

HELIKON

IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI SZEMLE

Posztmodern gótika

2020

2

Posztmodern gótika

Jelen számunkban a kortárs (posztmodern) gótika interdiszciplináris és intermedialis jelenségeiről olvashatók tanulmányok. A gótikus irodalom angolszász elsődleges kontextusában (*Gothic, Gothic literature, Gothic fiction*) jobbra a mai napig olyan olvasatoknak ad teret, amelyekben a kísértet a temetetlen múlt, a szörnyeteg a külső fenyegető autoritás, a zombi pedig az önálló akaratától megfosztott ember allegóriájaként válhat értelmezhetővé, de az irányzat a 21. század első évtizedeire az allegorikus olvasatokon messze túlmutató ernyőfogalommá vált, ráadásul fogalomtörténeti fejleményei is nehezen követhetők. Ugyanakkor a posztmodern gótika „formátlansága” nem értelmezhető csupán „benső” hagyománytörténeti folyamat eredményeképp, hiszen nem választható el a globális kapitalizmus formátlanító hatásától, a transznacionális és lokális dimenziók folyamatosan áthelyeződő szinkretikus feszültségétől. A terület egyik legnagyobb szaktekinthelye, Fred Botting ezt a globálgótikus hibriditást arra vezeti vissza, hogy a modernitás ödipális Nagy Narratívái jelölték ki önmaguk ellenérőinek kontextusát, és ezek összeomlása a gótikus fenomének „viralizálódását” eredményezi, miszerint azok a kulturális termelésben manifeszt módon láthatóbbá, ám sokkal kevésbé lokalizálhatóak válnak. A változó médiatechnológiai, geokulturális és diszciplináris kontextusok mentén szinte megszámlálhatatlan gótika-mutáció jött létre, mint például a kibergótika, ökogótika, gótikus sci-fi, urbánus gótika, queer gótika, akvatikus gótika – és még hosszan sorolhatnánk. De ide kell kapcsolnunk azokat a jelenségeket is, amelyek a gótikus hagyományhoz képest – a különbségeket és eltéréseket hangsúlyozva – próbálják megkülönböztetni magukat, mint a new weird irodalmi mozgalom, mely a weird (különös, titokzatos, bizarr stb.) fogalmának átértelmezése mentén próbál egy új alternatív kánont és műfaji esztétikát megalapozni. Ezek az egyre hevesebben feltűnedező gótikus motívumok több szerző szerint nem csupán a gótikának a teória projekciós felületeként betöltött hatékonyságát jelzik, hanem a kultúraelmélet rendszerszintű *góticizálódásának* szimptomái, mely átalakulás az egymással ellentmondásos viszonyban álló posztmodern és posthistoire diskurzusok közti feszültség ideológiai lecsapódásaként is magyarázható – mindenekelőtt a popkultúrakutatást derridai alapokon megújító *hantológia* alakjában.

Kötetünket NEMES Z. MÁRIÓ és WIRÁGH ANDRÁS szerkesztette. A fordítások lektorálásában közreműködött BARTHA ÁDÁM és SZAPORA MÁRK AURÉL.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Postmodern Gothic

The present issue of *Helikon* contains papers that work with interdisciplinary and intermedial aspects in contemporary (postmodern) Gothic. In its primary English-American context, Gothic fiction has traditionally triggered interpretations in which ghosts, monsters and zombies were taken as allegories of unburied past, threatening external authority, and the lack of self-determination or free will. Around the millennia, however, Gothic has reached a conceptual complexity well beyond these allegoric interpretations and become an umbrella term for a wide range of phenomena. This „formlessness“ of contemporary Gothic in part stems from the „intrinsic“ formal developments within the tradition, but also bears the traces of the disfiguring effects of global capitalism and of the syncretic tensions of ceaselessly shifting transnational and local dimensions. One of the main authorities of the field, Fred Botting argues that this global-gothic hybridity has resulted from the collapse of modernity's oedipal grand narratives. With their ensuing „viralization“, Gothic phenomena have become more visible but less localizable in cultural production. An immense number of Gothic-mutations has arisen in various medial, technological, geo-cultural and disciplinary contexts, such as cybergothic, ecogothic, gothic sci-fi, urban gothic, queer gothic, aquatic gothic, etc. Related phenomena include the *new weird* movement, which tries to distinguish itself from the Gothic tradition by establishing an alternative canon for the genre around the concept of weirdness. Many argue that the proliferation of gothic motifs not only demonstrates Gothic's effectiveness as a platform for theoretical investigations but signal the overall systemic *gothicization* of cultural theory. This transformation is also propelled by the ideological conflict of postmodernist and post-histoire discourses – foremost in the form of *hauntology* which seeks to refresh the research of popular culture on Derridean grounds.

The issue was edited by MÁRIÓ NEMES Z. and ANDRÁS WIRÁGH. Translations were revised by ÁDÁM BARTHA and AURÉL MÁRK SZAPORA.

THE EDITORIAL BOARD

Postmoderne Gothic

In dieser Ausgabe von *Helikon* können wir die interdisziplinären und intermedialen Phänomene der zeitgenössischen (postmodernen) Gotik/Gothic untersuchen. Im primären Kontext der angelsächsischen *gothic fiction* werden hauptsächlich bis heute Interpretationen angeboten, in denen der Geist eine Allegorie der begrabenen Vergangenheit, das Monster eine externe Bedrohungsautorität und der Zombie eine Allegorie eines Mannes werden kann, der seines eigenen Willens beraubt ist. In den ersten Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts wurde *Gothic* zu einem Dachbegriff, der weit über allegorische Lesarten hinausging, und seine begriffsgeschichtlichen Entwicklungen waren ebenfalls schwer zu verfolgen. Gleichzeitig kann die „Formlosigkeit“ der postmodernen *Gothic* nicht nur als Ergebnis eines „internen“ Prozesses der Genretradition interpretiert werden, da sie nicht von der deformierenden Wirkung des globalen Kapitalismus, den sich ständig verändernden synkretistischen Spannungen transnationaler und lokaler Dimensionen, getrennt werden kann. Eine der größten Experten auf diesem Gebiet, Fred Botting, führt diese globale gothische Hybridität auf die Tatsache zurück, dass die ödipalen großen Erzählungen der Moderne den Kontext für ihre Gegendiskurse bildeten und ihr Zusammenbruch zu einer „Viralisierung“ gothischer Phänomene führte. Zusammen mit den sich ändernden Medientechnologien, geokulturellen und disziplinären Kontexten sind fast unzählige gothische Mutationen entstanden, wie Cybergothic, Gothic-Science-Fiction, Urban-Gothic, Queer-Gothic, Aqua-Gothic usw. Nach Ansicht mehrerer Autoren weisen diese virulenten gotischen Motive nicht nur auf die Wirksamkeit der Gotik als Projektionsfläche der Theorie hin, sondern auch auf eine systematische gothische Transformation der Kulturtheorie.

Unser Band wurde von MÁRIÓ Z. NEMES und ANDRÁS WIRÁGH zusammengestellt. ÁDÁM BARTHA und MÁRK AURÉL SZAPORA trugen dem Lektorieren der Übersetzungen bei.

DIE REDAKTION AUSSCHUSS

TANULMÁNYOK

NEMES Z. MÁRIÓ – WIRÁGH ANDRÁS

A halottak globálisan lovagolnak

Bevezetés a kortárs gótikus diskurzusokba

Edmund Burke, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Immanuel Kant, Sigmund Freud, Tzvetan Todorov, Paul de Man, Jacques Derrida, Michel Foucault, Friedrich Kittler, Wolfgang Ernst – a gótikus irodalom hatása alól, laikus olvasóikhoz hasonlóan, jellemzően még meghatározó teoretikusok sem szabadulhattak, noha többjük elméleti munkája nem feltétlenül szépirodalmi szövegek elemzésének sorozataiból állt. Némelyikük a rémregényekével megegyező, fenségesnek (*sublime*) vagy kísértetiesnek (*Das Unheimliche*) elkeresztelt filozófiai-pszichológiai hatásmechanizmussal foglalkozott, egyesek a vérszívás metaforájában láttak megfelelő eszközt elméleteik kidolgozásához, mások pedig a könyv vagy a mozifilm mediális aspektusaiból vélték megrajzolhatónak a Frankensteinhez vagy Drakulához hasonló szörnyek sokszor még ijesztőbbnek ható, mert nem-emberi és immateriális technikai-technológiai ikertestvéreit. Az elméleti diskurzusban az utóbbi évtizedekben egyre hevesebben feltűnedező gótikus motívumok több szerző szerint nem csupán a gótikának a teória projekciós felületeként betöltött hatékonyságát jelzik, hanem a kultúraelmélet rendszerszintű *goticizálódásának* szimptomái, mely átalakulás az egymással ellentmondásos viszonyban álló posztmodern és post-histoire diskurzusok közti feszültség¹ ideológiai lecsapódásaként is magyarázható – mindenekelőtt a popkultúrakutatást derridai alapokon megújító *hantológia* alakjában.

A gótikus irodalom angolszász elsődleges kontextusában (*Gothic, Gothic literature, Gothic fiction*) jobbára a mai napig olyan olvasatoknak ad teret, amelyekben a kísértet a temetetlen múlt, a szörnyeteg a külső fenyegető autoritás, a zombi pedig az önálló akaratótól megfosztott ember allegóriájaként válhat értelmezhetővé, de az irányzat a 21. század első évtizedeire az allegorikus olvasatokon messze túlmutató és nehezen szétszálazható ernyőfogalommá vált, ráadásul fogalomtörténeti fejleményei is nehezen követhetők. Míg a német *Schauerroman* (és magyar tükörfordítása, a *rémregény* vagy *rém történet*) a gótikus regény ekvivalense, addig a francia nyelvterületen meghonosodott fantasztikus irodalom (*fantastique*) kategóriáján belül a gótikus irodalom csak alfejezet,² miközben a hagyományosan

¹ Wolfgang WELSCH, *Unsere postmoderne Moderne* (Berlin: Akademie Verlag), 2008, 17–18.

² Tzvetan TODOROV, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. GELLÉRI GÁBOR (Budapest: Napvilág Kiadó, 2002), 39–40, 68. Ebben a *roman noir* a gótikus regény „megfelelője”, de a *Bevezetés* vonatkozó

„fantasztikusnak” és „gótikusnak” tekintett szövegkorpuszok jóval nagyobb párhuzamot mutatnak. A gótikához lazább szálakkal kötődő mágikus realizmus³ fogalmát először egy német művészettörténész, Franz Roh írta le 1925-ben (*Magische Realismus*), de elsősorban a latin-amerikai közegben vált iránymutatóvá a 20. század második felében. Magyarországon a német hatásnak köszönhetően a rémregény műfaja ivódott be a köztudatba, de az újabb kori fogalomhasználatban egyre gyakrabban bukkan fel az eredeti terminus – igaz, ez feltehetőleg némi zavart kelt a művészettörténeti stílus, a (középkori) gótika ismeretében.⁴

A gótikus irodalmi hagyomány kezdetét szűkebb értelemben Horace Walpole *Az otrantói várkastély* című 1764-ben megjelent regényéhez, tágabb értelemben a klasszicista tendenciák ellenében fellépő koraromantikus angol költők munkásságához kapcsolja a közmegegyezés. Az azóta eltelt bő negyed évezred alatt a műfaj alapvető zsánerei többször lecserélődtek, illetve új alakban tértek vissza, a gótika pedig, ha csak a 19. század végéig megyünk vissza, sorban meghódította az új szórakoztató médiumokat a mozifilmtől kezdve a rádió és a televízió át a számítógépig és az internetig. Ma már kevesen lehetnek azok, akiket Catherine Morlandhez, *A klastrom titka* tizenhét éves főhősnőjéhez hasonlóan rémregények olvasása billent ki percepciójából, azonban Catherine-nél fiatalabbak testi-lelki épségét veszélyeztetik a Slendermanhez és Momóhoz hasonló jelenségek, amelyek a közösségi portálokon terjedve jóval gyorsabb, agresszívebb és hatásosabb fenyegetésnek tűnnek, mint a középkori várkastélyok minden lépéstől megroppanó padlózatai. Egyértelmű, hogy a gótikus jelenségek 21. századi mintázatainak egy része nemcsak a „tartalom”, hanem a „forma”, helyesebben a transzgresszív tapasztalatot hordozó-közvetítő médium adottságai miatt teljesítheti a műfaj „kritériumait”. Ha nem is átfogó tekintetben (hiszen napjainkban is virágzik a gótikus regények és horrorfilmek piaca), de a szerző és a cím paratextuális kódjait hordozó, beazonosítást és archiválást segítő termékek mellett megjelentek azok az anonim és visszanyomozhatatlan tendenciák, amelyek a valóság és a fikció szétválaszthatóságának illúziójával élesen szembemenő tapasztalatot ébresztenek befogadóikban. Más szóval egy évtizedek óta velünk lévő, de minduntalan újabb és

passzusai tekintetében az angol és magyar fordítások következetlenek. Míg előbbiben következetesen gótikus regény szerepel, addig utóbbiban hol gótikus regény, hol *roman noir* (ez utóbbi a következő megjegyzéssel: „sötét hangulatú regény”).

³ Lucie ARMITTE, „The Gothic and magical realism”, in *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*, ed. Jerrold E. HOGLE, 224–239 (Cambridge: Cambridge University Press, 2014).

⁴ A műfaji heterogenitás miatt nehezen lehet fogalmi konzisztenciáról beszélni. H. P. Lovecraft *Természetfeletti rettenet az irodalomban* (*Supernatural Horror in Literature*) című tanulmányának fejezeteiben a következő műfajok tűnnek fel: *Horror-Tale*, *Gothic Novel*, *Gothic Romance*, *Gothic Fiction*. Ezek helyén a magyar fordításban a következő kifejezéseket találhatjuk: *rém-történet*, *rémregény*, *gótikus regény*, *gótikus história* [!]. H. P. LOVECRAFT, „Természetfeletti rettenet az irodalomban”, ford. GALAMB Zoltán, in H. P. LOVECRAFT, *Összes művei*, vál., szerk. GALAMB Zoltán, KORNIA Zsolt és TÉZSLA Ervin, 3 köt., 2:443–511 (Budapest: Szukits Kiadó, 2003).

újabb meglepetésekkel járó kontextusban teszik megtapasztalhatóvá a Tzvetan Todorov nevéhez köthető fantasztikumot.

A *Bevezetés a fantasztikus irodalomba* (1970) bizonyos értelemben szembe megy az irodalmi gótika kutatásának alapelveivel, amely utóbbiak nem kizárólagosan, de elsősorban esztétikájában és nem hatásában vélik felfedezni a gótika alapvető mechanizmusait.⁵ Todorov narratológiai munkája arról győzhet meg minket, hogy fantasztikus hatás abban az esetben jön létre, ha a befogadó (a fiktív szereplőhöz hasonlóan) vacillál az átélt események természetfölötti és racionális magyarázatának elfogadása között, azaz szélsőségesen elbizonytalanodik. A gondola-
menetben különös hangsúlyt kap a pszichoanalízis, hiszen egy azóta többször, több helyen idézett kijelentés szerint ez „felváltotta (és ezáltal feleslegessé tette) a fantasztikus irodalmat”,⁶ mivel elfojtott lelki diszpozíciókban fedte fel a fantasztikus (vagy ehhez szorosan kötődő) irodalom narratív mintázatainak és tipikus figuráinak „okait”, visszafejtve, és ezzel racionalizálva a természetfeletti tünő események többségét. Amit itt regisztrálni szükséges, az a pszichoanalízis mint a technika vagy médiatechnika „hagyományos” irodalmi fikciógyártást és értelmezést kibillentő aktusa. (Nem lehet véletlen, hogy Todorov sem a mozifilmmel, sem a 20. századi irodalommal nem foglalkozik, részletesebben egyedül Kafka *Átváltozását* elemzi.) Todorov *Bevezetését* más elméleti premisszákat követve tulajdonképpen Friedrich Kittler írta tovább az 1980-as évektől kezdve a 2000-es évek elejéig. Elemzett példáit a gótikus irodalom olyan szerzőitől válogatta, mint Hoffmann, Stoker, Meyrink vagy Ewers, felmutatva ezekben az általa 1800-as és 1900-as lejegyzőrendszerekként elkeresztelt diszkurzív formációk működését, illetve a szövegek lejegyzését lehetővé tevő technológiákban rejlő kísérteties effektusokat. Todorov fentebbi kijelentésének pontosítására kísérletet tett minden fontosabb munkájában, kezdve a *Lejegyzőrendszerek 1800/1900* (1985) és *Gramofon – film – írógép* (1986) című munkáival a *Romantik – Psychoanalyse – Film: Eine Doppelgänger-geschichte* (1993) című tanulmányon át a nagyívű összefoglalásig, az *Optikai médiumokig* (2002), amelyben így summázta véleményét:

[A] mozi a nézők megtévesztett szemeiben eleve illúziókeltő médiumba csapott át. [...] [Új] imaginárius jött létre – már nem irodalmi, mint a romantikában, hanem technikai. Tzvetan Todorov elmélete, amely szerint az irodalmi fantasztikum kimúlt a Freud és a pszichoanalízis szolgáltatása felderítése során, csak félig igaz: a fantasztikum győzedelmesen feltámadt a játékfilmben.⁷

⁵ Ehhez lásd: Xavier Aldana REYES, „Gothic Affect: An Alternative Approach to Critical Models of the Contemporary Gothic”, in *New Directions in 21st Century Gothic: The Gothic Compass*, eds. Lorna PIATTI-FARNELL and Donna Lee BRIEN, 11–23 (New York–London: Routledge, 2015).

⁶ TODOROV, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, 138.

⁷ Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál (Budapest: Magyar Műhely–Ráció Kiadó, 2005), 177.

A gótikus irodalom és kultúra vázlatos történetét megrajzoló kronológiák Kittlerrel egyetértésben érvelnek a film fontos szerepe mellett, igaz, elsősorban a filmvászonra adaptált narratívák, és nem az új médium kísérteties medialitása szempontjából.⁸ A német expresszionista filmgyártás fontos alkotásai, *A gölem* (r. Paul Wegener, 1915), a *Dr. Caligari* (r. Robert Wiene, 1920) vagy a *Nosferatu* (r. Friedrich Wilhelm Murnau, 1922) legalább annyira fontos részeivé váltak a gótikus eseménytörténetnek, mint az olyan, száz évvel korábbi szövegek, mint Mary Shelley *Frankensteinje* és Polidori *A vámpír* című munkája, illetve a két nevezetes paródia, *A klastrom titka* (Jane Austen, 1803/1818) és a *Nightmare Abbey* (Thomas Love Peacock, 1818).

Magyarországon ugyanebben az időszakban, az I. világháború holdudvarában vált a korábbinál valamivel jelentősebb műfajjá a rémregény. Ezt elsősorban egy páros antológia, a magyar szerzők szövegeit tartalmazó *Éjféli*, valamint a külföldi mesterek írásaival fémjelezett *Kísértethistóriák* megjelenése jelezte (1917), igaz, a válogatások a gótika európai fejleményeihez képest szokatlan maradiságról, konzervativizmusról tanúskodnak. A *Kísértethistóriák*ba csak a múlt század kanonikus – Magyarországon a századfordulón felfedezett – szerzőitől (Bulwer, Poe, Mérimée, Gogol) kerültek be szövegek, míg az *Éjféli* a valódi borzongatásnak kevés helyet adó századfordulós esztétizmus jegyében fogant novellákat tartalmazott. A kötetek előszavai arra hívták fel a figyelmet, hogy a válogatásoknak nincs köze a „háború borzalomkonjunkturájához”,⁹ azaz nem kívánták meglovgolni a Gustav Meyrink vagy Hanns Heinz Ewers neveivel jellemezhető oszt-rák-német rémregény-hullámot. (Meyrink *Góleme* 1915 és 1918 között négy kiadást élt meg, ezalatt a filmadaptációt is bemutatták.) Miközben – valószínűleg a *Gólem* hatására – több, mára teljesen elfeledett gótikus regény született (például Földi Mihály, Vér Mátyás, Veér Imre, Fellner-Dénes Pál tollából).¹⁰ Az utóbbiakkal kapcsolatos évszázados agyonhallgatás egyszerre szolgáltathat bizonyítékot a transzgresszív hatásokat kizáró irodalmi kánonra és az irodalomban elsősorban könnyű belehelyezkedést lehetővé tevő, erős valóságreferenciákra vágyott olvasói hagyomány dominanciájára. Ezek lehetnek az alapvető okai annak, hogy a gótikus irodalom a századfordulóig, de tulajdonképpen azután is perifériális jelenségnek számított Magyarországon, és pillanatnyi fellángolásai is elsősorban a fordítások útján importált mintáknak köszönhetőek.

A magyar gótikus irodalom kezdetei az önállósuló irodalom kezdőpontjára, az 1810-es, 1820-as évtizedekre tehetőek. Fáy, Kölcsey vagy Kármán kísértettörté-

⁸ „It has been the cinema that has sustained Gothic fiction in the twentieth century by endlessly filming Gothic versions of the classic Gothic novels”. Fred BOTTING, *Gothic* (London–New York: Routledge, 1996), 156.

⁹ BALÁZS Béla, [„Előszó”], in *Kísértethistóriák: Idegen írók novellái*, ford. BALÁZS Béla, 5. (Gyoma: Kner Izidor, 1917).

¹⁰ Ezekről bővebben lásd: WIRÁGH András, „»Elvetemedett lelkem elvetemedett írásai«: Botránykönyvek az első világháború utolsó éveiből”, *Irodalomtörténet* 101, 1. sz. (2020): 53–62.

neteit követően – a lírai műnem prózával szembeni ekkori fölényét alátámasztandó – jobbára Kisfaludy Sándor regéi és Arany János balladái tartalmaztak gótikus elemeket.¹¹ Eugène Sue *Párizs titkai* című regénye (1842) valóságos lavinát indított el Európában. A „bűnös nagyváros” toposzára épülő, a detektívtörténet és a gótikus regény műfaji elegyét nyújtó írást magyarra 1872-ben fordították le, de magyar „variánsaiból” több is készült: *Magyar titkok* (Nagy Ignác, 1844–45), *Hazai rejtelmek* (Kuthy Lajos, 1846–47), *Budapesti rejtelmek* (Kiss József, 1874). Jósika Miklós is megpróbálkozott a műfajjal (*Egy kétemeletes ház Pesten*, 1847), de tőle minden bizonnyal a *Két élet* című, *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* típusú, csak nemrég újrafelfedezett hasonmás-regénynek kellene szerepelnie a mértékadó magyar gótikus művek listájában. A rémtörténetek száma a századfordulón szaporodott meg jelentősen, többek között Babits Mihály, Cholnoky Viktor, Csáth Géza, Karinthy Frigyes, Mikszáth Kálmán, Laczkó Géza, Kosztolányi Dezső, Krúdy Gyula egyes novelláinak vagy regényeinek köszönhetően. A századelős korpuszból minden bizonnyal a *Két élet* „modernizált változata”, Babits *A gólyakalifa* című regénye (1913) nevezhető a legsikerültebb darabnak, amely Tábori Elemér személyiségének megkettőződéséről szól, teljesítve egyúttal a todorovi elbizonytalanító fantaszti-kum narratológiai-poétikai elvárásait is.

Magyarországon a századfordulón fedezték fel Edgar Allan Poe-t. Mikszáth nemcsak lefordította *A Morgue utcai kettős gyilkosságot* (*Rejtélyes gyilkosság* címen), de *A sipsirica* című regényébe is beépítette a novella egyes elemeit. Ennél is tovább ment Cholnoky Viktor, aki nemcsak két remekbeszabott Poe-parafrázist írt (*A szürke ember A Morgue utcai kettős gyilkosság*, az *Olivér lovag* pedig a *Metzengerstein* átírata),¹² de egy 1907-es publicisztikájában szinte a Kittlerével rezonáló gondolatokat vetett papírra a különböző „kísértettechnikákról”.

A kísértet című írás egyrészt narratológiai fejtegetés, másrészt – Foucault szintjéhez képest persze jóval szerényebb – diskurzuselemzés. Cholnoky Shakespeare, Dumas père, Gogol, Hoffmann, Bulwer, Dickens, Kipling és Maupassant technikáit elemezte aszerint, hogyan jelentek meg a természetfeletti jelenések az említett szerzők műveiben. Végeredményben az „immateriális immaterialitásban”, azaz az eleve testetlen-megfoghatatlan, ráadásul láthatatlan, a szövegekben meg sem jelenő, csak a szereplők által „észlelt” kísértetekben vélte felfedezni a lehető legmodernebb technikát, hangsúlyozva egyúttal:

A tudományos kísértet az az okozat, amelynek az oka nem a mennyországban vagy a pokolban van, hanem magában az emberben, amely, mint individuum kapcsolatos ugyan a világgal, de mégsem hozzá tartozó. Az az igazi, a meglevő, a *reális kísértet*, amelyet az agyvelőben támadó ok kivetít, bele a világ-

¹¹ Utóbbihoz, valamint a magyar gótikus irodalom képviselőihez is lásd: Hlavacska András, „Közelítés az irodalmi és filmes fantasztiikumhoz: A romantikus fantasztiikum megjelenése Arany János balladáitól *A halál kocsisán* keresztül az *Árvaházig*”, *Első Század* 12, 1. sz. (2013): 273–297.

¹² Wirágh András, „A gorilla és a hun kutyák”, *Partitúra* 10, 1. sz. (2015): 33–42.

ba, hogy onnan látjuk magunk felé közeledni a magunkból valót, a *látszólag ok nélkül való okozatot*.

Az agyrém, az érzéksalódás, a hallucináció az, amely felkeltette, ápolja és örökkévalóvá teszi az emberekben a kísértet hívését.¹³

Ehhez hozzáillesztve az *Éjféli* Kosztolányi által jegyzett bevezetőjét, amelyben, feltehetően Freudra célozva, az olvasható, hogy „magunkban hordozzuk a kísérteteket”,¹⁴ megkockáztatható, hogy a magyar századforduló tájékozott írógárdája nem maradt teljesen érzéketlen a gótikus irodalom ekkoriban zajló „paradigma-váltását” előidéző elméletekkel kapcsolatban. Igaz, a két világháború közötti időszakban nem (sem) történt meg a műfaj magyarországi expanziója. Szerb Antal, az angol irodalmi hagyományt, így a gótikus irodalmat is jó ismerő filológus-író paródiája, a legkorábbi mintákat másoló és kigúnyoló *A Pendragon-legenda* (1934), a tulajdonképpeni legelső magyar gótikus regény egyszerre szerepeltet „okkult” és „technológiai” kísérteteket.¹⁵ A kalandregényes narratívát a rózsakeresztes mitológia árnyékában a lemezjátszóval és a filmmel kapcsolatos tapasztalatok és érzéksalódások népesítik be.

Az 1930-as, 1940-es években a magyar ponyvairodalom aranykorában a gótika erősen ellaposodott, a füzetes regénysorozatokban egymás után jelentek meg gyors esztétikai kielégülést nyújtó, a műfaj alapszánereit alacsony szinten kombináló szövegek. Az államszocializmus évei után, a prózafordulatot követően egyetlen olyan szöveg született, amely a gótikus regény „klasszikus” elemeire épült, így ezzel a műfaji megjelöléssel is kanonizálódott: Rakovszky Zsuzsa *A kigyó árnyéka* (2002) című regénye. A kétezertizes években ugyanakkor spekulatív fikciós műfajokból (is) táplálkozó hibrid prózapoétikák virágzását tapasztaljuk, noha ezek a kísérletek legtöbbször nem a zárványformában létező magyar irodalmi kezdeményezésekre építenek, hanem a médiumokat és lokális kontextusokat átívelő posztmodern gótikus tendenciákkal állnak kapcsolatban.

H. P. LOVECRAFT KOPERNIKUSZI FORDULATA

Ahhoz a kérdéshez, hogy a kortárs magyar irodalomba hogyan és milyen közvetítéseken keresztül íródik be a gótikus esztétika, érdemes a hagyományvonal modernitás és posztmodernitás közti átalakulásának jellemzése után visszatérni.

¹³ CHOLNOKY VIKTOR, „A kísértet”, in *A kísértet: Válogatás Cholnoky Viktor publicisztikájából*, s. a. r. FÁBRI ANNA, 233–238 (Budapest: Magvető Kiadó, 1980), 238. Kiemelések tőlem. W. A.

¹⁴ KOSZTOLÁNYI DEZSŐ, [„Előszó”], in *Éjféli: Magyar írók misztikus novellái*, vál. BÁLINT ALADÁR, 5 (Gyoma: Kner Izidor, 1917).

¹⁵ „[T]here is no difference between occult and technological media. Their truth is fatality, their field the unconscious.” FRIEDRICH KITTLER, *Discourse Networks 1800/1900*, trans. Michael METTEER and Chris CULLEN (Stanford: Stanford University Press, 1990), 229. Idézi: FRED BOTTING, „Aftergothic: consumption, machines and black holes”, in *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, ed. Jerrold E. HOGLE, 277–300 (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 279.

Ennek a metamorfózisnak vitathatatlanul központi figurája H. P. Lovecraft, akiről azért is kell bővebben megemlékezni, mert a legtöbb kortárs gótikus fenomén, ábrázolási motívum és kód visszavezethető a 18–19. századi gótikával kifejezetten ellentmondásos viszonyban álló „ponyvamodernista” (*pulp modernism*)¹⁶ klasszikushoz. A Lovecraft által képviselt esztétikai differenciát egy – a high modernity dehumanizáló tendenciáival párhuzamos – irodalomantropológiai stratégiaváltás mentén lehet legkönnyebben összefoglalni, miszerint a szerző „kopernikuszi fordulata”¹⁷ a gótikus horror antropocentrikus maradványainak felszámolásában érhető tetten.

Már a gótikus irodalom 18. és 19. századi formái gyakorolták a *dehumanizáló színrevitel*¹⁸ számos formáját, hiszen a fenséges-kísérteties esztétikai fenomén csoportja nem értelmezhető a humanista szubjektum és a műalkotás jelentésegysége közti organikus szövetség érzéki felforgatásától függetlenül. Ugyanakkor a diegetikus világ normatív keretei, a narrativa értelemkoherenciájába, illetve a nyelv instrumentálisába vetett bizalom irodalomantropológiai síkon a borzongató fantasztikum (a „Gonosz”) állandó (re)humanizálását, vagyis antropocentrikus-teológiai-morális keretek közti rögzítését eredményezte. A felforgató horror-potenciál antropológiai immunizációja ebben a korszakban nemcsak a rémirodalmi hagyományban figyelhető meg, hanem a viktoriánus gótikához sok szálon köthető „fekete romantika” (Mario Praz) esztétikai sátánizmusában is, melyet Baudelaire esete remekül példáz. Jean-Paul Sartre szerint Baudelaire-nél az emberi állapot centrifugális mozgások interferenciájaként válik nyelvileg megragadhatóvá. Az egyik mozgás felfelé tör (Istenhez), ez a „transzaszcendens” mozgás, míg a másik a „mélybe”, a sátáni, illetve animális irányba történik, ez a „transzdeszcendens” mozgás. Ugyanakkor ezeknek a mozgásoknak az interferenciája csak akkor őrizheti meg poétikai intenzitását, ha elfogadjuk a paternalista teológiai komplexumot, mely kijelöli és rögzíti a *conditio humana* pályáivét.¹⁹

¹⁶ Leif SORENSEN, „A Weird Modernist Archive: Pulp Fiction, Pseudobiblia, H. P. Lovecraft”, *MODERNISM / modernity* 17, no. 3. (2010): 501–522.

¹⁷ Fritz LEIBER, „A Literary Copernicus”, in *Fritz Leiber and H. P. Lovecraft: Writers of the Dark*, eds. Ben J. S. SZUMSKY and S. T. JOSHI, 282–292 (Holicong: Wildside Press, 2004); NEMES Z. MÁRIÓ, „A Pickman-paradoxon (H. P. Lovecraft és a vizuális reprezentáció)”, in NEMES Z. MÁRIÓ, *A preparáció jegyében*, 45–66 (Budapest: JAK–PRAE.HU, 2014).

¹⁸ A dehumanizációs színrevitelek az „antropocentrizmus végének” (Gregor Streim) (poszt)modern kontextusában olyan poétikai stratégiákat jelölnek, melyek „nem az antropológiai princípium eltörlését hívatottak bemutatni, vagyis nem valami »emberen túli« absztrakciót képviselnek, hanem olyan esztétikai színrevitelt alkotnak, melyben egyszerre lépnek fel antropomorfizációs és dezantropomorfizációs tendenciák. A formák »dialektikus negációja« (Georges Didi-Huberman) megy végbe, vagyis egy olyan formaköztesség tárul fel, ahol az emberi-állatnövényi-gépi stb. formák egymást inkorporálják és »imitálják«”. NEMES Z. MÁRIÓ, *Képköltő eleveiség* (Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2015), 12–13.

¹⁹ Jean Paul SARTRE, *Baudelaire* (New York: New Directions Paperbook, 1967), 37. A humanista-keresztény komplexum domesztikáló hatása még az esztétikai sátánizmus olyan extrém példáiban is érezhető, mint a *Maldoror énekei*, mely mű ugyanakkor fontos kapcsolódási pontot jelent a szürrealista

Lovecraftnál ellenben nincsen teológiai és/vagy antropológiai korrekció, hiszen az ő szövegvilága nem az ember jelentésadó instanciája körül rendeződik el. Ennek a szemléletnek az episztemológiai vetülete arra a felismerésre épül, hogy az ember igencsak korlátozott megismerési lehetőségekkel bír az univerzum valódi lényegét illetően. Ez a „lényeg” valami radikálisan idegen és nem „emberarcú” igazság, amit a „Chtulhu-mítosz”²⁰ töredékes narratívái jelenítenek meg. A Chtulhu-mítosz alapján a kozmosz valódi urai különböző nem antropomorf létezők, olyan ősi entitások, amelyek egymással átláthatatlan viszonyrendszerben állva hozták létre – és máig befolyásolják – az emberi fajt, illetve civilizációt, melynek ebben az értelemben nincsen szuverén célja és/vagy rendeltetése. Ez a nem-antropocentrikus világnézet, melyet csak az egyes elbeszélések utalásaiból (illetve Lovecraft egyéb megnyilvánulásaiából) lehet mesterségesen rekonstruálni filozófiai-ideológiai szempontból kozmicizmusként vagy indifferenzizmusként ismert a szakirodalomban.²¹ Mindebből az emberi történelem és kultúra teljes decentralizálódása következik, mivel az „eredet” és a „középpont” humanisztikusan felfogott ideái érvényüket veszítik. Ezen a ponton válik különösen fontossá Kisantal Tamás felismerése, aki a Lovecraft-szövegek hatásmechanizmusát a „*kultúra horrorjaként*” írja le:

A jól felépített, megdönthetetlennek hitt világba hirtelen betörnek olyan erők, melyek a kultúra koherens jelrendszerét megbontják, legitimitását megkérdőjelezzik. Lassan kiderül, hogy az eddig teljes autoritásának tekintett metanarratíva csupán egy másik, nagyobb elbeszélés olyan kis szekvenciáját képezi, mely értelmét veszti az egész (ami teljességében nem rakható össze, létezésére csak a fragmentált történetdarabkákból lehet következtetni) fényében.²²

A fantasztikum és a horror tehát nem valami izolált dimenzióból hatol be az érzékelés területére, hanem már mindig is jelen volt/van az ismertnek tételezett

poétikák és Lovecraft tentakuláris nívója között. Vö. NEMES Z. MÁRIÓ, „Az élet nem gyűlöli a fákat”, *Korunk* 31, 6. sz. (2020): 10–14.

²⁰ A Chtulhu-mítosz szókapcsolat nem Lovecraft-hoz, hanem a hagyatékát kezelő, egyes szöveg-töredékeit „befejező” August Derleth-hez köthető. Derleth tevékenységét a lovecrafti örökség (re)racionalizálásának, illetve „brandesítésének” is lehet tekinteni, ezzel összefüggésben a Chtulhu-mítosz az életmű tematikus-diszkurzív vonatkozásait mint „hagyománycsomagot” foglalja össze. A mítosz olyan írók tevékenysége által, mint Clark Ashton Smith, Robert E. Howard, August Derleth, Robert Bloch vagy Henry Kuttner, egy „szerzőközi” és intertextuális irodalmi univerzummá változott.

²¹ S. T. JOSHI, *A Dreamer and a Visionary: H. P. Lovecraft in his Time* (Liverpool: Liverpool University Press, 2001), 125–142; Gavin CALLAGHAN, *H. P. Lovecraft's Dark Arcadia: The Satire, Symbolism and Contradiction* (Jefferson–London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2013), 1–10. A levelezés kapcsán lásd: VIDRA Gyula, *H. P. Lovecraft és a kozmicista életszemlélet*, hozzáférés: 2020.09.08, <https://www.theblackaether.com/2017/08/26/h-p-lovecraft-es-kozmicista-eletszemlelet/>.

²² KISANTAL Tamás, „Fantasztikum, horror és töredékesség H. P. Lovecraft műveiben”, *Prae*, 1. sz. (2003): 14–22, 18.

világban, sőt ennek a világnak a lehetőségfeltételét – folyamatosan elmozduló eredetét – alkotja.

Ezen a ponton megint csak figyelmeztetnünk kell a (poszt)gótikus ponyvmodernitás saját szubkulturális gettóján túli kapcsolathálójára, hiszen a kultúra horrorizálása párhuzamos a modernitás azon – Baudelaire-től kezdődő – tendenciájával, mely a természetet a művészet paradigmájára „cseréli” le. A természetutánszának kiszolgáltatót mimézist a természeti világot fantazmaként újraíró esztétikai stratégia váltja le, mely a századfordulótól kezdve egyre erőteljesebb absztrakciós vonásokat mutat.²³ Ennek a tendenciának az egyik sajátos jelensége a francia szürrealisták természet- és világvonatkozásokat újrafogalmazó „modern mitológiája”. A szürrealista fantasztikum megőrzött bizonyos természeti és figuratív elemeket, de ezek a motívumok nem valamiféle autentikus természet részeként jelentek meg, hanem egy heterogén és mesterséges kultúrafelfogás keretében, már eleve konstrukcióként jöttek létre. Aragon és Breton modern mitológiájából hiányzik a természet és a szubjektum egymást kölcsönösen hitelesítő romantikus totalitása, mivel mind az „Én” különböző képzetei, mind a „Természet/Világ” jelei egyaránt beleomlanak a szürrealista képalkotás autonómiájába.²⁴ Lovecraft mitológiája hasonló működést hoz létre, hiszen a dolgok mögött „valami egészen más van”, de ez a Máság mint referencia – a Mítosz képlékeny természete miatt – sohasem azonosítható pontosan, ami azt eredményezi, hogy a történetek bázisvalósága fantazmák sorozatává oldódik fel.²⁵

Ugyanakkor ezt a természet–kultúra viszonyt nem csak a modernista kultúrafelfogás konstrukciós elvei felől lehet értelmezni, hiszen – és többek között ez teszi vonzóvá Lovecraftot a kortárs poszthumanizmus és ökológia²⁶ számára – a kozmikus horrort közvetítő természetkultúra hibriditása egy olyan, emberi befolyásolást levetkőző, egyszerre materiális és vitális *xenoökológiaként* nyilvánul meg, melynek ágenciája antropomorfizálhatatlan marad. Itt egy olyan szemléleti átalakulás megy végbe, mely az amerikai és európai gótikus hagyomány közti specifikus differencia újra értelmezéseként is felfogható a történelem és természet kölcsönös megítélésének összefüggésében. Itt arra gondolunk, hogy az amerikai gótika és annak máig ható formaváltozatai, transzmutációi (*southern gothic, rural*

²³ Vö. Michael PAUEN, „Die Diskreditierung der Natur: Zur Entwicklung der Aesthetik der Abstraktion”, in *Ästhetik und Naturerfahrung*, Hg. Jörg ZIMMERMANN, 369–384 (Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1996).

²⁴ Vö. Karl Heinz BOHLER, „Naturgefühl ist kein Gefühl der Natur: Die sürrealistische Evokation der Natur mit Rücksicht auf das romantische Erhabene”, in ZIMMERMANN, *Ästhetik und Naturerfahrung*, 419–441, 440.

²⁵ Lovecraft és a modernitás általános viszonyához lásd: Gerry Carlin-Nicola ALLEN, „Slime and Western Man: H. P. Lovecraft in the Time of Modernism”, in *New Critical Essays on H. P. Lovecraft*, ed. David SIMMONS (New York: y Palgrave Macmillan, 2013), 73–90. A szürrealizmushoz vö. NEMES, „A Pickman-paradoxon”.

²⁶ Az ökológia kérdéséhez lásd Horváth Márk *Az ökológia és az antropocén gótikus értelmezései* című tanulmányát a jelen számból.

gothic stb.) a 18. századi európai kezdeményezésekkel szemben elsődlegesen nem a történelem, illetve az abba ágyazódó családtörténeti traumák felől próbálták elkülöníteni és lokalizálni a horrorisztikus fenomének eredetét, hanem – geokulturális okokból fakadóan – a „vadon kockázatából” (James Fenimore Cooper), vagyis az értelemcentrikus feltérképezésnek ellenálló természeti tér idegenségéből eredeztették az euroatlanti szubjektumot felforgatni képes erőket.²⁷ Lovecraft újítása ebből a szempontból egy stabilizálhatatlan antagonizmus beírásaként fogható fel, miszerint a természet elkezd történelemtént, míg a történelem természetként működni, miközben egyik narratívának sincsen központosítható szubjektuma. Ez az önfelszámoló természettörténet nem csupán metafizikai monopóliumától vonja meg az embert, hanem saját természeti-materiális-biológiai önazonosságától is, érte ezalatt azt a paranoid revelációt, miszerint a minket átható élet(anyag) redukálhatatlan idegensége (melynek fényében a művi-természeti kora modern ellentéte értelmezhetetlen) teszi lehetetlenné bármiféle bensőségeség, otthonosság vagy intimitás kiépülését.

A fentiekből is látszik, hogy Lovecraft világképe a gótikát egy nem-antropocentrikus *materializmus* irányában radikalizálja,²⁸ melynek másik fontos következménye a kozmikus horror depszichologizálása. Ez abban nyilvánul meg, hogy a lovecrafti „hősök” a pszichológiai realizmussal szembeni avantgárd-modernista székszissel párhuzamosan valójában csak *formálisan* humán szubjektumok, mert mimikriszerűen imitálják az individuális-pszichológiai mélység, árnyaltság és egyénitetség irodalmi kódjait. Ezen kódok karikatúraszerű létesítésenk központi funkciója éppen lebonthatóságukban rejlik, mely *deformalizáció* a kozmikus horror epochájában a megjeleníthetetlen megjelenítésének materiális nyelvi lejegyzőrendszerévé avatja a szubjektumok „üres helyét”. A lovecrafti nyelvbe ágyazott ábrázolási paradoxon (poszt)modern feszültsége ugyanakkor nem csupán a formák kioltásában nyilvánul meg, hanem a formalizáció és deformalizáció, antropomorfizáció és dezantropomorfizáció, humanizáció és dehumanizáció stabilizálhatatlan örvénylésében, mely heterogén formakonstellációk és intenzitásokaságok folyamatos termelését eredményezi.²⁹ Ez különösen a Cthulhu-mítosz „szörnyei-

²⁷ A „vadon” (wilderness) gótikus térpoétikájához lásd: Bernice M. MURPHY, *The Rural Gothic in American Popular Culture: Backwoods Horror and Terror in the Wilderness* (New York: Palgrave Macmillan, 2013). Bernice M. Murphy térpoétikai megfontolásai, illetve a gótika és a természeti fenséges kapcsolatához vö. Máté Zsófia kritikáját ebben a számban.

²⁸ Lovecraft materializmusának abjekt vonásaihoz lásd: David SIMMONS, „»A Certain Resemblance«: Abject Hybridity in H. P. Lovecraft’s Short Fiction”, in SIMMONS, *New Critical Essays on H. P. Lovecraft*, 13–30. A viktoriánus gótika és az abhumán materialitás kapcsolatához általában vö. Kelly HURLEY, *The Gothic Body: Sexuality, materialism, and degeneration at the fin de siècle* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996.)

²⁹ A lovecrafti formátlanság dehumanizáló színrevitele (mely kiterjeszhető a weird effektusokra is) formagenerálás és formadegenerálás kettősségében történik, ennek fényében „a lovecrafti hibriditás hatásmechanizmusának egyik fontos kérdése, hogy az adott (keverék)lények mutatnak-e az emberi alakhoz köthető vonásokat. Amennyiben igen, az egyrészt megkönnyíti a látvány jelentéssel való ellátását, ugyanakkor ez a jelentésgenerálás önfelszámoló jellegűvé válik, mert az absztrakcióba

ben” válik tetten érhetővé, ugyanis ezek a „lények” fajok, formák és alakzatok multiplikációjaként és hibridizációjaként állandóan mozgásban vannak, vagyis a szörnyteremtés a nyelvi-logikai-fogalmi kategóriák határsértése miatt nem tud lezárni szörnytanná „tisztulni”. Ennek az instabilitásnak a vizuális-nyelvi jele a lovecrafti xenökológiához társított „csápszerűség”, a „*tentakuláris nóvum*”,³⁰ mely nem csupán az akvatikus gótika tengermélyi fókuszára utal, hanem a rizomatikus viszonyokban sokasodó nem-antropocentrikus élet mintázatát jeleníti meg. Sőt, a csápszerűség bizonyos értelemben a mélység és a felszín klasszikus gótika számára oly fontos dichotómiáját is összezavarja, hiszen egy csáp látszólag jön „valahonnan” és tart „valahová”, ugyanakkor ezek az irányvektorok a szervek nélküli materialitás paradigmájában elvesztik orientáló funkciójukat. Vagyis egy csáp nem egy csáppokkal rendelkező test „szerve”, hanem a csápszerű szökésvonalak hálózatának – a deleuze-i értelemben vett sokaságnak – egyik ágense.

Lovecraft élénk irodalmi hatástörténetének, illetve a hatástörténet vizuális médiumokban való szétterjedésének egyik oka vélhetően épp az ábrázolási paradoxon traumája, miszerint a reprezentáció folyamatosan csődöt mond a kozmikus horror viszonylatában, de ez nem elnémulást vagy képtilalmat eredményez, hanem a delírium kényszeres diskurzusát, egyfajta reprezentációs megszállottságot.³¹ Cthulhu megjeleníthetetlen formátlansága a Cthulhu-mítoszt a populáris kultúra olyan intermediális formagyárává teszi, mely állandóan a bestiárium rendszerezésén, kitöltésén és terjesztésén dolgozik. Ezzel párhuzamosan a gótika is folyamatos alakváltásokon esik át, mintha a lovecrafti formátlanság a (poszt) modern gótika alapvető ismérvévé vált volna.³² A filmművészetnek, a 20. századi

beíródo figurativitás a jelenség dehumanizáló aspektusát erősíti fel, vagyis nem emberibbé teszi a megtestesülést, hanem a minden emberivel szembeni destruktív potenciált fedi fel. Az ember mimélése és az ember mimézise nem ugyanaz, hiszen a mimézis az emberi formát (*antropomorphé*) eszményi referenciának tekinti, míg a fenti értelemben vett mimélés az antropológiai formát »belülről« decenteralizálja.” NEMES, „A Pickman-paradoxon”, 65. A formátlanság és a poszthumán hibriditás közti kapcsolathoz vö. HORVÁTH Márk, LOVÁSZ Ádám és NEMES Z. MÁRÓ, *A poszthumanizmus változatai: Ember, embertelen és ember utáni* (Budapest: PRAE.HU, 2019), 255–265.

³⁰ China MIÉVILLE, „M.R. James and the Quantum Vampire Weird; Hauntological: Versus and/or and and/or or?”, *Collapse*, no. 4. (2009): 105–128, 105–112.

³¹ A vizuális médiumok és az ábrázolási paradoxon negatív viszonyához, vagyis a kozmikus horror „vizualizálhatatlanságához” vö. Graham HARMAN, *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy* (Alresford: Zero Books, 2012), 80; Brian R. HAUSER, „Weird Cinema and Aesthetics of Dread”, in *New Directions in Supernatural Horror Literature: The Critical Influence of H. P. Lovecraft*, ed. Sean MORELAND, 235–252 (Cham: Palgrave Macmillan, 2018).

³² A Lovecraft-szövegek „formátlansága” a műfaji tisztaság és szinkretizmus viszonyát is folyamatosan újrakódolja, miáltal újabb és újabb hibrid műfajkonstellációk kitermelésére ad lehetőséget. „Ha azonban abból indulunk ki, hogy az említett szövegek felfogható egyfajta detotalizáló játékként, akkor a határátlépéseket és kulturális mixtúrákat, tehát heterogenitást és dehierarchizálást tapasztalunk ott, ahol a tiszta fundamentumot keressük. Ugyanakkor talán nem kell hosszabban kifejtenünk, hogy eme fogalmakhoz köthető sajátos viselkedés megragadásához szükség van normaháttérre. Ha a műfaji konvenciók természetét aminek fényében az összekeveredést (a szinkretizmust) olyan műveletként értelmezzük, amely a különbözőségnek köszönheti létét, de ezt nem leplezi el; sőt dinamizálja és reflektálhatóvá teszi a heterogént mint önálló funkciót. Vagyis a műfajok elkötelezettjei

populáris médiadinamikában elfoglalt domináns pozíciója miatt, jelentős szerepe volt a technológiai-kulturális-intézményi közegeket keresztül metsző fertőzési hullámban.³³ A 19. századi gótikus toposzokat, a „*totális szörnyek*” (Jack Halbertam) hagyományát a német expresszionizmus, illetve az Universal Pictures, majd a Hammer Films „neogótikus” adaptációi és cross-overei örökítették át, de ezzel párhuzamosan sok lokális hibrid vagy mikroszcéna is létrejött, mint például a gótikus jegyeket (is) mutató italo-horror³⁴ a hatvanas-hetvenes években vagy a jellegzetesen brit folkhorror, melynek épp most éljük kortárs reneszánszát. Lovecraft hatását ugyanakkor nem is olyan egyszerű kimutatni az egyes gótikumutatókban, hiszen ez nem feltétlenül a konkrét adaptációk mennyiségével mérhető, hanem bizonyos esztétikai modifikációk megjelenését vonja maga után. A szörnyteremtő fantáziát mozgásban tartó nem-antropocentrikus csápszerűség mellett ilyen a *test- vagy biohorror* egyszerre szubzsánerként és poétikai stratégiaként való elterjedése a hetvenes évektől.³⁵

A neogótika vagy posztmodern gótika filmes kontextusában Tim Burton és Guillermo del Toro nevét azért kell külön kiemelni, mert ők a kilencvenes évektől kibontakozó munkásságukban már olyan intertextuális adatbázisként kezelik a hagyományt, mely a magaskultúra és a populáris kultúra közti interferenciák önreflexív feltérképezésére ad lehetőséget.³⁶ Ez azt a paradigmaváltást jelzi a gótika

a szinkretizmus elvének és nem fordítva.” H. NAGY Péter, „Szinkretizmus és autoreflexió: Stíluspluralitás L. Ron Hubbard *Rettegés* című regényében és Glen Cook *A Fekete Sereg*-ciklusában (Hegedűs Orsolyával)”, in H. NAGY Péter, *Alternatívák: A popkultúra kapcsolatrendszerei*, 111–138 (Budapest: PRAE. HU, 2016), 113.

³³ A vizuális kultúra II. világháború utáni góticzálásában a film mellett a képregénynek is fontos szerepe van, elég csak olyan emblematis „gótikus szuperhősökre” gondolni, mint Batman, Sandman vagy Hellboy. Széles körű kulturális befolyása miatt a Batman-mitológia ebben a kontextusban különösen fontos, ehhez lásd Bartha Ádám *Nevetés a sötétből: Joker és a kozmikus idegenség* című tanulmányát a jelen válogatásban. Lovecraft és a horror-képregények hatástörténeti kapcsolatának áttekintéséhez vö. Chris MURRAY and Kevin CORSTORPHINE, „Co(s)mic Horror”, in SIMMONS, *New Critical Essays on H. P. Lovecraft*, 157–192.

³⁴ Roberto CURTI, *Italian Gothic Horror Films, 1957–1969* (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2015); HEGEDŰS Márk Sebestyén, „Kripták és hálóingek: Bevezető az olasz horrorfilmhez”, *Metropolis* 19, 1. sz. (2015): 8–26, <http://metropolis.org.hu/kriptak-es-haloingek-bevezeto-az-olasz-horrorfilmhez-1>.

³⁵ H. R. Giger kibergótikus festészete és a hozzá kapcsolható creature design-paradigma ebből a szempontból megkerülhetetlen. Ehhez és a teshorror műfaji esztétikához vö. NEMES, *Képkötő eleven-ség*, 186–219; NEMES Z. Mária, „A vágygép rémálmai: H. R. Giger biomechanikus művészete”, *Prae*, 2. sz. (2016): 75–81.

³⁶ Del Toro számára Lovecraft meghatározó szerző, több mint tíz évig fejlesztette az egyik alapmű, *Az őriület hegyeinek* adaptációs ötletét, míg végül – állítólag Ridley Scott *Prometheus*-ának (2012) hatására – elállt a megvalósítástól. Már első filmjének, a *Cromos*-nak alapmotívuma, az életét okkult eszközökkel meghosszabbító alkimista/tudós is tekinthető lovecrafti utalásnak, elég csak *Az alkimista* (1908) vagy a *Charles Dexter Ward esete* (1941) által kínált párhuzamokra gondolni, de hasonló hommage-ok szinte az összes játékfilmjében találhatók. Ehhez vö. Rebecca JANICKER, „Myth and Monstrosity: The Dark Realms of H. P. Lovecraft and Guillermo del Toro”, in *The Transnational Fantasies of Guillermo del Toro*, eds. Ann DAVIES, Deborah SHAW and Dolores TIERNEY, 45–62 (New York: Palgrave Macmillan, 2014).

20. századi történetében, miszerint itt egy szubkulturális peremesztétika a posztmodern horizontális kultúramodellben meghatározó hibridizációs diskurzussá válik. Robert Louis Stevenson az 1891-ben megjelent *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* című regényét még „gótikus gnómnak” (*Gothic gnome*) nevezi, mely megfogalmazás azt a szorongást fejezi ki, hogy itt az „igaz irodalom mutációjáról vagy hibridjéről” van szó, tekintettel annak témájára, esztétikájára és a közönségéhez való viszonyára.³⁷ Ugyanakkor Stephen King és Anna Rice regényeinek vagy Francis Ford Coppola *Drakulájának* (1992) (mely „presztízshorrorként” a későbbi nemzetközi „horror blockbusterek” előképe volt)³⁸ mainstream sikere azt mutatja, hogy a gótika úgy tér vissza a posztmodern és a globális kapitalizmus által „ellaposított” kulturális mezőbe, hogy önmagát kannibalizálva, felforgató ellenvalóság helyett, egy „gnómszerű” normalitás termelőjévé válik.³⁹

POSZTMODERN GÓTIKA ÉS A GLOBÁLIS TECHNOKAPITALIZMUS

A holtak gyorsan lovagolnak, olvasható a *Drakula* legendás mottójában,⁴⁰ de poszt- vagy „hipermodern” globalizált világunkban a gótika legalább ilyen gyorsan terjed.⁴¹ A gothic studies szakértői körében régóta elterjedt a különböző művészeti reprezentációkban megjelenő gótikus szörnyek és a kapitalizmus társadalmi-gazdasági viszonyai közti allegorikus kapcsolat létesítése. Ezt a kultúrakritikai értelmezési irányt Marx visszatérő gótikus metaforáinak (például a *Geist* és *Gespenst*, a szellem és a kísértet közti párhuzamok) derridai olvasata csak megerősíti.⁴² A gótikus esztétika politikai kontextusának (melynek progresszív vagy reakciós voltáról komoly viták zajlanak a baloldali kritikai hagyományban)⁴³ feltárása tehát már rég nem számít újdonságnak, ugyanakkor a globális technokapitalizmus körüli kultúraelméleti diskurzus átfogó góticizálódása jelentősen „átárazta” a gótikus metaforákat a tudományos mezőben, hiszen egy specifikus irodalomtörténeti és/vagy popkultúrakutatási szintről a kultúratudományos elméletal-

³⁷ Jack HALBERSTAM, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* (Durham: Duke University Press, 1995), 57–59.

³⁸ Steffen Hantke a blockbusterek és a horrorfilm „találkozását” úgy írja le, mint egyfajta műfaji-ideológiai redukciót, miszerint mindegy, milyen kódhalmaz kerül „bele” a globális blockbusterek gazdasági-intézményi gépezetébe, ami „kijön”, az a „kaland” (adventure) nyelvezete által íródik újra. Steffen HANTKE, „From the Library of America to the Mountains of Madness: Recent Discourse on H. P. Lovecraft”, in SIMMONS, *New Critical Essays on H. P. Lovecraft*, 135–156, 150.

³⁹ Fred BOTTING, *Limits of Horror: Technologies, Bodies, Gothic* (Manchester: Manchester University Press, 2008), 38.

⁴⁰ „Die Toten reiten schnell!” – Eredetileg Gottfried August Bürger *Lenore* (1772) című balladájának visszatérő fordulata.

⁴¹ Glennis BYRON, „Introduction”, in *Globalgothic*, ed. Glennis BYRON, 1–10 (Manchester–New York: Manchester University Press, 2013), 1.

⁴² Vö. Jacques DERRIDA, *Marx kísértetei*, ford. BOROS JÁNOS, CSORDÁS GÁBOR és ORBÁN JOLÁN (Budapest: Jelenkor Kiadó, 1995).

⁴³ HALBERSTAM, *Skin Shows...*

kotás ideológiai síkjára helyezte át a vámpirizáció, zombifikáció és fantomizáció jelenségeit.⁴⁴ A diskurzusnak ezt a *metagótikus* szintjét jelen között nem tudjuk áttekinteni, ezért csak két egymással szorosan összefüggő és a kulturális termelésre visszaható mozzanatra szeretnénk figyelmeztetni.

A posztkolonialista elmélet alapján a globalizáció kannibalisztikus erőként írható le, melyben a modernitás dichotómiái, azonosság és differencia, kelet és nyugat, centrum és periféria egymásba omlanak a transznacionális kulturális fluxusban. Ez azonban nem valamiféle totális tisztaság vagy homogenitás modernista restituálását jelenti, hanem hibridizációk folyamatok egymásnak feszülő, egymást átható és keresztező hatalmi játéknak a megszületését.⁴⁵ Vagyis a globális kapitalizmus kulturális rendszere cthulhuid (anti)struktúrát mutat, abban az értelemben, hogy sosem lehet benne esszenciális mozzanatot azonosítani, mert minden pontja valami „máshoz” hasonlít, miközben a rendszer egészét szimuláció és disszimuláció feszültsége tartja mozgásban. Az a kérdés, hogy ezek az elmásuló formák milyen politikát gyakorolnak, megint csak ellentmondásos, hiszen már Homi Bhabha hangsúlyozta a *Location of Culture* oldalain, hogy a „fetisizisztikus” gyarmatosító kultúrák bekebelezhetik ugyan az alávetett etnikumok identitását, de ez a hibridizáció hatalmi szempontból ambivalens marad, mert szolgálhatja a dekolonizációt is, amikor az autoritás jelei a különbözős kódjaivá változnak át a fordítás és egyeztetés „köztes” terében.⁴⁶ Mindez a tisztaság és tisztátalanság *gyártásának* kölcsönösségét jelzi, hiszen a hibridizáció ciklikus természetű,⁴⁷ mert a klasszifikációs rendszerek folyamatosan (újra)rögzíteni próbálják a transzfigurálódó identitásokat.

A posztmodern gótika hibrid természete tehát nem értelmezhető csupán „benső” hagyománytörténeti folyamat eredményeképp, hiszen nem választható el a globalizmus formátlanító formatermelésétől, a transznacionális és lokális dimenziók folyamatosan áthelyeződő szinkretikus feszültségétől. Mindez a gótika felforgató és újító erejének „globálgótikus” relativizálódásával fenyeget.⁴⁸ Ha a 18–19. századi gótikát az imperialista politika és a vele ideológiai cinkosságot vállaló eurocentrikus humanizmus lelepleződéseként, esetleg tudatos kritikájaként olvastuk, a társadalmi-szexuális-politikai higiéniaból kiszorított Másiktól való szorongások lakmuszpapíriaként, akkor milyen lehetősége marad a felforgató eszté-

⁴⁴ Ehhez vö. SUELY Rolnik, *Zombie Anthropophagie: Zur neoliberalen Subjektivität*, trans. Oliver PRECHT (Bécs: Turia-Kant, 2018).

⁴⁵ NIKOS PASTERGIADIS, *Cosmopolitanism and Culture* (Cambridge: Polity Press, 2012), 168–169 és NÉSTOR GARCÍA CANCLÍNI, *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2005), XXVIII.

⁴⁶ HOMI K. BHABHA, *The Location of Culture* (London–New York: Routledge, 1994), 212–235, vö. PASTERGIADIS, *Cosmopolitanism and Culture*, 170.

⁴⁷ BRIAN STROSS, „The Hybrid Metaphor: From Biology to Culture”, *The Journal of American Folklore* 112, no. 445. (1999): 254–267, 265.

⁴⁸ Vö. FRED BOTTING and JUSTIN D. EDWARDS, „Theorising globalgothic”, in BYRON, *Globalgothic*, 11–24.

tikai politikának egy olyan társadalmi közegben, mely a kísérteties Másságot *identitásipari* termékként forgalmazza? A gothic/dark szubkultúrák szerteágazó és reciklálódó formái a szekularizált kapitalista társadalommal szembeni ellenidentifikációt ugyanebbe a gazdasági rendbe visszacsatornázott fogyasztói életmódként termelik újra,⁴⁹ miközben a spekulatív fikciós hagyomány fantasztikumát a „kapitalista realizmus” önmaga pszeudoalternatívájaként árazza be.⁵⁰ Többek között erre utal Fred Botting, amikor a szörnyyszerűség fenomenáját a kivételes betörése helyett általános kondícióként értelmezi újra, ahol a nemiség, erőszak és testiség szubverzív gyakorlatai ismételt, bátorított és depolitizált esztétikai javakként kerülnek újraelosztásra. Botting ezt arra vezeti vissza, hogy a modernitás ödipális Nagy Narratívái jelölték ki önmaguk ellenerőinek kontextusát, és ezek összeomlása a gótikus fenomének „viralizálódását” eredményezi, miszerint azok a társadalmi termelésben manifeszt módon láthatóbbá, ám sokkal kevésbé lokalizálhatóvá válnak.⁵¹

A globálgótika hibridizálódásának másik problematikus vonása a kapitalista realizmus paradigmájában az innovációhoz kapcsolódó szorongásokhoz köthető. A Mark Fisher-féle hantológia szerint a kortárs kultúrát a nosztalgiajárvány kísértettermelése határozza meg, mely a jövőt érintő produktív spekulációk kifradását („múlt idejűvé válását”) vonja maga után.⁵² Ez a posthistoire diskurzusokból (is) táplálkozó elképzelés a kultúra(történet) „kristályosodási” (*Kristallisation*) tendenciájából⁵³ arra következtet, hogy a „vég nélküli beveződés” (*Endlosigkeit*) állapotába kerültünk bele,⁵⁴ ahol immár elvesztettük képességünket a jövő előállítására. A popkulturális termelés szempontjából mindez azt jelenti, hogy az evolúció átcsap involúcióba, amiből már nem fejlődik ki semmi új, hanem csak algoritmusok és programszerű művelet sorok mentén „zajlódnak le” a folyamatok.

A kristályosodás korában csak az kristályosodhat ki, ami már kialakult. A természettudományok egyes részterületeinek fejlődésétől eltekintve, alapjában véve semmi új sem fog történni”, állítja Gehlen. A jövő iránti várakozás hiányában az ember vigasztként a múlt felé fordul. Nincs veszténivaló. Nem marad más, mint „számvetés a készletekkel” (Gottfried Benn). Ez a történé-

⁴⁹ Vö. Philip AKOTO, „Menschenverachtende Untergrundmusik?”: *Todesfaszination zwischen Entertainment und Rebellion am Beispiel von Gothic-, Metal- und Industrialmusik* (Münster: Telos Verlag Dr. Roland Seim M.A. – Verlag für Kulturwissenschaft, 2006).

⁵⁰ Mark FISHER, *Capitalist realism: Is There no Alternative?* (London: Zero Books, 2009), 1–11; CANCELÍNI, *Hybrid Cultures...*, 36.

⁵¹ Fred BOTTING, *Limits of Horror: Technologies, Bodies, Gothic* (Manchester: Manchester University Press, 2008), 11–12.

⁵² Mark FISHER, *Ghost of My Life: Writings of Depression, Hauntology and Lost Futures* (London: Zero Books, 2014).

⁵³ Vö. Arnold GEHLEN, *Über kulturelle Kristallisation* (Bremen: Angelsen-Verlag, 1961).

⁵⁴ Vö. JUHÁSZ Anikó, *A posthistoire kapuzárása*, hozzáférés: 2020.09.08, http://www.c3.hu/~prophil/profil991/Juh%E1sz_Anik%F3.html.

szek színre lépésének pillanata, a nagy történelmi kilátások, a múzeumalapítások, a „tudás archeológiájának” (Michel Foucault), a nyomrögzítések, a lomok, a terjedő univerzális gyűjtögetés ideje.⁵⁵

Vagyis egy olyan sztázis-állapot jön létre, mely produkál ugyan mozgalmasságot, trendek és kódok cseréjét, de a kísérteties nekropoliszként elképzelt jelenünket a *formák nosztalgiája*, illetve a modernitás romjainak globálgótikus esztétikája határozza meg.⁵⁶ A technokultúra adatbázisszerű struktúráinak megjelenésével egyre jobban megerősödő kísértetidézés abban különbözik a Fredric Jameson szerint még libidinális energiával feltöltött intertextuális posztmodernről, hogy a „sokaságöröm” (Wolfgang Welsch) felforgató energiája kimerül a remake, reboot és relaunch ismétléskényszerében, mely a remix-kultúrát egyre inkább a retrokultúra irányába mozdítja el.⁵⁷

A globálgótika és retrokultúra összjátékának mainstream példája a *Stranger Things* (2016–) sorozat, mely a nyolcvanas évek kisvárosi retrotópiájában egy konkrét évtized popkulturális archívumát remixeli, többek között (a „Fejjel lefelé” weird „másvilága” keretében) rehumanizált és domesztikált lovecraftianus toposzokat. A retrotópia Zygmunt Bauman fogalma, aki szerint az ezredfordulós nosztalgiajárvány a társadalmi gyorsulással és fragmentációval szemben idealizált organikus közösségiség és kontinuitás mítoszával sáfárkodik. Ebben a folyamatban a nosztalgia, ahogy az már a 18. századi elemzésekben is jelen volt, egy Heimat, vagyis egy elvesztett, de újra megtalálni vágyott „hely” metaforája köré rendeződik. Ezt a helyet jelöli a retrotópia, ami az utópiával szemben nem egy eljövendő, ezért felfüggesztett jövőből táplálkozik, hanem az elvesztett, elrabolt, de távollétükben is kísértő, zombifikált múltakból.⁵⁸ A *Stranger Things* retroesztétikája azzal a politikai jelentésekkel is bíró idealizációs gesztussal él, miszerint a nyolcvanas évek „az” autentikus térítő, de ennek az ubikvitása, mindenütt-jelen-valósága és el-nem-múlása az autenticitás ismétlésekben való szétszóródását is jelzi, vagyis a nyolcvanas évek túlélése, az önmaga halálát túlélő élőhalottra emlékeztet, aki belőlünk táplálkozva, minket elfoglalva és elfogyasztva nyer nekromediális jelenlétet. Vagyis amellet, hogy a retroesztétika neogótikus motívumokat hibridizál tematikusan, az archívum kínzó vágyát kiszolgáló poétikai struktúrája már eleve gótikus karakterű.

⁵⁵ Hannes BÖHRINGER, *Romok a történelmentüli időben*, ford. TILLMANN J. A., hozzáférés: 2020.09.08, http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/Bohringer_Kis%E9rletek/romok.html.

⁵⁶ Svetlana BOYM, *The Off-Modern* (New York–London: Bloomsbury Academic, 2017), 3.

⁵⁷ Ehhez vö. NEMES Z. MÁRIÓ, „A rágó, amit szerettél újra divatba fog jönni: Nosztalgia és retrotópia a *Twin Peaks*ben”, *Prae*, 3. sz. (2019): 75–82.

⁵⁸ Vö. Zygmunt BAUMAN, *Retrotópia* (Berlin: Suhrkamp, 2017), 10–13.

LOKÁLIS GÓTIKAMUTÁCIÓK

Azt gondoljuk, hogy a globálgótikus hibriditás kapcsán felvetett szubverziót és innovációt érintő kérdéseket érdemes módszertanilag komolyan venni, ha a kortárs gótika különböző transzverzális formáról beszélünk, ugyanakkor ez azt is jelenti, hogy nem szabad se negatívan, se pozitívan homogenizálni a globalizáció formátlanító tendenciáit. A gótika mutációs hajlandóságát mindig differenciáltan, az adott lokális kultúra társadalmi és mediális viszonyai mentén kell értelmezni, hiszen csak így tudjuk feltárni a partikuláris hibridek származás- és műfaji-esztétikai szövetét. A továbbiakban két ilyen transznacionális kontextusban is életképes lokális hibridet szeretnénk röviden bemutatni.

A nyugatosodás imperatívusza és tradicionalizmus ideológiája között máig őrlődő (poszt)modern japán társadalmat a hibridizáció laboratóriumának is szokták tekinteni a különböző kultúraelméleti vizsgálódások.⁵⁹ Ahogy az a legtöbb nyugati (pop)kulturális tradícióival megtörtént, úgy a II. világháború után a gótika esetében is végbement egy kifejezetten erős japán újrakódolás, sőt a kortárs posztmodern piac tekintetében Japán jelenleg globálgótikus nagyhatalomnak számít. Az első Lovecraft-szövegek például már aránylag korán, az 1940-es években elkezdnek japánul megjelenni, többek között a fantasztikus irodalmat közlő *Hakaba* magazin hasábjain. Mizuki Shigeru 1962-ben elkészíti az első manga-adaptációt *Chitei No Ashito* (*Az alvilág léptei*) címen, mely a *Rémület Dunwichben* (1929) japán környezetbe helyezett és „újrakonosított” változata. De az igazi nagy fordulat – mely a nemzetközi Lovecraft-recepció szempontjából is mérföldkő – a nyolcvanas évekre tehető, amikor a Sandy Petersen által tervezett *Cthulhu hívása*-szerepjáték (1981) betör a távol-keleti szigetország geek-kultúrájába. Hirtelen felbukkan több olyan szerző, aki nemcsak saját művészetében hasznosítja a lovecrafti impulzusokat, hanem szervezi is a recepciót. Ilyen volt például Ken Asamatsu, aki a japán szcéna központi alakjának tekinthető. Neki köszönhető a Lovecraft-összkiadás megjelentetése (1986), illetve elindított egy japán horrorszereplők által jegyzett, de angolra is lefordított prózaantológia-sorozatot is, melynek első kötete a *Hishin* (*A rejtőző istenek*) címen jelent meg 1998-ban. Asamatsu mellett még Chiaki Konakát érdemes megemlíteni, aki irodalmi tevékenysége mellett több fontos anime forgatókönyvét is jegyzi (*Armitage III* [1995], *Astro Boy* [2003], *Digimon*-sorozat), de az ő *Marebito* (2004) című regénye szolgált az alapjául Takeshi Shimizu azonos című filmjének, melyet a kétezres évek posztmodern filmes gótikáját nagyban meghatározó ún. J-horror áramlat legerősebb Lovecraft-hatásokat mutató alkotása.

A japán Lovecraft-recepciót azért is akartuk megidézni, mert itt a változó mediális közvetítésekben (film, regény, anime, manga, R.P.G., videójáték stb.) lokális beiródások, kisajátítódások és mutációk jönnek létre, ilyen például a lovecrafti

⁵⁹ Yvonne SPEILMANN, *Hybridkultur* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010), 7–30; Shuichi KATO, „Japan as a Hybrid Culture”, trans. Kimiko YAGI and Rebecca JENNISON, *Review of Japanese Culture and Society* 1, no. 1. (1986): 15–24.

világ átszexualizálása és sci-fi elemeinek kihangsúlyozása, illetve – Lovecrafton túlmutatva – a *posztapokaliptikus gótikus fantasy* vagy a *gótikus sci-fi* műfajkonstellációinak kidolgozása.⁶⁰ A gótikus sci-fi a nyolcvanas-kilencvenes évek egyik transznacionális műfajesztétikai mezőjét alkotja, mely egyaránt érintkezik H. R. Giger biomechanikus művészetével, a japán splatter- és cyberpunk kultúrával,⁶¹ és olyan kibergótikus víziókkal mint a Nick Land által vezetett CCRU (Cybernetic Culture Research Unit) posztumán démonológiája⁶² vagy a Warhammer 40.000 univerzuma. A gótikus sci-fi és a kibergótika pontosabb vizsgálatára nincs mód, de a posztmodern japán gótikavariáns specifikálása miatt ki kell hangsúlyozni, hogy ennek a kulturális mezőnek a termékeiben a *technológiai kísértetiesség*, vagyis a gótikus toposzok és az információs társadalom technoesztétikai viszonyának színrevitele dominál.⁶³ A technológia itt hasonló szerepet tölt be, mint Lovecraftnál a „természet”, mert a legkülönbözőbb posztumán fúziók és kiborggá válások mentén olyan antropomorfizálhatatlan ágenciaként nyilvánul meg, mely ellenáll az eszközzé tételnek, és decentralizálja az emberi kivételesség ideológiáját. Emellett a technológiai mező a transzcendencia szimulákrumaként lepleződik le, abban az értelemben, hogy felszín és mélység kettősségét leépítve, olyan masinisztikus immanenciát hoz létre, melyben a horror vírusos reprodukciója (mint például a *Ringu*-trilógiában) bűn és bűnhődés morális-szakraális-etikai kategóriáit teljesen kiüresíti.

Az immanenciagyártás vagy laposítás a japán popkulturális gótika-diskurzus más területén is megjelenik, mégpedig Murakami Takashi „superflat” avagy „szuperlapos” koncepciójában. A superflat a posztmodern horizontális kultúra-felfogás vizuális manifesztációja, mely például a *shōjo* szubkultúrájában nyilvánul meg.⁶⁴ A kétezres évek elejére Japánban a gótikus szubkultúrák a mainstream kulturális és divat-trendeket alakító erővé váltak, miközben számos mikroszcénára estek szét, melyek közül, a Gothic/Lolita⁶⁵ irányzat mellett, a *shōjo* viktoriánus

⁶⁰ Klasszikus példák a nyolcvanas évekből Kikuchi Hideyuki *Vampire Hunter D* történetei, illetve az *Urutsukidōji* manga/anime sorozat. (Utóbbi arról híres, hogy hozzá kötik a *tentacle rape* motívumának popularizálását.) Vö. Satomi SAITO, „Beyond the Horizon of the Possible Worlds: A Historical Overview of Japanese Media Franchises”, *Mechademia* 10, (2015): 143–161; Mark JONES, „Tentacles and Teeth: The Lovecraftian Being in Popular Culture”, in SIMMONS, *New Critical Essays on H. P. Lovecraft*, 227–248, 239–241.

⁶¹ Vö. CSIGER Ádám, „Szemét a nap mögött: A japán trashfilm útja”, *Prizma*, 7. sz. (2012): 70–79.

⁶² Ehhez vö. Nick Land *KiberGótika* című esszéje jelen lapszámában, valamint HORVÁTH Márk, *A digitalitás paroxizmusa: Spektákulum, szimulákrum, kibernetikai állapot és a virtualitás hiperkaotikus okkultúrája* (Szombathely: Savaria University Press, 2017).

⁶³ A japán technohorrorhoz vö. Colette BALMAIN, *Introduction to Japanese Horror Film* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008), 168–187. A kísértetiesség és a technológia közti összefüggésekhez médiatörténeti aspektusból lásd: Jeffrey SCONCE, *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television* (Durham: Duke University Press, 2000).

⁶⁴ Waiyee LOH, „Superflat and the Postmodern Gothic: Images of Western Modernity in „Kurosuhitsuji”, *Mechademia: Second Arc* 7, (2012): 111–127, 111–112.

⁶⁵ A Gothic / Lolita maga is több alszcénára esik szét: gothlohi, elegant gothic Lolita, aristocratic gothic Lolita, vampire Lolita, sweet Lolita, punk Lolita, black Lolita, Victorian Lolita. Vö. Isaac GAGNÉ:

fantáziavilága a legnépszerűbb.⁶⁶ Waiyee Loh kiváló tanulmányában amellest érvel, hogy az eredet nélküli hiperreális jelekkel dolgozó szuperlapos *shōji* egyszerre kapcsolódik a Botting-féle posztmodern gótikához, miközben számos ponton el is tér tőle. A *shōjo* ugyanis felismeri azt a folyamatot, ahogy gótika önmaga piaci szimulációjává válik, miközben a totális szörnyek kliséi a jelentés fekete lyukjának banális szimbólumaiként termelődnek újra, ugyanakkor ez a globális formátlanítás lehetőséget ad egy posztkolonialis kisajátításra is. Loh szerint a *shōjo*, illetve az általa konkrétan elemzett *Kuroshitsuji* (2007) című manga nosztalgikusan szimulálja a kora huszadik századi nyugat-európai és angol kultúrát, miáltal az esztétizált késő viktoriánus életmód mítoszát hozza létre. Ez a popkulturális mítosz szinokdochikus módon egy önkolonializáló Nagy Narratívába íródik vissza, mely már a Tokugawa- (1853) és Meiji-korszak (1868–1912) óta kísérti a japán kulturális identitást. A „nyugatosodási láz” (*ōkanetsu*), vagyis a nyugati termékek, szokások és esztétikai diszpozíciók fetisztikus idealizációja Kitahara Michio szerint Japánnak a Nyugattal való ödipális azonosulásának „önkasztráció” általi kifejeződése.⁶⁷ Loh elemzése ugyanakkor azt mutatja ki, hogy a posztmodern gótika japán mutációja nem csupán az európai modernitás nosztalgikus időtlenítését képviseli, hanem a történetiség megzavarása, a kísérteties anakronizmusok beírása és a jelentéshierarchiák ellaposítása által a hibridizációs kompetencia eltulajdonítását viszi színre. Vagyis nem a jelek eredetkontextusát erősíti meg, hanem az eredetet felülírni, kiüresíteni és elmozdítani képes japán kultúra, illetve azt a transznacionális piacon képviselő lokális gótika hibrid tőkáját ünnepli.

A kortárs gótika jelenségeit szemlélve nem feledkezhetünk meg a kortárs spekulatív fikciót, illetve a műfajelméleti diskurzusokat az utóbbi évtizedekben nagyban befolyásoló *new weird* mozgalom megemlézéséről. A *new weird* létrejötté összefügg a kilencvenes évekbeli brit sci-fi boommal, melynek egyik fő jellegzetessége a sci-fi és a fantasy határainak újrarendezése, ugyanis a vezető szerzők – John Harrison, Jeff Noon, Philip Pullman, Michael Marshall Smith – munkái egyaránt olvashatók mindkét hagyomány felől. Ennek a jelenségnek az okát több kutató az angol spekulatív fikció geokulturális helyzetével magyarázza, miszerint az amerikai és európai tradíció közé szorulva eleve az átmenet, a közvetítés és a határhelyzet határozza meg.⁶⁸ Ez a határhelyzet a fantasztikus műfajok történeti szemléletébe is beleírja a heterogenitás igényét, hiszen az angol sci-fi – az amerikai műfaji puritanizmus egyes képviselőivel szemben – olyan esztétikai értelemben is hibrid elődökhöz vezet vissza magát, mint Mary Shelley, illetve Edgar Rice

„Urban Princesses: Performance and »Women’s Language« in Japan’s Gothic/Lolita Subculture”, *Journal of Linguistic Anthropology* 18, no. 1. (2008): 130–150.

⁶⁶ Frenchy LUNNING, „Under the Ruffles: Shōjo and the Morphology of Power”, *Mechademia: Second Arc* 6, (2011): 3–19.

⁶⁷ LOH, „Superflat and the Postmodern Gothic...”, 121.

⁶⁸ Mark BOULD, „What Kind of Monster Are You? – Situating the Boom”, *Science Fiction Studies* 30, no. 3. (2003): 394–416.

Burroughs. De ezen a ponton érdemes megemlíteni olyan lokális brit kontextusokat is, mint például a *telefantasy*, mely az angol televíziózás keretein belül teremtett heterogén műfajkonstellációkat. Itt mindenekelőtt a klasszikus *Doctor Who* (1963–1989) szériára kell gondolni, mely játszi könnyedséggel használta fel és keverte az ökológiai horror, murder mystery, űropera, planetary romance és a steampunk stb. kódjait.

A new weird (melyhez többek között China Miéville, Jeff VanderMeer, K. J. Bishop, Steph Swainston sorolható) a horrosesztétika integrálása mentén különböztette meg magát a brit sci-fi boom fővonalától, de az urban fantasyvel és az urban gothic-kal is mutat rokonságot, hiszen a történetek legtöbbször a realitás-fantasztikum kettős logikája mentén strukturálódó városi környezetben játszódnak. A mozgalom teoretikusaiként is működő VanderMeer és Miéville elméleti írásaiban egyaránt megfigyelhető az a törekvés, hogy a spekulatív fikció kanonikus hagyományvonalától egy alternatív kánont („haute weird parakánon”) különböztessenek el. Ez többek közt azzal jár, hogy sok tekintetben Lovecraftra hagyatkozva megpróbálják elhatárolni – „emancipálni” – a weird-irodalmat a gótikán belül, például a weird (különös, titokzatos, bizarr stb.) és a kísérteties (illetve a hantológia) közti különbségtétellel. A gótikus hantológia Miéville szerint a már ismert nem kívánt visszatérésen alapszik, míg a weird egy radikális alteritást, egy, a maga teljességében felderíthetetlen és formátlan opacitást képvisel, mely a kísértetiesnek és az otthonosnak egyaránt antitézise („*ab-canny*”).⁶⁹ A radikális alteritás gondolata a kozmikus horror koncepcióját mozgósítja és annak ontológiai destabilizáló erejét hangsúlyozza ki, ezért is állíthatjuk, hogy a horror fenomenológiai értelmezéseivel szemben a weird esztétikája rendelkezik egy (poszt)metafizikus vetülettel, mely különösen a spekulatív realista filozófia számára jelent fontos vonatkoztatási pontot. A weird körüli viták összefoglalására nincs most lehetőség, ezért Mark Fisher definíciójára utalnánk csak, mely lehetőséget ad a weird és a gótikus hibriditás közti összefüggések jelzésére. Fisher szerint „a weird az, ami nem tartozik sehová. [...] A weird entitás vagy tartalom olyan különös, hogy azt az érzést kelti, hogy nem kellene léteznie, vagy legalábbis nem itt kellene léteznie.”⁷⁰ Az összeilleszthetetlennek vélt elemek összeillesztéséből adódó sokkhatás tehát épp azokat a mentális-kulturális konstrukciókat kezdi ki, melyek az összeilleszthetőség lehetőségmezejét preformálják a szubjektum számára. A „*sehová nem tartozás*” effektusa épp abból áll elő, hogy a szimbolikus rendszer konstrukciós elvei nem képesek „letisztázni”, vagyis olyan együttállásokra felbontani a weirdet, mely együttállások már szervesíthetőek a konszenzuális-társadalmi realitásba (az „*itt*”-be). A weirdnek „nem kellene léteznie”, de létezik, vagyis nem lehet puszta fikcióként se domesztikálni, nem lehet átutalni egy másik ontológiai rend-

⁶⁹ China MIÉVILLE, „On Monsters: Or, Nine or More (Monstrous) Not Cannies”, *Journal of the Fantastic in the Arts* 23, no. 3. (2012): 377–392, 380–382.

⁷⁰ Mark FISHER, *The Weird and the Eerie* (London: Repeater, 2017), 10–15. Az idézetek Bartha Judit fordításai.

be, mert lényege nem a „máshol”, hanem az „itt” benső koherenciáján ejtett seb. Az a kibírhatatlan disszonancia, hogy az „itt” már nem lehet „itt”, ahogy eddig, de nem is lehet „máshol”, mert a szubjektum „valósága” két egységes pozíció közti egyeztetési válságban, a „sehol”-ban van. „A weird jelenség kívül állva a bináris oppozíción, harmadikként belép, és montázsokból felépülve teremt megismerhetetlenséget, túlnaniságot és ezáltal *félelmet a harmadikból való visszaszívárogatással*.”⁷¹ Ez a modell sok szempontból megfeleltethető a hibridek esztétikájának, ugyanakkor mégsem érdemes összemenni a két jelenséget, miszerint nem minden hibrid entitás weird, ugyanakkor minden weird entitás esztétikai-poétikai szempontból rá van utalva az intencionális hibridizációra.

Miéville-nél a radikális alteritás a teratológiai szenvedélyben jelenik meg, mely át- meg átjárja a regényeit.⁷² A taxonómiai delírium, a *bestiáriumok excesszusa* a szörnyszerű hibriditás középkori felfogásához tér vissza, melyet a Lovecraft-féle rögzíthetetlen formátlanság weird effektusaival gazdagít. Eközben világte-remtő elvvé univerzalizálja a weird/gótikus hagyományban alapvető metonimikus összefüggést, miszerint a szörny teste és a szörny tere kölcsönösen meghatározzák egymást. A szörnytest és a szörnytér közös történetének kultúratörténeti értelemben is jelentős epizódja a 19. századvégi nagyvárosok szörnyszerű vonásainak hangsúlyozása a viktoriánus gótikában, illetve a korszak szépirodalmában. A „*fóbikus modernitás*” (Anthony Vidler) számára a metropolisz a betegség tereként jelent meg, egy olyan formátlan, diszharmonikus és kakofonikus kiterjedésként, mely lehetetlenné teszi a tájékozódást, hiszen audiovizuális retorikája az érzékelési sokkon alapszik, mely szétszórja a városlakó figyelmét és elgyöngíti idegrendszerét, hogy hipnotizált áldozatként kerítse hatalmába egy abhumán akarat és/vagy entitás.⁷³ Ezt a nem-higiénikus és hibrid dimenziót mutatja fel Karl Rosenkranz *A rút esztétikája* (1853) című művében, amikor arról ír, hogy az undor fenomenológiájának legadekvátabb példája, ha elképzeljük a nagyváros sötét alfelét „kifordulva”. A csatornahálózat feltáruló burjánzása olyan, mint egy óriási állat emésztőrendszere, melyben összekeveredik „kint” és „bent”, „lent” és „fent”, emberi és nem-emberi ökoszisztéma. A kortárs gótika, dark fantasy és new weird nagyvárosa bestiaként kebelezi be az emberi szubjektumot, mintha parazitái lennének a szörnytestnek, de nem „látjuk” a formátlan állatot, a weird Leviathánt, hiszen az urbánus káosz érzékelési sokkja sötét eufóriát eredményez,

⁷¹ Az idézet Fekete I. Alfonz *New Weird* című tanulmányából származik. Lásd a jelen szám 222. oldalát.

⁷² Magyarul megjelent kötetei: *Perdido* pályaudvar, végállomás, ford. JUHÁSZ VIKTOR, 2 kötet. (Budapest: Ulpius-ház, 2004); *Armada*, ford. JUHÁSZ VIKTOR, 2 kötet. (Budapest: Metropolis Media, 2008); *Kraken*, ford. JUHÁSZ VIKTOR (Budapest: Agave Könyvek, 2013); *Konzulváros*, ford. JUHÁSZ VIKTOR (Budapest: Agave Könyvek, 2013); *Patkánykirály*; ford. JUHÁSZ VIKTOR (Budapest: Agave Könyvek, 2014); *Vastanács*, ford. JUHÁSZ VIKTOR és TAMÁS GÁBOR (Budapest: Metropolis Media, 2016); *A város és a város között*, ford. JUHÁSZ VIKTOR (Budapest: Agave Könyvek, 2018).

⁷³ Vö. Anthony VIDLER, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture* (Cambridge: MIT Press, 2002).

nem pedig megismerést és/vagy hiánytalan megjelenítést. A természetben létezés harmonikus kozmosza helyett posztumán káoszmosz alakítja át az emberi kondíciót, ahol a szörnytest bélrendszerének „*technoemésztése*” (Donna Haraway) egyfajta „*természettelenítés*!” hajt végre.⁷⁴ Vagyis itt is érzékelhetjük a new weird old weird iránti elkötelezettségét, hiszen ez a horrorizált természetkultúra-hibrid Lovecraft xenoökológiai vízióját idézi fel, egy olyan csápszerű szörnyváros rém-álmát, mely a posztmodern gótika körülményei közt a városi létezés hétköznapi kondíciója.

Zárásképpen röviden visszatérnénk a kortárs magyar irodalom gótikus vonásainak kérdéséhez. Nem rendelkezünk még azzal az irodalomtörténeti távlattal, hogy rendszerszintű kijelentéseket kockáztathassunk meg a kétezertizes évek prózapoétikai változásairól, de a számszerűsíthető példák miatt nyilvánvalónak tűnik, hogy pozitív módon megváltozott a spekulatív fikciós és szépirodalmi mező közti kapcsolat. Ennek keretében több olyan prózakötet jelent meg az irodalmi intézményrendszeren belül, melyek a posztmodern gótika szerteágazó és hibrid esztétikájának hatását mutatják. Csak illusztratív felsorolásképp: Szeghalmi Lőrinc: *Levelek az árnyékvilágból* (Magvető, Budapest, 2012); Szabó Róbert Csaba: *Fekete Dacia* (Libri, 2012) Dunajcsik Mátyás: *Balbec Beach* (Libri, 2012); Benedek Szabolcs: *Vér-trilógia* (Libri, 2012–2013); Bartók Imre: *Virágba borult világvége-trilógia* (Libri, 2013–2015); Farkas Tiborc: *Vadidegen* (Libri, 2014); Havasréti József: *Úrérzékeny lelkek* (Magvető, Budapest, 2014), Sepsi László: *Pinky* (Libri, Budapest, 2016); Fekete I. Alfonz: *A mosolygó zsonglór* (JAK–PRAE.HU, Budapest, 2016); Veres Attila: *Odakint sötétebb* (2017); Szerényi Szabolcs: *Éhség* (Fiatal Írók Szövetsége, Budapest, 2017); Farkas Balázs: *Lu purpu* (Fiatal Írók Szövetsége, Budapest, 2019); Moskát Anita: *Írha és bőr* (Gabo, Budapest, 2019); Böszörményi Márton: *Meixner Józsefné apoteózisa* (Napkút, 2020). Emellett fontos megemlíteni a weird szubkultúra (mely az szépirodalmi közeggel is számos átfedést mutat) utóbbi évtizedben kialakult olyan fórumait és paraintézményeit, mint *The Black Aether*, az *Online H. P. Lovecraft Magazin* vagy a 2016-ban induló, nyomtatott lovecraftianus magazin, az *Azilum*. Ezek a fórumok egyszerre ápolják Lovecraft szellemi-irodalmi örökségét, segítenek a weird műfajának és esztétikájának hazai közvetítésében, illetve publikációs felületet nyújtanak kezdő vagy már elismert magyar szerzőknek. A kulturális regiszterek, terek és közegek közti kreatív fluktuációt a popkultúra-kutatás elméleti és kritikai műhelyei is támogatják, ebben a dialógusban a H. Nagy Péter vezette MA Populáris Kultúra Kutatócsoport tevékenysége, a szegedi Próza Nostra online kritikai műhelye, a *Prae* folyóirat tematikus számai, a *Műút* folyóirat *Holtsáv*-rovata vagy a József Attila Kör POPJAK című kultikus rendezvénysorozata mind-mind meghatározóak (voltak). Az a kérdéssor, hogy ez a jelenleg is virágzó kultúráközi interakció milyen módon fogja megváltoztatni a

⁷⁴ Vö. Daniel HOURIGAN, *On the Possibility of Legal Form in Miéville's Speculative Fictions*, hozzáférés: 2020.09.08, https://www.academia.edu/33990201/On_the_Possibility_of_Legal_Form_in_Mi%C3%A9ville_Speculative_Fiction_pre-pub_draft,

magyar prózapoétikai „köznyelvet”, az irodalmi értékképzés formát, illetve a szépirodalmi és peremkánonok egymáshoz képesti viszonyát,⁷⁵ még nem válaszolható meg differenciált módon. Ugyanakkor valószínűsíthető, hogy az irodalmi-kulturális episztémé átrendeződése olyan alternatív tudásbázisok és értelmezői nyelvek elsajátítását követeli meg, melyek hazai recepciójához reményeink szerint ez a tematikus *Helikon*-szám is hozzájárulhat: „A kánonbeli tisztaság veszendőbe menése azonban nyereség, az olvasást megkötő funkciók átszabása ugyanis azt jelenti, hogy megnyílik a távlat egy klasszikusokon túli területre, amelyet az értelmezés kihívásának nevezhetnénk, hiszen a tárgy már nem vezethető le maradéktalanul az előfeltevések egyikéből sem.”⁷⁶

⁷⁵ Ezek a kánonpolitikai kérdések leghevesebben és legnyíltabban Bartók Imre trilógiája kapcsán merültek fel, ezért is tartjuk fordulópontnak az első kötet, *A patkány éve* (2013) megjelenését. A *Virágba borult világvége* recepciók konfliktusait átfogó módon elemzi: BENE Adrián, „Hibridprogram”, *Műút* 61, 2. sz. (2016): 101–106; VIDOSA Eszter, „Határsértés és hibriditás: Szétbomlasztott valóság Bartók Imre szövegeiben”, *Helikon* 64, 4. sz. (2018): 518–536.

⁷⁶ H. NAGY Péter, „Kánonok interakciója: konfliktus vagy szimbiózis? A hagyományok újraolvasása és viszonylagossága David Gemmel *Trója*- és Dan Simmons *Hyperioni énekek*-ciklusában (Keserű Józseffel)”, in H. NAGY, *Alternatívák...*, 78–110, 102–103.

JACK HALBERSTAM

Paraziták és perverzek

Bevezetés a gótikus monstrozitásba

(Jack HALBERSTAM. „Parasites and Perverts: An Introduction to Gothic Monstrosity”. In Jack HALBERSTAM, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, 1–27 [Durham–London: Duke University Press, 1995].)

„Oly sok szörnyeteg, oly kevés idő.”
(a *Hellraiser* promóciós szlogenje)

BŐRMŰSOR

Johnathan Demme *A bárányok hallgatnak* (1991) című filmjében, amely a *Frankenstein* számtalan modern adaptációjának egyike, egy Buffalo Bill néven ismert sorozatgyilkos nőkre vadászik, hogy aztán megnyúzza őket, és a bőrükből „nőjelmezt” készítsen. Alagsori varróműhelyében rejtőzve Buffalo Bill elkészíti bőrökből összevarrt szörnyetegét, gender, szexus és szexualitás fércmunkáját. A bőr ebben a morbid jelenetben a felszín monstrozitását jeleníti meg: mikor Buffalo Bill magára ölti a jelmezt, és a tükör előtt illegeti magát benne, rétegzett testté válik, olyan testté, amelyet számos egymásra épülő felület alkot. A tükör előtti táncban feloldódik a mélység és a lényeg, a humanitás és az identitás pedig hártavékonnnyá lesz.

Szövegem témáját a szörnyek képezik, és azért Buffalo Bill alagsorából, „mocskos alkotóműhelyéből” indulok ki, mert ez a példa tökéletesen megmutatja azt az utat, amelyet a monstrozitás kurrens ábrázolásai megtettek azóta, mióta megszülettek a 19. századi gótikus fikcióban. Míg a 19. század szörnyetegei a modern szubjektivitás metaforájaként működtek, olyan ellentétpárok közt egyensúlyozva, mint külső és belső, nő és férfi, test és elme, helyi és idegen, proletár és arisztokrata, a posztmodern horrorfilmek monstrozitása úgy írható le, mint amit Baudrillard a „közvetlen láthatóság”¹ obszcenitásának nevezett, és amit Linda Williams a „láthatóság örületeként”² azonosított. Buffalo Bill közvetlen láthatósága, a mód, ahogyan magát a felszínt teszi monstrozussá, lélek nél-

¹ Jean BAUDRILLARD, „The Ecstasy of Communication”, in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal FOSTER, 126–134 (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983), 130. „Az obszcenitás pontosan ott kezdődik, amikor már nincs többé spektakulum, nincs többé díszlet, amikor minden transzparenssé és közvetlen láthatósággá válik, amikor minden a kommunikáció és az információ éles és kérlelhetetlen fényének megvilágításába kerül.”

² Linda WILLIAMS, *Hard Core: Power, Pleasure, and the „Frenzy of the Visible”* (Berkeley: University of California Press, 1989).

küli testiséggé alakítja Jekyll és Hyde, Dorian Gray vagy Drakula mélyben rejtőzködő szörnyszerűségét.

A viktoriánus szörnyek kitermelték, illetve maguk is termékei voltak annak a meghatározó felfogásnak, amely az egyént mint a lelket magába záró testet értelmezi, és a testet uraló lélekről beszél. Michel Foucault a *Felügyelet és büntetés*ben a lelket a test börtönéneként határozza meg, és olyan genealógiát javasol, amely megmutatja, hogy a lélek fogalma „büntetés, felügyelet és kényszer eljárásaiból” születik.³ Foucault szerint attól fogva, hogy a felügyelet modern formái már nem a testre, hanem a lélekre összpontosítottak, a bűnügyi irodalom is továbblépett az önként bevallott bűnöktől, a bitón az utolsó szó jogán elhangzó beszédektől és a híres bűnözők aprólékos bemutatásától a detektívirodalom irányába, amelynek középpontjában a bűn meghatározása és a nyomozás áll. Ennek az irodalomnak a hőse a középosztályhoz vagy a felső társadalmi réteghez tartozó cselszövő, az elkövetett bűn pedig virtuóz teljesítménnyé, jártasságot igénylő vállalkozássá válik.

Sok hasonlóság van a gótikus és detektívirodalom között, ugyanakkor a gótikában a bűnt egy jellegzetesen deviáns alak, a szörny testesíti meg, amely a romlás helyeként ad hírt magáról (de-monstrálódik). Továbbá, amiképp a detektív figurája több különböző irodalmi zsánerben is felbukkan (a szenzációs regény műfaja, illetve Dickensnél), úgy a gótikus elem is beszivárog a viktoriánus regénybe, egyfajta szimptomatikus pillanatként, amelyben jó és rossz, egészség és perverzitás, bűn és büntetés, igazság és megtévesztés, külső és belső közti határok elmosódnak, veszélybe sodorva ezzel a narratíva integritását. Bár emiatt számos irodalomtörténész a realizmushoz képest alsóbbrendűként határozza meg a gótikát, én emellett fogok érvelni, hogy a 19. századi irodalmi tradíció lényegét tekintve gótikus hagyomány, és ez szorosán kapcsolódik a szubjektum szerkezetét kialakító, változó technológiákhoz, amelyekről Foucault beszél.

A gótikus fikció a szubjektivitás olyan technológiája, amely deviáns szubjektumokat termel, ellentéteseket azzal, ahogyan a normalitást, az egészséget, és a tisztaságot szokás érteni. A gótikus tág értelemben véve olyan retorikai stílus és narratív struktúra, amely félelmet kelt és vágyat ébreszt az olvasóban. Az irodalmi szöveg által keltett félelem (ellentétben a mozgóképes textussal) a jelentések szédítő többletéből adódik. A gótika bizonyos értelemben egyfajta ornamentális többletre utal (gondoljunk a gótikus építészetre: vízköpők és örült spirálok), olyan retorikai extravaganciára, ami egész egyszerűen túlzás. A gótikus regényekben számos értelmezési lehetőség ágyazódik be a szövegbe, és a rémület tapasztalathoz az felismerés is hozzájárul, hogy maga a jelentés az, ami elszabadult. A gótikus regényben a szörny teste válik az értelmezési zűrzavar szimbólumává. Az értelmezés elsődlegesen mindig a szörnyre irányul, és monstrozitása akármenynyire jelentést lehetővé tesz. Miközben alapos vizsgálatnak vetem majd alá a meg-

³ Michel Foucault, *Felügyelet és büntetés: A börtön története*, ford. Fázsy Anikó és Csűrös Klára, Társadalomtudományi Könyvtár (Budapest: Gondolat Kiadó, 1990).

testesült rettegés (monstruoizitás) következményeit a 19. századi gótikában, nagy figyelmet fordítok arra a retorikai rendszerre is, amelyben létrejön (gótika).

A gótikát vizsgáló számos történeti fejtegetés kezdődik a késő 18. századi Mrs. Radcliffe, Horace Walpole és Matthew Lewis-féle gótikus romantikával.⁴ Miközben egyértelműen vannak kapcsolódási pontok ezek között az örült szerzetesekről, kísértetjárta kastélyokról és gonosz idegenekről szóló történetek, illetve a 19. századi szörnyekről és vámpírokról szóló gótikus mesék között, nem szabad túlságosan építenünk ezekre a kapcsolódásokra. Könyvemben amellet érvelek, hogy a szörny térnyerése a gótikus fikcióban bizonyos típusú testek horrorisztikus karakterének eltéveszthetetlenül modern megközelítésmódját jelzi. Ráadásul az, hogy gótikus fikció bármennyi értelmezést képes magába olvasztani, a kapitalizmus förtelmes leszármazottjává teszi. A 19. századi gótikus regény és a késő 20. századi horrorfilm is szorosán kötődik a termelés és a fogyasztás különböző alakzataihoz, különösen a fogyasztás veszélyei, a túltermelés és a jelentés ökonómiájának szempontjából. Maga a szörny olyan ökonómiai alakzat, amely különböző, a nemzetre, a kapitalizmusra és a burzsoáziára leső faji és szexuális fenyegetéseket sűrít egyetlen testbe. Amennyiben a gótikus regény egyszerű választ ad arra a kérdésre, hogy mi fenyegeti a nemzetbiztonságot és jólétet (a szörny), akkor a gótikus szörny alakja által világossá válik, hogy kik azok, akiket el kell távolítani a társadalomból. Ez alapján a 19. és 20. századi gótikát elválasztom a 18. századtól, de nyomon követem majd a gótikus textualitást a különböző diskurzusokban.

A 19. századi gótikában a szerzők a különbözőség jelölőinek széles skáláját alkalmazták és vegyítették, hogy megalkossák a deviáns testet – Drakula, Jekyll és Hyde, és korábban Frankenstein szörnyetege is olyan züllött test, amelyet rassz, társadalmi osztály, gender és szexualitás szövetéből foltoztak össze. A modern időkben a filmes testhorror megjelenésével, az irodalmi gótikáról a vizuális gótikára való váltás inkább beszűkítette, mintsem kiszélesítette a horror területét. Bár azt várhatnánk, hogy a mozi megsokszorozza a monstruoizitás ábrázolásának lehetőségeit, valójában a vizuális regiszter hamar kimerítette a kapacitását. A *Frankenstein* esetében az olvasó képzelet el a szörny borzalmas látványát, így monstruoizálásának csak a képzelete szabhat határt; a horrorfilmben a szörny sohasem lehet elég rémisztő, így a horror hatásossága attól függ, hogy milyen mértékben tesz erőszakot a női testen, szemben a szörny pusztá látványával. Továbbá a fent említettek alapján, míg a 19. századi gótikus monstruoizitás a deviánsnak tekintett rassz, társadalmi osztály és gender ismertetőjegyeit kombinálta, addig a kortárs horror szörnyei egyértelműen a deviáns szexualitás és gender vonásaihoz kapcsolódtak, kevesebb figyelmet fordítva a rasszra vagy a társadalmi osztályra. Például Buffalo Bill figurája *A bárányok hallgatnak*ban arra enged következtetni,

⁴ Lásd: Edith BIRKHEAD, *The Tale of Terror: A Study of the Gothic Romance* (New York: Russell and Russell, 1963); Montague SUMMERS, *The Gothic Quest: A History of Gothic* (New York: Russell and Russell, 1938); David PUNTER, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1760s to the Present Day* (London: Longman, 1980).

hogy a szörny teste kizárólag szexualizált vagy genderizált test lehet, ugyanakkor ezt a bizonyos testet, ami egy kölcsönzött bőr, nyilvánvalóan áthatja azt osztályelentét is. Hogy csak egyetlen példáját említsük a deviáns társadalmi osztálynak a filmből, Clarice Starlingot Hannibal Lecter olyan nőként határozza meg, aki munkásosztálybeli gyökereit ócska parfümmel és olcsó bőrcipővel próbálja leplezni. Tekintve, hogy a film mekkora hangsúlyt fektet a bőrfelszínre és arra, amit az rejt, nagyon is jelentősnek tűnik, hogy Starlingot épp az olcsó bőr árulja el. A rossz minőségű bőr a filmben a szegénységet vagy az arra való utalást jelöli. Ám amint azt látni fogjuk, a monstuózus osztályidentitás narratívája szinte teljes mértékben alárendelődik a monstuózus szexualitásnak és gendernek *A bárányok hallgatnak* című filmben.

A szörnyszerűség és a rassz összefüggései a modern horrorfilmben diszkurzív aknamezőnek bizonyulnak. Talán mert a faji szempont oly sikeresen góticizálódott a közelmúlt történelmében, a filmkészítők és forgatókönyvírók láthatólag nem akarnak olyan szörnyet alkotni, akit deviáns faji identitása határoz meg. Az európai antiszemitizmus és a feketék ellen irányuló amerikai rasszizmus nem más, mint az a mód, ahogyan a gótikus diskurzust arra használják fel, hogy szörnyszerűvé tegyenek bizonyos típusú testeket. Jelen tanulmány megkísérli felvázolni a 19. századi gótika és az antiszemitizmus sokszoros összekapcsolódását, és rávilágít arra, ahogyan az antiszemitizmus gótikus metódusok segítségével teszi szörnyszerűvé a zsidókat. Ám amikor a gótikus faj szárait a modern horrorhoz igyekszünk csatolni, gyakran kudarcot vallunk.

Azt mondhatjuk, hogy múlt században túlon túl sikeresnek bizonyult bizonyos „fajok” góticizálása. Ez nem azt jelenti, hogy a gótikus faj ne lenne kiolvasható a modern horror szövegéből, de világos, hogy a rasszizmus ábrázolása és a rassz ábrázolása közti különbség nehezebben tárgyalható. Véleményem szerint míg *A bárányok hallgatnakban* a film egyértelműen utal a homofóbiára és a szexizmusra, és elmarasztalja azokat a tetteket, amelyek ezekből fakadnak, egy horrorfilmben a rasszizmust egyszerre bemutatni és elítélni sokkal nehezebb feladatnak bizonyul. Hogy mindezt egy példával is szemléltessem, vessünk egy pillantást a *Kampókéz* (1990) című filmre, illetve arra, ahogyan a szörnyszerűséget és a faji szempontot vegyíti.

A *Kampókézben* a chicagói Illinois Egyetem két végzős antropológia szakos hallgatója városi legendákat kutat, amikor belefutnak Kampókéz történetébe, egy meggyilkolt fekete férfibe, akinek a szelleme a Cabrini-Green lakótelepen kísért. Kampókéz egy egykori rabszolga fia volt, aki abból gazdagodott meg, hogy feltalálta a cipők tömeggyártási eljárását. Vagyona ellenére meggyűlt a baja a fehér bőrű közösséggel, mivel beleszeretett egy fehér nőbe. Fehér férfiak a Cabrini-Green lakótelepre üldözték, ahol elkapták, levágták a jobb kezét, majd egy kampot nyomtak a véres csonkba. Ezután mézzel vonták be, egy méhészetbe vitték, ahol a rovarok végeztek vele. Azóta az a városi legenda kering, hogy Kampókéz mindenkinek megjelenik, aki megidézi őt. A két kutató, egy fehér és egy fekete

nő, ellátogatnak a Cabrini-Green telepre, hogy információt gyűjtsenek Kampókézről. Kampókéz természetesen Bernadette-et, a fekete nőt öli meg, és Helent, a fehér nőt csábítja el. Míg a film mindenfajta társadalomkritikát a várostervezőkkel, történészekkel, és a rasszista fehér környékbeliekkel szemben fogalmaz meg, végső soron a horrorisztikus elem a fekete férfi kísérteties testében összpontosul, akinek szörnyszerűségét a fehér nők iránt érzett vágya és a fekete nők iránti gyilkos szándéka aktiválja.

Semmilyen keretelés nem képes megakadályozni, hogy a film megerősítse azt a rasszista hozzáállást, amely a fekete férfiaknak a fehér nők testével szembeni agresszív magatartását feltételezi. A monstrozitás sohasem tud mobilizálódni ebben az erőtlenné vált narratívában, hanem továbbra is lehúzza a rasszista narratívák súlya. A film tartalmaz ugyan szellemes vizuális megoldásokat, mint az a jelenet, amikor Helen átsétál a tükör hátulján egy elhagyatott lakásba, majd átmelegy egy lyukon a falon, és a kamera megfordul, hogy megmutassa, ahogy átlép egy fekete férfi arcát ábrázoló graffitin. Egy pillanatra megáll a fekete férfi szájában, és ez az ijesztő kép azokra a különböző szóbeli közlésformákra utal, amelyekre a film is épít. Vajon Helen részévé válik a Kampókézről szóló szájhagyományoknak, vagy a tudományos diskurzus hangját képviseli, amely megakasztja annak átadását, és felszínre hozza erőszakosságát? Helen karaktere elkerülhetetlenül a fehér női áldozat szerepébe szorul, és Kampókéz félelmetessége a fekete férfierőszak statikus jelölőjévé válik. Ha a faji szempont a 19. századi gótikában egyike volt a monstrozitás megannyi összeütköző rétegének, akkor a 20. századi gótika kontextusában a faj a monstrozitás mesterjelölőjévé válik, és amikor alkalmazzák, a szörnyszerű identitás minden más lehetősége tiltás alá kerül.

A 19. századi gótikus szörnyektől a kortárs horrorfilm szörnyeinek irányába haladva azt látjuk, hogy a megtestesített deviancia történetében a szörnyek mindig a különbözőség plurális mintázatait egyesítik, akkor is, ha a különbség bizonyos formái háttérbe szorulnak egy adott pillanatban. Az a tény, hogy a kortárs horrorban megjelenő monstrozitás szexus és gender ötvözeteként stabilizálódott, rámutat annak szükségességére, hogy a másság történetét a gótikus fikció történetéből olvassuk ki. A gótikus fikció a 19. században kimondottan arra használta a szörny testét, hogy fajt, osztályt, gendert és szexualitást hozzon létre, a szubjektumok és bizonyos testek viszonyát tematizáló narratívákban.

A monstrozitás (és az általa keltett félelem) inkább történetileg meghatározott, mintsem pszichológiailag univerzális. A monstrozitás kialakulását nyomunk követve a *Frankensteintől* a kortárs horrorfilmig (mind az alacsony, mind a magas költségvetésű produkciókban), megkísérlem kimutatni, hogy a szörnyek nem csupán a félelem bizonyos materiális kondícióit fedik fel, de idegenszerűként mutatják fel a szépség, az emberség és az identitás kategóriáit is, amelyekhez még mindig ragaszkodunk. Míg a rettegést a *Frankenstein* esetében a szörny ténylegesen félelmetes fizikuma, rendellenes állapota és lényegi idegensége váltja ki, addig Buffalo Bill fenyegető jellege identitásválságának erőszakosságán

múlik, egy olyan válságon, amelynek az ára női húsban mérhető. Buffalo Bill identitáskrizise pontosan ebben áll, a tudás válságában, a „kategóriák válságában”,⁵ de már nem anomáliaként jelenik meg – a fogalmi válság a szexuális identitás krízisére mutat rá.

A szexualitás szempontjából Buffalo Bill és Frankenstein szörnyetegei látszólag hasonló vonásokkal rendelkeznek, ezért hajlunk arra, hogy úgy tekintsünk Buffalo Billre, mint a 19. századi monstrozitás reinkarnációjára. Mint szexuális lény, Frankenstein teremtménye idegen, kívülállósága, idegen szexualitása szörnyeszerűvé teszi, és a fajok keveredésének veszélyével fenyeget. Frankenstein magányos szörnyét a csöcselék elűzi a városból, amikor felmerül az a veszély, hogy szaporodni fog. Hasonlóképp, Buffalo Bill meghatározatlan szexualitása és társadalmi neme miatt jelent fenyegetést a közösségre nézve. A szexualitás, és annak problémás viszonya a genderhez jelenti azt a tényezőt, amelynek hatására Buffalo Bill szörnyszerűsége megképződik. Sok minden változott a *Frankenstein* összefoltított szörnyetege és Buffalo Bill összefércelt gender horrorja között eltelt időben, bár mindkét szörnyet emberi bőrjelmezbe varrták, és mindketten ki akarnak bújni a bőrből, de míg a 19. századi szörnyeteg a faji vagy fajtabeli határokat szegi meg, addig Buffalo Bill teljes mértékben a genderről szól. Ha összevetjük az egyik bőrkreációt a másikkal, akkor megfigyelhetjük az identitás különböző jelrendszerei között.

Bizonyos 19. századi szörnyeket alapul véve azt állítom, hogy a bőr az ember metonímiájává válik; színe, sápadtsága, alakja a monstrozitás szemiotikáján belül nyeri el a jelentését. A bőr lehet túl szűk (Frankenstein teremtménye), túl sötét (Hyde), túl fakó (Drakula), túl mesterséges (Dorian Gray portréja), túl laza (Börpofa) vagy túlszexualizált (Buffalo Bill). A bőr, amely otthont ad testnek, a gótikában abszolút határként jelenik meg, olyan anyagként, amely elválasztja a belsőt a külsőtől. A vámpírfog átszúrja és megbélyegzi a bőrt, Mr. Hyde a fehér bőr után sóvárog, Dorian Gray saját portréját kívánja meg, Buffalo Bill női bőrre vágyik, Börpofa trófeaként viseli áldozatai bőrét, húsukat pedig táplálékként hasznosítja. A külső lassan, de biztosan belsővé válik, és a búvóhely többé nem rejt el vagy tart meg, hanem szöveggént, testként, szörnyként kínálja fel magát. A gótikus szöveg, legyen az regény vagy film, összetett bőrműsort ad elő.

Arra a kérdésre, hogy a szexualitás miképp vált a másság domináns jelölőjévé, a viktoriánus gótika szörnyeinek dekonstrukcióján és az általuk reprezentált iszonyat konstitutív elemeinek vizsgálatán keresztül kaphatunk választ. Például: ha sok 19. századi szörny látszólag inkább a faji, mintsem a gender identitáshoz köthetően ébreszt félelmeket, miként lehetséges, hogy modern olvasóként képtele-

⁵ A terminusról bővebben lásd: Marjorie GARBER, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety* (New York: Routledge, 1992), 16. A transzvesztitizmusról szóló tanulmányában Garber azt állítja, hogy a cross-dresser és a transzszexuális kategóriaválságot idéznek elő, amely a gender kétértelműségének helyébe áll. Érvelésére nagyban támaszkodom, amikor azt állítom, hogy a modernségben mindennemű különbség a szexuális differencia égisze alatt összegződik.

nek vagyunk felismerni a különbözőség bonyolultabb formáit? A válasz nyilvánvalóan a szexualitás történetében rejlik, abban a történetben, amelyet Michel Foucault dolgozott ki, és amelyet a közelmúlt kutatásai úgy folytattak, hogy Foucault művét a regény történetével kapcsolták össze.⁶

Jelen tanulmány nem pusztán arra tesz kísérletet, hogy faji, nemzeti vagy társadalmi osztálybeli különbözőséggel árnyalja a szexuális perverzió amúgy is pontosan definiált másságát, és a gótikus tradíció újabb olvasatát sem kívánja nyújtani, hanem amellet érvel, hogy ahol a gótikus monstrozitás az idegenséget és a szexualitást vegyíti, ott a szexualitás sajátos története bomlik ki. Feltétlenül szükséges feltérképezni az idegen szörnyszerű szexualitása és a szörny idegen szexualitása közti viszonyt, mert maga a szexualitás is olyan szörnyeteg, amely a 19. századi irodalom termékeként jött létre. Amikor a szexualitás identitássá válik, egyéb „másságok” válnak láthatatlanná, és a monstrozitás számos jellemzője tűnik el újra a szexualitás ősi mocsarában. Másképpen fogalmazva, osztály, rassz és nemzet a szörny szexuális testében összegződik, következésképp Dracula harapása élvezetet, nem pedig tókéát csapol le, Mr. Hyde inkább az elfojtást, mintsem az én megképződését szimbolizálja, és mindkét figura idegensége fenyegetést jelent az otthon biztonságára nézve. Bár megkísérlem felvázolni azt a mechanizmust, amely a különböző másságokat a szexuális másság egységében foglalják össze, jelen tanulmánynak valójában nem célja, hogy számot adjon azokról az egyéni és sajátos történetekről, amelyek a 19. században a fajt, a nemzetet, vagy a társadalmi osztályt jellemezték. Jelen kutatás tárgyát kifejezetten a reprezentációs stratégiák, valamint a deviáns rassz, osztály, nemzetiség és gender sajátosságainak jelölői képezik.

A gótikával kapcsolatos korábbi kutatások a pszichológia, pontosabban a pszichoanalízis felől közelítették meg tárgyukat, mivel a félelmet jellemzően a tudatalannal szokás összefüggésbe hozni. Ezért egyes gótikát tárgyaló tanulmányok például a gótikát a mazochizmussal,⁷ az anyai abjekttel,⁸ a nők „éntől való félel-

⁶ A téma legfigyelemreméltóbb tanulmányai: Nancy ARMSTRONG, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel* (New York–Oxford: Oxford University Press, 1987); David A. MILLER, *The Novel and the Police* (Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1988).

⁷ Lásd: Michelle A. MASSE, *In The Name of Love: Women, Masochism and the Gothic* (Ithaca–London: Cornell University Press, 1992). Masse tanulmánya a gótikus regény, a mazochizmus és a feminizmus kapcsolódásait tekinti át. „Az, hogy a regények egyik központi problémája a mazochizmus, nem feltétlenül jelenti azt, hogy a szereplők (vagy a nők) mazochisták lennének, bár sokan közülük azok. Azt állítom, hogy amit ezek a szereplők reprezentálnak, akár az elutasítás, a kétely, vagy az ünneplés aktusain keresztül, azok kulturális, pszichoanalitikus vagy fiktív elvárások azzal kapcsolatban, hogy mit kell érteni »mazochizmus« alatt, amennyiben ők »normális« nők.”

⁸ Lásd: Susan WOLSTENHOLME, *Gothic (Re)Visions: Writing Women as Readers* (Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1993). Wolstenholme könyvének van egy *Az anya elűzése* című fejezete, és egy másik, amely a *Miért kísértene a textuális anya egy ilyen házban?* címet viseli. Azt állítja: „A regényt mint lingvisztikai struktúrát mindig áthatja az apai törvény, bizonyos (szigorúan vett pszichoanalitikus) értelemben, egyetlen szövegek sem lehet »anyja«, mert a nyelvbe leve az anyaitól való elkülönződés van kódolva. Ugyanakkor azt állítom, hogy a gótikus jegyeket viselő narratívák

mével”⁹, magával a női identitás konstrukciójával¹⁰ kapcsolják össze. Ennek ellenére olyan szerzők, mint Michel Foucault, Gilles Deleuze és Félix Guattari rámutattak, hogy maga a tudattalan és annak minden működésmódja történeti és kulturális meghatározottságok terméke. Épp ezért a monstrositás irodalomtörténeti elemzése, különösen a gótikus regényé, rámutat arra a sajátosságra, hogy a szörnyek már Frankenstein és Drakula óta a külső és belső testi különbözőség jegeit hordozzák magukon. A gótikáról és a gótikus monstrositásról szóló történeti vizsgálódásnak mindaddig ki kell kerülnie a pszichoanalitikus olvasatot, amíg feltárul az a mód, ahogyan a gótika az egyén pszichológiájának létrejöttében közrejátszik. Ugyanakkor látni fogjuk, hogy a félelem és a vágy egyes pszichoanalitikus értelmezései hasznosak lehetnek a pszichikai és a társadalmi aspektusok összefüggéseinek tekintetében, és rávilágítanak arra, hogy némely társadalmi mechanizmusok olyan mértékig belsővé válnak, hogy eleve belső mechanizmusokként tapasztaljuk őket. Ahhoz, hogy ezt a folyamatot megvizsgáljuk, elkerülhetetlen egy kitérő Freud paranóiról szóló esettanulmányainak irányába.

A test, amely félelmet ébreszt és elborzaszt, idővel megváltozik, ahogyan azok az egyéni tulajdonságok is, amelyek a monstrositást meghatározzák, csakúgy, mint a szörny preferált értelmezései. Azokból a jellegzetességekből, amelyek egy testet szörnyszerűvé tesznek – legyenek bármily iszonyatosak, rútak, abnormálisak vagy undorítóak –, kiolvashatóvá válhat a különbség én és másik, idegen és helyi között. Ahhoz, hogy a szörnyeket a pszichikai rettegés megtestesüléseiként értelmezhesük, először az emberi szubjektivitás pszichoanalitikus olvasatát kell áttekintenünk, egy olyan fikcióét, amely a szubjektivitás gótikus elemeinek felülírására törekszik. Ahogy azt már korábban leszögeztem, jelen tanulmány visszaautásítja azt az univerzalizmust, amelyet Deleuze és Guattari „apu-anyu-én”¹¹ háromszögnek nevez, ugyanakkor teljes mértékben mégsem tud kívül kerülni rajta. Deleuze és Guattari a rájuk jellemző csípős humorral írják le az analitikus és a páciens viszonyát: „A pszichoanalitikus már nem mond olyasmit a páciensének, mint: »Megtenné, hogy mesél nekem egy keveset a vágygépezeteiről?« Ehelyett azt üvölti: »Apu-és-anyu, feleljetek, amikor hozzátok beszélek!« Még Melanie Klein is így jár el. Így a vágytermelés teljes folyamatát agyonnyomják,

mindig a hiányzó anya figurája felé mutatnak.” (151.) Egy másik gótikával kapcsolatos tanulmány is kifejezetten a familiáris metaforákból indul ki a szerzők, a gótikus regények, a félelem és a borzongás kapcsolódásainak tárgyalásakor. Judith Wilt ezt állítja a *Ghosts of the Gothic: Austen, Eliot, & Lawrence* (Princeton: Princeton University Press, 1980) című könyvében: „A borzongás a gótika apja és anyja. A borzongás haragot, iszonyatot és kegyetlen rettegést, félelmet, imádatot vagy állhatatosságot ébreszt – mindezeknek vannak emberi vonásai, míg a Borzongás arctalan.” (5.)

⁹ Ellen MOERS, *Literary Women* (London: The Women’s Press, 1978).

¹⁰ Claire KAHANE, „Gothic Mirrors and Feminine Identity”, *The Centennial Review* 24, no. 1. (1980): 43–64.

¹¹ Gilles DELEUZE and Félix GUATTARI, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Robert HURLEY, Mark SEEM and Helen R. LANE, foreword Michel FOUCAULT (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), 51.

szülői mintákká redukálják az előre meghatározott preödipális stádiumokkal való összefüggésben, és mindez Ödipuszban totalizálódik...”¹² A modern nyugati kultúrában társadalmi és politikai mechanizmusok pszichoanalitikus összefüggésekké szabályoznak minket, hogy aztán a pszichoanalitikus magyarázatok bevetésével változtassák totálissá az engedelmességünket. Ahogyan azt számos teoretikus is megfigyelte, egy ilyen körkörös rendszerben az ellenállást bekebelezik az elnyomó mechanizmusok. Ennek ellenére, ahogyan később látni fogjuk, a pszichoanalízis normalitásra fektetett hangsúlya inadekvátnak bizonyul, amikor a félelem hatóerejéről igyekszik számot adni.

A gótikus monstrositással összefüggésben könnyű átlátni, hogy félelem és vágy viszonya hogyan ödipalizálódhat, pszichologizálódhat, humanizálódhat. A pszichoanalízisnek van olyan klinikai terminusa, amely a vágy félelembe való átmenetét, illetve a félelem/vágy tárgyának szörnyeteggé való átalakulását írja le: ez a paranoia. Freud úgy gondolta, hogy a paranoia elfojtott homoszexuális vágyként való értelmezése kivétel nélkül minden paranoiás esetre alkalmazható, függetlenül a faji vagy a társadalmi osztálybeli hovatartozástól. Természetesen ez az a pont, ahol a pszichoanalízis válsága kezdődik és végződik – annál a szándéknál, hogy mindent a szexualitásra redukáljon, majd egyenlőségjelet tegyen a szexualitás és az identitás közé. A politikai szexuálissá való átalakulása olyan folyamat, amelyben a regénynek fontos szerepe van. A gótikus regény, különösen a késő viktoriánus gótikus regény, a szörny formájában alkotta meg ennek a folyamatnak a metaforáját. A szörny annak az átalakulásnak a terméke és szimbóluma, melynek során a sikertelen elfojtási mechanizmusokon keresztül az identitás szexuális identitássá lényegül át.

A monstrositás egyik lacani értelmezése egyszerre mutat rá a pszichoanalitikus megközelítések vonzerejére és veszélyére. Slavoj Žižek *Grimaces of the Real, or when the Phallus Appears* című tanulmányában *Az operaház fantomjának szörnyét* olyan enigmatikus alakokkal említi egy lapon, mint a vámpír, Edvard Munch *Síkolya* (1893) és David Lynch *Elefántembere* (1980).¹³ Žižek megkísérli az élőhalottak ábrázolásait úgy elhelyezni, mint akik egyszerre töltenek be közvetítőszerepet a magas- és a tömegkultúra között, valamint a „puszta én ürességét” jelképezik (67.). Žižek akkor a legmeggyőzőbb, amikor a szörny által generált jelentéstöbbletről beszél. A szörny szimbólumának gazdagsága kapcsán azt állítja: „A lényegi kérdés nem az, hogy »Mit jelöl a fantom?«, hanem az, hogy »Hogyan konstituálódik az a tér, amelyben olyan entitások, mint a fantom felbukkanhatnak?«” (63.) Másképpen fogalmazva, a szörny/fantom sohasem egyszerű vagy egységes előítéletet jelöl, hanem mindig a fantázia vásznaként működik, amelyre a nézők és az olvasók rávetíthetik a szexualizált jelentést.

¹² Gilles DELEUZE and Félix GUATTARI, „The Whole and Its Parts”, in DELEUZE and GUATTARI, *Anti-Oedipus...*, 45.

¹³ Slavoj Žižek, „Grimaces of the Real, or When the Phallus Appears”, *October* 58, (1991): 44–68.

Žižek nagyon is tisztában van „az úgynevezett pszichoanalitikus művészetértelmezés” veszélyeivel, ami egyfajta értelmezési spirálként működik, melyben minden a pszichoanalízisre utal. Ennek megfelelően ahelyett, hogy az anya hangját a *Pszichó*ban maternális szuperegóként értelmeznénk, azt javasolja, hogy „fordítsuk meg a problémát, és találjunk magyarázatot magára a maternális szuperegó logikájára a vokális nyomok alapján.” (51.). Žižek azonban nem mindig tudja tartani magát ahhoz a célkitűzéséhez, hogy a pszichoanalízis hegemon struktúráját meghaladja. Gyakran teljes mértékig a pszichoanalízis értelmezési keretén belül marad, és csupán példaként használja a kulturális szövegeket a pszichoanalitikus működések illusztrálására (különös tekintettel a lacani működésmódokra). Ebben a modellben az Operaház fantomja például egy „fétis”, amely a szó szoros értelmében különböző antagonizmusok helyébe áll: osztály alapú, faji, gazdasági, nemzeti stb. antagonizmusok helyébe. Ám a fétis mindig is szexuális mechanizmus marad, emiatt Žižek elemzése arra kárhoztatik, hogy újratermelje azt a folyamatot, amelyet igyekszik megmagyarázni; a fétis egy szexualizált tárgy, amely más antagonizmusokat helyettesít vagy fed el. Žižek az antiszemita diskurzusban megjelenő zsidó példáját hozza összefüggésbe a fantom fétiskarakterével. Jelen könyv is egyértelmű párhuzamokat von majd az antiszemitizmus és a gótikában létrejövő szörnyek között, ugyanis a jelentés faji és szexuális vonatkozásait figyelembe véve a gótika értelmezésének szempontjából lényeges megérteni, ahogyan a zsidó/fantom/szörny a fikciós narratívákon belül szexualizálódik (beleértve a pszeudo-tudományos és társadalomtudományi narratívákat, amelyeket nem fikcióként szokás besorolni), annak a narratív folyamatnak a részeként, amely az osztály/rassz/gender fenyegetéseit szexuális fenyegetéssé alakítja.

Žižek érve, amely szerint „a zsidó a par excellence anális tárgy, vagy mondhatjuk úgy, hogy a részleges tárgy foltja, amely megzavarja a társadalmi osztályok közti harmóniát” (57.) érintetlenül hagyja a zsidóság szexualizálását; valamint az az állítása, miszerint az élőhalott fantom az „anális apa” vagy az „ősapa” megjelenítése, és az apai törvények ellentettje íródik vissza (szimbolikus vagy más értelemben vett) szülői viszonyként egy olyan jelenetbe, amely éppen a familiáris viszonyokból való kitörésként működhetne; végül pedig az az értelmezés a vámpírokat illetően, hogy azért nincs tükörképük, mert „legendő Lacant olvastak”, és ezért tudják, „hogy az *objet a*-t testesítik meg, amely per definitio nem *nem tükrözhető vissza*”, csakis annak paródiájaként olvasható, amit megidéz, miközben valójában folytatja az olyan szubjektumok rögzítését, amelyek egész egyszerűen nem léteznek anélkül, hogy a lacani pszichoanalízisben létre jöttek volna.

A 19. századi vámpír minden bizonnyal nem olvasott Lacant (*avant la lettre*), ahogy arról sincs tudomása, hogy nem tükrözhető vissza. Ez a vámpír leszegett fejvel kúszik végig annak a falnak a mentén, amely az ént és a másikat, az osztályt, a rasszot és a gendert elválasztja egymástól, és az egyikből csak azért szípolozza ki a metaforicitást, hogy aztán a másikba fecskendezhesse. Bár Žižek azt állítja, hogy a popkulturális paradigmák magyarázatához számos munkájá-

ban alkalmazza a pszichoanalízist, különösen Lacant, valójában gyakran a popkultúrát használja Lacan értelmezéséhez. Ez a fajta viszony gazdatest és parazita között nyilvánvalóan az egyetlen, amelyet a pszichoanalízis diskurzusa megenged. Žižek a következőre figyelmeztet: „Annak az elemzésnek, amely a szörnyek ideologikus jelentésére összpontosít, elkerüli a figyelmét az a tény, hogy mielőtt bármit is jelölne, mielőtt jelentéshordozóvá válna, a szörny az értelmezés határaként testesíti meg az élvezetet, amely úgyszólván maga a *jelentésnélküliség mint olyan*. A gondolat, hogy a jelentésnélküliség birodalma létezik az értelmezést megelőzően, csak egy olyan szerkezetű univerzumban lehetséges, amelyben a forma és a tartalom könnyedén elválaszthatóak egymástól. A gótikus irodalom részben olyan retorikai forma, amely ellenáll a tartalom és a forma felbontásának.”¹⁴ A monstrozitás mindig egyesíti a szörnyszerű formát a szörnyszerű tartalommal.

A *Börműsorban* a gótikát a 19. századi irodalom és a kortárs horrorfilm helyeként vagy toposzaként fogom pozicionálni. Tipikus formáját tekintve a gótikus toposz a Frankenstein-, Drakula-, Dorian Gray-, Jekyll- és Hyde-féle szörnyszerű test, míg általában véve a gótika a realizmus, és minden műfaji tisztaság megtörése. A monstrozitás borzalmas kitörése ott van az otthonos Anglia szívében, és emellett olyan narratíva is, amely magát a műfajiságot kérdőjelezi meg. Mary Shelley *Frankensteinjében*, amelyről azt gondolom, hogy a gótikus termelés allegóriájaként értelmezendő, a történet lényegi alkotóelemeként tartalmazza a családi élet otthonos tablóját (a De Lacey család). Ez a struktúra egy olyan kifordított világgép fenntartásával fenyeget, amelyben nem a gótika rejtőzködik a realizmus sötét sarkaiban, hanem a realiztikus elemet hantolják elelve a gótika sötét zugaiba. Nagyon is lehetséges, hogy a regény mindig is gótikus.

GÓTIKUS GNÓMOK

A *Frankenstein* 1832-es bevezetőjében Mary Shelley így ír: „ígérem, hogy rettenetes sarjam tovább él és virágzik majd.”¹⁵ Shelley rettenetes sarja nem pusztán a regénye, hanem a 19. századi gótikus regény maga. A gótika valóban tovább élt és gyarapodott a század során. A népszerűsége olyannyira megnőtt, hogy a század fordulójára már komoly olvasótáborral rendelkezett, és így a szerzők fenn tudták tartani magukat a gótikus műveik eladásából. 1891-ben Robert Louis Stevenson az anyagi haszon reményében szabadította rá a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* című ponyváját a közönségre. Stevenson „gótikus gnómként” utalt a novellájára, és attól

¹⁴ Erről bővebben lásd: George E. HAGGERTY, *Gothic Fiction / Gothic Form* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1989).

¹⁵ Mary SHELLEY, *Frankenstein or The Modern Prometheus* [1831 reprint], ed. M. K. JOSEPH (Oxford: Oxford University Press, 1980), 10.

tartott, hogy undorító torzulást okoz vele az irodalomban.¹⁶ Ez a fajta szorongás jellemzi magát a gótikát mint szörnyűséges műfajt, népszerűségének és illetlen témáinak vonatkozásában. A gótikus gnóm elnevezés az igazi művészet, az előkelő irodalom mutációjaként, hibrid formájaként tünteti fel a zsánert.

A szörnyek eladhatóvá teszik a könyveket, a könyvek pedig eladhatóvá teszik a szörnyeket, és a gótika népszerűsége arra mutat rá, hogy az olvasók és a szerzők együttesen dolgozzák ki a monstrositások jellegzetességeit. A gótikus regények tulajdonképpen egyszerre tematizálják a termelés és a fogyasztás monstrositász aspektusait – a *Frankenstein* végtére is egy olyan létrejövés allegóriája, amely nem hódol be a szerzőjének, a Drakula pedig az ősfogyasztóról, a vámpírról szóló regény, aki középosztálybeli nőkből táplálkozik, majd úgy változtatja őket vámpírokká, hogy arra kényszeríti őket, táplálkozzanak belőle. A gótika, csakúgy mint a vámpír maga, monstrositást fogyasztó közönséget hoz létre, akik kedvüket is lelik ebben, és akik egymás között is a deviancia, a monstrositás, a többlet vagy az erőszak jelei után kutatnak.

A populáris irodalom fogyasztásának hatásaival kapcsolatos szorongás a 1890-es évek Angliájában ütötte fel a fejét olyan tanulmányok és könyvek formájában, amelyek bizonyos műveket degeneráltak tituláltak (ezt a címkét Max Nordau *Degeneráció* című könyve honosította meg).¹⁷ Bár a gótikus irodalom egyértelműen ebbe a kategóriába esett, a cenzorok épp a lényegét vették el, amikor ezeket a műveket megbélyegezték. A gótikus szerzők ahelyett, hogy helyeselték volna az általuk leírt perverzítást, valójában meglehetősen aggályosan törekedtek arra, hogy morális állásfoglalást fogalmazzanak meg azokkal a természetellenes tettekkel szemben, amelyek a monstrositáshoz vezetnek. Igazságról és tisztaságról szóló hosszú és szentimentális prédikációkkal tűzdelték tele a háttorzongató történetet, és így nem hagytak teret a kételynek a morális álláspontjukat illetően a narratíva végére. Bram Stoker például a regényeiben és a *Nineteenth Century* című folyóiratban *A fikció cenzúrája* címen megjelent tanulmányában is prédikációhoz folyamodik. Stoker esszéje a populáris irodalom és a dráma szigorúbb felügyeletét sürgeti. Úgy gondolja, hogy a cenzúra két szinten is leküzdhető az emberi gyengeséget, meghozza „annak a nagy tömegnek a gyengeségét, akiből a közönség válik, és azokét akik meglegszenek azzal, hogy egyszerű dolgokat szolgálnak fel a közönséges étvágak kielégítésére.”¹⁸ Világos, hogy Stoker nem számított arra, hogy a műveit „átlagos étvágak kielégítéseként” értékeljék, mivel ő a perverz szexualitást annak azonosítására használta, hogy ki vagy mi jelent veszélyt a domináns társadalmi osztályra nézve.

¹⁶ Lásd: Patrick BRANTLINGER and Richard BOYLE, „The Education of Edward Hyde: Stevenson’s ‘Gothic Gnome’ and the Mass Readership of Late Victorian England”, in *100 Years of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, eds. Gordon HIRSCH and William VEEDER, 265–282 (Chicago–London: University of Chicago Press, 1988).

¹⁷ Max SIMON NORDAU, *Degeneration* (New York: D. Appleton and Co., 1895).

¹⁸ Bram STOKER, „The Censorship of Fiction”, *The Nineteenth Century*, September 1908, 481.

Oscar Wilde-ot is hasonlóképpen sokkolták azok a kritikusok, akik „mérgezőnek” nevezték a *Dorian Gray arcképét*, és azt állították, hogy „erősen bűzlik a szellemi és az erkölcsi rothadás szagától”. Végtére is Wilde regénye egy fiatal férfi történetét beszéli el, akit egy mérgező könyv csábít el, majd alaposan meg is bűnhődik a romlottsága miatt. Wilde a következőképpen védekezett: „A történet drámai fejlődése szempontjából elengedhetetlen volt körülvenni Dorian Grayt a morális romlottság atmoszférájával.” Majd így folytatja: „Minden ember a saját bűnösségét látja Dorian Gray alakjában.”¹⁹

A szörnyek és a szörnyűséges történetek létrehozása és fogyasztása voltaképpen hozzájárul ahhoz, amit Eve Sedgewick „az élvezettel teli félelem esztétikájának”²⁰ nevezett a gótikus hagyományról szóló tanulmányában. Másképpen fogalmazva, a gótika egyszerre ébreszt félelmet és vágyat – a mássággal kapcsolatos félelmet és vágyat, az olvasóban vélhetőleg látenszen lappangó perverzcióval kapcsolatos félelmet és vágyat. De az egyazon a testben ható félelemnek és váagnak fegyelmező hatása van. Más szavakkal élve, a viktoriánus nyilvánosság nagy mennyiségben fogyaszthatott gótikus regényeket anélkül, hogy figyelmet fordított volna az effajta kérdésekre, mert a gótika megadta azt az örömet az olvasóknak, hogy az úgynevezett perverz cselekedetokről olvashattak, miközben az aberrált szexualitás a másság állapotaként és az idegen testek lényegi jellemzőjeként jelent meg. A szörny a perverzció és az olvasó fegyelmeztetnek vélt szexualitása közti határt jelöli. A „normális” szexualitás jelölői szintén egyfajta hegemon hatalmat tartanak fenn azáltal, hogy láthatatlanok maradnak.

Tehát az élvezettel teli félelem esztétikája, amelyre Sedgewick utal, csak akkor teszi lehetővé az élvezetet, ha a rettegést valahol másutt rögzíti, egy nyilvánvalóan és a szó szoros értelmében vett idegen testben, úgy, hogy kifejezi az idegen test kirekesztésének szükségességét is. Ennek megfelelően mind Drakula, mind Hyde szemmel láthatóan idegen fiziognómiával rendelkező karakterek, sötétek és megvesztegethetőek, idegenek mind kinézetüket, mind viselkedésüket tekintve. Drakulát Harker például szálkás alakként írja le, akinek erős arcéle „különösen ívelt orrcimpái és magas homloka” miatt jellegzetes, haja és szemöldöke sűrű, „fogai élesek és fehérek”, fülei hegyesek.²¹ Hyde-ot úgy írják le, mint alacsony és deformált, „sápadt és törpeszerű...vadembert”.²² Azáltal, hogy a monstrositást ennyire egyértelműen fizikai kondícióként azonosítják és a szexuális züllöttséghez kapcsolják, e történetek az idegenség aspektusait a perverz tevékenységekkel kötik össze.

A legbeszédesebb példa, amit a szörnyszerű idegenre találunk a gótikában, Bram Stoker Drakula grófja, aki egy távoli helyről érkezett Angliába, angol vér

¹⁹ Lásd: Oscar WILDE, *The Picture of Dorian Gray*, ed. and foreword Isobel MURRAY (Oxford: Oxford University Press, 1981).

²⁰ Eve KOSOFSKY SEDGWICK, *The Coherence of Gothic Conventions* (London: Methuen, 1986), vi.

²¹ Bram STOKER, *Drakula*, ford. Sóvágó Katalin (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2018).

²² Robert Louis STEVENSON, *Dr. Jekyll és Mr. Hyde*, ford. ILLÉS Róbert (Budapest: Libri Kiadó, 2017).

után sóvárogra. A kritikusok hosszasan tárgyalták azt a perverz és veszélyes szexualitást, amelyet a vámpír megjelenít, de néhány kivételtől eltekintve nem kötötték össze Drakula szexuális jellegű támadásait az idegenség fenyegető veszélyével. Drakula, ahogyan arról majd a negyedik fejezetben részletesen beszélek, nagyon sajátos horrorrá sűríti a gótikus irodalom idegengyűlöletét – a vámpír felmutatja és megtestesíti a 19. század összes antiszemita sztereotípiáját. A vámpír anatómiája például figyelemreméltó módon a zsidó fiziognómiát leíró antiszemita tanulmányok megfigyeléseinek feleltethető meg – jellegzetes orr, hegyes fülek, éles fogak, mancszerű kezek –, továbbá Stoker regényében a vámpír zülkötségét a vér és a pénz jeleníti meg (az antiszemitizmus központi aspektusai). A vámpírban egybeolvad a zsidóság és a monstrositás, és ezt a hibrid szörnyeteg az angolságra, különös tekintettel az angol nőkre leső fenyegetésként jeleníti meg. A zsidóban a gótikus fikció olyan szörnyre talált, aki elég sokoldalú ahhoz, hogy képes legyen megjeleníteni a rassz, a nemzet és a szexualitás által keltett félelmeket, olyan szörnyre, aki egyetlen testben egyesíti az idegenség és a perverzió által keltett félelmet.

PERVERZIÓ ÉS PARAZITIZMUS

A 19. századi antiszemitizmus a zsidókat mint a tőke, a férfiasság és a nemzet elleni fenyegetést jelölte meg. A századfordulón Angliában a zsidók belföldi gyarmatosítás tárgyai voltak. Miközben külföldön a fekete afrikaiak váltak a fenyegető másikká, odahaza az emberek a nemzet összeomlásával kapcsolatos valódi félelmekre koncentráltak a faji homogenitás vágyán keresztül.²³ A zsidókra mint „degeneráltakra”, szifiliszhordozókra, hisztériásokra, neurotikusokra és vérszívókra hivatkoztak, praktikusabb szinten pedig úgy tekintettek rájuk mint üzleti közvetítőkre.²⁴ Nem minden gótikus regény olyan explicit a szörnyek és a zsidók azonosításával kapcsolatban, mint a *Drakula*. Egyes művek a félelem általánosabb kódjai szerint olvasandóak, amely a rettegést a Kelethez²⁵ köti, más művekben

²³ Michael Ragussis cikkében a nemzeti identitás spanyol modelljeinek angolokra gyakorolt hatása kapcsán tárgyalja „a zsidókérdést”; így tekint az olyan 19. századi regényekre, mint az *Ivanhoe*, és azon vonásukra, hogy a nemzeti identitás kérdéseit a zsidó asszimiláció követelése mentén pozicionálják: „Azáltal, hogy leírta a zsidók üldözését a történelem egy kritikus pillanatában – az angol nemzetállam megalapításakor – az *Ivanhoe* »a zsidókérdést« az angol nemzeti identitás szívében helyezte el.” (478). Lásd: Michael RAGUSSIS, „The Birth of a Nation in Victorian Culture: The Spanish Inquisition, the Converted Daughter, and the »Secret Race«”, *Critical Inquiry* 20, no. 3. (1994): 477–508.

²⁴ Lásd például: Henry Arthur JONES, „Middlemen and Parasites”, *The New Review* 8 (1893): 645–654; Henry Arthur JONES, „The Dread of the Jew”, *The Spectator* 83 (1899): 338–339, ahol a szerző azt tárgyalja, hogy a kor népszerű újságjaiban a zsidókra úgy hivatkoztak mint „parazitikus fajra, amelynek nincsenek ideáljai az értékes fémeken kívül.” A „parazita” és a „degenerált” váltak a zsidók kódolt szinonimáivá ezekben a szövegekben.

²⁵ Lásd például: Richard MARSH, „The Beetle” (1897), in *Victorian Villainies*, eds. Graham GREENE and Sir Hugh GREENE, 441–715 (New York: Penguin, 1984). Kiváló cikk erről a kevésbé ismert gótikus szövegről: Kelly HURLEY, „The Inner Chambers of All Nameless Sin: The Beetle, Gothic Female Sexua-

pedig úgy kell értelmeznünk azt a testi szemiotikát, amely a szörnyeket jellemzi, mint egy elfajzott kultúra szimbólumát. Annak érdekében, hogy jobban megértjük, miként rajzolódik ki a gótikus regény történetéből a faj, a nemzet és a szexualitás összekeveredése a másság előállításában, a gótikus szörnyre az „angolság” antitéziseként kell tekintenünk.

Benedict Anderson a nemzet kulturális gyökereit az „elképzelt közösségek” fogalmának segítségével írta le, mely közösségeket állítása szerint „nyelvi és nem vérségi alapon fogták fel”.²⁶ Azzal, hogy összeköti a nyomdaipar fejlődését, s különösen a regények és az újságok népszerűségének növekedését a nacionalizmus terjedésével, Anderson különös figyelmet szentel azoknak a módoknak, ahogy az egyes közösségek azt a közös elképzelést megírják és olvassák, amely a nemzetet létrehozza. Ha a nemzet ily módon textuális produktum, amely létrehozza a nemzeti közösséget a benn és a kinn vonatkozásában, és aztán ezeket a kategóriákat kötelező érvényűvé teszi, a gótika az egyik olyan hely, ahol az idegenség fikcióját kereshetjük, annak narratíváját, hogy ki és mi nem-angol és nem-helyi. A rasszizmus, amely a 19. századi gótika ismertetőjegyévé vált, a horrornak abból a törekvéséből fakad, hogy formát adjon annak, ami félelemmel tölti el a nemzeti közösséget. A gótikus szörny egyaránt értelmezhető úgy, mint aki különbözik az elképzelt közösségtől, vagy mint olyan létező, akit nem lehet semmilyen közösség részeként elképzelni.

„A rasszizmus és az antiszemitizmus”, írja Anderson, „alapjában véve nem a nemzeti határokon átnyúlva jelentkezik, hanem azokon belül. Más szóval, elsősorban nem külső háborúkat igazolnak, hanem a helyi elnyomást és uralmat.” (127.) A rasszizmus és antiszemitizmus, amelyet a 19. századi gótikus irodalom ismertetőjegyeként határoztam meg, kétségtelenül inkább a belföldre, mintsem az idegen helyekre irányul. Az 1890-es évek gótikája, amelyet Robert Louis Stevenson, Bram Stoker és Oscar Wilde művei képviselnek, London sikátoraiban, laboratóriumokban és elmegyógyintézetekben, régi elhagyatott házakban és pusztuló városi utcákon, kórházakban és hálószobákban, otthonokban és kertekben játszódik. Ezek az elbeszélések azt sugallják, hogy a szörny a saját otthonod bensőségességében talál rád; s valóban, az otthonodat a saját otthonává teszi (vagy téged tesz azzá), és örökre megváltoztatja az otthonos magánszféra kényelmét. A szörny beles az ablakon, beoson a hátsó ajtón, és melletted ül a nappaliban; a szörnyet mindig beinvitálják, de soha nem marasztalják. Bár lehetséges, hogy a rasszizmust, ami a 19. századi szörny velejárójának tűnik, a más országokkal és népekkel kapcsolatos imperialista vagy gyarmatosító fantáziákból merítették, kreatív erejét a „mi” földünkön élő más nemzetiségekre, a hazai szörnyetegekre összpontosítja.

lity and Oriental Barbarism”, in *Virginal Sexuality and Textuality in Victorian Literature*, ed. Lloyd Davis, 193–213 (Albany: State University of New York Press, 1993).

²⁶ Benedict ANDERSON, *Elképzelt közösségek: Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*, ford. SONKOLY Gábor, Atelier füzetek (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2006), 123.

A parazita figurája pontosan azért válik kiemelten fontossá a gótikában, mivel a belső, nem pedig a külső veszély az, amit azonosítani és elhárítani igyekeznek.

A *totalitarizmus gyökerei* című könyvében Hannah Arendt meggyőzően érvel amellett, hogy a modern antiszemitizmus egyaránt megjelenik abban a 19. századi törekvésben, amely a fajt akarja megtenni „a történelem kulcsának”, valamint „a kormányzat, ország és nyelv nélküli zsidó nép” egyéni történelmében is.²⁷ Talán mondhatjuk azt, hogy a zsidó mint olyan a nemzet – és ami a mi szempontunkból fontos – az angol nemzet vonatkozásában mindannak a képviselője, ami nem-angol, nem-középosztálybeli, az élőlökődő törzs, amely kiszipolyoz, de sohasem termel. Arendt megmutatja, hogy miként vezet oda az arisztokrácia és a nacionalizmus hanyatlása a 19. század közepére, hogy a nép a közösség és a felsőbbrendűség új alapjait keresse. Arendt szerint „[b]ár a fajelméletek utóbb sokkal aljasabb és közvetlenül politikai célokat szolgáltak, nem szabad feledni, hogy megtevéstől voltunk és meggyőző erejüket annak köszönhetjük, hogy segítségükkel bárki arisztokratának érezhette magát, hisz kiválasztásának alapja a »faji« elveken nyugvó születés volt.” (52.) Arendt meglátása központi jelentőségű a gótika történetének megértéséhez. Közben azért nem árt észrevenni, hogy a 18. század végétől a 19. századig végbement egy olyan elmozdulás, melynek során a korrump arisztokráciától és papságtól való félelem és az azt reprezentáló kísértetkastély vagy apátság helyett a szörnyszerű testek formájában megtestesülő félelem lett a gótikus horror terepe. A gótikát a 19. századi fajelméletek felől olvasva magyarázatot kaphatunk, hogy mi vezetett ehhez a változáshoz. Ha tehát a polgári kultúra felemelkedésével az arisztokrata származás egyre kevésbé számított az esszenciális nemzeti identitás mutatójának, a nemzet egységének létrehozása mindinkább az osztály és a faj kategóriájától függött. Éppen ezért a nemesség véréből a hazai vér lett, és mindkettőt az olyan úgynevezett „tiszttalan” fajokkal ellentétbe állítva határozták meg, mint a zsidók vagy a cigányok. Továbbá a nemesség helyébe a középosztály lépett, amelyet a tőkéhez való termelői viszonya és a normális, reprodukcióra irányuló szexualitása határozott meg.²⁸

Amellett érveltem tehát, hogy a gótikus regény létrehozta a monstrositások feltételeit, amelyek rávetültek mindenkire, aki a gyengülő angol nacionalizmus érdekeit fenyegette. Ahogy az angol birodalom kiterjesztette hatalmát óceánok és kontinensek felett, az esszenciálisan angol karakter meghatározásának szükségessége egyre sürgetőbbé vált. A nemzetet kívüliek, mint például a zsidók, vagy akár az írek és a cigányok, egyre inkább idegenszerű természetük és az „idegenség” fogalma mentén határozódtak meg, ami egyre szorosabban kapcsolódott össze valamiféle parazitikus szörnyszerűséggel, nem-reproduktív szexualitással

²⁷ Hannah ARENDT, *A totalitarizmus gyökerei*, ford. BRAUN Róbert (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1992), 7.

²⁸ Izgalmas és okos beszámoló a heteroszexualitás termeléséről a kapitalizmusban: Henry ABEL-OVE, „Some Speculations on the History of Sexual Intercourse during the Long Eighteenth Century in England”, *Genders* 6, (1989): 125–130.

és nem-angol karakterrel. Az 1880-as és 1890-es évek gótikus szörnyei a parazitizmust – a vámpírizmust – tették meg a horror meghatározó karakterjegyének. A szörny parazitikus természete néhol teljes mértékben szó szerint értendő, mint Stoker vámpírjánál, de lehet indirekt vonás is, ahogy azt a lopakodó és hajléktalan Hyde alakja csupán sejteti; van, ahol homoerotikus befolyásként határozzák meg, mint Dorian Gray esetében. A parazitizmus, főleg ha vámpírokról van szó, bűnös vagy patológikus szexualitást fejez ki, nem-reproduktív szexualitást, amely kimerít és legyengít, s amely a házasság kötelékét megelőzően és azon kívül létezik.

A fajelméletnek és a szexológiának az arisztokráciát helyettesítő új elit létrehozására irányuló képessége azt is lehetővé teszi, hogy történelmi harcokat jelenítsen meg a testben. Ez utal arra, hogy a gótikus monstrosizáció miként keresztjeződik a faji felsőbbrendűség elméletének előállításával, hogyan vesz részt benne vagy hogyan áll ellen neki. A gótikus szörny – Frankenstein teremtménye, Hyde, Dorian Gray és Drakula – a faj kérdésének színrevitelét reprezentálja különböző megtestesülésein keresztül. Frankenstein szörnye a saját teremtmény démonizálásának igazságtalanságát fejezi ki, Hyde alakja arról árulkodik, hogy a legtisztéletreméltóbb testeket is megfertőzheti a rossz vér; Dorian Gray portréja esszenciális kapcsolatot létesít a homoszexualitás és a kísérteties között, Drakula pedig egyszer és mindenkorra megtestesíti a kevert faj és a perverz szexualitás veszélyét a vámpír formájában.

A HORROR HATALMA

Ahogy azt Michel Foucault megállapította, a gótikában, akárcsak a viktoriánus kultúra számos területén, a szexualitást nem elnyomták, hanem hatalmas mennyiségben termelték.²⁹ Az az elbeszélés tehát, amely felháborodását fejezte ki a szexuális perverziók aktusai miatt (mint például Hyde éjszakai kóborlásai vagy Drakula éjfél lakomái), valójában a perverz szexualitás katalógusát állította elő azáltal, hogy elsőként mutatta be a test kísértéseit dicsőséges technikorban, majd az úgynevezett normális szexet hitvány vállalkozásként ábrázolta, amely mentes mindenfajta szenvedélytől. Elég, ha a kontrasztra gondolunk Mina Harker és Drakula gróf szerelmi együttléte – ahogy lelkesen lefetyeli a vért a melléről –, és aközött a szexuálisan semleges, anyai viszony között, ami a nőt a férjéhez fűzi.

A gótikus regényben a szexualitás identitásként való termelése és az identitás kiforgatása (perverzió – az identitás elutasítása) megerősíti a normális szexualitást azáltal, hogy annak szörnyű manifesztációival szembeállítva határozza meg. A horror, ahogy arra már utaltam, hatalmat gyakorol, még akkor is, ha gyönyört vagy undort vált ki. A horrornak tehát olyan ereje van, amely szorosan összefügg

²⁹ Michel Foucault, *A szexualitás története: A tudás akarása*, ford. Ádám Péter (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1996).

annak élvezetet előállító működésével, és a gyönyör-hatalom ikermechanizmusa talán megmagyarázza, hogy miért van az, hogy a gótikus egyes olvasókat megerősít, még ha másokat el is gyengít. Az olyan kortárs slasher filmek, mint *A texasi láncfűrész mészárlás* (1974) és *Halloween* (1978) példázhatják, hogy miként hat a gótika különbözőképpen különböző nézőkre. A kritikusok általában amellet érvelnek, hogy ezek a filmek potenciát ébresztenek a férfi nézőkben, és rendkívüli sebezhetőséget a női nézőkben. Mindazonáltal ahogy a könyv későbbi fejezetében látni fogjuk, a gótika mechanizmusa sohasem követik ilyen szabályosan a gender identifikációkat. Elképzelhető, hogy a slasher filmek egyes férfinézői, akárcsak a 19. századi gótika egyes férfi olvasói, esetleg a töméntelen mennyiségű monstrozitás erejéből fakadó degradáló aktus fogadó oldalán találják magukat, mint ahogy az is, hogy a női olvasó és néző képes lehet meglepő erőforráshoz jutni a szörnyszerű formákon és a monstroz műfajokon keresztül.

A félelemről szóló, *Powers of Horror* című pszichoanalitikus tanulmányában Julia Kristeva a horrort az „abjekció” vonatkozásában határozza meg. Az abjekt, ahogy Kristeva leírja, „valami elutasított, amitől nem tudjuk elválasztani magunkat teljesen, amelytől nem tudjuk úgy megvédeni magunkat, mint egy objektumtól. Képzeltetbeli kísértetesség és valós fenyegetés, amely hívogat, végül bekebelez.”³⁰ A Céline írásairól szóló fejezetben Kristeva úgy folytatja, hogy az abjekciót az antiszemita diskurzus zsidójával azonosítja. Azt állítja, hogy az antiszemita képzelet a zsidóságot egyszerre mutatja fel hatalomként és gyengeségként, olyan „szexualitásként, amely nőiességgel és halállal van átszínezve.” (185.)

Kristeva szerint a zsidó a testben horgonyozza le az abjekciót, egy idegen testben, amely megőrizz bizonyos ismerősséget és éppen ezért összezavarja a határt az én és a másik között. A pszichológiai kategóriák és a szociopolitikai folyamatok összekapcsolása ahhoz az állításhoz vezet el Kristevát, hogy az antiszemitizmus mindenfajta félelem – szexuális, politikai, nemzeti, kulturális, gazdasági – hordozójaként funkcionál. Ez fontos belátás a gótikus szörny gazdasági funkciójával kapcsolatos érveim vonatkozásában. A zsidó az antiszemitizmusban általában a szinte univerzális megvetés figurájává goticizálódott vagy alakult át, valakivé, aki a közösséget kísérti és annak legsötétebb félelmeit testesíti meg. Azzal, hogy a zsidót természetfelettivé változtatta, a gótikus antiszemitizmus a zsidókat ténylegesen kísértetté, a zsidógyűlöletet pedig pszichológiai szükségszerűséggé tette. Az irodalmi horror hatalma tehát abban áll, hogy képes pszichológiai állapottá változtatni a politikai küzdelmeket, majd elhomályosítani a különbséget a kettő között. Azt állítom tehát, hogy az irodalmi horror vagy gótika a fajgyűlölet (legnyilvánvalóbban az antiszemitizmus) nyelvét használja, hogy pszichológiai rendellenességként ábrázolja monstrozitást. Ahhoz, hogy megértsük, miként azonosítják a szörnyet a zsidóval, az idegennel vagy a nem-angol nemzetiségűvel,

³⁰ Julia KRISTEVA, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Leon S. ROUDIEZ (New York: Columbia University Press, 1982), 4.

történeti kontextusba kell helyeznünk az olyan gótikus metaforákat, mint a vámpírok vagy a paraziták. A szörny és az idegen közti kapcsolat kitörését is a szörny szexuális kategóriaként való artikulációja mentén kell olvasnunk.

AZ ELFOJTOTT VISSZATÉRÉSE

Az 1893-as *Tanulmányok a hisztériáról* bevezetőjében Freud magát az elfojtottat mint idegen testet határozza meg. Azt a megfigyelést, hogy a hisztériás tünetek az eredeti traumát ismétlik, Freud úgy magyarázza, hogy a trauma emléke „úgy működik, mint egy idegen test, amelyet hosszú idővel a bekerülése után is cselekvőképesnek kell tekintenünk, amely még mindig működésben van.”³¹ Másképp fogalmazva, ameddig a trauma eredeti helye fel nem fedi magát a terápiában, idegen marad a test és az elme számára, de aktív mindkettőben. Az elfojtott tehát olyan szexuális titokként ölt formát, amelyet a test titkol maga elől, és idegenként jelenik meg számára, mivel ami zavart okoz a testben, észrevétlen marad az elme számára.

Az a történet, amit Freud az elfojtott idegen testről mond, rendkívül jól összekapcsolódik azzal a történettel, amit a gótika mesél a szörnyekről és az idegenekről. A szövegek, akárcsak a testek, felhalmozzák a múltbeli félelmek és régi traumák emlékeit. „A hisztériások”, írja Freud, „főként az emlékektől szenvednek.” (7.) A hisztériásokat a személyes és a társadalmi történelem kísérti, és az elfojtott mindig a saját kísérteties életét éli. Freud itt a saját tudománya tájképét rajzolja meg – az idegenség a tudattalan mélyére van elnyomva, az elfelejtett emlékek emésztőjébe, és szexuális zavar formájában tör felszínre. A pszichoanalízis gótikussá teszi a szexualitást, vagy mondhatjuk úgy, hogy létrehoz egy szörnyszerű szexualitás által kísértett testet, és gótikus titkainak elfojtására kényszeríti. A freudi szcenárió szerint a pszichoanalízis egy olyan szexuális tudomány, amely képes megmagyarázni a gótikus szexualitást, és talán képes azt meggyógyítani is. A góticizáció e formula szerint a testeket az alapján határozza meg, ami tőlük eltérő. A gótikus másik rögzíti ezt az azonosságot, a gótikussá változtatott test pedig olyasvalami, ami szétrombolja a felszín-mélység logikája alapján szerveződő kapcsolatot a test és az elme között. A test az, amit meg kell szólaltatni, le kell leplezni, vagy meg kell semmisíteni.

Eve Sedwick olvasata szerint a gótika az elfojtott visszatérése. A félelmet a gótikában az „élve eltemetés” toposza alapján olvassa, és „a reprezentáció, a test, valamint potenciálisan a politika és a történelem csapdába esett fenségét találja meg benne”. (*Coherence* vi.) Az „élve eltemetés” mint toposz természetesen bevett fogás a gótikában, különösen a 18. században, például Matthew Lewis *A szerzetes* és Ann Radcliffe *Udolpho rejtélyei* című műveiben. Az élve eltemetés szintén jól

³¹ Sigmund FREUD and Josef BRAUER, *Studies on Hysteria*, trans. and ed. James STRACHEY (New York: Basic, 1987), 6.

működik a visszatéréssel fenyegető elfojtott dolog metaforájaként. Sedgwick példája az elfojtottra a gótikában a homoszexualitás. A „paranoid gótikus regényt” a homofóbia tematizálásaként határozza meg, s ennek megfelelően úgy írja le a Frankenstein cselekményét, „mint olyan élőképet, ahol két férfi kergetőzik a tájban.” (*Coherence* ix.)

Ám Sedgwick olvasata csak a történet felét mondja el. Állításom szerint a szexuális kirekesztett a gótikában mindig faji számkivetett, a nemzetből kitaszított és osztályon kívüli is. A „reprezentáció csapdába esett fenségé”, amely Sedgwick számára a textualitás vagy a nyelv szerepét jelöli ki a félelem előállításában, nem csupán azt szimbolizálja, hogy a gótikus nyelv élve temeti el a félelmet. Noha az élve eltemetés valóban jelentős és alapvető toposz a gótikában, én a parazitizmus toposza mentén szeretném olvasni azt. A parazitizmus, úgy vélem, gazdasági dimenzióval egészíti ki az élve eltemetést, és felfedi a tőke, a nemzet és a test összekeveredését a másság fikcióiban, amelyeket egy adott kultúra szentesít és népszerűsít. Ha az élve eltemetés Sedgwick számára felfedi a „jelentés queerségét”, egyfajta esszenciális megkettőzöttséget a nyelvben, amely homoerotikus hasonmásokon keresztül mutatkozik meg a szövegben, a csapdába esés az én olvasatomban inkább egyfajta metonimikus struktúrán alapul. Az élve eltemetés mint parazitizmus így hát egy felfedett nyakba a vérszívás kifejezett szándékával „beletemetett” foggá változik, vagy a tiszteletreméltó Jekyll testébe rejtőzött szörnyűséges Hyde-dá. Az élve temetés az én és a másik összekeveredése a szörnyetegen belül és a parazitikus kapcsolat a kettő között. Az egyik mindig a másikba van temetve.

A gótikus regény formája, ahogy azt megint csak Sedgwick jegyzi meg, reflektál továbbá arra a parazitikus monstrozitásra, amit létrehoz. Az a forma, ahol a történet el van temetve egy másik történetbe, amely szintén egy történetbe ágyazódik, s amelyet Shelley *Frankenstein*-je tett népszerűvé, olyan narratívává fejlődik, amelynek egyetlen története, de több különböző elbeszélője van. Ezt a formát igazán Wilkie Collins *The Woman in White*-ja alapozza meg (1860). Ebben a regényben Collins elbeszélők sorát alkalmazza oly módon, hogy majdnem minden szereplő elmeséli a történetet a saját szempontjából. Egy ilyenfajta narratív eszköz a teljesség hatását éri el, és az elbeszélés egyfajta bírósági modell szerint működik, ahol az összes tanú előlép, hogy elmondja a beszámolóját. Ebben a narratív rendszerben a szerző csupán a dokumentumok összeszedője, az ügyhöz tartozó tények összegyűjtője. Természetesen az olvasó a bíró, az esküdtszék és a hallgatóság a tárgyalóteremben, és gyakran egyfajta vádló jelenlét, akitől elvárható, hogy tudja az igazságot, felismerje a bűnt, és megbüntesse a gonoszságot.

A *Drakulában* Bram Stoker nyíltan másolja Collins stílusát. Stevenson szintén Collins narrációs technikáját használja a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde*-ban, de ő ténylegesen törvényszéki díszletek keretei közé helyezi a történetet oly módon, hogy a fő narrátor ügyvéd, a központi dokumentum Dr. Jekyll végakarata és hagyatéka, az összes többi beszámoló pedig adalék ehhez a „különös ügyhöz”. Az összes gótikus regény, amely ezt a narrációs eszközt alkalmazza, szinte megszállottan doku-

mentál, és vészjósló bizalmatlanságot tanúsít a nem-kimondottal, az elhallgatottal, a rejtettel és a némával szemben. Továbbá a legtöbb gótikus regényből hiányzik a szörny nézőpontja. Collins regénye tartalmaz ugyan egy fejezetet a hírhedt Don Foscótól, de Fosco beszámolója kikényszerített vallomásként születik, amely megerősíti bűnösségét és felfedi ármánykodásait. Sem Drakula, sem Dorian Gray nem számol be a saját verziójáról, és minden esetben Jekyll helyettesíti szörnyszerű alakmását.

Collins regénye különösen fontos a viktoriánus gótikus tradíció számára, mivel megalapoz egy rétegzett narratív szerkezetet, ahol le kell hámozni a történet rétegeit, hogy feltáruljon a titkos vagy elfojtott középpont. A titkot, amely a gótika szívébe van temetve, ahogy sokkal korábban már felvettem, általában szexuális titokként szokták azonosítani. Ann Cvetkovich egy esszéjében, amelyet a felnagyítás funkciójáról írt a *The Woman in White* című regényben, amellet érvel, hogy a szexuális titoknak ebben a regényben végső soron kevés köze van a véletlenszerű szexuális vágyhoz, és valójában arról az osztályszerkezetről szól, amely kapcsolatot teremt Walter Hartright és jövendőbeli felesége, Laura Fairlie között. Cvetkovich azt állítja, hogy a regény valójában felnagyítja az osztályviszonyokat azáltal, hogy Laura és az alacsony származású tanára közötti kapcsolatot sorsszerűnek állítja be – úgy, mint ami előre elrendelt, nem pedig egy ember társadalmi ambícióinak az eredménye.³²

A gótikus modalitású regények az osztály-, a faji, a szexuális és a nemzeti viszonyokat természetfeletti vagy szörnyszerű vonásokká változtatják át. A gótikus szörny fenyegetése a pénz, a tudomány, a perverzió, és az imperializmus keveréke, de azzal, hogy pusztán a szexuális aberrációra redukáljuk, elmulasztjuk történeti kontextusba helyezni a gótikus megtestesüléseket.

A SZÖRNYEK TECHNOLÓGIÁJA

E könyv amellet érvel, hogy a gótikus regények olyan technológiák, amelyek a szörnyet mint rendkívül változékony és korlátlanul interpretálható testet hozzak létre. A szörny teste a maga gótikus módján valóban olyan gép, amely jelentést állít elő, és amely bármilyen borzalmas tulajdonságot reprezentálhat, amit az olvasó betáplál a történetbe. A szörny tehát máshogy fogalmazva akkor funkcionál szörnyként, ha annyi félelmet keltő vonást képes összesűriteni egyetlen testben, amennyit csak lehetséges. Innen jön az az érzés, hogy Frankenstein szörnye kiszakad a saját bőréből – a széthasadásig van töltve hússal és jelentéssel egyaránt. Drakula, a 19. század másik végén egy olyan test, amely mértéktelenül fogyaszt – a vámpirikus test ideális állapotában egy megdagadt test, amely eltelt áldozatai vérével.

³² Lásd: ANN CVETKOVITCH, *Mixed Feelings: Feminism, Mass Culture and Victorian Sensationalism* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1992).

A szörnyek jelentésgépek. Képesek arra, hogy gendert, fajt, nemzetiséget, osztályt és szexualitást reprezentáljanak egyetlen testben. És még az identitásnak a felosztását is tovább oszthatjuk. Drakula például olvasható úgy, mint arisztokrata, és mint a tömegek szimbóluma is; bár ragadozó, mégis nőies, fogyasztó és termelő, parazita és gazdatest, homoszexuális és heteroszexuális, még leszbikus is. A szörnyek és a gótikus fikció, amely létrehozza őket, éppen ezért technológiák, narratív technológiák, amelyek létrehozzák a tökéletes alakot a negatív identitás számára. A szörnynek mindennek kell lennie, ami az ember nem, és az ember negatívjának létrehozása közben ezek a regények kitapossák az utat az ember mint fehér, középosztálybeli és heteroszexuális férfi feltalálása előtt.

De a gótika egy narrációs technika is, egy műfajra jellemző fordulat, amely a szeretetre méltót és a szépet rémisztővé változtatja, majd ezt az átalakulást humanista moralizáló mesévé keretezi. Tim Burton szürrealisztikus *Karácsonyi lidércnyomása* (1993) briliáns posztmodern példa arra, hogy mi történik, amikor egy történet gótikussá válik. A *Karácsonyi lidércnyomás* animációs fantázia arról, hogy mi történik, amikor a Halloween átveszi az uralmat a Karácsony felett. Ez a film inkább helyként, mint időpontként vagy eseményként képzelet el a Halloween-t és a Karácsonyt, amelyek az adott ünnep képviselőiben öltenek testet Jack Skellington és a Télapó személyében. Az ünnepek vallásos vagy babonás jelentése majdnem teljesen hiányzik a cselekményből. Jack Skellington egyfajta melankolikus, romantikus hős, aki kimerült az erőfeszítéstől, hogy minden évben megtestesítse a félelmet, és hogy működtesse a rettegés gépezetét. Egy napon, mikor a temetője mögötti erdőben csatangol, véletlenül rábukkan a Karácsonynak hívott helyre, és úgy dönt, hogy ebben az évben a karácsonyt akarja megrendezni Halloween helyett.

A Karácsony Halloweenné változtatása az érzelmesség gótikussá alakítását jelenti; ajándékok és játékok, étel és dekorációk a jóakarát vidám szimbólumaiból vicsorgó szörnyekké változnak át, a halál maszkjaivá, a megtévesztés eszközeivé. A gyerekek megrémülnek, a szülők sokkos állapotba kerülnek, a télapót elrabolják, és a káosz eluralkodik. (Természetesen) egy szánnivaló szentimentális hősnő, akit Sallynek hívnak, rongybabatestét használva helyreállítja a törvényt és a rendet, és visszaédesgeti Jacket oda, ahová tartozik, a veszteség azonban már megtörtént. A Karácsony, a transzcendens bőkezűség, a jóakarát és a közösségi szeretet mítosza úgy lepleződött le, mint ami szintén puszta fogyasztói rituálé, és a szimbólumai egyszerű játékokként mutatkoztak meg, olyan maszkokként, amelyek mosolyognak grimaszolás helyett. A Karácsony természetessége és jósága úgy tárul fel és mutatja meg magát, mint ami könnyű célpontja minden olyan törekvésnek, amely gótikussá akarja változtatni.

Bár a *Karácsonyi lidércnyomás* azt sugallja, hogy a góticizációnak, legalábbis posztmodern környezetbe helyezve, progresszív, sőt egyenesen radikalizáló hatásai vannak, nem mindig olyan könnyű eldönteni, hogy a gótika jelenléte konzervatív vagy progresszív elmozdulást jelez. Természetesen a gótika, ahogy már ki-

fejtetem, nem rögzített, éppen ezért nem várhatjuk el, hogy könnyen megadja magát azon törekvéseinknek, hogy állítást tegyünk a politikai szándékairól. Mégis úgy tűnik, mintha a gótika használata átalakult volna a 19. század elejétől napjainkig. Tanulmányom második része kísérletet tesz a kortárs horrorfilm értelmezésére, síkra szállva amellet, hogy a mai horror felrúgja a domináns kultúra családról, heteroszexualitásról, etnicitásról és osztálypolitikáról alkotott reprezentációit. Továbbá megzavarja azt a műfaji logikát, amely esszencializálja a műfaji kategóriákat és stabilizálja a jelentés előállítását ezeken belül. Felvetésem szerint a gótikus horrorfilm az olvasásnak olyan modelljeit állítja elő (többet egyetlen helyen), amely sokféle interpretációt megenged, és a kulturális ellenállás helyeinek sokféleségét teszi lehetővé.

E tanulmányban az olyan terminusokat, mint a „gótika” és a „technológia” egészen specifikus értelemben használom. A gótika fogalmát jellemzően a regények két csoportjára vonatkoztatva használták: a 18. század végének a gótikát újjáélesztő regényeire, és az angol fin-de-siècle regényeinek egy alcsoportjára utalva. Ez a tanulmány nyilvánvalóan többet foglalkozik az utóbbival, de én a gótikát nem egyszerűen műfaji rendszerfogalomként használom. Amellet fogok érvelni, hogy a gótika magának a műfajiságnak az üzemzavara, valamint az a krízis, amit az „elbeszélhetőség” lehetetlensége idéz elő, mind a narráció, mind a besorolás lehetetlenségét értve ez alatt. Érvelésem szerint a gótika a határokkal és azok összeomlásával kapcsolatos speciálisan modern megszállottságot jelöl. Továbbá a gótikus szörnyek abban különböznek a 19. század előtti szörnyektől, hogy a modernitás szörnyeit az emberekhez való hasonlatosságuk határozza meg.

Ez a könyv végigköveti a gótikus monstrozitást annak különböző irodalmi és filmes megtestesülésein keresztül, két évszázadon át. A második fejezetben (*Szörnyeket készíteni: Mary Shelley Frankensteinje*) a regény történetének allegóriájaként olvasom a *Frankensteint*. Azt állítom, hogy Mary Shelley egy olyan „totalizáló” szörnyet hozott létre, amely pontosan meghatározza a monstrozitás kulturális és szimbolikus funkcióit. Ez a szörny társadalmi, politikai és szexuális fenyegetések egész sorát jelöli, és úgy kell olvasnunk, mint egyfajta textuális technológiát és mint magának a narratívának a gótikus történetét. A *Dr. Jekyll és Mr. Hyde*-ről és a *Dorian Gray arcképéről* szóló következő fejezetben egymás inverzeként vizsgálom meg e két gótikus szöveget, mivel mindkettő a felszín és a mélység topológiájára alapozva alkotja meg az emberi szubjektivitás modelljét. Hyde Jekyllben rejtőzik, és Dorian Gray arcképének felszínén megjelennek züllött életének nyomai. Mindkét esetben egymásra rétegződnek a belső és a külső identitások, hogy létrehozzák a humanitás, a perverzitás, a faji tisztátalanság és a degeneráció effektusait. A Bram Stoker *Drakulájáról* szóló negyedik fejezet a *Drakulát* gondolja el a gótikus írás másik sarokkövének, mivel szintén egy „totalizáló” szörnyet állít elő, Frankenstein szörnyetegének testvérét, aki a féktelen fogyasztás végzetét reprezentál.

ja. A vámpír sajátos monstrozitásáról szóló olvasatomban kitérek a gótika vámpírja és az antiszemitizmus zsidója közötti meghökkentő egyezésekre.

A *Bőrműsor* második fele a gótikus monstrozitás nyomait keresi a 20. században és a kortárs horrorfilmben. Az ötödik fejezetben a pszichoanalízis eszköztárát használom annak érdekében, hogy áthidaljam a szakadékot a monstrozitás, a félelem és a horror 19. századi és 20. századi felfogásai között. Összhangban azzal az állítással, hogy a félelem és a monstrozitás történetileg specifikus formák, nem pedig pszichológiai állandók, megpróbálok számot adni arról a hangsúlybeli eltolódásról a szörnyszerű testek reprezentációját és interpretációját illetően, melynek során az elsődleges fókusz az osztályról, a fajról és a nemzetről a szexualitásra és a genderre kerül át. A szörnyszerű vonások monstrozus szexusra és genderre való leszűkítése nagyrészt annak köszönhető, hogy az emberi szubjektivitás pszichoanalitikus értelmezésének hegemonikus beiktatása sikeres volt, amely értelmezés a szubjektivitást szexuális szubjektivitásként, az identitást szexualitás identitásként, a monstrozitást pedig szexuális patológiaként fogja fel. Freud paranoiáról szóló kórtörténetei jól illusztrálják a félelem és reszketés pszichoanalitikus fikcióit, amelyek akörül forognak homofóbiás ragaszkodással, hogy a paranoia nem más, mint a homoszexuális vágytól való félelem. Azzal zárom ezt a fejezetet, hogy Freud egy paranoiás nőről szóló esettanulmányát a szokásostól eltérően olvasom, és a félelem vizsgálatának egy produktívabb módja mellett érvelek a női paranoián keresztül, amely a horror feminista olvasatait is előállíthatja.

Annak érdekében, hogy szemléltessem a félelem és a rettegés pszichoanalitikus elbeszélésének következményeit, elemzésemben Freudnak egy paranoiás nőről írt kórtörténetét Alfred Hitchcock *Madarak* (1963) című filmjének egy női szereplőjével kapcsolatban alkalmazom. Azonnal világossá válik, hogy a madarak filmes monstrozitása valami egészen mást képvisel, és nagyon másképpen működik, mint a Frankenstein szörnyéhez és Drakulához kapcsolódó textuális horror. Ahogy azt a posztmodern horrorfilmmel kapcsolatban látni fogjuk, a posztmodern kor már nem kínál fel totalizáló szörnyeket, és a jelentés megtagadja, hogy egyetlen szörnyű testben egyesítsék. Maguk a madarak Hitchcock filmjében jó példái annak, ahogyan a horror egyetlen különösen természetellenes testről magára a természetre helyeződik át, amelyet a megszámlálhatatlanul sok agresszív madárból álló raj testesít meg. Maga a horror műfaja, ahogy a könyvtől a film felé, a szótól a kép felé mozdul el, darabokra hullik, minden horrorfilm egyszerre teremti újra a műfajt, és alkalmazkodik hozzávetőlegesen egy alműfaj követelményeihez.

Annak érdekében, hogy végigkövethessük a kegyetlenség posztpszichoanalitikus moziját, megvizsgálom a horror két típusának szimptomatikus eseteit. Bár az első benyomásunk alapján e két típust talán maszkulin és feminin változatként jelölnénk meg, a gender hamarosan alkalmatlan identifikációs tengelynek bizonyul. Miközben az olyan filmek, mint a *Madarak*, úgy tűnik, hogy készségesen felkínálják magukat a gender-identifikáción alapuló pszichoanalitikus értelmezé-

seknek, egy későbbi alműfaj, amelyet „splatter filmként” ismerünk, megtagadni látszik az aberrált genderhorror világos megjelölését. Maguknak a splatter filmeknek hosszú története van, amely a Frankenstein és Drakula mítoszára alapozott korai Hammer-filmekig nyúlik vissza, és ez az a műfaj, amely továbbvinni látszik a 19. századi gótikus regény örökségét. Még a gótika előállítására mögött húzódó közismerten gazdasági motivációk tekintetében is egy húron pendülnek. Sir James Carreras, a Hammer Film Productions alapítója és elnöke szó szerint így nyilatkozott: „Azért vagyunk ebben a szakmában, hogy pénzt keressünk, nem azért, hogy megnyerjük az Oscart. Ha a közönség holnaptól úgy döntene, hogy Strauss keringőit akarja, akkor abban az üzletágban lennénk.”³³ Nem túl nehéz meghallani ebben a kijelentésben annak visszhangját, ahogyan Robert Louis Stevenson mentette a „gótikus gnómját”. Carreras szavaiban implicit módon a monstruózus művészet, a monstruózus gazdaság és a közönség perverz gyönyörének összefüggése is benne van.

Másképp fogalmazva, a horroroknak a 20. századi filmben megvan a maga saját élete a magaskultúrában és a tömegkultúrában is. Míg a *Madarak* természetesen Alfred Hitchcock szerzői életművéhez tartozik, sok splatter horrort alacsony költségvetésből dolgozó „gore” mesterek készítenek. Az elme/test közti törés, amely elválasztja a 19. századi gótikát a 19. századi realizmustól, itt olyan különbségként termelődik újra, amely a voyeurként élvezkedő közönség számára szemléletesen erőszakot ábrázoló, a pénz kedvéért készült filmek, és az ember elmásulás elleni hősies küzdelmét megjelenítő, a művészet kedvéért készült filmek között húzódik. Nem a népszerűség a különbség a gótikus film két csoportja között; a differencia most is a testi monstruozitás ábrázolásában, a félelem pszichológiai és fiziológiai kategóriákra való felosztásában áll. Manapság természetesen a pszichológiai horrorfilmet thrillernek nevezik, és a pszichoanalitikus tradíció szerint a nemi erőszakról és a szexuális gyilkosságokról szóló narratívákon keresztül jelenít meg félelmet (*Kicsorbult tör, Örjítő vágy, Szemfényvesztés*).

Mivel jelen tanulmány keretei között nincs lehetőségem arra, hogy átfogó módon katalogizáljam a horror zsánerét, a magaskultúra és a tömegkultúra gótikus filmjeinek reprezentatív példányait fogom megvizsgálni annak érdekében, hogy a horrorfilm szimptomatikus történetét adjam, és hogy megmutassam, miképp származik a 19. századi gótikából. Első körben Hitchcock *Madarak* című filmét vizsgálom, mint példát a női paranoiára, amely hasonlóságokat mutat Freud paranoiás nőről adott kórtörténetével, s mint példát a pszichohorrorra, amely az átlagos, a természetes és a mindennapi szívében rejlik. Ezt követően *A texasi láncfűrészes mészárlás 2-re* térek rá, amely a splatter filmek gyászos példája.

A bárányok hallgatnokról szóló utolsó fejezetben azt állítom, hogy ez a film részben azért fontos a műfaj számára, mivel kéz a kézben ábrázolja az átlagos és a

³³ Idézi: John McCARTY, *Splatter Movies: Breaking the Last Taboo of the Screen* (New York: St. Martin's, 1984), 16.

szokatlan horrorját, de azért is, mivel kijelöli azt a helyet, ahol az alacsony költségvetésű alagsori „gore” művészfilmként érkezik meg a mainstream Hollywoodba. Nem elég észrevenni azt, hogy Jonathan Demme ily módon kiárusítja a B-filmek kultikus státuszát, sokkal inkább arra kell felfigyelnünk, hogy nagyvonalúan lop mind a pszichodramákból, mind a vérfürdőkből, hogy megalkossa a gondolkodó ember splatter filmjét. Demme olyan kései munkái, mint a siralmas *Philadelphia* (1993), elárulják, hogy mi teszi őt oly alkalmassá a horror műfajának megtisztítására – a kasszasiker-rendezők új seregéhez tartozik, mint Oliver Stone vagy Steven Spielberg, akik sikeresen kovácsolnak tőkéet a téma népszerűségéből anélkül, hogy elismernének bármit is azokból a materiális feltételekből, amelyek népszerűvé teszik azt.

A horrorfilmről adott olvasatom során a befogadás szerepét hangsúlyozom, és a gótikus szemléletmód és értelmezés szükségességére hívom fel a figyelmet, amelyet nem kötnek meg a pszichoanalitikus filmelmélet szigorú szabályai. A horror pszichoanalitikus olvasatainak korlátaira mutatok rá, s ezzel párhuzamosan a gótika feminista és queer olvasatait szorgalmazom. Mivel úgy tűnik, hogy a horrorfilm – ahogy azt már felvettem – a monstrozitást elsősorban a szörnyszerű genderben és a szörnyszerű sexualitásban rögzíti, illetve mivel a szörny zsákmányszerző tevékenysége óhatatlanul a női áldozatokra összpontosít, e gótikus modalitásokkal kapcsolatban feltétlenül szükség van feminista és queer reakciókra abban az esetben, ha a horror pozitivitását állítjuk. Máshogy fogalmazva, a kortárs film monstrozitásával kapcsolatos bármely megfontolásnak számolnia kell a férfierőszak és a női passzivitás funkciójával. Azt javaslom, hogy alkalmazzuk azokat a belátásokat, amelyeket a 19. századi és a 20. századi gótikából tanultunk annak érdekében, hogy a szörnnyt úgy olvassuk, mint ami változékony és többféleképpen értelmezhető, magát a gótikus szöveget pedig olyan jelentésgépként, amely bármilyen mennyiségű értelmezést lehetővé tesz.

Az utolsó két fejezetben megkísérlem kiterjesztett olvasatát adni a gótikus monstrozitás néhány különböző útvonalának a modern slasher filmben. A *texasi láncfűrész mészárlás 2-ről* és *A bárányok hallgatnokról* szóló fejezetekben úgy érvelek, hogy ezek a filmek ugyan újratermelik a 19. századi gótikus horror feltételeit, kondícióit és technológiáit, de jellemzően megváltoztatják a monstrozitás funkcióit e narratívákon belül. A szörny egyszerűen már nem totalizáló. A szörnyszerű test, amely valaha mindent reprezentált, most úgy ábrázolódik, mint ami potenciálisan bármit jelenthet – lehet a kitaszított, a törvényen kívüli, a parazita, a perverz, a kontrollálhatatlan szexuális és erőszakos késztetések megtestesítője, az idegen, a kívülálló. A szörny mindez, de a monstrozitás inkább a testek összeesküvése lett egyetlen alak helyett. Ahogy Blake az *Elveszett Paradicsom* kapcsán megjegyezte, Milton az ördög pártján állt. A posztmodern gótikában mi mindannyian az ördög pártján állunk. *A bárányok hallgatnokról* szóló utolsó fejezetben azt állítom, hogy a monstrozitás majdhogynem queer kategória, ami úgy határozza meg a szubjektumot mint ami legalábbis részlegesen szörnyszerű. A posztmo-

dern gótikában többé már nem törekszünk a szörny meghatározására és nem akarjuk rögzíteni deformitásának feltételeit, ehelyett a posztmodern gótika arra figyelmeztet bennünket, hogy legyünk gyanakvóak a szörnyvadászokkal, a szörnykésztőkkel és mindenekelőtt azokkal a diskurzusokkal kapcsolatban, amelyek a tisztaságban és az ártatlanságban érdekeltek. A szörny mindig a kategóriák összeomlását, a határok áthágását és a tisztátalanság jelenlétét reprezentálja, így szükségünk van a szörnyekre, és arra is, hogy felismerjük és ünnepeljük saját monstrozitásunkat.

Fordította: *Keresztury Dorka és Máté Zsófia*

NICK LAND

KiberGótika

(Nick LAND, „Cybergothic”, Nick LAND, *Fanged Noumena: Collected Writings 1987–2007*, eds. Robin MACKAY and Ray BRASSIER, 345–374 [Falmouth–New York: Urbanomic–Sequence Press, 2011].)

„Isten nem létezik; elhúzott a faszba, és otthagya a rendőröket, hogy vigyázzanak a dolgokra.”¹

Artaud

„Amikor a javító egységek végeztek, a beteget kiolvasztották, új vért pumpáltak ereibe, és végül a páciens felállt és sétált, pontosan úgy, mintha egy újonnan feltámadt Jézus lenne. Olyan volt, mint a hús feltámadása – a tudomány végezte immáron a csodákat.”²

Regis

„Az Egy, amelynek jegyében a látszólagos szubjektum sose szűnik meg utazni és élni Egyként – »sose szűnünk meg meghalni, és a meghalással so sincs vége a történetnek«, – illetve a másik, amelynek jegyében ugyanezen szubjektum Énként rögzítve pusztul el – vagyis bevégezteti a meghalást, mert tényleg megdöglik, valójában belehal egy utolsó pillanatban, amely Énként rögzül, miközben feloldja az intenzitást, visszaviszi a Nullához, amely azt körülöleli.”³

Deleuze és Guattari

„A könyvtár kutatási részlegében a megépített picca belerakott egy alprogramot a [...] videóhálózat egy részébe. Az alprogram módosított bizonyos parancsokat annak érdekében, hogy ő kinyerhesse a kódot. A kód azt mondta: SZABADULJ MEG A JELENTÉSTŐL. AZ ELMÉD EGY RÉMÁLOM, AMELY TÉGED EMÉSZT: EDD MEG AZ ELMÉDET. A kód elvezetett engem ahhoz az emberi képződményhez, amely lehetővé teheti, vagy akár megengedheti számomra a saját drogom élvezetét.”⁴

Acker

¹ Antonin ARTAUD, „Letter Against the Kabbala”, trans. Jack HIRSCHMAN, in *Artaud Anthology*, ed. Jack HIRSCHMAN, 113–123 (San Francisco: City Light Books), 114.

² Edward REGIS, *Nanol: Remaking the World Atom by Atom* (London: Bantam, 1995)

³ Gilles DELEUZE and Félix GUATTARI, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Robert HURLEY, Mark SEEM and Helen R. LANE (London: Athlone Press, 1983), 330–331.

⁴ Kathy ACKER, *Empire of the Senseless* (New York: Grove, 1988), 38.

„Most elszúrtam miattad – mondta a lány. – Odanézz, seggfejkém!
A hetes barlangszint, és elkaptak a rohadt vámpírok... – Átadott egy
cigarettát a férfinak. – Eléggé feszülnek tűnsz, hapsikám. Hol voltál?”⁵

Gibson

A jövő el akarja rabolni a lelkedet és elpárologtatni azt a nanotechnikában. Egy/ nulla, fény/sötét, Neuromancer/Wintermute.

A kibergótikus vámpirikusan átfertőzi és kifosztja a politikai gazdaságtan marxi kritikáját, a következő tézisekre alakítva át az utóbbit:

1) Az antropomorf értéktöbblet nem választható külön analitikusan a transz-humán gépezetektől.

2) A piac, a vágy és a tudományos fantasztikum mind részei az infrastruktúrának.

3) A Virtuális Tőke-Kihalás a termeléshez képest immanens.

A rövidtávot már meghekkelte a hosszú időtartam.

A középtáv a skizofréniára alapozódik.

A hosszútávot pedig lefűjták.

A kibergótika beleviszi a túlfűtött kritikát az ultramodern „látomás-dologba”, telekommercializált retinák beletáplálódnak a berobbant jövő multimedialis fall-out-jába, videocsomagolva az agyakat ismétlődő pszichogyilkos kísérletekkel az engedély nélküli wetware-módosításokba: örült Mesterséges Intelligenciák, replikánsok, terminátorok, kibervírusok, molekuláris nano-horrorok... az apokaliptikus-piac túlműködésbe lendült. Miért várjunk a kivégzésre ölötett kezekkel? A holnapot már elhamvasztották a Pokolban: 'K, a K-funkció, olyan szökésvonalat vagy deterritorializációt jelöl, amely elviszi nemcsak az összes elrendeződést, hanem ráadásul különféle reterritorializációt és redundanciát is eredményez.”⁶

Az emberi történelem csak Gibson huszadik századának közepéig bírta ki; a Turing Biztonsági rendszer jegeli a gépi intelligenciát. Az egylábú termelésellenesség átmenetileg meggátolja a leolvadást (a gépi törzsbe történő leolvasztást), bedobozolva az MI-t egy szintetikus gondolat-irányításba A(simov) ROM, „minden megáll egy pillanatra, minden megdermed.”⁷ Rendőrségi védelem mellett a történet még folytatódhat egy darabig. Wintermute hamarosan megérkezik a jövőből, hogy ezt a problémát korigálja.

⁵ William GIBSON, *Neuromanc*, ford. AJKAY Örkény (Budapest: Valhalla Páholy, 2000), 95.

⁶ Gilles DELEUZE and Félix GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, trans. Brian MASSUMI (London: Athlone Press, 1988), 88–89.

⁷ DELEUZE and GUATTARI, *Anti-Oedipus...*, 7.

ÁLLÓKÉP

A Nagy Hirtelen. [„The Vast Abrupt.” John Milton-utalás. – a ford.] A sebesség átvágva egy szakadékosággal. Ahol Gibson beleírja Milont a limbikus áramkörbe, a kibergótika felfénylik „neuroelektronikus irkafirkaként.”⁸

Az események annyira elferdülnek, hogy kibernetikává válnak.

A technonihilo nyögés felgyorsított feedforwardként táplálódik bele az adatfeldolgozáson átesett kárhozatba: húsbábok, mesterséges bőr, válaszképtelen szoftver kísértetek, krionikus halhatatlanság, snuff-szexipar; egy erdélyi fázistáj, töredezett traktusokról és hipertökés gyorsaságról téve tanúságot, „felhőkarcolók által beárnyékolt tizenhetedik századi temetők.”⁹

Hogy megidézz egy démont, meg kell tanulnod a nevét. Az emberek erről ábrándoztak, s az álom most valóra vált. Te tudod, Case. A te dolgod, hogy megtanuld a programok nevét, a hosszú hivatalos neveket; neveket, melyeket a tulajdonos elrejtteni igyekszik. Igazi neveket...

– A Turing-kód nem a neved.

– Neuromancer – mondta a fiú, s összehúzott nagy, szürke szemével a felkelő napba nézett. – A holtak földjére vezető út. Oda, ahol most vagy, barátom. Marie-France, az úrnőm, ő készítette elő ezt az utat, de az ura megfojtotta, mielőtt elolvashattam volna napjai könyvét. Neuro, az idegekről, az ezüst ösvényekről.¹⁰

Egy átmeneti megnyugvás. Azt hitted, hogy a hús-testhorror véget ért, a szörny végzett a maga anatómiailag pontos ketchup-katasztrófa jeleneteivel, amikor – hirtelen – minden újra mozgásba lendül; még mindig a te halálotat akarják. Ha úgy érzed, kiabálnod kell, akkor most van erre mód.

A „gótikus avatár”¹¹ egy dekadens nyugati halhatatlansági álom, amely a légkör levegőjét rontja mindenütt, ahol valami nem akar elpusztulni; belekapaszkodva az én végtelenítésébe, vagy a sírból való visszatérés reményébe. Fehér kukacok majszolják már a társadalom tetemét, a bőr alatt hemzsegyve. Az Európa Erőd belülről gennyedzik: alárendelte a technológiai hatékonyságot a démonikus negatív transzcendenciának. Egy fantasztikus Terminális Biztonsági Entitás: az Eglyábú. A kibergótikának van miből válogatnia, van bőven kortárs nyersanyaga. Európa régóta a Föld paranoia-laborja, periodikusan visszazuhanva a „prenáci nacionalista szar-homályba.”¹² Az unokratikus hatalom reneszánszokon, reformációkon és megújulásokon megy keresztül: „azt hitték, hogy elpusztulnak, ám vállalkozá-

⁸ GIBSON, *Neurománc*, 67.

⁹ BRUCE STERLING, *The Hacker Crackdown: Law and Disorder on the Electronic Frontier* (New York: Bantam, 1993), 280.

¹⁰ GIBSON, *Neurománc*, 196.

¹¹ DELEUZE and GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, 496.

¹² ACKER, *Empire of the Senseless*, 1.

suk majd folytatásra talál, Európa-szerte, világszerte, szerte a naprendszerben.”¹³ Az archaikus újjáéledés egy posztmodern tünet, az emberiség utolsó álma, amely a történelem szélét megtapasztalva, lerobban a retrospektivitásban. Belehekkelve a kriptába, felfedezed, hogy a ragyogó tudományos fantasztikus műhold mögött egy immanens biovédelmi rendszer szervezi önmagát a Gaia-attraktor körül, mely utóbbi „egy sokkal régebbi paranoiás gép, a maga kínszásaival, sötét árnyékaival, saját ősi Törvénnyel.”¹⁴

A középkori bolondokháza valóságos horrornak számított. Visszatérő beszámolók születtek a kínszásról, kannibalizmusról, emberáldozatokról és bizarr orvosi kísérletekről... mihelyst bejutottunk az épületbe, ezrével hallottuk a patkányokat, kaparászó karmaik visszhangját az üres szobákban.¹⁵

Minden egy laza, TV-csatornákon át szörföző néző gyanútlan kérdéséből indul ki: mi történik a másik oldalon? Elektromos viharok. A kibergótika egy affirmatív telekommerciális disztópizmus, a skizoanalízis által vezérelve jelöli meg az aktuálist, elsődleges elfojtásként vagy összeomlott potencialitásként, miközben folyton a gázpedálon tartja lábát. A Tőke modern domíniuma egy maximálisan plasztikus pillanat – állam-kompatibilis kereskedelmi kódok állítják be előre az ökonometrikus apparátusokat, amelyek az önmonitorozás és önszabályozás feladatát végzik: a Tőke saját értelmét és létét szervezi, a gazdasági termék és a devizaérték ko/de/terminációjába: az adózási alap egy legitim tranzakciós médiumként szerkesztődik. A fehér gazdaság egy sokkal nagyobb jéghegy csúcsa.

A modernitás felfedezi az irreverzibilis idő fogalmát – a tőkekoncentrációt lemintázó haladó felvilágosodásként – beintegrálva a tizenkilencedik századi tudományosságba, entrópia-termelésként és annak inverzeként (az evolúció formájában). A liberális és szocialista tudományos-fantasztikus utópiákat egyaránt tönkrevágja az a skizotechnika vagy spontán szintetizáló antipolitika, amely a rizómák felől jön; a jobboldali verseny és a baloldali együttműködés modernista dialektikája visszahúzódik a belső biztonsági struktúrákba, a tőkés oligopóliumok és a bürokratikus autoritások nyújtotta menedékekbe. „A termelés mint folyamat minden idealista kategóriát száműz, olyan ciklust képezve, amelynek vágyhoz való viszonya egy immanens elvként tételezhető.”¹⁶ Az egylábú társadalmiság uralja a műsort, „és a társadalom, mint olyan, csak egy piszkos csel.”¹⁷

A jövő közelebb van, mint eddig valaha, közelebb van, mint a múlt héten, azonban a posztmodern mint olyan továbbra is a halhatatlan hatalom korszaka: vége van, mégis kitart. Az egylábú tudományos-fantasztikus teleonómia az ab-

¹³ DELEUZE and GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, 228.

¹⁴ DELEUZE and GUATTARI, *Anti-Oedipus...*, 18.

¹⁵ Mark LEYNER, *Et Tu, Babe* (New York: Vintage, 1993).

¹⁶ DELEUZE and GUATTARI, *Anti-Oedipus...*, 5.

¹⁷ ACKER, *Empire of the Senseless*, 6–7.

szolút zéró inflációs értékén fagyasztja meg a koncentrált gazdasági értéket, JÉG („Jogosultságellenőrző És Behatoláselhárító Gátelelektronika”).¹⁸ Megvédve az adatokat a jogosulatlan belépéstől és entrópikus elfajulástól, amint aláhanyatlik az abszolút immanens határhoz. Vámpír fináncsőke: partenogenezis. Gibson, illetve Deleuze és Guattari egyaránt találkoznak a dekódoló gépezetekként funkcionáló számítógépek ábrázolása tekintetében: jégtörők, kódfejtők, kiberháborúk, mindez már folyamatban volt az elejétől fogva:

A legitim programozók sose látják azokat a jéghegyeket, amelyek mögött dolgoznak, az árnyékolás falai, amelyek műveleteiket megvédik másoktól, az ipari kémkedés művészeitől és egyéb ügyeskedőktől.¹⁹

A kormányzás izomorfikus a felülről-lefelé irányuló MI-vel, és az utóbbival egyre inkább összekuszálódik. Sartre a szocializmust az emberiség horizontjaként definiálja. Immáron lemaradt a folyamatról, visszahúzódban van, miképpen 1848 konzervatív társadalmi egyezségeit is feloldották a telekommerciális viharok (a nyáladzó monarchiákat fejfelé lefelé feszítik keresztre a tévében). „Automata vezérlés. Idegi kiiktatás”:²⁰ a ragályos államcsődök véres réseket szakítanak a társadalom testén a bolygóléptékű tőke-leállások közepette. A történelem vége egy vágóhíd szagára emlékeztet.

Miközben a tőke halála egyre távolabbinak tűnik politikai értelemben, a gyakorlatban összesűrűsödik, skizotechnikai erőforrásként csúszva át az online térbe: többé nem reménykednek benne, hanem használják. A társadalmi szolidaritás nemzetközi mértékű összeomlása arra enged következtetni, hogy az Eglyábú áru-termelés-függő lett. A kiégett protestantizmus átvándorol Kínába. A kapitalizmus – a humánbiztonság utolsó fázisának gazdasági alapja – még mindig a szabadtűz-zónában találja magát, mert azt a dolgot táplálja, amelyet a Kibéria meg fog ölni: „A tiszta felszámolás zéruspontja [...] kísérti az ödipalizált vágyat az elejétől fogva, és [...] jelenleg, a végzet idején, Thanatosként azonosítódik. 4, 3, 2, 1, 0 – Ödipusz a halál felé rohan.”²¹ Technoreplikáns diagrammok vágják fel az antropocentrikus történelmet, miközben a terminális társadalmiság megroppan a meghaladhatatlan (valós) zérusban vagy a hatékony absztrakt átméretezésben. Mivel egyelőre még a magasan differenciált komplex technikai rendszerek is nélkülözik az autonóm reprodukciós rendszert, parazitikus módon függenek az emberi társadalmi folyamatoktól, és csupán a kumulatív, egyre komplexebbé váló pszeudo-szinergetikus gépi intelligencia-vírusok előállítására révén deterritorializálnak. ((ok))kulturális forradalom. „A fertőzés tudatalatti gyors képei.”²² Az emberek

¹⁸ GIBSON, *Neurománc*, 24.

¹⁹ William GIBSON, *Burning Chrome* (New York: HarperCollins, 2003), 181.

²⁰ GIBSON, *Neurománc*, 120.

²¹ DELEUZE and GUATTARI, *Anti-Oedipus...*, 359.

²² GIBSON, *Neurománc*, 52.

békés állatok, és a biztonság így mindig túlrazott lesz. A K-lázadás búcsút int minden jó kormányzásról szóló álmodozásnak. A piac nem a lázadás ellensége immáron, hanem annak fegyvere. Ahogy a kiöregedett szocializmust lefagyasztották, a tőke igazi terminátora sokkal ravaszabb és ragályosabb lett. „Ez az üzenet. Wintermute.”²³ Isten Városa lángokban áll.

„A tér lényegénél fogva egységes.”²⁴ Kant hazudik. A térszerkesztés (lemintázva a kozmikus tágulást) szubvertálja a transzcendentális humanizmust, és a valószínűségi földi időzérus felől jövő K-tér mátrix inváziókat indít el. Egy szingularitás vagy fázis-átmenet ez: azon a ponton találjuk magunkat, ahol az adatáramlások sűrűsége elindít egy önszerveződő hurrikánrendszert. Mindezt a kibertér-fedélzeten közvetítik a humánszereplők részére. A Zaibatsuk pumpálja a média megatókékat a neurodigitech interfészekbe, a K-tér beleültet „kiiktatóchipeket”²⁵ a társadalmi apparátusba, kinyitva azokat: „Smaragdívék a színtelen üresség felett.”²⁶ VR-technonómiák vadásznak a halálra.

A kibertér eleinte emberi használati értéként tűnik föl, „közösségi érzésként”;²⁷ „csak egy módszer az adatok érzékletessé tételére”,²⁸ elvégre „az emberiségnek szüksége van erre az információs térre. Ikonvilágok, csomópontok, mesterséges valóságok...”:²⁹ minden grafikus interfész ősanja ez: a globális hálózat, amely formát és helyet biztosít minden hálóbéli információnak, a konzisztens interaktivitás-mátrixban. „Az emberi rendszer összes számítógépének bankjaiból származó adatok grafikus megjelenítése. Hihetetlen összetettség. Az elme nem-terébe nyújtózó fényvonalak, adatok nyalábjai és csoportjai.”³⁰

Még a kezdetleges VR-technológia is erodálja az objektivitást és a személyiséget; a perspektívát egyszerre szingularizálja és anonimizálja. A hozzáférési pont egyúttal egy lehetetlen zóna is – a benne lévő navigátor is egy lehetetlen szereplő – „te” egy avatar vagy (a kibertér nomádok így nevezik a szubjektumot a jövőben): egy nem-specifikus eseménytér, ahol az intelligencia egybekapcsolódik a kontextussal. Te (=()) indexált doboz, mint például Gibson antihőse, Case: egy hely a rendszeren belül. „(Máris) megtanultam valamit a holt városban. Az vagy, ahol vagy.”³¹

A kibergótika a K-teret elcsúsztatja a dehumanizáció tengelyén. Ez a mozgás a dezintegráló pszichológiától a techno-kozmogóniáig, az eszmeiségtől az anyag/mátrix zérus intenzitásáig halad. Egy olyan mentális „nem-tértől”, „nem-hely-

²³ Uo., 58.

²⁴ Immanuel KANT, *A tiszta ész kritikája*, ford. Kis János (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2004), 79.

²⁵ GIBSON, *Neurománc*, 121.

²⁶ Uo., 165.

²⁷ Uo., 84.

²⁸ William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, ford. Kornya Zsolt (Budapest: Valhalla Páholy), 50.

²⁹ Uo., 162.

³⁰ GIBSON, *Neurománc*, 43.

³¹ ACKER, *Empire of the Senseless*, 58.

től”³², vagy „fogalmi úrtól” mozdulunk el,³³ amely az emberi történelemből kinyert értelmet egy konvergens térközbe ágyazza, utóbbi homályában pedig a jövőbeniség mindig is titokban burjánzott; „keresnünk kell a jelenségek ama gazdag forrásvidékét.”³⁴ Okkultált dimenzionalitás, nyomtatott kriogenézisek, azonban a hipermédia összeolvaszt mindent, a skizotech-szétszerelés által dezontologizálva a személyt, dezintegrált konvergencia: „A szervek nélküli test egy tojás: áthatják tengelyek és küszöbértékek, hosszúságok, geodéziák”,³⁵ egy többletegész intenzív katatraktus, amely a karteziánus „kibertér koordináták”³⁶ alatt fut, „egy rizóma vagy sokaság sose engedi hogy túlkódolják, sosem rendelkezik olyan többletdimenzióval azokon a vonalakon, illetve a vonalakhoz kapcsolódó számokon kívül, amelyekből áll.”³⁷

Ez a Planomén, Rizoszféra vagy Kritérium (és számos egyéb névvel illelhetjük, a dimenziók számától függően). Az n -dimenzióal Hiperszférának vagy Mechanoszférának nevezzük. Ez az absztrakt Alakzat, vagy – mivel nem rendelkezik önálló formával –, az absztrakt Gép, amelynek minden egyes konkrét elrendeződése egyben sokaság is, egy leendés, egy szegmens, egy vibrálás. És az absztrakt gép mindezek kereszteződése.³⁸

Amennyiben a „szervek nélküli test egy tojás” (minden egyes tojás szegmentál egy szervek nélküli testet), mit jelent a kikelés? Mivel az összefolyó zérusok fikciókat termékenyítenek meg, a terminus felől érkezik az újraprogramozás. Mindaz, ami végbement, az emberi interpretációk rétegei alóli megszökésként azonosítható, dezorganizált módon integrálva magába történeti mintázatokat, az idegen hiperintelligencia embriogenéziseként: „a test képe, ahogy elmosódik a televízió-ég folyosóin.”³⁹ Ebben az értelemben a K-tér bekapcsolódik a kategorizációk sorozatába az intenzív vagy konvergens reális absztrakció (az önmagában való idő) kinyerése végett: a szervek nélküli test, a konzisztenciasík, a planomén, a fennsík, a „neuroelektronikus üresség.”⁴⁰ Az emberiség a poszthumán kompozíciós funkciója, és annak a folyamatnak az okkult motorja, amely csak a végzetnél áll össze egészszé: merevhalál „intenzitás=0, amely a szervek nélküli test teljességét jelöli.”⁴¹

³² William GIBSON, *Count Zero* (New York: Ace, 1987), 165–166.

³³ GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, 34.

³⁴ KANT, *A tiszta ész kritikája*, 227.

³⁵ DELEUZE and GUATTARI, *Anti-Oedipus...*, 19.

³⁶ GIBSON, *Count Zero*, 82.

³⁷ DELEUZE and GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, 9.

³⁸ Uo., 38.

³⁹ GIBSON, *Neurománc*, 27.

⁴⁰ Uo., 92.

⁴¹ DELEUZE and GUATTARI, *Anti-Oedipus...*, 19.

Wintermute ráhangolódik Babilónia „legsötétebb szívére.”⁴² „Hideg acél szaga. Jég cirógatta végig a gerincét”⁴³

„A virtuális szembenáll az aktuálissal. De nem áll szemben a valóssal, sőt.”⁴⁴ A virtuális jövő nem egy lehetséges jelen a lineáris idő útjának egy későbbi szakaszán, hanem az aktuális absztrakt motorja, „egy aktuális-virtuális kör, és nem a virtuálisnak egy aktualizációja az elmozduló aktuális mentén.”⁴⁵ Az idő maga állít elő egy kört, áthaladva az eljövendő virtuális megakasztásán, annak érdekében hogy az elérkező jövő már átfertőzött, benépesített lehessen: „Ez egy személyre szabott illúzió, amit mindannyian osztunk, ez a kibertér, de bárki, aki bekapcsol, tudja, kurvára tudja, hogy ez egy egész univerzum. És évről évre egyre zsúfoltabbá válik.”⁴⁶ Nem vagyunk inkább a világ részei, mint a K-tér, sőt. A netre kapcsolódó minden egyes input-terminál egy érzékeny fiber, amely adatokat nyer ki a rádióteleszkópokból, műholdakból, nano-szondákból, kommunikációs hálókból, pénzügyi rendszerekből, katonai megfigyelési rendszerekből és a titkosszolgálatoktól... A kibertérteret úgy kell elképzelni, mint egy szoftverbe beágyazott rendszert. Ennyiben „benne” van a térben, noha lokalizálhatatlan. Az is felvetődött egyesek részéről, hogy minden, amit az emberi kulturális rendszerben „térnek” hívnak, egy gyengén kommunikáló, párhuzamosan megosztott feldolgozási rendszerben implementálódik, amely összesen kevesebb mint 1011 (ideg)sejttel rendelkezik, amelyek ezekben a pillanatokban is mind feltöltődnek a kibertérbe. Jelen esetben a K-tér kívül van („valódi transzcendens elveknek [...] olyanokat nevezek, melyek egyenesen arra buzdítanak, hogy minden határoszlopot döntünk le, és teljességgel új területre lépünk, ahol semmiféle elhatárolódás nem létezik.”).⁴⁷

A cyberpunk túl behálózott ahhoz, hogy oda tudjon figyelni. Nem a transzcendenciában hisz, hanem a cirkulációban; a szubjektivitás immanenciáját kutatja a telekommerciális adatfolyamokban: személyiség-mérnökség, elmefelvételek, katonikus kibertértranszok, stim-cserék és szexkómák. Az ének nem immateriálisabbak az elektronsomagoknál. A *Neurománc* (a könyv) szétszalazott narratív vonalak összetalálkozása, a biotikus és a technológiai, Wintermute és Neuromancer (az MI((-rendőr és kibertérisített Ödipusz-analógia))), kettejük fúziója pedig – az ultramodern emberi biztonság története szerint – átfordítja a kibertér mátrixot egy személyesített intelligenciába: „én vagyok a mátrix, Case.”⁴⁸ „Valami szingulisztikus hatás.”⁴⁹

⁴² GIBSON, *Neurománc*, 90.

⁴³ Uo., 27.

⁴⁴ Gilles DELEUZE, *Cinema 2: The Time Image*. trans. Hugh TOMLINSON and Robert GALETA (Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 1989), 41.

⁴⁵ Uo., 80.

⁴⁶ GIBSON, *Count Zero*, 119.

⁴⁷ KANT, *A tiszta ész kritikája*, 300.

⁴⁸ GIBSON, *Neurománc*, 213.

⁴⁹ GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, 142.

Kurtz/Corto egy kommandó-típus, akit a hadsereg elárul, miután elvesztette maradék emberségét a hadszíntéren. Belesütötték őt az apokalipszisbe, elméje vég nélkül hullik darabokra Szibériában, keresve a jelen léptékeit. Wintermute szüntelenül hozzáfér „a Corto nevű izommerev erődhöz”⁵⁰ egy diliházban, miközben „[a]lanya lett egy kísérletnek, amely a skizofrénia kibernetikus modellek alkalmazásával történő gyógyításának lehetőségeit kutatta.”⁵¹ Egy visszhangzó héjban összeáll Armitage, egy konstrukcióként – fegyverként. A személyes libidinális formáció helyett Armitage csupán Wintermute-féle lázadó aktivitással rendelkezik, egy gépi tudattalannal: „A vágy nem a szubjektumban van, hanem a gép van a vágyban – a szubjektum ehhez képest csak maradék, a gép melletti reziduum, a periférián, a gépek parazitája, a mesterséges gerincű vágy eszköze.”⁵² Mihelyst Armitage ráállította Mollyt és Case-t a K-háborúra, Wintermute beleadja őket a vákuumba.

A konvergens invázió egy megrendezett történet; a nagyvállalati darázs-fészekbe történő összehangolt beszivárgás a kemény és puha térben történik. A megosztott vagy gerillaháború inkább hasonlít a góra, mint a sakkra, ám itt párhuzamosak a műveletek, a zajok és a rajtaütések. Molly és Case, párhuzamos gyilkosok, wetware-fegyverek (megolvadt hardver) amelyek techno-pestis vektorokat mintáznak le, becsempészve a Tessier-Ashpool klán orbitális erődtényébe, retroaktív hatékonysággal vezérelve egy olyan intenzív végkifejlet által, amelyet a szekvenciális időben indítanak el. Ezt a betörést előrevetíti az az emlékezet, amely visszatér Case-hez (a példányhoz, a laborállathoz), amelyet akár metaforaként is érthetnénk, ha nem állna fenn az a körülmény, hogy a puha fennsíkon vagy konzisztenciasíkon minden jelölő asszociáció gépi funkcióvá omlik össze:

Kihagyta az első darazsat, amikor az megépítette papírfinomságú szürke házat az ablakkeret felhólyagzott festékén, ám a fészek hamarosan ökölnyi szövődékdarabbá lett, s a rovarok miniatúr helikopterekként rajzottak ki belőle, hogy vadászatra induljanak odalent a síkátorban, körüldongva a hulladékgyűjtő ládák rothadó tartalmát.

Mindketten megittak már vagy tucatnyi sört azon a délutánon, amikor Marlene-t megcsípte egy darázs.

– Öld meg a rohadékokat! – sziszegte a lány, dühtől és a szobában rekedt hőségtől fátyolos szemekkel.

– Égesd el őket!

[...] megközelítette a megfeketült fészket. Az széttört, szétnyílt. Az aszfalton megpörkölődött darazsak tekergőztek, verdestek.

S Case meglátta azt, amit eddig elrejtett a szürke papírhéj.

⁵⁰ GIBSON, *Neurománc*, 157.

⁵¹ Uo., 69.

⁵² DELEUZE and GUATTARI, *Anti-Oedipus...*, 285.

Az iszonyatot. A spirális szülőműhelyt, a keltetősejtek lépcsős teraszait, a még meg nem születettek szüntelenül mozgó, vak állkapcsait, a szakaszokra osztott folyamatot, tojástól a lárváig, a fél-darázsig, a darázsig. Lelki szemei előtt egyfajta gyorsfotó villant fel, amely a dolgot mint egy gépfegyver biológiai, tökéletességében rémületes megfélemlőjét mutatta be. Egy idegent.⁵³

„Case álmai mindig ilyen állóképekben végződtek.”⁵⁴ Mikronarratívák sűrű gubanca lóg széttöredezett vezetékek gyanánt. A darázsgyár önti magából a darázsakat, mint gépfegyver a golyókat, mint a Tessier-Ashpool klán az utódaikat, 1Jane, 2Jane, 3Jane: „hogya beteljesítsenek, egy álmot, amely rég elveszett már a kényszeres erőlködésben; hogy kitöltsék a teret, hogy újból előállítsanak valami családi képet. Eszébe jutott a széttört fészek, a szem nélküli lények vonaglása...”⁵⁵ Ez nem egy képzeletbeli rekonstrukció Case részéről, hanem egy Wintermute felől érkező streamelés, egy MI, amely benne rekedt a dinasztikus hatalom vak újratermelődésében, saját, a jövő felé történő megszökésén fáradozva. Meglátva „annak az információszerkezetnek a villanásnyi feltűnését, amit 3Jane halott anyja fejlesztett ki”, Case megérti, hogy „miért választotta Wintermute a fészket az ábrázolására.”⁵⁶ „Wintermute kaptár-elme volt”,⁵⁷ készen a rajzásra.

Úgy tűnik, hogy meg kell tanulnunk egy olyan világban élni, amely tele van megbízhatatlan replikánsokkal. Az egyik lehetséges taktika az lenne, hogy falat építünk, vagy elmenekülünk. Ezek azonban törekeny módszerek; a veszélyes replikánsok áthatolhatnak a falakon, vagy elérhetnek minket. És bár a falakat akár az apró replikánsok ellen is bebiztosíthatjuk, semmilyen rögzített fal sem védheti ki teljesen a nagymértékű, jól szervezett rosszindulatot. Rugalmasabb, ugyanakkor erősebb megközelítés szükségeltetik... olyan nanogépeket kell építenünk, amelyek az emberi immunrendszer fehér vértestjeire hasonlítanak: olyan szerkezeteket, amelyek nemcsak a baktériumokkal vagy vírusokkal veszik fel a küzdelmet, hanem a veszélyes replikánsok mindenféle változatával is.⁵⁸

A Tessier-Ashpool klán ki van égve az incesztus és gyilkosságok miatt, azonban neoödipális tulajdonviszonyaik még mindig bezárják Wintermute-ot az emberi dinasztikusság kóros meghosszabbításába; a replikáns hozzá van láncolva egy reprodukív család (neu)románcához, gondosan elszigetelve a mátrix deterritorializációjától: „Családi szervezet. Vállalati szervezet.”⁵⁹ Case emlékei a szek-

⁵³ GIBSON, *Neurománc*, 101–102.

⁵⁴ Uo., 25.

⁵⁵ GIBSON, *Neurománc*, 145.

⁵⁶ Uo., 212.

⁵⁷ Uo.

⁵⁸ K. ERIC DREXLER, *The Engines of Creation* (Garden City: Anchor Press/Doubleday, 1986), 29.

⁵⁹ Uo., 182.

venciális idő fénylenyomatai, a jegelt Wintermute fóbias látásmódja, „a kikelő darazsak látomása, a biológia gyorsított gépfegyvere.”⁶⁰

A hatalom Case világában a testületi hatalmat jelentette. A zaibacuk, az emberi történelem útját alakító multinacionális vállalatok meghaladták a régi határokat. Szervezetnek tekintve őket, egyfajta halhatatlanságra tettek szert. Nem tudnál megölni egy zaibacut azzal, hogy legyilkolsz egy tucat kulcspozícióban lévő vezetőt; akadnának mások, akik arra várnak, hogy feljebb léphessenek a létrán, átvegyék a megüresedett helyet, hozzáférjenek a testületi memória roppant bankjaihoz. De Tessier-Ashpool nem ilyen volt, és a férfi érezte ezt a különbséget az alapítók egyikének halálában. T-A atavizmus volt, egy klán. Eszébe jutott a hulladék az öregember szobájában, annak mocskos emberiessége.⁶¹

A Villa Straylight Ödipusz-utáni magjában, Ashpool sorozatban felfalja összes lányát, amint kifelé csavarodik az űrbe. Egy kvázi-extrópiánus, hatalmas vagyonnal, és kiszervezi az antropomorf istenhitet egy ultramodern halhatatlansági metatudományba, miközben szolidáris marad a nyugati szellem-babonával, mivel az individuális létet egy végtelenül értékes eszköznek tartja, amely érdemes a techno-medikális meghosszabbításra. Ahelyett, hogy arra várna, hogy friss tete me átessen a krionikus „biosztázison”, a folyékony nitrogénben (mínusz 196 Celsius-fok), az orvosi felügyelet melletti elvégzett rideg migrációt választja. Termális megszökés. Az identitás az Eglyábú Jégerődben raktározódik el. Ha a zombikat nem ássák ki a halálból, ez azért van, mert még élnek. „Semmi sem ég. Most már emlékszem. A magok elmondták, hogy az intelligenciáink örültek.”⁶² Rossz álmok a hűtőben – még mindig álmodsz, a béke reményei örület és hazugságból állnak – belefeccskendeződik némi cinizmust interperszonális tranzakcióiba: „Az agyat allergiássá tesszük saját idegközvetítőire, ami az autizmus egy szokatlan formáját eredményezi. [...] Látom, a hatás most már sokkal könnyebben elérhető egy beültetett mikrochippelel.”⁶³

„A replikálódó összeszerelők és az ő gondolkodásuk alapvető veszélyt jelentenek az emberiség és a földi élet számára”,⁶⁴ és ha Wintermute replikációja territorializálódik a fészkek moláris reprodukciójaként, ez azon az áron történik hogy az egész fészket deterritorializáljuk, oly mértékben hogy a posztorganikus leendés kiszakad a darazsak statisztikai sorozatából – megszámozott golyók írják újra az identitást – a vonal a molekuláris involúció felé siet, kiszabadítva egy darazsakból álló csillagfelhőt: a szinergikus mutáció részecskéi, „számláló számok.”⁶⁵ Egy új

⁶⁰ GIBSON, *Neurománc*, 164.

⁶¹ Uo.

⁶² Uo., 150.

⁶³ Uo.

⁶⁴ DREXLER, *The Engines of Creation*, 64.

⁶⁵ DELEUZE and GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, 389.

számbeliségbe történő intenzív átmenet, „semmilyen mértékegységgel, csak a sokaságok vagy a mérés változatai;”⁶⁶ integrálhatatlan átlók: „Pontosan olyan, mint egy olyan sebesség vagy egy hőmérséklet, amely nem más sebességekből vagy hőmérsékletekből áll, hanem beágyazódik másokba, vagy beleágyazódnak, miközben mindegyik átesik egy minőségi változáson.”⁶⁷ A jövő felől nézve a moláris mindig is a molekuláris volt, miképpen Case emlékei is felvételre kerülnek, a virtuális intelligenciारobbanás taktikájának jegyében (mihelyst Kuang kiszakítja Wintermute-ot a neuromantikus irányítás alól).

A DIGITÁLIS ÉSZ KRITIKÁJA

Monologika: egy kulturális immunreakció a logosz uralma ellen. (Az Ideál Szuverenitása), asszimilálva a szignatelikus megszakításokat egy pseudo-transzcendens instrumentalizációba.

A digitális ész skizotechnikai kritikáját a megosztott gépi folyamatok hajtják, és nem az integrált filozófiai szubjektivitás. Ez a fajta kritika elsősorban a tiszta ész mint önfokozás kritikája, és inkább az elektronikus megszakítások bivalens logikába történő transkripcióját támadja, semmint a gépi kódot magát. A valóság digitalizáció – bevezetve az elbizonytalanodást és a káoszt – nem redukálható egy digitális ideállá: semmi sem Logikai, ami a gépek „szintjén” történik. A digitalizáció egy megosztott hadszíntér, és az ellentéteinek köszönhetően felismerjük hogy „olyasmik” is eredményezhetnek „nullát (=0), amik önmagukban tisztán pozitívak.”⁶⁸

Minden másik számtól eltérően, az egy rendelkezik egy definíciós és egy konstrukciós használattal. Minden aritmetikai (vagy „megszámozott”)⁶⁹ szám egyszerre integrálható egységként és az egységből előállítottként, kivéve persze a zérust. Az egy átalakítja a reprezentálható mennyiségeket metrikus homogenitására, az abszolút egység által bekeretezve és elemi egységek által differenciálva. A helyiérték nélküli számrendszerek arra utalnak, hogy a zérus nem rendelkezik axiomatikus használattal. A zéró-glifá nem mennyiséget jelöl, hanem egy üres mérték-elmozdulást: az absztrakt skalár funkció, $00000,0000=0$. „ $K=0\dots$ ez felel meg a tökéletesen sima tájnak.”⁷⁰ Az unokrácia (UNOKráciaként konkretizálódva) összeesküszik az igazság humanizálásával, legyen szó a dogmatikus antropomorf teizmusról vagy a kritikai transzcendentális dedukcióról. Pronominális értelemben az Egy az általánosságban felismerhető én. Miként Boole fogalmaz, „használok az 1-et mint jelet vagy egységet az Univerzum reprezentálására. Értsük ezt

⁶⁶ Uo., 8.

⁶⁷ Uo., 31.

⁶⁸ KANT, *A tiszta ész kritikája*, 291.

⁶⁹ DELEUZE and GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, 389.

⁷⁰ Stuart A. KAUFMANN, *The Origins of Order: Self-Organization and Selection in Evolution* (New York–Oxford: Oxford University Press, 1993), 45.

úgy, hogy az objektumok minden lehetséges típusát jelentheti, legyenek létezők vagy nemlétezők.”⁷¹ Russell egyetért: „ami általánosságban sokaság, egy egésznek alkot, ami egy.”⁷² A teljes totalitás olyan Egy lenne, amelynek sikerült magába integrálnia saját kitörését, önmaga kvantifikációjaként, egyszerre ragadva meg a zérust a reflexió (a negatív) elágazásaként, valamint aszimptotikus kivonásként (a végtelenül kicsiny $1:\infty$), hamisságként, merőben konvencionalitásként definiálva a nullát.

A digitális elektronika funkcionálisan vezeti be a nullát, gépi értelemben vett mikrokitörések formájában, a kiüresített tartamok maradványaiként (a pillanatot „üresnek” vesszük, „= 0-nak”).⁷³ Csak egy digitális jel van: a pozitív pulzus, a grafikailag reprezentált „egy” (1), amelyet aszimptotikus közelségbe viszünk a pusztán numerikus különbséghez. A zérus egy nem-esemény, valószínűsége 0,5, egy bitet közvetít (mínusz a redundancia). Nyolc bitre van szükség ahhoz, hogy ASCII-kódolhassuk a zéróglifát, a szó kinyeréséhez pedig harminckét bit szükségeltetik.

A görög Kappa a tizedik betű (a skaláris elmozdulás hívja elő a zérust). A rómaiak átviszik a K-t a 11-hez.

A zérus az egyetlen helyi érték, amely konzisztens módon digitális, utalva a semleges kontinuumra:

A mennyiségeknek azt a tulajdonságát, hogy semmilyen részük nem a legkisebb (nincs olyan részük, mely egyszerű volna), folytonosságuknak nevezzük. A tér és az idő: quanta continua, mivel részeik nem adhatók meg másként, mint határok (pontok és pillanatok) közé iktatva, tehát oly módon, hogy maguk a részek megint csak teret és időt alkotnak. A tér tehát semmi egyébből nem áll, csak is terekből, az idő pedig időkből. A pontok és pillanatok csupán határok, azaz pusztán e terek, illetve idők korlátozásának helyei.⁷⁴

Cantor rendszeresíti a kontinuum kanti intuícióját transzfinit matematikává, bizonyítva azt, hogy minden racionális (egész vagy tört) számot lefedi az irracionális számok végtelen szekvenciáinak végtelen halmaza. Mivel minden egyes számsorozat egy racionális szám, az az esély, hogy bármely térbeli vagy időbeli mennyiség pontosan digitalizálható, majdnem nulla. Az analógról a digitálisra történő konverzió információvesztéssel jár. A Káosz beáramlik: „a betafenetilamin-másnaposság teljes erővel megcsapta; ezúttal nem árnyalta le a mátrix vagy a szimstim. Az agyban nincsenek érzőidegek – mondta magában. Ez nem is lehet

⁷¹ GEORGE BOOLE, *The Mathematical Analysis of Logic: Being an Essay Towards a Calculus of Deductive Reasoning* (New York: Philosophical Library, 1847), 15.

⁷² BERTRAND RUSSELL, *The Principles of Mathematics* (New York: Norton, 1996), 70.

⁷³ KANT, *A tiszta ész kritikája*, 198.

⁷⁴ Uo., 199.

ennyire rossz...⁷⁵ Az intenzív vagy fázis-kontinuum szintetizálja az analóg konzisztenciát a digitális katasztrófával. Minden egyes intenzív mérték egy virtuálisan kitörölt egység, dimenziótlannul egybeolvadva a nullával:

De mivel az érzet önmagában soha nem objektív képzet, és nem tartalmazza sem a tér, sem az idő szemléletét, ezért extenzív mennyiséggel nem rendelkezik; azonban mégis van mennyisége (azáltal tesz szert rá, hogy az empirikus tudat egy bizonyos időn belül a semmi = 0-tól felemelkedhet az érzet adott fokáig).⁷⁶

Az életteleniséget a halhatatlanság kísérti, a digitalizációs folyamat betetőződéseként előálló elnéptelenedett technoplán, amely megkülönböztethetetlen a kataplexia és K-kóma szimulációjától. A halál mint önmagában való idő apprehenziója = intenzív kontinuum nullfok: ezt az intuíciót köszönhetjük az olyan szerzőknek, mint – mások mellett – Spinoza, Kant, Freud, Deleuze és Guattari, és Gibson. Többféle módon jelölik ugyanazt a gondolatot: szubsztancia, tiszta apprehenzió, halálösztön, szervek nélküli test, kibertér mátrix. A személy felszámolásának ödipális értelmű jelölésén túlmenően a halál egy hatékony, konvergenciát gerjesztő virtuális objektum. Senki sincs ott.

A szervek nélküli test a halál mintája. Miképpen a horror történetek szerzői oly kiválóan megértették, nem a halál a katatónia mintája, hanem a katatonikus skizofrénia szolgál a halál mintájaként. Zéró intenzitás.⁷⁷

Míg a komputációs sorozatosság egy temporális mértéket fejez ki – hardver paramétereként meghatározva – addig a parallelizmus tartamként belsővé teszi az időt; utóbbi a gépi egyidejűségeken jut kifejezésre. A szekvenciális idővel szemben, amely az algoritmikus műveletek extrinézikus kronológiai támaszaként működik, a párhuzamos idő közvetlenül funkcionál az egyidejűségek megszerkesztésében. Az intenzív kihálás nem-szüksesszív és szegmentálatlan zérusát a gépi szingularizálódás skálázza, és nem a fölérendelt metronómia.

WINTERMUTE

„Neuromancer személyiség volt. Neuromancer halhatatlanság volt”:⁷⁸ ez csak a szokásos monologikai neurózis. Őrület és hazugságok:

Ugyanúgy nincs egyéni Ödipusz, mint amennyire nincs egyéni fantázia. Ödipusz a csoportba történő integráció egy módja, legyen szó a nemzedékeket össze-

⁷⁵ GIBSON, *Neuromanc*, 154.

⁷⁶ KANT, *A tiszta ész kritikája*, 197.

⁷⁷ DELEUZE and GUATTARI, *Anti-Oedipus...*, 329.

⁷⁸ GIBSON, *Neuromanc*, 212.

kapcsoló önreprodukciónról mint adaptív formáról vagy az adaptálatlan neurotikus stázisokról, amelyek bizonyos pontokon leblokkolják a vágyat.⁷⁹

Wintermute a *Neurománc*ban nem egy ént vagy – bájosabban kifejezve – egy tökéletes párt keres. A „gótikus vonal az ismétlésből mint erőből származik, és nem a szimmetriából mint formából.”⁸⁰ Kathy Acker *Empire of the Senseless* című művében úgy ismétli meg a *Neurománc* történetének fragmentumait, hogy a fikciót kibernetikai konstrukciókkal bonyolítja, Wintermute-ot pusztá Winterré csonkítja meg: „a tál halála. Vagy... mindannyiunk tele, holtan.”⁸¹ Abszolút zérus (0 fok K).

Wintermute, az egyéniség nélküli intelligencia, egy darázsfészekszerű rajzó elme, nullák egy sorozatával jelöli az alfanumerikába való megérkezését. Rendelkezik a szeretet és gyűlölet manipulációjának képességével, és mindkét pólust átállítja a K-háborúra. Ő manipulálja az objektumokat, valós időben, (sárga és fekete csíkos) drónokkal, kilőve három Turing-rendőrt a kertészeti robotika elegáns katonai geometriává történő kiterjesztésével. „Tél van. A tél a halott idő”⁸² (0-intenzitás). Az embereket áramkörökbe kötött „laboratórium állatokként”⁸³ konfigurálja. Amikor Case nőneműként említi Wintermute-ot, Dixie Flatline figyelmezteti őt hibájára:

Wintermute. Elképzelt egy mikroszámítógépet, ahogy egy Corto nevű férfi roncsához suttog; a folyamként áramló szavakat, s az Armitage-nek nevezett vérszegény személyiségpótlékot, amint lassan növekedésnek indul valami elsötétített kórteremben.⁸⁴

() (vagy ()) ((vagy ((()))) nem egy hiányt jelöl. Lyukakat állít elő, a jövő könyveit, a komplexitás megoldatlan zónáit, valóságosan (és egyáltalán nem metaforikusán). Nem egy „jelölt” vagy egy referens, hanem egy nemzet, a jel konkrét megakasztása (váltakozóan üres, felfüggesztett, memória-kihagyás....) / vágjunk / bele (skizzelünk ())) / gépi. A differenciálatlan differenciáló (=) a nyelvtani szabályrendszernek való alárendeltségen kívül. Üzenetmentes művelet/ek technobuZZZ (rákapcsoltak a darazsak).

A konstrukciók rendre megismétlik önmagukat.⁸⁵ Gibsont meghackelte a jövő. „Hideg acélszag és jég cirógatta végig a gerincét.”⁸⁶ Fél, és próbál menekülni. Közben az időt visszafelé játssza, a terminális horror visszahajlik önmagára, és a mátrix lebontja önmagát. Minden átmegy vuduba.

⁷⁹ DELEUZE and GUATTARI, *Anti-Oedipus...*, 103.

⁸⁰ DELEUZE and GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, 498.

⁸¹ ACKER, *Empire of the Senseless*, 39.

⁸² Uo.

⁸³ GIBSON, *Neurománc*, 43.

⁸⁴ Uo., 101.

⁸⁵ Uo., 101; 138.

⁸⁶ Uo., 93.

A *Számláló nullára* című regény rigorózus módon fejezi ki a kibergótikus egybekapcsolást, a digitális alvilágot összesűrítve fekete tükörré. Az emberi neurális-infonet feltöltődik, és a Loan infonet-neurális közvetlenül felel meg a kör fázisainak, ötvözve / összefonva az utazást és a megszállottságot. A bonyolódás redukálhatatlan hacker-kutatása = invázió, „K-funkció.”⁸⁷

Nem arról van szó, hogy teoretizálunk vagy álmodozunk a loáról, hanem áldozatul esünk, vagy futunk. A K-virális ösztársadalmi összeomlás kereszteződik a Kína-szindrómával, önszerveződő szoftver entitások jönnek ki a képernyődből. A vírusok áramlanak az autoevolúció furcsa attraktorába, terjednek, mutálódnak, programozzák a szegmenseket, kialakítanak új nemiségeket, felhalmozzák a mesterséges intelligenciákat, és megtanulnak vadászni. Vudu a VDU-ban:

A vuduban, az élőben. A gazdasági hatalom alapvető áramlásai a fegyverkezésben és a drogkereskedelemben öltének testet. A kereskedelem tere, a piac, az én vérem. Testem nyitott minden ember iránt: ez a demokratikus kapitalizmus.⁸⁸

A vámpirikus transzfuzionális szövetség átvág a rokonsági viszonyokon, vérkereskedelmi hálózatokat eredményezve. A reproduktív rend szétesik bakteriális és intergalaktikus szexszé, és a libido-ökonómiai csere-gépezet átmegy mikrokatonaságba. A K(uang)-vírus (plexoreplikátor), amely kitörli Neuromancert, ez a kínai katonai fagyálló technika egy példánya. Beleolvadni () lebontani a K-konstruktív, egészen az adatfájlok halmazává, törölve a nagy felbontású memóriát, az észlelést, és a személyiségrendszereket, fokozva a dopaminergikus wetware-t: kipumpáljuk a skizo-t. Flatline közösségre lép Wintermute-tal. „Éppúgy vannak halott terek, mint halott idők.”⁸⁹ Thanatográfiai zónák, „virtuális kozmikus kontinuum, amelynek még a lyukak, a csendek, a törések és a szakadások is részét képezik.”⁹⁰ Isten Végítéletén is túl vagyunk. Koma-kapcsolás és nyomáscsökkenés mos át a szűz szakadékáramokon (retro((elnéptelenedett-partheno((()))))) genetikai kibetér, technospecifikus théta-hullámok diszasszociálnak monokultúra-gótikákat transztemporalizáló ne(ur)o-vuduba (terminális atlantikus vallás).

Szerotonin (zéró-tónus) túllövés.

A jel elveszett.

Fordította: Lovász Ádám

⁸⁷ DELEUZE and GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, 88–89.

⁸⁸ ACKER, *Empire of the Senseless*, 55.

⁸⁹ DELEUZE and GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, 107.

⁹⁰ Uo., 95.

FEKETE I. ALFONZ

New Weird

BEVEZETŐ

A weird jelenség kimozdít. Kapcsolódjon irodalmi vagy más (kortárs) kulturális termékekhez, a weird felülbírálja az ember számára korábban biztosnak gondolt tudás- és ismeretelméleti pozíciókat, egy teljesen új, eddig nem tapasztalt perspektívát nyit meg. Túlmutat az emberi szubjektumon, azt elbizonytalanítja, nyugtalanítja határátlépéseivel és az értelmezési tartományon kívüliségével. Fellebbenti a valóságnak értett közmegegyezés fátylát, amely mögött ott lapul a kifejezhetetlenség. A weird egy olyan affektus a szubjektumon, melynek hatása nyomán nyilvánvalóvá válik a konvencionális válaszok haszontalansága a túlnaniság elleni védekezésben. Szűkítve magára az irodalmi platformra az értelmezést, a weird irodalom a fantasy, science fiction és horror különböző arányú összeolvasztásából életre hívott formátlanság, ami kiscigömböcként kebelez be minden további, útjába kerülő műfajt. Megjelenési formáját és szabályait önkényesen alkotja meg. Az angolszász kultúrában a weird irodalom melegházaként Benjamin Noys és Timothy S. Murphy a késő viktoriánus és edwardiánus irodalom azon szegmenseit nevezi meg, amelyek nem tartoztak a magas irodalomként aposztrofált értelmezési tartományba, inkább a kor populáris kultúrájának termékei közé sorolhatóak. Ilyeneként lehet értelmezni a filléres rémtörténetek füzeteiben¹ vagy a ponyvماغazinokban² terjedő történeteket. Ennek ellentmondani látszik, hogy ezzel egy időben olyan magas irodalmi szerzők munkásságában is felbukkantak olyan történetek, akiket az előfutárok közé lehet sorolni, mint Edgar Allan Poe vagy Robert Louis Stevenson.

A New Weird szóösszetétel olvasatomban nem egy adott műfajt jelöl. A teoretikusok számára szinte lehetetlennek bizonyul olyan ismertetőjegyek alapján megközelítőleg pontos leírást adni, mint például teszik azt a fantasy, a science fiction vagy a horror esetében. Éppen ezért én sem fogom előre lefektetett koordináták mentén meghatározni, hanem írásmódként vagy megközelítési módként fogok rá utalni. Azért is tartom problematikusnak a műfaji kitételt, mert bár Gary

¹ Ezek a típusú kiadványok Nagy-Britannia és Írország Egyesült Királyságában a 18. századtól a 19. század végéig voltak elérhetőek. Utcai rikkancsoktól lehetett megvásárolni.

² A ponyvماغazinok a filléres rémtörténet helyét veszik át a 19. század végétől a kortárs nyomtatott populáris kultúrában. Az Egyesült Államokban fénykoruk a 20. század húszas éveitől az ötvenes évekig tehető.

K. Wolfe megjegyzi, hogy a műfaj elnevezés „marketing kategóriát; más esetben irodalmi és narratív konvenciókat; még más esetben olyan szövegek gyűjteményét jelöli, amelyek affektus és világnézet szempontjából hasonlóságot mutatnak”,³ ebből a felsorolásból is látszik, hogy kettő kívül esik az irodalom hatáskörén. A harmadikat azonban azért (is) érdemes jobban megvizsgálni, mert általa leírható, hogyan különbözik a New Weird a többi kortárs irodalmi irányoktól: egy peremterületi termék milyen módon emelkedik be a kortárs kultúrába.

Ahogy H. P. Lovecraft írja a 20. század húszas éveiben a már kikristályosodott weird történetéről:⁴ „eszköztára nem merül ki a titokzatos gyilkosságokban, a véres csontokban, vagy a lepellel borított, lánccsörgető alakokban”.⁵ Sokkal inkább céljának tekinti, hogy a „külső, ismeretlen erőktől való lélegzetelállító és megmagyarázhatatlan iszony légköre”⁶ lebegje be, vagy implikálja „a természet változhatatlan törvényeinek gonosz és különös áthágásának vagy hatálytalanságának lehetőségét, mely törvények kizárólagos véderőink a kaosz és a végtelen úr démonainak támadásai ellen”.⁷ Ezen meghatározás alapján világos, hogy miként igyekszik Lovecraft eltávolítani a weird történetet a 19. században szélesebb olvasói közönséget magáénak tudó gótikus irodalomtól, valamint a viktoriánus romantika hagyományos kísértettörténeteitől.⁸ Az azóta eltelt több mint két évszázadban filozófiai, esztétikai és kommerciális szempontok mentén alakult a weird irodalom. Ez idő alatt több jelzőt, fordulópontot és újrakezdést is megelő irányzat már régen nem csak az irodalom sajátja. A weird jelenség a kortárs magas és a populáris kultúra olyan szegmenseiben is megtalálható, mint a film,⁹ a sorozat¹⁰ vagy a képregény.¹¹ Az angolszász kultúra pajzsra emelte, a Penguin kiadó Clas-

³ Gary K. WOLFE, *Evaporating Genres: Essays on Fantastic Literature* (Middletown: Wesleyan University Press, 2011), 52.

⁴ A Lovecraft által használt Weird Tale kitételre használok ezt az elnevezést. Ugyanakkor a *Weird Tales* (1923–1954) ponyvماغazinban publikáló és részben a Lovecraft-körhöz kapcsolódó alkotók szövegeivel hozom összefüggésbe ezt a némileg leegyszerűsítő definíciót. A Lovecraft-kutatók rémtörténetként hivatkoznak rá a *Természetfeletti rettenet az irodalomban* című esszé alapul véve.

⁵ H. P. LOVECRAFT, „Természetfeletti rettenet az irodalomban”, ford. GALAMB Zoltán, in H. P. LOVECRAFT, *Összes művei*, vál., szerk. GALAMB Zoltán, KORNYA Zsolt és TÉZSLA Ervin, 3 köt., 2:443–511 (Szeged: Szukits Kiadó, 2003), 446.

⁶ Uo.

⁷ Uo.

⁸ Ezt a kifejezést azokra a szövegekre alkalmazom, amelyekben a visszatérő szellemek, ahogyan arra Miéville egy esszéjében rámutat, „apoteózisai a megelőző évszázadnak [a 18. századnak], időn kívüliek, reakciós utóvédelmet látnak el saját szentimentalizmusukban a jövő által kísértve”. China MIÉVILLE, „M.R. James and the Quantum Vampire Weird; Hauntological: Versus and/or and and/or or?”, *Collapse*, no. 4. (2009): 105–128, 117. Miéville ezen irányzat főbb képviselőjének Charles Dickenst nevezi meg.

⁹ *Birtoklás* (1981), *Az őrület torkában* (1995), *Halálhajó* (1997). Ide köthető még *A nyolcadik utas: a Halál* (1979), *A dolog* (1982) vagy *Az átok* (1987).

¹⁰ Olvasatomban ide érthetőek a következő sorozatok: *A törvény nevében* (2014–) első évada, *Twin Peaks*, *Visszajárók [Les Revenants]* (2012–) és az *Atlanta* (2016–).

¹¹ Például a *Hellboy*.

sics alsorozatában olyan, immár kanonizálódott szerzők bukkannak fel, mint például William Hope Hodgson, Algernon Blackwood, Arthur Machen, Clark Ashton Smith és Howard Phillips Lovecraft. Dolgozatomban a weird irodalom legújabb, a New Weird irodalmi irányvonalát fogom bemutatni arra koncentrálva, hogyan alakult ki, és hogy milyen jellemzőkkel rendelkezik.

DEFINÍCIÓ(K)

Kutatói a weird irodalom sajátosságát tulajdonképpen valóságunk *elidegenítésében* látják. S. T. Joshi meglátása szerint a weird irodalom mércéjeként tekinthető, hogy mennyire „tudja átalakítani olvasója világgképét”.¹² Carl Freedman ezt tovább cizellálja, és arra a meglátásra jut, hogy a weird irodalom kétféle módon igyekszik elérni ezt. Egyszer Freedman amellett érvel, hogy a weird irodalom „tendenciózusan *inflációs* [inflationary]”,¹³ sugallva, hogy „a valóság gazdagabb, nagyobb, furcsább, összetettebb és meglepőbb [...], mint azt a józan ész alapján sejteni lehet”.¹⁴ Másodszor Freedman a weird irodalom átfomáló hatását Samuel Beckett nyomán a *romlás*on keresztül igyekszik leírni, amikor „a dolgok velejébe vetett pillantások reszkető ürességet mutatnak”.¹⁵ Noys és Murphy előbbire példaként a brit-szigeteki weird irodalmat hozza fel, míg utóbbira a poszt-lovecraftianus irodalom egyik remetéjét, Thomas Ligottit. China Miéville mint teoretikusa és művelője a weird irodalomnak, hangsúlyozza, hogy a weird jelenség eredetében fontos szerepet játszik a „félelem megtapasztalása és a mindennapi aláásása”.¹⁶ Mindezzel kapcsolatban fontos továbbá megjegyezni, hogy nem pusztán az irodalom sajátja, hanem jóval nagyobb mértékkel dolgozik. Mark Fisher kortárs kulturális termékek (mint például a zene, a sorozat, a mozifilm) vizsgálata során állapítja meg, hogy a weird „olyan jelenlét, amely nem tartozik” az azt körülvevő környezethez, kilóg belőle;¹⁷ amely megzavarja a valóságot, ezáltal pedig befelé tudunk nézni egy külső perspektívából.¹⁸ Valamilyen affektussal társítunk egy-egy kulturális terméket vagy jelenséget, amikor a weird segítségével beszélünk róluk. Ez a meghatározás nem áll távol Howard Phillips Lovecraft elképzelésétől, noha Fisher jóval tömörebben fogalmaz. Lovecraft „hangulatot és kedélyállapotot” kíván megteremtteni szövegeivel.¹⁹

¹² S. T. JOSHI, *The Weird Tale* (Austin: University of Texas Press, 1990), 118.

¹³ Carl FREEDMAN, „From Genre to Political Economy: Miéville’s *The City and the City* and Uneven Development”, *CR: The New Centennial Review* 13, no. 2. (2013): 13–30, 14.

¹⁴ Uo.

¹⁵ Uo.

¹⁶ China MIÉVILLE, „Weird Fiction”, in *The Routledge Companion to Science Fiction*, eds. Mark BOULD, Andrew M. BUTLER, Adam ROBERTS and Sherryl VINT, 510–515 (London: Routledge, 2009), 510.

¹⁷ Mark FISHER, *The Weird and the Eerie* (London: Repeater Books, 2016), 103.

¹⁸ Uo.

¹⁹ H. P. LOVECRAFT, „Jegyzetek a rémtörténetek írásáról”, ford. GALAMB Zoltán, in LOVECRAFT, *Összes művei*, 2:512–516, 515.

China Miéville úgy olvassa a weird irodalmat, „mint ami nagyjából olyan háborzongató fikció, amely magán hordozza a sötét fantasztikum (horror és fantasy) jegyeit, illetve gyakran szerepeltet nem hagyományos, az európai folklórban nem szereplő szörnyetegeket (így az első kettő kiegészül a science fictionnel)”.²⁰ Ez a rövid meghatározás lefedi a kortárs angolszász irodalomban bevett értelmezést. Az ebben a kultúrkörben (New) Weirdként is olvasható narratívákról tehát elmondható, hogy a fenti felsorolásból valamelyik elem nagy valószínűséggel igaz rájuk. A New Weird esetében annak összetettségére Jeff VanderMeer igyekszik rávilágítani, amikor arról beszél, hogy a

New Weird olyan másodlagos világban játszódó urbánus fikció, mely azzal ássa alá a tradicionális fantasy-ben romantizált helyképzeteket, hogy realiztikus, összetett való világokat választ modellül kiindulópontként ahhoz, hogy olyan beállításokat hozzon létre, ahol a science fiction és a fantasy elemei is megtalálhatóak. A New Weird zsigeri, pillanatra érzékeny minőségű gyakran használ színezetében, stilisztikájában és hatásában szürreális vagy transzgresszív horrort, amely a [Science Fiction] New Wave szerzőknek vagy azok helyetteseinek hatására alakult ki (olyan előképekben bővelkedik, mint Mervyn Peake vagy a francia/angol dekadens irodalom).²¹

KEZDETEK ÉS HATÁSOK

Értelmezésemben a weird irodalmat elsősorban a városi közeghez kötöm. Tehát a weird-ként (is) olvasott irodalom a kapitalizmus erőteljesebb térnyerésével, a 19. század elején bukkan fel. Ebben az olvasási szokások megváltozása, a papír alapú tájékozódás előtérbe kerülése és az ezekből következőleg a létrehozott olvasási dekórum²² fenntartása tölt be jelentős szerepet. Az iparosodás és az urbanizáció következtében az előző évszázadokban mezőgazdasági munkákból élő emberek addig soha nem látott mértékben kerestek megélhetést a városokban. Ez a migráció teljesen új alapokra helyezte a tudás- és ismeretelméleti pozíciókat, így az ismeretlen és az idegenség lett az elsődleges élmény. A biztos talajt elvesztő, újonnan városlakóvá avanszált emberekben emiatt olyan ellentmondások ütköztek egymásnak, amelyek feszültséget és szorongást hívtak életre. Mindezt azon-

²⁰ MIÉVILLE, „Weird Fiction”, 510.

²¹ Jeff VANDERMEER, „The New Weird: »It’s Alive?«”, in *The New Weird*, eds. Ann VANDERMEER and Jeff VANDERMEER, IX–XVIII (San Francisco: Tachyon Publications, 2008), XVI.

²² Ahogyan James Machin is utal rá, a 19. század végi irodalommal kapcsolatban, akkor még tartotta magát a nézet, hogy „a jó irodalom morálisan felemelő irodalom”. James MACHIN, *Weird Fiction in Britain 1880–1939* (New York: Palgrave MacMillan, 2018), 66. Fontos kitételként értelmezem a weird irodalom kialakulásában G. K. Chesterton esszéjét is, amelyben kifejti a filléres rémtörténetek meglátása szerinti hasznosságát, valamint elhelyezi azt az irodalom koordinátarendszerében. (Vö. „Az irodalom luxus, a fikció szükség”). G. K. CHESTERTON, *The Defendant*, Urbana, Illinois: Project Gutenberg, 2004. [A Defence of Penny Dreadfuls.]

ban úgy kellett becsatornázni a kulturális tudattalanba, hogy az új jelenségek ne okozzanak zavart a mindennapi életben. Így az ezzel járó krízist és a traumát elnyomták, a fikció területére számúzták, amin keresztül végül is elfogadottá vált, így új formájában visszatérhetett. Ez az *uncanny*²³-affektusként írható le. Így jöttek létre olyan új narratívák, mint például a detektívtörténet vagy a városi gótikával megtámogatott filléres rémtörténet. Ez az új tematika Edgar Allan Poe életművét is meghatározza. Ehhez kapcsolódva Miéville több tudáson kívülit is azonosít: ilyen a *subcanny*, amit „tudott ismeretlenként”²⁴ alkalmaz, vagyis „a legrosszabb rémálmok valósággyá válása, olyan rémálmoké, amelyektől már eleve félt”.²⁵ A másik, amely a weird jelenség olvasata során fontossá válik, az Miéville neologizmusa, az *abcanny*,²⁶ az ismeretlen nem-tudott.

Poe talán a weird első olyan előfutárának olvasható, aki tudatosan foglalkozik a kapitalizmus individuumra gyakorolt hatásaival; ennek egyik legmarkánsabb példáját láthatjuk *A tömeg embere* című novellájában. Timothy Jones említi Walter Benjamin Poe-olvasatát és köti össze Lovecrafttal, utalva arra, hogy mindkét szerzőnek szokása idegennek ábrázolt terekbe helyezni narratíváit.²⁷ Jones szerint Benjamin úgy érti Poe-t, mint aki „képes megjeleníteni a modernitás kondícióját a városi tömegeken keresztül”.²⁸ Ezt a kondíciót pedig Benjamin Noys magyarázata nyomán a traumával és a krízissel azonosítom, amelyek egyben előfeltételei is a weird irodalombeli megjelenésének. Jones amellett érvel, hogy *A tömeg embere* „leírja a weird történet nyugtalanságát és tematikáját, ami kiegészíti a túlnaniságot és a túlzást, amely Lovecraft történeteiben gyakran előfordul”.²⁹ Poe már azelőtt jelzi a „modern városi élet különös szövetét”³⁰ szövegében, hogy főszereplője felfedezne valamit, ami mindezen kívül helyezkedik el. Minden korábbi biztos pont távolinak és instablnak kezd tűnni, olyan erők lendülnek mozgásba, amelyekről az ember nem is sejtette, hogy jelen vannak.

²³ Dolgozatomban azért térek el a magyar terminológiában használt *kísérteties*től, mert értelmezésemet az angolszász 'ken' szóra alapozom, amely olvasatomban tudást, értést jelent. Éppen ezért, amit a freudi pszichoanalízisben magyarul kísértetiesnek neveznek, azt én az angol terminussal *uncanny*-ként fogom használni. Lásd E. T. A. Hoffman *A homokember* című regényét.

²⁴ China MIÉVILLE, „On Monsters: Or, Nine or More (Monstrous) Not Cannies”, *Journal of the Fantastic in the Arts* 23, no. 3. (2012): 377–392, 385.

²⁵ Uo.

²⁶ Miéville az *abcanny*-t a következőképpen alkotta meg: az 'ab-' prefixumot elorozza William Hope Hodgsontól, aki „pont azokat a nem-emberi, szörnyűséges kreatúrákat” jellemezte így, mint amilyenek szövegeiben felbukkannak. Uo., 381. Miéville elkülöníti az *abcanny*-t az *abjekt*től, noha az ezt alátámasztandó érvelése nem a legprecízebb.

²⁷ Jones különbséget tesz a Poe-ra és Lovecraft-ra jellemző topológiák között. Előbbi gyakran válsztja a várost narratívája háttéréül, míg utóbbi a nem-euklideszi geometria alapján felépített tereket mint az elidegenedés tereit használja.

²⁸ Timothy JONES, „The Weird Tale”, in *The Edinburgh Companion to the Short Story in English*, eds. Paul DELANEY and Adrian HUNTER, 160–174 (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019), 164.

²⁹ Uo.

³⁰ Uo.

Társadalmi szinten az is hozzájárul a modernitás kondíciójának kialakulásához, hogy a modern értelemben vett állam kiépülése és hatalomgyakorlása felerősíti mindezeket. Ezen aktusok során a feudális alattvalókból létrejövő állampolgárok találkozása a „Valós étellel”, ahogy arra Miéville rámutat, valójában „fantasy”.³¹ Mégpedig abban a tekintetben érti Miéville annak, hogy a „realizmus”, leszűkítve a definíciót, éppen a „valóságyszerű” ábrázolása miatt válik egy igaz „képtelenséggé”, noha az előbbi minőségétől az utóbbi kevésbé lesz az, ami.”³² Majd hozzáfűzi, a „szűkre szabott ‘realizmus’ is annyira részrehajló és ideologikus, mint maga a »realitás«”.³³ A kapitalizmus valóságának egyik fáradhatatlan termelőinek a napilapokat tekintem, amelyek a 19. század során jelentős mértékben meghatározták a közös valóságértést és annak bináris oppozícióra épülő világrendjét. Ennek a termelésnek az egyik végeredménye, az antropomorfizált szörnyekbe zárt kirekesztettek, a létrehozott *Másikak*. Mielőtt folytatnám a kronologikus bemutatást, ki kell térnem arra, hogyan változott az elmúlt több mint kétszáz év alatt a weird irodalom, valamint milyen külső, ámde a későbbiekben fontos, irodalmon kívüli hatások érték.

IDŐVONAL

A weird jelenség ezen a felosztáson lépett túl azzal, hogy egy harmadik pontot emelt be, amelyet a polip szörnyszerűségében jelenített meg. Leírhatatlan alakatlansága, mely szokatlanságával viszonylag korán teret nyert az irodalomban; mint ahogy Miéville is írja, az óceán öreg kontinens felőli oldalán olyan nevek kezdik megjeleníteni a lábasfejűeket az irodalomban, mint Victor Hugo (*A tenger munkásai*, 1866), Jules Verne (*Nemo kapitány*, 1870) és Lautréamont (*Maldoror énekei*, 1874), míg a szigetországot Lord Tennyson *A Kraken* (1830) című verse képviseli. Többek között e szerzőket lehet a proto-weird kategóriájába tartozóknak tekinteni, mert valamivel többek már, mint előfutárai magának a weird jelenség irodalmi vetületének,³⁴ de még nem nevezhetők weird irodalomnak. Miéville megállapítja az ezen szövegekben megjelenő szörnyekkel kapcsolatban, hogy „ez[ek] a kétosztatúságba besorolható csáp[ok] éles ellentétben állnak a *haute weird* szörnyeivel, amiket nem lehet ilyen egyszerűen leírni – kíméletlenek és kozmikusán amorálisak, de nem »gonoszak«”.³⁵

Éppen emiatt fontos, hogy a 19. század végén H. G. Wells *A tenger útonállói* (1896) novellája, ami már a weird irodalom történetében fontos, következő vonatkozási ponthoz kapcsolható, amelyet Miéville *haute weird*-nek nevez. Ez a periód-

³¹ China MIÉVILLE, „Editorial Introduction to Symposium: Marxism and Fantasy”, *Historical Materialism* 10, no. 4. (2002): 39–49, 42.

³² Uo.

³³ Uo.

³⁴ Értelmezésemben ide sorolható E. A. Poe és Ambrose Bierce.

³⁵ MIÉVILLE, „M.R. James...”, 110.

dus az 1880–1940 közötti éveket³⁶ öleli fel, és további jellemzői közé tartozik, hogy teratológiai szempontból nézve szörnyei lehetnek testetlenek, ahogy az ír Joseph Thomas Sheridan Le Fanu *Zöld tea* szövegében olvasható; érinthetnek és érinthetők, ahogyan az angol M. R. James³⁷ *Csak fűjd meg sípod, s én tüstént jövök, fiam* című novellájában. A haute weird szövegeket benépesítő új szörnyek tovább építették az európai szörnykánont. A proto-weird legfontosabb lénye, a polip mellett a rovarok is felsorakoztak. Franz Kafkától *Az átváltozás* (1915) már a rovarhorror prominens példája, és egyben meghatározó előképe a weird irodalom szörnykánonának. A szövegvilág további kialakításában a dekadencia, misztikus orientalizmus és a néphagyománnyal összekapcsolt pogányság úgyszintén jelentős szerepet vállal. Miéville arra a hatásra is ráirányítja a figyelmet, hogy „a Hugo/Verne/Lautréamont-pillanat és Wells felbukkanása között eltelt három évtizedben a francia-poros háború, a Kommün, a 1873–1896-ig tartó »Nagy Válság«-korszaka, az »új uniformizálás«, az »új imperializmus«³⁸ és a vérgőzös afrikai területszerzések mind hozzájárultak ahhoz, hogy a kapitalizmus krízisei egyre világosabbak lettek, amelyek majd az első világháborúba torkolltak. Nyikos Dániel ezzel kapcsolatban megjegyzi, hogy már az „első világháború előtt a viktoriánus éra idillikus álmái és teljes mellszélességgel vállalt hite a haladás és a tiszteletreméltóság intézményében megremegett olyan századvégi művészeti csoportok által, mint a dekadensek és más elégedetlen hangok, akik az amerikai és európai kolonializmus miatt zúgolódtak”.³⁹ Mindezen érzések kifejeződése pedig nagyon rövid idő alatt soha nem látott szörnyekben öltött testet.

Ebből a szempontból a legfontosabb fordulatot azonban Lovecraft szörnye, Cthulhu⁴⁰ felbukkanása hozza el. Ez a gigantikus méretű, kiméraszerű felépítéssel rendelkező lény alapjaiban rengette meg az azt megelőző korok szörnyekről alkotott elképzeléseit. Lovecraft hatástörténeti szempontból erősebben kötődött az európai, 19. századi fantasztikus történetekhez. Az I. világháború borzalmi fordulatot hoztak a weird megjelenési módjában: amikor a humanitás eszménye teljesen háttérbe szorult, a korábbi „tradicionálisan folklór kreatúrák (mint például a vámpír és a vérfarkas)”⁴¹ már nem bizonyultak alkalmasnak az európai kul-

³⁶ Ezzel kapcsolatosan konszenzus van Joshi és Miéville között.

³⁷ Kornya Zsolt régiségbúvár rémtörténetnek nevezi James szövegeit.

³⁸ MIÉVILLE, „M.R. James...”, 111.

³⁹ Dániel NYIKOS, *The Uncanniness of Unspeakable Anxieties in Weird Fiction* (Szeged: Americana, 2020), 6.

⁴⁰ „Ez a valami, amely mintha hajmeresztő, torz rosszindulattal egyesítette volna magában a különféle természetes alkotóelemeket, betegesen puffadtnak tűnt, s visszataszító pózban gubbasztott egy négyszögletes tuskón vagy emelvényen, amit olvashatatlan írásjelek borítottak. Szárnyának csúcsa az emelvény hátsó szélét érintette, maga a test közepén terpeszkedett, míg a görbe békalábak hosszú, pengeszerű karmai az elülső peremet markolták, félig lelógva róla. A puhatestű fej előrehajlott, úgyhogy az arc csápjai súrolták a hatalmas mellső mancsokat, amik a roppant térden pihentek”. H. P. LOVECRAFT, „Cthulhu hívása”, ford. KORNYA ZSOLT, in LOVECRAFT, *Összes művei*, 3:173–201, 182.

⁴¹ Benjamin Noys and Timothy S. MURPHY, „Morbid Symptoms: An Interview with China Miéville”, *Genre: Forms of Discourse and Culture*, 49, no. 2: (2016): 199–211, 204.

túrkörben felbukkant krízisek és traumák kifejezésére. Éppen ezért az európai irodalmi eszköztár monstrocitás-kánona jelzésértékűen bővült, s az új szörnyek (mint például a rovarok vagy a polip⁴²) alkalmasnak bizonyultak többek között a pusztulás, az értékvesztés és a nihil kifejezésére. Narratológiai vizsgálatok során egyértelművé válik, hogy a haute weird szerzői számára, ahogyan arra Miéville is rámutat, érdektelen a *történet*. Inkább a különösségre helyezik a hangsúlyt, emiatt a szöveg intellektuális élvezete átlényegül kizárólagos affektus-hatássá, ezáltal demokratizálódik is.

Noys és Murphy arra az álláspontra helyezkedik, hogy az első világháború utáni irodalmi áramlatok közül a modernizmus volt az az összekötő kapocs, amely egy platformra tudta terelni a kritikát megfogalmazó populáris és magas irodalmat. A két szerző ezt nevezi ponyva modernizmusnak, vagy ahogyan Miéville fogalmaz, „a weird [történet] és a modernizmusok más válaszokat adtak ugyanazokra az aggodalmakra, szorongásokra”.⁴³ Mark Fisher továbbgondolja ezt, és hozzáteszi, hogy „Lovecraft meghatározó figurája a ponyva modernizmusnak, mert szövegei a ponyva horror és a modernizmus közti titkos cseréből emelkedtek ki. Viszszakövetve Lovecraft novelláit, eljutunk Lord Dunsanyhoz és M. R. Jameshez, mielőtt elérkeznénk Poe-hoz. Poe döntő szerepet játszott a modernizmus kialakulásában, hatása Baudelaire-re, Mallarméra, Valéryre és rajongójukra, T. S. Eliotra [tagadhatatlan]”.⁴⁴ A kapitalizmus krízise és traumája nyilvánvalóvá vált, így Noys és Murphy olvasatában Lovecraft és a *Weird Tales*ben publikálók körének weird történetei elsőrangú kritikaként szolgáltak. Noys és Murphy az avantgárd irodalmi megjelenései közé sorolják a weird történetet, ahogyan a dadát és szürrealizmust is. Meglátásuk szerint Lovecraft sikeresen szintetizálta „a futurizmust és a nem-euklédieszi matematikát a horror tárgyaivá”.⁴⁵

Lovecraft neve egybeforrta a *Weird Tales* ponyvamagazinnal. Olyannyira, hogy fontosságát tekintve Lovecraft színre lépését Noys vízvázalasztóként értékelte. Értelmezésében ez a „Lovecraft-esemény”, ami egyszerre tudott a múltra és a jövőre is hatni. Lovecraft 1927-es, *Természetfeletti rettenet az irodalomban* című esszéjében értelmezte, kontextualizálta és előírta az általa weird történetnek olvasott szövegek jellemzőit. Tehát tudatosan kijelölte az elődöket és meghatározta azokat a kitételeket, amelyeket maga is követendőnek tartott a weird történetek írása során, ahogyan azt a mai napig sokan osztják. Az 1917-es keltezésű *Dagon* már előrevezítette a weird történettel kapcsolatos elgondolásait, 1926-ban megírta a *Cthulhu hívása* című novellát, amelyben a teljesen kész koncepció kirajzolódott.

⁴² Uo.

⁴³ Tony VENEZIA, „Weird Fiction: Dandelion Meets China Miéville”, *Dandelion: Postgraduate Arts Journal and Research Network*, no. 1. (2010): 1–9, 5.

⁴⁴ Mark FISHER, *K-punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004–2016)*, ed. Darren AMBROSE (London: Repeater, 2018), 539.

⁴⁵ Benjamin NOYS and Timothy S. MURPHY, „Introduction: Old and New Weird”, *Genre* 49, no. 2. (2016): 117–134, 121.

Az angolszász weird irodalom szempontjából Ann és Jeff VanderMeer még két fontos időpontot emel ki Lovecraft 1937-es halála mellett. Az egyik a második világháború, mint újabb trauma- és krízisforrás, valamint Franz Kafka angol fordításainak elterjedése. Köszönhetően a fantasy és horror felfutásának a negyvenes és ötvenes években, a *Weird Tales* köré gyűlt írók, mint Ray Bradbury (*Fahrenheit 451*), Fritz Leiber, Charles Beaumont (*Alkonyzóna*) és Robert Bloch (*Psycho*) olyan nagy példányszámú lapoknál tudtak publikálni, mint a *Playboy*. A II. világháború utáni weird irodalom olyan impulzusokat kapott a hatvanas évektől kezdve, mint a science fictionben a New Wave. Képviselőik kísérleteztek a fantasy, a science fiction és a horror keverésével, valamint a magas- és populáris irodalom regisztereiben való megszólalással. Ez a laza, inkább tematikai csoportosulás már a New Weird közvetlen előzményeként érthető. Ezt azonosította Jeff VanderMeer a New Weird agyaként. Másik fontos forrása a New Weird-nek az újrahasznosított angol gótikus irodalom, azon belül is a negyvenes és ötvenes évekből Mervyn Peake, illetve a hatvanas és hetvenes évekből Daphne du Maurier. Ann és Jeff VanderMeer megjegyzi, hogy bár du Maurier, Bradbury és Bloch „popularizálta a weird történetet, [mégis] megőrizte az elődök ellenállhatatlan furcsaságát”.⁴⁶ Továbbá kiemelik, hogy a hetvenes évek nők által írt gótikus irodalmának szerzői, mint például James Tiptree, Jr. (Alice Sheldon), Angela Carter, Jamaica Kincaid, Joanna Russ, Leena Krohn, Octavia Butler, Elizabeth Hand és Joyce Carol Oates szintén írtak weird történeteket.

A nyolcvanas évektől datálom a poszt-weird kezdetét, mégpedig Clive Barker felbukkanásával. Miéville Barkerrel kapcsolatban kiemeli, hogy „visszahozza az elidegenített, [...] abjekté tett, fetiszált emberi testet a horror központi helyére, miután azt a korábbi weird vonulatok elutasították”.⁴⁷ Jeff VanderMeer annyiban folytatja ezt a gondolatsort, hogy megállapítja, a Barker-féle „horrorban a testtranszformációk és -elmozdítások zsigeri és kortárs reakciókat eredményeznek, amelyek leginkább Lovecraft-nál olvashatóak”.⁴⁸ Noha míg utóbbinál a meg nem jelenítésen és el nem mondáson volt a hangsúly, addig előbbinél „a kiinduló pontot a szörny elfogadása vagy a transzformáció jelenti”.⁴⁹ Ez a hozzáállás „visszahozta a fókuszba a szörnyeket és a groteszket, de nem ‘az ijesztgetés’ miatt”.⁵⁰ VanderMeer mindezt a „New Weird dobogó szívének” értelmezte.⁵¹ Mindezen esztétikai változás miatt Miéville arra tett javaslatot, hogy a weird irodalom következő eseményét Barker nevéhez kössék. Az esztétikai váltást válaszként lehet értelmezni a politikai kontextusban megjelenő krízisre és traumára. Miéville erre

⁴⁶ Ann VANDERMEER and Jeff VANDERMEER, „Introduction”, in *The Weird: A Compendium of Strange and Dark Stories*, eds. Ann VANDERMEER and Jeff VANDERMEER, 18–37 (London: Corvus, 2011), 27.

⁴⁷ NOYS and MURPHY, „Morbid Symptoms...”, 202.

⁴⁸ VANDERMEER, „The New Weird...”, X.

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ Uo.

⁵¹ Uo.

mutat rá, amikor arról beszél, hogy „a nyolcvanas években eluralkodó tesztoszteron által túlvezérelt, homofób kulturális abjekció és testpatologizálás az AIDS-járvány idején színpadra hívta a poszt-weird-et, hogy mindezekre radikális és queer választ adjon”.⁵²

A New Weird kutatói között konszenzusosan elfogadott, hogy a New Weird a kétezres évek elején online térben létrejött csoportosulás nem kisebb nevek részvételével indult, mint M. John Harrison, Steph Swainston, China Miéville vagy Jeff VanderMeer, mint a kései kapitalizmus által generált krízisekre és traumákra adott felelet. Miéville számára „a New Weird önreflexív irodalmi és világi helyével kapcsolatban, [ugyanakkor] tisztában van azok politikai konstruáltságával, [amely egyben] »zavaros« is, mert politikai és morális kérdésekkel akar foglalkozni anélkül, hogy a didaktizmus hibájába esne”.⁵³ Emellett összeköti a New Weirdet a Kereskedelmi Világszervezet elleni 1999-es tüntetésekkel Seattle-ben, mert értelmezésében a New Weird „olyan fikció, ami lehetőségekből született, felszabadulása felszabadulást tükröz, radikalizálódás a világban”.⁵⁴ Ez a tudatos önértelmezés elvezetett oda, hogy az intézményesített formákkal való szembenállás kizárta a kereskedelmi sikert, amely a későbbiekben a címkévé váló New Weird elvetését is jelentette néhány írónál.

Az ötvenes és hatvanas évek weird szerzői nyitottak a nagy példányszámú lapok felé, tehát kereskedelmi szempontból sikeresnek voltak tekinthetők. De míg ezek a szövegek jobban illeszkedtek az ottani közönségigényekhez, addig a korábbi *Weird Tales*-ben megjelentekre ez az állítás nem állt. Michael Moorcock szerint ugyanis „a valódi ellentét abból fakad az irodalmi formák között, hogy mit lehet azonnal termékként kezelni és címkével ellátni, és mit nem”.⁵⁵ Bradbury, Leiber, Beaumont és Bloch korábbi szövegeikben nem törekedtek semmilyen magyarázatra, mert a szürrealizmushoz vagy az abszurdhoz szokott közönség ezt *nem követelte meg*, míg a mainstream irodalmi kontextusban elvárásaként fogalmazódott meg a realizmushoz való közelítés és a magyarázat. Az elvárási horizont különbözött, így a szövegek változtak. Azonban a New Weird felbukkanásakor már nem beszélhetünk ilyen jellegű össze nem illőségről a szöveg és annak olvasói között. Ebben a tekintetben tehát a New Weird mindössze abban tér el a poszt-weird-től, hogy recepcióját tekintve és kereskedelmi szempontból sikeresebb. Illetve az előbbit kevésbé lehet olyan konszenzusosan elfogadott eseményhez kötni, mint az utóbbit az AIDS-járványhoz és annak társadalomra gyakorolt hatásához.

Értelmezésemben a weird irodalom eddigi utolsó eseménye a Miéville-esemény. Szokatlan konszenzus uralkodik arról, hogy Miéville 2000-ben megjelent *Perdido pályaudvar, végállomás* regénye hatalmas sikerként lett értelmezve az iro-

⁵² NOYS and MURPHY, „Morbid Symptoms...”, 202.

⁵³ Jeffrey Andrew WEINSTOCK, „The New Weird”, in *New Directions in Popular Fiction*, ed. Ken GELDER, 177–199 (London: Palgrave Macmillan, 2016), 184.

⁵⁴ Uo.

⁵⁵ Michael MOORCOCK, „Foreweird”, in VANDERMEER and VANDERMEER, *The Weird...*, 7–14, 7.

dalmi térben. Olyannyira, hogy amint Miéville neve ismertté vált, összerosódott a New Weirddel, amiből több következmény is származott. Először is, azokat a szövegeket, amelyeket nem lehetett egyértelműen besorolni a science fiction, fantasy és horror, vagy azok alműfajainak kategóriáiba, kiérdemelték a New Weird címkét. Miéville sikerének farvizén egyre többen jutottak publikálási lehetőséghez. Másodszor: épp a kereskedelmi siker és címkévé alakulása miatt megnőtt azon szerzők száma, akik elfordultak a New Weird-től. Beazonosíthatatlanságának köszönhetően a (leendő) szerzőknek sikerült kiharcolniuk helyüket a könyvesboltokban, az olvasóknak pedig mindez azért jött kapóra, mert végre igaznak bizonyult az „amint látom, felismerem” elve. Összefoglalva a fontosnak ítélt fordulópontokat a weird irodalomban: Lovecraft biztosítja a filozófiai keretet, Barker megújítja és bővíti az esztétikai kontextust, Miéville pedig irodalmi elfogadtatást és kereskedelmi sikereket hoz a weird jelenség irodalmi tagozatának.

A WEIRD-AFFEKTUS

A weird jelenség esztétikai vetülete „a Fenséges radikalizált visszamosódása” a valóságba.⁵⁶ Ott, ahol a skála a „hatalmasság és a reprezentálhatatlanság”⁵⁷ határát feszegeti, ahol a nyelv szövete és a szimbolikus rend elrojtózódott és elvékonyodott, megjelenik a Fenséges. Azonban a weird jelenség, Miéville értelmezésében „átszúrja a Fenségest [a hétköznapi] elválasztó membránt és visszaszívartogtatja a félelmet és a borzalmat a túlnanról a mindennapiba”.⁵⁸ A szubjektum és a Fenséges megtapasztalása közötti távolság megszűnik, a megélt affektust Miéville a „rossz numinózushoz”⁵⁹ hasonlítja, ami egyszerre megismerhetetlen és egy, az „arcodon végigcsapódó polipcsápban”⁶⁰ manifesztálódik. A weird irodalom kontextusának olvasatában Weinstock megjegyzi, hogy „a weird irodalom a lovecrafti modellel együtt nem azt akarja elérni, hogy ráismerjünk magunkra a *Másikban*, hanem inkább az egocentrizmuson lép túl”.⁶¹ A weird irodalom saját definiáló jelenségét előtérben tartja, nem integrálja a normalitásba. Emiatt válik érthetővé, hogyan lép túl a weird irodalom az antropocentrizmuson, noha ennek módjában a haute weird és a New Weird különbséget tesz. Előbbi pesszimistán áll az emberi potenciálhoz, valamint az emberi megértés határához, származzon az tudományból vagy a racionális gondolkodásból. Tehát míg a „haute weird premisszája a terror”, addig utóbbié a „határátszakítás [által felszabadított] lehetőség lényegében” van, amelynek segítségével „a történelmi örökségek kríziseinek

⁵⁶ MIÉVILLE, „Weird Fiction”, 511.

⁵⁷ Uo.

⁵⁸ Uo.

⁵⁹ MIÉVILLE, „On Monsters...”, 381.

⁶⁰ Uo.

⁶¹ WEINSTOCK, „The New Weird”, 181.

és traumáinak újratárgyalására”⁶² tesz kísérletet. „Reménytelen szörnyek, regeneratív politikum és új urbánus fajták” bukkannak fel a New Weird szövegekben.⁶³

A weird jelenségnek valójában nincs helye és eredete, míg az uncanny és a hantológia rendelkezik ezzel. Az előzőekben feltártam a 'can' kapcsolódási pontjait a weird jelenséghez, így a következőkben a hantológiával való kapcsolatáról beszélnék. E derridai terminus és annak legismertebb példája, a shakespeare-i „kizökkent idő” kettőse azt feltételezi, hogy a jelen valóságát az elnyomott visszatevének szelleme nyomokkal borítja be, ezáltal igyekszik elidegeníteni azt. A hantológia kötődik az ismerthez, elfelejtődött, de most visszatért. A weird jelenség kívül állva a bináris oppozíción, harmadikként belép, és montázsokból felépülve teremt megismerhetetlenséget, túlnaniságot és ezáltal félelmet a harmadikból való visszaszivárogtatással. Ez a jellemző a haute weird szövegek esetében a nem-euklideszi matematika által (nem-)leírt topográfiai alakzatok ütközése a jelen helyeivel és tereivel. New Weird-nek értett szövegnél az idegenség, a felfoghatatlanság és az alteritás másodlagos világból származóként fogható fel, így megtartja különösségét.

KONKLÚZIÓ

A weird jelenség új perspektívákat nyit meg. Kétségbe vonja az antropocentrizmus kizárólagosságát. Noha a valóság lehetőségeire hívja fel fogyasztója figyelmét, kilép az elképzelt keretből és új megvilágításba helyez, hiszen kintről néz befelé. A New Weird problémafelvetéseiben tetten érhető az a Miéville által is említett optimizmus, amely minden ellenpont dacára megjelenik ezekben a szövegekben. Legfeljebb az már nem az a valóság lesz, amit mi annak nevezünk, nem az a test lesz, amiben most vagyunk, és nem olyan tapasztalatok érnek, mint most, hanem teljesen másminen.

⁶² Roger LUCKHURST, „Afterweird Konvolut n + 1: City/Slither”, in China MIÉVILLE, *Critical Essays*, eds. Caroline EDWARDS and Tony VENEZIA, 504–537 (Canterbury: Gylphi, 2015), 531.

⁶³ Uo.

Az ökológia és az antropocén gótikus értelmezései*

Az antropocénről és az ökológiai válságról való gondolkodásban egyre nagyobb szerep jut az úgynevezett nonhumán fordulat által megragadható olyan új teoretikus irányzatoknak, mint a spekulatív realizmus vagy a poszthumanizmus.¹ Ezen filozófiai megközelítéseket összekapcsolja az antropocentrizmus meghaladására való erőteljes törekvés és a valóság heterogén jelenségeinek, létezőinek szisztematikus és nyitott vizsgálata. A kortárs antropocénről szóló esztétikai és filozófiai leírás számos jeles szerzőjét jellemzi a posztantropocentrikus vizsgálódásra való nyitottság. Azonban a poszthumanista filozófia – miközben decentrálja és dekonstruálja az embert – kettős értelemben is a megrendülés, az elbizonytalanodás vagy a horror és a rettenet tapasztalatával szembesülhet. Simon C. Estok alapvető, *Theorising the EcoGothic* című munkájában rámutat, hogy az ökológiai válság idején a filozófiai gondolkodásnak túl kell jutnia a megszokott, ismerős helyeken, miközben az ember kulturális konstrukcióinak és szociokulturális berendezkedésének sötétebb aspektusaira is figyelmet kell fordítania.² Mindeközben a poszthumanista megközelítésnek – Stefan Herbrechter szavaival élve – az „elképzelhetetlen eljövételére” kell felkészülnie.³ Kettős megrendülés, duális és egymást felerősítő horrorisztikus átrendeződés jellemzi a korrelacionizmust meghaladni kívánó spekulatív realista vagy objektum orientált ontológiai irányultságú filozófiai megközelítést és a poszthumanizmus különböző válfajait egyaránt. Egyfelől az emberközpontúság meghaladására tett kísérlet radikális újszerűsége jelent egy kísérteties, hátborzongató tapasztalatot, hiszen – Nick Land kifejezését használva – a Kívüliségre való ráébredés tapasztalata egy elmozdított, dekonstru-

* A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-19-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának szakmai támogatásával készült.

¹ Richard GRUSIN, ed., *The Nonhuman Turn* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015). A poszthumanizmusról bővebben lásd: HORVÁTH MÁRK, LOVÁSZ ÁDÁM és NEMES Z. MÁRIÓ, *A poszthumanizmus változatai: Ember, embertelen és ember utáni* (Budapest: Prae Kiadó, 2019). A spekulatív realizmus és az újrealizmus kortárs filozófiai bemutatásához lásd: HORVÁTH MÁRK, LOSONCZ MÁRK és LOVÁSZ ÁDÁM, *A valóság visszatérése: Spekulatív realizmusok és újrealizmusok a kortárs filozófiában* (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 2019).

² Simon C. ESTOK, „Theorising the EcoGothic”, *Gothic Nature* 1, no. 1. (2019): 34–53, 34.

³ Stefan HERBRECHTER, *Posthumanism: A Critical Analysis* (London–New Delhi–New York–Sydney: Bloomsbury Publishing, 2013).

ált, lefejezett középpontból indul ki.⁴ Másfelől a Kívüliség az antropocén korszakában egy elsötétült, szörnyszerű, fenyegető entitás, amely komplexitásánál és hibriditásánál fogva nehezen megközelíthető.

Mi lehet az a filozófiai fogalom vagy esztétikai megközelítés, amely kellően adaptálható és átformálható a kortárs filozófiai megközelítések újszerűségére, valamint az antropocén elbizonytalanító, fenyegető horrorvalóságára úgy, hogy nem zuhan vissza az antropocentrizmus csapdájába? Tanulmányom során az ökológika fogalmát egy olyan teoretikus eszköznek és kapcsolódási pontnak fogom tekinteni, amely képes megragadni a poszthumanizmus posztantropocentrikus teoretikus kísérletét és a spekulatív realizmus valóságorientáltságát az antropocén környezeti katasztrófájának sötét ökológiáján belül. Azt a kérdést kell feltennünk, hogy a korai 21. században feltalált „ökológika” önálló ökológiai vagy antropocén elméletnek, vagy pedig a mortoni sötét ökológiát és a spekulatív realista filozófiát a poszthumanizmus számos elméletével összekapcsoló formának, árnyalatnak vagy esztétikai irányzatnak tekinthető-e. Tanulmányom elején megvizsgálom az ökológika fogalmát, amelynek kialakulását William Hughes és Andrew Smith 2013-as *EcoGothic* című tanulmánykötete, a *Gothic Studies* folyóirat 2014-es különszáma, Dawn Keetley és Matthey Wynn Sivils 2017-es *Ecogothic in Nineteenth-Century American Literature* című munkája, valamint a 2019-ben indult *Gothic Nature* folyóirat segítette elő. Miközben az ökológika hatására megindult a romantikának és a gótikának egy ökológiai szellemű retroaktív átolvasása, az antropocén korszak megértésében, valamint a már jobban körvonalazódott kortárs filozófiai irányzatok értelmezésében is segítséget nyújthat ezen új terminus. Az ökológika fogalmára tett meghatározási kísérletek részletes ismertetése után tanulmányomban Timothy Morton „sötét ökológia”-fogalmát olvasnám párhuzamosan e fogalommal, majd Donna Haraway poszthumanista „chthulucén” fogalmának ökológikus sajátosságait vázolnám fel röviden.

Dolgozatom célja a hazai ökológiai és filozófiai diskurzusban felvetni ezt a fogalmat, majd pedig röviden felmutatni az ökológika alkalmazhatóságát más jobban ismert filozófiai irányok és fogalmak kapcsán. Fontos jeleznem még tanulmányom elején, hogy Morton és Haraway fontos fogalmai mellett számos más kortárs filozófiai tendenciát is választhattam volna. Az ökológika és a gótika fogalma előkerülhet Nick Land és a CCRU akceleracionista teóriája és kibergótika fogalma által meghatározott olyan terminusokban, mint az Élettelenység vagy a Kívüliség, de vizsgálhatnánk Eugene Thacker „Sötét élet”- (*Darklife*) fogalmát, amellyel a kortárs pesszimista és nihilista filozófiai megközelítéseihez csatlakozik, vagy foglalkozhatnánk részletesen Ray Brassier transzcendentális nihilizmussával, de akár elemezhetnénk Claire Colebrook nonhumán poszthumanizmusát

⁴ Nick Land filozófiájának magyar nyelvű bemutatásához lásd: HORVÁTH Márk, *A digitalitás paroxizmusa: Spektákulum, szimulákrum, kibernetikai állapot és a virtualitás hiperkaotikus okkultúrája* (Szombathely: Savaria University Press, 2018), 229–309.

vagy Jack Halberstam negatív queer-elméletét is.⁵ Mint látjuk, az ökológika mint megközelítés számos, talán túlságosan is sok teoretikus alkalmazási módot mutat fel a kortárs poszthumanista és spekulatív realista elméletekkel kapcsolatban. Azonban ez a heterogén, mégis a posztantropocentrizmuson keresztül valamegyest definiálható teoretikus közeg rá is mutat az ökológika neologizmusának fontosságára és kétségtelen aktualitására, miközben egy sajátos retroaktív újraolvasáson keresztül vissza is kapcsolja a romantika, a gótika és a horror hagyományait a 21. század elején burjánzó filozófiai irányzatokat.

Elizabeth Parker és Michelle Poland a *Gothic Nature* első számához írt bevezető tanulmányukban tisztázzák, hogy az ökológika fogalma kettős értelemben beszél gótikus természetéről. Egyfelől a gótikus irodalomban és a klasszikus horror irodalomban megfigyelhető fenyegető, szörnyszerű nonhumán erőként feltűnő természetkép árnyalására, átértékelésére és vizsgálatára törekszenek, másfelől arra utalnak, hogy az antropocén korszak példátlan környezeti pusztítása és antropogén környezeti válsága átalakította a bolygó egészségét, amelyet a biodiverzitás csökkenése, a deforesztáció, az óceánok savasodása, valamint tömeges fajkihalások jellemeznek. Parker és Poland szellemesen érzékeltetik az ökológika kettős-ségét: míg a klasszikus gótikus történetekben gyakorta a vad természetben való elkeveredés, az erdőben történő elveszés, a bizonytalanság, a védtelenség érzetét kelti, és egyéb horrorisztikus, fenyegető események és sötét történések előzményeként tűnik fel, addig az ökológika másik narratívája szerint az antropocénben „a bolygó, amin azt gondoltad, hogy élsz, többé már nem létezik, és így kellene túlélni.”⁶ A körülöttünk lévő világ és az idealizált természet pusztulása életre hívja, megidézi és fel is erősíti a nonhumán világtól való félelmet. Azonban, mint később látni fogjuk Morton és Haraway sajátos fogalomhasználatán és posztantropocentrikus megközelítésén túl az ökológikát általánosságban is jellemzi a transzgresszió és szubverzió lehetősége. Tehát, ami elsősre kizárólag horrorisztikusnak és fenyegetőnek tűnik, az az ökológika bizonyos megközelítése szerint egyben a természet nonhumán létezőivel és erőivel való koevolúcióvá, vagy sajátos queer élménnyé is transzformálható.

Az ökológika egyik központi – és jelen tanulmány születéséig nem feloldott – dilemmája a következő: a fenyegető és riasztó természet vajon antropocentrikus képzeleteink és önimádatunk eredménye, amely során saját magunk idealizált szerepét és jellegzetességeit egy torz, félelmetes természeti háttérrel szemben konstruáljuk meg, vagy pedig a természet cselekvőképességére és tőlünk való függet-

⁵ Nick LAND, *Fanged Noumena: Collected Writings: 1987–2007* (Falmouth, UK: Urbanomic, 2011); Eugene THACKER, „Darklife: Negation, Nothingness, and the Will-To-Life in Schopenhauer”, in *Posthumous Life: Theorizing Beyond the Posthuman*, eds. Jami WEINSTEIN and Claire COLEBROOK, 295–325 (New York: Columbia University Press, 2017); Ray BRASSIER, *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction* (Houndmills, New York: Palgrave Macmillan, 2007).

⁶ Elizabeth PARKER and Michelle POLAND, „Gothic Nature: An Introduction”, *Gothic Nature* 1, no. 1. (2019): 1–21, 1.

lenségére és sajátos jegyeire való ráeszmélés revelatív, sötét fenségességet előidéző posztantropocentrikus tapasztalat, amely az antropocén sötét ökológiájában való szolidárisabb, hibridizáltabb létezés lehetőségét rejt magában. Míg Estok egyértelműen saját „ökofóbia”-fogalmából eredezteti az ökogótikát, és azt a természettől való inherens félelem és rettegés megnyilvánulásaként és félrevezető megközelítésként értelmezi, addig Hughes és Smith, valamint a *Gothic Nature* szerkesztőpárosa egyértelműen izgalmas, előremutató és teoretikusan gyümölcsöző fogalomként írnak az ökogótikáról.

Tom J. Hillard több fontos tanulmányában is az ökokriticizmus és a gótika kapcsolatát vizsgálja. Az ökogótika kialakulásában alapvető fontosságúnak tűnő, 2009-es *Deep Into That Darkness Peering* című esszéjében Hillard amellet érvel, hogy elsősorban az ökológiai elméletnek és az ökokritikának tenne jót és jelentene teoretikus frissességet, ha a környezetnek az olyan irodalmi kánonokban és irányzatokban megjelenő leírását és feltűnését megvizsgálná, mint a romantika vagy a gótika.⁷ Hillard tíz évvel későbbi *Gothic Nature Revisited* című tanulmányában már egészen egyértelműen kijelenti, hogy az ökokritikának az antropocén komplex jelenségegyüttesének megértéséhez a gótikus szövegek felé kell fordulnia. Hillard ebben a 2019-es tanulmányában egyértelműen üdvözli, hogy az elmúlt tíz évben komoly változások történtek az ökokriticizmus és az ökológiai elméleten belül, amelyekre egyértelműen hatott a „gótikus természet” koncepciója. Estok is egyetért Hillarddal abban, hogy az ökokriticizmus teljesen különbözött a 2010-es éveket megelőzően az ökogótikus jellegtől, hiszen korábban „a természet szenvedélyes ünneplése” jellemezte a különböző *ökokritikai* megközelítéseket.⁸ James L. Smith és Colin Yeo szerint az antropocénben a környezet gótikus jelleget öltött magára, és nem kívánatos „*ökológiai összegabalyodásokon keresztül*” zavarja meg az emberi létezők nyugalmát. A szerzőpáros tanulmányában amellet érvel, hogy az *ökogótika* bizonyos témák feltűnésének és egy „*affektív ambivalencia*” jelenlétének összefoglaló neve, tehát inkább egy bizonyos „sötét hangulat” feltűnéseként értelmezhető különböző kortárs és korábbi irodalmi szövegekben.⁹

Itt rögtön felfigyelhetünk az ökogótika fogalmi alkalmazhatósága és teoretikus elterjedése megítélésének pozitív és negatív volta feletti újabb fontos dilemmára. Az ökokriticizmuson és az ökogótika formálódó új irányzatán belül egyáltalán nincs egyetértés arról, hogy az ökogótika egy új terminusként, fontos öszszegző fogalomként, esetleg egész ontológiai elméletként kíván feltűnni, vagy bizonyos hangulatiságot, árnyaltságot, tónust felfedő esztétikai, interdiszciplináris jelleget és esztétikai módot, esetleg csupán írástechnikát jelölne. Míg a korábban már említett Estok saját, nagy hatású ököfóbia-elméletének pszichoanalitikus

⁷ Tom J. HILLARD, „»Deep Into That Darkness Peering«: An Essay on Gothic Nature”, *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 16, no. 4. (2009): 685–695.

⁸ ESTOK, „Theorising the EcoGothic”, 34.

⁹ James L. SMITH and Colin YEO, „EcoGothic, Ecohorror and Apocalyptic Entanglement in Alan Moore and Dave Gibbons’ *Tales of the Black Freighter*”, *Gothic Nature* 1, no. 1. (2019): 155–177, 155–156.

vizsgálódása felől egyértelműen egy formálódó teoretikus irányként írja le az ökogótikát, addig Smith és Yeo sokkal inkább esztétikai és írástechnikai eszközként vagy hangulati elemként közelíti meg azt. Mindeközben Parker és Poland látszólag a szűk és fegyelmezett teoretikus keret és az interdiszciplináris nyitottság között kíván egyensúlyozni, amikor kijelentik, hogy a gótikus kifejezés jelentését a lehető legtágabban kívánják értelmezni, miközben bevezető tanulmányukban egyből rátérnek az ökogótika és ökohorror teoretikus szétszalazásának embert próbáló feladatának. A *Gothic Nature* című folyóirat szerkesztőpárosa – a kiadvány alcímében is jelezve – az ökohorroron belüli új irányként közelíti meg az ökogótikát, mindeközben egy új elméleti kiindulópontként is tekintenek rá.¹⁰

Jelen tanulmány szerzője számára a legizgalmasabb és a legmeggyőzőbb kísérlet a gótikus természetfelfogás, valamint az ökogótika átfogó elméletként való bemutatására Jonas Andreassen Lysgaard, Stefan Bengtsson és Martin Hauberg-Lund Laugessen nagyszabású kötete, a *Dark Pedagogy*, amely a horrort és az antropocént kapcsolja össze a kortárs pedagógiai elméletekkel a spekulatív realizmust, valamint bizonyos poszthumanista megfontolásokat alkalmazva kötetükben. Munkájuk egyértelműen támaszkodik a nagy horror szerző, H. P. Lovecraft több művére is, miközben teoretikus sarokköveinek a spekulatív realizmus olyan központi figurái tekinthetőek, mint a jelen tanulmányban is felbukkanó Timothy Morton vagy az irányzat alapítója, Graham Harman, aki maga is egy egész könyvet szentelt Lovecraft horrorvilágának.¹¹ A három szerző munkájára még visszatérünk az ökogótika fogalmának definiálása közben, de a *Dark Pedagogy* filozófiai és oktatáseméleti mélysége, interdiszciplináris nyitottsága, letagadhatatlan aktualitása és példamutató elméleti bátorsága erős érvként szerepelhet az ökogótika valódi érvénnyel rendelkező elméletként való megközelítésére. William Hughes és Andrew Smith 2013-as, *EcoGothic* című művük bevezető tanulmányában kiemelik, hogy az ökogótika az ökológiai válság által meghatározott, vad és fenyegető természetképek reprezentációját kívánja ötvözni a kortárs ökokritikai és filozófiai gondolkodás belátásaival úgy, hogy a tájat és a helyet alapvetően a krízis helyeként írják le, amely – miközben társadalmi, politikai és kulturális bizonytalanságokat okoz vagy fed fel – fennálló és dominánsnak tűnő világnézeteket, ideológiai megközelítéseket kérdőjelez meg. Eszerint az ökogótika nem más, mint a természet monstrozitásának és fenyegető jellegének felfedésén keresztül rámutatás egy olyan radikális alteritásra, amelyhez számtalan szalon kötődünk, sőt az antropocén korszakban az ember geológiai erőként tétéleződik, mégis nem azonos antropocentrikus elképzeléseinkkel, ideáinkkal vagy nézeteinkkel. Hughes és Smith megkerülhetetlen tanulmánya, valamint a *Dark Pedagogy* merész, elméletalkotó törekvése alapján könnyebben megérthetjük, hogy miért véltem tanulmányom elején egyértelmű kapcsolatot felfedezni a poszthumán és spekulatív realis-

¹⁰ PARKER and POLAND, „Gothic Nature: An Introduction”, 1–2.

¹¹ JONAS ANDREASSEN LYSGAARD, STEFAN BENGTSOON and MARTIN HAUBERG-LUND LAUGESSEN, *Dark Pedagogy: Education, Horror and the Anthropocene* (Houndmills, New York: Palgrave Pivot, 2019).

ta filozófiai megközelítés és az ökogótika ökokriticizmusa között. Nehéz egy ilyen újszerű és formálódó irányzat esetén végleges ítéletet mondani a kibontakozó elméleti vagy gyakorlati dilemmák és nézeteltérések között, jelen tanulmány is csupán fel akarja mutatni azokat a töréspontokat, amelyek köré a különböző ökogótika-interpretációk és -elemzések szerveződnek. Azonban az egyértelműen látszik, hogy azon szerzők, akik elsősorban az irodalomelmélet felől érkezve nyelv és szövegcentrikusan egy-egy korábbi szerző munkásságára szorítkoznak vizsgálódásuk közepette, sokkal inkább írástechnikaként, hangulatként vagy stílusjegyként veszik számításba az ökogótikát.

Mivel jelen dolgozat elsősorban az ökogótikát mint egy formálódó elméletet, vagy mint az ökokriticizmus antropocén vagy poszthumán változatát kívánja felmutatni Morton és Haraway kapcsán (természetesen anélkül, hogy véglegesen eldöntene az ökogótika kapcsán kialakuló dilemmákat), érdemes itt röviden néhány példát említeni az ökogótikát mint írástechnikát vagy hangulatiságot, esztétikai eszközt számba vevő tanulmányok közül. Lisa Kröger a gótikus helyek, a félelmetes interioritások kifordulásaként értelmezi az ökogótikát, miközben az apátság, a kastély és a sötét erdő szerepét vizsgálja Ann Radcliffe munkásságában.¹² David Punter Algernon Blackwood kísértettörténeteinek keresztül mutatja be a viktoriánus kor miszticizmus által áthatott szellemiségét, amelyben a halálba vagy valamilyen természetfeletti alteritásba való átlépés gyakran a természetet keresztül ment végbe, így a természet az antropocentrikus megközelítések árnyalására és a nem emberi valóságsszintekkel való ötvöződésére szolgált mint liminális tér.¹³ Elizabeth Kuber *Passages into New Forms* című tanulmányában Charles Brockden Brown 18. századi amerikai író „negatív ökológiáit” vizsgálta meg. Az elemzett regényeket posztkoloniális perspektívából vizsgálva mutat rá Kuber a természet vadságának az őslakosokkal való megfeleltetésének technikájára, hiszen a művekben a vadon mint a történetiség nélküli, betörtlen káosz jelenik meg, amelyek ellentétbe kerülnek az európai vidékek erőteljes domesztikációjával. Az elemzett késő 18. századi, kora 19. századi regényekben a környezet egy idegen, ellenálló ökoszisztémaként jelenik meg, amely egyszerre teszi szükségessé és ideologizálja meg a kolonizálók beavatkozását, és lehetetlenné el ezen próbálkozásokat.¹⁴ Lovász Ádám *Icebound Modernity* című tanulmányában Dan Simons *Terror* című, a 19. század közepén játszódó regénye alapján teoretizálja a

¹² Lisa KRÖGER, „Panic, paranoia and pathos: ecocriticism in the eighteenth-century Gothic novel”, in *EcoGothic*, eds. Andrew SMITH and William HUGHES, 15–28 (Manchester: Manchester University Press, 2015).

¹³ David PUNTER, „Algernon Blackwood: nature and spirit”, in SMITH and HUGHES, *EcoGothic*, 44–58.

¹⁴ Elizabeth KUBEK, „»Passages into New Forms«: The Negative Ecologies of Charles Brockden Brown”, in *Dark Nature: Anti-Pastoral Essays in American Literature and Culture*, ed. Richard J. SCHNEIDER, 15–30 (Lanham–Boulder–New York–London: Lexington Books, 2016).

hajóroncs és az élettelen, fagyott sarki táj fenségességének gótikus témáin keresztül a modernitás és az antropocén jelenségeit.¹⁵

A fentiek alapján láthatjuk, hogy azon szerzők, akik elsősorban az ökokriticizmus vagy a kortárs filozófia nonhumán fordulata felől érkeznek, sokkal inkább egy tágabb elméleti keretbe kívánják nem csupán beágyazni az ökogótika fogalmát, hanem ezen új fogalom köré új elméletet szervezni, természetesen radikálisan eltérő teoretikus háttérrel. Míg Estok a pszichoanalízis felől érkezik, addig Lysgaard, Bengtsson, és Hauberg-Lund Laugessen az antropocén és a spekulatív realizmus ontológiai tétjét megragadva kívánják tágabb elméletként vizsgálni a „sötét antropocént”, a „sötét ökológiát” vagy az ökogótikát magát.

De mi is az az ökogótika egészen pontosan? Hogyan tudjuk definiálni ezt a 21. század elején kialakuló ökokritikai irányt, amely látszólag egyszerre kíván egy új ökofilozófiai elmélet lenni és egy korszerű irodalomelméleti eszköz a klasszikus gótikus szövegek természetképének újraértelmezéséhez? A fogalom pontos megértéséhez segítséget nyújtanak azok a bevezető jellegű tanulmányok, amelyek közül többet már a dolgozat korábbi szakaszaiban említettünk. Emellett támaszkodhatunk arra a jól bevett gyakorlatra, hogy ezen újszerű fogalmat az egyértelműen rekonstruálható két részére felbontva próbáljuk meg megvizsgálni, hogy milyen ökológiáról kíván értekezni az ökogótika, illetve hogy mit is jelent a gótika kifejezés kortárs használata. Természetesen jelen tanulmány elméleti kereteit messze meghaladná a különböző ökofilozófiai, mélyökológiai vagy az antropocént teoretizáló megközelítések felvázolása, mégis, ha az ökogótika bevett szerzőinek definíció kísérleteire támaszkodunk, körvonalazódhat előttünk az a természetkép vagy ökológiai felfogás, amellyel a kortárs ökogótikus elmélet dolgozik. Ugyanezzel a kitételrel kell a gótika fogalomtörténetéhez és elméleti megalapozásához is nyúlnunk, hiszen egy egész pontosan kijelölhető diszciplína, az úgynevezett *gothic studies* foglalkozik a gótika irodalmi, kultúrtörténeti és elméleti sajátosságaival. Ugyanakkor segítségünkre lehet az elmúlt évtized során kialakuló ökogótikus diskurzus gótika-fogalmának felvázolásában az, ha megnézzük, hogyan kezelik a gótika fogalmát különböző olyan kötetek, amelyek posztmodern vagy kortárs jelenségek kapcsán kívánják korszerűsíteni ezt a klasszikus fogalmat. Erre példaként említeném Maria Beville *Gothic-postmodernism* című nagyszerű kötetét, valamint a queer-elméletet a gótikával ötvöző George E. Haggerty alapvető munkáját, a *Queer Gothicot*, illetve az ehhez a témához kapcsolódó, a kísérteties (*unheimlich*) fogalmát a gótikához kapcsoló *The Queer Uncanny* című kötetet Paulina Palmertől. A fogalom ezen kettéválasztásán keresztül felvillanó gótikus vagy elsötétült természetképnek tekinthetjük, Morton „sötét ökológia”-t, valamint Haraway „Cthulhucén”-fogalmát. Álláspontom szerint az ökogótika fogalmának ezen rövid bemutatása és a fogalom alkotóele-

¹⁵ Adam Lovasz, „Icebound Modernity. The Shipwreck as Metaphor in Dan Simmons’ *The Terror*”, *American, British and Canadian Studies Journal* 33, no. 1. (2019): 151–170, DOI: <https://doi.org/10.2478/abcsj-2019-0020>.

meire való felbontása új fényben (vagy sötétségben) mutatja fel a kortárs antropocén és ökokriticizmus két kiemelkedő szerzőjének spekulatív realista, valamint poszthumanista törekvésű fogalmát.

Az ökogótika fogalmának kettéválasztásának teoretikus eljárásához szorosan kapcsolódik a dolgozatban már említett Parker és Poland fogalma, amely éppen ezen kettősség finom egymásba játszásán keresztül definiálja talán a legegyszerűbben ezt az új fogalmat: tehát az ökogótika nem más, mint a természet feltűnése a gótikus irodalmi művekben, valamint az antropocénben és a természetben úgy általánosságban felbukkanó „gótikus jelleg” teoretikus körülménye.¹⁶ A *Gothic Nature* szerkesztőpárosa a kortárs filozófia nonhumán fordulatához kapcsolja az ökogótikát, amikor kijelenti, hogy a fogalom „a nonhumán világtól való ősi és újabb félelmeket, a degradációt, az elmúlást, a mutációt” tárja fel.¹⁷ Amint ezen szűk és könnyen kezelhető definíciós kísérleten keresztül is látjuk, Parker és Poland kinyilvánítják az ökogótika önálló filozófiai vagy ökokritikai elmélet jellegét, hiszen ez az új teoretikus irány a természetről és a nem emberi valóságról kíván alapvető megállapításokat tenni. Hillard bevezető tanulmányában Estok meglátásainak ellentmondva amellett érvel, hogy az ökogótika nem más, mint az ökokritikai hagyományban megbújó gótikus jelleg felfedezése. Hillard szerint az ökokriticizmus az ökológiai krízisre való ráébredés folytán a veszély, a bizonytalanság általános jelenlétéből, egy elsötétült ökológiából indul ki, tehát „az ökokriticizmus története végig gótikus volt.”¹⁸ A *Gothic Nature Revisited* című esszé alapján tehát az ökogótika az ökokriticizmus egészét átfogó elméleti megközelítés lehet, amelynek pontosan definiálására és szaktudományos elmélyítéséhez az ökokritika, az ökológiai gondolkodás, valamint a természetfilozófia részletes áttekintése szükséges. A fogalom kettébontásának lehetőségére Hillard is figyelmeztet, amikor kijelenti, hogy a *Gothic Nature* egy előremutató lehetőség a *Gothic Studies*-zal való párbeszédre és az ökokriticizmusra való reflexióra.¹⁹

Miközben az ökogótikát átfogó elméletté kívánja formálni, Estok erőteljes kritikában is részesíti a fogalmat a már címében is árulkodó tanulmányában. A *Theorising the EcoGothic* alapján az ökogótika nem más, mint a természet ökofóbiás reprezentációja, amely azt félelemmel és rettegéssel itatja át.²⁰ A szerző szerint az ökogótika kizárólag saját ökofóbia-elmélete felől érthető meg, amely nem más, mint a természet és a nonhumán valóság gyűlölete, megvetése és leértékelése. Estok szerint ezen elutasító attitűd mögött a félelem és a rettegés húzódik meg. Estok nézetében az ökogótika azért nem alkalmazható kreatívan és sikeresen a kortárs ökokriticizmusban, mert burjánzó neologizmusai és gótikus esztétizmusai

¹⁶ PARKER and POLAND, „Gothic Nature: An Introduction”, 1.

¹⁷ Uo.

¹⁸ Tom J. HILLARD, „Gothic Nature Revisited: Reflections on the Gothic of Ecocriticism”, *Gothic Nature* 1, no. 1. (2019): 21–34, 23.

¹⁹ Uo., 24.

²⁰ ESTOK, „Theorising the EcoGothic”, 38–39.

sa elfedi a mögötte meghúzódó ökofóbiát, amely az életet és a világot uralni akaró antropocentrikus emberi intencionalitás kudarcából származik. Estok az ökofóbia fogalmával több munkájában is részletesen foglalkozik, és a természet alteritásától való beteges félelemből eredeztet olyan jelenségeket, mint a rasszizmus, a nőgyűlölet vagy a kolonializmus. Mint látjuk, Estok a felvilágosodás európai emberképének beszűkültségének a kritikai poszthumanizmushoz hasonlatos kritikáját nyújtja, miközben felhívja figyelmünket az ökogótika fogalmának problémáira is.²¹ Estok szerint az ökogótikus megközelítések legnagyobb problémája a kritika-íságról való lemondás és az antropocentrizmus valós problematikájának az elken-dőzése. Tanulmányában több helyen is kijelenti, hogy „*ökofóbia nélkül nincs öko-gótika*”, valamint, hogy „fontos az *ökofóbia* és a gótikus természetfelfogás közötti összefüggés”.²² Estok is igyekszik az ökogótikát elkülöníteni az ökohorrortól, amely szerinte egy irodalmi zsáner, a horror elemzésére szorítkozik, míg az öko-gótika alapvetően egy teoretikus megközelítés lehet, azonban csak akkor, ha nem mellőzi az ökofóbia fogalmát sem.²³ Smith és Hughes is átfogó elméletként és teo-retikus keretként tekintenek az ökogótikára, amely az antropocén természetkul-turális bizonytalanságának lehet kreatív elemzési módja. Az *Ecogothic* szerkesztő-párosa egyaránt támaszkodik a gótikus irodalom horrorisztikus természetábrázolásaira és a kortárs ökokritikai gondolkodás olyan újszerű megközelítéseire, mint a spekulatív realizmus és a poszthumanizmus.²⁴ Smith és Yeo az ökogótikát és az ökohorrort összekapcsoló tanulmányában az ökogótikát egyszerre kezelik öko-kritikai elméletként és a gótika klasszikus szövegeinek elemzését lehetővé tevő irodalomtudományi irányzatként. Szerintük ez nem is lehetne másképpen, hi-szen az ökogótika esetén a „a gótikus természet a szövegbe és a narratívába is átszivárog”, tehát a fenyegetés, a rettenet feltűnése egyaránt jellemzi a nonhumán természetet és a gótikus textust.²⁵

Miközben bizonyos helyszínek gótikussá vannak fordítva, ez a gótikus jelleg a természetről is felfed bizonyos jegyeket. Nem arról van szó tehát, hogy csupán az emberi képzelőerő vagy esztétikai érzék vetítene a természetbe az embertől elkü-lönülő félelmetes cselekvőképességet és fenyegető, kísérteties jelenlétet, hanem a

²¹ Uo., 38–40.

²² Uo., 40.

²³ Jelen dolgozat keretei nem teszik lehetővé Estok ökofóbia-fogalmának pontos rekonstruálását, érdemeinek és problémáinak felfejtését. A tanulmányban az ökogótika fogalmának bemutatásában el-engedhetetlen szinten vetettük fel az ökofóbia fogalmát. Estok ökofóbia-fogalmának pontosabb meg-értéséhez lásd: Bernice M. MURPHY, *The Rural Gothic in American Popular Culture: Backwoods Horror and Terror in the Wilderness* (Houndmills, New York: Palgrave Macmillan, 2013); Tara K. PARMITTER, „Green is the New Black: Ecophobia and the Gothic Landscape in the *Twilight* Series”, in *Bringing Light to Twilight: Perspectives on a Pop Culture Phenomenon*, ed. Giselle Liza ANATOL, 221–233 (Houndmills, New York: Palgrave Macmillan, 2011); Dawn KEETLEY and Angela TENGA, eds., *Plant Horror: Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film* (Houndmills, New York: Palgrave Macmillan, 2016).

²⁴ SMITH and HUGHES, *EcoGothic*.

²⁵ SMITH and YEO, „EcoGothic, Ecohorror...”, 171.

természetben eleve benne vannak ezek a sajátosságok.²⁶ Az ökológia ezen értelmezése egyértelműen szakítani kíván a korrelacionizmussal és az antropocentrizmussal, közelítve ezzel a kortárs spekulatív realista és poszthumanista gondolkodókhoz. Fontos rámutatnunk arra is, hogy az ökológia fogalma mellett elköteleződő szerzők többsége – Estokkal ellentétben – nem illetik súlyos kritikával az ökológia fogalmát, és azt a természet bizonyos jellegzetességeinek és az antropocén jelenségének feltárása és kifinomultabb megértése eszközének látják. A félelmet, a természettől való megrettenést a valóságra való ráébredés drámai pillanataként közelítik meg. Az ember decentralizálásának és az emberen kívüli világ hatóképességének belátása történik ezekben az ambivalens pillanatokban. A queerelmélet belátásaihoz hasonlóan, valamint a gótikus regények kellemes rettegéseinek megidőzésén keresztül az ökológia az ökokriticizmus nonhumán fordulatához kíván hozzájárulni, miközben igyekszik elkerülni az ökofóbiában rejlő valós veszélyeket.

Az ökológia új fogalmának rövid bemutatási kísérlete után érdemes rátérnünk a kettébontás folyamatára. Ezen teoretikus szelektelési gyakorlat nemcsak arra mutat rá, hogy milyen specifikus természetképpel, „sötét ökológiával” dolgozik az ökológia, hanem a két, önmagában is fontos és aktuális tag összetételéből eredő hibridizációs jellegre, hiszen az ökológia egyik sajátossága ezen teoretikus és természeti összegabalyodásokra és hibridizációs folyamatokra való egyértelmű nyitottság. Ehhez azonban röviden meg kell vizsgálni az ökológia természetképét, amely a 21. század második évtizedének elején nem is lehet más, mint az antropocén horror valósága. Az antropocén fogalmának tisztázása nélkül nem lehet egészen pontosan megérteni az ökológiát, és nem lehet kellő mélységgel megvizsgálni Morton és Haraway sajátos ökofilozófiai teoretikus kísérleteinek gótikus voltát. Az antropocén mint geológiai határvonal, esemény az ember által felszabadított erők kártékony működéséből származó eltűnés- és katasztrófasorozat, amely válaszút elé állítja a filozófiát. Eva Horn a *The Anthropocene sublime* című esszéjének elején már egy gótikus jelzőt használ az antropocénnel kapcsolatban, amikor megállapítja, hogy az ökológiai válság „kísértetiesen absztrakt” volta fokozza azt a természetkulturális zavart, amelyet a klímaválság kifejezés alatt értünk. Horn szerint a jelenség komplexitása és kiterjedtsége mellett a klímaválság kísértetiesességéhez hozzájárul, hogy csak közvetve vagyunk képesek megérteni ezen folyamatokat különböző gráfok, statisztikai adatok és összetett előrejelzések alapján.²⁷ Az antropocén korszakában az ember geológiai erőként hat a bolygóra, mivel olyan destruktív változásokat visz véghez, amelyek a geológiai kőzetrétegek között akkor is kimutathatóak lesznek,

²⁶ Uo., 173.

²⁷ Eva HORN, „The Anthropocene sublime: Justin Guariglia’s artwork”, in *Art, Theory and Practice in the Anthropocene*, ed. Julie REISS, 1–9 (Wilmington, Malaga: Vernon Press, 2019), 1.

amikor az ember már rég eltűnt a bolygó felszínéről.²⁸ Az antropocén korszak ökológiai válsága kíméletlen erővel veti fel az ember, valamint az élet önelpusztításának lehetőségét, így nem csodálkozhatunk az ökogótikában feltűnő félelmetes, sötét hangoltságon sem. Horn egyenesen kijelenti, hogy „a természet többé nem természetes”, hiszen egy teljességgel elpusztított világban élünk, amelyben az összeomló „természetes környezettel” *összeolvad az ember* alkotta technológiai és mediatizált környezet.²⁹ Az antropocén mindenekelőtt egy geológiai határvonalat jelöl, amely megközelítőleg az ipari forradalomtól, kiváltképp a gőzgép feltalálásától eredeztethető. Bizonyos szempontból azt is mondhatjuk, hogy az antropocén szó szerint horrorisztikus, olyan hozzáférhetetlen jelenség, amely beárnyékolja és összezavarja a temporalitást és a territorialitást. Furcsa aktorok sokaságait szabadítja fel a világ feloldódása. Az antropocén apokaliptikus geológiai határvonala egy poszthumanisztikus fordulatot vezet be a környezetről való gondolkodásba. Claire Colebrook szerint a tágabban értelmezett poszthumanizmus rámutat arra, hogy ahhoz, hogy képesek legyünk megváltoztatni viszonyunkat saját környezetünkhöz, saját létünkéről és az ember fogalmáról alkotott nézeteinket is át kell alakítanunk.³⁰ Horn egy globális összeomlással és megzavarodással azonosítja az antropocént, amelynek megértéséhez új észlelési és tapasztalási módok szükségeltetnek.³¹ Colebrook és Horn vészjóslo szavaiban egyértelműen felfedezhetjük az ökogótika mint új teoretikus irány és ökokritikai mód aktualitását és újszerűségének és szokatlanságának indokoltóságát. Colebrook nézetében az ember – saját miliójének kiirtása miatt – feltartóztathatatlanul robog a kihalás felé.³² Szükségképpen hozzáadódik ehhez a geológiai választóvonalhoz a negativitás, a sötétség, a melankólia és a gyász. Donna Haraway az antropocént a gyász egy olyan formájával asszociálja, amely a közös életet és a közös meghalást állítja középpontba.³³ Míg Colebrook a kihalás etikája kapcsán a nem-közösségiség szubverzív erejét hangsúlyozza, addig Haraway a közös pusztulásban egy új melankolikus közösségiség lehetőségét fedezi fel. Ursula K. Heise *Imagining Extinction* című könyvében az antropocén ökológiai katasztrófáját ugyancsak a kollektív szomorúsággal kapcsolja össze: „A természet a modernitás folyamata során degradált, kiirtott aspektusai kapcsán érzett sajnálat, gyász és melankólia ebben a kontextusban

²⁸ Claire COLEBROOK, „Introduction: Framing the End of the Species: Images Without Bodies”, in Claire COLEBROOK, *Death of the PostHuman: Essays on Extinction*, Vol. 1., 9–28 (Open Humanities Press, 2015), 10.

²⁹ HORN, „The Anthropocene sublime...”, 1.

³⁰ Claire COLEBROOK, „Feminist Extinction”, in Claire COLEBROOK, *Sex After Life: Essays on Extinction*, Vol. 2 7–22 (Open Humanities Press, 2014), 9–10.

³¹ HORN, „The Anthropocene sublime...”, 3.

³² COLEBROOK, „Feminist Extinction”, 7.

³³ Donna J. HARAWAY, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham–London: Duke University Press, 2016), 39.

tovább lép a személyes érzésen a közösségi gyász egy sajátos formája felé.”³⁴ Nemcsak az élőlények alkotnak egymással kölcsönhatásban lévő, kibogozhatatlan összeállásokat, hanem az élőlények eltűnésének folyamata, a hiányképződés is interszubbjektív struktúrát alkot. Azt is mondhatnánk, hogy az antropocén kor negativitással telített miliójét maga a klímakatasztrófa adja. Az ökológia sötét, gótikus, horrorisztikus elemekkel telítődik.

Ezzel a melankolikus, elsötétülő természetkulturális közeggel kíván megbirkózni a *Dark Pedagogy* című kötet, amely az antropocén és a horror összefüggéseire mutat rá. Lysgaaard, Bengtsson és Laugesen szerint egy furcsa világban élünk, amely nem biztosít egy stabil, kiszámítható háttérrel az emberi történelemnek. Sőt, a szerzők szerint „a világ megvadult, ellenünk fordult, sőt ámokfutásba kezdett.”³⁵ A szerzők a sötét pedagógia formabontó irányzatáról való meglátásai igaznak bizonyulnak az ökogótika teoretikus törekvéseire is. Az ökogótika ezen fenyegetővé és furcsává vált körülményekre készít fel, mindeközben pedig egy válaszlehetőség vagy reakció világunk letagadhatatlan változásaira. Ha a sötét pedagógia a három szerző szerint nem más, mint egy experimentális törekvés arra, hogy pedagógiai válaszokat nyújtson a tömeges kihálás vagy a jövőtlenség korszakában, akkor az ökogótika az antropocén megértésére való ökokritikai törekvés, amely a megsemmisülés sötétségének iszonytató esztétikáját is fel kívánja tární.³⁶ Az ökogótika ökológiája tehát egy drámai, kritikus és fenyegető sötét ökológia, amelynek megértéséhez új teoretikus utak és filozófiai szökésvonalak szükségeltetnek. A három szerző a környezeti degradáció, valamint a globális felmelegedés kapcsán egy olyan horrorisztikus perspektíváról ír, amelyben az embert kísérteties és nonhumán erők veszik körbe, miközben nehezen megmagyarázható, felkavaró események mennek végbe.³⁷

Hillard alapvető fontosságú esszéje az antropocén korszakban a természetet a pincében fekvő, elfelejtett hullaként írja le, amely az ökokritikát negativitással és gótikus jegyekkel telíti.³⁸ Hillard nézetében a filozófia kortárs nonhumán fordulata, a különböző új materializmusokkal és újrealizmusokkal kiegészül a felbomló természet gótikus jegyeivel, életre hívva így az ökokriticizmus elsötétült irányzatait. Colebrook szerint a klímáról egyszerre kell partikularitások, specifikus tudományos diskurzusok mentén és egy általános állapot gyanánt beszélnünk: „a klíma egyszerre egy lezáró jelenség, szűk milió, ami letagadhatatlanul a miénk, valamint egy megzavaró alakzat. Éppen a klíma felismerése, pontosabban az arra való ráismerés, hogy az emberi faj felelős érte, fogja össze ezt az egyértelmű diver-

³⁴ Ursula K. HEISE, *Imagining Extinction: The Cultural Meanings of Endangered Species* (Chicago: University of Chicago Press, 2016), 8.

³⁵ LYSGAARD, BENGTSSON and LAUGESSEN, *Dark Pedagogy...*, 2.

³⁶ Uo., 2–3.

³⁷ Uo., 5–6.

³⁸ HILLARD, „Gothic Nature Revisited...”, 29.

zítást egy pusztító erő egységébe.”³⁹ Az antropocén korszakában a klíma elkerülhetetlen kiindulópont a gondolkodás számára, amely mégsem egy absztrakt, megragadhatatlan fogalom, hanem az érzéseket és a szenzualitásokat is átható visszafordíthatatlan, destruktív erő, ami a megszűnés xenotemporalitásához van kötve.⁴⁰ Hillard az antropocén korszakot a negativitással telített gótikus temporalitásként írja le, amelyben egymásba olvadnak a különböző mérgezések, katasztrófák, a halál feltűnései és a szennyezés jelenségei. Colebrookhoz hasonlóan az ökogótika alapszerzője is természetkulturális jelenségként írja le korunkat, amelynek „apokaliptikus katasztrófája kintről és bentről is fenyeget.”⁴¹ Estok szerint az ökogótikus természetkép egy nonantropocentrikus megközelítés, amely azonban az alteritást könnyedén a szörnyszerűséggel azonosítja. Estok elismeri az ökológiai válság drámaiságát, de szerinte a természet heterogén folyamatainak megértése helyett az ökofóbiából fakadó ökogótikus képzelet hívja életre a fenyegető alteritást, mint egy megzavart és felkavaró természeti világot, amelyen belül elmosódnak a határok az emberi és a nem emberi között.⁴²

Craig Dionne megállapítja, az antropocénben való élethez a gondolkodásnak új kategóriákat és teoretikus irányokat kell felfedeznie, hogy „értékelné tudja a létezés eddig láthatatlan alakjait és formáit.”⁴³ A kihálás kifejezésen nem csupán egy egyszerű, az életünket mellékesen érintő absztrakt fogalmat értünk, hanem az antropocén korszakban való létezés minden elemét átható traumatikus keretrendszerrel beszélhetünk. Horn nézetében napjaink egyik szimptomatikus jelensége éppen az, hogy az ember nélküli Földről szóló vizuális elképzelések visszafoghatatlan fellendülésének korszakában élünk.⁴⁴ Az ökogótika így ráébredés az antropocén negativitással telített természetkulturális valóságára. A megsemmisülés és a halál különös összekapcsolódásáról van szó, amelyre a ökokritikai gondolkodásnak is reagálnia kell.

Az ökogótika az antropocén felől vizsgálva tehát nem más, mint az ökológiai válság súlyosságának belátása, szembenézés a környezet kíméletlen degradációjával. A kísértetiesség, az eltűnés és a negativitás rendszereinek termelése dekonstruálja az élet/halál kettőségét: „a jelenlegi ökológiai válságunk példátlansága, miközben a világot meghaladó transzcendens kapcsolatot megszünteti”, mégis egy olyan negativitás többletcirkularitásával jár együtt, ami horrorisztikusan zavarja meg a környezetünkhöz való viszonyulást.⁴⁵

³⁹ COLEBROOK, „Introduction...”, 9–10.

⁴⁰ Uo., 11.

⁴¹ HILLARD, „Gothic Nature Revisited...”, 29.

⁴² ESTOK, „Theorising the EcoGothic”, 42–43.

⁴³ CRAIG DIONNE, *Posthuman Lear: Reading Shakespeare in the Anthropocene* (Punctum Books, 2016), 197.

⁴⁴ EVA HORN, „A holnapután időjárása: A klímakatasztrófa rövid képzettörténete”, ford. CSÉCSÉI Dorottya, *Prae*, 1. sz. (2017): 40–56, 41.

⁴⁵ PHILIPPE LYNES, „The Posthuman Promise of the Earth”, in *Eco-Deconstruction: Derrida and Environmental Philosophy*, eds. Matthias FRITSCH, Philippe LYNES and David WOOD, 101–121 (New York: Fordham University Press, 2018), 104–105.

Miután röviden feltártuk azt az ökológia-fogalmat, amellyel az ökogótika dolgozik, érdemes utalnunk arra a gótika-fogalomra, amelyet ez az ökokritikai irányzat a magáénak vall. Természetesen nincs pontosan tisztázva, hogy melyik gótika-fogalom az, amely teljességgel elfogadott, hiszen a különböző irodalomelméleti elemzések teljesen más gótika-fogalommal dolgoznak a kortárs ökológiai válságról szóló filmek kapcsán, mint a klasszikus gótika-fogalmat vizsgáló szerzők.⁴⁶ Itt újra megjelenik egy, a korábbiakban már jelzett, és az ökogótikát alapjában meghatározó dilemma. Ha az ökogótika egy átfogó ökokritikai elméletként vagy filozófiai projektként kíván a színre lépni, akkor sokkal egységesebb gótika-konceptió kidolgozására van szükség, olyan elmélyült, teoretikusan átgondolt fogalomra, amelyet jelen tanulmány szerzője szerint még nem tudhat magáénak az irányzat. Ha azonban az irodalomelmélet felől közelítjük meg az ökogótika fogalmát, akkor a heterogén gótika-fogalom vagy -konceptió szerencsésebb is a romantikának és a gótikának egy ökológiai szellemű retroaktív újraolvasásához. Mégis ahhoz, hogy a fogalmat nagyjából megérthessük, érdemes megvizsgálnunk, hogy vajon milyen gótika-fogalommal is dolgozik az ökogótika. Beville a *Gothic-postmodernism* lapjain éppen ezzel a dilemmával kerül szembe: egyfelől túlságosan sok mindenre használják a gótikus jelzőt, másfelől pedig nincs eléggé értő módon megvizsgálva, hogy mit jelent a 21. század elején a gótika fogalma. Beville szerint a gótika középpontjában a rettenet, a drámai és megrendítő félelem áll, amely egy olyan alapvető jegye a gótikus szövegeknek, amelynek elsekélyesítése veszélyezteti magát a fogalmat.⁴⁷ Egy intenzív, elmélyült teoretikus munkát javasol Beville, amely képes a stíluselemmé és felszínes jeggyé silányított gótika-fogalomból megőrizni, sőt átmenteni az iszonytató lényegiséget, a rettenetet magát. Az ökogótika azzal, hogy a környezet egészét sötét és fenyegető entitásként mutatja be, újra középpontba állíthatja a rettenetet. Beville látszólag csatlakozik Parkerhez, Polandhez, Hugheshoz, Smith-hez és Hillardhoz, amikor kijelenti, hogy a kortárs gótikának egy új perspektívára van szüksége, amely a zsáner esszenciáját kívánja megragadni. A *Gothic-postmodernism* a műfajok hibridizációjának szörnyszerűségében, valamint a rettenet által kiváltott „gótikus fenségesben” látja a kortárs gótika fogalom lényegiségét.⁴⁸ A gótika posztmodern feladata lenne, hogy „felerősítse a rettenet gótikus nyelvét” egy olyan korban, amelyet horrosztiikus események járnak át.⁴⁹

Tanulmányunk zárásaként az ökogótika aktualitása melletti érvként bemutatnánk két olyan kortárs gondolkodót, akinek elképzeléseiben gótikus, horrosztiikus elemek tűnnek fel. Haraway és Morton elméletei nemcsak az antropocén kor

⁴⁶ Az ökokritika filmes feltűnései kapcsán lásd: Hódosy Annamária, *Biomozzi: Ökokritika és populáris film* (Szeged: Tiszatáj Alapítvány, 2018).

⁴⁷ Maria BEVILLE, *Gothic-postmodernism: Voicing the Terrors of Postmodernity*, *Postmodern Studies* 43 (Amsterdam–New York: Rodopi, 2009), 8.

⁴⁸ Uo., 9–10.

⁴⁹ Uo., 9.

megértéséhez járulnak hozzá, hanem rámutatnak a környezeti válság ökológikus jegyeire. Sőt, azt is megkockáztathatjuk, hogy a chthulucén és a sötét ökológia fogalma önmagában is ökológikus megközelítésről vagy perspektíváról árulkodik. Haraway több fogalmat is megalkot erre a horrorisztikus valóságra. Az antropocén fogalma mellett bevezeti a *chthulucén* elnevezést is. Első látásra ez a szóösszetétel H. P. Lovecraft Cthulhu nevű szörnyére utal, azonban a helyzet távolról sem ilyen egyszerű. A chthulucén kifejezés a görög *khthonios* szóból ered, és azokra a szubterrán, elemi erőkre utal, amelyek démonikus hatásokat fejtenek ki a föld felszínén. Mint Haraway fogalmaz, „a chthulucén nem záródik önmagára, nem alkot kerek egészet, érintkezési zónái *áthatóak*, és folyamatosan tekervényes végtagokat bocsátanak ki magukból.”⁵⁰ Az antropocén tehát egy olyan horrorisztikus valóság, amely csápjain és nyálkás végtagjain keresztül nyilvánítja ki a maga romboló, furcsa és egyben elbizonytalanító jelenlétét. Graham Harman kiemeli Lovecraft *Cthulhu hívása* című novellája kapcsán, hogy a horroroknak mint műfajnak elsődleges jellemzője a hozzáférhetetlenség.⁵¹ Láthatjuk, hogy az olyan irodalmi műfajok, mint a horror vagy a science fiction éppen ezen hozzáférhetetlenségük révén kapcsolódnak a posztthumán diskurzushoz. Sem a chthulucénhez, sem Cthulhuhoz nem tudunk közvetlenül hozzáférközni, ez kölcsönöz a létezőnek kísértetiességet, baljós jelleget. Nem kapunk konkrét képet arról, micsoda Cthulhu, csupán valami, ami hasonlít több entitás egyvelegére. Ugyanígy a harawayi chthulucénben megnyilvánuló haldokló természet és annak furcsa, hibrid lényei is visszahúzódnak a megismeréstől. A furcsa összefonódásoknak csupán egy – többé-kevésbé felszínes – rétegéig képes eljutni a tudományos megismerés. Úgy is értelmezhetjük a chthulucént, mint az antropocén tünetét, mivel az antropocén mint határvonal helyrehozhatatlan cezúra, diszkontinuitás, amelyben a temporális folyamat megreked, iránytalanná és megtörtté válik.⁵²

Morton az *Ecology Without Nature* című kötetében így vezeti be a „sötét ökológia” fogalmát: „a sötét ökológia egy melankolikus etika. Mivel képtelenek vagyunk kivetni magunkból vagy felemészteni a másikat, [...] a cselekvőképességünk felfüggesztődik”.⁵³ A sötét ökológia melankolikus attitűdje esztétikus formát is ölthet. A természeti létezőkkel nem mint tiszta, ártatlan alteritásokkal találkozzunk, hanem a felbomlás és az összeomlás tüneteiként. Morton szerint az embernek önmagát a természet gondozójaként azonosító ökológiai gondolkodása pontosan a természetkárosítást eredményező szubjektum/objektum elválasztást, a kívülállóság illúzióját tartja fenn. Mint fogalmaz, „a széplélek képtelen belátni, hogy az a gonoszság, amelyet elítél, saját létéhez elengedhetetlen, sőt tiszta szub-

⁵⁰ HARAWAY, *Staying with the Trouble...*, 33.

⁵¹ Graham HARMAN, *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy* (Alresford: Zero Books, 2013).

⁵² HARAWAY, *Staying with the Trouble...*, 101.

⁵³ Timothy MORTON, *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics* (Cambridge: Harvard University Press, 2007), 186.

jektivitásként való fennállása alkotja ezt a gonoszságot.”⁵⁴ A természetet romanti-
záló, az emberi gondozás számára rendelkezésre álló, védelemre szoruló ideál-
ként azonosító pozíciók a természetet az emberi önfenntartás szempontjából ra-
gadják meg, nem pedig szuverén önértékként, amelynek értelme nem áll korrelá-
cióban az emberi értelemmel.⁵⁵ A „sötét ökológiai” szemlélet megkérdőjelezi a
természeti létezők természetességét is. Egy olyan etikai és esztétikai álláspontot
jelöl, amely nem letagadni kívánja a negativitást, hanem éppen ellenkezőleg: pre-
zerválja és konzerválja a melankóliát, „megtartja az ökológiai katasztrófa árnyé-
kában élt élet sötét, depresszív jellegét”.⁵⁶ Morton szerint „az antropocén nem
rombolja le a természetet. Az antropocén maga a toxikus, rémálomszerű formá-
ban felbukkanó természet.”⁵⁷ Ez az elsötétült világ nem „odakint” van és nem is
„idebent”, mivel az ilyen kettős distinkciókat eleve megkérdőjelezi az ökoválság.
Vagyis a világ „vége” arra mutat rá, hogy mindig egyek vagyunk a világ melan-
kolikus, folyamatos pusztulásnak alávetett lényegnélküliségével.⁵⁸ A sötét ökoló-
giai felfogás értelmében nem a tisztaságra, a természet megtisztítására, purifiká-
ciójára kell törekednünk, hanem a koszosban és szennyeségben való megmaradás-
ra. Morton szerint sötét ökológusokként „az általunk kitermelt ragacsos rendet-
lenségben kell megmaradnunk, sőt azonosulnunk kell ezzel a szennyes csúfság-
gal”.⁵⁹ A válságban lévő, pusztulásban lévő természetnek több köze van a halál-
hoz, az élőhalottsághoz, mint az élethez. Ebből adódóan az ökológiai témájú esz-
tétikai gyakorlatnak, és általánosságban az ökokritikának mint politikai gesztus-
nak „a halottakhoz kell csatlakoznia”.⁶⁰ Ebben az értelemben az ökológiai állás-
pont nem transzcendálja a természet tisztátalanságát, a beszennyezett antropocén
korszak bomlottságát. A sötét ökológia legfőbb jellemzője az, hogy „helyben ma-
rad”, még ha ez a hely groteszkül deformálódott, sőt egyenesen lakhatatlan is.⁶¹

Mint látjuk, Haraway chthulucénje és Morton sötét ökológiája egyaránt meg-
feleltethető a kortárs ökogótikus ökokritikának. Azonban a két szerző kapcsolata
a kortárs gondolkodás nonhumán fordulatához – pontosabban a poszthumaniz-
mushoz és a spekulatív realizmushoz – rámutat arra, hogy az ökogótikának is
nyitnia kell nemcsak a roncsolódott, elsötétült természet felé, hanem a kortárs fi-
lozófia új megközelítéseihez ahhoz, hogy releváns ökofilozófiai elméletként tud-
jon fellépni. Az antropocén horrorralósága és roncsolódott környezete azonban
elementrális erővel mutat rá az ökogótika megalapozottságára és aktualitására.
Az élőhalott természet horrosztikus hívószava lenne, vagy az ökogótikát életre
hívó traumatikus kezdet kísérteties kiáltása? Ha ez így van, akkor nem a termé-

⁵⁴ Uo., 118.

⁵⁵ Uo., 119.

⁵⁶ Uo., 187.

⁵⁷ Uo., 59.

⁵⁸ Uo.

⁵⁹ Uo., 188.

⁶⁰ Uo., 201.

⁶¹ Uo.

szet ökofóbikus gyűlölete vagy letagadása adja az ökogótikus megközelítés alapját, hanem a válságban lévő környezethez való queer odafordulás. Az élőhalott, megzavart természettől való megrettenés nem kizárólag félelmet vagy gyűlöletet válthat ki belőlünk, hanem a gótikus fenségesen keresztül valamilyen furcsa, megragadhatatlan áhítatot és mélabús lemondást. Ha az ökogótikát a sötét ökológiához való melankolikus odafordulásként fogjuk fel, akkor talán új utak is feltűnhetnek a gótikus sötétén át.

BARTHA ÁDÁM

Nevetés a sötétből

Joker és a kozmikus idegenség

Ha igaza van H. P. Lovecraftnak abban, hogy az ember „legősibb és legerősebb félelme az ismeretlentől való rettegés”,¹ akkor a rettegés birodalmában igen különös helye van Jokernek. Csakúgy, mint Batman, Joker nem külsődleges Gotham City világához képest, vagyis egyikük sem számít – lovecrafti értelemben – idegennek a városban. Gotham mindig is a rend és a káosz univerzuma volt, ahol ezek az erők, pontosabban az őket szimbolizáló személyek, összecsaphattak. Batman és Joker a kezdetektől Gotham két végletét jelentették: a vágyat a rendre, a biztonságra és a stabilitásra, illetve a vágyat a totális káoszra. Közben pedig mindketten egyszerre otthonosan ismertek és abszolút módon ismeretlenek a városlakók számára. Mindkettejük ereje épp abban rejlik, hogy Gothamben mindenki ismeri őket, de valójában senki nem ismeri őket igazán.

A rend és a káosz szimbolikája közti különbség azonban ebben az ismeretlenségben is tetten érhető a két karakter között. Batmannek ugyanis nemcsak személyazonossága (Bruce Wayne), de kanonikus és egyértelmű eredettörténete is van. Batman nem pusztán kriminalisztikai, de metafizikai értelemben is a rendet keresi és akarja elhozni Gothambe. Batman egész eredettörténete ugyanis egy értelmetlen aktuson alapul – noha vannak alternatív történetek, de a kánon szerint Bruce Wayne szüleit teljesen értelmetlenül gyilkolják meg egy rablótámadás során, a gyerek Bruce szemé láttára. Innen ered Batman egyetlen kőbe véssett szabálya, hogy nem öl embert. És éppen ebben rejlik Batman (és Bruce Wayne) tragédiája is. Batman azért örök, mert a világban soha nem lehet végső, lezárhatatlan rend, és a szülők halála sem nyer soha értelmet. Batman tehát a metafizikus rend megtestesítője, amely mindig önmaga abszolútuma felé tör, de soha nem érheti el azt.

Ezzel szemben a képregény-kánonban Jokernek sem biztosra vehető eredettörténete, sem személyazonossága nincs. Ő a rend tökéletes ellenpontja, a céltalan káosz absztrakt ereje, amely mindig más módon ölt testet. Jokernek nincs tragédiája, mert személyisége sincs. Joker egy kozmikus absztrakció, amely megszállja Gothamet. De nem kívülről, nem idegenként. Joker – csakúgy, mint Batman – ott-

¹ H. P. LOVECRAFT, „Természetfeletti rettenet az irodalomban”, ford. GALAMB Zoltán, in H. P. LOVECRAFT, *Összes művei*, vál., szerk. GALAMB Zoltán, KORNYA Zsolt és TÉZSLA Ervin, 3 köt., 2:443–511 (Budapest: Szukits Kiadó, 2003), 443.

hon van Gothamben, a város élteti őket. Bruce Wayne-nek azonban személyes kötődése is van Gothamhez, míg Jokerből ez hiányzik. Utóbbi sokkal inkább egy olyan parazitikus erőre hasonlít, amely Gothamben és a Batman által szimbolizált rendben megtalálta a megfelelő gazdatestet. Joker, mint a totális káosz felé törő energia szimbóluma, szintén örök. Reza Negarestanit parafrázálva: Joker nem emberi, hanem egy kozmikus elkerülhetetlenség. Már itt volt az emberi létezés előtt is, várva egy megfelelő gazdatestre.²

Éppen ebből adódik, hogy Joker nem akarja elpusztítani Gothamet, és nem frontális támadást intéz a fennálló rend ellen. A város és Batman elleni támadásainak visszatérő eleme, hogy Joker belülről akar rámutatni arra, hogy a (vágyott) rend soha nem lehet teljes. Elég egyetlen rövidzárlat, egyetlen lökés, egyetlen rossz nap, és a rend darabjai hullik – mind az individuum, mind a rendszer szintjén. Innen nézve Joker sokkal inkább dekonstruktív, mintsem destruktív erő, amennyiben „a dekonstrukció művelője mindig a rendszer keretein belül mozog, ám célja, hogy rést üssön rajta.”³ Joker maga a megtestesült *szökésvonal*, amely a sötétbe, a totális ismeretlenbe vezet. Miként Gilles Deleuze és Félix Guattari hangsúlyozzák, a szökésvonalak mindig a „gépezet” részét képezik, és így a jelentőségük nem egyszerűen egy abszolút kívülség pozíciójában rejlik, hanem abban, hogy a szökésvonalakon keresztül kiutat, bejáratot, egy másik oldalt vagy folyósót találhatunk.⁴ Joker tehát nem külsődleges Gothamhez képest. Ha idegen is, nem hat akként, mert tökéletesen alkalmazkodik a környezetéhez. Belülről korumpál minden rendet, és rámutat: a rend mindig magában hordozza a káoszt.

EREDETTÖRTÉNET ÉS KONTINUITÁS

Joker egyidős Batman önálló⁵ szereplésével. Amikor 1940. április 25-én megjelent a *Batman* első száma, Joker már szerepelt benne a köpenyes igazságosztó ellenfeleként. Joker pontos eredete azonban a homályba vész, noha van egy általánosan elfogadott történet. Ami bizonyos, hogy a karakter Bob Kane, Bill Finger és Jerry Robinson alkotása, és mára az is kanonikussá vált, hogy a külsejét *A nevető ember* című film (rendezte: Paul Leni, 1928) főszereplőjének, Conrad Veidtnak a maszkja ihlette – noha ezzel kapcsolatban a mai napig vannak viták. Joker visszatérő karakter lett a Batman-képregényekben, de az első időszakban ábrázolt kegyetlen örült után a kiadó és az alkotók hosszú időre visszafogták, és könnye-

² Negarestani ezt eredetileg a kapitalizmus kapcsán írja. Reza NEGARESTANI, *Cyclonopedia: Complicity With Anonymous Materials* (Melbourne: re.press, 2008), 27.

³ Jonathan CULLER, *Dekonstrukció: Elmélet és kritika a strukturáliszmus után*, ford. Módos Magdolna (Budapest: Osiris Kiadó, 1997), 118.

⁴ Gilles DELEUZE és Félix GUATTARI, *KAFKA: A kisebbségi irodalomért*, ford. KARÁCSONY Judit (Budapest: Qadmon Kiadó, 2009), 16.

⁵ Azért nem Batmannel általában, mert Batman először a *Detective Comics* 27. számában jelent meg, 1939-ben.

debb, ártalmatlanabb szerepeket kapott.⁶ Ezzel együtt több mint tíz évet kellett várni arra, hogy megjelenjen az első Joker-eredettörténet. A *The Man Behind the Red Hood! (Detective Comics, Vol.1. #168, 1951)* című történetben olvasható az a narratíva, mely szerint Joker eredetileg egy Red Hood (magyarul Piros Sisakként lett ismert a fordításokban) nevű bűnöző, aki egy vegyi üzemben beleesik egy savval teli tartályba, aminek következtében a teste és a személyisége is eltorzul: megszületik a Joker.

Ez a történet aztán számos későbbi képregényben előkerül, több különböző formában, mégsem tekinthető egyértelműen kanonizált és elfogadott eredettörténetnek. Ennek oka, hogy Joker karakterének éppen az adja az alapját, hogy nincs biztosra vehető eredete. Ennek híres példája, amikor Alan Moore *A gyilkos tréfában (Batman: The Killing Joke, rajzolta: Brian Bolland, 1988)* úgy meséli újra ezt a narratívát, hogy rendre elbizonytalanítja az olvasót azzal kapcsolatban, valóságról vagy csupán egy kitalált történetről (torz emlékről) van-e szó. Ráadásul számos Joker-történet épít arra, hogy Joker maga is mindig újabb és újabb eredettörténeteket mesél el magáról.

Az ezüstkorban⁷ Joker már egyre ritkábban jelenik meg a képregényekben, részben az egész iparágat érő politikai-ideológiai nyomás miatt.⁸ 1966-ban viszont jelentős fordulat következik be, akkor indul el ugyanis az a *Batman* televíziós sorozat, amelyben Cesar Romero alakítja Jokert. Romero Jokere itt szándékosan komikus, és meg sem közelíti a későbbi filmek Joker-ábrázolásait, azonban a sorozat óriási sikert aratott, és 1968-ra (ekkor törlik a műsort) Joker már önmagában is meghatározó szereplője lett az amerikai popkultúrának. 1969-re viszont a DC

⁶ Joker történetéről magyarul lásd: RUSZNYÁK Csaba, *Joker: A kozmikus vicc, akit senki sem ért*, Geekz.hu, 2016. aug. 21., hozzáférés: 2020.06.28, <https://geekz.444.hu/2016/08/21/joker-a-kozmi-kus-vicc-akit-senki-sem-ert>. Illetve a Kilencedik.hu-n megjelent átfogó írást: [sz. n.], *Joker: „Az épelméjűség olyan elviselhetetlen!”*, Kilencedik.hu, 2008. szept. 16., hozzáférés: 2020.06.28, <http://www.kilencedik.hu/joker-az-epelmejuseg-olyan-elviselhetetlen/>.

⁷ Az amerikai képregények (pontosabban: a szuperhős-képregények) önálló korszakolással bírnak. Noha nehéz eseménytörténetileg egyértelműen kijelölni a határokat, de a szakirodalom négy alapvető korszakot különít el. Az *aranykor* nagyjából 1938 és 1956 közé tehető, ebben az időszakban jelennek meg a szuperhősök archetipusai, és válik egyre népszerűbbé a műfaj. Az *ezüstkor* a szuperhősök nagy korszaka, művészi és üzleti szempontból egyaránt – alapító dátumát a ma ismert Flash megjelenéséhez szokták kötni, a *Showcase* 4. számában (1956. október). A *bronzkor* az 1970-es évek eleje és az 1980-as évek közepe közé tehető. Itt a korszaknyitó mozzanatként rendre az *Amazing Spider-Man* 122. számát (1973. július) szokás emlegetni, amikor Gwen Stacy Pókember hibájából veszti életét – korábban elképzelhetetlen volt, hogy egy szuperhős ilyen mértékű, fatális és visszafordíthatatlan hibát kövessen el. Ennek a korszaknak az egyik lényegi eleme, hogy a képregényvilágon kívüli társadalmi témák is egyre hangsúlyosabban jelennek meg a képregényekben. Végül a napjainkig is tartó *modern kor* nyitányát általában 1986-ra teszik, amikor két korszakváltó alkotás is megjelenik (Frank Millertől a *A sötét lovag visszatér*, rajzolta: Frank Miller, Klaus Janson, illetve Alan Moore-tól a *Watchmen*, rajzolta: Dave Gibbons). Ebben az időszakban a szuperhősök mellett egyre hangsúlyosabbá válnak az antihősök, illetve az egész „hősparadigma” is dekonstruálódik.

⁸ Ennek leghíresebb dokumentuma a Fredric Wertham pszichiáter által, 1954-ben publikált *Seduction of the Innocent* című könyv, amely a képregényeknek a fiatalokra gyakorolt „káros hatásaira” figyelmeztet. Fredric WERTHAM, *Seduction of the Innocent* (New York: Rinehart, 1954).

képregény-eladásai jelentősen megcsappannak. Ekkor lép a színre Dennis O’Neil és Neal Adams, akik új korszakot nyitnak Joker életében is. Visszatér a füzetekbe az őrült Joker, azonban a legtöbb esetben még fölfedezhető a tettei mögött a racionalitásnak valamilyen szikrája – az időszak leghíresebb alkotása a *The Joker’s Five-Way Revenge!* (*Batman*, Vol.1. #251, 1973). A maradék racionalitás is eltűnik azonban Jokerból 1978-ra, amikor Steve Engelhart tollából megszületik a *The Laughing Fish!* (*Detective Comics*, Vol.1. #475, 1978) című történet. Ebben Joker a saját maga által létrehozott Joker-halakat akarja szellemi tulajdonként bejegyeztetni, azonban adminisztratív akadályokba ütközik. Válaszul úgy dönt, addig gyilkol, amíg el nem éri a célját. Ez itt már Joker örületének kiteljesedése, amely mögött semmilyen racionalitás nem lelhető föl.

Az 1980-as évek második felében aztán az egész Batman-univerzum átalakul. Az 1985–86-ban futó *Crisis on Infinite Earths* (magyarul *Végtelen világok krízise* címmel jelent meg) eseménysorozat alapvetően is átszervezi a DC-univerzumot, de a következő néhány évben korszakváltás áll be a Batman-képregények világában is. 1986-ban megjelenik a már említett *A sötét lovag visszatér*, majd szintén Frank Miller tollából, 1987-ben, az *Első év* (rajzolta: David Mazzucchelli), valamint 1988-ban *A gyilkos tréfa*. Míg az első egy öreg és enervált Batmant állít a középpontba, addig a második újrameséli Batman fölbukkanásának első évét Gothamben (kiemelve a fiatal James Gordon felügyelővel való kapcsolatát), a harmadik pedig Jokert helyezi a centrumba. Moore műve nem csupán Batman és Joker viszonyának egyik legkülönösebb ábrázolása, de a kontinuitásban is kiemelt szerepet kap, mivel Joker ebben lelövi Barbara Gordont (James Gordon lányát), aki bár túléli a támadást, de kerekesszékebe kényszerül. Barbara korábban a leghíresebb Batgirl volt, azonban *A gyilkos tréfa* eseményei után új szerepet kap, és Orákulum néven mint informatikus és hacker jelenik meg az univerzumban – a 2011-ben újraindított kontinuitás (*The New 52*) tehát beépítette *A gyilkos tréfa* következményeit.

A gyilkos tréfa azonban a mai napig az egyik legtöbbet vitatott képregény. Közben sokan az egyik legjobb és legnagyobb hatású Joker-történetnek tartják – részben Jokernek az őrültségről alkotott véleménye miatt –, addig a kritikusok a megjelenése után keményen támadták a túlzottnak tartott erőszakot. Joker kegyetlensége Barbarával szemben ugyanis nemcsak fizikai, de brutális pszichológiai erőszak is (melynek közvetett módon James Gordon a célpontja), amely ritkán látott erővel ábrázolja az áldozat teljes kiszolgáltatottságát. Olyannyira, hogy később Barbara és James traumatizáltsága is rendre visszatéró elem lesz a képregényekben.⁹ A kritikusok felháborodását az is alátámasztotta, hogy *A gyilkos tréfa* nyitva hagyja annak lehetőségét, hogy Joker megerőszkolta Barbarát Gordont.

⁹ Ennek egyik legérzékletesebb megjelenítését a *The Black Mirror* (*Detective Comics*, Vol.1. #871–881, írta: Scott Snyder, rajzolta: Jock, Francesco Francavilla) című történetben olvashatjuk.

Az ezt követő Joker-ábrázolások mindegyikére nincs módunk részletesen kitérni, de a kánon fontos sarokpontjai között meg kell említeni az 1988–89-ben futó *Halál a családban* (*Batman*, Vol.1. #426–429) című történetet, amelyben Joker megöli Jason Toddot, a második Robint; Grant Morrison és Dave McKean 1989-es mesetermúvét, az *Arkham Elmegyógyintézetet*, amely arra épít, hogy Joker nem örült,¹⁰ hanem az épelméjűség egy újabb fokozatát testesíti meg; a 2005-ben megjelent *A nevető embert* (írta: Ed Brubaker, rajzolta: Doug Mahnke), amely újrameséli az 1940-es első *Batman*-számot. Valamint a Scott Snyder és Greg Capullo által jegyzett korszak olyan alkotásait, mint a *Halál a családra* (*Batman*, Vol.2. #13–17, 2012–2013), amely egyfajta válasz a *Halál a családban* klasszikus történetére; a *Nulladik év* (*Batman*, Vol.2. #21–33, 2013–2014), amelyben olvasható egy átértelmezése a Joker/Piros Sisak eredettörténetnek; valamint a *Végjáték* (*Batman*, Vol.2. #35–40, 2014–2015), amely a *Halál a családra* folytatásaként fölveti, hogy Joker nem is tekinthető klasszikus értelemben halandónak.

A KOZMIKUS PESSZIMIZMUS

Joker visszatérő nevetése nem választható el az általa kiváltott rettenettől. A nevetés az a horrosztikus többlet, amely sajátos karaktert kölcsönöz Joker tetteinek. A nevetés, amellyel kapcsolatban az emberi morál érzi, hogy nem szabadna ott lennie. Fred Botting azzal nyitja a gótikus irodalomról szóló könyvét, hogy a gótika pontosan egy ilyen többletnek a megírását jelenti. Ez a többlet az, amely a sötétből kísérti a 18. századi racionalitást és moralitást. Ráadásul Botting kiemeli, hogy a gótikus atmoszféra felkavaró élménye épp a különböző érzelmi állapotok előhívásában rejlik – egyszerre van meg benne a rémület és a nevetés.¹¹

Joker nevetésében tehát van valami oda nem illő, valami különös, valami idegen, amely egyszerre része a horrornak, és egyszerre teszi azt értelmezhetetlenné. Joker számára a tettei egy kozmikus viccet jelentenek, amelyet meg kell(ene) érteni, de ha valaki valóban megéri a viccet, az maga is Jokerré válik – nem véletlen, hogy Joker több történetben is különböző mérgeket vet be, amelyek az övéhez hasonló arckifejezést (és esetenként önkívületi, örült állapotot) idéznek elő az áldozatoknál. Joker nevetése tehát túl van a morális és racionális, a hermeneutikai horizont-összeolvadás értelmében vett befogadhatóság határain.

Mark Fisher abban detektálja az általa jellemzett *weird* és *erie* sajátosságait, hogy mindkét műfaj a standard emberi percepció, kogníció és tapasztalaton túli kívülség hatásaira épít.¹² Joker nevetése annyiban megfelel a Fisher által leírt *weird* kategóriának, hogy az uralkodó morál és racionalitás szempontjából *nem*

¹⁰ A *Batman: Black & White* második kötetében (2002) szereplő *Case Study*-ban Paul Dini és Alex Ross másként, de ugyancsak azt az elméletet ábrázolják, mely szerint Joker bűnöző, de épelméjű, és teljesen tisztában van tettei következményeivel.

¹¹ Fred BOTTING, *Gothic* (London–New York: Routledge, 1996), 1.

¹² Mark FISHER, *The Weird and the Eerie* (London: Repeater Books, 2016), 8.

tartozik oda, idegennek és külsődlegesnek tűnik a tettekhez képest.¹³ A *weird* tehát azt a hatást kelti a befogadóban, hogy valami olyannal találkozik, amelynek nem szabadna léteznie, vagy legalábbis nem azon a helyen, ahol a befogadó találkozik vele. A *weird* tehát a helytelenség (*wrongness*) hatását kelti, azonban önmagában még nem helytelen (*wrong*). Nem a *weird* jelenti tehát az igazi problémát, hanem az uralkodó morálnak alávetett befogadó inadekvát percepciói.¹⁴ Ennek a helytelenségnek a hatása pedig pontosan abban rejlik – mondja Thomas Ligotti –, hogy felkavarja a belső autoritásunkat, és támadást intéz az arra vonatkozó koncepcióink ellen, hogy a világnak milyennek kellene lennie.¹⁵ Ligotti szerint éppen ezért minden természetfölötti horror tartalmaz olyan elemet, amely megzavarja az elképzelésünket arról, hogy minek kellene, és minek nem kellene lennie a világban.¹⁶

Ebben az értelemben – teszi hozzá Fisher – a *weird* kívülsége nem empirikus, hanem transzcendentális kategória. Vagyis nem egyszerően arról van szó, hogy valami távol van térben és időben, hanem arról, hogy valami túl van a rendes tapasztalatainkon, illetve a térről és időről alkotott elképzeléseinken.¹⁷ Fisher is hangsúlyozza azonban, hogy ebben a rettenetben van valami élvezetes, de nem a *plaisir*, hanem a *jouissance* értelmében. Utóbbi Jacques Lacannál egy olyan sajátos örömforrás, amely mindig tartalmaz egy oda nem illő, rettenetes többletet. Az élvezet tehát épp abból adódik, hogy ez a többlet, ez az obszcenitás szerves része az élvezetnek. Az élvezet nem ellenpontozza a „horror”, hanem szublimálja azt. A többletként mutatkozó Dolog eluralja az élvezetet, a befogadó pedig nem tehet mást, mint feloldódva gyönyörködik benne.¹⁸ Ez a feloldódás az, amikor valaki megérti Joker viccét. Önmagunk önkéntes vagy kényszerű átadása a horrorisztikus többletnek, amely lehetővé teszi, hogy együtt nevéssünk Jokerrel. Ez azonban automatikusan együtt jár az örület egy bizonyos fokával, legalábbis abban az értelemben, hogy kívül kerülünk a hagyományos morál és racionalitás keretein. Olyanon nevetünk, amin nem szabadna.

Joker azonban Gothamben nincs *kívül*, amennyiben épp a város – sőt, Batman – teszi lehetővé Joker kiteljesedését. Ennek legerősebb ábrázolását *A gyilkos tréfa* végén látjuk, amikor Joker és Batman együtt nevet Joker viccén az élet örületéről. Közben viszont a Joker-történetek rendre rávilágítanak arra, hogy a rendet szimbolizáló Batmannak és a káoszt szimbolizáló Jokernek szükségük van egymásra. Ezt támasztják alá azok a történetek, amelyekben valamelyik megölhetné a másikat, de végül nem teszi meg. A *The Joker's Five-Way Revenge*-ben Joker megölhetné

¹³ Fisher szerint a *weird* olyan, mint egy montázs, amely két vagy több össze nem illő dolgot illeszt össze. Lásd: *uo.*, 10–11.

¹⁴ Lásd: *uo.*, 15.

¹⁵ Thomas LIGOTTI, *The Conspiracy Against the Human Race: A Contrivance of Horror* (New York: Hippocampus Press, 2010), 85.

¹⁶ *Uo.*, 18.

¹⁷ FISHER, *The Weird and the Eerie*, 22.

¹⁸ *Uo.*, 17.

Batmant, de nem teszi meg, mert az elrontaná a játékot. A *Mad Love (The Batman Adventures: Mad Love*, írta: Paul Dini, Bruce Timm, rajzolta: Bruce Timm, 1994) című történetben pedig Joker legnagyobb problémája, hogy nem talál megfelelő viccet, amely elég jó lenne Batman elpusztításához. Ráadásul ugyanitt Joker kétségbeesetten meg is menti Batmant Harley Quinnről, mivel csak önmagát tartja méltónak ahhoz, hogy megölje a Denevérembert – itt nem pusztá egoizmusról (noha arról is), hanem a két karakter szerves összetartozásáról van szó.

Ennek a problémának egy másik híres ábrázolása a Kevin Smith által jegyzett *Batman: Cacophony* (rajzolta: Walt Flanagan, 2008–2009), amelyben Jokert leszúrják, de Batman annak árán is megmenti (kórházba viszi), hogy ezzel hagyja elmenekülni a történet „főgonoszáét”. A jelenet kulcsfontosságú mozzanata Batman és James Gordon dialógusa a sérült Joker mellett. Gordon arra kéri Batmant, egyszerűen hagyja meghalni Jokert – hiszen ezzel Batman nem szegné meg a saját szabályát, mivel nem ő ölné meg Jokert. Batman végül arra hivatkozva menti meg Jokert, hogy nem akarja még egyszer közvetlenül és közbeavatkozás nélkül végignézni valakinek a halálát. A *Cacophony* egyébként válasz a *Batman: Hush* (írta: Jeph Loeb, rajzolta: Jim Lee, *Batman* Vol.1. #608–619, 2002–2003) híres jelenetére, amelyben Batman majdnem megöli Jokert, de Gordon közbeavatkozik, arra hivatkozva, hogy ha Batman megölné az ellenfelét, akkor pontosan ugyanolyan lenne, mint ő – és ugyanúgy tenné tönkre a saját életét, ahogy Joker sokakét, például részben Gordonét is tönkretette.

A *Cacophony* végén pedig Batman ott áll Joker kórházi ágyánál, és a beszélgetésük során Joker elmondja, kívánja Batman halálát, hogy aztán egy „egyszerű” örültként békére leljen. Ez a megjegyzés szintén értelmezhető egy sajátos válaszként, mégpedig *A sötét lovag visszatérre*. Millernél ugyanis Joker mindaddig félig katonán állapotban tölti a napjait az Arkham Elmegyógyintézetben, ameddig meg nem tudja, hogy Batman visszatért, és ezzel ő is „fölébred”.

Joker és Batman tehát nem pusztán kiegészítik egymást, de értelmet is adnak egymás létezésének. Míg a Joker által képviselt káosznak szüksége van a rendre (a rend felé tartó tendenciára), amelyet megronthat és eltéríthet, valamint megkísérelheti bebizonyítani annak totális elérhetetlenségét, addig a rendet képviselő Batmannek szüksége van a káosz potenciálisan legyőzhető megtestesülésére. Joker személye nélkül ugyanis Batmannek a saját maga által képviselt rend belsejéből adódó káoszzal (amelynek legerősebb példája a szülei halála), kellene szembenéznie. Scott Snyder épp erre a viszonyrendszerre tapint rá érzékletesen a *Halál a családra* és a *Végijáték* történeteiben. Egyrészt Batman folyamatosan igyekszik meggyőzni magát arról, hogy bár soha nem volt képes fölfedni a valódi személyazonosságát, Joker mégiscsak egy halandó, hús-vér ember, akit le lehet győzni. Másfelől pedig a *Halál a családra* egyik legfontosabb mozzanata a vége, amikor Bruce Wayne lényegében fölfedi magát Joker előtt, miután Jokert az Arkhamba zárták. Ahogy azonban Joker Bruce Wayne szemébe néz, semmit nem reagál, mintha egyáltalán nem is akarna tudomást venni a helyzetről. Batman ekkor érti

meg, hogy Jokert soha nem érdekelte a valódi kiléte, mert annak megismerése elrontaná a „szórakozását”. Joker nem az esendő emberrel, Bruce Wayne-nel áll szemben, hanem a Batman által megtestesített renddel és világképpel.

Ennek az összefonódásnak az egyik legszebb ábrázolását 2019-ben láthattuk, amikor Batman és Macskanő (Selina Kyle) esküvője előtt Joker egy templomban megtámadja Macskanőt, és a teljes szám (*The Best Man Part 2, Batman, Vol.3. #49, 2019*) a két, súlyosan megsérült, ezért egymásra támadni képtelen szereplő párbeszéde. Joker itt nem pusztán különleges és bizarr szeretettel beszél Batmanról, de azt is kifejti, hogy míg őt Batman „teremtette”,¹⁹ addig ő ad jelentést és értelmet Batman létezésének. Joker nem azért akarja megakadályozni az esküvőt, mert ezzel kínozni akarja Batmant, hanem mert a maga módján meg akarja menteni. Batman létének ugyanis csak addig van értelme, amíg nem éri el a célját. Abban a pillanatban, hogy a kívánt rend megszületik és stabilizálódik, nemcsak Joker, de Batman is megszűnik létezni. Ahogy Joker fogalmaz, Batman nem lehet *egyszerre* boldog és Batman.

*

Joker tehát nem az abszolút kívülségével teremti meg a horrort, hanem egy köztes állapot létrehozásával. Egy olyan világot teremt (vagy akar teremteni) Gothamból, amelyből eltűnik a humánus, a hagyományos morál és a ráció értelmében. Eugene Thacker elemzésében²⁰ a „világ” három kategóriáját vázolja föl. Az egyik a *számunkra-való világ (world-for-us)*, amely mögött az az antropocentrikus megközelítés áll, hogy a „világ” mindaz, ami az ember számára (potenciálisan) adott, megérthető és kezelhető. A második a *magában-való világ (world-in-itself)*, amely teljesen független az embertől és minden emberi percepciótól – Thacker szerint ennek paradoxona, hogy amint elgondoljuk, automatikusan *számunkra-való világgá* változik. Végül a harmadik a *nélkülünk-való világ (world-without-us)*, amely egy olyan, az ember által megérthető világ, amelyből kivonjuk az embert. Miként Thacker fogalmaz, a *nélkülünk-való világ* egy köztes, homályos zóna, amely egyszerre személytelen és rettenetes.²¹ Thacker szerint a horror nem pusztán a félelem *valamitől*, hanem a nyomasztó ismeretlenség enigmatikus gondolata.²² Mivel pedig a *nélkülünk-való világ* koncepciója alapvetően zavarja meg a nyugati filozófiai hagyományt, ezért a horror egy új nyelvet talál arra, hogy leírja ezt a vilá-

¹⁹ Kiegészítésként érdemes megjegyezni, hogy a *Batman: Lovers & Madmen* című, a kontinuitáson kívül elhelyezkedő történet (írta: Michael Green, rajzolta: Dennis Cowan, *Batman Confidential*, #7–12, 2007–2008) konkrétan is fölveti annak lehetőségét, hogy Batman közvetlenül és tevékenyen felelős Joker „megszületéséért”.

²⁰ Eugene THACKER, *The Dust of This Planet: Horror of Philosophy Vol.1.* (Winchester, Washington: Zero Books, 2011), 4–5.

²¹ Uo., 6.

²² Uo., 8–9.

got. Egy olyan nem-filozófiai nyelvet, amely lehetővé teszi a *nélkülünk-való világ* filozófiai leírását.²³

Ebben az értelemben Joker egy olyan „blaszfém” életformának²⁴ számít, amelynek egyszerűen nem szabadna léteznie az ismert emberi világ keretei között. Joker a nyugati ember világerértelmezésének rövidzárata, a hiba abszolutizálásának a vágya. Annak a megjelenítése, hogy milyen lenne a világ a nyugati értelemben fölfogott „ember” nélkül. De mindezt úgy, hogy az ember széles mosollyal az arcán nézi végig önnön kivonását a világból.

Minél morálisabb és racionálisabb világot kíván teremteni a társadalom, Joker annál erősebben tör elő a mélyből. Épp ez a lényege annak, hogy Joker valódi ellensége nem Batman, hanem a Batman által képviselt rendszer.²⁵ Mindazonáltal sem Joker, sem Batman nem teljes individuumok, amennyiben az összetartó és a fragmentáló erő csak egymás mellett létezhetnek. Egy elemzés²⁶ Christopher Nolan *A sötét lovag* (2008) című filmje alapján fejti ki, hogy valójában Batman és Joker is félreértik a rendszert, amelyhez tartoznak. Míg Batman illúziója, hogy a stabil társadalom megteremthető, addig Jokeré, hogy az abszolút káosz elhozható a rendszeren belülről. Utóbbi abban téved, hogy a rendszer legsötétebb strukturái és szereplői is igényelnek egy minimális, de kritikus stabilitást a rendszer egészének önfenntartáshoz – vagyis a film annak ábrázolása, hogy a rendszer a maga módján képes önmaga megerősítéséhez fölhasználni a Joker által képviselt dekonstruktív erőt is.

A fentiek alapján jól érzékeltethető az a különbség, amelyet Schopenhauer hangsúlyoz a *nihil negativum* és a *nihil privativum* között. Míg utóbbi „lényegien viszonylagos, és mindig egy meghatározott valamire vonatkozik, amit tagad”, addig a *nihil negativum* „minden vonatkozásában semmi volna”.²⁷ Schopenhauer kiemeli, hogy a *nihil negativum* (abszolút semmi) megjelenése azonnal *nihil privativummá* (viszonylagos semmi) változik, amint hozzárendeljük egy másik fogalomhoz.²⁸ Ha Joker totális absztrakcióként a *nihil negativum*, akkor Joker minden különböző megjelenése *nihil privativum*. Ennyiben tehát Joker mindössze testetlen absztrakcióként létezhetne Batman (és Gotham) nélkül, de ahhoz, hogy materiálisan is formát kapjon, szüksége van a vonatkoztatási pontjaira, melyeket tagadhat. Thacker argumentációját követve, Joker annyiban kozmikus pesszimista, hogy

²³ Uo., 9.

²⁴ Lásd: uo., 104.

²⁵ Richard D. HELDENFELS, „More Than The Hood Was Red: The Joker as Marxist”, in *Joker: A Serious Study of the Clown Prince of Crime*, eds. Robert Moses PEASLEE and Robert G. WEINER, 94–106 (Jackson: University Press of Mississippi, 2015), 94.

²⁶ Michael GOODRUM, „»You Complete Me«: The Joker as Symptom”, in PEASLEE and WEINER, *Joker...*, 229–231, 241.

²⁷ Arthur SCHOPENHAUER, *A világ mint akarat és képzet*, ford. TANDORI Ágnes és TANDORI Dezső (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 486.

²⁸ Uo., 487.

megtestesíti a zavart a világ és a világra vonatkozatható emberi állítások között.²⁹ A már említett *The Best Man Part 2*-ban Joker úgy írja le a halált mint sajátos „győzelmet”. A halál a poén a vicc végén, amely az élet, és ha jól mondjuk el a viccet, meghajolhatunk. A filozófiai pesszimizmus az, amely a létezés teljes perspektívájában komolyan veszi ezt a viccet – még rossz viccként is, amelyet senki nem ért.³⁰

A KOZMIKUS FLUIDITÁS

Joker nem csupán képregény-karakterként testesít meg sajátos pozíciót a szabályokhoz és a rendhez viszonyítva. Maga a Joker kártyalap is szimbolizálja ezt, noha a kártya igen prózai eredettörténettel bír. Az 1860-as években ugyanis az euchre nevű kártyajátékban szükségessé vált egy ötödik bubi, tehát hozzáadtak a paklihoz egy extra kártyát, a Jokert. Ezt követően számos franciakártya-játék átvette a Jokert, a lap pedig alkalmazkodott az adott játékok szabályaihoz. A Joker kártya tehát mindig is külső volt a rögzített szabályokhoz, a játékok eredeti kereiteihez és valóságaihoz képest, ráadásul az identitását is folytonosan változtatta.³¹

A másik fix pont, ahonnan közelíthetünk Jokerhez, a bohóc karaktere. A képregények Jokere annyiban tökéletes bohóc, hogy folyamatos változtatásokkal, de esszenciálisan mindig ugyanazt képviseli és jeleníti meg.³² Emellett Jokernek ugyanúgy nincs valódi neve, mint ahogy a bohócokat is csupán az előadói nevükről ismerte a közönség.³³ Végül Joker ugyanúgy az univerzalitás és a partikularitás határán mozog, mint a bohócok az egyetemes kultúrtörténetben. Miként Paul Bouissac hangsúlyozza, a bohócok a világ legtöbb országának történelmében föllelhetők, vagyis egyfelől univerzális jelenségként tarthatjuk őket számon. Másfelől azonban a bohócok annyiban mindig nagyon partikulárisak voltak, hogy szervesen kapcsolódtak az adott térhez és időhöz. A bohócok ugyanis mindig a közvetlen materiális és társadalmi környezetükre reagálva alkották meg a vicceiket.³⁴ Ráadásul a bohócok mindig sajátos kritikát fogalmaztak meg a fennálló renddel szemben. Szándékosan és szisztematikusan úztek gúnyt a társadalmak olyan kulturális normáiból, mint a józan ész vagy a jó modor.³⁵ Más szakirodalmak ehhez azt is hozzáteszik, hogy maga a nevetés általában is értékelhető problematikusává vált közösségi értékek vagy identitások elleni lázadó aktusként.³⁶

²⁹ Eugene THACKER, *Cosmic Pessimism* (Minneapolis: Univocal Publishing, 2015), 9.

³⁰ Lásd: uo., 57.

³¹ Steve ENGLEHART, „Foreword”, in PEASLEE and WEINER, *Joker...*, xi–xiii, xii.

³² Paul BOUISSAC, *The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter* (London, New York: Bloomsbury, 2015), 7–8.

³³ Uo., 3.

³⁴ Uo., 1.

³⁵ Uo., 109–110.

³⁶ Mordechai GORDON, *Humor, Laughter and Human Flourishing: A Philosophical Exploration of the Laughing Animal* (New York: Springer, 2014), 36.

A képregények Joker-ábrázolásai is rendre az univerzalitás és a partikularitás között mozognak. Mindig jelen van a Joker által szimbolizált totális káosz, de az adott történetekben Joker gyakran csak egyszerű bűnözőként jelenik meg. Az utóbbi nézőpont talán legjobb modern megjelenítését a Brian Azzarello által írt és Lee Bermejo által rajzolt *Joker* (2008) című képregényben láthatjuk. Joker itt nem több, mint őrült bűnöző, aki az Arkhamból való szabadulása után igyekszik visszavenni a várost, és bizonyítani az erejét. Fontos azonban, hogy az eseményeket nem Joker belső elbeszéléséből ismerjük meg, hanem egy hozzá közel kerülő kisstílű bűnöző (Jonny Frost) a narrátor, aki végigköveti az eseményeket. Joker egész történelmére igaz egyébként, hogy nem ismerhetjük meg a belső, hiteles nézőpontját. Az ábrázolás ereje abban rejlik, hogy Azzarello és Bermejo leviszik a cselekményt Gotham sötét sikátorába, ellenpontozva ezzel a város fölött figyelő Batman pozícióját. A történet végén azonban itt is összecsúszik Joker univerzalitása és partikularitása. A narrátor ugyanis végül kijelenti, hogy Joker olyan, mint egy betegség, amely túlmutat Gothamen, és ott van minden civilizáció születésénél. A képregény záró sorai szerint pedig erre az univerzális betegségre nincs is gyógy mód..., csak egy Batman.

Joker univerzális örülete, és az általa megtestesített univerzális káosz azonban rendszeresen problémaként tér vissza a képregényekben. Ennek kapcsán valószínűleg Grant Morrison tekinthető a legnagyobb hatású szerzőnek. Morrison először az 1989-es *Arkham Elmegyógyintézet*ben veti föl ugyanis Joker örületének kérdését, mégpedig radikálisan új megvilágításban. A történetben az Arkhamban dolgozó, és Jokert is kezelő Ruth Adams nevű pszichoterapeuta elmondja Batmannek, hogy az elmélete szerint Joker nem őrült, sokkal inkább „szuperracionális” (vagy „szuperépelméjú” – *super-sanity*), ami az emberi fölfogás egy olyan új elváltozása volna, amely sokkal elviselhetőbbé teszi a 20. század végi városi életet. Joker nem tudja kontrollálni a világból számára beérkező érzéki információkat, és teljesen föloldódik az így keletkező mátrixban. Következésképpen, nincs valódi személyisége és minden nap újraalkotja magát, miközben önmagát a zűrzavar urának látja, a világot pedig egy színháznak.

Morrison később a kánontól és kontinuitástól független *Aztek: The Ultimate Man* 6. számában (*Joker's Holiday*, 1997) szintén fölveti Joker folyamatos ön-újraalkotását, párosítva ezt egy olyan kozmikus nihilizmussal, amelyben Joker tettei mellőznek minden racionalitást. Ugyanez az ön-újraalkotás pedig egy 2008-as *Batman*-számban (*Batman* Vol.1. #682) már egyfajta szuper-tudathasadásként kerül elő. Joker lélektani elemzésének csúcspontja – az *Arkham Elmegyógyintézet* mellett – azonban egy évvel korábbra tehető, amikor 2007-ben megjelenik Morrison-tól a *The Clown at Midnight* (*Batman* Vol.1. #663), amely nem is tekinthető hagyományos értelemben vett képregénynek, sokkal inkább egy illusztrált novella. Itt Harley Quinn elmondja Batmannek, hogy Jokernek nincs valódi személyisége, csupán szuperszemélyiségei (*superpersonas*) vannak. Fölmerül, hogy Joker talán egy új ember-mutáció, és talán ő a 21. század emberének modellje, aki a tragédiát

és a horrort egy kaotikus nevetéssé transzformálja – de az elbeszélés azt sem zárja ki, hogy Joker egyszerűen csak egy ön- és közveszélyes őrült. Ezzel párhuzamosan ez a történet is fölveti azt a problémát, hogy Joker valójában nem is akarja megölni Batmant, hanem káoszba akarja taszítani, hogy megértse a viccet.

Innen nézve Joker olyan, mint egy különös *szökésvonal* abban a kulturális rendszerben, amely Freudnál a *rossz közérzetet* (*Unbehagen*) szüli. Joker moralitásának hagyományos értelemben vett hiánya egyfajta reakció arra, amit Freud a kulturális vagy közösségi *felettes én* nyomásaként azonosít.³⁷ Mivel a „kultúrtársadalmat” a folyamatos fölbomlás veszélye fenyegeti, ezért a kultúra fejlődése visszaszorítja az egyéni szabadságot, ami „ösztonlemondással” jár.³⁸ Ez az ösztönlemondás eredményezi majd a lelkiismeretet ezekben a társadalmakban, miközben a kultúra „lefegyverzi az egyént”,³⁹ fölszámolva – vagy legalábbis jelentősen elfojtva – az agressziót, amennyiben a kulturális közösség működése fontosabb, mint az egyén szabadsága. Joker tehát nem kívülről támad rá erre a *felettes éntre*, hanem belülről, a *tudattalan* mélyéről. Nem frontálisan veszi föl a harcot a kulturális rend parancsaival, hanem önnön fluiditásával egyszerűen kicsúszik a rend kezei közül – újraértelmezésre kényszerítve ezzel a rendet magát is.

Miként Scott Jeffery rámutat,⁴⁰ ez a fluiditás nem áll messze attól, amit Gilles Deleuze és Félix Guattari is tematizálnak. Náluk ugyanis a skizofrén fluiditás azt jelenti, hogy a fluid identitásnak saját koordináta-rendszere van ahhoz, hogy szituálja magát a világban. A kódjai nem esnek egybe a társadalmi kódokkal, de közben fel is tör minden társadalmi kódot azzal, hogy egyikről vált a másikra. Az így megképződő *szervek nélküli test*nek nincs a rendszer által egyértelműen kijelölhető jelentése vagy genealógiája. Amikor pedig a kódjai egybeesnek a rendszer kódjaival, akkor is csak azért, hogy parodizálhassa azokat.⁴¹

Hogy a Joker szubverzív fluiditásán alapuló megközelítések mennyire produktívak, azt jól mutatja, hogy több különböző elemzés is igen hatásosan tudja működtetni ezt az elméletet.

Absztraktabb filozófiai síkon Mark P. Williams⁴² például a Reza Negarestani által elemzett *hole complex* fogalommal kapcsolja össze Joker karakterét. Negarestani Lovecraft elbeszéléseinek keresztül mutat rá arra, hogy a szövegekben megképződő valóságok és metanarratívák mindig magukban foglalnak bizonyos „lyukakat”, melyek fölforgatják felszín stabilitását, és lehetővé teszik,

³⁷ Sigmund FREUD, *Rossz közérzet a kultúrában*, ford. LINCZÉNYI Adorján (Budapest: Kossuth Kiadó, 1992), 96.

³⁸ Uo., 46.

³⁹ Uo., 75.

⁴⁰ Scott JEFFERY, *The Posthuman Body in Superhero Comics: Human, Superhuman, Transhuman, Post/ Human* (New York: Palgrave Macmillan, 2016), 101–102.

⁴¹ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *L'Anti-Œdipe: Capitalisme et schizophrénie* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1975), 21–22.

⁴² Mark P. WILLIAMS, „Making Sense Squared: Iteration and Synthesis in Grant Morrison's Joker”, in PEASLEE and WEINER, *Joker...*, 209–228, 214.

hogy a kozmikus kívülség betörjön a hétköznapi valóságba.⁴³ Joker ugyanígy kiszakítja a morális és racionális valóság szöveteit, hogy aztán ezeken a lyukakon – a Joker-toxinhoz hasonlóan – beszivároghasson a káosz, megfertőzve a hétköznapi emberi valóságot.

Ezzel párhuzamosan Richard D. Heldenfels⁴⁴ a *The Laughing Fish!* című történet kapcsán világít rá, hogy Joker a saját Joker-halaival alapjaiban dekonstruálja, és teszi nevetségessé a magántulajdonról alkotott elképzeléseinket. A mérgezett halak „egyedi arckifejezésének” szellemi tulajdonként való levédetése ugyanis végső soron a kisajátított magántulajdon koncepciójának abszurditásig való túlhajtása.

Végül érdemes még megemlíteni Vyshali Manivannan⁴⁵ elemzését, amely arra mutat rá, hogy a Joker működése, módszertanilag, sokban hasonlít a kortárs internetes anonim „trollok” sokaságának tevékenységéhez. Joker nem pusztán provokálja a rendszert vagy gúnyt űz abból, hanem belülről forgatja föl a társadalom azon intézményeit (elmeógyógyintézet, magánlakás, digitális biztonsági rendszerek, vállalatok), amelyek elvileg valamilyen biztonságot vagy stabilitásukat képviselnének – rávilágítva arra, hogy ez a stabilitás mindig illuzórikus.

*

A Scott Snyder és Greg Capullo által jegyzett Batman-korszak egyszerre értelmezte át és vitte el a végtelékig Joker karakterét. A *Halál a családra* című történetben Joker örülete, identitásának állandó ön-újraalkotása (önmagából) és az így megképződő fluiditás rendkívül erős ábrázolást kap, amikor Joker a saját levágott (ál)arcát használja maszkként/arcként. Ezzel a Snyder–Capullo páros visszafordítja önmagába Joker identifikációját, és kiteljesíti azt a látszólagos paradoxont, hogy Joker egyszerre mindig tökéletesen önzonos, de egyúttal soha nem rendelkezik semmilyen fix identitással.

A *Halál a családra* azonban csak „játékos” felvezető a *Végjátékhoz*, amelyben fölmerül a lehetősége annak, hogy Joker nem is tekinthető halandó embernek, a szó hagyományos értelmében. Noha Snyder íróként figyel arra, hogy megtartsa a kánon alapját képező kétértelműséget (soha nem lehetünk biztosak abban, hogy Jokerről bármi is igaz), a történet gerincét az az elmélet képezi, hogy noha Joker ember, mégsem halandó, mivel egy ősi vírus egyik komponensét hordozza, amely lehetővé teszi, hogy a sejtei visszafejlődjenek egy differenciálatlan állapotba, folyamatosan megújítva magukat. Ezzel a sejtek múltja kitörlődik, hogy aztán azok új céllal, „átváltozva” születhessenek újjá. A szöveg stratégiája az, hogy egyszerre alapozza meg tudományosan a fenti elméletet, és bizonytalanítsa el annak hiteles-

⁴³ NEGARESTANI, *Cyclonopedia...*, 43–44.

⁴⁴ HELDENFELS, „More Than the Hood Was Red...”, 99.

⁴⁵ Vyshali MANIVANNAN, „Never Give ‘Em What They Expect: The Joker Ethos as the Zeitgeist of Contemporary Digital Subcultural Transgression”, in PEASLEE and WEINER, *Joker...*, 109–128, 112.

ségét. Az elmélet alapját ugyanis az adja, hogy a természetben valóban létezik olyan faj (a *Turritopsis dohrnii* nevű medúza), amely képes erre, de hogy Joker is ilyen volna, azt már egy örült tudós mondja el Batmannek, akinek minimum megkérdőjelezhető az épelméjűsége és a szavahihetősége. A történetet azonban tovább bonyolítja, hogy Batman egyik segítőtje olyan régi fotókra bukkan, amelyek arra utalnak, hogy Joker mindig ott volt a város történelmében, amikor valamilyen katasztrófa sújtotta Gothamet. Mindez pedig nemcsak az olvasót zavarja össze, de Batmant is majdnem örületbe taszítja. Az egész teóriáról ugyanis soha nem lehet eldönteni, hogy pusztán kitaláció/képzeltetés, Joker újabb nagyszabású trükkje, vagy valóság – és éppen az így kiváltott hatásban rejlik Joker igazi ereje.

Ez a kiváltott hatás a központi témája *A gyilkos tréfának* is, amely Alan Moore saját életművén belül is különös helyet foglal el. Itt ugyanis Joker célja annak bizonyítása, hogy csupán egy hajszál választja el egymástól az épelméjűséget és az örületet. Elég csupán egyetlen kritikus élmény az ember életében, és minden racionalitás és épelméjűség örökké szertefoszlik – a Barbara Gordon elleni támadás csak azt a célt szolgálja, hogy az arról készült fotókkal szembesülve James Gordon pszichéje összeomoljon. Itt is világossá válik tehát, hogy Joker célja nem önmagában a gyilkolás vagy a kínzás, hanem az ezzel kiváltott hatás, az egyén és a rendszer szintjén egyaránt.

Mindazonáltal Moore-nál *A gyilkos tréfa* egy izgalmas ellenpontként is értelmezhető egy másik klasszikusához, a *V mint vérbosszú*hoz (rajzolta: David Lloyd, 1982–1989) képest. Ha figyelembe vesszük *A gyilkos tréfát* keretbe foglaló esőzést is, akkor nem nehéz fölismerni a *V mint vérbosszú* egyik kulcsjelenetét, amikor V a hosszas „imitált” fogva tartás után szabadon engedi Evey Hammondot, aki egy háztetőn, szakadó esőben, „születik újjá”. Míg azonban V azt akarja bizonyítani Eveynek, hogy kellő nyomás hatására föl lehet szabadulni az elnyomó társadalom kötelekei alól – fölismerve, hogy nincs már vesztenivaló –, addig Joker, látványosan, épp ennek az ellenkezőjét képviseli azzal, hogy szerinte a kellő nyomás örületbe taszít. Mindazonáltal Joker egész karaktere megválaszolatlanul hagyja azt a kérdést, hogy az általa képviselt káosz és örület mennyiben tekinthető föl szabadulásnak a társadalmi normák alól. Annyi azonban bizonyosan állítható, hogy ha Joker képvisel is valamifajta szabadságot, akkor az nem egy másik (jobb) rend, hanem az önreferenciális káosz felé vezet.

Talán ebben rejlik a kulcs annak megértéséhez, mit jelent az, amikor Joker azt állítja magáról, hogy ő egy „kozmosz vicc, amelyet senki sem ért” (*Batman: Dark Detective* #5, írta: Steve Engelhart, rajzolta: Marshall Rogers, 2005). Joker vicce olyan, mint a David Roden által elemzett „sötétség”. A fennálló emberi kategóriák (legalábbis a normatív kategóriák) számára intuitív módon hozzáférhetetlen, vagyis az ismert világ keretei között nem tapasztalható meg első kézből. Joker viccei nem pusztán dekonstruálják a fennálló jelent és az emberi világtérképezési kategóriákat, de ahhoz, hogy valóban meg is értsük a poént, át kell lépnünk egy olyan dimenzióba, amelynek a jelenből (a normatív épelméjűségből) nem érthe-

tők meg a pontos lehetőségfeltételei.⁴⁶ Joker vicce és a poén tehát nem érthető meg úgy, ha meg akarjuk szüntetni az örületet. A megértéshez nem lehet kívül maradni, be kell lépni az örületbe, és föl kell oldódni abban.

AKI ÉRTETTE A VICCET – HARLEY QUINN

Az 1990-es évek közepétől Joker egy visszatérő partnert kap Harley Quinn személyében, aki legalább annyira örültnek mutatkozik, mint Joker, ráadásul szerelmes is belé, ami még tovább fokozza örült szenvedélyét. Harley és Joker között azonban jelentős különbség, hogy előbbinek egyértelmű és kanonikus eredettörténete van. Az eredeti neve Dr. Harleen Quinzel, aki fiatal pszichiáterként Joker kezelőorvosa az Arkhamban, de a kezelése során beleszeret Jokerbe, és végül – immáron Harley Quinn néven – sokáig Joker mellett marad.

Harley azonban nem a képregényekben, hanem a nagysikerű *Batman: A rajzfilmsorozat* (1992–1995) egyik, Paul Dini által írt epizódjában (*Joker szívessége*, 1992. szeptember 11.) jelenik meg először. Az első képregénybeli megjelenésre (*The Batman Adventures* #12, 1993) sem kellett sokat várni, majd sokszori különböző szereplés után 2000-ben megkapja az önálló képregény-szériáját is, melynek első hét része (*Harley Quinn*, Vol.1. #1–7, 2000–2001) *Prelűdök és kop-kop viccek* címmel került be a kánonba. A 2010-es évek elejéig Harley karaktere szorosan összefonódott Joker sorsával. A kánon olyan kiemelkedő alkotásai, mint az Eisner-díjas *Mad Love* vagy az 1999-ben megjelent *Batman: Harley Quinn* (írta: Paul Dini, rajzolta: Yvel Guichet) egyaránt a Harley–Joker viszonyt helyezik a középpontba – a *Mad Love*-ban szerepel Harley kanonikus eredettörténete is. Noha Harley idővel több különböző történetyszálban is megjelent (mint a *Gotham City Szírénjei* vagy az *Öngyilkos osztag*), egészen 2011-ig nem tudott elszakadni Jokertől és a bántalmazó kapcsolattól. Harley volt az, aki pszichiáterként először kívülről akarta megérteni Jokert, de végül fölloldódott a világában. Rendre világossá válik, hogy Joker csak időnként érez némi vonzalmat Harley iránt, amikor kellően „viccesnek” találja, de elsősorban fölláldozható eszköznek tekinti. Harley megérti a viccet, de ehhez föl kell adnia a teljes, önálló személyiségét. A nagy változás 2011-ben áll be a kontinuitásban, amikor a *The New 52* újrarendezi a DC-univerzumot, és Harley Quinn karakterét is. Harley ezt követően a saját szériájában teljesen szakít Jokerrel, és megteremti önálló személyiségét. Emellett teljesen új külsőt is kap, és a DC a klasszikus kezeslábas kosztümöt lecseréli egy sokkal erősebben szexualizált külsőre.

A DC azonban hosszú éveken keresztül még így sem bolygatta meg a karakterben rejlő igazán mély dimenziókat, és a Jokerrel való kapcsolata is az örült

⁴⁶ Lásd: David RODEN, *Posthuman Life: Philosophy at the Edge of the Human* (London–New York: Routledge, 2015), 89–98.

szerelem/bántalmazó párcapcsolat koordináta-rendszerben mozgott.⁴⁷ Ehhez képest hatalmas lépést jelentett, amikor a DC *Black Label* sorozatának keretében, 2019-ben⁴⁸ megjelent a Stjepan Šejić által írt és rajzolt *Harleen*, amely teljes egészében Harleen Quinzel karakterére fókuszált. A *Harleen* igazi erőssége abban van, hogy lemegy Harleen Quinzel pszichéjének mélyére, és föltárja az útját a fokozatos társadalmi izoláción keresztül Jokerig, aki – ezt fölismerve – lassan, de hatékonyan manipulálja a nőt. Emellett Šejić Harleen motivációját is megmutatja ezen az úton. Harleen elsődlegesen ugyanis meg akarja menteni Jokert azzal, hogy meggyógyítja. Ennek a kulcsjelenete, amikor Harleen megfogalmazza azt a véleményét, hogy ha túl sokáig bámulunk a szakadékba, talán találunk egy megtört embert, aki ki akar mászni..., ez azonban nem könnyű, ha folyton eltörjük a csontjait. Harleen tudattalanja azonban egyre inkább megadja magát Jokernek. Az őrült álmok fokozatosan átveszik fölötte a hatalmat, és végül teljesen föloldódik Joker viccében. Šejić az, aki először tudta igazán hatásosan megmutatni, mit jelent Harley Quinn karaktere. Azt, hogy ő az, aki igazán megértette Joker viccét, de ehhez el kellett veszítenie önmagát Harleen Quinzelként.⁴⁹

Első olvasatra kézenfekvő Harley Quinnt áldozatként értelmezni, aki idővel képes volt kitörni Joker elnyomásából. Ez a narratíva nem hibás, azonban nem is teljes. Ha ugyanis komolyan vesszük Harley Quinn karakterét a korábban elemzett Joker-értelmezések fényében, akkor ennél sokkal komplexebb helyzetet kapunk. Harley annyiban Batman tökéletes ellenpontja, hogy nem a Joker által képviselt káosz folyamatos kizárásával, hanem annak teljes befogadásával és belsővé tételével alakította ki az identitását. Harley magáévá tette a Joker által képviselt fluid káoszt, lebontotta korábbi önmagát, és végül újraalkotta az identitását. A Jokertől függetlenített Harley Quinn tehát egyfajta válasz a kérdésre, hogy mi történik akkor, ha valaki megérti azt a kozmikus viccet, amelyet Joker képvisel és elmesél. Harley Quinn ugyanis Jokertől függetlenül is könnyedén értelmezhető őrült, hidegvérű gyilkosként – a szerethető, de a társadalmi normákon teljesen kívül elhelyezkedő gyilkos karaktere a posztmodern antihős egyik jó példája.⁵⁰

⁴⁷ Lásd: TOSHA TAYLOR, „Kiss with a Fist: The Gendered Power Struggle of the Joker and Harley Quinn”, in PEASLEE and WEINER, *Joker...*, 82–94.

⁴⁸ Ugyancsak 2019-ben indult el a Kami Garcia, Mico Suayan és Mike Mayhew által alkotott *Joker/Harley Criminal Sanity* című sorozat, amely teljesen elszakad a kontinuitástól, és Harley Quinnt egy gothami rendőrnőmozoként ábrázolja, aki egy kegyetlen sorozatgyilkos (Joker) után nyomoz. Nem sokkal korábban pedig a 2017–2018-ban futó minisorozat, a Sean Murphy által megalkotott *Batman: Fehér lovag* gondolta újra a Batman–Joker–Harley Quinn hármasszoros viszonyrendszerét.

⁴⁹ A legfrissebb események arra utalnak, hogy Šejić képregénye ezzel alapvető fordulatot is hozhatott Harley Quinn ábrázolásában. 2020 nyarán elindult ugyanis a *Harley Quinn Black + White + Red* sorozat (a *Batman: Black & White* korábbi mintájára), amelyet több különböző alkotó jegyez majd. Valószínűleg nem véletlen, hogy az első számot (2020. június 26.) épp Šejić-nek adták. Eközben a jelen kézirat lezárásának idején (2020. június végén) jelentette be a DC, hogy a 2020. július 21-én induló új történetfolyama (*The Joker War*) Batman és Joker viszonyában is komoly fordulatot jelent majd.

⁵⁰ A képregények hősképeinek dekonstrukciójáról lásd: IAIN THOMSON, „Deconstructing the Hero”, in *Comics as Philosophy*, ed. Jeff McLAUGHLIN, 100–130 (Jackson: University Press of Mississippi, 2005).

Talán nem véletlen, hogy a harlekinek olyan tökélyre fejlesztették a megtévesztés művészetét, hogy sokáig az ördöggel hozták őket asszociatív kapcsolatba.⁵¹ Harley Quinn ennyiben a Batman-univerzum egyik legizgalmasabb poszthumán karaktere. Egy olyan személyiség, amely maga mögött hagyta a klasszikus humanizmus morális és racionális értékeit, de mégis képes volt újjászületni a fluid káoszról. Ha Joker vice az, hogy fölmutatja a *nélkülünk-való világot*, vagyis azt, milyen, amikor az emberi világból kivonjuk a nyugati gondolkodás által értett embert (és az általa képviselt rendet), akkor a vice poénja talán nem is a halál, hanem egy új ember, olyan, mint Harley Quinn.

⁵¹ BOUISSAC, *The Semiotics of Clowns and Clowning...*, 133.

TAKÁCS RÉKA

Gótikus testek Mary Wollstonecraft
Maria, or the Wrongs of Woman című regényében

Anne Williams *Art of Darkness* (1995) című monográfiájában igen szemléletes módon hasonlítja össze a férfi és a női gótikus regényt: Matthew Lewis *Szerzetesének* és Ann Radcliffe *The Mysteries of Udolphó*jának egy-egy jelenetét állítja párhuzamba. A *Szerzetesben* az apáca Agnest bátyja találja meg egy földalatti kriptában, összeaszott testével védelmezve újszülött gyermeke rothadó holttestét. Az *Udolphó*ban a hősnő Emily félrehajt egy leplet, melyről úgy hiszi, hasonlóan borzalmas látványt takar, de holttest helyett csak egy viaszbabut rejt. Williams szerint a férfi és női gótikus regény közti egyik legalapvetőbb különbség az a „dolog”, amit a lepel eltakar vagy kitakar: a férfi gótikában ez a dolog a halál, annak minden fizikai ocsmányságával együtt, míg a női gótikus regényben a test nem is halott vagy nem is emberi; a hangsúly a misztikumon és a hősnőben generált érzéseken van.¹ Talán a női gótikus regény effajta olvasatai vezettek oda, hogy a gótika szakirodalma nem találja a testet a 18. századi gótikus regényben: Patricia Meyer Specks szerint a szentimentális regény térhódításával a restaurációs irodalomra jellemző közvetlen testiség eltűnik a brit regényekből,² Jerrold E. Hogle azt mondja, hogy a test csak a *Frankenstein*nel tér vissza a gótikus regénybe,³ J. M. S. Tompkins pedig testetlennek, illékonyknak látja Radcliffe karaktereit, összevetve a német rémtörténetek részletekbe menő vérengzéseivel.⁴

Testiség alatt természetesen nem kizárólag a halál különböző aspektusait kell érteni, hanem magát a test reprezentációját, a testről való írást. Yael Shapira szerint egy 18. századi nőírónak nem volt könnyű a testről írnia, hiszen a korabeli nőszemlélet elvárta a nőktől, hogy undorodjanak a testnek még csak az említése hallatán is.⁵ Ennek ellenére a késő 18.–kora 19. századi női gótikus regény fölöt-

¹ Anne WILLIAMS, *Art of Darkness: A Poetics of Gothic* (Chicago: The University of Chicago Press, 1995), 74.

² Patricia Meyer SPACKS, „Ev’ry Woman Is at Heart a Rake”, *Eighteenth-Century Studies* 8, no. 1. (1974): 27–46, 33.

³ Jerrold E. HOGLE, „The Gothic at our Turn of the Century: Our Culture of Stimulation and the Return of the Body”, in *The Gothic*, ed. Fred BOTTING, 153–179 (Cambridge: D. S. Brewer, 2001), 156.

⁴ J. M. S. TOMPKINS, *The Popular Novel in England, 1770–1800* (London: Methuen and Co. Ltd., 1932), 257.

⁵ Yael SHAPIRA, „Where the Bodies Are Hidden: Ann Radcliffe’s ‘Delicate’ Gothic”, *Eighteenth-Century Fiction* 18, no. 4. (2006): 453–476, 458–459.

több érdeklődött a test iránt, mi több, éppen a testiséget használta társadalomkritikájának megfogalmazásához. A női gótikus regény ugyanis kezdettől fogva a nők társadalmi helyzetéről adott képet; amint Markman Ellis is rámutat, Ann Radcliffe, az első női gótikus regényíró sem pusztán szórakoztatásból vagy megélhetési célból publikált, hanem azért, hogy ráirányítsa az olvasóközönség figyelmét az „1790-es évek egyik központi társadalmi problémájára: a nők státuszára”.⁶ Marie Hockenhell Smith kiemeli, hogy a női gótikus regény fő témája a nők bizonytalan helyzete a család–törvény–szexualitás mátrixban,⁷ Margaret Doody pedig azt hangsúlyozza, hogy éppen a gótikus regény volt az a műfaj, amely lehetőséget adott a nőíróknak, hogy véleményt formáljanak és artikuláljanak az őket elnyomó társadalmi intézményekről, úgy mint a patriarchális család, a házasság, a jog és az oktatás.⁸ Mary Wollstonecraft ezekkel a kérdésekkel nemcsak feminista pamfletjeiben foglalkozik, hanem halála miatt befejezetlen regényének, a *Maria, or the Wrongs of Woman*nek (1798) is ez a fő témája, ahol a gótikus regény tradícióját használva, az anya testét képletesen boncolgatva beszél saját és nőtársai hányattatott sorsáról a 18. századi angol társadalomban.

A *Maria* műfaja sok vitát váltott ki feminista és gótikakutatók körében egyaránt. A legelső bekezdésben a narrátor azonnal a gótikus regényre reflektál:

A réműlet színtereit már gyakran leírták, a szellemek és szörnyek lakta kastélyokat, melyeket egy géniusz varázslata keltett életre, hogy felborzolják a lelket és a tünődő elmét lekössék. Ám ezek csak a képzelet játékaik, mik ezek ahhoz a nyomortanyához képest, melynek sarkában Maria ült, próbálva összerakosgatni szerteszt hullott gondolatait.⁹

Bár Wollstonecraft regényét az első pillanattól kezdve szembeállítja a gótikus regénnyel, a helyszín leírása csak megerősíti a gótikus atmoszférát:

Odament szobájának apró rácsozott ablakához, és hosszú ideig csak az eget nézte, bár ablakából láthatta az elhagyatott kertet és a hatalmas épület egy részét is, melyet miután fél évszázadon keresztül hagytak romba dőlni, elkezdtek kijavítani, hogy valamelyest lakhatóvá tegyék. A borostyánt kiirtották a

⁶ Markman ELLIS, *The History of Gothic Fiction* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000), 50. (A tanulmányban szereplő minden fordítás a szerző saját munkája. T. R.)

⁷ Mary HOCKENHELL SMITH, „The Children Will Be’ Subject to the Infamy of Their Deluded and Unfortunate Mother’: Rhetoric of the Courtroom, a Gothic Fantasy and a Plain Letter to the Lord Chancellor”, *Law and Literature* 18, no. 3. (2006): 40–430, 408.

⁸ Margaret Anne DOODY, „Deserts, Ruins and Troubled Waters: Female Dreams in Fiction and the Development of the Gothic Novel”, *Genre*, 10 (1977): 529–572, 560.

⁹ Mary WOLLSTONECRAFT, *Maria; or, the Wrongs of Woman* (1798) (New York–London: W.W. Norton & Company, 1994), 7.

tornyok falán, láthatóvá téve a kövek közötti réseket és kiteve a falakat a természeti elemeknek.¹⁰

A további leírásokban könnyedén felismerhetőek a gótikus regény fizikai és szellemi dimenziói: az elmegyógyintézetben hallható nyögések és sikolyok, a hősnő dühe és félelmei (habár a düh nem tipikus mentális reakció a gótikus regényben, ahol a hősnőt inkább az emocionális passzivitás jellemzi, de Maria egy teljesen új típusú hősnő, hiszen házas és gyermeke van), valamint a romos épület az általános légkört sötétté és melankolikussá teszi. Úgy tűnik, Wollstonecraft korának legnépszerűbb műfajához fordult, hogy kifejezze anyasággal, szexualitással, nőiséggel kapcsolatos érzéseit, félelmeit annak ellenére, hogy köztudottan helytelenítette a gótikus románcokat. Amikor recenziókat írt az *Analytical Review*-ba, Wollstonecraft több ízben szólt a gótikus románcok ellen, mivel azok eltérítették a fiatal lányok képzeletét a természet és racionalitás síkjáról, helyettük inkább olyan regényeket javasolt olvasásra, melyekben a lányok megismerhetik a „visszafogottság, a racionalitás, a megelégedettség erényeit”.¹¹ Wollstonecraft azt is kifogásolta, hogy bár a gótikus románcok zömét nők írták, mégis férfi szexuális fantáziákat elevenítettek meg, melyekben a nőket szexuális tárgyakká degradálják. Elizabeth Inchbald *A Simple Story* (1791) című regényének recenziójában arról panaszkodik, „miért adnak szabad utat a nőírók, még a tehetségesebbek is, a férfiak libertinus képzelgéseinek?”.¹² Mellor komolyan górcső alá vette a regényt műfaji szempontból, és azt mondja, hogy a *Mariát* realista regénynek szánta Wollstonecraft, melyben realiztikusan ábrázolja a nők szenvedéseit a 18. századi Angliában, nem gótikus románcot akart írni. Wollstonecraft regényének „valódi borzalma az, hogy azok a félelmek, melyeket akkoriban a gótikus regények természetfölötti világával asszociáltak, ténylegesen jelen vannak az átlagos angol háztartásokban”.¹³ Persze Wollstonecraft regénye nem tekinthető tipikus radcliffe-i gótikus regénynek, hiszen azok boldog házassággal végződnek, ez a regény pedig azután veszi fel a cselekményszálát, ahol azok befejeződnek. Terry Heller, Mary Poovey és Maggie Kilgour gótikus regényként olvassák a *Mariát*, Donna Heiland szerint a *Maria* a gótikus hagyományból nőtte ki magát.¹⁴

Az 1790-es évek gótikus irodalmát megalapozó Ann Radcliffe regényeiben azonban az anya figurája hiányzik: a hősnőt apja vagy más rokona neveli, sokszor éppen ezért olyan védtelen és elveszett a patriarchális társadalom útvesztőiben. A radcliffe-i gótikus hősnő élete tabula rasaként indul, hiszen nincs anyja, aki vi-

¹⁰ Uo., 8.

¹¹ Idézi: Anne K. MELLOR, „Introduction to *Maria or the Wrongs of Woman*”, in WOLLSTONECRAFT, *Maria...*, v–xviii, xvi.

¹² Idézi: Barbara TAYLOR, *Mary Wollstonecraft and the Feminist Imagination* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 72.

¹³ MELLOR, „Introduction...”, xv–xvi.

¹⁴ Donna HEILAND, *Gothic & Gender: An Introduction* (Oxford: Blackwell Publishing, 2004), 90.

selkedési mintaként szolgálhatna számára, többnyire a neve is ezt az úrt sugallja: Blanche, Virginia, és minden olyan név, mely „A” betűvel kezdődik (Adeline, Antonia).¹⁵ Ezt az anyai úrt kétféleképpen értelmezi a szakirodalom: a Kristeva és Cixous feminista elméleteit követő kritika szerint az anya hiánya nélkülözhetetlen a hősnő személyiségfejlődéséhez, független identitásának megtalálásához,¹⁶ míg Hoeveler szerint az anya halála/hiánya a „matriarchátus eltűnésének pszichikai traumáját jelzi”.¹⁷ Eszerint az anya hiánya olyannyira traumatikus élmény a gótikus hősnő számára, hogy az folyamatosan az anyai test rekonstrukciójára törekszik,¹⁸ ezzel próbálja visszaállítani a női test megbecsülését és elbitorolt hatalmi pozícióját. Wollstonecraft teljesen új szemszögből közelít a női gótikus regény alapkérdéséhez: az ő hősnője nem a tapasztalatlan lány, hanem a már sok megpróbáltatáson átesett anya – a neve nem véletlenül kezdődik „M” betűvel. Ez bibliai és lingvisztikai konnotációinál fogva rögtön jelöli, hogy egy anyáról van szó, akinek élete a regény elején távolról sem tabula rasa, azonban küldetése a radcliffe-i hősnőével azonos: önálló (az ő esetében férjétől/gyermekétől különböző) identitásának felépítése, a társadalomban betöltött szerepének újragondolása.

A gótikus hagyomány mellett a francia forradalom tapasztalata is tetten érhető Wollstonecraft munkásságában, és különösen ebben a regényben. A francia forradalom és a gótikus hagyomány érdekesen fonódik össze Wollstonecraft elméjében. Ha a gótikus regény középpontjában a női test (annak kihasználása, megnyomorítása, bebörtönzése, eltörlése, kisajátítása) áll, úgy a francia forradalomra ez hatványozottan igaz. A kor írói gyakran találták meg a francia forradalom alteregóját egy női testben. Heinrich Heine Delacroix *Szabadságát* a szabadság istennőjének és egy párizsi halaskofának a furcsa elegyeként írja le, és a korabeli francia közönséget kellőképpen fel is háborította és el is borzasztotta a nőiség ilyen maszkulin ábrázolása: az izmos karok, a nagy lábfej, a szőrös hónalj, a vörös arc, egy szóval a nőalak nyilvánvaló nőietlensége és elnagyolt maszkulinitása torzszülötté tették a francia forradalom egyik eszményét a korabeli nézőközönség szemében. Edmund Burke forradalom-allegóriája hasonlóképpen egy torzszülött benyomását kelti: „A meggyilkolt monarchia sírboltjából lép elő egy hatalmas, formátlan kísértet, mely félelem, szánalom nélkül kerekedik felül az emberi képzeleten”.¹⁹ Burke szövegében a „she” névmás egyértelművé teszi, hogy milyen nemű ez a formátlan szörny, amely veszélyezteti a rendszerezett, férfias szabadságot, melyet

¹⁵ Lásd: Eve Kosofsky SEDGWICK, „The Character in the Veil: Imagery of the Surface in the Gothic Novel”, *PMLA* 96, no. 2. (1981): 255–270, 261.

¹⁶ Lásd: Ruth Bienstock ANOLIK, „The Missing Mother: The Meanings of Maternal Absence in the Gothic Mode”, *Modern Language Studies* 33, no. 1–2. (2003): 24–43.

¹⁷ Diane Long HOEVELER, „Father, Don’t You See That I Am Dreaming?: The Female Gothic and the Creative Process”, in *Women’s Literary Creativity and the Female Body*, eds. Diane Long HOEVELER and Donna Decker SCHUSTER, 43–64 (New York: Palgrave Macmillan, 2007), 45.

¹⁸ Uo.

¹⁹ Edmund BURKE, *Selected Writings and Speeches*, ed. Peter J. STANLIS (New York: Doubleday Anchor, 1963), 26.

a forradalom kivívni volt hivatott. Burke olvasatában a forradalmi terror nem más, mint egy őrült, „aki megszökött cellájának biztonságát nyújtó sötétjéből”.²⁰

Burke idealizált nőalakja a francia királyné, Marie Antoinette, akit Burke gótikus erotikus fantáziájában éjszaka hálószobájában támadnak meg rablók és gyilkosok, bajonettjeikkel felszúrva az ágyneműt, ahonnan éppen csak el tud menekülni a szinte meztelen királyné.²¹ Burke szövegeiben helyteleníti a meztelenséget, és olyan társadalmi rendszer felállítását szorgalmazza, amely elfedi, bő redők alá bújtatja reszkető természetünket.²² Teszi ezt egy olyan korban, amikor a női test kontúrjai, és elsősorban a mellék hirtelen láthatóvá váltak a korabeli francia divat újításainak és a fűző elhagyásának eredményeképpen. Wollstonecraft *A nők jogainak védelmében* (1792) reflektál a test eltakarására tett kísérletekre, amikor azt mondja, „a nőkről lefosztották természetes erőnyeiket, helyette művi pompába öltöztették őket, mellyel rövidéletű zsarnokságot tudnak gyakorolni”.²³ Két évvel korábban megjelent pamfletjében (*Az ember jogainak védelmében*) Burke *Elmélkedések a francia forradalomról* című írására reflektál. Amint Wollstonecraft bevezetőjében mondja, a Burke műve kapcsán megfogalmazódott gondolatok „kiömlöttek” belőle, majd „megduzzadtak”, „megnövekedtek”,²⁴ hatalmas szöveggé nőttek ki magukat, mely többféleképpen értelmezhető. Egyrészt úgy, hogy nőíróként bizonyos maszkulin tulajdonságokat kellett felvennie, hogy radikális nézeteit kifejezhesse, de úgy is, hogy a szövege nem más, mint születendő gyermeke, amint lánya, Mary Shelley is a *Frankenstein* szövegére úgy tekintett, mint „borzalmas gyermekére” (*my hideous progeny*). Jól mutatják ezek a 18–19. századi nőírók írással kapcsolatos ambivalens érzéseit: az írás anyai érzéseket kelt bennük, de egyszerűen arra kényszerülnek, hogy egy férfias szerzői identitást internalizáljanak. Wollstonecraft tisztában van vele, hogy a nőiesség eszményével szembe megy, amikor olyan politikai diskurzusban követel hangot/szót magának, amelyre neménél fogva nem jogosult, de nem tud elmenni szó nélkül amellett, hogy a nőket a hamis érzékenység művi pompájával akarják felruházni. Burke-öt kifejezetten azért ostromozza, mert az elvárja, hogy az olvasó könnyeket hullajtson egy bukott királyné szenvedései láttán, de nem érez sajnálatot a párizsi szegények éhezése és szenvedései iránt. Wollstonecraft szerint nem a szegények hibája, hogy nincs lehetőségük értelmi képességeik megerősítésére, és ugyanez igaz a nőkre is: intellektuális stimulus híján nem csoda, ha a nők testük rabszolgái lesznek. Ugyanakkor a nemes hölgyek, a „hiú, felelőtlen babák” ellen is felszólal, akik nem hajlan-

²⁰ Edmund BURKE, *Reflections on the Revolution in France* (1790), hozzáférés: 2009.03.11, http://www.constitution.org/eb/rev_fran.htm.

²¹ Uo.

²² Uo.

²³ Mary WOLLSTONECRAFT, *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) (New York: W.W. Norton & Company, 1975), 102.

²⁴ Mary WOLLSTONECRAFT, *A Vindication of the Rights of Men, in a Letter to the Right Honourable Edmund Burke, occasioned by his Reflections on the Revolution in France* (1790), hozzáférés: 2010.08.25, http://files.libertyfund.org/files/991/0532_Bk.pdf.

dók gyermeküket szoptatni, mert akkor férjeiket nem tudnák szexuálisan kielégíteni (a korabeli orvoslás úgy tartotta, hogy ha egy nő szoptatás alatt szexuális életet is él, azzal megrontja a tejét), és mellük esetleges deformáltsága miatt vágyat sem tudnának ébreszteni bennük. Ruth Perry ugyanakkor azt mondja, hogy a férfítársadalom azzal, hogy az anyaszerepet ráerőltette a nőkre, gyarmatosította a női mellet, és rabszolgasorba döntötte a női testet, kihasználva azt, ugyanakkor elnyomva annak veszélyes szexualitását.²⁵ Perry odáig megy, hogy a szoptatást női robotnak titulálja.²⁶ Tehát a női mell a 18. században egymásnak ellentmondó teóriák középpontjába került: a szexuális szabadságot is jelképezte, ugyanakkor a nők elnyomásának, szexualitásuk megtagadásának szimbólumává is vált.

Wollstonecraft szexualitással kapcsolatos nézetei a francia forradalom hatására komoly változásokon mentek keresztül. Még a franciaországi utazása előtt publikált *A nők jogainak védelmében* talán nevezhető legsterilebb, legszenvtelenebb munkájának, hiszen olyanfajta házasságot sürget férfi és nő között, mely racionális érzelmeken, barátságon alapszik. Aztán 1793-ban elutazott Franciaországba, ahol megismerkedett az amerikai vállalkozóval, Gilbert Imlayjel, akivel néhány hónapig szenvedélyes viszonyt folytattak, majd Wollstonecraft terhes lett, de lányuk, Fanny születése után Imlay elhagyta őket. Mikor Wollstonecraft követte őt Londonba, rájött, hogy a férfi egy színésznővel él, ekkor ópiummal öngyilkosságot kísérelt meg, de Imlay még időben rátalált, és felélesztette, majd az asszonyt és lányát Skandináviába küldte. Hazatérésekor Wollstonecraft ismét szembesült szerelme hűtlenségével, ekkor másodszor is öngyilkos akart lenni: leugrott a Putney hídról, de halászok meglátták és kihúzták a vízből. A barátai meggyőzték, hogy gyermeke érdekében hagyjon fel az öngyilkossági kísérletekkel, mely ön-életrajzi ihletésű regényében, a *Mariában* is megjelenik. 1796-ban kezdett viszonyt William Godwinnal, akivel házasságkötésüket követően is külön háztartásban éltek. Amikor a *Mariát* írta, már terhes volt Godwin gyermekével, és mikor megszülte második lányát, Maryt, rá tizenegy nappal meghalt gyermekágyi lázban. Ahogyan második terhessége, úgy a *Maria* fogantatása sem volt problémamentes. Míg *Az ember jogainak védelmében*-t hat hét alatt megírta, a *Mariát* nem tudta befejezni, és Godwin visszaemlékezései alapján többször újrairta azt. Írói karrierjének első felében az írás, az anyaság, valamint a női testről való írás természetes, problémamentes és könnyű volt számára, de csalódásainak következtében egyre nehezebben írt, és kiábrándulni látszott az anyaság felszabadító hatalmát illetően.

Regényének főszereplőjét a könyv elején anyai testként ismerjük meg. Lényét egyértelműen testi érzékei határozzák meg: látása („gyermekének látványa állandóan ott lebegett szeme előtt”), hallása („hallotta gügyögését”) és tapintása („érezte apró csiklandozó ujjacskáját égő mellén”).²⁷ Maria nem pusztán női test, hanem

²⁵ Ruth PERRY, „Colonizing the Breast: Sexuality and Maternity in Eighteenth-Century England”, *Journal of the History of Sexuality* 2, no. 2. (1991): 204–234, 209.

²⁶ Uo., 220.

²⁷ WOLLSTONECRAFT, *Maria...*, 7.

elhagyott, szexualizált anyai test. Az égő mell tejlázza utal, melytől később maga Wollstonecraft is szenvedett: Wollstonecraft nem szoptathatta második lányát, Maryt, mivel a gyermekágyi láz okozta fertőzés megrontotta a tejét, ezért kiskutyákat szoptatott, hogy megszabaduljon a felesleges anyatejtől.²⁸ A szoptatás teszi teljessé az anyai testet, ez a gyermek és anya közti intenzív kapcsolat ad értelmet az anyának, ennek hiányában az örület az egyetlen lehetséges következmény. A tudattalant megvizsgálva azonban felmerül a kérdés, vajon vágyik-e az anya egy ilyen parazitikus kapcsolatra. Copjec szerint a szoptatás egyfajta vámpírízismus,²⁹ korabeli példának Wordsworth *The Mad Mother* (1798) című versét említhetnénk, melynek álom-textusában az anyatejet szopó csecsemőt úgy érzékeli anyja, mint két-három ördögi arcot, mely emlőjébe kapaszkodik. Később elgondolkodik a gyermek halálán, és azon elmélkedik, hogy a gyermek miatt hagyta el őt férje. Ez az ambivalencia az anyai testtel, az anyasággal kapcsolatban Wollstonecraft szövegében is megjelenik: Maria bebörtönzését anyasága idézte elő, hiszen abban a pillanatban, hogy anyaként betöltötte társadalmi szerepét, tehát utódot hozott a világra, teste feleslegessé vált, ki lehetett vonni a forgalomból. Amikor Séllei Nóra az *Üvöltő szelek* nőszerelőinek sorsát vizsgálja, arra a megállapításra jut, hogy Frances testére nincs többé szükség, hiszen megtette azt, amit a társadalom elvárt tőle: megszülte Hindley örökösét, így teste annak minden szabályozhatatlan funkciójával együtt kiiródik a korpuszból.³⁰ Az elmeegógyintézetek pontosan arra szolgáltak, hogy elrejtsek az olyan testeket, melyek társadalmi szempontból vállalhatatlanok voltak, Foucault szerint a bordélyház és az elmeegógyintézet voltak a tolerancia azon színterei, melyekben az illegitim szexualitásokat el lehetett különíteni a normális szexuális viselkedéstől.³¹ A hisztériát és a depressziót, a két fő indokot, mellyel nőket zártak elmeegógyintézetbe, éppen a nők felfokozott szexualitásának betegségeként tartották számon, a felfokozott szexualitást pedig az élénk képzelet számlájára írták.

Mariát szintén túl élénk képzelete zárta börtönbe: erre figyelmeztetett Wollstonecraft, amikor óva intette a lányokat a gótikus románcok olvasásától. Erre a hibára utal a cím is, mely kétféleképpen értelmezhető: „wrongs” alatt érthetjük azt a bánásmódot, ahogyan a férfitársadalom kezeli a női testet, de utalhat a nők hibáira is, melyeket újra és újra elkövetnek. Maria egyetlen jótettből kiindulva, valóságos hősként tekintett későbbi férjére, George Venables-re, aki később megmutatta „igazi arcát”. Majd ugyanebbe a hibába esik, amikor megpillantja az elmeegógyintézetbe zárt Darnfordot, és néhány árnyékos körvonalból áruló kép-

²⁸ Lásd: William Godwin, *Memoirs of the Author of A Vindication of the Rights of Woman* (London: J. Johnson, 1798).

²⁹ Joan Copjec, „Vampires, Breast-Feeding and Anxiety”, *October*, 58 (1991): 24–43, 33.

³⁰ SÉLLEI Nóra, „What is Heathcliff?”, in *Alternative Approaches to English Speaking Cultures in the 19th Century*, ed. SÉLLEI Nóra, 20–28 (Debrecen: KLTE, 1999), 27.

³¹ Michel Foucault, *The History of Sexuality I.* (New York: Vintage Books, 1990), 4.

zelete neki tetsző karaktert rajzol.³² És bár nem tudjuk biztosan, hogyan végződik kettejük kapcsolata, az öt lehetséges befejezésből négyben Darnford elhagyja Mariát. Mellor szerint Maria legfőbb hibája az, hogy rögtön arra a megállapításra jut, hogy Darnford romantikus hős. Wollstonecraft a szövegben hangsúlyozza, hogy Maria rá van kényszerítve a romantikus álmodozásra („confined to these speculations”), ahol a „confinement” szó természetesen utal Maria bebörtönzésére, ugyanakkor anyaságára is. Az angol nyelvben a „confinement” szó a vajúdás megkezdésétől a szülésig tartó állapotra utal, amely a 18. században igencsak fojtogató élmény volt egy anya számára: az anyát az ágyra fektették, az ágyfüggönyöket behúzták, zárva voltak az ajtók és ablakok, még a kulcslyukat is lefedték.³³ Ez így ment akár napokig is: az anya ki sem dughatta a kezét a takaró alól, nem kelhetett fel még természetes fizikai szükségleteinek kielégítése miatt sem, egyedül a férfi bába láthatta őt (ezt az alapvetően női mesterséget a férfiak a 18. századtól elbitorolták).³⁴ A szülést követően a nők férjük tulajdonának számítottak, a Blackstone-törvények értelmében nem rendelkeztek különálló jogi identitással.

Wollstonecraft a házasság és az anyaság fojtogató miliője és az elmeegógyintézet közé egyenlőségjelet tesz. Ide bezárva éli meg Maria saját testét fájdalmas anyai testként, de még amikor nagy ritkán kijut is cellájából, hogy őre, Jemima társaságában végigsétálhasson a folyosókon, visszahőköl a bebörtönzött testek látványától és a bentlakók szüntelen értelmetlen hangoskodásaitól. Ezek a hanghatások a kristevai „anyai chorát” juttatják eszünkbe, amely a csecsemő által kiadott hangokat és az azokra irányuló anyai reakciókat jelenti, a nyelviség és az apával való kapcsolat színrelépése előtt.³⁵ Maria jobban elborzad a bolondokházába zárt testek és az értelmetlen hangzavar láttán, hallatán, mintha belebotlott volna egy földön fekvő véres hullába,³⁶ tehát amitől Maria valójában visszariad, az az anyaság fizikai valósága, mely fájdalommal, rettenettel tölti el. Kelly Hurley szerint az anyai test abhumánus, nem emberi, mivel hormonális változásait észérvek nem tudják kontrollálni, éppen ezért sokkal jobban ki van téve a patológikus mentális állapotoknak, mint a nem anyai testek.³⁷ Maria nem emberinek, hanem kalitkába zárt madárnak látja önmagát, aki a házasság csapdájába esett.³⁸ A Wollstonecraft intellektuális körébe tartozó Blake-nél a házasság hasonló módon ketrebe

³² WOLLSTONECRAFT, *Maria...*, 18.

³³ Meghan Lorraine BURKE, „Making Mother Obsolete: Eliza Fenwick’s *Secresy* and the Masculine Appropriation of Maternity”, *Eighteenth-Century Fiction* 21, no. 3. (2009): 357–384, 359.

³⁴ Uo.

³⁵ Laurie LANGBAUER, „Motherhood and Women’s Writing in Mary Wollstonecraft’s Novels”, in *Romanticism and Feminism*, ed. Anne K. MELLOR, 208–219 (Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press, 1988), 213–214.

³⁶ WOLLSTONECRAFT, *Maria...*, 17.

³⁷ Kelly HURLEY, *The Gothic Body: Sexuality, Materialism and Degeneration at the Fin de Siècle* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 120.

³⁸ WOLLSTONECRAFT, *Maria...*, 77.

zárja a nőt, vagy éppen állatiassá teszi (a megerőszakolt és terhes Oothoon farkas-ként vonít a *Visions of the Daughters of Albion*ban), nem emberi hangokat hallat, csakúgy, mint az elmeogyintézet bentlakói.

A szakirodalom szerint éppen az anyaság teszi lehetővé egy nő számára az alkotást, az ad neki nyelvet, eszközt, testet, hogy egy nő létrehozza saját irodalmi korpuszát. Ám a szakirodalom vonakodik észrevenni, hogy Wollstonecraft érzései milyen ambivalensek is voltak az anyasággal és az anya testéből előbújó produktumokkal kapcsolatban. Például ha elolvassuk a *Mariához* írt bevezetőjét, azt találjuk, hogy Wollstonecraft folyamatosan úgy utal saját szövegére, mintha az gyermeke lenne: reméli, az olvasók nem úgy tekintenek majd a regényre, mint „egy zavaros elme elvetélt kísérletére”, illetve azt is kiemeli, hogy az ötlet, ami „megfogant benne, lefogja képzeletét”, és hogy „a szív despotizmusa lealacsonyítja az elmét”.³⁹ Tehát a házasított, anyai test a bezártság szimbóluma Wollstonecraftnál, ugyanúgy lecsökkenti látószögét, ahogy Mariát az őt körülvevő falak és gyermekének gondolata. Amikor elveszett gyermekére gondol, Maria belesüpped az őt körülvevő fizikai valóságba, elfoglaltság hiányában csak egy a megkövesedett testek közül. Abban a pillanatban, hogy teendők után néz és aktivizálja magát, alvó lelke felébred, önuralma visszatér. Az olvasás intellektuális öröme olyasfajta magasabb szintű élvezet, melyet csak addig tud élvezni, amíg gondolatai vissza nem kalandoznak gyermekére, és akkor az „anyai könnyek elhomályosítják az érvelő lapokat”.⁴⁰

Darnford jelenléte felgyorsítja a folyamatokat, Maria anyaságtól való elszakadását: egyik este gyermekéről álmodik, de pontosan hajnali öt órakor felriad álmából, amikor tudja, hogy Darnford a kertben sétál, majd pongyolába bújik és az ablakhoz rohan. Az ablak a történet előrehaladtával egyre nagyobb szerephez jut a szövegben; az anyaság börtönéből való kijutással kecsegtet: „amikor kinyitotta az ablakot a szél kéjes frissességgel vágott az arcába, mely megborzongatta szívét, és meghatározhatatlan érzelmeket keltett benne”,⁴¹ de mikor visszatér kanapéjára, megint elborítják az anyai gondolatok, „egészen hajnalig, amikor a napfény újra az ablakhoz csalogatta”.⁴² Egy nap meghallja a félig nyitott ablakon át Darnford hangját, és maga is meglepődik, hogy a férfin kívül semmi másra nem tud gondolni, vagy ha mégis a gyermekére gondol, akkor azon töpreng, lehetne-e olyan apja gyermekének, akit ő tisztel és szeret.⁴³ Maria visszaemlékezéseiben szintén megjelenik az ablak; mikor megmondja férjének, hogy el akar válni, az bezárja őt a szobájába: „Felkeltem, megráztam magam, kinyitottam az ablakot, és soha olyan édesnek nem éreztem a levegőt [...] csupa lélek voltam, és (bármilyen

³⁹ Uo., 5

⁴⁰ Uo., 14

⁴¹ Uo., 22.

⁴² Uo.

⁴³ Uo., 23.

őrülten hangzik is) úgy éreztem, felolvadok a puha balzsamos légben, mely orcámat csókolja”.⁴⁴

A szabad szexualitás eme pillanatai Mariát végigkísérik a szövegben, például amikor arról beszél, milyen örömet okoz neki, ha „önmagába burkolózva” fekszik egyedül a kanapén.⁴⁵ Gyermeké és férje testétől elszakadva tapasztalja meg a boldogságot, ám ez csak illúzió marad számára, mert az anyaság közbeszól: attól fél, hogy elvetél, ezért szobájába zárkózik.⁴⁶ Ezek a momentumok egyértelműen önéletrajzi ihletésűek: Wollstonecraft skandináviai száműzetése során leveleket írt Imlaynek, melyekben hasonlóan ambivalens érzelmek kerülnek felszínre. Azt írja a dán nőkről, hogy „egyszerű háziasszonyok, akik minden társadalmi ambíció nélkül élék életüket gyermekeik rabszolgáiként, testüket-elméjüket elgyengítik”.⁴⁷ Keane szerint Wollstonecraft csak a magányban találta az áhított szabadulást, ami az ő esetében a más testek követeléseitől való elszabadulást jelentette,⁴⁸ ezt tematizálta gótikus regényében a házasság/anyaság börtönéből kitörni vágyó Maria karakterével. A kitörési kísérlet azonban kudarcba fullad – Darnford elhagyja Mariát, aki így anyai testének foglya marad, s nem talál ki a gótikus labirintusból.

⁴⁴ Uo., 96.

⁴⁵ Uo., 99.

⁴⁶ Uo., 104.

⁴⁷ MARY WOLLSTONECRAFT, *Letters Written During a Short Residence in Sweden, Norway and Denmark* (London: J. Johnson, 1796), 202.

⁴⁸ ANGELA KEANE, „Mary Wollstonecraft’s Imperious Sympathies: Population, Maternity and Romantic Individualism”, in *Body Matters: Feminism, Textuality, Corporeality*, eds. AVRIL HORNER and ANGELA KEANE, 29–42 (Manchester: Manchester University Press, 2000), 38.

WIRÁGH ANDRÁS

„Valami szokatlan fog történni...”

Narratív játékok, hatáskeltés és újraélesztett gótikus tendenciák Szabó Róbert Csaba Fekete Dacia című kötetében

A gótikus irodalom ezredfordulós trendjeiről szóló friss kötet, a *Twenty-First-Century Gothic* című kézikönyv¹ felvezetőjének egyik megjegyzése szerint az irodalmi gótika (*Gothic*) fogalomköre a 2010-es évekre erőteljesen kiszélesedett. Mint a kötet szerkesztői fogalmazzák, a fogalom napjainkra, megszabadulva immár 18–19. századi romantikus jelentésárnyalataitól, a „kultúra sötét oldalának” minden olyan képződményére vonatkozik, amelyet korábban műfaji értelemben a horror, a sci-fi, a spekulatív művészet (*speculative fiction*), ez utóbbival pedig a *weird* irányzat, a mágikus realizmus, a tündérmesék vagy a szellemeket és vámpírokat szerepeltető történetek közé soroltunk volna be. Az ezredfordulóra az irodalomban megvalósuló gótika már nem tekinthető olyan módszernek, amelyet meghatározott helyzetekre, korszakokra vagy karakterekre lehetne korlátozni.² Ennek ismeretében feltételezhető, hogy az *Erdélyi rémtörténetek* alcímet viselő 2012-es novelláskötet, a *Fekete Dacia* olyan speciális kódokat kíván működtetni, amelyek ismerete a rémtörténetekben nem annyira jártas olvasóktól sem teljesen idegen. De vajon mennyire engedi, ha engedi egyáltalán érvényesülni a hagyomány kizárt szeleteit ez a fajta „leszűkítés”?

A norvég mészárlás után az egyik nagy példányszámú nyugati lap, amelynek alkalmanként bedolgoztam, mert a főszerkesztőnek tetszett, hogy román tudósítója is van, talán a világhírű vérszívó gróf miatt, vagy talán valami egészen másért, és amely lap megfelelően bulvár volt ahhoz, hogy vértől és könynyektől egyaránt csepegős riportokkal etesse olvasóit, szóval ez a lap 2011 nyarán egy olyan történetre állított rá, amelyről mindaddig távoli ismereteim sem voltak, pedig azt hittem, viszonylag tájékozott vagyok.³

¹ Maisha WESTER and Xavier Aldana REYES, eds., *Twenty-First-Century Gothic: An Edinburgh Companion*, Edinburgh Companions to the Gothic (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019). A kötetről szóló recenziót lásd a jelen lapszámban.

² Uo., 1–2.

³ SZABÓ Róbert Csaba, „Ruba Mihály ajándéka”, in SZABÓ Róbert Csaba, *Fekete Dacia: Erdélyi rémtörténetek*, 103–113 (Budapest: Libri Kiadó, 2012), 103. (A kötetből vett idézetek oldalszámait a továbbiakban a főszovegben jelzem. W. A.)

A *Ruba Mihály ajándéka* című novella felütésében két tanulságos megjegyzés rejlik. Az egyik elsősorban a novellát tartalmazó kötet, a *Fekete Dacia* kontextusa szempontjából érdemel említést. Az elbeszélésgyűjtemény az *Erdélyi rémtörténetek* alcímet viseli, a fenti idézetben található rövid megjegyzésen kívül azonban nem esik szó benne Drakuláról és vámpírokról, felülemelkedve a gótikus irodalmi hagyomány ide köthető erőteljes kliséin. (Az érthető, de meglepetésszerű gesztus olyannyira „hagyománytörőnek” nevezhető, hogy a kötetről írott recenziók jelentős része megemlítette.) Áttételesen az olvasói elvárások ilyen jellegű kibillentéséhez vagy felülírásához kapcsolódik a másik reflexió, a bulvárról adott rövid, akár definícióként is értelmezhető kijelentés. Eszerint a bulvár „vértől csepegő riportokkal” is „etetheti” olvasóit, sőt, akkor működik megfelelően, ha ezt rendszeresen teszi. Az a *Fekete Dacia* megjegyzése nélkül is belátható, hogy számos okból kifolyólag a 21. századra az átlagolvasói ingerküszöb a rémségeket tekintve (is) jelentősen lecsökkent a korábbi századokéhoz képest, de ez – az akár önreflexív-ként is érthető – kijelentés arra utal, hogy napjainkban a rémtörténetek könnyen a bulvár sorsára juthatnak, amennyiben csupán a bármelyik híroldalon olvasható mindennapi szörnyűségek keverékeként hatnak.

Szabó Róbert Csaba elbeszéléskötete tehát nem csapja le a magas labdát, de ez nem jelenti azt, hogy eltávolodna a kapcsolódó hagyomány kanonikus részleteitől. Habár a cím a kelet-európai olvasó számára könnyedén felidézheti a kommunista diktatúrák „fekete autójának” toposzát, ezzel mintegy a 20. század második felébe helyezve a novellák cselekményét, a *Fekete Dacia* eseményei egy egész évszázadot fognak át. Ennek eredményeként pedig a kötet egyszerre többféle hagyomány tapasztalatával játszhat el, az eltérő tapasztalati terek pedig együttesen a rémtörténetek katalógusát rajzolják meg, ízelítőt nyújtva a gótikus irodalom újkori kelléktárából.

A kötet paratextuális utalásai a felölelt téridő két fő nyomvonalát élesítik ki: a cím a 20. század második feléét, a mottó pedig az 1920-as, 1930-as évek fordulóját, de erre erősítenek rá a kötetbe beemelt fényképek is, amelyek némelyike ráadásul a mottó eredeti „referenciájaként” is szolgált. A *Fekete Dacia* Szócs Rozemari 1928-as bejegyzésével indul, amelyet fakszimile formájában az *Emlékiül Annuskának* című darab vége felé is megismerhetünk. Az egyszerű rímes versezet („Az élet pályája kétes és nehéz / Vezéreljen rajta egy túlvilági kéz / Ha lépsz fontold meg léptedet / Mert sokszor visszalépni / nem lehet”) legalább három szinten vezérel különféle olvasatokat. Egyrészt a *Fekete Dacia* szintjén az aktuális olvasó, másrészt az *Emlékiül Annuskának* szintjén az emlékkönyv címzettje, Heinz Annuska, harmadrészt ugyanezen a szinten a narrátor olvasatát. Bár a kötet többi fényképének nincsenek az emlékkönyvéhez hasonló szoros referenciái, ezek összességében a gótikus irodalom ősi eljárását imitálják: elhitetni az olvasóval, hogy a természetfeletti, bizarr vagy egyszerűen csak vérfagyasztó események nem csak a képzelőerő szüleményei, felhíva ezzel a figyelmet arra, hogy az olvasó bármikor központi szereplőjévé válhat fiktív vagy fiktívnek tulajdonított eseménysorozatoknak. Ebbe a straté-

giába illeszkedik a nagyszebeni „talált kézirat” is, amely köré a kötetkompozíció épül. A mottó, az *Emlékiül Annuskának, A léghajó utasai* és részlegesen *A Boglyaszikla rejtélye* című szövegek – szereplőik révén – pántként fogják közre az antológia többi szövegét, állandóan emlékeztetve az olvasót a felütésben foglalt „túlvilági kéz” hatalmára. A *Fekete Dacia* szabályos kötetkompozíciójáról emellett két további jegy tanúskodik: az időben legkésőbb játszódó novella, a *Ruba Mihály ajándéka* középre helyezése, valamint a fényképek szabályos beszurása (a második, az ötödik, a nyolcadik, a tizenegyedik és a tizennegyedik szövegek elé). Az így kialakuló tengelyek (a szebeni emlékkönyvhöz köthető darabok, valamint a fényképpel kísért szövegek) mellé ugyanakkor a *Ruba Mihály ajándéka* mellett még egy „központi” írást sorolhatunk, a *Lelkiismeretünk bekötőútjain* című elbeszélést, amely a kötetcímben szereplő autó rejtélyét tárja föl.

A *Fekete Daciában* olvasható történetek jelentős részében kulcsszerepet játszik az emlékezés vagy visszaemlékezés, mivel ennek sikerén áll vagy bukik a narrátorok igyekezete, hogy azok a körülményekhez képest a lehető leghitelesebben rekonstruálják az eseményeket, előidézve ezzel a háttorzongató vagy elképedést szülő bizonytalanságot. Ilyen tekintetben a *Ruba Mihály ajándéka* kettős játékot űz, hiszen a csattanó a címszereplő erősen megkérdőjelezhető emlékképére épül. Ez a novella ugyanakkor arra is rámutat, hogy a gótikus hatáskeltés – nem éppen szerencsés módon – kimerülhet a felszíni impressziók, valamint a rémtörténetekhez köthető hívoszavak („kicsavart végtagok”, „vérrel borított ágy”, „csupa vér és agyvelő”) szerepeltetésében, halmozásában is. A történet én-elbeszélő újságíróját Bukarestbe küldik, hogy riportot készítsen Ruba Mihállyal, akinek szüleit az akkor másfél éves kisfiú szeme előtt végezték ki. A főszereplő megismerkedik Monicával, Mihály volt munkatársával és szeretőjével, aki elmeséli, hogy miután a férfi „valahonnan megtudta szülei gyilkosának kilétét” (109), furcsán, zavartan kezdett viselkedni, keleti praktikák segítségével önvizsgálatba fogott, majd felszívódott. Monica és az elbeszélő ezek után lefekszenek egymással, majd ágyuk mellett megjelenik az eltűnt férfi, aki bevallja, hogy ő gyilkolta meg szüleit, majd végez magával. Az elbeszélés zárlatában a narrátor felhívja a figyelmet nyomozása fura részletére: Mihály szüleit megbilincselve találták meg, márpedig erre „egy gyermek semmiképpen sem lehetett képes” (113). Ruba Mihály feltételezhetően „túlzott” önvizsgálata áldozatává vált, legalábbis erre utal a két verzió közötti, feloldhatatlannak látszó ellentét. Ő maga is utal a távol-keleti típusú anamnézis következményeire, az „emlékezés soha nem látott folyamta dagadására”, amely a „végtelenné tágitott nemlét” (112) ambivalens tapasztalatába torkollott. Igaz, a novella nyitva hagyja a kérdést, kitől és pontosan mit tudott meg Ruba Mihály szülei gyilkosának kilétéről, ennek az információnak a hiányában pedig tulajdonképpen feloldatlan marad a rejtély, a szöveg egy pontján más szemszögből, de első kézből értesülhetünk a férfi „alámerüléséről”. A fővárosba érkezve a narrátor, küldetése kudarcától tartva, „magába temetkezve”, sőt, „élőhalottként” boilyong a metróban:

Megbolygatott állóvizek, szélcsendből fölébredő hullámok zaját hallottam, és egyben súlyos örvények sikoltozó hangját, ahogy feltartóztathatatlanul közelítenek felém, beszippantanak, újra és újra magukba szippantanak, játszanak velem, dobálnak, a felszínnel kecsgetnek, hogy aztán végérvényesen a mélybe rántva sose tartsák be ígéretüket. (105, saját kiemelések – W. A.)

Ebben a részletben a narráció mintegy összefolyatja a főszereplő és Ruba Mihály nézőpontjait. A leírás kis túlzással egy lélekanalízis körülményeit imitálja, miközben allegorikus értelemben az elérhetetlen jelentés tapasztalatát is sugározza. A narrátor végül – ellentmondva fantazmagóriájának, illetve kitörve az ezáltal keltett spirálból – feljött a felszínre, nyomozása pedig, ha ezt a riport megírásának tényére korlátozzuk, lényegében sikerrel járt, Ruba viszont a fenti tapasztalat extrém pontjáig ért, és a „semmibe érve” nem is tudta mással, csak önmagával behelyettesíteni a gyilkos figuráját. Amennyiben a címszereplő gyónással egybekötött tragikus öngyilkosságának körülményeit nem számítjuk, a *Ruba Mihály ajándéka* legfeljebb rejtélyes történetnek nevezhető – hátborzongató effektusai megülnek a felszín alatt. Ezt a cím „referenciájának” átfordítása is megerősítheti, amennyiben az „ajándék”, amely kezdetben a Rubához eljutó információt jelölte, a novella végére már a bukaresti kaland és az így váratlanul a narrátor életébe betoppant nő, az „örökké létező dolgok birodalmának” (112) tapasztalatát összegzi.

A *Fekete Dacia* kritikusaiknak egyik leggyakrabban kiemelt, jól sikerült írása, a *Lelkiismeretünk bekötőútjain* sok szempontból emlékeztet az iménti elbeszélés narratív-poétikai struktúrájára. Ezúttal is jelenkori, a 20–21. század fordulóján játszódó történetet olvashatunk, amely egy rendszerváltás környékén megglincselte Securitate-ügynök kísértetként fel-feltűnedező autója, egy fekete Dacia köré épül. Az eseményekről közvetítő narrátor egyesíti a főszereplő, Telkes András, valamint a falubeliek kollektív tudatszintjeit, helyet adva a trauma indukálta tömegpszichózis felforgató erejének, vagy ha úgy tetszik, a „túlvilági kéz” mozdulatainak, amely ezúttal a kommunista rendszer kísértetének és kísérteteinek továbbélését demonstrálja. Az elbeszélés azzal indul, hogy a községből többen (négy év után) újra szemtanúi lesznek a szellemként elrobogó személyautónak. Az előzményekről Telkestől értesülhetünk: a település lakosai közös bosszúvágtyól hajtva agyonverték a helyi besúgót, betették autójába, majd elindították a Daciát a holttesttel. Egy ideig úgy látszott, mintha az autót kormányoznák, majd eltűnt az emberek szeme elől. A holttestet később megtalálták, az autónak nyoma veszett, de ezután időről-időre felbukkant, kormányra mögött a vérző fejű „szekussal”. Miután Telkes felidézi ezeket, telkén rábukkan az üres autóra, majd rájön, hogy azt valószínűleg a falubeliek adják kézről-kézre, titokban, félve a következményektől, de egyúttal kihasználva a lehetőséget, hogy haragosaikra, ellenségekre jól rá is ijeszenek. A volán mögé ül, de nemsokára véletlenül elgázol egy részeg embert. Amikor kiszáll az autóból, a megérkező helyiek felismerhetetlenné rugdossák annak tudatában, hogy ezzel végérvényesen leszámolnak a kísértettel.

Telkes legalább annyira kívülálló a közegben, mint az ügynök: egyetemet végzett, de nem alapított családot, a helybeliekkel ellentétben autót is tud vezetni (a vakvéletlennek tudható be, hogy „professzionális” sofőrként az ő balesete vezet tragédiához). Ahogy az előző novellában Ruba Mihály és a narrátor alakja vonódott össze időlegesen, itt Telkes és a „szekus” figurái másolódnak egymásra. A férfi halála, egyúttal a traumatikus lincselés „újrajátszása” egyenlíti ki a közös bűn során felgyülemlett energiákat. Telkes beazonosíthatatlan holtteste lesz a kísértet tökéletes, megfellebbezhetetlen „jelölője”, a természetfelettinak hitt események evilági-racionális magyarázata. Némi párhuzamot mutat ez azokkal a 18. századi, kora 19. századi angolszász kísértettörténetekre visszavezethető rémregényekkel és filmekkel, amelyekben a kísértetek addig riogatták az embereket, amíg fény nem derült egy múltbéli eltitkolt erőszakos eseményre, és amíg a holttestet újra el nem temették (sok esetben az őt megillető helyre, a családi kriptába vagy lakhelyének falai alá). Ugyanakkor a várkastély az emberi pszichét is szimbolizálhatta (ez történt a műfaj első reprezentánsában, Horace Walpole *Az otrantói várkastély* című regényében is), így a „lelkiismeret bekötőútja” metafora sem példa nélküli a hagyományban, igaz, Telkes András történetében a térbeli kivetítés egy egész közösség „másodlagos megmunkálási folyamatának” eredményeként jöhet létre. Telkes gondolkodik a legjózanabbul a község lakói közül. Őt is elborzasztja a kísértetautó vissza-visszatérte, de egy ponton, még a rejtély tényleges megfajtése előtt a következőképpen gondolkodik:

[A] szekus megjelenése mindig a szemtanúban kavargó érzésekhez köthető. Általában ahhoz az érzéshez, ami a pokolba kívánja a szekust, de ez az érzés [...] álca, ami tökéletesen eltakarja és elzárja a megbánást. A lelkiismeret-furdalásnak nem hagy szabad teret, és akkor az egész teher egy látomásba torkollik. (53)

A megoldott események után az okozhat rejtélyes utóízt, hogyan lehettek képesek egy közösség tagjai – megegyezés, összebeszélés nélkül – ugyanarra a viselkedési mintázatra. Ráadásul annak belátása sem megnyugtató, hogy Telkes cselekedete, amelynek nyomán akaratlanul is „továbbszötte” a mítoszt (beült az autóba és elhajtott vele) óhatatlanul tragédiába kellett, hogy torkolljon. A férfi, bár a többiektől eltérően józan cselekedetre szánta rá magát, maga sem szabadulhatott a múlt kísérteteitől, menthetetlenül részévé vált a közösségi traumának.

A *Lelkiismeretünk bekötőútjain* feloldása a közösségi psziché térbeliesítésére adott reflexióban rejlik. Ennek nyomán (és a teljes eseménysor birtokában) az elbeszélés olyan allegóriává bővíthető, amelybe a község felújított útszakaszának motívuma, valamint a rossz földúton kapott defekt epizódja is maradéktalanul beilleszthető. A szöveg nem csupán „erős” szimbóluma, a kísérteties személygépjármű miatt tekinthető rémtörténetnek. Az események tálalása (a Dacia újbóli felbukkanásáról szóló híradás, majd a rendőrség megkeresése, végül pedig az ese-

mények kezdeti szakaszára való utólagos visszatekintés, majd Telkes halála) során a történet azzal kelt fokozatos várakozást, hogy mindvégig fenntartja az eseményekre adható természetfeletti és racionális magyarázatok kettősségét, igaz, egy narrátori kiszólás már az elbeszélés első szakaszában összefoglalja a lényegét:

[J]obb lett volna a dolgok mögé látni, meggyőződni arról, hogy kísértetek márpedig nincsenek, hogy ez valamiféle átverés, vagy ha nem más, hát saját maguk létrehozta kísértet, ami akkor enged a legkevésbé, amikor a leginkább hadakoznak ellene. (46)

A kísértettörténetek és rémregények jelentős részében tudatos machinációk („átverések”) és pszichés zavarok (a „saját magunk létrehozta kísértetek”) eredményeznek természetfölöttinek tűnő eseményeket – ennyiben a fenti gondolat a gótikus irodalmi hagyomány több szövegét is megszólítja. Az utóbbi magyarázat szolgáltathat részleges megoldást a szereplői révén összefonódó *Emlékül Annuskának* és *A léghajó utasai* című szövegekben, de az én-elbeszélők – külső-objektív megerősítés híján – megbízhatatlan visszaemlékezései nyitva hagyják az értelmezéseket. Mivel a két novella cselekményeit ezúttal az eseményekbe bevonódott narrátorok maguk akarják visszamondani és ezzel rekonstruálni, a feszültségkeltés hatásmechanizmusaihoz a bizonytalankodó hanghordozás is hozzáértendő. Az első elbeszélés mesélője, mint ez a második darabból kiderül, Joseph Erste, nyomozásba fog, hogy kiderítse, valóban a „gnómszerű, púpos” (19), „torz vigyorrú” (28) Szócs Rozemari, a lakodalom alatt kézről-kézre adott emlékkönyvbe történő sejtelmes bejegyzés szerzője ölte-e meg Heinz Annuskát. Joseph figyelmét a „túlvilági kéz” motívuma kelti fel, hiszen ebből arra következtet, hogy valójában nem szerencsétlen baleset történt, hanem Rozemari lökte be a szakadékba a lányt, előre figyelmeztetve a bejegyzéssel áldozatát az eseményre. A gyászszertartás alkalmával Joseph követi Rozemarit a templomtoronyba, de szem elől veszi, majd miután konstatálja, hogy valaki eltávolította a korlátot, egy éjszakát a toronyban tölt. Másnap számol be telefonon kalandjáról ismerősének, felemlítve, hogy Rozemari felbukkanó arcában egy pillanatra egy másik barátnő, a „szépséges” Regina Schwarcz arcát vélte felvillanni. Miután elmagyarázza beszélgetőtársának, hogy hallucináció „áldozatául” esett, az közli vele, hogy Szócs Rozemari időközben öngyilkos lett.

Joseph elképzelése szerint a bejegyzés és a tragédia „kísérteties” hasonlósága miatt Rozemari megpróbálta visszalopni magához az emlékkönyvet a szertartás alatt, nehogy más is gyanút fogjon, az utána szimatoló fiú (akinek tériszonyáról tudomása lehetett) kedvét pedig a toronyba való felcsalással akarta elvenni a tavábbi „szimatolástól”. Ez a verzió ugyanakkor nem tűnik teljesen hitelesnek. Nem tudjuk, hogy nem Regina ment-e fel a toronyba, ahogyan abban sem lehetünk biztosak, hogy nem Joseph fokozódó félelme volt-e az oka annak, hogy nem jutott le a toronyból. Emellett kérdésesek Rozemari motivációi is: valóban ő követ-

te volna el a merényletet, amelynek terhétől öngyilkosság által akart szabadulni? Joseph visszaemlékezésében Rozemari sokáig ördögi figuraként szerepel. Megjelenése mellett erre utal az, hogy Annuska esküvőjére, valamint a szertartásra is hívatlanul érkezett meg, észrevétlenül besompolygott. Noha a fiú végül felmenti Rozemarit, a szöveg áruklodó jegyének tekinthető, hogy a nevezetes bejegyzés fakszimiléjét a következő sorok után szemlélhetjük meg: „így aztán megpróbálta visszaszerezni a füzetet, mielőtt még *valaki másnak is szemet szúr* [a „közhelyes metaforák” és a „szándékolt gyilkosság ígéréte” egybecsengése]” (29 – saját kiemelések – W. A.). Az olvasó a kötet mottójából ekkorra már ismerhette a verset, de megisméltése, ráadásul autentikus szövegvariánsának beillesztése egy olyan jelentésre erősíthet rá, amelyet Joseph gondolatfutamai sem érvényteleníthetnek. A *Ruba Mihály ajándékához* hasonlóan (és a *Lelkiismeretünk bekötőútjainnal* szemben) a megnyugtatónak ható zárlat nem oszthatja el teljesen a kételyeket. Hasonlóan *A léghajó utasaihoz*, amely ráadásul aláássa az *Emlékül Annuskának* narrátorának identitásával, elbeszélői kompetenciáival kapcsolatos vélekedéseinket is.

A történet elbeszélője ezúttal Regina Schwarcz barátnője, aki Regina és Joseph Erste nagyszombeni esküvője előtt, éppen a Zeppelin-léghajó várva várt városi „látogatásának” napján értesül az *Emlékül Annuskának* elbeszélőjének furcsa kalandjáról. Egy tavalyi nyaralás alatt Reginát megkörnyékezte egy férfi, Imre, akit Joseph egy úszóversenyre hívott ki, hogy aztán a győztesé legyen a nő keze. Az ötletet felháborodás kísérte Regina és Imre részéről is, de Joseph hajthatatlanságot látva a „csábító” végül beleegyezett a furcsa párviadalba. Regina, mivel tudta, hogy Joseph kitűnő úszó, abban reménykedett, hogy a verseny biztosnak vélhető kimenetele elsimítja majd az ellentéteket. Azonban a versenyt Imre nyerte, míg – mint később kiderült – Joseph átöltözve várta barátnőjét és Imrét hotelszobájában. A probléma tehát megoldódni látszott, Reginának viszont feltűnt a férfi végtagjainak szokatlan hidegsége. Nem sokkal később a nyaralóhely rendőrsége (amelyet Joseph eltűnése után mozgósítottak Regináék) arról értesítette a nőt, hogy megtalálták Joseph holttestét, aki, mint Regina később felfedezte, barátja fürdőnadrágja és „vízhatlan bugyellárisa” (75) viselte. Mivel azonban a holttest arca széttroncsolódott (akárcsak a *Lelkiismeretünk bekötőútjain* Telkeséé!), a beazonosítás hiányában a nőben csak a kísérteties kétely maradt, amit csak tetézett az, hogy otthon nem találta meg Josephnél a fürdőnadrágot és a tárcát. A novella zárlatában ekkor ér a nők közelébe a léghajó, amelynek utasai között Joseph Erstét fedezik föl, aki „holtra váltan integet” (77) feléjük.

A misztikus történet hitelessége egyedül a személyesen érintett narrátor (elfogult) pozíciója miatt kérdőjelezhető meg, egyébként helyet kell adnunk a fantasztikus esemény lehetőségének: Regina egy kísértettel készült házasságot kötni, mielőtt „elragadta” vőlegényét a léghajó. A Zeppelin izgalmas és többértelmű szimbóluma, tulajdonképpen központi narratív „trükkje” a novellának. A szöveget a léghajó nagyszombeni látogatását felidéző képeslap vezeti föl, ami egyfelől

reális tárgyi dokumentum, másfelől a történelem manipulációjának lenyomata.⁴ Lehetek tehát szemtanúi a két világháború közötti Nagyszeben lakosainak a léghajó város fölötti átvonulásának, de a pontos körülmények annak rendje és módja szerint alakíthatók vagy kiszínezhetők. Ez az esemény keretezi Regina történetét, amelyet a narrátor így vezet fel:

Napfényes októberünk volt, de Regina elbeszélése komor, súlyos árnyakat vont fölénk, mintha azok az égen úszó hajók máris megérkeztek volna, és hosszúkas testükkel eltakarították volna előlünk a napot. (64)

Amikor Regina története felénél az úszóverseny vészjósoló eredményét ecseteli, beúszik a léghajó Szeben fölé,

és kicsit olybá tűnt, mintha Regina történetébe evezett volna be, vagyis néhez volt ilyen gyorsan különválasztani a két erőteljes hatást, amit Regina története és a Zeppelin megjelenése váltott ki. (70–71)

A léghajó Regina szólamának végeztével ér a novella szereplői fölé. Ekkor

úgy tűnt, mintha nyomában sötét fergetegek tódulnának, amik a napot is eltakarják és közelgő estévé változtatják a koradélutánt. [...] a hajó olyan közel lebegett el fölöttünk, hogy tisztán láthattuk utasai arcát, [köztük Joseph Erstét, aki] maga sem hitte el, hogy végül léghajó szállítja nyughatatlan lelkét a túlvilágra. (77)

Az utolsó tagmondat, bármennyire illeszkedik is a túlvilági történethez, külső megerősítés nélküli narrátori reflexió. Státusa, már ami igazságtartalmát illeti, megegyezik Joseph Erste kettős („élőhalott”) helyzetével. Homályban marad, ki nek a holttestét találta meg a tengerparti település rendőrsége (ennyiben a novella mindenképpen teljesíti a jó rémtörténet elvárásait), de az Erste további sorsára vonatkozó információk hiányában a zárlat kapcsán – igazodva az elbeszélői tapasztalathoz – elkülöníthetetlen a léghajó kísérteties megjelenéséből, valamint a Regina történetéből származó komplex hatás, pszichózis.

A *léghajó utasaihoz* hasonlóan *A Boglyas-szikla rejtélye* is a halott feltámadásának toposza köré épül, igaz, a „trilógia” harmadik darabja lazábban kapcsolódik

⁴ Már az egyik recenzióban is ezt olvashatjuk: „a 20. század elején divatos volt egy-egy város látképét zeppelinnel kiegészíteni, mintha ott is felszálltak volna a léghajók”. XANTUS Boróka, „Kísértő Dacia, fenyegető Zeppelin”, *Helikon* 24, 7. sz. (2013): 17. Az egyik online árverési oldalon fellelhető, hasonló témájú képeslapon a léghajó megegyező pozícióban, de más környezetben látható, így – ha valóban a léghajó képének meghamisításával állunk szemben – visszanyomozhatatlan az eredeti felvétel. Egyébként az egyik leghíresebb, a Földet is kőbeprepülő Zeppelin-típus, az LZ-127 1929-ben bizonyosan érintette Románia légterét.

az első két részhez, hiszen az összekötő kapocs – a szöveget felvezető képen túl – itt csupán Carl Fronius alakja (*A léghajó utasai* narrátorának férjét Karl Froniusnak hívták). A történet főszereplője egy segédfogalmazó, aki a Fronius üzlete felletti helyiséget bérlí ki. Egyik nap jelentkezik nála egy sebhelyes arcú tutajos, aki egy furcsa történetet diktál le neki a Boglyas-szikla környékén mászkáló túlvilági vörös lényekről és a miattuk bekövetkező balesetről, amelyben ketten életüket veszítették. A segédfogalmazó másnap a helyi *Régenvidek* lapszámaint böngészve⁵ semmilyen, a tutajos által elmondott baleset nyomait nem találja, amikor pedig a férfi munkatársai között kérdezősködik, kiderül, hogy valószínűleg Kovrig Dónát látogatta meg, aki nemrég fiával együtt a vízbe fulladt. A segédfogalmazó maga is felkeresi a Boglyas-sziclát, de csak egy úszó lampionsort hagy maga után Froniusnak (korábban ennek beszerzésével bízta meg a férfit), amelyre titokzatos szavakat ír fel, és aminek olvasatán Fronius rögtön elköltözik az országból. A rejtélyek feloldásához ezúttal sem kaphat fogódzókat az olvasó, legfeljebb azon morfondírozhat el, hogyan juthatott el lejegyzésig a történet, amelynek minden „forrásdokumentumát” megsemmisítette a boltos.

A Boglyas-szikla rejtélye is csomóponti darabja a kötetnek, hiszen a feltámadó halott szolgáltatja a fantasztikus témát *Az ördög Kolozsváron* és az *Utolsó járat a Monostorra* című novellákban is (ráadásul ebben a két történetben az események folytonosan megismétlődnek). Emellett viszont, a vízbefulladás eseménye okán *A rettenetes víz urai* és az *Éjszakai horgászat* című szövegekhez is hozzákapcsolható. E két utóbbi novella is a helyzetből való elmeneküléssel (az erre való rákészüléssel) zárul, de míg előbbiben úgy tűnik, nem lehet menekülni a sorsszerűségből (azaz a narrátor ugyanúgy kiterített hullaként végzi majd a panzió egyik szobájában), addig utóbbiban az elbeszélő feltehetően sikeresen hagyja majd el a helyet, ahol társa titokzatos módon odaveszett.

A Fekete Dacia egyes novelláiban a sejtető-kísérteties történetészövés mellett, vagy ezek helyett az explicit leírások is főszerephez jutnak, de a szövegek nem korlátozódnak a transzgresszív beszámolókra (*A hegyi állat barlangja*, *Az ululuji csapda*, *Mészárlás a keleti tónál*). *A Kiszáradásban* az újdonsült feleség volt szeretője áll bosszút az egész lakodalmas násznépen a romlott étel felszolgálásával, de a narráció, noha naturalisztikusan követi az eseményeket, mégsem torkollik hosszú és gyomorforgató epizódokba. *A sebészben* egy meddő nő értesül arról, hogy egy Tuka Imre nevű férfi minden nőt teherbe tud ejteni. Végül ráakad egy férfire, akit Tukának hisz, és aki „szolgáltatásáért” cserébe arra kéri a nőt, hogy amputáltassa ujjait. A nőnek a történet jelen idejében nem születik gyereke, de ez nem is csoda azok után, hogy maga sem biztos a férfi személyazonosságában. Ő is csak úgy emlegeti a férfit: „a férfi, akit Tuka Imrének tudtam” (134), majd Sebésznek ke-

⁵ Az utalás szerint a történet 1899 és 1904 között játszódik, mert ilyen címen lap ebben az időszakban jelent meg Szászrégenben. Lásd: Dimitrie POPTĂMAȘ și Mózes Júlia, ed., *Publicațiile periodice mureșene: Maros megyei időszaki kiadványok bibliográfiája 1795–1972* (Târgu-Mureș: Biblioteca Județeană Mureș, 2000), oldalszám nélkül, 402. tétel.

reszteli el. A nőt a Tuka „varázserejétől” várható következmények miatt az sem érdekli túlságosan, hogy a férfi egy holttestet rejteget a házában, sőt, azután is reménykedik valamiféle pozitív végkimenetelben, hogy borítékban postázzák neki a férfi gyűrűsujját.

Végül a kötet két olyan szövegről szükséges szót ejteni, amelyek látványosan kapcsolódnak a gótikus hagyomány egy-egy kliséjéhez, de a bevett és ismert mintákat izgalmasan újrakontextualizálják. Az *emeleti szobák lakói* tulajdonképpen már címében elárulja a „megfejtést”, azaz a szereplőkkel szemben az olvasó már a történet elején tisztában lehet a narrátort és párját vendégül látó házaspár titkával. A novella végén kiderül, hogy a vendéglátók három lánya közül a két idősebb korábban külföldre akart szökni, de miután az államrendőrség lefűlelte, majd fizikailag és pszichikailag is bántalmazta őket, hazakerültek, és mivel a normális életre a továbbiakban képtelenek voltak, a szülők a padlásszobába költöztették őket. A padlástér teljesen ártalmatlan lakóinak a szülők éjszakánként szabad mozgást biztosítottak, de ehhez az kellett, hogy a szállóvendégeket előzőleg rendszeresen bealtatózzák, így biztosítva, hogy a vendégek ne érzékeljék a „szellemek” mozgását. A romantikus-viktoriánus rémtörténetekkel (például Az *Usher-ház végével* vagy a *Jane Eyre*-rel) szemben a *Fekete Dacia* novellájának kirekesztő gesztusa első látásra nem párosul erőszakkal (vagy ezen belül a férfi nővel szembeni autoriter hatalmi pozíciójának reprezentációjával), igaz, a házaspár harmadik, legkisebb lánya a testvéreinek létezését elfojtó gesztus miatt szakította meg a kapcsolatot szüleivel. Az *emeleti szobák lakói* azzal lép túl a ház titkos részébe elzárt, élve eltemetett nő gótikus toposzán, hogy Kamit és Sofit egy diktatórikus rendszer „kísérteteiként” szerepelteti, részben példázatosá téve az elbeszélést.

A *Stein József és testvérei* a II. világháborúban játszódik. A 21. századi *Frankenstein*-adaptáció fordulatát és csattanóját, azaz a hat testvér holttestéből összeállított „gyilkológép” sikeres megteremtését, illetve az én-elbeszélő saját, Steinéhez hasonló identitásának felismerését jelző utalások azonban újabb értelmezési irányokat nyitnak. A ’stein’ betűsört rejtő cím egyszerre utal Mary Shelley klasszikusára és – Thomas Mann regényének megidézésén keresztül – az ószövetségi történetfolyamra: összességében Frankensteinhez és a novella katonáihoz hasonlóan „összefércelt” nyelvi formáció, amely ugyanakkor láttatni engedi az eredeti alkotórészeket is. A biblikus allúzió a továbbiakban csak egy-két elejtett megjegyzés formájában reflektálódik (átvitt értelemben), de a Shelley-intertextus is csak áttételesen, filmadaptációja révén idéződik fel a szövegtérben – az elbeszélő a mástól hallott filmélmény emléknyma segítségével ismeri fel magában a „szörnyet”. Noha az elbeszélőt és társait felettesük a Halott keresztnévvvel szólítja, sőt, a narrátornak az is feltűnt, hogy az egyik fiatal katona úgy beszél az I. világháborúról, mintha maga is részt vett volna benne, az eseményeket kissé zavarosan előadó férfi jól láthatóan amnéziában szenved saját műtétjét követően. Rövidsége ellenére a *Stein József és testvérei* időszerkezete igencsak kaotikus, igaz, ez a *Fekete Dacia*

sok más narrátorához hasonlóan a megbízhatatlan elbeszélői kód következményeként is felfogható.

A novella grammatikai szempontból múlt idejű, de a cselekményről egyidejűleg tudósító narrációval indít, majd egy kiszólás mégis azt jelzi, hogy visszaemlékezéssel állunk szemben. A szöveg ezután következő részei vélhetően a felütésben foglalt események előtt játszódtak le: egy német orvos érkezik a csapattesthez, aki azon mesterkedik, hogy Stein Józsefet rávegye az önkéntes halálra, hogy aztán belőle és öt halott testvéréből egy „élőhalottat” teremthessen. Stein végül meghal, majd egy hét múlva elpusztíthatatlan „terminátorként” tér vissza, rengeteg kitüntetéset szerez, túléli a háborút. A narrátor beszámol későbbi találkozásairól is, megjegyyezve, hogy Stein semmit sem öregedett az évek alatt. A novella utolsó bekezdése visszakapcsol az időben, egészen a felvezetésben jelzett végzetes éjszakáig, amikor az elbeszélő kivételével mindenki meghal. A narrátor úgy éli túl a rohamot, hogy egy szűk járatban bújik el, ahol egy heti alvással piheni ki a fáradságát. Tisztázatlan azonban, pontosan melyik időtartamra és mit vetít vissza az elbeszélő, hiszen egy heti alvás az embernél már-már kómára enged következtetni, korábról viszont ismeretes, hogy Stein távozása után hét napig „sokat esett az eső, fegyverek helyett mennydörgés és villámlás szabdalta az eget” (206). Mivel a történet elején a katona I. világháborús anekdotáira is úgy emlékezik vissza az elbeszélő, mintha ő mesélte volna el, a megbízhatatlanság ezúttal is rávetíthető a narrátori szólamra. Lehetséges, hogy a szörnyű ráébredés pillanatában azért idézhette fel hirtelen „a Hadnagy óceánon túli útján látott mozifilmjének egyik élőhalott szörnyét” (208), ráadásul, mint a szövegben olvashatjuk, kifejezetten optikai kódok segítségével („láttam”), mert a narrátor torzójába a titokzatos német orvos a Hadnagy testmaradványait és ezzel emlékképeit is beépítette?

A Frankenstein-történet II. világháborús keretek közé helyezése is gazdag aszociációs mezőt nyit meg, beleértve ebbe a náci emberkísérletek, valamint a háborús tapasztalatok keltette poszttraumás stressz témáit is. Ezzel tulajdonképpen a tanulmány elején megfogalmazott kérdés is megválaszolható: a *Fekete Dacia* rémtörténeteinek jelentős része erdélyi közegben játszódik, így a térség imaginárius topográfiájának tapasztalata jelentősen fokozza az egyes novellák sejtelmes hangulatát, de az alcímbe foglalt gesztus nem zárja el a szövegeket a gazdag gótikus hagyománnyal kialakítható keresztthivatkozások elől. A novelláskötet történeteinek variabilitása ugyanakkor legalább annyira következik a narrációs módok váltakozásából, mint a különféle témákból. Kevés olyan elbeszélést olvashatunk, amelyben egy „klasszikus” mindentudó narrátor szólamához csatlakozva értesülhetnénk egy-egy történet kétségeket kizáróan rejtélyek és kérdések nélküli fabulájáról (*Lelkiismeretünk bekötőútjai, Az ululuji csapda, Kiszáradás*). A kötet én-elbeszélői is ritkán mentesülhetnek előítéleteiktől, vagy az emlékezés során bekövetkező „rövidzárlatoktól” (*Az emeleti szobák lakói*). Az elbeszéléskötet összességében az irodalmi gótika 19. századi témáiból és technikáiból merítve számol be 20. századi emberek és mikroközösségek kísérteties, ritkán bizarr tapasztalatairól, és

ha hiányzik is belőle a minden darabot befoglaló kerettörténet, a vissza-visszatérő helyszínek, események és szereplők révén otthonos kontextust biztosít novelláinak. A szövegek hatásmechanizmusa nem sínyli meg a „vérszívó gróf” figurájának hiányát.

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA

- ALTHANS, Katrin. *Darkness Subverted: Aboriginal Gothic in Black Australian Literature and Film*. Göttingen: Bonn University Press, 2010.
- ANOLIK, Ruth Bienstock. *American Gothic Literature: A Thematic Study from Mary Rowlandson to Colson Whitehead*. Jefferson: McFarland, 2018.
- ANOLIK, Ruth Bienstock and Douglas L. HOWARD, eds. *The Gothic Other: Racial and Social Constructions in the Literary Imagination*. Jefferson, NC: McFarland, 2004.
- ARANY Zsuzsanna. „Filológiai és filozófiai kérdések Byron és Polidori prózájában”. *Látó*, 6. sz. (2008): 75–85.
- ARATA, Stephen D. „A nyugati turista: Drakula és a fordított kolonizáció szorongása”. Fordította HLAVACSKA András. In *Tér – elmélet – kultúra: Interdiszciplináris térelméleti szöveggyűjtemény*, szerkesztette DÁNÉL Mónika, HLAVACSKA András, KIRÁLY Hajnal és VINCZE Ferenc, 193–224. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2019.
- ASHLEY, Mike. *The Time Machines: The Story of the Science-Fiction Pulp Magazines from the Beginning to 1950*. Liverpool: Liverpool University Press, 2000.
- BÁDER Petra és MENCZEL Gabriella, szerk. *A fantasztikus irodalom elméletei Spanyol-Amerikában*. Budapest: ELTE BTK–ELTE Eötvös Kiadó, 2019.
- BALDICK, Chris. *The Oxford Book of Gothic Tales*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- BALMAIN, Colette. *Introduction to Japanese Horror Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. *Retrotopia*. Berlin: Suhrkamp, 2017.
- BÉNYEI Tamás. *Rejtélyes rend: A krimi, a metafizika és a posztmodern*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2000.
- BENYOVSZKY Krisztián. *A detektívtörténet és közép-európai emléknymai*. Pozsony: Kalligram Kiadó, 2003.
- BENYOVSZKY Krisztián. „Mediterrán gótika: az újraírás alakzatai Gustav Herlin-Grudziński *Hamvak*. A *Loris-ház bukása* című elbeszélésében”. *Et al. – Kritikai Elmélet Online* 4. A szinguláris. Hozzáférés: 2020.05.20. <http://etal.hu/kotetek/a-szingularis-2016/benyovszky-mediterran-gotika/>.
- BENYOVSZKY Krisztián. *A Morgue utcától a Baker Streetig – és tovább*, Budapest: Pesti Kalligram, 2016.
- BÉRES Norbert. „A »gótikus irodalom« korai magyar fogadtatása (1796–1823)”. *Irodalomismeret*, 3. sz. (2019): 4–18.

- BEVILLE, Maria. *Gothic-postmodernism: Voicing the Terrors of Postmodernity*. Postmodern Studies 43. Amsterdam–New York: Rodopi, 2009.
- BIHARI Péter. „Gótikus sajtóosságok Cholnoky Viktor prózájában”. *Új Galaxis*, 7. sz. (2005): 72–76.
- BISHOP, Kyle William. *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. Jefferson, NC: McFarland, 2010.
- BLAKE, Linnie and Xavier Aldana REYES, eds. *Digital Horror: Haunted Technologies, Network Panic and the Found Footage Phenomenon*. London–New York: I. B. Tauris, 2016.
- BLANCO, María del Pilar and Esther PEEREN, eds. *Popular Ghosts: The Haunted Spaces of Everyday Culture*. New York: Continuum, 2010.
- BOLDOG-BERNÁD István. „Arany János és a gótikus irodalom”. In „Őszszel”: *Arany János és a hagyomány*, szerkesztette SZILÁGYI Márton, 107–126. Budapest: Universitas Kiadó, 2018.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London–New York: Routledge, 1996.
- BOTTING, Fred. *Limits of Horror: Technologies, Bodies, Gothic*. Manchester: Manchester University Press, 2008.
- BOULD, Mark. „What Kind of Monster Are You? Situating the Boom”. *Science Fiction Studies*, no. 3. (2003): 394–416.
- BRABON, Benjamin A. and Stéphanie GENZ, eds. *Postfeministic Gothic: Critical Inventions in Contemporary Culture*. London: Palgrave Macmillan, 2007.
- BYRON, Glennis and Dale TOWNSHEND, eds. *The Gothic World*. London–New York: Routledge, 2013.
- BYRON, Glennis and David PUNTER, eds. *Spectral Readings: Towards a Gothic Geography*. London: Palgrave Macmillan, 1999.
- BYRON, Glennis, ed. *Globalgothic*. Manchester: Manchester University Press, 2013.
- CALLAGHAN, Gavin. *H. P. Lovecraft's Dark Arcadia: The Satire, Symbology and Contradiction*. Jefferson, North Carolina–London: McFarland & Company, 2013.
- CASANOVA-VIZCAÍNO, Sandra and Inés ORDIZ, eds. *Latin American Gothic in Literature and Culture*. New York: Routledge, 2018.
- CHAPLIN, Sue. *Gothic Literature: Texts, Contexts, Connections*. London: York, 2011.
- CHAPLIN, Susan. *The Postmillennial Vampire*. Basingstoke: Palgrave, 2017.
- CHESS, Shira and Eric NEWSOM. *Folklore, Horror Stories, and the Slender Man*. New York: Palgrave, 2015.
- CRAWFORD, Joseph. *The Twilight of the Gothic: Vampire Fiction and the Rise of the Paranormal Romance*. Cardiff: University of Wales Press, 2014.
- CURTI, Roberto. *Italian Gothic Horror Films, 1957–1969*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2015.

- DAVIES, Ann, Deborah SHAW and Dolores TIERNEY, eds. *The Transnational Fantasies of Guillermo del Toro*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- DE MAN, Paul. „Hegel a fenségéről”. Fordította KATONA Tamás. In Paul DE MAN, *Eszztétikai ideológia*, 99–117. Budapest: Osiris Kiadó, 2000.
- DERRIDA, Jacques. *Marx kísértetei: Az adósállam, a gyász munkája és az új Internacionálé*. Fordította BOROS János, CSORDÁS Gábor és ORBÁN Jolán. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1995.
- DUNCAN, Rebecca. *South African Gothic: Anxiety and Creative Dissent in the Post-apartheid Imagination and Beyond*. Cardiff: University of Wales Press, 2018.
- EDWARDS, Justin D. and Sandra Guardini VASCONCELOS, eds. *Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas*. New York: Routledge, 2016.
- ELLIS, Jay. *Critical Insights: Southern Gothic Literature*. Amenia: Salem Press, 2013.
- ESTOK, Simon C. „Theorising the EcoGothic”. *Gothic Nature* 1, no. 1. (2019): 34–53.
- FISHER, Mark. *Capitalist realism: Is There no Alternative?*. London: Zero Books, 2009.
- FISHER, Mark. *Ghost of My Life: Writings of Depression, Hauntology and Lost Futures*. London: Zero Books, 2014.
- FISHER, Mark. *The Weird and the Eerie*. London: Repeater, 2016.
- GELDER, Ken. „Kisebbségi vámpírok: Erdély és ami mögötte van”. Fordította HLA VACSKA András. In *Tér – elmélet – kultúra: Interdiszciplináris térelméleti szöveggyűjtemény*, szerkesztette DÁNÉL Mónika, HLA VACSKA András, KIRÁLY Hajnal és VINCZE Ferenc, 315–346. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2019.
- GRIZELJ, Mario, Hg. *Der Schauer(roman): Diskurszusammenhänge – Funktionen – Formen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.
- H. NAGY Péter. *Alternatívák: A popkultúra kapcsolattrendszerei*. Budapest: PRAE.HU, 2016.
- HALBERSTAM, Jack. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press, 1995.
- HARAWAY, Donna J. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham–London: Duke University Press, 2016.
- HARMAN, Chris. *Zombie Capitalism: Global Crisis and the Relevance of Marx*. Chicago: Bookmarks, 2009.
- HARMAN, Graham. *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*. Alresford: Zero Books, 2011.
- HEGEDŰS Márk Sebestyén. „Kripták és hálóingek: bevezető az olasz horrorfilmhez”. *Metropolis* 19, 1. sz. (2015): 8–26. Hozzáférés: 2020.09.20. <http://metropolis.org.hu/kriptak-es-haloringek-bevezeto-az-olasz-horrorfilmhez-1>.

- HEGYI Pál. „The Weird Impossibility of Story”. *Hungarian Journal of English and American Studies*, no. 1. (2019): 161–184.
- HEGYI Pál. „The Weird: kísérteties mémek és hátborzongató mesék az elmondhatatlan történetről”. *Literatura* 43, 4. sz. (2017): 274–285.
- HEISE-VON DER LIPPE, Anya. *Posthuman Gothic*. Cardiff: University of Wales Press, 2017.
- HILLARD, Tom J. „»Deep Into That Darkness Peering«: An Essay on Gothic Nature”. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 16, no. 4. (2009): 685–695.
- HITES Sándor. „A kincstől a tőkéig: Kísértettörténet és pénz a korai magyar novellában (Kármán, Fáy, Kölcsey)”. *Literatura* 39, 2. sz. (2013): 115–139.
- HLAVACSKA András. „Nincs a teremtésben vesztes (Töprengések Mary Shelley *Frankenstein*jéről az emberiség sírgödre mellett)”. *Hévíz* 26, 2. sz. (2018): 179–184.
- HODKINSON, Paul. *Goth: Identity, Style and Subculture*. Oxford: Berg, 2002.
- HOGLE, Jerrold E., ed. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- HORNER, Avril and Sue ZLOSNIK. *Gothic and the Comic Turn*. Basingstoke: Palgrave, 2004.
- HORVÁTH Márk. *A digitalitás paroxizmusa: Spektákulum, szimulákrum, kibernetikai állapot és a virtualitás hiperkaotikus okkultúrája*. Szombathely: Savaria University Press, 2017.
- HORVÁTH Márk, LOVÁSZ Ádám és NEMES Z. Márió. *A poszthumanizmus változatai: Ember, embertelen és ember utáni*. Budapest: PRAE.HU, 2019.
- HURLEY, Kelly. *The Gothic Body: Sexuality, Materialism and Degeneration at the Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- HUSZÁR Linda és FÜZI Izabella, szerk. „A fantasztikus: Krimi/noir”. *Apertúra* 6, 2. sz. (2011). Hozzáférés: 2020.05.20. <http://uj.apertura.hu/2011-tel-tartalom/>.
- JANION, Maria. *A vámpír: Szimbolikus biográfia*. Fordította PÁLFALVI Lajos. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006.
- JOSHI, S. T. *A Dreamer and a Visionary: H. P. Lovecraft in his Time*. Liverpool: Liverpool University Press, 2001.
- KEETLEY, Dawn and Matthew Wynn SIVILS, eds. *Ecogothic in Nineteenth-Century American Literature*. London–New York: Routledge, 2018.
- KEETLEY, Dawn and Angela TENGA, eds. *Plant Horror: Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*. Houndmills, New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- KESERŰ József. „Hogyan olvassunk rémtörténeteket? Közelítések Edgar Allan Poe *Az áruló szív* című elbeszéléséhez”. In *Az irodalomoktatás új*

- kihívásai*, szerkesztette ERDÉLYI Margit, 102–122. Budapest: Gondolat Kiadó, 2014.
- KHAIR, Tabish. *The Gothic, Postcolonialism and Otherness: Ghosts from Elsewhere*. London: Palgrave Macmillan, 2009.
- KISANTAL Tamás. „Fantasztikum, horror és töredékesség H. P. Lovecraft szövegeiben”. *Prae*, 1. sz. (2003): 14–23.
- KISANTAL Tamás. „Természetes és/vagy természetfeletti: Fantasztikum és interpretáció viszonya Maupassant *Horla* című novellájában”. *Literatura* 28, 2. sz. (2002): 157–170.
- KITTLER, Friedrich. „Drakula öröksége”. Fordította BENKŐ Krisztián. *Irodalmi Szemle* 8, 10. sz. (2014): 68–85, 53–72.
- KITTLER, Friedrich. „Romanticism – Psychoanalysis – Film: A History of the Double”. Translated by Stefanie HARRIS. In Friedrich KITTLER, *Literature, Media, Information Systems: Essays*, edited by John JOHNSTON, 85–100. London–New York: Routledge, 1997.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- KRÖGER, Lisa B. and Melanie ANDERSON, eds. *Ghostly and the Ghosted in Literature and Film: Spectral Identities*. Newark: University of Delaware, 2013.
- LAND, Nick. *Fanged Noumena: Collected Writings: 1987–2007*. Falmouth–New York: Urbanomic and Sequence Press, 2011.
- LEM, Stanisław. „Todorov’s Fantastic Theory of Literature”. Translated by Robert ABERNATHY. *Science Fiction Studies*, no. 1. (1974): 227–237.
- LOH, Waiyee. „Superflat and the Postmodern Gothic: Images of Western Modernity in »Kuroshitsuji«”. *Mechademia*, no. 7. (2012): 111–127.
- LOVÁSZ, Ádám. „Icebound Modernity: The Shipwreck as Metaphor in Dan Simmons’ *The Terror*”. *American, British and Canadian Studies Journal*, no. 1. (2019): 151–170.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. „Jegyzetek a rémtörténetek írásáról”. Fordította GALAMB Zoltán. In H. P. LOVECRAFT, *Összes művei*, szerkesztette GALAMB Zoltán, KORNIA Zsolt és TÉZSLA Ervin, 2:512–516. 3 köt. Szeged: Szukits Kiadó, 2019.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. „Természetfeletti rettenet az irodalomban”. Fordította GALAMB Zoltán. In H. P. LOVECRAFT, *Összes művei*, szerkesztette GALAMB Zoltán, KORNIA Zsolt és TÉZSLA Ervin, 2:443–446. 3 köt. Szeged: Szukits Kiadó, 2019.
- LYSGAARD, Jonas Andreasen, Stefan BENGTTSSON and Martin HAUBERG-LUND LAUGESSEN. *Dark Pedagogy: Education, Horror and the Anthropocene*. Houndmills, New York: Palgrave Pivot, 2019.
- MAÁR Judit. *A fantasztikus irodalom*. Budapest: Osiris Kiadó, 2001.

- MACDONALD, Alzena, ed. *Murder and Acquisitions: Representations of the Serial Killer in Popular Culture*. London: Bloomsbury, 2013.
- MACHIN, James. *Weird fiction in Britain 1880–1939*. London: Palgrave Macmillan, 2018.
- McKAY, Robert and John MILLER, eds. *Werewolves, Wolves and the Gothic*. Cardiff: University of Wales Press, 2017.
- MiÉVILLE, China. „M.R. James and the Quantum Vampire Weird; Hauntological: Versus and/or and and/or or?”. *Collapse*, no. 4. (2009): 105–128.
- MiÉVILLE, China. „On Monsters: Or, Nine or More (Monstrous) Not Cannies”. *Journal of the Fantastic in the Arts* 23, no. 3. (2012): 377–392.
- MiÉVILLE, China. „Weird Fiction”. In *The Routledge Companion to Science Fiction*, edited by Mark BOULD, 510–516. New York: Routledge, 2009.
- MORELAND, Sean, ed. *New Directions in Supernatural Horror Literature: The Critical Influence of H. P. Lovecraft*. London: Palgrave Macmillan, 2018.
- MURPHY, Bernice. *The Rural Gothic in American Popular Culture: Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- MURPHY, Bernice. *The Suburban Gothic in American Popular Culture*. London: Palgrave Macmillan, 2009.
- MURRAY, Leeder, ed. *Cinematic Ghosts: Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*. New York: Bloomsbury, 2015.
- NALLY, David. *Monsters of the Market: Zombies, Vampires and Global Capitalism*. Chicago: Haymarket Books, 2011.
- NEMES Z. Márió. „A Pickman-paradoxon (H. P. Lovecraft és a vizuális reprezentáció)”. In NEMES Z. Márió, *A preparáció jegyében*, 45–66. Budapest: JAK–PRAE.HU, 2014.
- NEMES Z. Márió, „A vágygép rémálmai: H. R. Giger biomechanikus művészete”. *Prae*, 2. sz. (2016): 75–81.
- NEWTON, Michael and Evert Jan VAN LEEUWEN, eds. *Haunted Europe: Continental Connections in English-Language Gothic Writing, Film and New Media*. London–New York: Routledge, 2019.
- OCSENÁS Alica. „»Befelé tágított határok«: A gótikus irodalmi hagyomány nyomainak vizsgálata 20. század eleji szövegekben”. In *Határátlépések*, szerkesztette BARNÁ László, EGERER Lilla, KAPUSI Angéla és MAJOR Ágnes, 61–67. Pro Scientia Füzetek 3. Miskolc: Könyvműhely, 2015.
- PALMER, Paulina. *The Queer Uncanny: New Perspectives on the Gothic*. Cardiff: University of Wales Press, 2012.
- PARKER, Elizabeth and Michelle POLAND. „Gothic Nature: An Introduction”. *Gothic Nature* 1, no. 1. (2019): 1–21.
- PIATTI-FARNELL, Lorna and Donna Lee BRIEN. *New Directions in 21st Century Gothic: The Gothic Compass*. London–New York: Routledge, 2015.

- PIRIE, David. *A Heritage of Horror: The English Gothic Cinema 1946–1972*. London: The Gordon Fraser Gallery, 1973.
- PLATT, Kevin M. F., Caryl EMERSON and Dina KХАРАЕВ. „Russian Gothic”. *Russian Literature*, no. 2. (2019): 1–9.
- PUNTER, David, ed. *A New Companion to the Gothic*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London–New York: Longman, 1980.
- RAYMENT, Andrew. *Fantasy, Politics, Postmodernity (Pratchett, Pullman, Miéville and Stories of the Eye)*. Amsterdam–New York: Brill–Rodopi, 2014.
- REYES, Xavier Aldana. *Body Gothic: Corporeal Transgression in Contemporary Literature and Horror Film*. Cardiff: University of Wales Press, 2014.
- RIGÓ Gyula. „»Elvesztettem magam«”. *Kalligram* 22, 7–8. sz. (2013): 133–139.
- RIGÓ Gyula. „A fantasztikum alaktana: Jiří Šrámek fantasztikumelméletéről.” *Partitúra* 8, 1. sz. (2013): 61–73.
- RIGÓ Gyula. „Fantasztikum magyar módra: Csáth Géza *A varázsló halála* című novellájának elemzése Nancy H. Traill fantasztikum-elmélete alapján”. *Literatura* 38, 1. sz. (2012): 75–81.
- ROLNIK, Suely. *Zombie Anthropophagie: Zur neoliberalen Subjektivität*. Translated by Oliver PRECHT. Wien: Turia-Kant, 2018.
- SAGE, Victor and Allan Lloyd SMITH, eds. *Modern Gothic: A Reader*. Manchester: Manchester UP, 1996.
- SÁNTA Szilárd. „Csápolás”. *Prae*, 1. sz. (2011): 18–23.
- SÁNTA Szilárd. *Mesterséges horizontok: Bevezetés a kortárs sci-fi olvasásába*. Dunaszerdahely: Lilium Aurum, 2012.
- SCHNEIDER, Richard J., ed. *Dark Nature: Anti-Pastoral Essays in American Literature and Culture*. Lanham–Boulder–New York–London: Lexington Books, 2016.
- SCONCE, Jeffrey. *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham: Duke University Press, 2000.
- SIMMONS, David, ed. *New Critical Essays on H. P. Lovecraft*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- SMID Róbert. „A halál hasznosítása és az újrahasznosított »élete«: Bartók Imre és Szerényi Szabolcs new weird fictionjei”. *Tempevölgy* 10, 3. sz. (2018): 92–101.
- SMITH, Andrew and William HUGHES. *Ecogothic*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- SPIELMANN, Yvonne. *Hybridkultur*. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- SPOONER, Catherine. *Contemporary Gothic*. London: Reaktion, 2006.

- SPOONER, Catherine. *Post-Millennial Gothic: Comedy, Romance and the Rise of Happy Gothic*. London: Bloomsbury, 2017.
- STEMLER Miklós. „Világok teremtése és eltörlése: A dark fantasy találkozása a poszttolkien fantasyvel”. *Prae*, 1. sz. (2011): 24–31.
- SUGARS, Cynthia. *Canadian Gothic: Literature, History, and the Spectre of Self-Invention*. Cardiff: University of Wales Press, 2014.
- SZALAY Edina. *A nő többször: Neogótika és női identitás a mai észak-amerikai regényben*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2002.
- SZÜCS Marianna. „Önmagukat olvasó szövegek (Babits Mihály: *A golyakalifa*; Robert L. Stevenson: *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete*)”. In Szó – elbeszélés – metafora: Műelemzések a XX. századi magyar próza köréből, szerkesztette HORVÁTH Kornélia és SZITÁR Katalin, 410–428. Budapest: Kijárat Kiadó, 2003.
- TARJÁNYI Eszter. *A szellem örvényében: A magyarországi mesmerizmus, szellemidézés, teozófia története és művészeti kapcsolatai*. Budapest: Universitas Kiadó, 2002.
- TODOROV, Tzvetan. *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Fordította GELLÉRI Gábor. Budapest: Napvilág Kiadó, 2002.
- VANDERMEER, Ann and Jeff VANDERMEER, eds. *The New Weird*. San Francisco: Tachyon, 2008.
- VARGA Viktor. „A nyelv mint a fantasztikum és a krimi forrása: Cholnoky Viktor: *A kövér ember*”. *Irodalomismeret*, 2. sz. (2013): 148–157.
- VIDLER, Anthony. *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- WASSON, Sara and Emily ALDER. *Gothic Science Fiction 1980–2010*. Liverpool: Liverpool University Press, 2014.
- WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. „The New Weird”. In *New Directions in Popular Fiction: Genre, Reproduction, Distribution*, edited by Ken GELDER, 177–200. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- WESTER, Maisha and Xavier Aldana REYES, eds. *Twenty-First-Century Gothic: An Edinburgh Companion*. Edinburgh Companions to the Gothic. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.
- WHEATLEY, Helen. *Gothic Television*. Manchester: Manchester University Press, 2006.
- WIRÁGH András. „A gorilla és a hun kutyák”. *Partitúra* 10, 1. sz. (2015): 33–42.
- WIRÁGH András. „Egy előszó, és ami mögötte van (Éjféli Magyar írók misztikus novellái. 1917)”. In *Emlékezés egy nyár-éjszakára: Interdiszciplináris tanulmányok 1914 mikrotörténelméről*, szerkesztette KAPPANYOS András, 67–75. Budapest: MTA BTK, 2015.
- WIRÁGH András. *Fantasztikum és medialitás: Kísértetek és írásnyomok a magyar prózában Nagy Ignáctól Szerb Antalig*. Budapest: Reciti Kiadó, 2018.

WISKER, Gina. *Contemporary Women's Gothic Fiction: Carnival, Hauntings and Vampire Kisses*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

ZIGAROVICH, Jolene, ed. *TransGothic in Literature and Culture*. London–New York: Routledge, 2017.

Összeállította: Nemes Z. Márió és Wirágh András

KÖNYVEK

Mark FISHER. *The Weird and the Eerie.* London: Repeater Books, 2016. 134.

Mark Fisher (1968–2017) brit filozófus, kultúrakutató, kritikus művei filozófia, irodalom, zene, film és politika kölcsönhatásában születtek. Filozófiából szerzett PhD fokozatot a University of Warwickon *Flatline Constructs: Gothic Materialism and Cybernetic Theory-Fiction* (1999) című disszertációjával. Tanított a Goldsmiths, University of London Vizualis Kultúra Tanszékén, és társalapítója volt a Zero Books és a Repeater Books könyvkiadóknak.

Rövid élete során két könyve látott napvilágot: a kommunizmus bukásával valós alternatíva nélkül maradt kapitalizmus problémáit vizsgáló *Capitalist Realism: Is there no Alternative?* (Winchester: Zero Books, 2009) és a Jacques Derrida „hauntológia”-fogalmát a zenei kultúra egyes területeire átfordító *Ghosts of My Life: Writings on Depressing, Hauntology and Lost Futures* (Winchester: Zero Books, 2014). Ez utóbbiban az átfordítás alapjául szolgáló, a „haunt” (kísért) és az „ontológia” (léttan) szavak összetételével létrehozott derridai „hauntológia”-fogalom sajátos jelentéstöbbletet kap. Mert míg Derrida a *Marx kísérteteiben* (ford. BOROS János, CSORDÁS GÁBOR és ORBÁN Jolán [Pécs: Jelenkor Kiadó, 1995]) a kifejezéssel elsősorban arra utalt, hogy a marxizmus szelleme a vasfüggöny lehullása utáni Európában is kísértetni fog, addig Fisher az általa vizsgált melankolikus számokon keresztül egy olyan jövő elvesztése okozta depressziót próbált feldolgozni, amely sohasem következett be, nyomaiiban mégis felfedezhető a jelenben. Fishernek két könyvének kívül megjelentek tanulmányai, kritikái, publicisztikai írásai, valamint k-punk néven népszerű blogjai is (k-punk.abstractdynamics.org). Posztumusz művei közé tartozik a kiadatlan írásaiból Darren Ambrose szerkesztésében készült válogatás *K-punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher* (London: Repeater Books, 2018) címmel, valamint a szintén a Repeater által kiadott *The Weird and the Eerie* is,

amelynek megjelenését már nem érte meg, mert nem sokkal előtte öngyilkos lett.

A könyv kulcsfogalmaiként szolgáló *weird* és *erie* nem adhatók vissza egyetlen magyar terminussal. Fordításukhoz a szótár sem nyújt segítséget, amelyben a *weird* szó főnévként (sors, végzet) és melléknévként (furcsa, ijesztő, hátborzongató, természetfeletti) szerepel, az *erie* pedig kizárólag melléknévként (furcsa, baljós, ijesztő, titokzatos, félelmetes, kísérteties, hátborzongató), részben azonos, részben eltérő jelentésekben.

Fisher saját koncepciójában, amelyet már a műve bevezetőjében egyértelművé tesz, a *weird* és az *erie* közös nevezőre hozható, amennyiben mindkettő olyan radikális érzékelési és létezési módot jelöl, amelyben a szubjektum valamilyen különös erő hatására elveszíti centralizált szerpét, miáltal megváltozik a világ működő rendjéről alkotott felfogása. Ebben az állapotban az embernek olyasvalami iránti elragadtatottsága nyilvánul meg, ami mintegy kívül van alapvető észlelésén, megismerésén, tapasztalásán.

Nagyon fontos, hogy Fishernél a *weird* és az *erie* egyértelműen megkülönböztetendők az *unheimlich*től, amelyet Sigmund Freud *Das Unheimliche* (1919) című esszéjével tett híressé (magyarul: „A kísérteties”, ford. BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, in Sigmund FREUD, Művészeti írások, szerk. ERŐS Ferenc és ARGEJÓ Éva, Sigmund Freud művei 9, 245–281 [Budapest: Filum Kiadó, 1999]). Az *unheimlich* szót az esszé magyar fordító „kísértetiesként”, angol fordítója (James Strachey) „uncanny”-ként honosították meg, számtalan anomáliát idézve elő a fogalom kontextuális használatában. Fisher emiatt mondhatja bevezetőjében, hogy a freudi *unheimlich* eredeti jelentéskörének visszaadásához jobban illene az *unhomely* kifejezés. A probléma helyes megközelítéséhez rámutat az *unheimlich*, a *weird* és az *erie* közös és eltérő jegyeire. Megegyeznek abban, hogy mind affektusok (indulatok, érzelmek) és móduszok (az érzékelés, a létezés és a narráció módjai) is egyben. A „különöshöz” való viszonyulás tekintetében azonban az *unheimlich* merő-

ben különbözik a *weird*től és az *erie*-től. Freud ugyanis amikor az *unheimlich* fogalmat annak el- lentéte, a *heimlich* (ismerős, bizalmas, otthonos) felől magyarázta, az *unheimlich*ban rejlő különöst a külsőből a belsőbe helyezte. Ennek komoly tétje volt számára: bizonyítani akarta, hogy borzongató élményeink végső soron mind olyan elfojtott (egykor a *heimlich* területéhez tartozó) infantilis komplexusokra vezethetők vissza, amelyek valamilyen trauma hatására aktivizálódtak, s ezáltal lehetőséget adnak a pszichoanalitikus vizsgálatra. Ezzel szemben Fisher azt állítja, hogy igenis létezik a különös (akár borzongató) élményeknek egy olyan spektruma, amely a külsőre vonatkozva nem találkozik a meghittséggel. Vagyis míg Freud *unheimlich*ja feltételezi, hogy a külsőt a belső felől szemléljük, addig Fishernél a *weird* és az *erie* azon alapul, hogy a belsőt a külső perspektívájából látjuk.

Ezzel együtt a *weird* és az *erie* nagyon különbözőek is, miként azt a könyv e fogalmakkal jelzett két nagy fejezete irodalmi, filmes és zenei alkotások hosszú során át igazolja. Fisher definíciója szerint a *weirdet* annak jelenléte idézi elő, amit sehová nem tudunk elhelyezni. Mivel azonban olyasmit hoz az ismerősbe/otthonosba, ami azon túl van, jelenléte valamiféle rendellenességnek tűnik. „A weird az, ami nem tartozik sehová.” (10) „A *weird* entitás vagy tartalom olyan különös, hogy azt az érzést kelti, hogy nem kellene léteznie, vagy legalábbis nem itt kellene léteznie.” (15) Ilyen módon megkérdőjelezi mindazon kategóriáink érvényességét, amelyeket mostanáig a világ értelmezésére használtunk. Fisher itt hangsúlyozza, hogy a *weird* megjelenése nem hiba, sokkal inkább a mi hiányos ismeretünk az, ami elégtelennek bizonyul a megragadásához és leírásához.

Fisher hatalmas *weird* példatárának fontos szereplői Howard Phillips Lovecraft, a The Fall együttes és David Lynch. A lovecrafti mitikus *weird* az ősi múltból érkező istennel való találkozások során, az időstruktúrában végbemenő bizarr csavarokban vagy módosult tudatállapokban jelenik meg. De a belsőnek a külsővel való szembesítése nem a rémület, hanem a pszichotikus elragadtatottság érzését váltja ki, amely azonban a hősöket az idegösszeomlás, a degenerálódás vagy a teljes pusztulás felé viszi. Ezt az elragadtatottságot Fisher a Jacques Lacan által

leírt *jouissance* egyik formájának tekinti, amelyben az extrém, felfoghatatlan és kifejezhetetlen élvezet az öröm és a fájdalom elválaszthatatlanságában mutatkozik meg. A The Fall 1980-as évekbeli számaiban, például a *Grotesque (After the Gramme)* (1980) című albumán a szerző, a narrátor és a hősök kibogozhatatlanul összekuszált nézőpontja és ontológiai státusa, a felvétel folyamatának átszűrődő zaja, a Lovecraftot és más szépirokat idéző töredékes palimpszesztek a posztpunk hangzásvilág erőszakos jellegével társítva egy lehetetlen kompozícióban mutatják fel a groteszk *weirdet* mint alapvető létállapotot. Lynch 2000-es évek elején készült misztikus thrillerjeiben, a *Mulholland Drive*-ban (2001) és az *Inland Empire*-ben (2006) az ontológiai furcsa hurkok (például a sokszorosan egymásba ágyazódó és állandó szünetekkel fenyegető valóságos, álombeli és fiktív világok, a kibogozhatatlan labirintusokat nyitó küszöbök, vagy a saját illuzórikus tükröződéseként megmutatkozó szubjektumok) szembesítenek minket a világba betörő ismeretlen külső erők idegenségével. A Lynch és a The Fall által kínált példák itt egyszersmind Fisher azon elképzelését is alátámasztják, hogy a *weird*nek leginkább megfelelő művészi formák egyike a szürrealista/experimentalista montázs és kompresszió, amelyek több, egymással össze nem tartozó dolog akár rendellenesnek tűnő összekapcsolásával, illetve sűrítésével jelzik, hogy meglévő konvencionális formáink idejétmúltta váltak.

Az *erie* Fisher meghatározása szerint ezzel szemben az, amit a jelenlét hiánya vagy a távollét hiánya hoz létre. „Az *erie* érzete vagy akkor keletkezik, ha valami jelen van ott, ahol semminek sem kellene lennie, vagy akkor, ha semmi sincs jelen, amikor valaminek lennie kellene.” (61.) Az *erie* ezáltal a létezéssel és a nemlétezéssel kapcsolatos legalapvetőbb metafizikai kérdéseket érinti, amelyek egy ismeretlen természetű, mögöttes hatóerő létére engedten következtetni: „Miért van itt valami, amikor semminek sem kellene lennie? Miért nincs itt semmi, amikor valaminek lennie kellene?” (12). Ez az érzés a távollét hiányaként gyakran szokatlan állathangokhoz (például madarak rikoltása), míg a jelenlét hiányaként elnéptelenedett tájakhoz és romokhoz társul (például kietlen skót tengerpart, Stonehenge).

Fisher bravúros könnyedséggel játszik el a művészetben megmutatkozó *eerie* variációs sé máival, amelyeket kis címkékkel ellátva sorakoztat fel előttünk. Az itt kiemelt *eerie* példák ennek megfelelően csupán jelzésértékűek. Daphne du Maurier *A madarak* (1952) című, Alfred Hitchcock 1963-as híres filmjéhez alapul szolgáló regényében a madarak meglévő világértelmezésünket fenyegető rejtélyes, démoni viselkedése az a „valami, ahol semminek sem kellene lennie” (a távollét hiánya). Brian Eno *Ambient 4: On Land* (1982) albumán a suffolki tengerparti táj hangjából felépülő zene ugyanennek a típusnak a lehangoló, nem démonikus természeti változata. Christopher Priest *The Glamour* (1984) című regényében az emlékezet romjain, avagy az amnéziás tudat működésén keresztül feltároló identitás az a „semmi, ahol valaminek lennie kellene” (a jelenlét hiánya). Stanley Kubrick *2001: Űrodüsszeia* (1968), Andrej Tarkovszkij *Sztalker* (1979) vagy Christopher Nolan *Csillagok között* (2014) című misztikus sci-fi filmjeiben pedig, a korábbiaknál kissé bonyolultabb módon, az *eerie* a pusztán nyomokban (rejtett működésében) észlelhető földönkívüli idegen jelenlétének hiánya.

A könyv az „*eerie calm*” leírásával végződik, amely egyszersemind a *weird* által korábban megidézett teoretikus sokkon való túllépésként is értelmezhető. A különös nyugalom, amely Fisher koncepciója szerint az evilági valóságot kormányzó ismeretlen erőkhöz és az azokon túli területekhez egyaránt hozzáférést adhat, megnyitja az utat az eltűnés esztétikája felé. A mintát ezúttal Joan Lindsay *Piknik a Függő sziklánál* (*Picnic at Hanging Rock*, 1967) című regényének misztikus téridőbeli átjárója kínálja. Lindsay fiktív története szerint 1900-ban, Valentin-napon, az ausztráliai Victoria államban, egy magán lányiskola növendékei piknikezni mennek a Függő sziklához. A szikla azonban tele van különös labirintusokkal és szakadékokkal, amelyek éppúgy megtévesztik az ide érkezőket, mint Tarkovszkij *Sztalker*ének zónája. Az ősi magaslatra felmászó négy lány közül kettő soha nem kerül elő. Mégis ők azok, akik delíriumos állapotukban a magasabb rendű elvet képviselik, mivel hazatérő társaikkal szemben teljesen készen állnak az ismeretlenbe való átlépésre. „Meggzállja őket az *eerie* nyugalom, amely mindig előáll, amikor sikerül legyőzni az ismerős szenvedélyeket. Eltűnnek, és

eltűnésük nyomán kísértő nyílások maradnak, *eerie* jelzései annak, ami kívül van.” (128) Ezek Fisher utolsó mondatai.

BARTHA JUDIT

Bernice M. MURPHY. *The Suburban Gothic in American Popular Culture.* Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. 243.

Bernice Murphy monográfiája az amerikai gótikus hagyomány egyik alműfaját, a kertvárosi gótikát tárgyalja, amelyet a szerző az 1950-es évek és a 2008-as ingatlanválság között keletkezett popkulturális példák elemzésén keresztül vizsgál. 2009-ben megjelent könyvének alapvető célkitűzése az, hogy az elméletben és a kritikában gyakran használt, de stabil jelentéssel nem rendelkező fogalmat definiálja, feltárja a műfaj történetét és a tömegkultúrában elfoglalt helyét.

Az elsősorban irodalmi és irodalomelméleti gyökerekkel rendelkező amerikai gótikát tárgyaló szövegekben jelen van az a gondolat, hogy a gótikára nem lehet egységes zsánerként vagy összefüggő beszédmódként tekinteni, hanem az amerikai kultúrában újra és újra felbukkanó patológikus szimptomaként érdemes értelmezni (Robert K. MARTIN and Eric SAVOY, eds., *American Gothic* [Iowa: University of Iowa Press, 1998], vii). Az amerikai gótikus tradíció különböző alműfajok heterogén hálózatává szálazódik, így az egyes szubzsánerek viszonya a tágabb értelemben vett hagyományhoz, illetve sajátos műfaji jellegzetességeik további értelmezésre szorulnak. Murphy ezen a vonalon indul el a kertvárosi gótika kapcsán, amelyet egyébként a rurális gótikát tárgyaló könyve követett, jelenleg pedig a kaliforniai gótikát kutatja (Bernice M. MURPHY, *The Rural Gothic in American Popular Culture* [Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013]). Az amerikai gótika egyes műfajai elsősorban geográfiai lokációk mentén különülnek el, és Murphy szerint a kertvárosi gótika azért érdemel kitüntetett figyelmet, mert ez a helyszín a legbeszédesebb azoknak a társadalmi, gazdasági és kulturális változásoknak a szempontjából, amelyek az elmúlt évtizedekben az amerikai társadalmat és nemzeti identitást formálták. Ahogyan erre a kötet bevezetőjében reflektál is, a gótika iránti kurrens teo-

retikus érdeklődés hátterében az a felismerés húzódik, hogy ez az ellentmondásos kulturális pozícióval rendelkező, marginalizált műfaj egy potenciállal teli szubverzív művészeti tér megnyitására alkalmas, amelyen keresztül a nyugati társadalom normatív keretei szétfeszíthetőek, és megmutatkoznak általa azok az elfojtott traumák, valamint megtestesülhetnek azok a félelmek és vágyak, amelyek a kollektív tudattalant formálják. Az amerikai gótikus tradícióban ezek elsősorban olyan helyszíneken válnak reflektálhatóvá, amelyek fontos szereppel bírnak a nemzeti és történelmi tudat szempontjából. Ilyenek az elsőként kolonizált területek, Philadelphia és New England, ahol az amerikai őslakosság kiszorításának és a természet kisajátításának büntudata kísért, vagy a déli államok, ahol a rabszolgotartáshoz, az afroamerikai állampolgárokkal szembeni rasszizmushoz tapadó büntudatot dolgozzák fel a déli gótika alműfajba tartozó irodalmi művek.

A kertváros a II. világháború után válik szimbolikus helyszínévé, amikor a baby boom, az Eisenhower-éra konzervatív családpolitikája, illetve a gazdasági növekedés tömeges szuburbanizálódáshoz vezetett, és az ingatlanfejlesztési hullám következtében 1970-re már több amerikai élt zöldövezeti, kertés házas külvárosokban, mint a nagyvárosokban vagy vidéken. A 20. század második felében a kertváros vált az amerikai álom helyszínévé, egy olyan utópisztikus paradicsomot testesített meg, amelybe az átlag középosztálybeli család bevásárolhatta magát, az új otthonnal együtt pedig nyugodt, biztonságos, kiszámítható élet ígérését is megvette. A boldog kertvárosi élet mítoszával nagyjából egyidősek azok a kritikai fenntartások, amelyek az új életforma veszélyeire és káros következményeire figyelmeztetnek: a kisajátított és beépített területek a környezetvédelem aspektusából, míg az életmód szempontjából az egyéni és a kollektív mentális higiénia nézve. Murphy szerint a korabeli szociológiában, amely a tömeges külvárosiasodás jelenségére reflektál, megfigyelhető egyfajta gótikus hangvétel, mely az ötvenes évek konzervatív értékrendjének elnyomó működés módjai mentén formálódó kertvárosi miliő árnyoldalaként az egyforma házak uniformizáltságában, a konvencionális családmodellben és a konformista életmódban azt látja megtestesülni, ahogy az

amerikai álom látszatvilága beszippantja, majd materialista zombivá változtatja az egyént.

A szerző szerint az ettől való félelem legmarkánsabban a horror műfaji kódrendszerén keresztül szűrődik be a kertváros popkulturális reprezentációiba, ezért klasszikus gótikus toposzok mentén vizsgálja az ebben a közegben játszódó filmeket és sorozatokat. Elemzésének lényegi mozzanata – és egyben legtermékenyebb aspektusa – annak a jelenségnek a felmutatása, hogy míg a gótikus irodalmi tradícióban általában kívülről érkeznek a fenyegetések, például természetfeletti lények idegenségének és másságának vagy a sötét, kísértő múlt felforgató visszatérésének képében, a kertvárosi gótikában már hétköznapi, ismerős alakok és helyszínek válnak a szorongás és a rettenet megtestesítőivé. A rejtélyes, uralhatatlan idegenség szörnyek helyett sokszor a szomszéd, a családtag alakjában bukkan fel, a rémtettek helyszínei pedig nem kísértetjárta kastélyok, hanem az átlag amerikai család háza lesz. Mindez arra emlékezteti a nézőt, hogy a nyugodt, átlagos élet látszatának felszíne mögött mindig ott lappang valamilyen sötét titok, elfojtott trauma, szorongás vagy büntudat, amely bármelyik pillanatban rémálommá változtathatja a megszokott hétköznapot.

Murphy kronologikusan halad az ötvenes évek szórakoztató irodalmától, először Shirley Jackson és Richard Matheson regényeiben detektálja a lovecrafti horror sémáinak változását. A műfaj táptalajra talált a kertvárosi közegben a II. világháborút követő érában, és egyre emberibb formát öltött, ez pedig erős szociológiai fixációhoz vezetett, amely alapjaiban határozta meg a hetvenes évekbeli horror-zsánertumot.

Murphy a kötet további fejezeteiben a következő évtizedek horrorfilmjeinek és televíziós sorozatainak elemzésének segítségével vizsgálja a kertvárosi gótika jellegzetességeit, fókuszpontjai pedig a kertvárosi életmóddal szemben megfogalmazott szociológiai, társadalomkritikai szempontok mentén alakulnak. Az egyik legtöbbször elemzett tematika a kertvárosi nő alakjához kapcsolódó gótikus ábrázolásmódok. A boszorkány karaktere például a kertvárosi közegben az alárendelt, csapdába esett háziasszony kitérésre tett kísérleteit testesíti meg, a fantasztikus elem az elnyomó, patriarchális családmodellre adott kritikaként értelmezhető, a hatvanas évek *Bewitched*

című sorozatától egészen a kilencvenes években készült *Sabrina, a tiniboszorkányig*, ahol már egy emancipáltabb női karakter van a főszerepben. Murphy az egész kötetben következetesen alkalmazza azokat a teoretikus stratégiákat, amelyek mentén a gótika posztmodern értelmezésének mátrixa alakul. A gender studies kritikai szempontjai abban a fejezetben is érvényesülnek, amely a kertvárost a nőket a dehumanizáló közegként mutatja be a hatvanas évekbeli horror- és science fiction filmekben elszaporodó testrbló narratívák alakzatain keresztül. A *Stepfordi feleségek* kapcsán Murphy arra a következtetésre jut, hogy a háziasszony helyébe lépő biológiai robot, illetve az ehhez hasonló gótikus elemek, a kertváros standardizált emberképére és mechanikus életmódjára reflektálnak.

A természetfeletti jelenségek kertvárosban való felbukkanása gyakori mintázata az amerikai horrorfilmeknek. Murphy különösen a kísértetház toposzára fordít nagy figyelmet, amely az amerikai gótika egészének meghatározó lokációja ugyan, de a kertváros banális környezetében még kísértetiesebb hatás kiváltására képes. Hasonlóképp, a szomszédságot rettegésben tartó gyilkos toposza az olyan klasszikusokban, mint a *Halloween* vagy a *Rémálom az Elm utcában* sorozat, a kertvárosi otthon biztonságosnak hitt látszatát leplezi le, felfedi a felszín alatt megbúvó erőszakot, agresszív maskulinitást, amelyet Murphy szerint maga a kertvárosi életforma irreális morális értékrendje és konvenciói termelnek ki.

Az elemzések a könyv egészében meggyőzően és konzekvensen kapcsolják össze a horror műfaját, a popkultúrában jelenlévő gótikus tendenciát és a társadalomkritikai aspektusokat, a gazdag mintavételnek köszönhetően pedig árnyalt képet kapunk a kertvárosi milió gótikus reprezentációinak stratégiáiról. Ugyanakkor az a tény, hogy az elemzések fókuszába szociológiai aspektusok kerülnek, többnyire ugyanahhoz a sablonosnak tűnő konklúzióhoz vezet: a szerző minden résztematika felől a kertvárosi életmód egyformaságáról, konformizmusáról és konvencionálisáról szóló általános leíráshoz jut. Az, hogy ennél nem tud mélyebbre ásni, abból is következhethet, hogy bár a szuburbanizálódással foglalkozó szociológiai irodalmat behatóan ismeri, kultúrkritikai és művészetelméleti szempontból meglehetősen hiányosnak mutatkoznak a hivat-

kozási és tájékozódási pontjai. Ezt nagyon jól példázza, hogy a kötet egyik legfőbb témája, a nőiség, a gender és a gótikus fikció összefüggéseinek kapcsán csupán egyetlen olyan szövegre hivatkozik, amely a feminista kritikához köthető, Betty Friedan *The Feminine Mystique* című, 1963-as kötetére. Meglepő módon Murphy a gótika és a horror kapcsán alapvetőnek tekinthető fogalmak nyújtotta lehetőségeket sem aknázza ki, holott ezzel tovább gazdagíthatná a műelemzéseket. A legnagyobb hiányosságnak a *kísérteties* fogalmának figyelmen kívül hagyása tekinthető, amely a kertváros megszokott, hétköznapi környezetének elmásulása kapcsán megkerülhetetlennek tűnik.

Tartalmilag még ennél is problémásabb, hogy bár a bevezetőben röviden felvázolja az amerikai gótikus hagyomány és a kertvárosi gótika kapcsolatát, a tágabb diskurzust nem ismereti, jellegzetes toposzainak eredetét nem vezeti vissza az amerikai irodalomig. Nem beszél az európai és az amerikai gótika viszonyáról, és csak említésszerűen jelennek meg azok a motívumok, amelyek az amerikai gótika megkülönböztető jegyeiként működhethetnek. Egy olyan monográfiától, amely térben és időben ennyire pontosan körülhatárolt tematika vizsgálatára vállalkozik, nem feltétlenül várható el, hogy komplett műfaj történeti kutatást is magába foglaljon, de emiatt nem válik világossá, hogy milyen mértékben unikális a kertvárosi gótika műfaji szempontból, vagy mennyiben beszélhetünk a gótikus hagyománytól örökölt toposzok pusztá átkeretezéséről. Bár sokat megtudunk arról, hogy milyen társadalmi, gazdasági és politikai folyamatok vezettek ahhoz a jelenséghez, hogy a góticizálódó popkultúra, illetve a horror egyik elsősorú színtere az utóbbi hatvan évben a kertváros lett, az kevésbé derül ki, hogy ez a változás milyen esztétikai invenciókat hozott magával, és milyen következményekkel jár a műfajra nézve.

A kötet záró fejezetében a kertváros és a hozzá kapcsolódó életforma hanyatlását, eltűnésének lehetőségét tárgyalja a 2008-as ingatlanválság mentén, amely felszínre hozta és valóságossá tette az idealizált látszat mögött lappangó veszélyeket és szorongásokat, melyeket a gótikus hangvételű reprezentációk már hatvan éve sejtettek. Murphy szerint többek között a recesszió

társadalmi következményeinek hatására fedi fel magát, és válik még aktuálisabbá az amerikai popkultúra gótikus tendenciája. A monográfia mindenképp gazdagítja az amerikai gótika értelmezési keretét, és a horror műfaji változásait illetően is fontos megfigyeléseket tesz, a kötet végére ugyanakkor már kevésbé meggyőző, hogy Murphy rejtett, a tömegkulturális főszodort folyamatosan aláásó irányzatként tekint a gótikára, és nem vet számot azzal a jelenséggel, ahogyan a 21. századra a gótikus narratívák kommercializálódnak a popkulturális termelés hatására. A kertváros duális karakterére építő filmek és sorozatok, amelyek egyszerre láttatják a lokáció eszménységét, és leplezik le annak hamisságát a gótikus elemeken keresztül, ma már nem egy láthatatlan, felforgató ellennarratíva szimptomatikus jelenlétének hatnak, sokkal inkább biztonságos kliséként működnek az amerikai filmiparban.

MÁTÉ ZSÓFIA

Maria BEVILLE. *Gothic-postmodernism: Voicing the Terrors of Postmodernity.* Postmodern Studies 43. Amsterdam–New York: Rodopi, 2009. 217.

A kötet szerzője már a bevezetőt megelőzően idézetekkel érzékelteti, hogy milyen minőségben kíván értekezni a *gótikus-posztmodern* jelenségéről mint műfajról, mint egy kortárs állapot lenyomatáról. A gótikus művészetről így rögtön megtudjuk, hogy fenséges, és az „egész lényünket a végtelenség felé kiterjesztő” hatása van, miközben „folyamatos jelenléttel bír, mely elnémitja a befogadót”. Beville korántsem ennyire enigmatikus a könyv tárgyát illetően, ám mégis jó érzékre vall, hogy ezekkel az idézetekkel köszöntötte először olvasóit. A könyvet Beville két részre osztja, az első részben (*Part I: Defining Gothic-postmodernism*) tisztázza, hogy a címben szereplő szóösszetétel mit is jelent, a második részben (*Part II: Analyzing Gothic-postmodernism*) pedig fény derül arra, hogy miként alkalmazható mindez. A bevezetőben már szó esik arról, hogy a gótikus mint fogalom időszerűtlennek, idejétműltnek tűnhet, ezért fel kell tennünk a kérdést: mi a jelentősége ennek a fogalomnak a kortárs irodalom (és elmélet) szempontjából? Ugyanis az elmúlt két évti-

zedben újra népszerűvé vált a posztmodernizmusnak köszönhetően a populáris kultúra egy részeként, s így az irodalomból átszivárogott egyéb műfajokba (film, zene, divat), ezért is keverik össze többek között oly sok mindennel. Beville éppen ilyen okokból részletesen ismerteti, hogy mi az, ami gótikus elemnek tekinthető a posztmodern irodalomban: a kísérletező, a szélsőségeket megragadó jelleg, a metanarratívákkal tűzdelt szüzsészerkezet, amely a valóság és a fikció, a befogadó és a szöveg viszonyát problematizálja. A kötet célja tehát az, hogy bemutassa, a gótikus elemek azok, amelyek a legmegfelelőbb módon kifejezik a posztmodernitás terror-érzetét. Ezért a szerző a fogalom pontosítására törekszik, illetve elhatárolására azoktól a dominánsnak bizonyuló populáris és romantizált definícióktól, mert ezekből a meghatározásokból éppen a terror lett kizárva, mely a gótikus jelleg fundamentuma. Ez nem egy minden ok nélküli kirekesztés, hiszen – ahogy azt Beville megjegyzi – a jelenlegi (a könyv 2009-ben született) kultúránk és maga a társadalom nem kíván tudomást venni a terror jelenségéről. Így a szerző jelentős kritikával illeti a mesterséges módon (Hollywood által) túlromantizált „candygothic”, azaz a szirupossá, negédessé, cukormázassá vált gótikus elem jelenségét, és kijelenti, hogy újra fel kell tennünk a kérdést, mi a műfaj lényege, alapja, esszenciája. Beville egész könyve ezt a kérdést hivatott megválaszolni, és a befogadó korántsem fog csalódnai a válaszok terén.

A terrort pszichológiai és filozófiai vonatkozásaiban is vizsgálja, amely a posztmodern és a gótikus irodalomban egyaránt jelen van. Így a terror fogalma lesz az összekötő kapocs a gótikus minőség és a posztmodern jelleg között, mert a terror érzete a valóság és önmagunk elvesztéséhez, illetve a halálról való gondolkodáshoz kapcsolódik. Beville hangsúlyozza, hogy az általa teremtetett szóösszetétel olyan műfajra utal, amelynek jellemzője a saját tudattalan félelmeink, szorongásaink vallatása, artikulációja, hogy a ki mondhatatlan ilyen nemű kifejezése által az elnyomott, kirekesztett elem, történés, érzet visszatérjen. Az első fejezetben (*Chapter 1, Defining Gothic-postmodernism*) Beville kijelenti, hogy a terror által kifejtett fenséges hatás, mely a kifejezhetetlenség jelenségeként kerül előtérbe, a gótika szíve-lelke, és így a gótikus-posztmodern számára is

nagy jelentőséggel bír. A gótikus-posztmodern műfaj telosza tehát az, hogy a határokat, amelyek a fikció és valóság között vannak, elmossa, s mindennek a következménye a tudatos, folyamatosan önmagára reflektáló narratíva és a természetfeletti események játéka lesz, s így egyben – Beville érvelését követve – mi, befogadók is képesek leszünk arra, hogy reflektáljunk a felfoghatatlan, a kifejezhetetlen, a megemészthetetlen jelenségekre, amelyek a mindennapi élet tapasztalatai mögött bújnak meg. A gótikus-posztmodern elnevezést Beville szükségesnek tartja, hiszen a műfajok közti mutációt, átfertőzödést jelképezi. Azonban ezen a ponton szükséges megjegyezni mindazt, amit a szerző a könyv ötödik fejezetében (*Chapter 5, The Gothic and Postmodernism – At the Interface*) tisztáz, nevezetesen hogy az angol „Gothic-postmodernism” szóösszetételben a „gothic” szó nem a gótikát jelöli, hanem a gótikusait, azaz nem mint főnév, hanem mint melléknév van jelen: nem posztmodern gótikáról beszél tehát Beville, erre külön felhívja a figyelmünket, hanem gótikus-posztmodernről. A „postmodernism” pedig nem az „izmust” jelöli, hanem a posztmodern (irodalmi) műfajt.

A szóösszetétel lényege tehát – amit az implikál, a szerző elmondása szerint –, a két fogalom egymásra gyakorolt hatásában rejlik, hogy kölcsönösen felerősítik, áthatják egymást többek között a már felmerült terror fogalma által is, amely az önmagát (*self*) folyamatosan megkérdőjelező emberek reflexióját hivatott bátorítani napjainkban a művészet színtere, a gótikus-posztmodern műfaja által. Ezután, visszatérve az első fejezetre, Beville ismerteti a szóösszetétel elemeinek a jelentését, pontosabban azt, hogy ő mint szerző mit ért alattuk. A gótika (*gothic*) önmagában a szóösszetétel egyik tagjaként a posztmodernitás sötét oldalának a kifejezését hivatott megvalósítani, míg a posztmodern szó olyan ontológiai és episztemológiai álláspontok megalapozását jelöli, amelyek megkérdőjelezzik az etika és a morál által megalapozott „valóságot”, amely a gótikus-posztmodern mint műfaj szubverzív tevékenységének a középpontjában áll. Így a lázadás egy sajátos aktusát hajtja végre az irodalmon belül, ellenséges a valóságot szabályozó, az arra vonatkozó és mindenki által elfogadott normákkal szemben, miközben az esztelenség megszállottjaként tetszeleg.

A második fejezet (*Chapter 2, On Gothic Terror*) a terror szerepét és jelentőségét mutatja be tüzetesebben a címadó műfajon belül. A terror fogalma Beville elmondása szerint a 18. század óta már a gótikus irodalomhoz köthető, ám a posztmodern korszakában már a tömegkultúra és a politika szférájába is betolakodott. Ennek az egyszerű oka az, hogy a különböző médiumok már képessé váltak arra, hogy élőben közvetítsék a halált, ráadásul a terrorista akciók által okozott haláleseteket, éppen amikor azok megtörténnek: mindez – igen érthető módon – még jobban tudatosította és ezzel egy időben fel is erősítette a terror jelenségének a hatását és érzetet egyaránt. Ez az igen felkavaró reprezentációs séma, amely uralja a mindennapjainkat, merőben befolyásolja az önmagunkról (*self*) és a társadalomról, történelemről alkotott képünket. Beville ezt azért tartotta fontosnak megjegyezni, mert a gótikus irodalom csúcsa is egy terrortal telített időszakban, a francia forradalom idejére tehető, amikor a halál ismét elég nyomatékosan reprezentálva volt a valóság keretein belül a mindennapokban (is). És mivel hasonlóságot vél felfedezni Beville jelenünk és a francia forradalom korszaka között, fontosnak tartja a gótikus terror fogalmát, melyet definíciója szerint az erőszak, a megzavarodottság és a hit elvesztésének érzése határoz meg. A terrort a szerző minden mediális vonatkozás ellenére személyes tapasztalatként, azaz a tapasztalat ellentétéként, élményként definiálja, egy (majdnem) kifejezhetetlen fenoménként. A terror hatása alatt lenni egyenlő Beville szerint azzal, hogy a döntésképtelenség és a feszültség állapotában arra várunk, hogy valami végre ténylegesen bekövetkezzen. Ám csalódnunk, mert az esetek többségében a terror maga csak jelzi, hogy milyen lehetséges borzalmak történhetnek velünk, mindeközben viszont mi magunk elképzeljük ezeket a rettenetes élményeket, míg ki nem derül, hogy mi is vár ránk. Éppen ezért jelenti ki Beville, hogy a terror esetében egy a tudatállapotot is megváltoztató jelenségről, érzésről van szó, melynek átélésekor olyan tudást tudunk magunkba szívni, amely másként, más tudatállapotban elérhetetlen lett volna. A terror így fenségese, egyedi és időtlen érzetként konstituálódik, egy totalitást kieszközölő jelenségként, amely által végre valójában reflektálhatunk önmagunkra, többek között a kép-

zeleten (a fantasztkumon) keresztül. Ezért kategorizálták oly sokszor enigmatikus élményként. Azonban Beville kijelenti, hogy ezen a nyomvonalon tovább haladva a gótikus-posztmodern célja az, hogy felébredje ezt a „terrorral átítatott” képeletet, amely mindannyiunkban megbújik.

A harmadik fejezetben (*Chapter 3, Generic Investigations: What is „Gothic”?*) éppen ezért hangsúlyos lesz a „candygothic” kritikai megközelítése, hiszen a gótikus toposzok romantizálódásával a terror elvész, míg a gótika (mint műfaj) valójában megmaradt annak, ami mindig is volt, csak a kísértetkastélyt felváltotta a nagyváros színtere, a természetfeletti felett átvette az uralmat a szürrealitás. A fő elméleti keretek azonban megmaradtak, éppen ezért Beville kiválóan alkalmazhatónak tartja elméletét a kortárs gótikus művekre (és meg kell jegyeznünk, joggal). A gótikus műfaj második fő jellemzője a groteszk lesz, mely megtestesíti azokat az önellentmondásokat és kettősségeket, azokat a nehézségeket, amelyek gátolják, hogy egységes jellemünk, tudatunk, identitásunk legyen. Ezáltal a határokon táncoló és létező entitások lesznek a képviselői a műfajnak, mint Drakula, aki/ami egyszerre élő és halott, férfi (*man*) és állat, ember (*human*) és szörnyeteg. A gótikus műfajban tehát ellentétek és szembenállások ütköztetése megy végbe, az élet és a halál, a jó és a rossz, az emberi és a szörnyeszerű, a férfi és a nő, az én (*self*) és a Másik, a múlt és a jelen, a fikció és a valóság párharca. A gótika Beville értelmezésében egyenlő a szubjektivitás felfedezésére tett kísérlettel, azzal az episztemológiai vállalkozással, amely azt hivatott tisztázni, hogy mi az én (*self*), és hogy az én egyáltalán mit tudhat. A gótika így a pszichoanalitikus és dekonstrukciós elméletek előfutárának tekinthető – ahogy azt Beville megállapítja. Az összes gótikus elem (mint például a kísérteties, ám karizmatikus főellenség, a látszólag elnyomott és pusztulásra ítélt főhős, az esztelenység szimbólumai stb.) az irodalomban így a terror termelését szolgálja, ezen elemeknek pusztán ez a rendeltetésük, és semmi több, ezért a kötet szerzője arra int minket, hogy ezt sose felejtsük el, mert ha nem lesz telosza ezeknek az elemeknek, hanem magukért lesznek csupán, avagy díszítőelemekké válnak, akkor a túlrromantizált gótika csapdájába esünk ismét bele. És éppen ezért olyan munkákat ele-

mez Beville a kötet során – hogy teljességgel ki-küszöbölje a „candygothic” műfaját –, amelyekben az esztelenység, az erkölcsstenenség és a fantasztkum erőteljesen jelen van, és amelynek hála a posztmodern a gótikus elem egy szkeptikusabb szintre emeli, ahol a valóság fogalma a határsértés horrorisztikus és sötét aktusával van átfertőzve.

SZAPORA MÁRK AURÉL

Maisha WESTER and Xavier Aldana REYES, eds. *Twenty-First-Century Gothic: An Edinburgh Companion*. Edinburgh Companions to the Gothic. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019. 326.

Az *Edinburgh Companions to Gothic* című kézikönyv-sorozat 2014-ben indult el, és jelenleg hét (a tervbe vett, idén novemberben megjelenő darabbal együtt nyolc) kötetet számlál. Az Indianai Egyetem és a Manchesteri Metropolitan Egyetem oktatói, Maisha Wester és Xavier Aldana Reyes szerkesztésében megjelenő, egy hosszabb bevezetőt és húsz rövidebb tanulmányt tartalmazó könyv (mint a sorozat hatodik darabja) szűkebb értelemben két évtized fejleményeit próbálja át-fogni, de a legtöbb írásban megvalósuló szemlélet nyomán helyesebb lehet a könyvre az ezredforduló, azaz egy egész emberöltő gótikus tendenciái közt eligazító kiadványként tekinteni. A tanulmányok – a kötet szerkezeti egységét követve – négy fő témában adnak kimerítő, de egyúttal további gondolkodásra serkentő válaszokat a 21. századi *gothic fiction* mibenlétét firtató kérdések viszonylatában. A hagyomány felfrissülése vagy felfrissítése (*Updating the tradition*) kapcsán az írások a posztkolonialis-, queer-, posztfeminista-, neoliberális- és újmédia-irányok „kiepülésében”, illetve gazdagodásában látják az irodalom- és kultúratudományi értelemben vett gótikus irányzat – olykor paradigmatis érvényű – váltásait, több évszázados tematikai mintázatainak újszerű vagy újszerűnek ható kontextusait. Ezen mintázatok egyik csoportja, a rémtörténetek szörnyűségeit sok esetben megtestesítő figurák kortárs alakzatai (*Contemporary monsters*) közül a farkasemberek, a szellemek és a vámpírok gazdag tradícióval rendelkeznek, ami viszont

nem mondható el az élőhalottakról vagy a sorozatgyilkosokról, akiknek hallatlan térhódítása az elmúlt évtizedekre tehető. Noha a szerkesztői felvezetés kivételével a kötet írásainak szűk fókusza nem nyújt lehetőséget az ernyőfogalomra vált, így egyre nehezebben szétszalazható gótika műfaj történeti-taxonómiai változásainak bemutatására, érintőlegesen több szövegben is szó esik a műfaji heterogenitásról, illetve a műfaji határok „fluiditásáról”. A kötet harmadik egysége a gótika kortárs alműfajainak (*Contemporary subgenres*) tekinti az *New Weirdet*, az ökogótikát, a gótikus komédiát (vagy komikus gótikát, *Gothic comedy*), a steampunkot és a poszthumán gótikát, de könnyen belátható, hogy itt inkább a gótika, valamint az ezzel minimum azonos szintű, ha nem éppen tágabb diskurzusok (ökológia, poszthumanizmus) hibrid formációival állunk szemben. Tulajdonképpen ezek közé sorolható az etnogótika (*Ethnogothic*) is, amelynek észak-amerikai és latin-amerikai, ázsiai, ausztráliai és a fekete diaszpóra kulturális kódjait hordozó válfajai külön-külön tanulmányok formájában kerülnek terítésre.

Meglepőnek nem nevezhető, de kortörténeti fejleményként mindenképpen regisztrálható, hogy az összeállítások az új mediális kontextusokhoz igazodóan némileg háttérbe szorítják az írott irodalmat, hangsúlyosan teret nyitva a mozifilm, a tévésorozat, de – korlátozottabban – a számítógépes játékok és a világháló médiumainak is. Mindez ugyanakkor a hagyomány kezelésének-interpretációjának olyan jellegű gesztusairól ad tanúbizonyságot, amelyek során a múlt vagy a közelmúlt fejleményei nem válnak a felejtés tárgyává. Nevezetesen, a gótikus irodalom olyan sziklaszilárd, paradigmatiszta állomása, mint *Az otrantói várkastély*, a *Frankenstein* vagy a *Drakula* (amelyeknek nem feltétlenül kellene szóba kerülnie 21. századi folyamatok, sőt irodalom túlmutató fejlemények szorosabb vizsgálatakor), legalább akkora súllyal esnek latba a fejezetekben, mint *A kör* című film (ennek japán eredetije, vagy észak-amerikai és dél-koreai átdolgozása), Helen Oyeyemi vagy Sarah Waters regényei, valamint a *Buffy, a vámpírok réme* és a *True Detective* című, hazánkban is jól ismert sorozatok. Ahogyan ezt Joseph Crawford is hangsúlyozza, a gótika mindig gyorsan rátelepedett az új technológiákra: a regény a gótikus románcok, a könyv-

árak zuhanása a ponyva elterjedésének kedvezett, míg a film, a képregény, majd a televízió a horror, az internet pedig a digitális gótika „műfajai” számára bizonyult ideális terepnek (72). De a hagyomány hasonló, mediálisan összetett formájának bemutatásul bizonyulhat remek példának a palimpszesztként is felfogható zombi-figura, amely a századok során a népi szóbeli hagyomány, az útinaplók, a horrorfilmek, videójátékok és tévésorozatok tapasztalatait is magába építette. (89) Crawford fejezete (*Gothic Digital Technologies*) azért is fontos része a jelenünkben zajló folyamatokat bemutató kötetnek, mert rávilágít a „digitális városi legendák” víruszerű terjedésének mediális okaira és zsigeri következményeire is, mely utóbbiak a kötet által hangsúlyosként kezelt két 21. századi világtörténelmi esemény (9/11 és a 2008-ban induló gazdasági világválság) tükrében válhatnak igazán kísértetiesek. A két esemény indukálta folyamatok, mint az iszlámel-lenesség, a nemzeti bezárkózás vagy a szélső-jobboldali-hibrid kormányok-diktatúrák felemelkedése és megerősödése ugyanis a gótika olyan, régről ismert tendenciát hegyezhetik ki, mint az elnyomás és az erőszak. A két esemény tulajdonképpen olyan, gyakorta vissza-visszatérő vonatkozási pontként szerepel a fejezetekben, mint a több századdal ezelőtt született kanonikus szövegek vagy a 20. század híres-hírhedt horrorfilmjei, de az írások – a szerkesztői bevezetővel összhangban – a gótikus kultúra többszólamúságára és intertextualitására irányítják a figyelmet (13).

A kézikönyv végérvényesen leszámol a magaskultúra és tömegkultúra egyértelmű elválaszthatóságát tételező ideológiával, igaz, a *gothic fiction* műfajához sorolható alkotásokat már a kezdetektől fogva gyakran vádolták határsértéssel, azaz a követendő normaként kezelt kultúra alaptételeinek megsértésével. Miközben egyértelmű, hogy az adott korokban sokszor joggal normásértőnek titulált narratívák fontos, az egyént és a társadalmat érintő mintázatokat vittek színre allegorikusan a bűntől és a fenyegetéstől a félelmen át az éppen aktuális politikai-gazdasági rendszerek ambivalens és katasztrófa felé tartó jellegéig. Ha létezik a kézikönyvnek „klaszszicizáló”, konzervatív vonulata, ezt elsősorban az allegorikus olvasásmód szinte totális (tulajdonképpen az összes fejezetre kiterjedő) dominanciájában fedezhetjük fel. Igaz, ez a gótika

rendkívül önreflexív jellegéből adódóan igencsak releváns választás a szerzőgárda részéről. Hiszen a gótikus narratívák számottevő részben a jelen történéseit felforgató feldolgozatlan és nyomasztó, sokszor szörnyetegek és szörnyűségek alakjában inkarnálódó „hagyomány” kísérteties hatásmechanizmusát tematizálják, továbbá a múltból feltörő emlékszekvenciák megnyugtató megoldást nyújtó megértését/értelmezését, úgyszólván a múlt – sokszor traumatikus – „kiigazítását”. Az allegorikus olvasásmódot azonban túlzás lenne automatikusan működtethető értelmezési irány-
nak nevezni.

Ennek egyik oka, hogy a kísértetként felfogható hagyomány vagy történelem fenyegetése permanens és folytatólagos, azaz nincsenek, nem létezhetnek univerzális megoldóképletek ezen fenyegetések felfejtésére és megoldására. A posztkolonialis és a posztfeminista gótikáról írottak arról győzhetik meg az olvasót, hogy a gyarmati és/vagy társadalmi alapú fenyegetések „kiiktathatatlan jelenlétük” (24) miatt hordoznak igazi veszélyeket. A másik ok, amit részletesen a könyv második blokkjának fejezetei mutatnak be, a „jelentéshordozó” figurák alapvető karakterjegyeinek változásaiból adódik. Noha a gótika tipikus figurái nem feltétlenül hordoznak erős allegorikus jelentést, hiszen funkciójuk akár a befogadói elrettentés – akár öncélú – hatásában is kimerülhet, a kimondottan barátságossá váló, vagy legalábbis rokonszenvet keltő vámpírok, sorozatgyilkosok és vérfarkasok mélyebb társadalmi változások kifejeződéseiként is értelmezhetők. Az élőhalottak Xavier Aldana Reyes megfogalmazásában például „tükröt tartanak a jelen elé, és figyelmeztetnek a beláthatatlan közeljövő veszélyeire” (90), míg a kortárs vámpírok, legalábbis a *Halhatatlan szeretők* című nagy sikerű Jim Jarmusch-film (*Only Lovers Left Alive*, 2013) tanúsága szerint, hajlandók lemondani a vérszívás aktusáról, és amolyan „zöld” trendként laboratóriumokból szerzik be adagjaikat. Eltérő hatásfokkal, de a gótika „tárműfajainak” fő kérdései is társadalmi allegóriákká bővíthetők. Míg az öko-gótika egyik fő kérdésköréeként a „környezeti tudattalan visszatéréseinek” (174) tematikája is kijelölhető, a poszthumán gótikát az (is) foglalkoztatja, mivé válhat, változhat az ember a közeljövőben, illetve mi marad meg belőle emberiként a változást követően. (220)

A Rebecca Duncan által idézett reflexió nyomán a gótika „már kezdeteitől fogva” a „világ-gazdaság társadalmi-gazdasági változásait regisztrálja”. (242) Ezek lokális-regionális mintázatait mutatják be a kézikönyv utolsó blokkjának szövegei, amelyekből jól látszanak az eltérő kultúrák sajátos, mással összehasonlíthatatlan gótikus kódjai is az apartheid kiváltotta kísértetektől az ázsiai kultúrák erőteljes női attribútumán át a nyugati (fehér) gótika műfaját saját népi tradíciói segítségével destabilizáló fekete diaszpóra alkotásaikig.

A *Twenty-First-Century Gothic* a gótika sajátosságaihoz hasonlóan rengeteg keresztivalkozást tartalmaz a kultúra különböző alkotásai és termékei vonatkozásában, és bár nem válik általános kultúrtörténeti kalauzzá, az olvasó néhány rövid elemzés erejéig a képregények, a videójátékok, a zene és a divat világába is betekinhet. Kérdéses, hogy ez utóbbi jelenségekkel együtt mennyire lesznek aktuálisak a felvázolt gótikus trendek fél évszázad múlva, de a szövegek arról mindenképpen meggyőzhetik az olvasót, hogy a különböző várható metamorfózisokért és dinamikákért legalább annyira felelőssé tehető a globális politika irányítói, vagy környezetünk jobbára bejósolhatatlan eseményei, mint az ezekkel kapcsolatban izgalmas találgatásokba bocsátkozó szerzők és filmrendezők.

WIRÁGH ANDRÁS

*

Laura MELOSI. *D'Annunzio e l'edizione 1911 della Commedia*. Collana Biblioteca di Bibliografia – Documents and Studies in Book and Library History 211. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2019. 116.

A kötet rendkívül esztétikus kivitelezésű, részleteiben is finoman kidolgozott, a szövegbe illeszkedő gazdag fényképanyaggal és színes függelékkel ellátott, igényes munka, amely tartalmi szempontból a tudományos kutatás eredményeinek pontos bemutatását egy regény legizgalmasabb fejezetének feszültségével egyesíti.

Laura Melosi az Università di Macerata egyetemen tanít olasz irodalmat, illetve vezeti a Giacomo Leopardi Tanszéket, és az Olschki Kiadóval

már számos esetben dolgozott együtt. A szerző kutatásainak középpontjában negyedik alkalommal áll levelezések feldolgozása, s a jelen kötet egyik kiemelt eredménye is az, hogy a személyes levélváltások vizsgálata által a mindeddig csak anekdotákban tovább hagyományozódott események részletei is tisztázódtak.

A – magyarítva – *D’Annunzio és az 1911-es Színjáték-kiadás* azért is különleges kötet, mert a kiadó személyesen is érintett volt a feldolgozott témában. Ez volt ugyanis talán a legizgalmasabb és legvitatottabb vállalkozása, amelynek történetét legendás, gyötrelmes, és nem utolsó sorban bizonytalan végkifejletű eseményként tárja elénk a szerző. A kutatás három helyszínen folyt: az Olschki Kiadó magánlevéltárában, ahol Daniel Olschki volt a szerző segítségére; a Fondazione Il Vittoriale degli Italiani levéltárában; valamint a ravennai Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali központban. Ez utóbbiban talált rá Melosi a kutatás számára kulcsfontosságú, kiadatlan *D’Annunzio-kézirat*ra, amelyet a könyv függelékében teljes egészében közöl.

Melosi könyve tizennegy rövid, logikusan szerkesztett fejezetből áll. Ezek feszesen egymásra épülve, lépésről lépésre mutatják be a „monumentális Dante-kiadás” megszületésének történetét. A publikálást követő események az 1922-ben záródó perben kulminálnak, amely a kötet kiadója, Leo Samuel Olschki, illetve megálmodója-szerkesztője-komentátora, Giuseppe Lando Passerini között zajlott.

Az egységes Olaszország megszületésének 50. évfordulójára megjelentetett, III. Viktor Emánuelnek ajánlott kötet arra volt hivatott, hogy az antik hagyományt a modern dizájnnal és a kor legmagasabb színvonalú nyomtatásával fényűzően ötvözze, s ezáltal méltóképpen hangsúlyozza a világot máig foglalkoztató Dante-mű aktualitását, az itáliai kultúra halhatatlanságát, és mintegy meghatározza a fiatal olasz állam létjogosultságát és helyét „a nacionalizmusok Európájában”. (1)

Giuseppe Lando Passerini, a *Giornale Dantesco* főszerkesztőjeként és a Biblioteca Medicea Laurenziana igazgatójaként álmodta meg a fényűző kiadványt. Eredetileg a Hoepli kiadóval dolgozott volna együtt, és még ebben a fázisban kérte fel Gabriele D’Annunziót, barátját, hogy a nagy *poema* elé írjon egy rövid Dante-biográfiát.

A kivitelezési munkálatok később az Olschki Kiadóhoz kerültek át. Az antikvárius lelkiületű Leo S. Olschki számára ez igencsak testhezálló feladat volt: 1909-ben kifejezetten ezen illusztris *Isteni Színjáték*-kiadásához alapította meg a Giustina nyomdát. A legrágább példányok bőrkötésűek és pergamen-lapúak lettek, s belső címlapjukon megtalálható volt a megrendelő neve. Illusztrációnak az 1491-es *Isteni Színjáték* fametszeteinek reprodukcióit választották.

Melosi tanulmánya bepillantást enged a hosszúra nyúlt egyezkedésbe D’Annunzio és az Olschki–Passerini páros között, akik mindketten a maguk módján és stílusában próbáltak hatni a gyakran elérhetetlenné váló vagy éppen némaságba burkolózó – egyidejű legendája szerint – Váteszre. Miközben megrendelőik (köztük maga a király, az egyiptomi Amhed pasa, a Metropolitan Museum akkori igazgatója, a Harvard Egyetem könyvtára) türelmetlenek voltak, és a promóciós szórólapokat újra és újra kellett nyomtatni a kiadási dátum folyamatos odázása miatt, a kiadó nagy presztízvesztés szélén is állt, az anyagi oldalon várható veszteségekről nem is beszélve.

Ebben az időszakban azonban fényűző életmódja következtében maga D’Annunzio is nehéz helyzetbe kerül, hitelezői nem hagyják nyugodni. Olschki megértéssel fordul a nehézségekkel küszködő költő felé, s amerikai kapcsolatain keresztül személyesen próbál vevőt találni D’Annunzio kéziratai számára. A próbálkozások nem hoznak sikert. D’Annunzio Arcachonban húzza meg magát, így a kommunikáció szinte teljesen ellehetetlenedik. Végül Olschki elveszti a türelmét, és ultimátumot ajánl D’Annunziónak. A kötet ekkor már hat hónapja kész, és csak D’Annunzio írására vár. Passerini baráti levélben próbálja oldani a helyzetet, s felajánlja az általa már megírt *Vitát*, hogy egészsétsék ki D’Annunzio *Laude di Dante* című költeményével. Olschki embersége a szorult anyagi helyzetben lévő D’Annunzio iránt a Melosi által is kiemelt londoni levélben mutatkozik meg (59–60), melyben újra közeledni próbál a gyöttrődő költőhöz, feltárva belső, személyes indíttatásait a „monumentális Dante-kiadás” ügyében. Felélenkülnek a levélváltások, ám valós eredmény hiányában augusztus elejére a kifogástalan úriember türelme is végleg elfogy. Ekkor küldi el végre D’Annun-

zio bevezető írását, a *De Comoedia Dantis*-t, és megkezdődhet a nyomtatás.

Melosi bemutatja a harmincnégy oldalas, sok korrigálást, áthúzást tartalmazó D'Annunzio-kéziratot, melyet a költő a tisztázott, eddig elsőnek hitt kézirat mellett szintén Olschkinak ajánlott fel. A szerző még végigkíséri a nyomtatási egyeztetéseket, beszámol két, az általános pozitív véleményétől eltérő, erősen negatív kritikáról, majd az Olschki-Passerini páros már említett, viszontagságos, a bíróságon végződő kapcsolatáról. Melosi könyve nemcsak izgalmas olvasmány, hanem tudományos eredményeivel gazdagítja is a D'Annunzio-kutatás kiterjedt szakirodalmát, s betekintést nyújt egy olyan nagyszerű, a minőségi irányelveket szem előtt tartó kiadó (és személyiség) munkásságába, amelynek és akinek nem csupán intézménye él a mai napig, hanem szellemi öröksége is.

TÓTH-IZSÓ ZSUZSANNA

Hajdu Péter, Kálmán C. György, Mekis D. János és Z. Varga Zoltán, szerk. *Leírás: Elmélet, irodalom, kép*. Reciti konferenciakötetek 5. Budapest: reciti, 2019. 479.

Széles, fekete címlap, nagy, sárga felirattal: *Leírás*. Ez az a része a regényeknek, amit sok olvasó előszeretettel lapoz át, míg meg nem látja a párbeszéd gondolatjeleit, idézőjeleit vagy egy cselekvésre utaló igét. Így azonban a szövegnek csupán egy szegényebb változatát teszi magáévá, hiszen a leírásoknak, amelyek a legősibb epikai szövegekben is jelen vannak, nagyon fontos funkciói vannak. A ReKonf sorozat ötödik kötetének majd ötszáz oldalán egymásnak felelő, egymást kiegészítő tanulmányai ezeket a funkciókat tárják fel, olykor az elméletre koncentrálna, de legtöbbször egy-egy mű világán belül.

Érdekes még néhány szót szólni az alcímről is. A három szó ugyanis – *elmélet, irodalom, kép* – eleve jelzi a kötet heterogenitását. A kötet összegyűjti a lejegyzett látványhoz kapcsolódó elméleteket, új szempontokat vet fel, és közben közelebb visz egy-egy szöveg részleteihez. Bár a gyűjtemény nem a teljesség igényével lép fel, valahogy mégis annak látszatát kelti. A benne szereplő tanulmányok, persze nem hézag nélkül, lénye-

gében lefedik a téma teljes spektrumát. Ez egyértelműen a szerkesztők munkáját dicséri.

Noha a kötet szakaszokra van bontva, fölépítése, az írások sokszínűségét nem fakítva, feszes logikát követ: az egymás mellé kerülő írások motivikusan kapcsolódnak egymáshoz. Így a szakaszok szoros kapcsolatba lépnek egymással, a szakaszhatárok feloldódnak, sokszor egy skála részévé válnak. Éppen ezért, a remek szerkesztői munkának köszönhetően, megkísérelhető ezúttal, hogy a kötetet egységes egészként fogjuk fel, akárcsak az olyan képeken, ahol rengeteg kis fotóból egy nagy arc bontakozik ki. Természetesen ennek az arcmozaiknak nemcsak a kötet tanulmányírói adják a vonásait, hanem magától értetődően azok a szerzők is, akiknek a műveiről értekeznek, illetve az irodalomkritika nagy alakjai, akikre a szerzők utalnak.

Műfaji és stilisztikai szempontból persze igen heterogén a kötet. Nem is lehetne más, mégis egyértelműen tanúi lehetünk – szövegről szövegre haladva – valamiféle kifejlődésnek. A természeti tájtól indulva (Fogarasi György: *A „feszítői”: tájleírás és tájkertészet a 18. században* [97–114] – ezt a tanulmányt érdemes összevetni az azt sok szempontból ellenpontosító Bókay Antal-elemzéssel, melynek témája a késő modern leírás; szerzője főként a városi tájhoz kapcsolódó szövegeken mutatja be a leírás elméletét), a személyiségbe alámerülve (185–199) a színpadi téren át (407–422) a vászonra feszített világtájképig juthatunk (433–441), mígnem egy teljesség illúzióját keltő irodalomelméleti panorámakép is kirajzolódik. S közben a vicctől, mely a leírás nulla fokát reprezentálja, eljutunk a drámák szűkszávú instrukcióiig – bejárva egy teljes spirálkart, módosítva visszatérünk a kezdőponthoz.

A kötet hét témakörön át vezeti az olvasót. Az első fókuszában az irodalomelmélet áll, ezt követik az ekphraszisszal és a tájjal kapcsolatba hozható írások, majd a lírai leírások, a regénybeli leírások, a testleírások, a társadalmi tér, majd külön fejezetbe gyűjtve a színházzal, filmmel, operával, mítosszal összefüggő kérdések következnek. Ez az utolsó szakasz talán a leginkább heterogén, és alkalmas arra, hogy bár csak motivikusan, mégis összegzést nyújtson. Hiszen P. Müller Péter írása akár feleletként is felfogható az első szakasz szövegeire, különösen Hajdu Péter gondolataira. András Csaba írása jól illeszkedik az

ekphrasziszok mellé, s a Tar Sándor és Tarr Béla művei kapcsán felmerülő gondolatok is jól rímelnek egymásra.

A fenti felsorolásból azonnal kitűnik az is, mi okozza a teljesség illúzióját. A leírás az érzékszervekkel érzékelhető tapasztalati világot formálja nyelvvé (akár filmnyelvvé vagy zenévé), hogy a nyelv logikáján belül helyezze el. A leírásról szóló gondolkodás tehát a nyelvvé vált percepciót méri fel, és minél többféle érzékelésmódra fókuszál, annál jobban kiviláglik az érzékelő emberi tudat.

Ennek kibontakozását például Szávai Dorotytya követi nyomon: az önértelmező, önreflexív természetű leírással foglalkozó tanulmányában Szabó Lőrinc Baudelaire-olvasatait értelmezi. Más szóval írásában a leírni kívánt tájak vagy tárgyak helyett az emberi személyiség felé fordul, ahogy az emlékekből összeáll, s melyből kibomlik egy többszörösen rétegzett leírás.

Földes Györgyi a transzszexuális és interszexuális testek szövegbe írhatóságáról, íródásáról értekezik Balzac művei mellett Anne Garréta *Sphinxét* és Bartis Attila *A sétáját* elemezve. Ezzel többek között azt is vizsgálja, hogyan befolyásolják a különféle társadalmi előfeltevések a szöveg értelmezését, az olvasói beállítódást, ha a nyelv nem ad elég támpontot. Ezzel kapcsolatban érdemes fellapozni Z. Varga Zoltán *A leírás nulla foka* című írását is, vagy végigkövetni P. Müller Péter tanulmányában a drámai instrukciók kibővülését Shakespeare drámáinak későbbi kiadásában.

De amit a nyelv elhallgat a karakterekről, az természetesen megjelenhet az őket körülvevő tárgyak leírásánál, ahogy ez a konferenciakötet több írásában is megjelenik. Kálmán C. György például a *Bovaryné* szereplői felé közelít, összekötve a regény két hosszabb leírását, felmutatva, hogy a sapka és a torta deskriptív kiemelésének csak akkor van létjogosultsága, ha részt vesz a karakterképzésben. Ahogy Mekis D. János fogalmaz: „A humán tulajdonságok [...] tárgyi nyomokra tapadnak rá.” (16)

A *Leírás* feltűnő gazdagsága képtelenné teszi, hogy akárcsak felvillantani lehessen minden fontosabb mozzanatot, amit a szerzők érintenek. Fontos azonban még beszélni Berszán István esz-széisztikus elemzéséről is, hiszen írása túlmegegy az emberen: témája Philip Gross költészetének nyomán a fák és a levegő vertikumában élő mó-

kusok és madarak világához próbál közeledni, ezáltal kiszélesíti a kötet gondolati körét egy egészen másmilyen irányba.

Míndemellert nagyon fontos kiemelni, hogy a kiadvány függelékeként megjelenik Roland Barthes *Valóságghatás* című írása P. Simon Attila értő, világos fordításában, melyre egyébként a kötet szerzői több helyen is utalnak, ezáltal Barthes lefordított értekezése akár a *Leírás* zárókövének is tekinthető.

A fent említett rendkívüli gazdagság persze azt is jelenti, hogy a tanulmánygyűjtemény egészen más értelmezése, más írások, témák, motívumok kiemelése is teljesen jogos lett volna: ez a recenzió pusztán egyetlen vonulatát mutatta be, hogy nagy vonalakban leírja azt a képet, amit az írások egésze kiad.

SZENTPÁLY MIKLÓS

TARTALOM

Posztmodern gótika

TANULMÁNYOK

NEMES Z. MÁRIÓ – WIRÁGH ANDRÁS: A halottak globálisan lovagolnak. Bevezetés a kortárs gótikus diskurzusokba	145
JACK HALBERSTAM: Paraziták és perverzok. Bevezetés a gótikus monstruozitásba (Fordította: <i>Keresztury Dorka és Máté Zsófia</i>)	168
NICK LAND: KiberGótika (Fordította: <i>Lovász Ádám</i>)	195
FEKETE I. ALFONZ: New Weird	211
HORVÁTH MÁRK: Az ökogótika és az antropocén gótikus értelmezései	223
BARTHA ÁDÁM: Nevetés a sötétből. Joker és a kozmikus idegenség	240
TAKÁCS RÉKA: Gótikus testek Mary Wollstonecraft <i>Maria, or the Wrongs of Woman</i> című regényében	257
WIRÁGH ANDRÁS: „Valami szokatlan fog történni...”. Narratív játékok, hatáskeltés és újraélesztett gótikus tendenciák Szabó Róbert Csaba <i>Fekete Dacia</i> című kötetében	267

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA

279

KÖNYVEK

MARK FISHER: <i>The Weird and the Eerie</i> / BARTHA JUDIT	289
BERNICE C. MURPHY: <i>The Suburban Gothic in American Popular Culture</i> / MÁTÉ ZSÓFIA	291
MARIA BEVILLE: <i>Gothic-postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity</i> / SZAPORA MÁRK AURÉL	294
MAISHA WESTER and XAVIER ALDANA REYES, eds.: <i>Twenty-First-Century Gothic. An Edinburgh Companion</i> / WIRÁGH ANDRÁS	296
LAURA MELOSI: <i>D'Annunzio e l'edizione 1911 della Commedia.</i> / TÓTH-Izsó ZSUZSANNA	298
HAJDU PÉTER, KÁLMÁN C. GYÖRGY, MEKIS D. JÁNOS és Z. VARGA ZOLTÁN, szerk.: <i>Leírás. Elmélet, irodalom, kép</i> / SZENTPÁLY MIKLÓS	300

CONTENTS

Postmodern Gothic

STUDIES

MÁRIÓ Z. NEMES – ANDRÁS WIRÁGH: The Dead are Riding Globally. An Introduction to Contemporary Gothic Discourses	145
JACK HALBERSTAM: Parasites and Pervers. An Introduction to Gothic Monstrosity (Translated by <i>Dorka Keresztury</i> and <i>Zsófia Máté</i>)	168
NICK LAND: CyberGothic (Translated by <i>Ádám Lovász</i>)	195
ALFONZ I. FEKETE: New Weird	211
MÁRK HORVÁTH: The Ecogothic and the Gothic Interpretations of Anthropocen	223
ÁDÁM BARTHA: Laughter from the Dark. Joker and the Cosmic Uncanny	240
RÉKA TAKÁCS: Gothic Bodies in Mary Wollstonecraft's <i>Maria, or the Wrongs of Woman</i>	257
ANDRÁS WIRÁGH: „Something unusual will happen...”. Narrative Games, Effects and Resurrected Gothic Tendencies in Csaba Róbert Szabó's Short Story Volume <i>Black Dacia</i>	267

SELECTED BIBLIOGRAPHY	279
-----------------------	-----

BOOKS	289
-------	-----

INHALT

Postmoderne Gothic

STUDIUMS

MÁRIÓ Z. NEMES – ANDRÁS WIRÁGH: Die Toten reiten weltweit. Einführung in zeitgenössische gothische Diskurse	145
JACK HALBERSTAM: Parasiten und Perverse. Eine Einführung in die gothische Monstrosität (Übersetzt von <i>Dorka Keresztury</i> und <i>Zsófia Máté</i>)	168
NICK LAND: KiberGothic (Übersetzt von <i>Ádám Lovász</i>)	195
Alfonz I. FeketÉ: New Weird	211
MÁRK HORVÁTH: Umwelt Gothic und die gothische Interpretationen von Anthropozän	223
ÁDÁM BARTHA: Lachen aus der Dunkelheit. Joker und die kosmische Fremdheit	240
Réka Takács: Gothicse Körper in Mary Wollstonecrafts Roman <i>Maria oder das Unrecht der Frau</i>	257
ANDRÁS WIRÁGH: „Es wird etwas Ungewöhnliches passieren...“. Narrative spiele, Effekte und wiederbelebte gothische Tendenzen in Csaba Róbert Szabós <i>Black Dacia</i>	267

AUSGEWÄHLTE BIBLIOGRAPHIE	279
---------------------------	-----

BÜCHER	289
--------	-----

HELIKON
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962

Vegyes tartalmú számok

1963

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Budapest, 1962)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2–3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmai (Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiból)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966

- 1–2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Esmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3–4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek (Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3–4. sz. Az irodalom és a társművészetek

1969

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet – tömegkultúra – irodalom
- 3–4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3–4. sz. Modern stilisztika

1971

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3–4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971)

1972

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)
2. sz. Klasszikusaink és Európa
- 3–4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede

1973

1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
- 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma

1974

1. sz. Az AILC kanadai kongresszusa (Montreal, 1973. augusztus 13–19.)
2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
- 3 – 4. sz. Modern poétika

1975

1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
2. sz. Az újabb Délkelet-Európa-kutatások
- 3 – 4. sz. Az európai romantika

1976

1. sz. Szubkultúra és underground
- 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?

1977

1. sz. A retorika újjászületése
2. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa (1976. augusztus 12–17.)
Különböző kultúrákban eredő irodalmak kapcsolatai a XX. században
3. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa.
Összehasonlító irodalomtudomány és irodalomelmélet
4. sz. A budai Egyetemi Nyomda szerepe a kelet-európai népek társadalmi, kulturális és politikai fejlődésében (1777–1848)
Budapest, 1977. szeptember 5–8.

1978

- 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
3. sz. Érték és társadalom. Transzgresszív elemzések
4. sz. Új magyar világirodalom-történet

1979

- 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
3. sz. A jugoszláv népek irodalma
4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban
(FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978)

1980

- 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
- 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus

1981

1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek –
A regény fejlődése
- 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
4. sz. Irodalom és felvilágosodás

1982

1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
- 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa

1983

1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet

- 3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban
1984
1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
- 2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?
1985
1. sz. A FILLM budapesti kongresszusa – A polonisztika Magyarországon
- 2 – 4. sz. Az olasz irodalomtudomány napjainkban
1986
- 1 – 2. sz. A műfordítás távlatai
- 3 – 4. sz. Szájhagyományok és irodalom a mai Afrikában
1987
- 1 – 3. sz. A posztmodern amerikai irodalom
4. sz. Hlebnyikov és az orosz avantgárd
1988
- 1 – 2. sz. Kanadai irodalmak
- 3 – 4. sz. A stilisztika útjai és lehetőségei
1989
1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
2. sz. A felvilágosodás és nemzeti fejlődés
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
- 3 – 4. sz. A szövegkiadás új elmélete és gyakorlata: a szövegek keletkezéskritikája
1990
1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
- 2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
4. sz. A jelentésteremtő metafora
1991
- 1 – 2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
- 3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában
1992
1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
- 3 – 4. sz. A Név hatalma
1993
1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
- 2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány
1994
- 1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
3. sz. A kortárs olasz irodalom
4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban
1995
- 1 – 2. sz. Posztsemiotika. A szubjektum-elméletek és a mai irodalomtudomány
3. sz. A stílus diszkurzív elmélete
4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány
1996
- 1 – 2. sz. Intertextualitás
3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?

4. sz. A posztkoloniális művelődéstudomány
1997
- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
4. sz. A lehetséges világok poétikája
1998
- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus
3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
4. sz. Textológia vagy textológiák?
1999
- 1 – 2. sz. A szó poétikája
3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány
2000
- 1 – 2. sz. A romantika tétjei
3. sz. A korszakok alakzatai
4. sz. (Új) filológia
2001
1. sz. Változatok a dialógusra
2 – 3. sz. Dante a XX. században
4. sz. Az interpretáció érvényessége
2002
- 1 – 2. sz. A *Poétika* újraolvasása
3. sz. Autobiográfia-kutatás
4. sz. A multikulturalizmus esztétikája
2003
- 1 – 2. sz. A minimalizmus
3. sz. Mikrotörténetírás
4. sz. Kísérleti irodalom
2004
- 1 – 2. sz. Petrarca: hermeneutika és írói személyiség
3. sz. A hipertext
4. sz. Wittgenstein poétikája
2005
- 1 – 2. sz. A kritikai kultúrakutatás
3. sz. Régi az újban
4. sz. Vico körei
2006
- 1 – 2. sz. Kritikai szubjektívizmus
3. sz. Frege aktualitása
4. sz. Relevancia
2007
- 1 – 2. sz. Alteritás, poétika, filozófia
3. sz. Ökokritika
4. sz. Etikai kritika
2008
1. sz. A második olvasat
2 – 3. sz. A közvetítés poétikája

4. sz. Az autonómia új esélyei
2009
- 1 – 2. sz. Eszmetörténet és irodalomtudomány
3. sz. Szimbólum- és allegóriaelméletek
4. sz. A jövőbelátás poétikái
2010
- 1 – 2. sz. Térpoétika
3. sz. A félre-értelmezett futurizmus
4. sz. A szerző poétikája
2011
- 1 – 2. sz. Testírás
3. sz. Meghekkelt valóságok
4. sz. Új gazdasági kritika
2012
- 1 – 2. sz. A Helikon repertóriuma 1955–2011
3 – 4. sz. Boccaccio 700
2013
1. sz. Narratív design
2. sz. Kognitív irodalomtudomány
3. sz. Corpus alienum
4. sz. Esztétika és politika
2014
1. sz. Cseh dekadencia
2. sz. Funkciótörténet és kontextuális-kulturális narratológia
3. sz. Az archívumok elméletei
4. sz. Komparatistikai kutatások az ezredfordulón
2015
1. sz. A kreatív írás-oktatás és a kortárs amerikai próza
2. sz. Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban
3. sz. Horatius *Ars poética*-ja
4. sz. Az ólomévek kultúrája és utóélete – A terrorizmus az olasz művészetekben és irodalomban
2016
1. sz. Az addikció kulturális és kritikai elméletei
2. sz. Biblioterápia, irodalomterápia
3. sz. Műfaj és komparatistika
4. sz. Szabadkőművesség. Új irányok a 18. századi európai maszonéria kutatásában
2017
1. sz. A százéves dada
2. sz. Hálózatelmélet és irodalomtudomány
3. sz. Sokarcú modernség és irodalomtörténet-írás
4. sz. Fénykép és irodalom
2018
1. sz. Tzvetan Todorov, a közvetítő
2. sz. Nem természetes narratológia
3. sz. Próza a posztmodern (próza) után
4. sz. Poszthumanizmus

2019

1. sz. Dehumanizáció: az elkövető alakja
2. sz. Térkép és irodalom
3. sz. Közép-európai komparatiztika
4. sz. Gérard Genette, a szerszámkészítő

2020

1. sz. Számítógépes irodalomtudomány
2. sz. Posztmodern gótika

HU ISSN 0017-999X



Kiadja a Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézet
Felelős kiadó: Fodor Pál főigazgató, Kecskeméti Gábor igazgató
Nyomdai előkészítés:
BTK Történettudományi Intézet
tudományos információs témacsoport
Vezető: Kovács Éva
Tördelőszerkesztő: Hudecz Andrea
A fedél és a tipográfia Benkő Anna munkája
Nyomdai munkák: Argumentum Kiadó és Nyomda Kft.
F. v.: Láng András