

SAM RAIMI DÉMONAI ÉS SZUPERHŐSEI

Áldott átkozottak

VARGA ZOLTÁN

A KULTRENDEZŐ SAM RAIMI ÉLETMŰVÉBEN DÉMON ÉS SZUPERHŐS KÖZELEBB ÁLL EGYMÁSHOZ, MINT GONDOLNÁNK.

Az erdőmélyi kunyhóban démonokkal hadakozó, levágott kézfejét láncfűrésszel pótló fiatalember hajmeresztő hányattatásai és a New York utcáin, háztetőin gonosztevéket leckéztető, piros-kék jelmezben suhanó Pókember kalandjai első pillantásra a fantázia két pólusát jelentik, s drasztikusan más nézőközönséget feltételeznek. Míg a tömény horrorfantasztikum az olcsó rémisztgetésre fogékony, erős gyomrú publikumot célozza, addig a nagyköltségvetésű szuperhős-látványosság korhatár nélkül szólítja meg az érdeklődőket. Pedig a két véglet mégsem áll egymástól olyan távol, ha arra gondolunk, hogy a *Gonosz halott*- és a *Pókember-szériát* egyazon alkotó jegyzi: az idén 60. életévét betöltő Sam Raimi.

Korai rövidfilmjeit követően Sam Raimi és csapata – élen kabalaszínészével, a gyermekkori jóbaráttal, Bruce Campbell-lel – a *Gonosz halott* (közismert eredeti címén: *The Evil Dead*) hamar kultikussá váló, 1981-es horrorjával alapozta meg hírnevét. A következő nagyjátékfilm azonban, a *Bűnözési hullám* (1985) kis híján kisiklatta az alkotók pályáját, míg a *Gonosz halott 2* (1987) nemcsak segített kiköszörülni a csorbát, de új távlatokat is nyitott. Az 1990-es *Darkmant* már hollywoodi stúdió kötelékében – a Universalnál – jegyzi Raimi, miként a *Gonosz halott*-trilógia harmadik tételét, *A sötétség seregét* (1993) is. Ezt követően a jellegzetes „raimisi” stílusjegyeket egyre kevésbé mutató munkák következnek hollywoodi zsoldban: a *Gyorsabb a halálnál* (1995) westernjét a *Szimpla ügy* (1998) hófölte tájakon játszódó bűndrámája követi, *A pálya csúcán* (1999) baseball-filmjére a misztikumot tárgyalótermi krimivel oldó *Rossz álmok* (2000) felel. Az ezredfordulót követő leg-

ismertebb és legsikeresebb – egyúttal az alkotó tehetségét a megelőző műveknél jobban kidomborító – Raimi-filmek az újabb trilógia, a *Pókember-széria* darabjai (2002, 2004, 2007). Az elmúlt bő 10 év során egyaránt láthattuk a rendező visszatérését a horrorhoz (*Pokolba taszítva*, 2009) és újabb rácsatlakozását a kortárs fantasy-film trendjeire (*Óz, a hatalmas*, 2013). A 90-es évektől kezdve Raimi aktív televíziós producer is, olyan sorozatok fűződnek a nevéhez, mint a magyar közönség számára is ismerős *Herkules* és *Xena*; továbbá részt vett saját kultfilmjeinek újrahasznosításaiban is, mint amilyenek a *Darkman* videós folytatásai, a *Gonosz halott*-remake vagy az *Ash vs. Evil Dead*-sorozat.

A Sam Raimi-filmek stáblistáján rendre visszatérő neveket olvashatunk, köztük a rendező fivéreit: Ivan Raimi tűnik fel többször társíróként, Ted Raimi pedig epizódszerepekben látható (egy-egy filmben akár több alakban is). Mások mellett Robert Tapert producer, Bob Murawski vágó, Joseph LoDuca és Danny Elfman zeneszerzők ugyancsak fontos szerepet töltöttek-töltenek be a Raimi-életmű formálódásában. Mégis, talán a legmarkánsabb alkotói együttműködés Sam Raimi és a Coen fivérek (Joel és Ethan) között létesült: Joel Coen vágó-asszisztensként dolgozott a *Gonosz halott*-ban, később közösen írták a *Bűnözési hullámot* és *A nagy ugrást* (utóbbiból a fivérek készítettek zseniális filmet). Ez az együttműködés, bár rövidéletűnek tűnik, annál többet elárul.

Hasonlóan a Coen fivérek különösképpéhez, a Raimi-stílus extravaganciái is változatos műfaji szövegkörnyezetben érvényesülnek; de míg a Coen-filmek újra és újra a bűnügyi műfajokat (kiváltképpen a film noirt) vonják kérdőre, Raimi a

fantasztikum közegében – démonok és szuperhősök között – van igazán elemében. A Coen fivérek életműve elválaszthatatlan a klasszikus hollywoodi mozi hagyományainak drasztikus újraértelmezésétől – kiforgatásától, lebontásától, idézőjeles újratereemtésétől –, ezzel is magyarázható a munkásságukra alkalmazott leggyakoribb címke, a „posztmodern”. Raiminél ilyen törekvések nem rendeződnek markáns vonulattá az életműben, ha nem is lehetetlen bizonyos hasonlóságokra rámutatni. Feltűnő legalábbis, hogy saját mítoszt teremtő filmfolyama, az *Evil Dead*-trilógia részei között – s a befejező tételt követően – Raimi is rendre megidézi a klasszikus hollywoodi mozimitológia alapműfajait: a film noirt parodizálja a *Bűnözési hullám*-ban, főként a klasszikus horrort



és részben a gengszterfilmet idézi a *Darkman*ben, s westernfilmet készít a *Gyorsabb a halálnál* esetében. A *Bűnözési hullám* azonban művészi kudarc a posztmodern műfajjátékok katalógusában, a *Darkman* inkább tiszteletteljes, semmint idézőjeles módon viszonyul a megidézett tradíciókhoz, míg a *Gyorsabb a halálnál* két szék között a pad alá esik: se nem eléggé régivágású, se nem eléggé felforgató jellegű (a párbajjelenetek stílizáltsága és Gene Hackman alakítása emeli a tisztes középmezőnybe). A műfajtradíciókkal folytatott játék tehát Raiminél, ellentétben a Coen fivérekkel, nem vált meghatározóvá – és gyümölcsözővé sem. A testvérpáros munkáinak a kezdetektől mindmáig jellemző vonása, a hangnemkeverés kitüntetettsége is kisebb szerepet tölt be Raiminél – bizo-

nyos filmjeiben alapvető fontosságú, ki-vált a pálya első nagyobb szakaszában (*A sötétség seregéig*), később azonban konvencionálisabbá oldódik Raimi hangvétele (amiről olyan „szürke” filmek tanús-kodhatnak, mint például *A pálya csúcán* vagy a *Rossz álmok*). S míg a Coen-életmű az egyik állandó hivatkozási pontja lett a tömegfilm és művészfilm közötti ha-társáv, az ún. *midcult*-film jelenségének, Raimi sohasem hagyta el a populáris filmkultúra kereteit, az ő munkássága az erős műfajiságban gyökerezik, amely nem mozdul el a művészfilm esz-közhasználat felé.

Árulkodó lehet a művészi párhuzamokról és ellentétekről a *Fargo*, illetve a *Szimpla ügy* összevetése; mintha az utóbbi Raimi saját válasza

lenne a fivérek egyik legnagyobb sikerűbb filmjére. Közös a két alkotásban, hogy egyaránt hóborította miliőben játszódnak le bennük a – stílszerű módon – lavinaszerűen dagadó, egyre több emberéleletet követelő bűnügyi bonyo-dalmak, melyekben a véletleneknek is kulcsszerep jut. De míg a *Fargo*ban az események a valószínűtlenség és az abszurditás határán mozognak, s végig je-ges humor társul a vérengzésekhez – no meg a bünteteket ellenpontozó banális epizódokhoz –, addig a *Szimpla ügyben* a jóra valónának vagy ártalmatlan-nak hitt szereplők mo-rális megsemmisülésének, elaljasodásának folyamata tragikus hangoltságot ered-ményez, amit semmi nem ellenpontoz, főként fekete

„Sosem hagyta el a populáris filmkultúra kereteit”

(Sam Raimi:
Gonosz halott 2. –
Bruce Campbell)





humor nem. A *Szimpla ügy* kitűnő film, de még a szívszorító testvérviszony súlya ellenére sincs olyan katartikus ereje, mint a *Fargónak*, vagy akár Raimi komolytalanabbnak tűnő, ám annál ihletettebb munkáinak.

AZ ERDŐ TEKINTETE

Aligha túlzás Sam Raimit az utóbbi néhány évtized amerikai filmjének legmarkánsabb stílusú alkotói között méltatni, legyen szó a függetlenekről és a hollywoodi főáramlatról egyaránt. Vizuális stílusuk azonnal fölismerhetővé teszi a hamisítatlan Raimi-filmeket. A *Gonosz halott* legendás formanyelvi bravúrja a szubjektív kamera számára nyit (akár szó szerint) új teret s új jelentéslehetőségeket társít hozzá – márpedig ez azért sem kis teljesítmény, mert kevés formanyelvi eszközt sajátított ki annyira a horror műfaja, mint éppen a szubjektív beállítást. Raiminél az éjszakai erdőben rejtőző démonok szemszögét veszi föl, a láthatatlan túlvilági erőket testesíti meg a kamera – a mocsárban gázoló, fák között suhanó, az őszi avarban rohanó „kameraszem” egyszerre válik a szereplőket érintő fenyegetés részévé s teszi elemeltebbé a legvéresebb rémségeket

is. A folytatások a kunyhón belül (*Gonosz halott 2*) vagy akár a nappali erdőben (*A sötétség serege*) ismétlik és fokozzák a démoni kameraszemszög nyargalásának sebességét. (Az extrém kameraszöguldások más filmekben a kilótt, eldobott, elhajított tárgyakhoz társulnak, például üvegvázához a *Bűnözési hullámban*, szöghöz a *Darkman*ben.) Raimi ezen formai bravúrja nem akármilyen követőkre talált: a korai Coen-filmekben viszontlátjuk e lidérces kameramozgást, a *Véresen egyszerűben* a férj támadását, az *Arizonai ördögfiók*ban „az apokalipszis motorosának” színre lépését s a csecsemőrablás felfedezésének lázalmát kíséri ilyen képalkotás. Mint a Coen testvérekről írt portréjában Varga Balázs fogalmaz szellemesen, a korai Raimi-filmek a Coenhősök rémálmaiként foghatók föl (*Metropolis* 2011/1). De nem csak a Raimihez közvetlenül kötődő alkotótársakat ihlette meg ez a vizualitás: olyan, távolibb vidékekről származó követőket is megbűvölt, mint a hongkongi *Szellemharcosok* jegyző Ching Siu-tung vagy az új-zélandi Peter Jackson, aki az *Ízlésficamtól a Törjön ki a frászl*-ig rendszeresen idézi Raimi

„Rémek és megszabadítók világa szomszédos”

(Sam Raimi: *Pókember 3.* – Tobey Maguire)

stílusát. Ha nem is a kamerakezelési stílus átvétele miatt, de joggal említik párhuzamként a Stuart Gordon munkásságát megalapozó

Re-Animator is (lásd *Filmvilág* 2017/8).

Legalább ilyen jellegzetes képelem a ráközelítések és a döntött kameraállások kombinálása, ennek használatában valósággal tobzódnak a korai Raimi-filmek, a későbbiekben pedig ezt a zaklatott képalkotást eleveníti föl például a Dr. Octopus kórházi ébredését bemutató remek jelenet a *Pókember 2*-ben. (A Coen fivérek ezt a stílusalakzatot is átvették: *A nagy ugrás*nak abban a képsorában láthatjuk, amelyben megérkezik a rettegett „kék levél”.) A klasszikus hollywoodi elbeszélésmód egyik legismertebb fogását, a hosszabb időszakot sűrítő vagy folyamatokat tömörítő montázsszekvenciát is szívesen eleveníti föl Raimi, hogy eredeti formájánál stilizáltabbá tegye: többszörös expozícióval egymásra kopírozott képelemek suhannak el a vásznon, vagy az előtér és a háttér élesen elválik, elkülönül egymástól (mint például a *Darkman* vagy a *Pókember* több montázsszekvenciájában).

A Raimi-stílus a burleszkból (a rendező által imádott – nálunk ismeretlennek mondható – The Three Stooges bolondozásaiból), a képregényből és a rajzfilmből táplálkozik, utóbbit kiterjeszthetjük a stop-motion animáció felé is, a *Gonosz halott 2* és főleg *A sötétség serege* esetében legalábbis nyilvánvaló a Ray Harryhausen-hatás. Valójában az első öt Raimi-filmben található meg ez a stílus a legsűrítettebb változatban, s éppen ezért állítható, hogy ez a filmcsoport – még a *Bűnözési hullám* melléfogásával együtt is – az életmű művészi értelemben legizgalmasabb szeletét jelenti. A későbbi filmek a klasszikus képépítkezés és a Raimi-féle stilizáció kompromisszumai jegyében elsősorban a drámailag túlhevült jelenetekhez – mint a *Gyorsabb a halálnál* párbaj-részletei vagy a *Pokolba taszítva* másvilági fenyegetései – használnak ilyen túlzásokat. Egyéb filmek azonban lemondanak róluk: a *Szimpla ügyben* tűnik el először a jellegzetes Raimi-féle stílusarzenál, s még a *Rossz álmok* kínálkozó vízió-jelenetei sem sokat árulnak el alkotójuk igazi tehetségéről – a *Pókember*-trilógia viszont szerencsés lehetőségeket kínált a rendezői kelléktár (valamelyest visszafogottabb, de kreatív) alkalmazásához. Az *Őz, a hatalmas* teljesen nyilvánvalóan önreflexív meséje pontosan helyezi el az alkotót Új-Hollywood vidámparki vonulatában (amelyet Steven Spielberg és George Lucas alapozott meg), miközben a William Castle-féle gyököknek sem tagadja meg. A Sam Raimi-filmek élvezete a hullámvasút és a kísértetházak élményével rokonítható – s rendezők esetében ezeket a látványosságokat leginkább démonok és szuperhősök töltik meg.

DÉMONOK KÖZÖTT

Sam Raimi démonológiája a *Gonosz halott* ellentmondásos remekével vette kezdetét. Talán visszatzetszőnek tűnhet remeklésként aposztrofálni azt a filmet, amely sokak számára nem több a gusztustalan vérontás csimboraszójánál, melynek meglehetősen puritán cselekményében öt fiatal vergődése látható, amint az erdei kunyhóban töltött éjszaka során démoni megszállottság áldozataivá válnak – egyetlen túlélő, a Bruce Campbell által játszott Ash kivételével, aki talán maga is elvész a zárójelenetben. A filmet a hírhedt „videoförtelmek” listájára száműző, máshol egyenesen betiltó cenzorok mindenestre valóban csak

a felaprított démontesteket, az összevissza fröcskölő vért látták meg benne. Raimi vizuális kreativitása azonban más helyiértéket ad a legizléstelenebb megszólásnak is, arról nem is beszélve, hogy a mindent átható, mindenhová behatoló Gonosz sugalmazása legalább olyan erős – ha nem lényegesebb – pontja a filmnek, mint a túlcsonduló, már-már parodisztikus (de legalábbis sötéten komikus) erőszak halmozása. Raimi a független horrorok világából George A. Romero és Tobe Hooper örökségét elevenítette föl, továbbgondolta *Az élőhalottak éjszakáját* és *A texasi láncfűrészes megszárlást* (jóllehet azok közvetlen társadalomkritikai éléről lemondott) – s az izolált helyen életveszélybe kerülő fiatalok történet-sémáját a főáramlatbeli horrorban, *Az ördögűző* révén kelendővé vált démoni megszállottság motívumával kombinálta. Az eredmény a(z amerikai) horrorfilm történetének egyik legmerészebb és legihletettebb alkotása. A mintakövető *Gonosz halott* maga is mintaadóvá vált: nélküle – csak két ismert imitátort idézve – Lamberto Bava vériszamos *Démonokja* vagy a könnyedebb *Démonok éjszakája* elképzelhetetlen volna. Ehhez a „tisza” horrorhoz Raimi meglepő módon majdnem 30 évvel később tért csak vissza. Jóllehet sötéten komikus elemeket a *Pokolba taszítva* is tartalmaz (élen a groteszk spiritiszta szeánsszal), a *Gonosz halott* mellett és után a Lamia átkával megvert banktisztviselő-lány borzongató meséje áll a legközelebb a valódi horrorhoz a Raimi-repertoárban. Ebben bizonyára az is közrejátszik, hogy jelentős mértékben Jacques Tourneur 1957-es klasszikusa, *A démon éjszakája* inspirációja mutatható ki benne. Ódivatú játéka az árnyakkal, nagy hatásfokkal működő sokkeffektusai és az orális kiadásokra fixálódó gusztustalan mozzanatai első osztályú – ha nem is delejező – rémfilmmé állnak össze. Megkockáztatható, hogy a *Pokolba taszítva* azzal is sikeresen játszik el, hogy nézőjét a káröröm élvezetére vegye rá: a közönség az átok beteljesülésének éppúgy szoríthat, mint a rokonszenvesnek igen kevésbé mondható hősnő megmenekülésének.

Bár a *Gonosz halott 1-2* és *A sötétség serege* mint az *Evil Dead*-trilógia összefüggő egységet alkot, meglehetősen hézagosan illeszkednek egymáshoz az epizódok. A folyamatosságban mutatkozó törések magyarázata jórészt meglehetősen prózai: mivel nem Raimi birtokolta

az alapfilm jogait, nem használhatott föl belőle részleteket, hogy közvetlenül kapcsolja össze az első és a második részt; helyette dióhéjban mintegy összefoglalta – azaz újraforgatta – az előzményeket, s módosított is rajtuk: Ash-t nem négyfős társaság veszi körül, csak a szerelmével vonul el az erdőmélyi házikóba. A *Gonosz halott 2* így egyszerre folytatása és variációja az előző résznek, de még az ismétlődő motívumok ellenére sem „önremake”, mint olykor állítják, mert saját cselekményívre épít. Hasonlóképpen *A sötétség serege* is a megelőző epizód „zanzásításával” kezdődik, s megváltoztatja a középkorba került Ash fogadtatását is: míg a második rész végén megmentőként ünneplik, a harmadik fejezet elején rabszolgaként vonszolják. (Tovább bonyolítja a képletet, hogy *A sötétség serege*nek több alternatív változata is létezik.)

Az mindenestre biztos, hogy a *Gonosz halott 2* egyike a legkreatívabb, az elődjüket nem másoló, hanem továbbgondoló horrorfolytatásoknak (lásd *Filmvilág* 2018/10). Raimi a bukott *Bűnözési hullám* örült burleszkjével frissítette föl az erdei rémségeket, s teljesen nyilvánvalóan mozdult el a horrorkomédia – pontosabban az előzményekkel aligha rendelkező *horrorburleszk* irányába: miként a *Bűnözési hullám*ban, úgy a *Gonosz halott 2*-ben sem tagadható a legeszeveszettebb rajzfilmekről ismert Tex Avery hatása. Műfajkevercse középpontjában Ash figurája áll, akinek a komikus hatáskeltés szempontjából a leghálásabb – más nézőpontból azonban, a fizikai atrocitások elszenvedését illetően a legálátlanabb – szerep akkor jut, amikor egymaga kárhoztatik küzdelemre a démoni erővel. Főként akkor, amikor saját maga válik önmaga ellenségévé: önálló sodó kézfejjel folytatott küzdelme nem kevésbé, mint hisztérikus téblábolása a kabinban megelevenedő tárgyak között, igazi *egyszemélyes showműsor*, melynek intenzitását az új szereplők (a régész lányának és társainak) érkezése már csak mérsékelheti. A fröcskölő vérzuhatagok és a kipattanó démonszemek a Raimi-féle horrorhumor olyan kellékei, mint az igazi burleszkben a banánhéj vagy a habostorta.

A *Gonosz halott 2*-ben nem csak a – mégoly obszcén – humor értékelődik föl, valójában itt indul meg Ash karakterének átértékelése szuperhőssé, még ha botcsinálta szuperhősről van is szó.

Vagy még inkább, már *A sötétség serege* továbblépésére gondolva: *a szuperhős karikatúrájáról*. A levágott kézfejét láncfűrészrel pótló, a pusztát a hátrára erősítő meggyötört, de minden megpróbáltatás után talpra álló – ironikusan – délcegnek mutatkozó hős mintha egyenesen képregényből lépett volna elő: Bruce Campbell, akinek arca valóban képregények lapjaira kívánczik, élete nagy szerepét játssza itt. A harmadik rész, *A sötétség serege* mérsékli a horrort, a fantasy felé mozdul el, miközben a humort, ha lehet, még a *Gonosz halott 2*-höz képest is bőségesen méri, kiváltképpen ismét az Ash-t középpontba helyező szkevenciacsúszásban. A középkori királyságba pottyant Ash-t mint megjövendőlt megváltót ünneplik – hasonlóan, ahogyan majd a mesebeli birodalomba röpített mutatványost az *Óz, a hatalmasban* –, pedig nem megoldja, inkább súlyosbítja a bajt: gonosz alakmása lesz a vezére a sírból kikelő csontvázhadnak, melyet Ash a saját ügytelensége folytán éleszt föl.

Már a *Gonosz halott* 2-ben megjelenik az ingadozás Ash normális és átmenetileg feltűnő démoni alakváltozata között, s ez állandósul és mélyül el *A sötétség seregében* – a *Darkman* gondolatait továbbszöve szuperhős és rém rokonságáról –, amikor Ash gonosz tükörképe (pontosabban afféle „oldalbor-dája”) önálló életre kel. A sötét tükörkép motívuma a *Pókember*-filmekben is kísért: Norman Osborn, vagyis a Zöld Manó önmaga tükörképével társalog, a *Pókember 3*-ban pedig szó szerint sötét tükörképként látjuk először a később Venomként önállósuló fekete pókjelmezt. *A sötétség seregében* feltűnő de nevérszárnyú démon olyan rémeket előlegez, mint a *Pókember* Zöld Manója, valamint az utóbbit is megidéző Theodora – ismertebb nevén a Nyugati Boszorkány – az *Óz, a hatalmasban*. Ezek a mozzanatok arra utalnak, hogy Raiminél a démon-tematika már magában rejti a szuperhősöket – egyrészt ők jelentik a fényt az alagút végén –, de figyelmeztetnek is, hogy a rémek és a megszabadítók világa szomszédos, sőt átfedik egymást. Ez a felvetés már a *Darkman*ban körvonalazódik.

ÁLDÁS ÉS ÁTOK

Ha Ash szuperhős-torzó, akkor a *Darkman* főhőse a torz szuperhős. Sam Raimi szeretne volna *Az Árnyék* filmváltozatát elkészíteni, a jogokat azonban nem kapta

meg (a titokzatos hős kalandjaiból 1994-ben Russell Mulcahy készített alulértékelt filmet); előállt hát saját kitalációjával, a *Darkman*nek keresztelt figurával. Ez a hányatott sorsú karakter nemcsak az Árnyék rejtőzködő bűnüldözőjét idézi, hanem – még inkább – a klasszikus horrorfilm olyan alakjait, mint az operaház fantomja és a láthatatlan ember: a *Darkman* ily módon a sci-fi és a horror mitológiájából ismert figuratípus, az örült tudós karakterével kapcsolja egybe a szuperhőst. Hasonlóan ahhoz, ahogyan Ash újabb és újabb kínokon megy keresztül az erdei kunyhóban, az egykor Peyton Westlake néven élő tudós is (akit Liam Neeson játszik) pokolra száll, megjárja a testi szenvedés legmélyebb bugyrait (gátlástalan bűnözők lerombolják a laboratóriumát, őt magát pedig savba dobják és megégetik), de túléli a borzalmakat, s alteregója, *Darkman* segítségével képessé válik bosszút állni a gonosztevőkön. Bosszúját beteljesítve, Westlake végül maga ismeri be egykori menyasszonyának: nem csak külsőleg változott meg, a személyisége is eltorzult. Nem csupán a figura, a rejtekhelyeül szolgáló raktárépület is a klasszikus horrorfilmek gótikáját idézi, miközben a bűnözővezér, Robert G. Durant karaktere (már csak az őt alakító Larry Drake arcberendezése miatt is) a 30-as évek klasszikus Hollywood-jának gengsztereit, mindenekelőtt Edward G. Robinsont, *A kis cézár* címszereplőjét juttatják eszünkbe. Hasonlóan a *Batman* és a *Dick Tracy* korabeli képregényfilmjeinek városképéhez, a *Darkman* is a klasszikus gengszterfilm – Király Jenő kifejezésével élve – „örjögő nagyvárosának” emlékéit hívja elő, ahol még a vidámparki látogatás is lúdbőröztető borzadályba torkollik a Raimi-életmű egyik legbizarrabb, a hangnemkeverést maximálisan kiaknázó jelenetében.

A *Darkman* jelenti az összekötő kapcsolatot a *Gonosz halott*- és a *Pókember*-trilógia között, az eltúlzott-groteszk erőszak az előbbihez köti, a képregénybe illő szuperhős megalkotása az utóbbit vetíti előre. Sőt, a *Pókember*-filmek olyan antagonistái, mint Osborn (a Zöld Manó) és Octavius (azaz Dr. Octopus), Westlake-hez hasonlóan az örült tudós figuratípusát képviselik, míg a *Pókember 3* fináléja kísértetiesen emlékeztet a *Darkman* végkifejletére – ugyancsak a magasban, épülő felhőkarcoló állványai

között zajló összecsapás a végső ütközet, ahol a szeretett nő élete is kockán forog. A *Darkman* alapozta meg egyúttal Raimi és Danny Elfman munkakapcsolatát, amely – a *Szimpla ügy* után – az első két *Pókember*-filmben is folytatódott. A nemrég elhunyt Stan Lee közkedvelt képregényfiguráját mozivásznonra álmódó *Pókember*-filmek tetőzik be Raiminél azt a gondolatfolyamot, amely a szuperhős mítoszát fürkészi. Az akaratlanul is szuperhőssé magasztosuló Peter Parker „elődjét” nem elsősorban a démon/szuperhős határsávjában vergődő Ash vagy *Darkman* figurájában kell keresni, sokkal inkább a *Bűnözési hullám* lúzerében rejlő (igen mélyen szunnyadó) ígéretet váltja be. Míg a szerencsétlenkedő biztonsági őrnek végül sikerül megmentenie a szerelmét a hibbant bérgyilkosduótól, ő maga csak véletlenül menekül meg a villamosszéktől; a *Pókember* főhőisének viszont, átváltozása következtében, megvan a lehetősége, hogy emberfeletti tetteket hajtson végre. „Áldás és átok” – mondja Parker az erejéről az első rész végén, s ezzel a *Rossz álmok* Cate Blanchett által alakított jósnőjének dilemmáját is megidéz, aki segíteni szeretne különleges képességével, de másokra éppúgy bajt hoz vele, mint önmagára.

A széria fekete báránnyaként szokás utalni a *Pókember 3*-ra, amely többek között túlméretezettsége és aránytvesztései – s a végjáték szappanoperákat megszügyenítő könnyfolyama – okán valóban rászolgál erre a minősítésre, mégsem érdemtelen darab. Szétcsúszott szuperhősfilm helyett mindenestre inspirálóbb volna különböző anyagok összecsapását bemutató showmúorként nézni a filmet (ezúttal végre nem örült tudósok az ellenfelek): a homok és az úrból érkezett, szurokszerű fekete anyag próbálják maguk alá gyűrni a világot, de legalábbis Pókembert. A Homokember létrejöttének lenyűgöző képsora a korabeli számítógépes animáció bravúrja, s a templomtoronyban harangszóra leszakadó fekete pókruha attrakciója is a Raimi-életmű erős pillanatai közé tartozik. *Pókember* itt tapasztalja meg, amivel Ash is szembenézett már; alteregóikkal folytatott küzdelmük a foglalatjai a Sam Raimi-életmű egyik meghatározó gondolatának: a szuperhősökben is kitörni kész démonok lakoznak. •