

Traumatikus allegóriák a kaidzsu filmekben

Az óriásshörny-filmek szemiotikai és narratívaelemzése

TIA 423

2015.01.06

Tartalomjegyzék

I. Bevezetés	3
I.1 A kaidzsu filmek meghatározása	3
I.2 Hipotézis és a kérdés relevanciája	4
I.3 Módszertan.....	6
II. Gojira, az allegorikus pusztító	8
II.1 Történelmi háttér	9
II.2 A szörny, mint világháború	10
II.3 A szörny, mint atombomba	12
II.4 A szörny, mint spirituális létező	13
II.5 A szörny, mint a társadalom kirekesztettje.....	14
II.6 A műfaj allegorikus kötelezettségei	16
III. Cloverfield, a kézikamerás kaidzsu.....	17
III.1 A szörny, alulnézetből.....	17
III.2 A terror, képekben.....	20
III.4 A Manhattan projekt bosszúja.....	24
IV. Godzilla, a szörnyek királyának visszatérése.....	28
IV.1 Klasszikus kaidzsu	28
IV.2 Hat évtizednyi intertextualitás	30
IV.3 A békés megoldás	32
IV.4 Az öngyógyító természet	36
V. A kutatás összegzése	39
VI. Összegzés	40
VII. Bibliográfia	42
VII.1 Egyéb forrásanyagok	43
VIII. Mellékletek	44
VIII.1 <i>Gojira</i> (1954) szinopszis	44
VIII.2 <i>Cloverfield</i> (2008) szinopszis	45
VIII.3 <i>Godzilla</i> (2014) szinopszis	46

I. Bevezetés

„... nem voltak egyebek, csak kísérteties csontvázak, a belsősegeik szanaszét röpítve a hatalmas robbanástól, mintha hatalmas szörnyek csapata taposott volna végig rajtuk.”

- egy hirosimai túlélő (Sasaki, 1954, 11)

Az emberiség amióta először találkozott természeti katasztrófákkal, hatalmas, felfoghatatlan lények munkájának állítja be azokat. Fejlődhet bármennyit a tudásunk a világról, ha a pusztítás tragédiája feldolgozhatatlan méreteket ölt, még mindig az óriás lények képébe kapaszkodva próbáljuk megérteni, miért érdemelhettük ezt a sorsot. Dolgozatom célja, hogy kiderítsem, milyen módon jelenítik meg a kaidzsu filmek a valós katasztrófákat, személyes, illetve kollektív félelmeket. Hogy ezt a kérdést jobban kifejthessem, szükséges először megérteni, milyen műfaj is pontosan a kaidzsu film.

I.1 A kaidzsu filmek meghatározása

„A japán kaidzsu (vagy daikaidzsu) eiga szörnyfilmet (vagy óriásszörny-filmet) jelent. A kaidzsu filmek lényege, hogy hatalmas pusztítást végző természetellenes lényeket mutatnak be.” (Szilágyi, 2014) Híres korai alkotások ebben a műfajban a *King Kong* (1933), a *The Beast of 20,000 Fathoms* (1953) vagy a *Them!* (1954), de ezekkel szemben Szilágyi és az elemzők többsége egyetértésben Ishiro Honda 1954-es *Gojira*-ját tartja a műfaj megteremtő alkotásának. Ez ugyanis az első hasonló film, amely közelről a szörnyre fókuszál, elsősorban annak pusztító útját mutatva be, akár előtérbe is helyezve a film emberi szereplőihöz képest.

Ahogy Szilágyi kifejti, nem csak a műfaj, hanem az önálló Godzilla korpusz is rengeteg eltérő műfajú filmet foglal magába, hiszen „a kaidzsu lényege a hibriditás, a műfaj a horror, a katasztrófa, a sci-fi és a fantasy keveréke, mely műfaji elemek magából a szörnyfigurából eredeztethetőek.” (Szilágyi, 2014) A katasztrófa értelemszerűen a szörnyek pusztítására vonatkozik, míg a horror inkább a szörnyek megjelenésére, és a filmben betöltött szerepükre. A science fiction elsősorban a lények keletkezéstörténetében kap szerepet, ahol többször valamilyen tudományos kísérlet nem várt következményeként születnek meg, valamint azok elpusztításában is, ahol is mindig valamilyen sokkal

nagyobb tudományos munka szükségeltetik egy megfelelő fegyver előállításához. Ahogy azt Szilágyi is kifejti, a fantasy elem sokkal ritkábban, de mindenképpen említésre méltó mértékben kerül elő: a korpusz néhány lényének eredettörténete inkább a Föld, az anyatermészet szellemére utal vissza, például az 1964-es *Mothra* vs. *Godzilla* c. filmben, ahol „Mothra, a bölcs, igazi fantasy karakter: célja az anyatermészet és az emberiség harmonikus együttélésének biztosítása. Halála esetén az óriásmoly reinkarnálódik a lárvá formájú utódaiban. Illetve van két tolmácsa is, a hüvelykujjnyi méretű Pöttöm ikrek, akik telepatikus képességeik segítségével fordítanak óriásszörny nyelvről japánra.”(Szilágyi, 2014) Ezen négy műfaj különböző elemei eltérő mértékben ugyan, de az összes kaidzsu filmben jelen vannak.

I.2 Hipotézis és a kérdés relevanciája

Kutatásommal tehát elsősorban arra szeretnék fókuszálni, hogyan jelennek meg ezen műfaj filmjeiben a valós katasztrófák. Milyen vizuális, esetleg szöveges eszközökkel köszönnek vissza az emberiséget sújtó természeti csapások, esetleg a különböző háborús események? Hogyan jelenítenek meg a filmek szörnyfigurái valós félelmeket, valós averziókat? Elsődleges célom, hogy ezeket korábbi szakirodalomra hivatkozva bemutassam, a *Gojira* (1954) filmen keresztül (az eredeti japán filmeket az angol átirat szerinti japán címmel fogom illetni, a 2014-es filmmel való könnyebb megkülönböztetés végett), majd saját kutatásomon keresztül összehasonlítsam két modern kaidzsu filmmel, a 2008-as *Cloverfield*del, valamint a 2014-es amerikai/japán koprodukcióban elkészült legújabb *Godzillával*.

Hipotézisem szerint a kaidzsu filmek főbb stilisztikai elemei alapjaiban ugyan nem változtak, de az alkotók új módszerekkel, ugyanazokat a hatásokat érték el. Ennek értelmében az eredeti filmben fellelhető allegorikus jelentést is magukban hordozzák a mai filmek, és ugyanúgy napjaink hasonlóan fontos katasztrófáit, félelmeit és veszélyeit mutatják be.

A kérdés relevanciáját egyfelől mindenképpen bizonyítja a műfaj újbóli népszerűvé válása, amelyeket az általam is elemzett mai filmek létrejötte és azok anyagi sikere is igazol. Ezen felül nem elhanyagolható tény az sem, hogy a 21. század is pontosan ugyanúgy kiveszi a részét mind a természeti, mind a háborús katasztrófákból, és az emberiség még mindig magyarázatokat keres, a feldolgozás különböző útjait. Ezeknek a kaidzsu filmeknek, ahogy 1954-ben a *Gojirának* is megvan az a fajta rituális kapacitása, melynek segítségével az

érzelmi energiák megfelelően vezethetőek le, feldolgozva a traumatikus eseményeket. (Kerner, 2007)

A továbbiakban szeretném indokolni, miért épp ezekre a filmekre esett a választásom, mind az eredeti, 1954-es filmre, mind pedig a két modern filmre vonatkozólag, hiszen ez is fontos szempontja a kérdés és a kutatás relevanciájának

A Godzilla korpusz bármely filmjét vehetném kiindulópontként, de úgy érzem, a leglogikusabb, ha a sorozatot elindító első művel foglalkozom, mind a tanulmány terjedelmének szempontjából, mind pedig az elmúlt hatvan év változásainak megfigyelése végett. Az első film stábjának vezető tagjai többségben maguk is szolgáltak a második világháborúban, sőt, a rendező, Honda 1946-ban személyesen is láthatta a hirosimai bombázás maradványát, mikor hazatérve keresztültazott a városon (Roberto, 2000). Szilágyi elemzésében nagyjából a harmadik filmtől (*King Kongu Tai Gojira – King Kong vs. Godzilla, 1963*) kezdődik a filmsorozat úgymond „hanyatlása”, amikortól kezdve egyre kisebb volt a hangsúly a katasztrófán és a horroron, viszont egyre nagyobb a családon, a gyerekeken és a szórakoztatáson. A filmeket többször lezárták, és újrakezdték, így több külön korszakra is bonthatóak (Szilágyi, 2014). Míg a sorozat első újraindítása 1984-ben a karakter sikerességének köszönhető, a harmadik, 1999-es egyértelműen összeköttetésbe hozható az 1998-as, Roland Emmerich rendezte amerikai *Godzilla* filmmel. (Sims, 1999) Az amerikai, számítógéppel animált szörny „darabjaira szedi a Gojira allegóriát, gyakorlatilag értelmetlené teszi azzal, hogy megszüntet minden kapcsolódási pontot a második világháború tragikus történetével” (Kerner, 2007, 119). Kerner kritikával illeti azt is, hogy Emmerich teljesen lényegtelen helyszínt választott a szörny pusztításához, hiszen New Yorknak semmilyen tényleges katasztrófával nem kellett szembesülnie (természetesen fontos hangsúlyozni, hogy a film 1998-ban, három évvel a szeptember 11-ei terrortámadás előtt készült).

Ezzel a kritikával szemben azonban úgy vélem, hogy a modern kaidzsu filmgyártásban (amely a műfaji megkötéseknek köszönhetően igencsak kevés filmet foglal magában) mégis készült több olyan alkotás is, amely tartja magát a műfaj allegorikus kötelezettségeihez is. Ugyan készült a 21. században „eredeti” (a Toho Studios által gyártott) *Godzilla* film is, a Millenium sorozat keretein belül (Szilágyi, 2014), kifejezett szándékom azt megmutatni, hogy az amerikai értelmezés mennyiben hasonlít, illetve

különbözik a japán kaidzsú felfogástól. Ezért nem kerül szóba a dolgozatban sem ez a japán Godzilla sorozat, sem pedig a 2006-os, koreai *Gwoemul* (*The Host*, Joon-ho Bong).

A 2008-as *Cloverfield* producere és ötletgazdája, J. J. Abrams saját bevallása szerint épp Japánban járva, a rengeteg Godzilla játékfigurát látva született meg a fejében az ötlet egy hatalmas szörnyet szerepeltető filmre, mondván, szüksége van az amerikaiaknak is egy „saját” szörnyre, ami egy saját fájdalmas emlékre utal¹. A 2014-es, Gareth Edwards féle *Godzilla* pedig már egy valós japán-amerikai koprodukcióban hozza el a szörnyek királyát az Egyesült Államokba, jól megválogatott, valóban tragédiával sújtott helyszíneket és történeteket felsorolva.

Úgy vélem ezek a rövid indokok is alátámasztják azt a célokat, hogy ezeket a filmeket teljes jogú kaidzsú filmekként az eredeti *Gojira* jogos utódjaiként allegorikusan is elemezzem, és ugyanazokat a tragikus és horrorisztikus elemeket, amelyeket rengeteg tanulmány és kutatás felfedezett, én is bemutassam ezekben a filmekben.

I.3 Módszertan

A kutatás módszertanát legnagyobb részben Jane Stokes *A média- és kultúrakutatás gyakorlata* (2008) című könyve alapján választottam ki. Ezen könyv fogalomrendszere szerint tehát elsősorban a szövegelemzés a célom, azon belül is legfőképp a szemiotikai, mellette kis részben a narratívaelemzés.

Ennek tükrében az első nagy fejezetben az elméleti és szakirodalmi alap meghatározásának tükrében általam talált tanulmányok alapján írok majd az első *Gojira* filmről, majd az azt követő két nagy fejezetben már a szakirodalom alapján saját magam elemzem a két modern filmet. Minden esetben külön szinopszist mellékelek a filmhez, amelyeket mellékletben csatolok, a főszövegén kívül, amelyeket a filmek többszöri megnézése után magam írtam le. Ezek röviden tartalmazzák a három film történetét, a részletes elemzésemben mindig erre a szinopszusra utalok, sok esetben a film bizonyos történéseit részletesebben is kifejttem, a szemiotikai és szimbolikus jelentések jobb megértése érdekében.

¹ A rendező ezt egy interjúban mondta:

http://web.archive.org/web/20080218034125/http://www.moviesonline.ca/movienews_12553.html (Utoljára hozzáférve 2014.11.10)

Stokes értelmezési rendszere szerint minden fejezetben külön alfejezeteket, bekezdéseket szentelek különböző kulturális, történelmi esetleg tudományos-technológiai ismeretekre, melyek ismerete, megértése szükséges az elemzéshez.

II. Gojira, az allegorikus pusztító

Dolgozatom első részében az 1954-es Ishiro Honda rendezte *Gojira* filmet fogom bemutatni a már meglévő szakirodalmak segítségével. Röviden áttekintem, hogy a film különböző elemzői milyen metaforákat véltek felfedezni a szörny figurájában, és milyen átfogó allegorikus értelmezéseket nyújthatnak a film egészének értelmezésében. Ezeket elsősorban Susan Sontag, Aaron Kerner és John Rocco Roberto tanulmányai alapján dolgozom fel.

Susan Sontag amerikai író, filmrendező és tanár volt. Írói munkái között találni regényeket, színdarabokat, de elsősorban esszéket, tanulmányokat írt, főleg irodalmi, filmes és fotóművészeti témában. Összesen hat esszékötete jelent meg 1966 és 2007 között, valamint publikált többek között a *The New Yorker*-ben, annak könyvkritikai kiadványában, sőt a *Times* irodalmi kiadványaiban is. Az általam is hivatkozott tanulmánya, az *Imagination of Disaster* rövidege ellenére meghatározó írás a science fiction és a katasztrófafilmek kapcsolatáról, és szinte az összes kaidzsü filmekkel foglalkozó tanulmány hivatkozza.

Aaron Kerner a San Francisco Állami Egyetem filmelméleti szakának egyik tanára. Munkásságában elsősorban japán filmekkel, valamint a katasztrófák és a szörnyűségek ábrázolásával foglalkozik, és a filmeket a traumák feldolgozásában nyújtott segítségük alapján értelmezi. Írt többek között tanulmánykönyvet a holokauszt és az experimentális filmek kapcsolatáról, de rengeteg tanulmánya, esszéje foglalkozik kifejezetten a *Godzilla* filmek különböző allegorikus értelmezésével.

Sontag 1965-ös tanulmányában leírta, milyen általános forgatókönyvekkel találkozhatunk a sci-fi és a katasztrófafilmek terén. Az első, amit leír, az alábbi öt pontból áll: 1. A dolog (szörny, űrhajó, aszteroida) megérkezése. A hősen kívül senki sem veszi észre, és nem is hisznek neki. 2. Szemtanúk mégis alátámasztják a hős beszámolóját, és hatalmas pusztításról mesélnek. 3. Az ország fővárosában hatalmas tudományos megbeszélés folyik, hogy kiderítsék, mivel állnak szemben, és hogyan pusztítsák el. 4. További hatalmas pusztítás, szörnyűségek, egy ponton a hős barátnője is bajba kerülhet. A nemzetközi erők páratlan erőfeszítésekkel próbálják elpusztítani/megállítani a dolgot. 5. Semmi sem volt sikeres. Végül a hős áll elő egy új megoldással, amin a film eleje óta dolgozott, és az új találmányon áll vagy bukik az emberiség megszabadulása. Végül sikerül elpusztítani/elűzni a dolgot, és az emberek hatalmas katasztrófákra felkészülten tekintenek

a jövőbe. Sontag szerint ezek a filmek egyáltalán nem a science fiction „tudomány” részére fókuszálnak, sokkal inkább a pusztításra és a katasztrófára.

Ez a forgatókönyv minta tökéletesen ráillik az első két *Gojira* filmre, Sontag meg is említi az ikonikus jelenetet, ahol a pánikoló tömeg tömött sorokban menekül az óvóhelyekre, miközben fehér kesztyűs rendőrök kísérik őket. Fontos tehát kihangsúlyozni e film viszonyát a katasztrófához. Mind a két filmben hosszú, a kor átlag snitthosszánál rövidebb snittekre vágott „akciójelenetek” tömkelegét találjuk. Ilyen a szörny vonulása át a városon, a hadsereg erőfeszítései a megállítására. Ezeket a jeleneteket csak időnként szakítja meg egy-egy hosszabb szegmens, amelyben a szereplők valamilyen, a történet szempontjából fontos új elemet ismertetnek.

Tehát míg a filmnek vannak emberi szereplői, lényegesen kisebb hangsúlyt kapnak, mint a címszereplő szörny. Pedig az emberi szereplők jeleneteiben találkozunk szerelmi háromszöggel, morális dilemmával, gondolatokkal a megrendezett házasságról, mégis hangsúlytalanná válnak, ha a következő jelenetben háromszor olyan hosszan látjuk a szörnyet, akinek a bőrét semmilyen katonai fegyver nem tudja átszakítani.

Márpedig ha egy film ennyi figyelmet szentel a pusztításnak és a katasztrófának, akkor fontos értelmeznünk azt, mit szeretne vele mondani. Ahogy a következő oldalakból kiderül, a film egyszerre jeleníti meg allegóriaként a kézenfekvő hirosimai és nagaszaki atomtámadásokat, de átfogóan a második világháborút is, sőt, a szörny megjelenése alapján a sugárfertőzött japánok kirekesztett kasztját is.

II.1 Történelmi háttér

Ahhoz, hogy világossá váljék, milyen valós eseményekre és katasztrófákra reagál, fontos áttekintenünk a film elkészültének hátterét, az alkotók személyének fontosságát, és a bemutató hatását a közönségre. Ezeket elsősorban John Rocco Roberto két idevágó tanulmányán keresztül mutatnám be, aki egy kaidzsu filmekkel foglalkozó folyóiratban publikálta különböző archívumokból, interjúkból, dokumentumfilmekből összegyűjtött kutatásait.

A legnagyobb japán filmforgalmazó cég, a Toho studios 1937-től kezdve a japán fasiszta propagandagépezet része lett, és sikeres háborús filmeket gyártott. A filmek sikereiben nagy szerepet játszott Iwao Mori, aki a stúdió vizuális effektekkel foglalkozó részlegét fejlesztette. Japán második világháborús bukását követően az Egyesült Államok hadserege

megszállta az országot, és cenzúrával kontrollálták többek között a filmipart is. Ennek részeként Morit deportálták az országból. Az ötvenes évekre azonban a Toho az utolsókat rúgta, és szinte sehol sem volt már a régi nagy dicsősége, így elérkezettnek látták az időt, hogy Morit ismét visszahívják, sőt, vezérigazgatója legyen a cégnek. (Roberto, 1997)

1954-ben egy indonéz-japán koprodukciós háborús filmet gyártottak volna, *In The Shadow of Glory* címmel, Tomoyuki Tanakával a produceri székben. Azonban a színészek megfelelő vízumait nem sikerült elintézni, így a film elkészülésére egyre kevesebb esélyt láttak. Tanaka előtt tehát egy háborús film költségvetése hevert, de semmilyen kész forgatókönyve nem volt, amelyet meg tudott volna valósítani. Ebben a helyzetben ötlött a fejébe egy hatalmas szörny, aki az atombomba hatásával rombol végig a japán fővároson, épp úgy, ahogy King Kong tette New Yorkban. (Roberto, 1997)

Roberto tanulmányában jól bemutatja az első film és a valós bombázások közti már-már egyértelmű kapcsolatokat. 1954. március 1-jén egy japán halászhajó, a Fukuryu Maru a Csendes-óceánon véletlenül túl közel hajózott az Egyesült Államok egyik kísérleti atombomba-robbantásához. A hajó legénysége mind sugárfertőzött is lett, sőt, a hajó rádiója nem sokkal később meg is halt (bár nem közvetlenül a radioaktivitás következményeként). A *Gojira* nyitó képsorai szinte szóról-szóra ezt a jelenetet idézik fel, és ez akkor még nagyon élesen élt a japánok szemében, mint „az emberiség második nukleáris bombázása” (Roberto, 2000). A háború elvesztésének lassú feldolgozása, és az ország körül egyre inkább kibontakozó hidegháborús feszültség így bőven megalapozta az atombombától való félelmeket, és tökéletesen megteremtette a *Gojira* táptalaját is.

A következő alfejezetekben részletesen leírom a különböző kutatások alapján, hogy a szörnyet hányféleképpen lehet allegorikusan értelmezni. Felmerül ugyanis nyilvánvaló metaforaként a világháború, de ugyanennyire alátámasztható, hogy csak az atombombát testesíti meg. Kerner tanulmányaiban sokat foglalkozik a szörny spirituális jelentésével, ami szerint Gojira a bosszú angyalaként érkezik Japánba, valamit részletesen kifejti a lény és a japán társadalom egyik kirekesztett rétege, a *hibakushák* közti kapcsolatot.

II.2 A szörny, mint világháború

Az egyik első és legszembeötlőbb allegória a második világháború lépései és a film történései közti párhuzam. A történet legelején az Eiko-Maru halászhajó és az utána küldött kutatócsoportok eltűnése jól szimbolizálja a háború elejét: Japán partjainál először

a különböző kereskedő- illetve halászhajók voltak, amelyek megsínylették a háborút. (Roberto, 1997)

A második világháborús kapcsolat szintén nagyon erősen él a hadsereg gyors reakciójában. Amint a szörny fenyegetése valóssá válik, a hadsereg azonnal hatalmas erőket mozgósít annak megállítására érdekében. Ebben nem csak a háború korabeli japán hadsereg reagálási sebessége követhető nyomon, hanem magának a seregnek a nagysága is: egy jó háborús film költségvetésének megfelelően egész hadsereg vonul ki a szörny megállítására a város határába, és Godzilla mégis könnyedén keresztülsétál rajtuk.

A karakter, aki a legtöbb kapcsolatot nyújtja a háborúhoz az a tudós, Serizawa. Fontos jelenet, mikor az újságíró Hagiwara rábeszéli Emikot, hogy együtt kérjék meg Serizawát, használja az Oxygen Destroyert a szörny megállítására. Mikor megjelennek nála, egy kamerán kívüli kérdésre Serizawának csak a válaszát halljuk, amiben tagadja, hogy német barátai lennének (az újságíró állítása szerint a tudós német barátaitól hallott a találmányról). Roberto érvelése szerint ez egy fontos reakció, és nem lett volna része a filmnek, ha nem arra utalna, hogy Serizawának valóban vannak német barátai, akikre nem egészen büszke. A valóságban hasonló volt Japán és Németország viszonya. Míg katonai szempontból nagyjából egy oldalon álltak, inkább a közös ellenség, nem pedig a közös ideológia kötötte őket össze: jól igazolja ezt az állítást a Japánban található zsidó menekülttábor, amely a második világháború alatt is befogadta a holokauszt elől menekülőket, és a kormány sem volt hajlandó kivégezni őket (David et al, 1976). Szintén ez a karakter volt az, aki a film legvégén a japán kamikaze pilótákhoz hasonlóan tudatosan indul a Godzilla elleni öngyilkos támadásra (bár az érvelése más volt az öngyilkosságra).

Az atomtámadásokon túl az egyik legtraumatikusabb csapás, amelyet Japánnak át kellett élnie éppen Tokió bombázása volt. Honda be is ismeri, hogy az 1954-es film pusztítását az amerikai bombázások utáni városképről mintázták. Ezen túl az is érdekes, hogy melyik az az épület, amelyik a szörny rombolása ellenére is épen marad: a császári palota. (Kerner, 2013) Inuhiko Yomota meg is jegyzi, hogy ha valaki tisztában van a város felépítésével, egyértelműnek látszik, hogy Godzilla szándékosan „kihagy” néhány épületet a pusztításából, a császári palotán kívül nem esik baja semmilyen buddhista vagy shinto szentélynek, sem pedig az egyéb történelmi fontosságú épületeknek, mint például az oszakai vagy a nagojai kastélyoknak. Ez nem csak a szörny, mint második világháború

motívumát erősíti, hanem a szörnynek egyfajta másodlagos, spirituális erőt is kölcsönöz. (Kerner, 2013)

Ezen elemek alapján tehát igazolható, hogy a szörny adott szempontokból a második világháború szimbóluma. Nem csak a pusztítás mértéke és formájának tekintetében, hanem a társadalom reakciójában, és az egyéb emberi szereplők karakterének személyiségében is.

II.3 A szörny, mint atombomba

A legkézenfekvőbb és a legtöbb helyen olvasható érvelés, hogy a szörny maga a bomba (Sontag, 1965). A japán nukleárisellenesség szinte kézzel fogható az egész filmben. A szörny önmaga egy megtestesítése a pusztításnak, amit a háború, de leginkább az atombomba okoz.

A rendező, Honda szerint a pusztítás maga láthatatlan, a radioaktivitás pedig főleg (Tucker, idézi Roberto 1997). A szörny segítségével ezt a láthatatlan és megfoghatatlan jelenséget akarta megmutatni. Godzilla pusztán méretéből adódóan teszi tönkre a várost. Rálép, rádől, vagy akár a farka segítségével dönt össze házakat. Ahogyan a világháború rengeteg (nem nukleáris) bombázása során csak hullottak az égből a bombák, és egyik pillanatról a másikra az ép házak romokká váltak, éppen úgy történik a szörny pusztítása is.

A másik fontos elem a sugárzás láthatóvá tétele. A radioaktivitás egyik legfontosabb tulajdonsága, hogy láthatatlan, mégis sebez. Godzilla egyik fontos képessége, amellyel úgy mond „spórol” a film első felében a nukleáris lehelle. Godzilla „csak kitátja a száját és egy egész épület porig olvad” (Tucker, idézi Roberto 1997). Ezzel az effekttel az atombomba végtelenül gyors pusztítását le lehet lassítani egy érthető, és vizuálisan felfogható folyamatra. Hiszen látjuk a szörnyet, látjuk ahogy lassú sebességével végighalad a városon, látjuk előre, hogy kitátja a száját, egy belső mechanizmus még előre is jelzi, ha nukleáris tüzet fog okádni (a hátán lévő pikkelyek ugyanazzal a színnel izzanak fel, mint amilyen színű a lehellet).

Természetesen a szörny nukleáris természete már csak az eredettörténetéből is levezethető. A professzor, Yamane elmagyarázza, hogy Godzilla békésen élt az óceán mélyén a dinoszauruszok kihalása után, és az emberek atom- illetve hidrogénbombái ébresztették csak fel. Később arra is fény derül, hogy nem csak felébresztették, hanem különböző képességekkel is ruházták őt fel. Ezért minden lábnyoma radioaktivitást sugároz, és mindenki, aki megsérül a támadásokban, szintén sugárfertőzött lesz. A pusztítás utáni

megrázó kórházjelenet pontosan azt a képet festi le, ahogy Hiroshima is kinézhetett a bomba robbanása utáni felépülés során.

A *Gojira* egyik jelenetében, amikor Tokió már készül arra, hogy a szörny hamarosan a város partjához fog érni, két férfit és egy nőt látunk beszélgetni a metrón. Megvitatják, hogy milyen rossz lenne, ha erre jönne a szörny, hiszen akkor ismét óvóhelyekbe kell majd bújniuk, mire egyikőjük megjegyzi „nem ezért jöttem el Hiroshimából is!”. Ezeken túl egyértelműen fájdalmas képeken szembesíti a nézőt a támadások utáni állapotra is. A kórházban látunk gyermekeket halott édesanyjukat siratni, látunk olyan gyereket is, akit az orvos egy Geiger-Müller számlálóval² ellenőriz, majd szomorúan fejét rázza az édesanya felé. Ez komplexebben jelképezi a második világháborús atomtámadásokat, hiszen azoknak fontos része volt a japán reakció is: az emberek a támadást nem feltétlenül egy háborús eseménynek tekintették, hanem sokkal inkább egy isteni csapásnak, ami ugyan nagyon szomorú, de elkerülhetetlen. (Kerner, 2007)

Ezen érvek alapján kijelenthetjük, hogy a radioaktivitás szempontjából a szörny azon túl, hogy a háború általános pusztítását jeleníti meg, értelmezhető közvetlenül az atombombaként. Az atombomba pusztítása ugyanis önmagában öltött ugyanakkora méreteket, mint a háborúé, és hozzáadta a radioaktivitás veszélyét is.

II.4 A szörny, mint spirituális létező

Aaron Kerner tanulmányában arra is kitér, hogy a szörny a cselekedetei kapcsán spirituális lényként is felfogható, akár a háborúban elesett katonák visszatérő szellemeként, akár pedig a bosszú angyalaként, aki bosszút áll az emberiségen illetve Japánon.

Ahogy Kerner megjegyzi, a „kaidzsú” szó „kai” része ugyanaz a karakter, mint a japán kísértettörténet szó (kaidan) első karaktere. Ez a kai annyit tesz, különleges, idegen, kísérteties. Ezek a kísértettörténetek minden esetben felidéznek egyfajta másvilágiságot, a freudi értelemben vett nyugtalanító rejtélyességet. Noriko azonban megjegyzi, hogy ezek a szellemek nem minden esetben kell, hogy félelmet keltsenek a közönségben, viszont gyakorta megjelenik a bosszú motívuma. (Noriko, 2000, idézi Kerner, 2013) És éppen így magát Godzillát is felfoghatjuk egy mindig vissza-vissza térő szellemként, aki a bűnök

²A Geiger-Müller számláló Hans Geiger német fizikus találmánya, a radioaktív sugárzás mérésére használt eszköz. További adatok: <http://www.elektroncs.hu/cikkek/gmcs.php> (Utoljára hozzáférve 2014.11.10)

megtorlásának céljával tér újra meg újra vissza Japánba. Lehetnek ezek a háborús bűnök, de lehet olyan általános bűn is, mint a környezetszennyezés. (Kerner 2013)

Godzilla természetfelettihez való kapcsolódása közel hozza őt a Shinto hagyományokhoz, és ezzel nem csak a szellemekhez és a spiritualitáshoz, hanem magához a természethez is. Az egyik legfontosabb motívum, hogy a lény mindig a természettel való közvetlen kapcsolatból érkezik, legfőképp a vízből, egész konkrétan a Csendes-óceánból, és a történet végén mindig oda is tér vissza. Ezen túl több későbbi filmben is a szörny (akár maga Godzilla, akár a számtalan egyéb szörny, amelyik a korpusz filmjeiben felbukkan) valamilyen természeti csapás hatására „ébred fel”, legyen az egy hatalmas tájfun, vagy akár egy vulkán kitörése. (Kerner 2013)

Godzilla szellemi létezését próbálta alátámasztani valamilyen szinten Akira Ifukube is, a film zenéjének szerzője. A filmzene fő darabja, amely főleg Godzilla menetelése során hallható nagyon erősen idézi a kor japán nacionalista (jingoizmus) katonai indulóinak hangulatát, ezzel is erősítve a szimbólumot, miszerint Godzilla a második világháborúban elesett katonák szellemének egyik hordozója. A zene a film végén is erősíti Godzilla szellemé válását, amikor Serizawa és Ogata ketten leereszkednek a víz alá, hogy detonálják a különleges fegyvert: a jelenetben dialógustól mentesen csak a buborékok hangját és az angyali, földön túli zenét hallhatjuk. Ez nem csak a leendő tömegsír hallottjainak szellemét idézi (az Oxygen Destroyer nem csak Godzillát, hanem az öböl összes élőlényét el fogja pusztítani), hanem azokat a szellemeket is, akik Godzilla halálával felszabadulnak belőle. (Kerner, 2013)

Látszik tehát a szörny karakterének sokszínűsége és árnyaltsága. Nem csak azt jelenthetjük ki, hogy a lény a háború fizikai félelmeit és tragédiáját mutatja be, hanem a fentebbi képek alapján az is hozzátehető, hogy a lelki, spirituális félelemre is hatást gyakorolt.

II.5 A szörny, mint a társadalom kirekesztettje

A szörny spirituális értelmezésén túl Kerner egy korábbi tanulmányában azt is megfogalmazta, hogy a lény kapcsolható bizonyos módon a japán társadalom egy kirekesztett helyzetű rétegéhez, a hibakushákhoz.

Az atomtámadások után egy különös, és a világon teljesen egyedi társadalmi réteg jelent meg Japánban, a „hibakusha”. Ők a támadás azon túlélői voltak, akik közvetlenül ki lettek téve az atombomba hatásainak, így nem csak a radioaktivitásnak, hanem a hőnek is, de

végül túléltek. A társadalom ezen rétege hasonló helyzetbe került, mint a leprások, hiszen keloidos sebhelyeik messziről felismerhetővé és megkülönböztethetővé tette őket. A Fukuryu-maru incidens ugyanakkor felszínre hozta a hibakusha kérdéskört is: az Egyesült Államok később felelősséget vállalt a történetekért és közvetlen anyagi támogatást nyújtott az egyetlen halálos áldozat özvegyének. Ennek a megnyilvánulásnak a következményeképp az egész társadalom ismét az atomtámadások túlélői felé fordult. (Kerner, 2007)

Ez előtt ugyanis az ABCC (Bizottság az Atombomba Sebesültjeiért), amely alapvetően tudományos szempontok szerint jött létre (és az Egyesült Államok Tudományos Akadémiájának irányítása alatt is állt), inkább a sebesülteken való kísérletezésre, nem pedig a gyógyításra helyezte a hangsúlyt. Így a hibakushák, azon túl, hogy túléltek egy hatalmas bombázást, társadalmi kirekesztetté váltak, még a tudósok kísérleti alanyaivá is váltak, és ahogy Toshiyuki Kajiyama író fogalmaz: „idegenekké váltak a saját országukban ... ez a hely egy idegen országgá lett számukra” (Kerner, 2007, 115)

Kerner érvelése szerint a szörny tökéletes szimbóluma a hibakusha szenvedéseinek. Hiszen ő is a saját országát (a víz alatti rejtett élőhelyét) veszítette el az amerikaiak atombombáinak köszönhetően. Szintén jellegzetes a szörny megformálása, hiszen az eredeti, Toho által gyártott Godzilla filmek mindegyikében egy gumijelmezbe bújtatott ember alakítja a szörnyet, különböző kameratrükkök segítségével felnagyítva. Ez a későbbi filmek során kifejezetten hagyomány lett, és még a 2000 után készült millenium sorozat idején is megmaradt. Ez több ponton is szimbólummá alakítja a szörnyet: a gumijelmez rengeteg változáson esett keresztül az évek során, azonban a bőr textúrája nem változott. Nem hüllőszerűen pikkelyes, és nem is gyíkszerűen sima, mint például a Jurassic Park híres dinoszauruszai. Sokkal jobban hasonlít a hibakushák bőrének keloidos jellegéhez: véletlenszerűen érdes, vastag, visszataszító. A színéről az első filmek során csak annyit tudhattunk, hogy sötét (hiszen a filmek fekete-fehérek), de a színes filmek korszakában is megfogalmazhatatlanul természetellenes sötétzöld színű. Ahogy Mark Jacobson fogalmaz a *Gojira* által ihletett könyvében (amelyik természetesen nem az eredeti szörnyet írja le, de mégis jól tükrözi a szín üzenetét:

„Nem a szélfűtta tenger zöldje, nem is a szilárd fenyőé. Épp ellenkezőleg. Gojiro zöldje az, amelyet túl jól ismerünk. Ez az olajfolt zöldje, amit egy elromlott motorcsónak hagy a tiszta tapon. A mesterséges műanyag zöldje, a kiirtott dzsungel újra felbukkanásának zöldje. Az a zöld, amit Isten

soha nem rakott a színek spektrumára. Ez az emberiség zöldje, a zöld, amit mi teremtettünk.”
(Jacobson, 1991, 110)

A lény tehát visszataszító idegenként jön elő az óceánból, olyasfajta emberként, akire folyton rá- és rápillantunk, de a pillantásban sokkal inkább jelen van egyfajta kölcsönös szégyenkezés és megvetés (Kerner, 2007)

Ezzel az állítással és annak igazolásával eljutottunk tehát a legmélyebb értelmezési keretig. A szörny ezeken a képeken keresztül a kirekesztett társadalmi réteg, az atomcsapás túlélőinek képét is előhívta a nézőkben, ezzel is tovább erősítve a film hatását.

II.6 A műfaj allegorikus kötelezettségei

A műfajteremtő filmekben tehát jól megfigyelhető egyfajta allegorikus értelmezés, ami több ponton is a világháborúhoz és az atomtechnológiához nyúl vissza, annak katasztrófáját, várt és nem várt következményeit bemutatva, de ugyanakkor óva intve a jövőtől is.

A filmsorozat további részeiben ha kisebb mértékben, de ugyanez a fajta bonyolult szimbolikus rendszer volt megfigyelhető. Többször foglalkozott a filmsorozat az emberiség környezetszennyezésével, de a külpolitikai viszonyokra is figyelmet fordított, többek között Japán Kínával és az Egyesült Államokkal ápolt kapcsolatait megjelenítve a szörnyeken keresztül.

Kijelenthető tehát, hogy ha a *Gojirát* vesszük a műfaj alapművének, akkor fontos megfigyelni annak szimbolikus és allegorikus mélységét és sokrétegűségét, amint az a fenti alfejezetekben is megmutatkozik. Ezek alapján állítom, hogy a műfaj a vizuális és textuális ismertetőjegyein kívül rendelkezik egyfajta allegorikus kötelezettséggel is, így ezeket a nézőpontokat szem előtt tartva kívánom elemezni az általam választott két modern kaidzsu filmet is.

III. Cloverfield, a kézikamerás kaidzsu

Dolgozatom harmadik fejezetében a 2008-as *Cloverfield* (rendezte: Matt Reeves, forgatókönyv: Drew Goddard, producer: J. J. Abrams) című film elemzésén keresztül próbálom igazolni a kaidzsu filmek allegorikus mintáit. Először általánosságban fogom ismertetni a filmet, a kaidzsu filmek egyéb elemeinek meglétét vizsgálva, majd az alfejezetekben bemutatom a film és a 2001. szeptember 11-ei terrortámadás kapcsolatait, valamint megkeresem a lény és az atomtechnológia lehetséges összekötő pontjait is.

III.1 A szörny, alulnézetből

A film allegorikus értelmezése előtt azonban fontos áttekintenünk annak történetét, elkészültének körülményeit, és különleges helyzetét a kaidzsu filmek között, hiszen első ránézésre a film távol áll a klasszikus óriásszörny-filmtől.

A *Blair Witch Project (Ideglelés)* 1999-ben tette népszerűvé a kézikamerás illetve talált felvételes horror műfaját. A film zsenialitása azonban túlmutat magán a vizuális elemeken, az *Ideglelés* sikere elsősorban a marketingnek volt köszönhető: egészen a film megjelenéséig nem lehetett biztos a nézőközönség, hogy amit látni fognak, az valóság, vagy fikció. A film internetes oldala közel 80 millió felhasználóhoz jutott el, és az interneten hatalmas vitákat folytattak, igazi dokumentumfilmet fognak-e látni. (Wienraub, 1999)

Ez a húzás jellegéből következően összesen egy alkalommal volt eljátszható, és azóta a talált felvételes filmek esetében egy percig sem merül fel a kérdés, hogy valós-e a film, vagy csak fikció, azonban maga a műfaji elem ettől függetlenül nem veszítette el relevanciáját. Még mindig lehet a felvétel típusát egy külön elemként beleilleszteni egyéb műfajokba, hogy érdekes, új szemszögből nézzünk végig jól ismert, már-már unalomig ismételt jeleneteket.

Pontosan ezzel próbálkozott a *Cloverfield*, ami a kaidzsu műfaj óriásszörnyeinek támadását mutatta be egy talált felvételes történeten keresztül. Hiányzik a filmből rengeteg klasszikusan a kaidzsu filmekre jellemző jelenet: nem látjuk a tanácskozást a legfelsőbb politikai és katonai körökben, ahogy megpróbálják eldönteni, mit tegyenek a szörny ellen; nem látjuk a tudóst, aki megpróbálja bizonyítani az embereknek, hogy egy szörny közeleg, de nem hisz neki senki; nem látjuk az aggódó elnököt, ahogy egyedül próbálja eldönteni, milyen döntést is hozzon.

Ezek helyett látunk viszont egy viszonylag új nézőpontot: az egyszerű menekülő túlélőt. Habár a korábbi filmek (még a legelső *Gojira* filmek is) mutattak jeleneteket az óvóhelyre menekülő lakosokról, ők többnyire csak az egyszerű, civil áldozatok voltak, akiket nem ismertünk, a főszereplők pedig mindig az élvonalban álltak, és központi szerepet vállaltak a szörny megállításában. A *Cloverfield* hősei viszont látják a Szabadság-szobor letépett fejét, ami végigcsúszik az utcán, látják az emberek tömegét, akik ugyan megijednek ettől, de gyors reflexekkel előhúzzák a telefonjaikat, és filmezni, fényképezni kezdik azt. Látják a hídon szorosan vonuló embereket, ahol a hangulat majdnem olyan, mint egy fesztivál utolsó koncertje utáni tömeg haladása a sátrak felé, nem pedig egy fejvesztett menekülés. Látják a fosztogatókat, akik a katasztrófát kihasználva egyből az elektronikai boltok készletének esnek, és mindent felkapnak, ami mozdítható.

Ezzel nem csak új szemszögbe helyezi a hagyományos óriásszörny általi pusztítást, de bemutatja azt is, hogyan változott a társadalom hozzáállása az ilyen történésekhez. Míg a korábbi filmek menekülést ábrázoló jeleneteiben az emberek sikongatva, életüket féltve menekültek, csak a saját biztonságukat tartva szem előtt, ehhez képest a modern katasztrófafilmekben már közhellyé vált a vakmerő túlélő toposza, aki (sokszor bolond módon) kockáztatja saját testi épségét a fosztogatás vagy épp egy jó felvétel kedvéért.

Mivel a filmből hiányoznak a klasszikus, szigorúan bizalmas megbeszélések jelenetei, a rendezőnek más módszerhez kellett nyúlnia, hogy valahogy elmesélje, milyen szörnnyel is állunk szemben. Míg a többi filmben viszonylag hamar nagy biztossággal megtudjuk honnan, milyen szándékkal érkezett a szörny, addig itt a filmben pontosan annyit tudunk csak, amennyit egy átlagos túlélő tapasztalhat. Az esetek többségében a film hősei a tévé híradóiból értesülnek, mi is történik, csak itt látnak légi felvételeket, amik távolról, egész méretében mutathatják a szörnyet. Így végül nem feltétlenül kerül megoldásra a probléma, hogy a néző túl keveset tud a szörnyről, hanem a rendező sokkal inkább felhasználja ezt a helyzetet, hogy a félelmet növelje.

Míg a legtöbb kaidzsu film (és a katasztrófafilmek túlnyomó többsége is) valamilyen pozitív hangon végződik, itt nem lehetünk biztosak a történet befejezésében. Általában a filmek azt a forgatókönyv sémát követik, amelyiknek a végén sikerül megállítani/megölni/ártalmatlanná tenni a szörnyet, és az egész világ onnantól kezdve óvatosabban kezeli a hasonló helyzeteket. A *Cloverfield* ezzel szemben nem teljesen tisztázza, mi is történik a szörnnyel. A film vége felé egyre nyilvánvalóbbá válik a

hadsereg azon terve, hogy a legvégső esetben egy atombombát dobnak a városra, remélve, hogy az majd megállítja a szörnyet, de az utolsó pillanatig senki sem biztos abban, hogy ez sikerrel járhat-e. A film főhősei közül mindenki életét veszti, egyedül a kamera, pontosabban annak az adattárolója marad épségben. Csak a legelső képsorok feliratai alapján következtethetünk arra, hogy az emberiség még nem pusztult el, és volt, aki megtalálta a felvételt, és valamilyen céllal levetítette.

Teljesen nyitva marad a szörny eredetének és motivációjának kérdése is. A kaidzsu filmekre jellemző, hogy a katonai megbeszéléseken felszólal a tudós (akire előtte senki nem volt hajlandó hallgatni), aki részletesen elmagyarázza, honnan jött a lény, mi ébresztette/zavarta fel, és milyen módszerekkel szeretne bosszút állni. A *Cloverfield* azonban az ismeretlen támadás retorikájára épít. A szörny egyszer csak felbukkan, és látszólag cél nélkül kóborog a városban, szinte csak a katonaság elől menekülve, mozgása alapján egyenesen felbotolva a város házaiban. Nem tűnik szándékosnak a támadása, és mintha egyedül a félelem motiválná.

Látható tehát, hogy a film a horror elemeket a kézikamerás/találtfelvételes műfajból kölcsönzi, a nézőt a szereplőkkel egyenlővé teszi, hogy a félelmet így éljék át. A katasztrófafilmes elemek közül ahogy látszik, nem a klasszikusokat emeli a filmbe, de a pusztítás látványát mindenképpen a katasztrófafilmekbe illő vizuális nyelven tárja. A science-fiction és a fantasy elemek kérdésesebbek ebben a filmben, hiszen a kaidzsu filmekben ezek legfőképpen a szörny eredetében illetve elpusztításának módszerében rejlenek, ezekről pedig keveset tudunk. Azokban a jelenetekben, amelyekben a katonaság szerepel, látszik azonban, hogy tudományos eszközökkel próbálják megoldani a kérdést, és valahol létezik egy magyarázat arra, hogy került ide a lény, ezért ezek mindenképpen a science-fiction keretein belül helyezik.

Jól kivehető tehát, hogy Abrams, Reeves és Goddard szándékosan helyezték távol a filmjüket a klasszikus óriásszörnyes filmekről, azonban behatóbb elemzés során kideríthető, hogy az összes karakterisztikus elemet beemelték a filmbe. A dolgozat további részében tehát a kaidzsu filmekre jellemző allegorikus jelentést fogom bizonyítani, egészen pontosan azt, hogy a *Cloverfield* ugyanazokkal az eszközökkel próbálja feldolgozni a szeptember 11-ei terrortámadás emlékét, mint ahogy a *Gojira* tette a hiroshimai bombázását. A szörny allegorikus jelentéseket hordozva halad végig a városon, magán hordozva nem csak az ismeretlen terroristák által keltett félelmet, de feldolgozva azt a

mélyen rejlő szimbólumot is, hogy a szörny bosszút állni érkezett, és az áldozatok egyfajta büntudattal fordulnak felé.

III.2 A terror, képekben

Az allegorikus értelmezésem bizonyítását tehát most egy alfejezeten belül kívánom megtenni. Először a különböző városképi elemek megjelenítése és azok valós szimbolikája alapján, utána pedig a város reakcióját elemezve, és annak kapcsolatát a valós terrorcselekményre való reakcióval.

A 2001. szeptember 11-ei terrortámadás legikonikusabb képeit mindenki ismeri, aki egy kicsit is követi a nemzetközi történéseket. A repülők becsapódásáról létezik több szemszögből is járókelők által készített videofelvétel, majd nem sokkal később már a tévéstábok is jó panorámából követték végig a tornyok égését és elkerülhetetlen ledőlésüket. Az emberek fejébe nem csak a füstölő torony képe, hanem sokszor még a repülő által hagyott rés alakja is beleivódott.

A film készítésének korai fázisaiban nem sokat lehetett tudni magáról a történetről, nagyon sokáig csak a bejelentéskor bemutatott poszteren olvasható 01.18.08 dátumot gondolták a film címének. Ezen a poszteren a New York-i városkép látható a Szabadság-szobor szemszögéből. Az ég színe alapján kora hajnal lehet, de az épületek között sűrű füst terjeng, és a szobor feje is hiányzik. Ez a kép önmagában rengeteget hív elő a szeptember 11-ei terrortámadás emlékeiből, hiszen a városképek alapvetően nyújtanak egyfajta megszokottságot, valami bizalomgerjesztőt, mint az otthon látványa. Ez természetes igaz volt mindenkor, nagyon jó példa a mai budapestiek (de úgy általánosságban véve a magyarok) reakciója, amikor például második világháborús fényképeken a lebombázott és összedőlt lánchídat látják. Azóta azonban még elterjedtebb lett a városok népszerűsítése, marketingje, aminek kifejezetten része az ikonikus épületek, szobrok, látképek promóciója a képeslapokon, a pólókon, hamutálakon és mindenhol. Így egy adott város lakói már nem csak a valóságban szembesülnek ezekkel a formákkal, hanem folyton visszaköszön rájuk minden szuvenírbolt standján, minden turistacsalogató városnézés reklámjain. Amikor valami ennyire beivódik az agyunkba, és ösztönösen azonosítjuk az otthonnal, a szeretteinkkel (már amennyiben ők is ugyanabban a városban laknak), olyankor hatalmas kognitív diszkrepancia jöhet létre, amikor a nagy épületeket ledőlve látjuk, miközben hatalmas füstfelhő terjeng a város fölött.

A terrortámadás már a valóságban is ezt hozta létre, hiszen a World Trade Center két épülete toronymagasan emelkedett ki az amúgy is ikonikus manhattani felhőkarcolók közül, de a film képsorai még régebbi, és még ikonikusabb városképet definiáló objektumok elpusztítását viszi véghez. A Szabadság-szobor már egész a felállítása óta, a 19. század végétől fogva az Egyesült Államok szabadságelvűségét, befogadókészségét volt hivatott jelképezni, a korabeli filmek klisévé redukálódott toposza a bevándorlólóhajó, amelyik lassan elúszik a szobor mellett, miközben a főhős áhítattal tekint a városra.

A terrortámadás a valóságban könnyen értelmezhető ennek a szabadságnak a lerombolásaként, hiszen a szabadságérzetet nagyon szorosan kísérte az Egyesült Államokban egyfajta biztonságérzet is. Az ország katonai ereje évtizedek óta a világ elsői közé tartozott (és tartozik még mindig), a függetlenségi háború és a Pearl Harbor-i japán támadás óta nagyobb külső támadást nem élt át, és az ország földjén nem zajlott valós háború a polgárháború óta. Ez a biztonság volt az, ami a szabadság eszményét garantálta az elvek szintjén. Szeptember 11 pontosan jegyzi azt a napot, amikor ez a biztonság és a szabadság porrá hullott, amikor tudatosult az emberiségben, hogy a globalizáció hatására a modern terrorizmus már nem kötődik szükségszerűen országokhoz, a háború már nem jár feltétlenül hadüzenettel, és bizony bármennyire is hangzott jól a második világháború után az örök béke kijelentése, ez nem érkezett el. A terrortámadásnak köszönhetően az Egyesült Államok a hidegháború paranoiájára emlékeztető tüneteket produkálva szigorúbban szabályozta elsősorban a repülési szabályokat, létrehozta és nagy hatalommal ruházta fel az NSA hírgyűjtő szervezetet, és még sokáig lehetne sorolni az állampolgárok szabadságát korlátozó intézkedéseket. Ilyen formán teljesen helyén való és könnyen értelmezhető metaforikus üzenet, hogy a szörny felbukkanásakor az egyik első cselekedete, hogy az ország szabadságát jelképező szobor fejét az emberek közé dobva, szembesítve őket, azzal, hogy „ennyit ér a szabadságotok”. Fontos hangsúlyozni a járókelők reakcióit: a kezdeti kiáltozás és felháborodás után a kor szellemének megfelelően előkerülnek a kamerás telefonok, amikkel képeket, videókat készítenek, de közben néma csöndbe borul az utca, mintha szimbolikusan meg is gyászolnák a szobrot, és a vele elvesztett szabadságukat.

Nem a szobor az egyetlen ikonikus városképi elem, ami a szörny áldozatául esik. Ugyanígy jár a Brooklyn híd is, amelyik nem csak amerikai mértékkel számolva öreg építmény, hanem az egész világon az első acélkábeles függőhídként 1903-ban épült. A hídhöz fontos jelenet is kapcsolódik, hiszen főhősünk itt tudja meg, hogy a barátnője, Beth még életben van, de a lakásában ragadt, és a híd elpusztítása során veszíti életét Jason, Rob

testvére. Szintén itt válik bizonyossá, hogy egy szörny randalírozik a városban. Itt is éles párhuzam látható a 2001-es terrortámadás és a film között. A valóságban az első repülő becsapódása után az általános reakció és vélemény szerint az egész csak baleset volt. A járókelők videóiban és a visszaemlékezésekben nagyon sokan mondják úgy, hogy a második repülő becsapódásáig nem voltak biztosak benne, hogy véletlen, vagy szándékos volt-e a becsapódás. A második repülő után azonban már minden kétséget kizárólag volt kijelenthető, hogy itt szándékosságról van szó. A filmben hasonló, bizonytalanságból bizonyosságba vezető folyamat figyelhető meg. Az első rengés hatására a híradóban is földrengésről beszélnek. Amikor levonulnak az utcaszintre és találkoznak a szobor letépett fejével, már többen látni véltek egy szörnyet a távoli utcák között, viszont miután a hidat (és Jasont, aki Lily vőlegénye és Rob testvére is egyben) elpusztítja valami, már egyértelművé válik, hogy egy szörnyről van szó, és ez után látjuk csak mi, nézők is a fosztogatás közben a tévék képernyőin a lényt teljes valójában.

Az ikonikus épületek és terek sorát pedig a film legvégén a Central Park zárja. A film első képkockáiból megtudjuk, hogy a kamerát, aminek a felvételeit látni fogjuk, a Cloverfield területen találták meg, azon a területen, amit korábban Central Parkként ismertek. Ebben benne van a katonai gyakorlat, hogy a különböző eseményeket felruházzák egy kódnévvel (lásd példának okáért a Manhattan projektet), de benne van az is, ahogy a World Trade Centerrel bántak a támadás után. Miután a romok eltakarítása megtörtént, és a nem hivatalos gyász periódusa a végéhez ért, megkezdődött az emlékezés. Az emlékezés fontos lépése volt az emlékmű, amelyet az ikertornyok helyén építettek. Ez az emlékmű, és a tornyok helye azóta Ground Zero-ként él a köztudatban (és hivatalos körökben is), egy katonai kifejezéssel utalva arra, hogy valami itt elkezdődött, ez valaminek a kiindulópontja volt. Csak következtetni lehet a film eseményei utáni történésekre, de a kamera felvételein kívül látott mondatok és képek arra engednek következtetni, hogy a film eseményei, a szörny pusztítása pontosan ugyanolyan hatást gyakorolt a filmbéli Egyesült Államok köztudatára, mint a szeptember 11-ei terrortámadás a valóságban.

A következő fontos kép a hadsereg és a tankok látványa az utcákon. A film egy jelenetében a főhősöket egyszer csak meglepi a hadsereg, akik épp a szörny elé vannak vezényelve, és a csapat lövöldöző katona mögött egy tank, rakétavető teherautók és egyéb páncélos katonai gépek gurulnak be az utcára. Ez szépen szimbolizálja a terrorcselekmények következményeként fellépő rendőrségi militarizációt. Már 1996-tól kezdve, a drogelleni háború kihirdetése után az állam hatalmas pénzüsségeket fordított a helyi rendőrségek

katonai eszközökkel való felszerelésére, de a 2001-es terrortámadás után ez az összeg tovább növekedett a terrorellenes háború részeként is.

Azóta a lakosságnak már többször kellett szembesülnie azzal, hogy a katonai fejlesztések, találmányok és félelmetes gépek, amik a háborúban harcolnak, és amelyek fejlesztésében élvonalban jár az Egyesült Államok, megjelenhetnek az otthonban is, azokon az utcákon, amelyeken minden nap járunk. Látható ez a reakció minden terrorgyanús cselekmény kezelésében, de nagyon sokszor a tüntetések tömegosztatásában is. Szembesít a filmnek ez a jelenete azzal, hogy ezek a fegyverek hangosak, ijesztőek, és azok, akik kezelik őket, nem feltétlenül figyelnek oda olyan kedvesen az utcán sétáló civilekre, hanem a parancsukat követve csak a szörnyet (az ellenséges erőt) támadják, mindent feláldozva a cél oltárán.

A terrorellenes háború egyik fájdalmas pontja az amerikai politika megítélését illetően Guantanamo Bay. A Kuba partjain állomásozó tengerészgyalogsági bázis katonai börtönét 2002-ben hozták létre, közvetlen reakcióként a terrorellenes háborúra, valamint az iraki és az afganisztáni katonai beavatkozásra. Ez a börtön volt hivatott befogadni a különösen veszélyes bűnözőket, hadifoglyokat, terroristagyánús személyeket. Az évek során rengeteg vád érte a börtönt a különleges kegyetlenségeikért, amikkel szemben a kormány többször úgy védekezett, hogy a börtön rabjaira nem érvényesek a genfi szerződés pontjai. Ezzel a börtönnel kéz a kézben működött az NSA is, amely az ország polgárainak megfigyelésével szűrte ki a terrorgyanús személyeket.

A film egyik jelenetében a hősök a metró alagútjaiban találkoznak a nagy szörnyről lepotyogó kisebb, rovarszerű lényekkel. Ezek a kaidzsú filmek egyik visszatérő kliséi, és valós természeti példára építkeznek. A föld legnagyobb állataiként a bálnák is rendelkeznek különböző parazitákkal, ezek közül a bálna testén legszembetűnőbb a bálnatetű. Ez az állat, habár valójában nem tetű, hanem a rákszabásúak osztályába tartozik, és jóval nagyobb, mint egy tetű. Míg az átlagos tetű nagyjából 2-3 milliméter nagyságú, a bálnatetű akár 2,5 centiméteresre is megnőhet. Erre a gondolatmenetre építve a kaidzsú filmek szörnyei is sokszor rendelkeznek hasonló élősködőkkel, amelyek a szörnyek méreteiből következően sokszor akár kutyaméretű, rovarszerű élőlények is lehetnek.

Ezek a lények a film szerint harapásukkal gyógyíthatatlan fertőzést okozhatnak. Miután a hősök előbukkannak a metróból, és egy bevásárlóközpont földszintjén ideiglenes katonai kórházzal találkoznak, ahol az egyik szereplőn, Marlénán felfedezik a fertőzés nyomait.

Hatalmas kiabálások közepette védőfelszerelésbe öltözött katonák (orvosok?) félrevonják őt egy lepedőkkel eltakart részre, ahol az árnyjáték módszerével látjuk, hogy Marlina rengeteg vér kíséretében felrobban.

Amennyiben a nagy szörnyet azonosítjuk a terrorcselekmény elkövetőivel, a mögötte álló gondolatok és eszmények fő vezérfonalával, a róla lepotyogó kisebb testek a terrorszervezet kis egységei. Ezek, a metafora képével élve szó szerint a föld alatt szerveződnek, és a barátokat is maguk közé szervezhetik. Az ellentmondást nem tűrő elkülönítés pedig akár a Guantanamo Bay bebörtönzési elveinek módszerére való utalásként is felfogható.

Látható tehát hogy rengeteg olyan eleme van a filmnek, amiket párhuzamba lehet hozni a terrortámadással, legyenek ezek nyilvánvaló utalások, vagy elrejtett gondolatok. Ezek alapján igazoltnak érzem, hogy a film egész konkrétan a 2001. szeptember 11-ei támadásról szól, és annak közvetlen társadalmi hatásait kívánta bemutatni.

III.4 A Manhattan projekt bosszúja

Érdemes azonban egy másik kapcsolódási pontot is felderíteni az eredeti kaidzsu filmekkel, ahol a lény általában kapcsolódott valahogy nukleáris fegyverekhez és valamilyen spirituális jelentést, üzenetet is hordozott magában. A *Cloverfield* szörnyének és az atombomba kapcsolatának megértéséhez át kell tekintenünk mindenenek előtt az atombomba-kutatás kezdeti történetét, hiszen fontos átlátnunk ennek amerikai vonatkozásait és Manhattanhez, a film helyszínéhez való kötődését.

Az 1939-es Szilárd-Einstein levelet követően, mely Rooseveltnél volt hivatott felhívni a legújabb tudományos felfedezések hadi alkalmazásának veszélyeire³, 1941-ben megalakult a Tudományos Kutatási és Fejlesztési Hivatal (OSRD). Itt kerültek végül kifejlesztésre azok az atombombák, amelyeket Hirosimára és Nagaszakira dobtak 1945-ben. A fegyver fejlesztési projektjét természetesen a legnagyobb katonai titoktartás kellett, hogy övezze, ezért a megszokott módszer szerint egy kódnevvvel illették a projektet, ez volt a híres-hírhedt (és már korábban említett) Manhattan-projekt. (Hewlett et al. 1962)

³ A levelet Szilárd Leó írta, Teller Ede és Edward Wigner segítségével, majd később Einstein aláírásával együtt küldték el Rooseveltnak, az Egyesült Államok akkori elnökének. A maghasadás tudományos bizonyítása után attól tartottak, hogy az urániumból a belátható jövőben hatalmas pusztítási erővel rendelkező bombát lehet gyártani, amire a németek is képesek lehetnek. A levélben Roosevelt elnököt arra buzdítják, indítsa el az Egyesült Államok hasonló programját.

Habár ezek a kódnevek az esetek többségében nem jelentettek semmit, hanem tényleg csak azért születtek, hogy egy titkosított névvel lehessen illetni a műveleteket (példának okáért a japán titkos üzenetek feltörésére irányuló akciót „mágiának”, a szövetségesek európa visszaszerzésére kialakított tervet pedig „hűbérúr”-nak nevezték), ez esetben a Manhattan projekt valóban kötődött a New York-i városrészhez. A legtöbb ember aki a projekten dolgozott többnyire nem volt tudatában annak, mihez is adja a munkáját, ezért rengetegen jártak irodákból ki és irodákba be, szerte az országban. A legnagyobb központ azonban az atombomba kifejlesztésére valóban Manhattan volt. Az érvelés szerint itt minden rendelkezésére állhatott a kutatóknak: a kikötő közelsége lehetővé tette a nagy mennyiségű plutónium és uránium beszállítását, a várost fekvése pedig ideális menedékké tette az Európát elhagyni kényszerülő tudósok számára, valamint az itt állomásozó katonák és munkások száma sem volt elhanyagolható, hiszen ők is mindenféle munka elvégzésére hajlandóak voltak a háborús előmenetek érdekében. Becslések szerint tehát körülbelül 130.000 ember is dolgozhatott az atombombán 1941-45 között. (Broad, 2007)

Susan Sontag tanulmányának nagyon fontos gondolata, hogy a szörny minden esetben A Bomba megtestesítője. A Bomba, nagy A-val és nagy B-vel természetesen az atombombát jelenti, az emberiség történetének legpusztítóbb bombáját. Ez az állítás az első *Gojira* filmre értelmezve természetesen igaz, de a további filmek a sorozat során szintén erősítik ezt a tényt. A *Cloverfield* szörnye azonban, ahogy eddig láthattuk, nem feltétlenül a bombát jeleníti meg, hanem sokkal inkább egy terrortámadást, amit teljesen hétköznapi eszközökkel, mégis hatalmas pusztítást okozva követtek el. Ez egyfelől értelmezhető úgy is, hogy a terrorcselekmény vált korunk atombombájává. Ma már nem a hatalmas katonai pusztításoktól félünk, azokból túl sokat láttunk, és teljesen elvesztették hatásukat. A terrorcselekmény azonban kizökkent a hétköznapiakból, és épp a hétköznapi élet részeit (repülő, iroda, munkahely, utca) teszi veszélyessé azáltal, hogy egyetlen egyszer mutatja annak lehetőségét, hogyan lehetnek gyilkos hatásúak.

Egy másik érvet vet fel azonban Császi Lajos egyik idevágó fejezete, ahol azt írja a katasztrófák médiareprezentációja kapcsán, hogy „A katasztrófákat nemcsak baleseteknek, hanem olyan univerzális érvényességű jelek, „üzenetek” hordozóinak is tekintették, amelyek a közösség múltbeli tevékenységével, értékeik jelenlegi állapotával és jövőbeli sorsukkal voltak összefüggésben” (Császi 2002, 141). Véleménye szerint ez az újságírás hagyományának egyik alapvető része, annak ellenére is, hogy a gonosz megtestesítése mára elvált a vallásos szemlélettől, hiszen a bűnösök és bűnbakok keresése mind a mai

napig része a hírszerkesztésnek. Érdekes tehát ebből a szempontból is elemezni a lény és az atombomba kapcsolatát, hiszen azon túl, hogy a szörny figuráját értelmezzük bűnbakként, érdemes megkeresni az ő megjelenéséért hibáztathatókat is. Ahogy már írtam, Abrams fejében tudatosan a Godzilla szörnyképre válaszul alakult meg a *Cloverfield* ötlete. Ez olyannyira igaz, hogy a film során olyan pontokon, ahol a kamera épp valamilyen ütést szenved, és felvételi hiba keletkezik, képeket látunk olyan korábbi óriásszörnyes filmekből, amelyek előtt a film úgymond tiszteleg. Ezek a képek a *Them!*(1954), a *The Beast from 20,000 fathoms*(1953) és a *King Kong*(1933) filmekből származnak, melyek mind a kaidzsú műfaj legelső filmjei voltak, amelyekből az eredeti *Gojira* is ihletett merített. Ha viszont a film ennyire tudatosan volt homage a film, akkor viszont mindenképpen meg kell keresnünk azokat a pontokat, ahol a szörny az atombombához kapcsolódik.

Gojira 1954-ben bosszút állni is érkezett Japánba, ahogy minden más, az atombomba által felébresztett szörny is ugyanebből a célból pusztított. Itt jön képbe a Manhattan projekt és annak közvetlen manhattani kötődése. A *Cloverfield* szörnyének cselekedetei értelmezhetőek egy bosszúként épp Hiroshima és Nagaszaki bombázásáért. Az atomtechnológia és a maghasadás elve valóban egy veszélyes tudományos felfedezés volt, sőt, az uránium-235 kritikus tömegének kiszámolása akár még veszélyesebb lehetett, de a fejlesztések katonai megvalósításba ültetésért egyértelműen „hibáztatható” az Egyesült Államok, azon belül pedig nem túl elvont gondolat, hogy Manhattan is hibáztatható. Ebből levezethető, a szörny pusztítása miért korlátozódik Manhattanra, miért érinti csak annak épületeit, és a körülötte lévő öblöt.

És a film ezen a formán teljesíti a kaidzsú filmek nem csak allegorikus kötelezettségeit, hanem a katasztrófa feldolgozásához való segítségnyújtását is. Az emberi agynak szüksége van kapaszkodókra, amivel megmagyarázza a tragédiát, jelen esetben a terrorcselekményt. Az Egyesült Államok rengeteg háborús katasztrófa okozójaként vonult a történelembe (épp azoknak a katasztrófáknak, amelyek a műfaj legmeghatározóbb filmjeit ihlették), de mint ezen háborúk győztese, és a béke védelmezője, sosem kellett szembenéznie azzal, hogy ezekért esetleg indokolt a bosszú. A *Cloverfield* ezt a gondolatot is felveti: mi van akkor, ha a természet rendje szerint aki egy szörnyet szabadít a világra, annak a jogos büntetése az, hogy egy szörny pusztítja el. Ha egy városrész ilyen sokat tett azért, hogy az atombomba valósággá váljék, akkor a városrész jogos büntetése, hogy az atombombát jelképező szörny pusztítson rajta végig. Ezzel az emberi agy természetes folyamatát jeleníti

csak meg, hiszen minden átélt trauma feldolgozásának első lépése az indokok keresése. Ha ez az indok én magam vagyok, akkor a feldolgozás során is a saját felelősségemmé válik, hogy megbocsátok-e és megértem-e a bosszú jogosságát. Így a film segít az amerikaiaknak, - akiknek a kollektív öntudat jegyében a hátukon kell cipelniük az atombomba egyetlen valós hadi alkalmazásának felelősségét – hogy egy szörny képében megjelenítsék az ország belső békéje miatt érzett bűntudatot, és végignézzék, ahogy a szörny elpusztítja a városukat, és hajlandóak legyenek végső soron megérteni a pusztítást. Ha a valóságot nézzük, ott pedig le nem tagadható az Egyesült Államok „háborúmániás” képe a médiában és a külföldi országok szemében, ami ugyan nem igaz az egész országra, sőt, talán a többségére sem, viszont akár indokolhatja a terrorcselekményeket, így valós morális alapon is bizonyítva a film allegóriáját.

Ezek az elemek igazolják, hogy a film abban az értelemben is a kaidzsu filmek közé tartozik, amelyekről Sontag és Kerner írtak, hiszen mind az atomtechnológia kérdésére is reflektál, mind pedig spirituális tartalmat is kapcsol a szörnyhöz.

IV. Godzilla, a szörnyek királyának visszatérése

Dolgozatom ezen fejezetében a 2014-es *Godzilla* (rendezte Gareth Edwards, történet: Dave Callahan, forgatókönyv: Max Borenstein) filmet fogom allegorikus elemzésnek alávetni. A kutatásomat elsősorban a film többszöri megtekintésén keresztül végeztem, de a film alkotóival készült interjúkat is beleveszem. A magyarázatokhoz szükséges történelmi illetve minimális fizikai ismeretet részint meglévő ismeretemre, részint a bibliográfiában érintett és hivatkozott tanulmányok, esszék, cikkek elolvasására alapoztam, és ezeket megfelelő részleteiben is bemutatom a kívánt helyeken.

IV.1 Klasszikus kaidzsu

Az eredeti *Gojira* film ötvenedik évfordulóján, 2004-ben jelent meg az utolsó Toho-féle Godzilla film, a *Gojira: Fainaru Wōzu* (*Godzilla: Final Wars*). A stúdió már a film forgatása előtt lebontotta a hatalmas díszletmedencéjét, amiben a Godzilla filmek összes ikonikus vízi jelenetét (és még nagyon sok más filmet is) forgattak, és ez arra engedett következtetni, hogy az óriásszörny egy jó darabig nem tér vissza a vászonra, olyan pletykák is felröppentek, miszerint tíz évig nem terveznek új filmet csinálni (Bucket Movies, 2010). 2010-re azonban már biztos volt a hír, hogy az amerikai Legendary Studios és a Toho közös Godzilla filmen dolgozik. Ennek a munkának lett a gyümölcse a 2014-es *Godzilla* reboot⁴. A rendezői székbe az a Gareth Edwards került, aki már korábban, a 2011-es független filmjével, a *Monsters*-szel mutatta meg a világnak az óriásszörnyek iránt érzett szeretetét.

A film a kaidzsu filmek alapvető eszközeit használja: a film főcím utáni nyitóképsoraiban látjuk a tudósokat, akik felfedeznek valami hátborzongatót; látunk egy másik tudóst, aki megszállottan próbálja bizonyítani, hogy az atomerőmű balesetét valamilyen lény, és nem pusztán egy földrengés okozta; később kapunk egy fiatal katonát, aki véletlenül az események élvonalába kerül; látunk nagy katonai megbeszélést, kemény kiállítású, határozott, őszülő magas rangú vezetőt, aki vitába száll a tudóssal. Ugyanígy a történet

⁴ A reboot eredeti értelmében újraindítást jelent a számítástechnikában, filmek esetében a filmsorozat újraindításának leírására használjuk. Ilyenre példa a nemrégiben megjelent *Dawn of the Planet of the Apes*, amelyik a Majmok bolygója sorozatot indította újra. Azért használom ezt a szót, és nem bármilyen magyar kifejezést, mert magában hordozza az újraírást és a korábbi események figyelmen kívül hagyását, azonban a hosszabb, régi sorozatok esetében az alapművet általában létezőnek fogják fel. Erre külön bekezdést szentelek a „*Hat évtizednyi intertextualitás*” c. alfejezetben. További olvasmány lehet a témában: Thomas R. Willits – *To reboot or not to reboot: what is the solution?* (2009), <http://www.bewilderingstories.com/issue344/reboot1.html>

fokozása is az eredeti kaidzsu (és a katasztrófafilmek) átlagos menete szerint halad: a szörny(ek) a kisebb célpontoktól haladnak a nagyobbak felé, egy kis katonai megfigyelőközponttól egészen a film végén a nagyvárosi felhőkarcolók közti végső leszámolásig.

A film a nézőt félig a főszereplőt követő megfigyelő, félig mindentudó szerepbe helyezi. A félig jelzöt muszáj odailleszteni elé, hiszen a főszereplő Forddal együtt fedezzük fel a szörnyek kilétét, amíg ő nem tud valamit, addig a film sem mutatja meg nekünk, sőt, a szörnyek harcát legtöbbször az ő szemszögéből is figyeljük. Ez együtt jár azzal, hogy megszakad a mindentudás, amikor például Ford előtt bezárul egy ajtó, ekkor gyors vágással a csata utánra ugunk, a romok közé. Viszont nem is teljesen személyközpontú, hiszen sokszor látunk olyan jeleneteket, amiről Fordnak épp csak félig van tudomása, vagy, ha a felesége útját követő jelenetek tekintjük, ezek esetében például egyáltalán nincs.

Ez a film is hasonlóan közelíti meg a médiát, mint ahogy a *Cloverfield* és Edwards korábbi filmje, a *Monsters* (2011) is. A tévéstúdiók folyamatos közvetítésének köszönhetően mindig akad helikopteres felvétel a szörnyekről, a pusztításról, a küzdelmükről. Ez talán mindhárom film esetében magyarázható azzal az egyszerű ténnyel, hogy a részletes vizuális effektek kidolgozása sok pénzbe kerül, és ez a munka lényegesen könnyebbé tehető, ha nem a filmben használt nagyfelbontású kamerák képére, hanem csak ezen a nagy felbontásban látható kisebb, rosszabb minőségű tévéképernyőre helyezzük. Ugyanakkor utal arra a Császi által is leírt jelenségre, miszerint „az elmúlt évtizedekben jelentősen megnőtt a katasztrófák aránya a hírekben” (Császi 2002, 141). Ma már nem csak szemtanúk leírásából, rajzoló munkáiból vagy újságírók beszámolóiból tájékozódunk a katasztrófák méreteiről és pusztításáról, hanem rendelkezésünkre állnak videók a telefonok kameráiból, de sok esetben a televíziók is élő egyenesben számolhatnak be róla.

Érdemes megjegyezni, hogy ez a film is ugyanazt a végső megoldás találja a szörny elpusztítására, mint amit a *Cloverfield*-ben is bevetnek a Central Park elpusztítására: az atombombát. Épp az az eszköz, amelyiket a szörny megtestesít, hivatott végezni vele. Jól mutatja azt a nagyhatalmi hozzáállást is, miszerint az atombomba indítógombja a biztonság kedvéért mindig kéznél van, hogy bármilyen nagy fenyegetés során megmaradjon, mint mindent elsőprő választóz.

IV.2 Hat évtizednyi intertextualitás

Mivel a *Godzilla* nem egy teljesen új filmvilágot kíván megteremteni, hanem beilleszkedni a Toho korábban készült filmjeinek sorába, fontos kiemelni a film allúzióit az eredeti filmre, hiszen ezeken keresztül nem csak a filmsorozatban kapcsolódik bele, hanem a kaidzsü filmek sorába is.

A film főcíme alatt katonai felvételeket látunk a mára már ikonikussá vált bikini-félszigeti hidrogénbomba kísérletekről. Az ismert és valóságos felvételeket azonban átszővi az a burkolt jelentés (amely végül explicitté is válik, hiszen a filmben később Serizawa el is meséli a történetet), hogy a bombákkal nem egy technológiával próbáltak kísérletezni, hanem ezt a technológiát már alkalmazták is egy szörny megállítására, ez a szörny pedig maga Godzilla volt. A film tehát különböző újságkivágásokon, dialógusokon keresztül azt a látszatot kelti, mintha a *Gojira* történései ennek a világnak a valósága lennének, de ezt akkor a Japán kormány, sőt, az egész világ eltitkolta, és egy földrengésnek állította be.

Az egyik legnagyobb és legszembeötlőbb allúzió azonban a film egyik kulcsembere, Serizawa. A neve egyértelmű utalás az eredeti film visszahúzódó tudósára, akinek köszönhető végül a szörny elpusztítása. Az nem derül ki pontosan a filmből, hogy valóban kapcsolódik-e hozzá, vagy csak véletlen a névrokonság: a film egyik pontján Serizawa átnyújtja a zsebóráját a főparancsnoknak, mondván, az apjái volt annak idején, aki ott volt Hirosimánál a bomba ledobásakor, és abban a pillanatban az órája megállt. Ez még valamennyire konzisztens is lehetne az eredeti film történéseivel, hiszen az ottani Serizawa valóban a háborúban vesztette el az egyik szemét, azonban ott még a házasság és családalapítás előtt feláldozta magát a szörny megállításáért, így nem valószínű, hogy gyermeke születhetett volna.

Ezeket túl Edwards rengeteg apró vizuális elemmel idézi fel a korábbi filmeket: az atomerőmű katasztrófájakor a kis Ford a tanteremből nézi az eseményeket, és a kamera oldalirányú mozgásából köszönhetően az ablakon belül függő három origami daru óriás repülő szörnynek néz ki az ablakon kívül, a távolban lévő atomerőmű kéményeihez képest. Ez felidézi Godzilla egyik nagy nemezisé, King Ghidorah-t, a háromfejű sárkányt. Amikor Ford és apja 15 évvel később visszaszöknek a régi házukba, egy akváriumon „Mothra” feliratot vélhetünk felfedezni, aki szintén Godzilla egyik első ellenfele, később pedig nagy szövetségese, a Föld szellemének és a természetnek egyik megtestesítője. Amikor az első MUTO készül kiszabadulni az atomreaktor köré épített bájából, a katonaság drótokkal

pórbálja azt lefogni, hogy azokba áramot vezetve végezzenek a lénnel. Ez a megoldás is kísértetiesen emlékeztet a *Gojira* film első kísérletére, ahol a várost próbálják körbevenni egy hatalmas elektromos kerítéssel, és az '54-es változatban is ugyanolyan egyszerűen tör rajtuk keresztül Godzilla, mint ebben a filmben a hím MUTO. Egész konkrét utalásként a filmben szerepelt volna a legelső film főszereplője, Akira Takaradát is, le is forgattak vele egy jelenetet (ő lett volna a reptéri bevándorlásügyi alkalmazott, mikor Ford Japánba érkezik), azonban ez a jelenet végül a vágószobában maradt, és az utólagos kiadványokban sem szerepelt.

A különböző elrejtett utalásokon kívül egész konkrét leírását is megtaláljuk az 1954-es film történéseinek, amikor a nagy tudósmegbeszélésen Serizawa elmeséli, mit tudnak Godzilláról. Itt megtudjuk, hogy az ötvenes években amikor az atom-tengeralattjárók elég mélyre jutottak, egy hatalmas szörnyre találtak. A hidegháború elején a két nagyhatalom eleinte a másik munkájának gondolta a lényt, de később összefogtak, hogy megpróbálják elpusztítani – ezek voltak azok, amiket az emberiség az ötvenes évek Csendes-óceáni atomkísérleteiként ismer. Később a lény felkutatására és tanulmányozására jött létre a fiktív Monarch cég (apró utalás a *Gojira* amerikai alcímére „*The King of Monsters*”, ami később a filmben szó szerint is megjelenik). (Godzilla, 2014, 43:23) Ugyanebben a jelenetben látható egy nagyon érdekes szimbóluma a szörnynek: a háttérben mutatott korabeli felvételek közül az egyiket Serizawa megállítja, hogy látni lehessen rajta a vízből előugró szörnyet. Ezen a képen Godzilla a hátán lévő tüskék miatt pontosan úgy néz ki, mint az atombomba-kísérletek elhíresült videóin a víz alatt detonáló bomba víztüskéi. Ezen túl még Joe tokiói lakásában látunk kivágott újságcikkeket, amik ugyanerről az esetről beszélnek, hogy valamit eltitkoltak 1954-ben (Godzilla, 2014, 20:36). Az eredeti filmekben ezzel szemben láttuk a döntést, hogy szükséges-e eltitkolni a lény létezését, vagy sem, és végül Japán egész lakossága tud róla, a tokióiak is számítanak a lény érkezésére, csak nemzetközi szinten nem kapunk reakciókat.

A kaidzsu filmekre jellemző nagy katonai megbeszélés a fiktív USS Saratoga nukleáris repülőgép-anyahajón kerül megrendezésre. Ez a hajó viszi Fordot, Serizawáékat és Stenz admirálist először Janjirából Hawaiiira, majd onnan San Franciscoba. A USS Saratoga nevet (amely vélhetőleg a függetlenségi háború Saratoga közelében vívott csatától, illetve az azonos nevű New York állambeli várostól eredeztethető) a valóságban több hajó is viselte, azonban számunkra érdekes az 1927-ben vízre bocsátott USS Saratoga repülőgép-anyahajó. Ez a hajó az Egyesült Államok tengerészetének második anyahajójaként

végigszolgált a második világháborút, és végül Japán kapitulációjával fejezte be szolgálatait. Végül 1946-ban, a Bikini-félszigeten végezte, ahol az atombomba-kísérletek egyik célpontjaként elsüllyedt.⁵

Látható tehát, hogy ezeken az elemeken keresztül a film nem csak a kaidzsu filmek alap eszköztárát használta fel a történet bemutatására, hanem egész konkrétan nyúlt vissza az '54-es film eseményeire és szereplőire.

IV.3 A békés megoldás

Ebben az alfejezetben bizonyítom, hogy a 2014-es film ugyanolyan komplex, de könnyen megérthető hasonlatot talál a mai kor nukleáris problémáira, mint annak idején az eredeti *Gojira*. Ahogy az '54-es film részleteiben mutatta be az atombomba tragédiáját, úgy ez a film a mai kor nukleáris mellékhatásaival foglalkozik: az atomerőművek balesetveszélyeivel, valamint a radioaktív hulladékok megoldatlan problémájával. Hogy érthetővé váljék, pontosan milyen módokon válnak a MUTO-k ezeknek szimbólumává, először bemutatnám az emberiség útját az atomfegyverektől az atomtechnológiáig, majd ezeket megpróbálom párhuzamba helyezni a filmben megjelenő két szörny megjelenítésével.

Az 1950-es évek atomtechnológiai fejlesztései nem álltak meg az atombombánál. 1951-ben sikerült először áramot generálni egy atomreaktorral Idahoban, ez nagyjából 100 Watt generálására volt képes.⁶ Dwight Eisenhower, az Egyesült Államok elnöke 1953-ban híressé vált beszédet intézett az ENSZ közgyűlésben, melyben az atomtechnológia békés felhasználásainak felderítésére szólította fel a világ tudósait és az államok vezetőit.⁷ Ennek jegyében az első atomerőművet 1954-ben indították be Obnyinszkban, a Szovjetúnióban.⁸ Az elkövetkezendő két évtizedben rohamosan növekedett az atomerőművek száma, hiszen a korábbi szén, gáz és kőolajhoz képest az urániumból sokkal kevesebbre volt szükség ugyanannyi áram előállításához.

⁵ JR Potts - USS Saratoga (CV-3) Aircraft Carrier, 2013

http://www.militaryfactory.com/ships/detail.asp?ship_id=USS-Saratoga-CV3

⁶ Atomic Reactor Makes Electricity – Popular Mechanics, 1952

http://books.google.hu/books?id=yNwDAAAAMBAJ&pg=PA105&dq=1954+Popular+Mechanics+January&redir_esc=y#v=onepage&q&f=true (utoljára megtekintve 2014.11.09)

⁷ Dwight D. Eisenhower - Address Before the General Assembly of the United Nations on Peaceful Uses of Atomic Energy, New York City, 1953 <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=9774> (utoljára megtekintve, 2014.11.09)

⁸ Lev Kotchetkov - Obninsk: number one, 2004 <http://www.neimagazine.com/features/featureobninsk-number-one>

Annak ellenére, hogy az atomerőművek építése rohamos iramban történt végig a hatvanas és hetvenes évek alatt, már akkoriban kezdtek fellépni az ezt ellenzők is. Elsősorban a tudományos élet képviselői között voltak, akik felhívták a figyelmet az atomerőművek baleseteinek magas kockázatára, a nukleáris terrorizmus veszélyeire, valamint a radioaktív hulladék tárolásának bizonytalanságaira. Ezek hosszú ideig csak kisebbségi ellenállások voltak, azonban az 1979-es Three Mile Island-i és az 1986-os Csernobili atomkatasztrófa hatására egyre elterjedtebbé vált az atomtechnológia ellenzésének a gondolata. Ezek után a világ országai jelentősen visszafogták az új atomerőművek építését, sok helyütt megkezdték a meglévők visszafejlesztését is, nemzetközi szinten pedig az atomfegyverek leszerelése is megkezdődött.

2011 márciusában azonban egy, a Richter-skála szerinti 9.0-es erősségű földrengés és az azt követő szökőár súlyosan megrongálta a japán Fukusima város közeli atomerőművet. Rengeteg robbanás rázta meg az épületet, megsérültek a reaktorok, a nukleáris üzemanyagcellák hűtőmedencéi, és lassan radioaktív szennyezés is kiáradt az épületből. Rengeteg embert kellett evakuálni a környékről, és az előzetes felmérések szerint a teljes megtisztítás akár évtizedekig is eltarthat, arra kényszerítve ezzel a korábban ott lakókat, hogy végleg elhagyják otthonaikat. (IBT, 2011) Mindezek az indokok hozzájárultak, hogy a fukusimai katasztrófa a nukleáris baleseteket osztályozó skálán⁹ a legmagasabb, hetes szintre kerüljön – korábban itt egyedül a csernobili tragédia foglalt helyet. (Saoshiro & Nishikawa, 2011) Egy interjúban a Godzilla rendezője, Gareth Edwards elárulta, hogy épp a forgatókönyvön dolgoztak, amikor a fukusimai baleset történt: „... döntést kellett hoznunk: távol maradunk az egésztől, vagy elismerjük, hogy kinyitottuk Pandóra nukleáris szelencéjét, és ha valami rosszul sül el, akkor tényleg nagyon rosszul sül el?” (Sacks, 2014) A végső terméket elnézve azonban kiderülnek az egyértelmű párhuzamok „Pandora nukleáris szelencéje” és a lények között.

A film története szerint a két MUTO lény egy Godzilla parazitáiként jöttek a világra. Fontos, hogy *egy* Godzilla, Serizawa a film elején, mikor a lény csontvázát megtalálják, megkapja a kérdést asszisztensétől: „ez ő?”, azt válaszolja: „nem, ez sokkal régebbi”,

⁹ International Nuclear Event Scale (INES). Ez a skála a különböző atomerőművek eseményeit hét kategóriába sorolja, amelynek minden szintje tízszer súlyosabb, mint az előző. Három szempontból értékeli az eseményeket: 1.) a környezetre és az emberekre gyakorolt hatásuk, 2.) a sugárzást a telepen tartó falak és határok sérülése, 3.) az atomerőmű biztonsági berendezéseinek sérülése. Az első három szinten az események incidens megjelölést kapnak, a négy legmagasabbat pedig baleseteknek nevezik. Példának okáért a paksi atomerőmű 2003-as fűtőcella-meghibásodása a harmadik szintre került. Forrás: http://www.world-nuclear-news.org/RS_Event_scale_revised_for_further_clarity_0510081.html

felvetve, hogy Godzilla nem egyedi lény, hanem csak egy faj része. (*Godzilla*, 2014, 05:19) Ha az 1954-es film Tokiót romboló Godzillája a hirosimai és nagaszaki bomba szimbóluma volt, akkor maga a faj az egész atomtechnológia megtestesítőjeként értelmezhető. Ebből a szempontból nézve világosan indul a MUTO-k és a „békés megoldás” párhuzama: az atomtechnológiából nőttek ki, ezért ugyanazokat a veszélyeket hordozzák. Míg az egyik MUTO kiszabadul, és Japán felé fordul, a másikat a hadsereg Amerikában tartja. A két ország koprodukciójában készült film így rámutathat mind a két ország nukleáris technológiával kapcsolatos legveszélyesebb pontjait.

A Japán felé tartó lény a fiktív Janjira atomerőműhöz vonul (ami feltételezhetően valahol a főváros, Tokió közelében lehet, hiszen közelről látszik a Fudzsi hegy), és itt beveszi magát az atomreaktorok közepébe, hogy azokból táplálkozva folytassa a bebábozódását. Ennek következményeképp a kiszivárgó radioaktivitás miatt evakuálni kell az egész környéket, és mindenkinek úgy kell otthagynia a lakását, hogy még utoljára sem mehetnek vissza. A 15 évvel későbbi képsorok már-már csernobili állapotokat idéznek, a másfél évtizedes elhagyatottság hatására vadállatok járkálnak az utcán, minden autó otthagyva, ahol épp álltak a robbanásakor, az épületeket növények lepik. A szörny végül kiszabadul bábjából, és a megállítására tett kísérletek ellenére is Hawaii, majd végül San Francisco felé halad. Ez pontosan egybevág a szökőárak irányával, valamint azzal a médiában sokat hallott félelemmel is, hogy a fukusimai radioaktív szivárgás sokkal nagyobb, mint amire számítottak, és Amerika felé halad. A lény később egy orosz atom-tengeralattjárót is elfog táplálék gyanánt, ezzel is emlékeztetve minket arra, hányféle felhasználását találta az emberiség az atomtechnológiának a bombák után, valamint ezzel arra is, hogy nem mind békés. A lény egyik különleges adottsága, hogy elektronikus impulzusokkal (EMP) meg tudja bénítani rövid időre az elektromos berendezéseket. Az EMP-k szintén a nukleáris kísérletek egyik nem várt mellékhatásai voltak.¹⁰ Ezek már kezdik egyre inkább körvonalazni a fő témáját a lényeknek, és egy folyton visszatérő emlékeztető kulcsszó párosodik hozzájuk: nukleáris mellékhatás.

A másik lény ugyanekkor a Fülöp-szigeteken maradna, de onnan a katonaság átvviszi a bábót a Yucca-hegységben található radioaktív temetőbe. Ez a Janjira atomerőművel ellentétben egy valós hely, és több valós konfliktust is szült. A nevadai sivatagban található

¹⁰ Enrico Fermi, a híres fizikus, az atomtechnológia egyik úttörője, már korábban kiszámította, hogy valószínűleg az atombombák detonációja kisebb kiséleteket eredményezhet majd, de arra nem számítottak, hogy akkora mértékű lesz, mint amit végül a kísérletek során tapasztaltak. Az EMP-k további történelméről: <http://www.futurescience.com/emp/EMP-history.html>

hegységet az 1982-es, radioaktív hulladékokról szóló törvényjavaslat következményeképp választották ki, hiszen egészen addig csak ideiglenes tárolóhelyek álltak az atomerőművek és a hadsereg rendelkezésére, amik lassan kezdtek betelni. Egy nagyméretű, központi tárolóhely lakott területektől távol megoldott volna rengeteg problémát a radioaktív hulladékokkal kapcsolatban (amelyeket nagyjából tíz évezredre kellett volna itt tárolni), ezért a kongresszus rengeteg kutatás és előzetes felmérés után megadta az engedélyt az építkezésre. Azonban a különböző beszivárgó víz sugárfertőződésére valamint politikai indokokra hivatkozva mégis megszüntették a támogatást, és így a telep máig konfliktus tárgyát képezi. (Macalester College, 2010). Ezen események tudatában máris más jelentést kap a második MUTO, akit bezártak a hegység mélyébe, azt gondolván, hogy halott, és soha nem szabadul ki, azonban amint az egyik felébredt Japánban, ő is kitört a bábjából, és Las Vegas felé vette az irányt. Ennek a MUTO-nak az útvonala is pontosan megegyezik azzal, amitől a környezetvédők és a Yucca-hegységi telep ellenzői féltek.

A MUTO-k tehát radioaktív sugárzással táplálkoznak, de ugyanakkor ennek a sugárzásnak a szimbolikus megtestesítői. Mind a kettejükre igaz, hogy teljesen biztonságosnak, szó szerint halottnak gondolták őket. Serizawa életben tartotta ugyan a janjirai lényt, hogy kísérletezzenek rajta, hiszen amíg a parazita bábja körülvette a reaktort, elfogyasztotta a sugárzást, ami valós károkat okozott volna az országban, de amint elkezdett kikelni a bábjából, elrendelte a megölését, amivel természetesen nem jártak sikerrel; a másik lényt pedig épp azért vitték át Nevadába, mert úgy gondolták, már teljesen halott. Ez szimbolikusan utal a békés megoldások, Pandora nukleáris szelencéjének veszélyeire. Először is az atomtechnológia valóban lehet hasznos is, amikor az elektromosságról van szó, de ha nem bánunk vele óvatosan, észben kell tartanunk, hogy amikor el akar szabadulni az erő, nem mindig lehetünk képesek megállítani. Másodszor pedig a radioaktív hulladéknak már a nevében is szerepel az elhasznátság, a kimerültség, de ez korántsem jelenti a veszélytelenséget, hiszen a fűtőcellák, az atomfegyverek még évezredekig tovább sugározhatnak, és mind a mai napig nem sikerült biztonságos módot találni a tárolásukra.¹¹

¹¹ Jelenleg a legjobb megoldás az amerikai WIPP hulladéktároló Új-Mexikóban, ahol a tervek szerint elkövetkezendő 100 év radioaktív szemetét tárolhatná az Egyesült Államok, az utána következő tízezer évben pedig teljes izolációban azok elveszthetnék veszélyességüket. Ez a telep azonban 2014 februárjában súlyos balesetet szenvedett, és a legfrissebb információk szerint azóta is csak a telep nagyjából 60%-a érhető el, és még mindig nem sikerült teljesen helyreállítani. Magyar nyelvű írás a balesetről: <http://444.hu/2014/05/25/rejtelyes-balesetsorozat-amerika-legujabb-atomtemetojeben/> (Utoljára hozzáférve 2014.11.09), angol cikk a jelenlegi helyzetről: http://www.currentargus.com/carlsbad-news/ci_26894497/wipp-update (Utoljára hozzáférve 2014.11.09)

Ezen kapcsolódási pontok tehát igazolják azon állításomat, hogy a lények nem egyszerűen a fukusimai katasztrófát vagy a radioaktív temetőket kívánják szimbolizálni, hanem sokkal komplexebben, az atomtechnológia kutatásainak veszélyes mellékhatásait. A lények rengeteg különleges adottsága mind köthető valamilyen szinten az atomtechnológiához, így a szimbólum tökéletes hordozóivá válnak.

IV.4 Az öngyógyító természet

Miután a filmben megjelenített Godzilla és a MUTOk allegóriáját már igazoltam a film első két harmadának jeleneteivel, most áttekintem, hogy mit jelent ezek tükrében a szörnyek interakciója. Az utolsó alfejezetben felhozott példák igazolni hivatottak, hogy a film végső kimenetele és végső üzenete a természet önregeneráló képességét hordozza magában, ugyanakkor felfedezhető benne az emberiség hibáztatásának motívuma is.

A film utolsó harmadában San Francisco ostromát mutatja be, ahol a három szörny találkozik. Ez utalhat többek között a 2001-es terrortámadásra, a 2005-ös Katrina hurrikánra (New Orleans), vagy akár a 2014-es Sandy hurrikánra (New York). Véleményem szerint azonban sokkal kevésbé utal ez a film valós katasztrófára, és ez a pusztítás inkább csak a félelmek projekciója, egy előremutatás, figyelmeztetés. A film sokkal több időt szentel a MUTO-k megértésére és bemutatására, mint Godzillára. Inkább az atomtechnológia modern veszélyein, a békés felhasználás kockázatain van a hangsúly, nem pedig a hatvan évvel korábbi atomháborús félelmeken. A végső megoldás a szörnyek elpusztítására valahogy nyitva marad és tehetetlenségbe fullad. A főparancsnok és Serizawa vitatkoznak, hogy érdemes-e közbeavatkozni, vagy sem: a parancsnok szerint mindent meg kell tenni, még ha kockázatos is (az atombomba, amivel a nőstény MUTO-t készültek megfékezni, lakott területekre is veszélyes lehetett volna), Serizawa szerint azonban nem szabad beavatkozni, és hagynunk kell, hogy a természet egyensúlyba hozza önmagát – a történet szerint Godzilla által.

Végül a katonaság mindent megtesz a két rovarszerű parazita elpusztításáért, de a korábbi Godzilla filmekhez hasonlóan teljesen sikertelenek, sőt, helyenként többet ártanak, mint használnak. Végül Serizawa gondolataihoz hűen maga Godzilla az, aki megállítja a lényeket, és az emberi tényező mintha nem is lenne jelen a konfliktusban, csak áldozatként. Ez a korábbi szimbólumokat követve tehát arra utalhat, hogy a sugárzás ellen még mindig teljesen képtelenek vagyunk védekezni. Óvóhelyekre vonulhatunk, mint ahogy az San Francisco lakói is teszik, de nem tudjuk aktívan eltüntetni, felszívni, megsemmisíteni a

sugárzást: erre csak a természet képes. Godzilla lesz tehát ilyen értelemben a természet hatalmas erejének a megtestesítője, és ez jelentős átalakulás az első filmhez képest, azonban nem meglepő a későbbi filmek történetéhez mérten. A lény a hatvan év alatt az emberiség legnagyobb katasztrófájának okozójából a védelmezőjükké vált, aki különböző fenyegetésektől menti meg őket. Az ember hibázik, árt a környezetnek, a természet pedig rendbe rakja ezeket a hibákat: de legyengül. A MUTOkkal vívott harc során Godzilla már az egyik elpusztítása után teljesen kimerültnek látszik, és csak az utolsó pillanatban jelenik meg újra, hogy végezzen a másikkal is, ezután pedig összeesik a városban. A következő nap reggelén Serizawa és asszisztense már gyászolnák a halott szörnyet, amikor az mégis felébred, de ahelyett, hogy folytatná a pusztítást, vagy bárkinek is ártana, inkább az öböl felé veszi az irányt és magától visszaúszik az óceánba. Serizawa mosolyogva nézi, ahogy a lény a romok között sétál, a sportcsarnokban összegyűlő túlélők pedig tapsolva és füttyülve ünneplik a lényt, miközben az óriáskivetítőn a szörnyek királyának és a város megmentőjének nevezik. Ha a szörny, mint természet metaforát vesszük alapul, akkor ez jól mutathatja a manapság elterjedőben lévő nézetet, miszerint a természettől nem csak félni lehet, hanem tisztelni is azt. Godzilla valóban ugyanakkora pusztítást hozott a városnak, mint a két MUTO, de ezeket inkább csak rájuk reagálva tette, ugyanúgy, ahogy a természeti csapásokat is magyarázhatjuk az emberi beavatkozással – és itt nem csak az atomtechnológiára utalva.

Ilyen szempontból a film nem egy olyan érzelmi segítséget nyújt, mint az eredeti kaidzsü filmek, hanem inkább ugyanúgy az érzelmekre hatva, ugyanúgy valós katasztrófákhoz nyúlva egy figyelmeztetést kíván nyújtani. Azzal, hogy a fukusimai katasztrófa szimbólumát a filmhez képest tizenöt évvel a múltba helyezi, valójában azt mutatja be, mi történhet majd tizenöt évvel Fukushima után. Utal ezzel a radioaktivitás hosszútávú hatásaira: a daganatok nem a robbanás, hanem a sugárzás hatására jönnek létre, ugyanúgy, ahogy a születési deformációk, az élővilág mutációja is.¹² Nem támogatni akarja a robbanás elszenvedőit abban, hogy elfogadják a szeretteik elvesztését, hanem a katasztrófa által nem érintetteket akarja megszólítani, hogy most fogjanak össze, és tegyenek az

¹² Idecsatolható történet az oroszországi Majak esete, ahol 1957-ben egy, a csernobilihoz hasonló méretű atomkatasztrófa történt. Ezt azonban az akkori szovjet vezetés nem hozta nyilvánosságra, és nagyobb nemzetközi hatás hiányában nem is került be annyira a köztudatba. A Magyar Narancs egyik riportjából kiderül, hogy az érintett terület és a sugárzás is nagyobb volt. Az azóta eltelt évtizedekben nem történt meg ugyanaz a totális kitelepítés és izoláció, mint Csernobilban és a közeli Pripjatyban, hanem azóta is a szennyezett területeken élnek az emberek, és jól látható közöttük a rákos megbetegedések és mutációk gyakorisága. Forrás: <http://magyarnarancs.hu/riport/ahol-a-foldbol-is-daganat-no-92149> (utoljára hozzáférve 2011. 11. 09)

atomenergia további felhasználása ellen. Ebből a szempontból sokkal célzottabb üzenete van, mint a korábbi filmeknek, és valójában, ha az egész Godzilla-korpuszt végignéznánk, ez a lassú átmenet észrevehető az elmúlt évtizedek során. Az egyetlen megnyugtató gondolat csak az lehet, hogy nem tudjuk eltörölni az atomtechnológia éveiben elszenvedett károkat, és hogy nem szabad visszamenőleg büntudatot éreznünk miatta: sokkal fontosabb inkább hagyni, hogy a természet elvégezze, amit el kell végeznie, és nekünk nem beavatkozni további atomtechnológiával. Ez látszik igazán Stenz admirális és Serizawa vitájában (ami egyben egy érdekes karképe az amerikai hadsereg beavatkozás-politikájának). Röviden tehát becsukni nem tudjuk már Pandora szelencéjét, de legalább az ajtó piszkálását befejezhetnénk.

V. A kutatás összegzése

Saját elemzésemmel tehát úgy érzem sikerült bemutatnom, hogy a kaidzsu műfaj különböző stílusi követelményein kívül mindig marad hely az allegorikus jelentésnek. Ha az érvek alapján összehasonlítjuk a filmeket, az is igazolt, hogy igyekeznek mindig a lehetőségeknek megfelelően valamilyen aktuális problémát is felvetni. Az 1945-ös atombombatámadás és a *Gojira* között kilenc év telt el, a szeptember 11-ei terrortámadás és a *Cloverfield* között hét, míg a fukusimai atomerőmű balesete és a *Godzilla* között csak három.

Kijelenthető az is, hogy a filmek általában a célközönségnek tekintett csoport kulturális érzékenységeire próbál meg hatni. Ugyanúgy, ahogy a *Gojira* a Fukuryu Maru balesetét idézte fel, amely a korabeli Japánban egy ismert és elterjedt történet volt, a *Cloverfield* is a New York-i polgárokra próbált hatni az ikonikus épületek pusztulásával, a *Godzilla* pedig a japánok és az amerikaiak emlékképeit hívta elő a Fukusimára emlékeztető katasztrófával, valamint a Yucca-hegység teljesen közvetlen megjelenítésével.

Ez igazolja tehát, hogy egyfelől a kaidzsu filmek lényege, hogy a bemutatott katasztrófák aktuálisak legyenek, tehát a társadalom számára is relevánsak, valamint azt is, hogy másfelől ezeket könnyen érthető eszközökkel is kell közvetíteni, azon a nyelven, amelyiken a katasztrófa már egyszer beszélt a társadalomhoz.

Ugyanakkor az is látszik, hogy a lények spirituális létezőként való felfogásához szükséges plusz tudás, hiszen a *Gojira*-ban is csak a zenével, enyhén volt utalva az éteri, szellemi felhang, a *Cloverfield* szörnyének bosszújához is ismerni kellhet a Manhattan-projekt eredetét (ahol a vonatkozó szakirodalomban hangsúlyozva is van, hogy ezt az átlagemberek nem feltétlenül tudják).

VI. Összegzés

Összességében alátámasztva érzem ezzel a hipotézisemet: a technológiai fejlődés értelemszerűen látszik, hiszen például az eredeti *Gojira* gumiruhába bújt színészeihez képest a mai filmek modern számítógépes trükköket használva jelenítik meg a lényeket, és a mai science-fiction és akciófilmekből kölcsönzött valós robbanások és pusztítás tovább hitelesíti a történetet a nézők szemében. Az is látszik azonban hogy bármennyit is változott a technológia az elmúlt hatvan év alatt, bármennyire is mások a mai katasztrófák, a mai félelmek, a kaidzsu filmek még mindig a katasztrófával való szembesülést, a trauma feldolgozását, és a veszélyekkel való szembenézés célját szolgálja. Az eredeti *Gojira*nak ugyan a cenzúra megkötéseit is át kellett törnie, és célja volt az is, hogy a társadalomban egy olyan problémáról is szélesebb körű diskurzus induljon, amelyikről korábban nem lehetett beszélni. A mai világban már sokkal jobban ki vagyunk téve a katasztrófáknak, és ahogy Császi is írja, a mai televíziós katasztrófa-reprezentációk már egyenesen a katasztrófafilmekből kölcsönzik eszköztárukat, így már a katasztrófák valós megtörténte is támaszkodhatunk valamire, ami segít feldolgozni azokat. (Császi, 2002)

A kutatásom természetesen nem mindent kimerítő, hiszen a kaidzsu filmek még mindig örvendenek akkora népszerűségnek, hogy csak pár év telik el két film megjelenése között. Pusztán terjedelmi követelmények miatt nem tudtam foglalkozni a *Pacific Rim* (2013) című filmmel, valamint egy érdekes kutatás alapjául szolgálhatna a bevezető fejezetben már megemlített koreai *Gwoemul* (2006) is, de felemlégethető a *Godzilla* rendezőjének korábbi filmje, a *Monsters* (2011), vagy a norvég népi hagyományokat feldolgozó *Trolljegeren* (2010) is. További hasonló munkákon túl sokkal inkább szociológiai témába is el lehet indítani a témát, hiszen ha a mai híradások már segítenek a társadalomnak szembenézni a katasztrófákkal és a félelmekkel, akkor megkérdőjeleződhet a kaidzsu műfaj létjogosultsága. Felkutatható lenne tehát ezen túl az is, hogy az ilyen kaidzsu filmek (akár a katasztrófafilmekkel összevonva) milyen megítélést kapnak a társadalomban, mennyire vehető észre az allegorikus jelentés, mennyire segít a valóságban szembenézni a katasztrófákkal esetleg azok számára, akik személyesen átélték azokat.

Végző soron pedig úgy érzem hogy a dolgozat igazolja azon álláspontomat is, hogy ezek a kaidzsu filmek ugyan lehetnek B-kategóriás filmek, és filmesztétikai elemzések során akár ki is lehetne róluk deríteni, hogy milyen hibákat hordoznak magukban, amik miatt nem lennének „jó” filmekként értékelhetőek, de ezek ellenére magukban hordoznak egy

többségteljesítést, egy allegorikus értelmet. Ezeknek elsősorban nem feltétlenül olyan értelemben vett társadalomkritikák, amelyek a felelősöket keresik egy rossz világrendszer kialakulásáért, hanem sokkal inkább olyanok, amelyek a veszélyekre hívják fel a figyelmet. Ahogy Kerner elemzéseiből kiderül, a kaidzsu filmek segítenek feldolgozni a traumát, és magukban hordozzák azt a jelentéstartalmat, amivel ezek a képek nem csak a sebeket tépik fel feleslegesen, hanem segíthetik azok gyógyulását is.

VII. Bibliográfia

BROAD, WILLIAM J. 2007 Why They Called It the Manhattan Project. Elérhető az interneten:

http://www.nytimes.com/2007/10/30/science/30manh.html?pagewanted=all&_r=0
(Utoljára hozzáférve 2014.11.13)

Császi Lajos 2002 *A média rítusai*. Budapest: Osiris kiadó

FOUNDAS, SCOTT, 2008 Cloverfield Is a Horror. Elérhető az interneten:

<http://web.archive.org/web/20080118081005/http://www.laweekly.com/film+tv/film/cloverfield-is-a-horror/18158/> (Utoljára hozzáférve 2014.11.13)

Hewlett, Richard G.; Anderson, Oscar E. 1962. *The New World, 1939–1946*. University Park: Pennsylvania State University Press

Jacobson, Mark 1991 *Gojira*. New York: Atlantic Monthly

Kerner, Aaron (2006) Gojira vs. Godzilla: Catastrophic Allegories. In: Franko, Mark (szerk.) *Ritual and Event: interdisciplinary perspectives* New York: Routledge, 109 – 124

Kerner, Aaron (2013) Gojira's Bones: The monster as a vessel of affective energy. In: Richardson, Michael (szerk.) *Traumatic Affect* Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 172-193

Kranzler, David, Duker, Abraham G. 1976 *Japanese, Nazis and Jews: The Jewish Refugee Community of Shanghai, 1938–45*. New York: Yeshiva University Press,

MACALESTER COLLEGE 2010 The Yucca Mountain Nuclear Controversy. Elérhető az interneten:
http://www.macalester.edu/academics/environmentalstudies/students/projects/citizenscience2010/yuccamountain/background.html#historical_background (Utoljára hozzáférve: 2014.11.13.)

Reider, Noriko T. (2000) The Appeal of 'Kaidan' Tales of the Strange. *Asian Folklore Studies* 59, no. 2: 266

ROBERTO, JOHN ROCCO, 1997, Godzilla and the Second World War A Study of the Allegorical Meaning in "Godzilla" and "Godzilla Raids Again". Elérhető az interneten:
<http://web.archive.org/web/20130509181321/http://www.historyvortex.org/GodzillaSecondWorldWar.html> (Utoljára hozzáférve 2014.11.13.)

ROBERTO, JOHN ROCCO, 2000, Japan, Godzilla and the Atomic Bomb. Elérhető az interneten:
<https://web.archive.org/web/20140419070758/http://www.historyvortex.org/JapanGodzillaAtomicBomb.html> (Utoljára elérve: 2014.11.13.)

SACKS, ETHAN 2014 The new 'Godzilla' reflects our current fears of nuclear and natural disasters. Elérhető az interneten: <http://www.nydailynews.com/entertainment/movies/new-godzilla-reflects-fears-nuclear-natural-disasters-article-1.1784809> (Utoljára hozzáférve 2014.11.13.)

SHINICHI SAOSHIRO, YOKO NISHIKAWA 2011 Japan says nuclear crisis stabilizing, time to rebuild. Elérhető az interneten: <http://www.reuters.com/article/2011/04/12/us-japan-idUSTRE72A0SS20110412> (Utoljára hozzáférve 2014.11.13)

SIMS, CALVIN, 1999, A Curtain Call for Godzilla, Back From the Dead (Again). Elérhető az interneten: <http://www.nytimes.com/1999/12/02/movies/arts-abroad-a-curtain-call-for-godzilla-back-from-the-dead-again.html> (Utoljára elérve: 2014.11.13.)

Sontag, Susan (1965) The Imagination of Disaster. In: Mast, Gerald – Cohen, Marshal (szerk.) *Film Theory and Criticism* New York: Oxford University Press, 488-504.

SZILÁGYI MIKLÓS, 2014, Fantasztikus lények és a műfaji lényeg. Elérhető az interneten: <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=499> (Utoljára elérve: 2014.11.13.)

WEINRAUB, BERNARD, 1999 'Blair Witch' Proclaimed First Internet Movie. Elérhető az interneten: http://articles.chicagotribune.com/1999-08-17/features/9908170065_1_mark-curcio-amir-malin-artisan-entertainment (Utoljára hozzáférve: 2014.11.13)

VII.1 Egyéb forrásanyagok

BUCKETMOVIES 2010 Bucket Hall of Fame: The Toho Big Pool. Elérhető az interneten: <http://www.bucketmovies.com/bucket-hall-of-fame-the-toho-big-pool/> (Utoljára hozzáférve 2014.11.13.)

INTERNATIONAL BUSINESS TIMES 2011 Analysis: A month on, Japan nuclear crisis still scarring. Elérhető az interneten: <http://www.ibtimes.co.in/articles/132391/20110409/japan-nuclear-crisis-radiation.html> (Utoljára hozzáférve 2014.11.13.)

VIII. Mellékletek

VIII.1 *Gojira* (1954) szinopszis

Egy japán halászhajó különös fény- és hanghatásokat tapasztal a Csendes-óceánon hajózva, és vészjelzést küld a partra. A partról több mentőhajót küldenek, amelyek mind sorra tűnnek el. A média hamar rákap az esetre, és a társadalom egyre jobban aggódik.

Egy kisebb part menti faluban egyik éjszaka hatalmas vihar pusztít, több házat is súlyosan megrongálva. Másnap egy csapat tudós vizsgálja a helyszínt, és felveszik több helyi szemtanú vallomását is, akik váltig állítják, hogy nem az időjárás, hanem egy hatalmas szörny okozta a pusztítást. A kutatócsapat vezetője, Yamane egy lábnyomot is talál, melyről kideríti, hogy radioaktív sugárzást bocsát ki. A nyomokat követve egy hegy mögött megpillantják a szörnyet, *Gojirát*, aki belesétál a vízbe.

Az állam konferenciát tart a helyzet értékelésére. Szemtanúk számolnak be, majd Yamane is előadja kutatásának eredményét, és elmeséli, hogy a szörny egy ősi dinoszaurusz faj, melyet nem csak felébresztett a csendes-óceáni atomkísérlet, hanem különleges nukleáris képességekkel is felruházta. Amikor megtudják, hogy a szörny Tokió felé tart, hatalmas elektromos kerítést feszítenek ki a város köré. Ez teljesen hatástalan a szörny ellen, és a hadsereg hatalmas erőfeszítései is kudarcot vallanak.

Mindeközben Yamane lánya, Emiko beleszeret egy tengerészbe, Ogatába. Amikor Emiko meglátogatja Serizawát, a vőlegényét, akihez hozzá kellene mennie, hogy elmondja ezt neki, végül nem tud beszélni róla. Serizawa azonban megmutatja neki találmányát, amin eddig dolgozott, az Oxygen Destroyert, aminek segítségével minden oxigént meg lehet semmisíteni a víz alatt, ezzel minden élőlényt a csontjáig redukálni.

Yamane megtudja, hogy Emiko nem Serizawához szeretne hozzámenni, hanem Ogatához, ebből családi konfliktus is születik. Azonban az este legfontosabb konfliktusa az eltérő vélemények Gojiráról. Ogata szerint minden áron meg kell állítani a szörnyet, Yamane azonban tanulmányozná a szörnyet, de ugyanakkor tisztában van azzal is, hogy mekkora pusztítást okozhat.

Eljön az éjszaka, amelyen Gojira eléri a fővárost. A lakosság óvóhelyekre vonul, a szörny pedig végighalad a városon. Nukleáris tüzet okádva rombolja porig a várost, egész éjszaka

hatalmas pusztítást végez, minden erőfeszítés a megállítására sikertelen. Az éjszaka végén a tokiói öbölbe húzódik vissza.

Másnap hatalmas pusztításra és rengeteg halottra ébrednek a város lakói. A gyermekek hatalmas tömegben a békéért énekelnek. Emiko és Ogata próbálják meggyőzni Serizawát, hogy hozza nyilvánosságra a találmányát, hiszen annak segítségével megállíthatnák a szörnyet, de Serizawa erről hallani sem akar, hiszen úgy érzi, találmánya túl nagy pusztításra képes, és fél attól, hogy rossz kezekbe kerülne. Ám a gyermekek énekét hallva végül mégis úgy dönt, hogy hajlandó segíteni, de csak egy feltétellel: ha senkinek nem beszél a találmányról.

A következő jelenetben egy hajó kiúszik a tokiói öbölbe, a szörny közelébe. Ogata és Serizawa búvárruhában viszik közel az Oxygen Destroyert a lényhez. Lent a víz alatt azonban kiderül, a bombát valakinek személyesen kell beindítania. Serizawa szándékosan így készült, hogy hátramaradhasson, Ogata pedig visszamenjen a hajóra. Így is történik, Ogata visszaúszik, Serizawa pedig elindítja a bombát, Gojira pedig csontjaira redukálódik.

VIII.2 *Cloverfield* (2008) szinopszis

A film nyitóképeire írott szövegekből megtudjuk, hogy a következő képsorokat a „Cloverfield” névre keresztelt területen (melyet korábban Central Park néven ismerhettek) találták egy kamerán.

A továbbiakban kézi kamerás felvételeket látunk egy párról, akik egy Central Parkra néző lakásban ébrednek, és egy vidámparkban töltik a napjukat április 27-én. Mielőtt ennek a felvételsornak vége lenne, a felvétel május 22-re ugrik, és a továbbiakban a korábban látott pár férfitagjának (Rob) szervezett meglepetés búcsú buli szervezését láthatjuk. Rob bátyját, Jason-t megkéri barátnője, Lily, hogy a buli során rögzítse a résztvevők búcsúüzeneteit, de ő végül átadja a kamerát a testvérpár egyik közös barátjának, Hud-nak, a film végéig ő marad a kamera mögött.

A búcsú bulin épp egy bonyolult szerelmi konfliktus kezdene kibontakozni a búcsúztatott Rob, és a film elejéről megismert lány, Beth között, de nem sokkal azután, hogy Beth elhagyja a bulit, valamilyen földrengés rázza meg New Yorkot. A buli résztvevői a tetőre vonulnak, ahonnan épp egy robbanást látnak a város közepéből, ezután mindenki az utcára szalad, itt pedig szemtanúi lesznek annak, ahogy a szabadság szobor feje távolból repülve végigsúszik a manhattani utca közepén.

A továbbiakban Rob, Jason, Lily, Hud, és a bulin szinte csak véletlenül részt vevő Marlana útját követjük végig, ahogy eleinte megpróbálnak kijutni a városból. Később Rob telefonon megtudja, hogy Beth a lakásában ragadt, ezért a csapat (Jason-t a hídon való átkelés során elvesztve) úgy dönt, hogy együtt visszaindulnak érte.

A történet során lassan derül csak ki, hogy valamilyen hatalmas szörny támadt a városra, és a film hőseinek nem csak a nagy szörny támadásait kell elkerülniük, hanem a róla lepotyogó apróbb, rovarszerű lényekkel is meg kell küzdeniük.

Végül eljutnak Beth lakására, és hajnalra sikeresen megérkeznek az evakuációs ponthoz, ahonnan még az utolsó helikopterekkel kivihetik őket a városból. A helikopterről látják, ahogy a hadsereg szőnyegbombázással próbálja leteríteni a szörnyet, de az a sebesülései ellenére a levegőbe ugrik, és leteríti az utolsó helikoptert is. A zuhanás két utolsó túlélője, Rob és Beth a Central Park egyik alagútjában várja az atomtámadást, amivel megsemmisítik nem csak a szörnyet, hanem egész Manhattant, majd a robbanás után még pár utolsó képkockán Rob és Beth egy hónappal korábbi, vidámparkban töltött napjának végét látjuk.

VIII.3 *Godzilla* (2014) szinopszis

A film legelején egy Monarch nevezetű cég két tudósa (Dr. Serizawa és asszisztense) két különleges óriásbábot fedeznek fel egy hatalmas csontvázban a Fülöp-szigeteken, és kiderül, hogy ezek az óriás Godzilla paraziták. Az egyik még alvó állapotban van, míg a másikat a helyi bányászok munkálatai felébresztették, kikelt, és elindult az óceánon keresztül Japán felé. Mindeközben Japánban egy atomerőműben Joe Brody és felesége rendellenességet tapasztalnak, aminek felderítése közben egy hatalmas robbanás rázza meg az épületet, majd az atomerőmű megsemmisülése közben Joe feleségével végez a hirtelen kiszabaduló sugárzás.

15 évvel később Joe fia, Ford már a katonaság tagja, és épp hosszú kiküldetésről érkezik haza San Franciscoba feleségéhez és kisfiához. Az első otthon töltött éjszakáját azonban megszakítja egy telefonhívás, amiben apja tokiói letartóztatásáról értesítik. Japánba érkezve Ford megpróbálja lebeszélni apját az összeesküvés-elméletek gyártásáról (amivel az elmúlt 15 évét töltötte), de végül utolsó akcióként beszöknek a 15 éve lezárt atomerőmű területére, ismét elfogják őket, majd a kikérdezésük közben egy hatalmas szörny kel életre

a reaktorok mellett lerakott bábból, majd miután több emberrel is végzett, az óceánba menekül.

A szörny Hawaii felé veszi az irányt. Itt Honolulu szállodáit és repterét fenyegeti, a katonaság megpróbálja felvenni vele a harcot, amikor az óceánból hatalmas szökőár kíséretében megjelenik Godzilla, és harcolni kezd a szörnnyel. A döntetlen harc után (a film hirtelen vág a csata közben, nem derül ki, mi történt pontosan) mind a ketten az amerikai kontinens felé indulnak.

Időközben fény derül arra, hogy az atomerőmű sugárzásával táplálkozó lény csak az egyik a kikelt bábok közül, míg a másikat az amerikai hadsereg a radioaktivitására tekintettel Nevadában, a Yucca hegységben rejtette el, az ottani atomtemetőben. Az odaérkező katonai csapat azonban a parazita hűlt helyét találja, hiszen az kikelve Las Vegas felé vette az irányt.

Megtudjuk, hogy ezek a lények (akiket időközben MUTO-nak keresztel az amerikai hadsereg) egy párt alkotnak, a nőstény volt Nevadában, a hím Japánban, és most egymás felé indulnak, hogy petéket rakjanak. Mivel radioaktív anyagokkal táplálkoznak, és képesek elektromágneses impulzussal tönkretenni az elektromos berendezéseket, egy analóg időzítővel felszerelt atombombával próbálják őket távol csalogatni nagyobb lakosságú településektől. Időközben Dr. Serizawa arról próbálja meggyőzni a hadsereg főparancsnokát, hogy ne szóljon bele a szörnyek harcába, hiszen Godzilla azért bukkant újra fel, hogy kiegyenlítse a természet egyensúlyát, és felsőbbrendű ragadozóként elpusztítsa a MUTO-kat, Stenz admirális azonban ragaszkodik a beavatkozáshoz.

Ford katonai tűzszerészként részt vesz a csalogatásban (hiszen ő ért az analóg rendszerekhez), de ez az akció kudarcba fullad, és ő is csak a szerencsének köszönhetően éli túl. Ezután mind a két MUTO San Francisco felé veszi az irányt. A lények a város utcáin találkoznak, és azonnal párosodni kezdenek a város kínai negyedében. A nőstény magával hozta a csalogatáshoz használt atombombát, amivel táplálni szándékoznak majd a petéket. A lakosság óvóhelyekre vonul, köztük van egymástól különszakadva Ford felesége és fia is.

A katonaság végső megoldásra készül. Mivel mind a két MUTO képes elektromágneses impulzusokkal tönkretenni a különböző repülőket és egyéb járműveket, ejtőernyős osztagot terveznek ledobni a városba, hogy megpróbálják hatástalanítani a MUTO által ellopott

bombát, hiszen az a csalogató akció óta élesítve maradt. Ford ebben az akcióban is részt vesz. Godzilla is megérkezik a városba, aki azonnal harcolni kezd a két MUTO-val. Amíg ő leköti a paraziták figyelmét, az osztagnak sikerül megszereznie az atombombát, Ford pedig felgyűjtja a lerakott petéket.

Az atombombát szállító ejtőernyős osztag nagy része elesik a szörnyek csatája közben, így végül Fordra hárul a feladat, hogy a bombát egy hajóra szállítva kimenekítse a városból. Végül Godzilla végez mind a két MUTO-val, de legyengülve összerogy a város romjai fölött. Fordnak is sikerül egy halászhajón messzire küldeni a bombát az öbölből, és végül őt is megmenti egy helikopteres osztag.

Másnap Godzilláról kiderül, hogy mégsem halt meg, és ahogy elhagyja a várost, a híradó a szörnyek királyaként és a város megmentőjeként ünnepli őt. Ford és családja a sérültek között egymásra talál.