett a japán mitológiának köszönhetően is szabadabb mozgástérrel rendelkezik, azzal, hogy két világ között ingázik, ezzel beteljesítve feladatát.

Azonban Reiko karakteréről nem írható le ugyanez, annak ellenére, hogy a film nem egy slasher, a *Final Girl* meghatározás teljes mértékben helytálló.⁹⁷ Miután fia, Yōichi megnézi a kazettát, feladatának tekinti, hogy megtörje az átkot nemcsak saját érdekében, hanem elsősorban a fiáért. Emellett nem fél segítséget kérni exférjétől, Takayama Ryūjítól, aki a történetben a konfuciánus tanítások által meghatározott patriarchális szerepet tölt be. A tanok alapján a harmonikus társadalom fenntartása érdekében a férfiaknak kötelességük biztosítani a nők és a gyermekek jólétét és védelmét.⁹⁸

Ezzel szemben Sadako nevelőapja, Ikuma Heihachiro professzor ezeknek az etikai és morális jellemvonásoknak a hiányát testesíti meg. Ahelyett, hogy feleségét, Shizukot megvédené a sajtótól, miután megmentett több tízezer embert a Mount Mihara vulkán kitörésétől, arra kötelezi, hogy a nyilvánosság előtt színt valljon és telekinézis képességét bizonyítsa.⁹⁹ Az egyik riporter természetesen átverésnek nevezi, kifejezve szorongását, emiatt Shizuko a megaláztatást tárgyává válik. Lánya, Sadako erre válasz reakcióként szívinfarktus okoz a férfinak, aki bántalmazta édesanyját.

Hasznos megjegyezni, hogy anyja-lánya kapcsolata jelentőséggel bír, még annak ellenére is, ha mi nézőként egy egyszerű jelenetnek tekintjük. Ez az esemény felhívja a figyelmet a szelíd és tiszteletet adó és az önző tiszteletlen hölgy kettőségére: míg az előbbi Shizukora érvényes, aki hagyományos értékrendet képvisel, ismeri a patriarchális társadalom normáit és válaszreakcióit, ezzel szemben Sadako kislánként édesanyja védelmére kel, ami eredetileg az édesapja feladata lett volna. Wee Valeria szerint *musume* és *shōjo* asszociációként lehet őket értelmezni. *Musume* az a női karakter, aki engedelmes és csöndben elfogadja a vele szemben elkövetett verbális nonverbális bántalmazásokat, míg ezzel ellentétben a *shōjo* hagyja kibontakozni az énközpontú

⁹⁷ Quillen M. 60-61.

⁹⁸ Wee V. 154.

⁹⁹ Yoo J. *Monstrous Wives, Murderous Lovers, And Dead Wet Girls: Examining the Feminine Vengeful Ghost in Japanese Traditional Theatre and Horror Cinema*, University of Hawai'i at Manoa ProQuest Dissertations & Theses, 2022, 358-359.

gondolatait, teljesen figyelmen kívül hagyva a társadalom elvárásait. Ez a fajta viselkedés, amely megtagadja a tiszteletet a patriarchális társadalommal szemben, félelmet és szorongást kelt.¹⁰⁰ Ebben az esetben nevelőapjában, aki válaszreakcióként megöli és bedobja az elhagyatott kerti kútba.

Miután fény derül Sadako halálának körülményeire, Reiko és Ryūji prioritásnak tekinti, hogy a hulla megtalálásával és megfelelő rituáléval nyugalomba helyezze a haraggal teli bosszúálló szellemet. Megjegyzendő, hogy a japán temetkezési szokásoknál fontos a megfelelő rituálé, annak érdekében, hogy az elhunyt „biztonságban” és bármilyen megbánás nélkül átjusson a túlvilágra. Azonban, ha ez nem történik meg, azok, akiket megöltek vagy elhanyagoltak, esetleg saját kezük által haltak meg, visszatérnek háborgatni az élőket, ahogy ebben a narratívában Sadako is teszi.¹⁰¹

Azt feltételezik, hogy egy megfelelő rituálé segítségével nyugalomba tudják helyezni a testet, és az átok megszűnik. Azonban Sadako éveken át tartó gyűlölete annyira mélyen gyökerezik, hogy mire megtalálják a holtestét, már rég túl van azon a ponton, ahol a spirituális megtisztulási rituálé enyhítené.¹⁰² Sajnálatos módon ez csak akkor derül ki, amikor Reiko megkapja a hírt, hogy Ryūji borzalmas körülmények között halt meg. Ebből adódóan ráébred arra, hogy azzal, hogy a videokazettát lemásolta, akaratán kívül átadta az átkot.

Nem szabad figyelmen kívül hagyni a Yoo Jennifer által kiemelt, víz és Sadako közötti kapcsolatot, mint befolyásoló tényezőt. A filmben szó esik arról, hogy édesanyja, Shizuko mindennap meglátogatta az óceánt és beszélt hozzá, ami felveti a kérdést, hogy Sadako valójában egy vízistenség gyermeke-e.¹⁰³ Ezek a vízistenségek a japán mitológiában a holtak világához kötődtek, emellett az is kiemелendő, hogy kígyóként vagy általában hulló istenségként írták le őket. Az ősi japán mitológiában gyakori az olyan történetek elmesélése, amelyekben a nő szexuális kapcsolatot létesít halhatatlan szeretőjével, azonban az ilyen esemény miatt a nő élete két módon érhet véget: örületbe taszítva vagy végül életét veszítve.¹⁰⁴ Ráadásul a kínai filozófiában nem csak

¹⁰⁰ Wee V. 156.

¹⁰¹ Ikoma N. 194-195.

¹⁰² Yoo J. 362.

¹⁰³ Yoo J. 361.

¹⁰⁴ Kelsey, W. M. „The Raging Deity in Japanese Mythology”. In *Asian Folklore Studies*, 213-236, 40 (1981/2), 223-225.

a kígyókat, de magát a nőiességet is a vízhez kapcsolják.¹⁰⁵ Ennek következtében azt feltételezem, hogy Sadako háborgó lelke azért nem tudott nyugalmi állapotba kerülni a spirituális rituálé után sem, mert nem teljesen emberi lény.

Végül szeretnék beszélni Sadako vizuális ábrázolásáról. Sadako a hagyományos japán színházi előadásokon használt shinisozoku kimonót hord, modernebb stílusban. Nem testhez simuló, hanem bő szabású hosszú ruházat, amely ápolja és eltakarja nőies vonásait, ráadásul az ápolatlan haj stílusával szándékosan dominálja a rá irányuló male gaze-t. Továbbá nemcsak megjelenésével, de a tekintetével – amely lefele tekint – nem a female gaze eszközt használva néz, megbünteti a férfialakot, azáltal, hogy szerepét objektivitásba kényszeríti.¹⁰⁶ Kamera szemszögből – ami ebben az esetben Ryūji male gaze – valódi célja, hogy felébressze a félelmet a női természet és normatívák iránt, azaz, ha egy nő képes a teste felett uralkodni, az egy fajta fenyegetést jelent a férfi fantáziával szemben.¹⁰⁷

Sadako történetét és cselekedeteit, továbbá a férfiközpontú társadalommal szembeni viselkedését figyelembe véve, victim-monster karakterként tudnám behelyezni. Ezt alá tudja támasztani a Rees-Ellis Anna által megfogalmazott szemlélet is.

Továbbá Reiko és Ryūjia narratívának köszönhetően ösztönösen victim-hero karakterizálásba kerülnek, annak ellenére, hogy Reiko a történet végén átadja ennek a súlyát az édesapjának, hogy megmentse unokája életét.

¹⁰⁵ Peterson H. *HERpetology: Gender, Power, and Snake Transformation in Edo Period Japan*. University of North Carolina at Chapel Hill, 2016, 12.

¹⁰⁶ Quillen M. 59-60.

¹⁰⁷ Stormes A. *The Intersection of Feminine Representation and Sound Design in Contemporary Japanese Horror Films*, Purchase College Department of Cinema Studies, New York, 2021, 3-4.

Final Girl: Nem fogadott hívás — 着信アリ — Chakushin ari (2003)

A film talán sokak számára nem ismert történet, amely valahol a *Ringu* történetének formuláját követi, csak komplexebb formátumban, ami nem meglepő, hiszen Takashi Miike rendezte. A történet egy nem fogadott hívással kezdődik, amely hangrögzítőre kapcsolva megjósolja a halálozást napját és az utolsó mondatot, amit kijelentesz, mielőtt meghalnál. Ráadásul főszereplőnk, Yumi poszttraumás stressz szindrómában szenved édesanyja bántalmazásai és nagymamája halála miatt.

Elsősorban szeretném kiemelni Yumi karakterének szerepét. A történet során megismerjük múltját, ahol édesanyja napi rendszerességgel bántalmazta, emellett az is kiderül, hogy fóbája van, attól, hogy kis nyílásokon keresztül kelljen bepillantani egy adott helységbe. Ennek kiemelése elengedhetetlen, hisz a karakternek ez a tulajdonsága a jövőben kulcsfontosságú lesz.

A narratíva indulásakor hasonlóképpen dolgozza fel a rejtélyes halálesetekkel kapcsolatos nyomozást, mint a *Ringu*: egy közeli barát vagy családtag meghal, a főszereplő kifejezi tiszteletét, majd a középiskolásoktól kapja meg a kellő információt erről a borzongató városi legendáról, amely alapján Yumi és Hiroshi apránként elkezdik felfedni a rejtély alatt rejlő igazságot.

A történet előrehaladásával Yumi figyelmezteti barátait a közelgő veszélyre, annak ellenére, hogy maga is retteg. Tudatában van annak, hogy ő is bármikor áldozat lehet, ezért megpróbál minél több időt nyerni azzal, hogy információkat gyűjt. Elsődleges motivációja, hogy barátnőjét mentse meg, aki eközben marketing fogásként szerepel egy ördögűző tévé műsorban. Szerencsétlenségre az átok utoléri, emiatt az átok tovább vándorol főszereplőnkre, ezzel is jelezve, hogy kezdenek kifogyni az időből.

Emellett az is kiderül számunkra, hogy Hiroshi testvére, Ritsuko ugyanennek az átoknak az áldozatává vált korábban, viszont ő soha nem kapott telefonhívást, ami elég különös, hiszen az onryō nem válogat nemek között. Felmerül a kérdés, hogy esetleg Ritsukonak jelentős mértékben köze volt testvérenek megvédésében, mivel viszonylag szoros kapcsolatot ápoltak egymással.¹⁰⁸

Amikor Yumi rájön, hogy nincs hova menekülnie, pánikrohamot kap és megjelennek a bántalmazásnak az emlékei. Ebben az élet-halál szituációban, egy ponton az emlékek iránymutatásba fordulnak át, amelyek segítenek neki szembeszállni a saját démonjaival. Ennek

¹⁰⁸ A film jelenet: 1:30:40-től

következtében nemcsak hogy önfeláldozó szerepet vesz fel a pusztító erővel szemben, hanem egy újjászületést is látunk, amely által képes megtörni és túllépni saját korlátait. Ennek révén létrehoz valami újat, amely által nemcsak önmagában válik felemelkedővé, de mások számára is felszabadító eseményként jelenik meg.¹⁰⁹ Még akkor is, ha egyedül Hiroshi Yamashita látja mindezt.

Ennek következtében úgy gondolják, hogy mivel sikerült legyőzni a végső antagonistát, ezáltal megszűnt az átok. Magától értetődően főszereplőink azt feltételezik, hogy Mimiko és Nanako áldozat volt, azonban találnak egy videókamerát, amely cáfolja ezt a hipotézist. Kiderül, hogy valójában Mimiko nem áldozat volt, hanem inkább az elkövető, mert minden alkalommal, amikor asztma rohama volt, testvérét is sérülés érte. Ennek fényében Mimiko története, onryō koncepciója felborul, hiszen a narratíva által mindig is gonosz volt, vagy másszóval önző, annak érdekében, hogy kellő figyelmet kapjon édesanyjától.¹¹⁰

A film nem a patriarchális társadalomban elszenvedett nyomással szemben harcol, hanem új megvilágításba helyezi a bántalmazást. Felhívja a figyelmet arra, hogy nemtől függetlenül lehet bárki az elkövető, nemcsak szigorúan férfi. Ennek okán a victim-monster megnevezése is nemcsak hogy felborul, de értelmét veszíti Mimiko karakterével szemben. Ennek okán valószínűleg egy spirituális megtisztulás se segítene, mivel teljes egészében egy romlott szellem.

Másodsorban, némi hasonlóság fedezhető fel a Mimiko és Marie édesanyja közötti kapcsolata és a Yumi és édesanyja közötti kapcsolat között. Mimiko édesanyja Münchausen-szindrómában¹¹¹ szenvedett, ami a gyermeknek lelki és a fizikai sérüléseket okozott. Másrészt azt se szabad elfelejteni, hogy egyedülálló édesanyaként két gyermeket nevelt. Ezzel ellentétben, ahogy korábban is írtam, Yumit édesanyja bántalmazta bármilyen szindróma hiányában, itt is kihangsúlyozva azt a tényt, hogy egy nő a sérelem okozója.

Elengedhetetlen megemlíteni azt a tényt, hogy Sadako karakterével ellentétben Mimiko feltételezhetően az édesanyja figyelmének hiányát próbálta pótolni, ami végül fokozatosan átváltott

¹⁰⁹ Craciun D. 16-17.

¹¹⁰ Stormes A. 3.

¹¹¹ Egy olyan mentális zavar, amelynél a gondozó egy másik személynél (gyakran gyermeknél), egészségügyi problémákat látszatát kelti, ezáltal a nyilvánosság szimpátiáját keresi.
<https://www.nhs.uk/mental-health/conditions/fabricated-or-induced-illness/overview/> Meglátogatva: 2025. 01. 03.

embertelen viselkedésbe, amely táplálta a benne lévő szadista vágyakat a testvérével szemben.¹¹² Ezek a fajta vágyak csak felerősödtek benne azáltal, hogy onryō lett, amelynek vizuális bemutatása nem a nőies természet megerősítését szolgálja, hanem épp ellenkezőleg, Mimiko végtelen hatalmának szimbolikus reprezentálását látjuk. Ezt a fajta ábrázolást elsősorban Natsuki¹¹³ esetében tapasztaljuk, amikor élő adás alatt több százezer néző szeme láttára eltorzítja testét. Ennek következtében a testének groteszk eldeformálása female vagy male gaze konkrét fókuszálása nélkül is objektivitásba kerül.¹¹⁴

Azzal, hogy büszkélkedik nyilvános kivégzésében, nemcsak főszereplőinkben kelt fenyegetést, de mások számára is sürgetővé teszi a felismerést, hogy az antagonistának el kell pusztulnia, ezzel visszaszerezve az elveszett békét.¹¹⁵

A film vége fele Mimiko meglátogatja Yumit, aki mit sem sejtve – miután feldolgozta traumáját – belenéz az ajtó kitekintő nyílásba, ami majdnem a halálát okozta. Minden akadály leküzdése ellenére mindkét főszereplőnk meghal a láthatatlan túlvilági erővel szemben, ezzel hangsúlyozva, hogy hiába fektettek annyi időt és energiát, Mimiko által az átok továbbra is fennmarad.

Mindemellett, cselekedeteit és viselkedését tekintve Yumi egy Final Girl archetípusnak a részét képezi, azonban megtartja a nőies vonásokat a borzalmas eseményekből fakadó szorongásokkal ellentétben, amiket hordoz és tapasztal. Azonban nem szabad elfeledkezni Hiroshiról, aki a maszkulin természetével pótolja Yumi nőies Final Girl jellemvonásait. Ez pedig nem a gyengeséget szimbolizálja, hanem azt, hogy együttműködésük által erősítik egymást.

Korábban említettem Kuzyk Dawn Anika leírását a japán Final Girl archetípussal kapcsolatban. Yumi ugyan nem a patriarchális társadalommal és annak szorongásaival szemben harcol, hanem mindvégig a női természet által kialakult démonjaival. Ettől függetlenül is teljesen megállja a helyét, még ha nem is „keretbe” illő japán Final Girl archetípus. Yumi tökéletesen beleillik a victim-hero karakterizálásba, míg Mimiko szerepe teljes mértékben igazi mintapéldája a gonosztevő karakterizálásnak.

¹¹² Stormes A. 17.

¹¹³ Yumi barátnője.

¹¹⁴ Uo. 18-19.

¹¹⁵ Bergstrand K., Jasper J. 231-232.

***Femme Fatale*: A meghallgatás – オーディション Ōdishon (1999)**

Zárásként az elemzésemet a *Femme Fatale* archetípus filmmel fejezem be. A film Miike Takashi által rendezett japán horror klasszikus némi csavarral, ezzel eltérve a szokásos horror sémáktól, miközben film noir elemekkel is rendelkezik. A film egy idős megözvegyült úrról, Aoyamáról szól, aki feleséget keres, aminek következtében a legjobb barátja azt ajánlja neki, hogy tartson egy álmeghhallgatást egy nem tervezett filmre. (Zárójeles megjegyzés: a rendező a filmet alapvetően nem horrorfilmnek tekinti.)

A japán médiában számos olyan téma van, amely az ideális nőre fókuszál. Az ideális hölgy engedelmes, jó és támogató feleség, ami valójában nem más, mint a patriarchális társadalom által elképzelt idea, amely a nőiességet egy „hiánypótlásnak” definiálja, ennek köszönhetően képes fenntartani saját rendszerét.¹¹⁶ Ez a fajta gondolkodásmód a film legelején meg is jelenik, ahogy Yoshikawa undorodva kijelenti: „*Awful girls, no class and stuck up, stupid as well. Where are all the good girls? Japan is sure done for.*”¹¹⁷

Ráadásul nemcsak, hogy „hiánypótló”, de egyben veszélyes is, akár egy kétélű penge, ahogy azt Rigby Alexandra írja: „*She is dangerous because she is not a man, the object of both his sexual dreams and castration nightmares.*” Hiszen a női test egyszerre a teremtés és a pusztítás központja, ezt kihasználva lép fel a férfiközpontú rendszerrel szemben.¹¹⁸

Ezt a fajta ideális nőképet festi le Asami, amikor először megjelenik a hallgatáson, egy teljesen fehér ruhában, nyakig begombolva, jól ápolt hajjal, így elsőre nagyon ártatlannak és engedelmesnek hat.¹¹⁹ Az öltözékkel képes sikeresen elrejteni és kreálni magának egy teljesen eltérő identitást, befolyásolva Aoyama kritikus gondolkodását, mivel volt feleségének vonásait látja meg benne. Az egyik öltözködéssel kapcsolatban elvégzett pszichológiai tanulmány szerint,

¹¹⁶ Hemmann, K. Illusion, Reality and Fearsome Femininity in Takashi Miike's Audition. In *Gender and Contemporary Horror in Comics, Games and Transmedia*, 109-120, 2019, 110.

Rie a házvezetőnő a film közepe fele (44:49 percnél) ki is jelenti: *Men can not maintain without female support*. Ezzel is bizonyítva, azt az elképzelést, amelyet a patriarchális társadalom mutat a nőkkel szemben, mint „hiánypótlás”.

¹¹⁷ A film jelenet: 10:00 percnél kezdődik.

Ellis-Rees A. 255.

¹¹⁸ Rigby A. Lady Killers: Depictions of Gendered Subjective Violence in Audition, Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations, Washington University in St. Louis 2023, 2.

¹¹⁹ Hemmann, K. 115.

az idősebb férfiak jobban preferálják a visszafogott, halványabb színeket, ilyen például a fehér, a fekete és a kék.¹²⁰ Ami különösen figyelemre méltó, hogy a második találkozáson már kontrasztba áll a fehér öltözék a piros szörme kabáttal, mivel a piros szín nemcsak, hogy jobban kiemeli Asami halvány fehér arcszínét, de jólétet, szerencsét és vágyat szimbolizál.¹²¹

Emellett érdemes kihangsúlyozni Aoyama male gaze cselekedetét, amivel csak jobban kiemeli a kettejük között lévő patriarchális dinamikát. A male gaze feminista megközelítésből egy olyan tett, amellyel képesek „levetkőztetni” a női szereplőket tisztességes módon. Egy férfi tekintetének tárgya az a nő, akire intimitásként gondol a tudatalattijában. Ez különösen érdekes, mert Asami – nehéz meghatározni, hogy tudatosan-e – de erre a fajta pszichológiai lehetőségre játszik rá. Gyengéden a földre szegezett tekintettel lép be a terembe, hogy ártatlanabbnak és sebezhetőbbnek tűnjön, miközben elegánsan lépked, ezzel is finoman érzékeltetve balett múltját.¹²²

A többi elemzett filmmel ellentétben, egyedül itt a film nem női szemszögből meséli el a történetet, hanem férfi szemszögből, ezzel is kiemelve azt a tényt, hogy egy női szereplő kezdeményezi a horrort. Ez főként azzal magyarázható, hogy a film a Femme Fatale archetípust használja. A történet második felétől van egy jelenet rész, ahol Yoshikawa figyelmezteti Aoyamat Asamival kapcsolatban, hogy a nő nem az, akinek látszik, és tartsa tőle távol magát, ennek ellenére Aoyama azt válaszolja, 「例えばトラブル何でも自分で解決することがいいだから。」¹²³ Ez az egy rövid párbeszéd tökéletesen bemutatja, hogy a férfiak tudatalatti elméjükben már elnyomják a női létet, mint konkrét fenyegetést.¹²⁴

Természetesen férfi főszereplőnket teljesen ujjai köré csavarja Asami finom vonása és beszéde, miközben a néző már tisztában van a veszéllyel a korábban látott felkavaró jelenetek látványa miatt, ahogy Asami a földön ülve hallgatja a telefoncsörgést, miközben lassan elkezd gonosan mosolyogni.¹²⁵

¹²⁰ Kodzoman D. „The Psychology of Clothing: Meaning of Colors, Body Image and Gender Expression in Fashion” In *Text Leath Rev*, University of Zagreb, Faculty of Textile Technology, Zagreb, (2019/2), 90-103, 94.

¹²¹ Alomari D., AL-Qadi J. „Color Connotations in Clothes among British and Jordanian Females: A Sociolinguistic Indication” In *International Journal of Linguistics*, 1 (2017/9), 103.

¹²² Rigby A. 15.

¹²³ *If there is a trouble, I can handle it*. A film jelenet: 41:48 percnél.

¹²⁴ Ellis-Rees A. 256.

¹²⁵ Hemmann, K. 115.

Ettől a ponttól fogva mondhatjuk azt, hogy a történet kétszer mutatja be Asami karakterét, annyi különbséggel, hogy a film utolsó negyedében látjuk igazi színeiben, amikor elkezd lassan kínozni Aoyama lebénult testét a földön. Kitűnően jelenik meg a femme fatale karakterének kontrasztja Asami hideg tekintetén, mindvégig informális és édeskés hangnemben beszél hozzá, miközben akupunktúrás tűket szurkál a testébe.¹²⁶

Mindezek ellenére, amikor Shigehiko lerúgja Asamit a lépcsőn és kitöri a nyakát, Asami Aoyama tekintetébe néz, vizuálisan is megértjük szerepeiket. Asami – ugyan feminista szemszögből – a patriarchális rendszerrel szemben egy anomália, addig Aoyama pont ezt a társadalmi gondolkodást testesíti meg lekezelő viselkedésével a nőkkel kapcsolatban, és mivel életben marad, ez a hozzáállása, a belső érzelmi léte és gondolkodás módja nem kerül közvetlen kihívásra, ezért a férfiközpontú nézetei tovább fognak élni.¹²⁷

Az elemzést követően meg tudjuk határozni Yamazaki Asami szerepét, miközben szimpátiát is érzünk, annak ellenére, hogy határozottan veszélyes elkövető. Ez pedig valószínűleg onnan vezethető le, hogy Asamival szemben a múltban bántalmazást követtek el, ezáltal megértjük a motivációját. Mindezek ellenére tudjuk, egy horrornak az a feladata, hogy a nézőben és/vagy hallgatóban felkeltse a gonosztól való félelmet és iránta a megvetés érzését. Viszont Asamival kapcsolatban nemcsak az örültsége, hanem szépsége és látszólagos ártatlansága elfedi ezt a zavaros érzést.¹²⁸

Hangsúlyozhatjuk még a *vagina dentata*¹²⁹ szerepét, amely utalás arra a „*monstrous-feminine*” alakjára, amit a film utolsó részében látunk kasztráló szerepének teljes pompájában. Fontos kiemelni kettőségének jelentőségét, mivel egyrészt kasztrálnak tetteti magát, főként akkor, amikor megmutatja magát Aoyamának a hétvégi nyaralóban. Megnyílik előtte, megmutatva a múltban vele szemben elkövetett „sérüléseket”, miközben gyengéden kérdezni: „*I am the only one you love, right?*”.¹³⁰ Míg a film vége felé már domináló félként mutatja meg igazi kegyetlen énjét.

¹²⁶ Uo. 117.

¹²⁷ Rigby A. 4.

¹²⁸ Hemmann, K. 117.

¹²⁹ Jelentése: fogakkal ellátott vagina
Romodanovski D. 32.

¹³⁰ Film jelenet: 1:01:20

Végsősoron Asami karakterét tekintve és Jean-Jacques Rousseau gondolatával zárva, az ember a születésétől kezdve jó, de a társadalom elrontja természetét, ennek okán Asamit a victim-monster karakterek közé sorolom.¹³¹

¹³¹ Levelek Malesherbes-hez, 1762. január 12. – Uo. 628.; <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Gondolattar-kristo-nagy-istvan-gondolattar-1/1800-elott-szulett-szerzok-2/rousseau-jean-jacques-17121778-francia-filozofus-iro-pedagogus-eszteta-22D0/> Meglátogatva: 2024. 12. 25.

Konklúzió

A három japán horrorfilm vizsgálatán keresztül megismerjük női karaktereink múltját és az abból fakadó motivációjukat. Az eddigiek alapján világossá vált, hogy a fent elemzett horror műfaj azért kelti fel a figyelmünket, mert olyan emberekről szól, akik többségükben belső konfliktussal küzdenek meg, miközben egyszerre kell egy külső nyomással szemben is cselekedniük.

Az elemzéssel kapcsolatban arra jutottam, hogy a victim-hero és a victim-monster karakterizálás erősen függ az adott történet narratívájától és attól is, hogy milyen archetípushoz tartoznak. Továbbá feltűnt az elemzésem során, hogyha egy túlélő horror videójátékok és/vagy filmek keretei között helyezünk el egy női karaktert, kizárólag victim-heroikként vannak jelen, ami a narratívával magyarázható.

Továbbá az is nyilvánvalóvá vált, hogy a legtöbb esetben a japán szociális és kulturális társadalmi szempont, ami többnyire patriarchális erkölcsi alapokon fekszik, nagyban befolyásolja a nőekkel szemben kialakult szorongások megjelenését. Természetesen, ha matriarchátus társadalom lenne az irányító, valószínűleg hasonlóan működne a másik irányban. Ennek okán elmondható az is, hogy akármelyiket is figyeljük meg, mindennek két oldala van, akár egy éremnek.

Véleményem szerint a nők megjelenése a japán horror műfajban a patriarchális társadalomban kialakult fantáziában gyökerezik, és az ebből fakadó szorongásokra reflektál. Ezzel megadva nekik a kellő tiszteletet, ott, ahol ezek a kontrolláló elvek se fizikailag, se lelkileg nem érik el őket. Tulajdonképpen a japán horrorfilmeknek köszönhetően megadja nekik azt a lehetőséget, hogy bosszút tudnak állni, kiállva magukért az ellenük elkövetett bántalmazások és az átélt traumák ellenére.

Bibliográfia

Ada L. „Ghostly and Monstrous Manifestations of Women: Edo to Contemporary.” In *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies* (2008/5), 30-45.

Alomari D., AL-Qadi J. „Color Connotations in Clothes among British and Jordanian Females: A Sociolinguistic Indication.” In *International Journal of Linguistics*, 1 (2017/9), 89-103.

Balmain C. Introduction to Japanese Horror Film. George Square, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

Balraj B., Kanthan N., Viewer’s Perception on the Portrayal and Evolution of Women in Horror Movie, AIP Conference Proceedings 2617, 060012 (2022).

Bargen D. A Women’s Weapon: Spirit Possession in the Tale of Genji. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997.

Bell S. „Monster as Victim, Victim as Monster: Post-Traumatic Stress Disorder, Redemptive Suffering and the ‘Undead’” In *Monster as Victim, Victim as Monster: Post-Traumatic Stress Disorder, Redemptive Suffering, and the 'Undead' Monsters and the Monstrous*, 1 (2011/2), 29-37.

Bergstrand K., Jasper J. „Villains, Victims, and Heroes in Character Theory and Affect Control Theory.” In *American Sociological Association, Social Psychology Quarterly*, 81 (2018/3), 228-247.

Craciun D. The Visual Language of Female Horror Characters. Tampere University of Applied Science, 2024.

Creed B. The Monstrous-Feminine, Film, Feminism, Psychoanalysis. Routledge, London, 2007. <https://ieas-szeged.hu/downtherabbithole/wp-content/uploads/2018/02/Barbara-Creed-The-Monstrous-Feminine-2007.pdf> Meglátogatva: 2024. 12. 30. (Sajnos, jobb minőségben nem sikerült megtalálnom.)

Davies R., Ikeno O. Japanese Mind: Understanding Contemporary Japanese Culture, Boston, Tuttle Publishing, 2002.

Davisson Z. The Ultimate Guide to Japanese Yokai, Ghosts, Demons, Monsters and Other Mythical Creatures from Japan North Clarendon, Vermont, Tuttle Publishing, 2024.

Ellis-Rees A. „7 Victim or Monster? Fear and Female Revenge in Three Contemporary Japanese Horror Films” In *Beyond Kawaii: Studying Japanese Feminities at Cambridge*. Lit Verlag GmbH & Co. KG Wien, 2020, 227-277.

Foster M. Pandemonium and Parade. Los Angeles, California: University of California Press, 2009.

Foster M. The Book of Yōkai: Mysterious Creatures of Japanese Folklore. Oakland: University of California Press, 2015.

Hemmann, K. „Illusion, Reality and Fearsome Femininity in Takashi Miike’s Audition.” In *Gender and Contemporary Horror in Comics, Games and Transmedia*, 2019, 109-120.

https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1016&context=qb_pubs
Meglátogatva: 2024. 10. 29.

<https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Gondolattar-kristo-nagy-istvan-gondolattar-1/1800-elott-szuletett-szerzok-2/rousseau-jean-jacques-17121778-francia-filozofus-iro-pedagogus-eszteta-22D0/> Meglátogatva: 2024. 12. 25.

https://illustroiadt.figshare.com/articles/thesis/The_evolution_of_y_kai_in_Japanese_horror_cinema_from_the_1950_s_to_the_present/26031190?file=47033914 Meglátogatva: 2024. 10. 30.

<https://irishgothicjournal.net/issue5/> Meglátogatva: 2024.10.24.

<https://nextprojection.com/2013/10/23/victims-monsters-role-female-characters-within-horror-narratives/> Meglátogatva: 2025. 01. 02.

<https://www.nhs.uk/mental-health/conditions/fabricated-or-induced-illness/overview/>
Meglátogatva: 2025. 01. 03.

<https://thoughtsonpapyrus.com/2019/10/11/katsushika-hokusai-ukiyo-e-woodblock-prints-of-ghosts/> Meglátogatva: 2022.12.17.

<https://publicdomainreview.org/collection/hokusai-s-ghost-stories-ca-1830> Meglátogatva: 2022.12.17.

<https://web.archive.org/web/20120708015628/http://hyakumonogatari.com/2012/05/09/kasha-the-corpse-eating-cat-demon/> Meglátogatva: 2022.11.13.

<https://yokai.com/otsuyu/> Meglátogatva: 2024.10.24.

<https://yokai.com/onryou/> Meglátogatva: 2024.10.24.

<https://yokai.com/ubume/> Meglátogatva: 2024. 10. 26.

Ikoma N. „Why Do Japanese Ghosts Have No Legs? Sexualized Female Ghosts and the Fear of Sexuality” In *Dark Reflections, Monstrous Reflections: Essays on the Monster in Culture*, Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2008, 189-200.

Jacob F. The Alteration of the Image – Women And Japanese Society (1600-2000) Queensborough Community College, City University of New York, 2015.

Johnson A. The Evolution of Yōkai in Relationship to the Japanese Horror Genre. University of Massachusetts Amherst, 2015.

Kelsey, W. M. „The Raging Deity in Japanese Mythology.” In *Asian Folklore Studies*, 40 (1981/2), 213-236.

King C. Washed in Blood: Male Sacrifice, Trauma, and the Cinema. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey and London, 2012.

Kodzoman D. „The Psychology of Clothing: Meaning of Colors, Body Image and Gender Expression in Fashion” In *Text Leath Rev*, University of Zagreb, Faculty of Textile Technology, Zagreb, (2019/2), 90-103.

Kuzyk A. I am the Worst Woman: The Disintegration of the Idealised Feminine and the Final Girl in The Forest of Love. University of Alberta, Edmonton, 2018.

Lindsay N. „Pure Poison: The Gothic Femme Fatale in Japanese Horror Cinema.” In 明治大学教養論集刊行会, (2018/12), 21-36.

Miller C, Riper Van Bowdoin A. Horrors of War The Undead on the Battlefield. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015.

Newbery E. „Why so sad, Sadako? An investigation into the development of the

traditional Japanese female vengeance ghost from ancient myth to modern day cinema production.” In *Contemporary Japanese Cinema Since Hana-Bi*, 2015, 1-15.

Opler M. „Japanese folk belief concerning the cat” In *Journal of the Washington Academy of Sciences*. 35 (1945/9), 269-275.

Peterson H. *HERpetology: Gender, Power, and Snake Transformation in Edo Period Japan*. University of North Carolina at Chapel Hill, 2016.

Petty J, B.M., *Stage an scream: The influence of traditional japanese theater, culture, and aesthetics on Japan’s cinema of the fantastic*. University of North Texas, 2011.

Rawle S. „Ringing One Missed Call: Franchising, transnational flows and genre production.” In *East Asian Journal of Popular Culture, Yorok St John University*, (2015/1), 97-112.

Reider N. „The Emergence of "Kaidan-shū" The Collection of Tales of the Strange and Mysterious in the Edo Period” In *Asian Folklore Studies* 60 (2001/1), 79-99.

Rigby A. *Lady Killers: Depictions of Gendered Subjective Violence in Audition, Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations*, Washington University in St. Louis, 2023.

Romodanovskii D. *Adapting the Monstrous: The Evolution of Monsters in Japanese Horror Media Comparative Analysis of Japanese Horror Films from Shōwa Era to Modernity* Univercity of Iceland, Faculty of Languages and Literatures School of Humanities University of Iceland, 2024.

Smith A. *The „Monster” in All of Us: When Victims Become Perpetrators*. Georgetown University Law Center, 2005.

Stormes A. *The Intersection of Feminine Representation and Sound Design in Contemporary Japanese Horror Films*, Purchase College Department of Cinema Studies, New York, 2021.

Takahashi S. *Opportunity and Challenge: A Psychological Study of Contemporara Japanese Women as Compared to American Caucasian Women*. University of Hawaii, 1992.

Taulbee C. *Bakeneko: Look into the Origins of Japan’s Supernatural Cats*. Portland State University, 2021.

Taylor R. „Demon(ized) Women: Female punishment in the 'pink film' and J-Horror” In *Asian Cinema* 23 (2012/2), 199-216.

Wee V. „Patriarchy and the Horror of the Monstrous Feminine”, In *Feminist Media Studies*, Routledge, London-New York, 11 (2010/2), 151-165.

Yoo J. Monstrous Wives, Murderous Lovers, And Dead Wet Girls: Examining the Feminine Vengeful Ghost in Japanese Traditional Theatre and Horror Cinema, University of Hawai'i at Manoa ProQuest Dissertations & Theses, 2022.