

Horror

- | | | |
|-------------------|--------------------------|----|
| Terry Heller | ► A terror és a fenséges | 5 |
| H. Nagy Péter | ► Imaginárium VI. | 18 |
| L. Varga Péter | ► „Démonok szabadon” | 27 |
| Kisantal Tamás | ► Ez csak film... | 33 |
| Kiss Gábor Zoltán | ► „Volt valami a vérben” | 46 |

Permutáció

- | | | |
|------------------------------------|---|----|
| Gyarmati László | ► Most majdnem | 53 |
| Havasi Attila | ► Versek | 54 |
| Fehér Máté | ► Versek | 57 |
| nextepp béla | ► Kisprózák | 58 |
| Anakron | ► Medárd András ismeretlen
életműve | 61 |
| Mócsai Gergő | ► Versek | 65 |
| Barok Márk | ► 130 540 | 67 |
| Középkor – reneszánsz – kora újkor | ► Női dalok a középkori
galego-portugál költészetből | 77 |

Moduláció

- Németh Zoltán ▶ A radikalitás mint jelentésképzés.
Harcos Bálint Összes 83
- Bánki Éva ▶ Örök dolgok. *Reflexiók*
Képes Gábor költészetéhez 89
- Vida Gergely ▶ Az individuum csataterai.
Tóth László költészetéről 92

Coda

- H. Nagy Péter ► Minimál-esszé 99

Szalay Miklós vagyok, 30 éves. Novalisnál máris többet éltem. Szüleim mérnökök. A költő az adott világ valóságainak mérnöke. Hétévesen szomorúan konstatáltam, hogy a számolásban gyakran tévesztek, így sosem készültem mérnöknek. Gimnáziumban komolyabb gondjaim is származtak ebből, gyanúsán sokszor jött ki mínusz három. Reménykedtem, hogy ötöst adnak, de többnyire egyest kaptam. Ez betegséghez hasonló érzés. De költő mégis lehet, hogy vagyok.

Szülőházam egy eklektikus szecessziós villalakás, ahol a számovárt mindig leporolták, de sosem használták. Most, ha jól tudom, kulturális intézet. Azóta a 11. lakásban lakom, itt most nem kell leporolni a számovárt.

Van egy különleges betegségem, a Gilbert-kór, ami miatt nem éhezhetek. Aki nem dolgozik, ne is egyék, úgyhogy nemigen érdemes finnyáskodnom a munkavállalás tekintetében.

Tizenkét éve mindig nálam van egy füzet, bárhol legyek is, és képi meg verbális jeleket hagyok benne. Most a 93. ilyenbe rajzoltam a vázlatokat.

Kedvenc hónapom a november, amikor köd szítál a szemüvegre, de ha ónos eső, azt is kedvelem. És ha hamar lemegy a nap, és ha senki nem megy strandra, ahol nem tudom, mi a teendő. Engem egyfajta egyenes vonalú egyenletes futásra szoktattak, a strandon pedig a gyerekek összevissza futnak, én pedig már nem változtathatok a technikámon.

Nem értem, hogy miért kell valamit megünnepelni, mikor minden pillanatunk méltó az ünneplésre, és ugyanilyen értetlen vagyok a gyásszal is. Végül pedig, igaza van Adynak abban, hogy még lélegzetet venni is radikálisan kell. Vele összehasonlítva jobb helyzetben vagyok, mert ő még nem tudott biciklizni, vagy rosszabban, mert mindig ehetett volna biorépát.

Kiállításkonceptióim egyik elengedhetetlen szempontja a sorozatjelleg. Másik fő szempont, hogy a kiállítás valami olyanból csírázzon, amit nem tartanak művészetnek, a harmadik fő szempont pedig, hogy a biciklimen el tudjam szállítani. Ha bármelyik szempont sérül, elromlik az egész. (...)

Fentieket a legjobb tudásom szerint és bárki fölvilágosítására írtam kétezerhárom májusában.

Horror



A terror és a fenséges ◀

I.

John Aiken és Anna Laetitia Barbauld az *On the Pleasure Derived from Objects of Terror* című esszejükben ékesszólóan teszik fel jelen tanulmányunk központi kérdését: „A látszólagos élvezetet – amivel a színtiszta és erkölcsi érzéseink szempontjából teljesen érdektelen terror objektumai fölött elidőzünk, melyekben valószínűleg a depresszív rettegés az egyetlen felgerjedt szenvedély –, tehát a szív paradoxonát, igen nehéz megfejteni.”¹ Amennyiben egy irodalmi alkotás határozott szándéka félelmet kelteni olvasójában, az esztétikai szempontból legalábbis talányos. Az ilyen művek vonzerejét magyarázni szándékozó szövegek csekély számúak, bár néhányuk elég szuggesztív.

A terror irodalma feltehetően egyfajta szerteágazó kontinuum mentén szerveződik, leginkább úgy, ahogy Tzvetan Todorov rendszerezi a fantasztikus irodalmat. Ha a sikeresen megalkotott esztétikai tapasztalat, melyben a valós olvasót saját jólétének valós veszélyeztetettsége foglalkoztatja, jelzi a terror irodalmának legteljesebb kidolgozását, akkor Edgar Allan Poe és Henry James terror-fantasyjei alkotják a kontinuum egyik végét. Ezen alkotások központjában a fantasztikus áll – Todorov meghatározása szerint –, az implicit olvasó tétovázása a félelmetes események természetes vagy természetfeletti magyarázata felett. Ezen tétovázás természetes, illetve természetfeletti oldala két irányból ered. Létezik a tragédiával rokon terror irodalma, melyben a csodálatosnak nincs szerepe. Todorov ezt a területet nevezi hátborzongatónak. Az olyan érzéki történetek, mint a *The Man in the Bell* és Charles Brockden Brown, illetve Poe ezzel összefüggő munkái hátborzongató horroret evokálnak. A tündérmesékhez és a fantasynek nevezett, lazán meghatározott műfajhoz szorosan kapcsolódnak a terror csodálatos meséi, olyan alkotások, mint az *At the Mountains of Madness*, melyben a természetfeletti megléte, vonakodva bár, de elfogadott anélkül, hogy realitása megkérdőjeleződnék. A terror hátborzongató és csodálatos meséje a fantasztikusban konvergál; a fantasztikus/csodálatos mesékben, ahol az implicit olvasó fantasztikus tétovázása végül a természetfeletti oldódik fel, míg a fantasztikus/hátborzongatókban ez a hezitálás a természetes megoldás mellett dönt. Látjuk tehát a terror-mesék módozatának megosztott kontinuumát a vég két párhuzamos alakzatával egyrészt a realisztikus fikcióban, másrészt a fantasyben. Ezekből a pólusokból kiindulva a kontinuum fokozatosan a fantasztikus felé konvergál, s a tiszta fantasztikus terror-fantasyben végződik. Bár egyfajta történeti fejlődés feltehetően nyomon követhető volna a kontinuum mentén, ez nehéz és talán haszontalan vállalkozás lenne, mivel egyértelműnek tűnik, hogy a 18. század óta mindenfajta alkotás tetszőleges sorrendben jeleníthető meg.

* A fordítás a következő kiadás alapján készült: Terry Heller: *Delights of Terror. An Aesthetics of Terror*. Urbana, 1987, University of Illinois Press, 191–207. o.

¹ John Aiken – Anna Laetitia Barbauld: *On the Pleasure Derived from Objects of Terror. Miscellaneous Pieces in Prose*. 2nd ed. London, 1775, 120. o.

E kontinuum mentén ésszerűen három kiemelt terület köré csoportosíthatnánk az esztétikai kérdéseket. A terror hátborzongató meséje az általa nyújtott öröm alapján világosan elkülöníthető a horror-thrillertől. A horror-thrillerben találhatók mindazon mesék, melyek csodálatos vagy látszólag csodálatos szörnyetegeket szerepeltetnek; ezért a csodálatos mesék, a fantasztikus/csodálatos mesék és a fantasztikus/hátborzongató mesék rokonságot mutatnak az általuk nyújtott öröm tekintetében. A terror tiszta fantasztikus meséi vagy a terror-fantasyk, bár maguk is osztoznak a horror-thrillerek jellemzőiben, egyediek az antibefejezés tisztán fantasztikus potenciáljának kihasználásában, ezáltal egy másfajta, jól megkülönböztethető öröm forrásai lehetnek.

A terror hátborzongató meséje legegyszerűbb formájában közvetett kockázatot kínál. Beleképzelhetjük magunkat egy olyan szituációba, melyben feltehetőleg sosem lesz részünk, bár elszenvedhetünk analóg élményeket. Ezek lehetővé tesznek egyfajta játékot vagy modellálást, így elégítve ki a játékigényt, melyet Erik Erikson ír le a *Childhood and Society*² című könyvében. Átmenetileg megszökhetünk a társadalmi realitás szabta normális határok rabságából, és gyakorolhatjuk a rettegéseinken való felülkerekedést vagy annak látszatát. Ez a partikuláris pszichológiai öröm az élvezetnek egy másik szintjéhez járul hozzá, a szélsőséges érzelmek megtapasztalásához, hiszen a félelemmel való játék felerősíti az érzelmi szélsőségeket, melyek mindennapi életünkben nem érhetők tetten. Valójában a terror érzete nélkül elképzeljük, milyen lehet a fizikai és spirituális anihiláció abszolút terrorja. Igen csekély annak az esélye, hogy az ilyen mesékben valósgós rettegéssel találkozunk, ez a kockázat mégis hozzájárul a szövegkonkretizálás esztétikai öröméhez. Egy irodalmi szöveg olvasásakor fellépő esztétikai öröm a konkretizálás folyamatából vagy a szövegtapasztalat esztétikai egészéből származik, és a megfelelő konkretizálás elérésével teljeseedik be. Egy apró kockázat, a felettébb védelmezett, szórakoztató félelem, mely az érzéki történet sűrítési folyamatának részévé válik, azzal erősíti fel a mű beteljesítésének örömét, hogy épp e lezárás elé gördít egy kis akadályt.

Poe, habár írt néhány érzéki mesét, ezt a legegyszerűbb formát nem találta különösebb kihívásnak, és olyan szövegeiben, mint a *The Premature Burial* és a *How to write a Blackwood Article* inkább annak parodizálására hajlott. A rá olyannyira jellemző stílusban írt *The Pit and the Pendulum* és a *The Tell-Tale Heart* című darabokban az ambiguitás különböző formáinak bemutatásával, ha csak egy árnyalattal is, mégis sikerült növelnie a kockázatot az olvasó számára. Brown hasonló érdekeltséget mutat be az *Edgar Huntly*-ban. Az ilyen jellegű két- vagy többértelműség az érzéki történetet a terror fantasztikus/hátborzongató meséihez közelíti.

A terror-mesék kontinuumának másik nagy módoszata a horror-thriller, mely felvonultatja mindazon történeteket, melyekben a csodálatos vagy a látszólag csodálatos megjelenik, a fantasztikus tétozást végig fenntartókat azonban kizárva. A hátborzongató mesékkel annyiban mutatnak hasonlóságot, hogy olvasásuk kockázatvállalást von maga után. Ez a kockázat többnyire nem túl nagy, mivel részben a horrorból származik, az általunk kedvelt szereplőket ért ártalom előérzetére és annak beigazolására adott válaszreakciónkból fakad. Mégis, egyszerűbb formáiban, mint például M. R. James néhány meséjében, hatásuk alig különböztethető meg a hátborzongató mesékétől. A jelentős különbség a természetfeletti szörnyek megalkotásának szabadságában, és az ebben rejlő új lehetőségekben érhető tetten. A harangtoronyban hallucináló ember története az *At the Mountains of Madness* és a *Dracula* kaliberű horror-thrillerek még teljesebb kifejtésének néhány lehetőségét sugalmazza. A természetfeletti vagy a látszólag természetfeletti lények szimbolikusan reprezentálhatják a tudattalan, pszichés félelmeket.

² Erik Erikson: *Childhood and Society*. 2nd ed. New York, 1963, Norton, 211–222. o.

A gótikus tradíció legújabb történetírói és teoretikusai felismerték ezt a lehetőséget, és dokumentálták a gótikus regényt érintő vizsgálódásaikban. Bár az ilyen művek az olvasók számára kockázatot nyújtanak, annak milyenségében azonban eltérnek a háborzongató mesékétől. Legteljesebben kidolgozott formáikban – leginkább a természetfeletti szörnyetegek prezentálásával – a horror-thrillerek arra kényszerítik az olvasót, hogy a kultúra által elutasított, tiltott képzetekkel játsszon. Mivel ezek az imágók öntudatlanul vonzóak (az én részeinek reprezentációi), ugyanakkor jelentésüknek tilos behatolni tudatunkba, a pusztá szemlélődésben is egyfajta tiltott örömet nyújthatnak, végül azonban vissza kell tartani őket. A valódi olvasó és a rémisztő képzetek közti lelki távolság létrehozásában és fenntartásában a horror-thrillerek olykor csakugyan alaposan átgondoltak. Gondosan megvédve így az olvasót annak lehetőségétől, hogy a képzetek a műről önmaga terrorja felé tereljék a figyelmét. Az eredmény pedig egy módfelett korlátozott találkozás az énben lévő attraktív/rémisztő tiltással. Egy ilyen pillantás jóval kockázatosabbnak tűnik, mint a mások félelmében való közvetett részvétel, mely megkülönbözteti a háborzongató terror-meséket. Gyakran a terrorral való ilyen jellegű kontaktus a szereplő félelmében való imaginatív osztozás mellett, vagy annak részeként jelenik meg. Az ilyen művek konkretizálása nagyobb kihívást jelent, mivel nagyobb kockázatot rejt magában. Ebből kifolyólag az ilyen művek beteljesítésének esztétikai öröme feltehetően intenzívebb.

Egy részletesen kifejtett horror-thriller intenzitásának növeléséhez hozzájáruló következő elem pedig az, hogy a befejezés az elfojtás megújítását kívánja meg. A pszichoanalitikusok azt állítják, hogy saját identitásunkat egy minden mástól elkülönített „ÉN”-fogalom kialakításával kezdjük el megkonstruálni. A későbbiekben közelebbről is meg kell határoznunk ezt az „ÉN”-t a rendelkezésünkre álló nyelv által: sokmindenről kell lemondanunk, mely részünket képezi, például a vágyról, hogy teljességgel birtokoljuk anyánkat, vagy a különböző ingerek passzív befogadásának folytonos gyönyöréről. Örömmel mondunk le ezekről a dolgokról, hogy individuumokká válhassunk, mindazonáltal nem szűnünk meg vágyakozni mindarra, amit e személyiséggé válási folyamatban elvesztettünk. A horror-thriller tiltott képzetei elleplezett formában felkínálják mindazt, amit feladni kényszerültünk, irányított játékot tesznek lehetővé ezen képzetekkel, és asszisztálnak az eredeti elfojtás megismétlésében, mely által énünk azon részeit feláldoztuk.

A horror-thriller esztétikai élvezetéhez a lelki gyönyör két egyedi formája járul hozzá: egyrészt a tiltott képzetekkel való játék, másrészt az elfojtás megújítása. Minél komolyabbá válik a játék, a képzetek annál felismerhetőbben válnak a tiltott vágy reprezentációivá, az irodalmi forma segítségével annál nagyobb élvezettel tartjuk felügyeletünk alatt. Az esztétikai befejezés és az elfojtás megújítása egybeesik, növelve a munka örömet.

A háborzongató terror-mese és a horror-thriller esztétikai élményének egyedi vonásai közvetlenül látszanak kötődni a Norman Holland *The I* című művében prezentált identitáselvhez. Emberi lényekként az egyik egyedülálló képességünk egy öntudatos identitás, egy ÉN megalkotása. A háborzongató terror-mese lehetővé teszi ennek az identitásnak a feltárását, és játékának tesztelését a rettegés állapotában. Megvizsgáljuk az intenzív rettegésre adott válaszreakcióinkat, és modelláljuk a vágyott reakcióinkat a félelmetes szituációkra, leginkább úgy, ahogy Clara Wieland modellálta a megerősakolástól való félelemre adott reakcióját. A horror-thriller kifinomultabb választ igényel. Míg a modellálás és a tesztelés továbbra is része lehet egy hatásos horror-thriller konkretizálásának, a megkülönböztető minősége ennek az élménynek a szembesülés, nem is annyira a fizikai megsemmisüléstől való félelemmel, mint inkább a tiltott képzeteivel. Ezek a művek a tiltott és a kiszolgáltatott én óvatos visszavételének, illetve a kiszolgáltatás megismétlésének lehetőségével kecsegtetnek. Ez a megismétlés az „eredeti” én-formálás aktusaival analóg. Elkezdődik az identitás kialakulása, majd

az önbizalom érvényesítésével és fenntartásával közelebből is meghatározódik, megválasztva ezzel, kik legyünk, s kik ne. Ez a folyamat egyszerre örömteli és fájdalmas; örömteli gyakorolni a személyiséggé válás sajátos emberi hatalmát, ugyanakkor fájdalmas feladni azokat a lehetőségeket és vágyakat, melyek ezzel az énnel nem konzisztensek. Míg a hátborzongató terror-mesék és a horror-thrillerek különös élvezete rendszerint az identitás szerzés folyamatát hajlamos támogatni és megerősíteni, a terror-fantasy sajátos öröme az ellenkező irányba visz el azzal, hogy szinte érezhetővé teszi identitásunk megalkotottságát, fikcionalitását.

Azok a mesék, melyek a szintizta fantasztikusból merítenek az antibefejezés használata nélkül, a horror-thriller és a horror-fantasy között lebegnek, végül azonban nagyon is hatásos horror-thrillereknek bizonyulnak. A terror-fantasy akkor képes leginkább kiteljesíteni a benne rejlő lehetőségeket, amikor a fantasztikus tétovázás fennmarad az egész mű folyamán, végén antibefejezéssel. Elérkezünk a *Ligeia*, a *The Fall of the House of Usher* és a *The Turn of the Screw* végére, hogy belássuk, inkább egyfajta újrakezdéssel van dolgunk, mintsem a mese lezárásával. Az ilyen szövegek végén található csavarok az olvasót visszarendelik a történethez azzal a rendíthetetlenül kitartó ambiguitással, amely arra vonatkozik, mi is történt valójában. A fantasztikus tétovázás nem ér véget, ehelyett a mese központi vonásává válik, és a végső megoldás hiánya a valódi olvasó számára a terror forrása lesz.

E visszarendelés eredményeképpen az implicit olvasó megbomlik, felfüggesztődik a változó olvasatok között, mely felfüggesztés az olvasásban való törbe csalatását jelenti. Mivel az implicit olvasó szerepe nem képes véget érni, a valós olvasó is ellehetetlenül. Nem hagy fel az olvasással, a mű kísérteni kezdi. A valódi olvasó dilemmája megegyezik a narrátor dilemmájával. Mindketten a mese megszállott mániákus ismétlését provokálják. Ezen a szinten a mű megszűnik úgy viselkedni, ahogy azt művészeti alkotásoktól elvárhatnánk, s ez azt eredményezi, hogy a valódi olvasó hozzá való kötődése tovább már nem esztétikai, hanem gyakorlati. A mű fenyegeti és megrémiszi az olvasót. A valódi olvasó véget tud vetni az olvasásnak és ezzel a terrorjának is, amit azonban a mű kínálta segítség igénybevétele nélkül kell megtegyen, mely alól csak az képez kivételt, ha épp a mű az, amely olyan válasz felé kényszeríti, mely lezárhatja az olvasást.

Több válasz is lehetséges, de csak egyetlen kielégítő. Az olvasó „elfojthatja” a mesét, a megfutamodás egy meglehetősen egyszerű válfaját léptetve életbe ezzel, vagy küzdhet ellene. A küzdelem része lehet egy alternatív interpretáció ráerőszakolása a mesére terrorjának trivializálása vagy naturalizálása révén. Ezen olvasatok mindegyike lehetséges, s mindnek megvan a maga előnye. Az elfojtás megkönnyebbülést hoz, a horror-thriller az öröm egy kevésbé megbízható formáját nyújtja. A mesére erőszakolt megoldás hasonló örömeket nyújt, mivel lezárja a mesét, és megújítja az elfojtást. Ezen reakciók végül mégis elégtelennek bizonyulnak majd, kivált a történetet olvasó számára, illetve azon olvasóknak, akiknek a mese élénken emlékezetébe vésődött. A megfutamodás elfojtása egyszerűen a memóriából való törlésre tett kísérlet, amely normális körülmények között lehetetlen; elvégre az elfojtás pusztán a felejtés *tettetése*. A mese kényszerű lezárása pedig alternatíváinak kritikájára bízza az egyetlen kiválasztott interpretációt.

A kielégítőbb olvasat azzal veszi kezdetét, hogy a valódi olvasó intuitíve ráeszmél arra, hogy a mesére adott reakcióként megalkotott egy ént, az implicit olvasót, s hogy ez az én pusztán egy szerep, amelytől bármikor megszabadulhat. Ha a mű nem zárja le ezt a szerepet, akkor az olvasó vethet véget a vele való játéknak. A mű akkor válik teljessé, amikor a valódi olvasó elhagyja „a műbéli” implicit olvasó szerepét. A valódi olvasó újjáteremti a műtől való szükséges esztétikai distanciát, amely majd lehetővé teszi számára, hogy a művet egységes művészeti alkotásként szemlélje. Az esztétikai

distancia újjáteremtése, illetve az olvasás befejezése még nem oldja meg sem a narrátor, sem az implicit olvasó értelmezési nehézségeit, azonban transzformálja azokat. Amikor a valódi olvasó megteszi az első sikeres lépést a kritikus perspektíva felé, az implicit olvasó a mű által megkonstruáltként, s annak foglyaként válik láthatóvá, megfeszítve az interpretációk megoldhatatlan alternatívái között. A valódi olvasó így megszabadulhat a szóban forgó szöveg implicit olvasói szerepétől, a műben hagyva az örök hasadt szerepet. A valódi olvasó, ráeszmélve arra, hogy az implicit olvasó csapdába került, melyből nincs menekvés, megadja magát a többértelmű megoldásnak, és elfogadja saját korlátait. Míg a horror-thrillerek biztosítják az olvasó hatalmát az én és a nem-én felett, addig a terror-fantasyk épp ennek a hatalomnak a korlátaival szembesítik.

Az én és a világ feletti teljes szuverenitás illúziójának feladásából származó előny, a terror öröme a terror-fantasykben összetett. Az implicit olvasó fikcionális szerepként való elgondolása, és azon implikációk potenciális percepciója, melyek szerint az én minden változata fikcionális, ezért változtatható is egyben, a felszabadulás egy fajtáját kínálja. Az ezeket a percepciókat kísérő elernyedés és a szabadság érzése önmagukban is nagyszerűek lehetnek, melyek lelki, társadalmi és politikai szinteken is megjelennek. Ezen percepciók esszenciálisan intuitívek, és az olyan jellegű kritikus/elméleti erőfeszítésektől eltekintve, mint ez a tanulmány is, nem igazán fogalmazzuk meg őket. Akár artikulált, akár teljes mértékben intuitív, az élmény intenzív és felszabadító. Az öntranszcendencia érzése abból az intuícióból ered, hogy a már meglévő ének egyike kisebb vagy kevesebb, mint a „tudat” vagy az a szubjektum, mely megalkotta ezt az ént. Ez az érzés összefonódik és felerősíti a megkönnyebbülés érzetét, amely az implicit olvasóval való megszállotságából történő elmenekülés velejárója. A szorongás megfakul, hogy átadja helyét egy kétszintes jókedvnek, az én egyik változatából és az összes lehetséges verziójából merítve a szabadság érzését.

A megkönnyebbülés ezen érzései tovább erősödnek az esztétikum végső szintjénél. Egy fikcionális én bőrtönéből, illetve az ezzel az énnel való megszállotságtól való megszabadulás lehetővé teszi az esztétikai távolság újjáteremtését, melyben az olvasó megszűnik a mű részévé lenni, s inkább a mű válik az olvasó részévé. Képes a művet egészként szemlélni annak minden, funkcionálisan összekapcsolt, és a helyüknek, illetve a viszonyaiknak megfelelő részletével, az implicit olvasót is beleértve. Az észlelő szubjektum egyfajta triumfjának lehetünk tanúi itt. „Ő” megszökik a kínai dobozok usheri univerzumából, a műbéli bezártságból, az én egy verziójának, az implicit olvasónak a bezártságból, a saját énje mint valódi olvasó bezártságából. Az alany, mely megalkotta az „ÉN”-t, ha csak pillanatnyilag is, de megszabadult ezen „ÉN” bármely konkrét verziójától, s az „ÉN”-ek alkotójaként tapasztalhatja meg önmagát. Ez a szökés válik a terror-fantasy esztétikai tapasztalatának megkülönböztető jegyév. A terror a felszabaduláshoz vezet; a felszabadulás a szépségben ér véget. A műről való további gondolkodás a megszállozott helyett önkéntes, csapdába esett helyett szabad, szorongásos helyett örömteli lesz. Folytathatjuk a mű kiteljesítését választásunk szerint az implicit olvasóra mért korlátozások nélkül, s feltehetően oly módon fogjuk élvezni ezt az aktivitást, mint amennyire az esztétikailag releváns jegyek felderítését, illetve minden nagyszerű művészeti alkotás implikációinak megvizsgálását élvezzük.

A hátborzongató terror-mese és a horror-thriller az én törvényét szolgálja, segít igazolni az olvasót választott identitásában, miközben az esztétikai öröm két, meglehetősen távoli fajtáját kínálja fel. A hátborzongató mese a beteljesítés részeként az önfelfedezés és modellálás örömét nyújtja. A horror-thrillerek az identitás kiválasztásában és működtetésében érdekelt elfojtás újjáteremtésének örömteli lehetőségét kínálják. A terror-fantasy aláassa az én törvényét, segít emlékeztetni az olvasót arra, hogy az identitás egy fikcionális konstrukció, melyet egy potenciálisan nagyobb szub-

jektum vagy tudat választott, mint bármely identitás, amit megalkotni képes. A terror-fantasy okozta öröm ezért egy bizonyos mértékű valódi terror egyenes következménye. A valódi olvasó igazán rémült kell legyen, a művet mint az őt fenyegető veszedelmet (habár annak egy különleges fajtáját) kell megtapasztalja. Ezt a veszélyt nem kerülheti meg, perspektíváját viszont oly mértékben megváltoztathatja, hogy le tudja magát választani az implicit olvasóról, és visszaszerezheti az ellenőrzést az esztétikai élmény felett. Ez a mozdulat teszi lehetővé a mű sikeres beteljesítését, s így módon válik a terror-fantasy esztétikai örömének megkülönböztető jellemzőjévé.

II.

A terror gyönyöreiről szóló kérdésre adott három különböző válasz a terror-fantasy, illetve a csodás és háborzongató mesék megosztott kontinuumára mentén a mesék három módbeli típusának megkülönböztettségéből adódik. Vajon hogyan kapcsolódnak ezek a válaszok a terror élvezeteiről szóló feltevésekhez?

A terror élvezeteinek problematikája nem sok figyelmet kapott. A legtöbb kortárs író jobb érdeklődést mutat a gótikus hagyomány pszichológiai, társadalmi, politikai, vallási és történelmi dimenziója. Megkísérelték megmagyarázni a gótikus hagyomány műveinek *varázsát* az őket létrehozó kultúra konkrét történelmi szükségleteiről alkotott különböző hipotézisekkel, melyek közül a legújabbak rövid áttekintése (különös tekintettel a köztük levő egyezésekre) segítségünkre lehet az általam javasolt válaszokhoz való kapcsolódásuk megvilágításában.

S. L. Varnado *The Idea of the Numinous in Gothic Literature* című írásában amellett érvel, hogy a titokzatos megtapasztalása „a gótikus író esszenciális célja”.³ G. Richard Thompson a *Romantic Gothic Tales*-hez és a *The Gothic Imagination*-hoz írt bevezetőiben átveszi ezt a gondolatot, és a titokzatost mint metafizikai rettenetet jellemzi: „A gótikus románc legfontosabb eleme nem is annyira a terror, mint a szélesebb értelemben vett rettegés – akár fizikai, pszichológiai vagy metafizikai, akár testi, lelki vagy szellemi. A gótikus románc a terror, a horror és a misztikum kombinálásával igyekszik megteremteni a rettegés atmoszféráját. A *terror* a fájdalomtól, a feldaraboltságtól és a haláltól való fizikai és mentális félelem örületét sugallja. A *horror* valami hihetetlenül gonosz vagy morálisan taszító percepcióját sugallja. A *misztikum* valami ezeken túlit, egy olyan világ percepcióját sugallja, amely a humán intelligencia tartományán túlra mutat – gyakran morálisan érthetetlen –, és ezáltal egy megnevezhetetlen rossz előérzetet működtet, amelyet vallási rettegésnek is nevezhetünk a totális *másikkal* szemben.”⁴

A gótikus írók szükségét érezték annak, hogy egy ilyen jellegű vallási rettegést fejezzenek ki a Hit Korának érzékelhető végén, a nyugati civilizáció egyesítésére irányuló keresztény szintézis erejének hanyatlására adott kulturális felelet részeként: „A gótikus irodalom a dicsőségesen szekularizált, a jót kifejtő filozófia és a vétkезéstől terhes, bűn gyötörte ember középkori elgondolásának kitartó megszállottsága közötti szakadás által generált egzisztenciális terror kifejeződése”.⁵ A kozmosz egységes és egységesítő isten- és gonoszképzetétől megfosztatva, illetve az általuk jelenlevőnek érzékelt, gonoszt cáfoló filozófiákkal konfrontálódva, a gótikus írók arra törekedtek, hogy a teljességgel

³ *The Gothic Imagination*. Ed. by G. Richard Thompson. Pullman, 1974, Washington State University Press, 12. o.

⁴ Uo. 3. o.

⁵ Uo. 4–5. o.

ismeretlen másikkal szemben, metafizikai rettegést evokálva kifejezzék az emberiség elleplezett sötét oldalát. E tekintetben, a felvilágosodás hajlott az irracionális tagadására, míg a gótikus írók, érzékelve e tagadás szívósságát, igyekeztek reprezentálni és újraképezni a racionalist és az irracionalist egyformán magába foglaló elmét. Tehát közvetve az ilyen művek olvasóinak szüksége van a metafizikai rettegés megtapasztalására. A gótikus regény az előírányzó élmények eszközévé válik, melyeket a domináns kultúra kizár a realitásból. Ez a fajta gondolkodás lesz David Punter és Rosemary Jackson hipotéziseinek alapja.

Punter az esszenciális politikai ideológia, az ipusztuális kapitalista világkép totalitásának kialakítására és megerősítésére tett kísérlet elleni lázadásnak tekinti a gótikus regényt.⁶ A gótikus regény opponálja a realisztikus regény burzsoá specifikációját arra nézve, hogy mi a valós, mint amilyen például a család, a heteroszexualitás és a monogámia. A gótika fejezi ki azoknak az embereknek az elidegenítését és mindnyájuk aspektusait, akiket egy ilyen, az univerzalitásra és totalitásra jogot formáló ideológia kiiktatott a valóságból. A gótikus regény azt mondja ki, amit az ipusztuális kapitalizmus elhallgat. Ezáltal lehet felelet az emberek azon igényére, amelytől egésznek, önmagukat kizárólagosan birtoklónak érzik, egy olyan szükséglet, amely mindig ellen kell álljon egy konkrét kultúra értékítéleteinek vagy világképének, hogy mindent magába foglaló legyen.

Jackson összehozza a strukturalista módszert a pszichoanalízissel, erősen merítve többek között Todorovból és Lacanból. William Patrick Day egy hasonló nézőpont sokkal részletesebb prezentációját dolgozza ki a gótikus regényt irányzó vizsgálódásaiban. Jackson amellet érvel, hogy a fantasy (amelyen, úgy tűnik, leginkább a terror-meséket érti) végső fokon szubverzív. Különböző formákban a fantasy a „karakter kategóriáját” kérdőjelezi meg. Jackson megjegyzi, hogy tematikus tekintetben sok fantasy kompenzáló, tehát közvetett óhaj beteljesülését kínálja.⁷ Úgy vélem, ugyanígy kategorizálná a hátborzongató terror-meséket és a horror-thrillereket is, melyek temporálisan lehetővé teszik a kulturálisan tiltott élvezését, így kompenzálva bennünket a tiltotról való lemondásunkért. Azonban tovább érvel azzal, hogy ugyanezen fantasyk közül több is szerkezetileg szubverzív; „aláássák a domináns filozófiai és episztomológiai szabályokat.”⁸ Ezek a fantasyk aláássák a valóság kulturális definícióit a „valótlan” utáni vágy kifejezésével. Az énképződés folyamatának reverzióját különböző módokon ábrázolva a fantasy az abszolút, a valóság teljes lefedésének kinyilvánítása iránti vágy kifejezésre juttatása; ugyanakkor a szubverzív fantasy rámutat minden gondolat átadására irányuló mindennemű kinyilvánítás kudarcára. A hit korában a vallási fantasy egyként ábrázolhatja az ént és a másikat (ez esetben Istent), de a modern kor szekularizált fantasyjei csakis az én és a másik egyesülésének képtelenségét áhíthatják, mivel az a bizonyos másik az énbe rejtett nem-én lett. A modern szubverzív fantasy a kultúránk engedélyezte látvány iránti, illetve a valóság iránti elégedetlenségünket fejezi ki. Ha az imagináriust képtelen is velünk megláttatni, legalább kifejezésre juttatja az iránta érzett vágyunkat.

A terror-mesék varázsáról szóló mindhárom beszámoló éleslátású és segítségünkre van különösen a horror-thrillerrel kapcsolatos eszmefuttatásomban. Végül is a horror-thriller magába foglalja a gótikus tradíció fő vonala (a *The Castle of Otranto*-tól a *Draculá*-n át az *At the Mountains of Madness*-ig) által felismert központi formákat. A beszámolók mindegyike amellet érvel, hogy a gótikus tradíció a modern nyugati, kulturális struktúra

⁶ David Punter: *The Literature of Terror*. New York, 1980, Longman, 411–426. o.

⁷ Rosemary Jackson: *Fantasy*. New York, 1981, Methuen, 174–175. o.

⁸ Uo. 175. o.

lényeges hiányának érzékeléséből alakul ki. Todorov egy hasonló ötlettel áll elő, amikor azt állítja, hogy a 19. századi fantasy „nem más, mint e pozitivista éra rossz lelkiismerete”.⁹ Mint egy partikuláris hiányérzetre adott sajátos kulturális válasz, a gótikus regény lehetővé teszi ennek az érzésnek, illetve csak egy részben megvalósítható próbálkozásnak a kifejezését, az említett hiánynak a pótlását: a vallási egység és félelem elveszett érzékének, az életben maradás és egy ipusztériális kapitalista ideológia általi kirekesztettség módozatainak, és egy sajátos kulturális/lingvisztikai mátrixban (vagy ahogy Lacan mondaná, „pátrixban”) formálódó „ÉN”-nek behódolt én rejtett részeinek pótlását.

Azonnal világos kellene legyen, hogy többnyire a legutóbbi megfogalmazásra támaszkodtam, nem azért, mintha a többi kevésbé lenne gyümölcsöző, inkább azért, mert kérdéseim lényegüket tekintve esztétikai jellegűek. A modern regényalkotások egyedülálló esztétikai élvezetével való foglalkozáshoz látszólag elengedhetetlen az individuális olvasó konkretizáló tevékenységének tekintetbe vétele is. A figyelem természetes fókusza lehet az olvasó szövegre adott válasza. Thompson, Punter és Jackson történelmi érdeklődése történelmi felvetésekhez vezette őket, melyek visszaigazolást kívánnak arról, mit sajátíthatunk el, és meggyőzhetjük magunkat, hogy higgyünk bizonyos konkrét történelmi pillanatokban. Jackson és társait azért használom, mert hangsúlyozzák a személyest, a terror-mesék individuális olvasóinak jellemzőit és szükségleteit, amennyiben egyáltalán képesek vagyunk azok megismerésére. Megfogalmazásaim ennél fogva a legjobb kurrens betekintésnek látszó individuális identitás megformázásán alapulnak.

Létezik egy belátás, amelyben ily módon az univerzális megközelíthető. Legalább van esély arra, hogy a terror örömeinek itt felkínált magyarázatai, finomítva és javítgatva az idők folyamán, bizonyítottan minden terror-mesére alkalmazhatók lesznek, nem pusztán azokra, amelyek az erőteljes angol-amerikai dominanciájú és modern gótikus tradícióból bukkannak elő. Valószínűnek tűnik, hogy a gótikus tradíció 18. századi megjelenése nagyrészt azzal magyarázható, mint az ugyanabban az időszakban felbukkanó regény megjelenése is, egyebek között a gazdasági és politikai változásokkal, a kultúr-konsum középréteg kialakulásával, illetve a műveltség (írni-olvasni tudás) megnövekedésével. A regény nem jelentette a fikció kezdetét, a gótikus románc sem volt a terror-mesék nyitánya. Thompson és Punter provokatíve magyarázzák a gótikus románc sajátos formáját. Jackson és Todorov szintén hozzájárulnak ehhez a magyarázathoz, azonban kevésbé bizonyulnak hasznosnak annak felfedezésében, hogy az individuum milyen értékeket meríthet a kultúrája által termelt terror-mesékből. Mivel példáimat a megszokottból veszem, megfogalmazásaimat a nemem és a személyiségem, a kultúráim, és a történelemben betöltött helyem szabja meg. Mindazonáltal, amennyiben pontosak és világosak, afelé kell mutassanak, amit egy antik római vagy egy 21. századi kínai keres a kora és kultúrája létrehozta terror-mesékben.

Az olyan kérdésekre nyújtott esztétikai válaszokkal, hogy vajon miért is élvezzük a horrort és a terrort az irodalomban, szeparálom magam a témával foglalkozó 20. századi íróktól, kivételt talán csak a populáris sajtó képviselői képeznek. A 18. századtól az irodalomelmélet nem sok érdeklődést mutatott az Aiken és Barbauld megfogalmazta kérdések iránt. Amint arra Samuel Monk a *The Sublime*-ban rámutat, a 18. századi teoretikusok és írók élenként érdeklődtek az iránt a probléma iránt, vajon a rémisztő hogyan kaphatott olyan fontos szerepet a saját századukban egyre jelentősebbé váló irodalomban.

Az általános válasz a fenséges volt, az az esztétikai hatás, amely a rémisztő tárgyak valamely művészi formában történő prezentálásának eredményeképpen vagy a félel-

⁹ Tzvetan Todorov: *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Translated by Richard Howard. Ithaca, 1975, Cornell University Press, 168. o.

metes szemléléséből alakul ki. Az esztétikai distancia döntő volt a fenséges hatása szempontjából. Edmund Burke jól ismert megfogalmazása a terror és a fenséges kapcsolatáról valójában Edward Bulloughnak az esztétikai distanciáról szóló esszéjét visszahangozza: „Bármí gerjessze a fájdalom és a veszély gondolatát, azaz bármí legyen a legcsekélyebb mértékben is rémisztő, vagy legyen jártas a rémisztő tárgyokban, vagy működjék a terrorral analóg módon, az mind a fenséges forrása; tehát az agy által érzékelhető legerősebb érzelm szempontjából produktív... Amikor a veszély vagy a fájdalom túl közel kerül, már nem képes örömet szerezni, és egyszerűen ijesztővé válik; bizonyos távolságból és bizonyos módosításokkal azonban élvezetes lehet és élvezetes is, mint ahogyan azt nap mint nap megtapasztaljuk”.¹⁰ Burke szerint a fenséges tapasztalata a megdöbbenéssel jellemezhető, „a léleknek azon állapota, melyben egy bizonyos fokú horrorral minden mozdulat felfüggesztődik... az agy olyannyira telítődik annak tárgyával, hogy mással már képtelen foglalkozni, következésképp indokolni sem tudja az őt foglalkoztató tárgyat”.¹¹ Itt válik láthatóvá a Thompson és Punter történeti hipotézisei felé vivő út. A gótikus románc egy olyan irodalmi forma, mely szándékosan törekszik a fenséges evokálására. A magasztos az irracionálist, az ismeretlent és a rémisztőt hozza magával az esztétikai tapasztalatba, a fájdalmat és a veszélyt ez által transzformálva a szépség részévé. Thompson és Punter megérteti, ez a kultúra miéért értékelné ezt a tapasztalatot.

Burke fenséges-párbeszéde elsősorban az esztétikai distancia fontosságának és e distancia-eltörlés konzekvenciáinak felismerésében hasznos. Az ő döbbenet-leírása szintén szuggesztív. Egyrészt jellemezni tud bármilyen állapotot, beleértve az olvasó abszorbeálását egy lebilincselő történetben, vagy bármely csodálatos tárgy kritikátlan befogadását, valaki férje/feleségétől kezdve egy különösen elegáns kosárlabdadobásig. Senki sem tudja teljesen elképzelni a lélek abszolút mozdulatlanságát, vagy talán csak a halálban. Mégis van abban egyfajta igazság, hogy a horror-thrillerben megtapasztalható a döbbenet vagy a csodálkozás, amikor a tiltott képzelet a legközelebb jön, hogy fellebbentse a fátylat arról, amit eltakar. Az ellentétek egyfajta mozgása figyelhető meg a vonzásban – a vágy, hogy valóban lássuk és rettegjünk, a vágy, hogy ne tudjuk, ne ismerjük –, amely olyan lebilincselővé teszi az ilyen pillanatot. Láttuk, mennyire lebilincselő az a megszállott szándék, hogy a tartós ambiguitást megoldjuk, amely a terror-fantasy antibefejezésével csúcsosodik ki.

Monk mellett érvel, hogy a fenséges fogalma nem volt teljesen kifejtve és tisztázva mindaddig, amíg Immanuel Kant felemlítette *Az ítélőerő kritikája* című művében, melyben a szépet különválasztja a fenségestől. A szép megtapasztalása a zárt formák egységének és teljességének kontemplációjából fakad. A fenséges megtapasztalása pedig azon dolgok kontemplációjából fakad, melyek tudatosítják bennünk a végtelent. Monk parafrázálja Kantot a fenséges kérdésében: „A fenséges megtapasztalásában a képzelet a reprezentálásra erőtlent törekszik ábrázolni, mivel a tárgy végtelen, ezáltal ábrázolhatatlan. Ez az erőfeszítés és a képzelet elkerülhetetlen kudarca a forrásai azon érzelmeknek, melyek végigkísérik a fenségest, mely hatását a tárgy és a tudásunk képességei közötti ellentétben éri el”.¹² Bár eléggé absztrakt, úgy tűnik, mégis meglehetősen precízen írja le a horror-thrillerben és különösen a terror-fantasyben látott effektusokat. Úgy tűnik, a hátborzongató terror-mesénél a fenséges érzések kérdése mindaddig fel sem merül, míg ki nem használja a szándékos ambiguitást, mint ahogyan

¹⁰ Samuel Monk: *The Sublime*. Ann Arbor, 1935, University of Michigan Press, 91. o.

¹¹ Uo. 92. o.

¹² Samuel Monk: i. m. 9. o.; lásd még: Paul Guyer: *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge, 1979, Harvard University Press, 264–265. o.

azt az *Edgar Huntly* teszi. Annál a pontnál a horror-thriller egy formáját közelíti meg. Amennyiben a valódi olvasó és a tiltott képzelet a horror-thrillerben közelíti meg egymást, a képzelet és a végtelen konfrontációja játékba jön. A rémisztő képzet annak reprezentációja, ami nem ábrázolható, amit a kultúra és az identitás láthatatlanná tesz. Ennél fogva a tárgy, a képzet szembehelyezkedik tudásunk képességeivel. Ahogy Thompson, Punter és Jackson érvelnek, a gótikus regénynek ez a központi programja, azonban azt is elismerik, hogy csak igen kevés regénynek sikerül előhozni ezt a konfrontációt. Csakugyan, a horror-thriller részletesen strukturáltnak látszik ahhoz, hogy a lehető legközelebb kerüljön egy ilyen konfrontációhoz anélkül, hogy az valójában bekövetkeznék. Még Oliver Onion *The Beckoning Fair One*, Théophile Gautier *The Dead Lover*, sőt Matthew Lewis *The Monk* című történetei is, melyek alternatív, tiltott életet élő karaktereket mutatnak be, még ezek az írások is védik az olvasót narratív ítéletekkel és központi tudatos alternatívákkal (én valaki más lehetek), inkább, mint tudattalan alternatívákkal (én valami más lehetek). Az esztétikai distancia fenntartásának és az olvasó megóvásának ügye meglehetősen helyénvaló az olyan műveknél, amelyeknek egyik célja az, hogy a tiltott képzelettel kellemesen elszórakoztasson, melyet az elfojtás megújítása követ majd, de feltehetőleg minimalizálja annak mértékét, ahol az olvasóban felkelhetők lennének a fenséges érzelmek. Ugyanakkor az Edward Bullough által megképzett esztétikai distancia antinómiájának teljes felismerése az elrettentő képzet prezentációjában a fenséges reakció valamely formájához kell vezessen. Minél magasabbra értékelődik maga a képzet, annál intenzívebb lesz a karakterek válasza, és minél effektívebb a prezentáció retorikája, annál teljesebben fogja érezni az olvasó azt, amit Thompson metafizikai rettenetnek nevez (az áthatolhatatlan rejtély érzete), vagy amit Ann Radcliffe az *On the Supernatural in Poetry* című tanulmányában esszenciális homálynak nevez, amely a képzet határtalanságára utal.¹³ Talán csak néhány, különösen erőteljes horror-thriller, mint amilyen a *Dracula* és a fantasztikus terror-mesék legtisztábbja, mint amilyen a *The Sand-Man* éri el a válasz ezen szintjét.

A terror-fantasy közvetlenebbül látszik folytatni a fenségest. A felfüggesztett és megoldatlan fantasztikus tétovázás, amely az antibefejezéssel még megemelkedik, teszi végtelenné a mesét mint egészet, arra kényszerítve a képzeletet, hogy azt ábrázolja, amit képtelen. Az implicit olvasó, a valódi olvasó képzeletbeli kivetítése ezen probléma megoldásában gátolva van. Kizárólag e végtelenség felismerésével és elfogadásával válhat a mű befejezetté.

Kant leírása a fenséges élvezetéről szintén világosnak és a horror-thriller, illetve a terror-fantasy örömeire is alkalmazhatónak tűnik. Kant fenséges-leírását Monk a természet objektumaira adott válaszként parafrázálja: „A fenséges mozgásba hozza az elmét. A mozgás egy vibrálás, ugyanazon objektum okozta taszításnak és vonásnak gyors váltakozása. Ez annak tudható be, hogy a képzelet az intuíció megértésében a végsőkéig elmegy, és tart is tőle, míg a tudat nem talál semmi kimerítőt a nagyság felbecsülésére tett kísérletben. A dinamikus fenséges energia formájában megtalálható a természetben, olyan erő formájában, melynek nincs hatalma felettünk. A természet a félelem egyfajta forrása kell legyen ahhoz, hogy dinamikusan fenséges legyen, azonban nem az esztétikai ítélet pillanatában. Kiálló sziklák, viharfelhők és villámok, vulkánok, hurrikánok, a viharos óceán, magas vízések – összehasonlítva az ő erejünkkel, a mi ellenálló képességünk elhanyagolható. Ezért félelmetesek. Ha azonban veszélyüktől biztonságban vagyunk, élvezetessé válnak félelmetes voltuk miatt. Ezek az objektumok

¹³ Ann Radcliff: *On the Supernatural in Poetry*. *New Monthly Magazine*, NS 16 (1826), 149–150. o.

fenséges érzést keltenek, mert bár a természet roppant ereje és energiája ráébresztenek fizikai korlátainkra, mégis tudatában vagyunk annak, hogy képesek vagyunk önmagunkat a természettől függetlennek és felette állóként becsülni... Ezáltal néhány pillanatra a természet fölé kerekedhetünk. Fizikailag eltörpülhetünk ugyan, de a tudatunk rettenthetetlen marad, és az elme ráébred saját létezésének fenségességére.”¹⁴

Ez a bekezdés jelentékeny fordítást igényel, mivel Kant természetes módon a természethez fordul azokért az objektumokért, amelyek végtelenségükkel hatással lehetnek az elmére, mivel az erejük annyival túlszárnyalja bárki emberfia aprócska erejét.

Kant különösképpen a vonzás és taszítás közti mozgásra, a mozgásban lévő elmére cseréli Burke döbbenetének mozdulatlanságát. Ez a vibráció a különböző emberi képességek ellentétes igényei miatt létezik. Az ész a teljességben hisz és igényli, hogy a tárgy teljesnek lássék, mivel azonban a tárgy túlmegy a képzelet teljességében látó képességen, a képzelet meghátrál attól az aktivitástól, amelyre felkérte, ugyanakkor mégis megpróbálja elvégezni azt. A leghatásosabb horror-thrillerekben ez a vibráció a felismerést igénylő, az elől azonban elrejtőző, s azt elutasító rémisztő képzet kapcsán jelenik meg. Minél közelebb kerül a lelepleződés nélküli felismertséghez, annál teljesebb a vonzás és taszítás, a látás vágya és a tudástól való félelem közti vibrálás élménye. A terror-fantasy, ha lehet, még tisztábban mutatja be a fenséges e minőségét. Egy műtől elvárjuk, sőt szükségét érezzük, hogy teljes legyen; késztetést érzünk arra, hogy e teljesség megszilárdítását kompletté tegyük. A mű azonban ellenáll, és csapdába ejti az implicit olvasót – képzeletbeli ágensünket – azzal, hogy kitart saját végtelensége mellett. Ezen a holtpontra mindaddig nem is billenhetünk át, míg nem váltakozik a perspektíva, melyben a valódi olvasó megmenekül az olvasástól.

Az ezekben az irodalmi művekben megtalálható dinamikus fenséges nem erőként prezentálódik; semmi sem olyan nagy, hogy méretével veszélyeztessen, vagy fizikailag nem annyira erős, hogy bedaráljon bennünket. A horror-thrillerben azonban a veszély valami olyasmi, mint az erő. Ha mi, valamely véletlen folytán, elhúzzuk a képzet függönyét, és megpillantjuk, amit nem kellene látni, az megsemmisítő is lehet. Ennélfogva féljük a rémisztő képzet elleplezte erőt. Mindaddig, amíg az esztétikai distancia felfüggesztődik, olyan helyen tartózkodunk, ahonnan esztétikai ítélet hozható. A mű befejezésén és lezárásán, amikor a félelmetes szörny hátráltatva van így vagy úgy, bizonyos értelemben önmagunk fölé emelkedünk, vagy talán kissé pontosabban fogalmazva, önmagunkba emelkedünk. A horror-thriller megerősíti az identitást alkotó erőt és azt a sajátos identitást, amelyet valaki létrehozott. Érezni lehet az erőt, a felsőbbiséget, a valahová tartozást. A *Caligari's Children*-ben S. S. Prawer egy olyan élményt idéz fel, amikor a *White Zombie*-t tinédzserként látta: „Az egész végső soron mélyen ülő félelmekkel való szembenézéshez vezetett, melyből érzésem szerint dicsőséggel kerültem ki; hálával emlékezem az élményre, mint olyanra, amely felszabadító s egyben felvidító is volt”.¹⁵

A terror-fantasy a fenséges öröm talán egy erőteljesebb változatát produkálja, melyben a veszély nem pusztítás vagy egy rémálom általi legyőzetés, hanem megszállott csapdába esés azelőtt, amit mi szörnyűként, a fenyegető ismeretlenként és tiltottként gondolunk el. Hasonlóképpen egyszerűen képtelenek vagyunk a megfelelő helyen tartózkodni, biztonságban a sziklakiszögellés vagy a viharos óceán okozta veszély érzékelésétől. És mindaddig, amíg nem vagyunk abban a pozícióban, az esztétikai ítélet lehetetlen. A terror-fantasy megköveteli az olvasótól, hogy találjon egy biztonságos pozíciót. Kant megfogalmazása azt sugalmazza, hogyan lehetne ezt elvégezni, és meg-egyezik azzal az érveléssel, melyet én állítottam fel. Rájövünk arra, hogy képesek vagyunk

¹⁴ Samuel Monk: Im. 8. o.

¹⁵ S. S. Prawer: *Caligari's Children*, New York, Oxford University Press, 1980, 202. o.

önmagunkat a műtől függetlenként, sőt arra érzéketlenként szemlélni. Létrehozva az implicit olvasót, alkotókként, annak a bizonyos „Én”-nek és bármely más, általunk kreált vagy kreálandó „Én”-nek leküzdőjeként is értelmezhetjük önmagunkat. Röviden, létezik egy biztonságos hely, ahova gondolatban behúzódhatunk, és ahonnan az esztétikai ítélet meghozható. Így a mű fölébe emelkedünk. Bár a mű legyőzi ambiguitásait megoldandó mesterkedésünket, képesek vagyunk a megoldhatatlan ambiguitást is tartalmazó teljesség ideája alá tartozónak tekinteni. A terror-fantasy látszólagos határtalanságára vonatkozóan az „Én” korlátozottságának tudatosításával, paradox módon ráébredünk saját létezésünk fenségességére, esszenciális énünk mint önnön identitásunk megalkotójának korlátlanságára. Mivel a mozgás jóval összetettebb, illetve mivel nagyobb imaginatív távolságot takar, s feltéve, hogy felfedeztük és visszaszereztük a perspektívát, ahonnan ítéljük, a terror-fantasyben a fenséges élvezete intenzívebb és talán mélyebb is lesz, mint a horror-thrillerben.

Úgy tűnik hát, hogy 1790-ből Kant szolgált a terror-élvezet magyarázatának alapjául. A horror-thriller és a terror-fantasy a fenséges lehetséges forrásaiként igazolódtak be Kant megfogalmazása szerint. Kant fenséges-élményének megfogalmazása és a legjobb kortárs tanulmányok gótikus románc iránti vonzalma között folytonosság fedezhető fel, csakúgy, mint a fenséges és a terror-fantasy élvezete között. Kant szerint ha a művész felismeri, akár tudatosan, akár intuitíven, a hallgatóság fenséges-igényét, ezen élmény kiváltását a közönségből célként is kitűzheti maga elé. Egyfajta genetikusan hipotézis alakul ki ebből a megfigyelésből. Bár feltehetően nem tudjuk felmutatni, hogy az írott irodalomban lenne valamilyen történeti fejlődés a háborzongató és csodálatos terror-meséktől az öntudatlan félelmeket, fantasztikus ambiguitásokat és antibefejezéseket szimbolizáló képzetek használata felé, azonban még mindig amellett érvelnénk, hogy ez egy genetikusan fejlődés. A terror-meséből örökölt élvezet potenciálja talán teljességgel a fenséges esztétikai hatásában artikulálódik. Ha ez igaz, akkor az is igaz lehet, hogy a terror-mesék mindegyike különböző módokon törekszik ennek a hatásnak az elérésére. Végül, feltehetjük, hogy a jelen tanulmányban tárgyalt terror-mesék három fő módzata közül kettő különösen kielégítő módokat képvisel a fenséges elérésére, és hogy a terror-fantasyk ismerik fel leginkább a terror-mesék lehetőségeit, mivel azok evokálják a fenségest a legteljesebben. Annak felismerése, hogy az irodalmi műfajokat aszerint írjuk le, hogy általánosítjuk potenciáljaikat, és a műveket annak mértéke szerint ítéljük meg, mennyire valósítják meg annak a műfajnak a potenciáljait, amelyhez tartozni látszanak, nem új ötlet. Megtalálható Arisztotelész *Poétikájában*, és átjárja a chicagói elméleti iskola gyakorlatát.

A terror élvezetéről szóló jelen tanulmány néhány jellemzője hajlik ezen genetikusan hipotézis támogatására. Gyermekkori élményeinkből ismeretes, hogy a terror-mesék valóban képesek megijeszteni, bár lehet, hogy nem is értjük, miért is hallgattunk ilyen történeteket, vagy hogyan vészeltük át őket. A felnőtt olvasók számára a valóban ijesztő a mese anyagával azonnal megteremtődik, ahogy a tiltottat különböző szörnyek és szörnyű cselekedetek formájában szimbolizáljuk. Jerzy Kosinski *The Painted Birdje* népmesékre emlékeztető epizódokat tartalmaz, amely mesék olyan anyagokat prezentálnak, mint például a féltékeny molnár meséje, aki kivájta egy szántásnál lovat vezető fiúnak a szemét, vagy annak az embernek a története, aki nem tud visszavonulni, amikor megerőszkol egy zsidó lányfoglyot. A legtöbb horror-thriller író gondosan megőrzi az esztétikai distanciát, amikor ilyen anyagokat mutat be, bizonyára részben azért, mert tudják, hogy a fenséges hatás elérhető, ha az olvasó találkozik egy áthatolhatatlan objektummal a történetben, de a hatás feltehetően elmarad, ha a tárgy lelepleződik. Ez a legnagyobb íróknak maradt meg, akik folytatták ezt a formát, hogy felfedezzék a tiszta fantasztikus és az antibefejezés összekapcsolásának lehetőségeit a terror-mesékben;

Poe és James formális struktúrákat alkotnak, amelyek az ijesztő képzetek világába kalauzolják és ott csapdába ejtik az olvasót. A terror-mesék írói – úgy tűnik – ezután genetikailag, ha ugyan nem történetileg progresszív felfedezéseket tettek, amelyek a szereplő félelmében való viszonylag egyszerű, közvetett részvételtől vezetett a fenséges egy komplex élményéhez a terror-fantasyben. Végigvonulni ezen formák első elemétől az utolsóig, ahhoz egy művésznek bizonyos felfedezéseket kell tennie: hogyan prezentálja és manipulálja az ijesztő kép(zet)eket, a fantasztikus tétovázás erejét, és a tiszta fantasztikus és az antibefejezés összekapcsolásában rejlő erőt. Az egyszerűségtől a komplexitásig terjedő mozdulatok, illetve a fenséges megvalósításának kisebb vagy nagyobb mértéke azt sugallja, hogy a terror-mese csakúgy, mint a tragédia, jelentékeny formális jegyekkel bíró műfajként is tanulmányozható. Ha ez igaz, akkor a terror élvezeteiről szóló jelen beszélgetés egy ilyen tanulmány kiindulópontja lehet.

Fordította Hegedűs Orsolya



► Imaginárium VI.

Rettegés

„Fear of the dark, fear of the dark
I have constant fear that something's
always near
Fear of the dark, fear of the dark
I have a phobia that someone's
always there”¹

Steve Harris

Mi történik, ha elismert sci-fi-író – úgy mellékesen – papírra vet egy horror-sztorit? Ez a kérdés megegyezik azzal, hogy L. Ron Hubbard *Fear* című, egy New Yorkból Seattle-ig tartó vonatút alkalmával született regényét vesszük szemügyre.

Az *Unknown* 1940-es júliusi számában megjelenő alkotás közmegegyezésszerűen egy „újfajta horrorirodalom alappillérét rakja le”.² De miben is áll ez az „újszerűség”? Miért tekinthető paradigmaváltó műnek Hubbard regénye? (S itt már a megírás körülményei elhanyagolhatóak.) Mielőtt a lehetséges válaszok után kutatnánk a szöveg rejtett dimenzióiban, érdemes felvillantatunk egy történeti összefüggést sci-fi, horror és dark fantasy kapcsolatáról.

LOVECRAFT

Kevés szerzőről tudunk, akinél a peremműfajok olyan mértékű burjánzásnak indulnak, mint Lovecraftnál. A Cthulhu-mitológia kiagyalóját „három műfaj is »meghatározó előképeként« – írja joggal Kisantal Tamás egyik kiváló tanulmányában – vagy klasszikus reprezentánsaként tartja számon. Mindenekelőtt talán horroríróként a leginkább közsímet, és legtöbb kritikusa hangsúlyozza Poe-val való párhuzamát (melyet maga Lovecraft sem tagadott), illetve a gótikus, neogótikus tradíció továbbvivőjeként említik. A szerzőnek a horror műfaján belüli népszerűsége és rangja kétségtelen, s talán mára már nálunk is kinőtte a »Stephen King nagy elődje« titulust, mellyel egyik első, Magyarországon megjelent kötetét hazai kiadónk reklámozta. Magáénak vallja az

¹ Az Iron Maiden dalszöveg-részlet (refrén) mottóként való ideemelése több szempontú választás eredménye. Egyrészt tematikusan előrevetíti – valamilyen perspektívából természetesen – gondolatmenetünk egyik főhősét, a *rettegés* alakzatát. Másrészt arra utal, hogy eme szó (*Fear*=*Rettegés*) igen nagy karriert futott be a populáris művészetek terrénumában. Harmadrészt a reneszánszát élő klasszikus metálbanda lemezborítóján szereplő arc (Eddie) talán az egyik legnépszerűbb horrorisztikus figurának tartható: olyanak, aki minden ábrázolásában képes megújulni. (A szöveg nyersfordításban kb. így hangzik: „Rettegés a sötétből, retteget a sötétből / Állandóan rettegek, hogy valami mindig a közelben van / Retteget a sötétből, retteget a sötétből / Az a főbiám, hogy valaki mindig ott van”.)

² Az íróról. In L. Ron Hubbard: *Rettegés*. Fordította Pap Viola. Debrecen, 1992. (Phoenix Könyvek) A továbbiakban is ezt a kiadást veszem alapul, a regényből származó idézetek innen származnak.

író a science fiction is, elsősorban, mivel publikált a korai, a műfajt intézményesen megeremtő, tudományos-fantasztikus jellegű folyóiratokban (például a műfaj »határvidékén« található, ám sok szempontból hozzá kapcsolódó *Weird Tales*-ben). Néhány Lovecraft-novella valóban minden további nélkül sci-finek tekinthető (mint az *Eryx falai* közt vagy *A sötét testvériség*), de sok, a műfajt áttekintő történeti munka a Lovecraft legtöbb művét átfogó Cthulhu-mítoszhoz kapcsolódó teljes szövegtörzset hajlamos idesorolni. (...) De Lovecraftet gyakorta a fantasy és azon belül a dark fantasy egyik őseként is számon tartják, leginkább szintén a Cthulhu-novellák és kisregények révén.³

Ez a zavarba ejtő műfaji sokszínűség azonban minden bizonnyal egy tőről fakad. A szóban forgó szerző alkotásaiban a peremműfajok klisérendszerei egymásba csúsznak, melynek következtében a besorolás mikéntje olvasói döntések sorozatával lesz egyenlő. Ez már magában arra figyelmeztet, hogy a populáris irodalom műfaji jelölői közül egyik sem utal műfajtisztázó referenciákra. Kisantal Tamás a következőképpen oldja fel a dilemmát: „nem kívánom eldönteni, hogy Lovecraft szövegeit melyik műfaj címkéje alá kellene rendelni – valószínűleg bármelyikhez lehet vagy egyikhez sem, csak az adott műfaj definícióján és a teoretikus által adott megszorításokon múlik.”⁴ Valóban, a Cthulhu-mitológia *szinkretizmus* okot szolgáltathat az ilyen jellegű kibúvókhoz. Ha azonban abból indulunk ki, hogy az említett szövegtörzs felfogható egyfajta detotalizáló játékként – s Kisantal Tamás érvelése a későbbiekben pontosan ezt támasztja alá⁵ –, akkor határátlépéseket és kulturális mixtúrákat, tehát heterogenizálást és dehierarchizálást tapasztalunk ott, ahol a tiszta fundamentumot keressük. Ugyanakkor talán nem kell hosszabban kifejtelnünk, hogy az eme fogalmakhoz köthető sajátos viselkedés megragadásához szükség van normaháttérre.⁶ Ha a műfaji konvenciók természetét ilyenek tekintjük, fokozottan érvényesíthető lesz, hogy 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 a szinkretizmus elvének és nem fordítva.⁷

Ebből következően Lovecraft szövegeit olyan intertextusokként írhatnánk körül, melyekben bizonyos elemek lépten-nyomon megzavarják a felszíni koherenciát, azaz jótékony anomáliákat idéznek elő. Ezért a jelentések generálása nem lesz kivitelezhető egysíkú folyamatként, hiszen az egymást szennyező kulturális kódok különállását akadályozza a szoros érintkezésből származtatható interferencia. Ugyanis a Lovecraft-művek többsége a mitológéákat nemcsak egymás mellé, hanem egymásba is helyezi. A keveredés hangsúlyozottan műfajorientált, ám mindig többdimenziós. Például: a jelen eltorzulását, osztottságát valamilyen homályos múltbeli esemény determinálja (földön

³ Kisantal Tamás: *Fantasztikum, horror és töredékesség* H. P. Lovecraft szövegeiben, Prae, 2003/1, 14. o. A horror kontextusában a Poe-párhuzam mellett Ambrose Bierce némely novellája is említhető volna, hiszen az utóbbiaktól szintén vezetnek utak a Lovecraft-féle univerzumba.

⁴ Uo., 14. o.

⁵ Itt nem feltétlenül a dilemmát felvezető kijelentésre érdemes gondolnunk – „A Cthulhu-szövegeket (...) akár szemléltethetjük úgy is, mint amelyek a három műfaj közös metszetében helyezkednek el”. Uo., 14. o. –, hanem sokkal inkább a tanulmányban körültekintően értelmezett *diszkurzív* hatáseffektusokra.

⁶ Ezt a fogalmat itt nem feltétlenül a törvényszerűség, a stabilitás, az archívum, a mátrix stb. szinonimájaként működtetnénk, hanem az időbeliség valamely formáját értjük alatta. (Vö. Abból, hogy a líraiság változékony, még nem következik az, hogy a „líra” definiálhatatlan.)

⁷ Vö. Renate Lachmann: *A szinkretizmus mint a stílus provokációja*. Fordította Nemes Péter. Helikon, 1995/3, 266–267. o.

kívüli civilizáció érkezése a bolygóra), a kéznéllevő idegen hajlam eluralkodása (gyilkolási kényszer, különös halálesetek kiváltása) pedig kaput nyit a másik világ emlékezetének. Már ebben a végletekig lecsupaszított sémában is fölfedezhető a sci-fi, a horror és a dark fantasy összezsúszása-szétválása, vagyis a műfaji szinkretizmus, melyben az összegzés és a szóródás, a felhalmozódás és a feloldódás játéka egyik mozgásnak sem engedi meg a konszolidációt.⁸

Rendkívül fontos hangsúlyoznunk mindemellett, hogy a Cthulhu-mitológiának van egy olyan aspektusa is, mely döntő lehet a szinkretista peremműfajokon belüli paradigmák elkülönítése szempontjából. Ezt úgy fogalmazhatnánk meg a legegyszerűbben, hogy a szinkretizmusnak érzékelhetővé kell válnia ahhoz, hogy játéka korlátozódhasson. Vagyis a Lovecraft-klisékből építkező hálózatot olyan szövegek írják tovább, melyek vagy foglyai maradnak a szisztémának vagy „belülről” próbálják szétrobbantani azt. Nyilván az utóbbi eljárás szorul magyarázatra. Mindaddig ugyanis, amíg egy másik mű felől nem látunk rá az adott struktúra sarkpontjaira, kénytelenek vagyunk azt hinni, hogy a szinkretizmus elfedi, álcázza azokat.⁹ Ha viszont ez a hipotetikus alkotás – kontrollinstanciaként – felnyitja az egymásba csúszó felületek automatizmusait, a distanciákon keresztül interpretálhatóvá válik, hogy például az, amit a Lovecraft-szövegekben horrorként értékelünk, ontológiai értelemben és minden pszichológiai konnotációján túl nem más-e, mint egy szubjektumhoz képest külsődleges, de a fikció ugyanazon szintjén domináló eseménysor terrorisztikus hatása.¹⁰

Figyeljük csak meg, hogy a *Rettegést* útjára bocsátó kiadó – valószínűleg nem egészen tudatosan – hogyan támasztja alá az iménti állítást, és közben – implicit módon – miként érvel a szinkretizmus ellenében: „L. Ron Hubbardnak sikerült valami, ami egyetlen más írónak sem. Anélkül, hogy természetfölötti fogásokat alkalmazna: farkasembereket, vámpírokat, anélkül hogy rendkívüli helyszínekhez folyamodna: szellemjárta házhoz egy dombtetőn, pincébe telepített laboratóriumhoz, idegen bolygóhoz, és

⁸ Vö.: uo., 275. Ezt a konstellációt érdemes lenne összevetni a *Frankenstein* szinkretizmusával. Korántsem véletlen ugyanis, hogy Mary Shelley klasszikus alkotására olyan műfajok hivatkoznak egyszerűen, mint a sci-fi, a horror és a cyberpunk.

⁹ Egy esetleges példával élve: ennek a távlatnak a reflexiójaként is olvasható Greg Bear *Blood Music* című regényének következő jelenete: „Kenneth tésztaszín karjaiból is vastag gyökerek nyúltak be a kamrába. Az anyja mögött pedig, amikor a szoknyája fölött benyúlt a mosogató alatti szekrénykébe, egyetlen vastag húscső húzódott. Suzynak egy örült pillanatra horrorfilmek jutottak az eszébe, meg a kellékeik – hátha filmet forgatnak náluk, csak neki nem szólt róla senki. Lehajolt, és benézett az anyja háta mögé. Nem értett ugyan hozzá, de az a húscső nem kellék volt. Láttá, ahogy lüktet benne a vér.” (Greg Bear: *A vér zenéje*. Fordította Szilágyi Tibor. Budapest, 1991, Móra Ferenc Könyvkiadó. /A sci-fi mesterei/) Szinte bizonyos, hogy eme részlet után az olvasó eltöpreng azon, hogy Bear protocyberpunk sci-fije vajon nem érintkezik-e a horror műfajával. A válasz rendszerint: de igen.

¹⁰ Bár eltérő argumentációs térben, de – a külsődlegesség szempontjából – egy ehhez hasonló jelenségre utal Edmund Wilson kritikus Bierce rémtörténetei kapcsán: „Az ítéletvégrehajtó halál kívülről lép be emberi világunkba, és szeszélyesen, önkényesen, kegyetlenül szabdalja szét az életünket.” Edmund Wilson: *Ambrose Bierce a Bagoly-folyó hídján*. Fordította Szilágyi Tibor. In Uő: *Az élet jelei*. Budapest, é. n., Európa Könyvkiadó. 132. o. Kisantal Tamás már többször idézett munkája kitűnően szemlélteti az ide vonatkozó lovecrafti megoldást, és találóan a „kultúra horrorja” terminussal adja vissza a hozzá társítható fikciófelfogást: „A legtöbb Lovecraft-novellában a rémület kiváltója nem az idegen erő betörése, hanem az a felfedezés, hogy ez a »másik világ« folyamatosan itt volt és itt is van, csupán idő kérdése, mikor jön át végleg és pusztítja el a hétköznapi világát. A *Cthulhu hívása* című novella kezdő sorai jól érzékeltetik azt az emocionális hatást, mely talán a »kultúra horrorja« névvel illethető (hogy megkülönböztessük a gótikus és romantikus, a szubjektumból eredő horrortól).” Kisantal Tamás: i. m., 17. o.

anélkül hogy különleges lelkivilággal rendelkező főszereplőt választott volna (...), az ő főszereplője egészen mindennapos körülmények között él, hétköznapi férfi, akit lecsúsztatott a teljesen valószínűtlennek tűnő, mégis különleges *pokolba*.¹¹ Nézzük tehát, hogy a fentiek fényében hova helyeződik ez a kisbetűs pokol...

HUBBARD

A populáris művészetek védelmében írt nagyszerű gondolatmenetében Shusterman meggyőzően cáfolja azt a hipotézist, hogy e kategória alá sorolt alkotások mindegyike csak rövid ideig képes élvezetet okozni: „túl korai lenne levonni azt a következtetést, hogy a populáris művészet egyetlen klasszikusa sem fog fennmaradni az esztétikai élvezetek tárgyaként. Könnyebb elképzelni, hogy egyesek megmaradnak, mint azt elhinni, hogy manapság is sokan olvassák Homéroszt pusztá kedvtelésből.”¹² Ama igen elterjedt, felületes nézet, mely szerint a peremműfajokba sorolható alkotások nem állják ki az idő próbáját, összefügghet azzal a jelenséggel, hogy – tovább citálva Shustermant – „Az intellektualista kritikusok általában nem veszik észre a populáris művészet többszintűségét, többszólamúságát, összetett és árnyalt jelentését, mert alapjaiban elzárkóznak tőle és nem hajlandók olyan rokonszenvvel viszonyulni alkotásaihoz, amellyel ezt a komplexitást fel lehetne ismerni. Időnként pedig egyszerűen nem értik meg a szóban forgó alkotásokat.”¹³ Talán nem tűnik elhamarkodottnak a kijelentés: Hubbard *Fear* című regénye hangsúlyozottan azon alkotások közé sorolható, melyek megkívánják a többszöri olvasást. Ennek oka minden bizonnyal a mű zárlatában keresendő. A megoldás ugyanis oly módon rendezi át a történetseleitek viszonyát, hogy visszamenőlegesen új irányt szab az elbeszélte események értelmezhetőségének. Ebből következik az is, hogy a forma feltöltődése után egyes szövegszegmensek különös jelentőségre tehetnek szert a műbeli világ megkettőzött fikciójának széttagolását illetően. Ahhoz, hogy a kínáló játékeret átlássuk, röviden ki kell térnünk a regény cselekményvezetésére.¹⁴

A mexikói terepmunkáról maláriafertőzéssel hazatérő James Lowry etnológus professzort egy – a démonok és ördögök létét cáfoló – tanulmánya ürügyén elbocsátják egyetemi állásából. A váratlan esemény hírével ellátogat legjobb barátjához, aki a cikkben foglalt tézisekkel kapcsolatban más véleményen van. Tommy Williams antropológus professzor felhívja Lowry figyelmét arra, hogy bizonyos természetfeletti lények bosszút állhatnak a dolgozatban megfogalmazott állításokért. A beszélgetés után Lowry hazaindul, ám snitt, hirtelen megdöbbenve tapasztalja, hogy négy óra kiesett az életéből. Az emlékeztettség furcsábbnál furcsább történeteket von maga után, melyeknek Lowry elszenvedője lesz, nyomukban újra és újra hatalmába keríti a rettegés. Felesége, Mary odaadó gondoskodása ellenére a professzor körüli világ eltorzul. Lowry éjszakánként démonokkal találkozik, akik tudatják vele, hogy a keresett négy óra megtalálása a halála árán lehetséges. A változatos, természetfeletti kontextusban zajló események előrehaladtával az etnológus észreveszi, hogy a nappali világban is változások álltak be, démonok kísértik. Ennek a felnyíló univerzumnak a főszereplői azonban – egyre több jel utal arra – nem mások, mint Mary és Tommy. Annak ellenére, hogy tapasztalatai

¹¹ Előszó. In L. Ron. Hubbard: *Rettegés*. 8–9. o. Az elemzés során nem fogom külön jelezni, de az előszó legtöbb részállítása korrekcióra szorul.

¹² Richard Shusterman: *Pragmatista esztétika. A szépség megélése és a művészet újragondolása*. Fordította Kollár József. Pozsony, 2003, Kalligram Kiadó, 331. o.

¹³ Uo., 345. o.

¹⁴ Mindazok, akik a regényt már legalább egyszer elolvasták, a következő bekezdést átugorhatják.

fényében Lowry módosítja elméletét s ennek egy előadásában hangot is ad, a démonok nem húzódnak vissza, sőt kulcsszerepet szánnak neki egy fontos feladatban, az Egység fenntartásában. A Tommyval történő végső szembesülés során nem csak az válik világossá, hogy barátja a másik oldalt képviseli, hanem az is, hogy a világ bármely mozzanata Lowry látószögének függvénye. Az utolsó feleszmélés azzal zárul, hogy az etnológus szembenéz folyóbeli tükörképével, majd Billyt, a rendőrt elvezeti Tommy házához: „Szombaton délután követtem el. (...) Elborult az agyam, s nem is hallottam, mit üvöltözik nekem Tommy meg Mary, és... és megöltem őket. (...) Megtámadta az agyamat a malária... Az örült féltékenység...”¹⁵ Megkerült tehát a négy óra. A Tommy kezében tartott levélből azonban kiderül, hogy a féltékenységi roham alaptalan volt, a feleség és a barát partit szeretett volna rendezni Lowry születésnapja alkalmából, ezért találkoztak titokban.¹⁶

Elsőként talán egy tematikai elvű átcsoportosításra érdemes utalnunk. A befejezés által ugyanis végbemegy a pozitív-negatív pólusok cseréje, s a kitöltődő négy óra az olvasás során keletkező kérdések némelyikét más távlatba helyezi. Evidensnek tűnik a regény azon ok-okozati sémája, mely szerint Lowry állapotát a malária és a dolgozat kiváltotta bosszú együttes hatása idézi elő. A vég alakzata felől azonban hangsúlyosabbá válik, hogy tudatmódosulással van dolgunk, vagyis az időkiesés utáni események *paratérben* játszódnak. Ebben az esetben számolnunk kell azzal a lehetőséggel, hogy az emlékezet helyére benyomuló képzelet, érzékszalódás a műbeli fikció multiplikációját eredményezi.¹⁷ A Lowry tudatából kivetülő univerzum ily módon nemcsak az élők és a holtak világainak keveredéseként értelmezhető, hanem olyan szubjektív tartamként is, melynek ontológiai státusza különbözik Atworthy városának eleve többretegű valóságától. Ezt a hasadást azonban úgy viszi színre az elbeszélő, hogy folyamatosan egymásba olvasztja realitást, fikciót és illúzió alapelemeit. A szétválások és összehangolások ismétléseiből létrejövő polifonikus szerkezet ezért az elbeszélői tudat megkettőződését is feltételezi. Ebben a narratív struktúrában a felvehető olvasói szerepek már csak azért sem stabilizálhatók, mert a fikciók közötti ugrások következtében a történet valamely síkja mindig bezárul a tekintet számára, majd újrapozícionálódik. Ez az oszcilláció a regény végső fordulatakor sem jut nyugvópontra, hiszen a Lowry rettegetését kiváltó tényezők szerepe átértékelődik: valójában egy gyilkos tudatát olvastuk.¹⁸ Ahhoz, hogy közelebb

¹⁵ Fel kell itt hívnom a figyelmet egy fordítási vagy elírási hibára. 25. oldal: „Eltompult aggyal azon tűnődött, kell-e órára mennie, de aztán eszébe jutott, hogy vasárnap van, vasárnap pedig nem ad órát.” A történet időrendje természetesen abban az esetben logikus, ha a cselekmény kezdőnapja az utolsó jelentben is emlegetett szombat. Az elbeszélő igen sokszor – nem véletlenül – precízen utal az időre, tehát az imént idézett első időmeghatározásba becsúszó „vasárnap” szavak „szombatra” javítandók.

¹⁶ Már első olvasásra azonnal látszik, hogy terméketlen félreértésnek bizonyul Aldiss és Wingrove megállapítása, mely szerint aki Hubbard *Fear*-jét „a fogékony éveiben olvasta, az sosem felejtí el. Ez egy férfiról szól, aki visszautazik az időben, hogy szembenézzen azzal, amitől a legjobban fél.” Brian W. Aldiss – David Wingrove: *Trillió éves dáridó. A science fiction története*. I. Fordította Nemes Ernő. Budapest–Szeged, 1994, Cédus Kiadó – Szukits Könyvkiadó, 266. o. E rezümé azt sugallja, hogy a *Fear* olvasható időutazásos sci-fiként, holott ezt semmi sem támasztja alá. A tematika félreértése persze arra is utalhat, hogy a szerzőpáros nem „a fogékony éveiben” olvasta a regényt.

¹⁷ Hasonló eljárás ez ahhoz, ahogyan Ambrose Bierce legismertebb novellája építkezik: a *Bagoly-folyó* főhőse halálának pillanatában hazatalálását vizionálja. Az idő, az utolsó pillanat kimerevítése lehetővé teszi, hogy a fikcióba egy másik íródjon bele, mely utóbbi – a képzelet játékeként – az akasztás intervallumára korlátozódik.

¹⁸ Innen nézve heterogenizálódik a szöveg modalitásbeli-szintaktikai rendje is, hiszen például a következő kijelentések ugyancsak többértelműek lesznek: „A professzorra nyugtatón hatott

férközhezzünk a horror itt aktualizálódó perspektíváihoz, a szöveg retorikai mozgásait és precíz utalásrendszerét kell röviden, a teljesség igénye nélkül vázolnunk.

A regény egy olyan paralelizmussal indul, mely átfogja a narráció egészét. A természetfölötti erőkről szóló diszkurzusokat (démonológiai véleménycserék, Lowry tanulmánya) az elbeszélő a környezetre tett elbizonytalanító utalásokkal kontextualizálja (például „Különben, meg kell mondjam, igen jól sikerült a cikke a *Hét hírei* múlt vasárnapi számában. / Alig észrevehetően megmozdult az ajtó – talán az ablakon beszökkent tavaszi hús lehelet hajtotta beljebb.” Majd a mű legvégén: „Valahol a magasban harsány nevetés hangzott: éles, örömteli, gonoszul kárörvendő és gúnyos. / Persze, lehet, hogy csak a szél vinnyogott a pinceajtó alatti részben.”). Eme eljárásnak köszönhetően mindvégig eldönthetetlen, hogy a fikciók határai kijelölhetők-e, illetve, hogy a démonok, ördögök stb. léte adottnak vehető-e a mű világán belül. Az említett paralelizmust egy másik keresztezi: Lowry emlékezetkiesése, az eltűnt négy óra összekapcsolódik a professzor kalapjának eltűnésével, a két motívum folytonosan egymás jelölőjeként funkcionál. A történet szintjén ez kauzális sémát alkot, hiszen az utolsó jelenetben kiderül, hogy Lowry a kalapjáért nyúlva vette észre felesége holmijait a fogason. A szöveg retorikai dimenziójában ugyanakkor a kalap része lesz egy olyan tropológiai láncnak, melyben nem a felejtést jelöli pusztán, hanem ellenkezőleg: fenntartja a démonikus fikció emlékezetét. Vagyis egy olyan alakzatról van szó, amelynek ürügyén a kívül-belül oppozíció állandóan újrakonstruálódik. Míg a fikció első síkján (Atworthy) a kalapnak van tényleges referenciája, addig Lowry tudatának paraterében pusztán a nyelv egy tetszőleges elemeként, szóként azonosítható. Ez a játék a regény végén már úgy utal az artistikum megnyilvánítására, hogy önmaga mechanikusságán keresztül felfüggeszti, delinearizálja a narráció logikáját. Az alábbi rész ugyanis (kicsit hosszabban idézzük) mintegy konkrét költeményként szimulálja a paratér eltérő nyelvi szerkezetét:

„Macska, kalap, patkány. A kalapból denevér, abból macska, abból meg patkány. (...) Még mindig meg akarod keresni a kalapodat? Kalap, denevér, macska, patkány. (...)

A patkányok felfalnak téged, James Lowry.

A patkányok felfalnak téged, James Lowry.

A patkányok felfalnak téged, James Lowry.

A patkányok felfalnak téged, James Lowry.

A patkányok felfalnak téged, James Lowry.

A patkányok felfalnak téged, James Lowry.

A patkányok felfalnak téged, James Lowry.

Mégis meg akarod keresni a kalapodat?

MÉGIS MEG AKAROD KERESNI A KALAPODAT? (...)

Kalap, denevér, patkány, macska. Kalap, denevér, macska, patkány. Kalap, kalap, kalap. Denevér, denevér, denevér, denevér. Patkány, patkány, patkány, patkány, patkány. Kalap, denevér, macska, kalap, patkány, kalap, denevér, patkány, macska, kalap, patkány, denevér, macska...”

Ez a részlet nemcsak azért jelez fordulópontot az elbeszélés menetében, mert Lowry ezután feladja a keresést és felveszi a harcot a másik oldal erőivel; hanem azért is, mert alapvetően megváltoztatja a dolgokhoz való lehetséges viszony kódját. Hiszen e betét nem pusztán úgy értelmezhető, hogy itt az egyik démonikus lény szavai visszhangot

annak felismerése, hogy képes a katedrán úgy előadni, mintha semmi sem történt volna.” (értsd: démonok vették körül vs. gyilkolt); „Talán más magyarázata van a dolgoknak.” (értsd: a konkrét szituációban vs. a gyilkosság alapján) stb.

vernek az etnológus tudatában; hanem úgy is, hogy a „kalap” szimpla jelölővé válik, megtalálása (mármint a tárgyé) ezért – az adott térben – lehetetlen. (A tipográfiaileg kiemelt kérdések erre a retorikai aspektusra is vonatkoztathatók.)¹⁹

Korántsem véletlen, hogy a fikció utóbbi szintje (Lowry módosult tudata) az idővel, a nyelvvel és magával az én konstrukciójával kerül szoros kapcsolatba a narrációban. „Énjének egy része tűnt el – négy órát könyörtelenül elragadtak az életéből, no meg egy nemezkalap is odalett.” Az én hasadtságának funkciója azonban nem merül ki abban, hogy szimmetrikusan leképezi az említett megkettőződéseket. Ugyanakkor előre adott pszichológiai konnotációin túl inkább arra érdemes koncentrálnunk, hogy ebbe a sémába íródik bele magának a *rettegésnek* az alakzata. A „fear” tropológija – a fejet keretező (!) kalapéhoz hasonlóan – igen fontos játékkeret nyit fel. A rettegés elsőként élmélygés formájában tör Lowryra, majd több ízben ébredés utáni sokk idézi elő; ezt követően – számos újrafogalmazásán keresztül (például démonok hatása) – a váratlan-sággal, illetve a tudatalatti működésével kerül kapcsolatba: „Marcangoló rettegés itta be magát porcikáiba, mintha tudatalattija felkészülten várná, hogy onnan éri megsemmisítő csapás, ahonnan legkevésbé számít rá.” Világossá válik tehát, hogy ebben a jelölőláncban a rettegést hol valamely terrorisztikus (külsődleges) akció, hol pedig valamely önreferenciális elem támogatja. Tematikus értelemben ez egyfelől a Lowry-ra mért csapás formája, másfelől viszont a reflektált szintek közti vibrálás dimenziójával egyenlő. Az utóbbi teszi lehetővé, hogy a cím által prefigurált effektust az olvasással helyettesítsük. A regény egy ponton szinte szuggerálja is az ilyen jellegű eljárás jogos-ságát. Lowry ugyanis az egymásba helyezett fikciók örvényéből úgy tud kimenekülni, hogy a véletlen egy deszkát sodor elé: „Érezte, hogy a deszka fölött van valami. Felemelte tekintetét: egy könyv, amit két kéz tart. Ez minden. Mindössze egy könyv és két kéz.”²⁰ Hiszen ez a jelenet úgy is értelmezhető, hogy a rettegés fennállása és megszűnése nem más, mint az olvasónak a mű fikcióihoz és szereplőihez való allegorikus viszonya, pontosabban annak eredménye.²¹

A rettegés olvasásalakzatként történő interpretálását emellett egy narratív mozzanat is támogatja. Már említettük, hogy Lowry illúziójához szorosan hozzátartozik annak érzékelése, hogy a destabilizált világ jelenségei látószögének elmozdulásával változnak. Tudat és tapasztalat szétválásának számos példáját sorakoztatja fel a regény. Ide tartozik mindjárt a másodlagos fikcióba való első belezuhanás eseménye (Lowry eggyel többet lép, mint ahány lépcsőfok van), Mary és Tommy látens átváltozása (a professzor elfordítva fejét vámpírként azonosítja őket), a város forgatagának lelassulása (a főszereplő ritmus-váltásaival élénkül fel vagy lesz tetszhalott a környezet, akár egyfajta bábszínház) stb. Mindez létrehozza azt az illúziót, hogy a fikciókban történetek mindenkor ki vannak téve egyfajta értelmezői pillantásnak, vagyis az olvasáshoz hasonló művelet (fókuszálás, perspektiválás stb.) vezényli őket.²²

¹⁹ A szöveg linearitásának efféle felbontása nem példa nélküli a peremműfajok történetében. Scott Bukatman egyik alapvető tanulmánya arra hívja fel a figyelmet, hogy Alfred Bester prózája éppen az ilyen jellegű megoldások miatt talált nehezen utat a sci-fi kánonjába: „Bester művének (a *The Stars My Destination* című regényről van szó) konkrét költészete túlságosan idioszinkretikus volt ahhoz, hogy különösebb befolyással legyen a science fictionra, legalábbis az új hullám megjelenéséig.” Scott Bukatman: *Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér*. Fordította Kós Krisztina. Prae, 2001/1–2, 14. o. (Az elütést korrigáltam. H. N. P.)

²⁰ A regényhős mint fikcióelem tudatosítására másik példa lehet az a – természetesen többértelmű – jelenet, mikor Lowry megpillantja saját sírját.

²¹ Ezt az újabb kettőséget (fennállása/megszűnése) a *fear* szó igei származékának többértelműsége is jelezheti (fél/aggódik). A regény ezt a játékkeret elsősorban a férj-feleség kapcsolat mentén érzékelteti.

²² Meg kell itt jegyeznünk, hogy az olvasó akár ironikusan is viszonyulhat az eseményekhez (pél-

Hubbard paradigmaváltó horrorja kiváló példáját nyújtja annak, hogy egy műfaji szinkretizmusból kiszakított alakzat miként módosítja saját funkcióját. Mielőtt persze ezt a kérdést rövidere zárnánk, érdemes még arra utalni, hogy magának az eljárásnak is van megfelelője a regény multiplikált világán belül. Ez pedig nem más, mint Lowry szerepe. Emlékezzünk arra, hogy a mű lezárása miként nyit horizontokat a fikciók érdekére. Emellett idézzük fel, hogyan definiálja a professzort tudatának egyik más-világbeli démona: „Maga az Egység, az egyetlen élőlény ezen a világon.” Vagyis Lowry feladata az volna, hogy felügyelje a létszférák határait. Funkciója tehát egy szelephez hasonlatos. Amennyiben a regény azt viszi színre, hogy az említett Egység hogyan valósul meg és miként omlik össze, akkor a gyilkos tudat leleplezése felől/után az olvasóra vár, hogy ezt a szelepet kinyitja-e. Azaz a szinkretizmusba ágyazott horror hagyománya alapján vagy azt megkerülve konstruálja-e újra a szöveget. Ennek az olvasói döntésnek köszönhető, hogy a *Fear* több is és kevesebb is, mint természetfeletti világ létét igazoló, egydimenziós terror-fantasy. Olyan, mint Lowry folyóbeli tükröződése: „A kép el is tűnt a vízről, meg nem is.”

KING

Végezetül tanulságos felvillantanunk ismét egy történeti összefüggést. Kevés szerzőről tudunk, akinél a peremműfajok olyan mértékű burjánzásnak indulnak, mint Stephen Kingnél. Ez persze csak részben igaz. „A regények – írja Collings egy fontos tanulmányában – kezdődhetnek egy tudományos-fantasztikus világban, majd fokozatosan átalakulhatnak valami újjá, mint Stephen King *The Stand* című regényében. A nyitó fejezetek a sci-fi mintapéldái: a szuperinfluenza a Föld lakosságának 99,4%-át kipusztította, és az emberiségnek szembe kell néznie a destruktívvá vált technológia konzekvenciáival. A későbbi fejezetek azonban az irracionálist hangsúlyozzák, a szereplők álmai egy második krízis fókuszát képezik, ami inkább a fantasyre hajaz, semmint a sci-fi-re. A regény egy – majdnem teológiai értelemben vett – apokalipszissal zárul és olyan szereplőket vonultat fel, akik nagyjából inkompatibilisek egy tudományos-fantasztikus szerkezettel.”²³ Bár King regényeiben valóban nem ritkák az ilyen jellegű megoldások, életműve mégis sokkal inkább a műfaji szinkretizmus fellazítása, feldarabolása felé mutat.²⁴ Vagyis a sci-fi- és fantasy-elemek itt ténylegesen kelléktárként funkcionálnak, míg a horrort támogató klisék előtérbe kerülésével létrejöhet azok újrahasonosítása. Túlzás nélkül kijelenthető, hogy – ebből a szempontból is – a szerző talán legproduktívabb alkotása A *ragyogás* című, méltán nagy sikerű regénye.²⁵

Ha vetünk egy futó pillantást erre a korpuszra, azonnal világossá válik, hogy Jack

dául drukkol, hogy a gyilkos minél inkább szorongassák meg, s ez a rettegés kioltásához vagy pozitív értelmű felfogásához vezethet).

²³ Michael R. Collings: *Filling the Niche: Fantasy and Science Fiction in Contemporary Horror*. In *Intersections: Fantasy and Science Fiction*. Edited by George E. Slusser and Eric S. Rabkin. Carbondale and Edwardsville, 1987, Southern Illinois University Press, 48. o.

²⁴ Egy kínálózó párhuzam: Clive Barker *The Damnation Game* (magyar fordítása: *Kárhozat*) című regénye poétikai megformáltság tekintetében nagy valószínűséggel elmarad a szerző *Weaverworld* (magyar fordítása: *Korbács*) című alkotásához képest. Míg az előbbi pusztán a horror műfaján belül ütőképes, addig az utóbbi megvalósítja horror és dark fantasy szinkretizmusát, méghozzá oly módon, hogy az aktualizált peremműfajokat a posztmodern próza egyes eljárásai felől teszi reflektálttá. (Ez Kingnél éppen fordítva működik: ott a horrorra nyílik több perspektíva.)

²⁵ Vö: Lenkey Varga Péter: *Egy rémtörténet poétikája*. Stephen King *A ragyogás* című regényének értelmezése a szerzői életmű kontextusában. Kalligram, 2003/9, 82–90. o.

Torrance és fiának – eltérő – tudatmódosulása, egyáltalán a szálloda működése elgondolhatatlan Hubbard főszereplőjének szituációja nélkül. Legalábbis igen sokat veszít az értelmezés, ha ezt az előzményt nem veszi figyelembe. Hogy King regényében ez a dilemma duplikátum formájában jelentkezik, melynek két pólusa néhol átcsap egymásba, néhol pedig ellenkező irányba mutat, s ennek a kiasztikus mozgásnak a feltárása más jellegű olvasói aktivitást igényel, ez már egy következő történet. De egy olyan történet, amelyben a *Fear*nek mint infratextusnak és a rettegésnek mint olvasásalakzatnak – minden bizonnyal – kulcspozíció tulajdonítható.

(És mi lett volna, ha a klasszikus sci-fi-szerző, L. Ron Hubbard visszafelé is – Seattle-ből New Yorkba – vonattal utazik... Horror.)



„Démonok szabadon” ◀

A horror utolsó paradigmaváltása

Nincs könnyű helyzetben, aki a tavaly, hazájában National Book Awarddal kitüntetett Stephen King munkásságáról kíván beszámolni a horror műfajának paradigmaváltásai alapján. Az első kétely a peremműfajokhoz, a szórakoztató regiszterekhez sorolt horror pontos körülírásakor merül föl, a következő pedig óhatatlanul a paradigmaváltás fogalmának ez esetben érvényesítendő jelenségéhez kapcsolódik. Problematikus ugyanis, hogy a horror, amennyiben műfaj, milyen stiláris poétikai és retorikai jellemzőket mutat, melyek segítségül hívásával a mibenléte biztonsággal meghatározható; valamint problematikus az is, hogy amennyiben műfaj volta igazolást nyert, miképpen illeszthető az irodalomtörténet folyamatrendszerébe, illetve szükséges-e újra és újra a populáris és artistikus regiszterek ellentétét, tehát az értékítélkezés horizontjában meghúzendó határokat hangsúlyozni. Álláspontom szerint mind a műfaj definiálhatósága, mind a paradigmaváltások behatárolhatósága csakis abból a pozícióból képzelhető el, ahonnan elsősorban az irodalom alakulástörténetére egyértelműen hatást gyakorló folyamatok tisztán láthatóak.

Az általános eljárás King esetében különös módon nem a szövegekhez, hanem piaci helyzetekhez és az olvasóközönség létszámához kötődik. A magam részéről nem látom indokoltnak a szövegértelmezéskor és értékeléskor az ezekre, különböző marketing-stratégiákra, divathullámokra irányítani a figyelmet, hiszen bár példányszámokról, popularitásról, hatástörténetről a népszerűség kontextusában érdekes diszkurzusok születnek, maguk a szövegek továbbra is rejtve maradhatnak a megértő tudat számára.

Visszatérve a kiinduló kérdésirányokra, hogy mit jelent(het) a horror, és hol jelölhető ki a paradigmaváltásai, a válaszok nem egészen kézenfekvőek. Utóbbira az egyszerűen nem mondható, hogy a történetek radikális megváltozása lenne a megfejtés kulcsa, az pedig – jóllehet e szemponton már érdemes töprengeni – túlzás, hogy a poétikai és retorikai komponensek gyökeres átalakulása lenne a rejtély nyitja. Nincsen posztmodern horrorirodalom, csak posztmodern ironikus olvasat és újraírás van. A rémtörténet és legfőbb mozgatórugója, a feszültségkeltés mindig cselekményekbe ágyazva működik, a lelki terror és belső félelem pedig gyakorlatilag valóságreferens, tehát a diszkurzív szövegmondás és a nyelvi önreflexivitas kizárják a rémület textuális hatáseffektusait. Ezért a horror szinte mindig *történetekhez* kötődik, mondják is, *rém-történet, horrorsztori*, vagyis a szó szoros értelmében *elbeszélő* műfaj, amely jelképzésénél fogva nyerhet metaforikus vagy allegorikus jelentést, de szimbolikusan fölmutathat a világból jellemző részeket is. A történetezés narratív-retorikai struktúrájának logikája, bizonyos sematikus értelmezői gesztussal, a rejtély, a késleltetés, a félelem- és/vagy feszültségkeltés alakzatai által írható le. A kérdés azonban még mindig fennáll: ha az imént felsorolt komponensek mentén lehet a legjobban fölállítani a horror egy elképzelhető értelmezését, és az összetevők csaknem koroktól függetlenül változatlanok, kell-e, lehet-e paradigmaváltásról beszélni a horrorral kapcsolatosan?

A válasz igen, s ez elsősorban a hatástörténeti mechanizmusok és a kanonizáció kapcsolatában keresendő. Edgar Allan Poe-t ma valószínűleg senki nem tartaná

horrorszerzőnek, legfeljebb a krimi kitalálójának: Poe rémtörténetei (még ha *Rejtelmes történetek*, *Sejtelmes történetek* és egyéb hasonló címek alatt látnak is napvilágot gyűjteményes kötetei) a mai értelmezésekben abszurdak vagy ironikusak, a „lélek mélységeit és borzalmait kutató” novellák, melyek számot adnak arról, milyen örült is valójában a világ és az ember. Poe-t továbbá a költeményeinek esztétikai kimunkáltsága, a lírai munkásságának kanonikussága is megóvjá a támadásoktól, és az artisztikus regiszter beemeli kánonjába, letiltva e gesztussal a Poe kapcsán megszólítható, a horrorral mint műfajjal foglalkozó diszkurzusokat. Hogy aztán tovább haladjunk, Lovecraft neve kerül elő, s bár prózája megítélése egyelőre bizonytalan, de aki felé az alternatív kánonok egyértelmű beemelő hatására az elitirodalom kánonja is nyitottá válik. Ugyanez a folyamat játszódik le a fantasy irodalmában Tolkien diszkurzusalapító művével, *A Gyűrűk Urával* (és főleg a megfilmesítés okozta népszerűségi hisztéria által), de érintőlegesen a *Harry Potter*-sorozattal kapcsolatosan is.¹

Amennyiben kitarunk a mellett a tézis mellett, hogy a hatástörténet előbb-utóbb nyomást gyakorol az elit kánonra a tehetséges szerzők esetében, úgy Stephen Kinget implicit, látens kanonikus írónak kell tekintenünk. Poe és társai, valamint a huszadik század közepi horror között az összetettség és az elbeszélés-poétikai szempontok, valamint a műfaj stabilizálódásának és a regiszterek elhatárolódásának erősödése alapján írhatók le a különbségek, melyek végső soron paradigmaváltásként értelmezhetők. A King nevéhez köthető paradigmaváltás viszont a kor társadalmi változásaival és az irodalomtudomány pozíciójának fölértékelődésével hozható összefüggésbe oly módon, hogy az olvasási kultúra a nyugati világban a horrort mint esetleges terapikus eszközt fedezi föl, az irodalomtudomány pedig érzékenyebben viszonyul a szöveghez mint olyanhoz, miközben az artisztikus és populáris regiszterek határainak elmosódásáról és ennek okairól beszél. E témát tekintve a hozzászólások, kommentárok száma meglehetősen nagy, így e helyütt nem is kívánok foglalkozni vele, viszont a horrorra mint terápiaként működő lélekgyógyászatra érdemes részletesebben is kitérni. M. Nagy Miklós szerint „Stephen King a mai Amerika Pallasz Athénéja (vagy éppen Kierkegaard-ja, mert a modern korban az athénai aktus leginkább hozzá fűződik: az egzisztencialista rettegést először ő fogalmazta meg, ő helyezte filozófiailag az őt megillető helyre)”², aki fontos szerepet tölt be abban a folyamatban, amely a félelemmel való szembenézést és a megfelelő haláltudat kialakítását igyekszik elérni a medializált tömegkultúra hatása alatt álló embertömegekben. Más helyütt így ír erről: „A civilizáció ára [...] az, hogy le kell láncolni a lélekben lakozó démonokat: az agresszivitás, a kegyetlenség, a szadizmus, a perverzitás démonait, s ahhoz, hogy ne szakítsák el a láncokat, időnként meg kell sétáltatni őket: szabadon kell engedni a fikció ártalmatlan térségeiben. Ezt teszi például Stephen King [...]”³ Amennyiben tehát terápiaként, feszültségoldásként értelmezzük a King nevével fémjelzett jelenséget⁴, amely emberek

¹ Érdemes megfigyelni, hány Golden Globe- és Oscar-díjat gyűjtött be a filmváltozat, és olvasás-szociológiai szempontból milyen vélemények hangzanak el a *Harry Potter*-könyvekkel kapcsolatban.

² M. Nagy Miklós: *Stephen King és Pallasz Athéné. Stephen King és Peter Straub A Talizmán című regényéről*. In Uő: *Nikkelszamová*. Budapest, 1996, József Attila Kör – Balassi Kiadó, 204. o.

³ M. Nagy Miklós: *Mert megöltük az összes polipot. Az üresség perverzítása* Bret Easton Ellis műveiben. Korunk, 2001/8.

⁴ A *Rémálmok és lidércek* című novelláskötete (Budapest, 1994, Európa) hátsó borítóján a szövegekhez fűzött kommentár például kifejezetten abban látja a szerző népszerűségét, hogy annak írásai funkciójukat tekintve megegyeznek a lélektanban az elfojtások megszüntetésére irányuló kezelésekkel. Mint említik: „A modern lélekgyógyászat alapja a dramaturgiailag megfontoltan előlegezett verbális tett”, mely olyan hatással működik, mint King írásainak olvasása.

milliói számára segít a „démonjaik megsétáltatásában”⁵, úgy valóban paradigmaváltásnak nevezhető az általa elindított folyamat. A paradigmaváltásra itt óhatatlanul pragmatikai szempontból kell tekinteni, miközben nem szabad szem elől téveszteni azt, hogy a fikciót, a pusztá szöveget a paradigmaváltások horizontjában történő vizsgálódás során referenciálisan, különböző, saját magából is kimutató kontextusokban érdemes figyelni.

Az alábbiakban Kingnek az 1986-ban megjelent monumentális könyvét, Az című regényét próbáljuk bizonyos helyek mentén szétszedni, majd újból összerakni, hogy lássuk, mik azok a pontjai a horrornak, amelyek terapeutikus funkcióval lát(hat)ják el. Ezután igyekszünk meggyőződni arról, hogy amennyiben magára a szövegre összpontosítunk, a „démonok megsétáltatásán” túl némi olvasáseesztétikai szempontok alapján is értékelhető tapasztalatoknak szintén a birtokába juthatunk.

A történet szerint a kisvárosban garázdálkodó, bohócgúnyát viselő gyermekgyilkossal hét, olyan tizenéves gyermek veszi föl a harcot, akik egytől egyig valamilyen negatív diszkrimináció áldozatai: fekete bőrű, zsidó, dadogós, kövér, vézna és esetlen, szabadszájú, valamint szegény gyerek alkotja a társaságot, akik idejük nagy részét a Pusztában, vagyis a város közelében fekvő erdős-patakos, nevével ellentétben virágzó területen töltik. Nem szűnő harcban a megértés és a felelősség csaknem teljes hiányáról számot adó szülőkkkel, az erőszakos zaklatásoktól sem visszariadó iskolatársakkal, saját maguk kishitűségével és kamaszos problémáival, illetve az ismeretlen-arctalan, ki-ki személyes rettegése tárgyának alakjában mutatkozó és a csatornarendszerben élő, huszonnét évenként föltámadó gyermekgyilkossal, *Azzal*. A gyermekkori események az ötvenes évek végére helyeződnek, míg a felnőttkori huszonnét esztendővel későbbre. Hetük visszatérésekor, gyermekkori fogadalmuk szerint, egyszer s mindenkorra el kell pusztítaniuk Azt, akit gyermekkorukban csak megsebesíteni tudtak, azonban kiderül, hogy a múlttal való szembenézés korántsem problémamentes (egyikük végez is magával, mielőtt visszautazna szülővárosába). A regény természetesen *Annak* a halálával végződik, de nem mindenki éli túl a felnőttkori küzdelmet, sőt maga a város nagy része is a csatornarendszerbe omlik, miközben féktelen természeti katasztrófák sújtják.

A szöveg olvasásakor többféle feszültségkeltő effektussal lehet találkozni, amelyek aztán a kimondás (illetve a közlés és befogadás) létrejöttékor a feloldáshoz vezetnek. Feszültségkeltés első megközelítésben tematikus és retorikai úton érhető el: tematikusnak tekintendő a gyilkosságok, összecsapások leírása, a megcsonkított holttestek, a szörnyeteg ezerféle arcának stb. vizuális ábrázolása, tehát a képiség által kiaknázzható hatáskeltés, majd túlnyomórészt ezekre épül rá a retorikai bázis. Kingnél ez a szereplő szemével láttatott szubjektív érzékelések és benyomások rögzítéseként, illetve toposzként is fölfogható elemek nyelvi megjelenítéseként értelmezhető, amely leginkább a látvány szörnyűségéhez és a szagok elviselhetetlenségéhez, vagyis a szenzibilitáshoz kötődik. Ennek ellenére a retorika hatásfoka tovább gyűrűzik, és a konkrét jelenetezés nyelviségén túl az analepszis alakzatának folyamatos játékba hozásával mélyíti el a feszültséget az esemény túlhaladtával is. Erre általában az éppen a középpontba helyezett szereplő reflexióinak közvetítése, belső monológok, emlékezések, gyorsan, klipszerűen vágott földidézések retorikája által van lehetőség. A tematikus illetve a retorikai eszközök mellett ugyanakkor hat maga a teljes struktúra, és a

⁵ Kényesebb téma, ha ennek ellenkező hatása, az esetleges agresszív attitűdök fölerősödése az eredmény... Maga King is úgy nyilatkozik, hogy bár azt nem hiszi, hogy a művei alkalmasak az említett viselkedésmódok *kialakítására*, de mindenképpen *hozzájárulhatnak* már meglévő deviáns magatartásformák megerősítéséhez.

struktúrába ágyazott elvárás horizontok beteljesülése vagy a beteljesülés hiánya, sőt bizonyos értelemben a narráció is.

Az elbeszélés poétikája olyan logikát tételez fel, amely ellentmond a történetmesélés hagyományos, lineáris szerkezetének. Az így kapott, a populáris regiszter prózaalkotási konvencióitól merőben idegen struktúra mindenekelőtt a fikció kronotoposzainak elkülönültségéből fakad, és ezáltal a szereplők gyermekkori és felnőttkori énjének egymással való ellentétezéséből is. Az ezernégyszáz oldalas regény öt nagy részre tagolódik, amelyek maguk is tovább bomlanak a szerint a tematika szerint, amely a részek egymáshoz való viszonyát is meghatározza. Valamennyi részt a regény fő színhelyéül szolgáló kisvárosról, a Derryről szóló közjátékok zárják, amelyek az egyedülként a városban maradt és ott felnőtt gyermek naplójának (várostörténetének?) egyes fejezetei, és amelyek hangnemükben, anekdotikus építkezésükben, még a történet fő elemeihez való kapcsolódás ellenére is eltérnek mind a cselekménytől, mind a megütött beszédmódtól.

A következőképpen épülnek föl tehát a részek: az elsőnek a nyitó fejezete *Annak* az ötvenes évek végi újbóli felbukkanásának első esetét írja le, majd a következő fejezet a nyolcvanas évek közepére ugrik, *Annak* a huszonhét évvel későbbi első fölbukkanásának esete kapcsán. Ezt követi a harmadik, a hat telefonhívást leíró fejezet, amely az egykori gyermekkori barátok értesítése *Annak* visszatéréséről. Itt nem a telefonhívásokról, hanem azoknak a személyre tett hatásáról olvashatunk, és már itt gyanússá válnak olyan utalások – hogy miért tűnik csaknem mindegyik felnőtt élete elhibázottnak –, amelyek később, a gyermekkor jeleneteinek olvasásakor nyerik el jelentésüket. A részt a *Derry: első közjáték* zárja. A második rész (1958 júniusa) ugyancsak tematikusan osztozik: az öt kirepült, életben maradt felnőtt külön-külön visszautazik szülővárosába, miközben az utazás során valamennyiükben fölidéződik gyermekkoruk egy-egy fejezete. Vagyis egymástól különböző, jelen időben narrált utazási jelenetekbe folynak bele a múlt hosszára nyúló fejezetei, amelyek összerakva egy hónap eseményeit teszik ki. A harmadik rész (*Felnőttek*) a visszatérés pillanatait rögzíti, de nem csak az egykori Vesztések csapatának visszatérését, hanem az egyetlen nő földühödött férjének, és a valamikor rosszfiú iskolatárs, az időközben elmeorvosintézetbe került, de onnan megszökött férfinak a visszatérését is. Mivel kettejük a gonoszság irányítja, ezért folyamatosan *Annak* a hívó hangját hallják belső hangként. Emellett a harmadik rész a felnőtteknek a városhoz, és így közvetve a gyermekkorukhoz való megváltozott viszonyáról is tudósít – nem véletlen, hogy Az olyan emlékképek helyeinél bukkan föl számukra, amelyek ellentmondásos érzelmeket váltanak ki belőlük.

A negyedik rész ismét a gyermekkor terepe (1958 júliusa), amely a második részhez hasonlóan jelen idejű, a felnőttkortól kiinduló narráció átfolyása a múlt időbe. Az egyre megközelíthetőbb, bár megsebezni még most sem sikerül, viszont egy „mágikus realista” fejezet során (egy primitív nép kozmogóniájának kommentárjakor) fény derül eredetére (Az még az ősidőben érkezett, és a város így épült tulajdonképpen *őrá*). Az ötödik, egyben utolsó rész a leszámolásról közvetít, amelyben a csatornarendszer legmélyére hatoló emberek fiataalkori és felnőttkori élményei egymás mellett futnak, mint ahogy az idősíkokat tekintve párhuzamos a leírása a végső, mentális szinten folyó küzdelemnek is. *Annak* halála a város kis híján való megsemmisülését jelenti. A leszámolást követő utolsó előtti fejezet jelen időben narrált visszaemlékezés egy, a gyermekkorban játszódó jelenetre, amely a hét tizenéves fogadalmát, vérszerződését írja le: amennyiben nem sikerült Azt elpusztítani, amennyiben Az visszatér, úgy ők maguk is visszajönnek, hogy végérvényesen megsemmisítsék. A regény záró fejezete (a *Derry: utolsó közjáték* kivételesen korábban, tehát nem a rész zárataként szerepel) amolyan filozofáló, merengő töprengés az élet nagy kérdéseiről (elsősorban a gyermeki

hiedelemvilág és a felnőtt racionalitás, illetve az élet körforgásának – Nietzsche, Borgest stb. köznyelven tárgyaló – kérdéséről).

Látható, hogy a narráció ilyen összetettsége, szövevényessége befolyásolja a megértés irányait. Mintha (enyhe túlzással...) a gadameri hermeneutikának a megértéssel kapcsolatos azon fokozatai lépnének a fikció szintjén működésbe, amelyek a befogadás, az értelmezés és az applikáció mozzanatai mentén konstruálják a fiktív horizontot. A történet első ponton saját fiktív alakjai számára és az implicit olvasó számára is *történetként*, esetleg *horrorként*, *rémületként* hat, majd az értelmezés aktusa elkülöníti a történet önmagára visszairányuló értési lehetőségeit a második kód, tehát az ilyen-olyan poétikai és retorikai horizontban működtethető kódok (allegória, szimbolika, narratíva) diktálta értési lehetőségektől. Magyarán az interpretáció a fikció alakjaira az emlékezés helyein hat, míg a befogadóra, aki a szöveget olvassa, a jelképzés és a narráció szövevényességének fölfedezése szintjén. Viszonylag könnyen (kis lélektani terápiával...) észrevehető, hogy a regény szereplői felnőttkorukban olyan társsal élnek, akik valamilyen módon a gyermekkorukat idézik (és írják újra: az egyik pontosan arra a lányra hasonlító nőt vesz el, aki gyermekkorai szerelme volt; a lány pontosan olyan szadista férfihoz megy feleségül, amilyen annak idején az apja volt; egy fiú pontosan olyan házsártos és uralkodó nőt vesz el, mint amilyen az anyja volt stb.). Továbbá azt sem nehéz tételni, hogy a konkrét néven nem nevezett lény (Az) voltaképpen a gonosz fogalmának a megtestesítője. A gonosz elzárva él a külvilágtól (csatorna), újra és újra fölbukkan, és leginkább az ártatlan, gyermekien tiszta lelkűeket támadja, mindig abban a formában, amely a legriasztóbb, a legfélelmetesebb. A végső leszámolás alkalmával az is kiderül, hogy Az nőnemű (tojásokat rak... a gonosz önmagát termékenyíti meg?), és hogy a valódi alakja csak a mentálisan lefolytatható küzdelem során tapasztalható meg: Az egy fénysugár az űrben, és az űr maga az emberi elme, melyben Az kicsiny fényes pont a *Teknősbéka* világteremtő mindenségével szemben. A Teknősbéka értelemszerűen a Jó metaforája, míg Az a Rossz lesz, amely, diktálja a regény, minden elmében ott lapul, és folyamatosan, újra és újra meg kell küzdeni vele.

Az applikáció maga az önmegértés lenne, amely a fikció szintjén a két záró fejezetben, tehát a jelen időben narrált gyermeki fogadalomban, illetőleg a merengő, filozofáló utolsó egységben valósulna meg.⁶

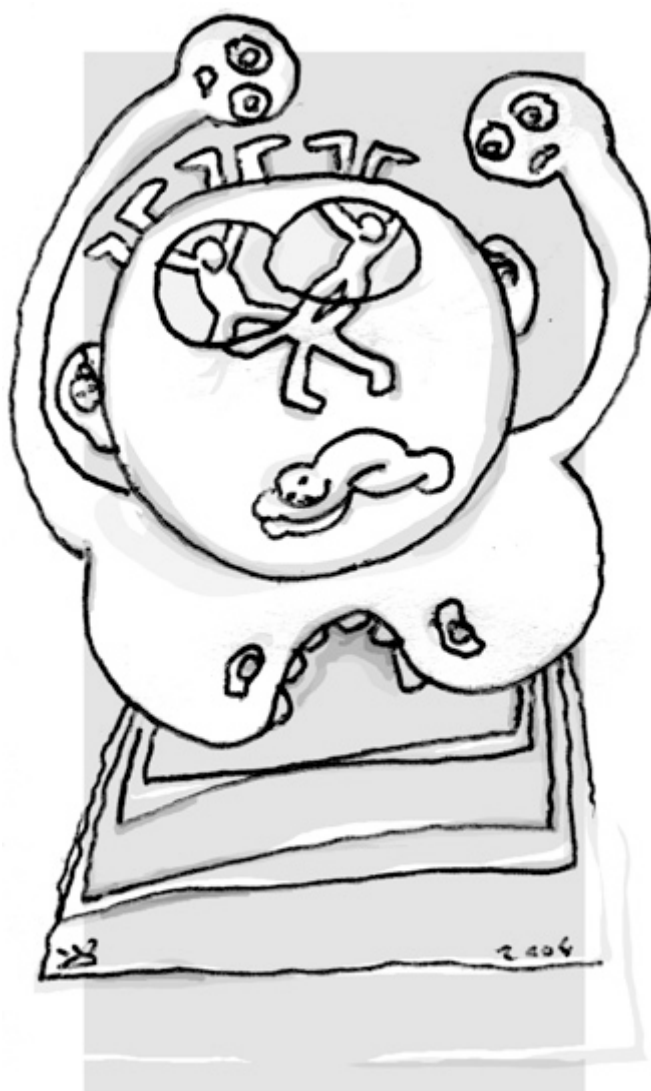
King regénye mint horror tehát terápiaként fogható föl abban az értelemben, amennyiben az olvasott szöveg feszültségkeltő hatása az applikáció feloldást biztosító mozzanatába fordul. Terápia ugyancsak, amennyiben a szöveg által működtetett fikciós mező egyes pontjai a befogadó saját valós tapasztalataira vonatkoztatódnak, illetve a szöveg reflexíven tudja megszólítani a befogadó valóságos élményeiből táplálkozó narratíváit. Ebben az esetben a mű pragmatikai szempontból kap hangsúlyt,⁷ és a „terápiaszemléletű” fölfogás éppen ezt emeli ki a kingi próza érdekéért. Az elmélet azonban ha nem is cáfolandó, de mindenképpen kiegészítésre, pontosításra szorul.

A terapeutikus jelleg rövid történetekre, novellákra – a tömörség, a gyorsan olvashatóság és feldolgozhatóság, az egyszerűbb narratíva és az esetlegesen redukáltabb jel- és nyelvhasználat okán – sokkal inkább jellemző lehet, mint regényekre. A regényszövegben, épp az imént említett szempontok miatt, problematikus egyértelműen

⁶ Persze a gadameri megértés hármas fölosztásának interpretatív alkalmazása helyett célszerűbb lehet szövegközelibb értelmezői eljárás is. Én pusztán arra a föltételezésre hívlak fel a figyelmet, amely e hermeneutikai előfeltevés és a regény filozófiája között működtethető.

⁷ Vö. S. J. Schmidt: *Bevezetés egy szövegsemantikai irodalomtudományba*. Ford. Kanyó Zoltán. In *A jel tudománya*. Szerk: Horányi Özséb – Szépe György. Budapest, 1975, Gondolat Kiadó, 459–490. o.

terapikus jellegről beszélni, hiszen az föloldódik a prózapoétikában, ami a pragmatikus olvasat leszűkítését, behatárolandóságát vonja magával. A terápia mindenekelőtt a történet keltette elsődleges hatás, vagyis az esztétikai olvasás valamint az applikáció kapcsolata által válik érvényessé, miközben az értelmezés, a szöveg szövegként való kezelése, a poétikai és retorikai struktúrák mélyebb megértése mindvégig arra figyelmeztet, hogy *irodalmat* olvasunk, ráadásul olyan irodalmat, amelyet nem csak pragmatikai, de narratív-szövegközeli igénnyel is meg lehet, sőt meg kell közelíteni. Nem is beszélve arról, hogy mint ilyen irodalmi szöveg, számos tágabb kontextust feltételez (például a kulturális és irodalmi regiszterekről, az értékítélkezésről folyó diszkurzusokat), amelyek rendre föl hívják a figyelmet a szorosabb, értelmező érdekeltségű olvasásra.



KISANTAL TAMÁS

Ez csak film... ◀

Horror a moziban

Ha valaki egy műfaj történeti tanulmányt ír, a szöveg elején általában megpróbálja meghatározni, hogy pontosan mi is az a dolog, melynek történetét vizsgálja, hogyan lehet megragadni, mik azok a fő sajátosságok, melyek alapján más műfajoktól elkülöníthető. A horrorfilmmel kapcsolatban én igazából ezt nem akarom megtenni, mivel azt gondolom, az ilyen meghatározások mindig problémásak, és a szakirodalomnak e műfajjal kapcsolatos leggyakoribb definíciói vagy tudományos nyelven megfogalmazott köz-helyek, vagy olyan megközelítések, melyek alapján bizonyos művek „kicsúsznak” a műfaji keretből, mások pedig – ha szigorúan a meghatározáson belül maradunk – totálisan integrálhatatlanná válnak. Mondjuk, vegyük azt a – szándékosan leegyszerűsített – definíciót, miszerint horror az, ami a befogadóban emocionális hatást kelt (mely természetesen a félelem). Könnyű megmutatni, mennyi probléma van e meghatározással. Egyrészt a műfaj fő jellegzetességének az érzelmi hatást és az ezzel járó szomatikus kifejeződéseket (lúdbőr, frász stb.) tekinti, s így kizárja az intellektuális tényezőket a befogadásból. Kétségtelen, a legtöbb horrorfilm esetében nincs is ennek túl nagy szerepe, de azért nem valószínű, hogy a műfajra általában véve igaz lenne. Másrészt az ilyen megközelítés erősen befogadó- és kontextusfüggő. Például ha valaki megnéz egy '30-as évekbeli „klasszikus” horrort, láthatja, hogy mai szemmel legalább olyan félelmetes, mint mondjuk egy Disney-rajzfilm. Ha megfordítjuk nézőpontunkat, akkor viszont a következő definíciót kapjuk: horror az, amit azért készítettek, hogy a nézőben félelem reakcióját váltsa ki. Ezzel a meghatározással leginkább az a baj, hogy kissé szerzőiintenció-szagú, és körülbelül annyira használható, mintha azt mondanánk: „horror az, ami a videotékában a horror polcon van”.

Talán némiképp közelebb juthatunk, ha – mint néhány filmtörténeti munka – inkább azt nézzük meg, milyen fő témák, alpnarratívumok jellemzőek a horrorfilmekre. Andrew Tudor könyvében három ilyen elbeszéléstípust különít el: a tudás, az invázió és a metamorfózis narratívumát.¹ Az első lényege, hogy a főszereplő (aki általában tudós, de lehet valamilyen „alternatív tudomány” művelője, mondjuk mágus is) ismeretlen titok, tiltott tudás birtoklására tör, ám tevékenysége folytán a világra szabadul valami, mely kontrollálhatatlanná válva veszélyezteti a szereplők életét – s gyakran a világ sorsát is. Manapság e narratívum kissé visszaszorult, de például a '30-as-'40-es években nagy divatját élte. A prototípus természetesen a *Frankenstein*, melynek 1931-es változata jól mutatja ezt. A film egy ma már különösnek ható szózáttal indít: az első kockákon egy „szóvivő” a közönséghez fordulva a következőket mondja: „Hogy vannak? Mr. Carl Laemmle (a film producere – K. T.) úgy gondolta, kicsit kegyetlen lenne a filmet némi baráti figyelmeztető nélkül lejátszani. Frankenstein történetét fogjuk előadni. A tudós, aki megpróbált embert teremteni saját képére és hasonlatosságára anélkül, hogy Istenre hagyatkozott volna. Ez az egyik legkülönösebb történet, amit

¹ Andrew Tudor: *Monsters and Mad Scientist. A Cultural History of the Horror Movie*. Cambridge, 1989, Basil Blackwell.

valaha hallottak. A természet két nagy misztériumával foglalkozik: az élettel és a halállal.” Az invázió narratívuma talán a leggyakoribb a horrorfilmekben. Itt a hétköznapi világba hirtelen valamilyen ismeretlen, fenyegető erő tör be és be akarja kebelelni azt. Ennek mintája a másik nagy klasszikus rémfigura: Drakula, de ide tartoznak például a kísértetfilmek, vagy akár a ’70-es évektől napjainkig divatos slasher- (magyarul talán „darabolós”-nak lehetne fordítani) mozik is. A harmadik általában az előző kettővel kereszteződve jelenik meg, itt a szörny nem kívülről kerül a világba, hanem a főszereplő átalakulása folytán jön létre. Klasszikusa mondjuk Dr. Jekyll és Mr. Hyde története, mely a „tudás” narratívumára is példa (ilyen még mondjuk *A légy is*). Az invázió és a metamorfózis összekapcsolódása jellemzi mondjuk George A. Romero híres zombifilmjét a *Night of the Living Dead*-et (*Az élőhalottak éjszakája*, mely a „tudás” típussal is kapcsolatban van, ugyanis itt a halottak egy balul sikerült radioaktív kísérlet eredményeképpen kelnek életre).

Persze a horrorfilmek fő narratívumainak vizsgálatában még alapvetőbb szintre is leáshatunk. David Bordwell filmelméleti könyvében a klasszikus hollywoodi mozik szűzségét egy háromelemű sémával jellemezte. Az ilyen filmek a szerző szerint először bemutatják a dolgok állását, majd különböző bonyodalmakkal összezavarják ezt, hogy a történet végére ismét minden visszatérjen a normális kerékvágásba.² A horrorban ehhez képest egy olyan bonyodalom következik be, mely a dolgok állásának létét alapjaiban kérdőjelezi meg, s ha a film végére a rend helyre is áll, de mégis nyitott marad minden, a teljes megkönnyebbülés és a rend megerősítése nem következik be – ezért lehet az, hogy sok nézőben a film után is marad némi félsz, bár tudja, hogy csak fikció volt az egész, de azért nem mer egyedül hazamenni... A horror gyökereit kutatva én ennél mélyebbre nem akarok lemenni, nem kívánom az ezek mögötti pszichológiai, kulturális okokat megkeresni,³ inkább csak a főbb tendenciákat, témákat, jelentős műveket szeretném történetileg áttekinteni. Megjegyezném még, hogy a „jelentős” a horrorfilmek esetében eléggé relatív kategória, véleményem szerint a műfajba tartozó mozik túlnyomórésze finoman fogalmazva nem túl jó (durvábban fogalmazva: vacak), a többi pedig – alig néhány kivételtől eltekintve – inkább csak a műfajon belül tekinthető fontosnak.

A KEZDETEK

Csábító lenne azzal kezdeni, hogy „amióta film van, horrorfilm is van”. Bár némi igazság talán lenne e kijelentésben, hiszen egészen korán születtek olyan mozik, melyek bizonyos horrorelemeket tartalmaznak, vagy klasszikus 19. századi rémregényeket dolgoznak fel. Mélies már 1898-ban készített egy *Le manoir du diable* (*Az ördög kastélya*) című filmet, melyet sokan valamiféle „ős-horror” tartanak. A ’10-es években elkészültek az első Frankenstein-feldolgozások, az első 1910-ben, Edison műhelyéből került ki, a második pedig 1915-ben készült, *Life without Soul* (*Lélek nélküli élet*) címmel. Ezek még elég rövidek voltak, az első Frankenstein-film például összesen

² David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford.: Pócsik Andrea. Budapest, 1996, Magyar Filmintézet. 170. o. Bordwell e szűzséttípus elődjének a szerelmi történeteket és a 19. századi regényeket tartja, de azt hiszem, még visszább is mehetünk, s a mese struktúráját is felfedezhetjük benne.

³ Annál inkább sem, mivel ezt már sokan, több-kevesebb sikerrel megtették. Vö. például kognitív szempontból: Noel Carroll: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York, 1990, Routledge; pszichoanalitikusan: James B. Twitchell: *Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror*. New York and Oxford, 1985, Oxford University Press; feminista perspektívából: Cynthia Freeland: *The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*. Boulder, CO, 1999, Westview Press.

két jelenetből állt: a szörny megalkotását és elkergetését mutatta be. Dr. Jekyll, a múmia, az élőhalottak mind több feldolgozást értek meg a '10-es években, ám a műfaj gyökere (és első jelentős, művészi darabjai) inkább a '20-as években, a német expresszionista alkotásoknál keresendő. Persze a horror története ezzel együtt jellegzetesen hollywoodi történet: a német expresszionista filmművészet operatőrei közül néhányan Amerikába mentek, s a korszak amerikai filmjei az expresszionisták által megalkotott világítási és fényképezési stílust próbálták felhasználni, némiképp kevesebb invencióval, de sokkal nagyobb anyagi sikerrel. A három alapfilm: Robert Weine *Dr. Caligari*-ja (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919), Paul Wegener *Gólem*-je (*Der Golem*, 1914, majd második – jelentősebb – változata: 1920) és Friedrich W. Murnau *Nosferatu*-ja (*Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*, 1922).⁴ Szempontunkból talán a Murnau-film a legfontosabb. Bram Stoker *Drakulájának* első jelentős feldolgozása (a szerzői jogok miatt kellett a címet és a szereplők nevét megváltoztatni) a korábbi expresszionista alkotásokhoz képest is új abban, hogy a műtermi felvételek helyett jórészt valódi helyszíneken forgattak (A *Dr. Caligari* nem csak hogy műtermi, de szándékosan stilizált: a film végig festett díszletek előtt játszódik). Emellett a félelmetes (néhol a *Dr. Caligari*-t idéző) árnyékhatások és nem utolsósorban a volt Reinhardt-színész Max Schreck alakítása révén a film mai szemmel is abszolút „működik”. Talán nem véletlen, hogy a német újhullám egyik legnagyobb alakja, Werner Herzog több mint ötven évvel később leforgatta saját változatát (*Nosferatu – Phantom der Nacht*, 1979, Klaus Kinski a főszerepben), mely egyszerre autonóm műalkotás és tisztelgés Murnau mesterműve előtt.⁵ S hogy a „receptió” teljes legyen: 1999-ben elkészült a *Vámpír árnyéka* (*Shadow of the Vampyre*, rend.: Elias Mehri) című film, mely a *Nosferatu* forgatásáról szól. A történet szerint Murnau (John Malkovich) Orlok gróf szerepére egy valódi vámpírt (Willem Defoe) szerződtet, akinek cserébe felajánlja a stábot táplálékul.

A HORROR ELSŐ SIKERKORSZAKA: UNIVERSAL-FILMEK

A legtöbb filmtörténet 1931-et tartja paradigmaticus évszámnak, innen indítják a műfaj keletkezését. Ekkor született ugyanis az a két film, melyek igazi tömegsikert arattak, s több évtizedig meghatározták a horrorfilmek stílusát. Tod Browning *Draculá*-ja (fősz.: Lugosi Béla) és James Whale *Frankenstein*-je (fősz.: Boris Karloff) elindították a Universal-filmstúdió horror-dömpingjét, mely nagyjából a '40-es évek végéig tartott. A *Dracula* története nagy vonalakban követi a Stoker-regényt, ám a főszereplő, Lugosi alakja már jóval kevésbé. Míg a könyvben Drakula külseje inkább „egzotikumát” hangsúlyozza (nagy harciasabajasza és horgas orra van), a Murnau-film pedig Orlok gróf szörnyszerűségét emeli ki, addig a Lugosi-féle Drakula igazi úriember: hátranyalt haja és hosszú fekete köpenye a legtöbb későbbi film mintájává vált (Lugosi egy dologban érezte a figura idegenségét: borzalmas akcentusa révén).⁶

⁴ A német expresszionizmusról és az egyes filmek elemzéseiről: lélektani aspektusból: Siegfried Kracauer: *Caligaritól Hitlerig. A német film pszichológiai története*. Ford.: Siklós Ferenc. Budapest, 1991, Magyar Filmintézet; stílári aspektusból: Lotte H. Eisner: *A démoni filmvászon*. Ford.: Györfly Miklós. Budapest, 1994, Magyar Filmintézet.

⁵ A két filmet együtt elemzi: Komenczy Norbert: *A két Nosferatu*. Déli felhő, 1998/1–2. 36–43. o.

⁶ Egyébként alig egy évvel Browning munkája után készült egy sokkal jobb európai vámpírfilm, Carl Theodor Dreyer *Vámpírja* (*Wampyr*), mely egy másik klasszikust, Sheridan Le Fanu *Carmillá*-ját dolgozta fel.

A *Frankenstein* kevésbé hű Mary Shelley regényéhez, a könyv filozófiai, esztétikai rétegét pedig gyakorlatilag nem veszi figyelembe (ebből a szempontból a *Dracula* kevésbé róható meg, de csak azért, mert a Stoker-könyv nem igazán rendelkezik ilyen kvalitásokkal). Azt a problémát például, hogy miért válik a teremtmény gonosszá, a film roppant egyszerűen oldja meg: a tudós szolgája, Fritz, a helyi egyetemről lop agyat a kísérlethez, ám a befőttesüvegben lévő normális agyat véletlenül leejti, s így csak egy abnormálist tud elvinni. A film stílusjegyeiben némi expresszionista hatás is felfedezhető, persze vulgáris, kommersz találásban.⁷ Igazából itt is a főszereplő, Karloff az, aki emlékezetes: kissé „neandervölgyis” kinézete és a nyakában lévő csavarok oly sok későbbi *Frankenstein*-feldolgozásban visszaköszönnek.

A film sikerén felbuzdulva hamarosan elkészült a folytatás is: Whale 1935-ben forgatta le a *Bride of Frankenstein*-t (*Frankenstein menyasszonya*). A mozi ismét érdekes bevezetővel indul: az elején Byront, Shelleyt és Mary Shelleyt láthatjuk. A két jeles költő érdeklődéssel hallgatja Maryt, aki elmondja, hogy nem ért véget *Frankenstein* története, számos borzalmas esemény vár még elmesélésre. Ha az előző részről azt mondtam, eléggé eltér a regénytől, akkor a folytatásnál ezt a kérdést inkább nem is feszegetném. (Bár találkoztam olyan kritikával is, ami azt állította, hogy Whale filmjei szellemiségükben hűek Mary Shelley könyvéhez – talán nem ugyanazt a regényt olvastuk...) Henry (a könyvben Victor) *Frankenstein* itt már teljesen pozitív hősszerelmes, de egy Dr. Praetorius nevű szereplő személyében megjelenik az archetipikus gonosz, örült tudós figurája is. A film végén a szörny ismét – immáron másodszor – meghal, persze most sem véglegesen...

A Universal stúdió egymás után ontotta a horrorfilmeket, s bocsátotta útjára a legendás mozirémeket. 1932-ben elkészült a *Múmia* (*The Mummy*, főszt.: Karloff), 1933-ban a *King Kong*, majd egymás után jöttek az eredeti művek és a folytatások (csak néhány jellegzetes cím a '30-as évekből: *White Zombie*, *Raven*, *Mark of the Vampire*, *Vampire Bat*, *Dracula's Daughter*, *Revolt of the Zombies* stb.). A két nagy sztár Lugosi és Karloff maradt, hozzájuk csatlakozott a '40-es évek elején Lon Chaney Jr., a *Farkasember* (*The Wolf Man*, 1942) megformálója. (Chaney-nek egyébként a papája is kultikus horrorfigura, 1925-ben ő alakította *Az operaház fantomja* főszerepét). A '40-es évektől azonban a Universal-horrorok erőteljesen kezdtek leáldozni. Mivel a háború miatt a közönség érdeklődése más irányba tendálódott és a stúdió pénze is kevesebb lett, jól bejáratott sémák, valamint sikeres történetek újabb és újabb változatai készültek, a többször kipróbált sztárokkal. A filmek stílusa is jelentősen egyszerűsödött, minden expresszionista jelleg eltűnt, másod- és harmadvonalbeli rendezők B-kategóriás alkotásainak dömpingje figyelhető meg ekkor. A hanyatlás legfeltűnőbb tünete talán a cross-over filmek megjelenése volt. Ezekben a mozikban egy egészen egyszerű, „2 in 1”-típusú üzletpolitika alapján úgy gondolták, ha több legendás szörnyet a közönség egyben kap meg, akkor a siker is nagyobb lesz. Az első ilyen film címe azt hiszem, mindent elárul: *Frankenstein találkozik a farkasemberrel* (*Frankenstein Meets the Wolf Man*, 1943). A történet roppant cizellált: Lawrence Talbot, a farkasember (Chaney) feléled sírjából, és mivel nem túlságosan élvezi saját szörnyetegletét, megkeresi *Frankenstein* doktort (aki – mint köztudott – ismeri az élet és a halál titkát), hogy segítsen neki meghalni. A doktor azonban sajnos már nincs az élők sorában, de Talbot véletlenül (!) megtalálja a szörny (Lugosi) megfagyott testét, aki természe-

⁷ A Whale-film előképeiről és expresszionista jegyeiről lásd: Albert J. Lavalley: *The Stage and Film Children of Frankenstein: A Survey*. In: George Levine – U. C. Knoepfelmacher (ed.): *The Endurance of Frankenstein. Essays on Mary Shelley's Novel*. Berkeley, 1974, University of California Press, 243–289. o. (különösen: 250–264. o.)

tesen feléled. A többi már nem mesélem, azt hiszem, mindenki el tudja képzelni. Ilyen cross-over filmek még a *House of Frankenstein* (*Frankenstein háza*, 1944 – ebben szerepel Drakula, Frankenstein szörnye és a farkasember is) és a *House of Dracula* (*Drakula háza*, 1945).

A '40-es évek meglehetősen silány termésében mindössze Val Lewton filmjei hoztak némi új színt. Az orosz származású producer Jacques Tourneur rendezővel közösen több jelentős horrort készített. Az első, az 1942-es *Cat People* (*Macskaemberek*) volt, melynek legfőbb újdonsága, hogy nem mutatta meg benne a szörnyet, csupán snittek, hanghatások utaltak a borzalmas eseményekre. Így – amellet, hogy üzletileg is hasznos fogás – sokkal több hárult a néző fantáziájára, mely félelmetesebb hatást idézett elő, mint mondjuk egy bizonytalanul támoigó, Frankenstein-féle szörny látványa.

AZ '50-ES ÉVEK INVÁZIÓS FILMJEI

Az 1950-es évekre a horrorfilmek tematikája jelentősen megváltozott. Talán ebben az időszakban érzékelhető a legdirektebb módon, hogy a műfaj alkotásai bizonyos kulturális-társadalmi szorongásokat jelenítenek meg, s a sikerfilmek, illetve bizonyos témák divatja mögött nyílt vagy burkoltabb közösségi félelem húzódik. A korszak filmjeiben a hidegháború és a McCarthy-féle „boszorkányüldözés” hangulata jelent meg, a horror fő vonulata ekkoriban kereszteződött a sci-fivel, s a mozik leggyakoribb témája a különböző idegen lények Föld elleni támadása lett. A filmek viszonylag egyszerűen épültek fel, meglehetősen sematikus és szimpla történetfajtákat követtek. Mint Susan Sontag írja, a tipikus inváziós sci-fi két alapparratívumra épült.⁸ Az első, a drága, a látványosabb változat elején az idegen lények a Földre érkeznek. A szándékuk – természetesen – ellenséges, de a főhős kivételével (aki leggyakrabban egy fiatal tudós) senki sem hajlandó ezt tudomásul venni, ám csakhamar az idegenek elkezdik módszeresen pusztítani az emberiséget. Bevetik ellenük a katonaságot, a legmodernebb fegyvereket, ám mindez hatástalannak bizonyul, s már reménytelennek látszik a helyzet, amikor a főhős megtalálja a lények sebezhető pontját (vagy feltalál egy új fegyvert), s így sikerül a földönkívülieket megsemmisíteni, ismét helyreáll a rend. A típus legjelentősebb darabja a *The War of the Worlds* (*Világok háborúja*, 1953), mely – mivel ha csak nagyon nagy vonalakban is, de követi H. G. Wells regényét – végkifejletében eltér az átlagtól, hiszen a marslakókat itt nem az emberek, hanem a földi baktériumok pusztítják el. Olyan – mára már teljesen elfeledett – filmek tartoznak még ide, mint például az *Earth vs. the Flying Saucers* (*A Föld a repülő csészعالjak ellen*, 1953) vagy a *Battle in Outer Space* (*Harc az űrben*, 1960); de a mai nézők is ismerhetik a szüsét, hiszen pár éve történt egy kísérlet a felújítására (Roland Emmerich filmjére, *A függetlenség napjára* gondolok).

A másik (olcsóbb) narratívum hasonlóan űrbeli inváziót jelenít meg, ám a támadó itt lehet értelmes földönkívüli lény, szörnyeteg vagy akár valamilyen veszélyes, idegen anyag is. A helyszín itt sokkal izoláltabb, általában egy kisváros, mint például az *Invaders from Mars* (*Támadók a Marsról*, 1953), az *Invasion of the Body Snatchers* (*A testrablók inváziója*, 1956) vagy a *The Blob* (*A massa*, 1959) című filmeknél, de lehet akár egy antarktiszi kutatóbázis is, ahogy az egyik leghíresebb darabban, a *The Thing from Another World*-ben (*A dolog egy másik világból*, 1951). A történet hasonló, mint az előzőnél, csak kisebb méretekben – ám érdekes módon, amíg az első történeteséma-

⁸ Susan Sontag: *A pusztulás képei*. Ford.: Zachár Zsófia. In: Uő.: *A pusztulás képei*. Budapest, 1972, Európa, 238–261. o. (itt: 238–241. o.)

technikára építő filmjei mostanra már inkább viccesnek hatnak, az olcsóbb változat némely darabja klausztrófób léghőrével még mai szemmel is nézhető. A földönkívüliek általában érzelemmentes szörnyetegek, akiknek a világ teljes leigázása a céljuk. A *The Thing* szörnye például félig humanoid, félig növény, aki vérrel táplálkozik. A film utolsó mondata hamarosan szállóigévé vált, s jól mutatja az amerikaiak akkori hidegháborús és UFO-fóbiáját: az egyik szereplő jelenti a történeteket, s figyelmeztetésül azt üvölti a telefonba (valamint a nézőknek): „Figyeljétek az eget! Figyeljétek az eget!!!”

Van még azonban egy harmadik divatos inváziós narratívum is, mely elsősorban a korszak tudományos felfedezésektől (főként a radioaktivitás félelmetes hatásaitól) való fóbiáját mutatja. Itt valamilyen balul sikerült kísérlet hatására bizonyos lények felélednek, megvadulnak, vagy óriásira nőnek, és elkezdik pusztítani a világot. Gyakran hétköznapi állatokból válik vérengző óriásmutáns: a *Them*-ben (Azok, 1954) óriáshangyák, a *Tarantula*-ban (1955) óriáspók, az *Attack of the Crab Monster*-ben (A rák-szörny támadása, 1956) egy roppant nagy rák, a *Deadly Mantis*-ben pedig (Halálos sáska, 1957) hatalmas sáskák szerepelnek.⁹ E történetípus nem csak Amerikában divott: az '50-es évek a japán szörnyfilmek virágkora, ekkor szabadul Japánra *Godzilla* (*Gojira*, rend.: Inoshiro Honda, 1954), „aki” egy atombomba-kísérlet hatására feléledt prehisztorikus szörnyeteg, s a tengerből kijöve megkezdí módszeres rombolását, amíg – a film végén – a hadseregnek sikerül elpusztítania. *Godzilla* még több film főhőse lett, ám érdekes változás figyelhető meg: valószínűleg a mozik egyszerre jelenítették meg japán „atom-sokkját” és próbáltak megfelelni az amerikai piacnak is, mivel a későbbi *Godzilla*-filmekben a szörny már „pozitív alak”, különböző, más óriáslények, esetleg robotok ellen harcol az emberiség védelmében. (Az időszak leghíresebb japán szörnyfilmjei: *Gigantis*, 1955; *Rodan*, 1956; *Varan*, 1958; *Mothra*, 1961; *Ghidora*, 1965.)

Bár ebből a sorból kissé kilóg, de érdemes megemlíteni Edward D. Wood Jr. filmjeit, aki jó példája annak, mi történik, ha egy megszállott mozirajongó saját anyagi és tehetségbeli korlátaira fittyet hányva mégis leforgatja az általa megálmodott filmeket. Wood újra felfedezte az akkor már meglehetősen lecsúszott és elfeledett Lugosit, és készített vele néhány filmet, melyek (bár megjegyezném, a rendezőnek a mai napig hatalmas rajongótábora van) a műfaj történetének legsötétebb lapjaira kíváncsnak. A „legfontosabbak” a *Bride of the Monster* (A szörnyeteg menyasszonya, 1954) és a *Plan 9 from Outer Space* (9-es terv az űrből, 1956). Ez utóbbit többször választották meg minden idők legrosszabb filmjének (ami azért nem kis teljesítmény), melyre valószínűleg nem elsősorban a gyenge történettel, a pocsék dialógusokkal, a nevetséges technikai megoldásokkal szolgált rá (például a „klasszikus”: „a katonaság felveszi a harcot a repülő csészealjakkal”-jelenet három különböző képsorból lett összeválogva: az egyikben tankok és ágyúk lőnek valamit – ezt Wood gyaníthatóan egy másik filmből vagy egy filmhíradóból lopta –, a következőn kartonpapír UFO-k körül robbanások látszanak, a harmadikon pedig két katona áll egy – látványosan műtermi – háttér előtt, és a hadműveletről beszélgetnek). A „legérdekesebb” a filmben az, hogy a forgatás közben Lugosi meghalt, s csak néhány jelenetet tudtak vele felvenni. Ám Woodot ez nem hátráltatta Lugosi szerepeltetésében, így a filmben gyakran megjelenik egy, a magyar színészhez hasonló figura, aki karjával eltakarja az arcát, s a pár lugosis képsort többször is bevágták, ezáltal egészen furcsa jelenetek keletkeztek (az egyikben például a letakart arcú „Lugosi” éjszaka üldöz egy nőt, majd hirtelen a valódi Lugosit láthatjuk, ahogy nappal, egy egészen más helyszínen sétál).

Ed Wood mellett az évtized végén volt még néhány különös rendező, akik furcsa

⁹ Aki azt hiszi, hogy ezt már nem lehet fokozni, téved: kicsit később ugyan, de készült egy olyan film is, amelyben óriási, vérengző nyuszik támadják meg az emberiséget (*Night of the Lepus*, 1973).

módon próbáltak meg rémületet kelteni.¹⁰ William Castle például a filmen kívül, a moziban is horror-hatásokat alkalmazott: a *House on Haunted Hill*-ben (*Ház a Kísértet-hegyen*, 1959) a film egy pontján hirtelen világító csontváz jelent meg a nézőtérén, a *Tringler*-ben (*Hátborzongató*) pedig áramot vezettek a székekbe, s a közönség néhány jelenetnél apróbb ütésekkel kapott. Hasonló módszerrel dobta fel Ray Denis Steckler furcsa című moziját, a *The Incredibly Strange Creatures Who Stopped Living and Became Mixed-Up Zombies*-t (*Az elképesztően különös lények, akik felhagytak az étellel és zavarodott zombikká változtak*, 1964). Itt a film alatt zombijelmezbe öltözött színészek rohantak be a nézőtérre és riogatták a (feltehetően halálra rémült) közönséget.

KLASSZIKUSOK, FELDOLGOZÁSOK, ÚJ UTAK – A '60-AS ÉVEK TERMÉSE

Ha a '30-as éveket, a horrorfilm első nagy divatját a Universal stúdió határozta meg, akkor a '60-as éveket – mely a műfaj nagy felfutásának és egyesek szerint a „modern horror” kezdetének tekinthető – leginkább a brit Hammer filmvállalat alkotásai jellemezték.¹¹ Az első klasszikusokat még az '50-es évek végén forgatták, ezek tradicionális témák új szemléletű feldolgozásai voltak: a *The Curse of Frankenstein* (*Frankenstein átka*, 1957) és a *Horror of Dracula* (*Drakula rettenete*, 1958). Mindkettőt Terence Fisher rendezte, s a főszerepeket is ugyanazok alakították: Peter Cushing (Frankenstein, Van Helsing professzor) és Christopher Lee (a szörny, Drakula). E filmek már színes technikával készültek, mely lehetővé tette, hogy a rémületet ne csak a hangulat vagy a szörnyek kinézete okozza, hanem a vér sokkoló látványa is. A Hammer-féle Drakula egészen más volt, mint a Lugosi alakította: bár úriember külsejét megtartotta, sokkal véresebb, erőszakosabb lett (Lee a film elején például vértől csöpögő kidülledt szemfogakkal jelenik meg). Bár a grófnak jóval kevesebb konkrét megnyilvánulása van, mint korábban – az 1958-as filmben csupán néhány mondatnyit beszél, a következő, *Dracula – Prince of Darkness* (*Drakula – a sötétség hercege*, 1966) című, Lee főszereplésével készült moziban pedig már meg sem szólal – paradox módon mégis itt kapcsolódik először nyíltan össze a vámpírizmus és a csábítás, illetve a vérszívás és a szexuális aktus témája, mely a későbbi vámpírfilmek egyik meghatározó motívuma lesz. A Hammer stúdió számos Drakula- és Frankenstein-film mellett sorra újra vászonra vitte a legfontosabb „klasszikus” rémek történetét: elkészült a *The Mummy* (*A múmia*, 1959), a *Curse of the Werewolf* (*A vérfarkas átka*, 1960) és a *The Phantom of the Opera* (*Az operaház fantomja*, 1962) – mindegyik Terence Fisher rendezésében.

A '60-as évek elején Amerikában is virágzottak a feldolgozások. Ám a rendező-producer, Roger Corman vállalkozásának köszönhetően nem a korábbi rémfilmek új szemléletű változatai készültek, hanem klasszikus horror-novellák elevenedtek meg a vásznon. Corman hét filmje – *House of Usher* (*Az Usher-ház vége*, 1960); *The Pit and the Pendulum* (*A kút és az inga*, 1961); *The Premature Burial* (*Az elsietett temetés*, 1961); *Tales of Terror* (*Rettenetes mesék*, 1962); *The Haunted Palace* (*A kísértetkastély*, 1963); *The Masque of the Red Death* (*A vörös halál álarca*, 1964); *The Tomb of Ligeia* (*Ligeia sírja*, 1964) – Poe-ciklusként került be a horrorfilm-történetbe (bár a *Haunted Palace* nem Poe, hanem Lovecraft egyik történetéből készült). E munkákhoz is kapcsolódik egy

¹⁰ A trash-filmek vonulatáról bővebben lásd: Varró Attila: *A selejt bosszúja* (Amerikai szennyfilm). *Café Babel*, 2000/4. 139–149. o.

¹¹ John McCarty például a modern horror történetét áttekintő könyvét a Hammer-klasszikusokkal indítja. Vö.: John McCarty: *The Modern Horror Film*. Citadel Press Book, 1990.

meghatározó sztár: a legtöbbet a korszak legjelentősebb amerikai horrorszínésze, Vincent Price játszotta a főszerepet.¹²

A korszakban néhány igazi remekmű is született. 1960-ban két film is készült, melyek mind a műfaj szűkebb történetében, mind pedig a tágabb filmtörténetben fontos alkotások. Az egyik, a közismert *Psycho*, Hitchcock filmje, mely annak ellenére, hogy a rendező minimál-költségvetésből, tv-stábbal, viszonylag rövid idő alatt forgatta (a zuhanyzó-jelenetet kivéve, melynek felvétele hét teljes napig tartott), a rendező egyik legsikeresebb és legjelentősebb alkotása lett. A film technikai megvalósítása mellett a narratív struktúra is figyelemreméltó: elindul benne egy történet (Marion lopási históriája), mely kb. a film egyharmadánál megszakad, hiszen Mariont, akit eddig a néző főszereplőnek hitt, brutálisan meggyilkolják. A közönség becsapásához még az is hozzájárul, hogy a *Psycho*-ban egyetlen sztár szerepelt, a Mariont alakító Janet Leigh, akit a néző automatikusan főszereplőnek tekintett, így a zuhanyzó alatti halála igazi váratlan sokként hatott.¹³ A másik film a *Peeping Tom* (*Kukkoló*, rend.: Mike Powell), mely szintén egy őrült sorozatgyilkosról szól, aki áldozatainak halálát filmre veszi. Hitchcock művével ellentétben Powell filmje hatalmasat bukott, a kritika perverznek, nekrofilnek, szadistának nevezte, s a közönség sem fogadta kedvezően (ehhez talán az is hozzájárult, hogy a pszichopátát az a Carl Boehm játszotta, akit a nézők a *Sissi*-filmek Ferenc Józsefeként ismerhettek meg). Majd 20 évvel később azonban, Martin Scorsese révén a New York-i filmfesztiválon újra bemutatták, s ekkor kirobbanó sikert aratott.

A harmadik jelentős korabeli „pszicho-horror” 1965-ös, Roman Polanski *Iszonyat* (*Repulsion*) című alkotása. Polanskinak egyik kedvenc filmje a *Peeping Tom* volt, s az *Iszonyat* forgatókönyvével a Hammer stúdiót kereste fel, amelynek azonban nem kellett (inkább maradtak a hagyományos horroroknál). A film története elég egyszerű, egy nő megőrüléséről szól, de itt nem is a sztori a lényeg, hanem hogy Polanski az őrült szemzőgéből mutatja be azt a folyamatot, ahogy a félnék és frusztrált manikűröslányból paranoid skizofrén lesz, majd a legvégére teljes katatóniába süllyed. A főszereplő, Carol (Catherine Deneuve) nem kelt szimpátiát (mint Norman Bates vagy Powell hőse, Mark Lewis), elméje megbomlásának okára és tetteire semmiféle magyarázatot nem kapunk, s ez nemhogy zavaró lenne, hanem éppenséggel az egyik titka a filmnek: mintegy kívülről figyelhetjük a hősnő széthullását, kényszerképzetait, gyilkosság-sorozatba torkolló látomásait.

ÚJ FIGURÁK – HOSSZÚ SOROZATOK:

A '70-ES ÉS A '80-AS ÉVEK

A következő két évtized a horrorfilm felvirágzásáról és hanyatlásáról is tanúskodik. Ekkor születtek azok a figurák és azok a sorozatok, melyek egyes darabjait manapság leginkább a kereskedelmi tévécsatornák késő éjszakai műsorán lehet látni. A legkedveltebb horror-típus ekkoriban a slasher-movie, melynek legfontosabb előképe a *Psycho*, ám a '70-es évek ilyen típusú filmjei jóval kevésbé az izgalomkeltésről, a néző megzavarásáról, inkább a sokk-effektusokról és a brutális, véres gyilkosságokról szóltak. A két prototípus (és egyben a legjobb darabok) Tobe Hooper 1974-es, *A texasi lánc-*

¹² E sorozatnak és Vincent Price figurájának állít emléket a későbbi kultuszrendező, Tim Burton első munkája, a *Vincent* című animációs rövidfilm (1982).

¹³ Anthony Perkins ekkor még ismeretlen, fiatal színész volt, ezzel a filmmel futott be, s a *Psycho* két – viszonylag tisztességes, de az eredetihez nem mérhető – folytatását (*Psycho* 2., 1983; *Psycho* 3., 1985) már ő „viszi el”, sőt a harmadik részt maga Perkins rendezi.

fűrészkesz mérszárlás (*The Texas Chainsaw Massacre*) című filmje és John Carpenter *Halloween*-je (1979). E két munka teremtette meg azokat a kliséket, melyek majd folytatásaikban és a hatásukra készült más mozikban újra és újra visszatérnek. Ilyen már maga a színhely is, a világtól elzárt, viszonylagosan izolált tér (Hoopernél egy isten háta mögötti ház, Carpenternél pedig egy kisváros); ahova megérkeznek a főszereplők (vagy a *Halloween* esetében már eleve itt élnek), s ahol egy vagy több szörny garázdálkodik. Egyik filmben sem természetfeletti szörnyetegekről van szó, A *texas*iban egy kannibálcsalád gyűjt élelmet, a *Halloween*ben pedig egy pszichopata tömeggyilkos mindenszentek éjszakáján megszökik az elmeegógyintézetből, és visszatér hajdani gyilkosságainak városába. Fontos, hogy a szörnyetegek semmiféle egyéniséggel nem rendelkeznek, nem beszélnek, s általában még arcuk sincs: a *Halloween* gyilkosa, Michael Myers műanyag maszkot hord, a kannibálcsalád legfőbb „hentese”, Bőrpofa (*Leatherface*) pedig eltorzult arcát eltakarandó valamilyen – nem túl dekoratív – bőrálarcot visel.

A két film között azonban radikális különbségek is vannak. Hoopernél viszonylag hosszú, nyomasztó felvezetés után, a film második felétől szinte végig folyamatos sokkhatások érik a nézőt – az első gyilkosság például nagyjából „félidőben”, teljesen váratlanul történik, s mindössze néhány másodpercig tart, ám utána a legutolsó képkockáig egyfolytában halálesetek és üldözési jelenetek láthatók. Carpenter munkája egészen máshogy épül fel: az utolsó fél óráig folyamatosan fokozza a rendező a feszültséget azzal, hogy néha Myerst figyelhetjük, amint az áldozatokra les, máskor az ő perspektívájából látjuk a dolgokat, néha pedig eldönthetetlen, hogy a kamera kinek a szemszögéből láttat, de közben végig érezzük, valami hamarosan történni fog... Ezután itt is meglődulnak az események, ám a *Halloween* nem annyira a brutalitásra épít, inkább az állandó feszültségre, s az azt megtörő gyors sokk-effektusokra (ehhez nagyban hozzájárul a monoton zene is, mely szintén Carpenter szerzeménye). Fontos, hogy egyik filmben sincs a végén feloldás: egy-egy főszereplő megmenekül ugyan, de a szörny életben marad.

A filmek sikere elindította a slasher-movie-k özönét: mindkét alapmunkának számos (egyre gyengébb) folytatása készült, és hamarosan kijött a *Halloween* legnépszerűbb utánzata és konkurense, a *Péntek 13* (*Friday the 13th*, 1980). Itt az első részben még csak egy, a fia vízbefulladásának tragédiájába beleőrült anya öldösi a Kristály-tó melletti tábor fiatal lakóit, ám a második epizódtól már maga a fiú, Jason támad fel, hogy hokimaskkal a fején, bozótvgó késsel a kezében válogatott módszerekkel végezzen áldozataival. Jason minden rész végén meghal, de a következő folytatásban újra a legjobb egészségnek örvend, kezdetben csak a Kristály-tó környékén garázdálkodik, ám a sokadik epizódban már New Yorkba is eljut, sőt a *Jason X* című részben az űrben öldösi le az ártatlan űrhajósokat.

A slasherek természetfeletti változatát képviseli Wes Craven filmje, a *Rémálom az Elm utcában* (*A Nightmare on Elm Street*). Az előzőekhez képest itt a legfőbb narratívtematikus újdonság álom és ébrenlét állandó váltogatása, a kettő összemosódása, valamint az, hogy az álomszörny, Freddy Krueger már nem az az arctalan, néma gyilkológép, mint a korábbi munkáknál, hanem egyénisége (és humora) is van. Freddy a műfaj kultuszfigurája lett, rengeteg, egyre rosszabb folytatásban öldöste aktuális áldozatait, míg 2003-ban elkészült az új évezred (tudtommal) első valódi cross-over filmje, a *Freddy vs. Jason*. Bár a két figurát külön-külön sem nagyon lehetett már komolyan venni, találkozásuk roppant nevetséges (bár a maga módján kétségkívül szórakoztató) filmet eredményezett.

Persze a '70-es-'80-as években nemcsak a slasherek virágoztak, hanem szinte minden témának és narratívumnak született pár jelentős és rengeteg jelentéktelen

változata. A zombi-filmek már a '60-as évek végén divatba jöttek, 1968-ban került a mozikba a „nagy klasszikus”: George A. Romero *Night of the Living Dead*-je (*Az élőhalottak éjszakája*). Ez fekete-fehérben, nagyon olcsón, amatőr színészekkel készült, ám hatalmas sikert aratott, s a kritika is kedvezően fogadta, a British Film Institute például az év tíz legjobb filmje közé választotta, bizonyos kritikusok '68 és a vietnámi háború hangulatát látták benne, mások egyenesen Golding regényével, *A legyek urával* hasonlították össze (mindez szerintem azért nagyon erős túlzás).¹⁴ Romero még két folytatást készített, 1979-ben a *Dawn of the Dead*-et (*A holtak hajnala*) és 1985-ben a *Day of the Dead*-et (*A holtak napja*). Mindhárom hasonló történetstruktúrával rendelkezik: a zombik elárasztják a világot, s a filmek valamilyen izolált helyen játszódnak (az elsőben egy, a temetőhöz közeli házban, a másodikban egy bevásárlóközpontban, a harmadikban pedig egy katonai támaszponton), s maroknyi túlélőért izgulhatunk, akik megpróbálják átvészelni az élőhalottak folyamatos betörési kísérleteit.

Bár véleményem szerint a vámpír-filmek ebben az időszakban kevésbé meghatározóak, egy dolog miatt érdemes róluk megemlékezni. A '70-es évek elejétől egészen expliciten összekapcsolódott a vámpírizmus és a szexualitás témája, megszületnek például az első leszbikus vámpírok (*Vampire Lovers*, *Vampyros Lesbos*; mindkettő 1971-ből); az Andy Warhol támogatásával készült *Blood for Dracula* című parodisztikus filmben (*Vér Drakulának*, 1974) pedig a vámpírnak szűzlányok vérére van szüksége, s ezért – mivel Erdélyben kezdenek elfogyni az áldozatok – Itáliába költözik, s egy szigorúan vallásos családnál vesz ki szállást. Drakula sorra megtámadja a házigazda lányait, ám ők – hála a kertésznek – már nem alkalmasak a szörny táplálékául. Hasonló, viszonylag jelentős „szexuális vámpír-filmek” a korszakból még a *Martin* (rend.: George A. Romero, 1978) és a *The Hunger* (*Az éhség*, rend.: Tony Scott, 1983).

A horrorfilm történetében viszonylag új témaként jelentek meg a '70-es években a sátán-filmek. Ezek talán azért is lehettek akkora hatással, mivel bár kultúránk szekularizálódott, de valahol mélyen, a legtöbbünknek neveltetése folytán ott lapul a legfőbb ellenségtől, az ördögtől való félelem. Az első jelentős – és talán a legjobb – darab, *Az ördögűző* (*The Exorcist*, rend.: William Friedkin, 1973)¹⁵, mely William Peter Blatty azonos című, megtörtént esetet feldolgozó bestsellere alapján készült. A film e korszakban még szokatlan brutalitása és témája meglehetősen sokkolta a nézőket. (Egyébként a forgatókönyv első változata még sokkal kevésbé bővelkedett a durva jelenetekben, de Friedkin ragaszkodott hozzá, hogy amennyire lehet, kövessék a regényt.) A sikeren felbuzdulva hamarosan elkészültek a folytatások is, a második részre Stanley Kubrickot kérték fel, aki – érezve, hogy erről már nem lehet több bőrt lehúzni – visszautasította. Végül a rutinos hollywoodi mesterember, John Boorman készítette el, ám az epizód csúfosan bukott.¹⁶ A téma fontos filmjei még az *Ömen* (rend.: Richard Donner, 1976) és Carpenter '80-as évekbeli sátánfilmje (mely az ördög- és a zombi-mozik kereszteződésének is példája) *A sötétség fejedelme* (*The Prince of Darkness*, 1987). A megszállottság motívuma és a slasher-típusú öldöklés kapcsolódott össze Sam Raimi sikertrilógiájában *A gonosz halottban* (*Evil Dead*, 1982). Míg az első rész még meglehetősen komolyan veszi magát (amikor bemutatták, túlzott erőszakossága és obszcenitása miatt sokan

¹⁴ Vö.: McCarty, i. m.102–103. o. David Punter: *The Literature of Terror. A History of the Gothic Fictions from 1965 to the Present Day*. London & New York, 1980, Longman, 355. o.

¹⁵ Sőt több olyan internetes „best of” site-tal is találkoztam már, ahol a filmet a rajongók szavazatai alapján minden idők legjobb horrorjának választották.

¹⁶ Még egy harmadik és egy negyedik rész is készült, itt már maga Blatty vállalta a rendezést. Ezek is a műfaj méltán elfeledett darabjai lettek...

tiltakoztak a film ellen), a második epizódról már nehéz eldönteni, hogy valódi horrort vagy a műfaj paródiáját látjuk-e, a harmadik pedig egyértelműen vígjáték lett.

A horror nagy megújítójának és a modern rémregény mesterének tartott Stephen King sem kerülhette el a megfilmesítést. Bár szinte mindegyik jelentős művét vászonra vitték, véleményem szerint ezekből összesen kettő érdemel figyelmet. Az első King-adaptáció az 1976-os *Carrie*, Brian De Palma alkotása. De Palma már korábban készített néhány fontos, a műfajjal érintkező filmet: az 1973-as *Sisters* (Nővérek) Hitchcock stílusában megrendezett thriller, mely történetében is emlékeztet a *Psycho*-ra, itt a gyilkos egy nő, akinek születésekor meghalt ikertestvére saját tudathasadásos „gonosz énjévé” válik.¹⁷ A rendező következő munkája, az 1974-es *Brian De Palma's Phantom of the Paradise* (A Paradicsom fantomja) egy sajátos, modernizált, a műfaji határokat összerosó operaház fantomja-átirat: a film gyakorlatilag besorolhatatlan, ugyanis békésen megférnek benne egymás mellett a horror-, musical-, vígjáték-, sőt, burleszkelemek. A *Carrie* – amellet, hogy King-adaptáció – jellegzetes De Palma-film: némi Hitchcock-hatás mellett (például a báltermi jelenet felépítése a hitchcocki suspense jó példája)¹⁸ feltűnnek benne a rendező legfőbb hatáskeltő eszközei és stílusjegyei. Ezek közül a legfontosabb – és a horrorfilmeknél ritka – az osztott képernyő használata: a báljelenet végén, amikor Carrie-ben felszabadulnak pszichokinetikus energiái, a kép hirtelen kettéválik, egyszerre láthatjuk a főszereplő tombolását, s dühének következményeit.

A másik fontos King-feldolgozás Stanley Kubrick *Ragyogása* (*The Shining*, 1980), mely rendkívül megosztotta a közönséget. A King-rajongók általában nem szeretik (sőt, maga az író sem), de a Kubrick-fanatikusok többnyire jelentős filmnek tartják (jómagam az utóbbi táborhoz tartozom, sőt, azt gondolom, hogy a film lényegesen jobb, mint a regény). King úgy érezte, a könyv szellemiségén esett csorba, mivel szerinte „Kubrick egész egyszerűen nem tudta megragadni az üdülő tisztán embertelen gonoszságát. Úgyhogy inkább a szereplőkben kereste a rosszat, családi tragédiát csinált a filmből, csupán bizonytalanul természetfölötti felhangokkal”.¹⁹ Kétségtelen, hogy Kubrick jelentősen áttette a történet hangsúlyát, a szálloda és a kísértetjárás csupán klisé lett, s a horror lényege a főszereplő, Jack Torrance (Jack Nicholson) személyiségére helyeződött át. Ám Kubrick rendezői és Nicholson színészi talentumának köszönhetően (kissé elfogult) véleményem szerint a film nem csak a korszak, hanem minden idők egyik legjelentősebb horrorfilmjének tekinthető.²⁰

¹⁷ De Palma egy későbbi filmjében az 1980-as *Gyilkossághoz öltözve* (*Dressed to Kill*) című alkotásban ismét visszatér a kettős személyiségű gyilkos témája: itt egy pszichiáter női éneje követi el a bűntetteket. E film még a *Psycho* narratív csavarját, az elkezdődő, majd hirtelen félbeszakadó történetet is felhasználja.

¹⁸ A suspense-ben az izgalmat az okozza, hogy a néző bizonyos olyan többletinformáció birtokában van, amellyel egyes szereplők (többnyire, akikre az információ tartalma irányul) nincsenek tisztában. Például a *Carrie* báltermi jelenetében a színpad tetejére helyezett, disznóvérrel telt vödör állandó bevágása révén jön létre a feszültség. A suspense működéséről: *Truffaut Hitchcock*. Ford.: Ádám Péter és Bikácsy Gergely. Budapest, 1996, Magyar Filmintézet – Pelikán Kiadó, 43–44. o.

¹⁹ Idézi: John Baxter: *Stanley Kubrick. Életrajz*. Ford.: Simon Vanda. Budapest, 2003, Osiris, 358–359. o.

²⁰ Hely hiányában nem térhetek ki olyan relatíve jelentős filmekre, mint például a '80-as évek új horror-író generációja legjelentősebb figurájának, Clive Barkernek a kisregényéből készült *Hellraiser* (1988); a szörnyfilmeket a sci-fivel keresztező *Alienre* (1979), a *The Thing* Carpenter-féle remake-jére (1982) vagy David Cronenberg bio-horrorjaira (*The Brood*, 1979; *Videodrome*, 1983; *The Fly*, 1986).

HOGYAN TOVÁBB? A '90-ES ÉVEKTŐL NAPJAINKIG...

A '80-as évek végére úgy tűnt, a horror ismét válságba került. Ekkoriban leginkább ismert (és ismertetett) sorozatok sokadik folytatásai, utánzatai készültek, jól bevált és az unalomig elkoptatott klisék felhasználásával, s így a műfaj nézettsége, sikere is jelentősen megcsappant. A '90-es évek elején néhány „kívülről jött”, neves rendező drága kiadásban, sztárszereplőkkel újra feldolgozta a két legfőbb horror-klasszikus történetét: Francis Ford Coppola a *Draculá*-t (1992), Kenneth Branagh pedig a *Frankenstein*-t (1994). Szívem szerint én e két művet nem is sorolnám a műfajba, Coppola kétségkívül profi alkotásában a Drakula-történetből szerelmi história lett, Branagh filmje pedig megpróbál ugyan a Shelley-regényhez visszanyúlni, de – enyhén szólva – nem igazán sikerült mozi.

A műfaj megújulására az évtized közepéig várni kellett, pontosabban nem is igazán megújulásról lehet ekkor beszélni, inkább csak született pár olyan film, melyek két különböző (ám igazából csak egyszer megjátszható) módon léptek tovább: a műfaji hagyománnyal való önreflexív játék útján (mint a *Sikoly*-trilógia), illetve a sémákkal, bevett képi világgal, konvenciókkal való radikális és egyszeri szakítás felé (*The Blair Witch Project*). Wes Craven trilógiája (1995; 1997; 2000) annyiban különleges, hogy kétféleképp nézhető: első pillantásra csak hagyományos slasher-movie, de mind a rendező, mind pedig a szereplők teljesen tisztában vannak az ilyen típusú filmek kliséivel, szabályrendszerével, így a *Sikoly*-filmek egyrészt tele vannak korábbi munkákra való utalásokkal (főként a *Halloween*-re, de például a *Péntek 13* és a *Rémálom* is megtalálható bennük), másrészt a cselekmény annyira a végletekig viszi a sémahasználatot, hogy egyáltalán nem lehet komolyan venni. Míg az első rész a slasherekre általában reflektál, a második a folytatások struktúrájára játszik rá, a harmadik pedig a trilógiák befejező darabjait veszi górcső alá.

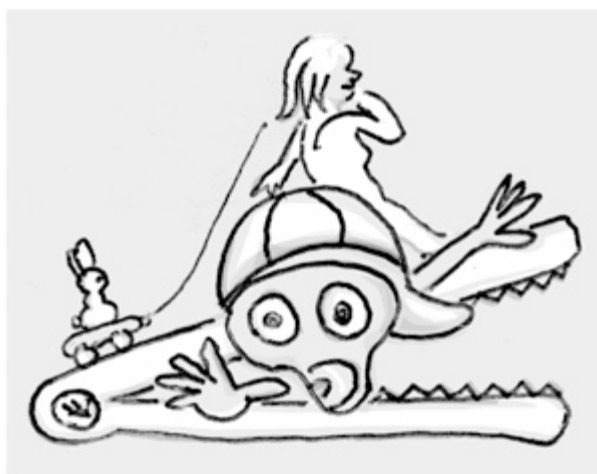
A *The Blair Witch Project* (1999, Magyarországon a szellemesnek gondolt *Ideglelés* címmel mutatták be) egészen máshogy próbálta megújítani a műfajt. E film nem a bevált narratív, képi és technikai konvenciók útján járt, hanem önmagát valódi történetnek aposztrofálta. A sztori szerint három fiatal filmes pár évvel ezelőtt nyomozást indított a blairi boszorkány ügyében, ám rejtélyes módon eltűntek. Mostanra került elő az a néhány filmtekercs, melyet a filmkészítők az erdőben forgattak. Ezt nyilvánosságra hozták – tehát a *Blair Witch Project* „maga a valóság”. Már jóval a film kibocsátása előtt megjelent egy honlap az interneten, mely a környék rejtélyes haláleseteivel és a blairi boszorkány legendájával kapcsolatos (fiktív) dokumentumokat tartalmazott. A moziba kerülés előtti napon pedig néhány jelentősebb tévécsatorna levetített egy – nagyjából az internetes anyagot megjelenítő – áldokumentumfilmet.²¹ Maga a mozi amatőr szereplőkkel, kézikamerával készült, s minden olyan lehetőséget megragadott, mellyel „valóság-hatást” érhet el: szándékosan úgy tűntette fel magát, mintha nem profi, fikciós alkotás lenne, hanem valódi dokumentum. A film sikere is jelzi, hogy hatását elérte, ám az ötlet mindössze egyszer megjátszható (jól mutatja ezt, hogy rendkívül gyenge folytatása már meg sem próbálkozott ilyen eszközök használatával).

Az új évezred első néhány évének horror-termésére leginkább az jellemző, hogy a bevett témák high-tech változatai jelentek meg, és tűntek el néhány éven belül a süllyesztőben: elkészült Robert Wise 1964-es klasszikus kísértetfilmjének a *The Haunting*-nak (a magyar

²¹ Persze sem az áldokumentumfilm, sem pedig a „megtalált és nyilvánosságra hozott tekercsek” ötlete nem új: az előbbire jó példa a '80-as évek Oscar-díjas csehszlovák alkotása, az *Olajfalók*, az utóbbira pedig egy szintén ekkoriban készült – véleményem szerint igen rossz – olasz horror-film, a *Kannibál holokausz*t.

DVD-forgalmazás a *Ház hideg szíve* címmel terjeszti) gyenge remake-je, *Az átok*; megfilmesítették a *Resident Evil* című konzoljátékot, mely leginkább arról tanúskodik, hogy a hagyományos zombifilmeknek végképp leáldozott, hiába próbálta a mozi a zombi-áradatot a *Mátrix*-típusú akciók képi világával ötvözni. Talán csak két üdítő kivétel van: Danny Boyle *28 nappal később* (*28 Days Later*, 2002) című filmje²² és *A kör* (*The Ring*, rend.: Gore Verbinski 2002), mely a Suzuki Koji regényéből készült japán kultuszhorror (*Ringu*, rend.: Nakata Hideo) amerikai változata. Itt – az új ezredvég információs robbanását követve – a kísértet már elektronikus úton terjed, egy videokazetta megnézése révén szabadul a világra (pontosabban a néző-áldozatokra). Azóta *A kör* mind a távol-keleten, mind pedig Amerikában több folytatást és utánzatot ért meg: megjelentek az interneten terjedő kísértetek is – mint például a *Félelem.com* (*FearDot.com*) című filmben.

Talán a fent említett filmek alapján lehetne valamifajta „posztmodern horror” vonulatot megállapítani, mely az önreflexivitásban (mint a *Sikoly*), a valóság és a fikció határainak elmosásában (mint a *Blair Witch Project*) vagy a virtuális világ beemelésében (mint a *Kör* és utánzatai) újítják meg a műfajt. Jómagam azért óvatos lennék ezzel kapcsolatban: az első két példa inkább egyszeri és folytathatatlan eset, az utóbbi pedig úgy érzem, tematikájában új, struktúrájában nem igazán.²³ Kissé ironikusan azt is mondhatnám, hogy a mai horrorok mintanézői számára talán valószínűbb, félelmetesebb, hogy videót nézve vagy internetezve találkoznak a természetfeletti démonokkal, mint egy eldugott erdei házban a *Necronomikont* olvasva (vö.: *Evil Dead*). Szóval a műfaj jövőjéről nem mernék profétálni, de igazából azt hiszem, még jelenét sem látni tisztán. Kubrick egyszer, még jóval a *Ragyogás* elkészítése előtt azt nyilatkozta, hogy „meg szeretné rendezni a világ legijesztőbb filmjét, melynek epizódjai a közönség rémálmaira játszanak rá”.²⁴ Tehát valami olyat szeretett volna, mint ami Poe-nak, Maupassant-nak vagy a legjobb pillanataiban Lovecraft-nek sikerült, de – bármennyire is nagyra becsülöm a *Ragyogást*, azt gondolom – Kubricknak nem, mint ahogy eddig filmen senkinek sem. Talán majd egyszer valaki...



²² Boyle alkotásáról bővebben lásd Kiss Gábor Zoltán – e számunkban közölt – tanulmányát.

²³ A tematikai újdonság is relatív: Cronenberg említett *Videodrome*-ja például már jóval korábban és sokkal ötletesebben játszotta ki a virtualitás és a valóság összekeveredésének horrorisztikumát.

²⁴ Idézi: Baxter, i. m. 346–347. o.

► „Volt valami a vérben”

Alex Garland – Danny Boyle: 28 nappal később

Sokan sokszor eltemették már a horrorfilmet. A műfaj azonban – a vészjósló hangokat folyton megcáfolva – időről-időre megmutatja, hogy köszöni, él és virul. A *Blair Witch Project*, a *Ringu*-széria, a *Texas Chainsaw Massacre* (A texasi láncfűrészkes mészárlás) (remake-je), vagy legutóbb a *Haute tension* (Magasfeszültség) ennek a virulens állapotnak – *virulenciának* –, a műfaj alműfajait érintő példái. A *28 nappal később*, a rendező Danny Boyle és az író Alex Garland második közös projektje, a „zombihorror” hagyományát éleszti újra. Pontosabban, a zombifilmekben eredendően bennefoglalt társadalomkritikát emeli magasabb szintre, miközben formailag is új szintet visz (vért ömleszt át) a horrorfilmbe.

DINAMIKUS IRODALOM

A film számos, a műfajon – sőt, a filmes kifejezésformán túlmutató kérdést felvet. A műfaji besorolás nehézségein túl elsőként a film és a forgatókönyv (irodalom) viszonyának a kérdését veti fel a kettő közti kapcsolatot a tartalom (ideologikum) perspektíváján túlmutató *forma* szempontjaként tálalva. A film és az irodalom (itt: a forgatókönyv) viszonya általában az *adaptáció*, a filmrevitel (ritkábban: a regényesítés) tartalmi aspektusán keresztül érdemel figyelmet – már ha egyáltalán. A *stílus* kérdése, mivel a két kifejezésforma sajátos eszköztárai közt bajos az átjárás, gyakran fel sem merül. A *szerzői film*, *szerzői filmes* kifejezések sem kölcsönviszonyt feltételeznek a két szféra között, csupán az egyikre – a filmre – vonatkoztatják a másiktól kölcsönvett szempontot. Ritka az olyan forgatókönyv (regény, elbeszélés), mely a film felől formai, elbeszéléstechnikai szempontból érdemel(ne) figyelmet.

Garland *28 Days Later*-e (Faber and Faber, 2002) a ritka kivételek közé tartozik. A *28 nappal később*, mely igazi *page-turner*, szüzséje az alábbiakban foglalható össze: „Egy áldozatait állandó gyilkos düh állapotában tartó vírus véletlenül elszabadul egy brit kutatóintézetből. Huszonnyolc nappal később egy motoros küldönc, kómából felébredve, a londoni túlélők maroknyi csapatában találja magát, elkeseredett küzdelemben a fertőzöttek ellen. Miközben próbálják menteni a jövőt az apokalipszistól – rájönnek, hogy nem a vírus a leghalálosabb ellenségük, hanem a többi túlélő.”¹

A film és az irodalom kölcsönviszonya szempontjából minden bizonnyal gyümölcsözőbb a korábbi Garland-regények elemzése (különösen a megfilmesített *The Beach*); a *28 nappal később* screenplaye elbeszéléstechnikai szempontból érdemel majd figyelmet.

Garland első regényét (*The Beach*, 1996) megjelenésekor rövid, filmszerű jelenetekben elbeszélte történetként méltatták (négy év múlva vitte filmre Boyle). A regény minden bizonnyal sokat köszönhet a filmnek általában és – a művészettörténetész szerzőtől nem idegen – a *képiségnek*. Az eredetileg képregényrajzoló Garland a *The Beach*-ben a *comics*

¹ A www.amazon.co.uk szinopszisa.

célratoróségét vitte át az irodalmi elbeszélésre, ahol a főként klasszikus Vietnam-filmekből (*Apokalipszis most*, *A szakasz*, *Acéllövédék*) táplálkozó popkulturális utalásrendszerét az angolszász utazásirodalommal (Golding) ötvözte. „Megtanultam, hogy kell elmondani egy történetet egyszerűen és nyíltan. Ha van valamiféle stílusom, akkor ez az” – meséli egy interjúbán.² Második regénye, a *Tesseract* (1999) – a cím (kb. *hiperkocka*) a negyedik dimenzió kétdimenziós ábrázolására utal – a *The Beach*-nél is fokozottabb figyelmet fordít az elbeszélés megszerkesztésére. A hiperkocka-kifejezés az elbeszélés multidimenzionális mivoltára utal; megtörtént és lehetséges események közt mozog, hoz döntéseket, cselekményesít. Az elbeszélésszerkezet megpróbál kibújni a szelekciókényszer alól, ugyanazon történet több szereplő szemszögéből rögzíti, hagyja, hogy a történet adott pontján elváljanak egymástól az addig együtt futó szálak, hogy utóbb összeérjenek – bár az időközben megtett utak egymással összemérhetetlen, alternatív történeteket eredményeznek. A hiperkocka-jelleg nem csupán az elbeszélés egésze felől, hanem a beállítások, a mondatról-mondatra történő „vágások” szintjén is megmutatkozik, ez adja dinamizmusát.

A képregényes múlt nem mellékes körülmény Garland pályáját illetően. Regényei a „képkockák” közti átmenetek számos fajtájával élnek, a pillanatról-pillanatra, történésről-történésre, tárgyról-tárgyra, jelenetről-jelenetre, aspektusról-aspektusra váltó átmenektől a látszólag mindennemű kapcsolatot nélkülöző képek közti „vágásokig”.³ (A „nyugati típusú” képregény-tradícióhoz kapcsolódva a történésről-történésre típusú átmenetet részesíti előnyben, ezt követik a tárgyról-tárgyra és a jelenetről-jelenetre típusúak; a többi átmenet a legritkább esetben fordul elő.) A képregény és az elbeszélés párhuzamaiból kiindulva felvethető a kérdés, mennyiben vihetők át a filmből leszűrt belátások a „történésről-történésre” típusú, *dinamikus* irodalmi elbeszélésre, azaz Garland „kép-regényeire” (vagy Bret Easton Ellis és a videonemzedék „klip-szövegeire”, Chuck Palahniuk „mozgástani” értelemben lendületes regényeire stb.). A Garland-próza esetében a tempó, a gyors vágások mellett a *beállítások* teszik filmélményszerűvé az olvasást. A beállítás fogalma az *expozió* fényképes értelmére (a fényérzékeny anyag megvilágítására) helyezi a hangsúlyt, ami nem áll távol az „irodalmi filmszerűség” általánosan elterjedt definíciójától.

MŰFAJ ÉS IDEOLÓGIA

A *28 nappal később* – mint film és forgatókönyv – narratív hatása részint abban áll, hogy a néző képzeletére bízta az „apokalipszis” megjelenítését (28 nappal „a történetek után” indul – a műfaji memóriával bíró néző szemszögéből a *Resident Evil* végpontjáról.). Ugyanakkor megelégszik a klisészerű történetek utólagos, utalásos összefoglalásával (állatvédők mentőakciója balul sült el, milliók fertőződnek meg/pusztulnak el a járványban, a túlélők túlélnek stb.). Az utalásos jelleg a forgalmazói oldalról, a film tálatásában is megmutatkozik. A premier előtti hónap gerilla-reklámkampányában kiplakátolt üzenetei (*Első nap: leleplezés* – *Harmadik nap: fertőzés* – *Nyolcadik nap: járvány* – *Huszedik nap: evakuálás* – *Huszonnyolcadik nap: pusztulás*) ezt a hatást szolgálták. A *tag line*-ok (a film szlogenjei) nem kevésbé: a biblikus *Napjaid meg vannak számlálva* (*Your days are numbered*), a filmben szereplő graffiti (*Kurvára közel a vég* – *The end is extremely fucking nigh*) és a baljós *Légy hálás mindenért, mert hamarosan semmid sem lesz* (*Be Thankful For Everything, For Soon There Will Be Nothing*) az elliptikus történetet „magyarázzák”.

² Interjú Alex Garlanddal in: *The Telegraph*, készítette Serena Allott.

³ Vö. Scott McCloud: *Understanding Comics. The Invisible Art*. H. n., 1994, Harper Perennial.

A marketing műfajmeghatározó szerepe sem elhanyagolható: a plakát ajánlása szerint – bár a filmben a szó egyszer sem szerepel – a *28 nappal később* a „zombi”-horrorfilm műfaját éleszti újra (*Danny Boyle reinvents the zombie horror film and it's „scary as hell”*). A klasszikus zombifilmek általában valamiféle politikai, társadalmi probléma mellett/ellen foglalnak állást, elsősorban a hidegháború, a faji megkülönböztetés és a társadalmi szolidaritás kérdéseiben. Garland a *28 nappal* burkolt háborús filmnek, az angol sci-fi és a hetvenes években virágzó zombi-horror ötvözetének tekinti – a plakát-szöveg ennyiben találó. Boyle, ugyan saját bevallása szerint kedveli a klasszikus horrort, elhatárolódik a műfaji besorolástól. Véleménye az ugyancsak „nem műfaji műfajfilm” David Cronenberget idézi A légyről: „ha ezt a történetet nem horrorként meséltük volna el, olyan leverő lett volna, hogy soha senki nem vált rá jegyet.”⁴

A film mindvégig a realista („híradóhorror”) és a fantasy- (sőt, sci-fi-) horror határán egyensúlyoz. A *rage*-vírust (düh) eredetileg az ebola szimptómái ihlették (vörös szemek, külső és belső vérzés), ez alakult át a „pszichológiai vírus” koncepciójává: a *düh* végső soron a társadalmi feszültség szinonimája.⁵ A reklám által ráaggatott műfaji klisék képtelenek elleplezni a burkolt (polgár)háborús tematikát, illetve a jellegzetesen brit paranoiát: Európa és Amerika cserbenhagyja, karanténba zárja a szigetországot. A fogyasztói társadalom kritikája – Romero *Dawn of the Deadje* (*A holtak éjszakája*) óta bevált recept – a hangsúlyos marketing összefüggésében ritka önironikus gesztus a filmben; a „bevásárlás”-jelenet (két ijesztő epizód közé illesztve) különös zárványt képez a történetben. A horror és a társadalmi tematika találkozása az összképet tekintve szerencsésnek mondható: a *28 nappal később* egyszerre horror az érzékeknek és az intellektusnak.

ESZTÉTIKA – LOGISZTIKA – DINAMIKA

Túllépve a film tartalmi-ideológiai vonatkozásain, a műfaji kliséktől eltávolító formai, forgatástechnikai szempontok új utakat nyitnak meg az elemzés számára. Az egyik legfontosabb ilyen szempont a *digitális kamera* használata. A film operatőre, Anthony Dod Mantle szerint az eszköz – az anyagi megfontolásokon túl – esztétikai, elbeszéléstechnikai szempontokkal szolgál. Nyers képi jellemzői megfelelnek a durva, szókimondó forgatókönyv és a szubjektív szemszög igényeinek; zavaró, darabos, szemcsés, elmosott képei a „realista” horror eszközei. Boyle az elbeszél apokaliptikus-anarchista események adekvát megjelenítőjeként méltatja a DV-technológiát: ebben a világban „nincs többé elektromosság és környezetszennyezés, mintha valami (földöntúli) csendesség tért volna vissza”. A cél ennek a világnak a túlélők szemszögéből történő bemutatása a lehető leghatásosabb módon.

A műfaj klasszikusaitól – Romero *Holtak-trilógiájától*, Tom Savini *Night of the Living Deadjétől* (*Az élőhalottak éjszakája*), újabban a *Resident Evil*-szériától – eltérően a filmbéli fertőzöttek emberfeletti sebességgel közlekednek. A dühük fokozása érdekében a legtöbb esetben atlétákkal játszották el a „betegeket”; a mozgásukból adódó rettenetet a digitális kamera sajátosságai fokozták. A DV kevésbé tolerálja a gyors mozgást, ugyanakkor természetellenesen éles képet ad: a film egyik csúcspontján az esőben imbolygó szubjektív kamera – utóbb feljavított – képe a hagyományos, analóg filmfelvételeken edződött szem számára szokatlanul darabos eredménnyel szolgál.

Az esztétikai szempontok mellett a digitális megoldás *logisztikai* haszna sem elhanyagolható. Mivel a valós terek bevilágításának, a hagyományos kamerák beüzemelésének hosszas procedúrájára a forgatási körülmények nem adtak módot, a kihalt Londonban

⁴ Serge Grünberg: *Biohazard. Beszélgetés David Cronenberggel*. 2. rész. Filmvilág, 2004. február, 42. o.

⁵ A vírus-témát variálja a *Resident Evil* – de még a *Ringu* (*Ring – A kör*) sorozat is.

játszódo jelenetsort – mintegy húsz perc – reggel, csúcsforgalom előtt, alig pár perc alatt vették fel. A realiztikus ábrázolás – a megfelelő esztétikai és anyagi-szervezésbeli mellett – számos technikai problémával járt együtt. A DV-nyersanyag feldolgozásának adott stádiumában elkerülhetetlen kompresszió különösen a sötét tónusú képek esetében zavaró, mesterséges hatást eredményezhet; a művi hatás elkerülésére Dod Mantle egész kis szűrőkészletet fejlesztett ki a forgatás során a digitális kép jellegzetességeinek (nyersségének, sajátos fényérzékenységének) finomítására. A történetbeli elektromosság hiánya a bevilágítás tilalmával járt együtt; az esti jeleneteket nappal vették fel, a sötétiséget utólagos szűréssel és kontraszt-világosság módosítással oldották meg. A DV-kamera jellemzője, hogy a nappali felvételeken az ég könnyen „kiég” – Dod Mantle az eget szűrők közbeiktatásával és utólagos kompozitálással adta vissza –, ami a Boyle által említett „csendesség” tartalmi szempontját erősítette.

A legismertebb Dogma-filmek⁶ operátöre, a DV-kamerát szinte védjegyként használó Dod Mantle szerint „minden történetnek megvan a maga látványa”.⁷ Annak ellenére, hogy a Dogma stílusához kezdettől fogva a digitális kép kötődött (hasonlóképpen triviális okokból, mint a *28 nappal* esetében), elsősorban nem a nyersanyag adja a Dod Mantle-filmek savát-borsát, hanem „a kamera furcsa státusza”: a könnyű kézikamera képes közel hozni az eseményeket, képes igazán szubjektíve bemutatni a történéseket.⁸ A Dogma-filmekben – mint a *28 nappal*ban is – a kamera az eseményeknek szegezett fegyver, ezt a fajta dinamizmust pedig a DV-kamerák képesek biztosítani. Ahogy a *Születésnap* kamera-szeme azt az érzést hivatott felkelteni, mintha egy, az egészből mit sem értő rokon szemszögéből néznének végig a családi drámát, úgy a *28 nappal később* is az egészből kezdetben mit sem értő Jim (vagy az állatkísérleteket fényképező aktivisták) nézőpontjából mutatja be az eseményeket.

Boyle filmje természetesen „nem” Dogma-mozi; a „tisztasági fogadalom” szinte valamennyi pontját megszegi (mint a Dogma-filmek általában). A valóságos helyszínek, a kézikamera, a megvilágítás hiánya (megannyi Dogma-szabály) mégis a populáris film-produkciók, közelebbről a horror képi sablonjaitól eltérő eredménnyel szolgálnak, zavarják a műfaji-vizuális memória felől értelmező szemet.

A *28 nappal később* nyitánya, a kísérleti majmoknak vetített agresszív, *valós* híradó-felvételek értelmezése messze nem okoz efféle zavart, nem véletlen, hogy ez a film egyik legmeggrázóbb képsora.

⁶ Dogma-filmek: lásd bővebben www.dogme95.dk

⁷ Richard Kelly: *The name of this book is Dogme95*. Faber and Faber, 2000, 99. o. Anthony Dod Mantle legismertebb munkái: *Születésnap* (Thomas Vinterberg 1998), *Mifune* (Søren Kragh-Jacobsen 1998), *Julien Donkey-Boy* (Harmony Korine 1999), *Táncos a sötétben* (Lars von Trier 1999), *Dogville* (A nemzedék) (Lars von Trier 2002). A *28 nappal* előtti két, Boyle-lal közös tévéprodukciója a *Vacuuming Completely Nude in Paradise* (2001) és a *Strumpet* (2001).

⁸ A Dogma „tisztasági fogadalmát” rögzítő Trier és Thomas Vinterberg lelki szemei előtt eredetileg „nagy, második világháborús, 35 milliméteres kamerák” lebegtek; végül az anyagi megfontolások, valamint Trier *Birodalom*-sorozatának sikere legitimálta az olcsó technológia alkalmazását.

Permutáció



GYARMATI LÁSZLÓ

Most majdnem ◀

Most ne még. Majd máskor.
Csak most ne még,
kérelek.

Majd jó lesz. Majd tényleg.
Majd épp úgy. Mint
régén.

Hol volt már. Hol nem volt.
És úgy lesz. Majd
megint.

Csak ne most. Csak ne így.
Majd máshol. Csak
ne itt.

Most majdnem. Most nahát.
Most mégis. Vagy
mégsem.

De látod. Amottan.
Nem érted. Nem
értem.

► A kannibálok fogságában

Setét bográcsban, mely alatt a tűz ég,
szájáig érő forró vízben ül,
s várja manócska, hogy puhára főzzék,
mint néma hús, passzívan, tétlenül.

Megtört szeméből lassú könny szivárog,
torkában gombóc, s néz, csak néz, amíg
körültáncolják roppant kannibálok,
barnán csillognak izmos tagjaik.

A keze-lába össze van kötözve,
fülét sem tudja megvakarni közbe,
de hát minek vakarná bús fülét.

Még imádkozna tán magába szállva,
míg szíve ver, de sajnos már hiába,
s beissza az erősebb, sűrű lét.



Az ötperc manócskán ◀

Manócskára az ötperc hogyha rájön,
mindenekelőtt cicót vágja szájön.
Majd elkezd dúlni csontos, szőrös ökle,
és hasznos tárgyak pusztulnak körötte.
Cicó eliszkol, meglapul a vackán,
gondolkozik, s megállapítja aztán:
szegény manócska lám fölötte durva,
az agya el van sajnos már dugulva.

Cicó pusztulása ◀

Tegnap agyrákban elpusztult cicó,
pedig most tényleg nem csináltam semmit.
Sokszor az elfojtott agresszió
betegség formájában felgyülemlik.

Szomorú voltam egész délelőtt.
Így végzem én is, az járt a fejemben,
s egy nagy zacskóban eltemettem őt,
bízván az örök, végső kegyelemben.

Cicó emlékezete ◀

Cicó megdőglött. Zsemleszínű teste
kinyúlt a meggyfa balzsamos tövébe,
ebédutánra pók, bogár belepte,
s hevert derűs füvektől körbevétel.

A kedves arc fényét a földnek adta,
kedélye köd lett, könnyed égi pára,
lelkét, ha volt, a túlvilág fogadta,
és árnyékként kell elképzelni máma.

Szívét, vonzó egyénisége fészket,
előrelátó baglyok szétpihézték,
és csőreikben éjjel messze hordták.

Gondoljátok meg: szíve most a fészek,
melyben ma már nem érzelmek tenyésznek,
hanem bozontos, bús bagolyfiókák.

▶ Manócska emlékezete

Hogy megbánhassa huligánkodását,
kicsi manót egy dobozban elásták.
Szúrtak fölé botot, és arra szeggel
egy cédulát, filctollal írt szöveggel,
mely tudtul adja: itt nyugszik manócska.
És elég sokan járnak ott azóta,
hoznak virágot, sajnálják szegénykét.
Van, aki sír. – Pedig szerintem él még.

▶ Manócska szorong

Manócska némán töpregett az este,
és létezését megkérdőjelezte.
Feküdt a döbbenettől holtra váltan,
de mégis, villanyát eloltva bátran,
zavart fejét a párnájára hajtva,
próbált tovább nem gondolkozni rajta.
Éjfél után merült álomba végre. –
Nos, lesz-e még vajon fölébredése?

▶ Manó szerint a világ

Kicsi manó a világot nem érti,
és súlyos frusztráltságát megkísérli,
hogy nihilista attitűdbe rejtse:
azt mondja, hogy le van mindenki ejtve.
De cicó nem szeret leejtve lenni,
s úgy érzi, ő manó számára senki.
Elhidegülnek végül mind a ketten,
s kerülik egymást, mint két ismeretlen.

kilenc ◀

hello kislány
miazakezedben
mézeskancsó? lopott?
de hogy!

sáros lett
mire észrevettem
könnyekig belementem
az iszapba

ők bájosak
de csak csizmában
kíváncsiak
kényesek buták

sérthetetlen
vékonyréteg
takar épp elég
fintorgó pofát

Áttetsző üveg ◀

Jééé, mik ezek?
Halak?

Ja, ja, van két hal
Meg egy algaevő.

Na és a halak mit esznek?
Algát?

Nem, szúnyogot.
Nyáron még
Tizenhárman voltak.

► Fából szappanbuborék

2050-re hetvennégy éves leszek, de hatvanat se mutatok majd. Marsjáró Dácsiám lesz, hát hogyne, meg egy jó kis ültetvé-nyem. He, he, he.

Föl, ti, föl, rabjai e földnek, mondanám akkor is, mint most is, ha nem szégyellném.

Legalább a vágyainkban legyünk nagyok, ha már a mosógépet részletre vesszük. (Már akik „mi”.)

Amúgy mi mind nagyon okosak vagyunk és tehetségesek is, persze. Néhányan közülünk egyenesen isteniek vagy legalábbis mesterek, királyok, ha éppen ráérnek két vámszedés között méltóságot hordani.

Ám valaki mindig beleszarik a középszerűség úrvacsora-poharába. Egy-két odavetett szóval.

Aki addig nyújtózkodik, ameddig netovábbot ír a takaró, annak a középszerűség valóban isteni.

Halleluja, rendőrök, halleluja, mondom már, ahogy nyitom az ajtót. (Megadom a megadnivalót nekik is, nem lehet mindenki Cézár.)

Ha nem tudnám, hogy nem, azt hinném, megszerettek, olyan gyakran járnak hozzám. Pedig egy szóval se mondtam, hogy engedjétek hozzám jönni a rendőr-őket.

Mint nudistának a szibériai sapka, úgy kell a társadalomnak a rendőr. Olyan inferiőrök ők, akik csak jók valamire, ha másra nem, hát arra, hogy ellenük szurkoljunk.

Ahányszor jólesően elnyújtózom, nagylábujjam valamelyike, a jobb vagy a bal, mindig belelóg valamelyik szellemrendőrség töltöttkáposztásába.

Nemcsak az öltözet, a rangjelzés teszi a rendőrt, hanem az ökörködő lélek is.

Mindannyiunkban lakik legalább egy ökör. Vagy kettő. Vagy több. Szoktam mondani, hogy ne búsulj, hatökör, még vannak itt elegenden s te nem vagy élien.

Akinek nem kutyabőrre, ne vegye magára, ha kell, én leszek a közép-szürkék vörösingese.

Ne szólítsatok se Endrének, se másnak. Béla vagyok, s nem a vég ez, csak a kezdet. A nextepp.

Aki nem hiszi, járjon a farka után.

Vagy jelentkezzen Mars-forgalmistának, 2050-ig, míg elkészül marsjáró Dácsiám, még van idő.

Addig is, ó rövoár, mon zsandár.

üldözési-mánia¹ ◀

A szemtanúk állítása szerint olyan kicsi voltam, amikor kicsi voltam, hogy újság-pelenkáimból ki kellett vágni a nagybetűket, nehogy felsértsék a seggemet.

Erőteljes nagybetű-allergia, diagnosztizált a felső-fokú professzor, miután alárendeltjei a lappangó-demencia tüneteit mutatták ki többször is, s esélytelennek nyilvánítottak.

Azóta is meglepem őket, ha be-befutok valahova.

Ők azok, akik hanyattfekve, alulról szagolják az ibolyát, még akkor is, ha rajta taposnak. Ezért aztán homlokukra folyton fészket rak a bű.

(hamurablókra² váró,

szóvárakba vágó por és hamu.)

A hamurablók hamis ígérekkel (pokol, mennyország, nyugdíjalap) szédítik áldozataikat, majd nagybetű-madzagot rángatva előttük, felépíttetik velük a hamu-rab-léti társadalom légvizeit.

(kevesen sejtik, még kevesebben tudják.)

Egy jó-amerikai ismerősöm öt évig volt boldogtalan a Hawaii-szigeteken, s csak egy kétségbeesett prágai meneküléssel sikerült visszavernie a hamurablók támadását.

(fortuna loves me

she fucked me on a shakespearean back-stage.)

Ideiglenesen. Persze.

(gátlástalanul szomorú,

mint a magára maradt holt-tenger.)

Valahányszor a nemigen öregedő felső-fokú professzorral összefutunk, elbeszélgetünk, mint legutóbb is.

– hogy állunk a nagybetűkkel, fiatalember, hogy állunk?

– köszönöm, köszönöm, csak meglehetősen.

– egyet se búsuljon, nem éri meg.

– ...?

– élvezzen inkább, élvezzen jókat, élvezzen sokat.

– ...

– meglássa, ha kitart, nemcsak túléli, de még le is győzheti őket.

– ?!

– hallgasson rám, tegyen úgy, ahogy jónak látja. ahogy én.

– !!!

a nagybetűkkel nem törődöm azóta, a hamurablóknak meg

L Ó F A S Z .

¹ Paranoja.

² A hamurablók testtelen-szürke elvdominanciák.

▶ Anyám bánata

Ma felhívott rég nem látott anyám. Olyan ódon-szomorún szólt a maroktelefonból a hangja, mint általában az anyáknak, amikor azt kérdezik, hogy mikor jössz haza fiam.

Nem tudom, anyám, válaszoltam, nem tudom, s ti hogy vagytok, mi újság odahaza?

Betegesen, öregesen, de azért megvagyunk, apád is, meg én is. Tegnap levágtuk a fehérfulú kajla nyulat, nagy hó van, az őzek bejárnak a kertbe. S te hogy vagy, fiam, jól vagy?

(Ne tudd meg, anyám, gondoltam magamban, ne tudd meg, hogy milyen jól vagyok, mert jobb neked. Jó asszony vagy te az asszonyok között, nem tehetsz arról, hogy méhednek gyümölcse egy kicsit narkós.

Mond csak, anyám, tényleg tudni akarod, hogy vagyok? Világképed szerint, erősen bűnös életmódot folytatok, sokkal bűnösebbet, semhogy szép-hazámnak piciny-falujába menő ismerősökkel üzengessek neked.

Bizony, anyám, már pénzt sem kell küldened, olyan művész lettem, tele vannak velem a lapok, még jó, hogy nem olvastok, különben nem is kérdeznéd, hogy vagyok.

Ó, ha tudnád, hogy be szoktam tépni, imákra szakadna anyai szíved, s szentté avatnának a papok! De te nem tudod, honnan is tudnád...)

Náthás voltam, de már elmúlt, ki se látszom a munkából, művészetből, annyi a dolgom, mondtam keresetlen szavakkal, mint mindig.

Tudom, fiam, tudom. Idefigyelj, így az anyám, elolvastuk azt a marihuánás írásodat, s az apáddal ketten arra gondoltunk, hogy azt a jobbik földet, tudod, ott a Bodomon, a tavaszon bevetnénk kenderrel. János szomszéd múlt pénteken jött meg Hollandiából, hozott egy fél hektárra való magot nekünk is, az a Bodomra éppen elég, mert körbe kell majd ültetni kukoricával. Ezt András mondta, a főrendőr, hát ő csak tudja.

Na, mikor jössz haza?



Medárd András ◀ ismeretlen életműve

Medárd András író volt, meghalt.

Biztosan tudom, senki irodalmunk csodás világában nem ismerte az ő nevét, sem álnevét, a szépen csengő Forlorn. Azt is hihetnénk, huszad-harmincadrangú, naiv, „önművelő” firkásról van szó; zsonghat fejünkben a fényes gondolat: aki méltó arra, hogy előrébb lépjen, az előbb-utóbb elő is fog lépni: világ elé tárja tehetségét, s az örvendve ünnepli.

No, de kérem, ne felejsük: esetünkben a mecénás nem más, mint a titkos halál; élete huszonharmadik esztendejében „karolta fel” Andrást.

Ő is tudta, ez a legjobb dolog, ami történhetett vele.

E varázslatos említett, a halál: menyasszonya is volt, nem csak mecénása. Ódákat zengedezett olykor a fekete éjbe – s rögvest papírra is vetette őket – arról, mely igen kívánja bőrét, illatát, tekintetét hitvesének. A halált látta mindenütt e kies-díszes világban, s ím, az könnyen rátalált.

Előtte is „találkoztattak” persze. Forlorn feketébe bújt karcsú herceggént járult elébe édes-fájdalmas ruhába öltözött mátkájának, kinek sötét-szép katedrálisöle puha úrként fogadta magába a vágyakon szárnyalót. E különös nász eredménye az ő életműve.

Könyvmoly, lelkes irodalmár romantikatisztelővel van dolgunk, ki az éjkultuszt a kehes, tüdőbeteg, XIX. század eleji, északi kultúrát építő zseniifjoncok utódjaként műveli, afféle kortalan időutazóként; csenevész testtel, kényelmes (és ezáltal sanyargató) polgári egzisztenciával?

Könyvtárszobában, karosszékekben ülve, mindenről, minden földről megelégedkezve, Liszt-improvizációkkal a fülében írta fájdalmas panaszait, ódáit, dalait – ah!

Nem-nem. Forlorn a XX. századvég, az utolsó évek művészembere volt, mindenestül e különös kor ivadékának mondható; globális művészethalál (átalakulás), a nyugati kultúra piszlicsárá halódása, a keleti és egyéb színpompás kultúrautánszatok térhódítása és az emberhegyként megbúvó északi kultúra vészjósló underground mozgolódása vették körül, határozták meg lelki tevékenységeit.

Fülében – ha már itt tartottunk – (az apró mellékvágányokon, mutáns oldalhajtás-ként) csúcsára jutó, tökéletesben kiteljesedő metálzene sírdogált: az ifjú, ultralázadó black metállal és a valamivel öregebb, főleg a muzsikában lényegeset alkotó-újító death metállal összefonódó sötét (doom) metál – s e komor zenét a kor legnagyszerűbb költői által írott (és elénekelt) csodálatos dalszövegek díszítették.

E nagyszerű költők műveit szavalva szívta magába Forlornunk a sötét művészetet, s – tegyük hozzá bátran – (a fény nélkülség mint fényen túli állapot magyarázatával) magáévá tette ezáltal a nem-sötétet is, melyre azért – valljuk be – helyel-közzel szüksége volt.

Vámpírok, halott menyasszonyok, sír után is szerető kísértetek, tündérek, angyalok, kőangyalok, irigy angyalok, áhított angyalok, megölt angyalok, gonosz Isten, vékony testű, szépséges Krisztus, hollók, varjak, farkasok, szerelmesek, szeretettek, szeretők és más efféle, furcsa népség táncolt fejében, valahányszor az éjszaka zenéjébe temetkezett.

Hív, kreatív, alkotó élvezője volt e legújabb művészetnek: gondolkodás nélkül elfogadta, irodalomtankönyvei, szöveggyűjteményei folytatásának tekintette a mind-össze néhány, újító metálegyüttes képviselte költészetet; ő maga is ezek szellemében alkotott, rövid élete végéig kereste társait, akikkel megszólaltathatta volna sötét költeményeinek zenéjét; továbbá fordított, tolmácsolta a „dalszöveg-angol” nyelven írott remekműveket, a – teljességgel érdektelen – hazájából közönségnek.

Senki, tudom, senki nem tud monográfiáiról, az új művészetet feltérképező esszéiről, a *Mikael Akerfeldt különös költészete*, az *Aaron Stainthorpe, a sötét költő*, *A könnytavak varázslatos vidéke*, vagy a *HIMfy szerelmei* című írásairól.

„Senki” – írom, s akkor hát honnan tudok én, a már különben is gyanús elbeszélő, erről a komor-titkos életműről?

Kitartok a „senki” mellett, ez a helyes szó: nem létezem; csökevény-létem Forlorn művészetével való, sorsomat megpecsételő találkozásom óta ezen iromány papírra vetésére korlátozódik. Furcsa létmód, nemde?

Találkoztam akkor, az ifjú zseni művészetével való megismerkedésemkor – egy november huszonnyolcadikai éjszakáról van szó – valamivel, valamifajta szörnyűséggel, borzalommal (nem tudom meghatározni), ami erre a létre kárhóztatott: széttépett, felzabált, megkínzott – nem tudom: azóta (nem érzékelem, mióta) pedig bármiféle kiterjedés nélkül, semmiből előburjánzó szavakként létezem, és elhozom a világba Medárd András, a méltatlanul meg nem hallgatott író munkásságának hírért.

Egy művészet-orientáltságot, eredetiséget, ötletességet és más effélet nélkülöző metálszaklap hasábjain olvastam először Forlorn szavait.

Ne reménykedjék az olvasó, nem volt költészeti rovata e bizonyos metálújságban, nem is kitűnő fordításait közölték: csak egy érthetetlen, szűkszavú levelet tőle, amely jól megfért a szubkultúra más, homályos üzenetei közt. Mint az később a bélyegző dátumából kiderült, Forlorn november végi halála előtt mindössze pár nappal adta fel a levelet, mely a következőképp hangzott:

„Életművem azé, ki elindul utánam, meghaltam, hideg sírban fekszem, törjétek fel koporsóm.

Medárd András Forlorn”

Már a decemberi számban megjelentek e különös hangú szavak és első olvasásra rabul ejtettek. Próbáltam megtudakolni, hogy ki és mi áll e különös megnyilatkozás mögött, próbálkozásaim azonban – a szerkesztőktől érdeklődtem a beküldő címe után, felhívást jelentettem meg egy későbbi számban – sikertelennek bizonyultak. Nem értettem, mások – az újságot olvasók és társas környezetem – miért nem furcsállják a dolgot, miért csak én veszem komolyan az illető szavait; mindenesetre ez a meg-nem-értettségem, elkülönülésem afféle „olaj a tűzre”-mechanizmusként vitt bele a mániákus kutatásba. Telefonkönyvek, rendőrségi nyilvántartások, irodalmi lexikonok... mindezen hiábavaló bogarászás után pedig eljutottam egy *másik lehetséges módhoz*, a temetői sétákhoz: először szülővárosom, majd az egyetem városának temetőit jártam sorra, aztán a közeli nagyvárosokban kerestem Medárd András sírját, s amikor már – majd egy éve tartó kutakodás után – kezdtem belátni, hogy a bizonyos sír valószínűleg nem is létezik, az újságban közölt üzenetet mégsem kell szó szerint érteni, a kutató séták pedig – minden gyönyörűségük ellenére – hiábavalónak bizonyultak; mikor Sz... egy városszéli temetőjében alkonyattájt kezdett magával ragadni valamiféle mindent feladni kész elgyötört-ség: akkor a lenyugvó novemberi nap utolsó, hideg sugarai egy sírkőre vetülve megvilágították a hónapok óta áhított-kutatott név díszesen vésett betűit.

Percekig álltam mereven, mint a beszélgetni jött közeli hozzátartozó, ittam magamba a betűket, lassan, egyesével; szemléltem a kicsiny sírhantot, a csodálatos rögzöket, az aranyozott feszületeket a sírkőn. Kimondhatatlanul örültem felfedezésemnek: a meglepetés intenzitásából arra következtethetünk, hogy a hosszas, hiábavaló keresés után én magam sem gondoltam volna, hogy a sírt valóban megtalálom.

Időközben lenyugodott a nap, a szürkességben pedig azon törtem a fejem, hogyan tovább.

„Igaz, Úristen, igazat írt Medárd (vagy aki a nevében szólt)!” – töprengtem izgatottan. „Követésre buzdít – induljak-e utána?”

Néhány óra múlva egy, a helyi barkácsnagyáruházban vásárolt ásóval a kezemben álltam ugyanott – immár a telihold fényében fürödve. Saját szememmel bizonyosodtam meg arról, hogy – bármekkora zajjal járjon is majdani tevékenységem – a sírtól meglehetősen messzire levő, zárt örbódében szunnyadó temetőőrt semmiképp nem fogom felzavarni. Későre járt – a csendes város feletti dombon, a csak egy úton megközelíthető temetőben nem kellett tartanom emberek felbukkanásától – ha csak a magamfajta, kerítésen átmászó, titkon lopakodó sírgyalázótól nem. Azt készültem véghezvinni, ami eddig csak metafora, művészi kifejezőeszköz volt számomra: a valóságban kívántam megtenni azt, mit megtettem már számtalanszor képzeletben: hiteles éjkultistává lenni azáltal, hogy kihantolok egy koporsót, s felnyitom azt; kiemelek egy halottat az enyészet karmai közül, szembenézek (valóban, saját két szememmel) a halállal.

A rettegés kiváltotta gyomorgörcsöt leszámítva a tevékenység első felében nem volt semmi szokatlan: szűk gödröt ástam, meglehetősen laza talajba. Nem mertem túlságosan nagy energiát kifejteni: a vigyázó, aprólékos munka pedig átkozottul sokáig tartott. Mániákusan lapátoltam az időközben elért koporsófedélről a rajtamaradt földet: végtelenségnek tűnt, mire teljesen letisztítottam. Az órákig tartó, retteneteltjes mélybe hatolás során tökéletesen átszellemültem: az utolsó néhány földkupacot kimért, méltóságteljes mozdulattal hajítottam kifelé a sírgödörből.

Legalább negyedórán keresztül gubbasztottam a csupasz koporsófedél fölött a holdfényben.

Már ekkor megkörménykezett az a valami: mintha az ördög vacsorájára indulván varjú vezette halottaskocsi limuzinba szálltam volna. Mind zavarosabb képzetek kezdtek kísértetni, úgy gondoltam hát, cselekednem kell, azonnal.

Ásómmal felfeszítettem a koporsófedelet, higgadtan, minden oldalról. Mikor teljesen meglazult, félreraktam szerszámomat és ünnepélyes mozdulattal felhajtottam a korhadt deszkátetűt. „Megvagyok hát, ugye nem is volt nehéz?” – gondoltam a mélybe pillantván, majd megcsapott valamiféle süvítő rémület, valami végzetes átok, ami onnan, a koporsó mélyéről tört elő.

Nem azonnal történt (legalábbis nem vagyok benne biztos): emlékszem, hogy valóban megtaláltam a forlorni életművet: sűrűn telenyomtatott papírkötegeket, rajtuk a csodás fordításokkal, esszékkal, saját költeményekkel – a sötét művészet e gyöngyszemeivel, melyeket zseblámpám halvány fényénél ott, a sírgödörben egytől-egyig elolvastam; s megtaláltam persze magát Forlorn-t, az oszladozó, egyéves hullát, akit minden elváltozása ellenére bámulatosan szép, sápadt ifjúnak találtam (vörös haja még életelien, dúsan terült szét a koporsó alján), és talán még beszéltem is vele (vagy csak hozzá, nem is tudom), majd sorra megelevenedtek művei: feléledtek, körbevettek a kárhozottak, a komor kavalkád pedig sodort, elragadott: Forlorn torz vigyorral az arcán rángatott lefelé, a mélybe.

Hangja esdeklő volt, büntudatos – éterből zengett, semmiképp nem illett arckifejezéséhez, – és valami átokról, eme sírban, papírkötegekben lakozó szörnyű lényről szavalt; említett megszűnésem, kínoztatásom, szétporladásom azonban megakadályoztak abban, hogy tisztán felfogjam szavait.

Az én időm lassan lejár, a szavak, a betűk elfogynak.
Ez az írás őrzi emlékémet Medárd Andrásnak, az ismeretlen írónak, és ez az utolsó darabja az én életművemnek.

Az út végére értél, kitartó olvasó, e táncoló kárhozottak gyönyöre enyhítse ásástól meggyötört tested fájdalmát... Őrizd emlékem... Jöjj...



Égő ölednek fényes örömében ◀

méhszájszék búcsúsza
Trója LSDe McGon
dolója kereszdbbe
te ondulsa szóra

mért szár szép az este
ha ki nem kereste
benetekis
épp már ép a teste
él
az eszetek is
Enki nem tereltenki
nem terelt

Végzetmunka ◀

*kitisztult az ég
napra nap lát
gyúló régiség
egybe ömlők
titka s öröme
okozatlan
tudás gyönyöre*

kelek nyarak tételek
mellettem a vágy játéka
minden ömlő ajándéka
féynövények alakba törnek
a mély jövő
felszítva
félszülten is települten
gyökerezni akarát van
képlényekben szakadatlan
a jellegükben
álomszeri alany készül
csurommázba végvendégül

▶ Dalaim tán parton hűledeznek

A halálból visszanézve
külön táj az élet
nem is a semmi vagy
valami kérdése választ
a vonzó mező

átélni megint
hogyminden csak most készül
mikor még nem volt a haldoklás
ugyanaz a haldoklás volt
és már akkor is
ami csak most lett
gyönyörű

66

▶ Hajnal

vége
szaporodók pusztá népe
ondulj már
a tavasz int

bárány
felhők az égre
kimeredő ernyedtségbe

hogya halál
ad szerelmest
mindenőnek engedelme
st okkal
teli csúcsok borongnak
nappal

130 540

Az egyszerű berendezés időtlen idők óta a szobához tartozott, mégsem látszik semmin a kor. Egy olcsó, fióktalan íróasztal áll a fal mellett, lapján magnó, előtte az asztalhoz csak olcsóságában illő szék. A két szekrény közül az egyik az asztallal szemközti falnál, a másik a sarokban. Előbbi könyves-, utóbbi ruhásszekrény lehet, könyvek és ruhák nélkül. Ajtó is van, a ruhásszekrénnel átlósan, majdnem a sarokban. Meg egy ágy is, a ruhásszekrényhez tolva, egy ember alszik rajta. Semminek nem látszik a színe, sötét van.

A szoba egy harmadosztályú hotel szobájától csak két dologban különbözik: nincs ablak, de van a könyvesszekrény fölött valami. Az ablak hiánya így hajnalban fel sem tűnik, úgyis alszik, nappal meg alig lesz majd a szobában. *Dolga* lesz. Meg aztán egy napot ki lehet bírni ablak nélkül. A könyvesszekrény fölött az a valami első pillantásra egy furcsa, fémes keretben lévő képnek tűnik – olyan helyen is van, ugye, ahol képet várnánk –, de jobban megnézve az bizony nem más, mint egy szám: 130 540.

• • •

Z az oldalán fekszik, a fal felé fordulva. Mozdulatlan, akár egy halott. Az ágy és a fal közötti rést kitölti a jobb keze. Szája nyitva, a mélyenálvók nyála csorog belőle. Úgy alszik, mint akit agyonütöttek. És úgy is ébred. Nyöszörögve húzza ki a fejét a nyálfoltból, nagyon lassan a másik oldalára fordul, a szoba felé. Messze van még attól, hogy kinyissa a szemét, hogy *először* pillantsa meg a szobát.

Még nem csörgött az ébresztő. Addig bizony ki nem nyitja a szemét, amíg nem csörög. Pár percig utána sem. Minden egyes perc aranyat ér. Mit perc, minden másodperc! Z magában elmélkedik az ébredés hiábavalóságáról. Miért nem lehet örökké aludni? Persze, ki akarna örökké aludni... azért biztos lenne vállalkozó. De legalább többet aludhatna, csak egy kicsivel többet! Sosem pihenheti ki magát. Aztán Z eszébe jutott az a csehszlovák mese, a Bob és Bobek, a rémes párbeszédével (akkor mondjuk, amikor nézte, még szerette, csak azóta, azóta irtózik tőle valahogy, de sokszor gondol pedig rá! majd minden nap, reggel):

- Ébresztő! Gyerünk dolgozni! Munkára fel!
- De miért?
- Mert a munka nemesít!

Nem emlékezett, hogy melyik nyúl volt Bob és melyik Bobek, de a nagyobbik – jobban meggondolva annak kellett a Bobnak lennie –, az hajszoita állandóan a kicsit. A munka. Nemesít. Francokat nemesít. Legalábbis az ilyen munka nem. Ez nem olyan nemesítőféle. Nyugodtan aludjatok csak nyulak! Ez a munka bizony nem nemesít, kedves Bob! De majd egyszer, nem is olyan sokára, talán úgy egy-két év múlva... na, akkor majd egészen más lesz. Az majd nemesít! Z csukott szemmel elmosolyodott, és ásított. Hány óra lehet? Biztos nincs még öt. Ötre állította az órát. Vajon a munka kilenckor, tízkor, tizenegykor is nemesít?

Z alig bír megmozdulni. Miért olyan hatalmas ébredéskor a gravitáció? Egy gondolat motoszkál a fejében: nem lehet, hogy már jóval elmúlt öt óra? Nem, az lehetetlen! Ha nem kel fel ötkor, akkor... akkor... még rágondolni sem akart, egyszerűen nem engedheti meg magának, hogy elkéssen! Nem, semmiképp nem szabad elkésnie, inkább majd alszik bent, ha állva is, de alszik bent, csak egy kicsit, nagyon ráférne már az alvás.

Z jobb keze végigtapogatja az ágy melletti szőnyeget, padlót, ahová lefekvéskor az óráját tette. Csak nem nyomta le félálomban, hogy aztán visszaaludjon még? Csak azt ne! Biztos itt van az a nyavalyás óra valahol, és csak hármát mutat, legfeljebb négyet, messze még az ébredés ideje, aludhat még. De hát meg kéne bizonyosodni, ugye.

Z jobb keze sehogy sem találja az órát, bosszúsan-rémülten résnyire nyitja a szemét, de a rés még abban a pillanatban óriásira tágul a döbbenettől: Z *először* látja meg a szobát.

• • •

A folyosóról a rossz ajtó alatt beszűrődő kevés fényben Z szemügyre veszi a szobát: ágy, két szekrény, íróasztal, ajtó. Ajtó! Z az ajtóhoz ront és megrántja a kilincset: zárva. Nem veszi tudomásul, egyre vadabban rángatja az ajtót, és rugdossa is. Hosszú percek telnek el, míg Z visszanyeri az önuralmát, körbejárja a szobát, megnézi a magnót az asztalon, kinyitja a két szekrényt, üresek. Megáll a falon lévő szám előtt: 130 540. Sokáig nézi. Nahát, hogy miket ki nem találhatnak az emberek! Vagy ez művészet lenne? Más nincs a szobában, egyebet nem tud megnézni: leül az ágyra és töpreng. Fogalma sincs róla, hogy kerülhetett egy számára teljesen ismeretlen szobába. Hol van? Hogy került ide? Miért zárták be? És kik? Meddig kell itt maradnia? Miért nem jön már valaki?

Z-t hirtelen különös gondolat szállja meg, mintha... mintha látta volna már ezt a szobát... valahol... valamikor... talán... de nem! hiszen nem emlékszik semmire! Egészen biztos benne, hogy még soha nem járt itt.

Z az ajtóra néz. Furcsa, gondolja, meg se moccan a rugdosására, nagyon masszív, sosem látott még ilyen ajtót. Az ajtó alatt észrevesz egy cédulát. Az előbb még nem volt ott! Biztos, hogy nem volt, hiszen okvetlenül észrevette volna. Vagy mégis ott volt? Szinte magán kívül rugdosta az ajtót, lehet, hogy nem vette észre a cédulát? Elkerülte volna a figyelmét? Z újra az ajtóhoz fut, fölveszi a cédulát és olvassa:

A magnó, az asztalon.

Egy utolsó, kétségbeesett és persze eredménytelen ajtórángatás után Z az asztalhoz megy és leül a székre. A magnón kívül nincs más az asztalon. Z látja, hogy a magnóban van egy kazetta – amikor először megnézte, még nem volt ott. Nincs mit tenni, Z megnyomja a play-t, a kazetta elindul, a hangfalból lassan, hosszú-hosszú szünetekkel csöppennek ki a szavak:

Üdvözlöm!

Ön most *itt* van.

Nem fontos, hogy ki maga.

Valaki, bárki, senki.

Nem fontos, hogy honnan és hogyan került *ide*.

Nem fontos, hogy miért van *itt*.

Büntetésből, jutalomból, viccből, véletlenül vagy szándékosan, esetleg egyszerűen és tudatlanul-szerényen: csak úgy.

Nem fontos, hogy hol van, hogy mikor történik mindez, mióta, meddig tart.
Ezekre a kérdésekre válasz nincs.

Ön most *itt* van.

Higgye el, tulajdonképpen bárhol lehetne, bármikor, bármit csinálhatna,
akkor is csak ugyanazt tenné, amit *itt* fog tenni.

Ön egy ideig *itt* lesz, és az *itt*létében a *könyv* fogja segíteni.

A *könyv*, a szekrényben.

Z agyán átsuhan, hogy mintha emlékezne erre a hangra, hallotta már valahol, egyszer... régen... aztán arra gondol, hogy ha ismeretlen helyzetbe kerül az ember, akkor görcsösen kutat valami ismerős után, képes az ismeretlent ismerősként azonosítani, hamisan persze. Nem, nem, soha nem hallotta ezt a hangot. Különben is, ha valaki akárcsak egyszer is hallja ezt a száraz, érzelemmentes, dallamtalan hangot, az később százszázalék biztonsággal felismeri, nem csak átsuhan rajta egy bizonytalan talánérzés.

Könyv? Miféle *könyv*? A szekrényben! Hiszen ő már mindkét szekrényt megnézte: üresek. Z újra kinyitja a könyvesszekrényt, hát persze: semmi, semmi nincs benne, ahogy az előbb sem volt. Aztán a ruhásszekrényt, és ... ott, az aljában, ott van egy apró, piros fedelű *könyv*. Tiszta örület, hogy az előbb nem vette észre, ezt sem. Z-t kiveri a hideg verejték.

• • •

A *könyv* nem sokkal nagyobb egy zsebkönyvnél, nem túl vastag, úgy ötvenoldalas. Mégis milyen súlya van! Nem nehéz persze, de ahhoz képest, hogy mekkora...

Se a piros fedelén, se a kékes hátulján, de szürkés, kopott oldalán sincs írás. Z sóhajt egyet és kinyitja. Az első lapon mindössze ennyi áll:

VISZKETÉS – Üsd meg!

Z lapozni akar, de nem tud, a *könyv* lapjait lehetetlen szétválasztani, csak az első oldalát mutatja meg.

Z kezében tartva a *könyvet* körbenéz a szobában... ez... ez... egyszerűen... teljesen lehetetlen... képtelenség ez az egész... *itt*...

Egy kattanással kinyílik az ajtó.

• • •

Z megkönnyebbülten rohan le a lépcsőn, minél előbb otthagyni a szobát, magnóstul, *könyvestül*, legyen már vége ennek a lidércnyomásnak! Tágas előtérbe ér, de egy lelket sem lát... hacsak... igen! igen! a portás! Portásnak nem örültek még ennyire.

Z, amíg a portásfülkéhez siet, megigazítja a haját, mélyeket lélegzik, igyekszik összeszedni a gondolatait. A portás egyedül ül a fülkében, Z-t nézi.

– Jó napot! – köszön Z.

– Jó napot! – válaszol a portás.

– Megmondaná a hotel nevét, kérem?

– Nincs neve.

– Hogyhogy nincs neve?

– Nincs.

- Egy hotel, amelyiknek nincs neve?
- Nincs neve.
- Órület! Mi a fene folyik itt?
- ...
- És, ha szabad kérdezni, hol van ez a névtelen hotel?
- Itt.
- Mi az, hogy *itt*? Hol? Hol? Könyörgöm, hol?
- Itt.
- ...
- Maga... maga ugye tudja, hogy ki vagyok?
- Tudom.
- Akkor mondja meg, hogy kerültem ide! Látott velem valakit?
- ...
- Egyedül nem jöhettem ide! Azt sem tudom, hol vagyok! Ki hozott ide?
- Senki nem volt Önnel.
- Egyáltalán: maga látott már engem?
- Nagyon sokszor láttam már Önt.
- De mikor? És hol?
- Itt. Mindig *itt* találkozunk.
- Találkozunk? De, ember, én még soha nem láttam magát!
- ...
- Vannak itt rajtam kívül mások is?
- Egyedül van. Ön teljesen egyedül van *itt*.
- De hol? Itt, itt, itt! Az istenért, hol? Mi folyik itt? Miért? Miért?
- Meghallgatta a kazettát, nem?
- ... a ka... a kazetta...

Z elfordul, többé nem vesz tudomást a portásról, a kijárat felé tántorog, muszáj kijutnia a levegőre, megfullad, ha még egy percet bentmarad. Öntudatlanul vakargat egy szúnyogcsípést a fülén.

A kapun kirobbanó Z-t még éppen eléri a portás szavai:

– Ne felejtse el, hogy mit olvasott a *könyvben*! Ha megtette, jöjjön vissza! Nagyon fontos, hogy jöjjön vissza!

• • •

Nyirkos, hideg reggelrel köszönti az utca Z-t. No meg egy éppen arra járó nővel, aki, ha már arra jár, neki is ütközik a kiszáguldó Z-nek. Mindketten elesnek, a nő kezéből kihulló hamburger pirosas foltot hagy Z nadrágján. A széles utca kihalt, mindössze négy embert látni: a kapu előtt a hamburgeres nőtől Z igyekszik bocsánatot kérni. A nő egy árva szót sem szól, bandzsán és grimasszá torzult mosollyal bámulja Z-t, majd alig észrevehetően átbiccent az utca túloldalára, egy kapualjban az alkalmi fekhelyén fekvő csavargónak. Az ember óhatatlanul arra gondol, hogy nem az ő cimborájuk-e az a magas, sovány alak, a negyedik, aki pőfékelve támasztja a hotel melletti a falat. Bár ez utóbbi egyáltalán nem néz ki csavargónak, mégis, mintha valamilyen módon összetartozna ez a három ember. Illetve négy.

Z végre felnéz a hotel falára, mohón kutat valamilyen felirat után, de nem lát semmit, nincs felirat, csak a csupasz fal. Fogalma sincs, hogy mi lehet ez a hely, hogy hotel-e egyáltalán... és hol van most? Miféle utca ez?

Csak tudná, hogy miért viszket ennyire a térde, ott, ahol felbukott benne az a nő...

• • •

Egy óra múlva Z egy pad előtt, a földön ül. Örülten vakarózik. Füle, térde, combja, hasa, háta ... mindene viszket, mindene! A körmei véresek, egész teste sebes, lábából, karjából csurog a vér. Kavarognak a szavak a fejében:

... a kazetta... meghallgatta a kazettát, nem?... a ka... z... Ön most *itt* van... a kaz... nem fontos, hogy ki maga... *itt* lesz... Ön egy ideig *itt* lesz... *itt* lesz... *itt*... a *könyv* fogja segíteni... a szekrényben van, érti? A szekrényben... a *könyv*... ne felejtse el, hogy mit olvasott a *könyvben*!... Mit olvasott?...Ha megtette, jöjjön vissza! Jöjjön vissza! Jöjjön vissza!... A *könyv* fogja segíteni... a *könyv*... a *könyv*... ..

viszketés... viszketés... viszketés... viszketés...

Üsd meg! Üsd meg! Üss!

viszketés... viszketés... viszketés... viszketés...

ÜSD MEG!... üsd meg! üss meg! valakit... bárkit... valakit... ÜSS!

A buszra várakozók a szemerkélő eső és a hideg szél előtt a megálló fedett kis odújába húzódnak. Elférnek, csak ketten vannak. Egy harmadik, egy tizenhat év körüli fiú az utcán közeledik. Egyáltalán nem siet, komótosan jön, nem zavarja, hogy esővíztől nedves hajába kap a szél.

A fiú Z-re ügyet sem vetve elmegy a pad mellett, megáll a buszmegállónál, de nem áll a másik kettő mellé a fedett részbe, tovább ázik. Pedig időközben az eső igencsak nekieredt.

Még három alak fordul be az utcába, de nem jönnek közelebb, a sarki ház eresze alatt maradnak. A buszmegállót nézik, figyelnek. A hamburgeres nő, a csavargó és a most is pöfékelő magas, sovány férfi.

Z viszketése egyre csak fokozódik, szeretné lenyúzni magáról a bőrt, megszabadulni az elviselhetetlen tagjaitól, még ha akkor belőle nem is maradna sok. Már nincsenek kérdések a fejében, képtelen gondolkodni, mindenét kitölti a viszketés és a hangok: üss! üss! üss!

Húsz perc telik még el, amíg Z rájön, hogy mit kell tennie, húsz gyötrelmes perc. Szerencsére nem jön a busz, a három ember tovább várakozik. A fiú és Z áznak.

Amikor Z reszketve elindul, a fiú megfordul, háttal az úttestnek egyenesen Z szemébe néz. Minden lépés egy évszázadig tart. A fiú kétezer évig várja Z-t, aki érkezésekor ökölrel hatalmasat csap az arcába. Amint a fiú feje a betonnak csapódik, Z viszketését mintha elvágták volna. Zavartan áll a fiú fölött. Kábultsága múlik, értelme visszatérőben. Megmagyarázhatatlan érzés bujkál benne, déjá vu. Most érkezik a busz, ketten felszállnak. A padka szélénél lévő lefolyóba pirosra festve zubog az esővíz.

Z visszamászik a padhoz, és ernyedten zuhan le rá. Az egész csak egy álom, csak egy álom, egy rossz álom. Elalszik.

• • •

Az eső elállt. A fagyos szél nekiszalad az utcának. Nem talál egy lelket sem, vissza kell térnie a padon alvóhoz, ha valakire fújni akar. Délelőthöz képest sötét van, a nap nem akar kibújni a felhők mögül. Fog még esni ma.

Z negyedórája alszik. Összegöngyölödve védi magát a hidegtől, nem sok sikerrel, vizes ruhája a testére tapadt. A szél leszakít egy ágat, az alvóra hajítja. Z megrándul, és nyöszörögni kezd. Nemsokára fejfájásra ébred. Biztos megfáztam, gondolja, ilyen időben nem is lenne csoda. A vérző fejű fiúra gondol. Vajon álmom volt? Felkapaszkodik a padra, arrafelé néz, ahol ütött, senkit nem lát, a buszmegálló, az utca üres. Ránéz a nadrágjára, a pirosas pecsétet, a hamburgeres nő nyomát, nem tudta eltüntetni az eső. És a vért sem. Képtelenség! Tényleg megütötte volna a fiút? Hogy ömlött a vér a fejből! De hol lehet most? Ha olyan nagy baj történt, akkor ott kellene feküdnie az úton. Z még egyszer odanéz. Nincs ott. Hál' istennek! Akkor hát elment..., ha mégiscsak ütött volna,... akkorát. Nincs ott, mégsem sérült meg olyan súlyosan. Már csak azt kéne kitalálni végre, hogy ő, Z, hol van.

A fejfájás rátesz egy lapáttal, Z szeméből patakszik a könny, gyomra a torkában. Oldalára dől és hány, epét, nincs más. Z nadrágján összekeveredik a kecsap, az epe és a vér. Az epe teljesen az övé, a vérnek csak a fele.

Az újra eleredt eső nem ugyanazt az embert találja a padon, akit otthagyt. Z két kézzel szorítja lüktető fejét a földhöz. Az eső elcsitítja a föld friss, méregzöld színét, de a fetrengőn nem segít. Z még soha nem volt ennyire rosszul.

Csak egy dologra tud gondolni, az tartja életben: vissza kell mennie, ahogy a portás mondta, vissza kell mennie, a szobába, a könyvhöz, ez az egyetlen esélye visszamenni, ha bír.

• • •

A fájdalom légypiszokként kente szét az időt. Mikor jött vissza? Ma? Tegnap? Vagy egy éve? Hányadszor biccentett neki rezzenéstelen arccal a portás, mint egy réges-régi ismerősnek, amikor belépett a kapun? Megint hogy nézett rá az a nő! De most a hotel halljában ült, mellette a csavargó és a sovány alak. Valamelyik mondott is valamit... a csavargó. Mit is mondott? Mit is...

Z csak egy dologban biztos, igaz, más nem is érdekeli: most a szobában van – végre! –, és a *könyv* ott van az asztalon. Mohón veti magát rá:

FEJFÁJÁS – Szúrd meg!

Megvan hát, hogy mit kell tennie, de nagyon gyorsan, amíg van ereje, ideje.

A falon a szám hivalkodóan világít: 130 540.

•
•
•
•
•
•
•
•
•
•

A reggeli eső még Z pufók arcát verte, most egy összeaszott arcú ember áll a szobában. Z egy nap alatt lett csontsovány. Megrémülne a tükörképétől. De nem néz tükörbe, ennél sokkal fontosabb dolga van.

Z a *könyvet* tartja a kezében. Ötödször. Öt nyomorúság. És már azt is tudja, mi lesz a hatodik. Érti. Csak azt nem tudja még, hogy mit kell tennie.

Most hamar visszajött, így van egy kis ideje, gondolkozhat. Istenem! Micsoda borzalom! Hogy tehetett ilyet? Hogy volt erre képes? Iszonyú! De muszáj volt. Meg kellett tennie. Ahogy a többi is. Mindet. Vajon a következőt is megteszi?

Már este van, sötét, de még mindig nem tudja, hogy hol van. Miféle város ez? Miféle világ? Egyetlen ismerős szegletet sem talált. Mégis: minden annyira ismerős. Mintha járt volna már ezeken a helyeken. *Itt* – ahogy a magnó mondta. A sarkon behunyja a szemét és látja, hogy milyen lesz az utca, ha befordul.

És az a három alak! Mindenütt ott vannak, és figyelnek. Hogy mit fog csinálni. Semmin nem lepődnek meg, pedig nem mindennapi dolgok történnek. Szörnyű dolgokat tesz. A hamburgeres nő, a csavargó és az a magas, sovány csak nézik egykedvűen, szótlánul. Talán csak egyszer, a hotelben, amikor a feje fájt, akkor súgott a csavargó a magasnak valamit, valami olyasmit, hogy még milyen *sokszor* fogunk vele találkozni! A portás is azt mondta, hogy „nagyon *sokszor* láttam már Önt”, meg hogy „mindig *itt* találkozunk”. Sokszor! *Itt!* Mindig *itt* találkozunk! Mi lehet a valószínűbb? Hogy ő, Z örült meg, vagy hogy csupa-csupa hobbant veszi körül? Bár az túlzás, hogy körülveszik, éppen csak páran vannak... *itt...* de azok! Igen, meglehet, hogy az egész nem így történt, hogy semmi sem így történik, sőt, egyáltalán nem történik semmi. Z úgy érzi, hogy reggel óta képzeli.

Miután Z leharapta az öreg fülét, rögtön visszament a szobába. Megtanulta, hogy mi-helyt végrehajtotta a *könyv* utasítását, azonnal induljon vissza, így ússza meg a legkevesebbel. Most például még alig fullad, de ki tudja mi lesz pár perc múlva? Lehet, hogy levegőt sem tud majd venni.

A fulladással dacolva sokáig nem néz a *könyv*be, gondolkozik, majd átlapozza az első oldaltól:

VISZKETÉS – Üsd meg!

FEJFÁJÁS – Szúrd meg!

SZOMJÚSÁG – Vágd le!

PUFFADÁS – Kínozd meg!

VESEGÖRCS – Harapd le!

Szörnyűségek! De mindet megtette, egytől egyig mindet. Most itt vannak a szeme előtt: a vérző fejű fiú, a hasbaszúrt férfi, a levágott karú néni, a vergődő kislány, a jajgató öreg. Sosem hagyják már nyugodni. De nem tehetett mást, meg kellett tennie, muszáj volt. Ő nem tehet róla... nem tehetett mást...

A hatodik oldal előtt Z egy pillanatra megáll, ugyan most mi jön? Miféle elképzelhetetlen borzalom?

FULLADÁS – Mondj mesét egy gyereknek!

Utána bontsd ki a borítékot!

Z nem lepődik meg, hogy csak most veszi észre a borítékot az asztalon. Felveszi, zsebre rakja. Meg sem próbálja kinyitni, ahogy a *könyvben* nem tud előrelapozni, ezt sem tudná kinyitni, most még.

Mielőtt kilép az ajtón, Z visszanéz a szobára: minden ugyanolyan, mint reggel: az ágy, a szekrények, az asztal, a szék, a szám.

• • •

Már régen lement a nap, az utcán halvány fénnel égnek a lámpák. A járdára fagyott esőn nem lépked senki. Csend van, csak a szél süvít.

Hol találhat ilyenkor az ember gyereket? Z másfél órája bolyong az utcákon. A fulladás eleinte meglepően kíméletes volt, először csak köhögés, mintha félrenyelt volna, majd egy kis légszomj, meg kellett állnia pihenni, kifújnia magát, egyre gyakrabban. Lassan, alattomosan fokozódott, míg végül lépni sem bírt, összegörnyedt, levegőért harcolt.

Szüksége van egy gyerekre! Hol a fenében van egy gyerek? Z esdeklőn nézett körbe. Csak egy mesét szeretne elmondani, semmi rémség, csak egy ártatlan mese. Kérem, könyörgöm, jöjjön erre egy gyerek! A boríték égette Z zsebét.

Három ember figyeli az utca túloldalán a villanyoszlopnak támaszkodó alak kétségbeesett haláltusáját. A magas férfi mond valamit a csavargónak, majd a falnak dől, és rágyújt. Z-t ismeretlen erő egyre mélyebbre nyomja. Rettenetesen gyenge, de nem feküdhet le, ülve még kap levegőt, ha lefekszik, akkor vége, megfullad. Talán jobb is lenne úgy...

A villanyoszlop mögül egy öt év körüli kisfiú lép elő. Megáll Z előtt, de annak már annyi ereje sincs, hogy felnézzen. A fiúcska megérinti Z karját, az érintésre a fulladás kissé alábbhagy, Z könnyebben kap levegőt, agya kitisztul, észreveszi a fiút.

– Na mi lesz, akkor mondod a mesét? – szólal meg vékony hangján a fiú.

– ... – Z kezd magához térni, döbenten nézi a fiút. Hihetetlen! Egy gyerek! Akkor talán...

– Tudod, neked mesét kell mondanod! Hallgatom, mondd csak!

– ... – Z szája mozog, de képtelen hangot kipréselni rajta.

– Na? – nógatja a gyerek.

– Igen... mesét... a mese...

– Várom. Aztán szép legyen!

– Egyszer... volt... hol nem volt... – Z próbálja összeszedni a gondolatait: mesét, mesét kell mondania! De sehogy sem megy. – ... Volt egyszer egy... egy ember... aki élt, éldegélt a városában... ennek az embernek aztán született egy gyereke... és ez a gyerek... miután az apja meghalt... nem csinált egyebet, mint az apja: élt, éldegélt... egészen addig... amíg ő is meghalt...

– ...

– meghalt... ennyi... vége... – fejezi be Z.

– Hát, ez nem volt túl hosszú. De megszokhattam volna már. Még mindig fulladsz, ugye? – kérdi a fiú.

– Igen. – nyögi Z. Újra alig kap levegőt. Nyöszörögve kapálózik. De miért? Miért fullad még mindig? Ő végrehajtotta az utasítást, elmondta a mesét!

– Annyira sajnálalak. Nem vagy túl szerencsés. Bonts ki a borítékot, jó?

– ... – a boríték! Hát persze! El is felejtkezett róla! Z-nek minden erejét össze kell szednie, hogy előhúzza a zsebéből a borítékot. Mielőtt felnyitná, újra megszólal a fiú:

– Tedd meg! – mondja. Többet nem szól. Kissé félrefordítja a fejét, és sápadtan vár.

Z reszketve tépi fel a borítékot. Kihúzza a levelet, és félhangosan olvassa:

FOJTSD MEG!

Z kiejti a levelet a kezéből, hörög, száján hab jelenik meg, elsötétül előtte a világ... épp annyi ereje marad még, hogy kinyújtsa a kezét, és elkapja a fiú nyakát...

• • •

Z gyomra már úgy jó tíz perce ég. Igen, itt a következő, gyomorégéssel kezdődik, aztán majd ki tudja mivé fajul. De még fél órája biztos van, addig tud gondolkozni, tiszta fejjel. Maga előtt látja a sápadt kisfiút, csöndesen vergődik, ahogy kezd elszállni belőle az élet, úgy tér vissza Z-be. Nem akarta! Bárcsak ne érte volna el a fiút! Neki, Z-nek kellett volna meghalnia, akkor vége lenne... és a fiú élhetne. Soha többé nem megy vissza a könyvhöz, nem érdekli, hogy miféle újabb rémségre akarja kényszeríteni a *könyv*. Csak egyféleképpen vethet véget ennek az egésznek: meg kell halnia.

Éjszaka van, nemsokára *új nap* kezdődik. A csillagok és a hold világítják meg a felüljárót. Egy nő és három férfi áll rajta. Z csukott szemmel talált oda, odavitték a lábai. Csöppet sem lepődött meg, hogy a másik hármat ott találta. Eddig is láttak mindent, ezt is végignézik. Nincs sok ideje, majd kilyukad a gyomra, és úgy szúr a mája... Sietnie kell, meg kell tennie, amíg gondolkozni tud. Z a híd peremére lép, de valami visszatartja, meg kell tudnia, hogy...

A három alak felé fordul:

- Mit akarnak tőlem? Miért követnek? Miért figyelnek? Kik maguk? – Z szinte üvölt.
- ... – a három némán néz Z-re.
- Mit keresnek itt? Mindenütt ott vannak. Mit akarnak tőlem?
- ...
- Kérem, segítsenek! Nagyon rosszul vagyok!
- ...
- Én nem akartam senkinek rosszat! De hisz maguk tudják, hogy miért tettem meg... azokat a dolgokat. Én... én... én nem voltam magamnál... nekem... muszáj volt megtennem.
- ...
- A *könyv*. Mit akar tőlem a *könyv*? Miért vagyok folyton rosszul?
- ...
- Kérem! Szóljának már meg! Süketek talán?
- ...
- Maguk ellenőrzik, hogy végrehajtom-e az utasításokat?
- ...
- Kik maguk? Kérem!
- Maga ki? – szólal meg a magas, most is dohányzó férfi.
- Én? Én vagyok... ... az én nevem... én... nem tudom... nem emlékszem... vagyis... talán... mintha... ...
- Nem fontos, hogy ki maga. Valaki, bárki, senki – mondja a magas, sovány.

Z előtt elsötétül a világ. A kör bezárult. Újra a híd peremére lép, és a mélybe veti magát.

• • •

Z sokkal lassabban zuhan, mint ahogy azt a fizika parancsolná. Valami fékezi, visszatartja a zuhanást. Meddig kell még szenvednie? Hány másodperc lehet még, amíg a földre nem csapódik, és véget ér ez az örület, ez az egész hátborzongató örület? Negyven másodperc talán? Harmincnolc, harminchét... harmincegy, huszonkilenc, huszonnyolc, huszonhét, huszonhat, huszonöt... .. 130 511, 130 512, 130 513... 130 520... 130 525... ..130 530... 130 536... 130 537... 130 538, 130 539, 130 540... 130 540, 130 540. 130 540! 130 540!

Z agyának rejtett zugából szörnyű sejtelem tör fel: 130 540! 130 540! 130 540!

Úgy látszik, a fizika megemberelte magát, Z végül mégis megfelelő sebességgel rohant a halálba. Az aszfaltot a feje éri el először. Azonnal vége lett. Vége.

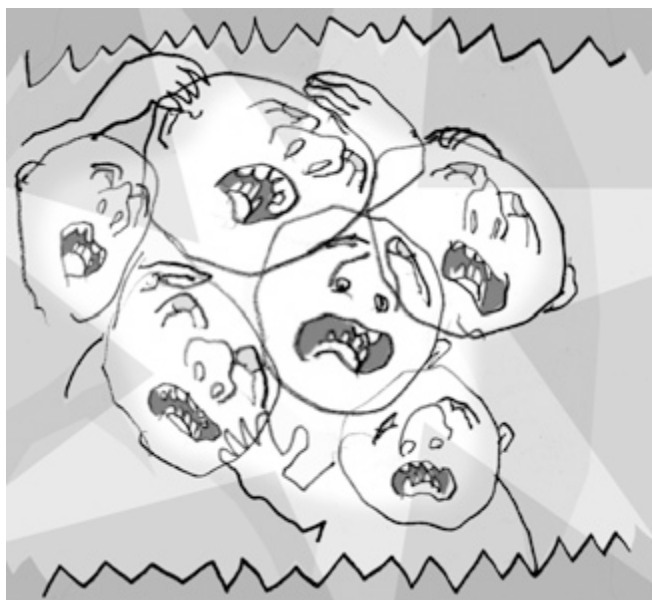
• • •

A szoba egyszerű berendezése *azóta* sem változott. Ugyanott áll a fióktalan íróasztal, lapján a magnó, előtte az olcsó szék. A szemközti falnál és a sarokban a két szekrény. A könyves és a ruhás. A másik sarokban az ajtó. És persze az ágy. Rajta *az* ember. Ugyanaz. Z. Semminek nem látszik a színe, sötét van, mivelhogy nincs ablak. Az ablak hiánya, a sötét, így hajnalban fel sem tűnik, úgyis alszik, nappal meg a *dolga* miatt nem lesz sokat a szobában. Különb is, csak egy napot kell kibírnia. Egyetlenegyet.

A könyvesszekrény fölött *most* is ott van a keret és benne a szám:

130 541.

Már csak néhány perc, és Z *először* látja meg a szobát. Újra.



Láttam zöld füveket... ◀
(Enas verdes ervas...)

Láttam zöld füveket,
Szarvasünők jöttek,
Barátom.

Láttam agancsokat,
Vad szarvasbikákat,
Barátom.

Mikor ünők jöttek,
Pántlikám vizes lett,
Barátom.

Vad bikák vágattak,
S megmostam hajamat,
Barátom.

Pántlikám kimostam,
S arannyal befontam,
Barátom.

Hajamat megmostam,
S arannyal befontam,
Barátom.

Arannyal befontam,
Pántlikám s rád vártam,
Barátom.

Arannyal befontam,
Hajam, s terád várok,
Barátom.

Fordította Súlyom Réka

* Női dalok a középkori galego-portugál költészetben

▶ **Mondd csak szép leányom...
(Digades, filha, mia filha velida...)**

– Mondd csak, szép leányom, te gyönyörű gyermek:
miért késlekedtél forrás vize mellett?
hej, szerelem, hej.

Mondd csak, jó gyermekem, hús forrás vizénél
miért várahoztál, minek késlekedtél?
hej, szerelem, hej.

– Szarvas gázolt, anyám, hűvös forrásvízbe,
azért vártam, azért jöttem késlekedve:
hej, szerelem, hej.

Hűvös forrás vizét szarvas kavarta fel,
azért vártam, anyám, azért maradtam el:
hej, szerelem, hej.

– Dehogy lépett szarvas hús vizű folyóba,
hazugságod, lányom, szeretődöt óvja:
hej, szerelem, hej.

A forrásba, lányom, nem a szarvas lépett,
hazug szavaiddal rejtet szeretődöt:
hej szerelem, hej.

Fordította Borbáth Péter

Miért lel a hideg, lányom... ◀
(De que morredes, filha,
a do corpo velido?...)

Mért lel a hideg, lányom, én gyönyörű szülöttem?
Anyám, meg fogok halni, úgy szeret a kedvesem.
Lengén s fehérén libben.

Mért lel a hideg, lányom, én szépséges gyermekem?
Anyám, meg fogok halni, úgy szeret az édesem.
Lengén s fehérén libben.

Anyám, meg fogok halni, úgy szeret a kedvesem,
a hajamon a kendőt csak miatta viselem.
Lengén s fehérén libben.

Anyám, meg fogok halni, úgy szeret az édesem,
a hajamba szalagot csak miatta kötöttem.
Lengén s fehérén libben.

A hajamon a kendőt csak miatta viselem,
eszembe juttatja, hogy mennyire szeret engem.
Lengén s fehérén libben.

A hajamba szalagot csak miatta kötöttem,
eszembe juttatja, hogy őt mennyire szeretem.
Lengén s fehérén libben.

Fordította Gergely Veronika

▶ Takaros kis pásztorleány... (Unha pastor bem talhada...)

Takaros kis pásztorleány
a kedvesét igen várta.
Oly borús volt, aki látta,
szánakozott könnyes arcán.
Mondogatta, hogy e példán
okuljon minden bölcs asszony:
ha az enyém elhagy csalfán,
kedvesében más se bízson!

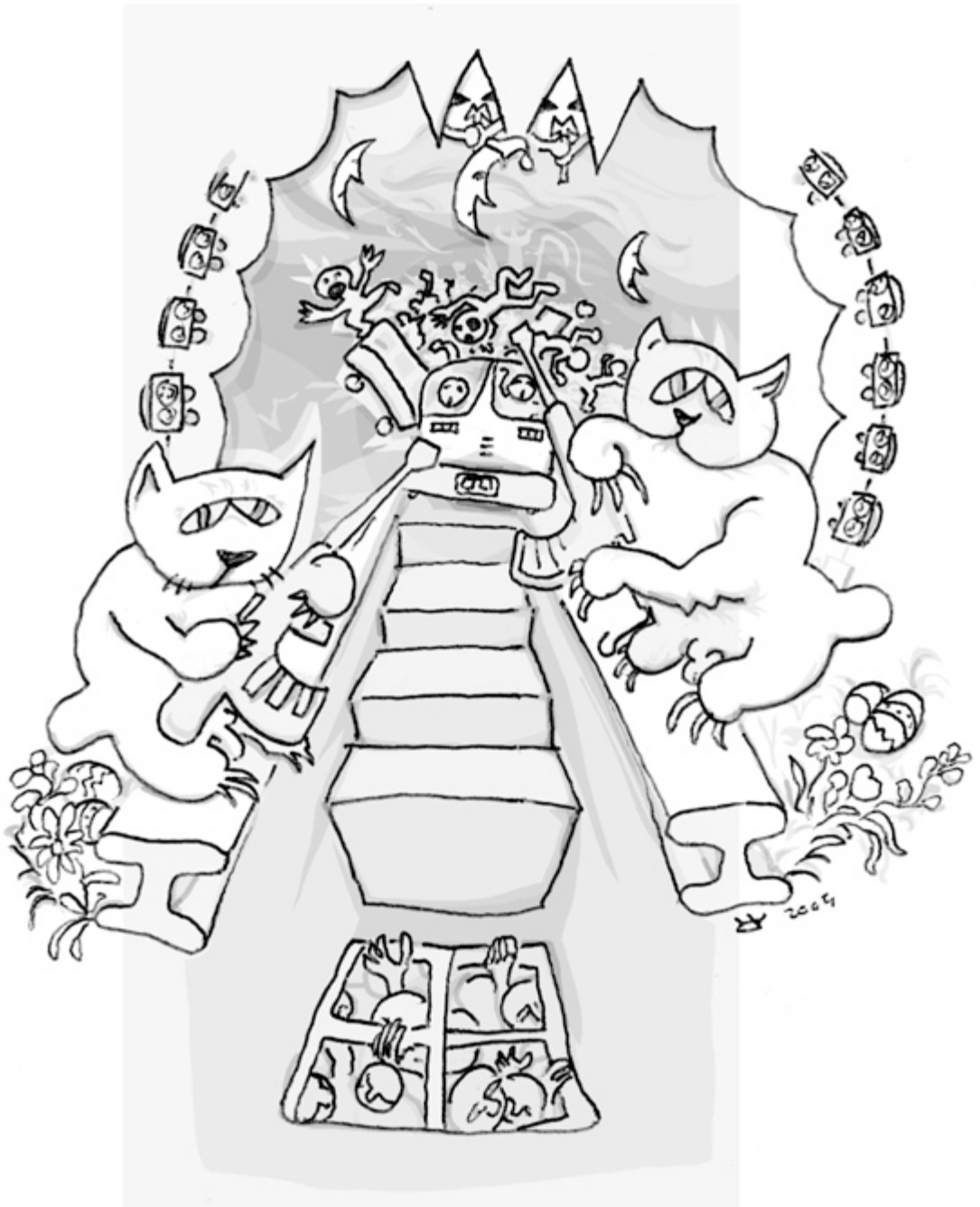
Hogy elmondhassa panaszát,
szép papagájt hordoz kezén,
ki örvendve nyárnak jöttén
megzengeti ékes szavát,
a lánynak vigaszt mégsem ad.
– Szép kedvesem, mit tettem én,
hogyan elhagytál, szegény párát?
S virág közé omlik szegény.

Így feküdt még vagy fél napot.
Néha eszmélt, majd elpilledt,
de nem mozdult, csak pityergett,
könnyes szemekkel szipogott:
– Szánj meg engem, Szűzanyám, mondd,
mi lesz velem? Szól a madár:
– Mint itt állok, úgy igaz, hogy
búsulnod nem kell soha már!

– Ó papagáj, segíts nekem,
meg ne csalj hát, te jómadár,
mert meghalok, így élni kár,
öröm ha nem vár rám sosem.
– Üdvöz légy, én nemes hölgyem,
sose bánkódj, mert lovagod
kire hűségben vársz régen,
előtted áll, őt láthatod!

Fordította Jánossy Gergely

Moduláció



A radikalitás mint jelentésképzés ◀

Harcos Bálint Összes

„A fiatal magyar irodalom gyenge” – hangzott el nemrégiben egy, e témának szentelt irodalmártalálkozón Harcos Bálint (fiatal budapesti költő, szerkesztő) szájából a provokatívnak szánt ítélet. És csak úgy lógott továbbra is a levegőben, a jelenlévő kb. 20 fiatal magyar író/költő (a történelmi Magyarország minden tájegységéről) bámult maga elé (ha rosszindulatú akarok lenni, akkor másokra, az esti beszélgetések, pletykák alapján a távollevőkre gondolt).¹ Demeter Szilárd esszéjében nem idézte a Harcos-mondat második felét, amelyre a költő első verseskötetének olvasása során lehet szükségünk. A mondat tehát, emlékezetem szerint, a következőképpen hangzott: „a fiatal magyar költészet gyenge, gyenge, mert nem eléggé radikális”. Következtetésem tehát az – ebből a kijelentésből kifolyólag –, hogy Harcos Bálintnak olyan költészet kialakítása állhat érdekében, amely a radikalitás felől kívánja megteremteni ön maga jelentéslehetőségeit.

Tegyük hát olvasásunk egyik tétjévé a radikalitást mint olvasáslehetőséget a szöveg különféle szintjein! Mielőtt azonban belekezdenénk az olvasásba, nem feledkezhetünk meg arról a belátásról, amely szerint a radikális jelentésképzés mindig kontextuális, azaz egy adott kontextuson belül vagy ahhoz képest helyeződhet, helyezi magát az adott műalkotás, a radikális objektum pozíciójába. Azaz a radikalitás elképzelhetetlen a konvenció kiterjesztett hatalmi apparátusa nélkül, annak szubverziójában, kétségbevonásában, feltörésében érdekelt. Ebből a szempontból a radikális pozíció a megállíthatatlan kettős függés jelentésmozgásait követi, aknázza ki. Arról van szó, hogy a radikális pozícióba helyezett szövegnek maximálisan tudatában kell lennie a hagyomány, konvenció kontextusának, hiszen az az ellenbeszéd irányait határozza meg, másrészt folyton fel is kell függesztenie ezt a tudást a radikális hang önérvényének, a tekintélyelv figyelmen kívül hagyásának biztosítása céljából. Ez a kettős függés – a hagyomány kontextusától és a szembeszegülés stratégiájától – az irodalmiság lényege (Lásd de Man felfogását: „Az irodalom sajátlagos karaktere egy fenntarthatatlan állapot előli menekülésre való képtelenségként mutatkozik meg.”²). Ennek tudatosítása a szépirodalmi szöveg létmódjának működésére irányítja a figyelmet, azaz a szöveg ön maga feltételeinek rendszerében láttatja magát, saját tükrében, a posztmodern belátások hasznosításának folyamataiban.

Nagyon gyakran nemcsak a szöveg, hanem a szöveget hordozó médium is a konvencióktól való szabadulás eszköze (Esterházy Péter vagy Márkus-Barbarossa János tekercei, tekercskönyvei a hagyománytól való szabadulás és egy időben távolabbi hagyomány felélesztésének játékos objektumai, Márkus-Barbarossa János és Farkas Wellmann Endre *Dihoriádája* a mobilkönyv és a lírai sms lehetőségeire játszik rá, Jónás Tamás és Barak László CD-könyvei és főleg az interneten található virtuális könyvek, szövegek a Gutenberg-galaxis újragondolását és az irodalmiság pozícióinak megváltozását vonják

¹ Demeter Szilárd: *Vagy valami, vagy megyen valahová*. Korunk, 2001/11, 121. o.

² Idézi David Martyn: *Az olvashatatlan autoritása*. In Rohonyi Zoltán (szerk.): *Kánon és kanonizáció*. Budapest, 2001, Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium, 233. o.

maguk után). Harcos Bálint szövegei konvencionális könyvformában láttak napvilágot, viszont a borítón elhelyezett szövegek már problematizálni látszanak bizonyos rögzült kódokat. Bár a cím formája nem teljesen bontja meg a hagyományt, Harcos több kritikus rögtön lecsapott az adódó lehetőségre, miszerint a könyvnek nincs szerzője, csupán címe (lásd Rádai Léna kritikáját az Irodalom Visszavágban, illetve Beck Andrását a Mancsban³). Holott a magyar helyesírás szabályai szerint inkább a „Harcos Bálint összes” alak biztosított volna erre az értelmezésre lehetőséget (például a *Csehy Zoltán alagyái, danái, elegy-belegy iramatai* című verseskötet él ezzel a fogással), egyébként pedig a felvilágosodás korában jól ismert címvariációról van szó (amely használatos volt az antik irodalomban is). Beck Andrást lehet idézni ezzel kapcsolatban: „A *Harcos Bálint* Összes tehát a címével fogott meg, úgyhogy én is e cím mentén próbáltam fogást keresni rajta. Ha kézbe vesszük ezt a vékony kötetet, először is az tűnik fel, hogy szerzője nincs, csupán címe, Harcos Bálint neve ebben a címben szerepel: nem egyszerűen szerzője tehát, hanem szereplője is a könyvnek. Félig-meddig költött alak, fiktív személy.”⁴ Beck András jól látta meg az efféle címvariációkba kódolt binaritások (fiktív és/vagy valóságos, szövegszerű és/vagy referenciális) fellazításának a posztmodernitásban gyökerező igényét, azonban én ezt nemcsak a cím tipográfiai megoldásában, hanem inkább szemantikája felől vélem értelmezhetőnek. A címadás radikalitása ugyanis kimutat annak szövegszerűségéből, hiszen – mint azt olvasási kódjaink alapján várnánk – nem a szöveggé transzformálódott klasszikusra, hanem egy valóságos, létező fiatal költőre mutat, aki első kötetének címével összes művét ajánlja az olvasónak. A gesztus a Rimbaud-féle radikális alapállást involválja, hiszen az elhallgatás lehetőségét teszi a poétikai játék kiindulópontjává, s ezzel mintegy megtagadja magát az irodalmat, saját szövegeit. Ez a visszavont irodalmiság válik Harcos kötetének egyik motorjává, szövegei radikalitásának egyik biztosítékává.

Az elhallgatás, az irodalom megtagadása, a klasszikus pozíció elleni lázadás a „Rimbaud esete a szépirodalommal” típusú helyzetre játszanak rá, s ezt csak tovább erősítik Harcos kötetének prózaversei. Rimbaud mellett Lautréamont említhető, aki szintén prózaverseivel vált híressé, s mindkettőjük költészete és életpályája a radikalitás mentén értelmezhető. A *Maldoror énekei* és a *Színvázlatok* poétikája abban az értelemben is párhuzamba hozható az Összessel, hogy mindhárom kötet szövegei a titok és a mentális struktúrák megmagyarázhatatlan folyamatai felé terelik olvasójukat.

Harcos úgy állította össze könyvét, hogy az olvasóban tudatosítsa, kötetének olyan kompozíciója van, amely maga is jelentéseket közvetít. Erre utalnak az évszámok, amelyek az egyes opuszok megírásának idejére vonatkoznak. A kötet kompozíciója felbontja az időbeli linearitást, s ezáltal poétikai-tematikus elemek összevonására, hangsúlyozására lesz alkalmas.

Az Összes első része főleg prózaverseket tartalmaz. Az *engedély* című kezdőszöveg a kötet kapujaként funkcionál, a belépést tárgyasítja. A megszólítás a beavatás képzetével szembesíti az olvasót, hiszen „Tiszta”-ként szólítja meg, s a belépés előtt még felajánlja az üresnek nevezett olvasónak a lehetőséget, hogy megfutamodjon. Az engedélyt megszerző viszont mintha a dantei kapun lépne be: a kötet második szövege rögtön *Egy háborús jelentés*, amelynek üres helyeibe – ... – korlátlan számú egyed írható. A szöveg megfordítja saját vágyát, amely az olvasásra csábítás kiterjesztésében lenne érdekelt, helyette kijelenti: „túrhetetlenné vált a folytonos olvasás, nem tudunk egy lépést se tenni nélküle” (8.). Az önfeladás ebben az esetben az intertextuális belátások

³ Rádai Léna: *Arctalan-harctalan sarcos*, IV, 11. 141. o.; Beck András: *Ami belefér*, www.mancs.hu/legfrissebb.tdp-azon=0243kritika2.htm

⁴ Beck, uo.

inverzióján alapul, s az irodalom megkérdőjelezésével zárul. A *Jó hír* továbbmegy ezen a téren: mostmár nemcsak az olvasás megkérdőjelezéséről van szó, hanem a megszületettek életének kétségbe vonásáról. A nietzschei gondolat úgy radikalizálódik, hogy a születésszabályozás elve a születés utánra helyeződik: „A törvény kimondja, hogy a megszületettek kétharmadát 1 éves koruk körül véletlenszerűen és rendszeren kivégzik.” (9.) Az *Elhízásom története* a lírai szubjektum kivégzésének narrációját teszi közzé, miközben kettéválik leírt és elgondolt, hiszen a beszélő kijelentése – „most nem tudok / ürítkezni, a szememet kinyitni sem.” (10.) – fiktívként lepleződik le: a nagy adag izomlazítóval kezelt kreatúra, húsmassza valószínűleg képtelen az írás fizikai feltételeinek teljesítésére. A beckett-i figura a „ki beszél, honnan beszél” kérdését veti fel, miközben megfordulnak a konvencionális viszonyok: „gyógyu- / lással nem tudok mit kezdeni.” (10.) Az *Öv alatt* szövege a steril erotika variációival játszik el, hiszen a vagina udvariaskodó, mértéktartó, finomkodó monológjaként is olvasható.



A „közelemben egy kóbor kutya ne gondoljon az éhségére” (12.) Joyce *Ulysses*-ére is utal: Molly monológjának ironikus kifordításaként is olvasható. Az *Ujj* című szöveg a pénisz, az ujj és a meztelen baba közötti metonimikus viszonyok tematizálása. A prózaversek egy része a borgesi szövegépítésnek köszönhet sokat, az *Onoff*, a *Szabadulás*, a *Királygyilkosság*, az *Állatkísérlet*, a *Villám Vill* és a két *Tökéletes büntény* című szövegek tartoznak ide. A *tökéletes büntény* két szövegnek is a címe, s így az eredetiség kérdését vonja kétségbe. Az első szöveg bonyolultnak tűnő jelentéscsúszásai során a szereplők egymás pozícióiba helyezkednek a narráció során. Az első narratívában a vádló (aki maga a narrátor), a fiú (a vádlott), a bírónő és a (valószínűsíthetően) távol lévő anya tűnnek fel. A szöveg második narratívájában, egy Alpok-beli faházban jelennek meg újra a szereplők: a bírónő az anyaként lepleződik le, a narrátor, azaz a vádló pedig fiúként, vagyis vádlottként is. Vagyis a szövegben megszólaló én a narráció végére egyaránt elfoglalja a vádló és a vádlott pozícióját is: önmagát vádolja, és az anya elítéli, hiszen igazat ad neki mint vádlónak. Vagy másképpen: vádlóként ad neki igazat. Az anya-fiú, vádló-vádlott viszonyok bonyolult hálói a kötet második részében értelmeződnek tovább, s válnak összetett jelentésstruktúrákká. A *tökéletes büntény* cím alá helyezett másik szöveg rejtvénymondattal, nonszensz kijelentéssel indul: „Anyámnak

két gyermeke van: az öcsém és a bátyám.” (23.) A narrátor lényének fiktív jellege hangsúlyozódik ebben a kijelentésben is, a decentrált szubjektum üres helyként funkcionál, s maga a nyelv (annak hierarchikus viszonyai) kérdőjeleződik meg általa: „A nagy felfordulásban az öcsém és a bátyám hangosan vitatkoznak, újra és újra rámnéznek, tárgyalnak valamit. Tudom, hogy rólam beszélnek, de nem értem, mert az ismeretlen gyarmati nyelvet használják.” (23.) A „Ki vagyok én?” kérdése a tökéletes büntény tényét úgy interpretálja, hogy ha nincs szubjektum, akkor csak a narráció állítja fel a bűn és a büntény szekvenciáit, de a nem létező szubjektum minduntalan kimosódik, elsodródik azokból a történetekből, amelyekben létezőnek nyilvánítódik, ahol egyáltalán felismerhető.

Az Összes első részének szövegei a narráció kifordításaként, az egymást követő narratívák kölcsönös kétségbevonásaként, a titok nyelvi lényegének felépítéseként olvasódnak. Gyakran a test és a nemiség kerül a jelentés biztosítékaként központi helyre, miközben a decentrált(dó) perverzió és a disszeminált(dó) blaszfémia kétségbe is vonja ezt a hierarchikus pozíciót: „Születésem óta egyetlen porcikámat sem tudom megmozdítani vagy behajlítani; eddig egy ujjal sem értem magamhoz, így nem vagyok biztos a nememben. Szent Antal a kedvencének nevez; felajánlkozom neki, és ő azt mondja: – Méltó vagy az említésre, barátocskám. – Ekkor vért könnyezek.

Születésem óta annyi csomó és áttét van bennem, hogy anyám nélkül nem tudok magamhoz érni.” (14.)

Anya és fiú, nemiség és perverzió, test és szöveg viszonyai a kötet második részében értelmeződnek tovább. Harcos anyaversei József Attila és Radnóti kanonizálódott szövegeinek intonációját folytatják, a vádló hang gyakran idézi fel a klasszikus elődöket:

„Hulla anyám: átverni akarsz, mi?! Hanyatt szerepelsz, hogy közben véremen élj, egy dögevő, te! – s amint nyúlt hasadat mutatom: zsugorin hunyorogsz, hogy a méhed neked kell, s betömöd, mert az másra való” (37.)

Ennek a résznek a húzószövege a *Harcos Bálint panaszzai Törs Eszterért*, amely kötött formát használ. Hazugság, áruulás, kannibalizmus, anyagyilkosság, az anya testének széttrancsírozása váltják egymást a kétségbeesés narrációjában: a radikális hang éppen az anya fogalmához társított metafizikai tartalmak destrukciójához kötődik. Az is egyértelmű azonban, hogy az anyához társított metafizikai képzetek sosem destruálhatók teljesen, hiszen a legelvetemültebb textust is felülírja az a hipotetikus egység, amely az átkozódó fiút az anyához fűzte egykor, s így a tagadás, a poétikai anyagyilkosság is panaszdallá és önpusztítássá válik. Vagyis a fiú az anyán keresztül tulajdonképpen saját létét, saját identitását kérdőjelezi meg. Az anya egész egyszerűen, végső soron destruálhatatlan identitás, minden támadás, amely ellene irányul, tükörként verődik vissza a támadóra: az anyára, az anya nevére és testére borított obszcenitás a fiú testére és nevére hull vissza kivédhetetlenül:

„hogy: vér, szar, geci, húgy–! nem: *zavaros vizelet*,
mit lepedékelt lében zacskó szutyka szivattyúz,
rá tejizomzata bél ráng; teleszart Anya-Zsák
szőnyegen ötször szőr-köröm-és-haj hullatozása
minden erált pinafasz elpucol: elröhögi
mert – haha! – kuss!! – aki önbeporoz: maga haRCOS
BALINT 2001 marciuson huszonot
nap negyed egykor anyammal vegzek bant a dolog” (39.)

Az idézett szövegrészletben nem is annyira az obszcén kifejezések a meglepőek, hanem a felhasznált modus. Harcos ugyanis a Juhász Ferenc-i intonációhoz nyúl vissza az idézetben, egy olyan szerző szövegeihez, akinek kanonikus pozíciója a leglátványosabban rendült meg az utóbbi másfél évtizedben. Az Összes szövegeinek olvasása során az egyik legfeltűnőbb tapasztalat, hogy rengeteg különmemű hang, személy, nyelv keveredik benne, ahogy Beck András kissé sarkítottan megfogalmazta: „Minden mondat kicsit olyan, mint egy feladvány, s mintha minden versben másvalaki beszélne – miközben egy-egy ismétlődő motívum vagy fordulat talányos összefüggéseket sejtet.”⁵ Ez a tapasztalat főleg a kötet harmadik részének, a *Gepárd és vihar*nak az olvasása során válik nyilvánvalóvá, s tágtítja a kötet egészét hangok és lírai alanyok radikálisan széttartó szövegévé.

A *Gepárd és vihar* ciklus téje mintha a szubjektum vagy tágabb értelemben a homo sapiens mentális struktúráiból való kilépés kényszere lenne. A zöld szöveg nem jut el ugyan a bioterrorizmusig, de olyan helyzeteket állít az ember mint faj elé, amelyek a természettel való radikális találkozások szituációihoz vezetnek. Radikális találkozás lehet egy ál-ember és egy ál-állat közös vadászata (61.), a gyökértelen naiv növény és a hős szerelme (64.), egy bonyolult emberpár és egy kacsacsőrű emlős párhuzamos sorsa (65.), az emberi szépség és a kihaltnak hitt állat közti hasonlóság (lásd Lautréamont szépség-definícióját!) (69.), hatalom és növény viszonyai, ember és növény párzása (73.). A *Bokszoló és növény* című szöveg Nagyúrja Ady-hatásnak látszik (Térey-reminiszcenciákkal), de Kosztolányi ismert verse is beleszólhat értelmezésünkbe. A Nagyúr képe az emberfölötti erő szinonimájaként a mítoszok (főleg a sumer Gilgames-mítosz említendő) intonációjára történő ráhagyatkozás által értelmeződik, miközben természetes ellenségévé a hazug, álnok naiv növény válik a narrációban. A kétpólusú szövegvilág a Kolosszus, Nagyúr, Győzedelmes, Tökéletes Harcos kifejezésekkel illetett isteni erő és a ravasz naiv növény között zajlik, s a fogalmi oppozíciók lezárhatatlan sorát szabadítja fel szembenállásuk. Megkomponált és destruált oppozíciók összezavarásaként értelmezhető az utolsó strófa, amelyben a logocentrikus képzeteket az eldöntendő kérdésekre adott válasz lehetetleníti el:

„Átfonja derekad? – Betakar.
Csuklódat ékíti? – Kitapint.
(...)
Éhedet elúzi? – Megitat.
Betölti unalmaid? – Lefüröszte.” (73.)

A bináris logika széttartó elemeinek egymásban való feloldása, illetve annak kinyilvánítása, hogy egymásban működő elvek szétválaszthatatlan játékaról, a hierarchiák fellazításáról van szó, az utolsó sorokban a lezárhatatlan textuális-szexuális aktus felidézése nyomán válik az írás és olvasás allegóriájává:

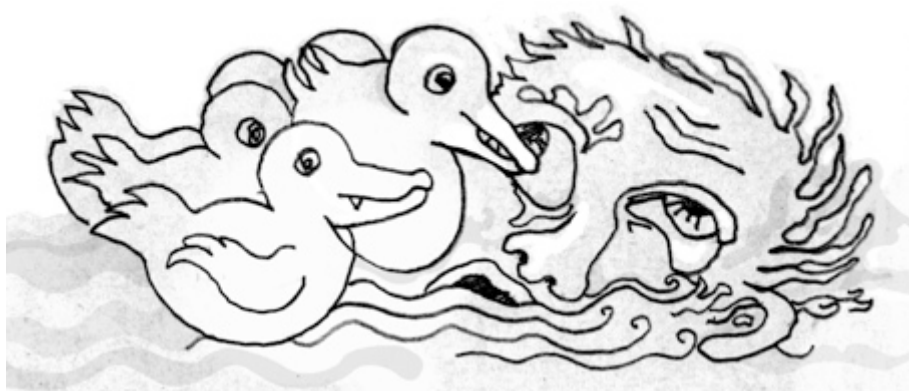
„Állunk, fekszünk. Elalszunk, fölkelünk.
Ölelkezünk. Örökkön-örökké.” (73.)

A címadó *Harcos Bálint* Összes című szöveg is ebből az oppozíciós logikából merít, de a hatalmi viszonyok erőteljesebb képét tárja fel. Az élettrajzi szerzőre történő utalás, illetve ennek durva azonosítása a Kolosszussal, Nagyúrral, Istennel egyrészt a vitalitás logikájának nietzschei kiterjesztéseként is felfogható, másrészt azonban az öniróniával

⁵ Beck, uo.

átítatott, kimoshatatlan retorikai mozgások nyomán megjelenő kijelentések menthetetlenül komikus értelmezésekre is csábíthatnak. A radikális hang adekvát nyelvi szintjei – „szűzlányok bőgjenek, ha vérükben fürdök, / tetoválják föl nevemet minden faszra” (78.), „Meghalni annyi, mint kimenni vizelni” (79.) – kettős oppozíciós sort állítanak fel. Első szinten a hatalom (a lírai én) és annak elszenvetői (haldoklók, élők, barátok, nők, Isten, egyszóval a többi kreatúra) közé írja bele magát a hierarchia éle, második szinten azonban a hatalom a birtokost is kettészeli: „Nincs testem, képzelgek. Fantáziám hitvány.” (79.), „elveszek végül, nyomortól rogyottan” (79.). Nem állíthatjuk azonban, hogy példa nélküli lenne ez a hang a magyar irodalomban: Ady *Elbocsátó, szép üzenete* éppúgy irányíthatja a kontextuális értelmezést, mint József Attila *Szabad ötletek jegyzéke* című szövege vagy Szabó Lőrinc *Semmiért egészen* című opusza.

Az utolsó Harcos-vers is azt erősíti, hogy szerzőjük a nyelv radikális kiterjesztésében érdekelt. Váradi Péter szerint „A szándék és a cél egyszerű: a beszélő, a költő szeretné megalapozni magát egy olyan világban, melyben a gyökértelenség nemcsak alapélmény, hanem szinte kulturális követelmény.”⁶ Harcos szövegei olyan tükörként működnek, amelyben önmaguk működését figyelik, amelyekből a textus és a benne elrejtett olvasó mentális struktúráinak összefüggései tükröződnek. A szövegnek csábító perspektívát nyújt saját narcizmusa: önmagában szemlélni önmagát. Radikalitása éppen abban rejlik, hogy kénytelen felmondani minden konvenciót, hiszen azt játssza, hogy egyedül van, hogy magában látszódik. A posztmodern radikalitása értelmeződik ezzel a narratív állítással, s Harcos szövegeinek tétjévé az így felfogott radikalitás válik.



⁶ Váradi Péter: *HBÖ – avagy Harcos Bálint Összes.* www.sulinet.hu/tart/cikk/bf/0/97/03/1

Reflexiók Képes Gábor költészetéhez

Szabadság – szerelem. A középkori trubadúrhagyomány, a *fin' amor*, a lovagi udvari szerelem sajátos visszafordítását/újrafordítását figyelhetjük meg Képes Gábor igen eredeti, friss hangú politikai költészetében.

A szerelmi és a politikai utópiák szembeállításra nem új keletű, és természetesen nem Petrivel, nem Esterházyval, nem Hajnóczyval kezdődik – már a provanszál trubadúrok is morális-politikai ellenutópiákat írtak a Hölgyet dicsérő szerelmi költeményeik mellé. Ilyen típusú politika-szerlem szembeállítás lesz a Képes-versek motívumvilágának alapja. A trubadúroknál szerelem nélküli világ a „tél” világa: hullik a hó, hallgatnak a madarak, a társadalom becsstelen, a papok a hivatásukhoz méltatlanok, a főurak házasságtörők. Minden és mindenki „öreg”, a világ csak várakozik a szerelemre, az újjászületésre. Mi szükség volt arra, hogy ugyanazok a költők a 11–13. században szerelmi *cansók* mellé politikai ellenutópiákat, ún. *sirventéseket*, azaz „kísérő énekeket” írjanak? Ráadásul a kétféle költészet meglehetősen hasonlít egymásra: a két trubadúrtematikát olyan szoros motívumegyezés köti össze, hogy megengedhető, hogy a boldog, a „tavaszi” verseket is a jó világ, egy „üdvös” politikai berendezkedés allegóriáiként értelmezzük. Az „üdvös világ” nem csak a középkorban helyesnek tartott politikai berendezést megillető egyszerű dicséret. Az első trubadúr, Guilhem de Peitieu költeményeiben a „szerelmes madarak” még a liturgiák nyelvén, latinul énekelnek; a szerelem, a megújulás, a világmegújítás, az öröm, a *joi* kedvére való Istennek.

Réka, Képes Gábor *dompnája*, trubadúrhölgye, az elérhetetlen szerelem allegóriája, rokona nem kevésbé arctalan-alaktalan, mint a 12. századi álneves-személytelen trubadúrhölgyek. Bár a költői én a szélben is Réka érintését, a villamosulás alá ragasztott rágógumikban is az ő fognyomait keresi, bár ez a szerelem határoz meg mindig mindent, ez a szerelem mozgat rendszerváltást és Kádár-korszakot, modernt és posztmodernt, de Réka csak egy *Bel Vezér*, egy „szép látvány”, amely mint a forradalom allegóriája, vezeti Delacroix-nál a népet, a versekben elrendezi egymás mellé a szavakat. Még akkor is, ha ezek a versek „udvarló versek”, ahol a költő, némelykor még a *cansók* retorikai felépítését is követve a Hölgy kegyéért, Réka kisujjáért, fognyomáért, egyetlen szaváért esedezik. De Képesnél nincs szó forradalomról, vérben úszó emberfőkről, kibontott zászlókról, még csak a „kivívott viadal” felé rohanó paripákról sem, csak eszményekről és „utópiázgatásról”. A lovagi ifjúság- és udvari viselkedéskultusz paródiájaként vagy kifordításaként Képes költői énei nem „udvarképesek”: Rékát egy, az egyetem folyosóin lányok után rohangáló bölcsészfiú, és egy bánatos öregúr, Sanyi bácsi üldözi szerelmével. A szerelemmel. Az utópia a nagyon fiataloké és a nagyon öregeké.

Ezek a versek a „jó uralkodást”, a „jó időt”, a jó kartotékrendszert nem a 12. század kezdetén, hanem a mostani ezredfordulón sírják vissza, mikor is a Kádár-éra, a „rég jó világ” hihetetlen szellemi-tárgyi kultusza folytatódik tovább a populáris, mind az elit kultúrában. Igen, mi is itt élünk, a Képes Gábor-féle „öröklakásban”. Becsüljük az Alföldi papucsot (nem én), becsüljük a Sláger Rádiót, nincs pénzünk a kidobott gépek helyett újakra. Kidobtuk, de még mindig használjuk őket. Meg kell kérdeznünk

(mert ez a legfontosabb kérdés szerintem), most jó/rossz, átkos/nem-átkos, feudális/nem-feudális, szükséges jó/szükséges rossz volt-e a Kádár-rendszer? Tulajdonképp azt se tudjuk, a Sanyi bácsik mindig Sanyi bácsik voltak-e, ők voltak-e a Sanyi bácsik most, tegnap vagy háromszáz éve? Mint társadalom- és politikatörténet engem a szocializmus nem nagyon érdekel, hiszen én (és Kassák nyomán Képes is) úgy vélem, hogy a szocializmus, ez a különös „világéra” az emberi történelem egyik legszakrálisabb kora volt (...így Jézus a forradalmár / Vlagyimir a vallásalapító). Öröklakásokat épített és inspirálta a költői ént (meg akit tudott) az örök, egyetlen szerelemre. Ez az utópia Képesnél „igazhitűbb”, mint József Attilánál, akit rendszeresen parafrázál kassákos, friss ritmusú szabadverseiben.

Tagadni a „Rend Rendszerességét”, transzcendenciáját, a szocializmusra mint *a* hatvanas évekre emlékezni, az emlékezést átváltoztatni nosztalgiaiávé – mindez minket a legkülönösebb negyven év emlékétől foszt meg bal- és jobboldalon egyaránt. A Képes-féle szerelmi utópia, misztika, tavasz- és megváltástan, nem csimpaszkodik bele a szocializmusban valóban létező népi, misztikus istenségekbe, vagy istentelenségekbe; akárcsak „szeretett vezérünk”, ő is csak rövid időt tölt kalászkodat morzsolgatva a búza-táblák mellett, a *valóban* népies utópiákat nem ismeri (*Mese a legföltettebb kincsről*). Pedig a negyvenes-ötvenes évek a népi vallásosság járványos megújulásával jártak Magyarországon (előjelek, kegyhelyek, csodatevő kutak – tudjuk, akkor már a kulákok is ráértek), a Rendszeretőbb Birodalom, a nagy Szovjetunió kommunizmus alatti zavaros és különös népi misztikáját útleírásokból, naplókából ismerjük (Vikár Béla: *Volgán innen – Volgán túl*). Képes nem ismeri a falut, a kommunista istenségek, istentelenségek vagy vallásos megújulás-vágyak (*Egy szabad ember élete*) folklórját ennek mi igazán örülünk, ennek a lenyűgözően izgalmas utópisztikus lírának még sokfajta folytatását várhatjuk. A költő – hát ezt bizony alig lehet leírni – huszonhárom éves.

Az Öröklakásban az Eszme a kispolgárisan „lapostetős házak” és a könyvek között „képeződik” le – hogy Képes szójátékait gyatrán imitálni próbáljuk. A költői alteregó, Sanyi bácsi világában nem tehenek, szarvasok, hanem sváb-, kolorádó- és rózsabogarak laknak, sőt Sanyi bácsi a „falon is tud járni”, többen „hallották a csámcsogását, ahogy a gittet rágja” (*Állítólag*). Franz Kafka nagyvárosi világa tér vissza vagy inkább „panelizálódik”, rendszeresítődik a szocializmusban, a hatalmas „öröklakások” szegényes másfél szobákká változnak, a nem el-, hanem „ki-idegenedettség”, a széthulló családok, a nemi nyomorúság rongyait (is) hordó reménytelen szerelemmé. Képes Gábor állatiassága-testiessége is rovtartani: csápok, körmök, kocsányok, „örömbotok”. De ne feledjük, hogy a Fiú, Gregor, az *Átváltozásban*, ebben a groteszk evangéliumparódiában is a kegyelemből száműzöttetik; az Apa mond fölötte ítéletet (nem tudván a Fiú a megváltozott viszonyokhoz vagy talán a „hálózathoz” igazodni), húsvét táján dobják ki a szemébe, Gregor nem feltámad, hanem lapátra kerül.

Sanyi bácsit senki sem dobja ki, senki sem teszi lapátra, hanem Rékába szerelmesen él tovább az „öröklakásban”, vagy lányok után rohangál – reménytelenül, teljesen reménytelenül! – a Bölcsészkar folyosóin. Képes Gábor átváltozása-rendszerváltozása művészileg csak olykor-olykor eredeti. A Családot, (a lányt a hegedűvel) az elérhetetlen trubadúrhölgy, a másik világhoz tartozó *dompna*, Réka helyettesíti. A régi világot, a régi „örök világot” néhány nagyon remek metafora (a hálóval szembeállított kartoték, a „hajléktalanság” szemben az „öröklakással”), a Kádár-korszak relikviái, szófordulatai jelzik: „vezérünk”, Böske-híd, Engels-kötet, Trabant, mazsolás krémtúró, káposztás cvekedli, egyebek. Ilyen jelzésértékűek a rendszerváltás/átváltozás kulcsszavai: víz-lépcső, transzparens, a narancs-lánybakancs rím, az európázás („vén és büszke nő”), Grand Kanyon-karrier. Ez a posztmodernnek (is) látszani akaró költészet rengeteg bűbajos, de költőileg azért mégsem olyan izgalmas szójátékot cipel magával: kitinlovag/kininlovag, hányinger kerülgeti/hány inger kerülgeti, ami méltatlan ehhez a gondolatilag

tömény, forradalmian idejétmúlt költészetéhez, de amihez hasonlókat azért (jobbakat) József Attila is megengedett (csecse-becse). Néhány szójáték úgy ragad Képes költészetére, mint az ételmaradék szegény Gregor kitinpáncéljára. Képes Gábor sokkal, de sokkal tehetségesebb, minthogy néhány ilyen együgyű szójátékot is megengedjen magának.

A József Attila-utalások, a rájátszásnál is nyilvánvalóbb rendszer- és poéziskritikák nyilvánvalóbbak a Képes-líra alapmotívumainál (dunázás, európázás, kartotékozás, hajléktalan/proletár- és nagyváros-témák, a szexuális nyomor, vagy akár az olyan felnőttség-motívum, mint a kalap). De amit József Attila tud, arra Képes nem képes: huszonhárom évével „átváltozáson” (rendszerváltás, posztmodern) túli költő, elméncsedvű, túlzottan szellemeskedő. Groteszk hangú versei dallamtalanok vagy mesterkéltné ritmusúak (ezért én gyakran – lehet, hogy ok nélkül – a humorkeresést okolom), vagy pedig kassákosan áradóak, a versek szíve mélyén kopogó verslábakkal és ami egészen különös, egy roppant egyedi, a versek lélegzetvételét is meghatározó gondolatossággal. Lehet, hogy egy ilyen különösen intellektuális hajlamú költőt ma éppenséggel nem is inspirálnak a kortársai.

De kérdés, hogy huszonvalahány év múlva „kortársak” nélkül vissza lehet-e a József Attila-örökséghez térni. Most már nem a „Dunán innen”, hanem a Dunán, a rendszeren, a negyven éven túl vagyunk, és Képes Gábor is érzi, hogy valami „idejétmúltabb” dologhoz kell fordulni, és szerencsére ennek az „ódonlásnak” már látszanak is a jelei. Az európai nagyromantika körforgás-hite, transzcendencia-élménye már fel-felbukkan a Képes Gábor-versekben. A József Attila-utalásoknál sokkal alapvetőbbeknek látom a romantika visszafoglalását: Vörösmarty történelemszemléletét, tragikus iróniáját, bibliás nyelvét, könyvtár-élményét, (Képes Gábor és a „klasszikusok”), a romantikusok tragikus-groteszk körforgásszemléletét. Sanyi bácsi mint a Vén cigány – egyszerűen döbbenetes, az *Örökkévalóság* című vers pedig az *Előszó* remek parafrázisának tűnik, a munkáscsoportban visszatér Vörösmarty (és persze a klasszikusok, valamint a trubadúrok évszakszemlélete: *ismerte a dörgést / tavaszra nyár jön / nyárra ősz*).

A romantikus történelemszemlélet, irónia segít értelmezni a múltat, visszavenni a Kádár-korszakot, és ez emeli be a versek világába az egyik (az „elérhetetlen”) transzcendens túlpártot, Rékát. Természetesen kevés huszonéves költő van, aki nem ír szerelmes verset (bár az ilyen csüggeteg, öregbácsis/platonikus epekedés ritka), de Képes Gábor azért vehet vissza oly sokat a romantikus (és tulajdonképpen a trubadúr-hagyományból), mert az elérhetetlen szerelem a politikai utópiákhoz „rendszereszerűen” illik. Itt a szerelem, sőt az „udvari szerelem”, nemcsak a kötet vagy versciklus, hanem a költemények motívumrendszerének a meghatározó eleme is.

De a szőkék, mint Képes Gábor, soha nem őszülnek, a groteszk játékoság, az öngúnyba hajló irónia minden hagyományt (a legszentebbet is) varázsütésre átváltoztat, a „...hajukba mindig vegyül egy kevés sárga / vagy ha mégis őszülnek / észre se venni rajtuk” (*Utolsó versem Rékának*). Ám ez a történelem-mentő és történelem-magyarázó, mégis mindent ki- és átforgató költő, és számomra személyesen is oly fontos kísérlet csak akkor lehet sikeres, ha megmarad a romantika, és a sok egyéb „romantika” mellett a régimódi dikció, az az emelkedett személyesség, történelemformáló pátosz, amely Képes Gábort fiatalon is, hagyományörzőn-őszülön is, a mai magyar költészetben oly magányossá teszi.

► Az individuum csataterei

Tóth László költészetéről

Tóth László legutóbbi könyve, az *Átváltozás, avagy Az „itt” és az „ott”*, grandiózus – és kétségtelenül példa nélküli – vállalkozást takar: a költő egy kötetbe gyűjtötte össze verseit, valamint megjelent köteteinek recepcióját. E *kettős gyűjtés* reményteljes hagyománytalansága természetesen várakozással töltheti el az olvasót, ugyanakkor e kétszeresen véghezvitt „gyűjtöttség” kapcsán a lezárttság, az összegzés nem túl kellemes konnotációival is szembe kell néznie. Igaz, a költő pályájának utóbbi bő – és (költészeti szempontból) nem csupán Tóth Lászlóhoz mérten is terméketlen – évtizedének verseit felsorakoztató, a könyv záró (negyedik) egységének címe – *Utójáték helyett: Prológus az utójátékhoz* – a lehetséges folytatást, esetleg a megújulás lehetőségét ígéri, bár a kijelentésben megbújó irónia nem teszi lehetővé a „zavar” megnyugtató eltávolítását.

Reményeink kifejezése mellett kijelenthető, hogy a könyv mindenképpen a költői önkanonizáció ikonjaként (is) értelmezhető, ami – ahogy az „egyik” alcímbe is szerepel: *Mozdulatok egy arcképhez a múlt századból* – figuratív értelemben egy arckép megrajzolásával, vagy pontosabban: e megrajzolás módozatainak a felkínálásával lenne egyenlő. A kijelentés intenciójának értelmében az irodalmi folyamat és a recepció időbelisége szükségszerűen a térbeliesítés lezáró gesztusainak kell hogy áldozatul essen, ugyanakkor e megrajzolás elvi lehetetlenségére való utalás (*mozdulatok*) magukra a szövegekre, az arcvonások ezekben tetten érhető változásaira irányítják figyelmünket. Az *individuum szövegbeli megragadása* és e megragadás kudarcának minduntalan szövegbeli demonstrálása alapvető attribútuma e költészetnek. Tehát a(z) (ön)kanonizáció illetően tematizálása végső soron magának a korpusznak a belső logikájából következik, úgymond – így utólag – benne „lett” az általa létrehívott elváráshorizontban.

A könyv „ötlete” tipikus Tóth László-i gesztus: tálni valamit tükörképével együtt, hogy a kettő és a kettő viszonya fürkészhető legyen, maga és az olvasó számára is. Legalábbis költészetében éppen abban az időszakban (a 70–80-as évek fordulója körül) szaporodik el a „tükör-motívum”, amikor már folyamatban volt egy pattogós, lecsupaszított versnyelv kikísérletezése. Több okból sem lehet véletlen tehát, hogy a jelzett időszak nagy, összefoglaló műve, az *Istentelen színjáték* két verscíme került a „nagy könyv” elejére is. Ez talán azt jelentheti, hogy könyvünk önkanonizációs stratégiái az itt *megtalált hangot* teszik meg a legalkalmasabbnak arra, hogy egy „egész” életmű jelölője legyen. A másik oldalról nézve megint csak a már ismert paradoxitásra ismerhetünk, hiszen az *Átváltozás, Az „itt” és az „ott”* tárgyi kijelentéseikkel éppen az említett jelviszony stabilitását vonják kétségbe, amennyiben időbeli és térbeli kategóriákat egymás mellé montírozva mutatják fel intenció és kudarc fenti kettősségét.

Az önkanonizációs gesztus akarva-akaratlan a fikció terébe íródik át, azt is mondhatnánk, az író számára irodalmi téma lesz saját arca, s csupán ekképpen, figurális viszonyok határmezsgyéin, s nem másként értelmezhető. E poétikus gesztus érhető tetten könyvünk ciklusokon és beosztásokon kívül eső nyitó és záró versében, amelyek pozíciójuknál fogva „különös retorikai telítettséget” (Lotman) nyernek. (Megjegyzem, ezek a *Hármaskönyvből* kerültek ide, ahol szintén kiemelt helyen szerepeltek, s talán

ez sem jelentés nélkül való.) Az *Előkészület (Balla Kálmán verseit olvasva)* című nyitódarab (1988) mindjárt az arcadás mozzanatát tematizálja, amint az idegenségen keresztül megteremti azt a szereplehetőséget, amely e szövegtestben az identifikáció ígéretével kecsegtethet: a *költőét*. Az istenek távolléte okán az idegen világba való berendezkedés az írás szentesített aktusában történhet meg, ami azonban sohasem végérvényes, Tóth László kedvelt szavával: mindig „albérlet”, minden egyes versben újra kell teremteni, az idegenséggel való állandó szembenézéssel. Az írásnak ezt a kettős gesztusát, a mítosz, a bensőség „ceruzává faragását”, az írás mint (szent) hivatást és mesterséget írja le nagyon szép, sokrétű soraiban:

„megfosztod lombjától a ceruzát,
letördeled gallyait,
lesöpörd fészkeiket.”

Ehhez képest mi történik *A szavak, a szavaim...* című (1985) záró versben? Ennek lírai énje egy végtelen szöveg univerzum középpontjában pozicionálja magát, „*írásjelek kusza miriádjai*” rajzanak körülötte, s ezt a képzetet a (ma már kissé elcsépeltnek ható) „csillagász”-metaforika is megerősíti. Ez a centrumban-lét azonban korántsem megnyugtató, csupán valami távolba vesző eredetként funkcionál, az arc mögött, aminek kontúrait elmoszák a gízgázok. A vers kiválóan jeleníti meg a költőnek a szavakhoz fűződő ambivalens viszonyát, ami, talán a kezdeteket nem számítva, az egész életpályán végighúzódik: miszerint a szavak nem szavatolják a világ és a saját személyiség megértését, ugyanakkor a teremtés aktusaiba bevonva mégiscsak állítható és kimondható a hozzájuk fűződő alapvető *birtokviszony*: „*mit akarhatnak tőlem a szavak, a szavaim*”, s így kimondható a végtelen individuum autonómiája is, ahogy azt az *Ötödik emelet* egyik *önarcképe* teszi:

„Arcom álarc:
holtan ragyog.
Mögötte, lásd,
szabad vagyok.”

Úgy tűnik, a versek szubjektumai minduntalan ezt a kimondhatatlan entitásként értett individuumot reprezentálják, még ha gyakran egymástól eltérő szereplehetőségekben is, de onnan és róla beszélnek. És éppen a versek szubjektum-felfogásának kérdése lehet segítségünkre az állandó gyanúba vont, de úgy látszik, megszüntethetetlen jelölő, a *szlovákiai magyar irodalom* egyik lehetséges referencializálásában. A nyolcvanas években Tóth mellett ezen időszak kanonikus alkotói (Tőzsér, Farnbauer, Hizsnyai) éppen a vázolt problematikához felkínált rokon értelmezésmódok miatt válhatnak e jelölő működtetőivé. Míg Tóth vállaltan, kijelentéseinek tárgyi tekintetében is inkább az egységesebb szubjektum mellett voksol, addig a másik háromnál már hiányzik a kimondás afirmatív gesztusa, de szövegeik figuratív működésmódja, a groteszk és abszurd futamok előnyben részesítése és a – fentebb Tóthnál is kimutatott – nyelvben való feltétlen hit inkább későmodern szubjektum-felfogásra utalnak.

Tóth könyve e témát rendkívül rétegzetten – és hát rendkívüli bőségben, rendkívüli műveltséganyag mozgósításával – viszi színre, így a kérdést korántsem tekinthetjük lezártnak. A könyvben szereplő értelmezések számos helyen láthatóvá teszik én és világ, én és én konfigurációit. Az „olvasat-blokkok” műfajok kavalkádját vonultatják fel: van itt esszé, tudós tanulmány, kritika, recenzió, levél, lektori vélemény és még ki tudja, micsoda. Rendkívül termékeny lehet majdan azt tanulmányozni, hogyan olvassák és nem olvassák egymást ezek az írások, hogyan olvassák a verseket és nem-a-verseket

olvassák, vagy hogy a költő hogyan olvassa őket. Mondhatnánk, a versművek javát szolgálja, hogy mennyire, gyakran szinte homlokegyenest eltérő vélemények láthatnak róluk napvilágot, főleg ami a beszédnyelvi változásokat és az egyes versek, kötetek megítélését illeti. Legörömtelibb persze az, hogy jelentős vitafelületeket kínálnak fel a további recepció számára, például – csak néhányat említve – a következő, a recepcióban csupán felvetett, itt-ott megszólaltatott vagy inkább csak látenszen jelen lévő témákban, értelmezésmódokban: Tóth és az avantgárd viszonya; egy Heidegger felőli olvasás lehetősége (lásd Tőzsér Árpád kísérletét); vagy, ami leginkább ott vibrál az értelmezések sorai közt: Tóth és modern-posztmodern viszonya.

Azt hiszem, nem volt túl nehéz észrevenni, hogy jelen recenzió az utolsóról szóló beszélgetéshez kíván leginkább hozzászólni; de természetesen (például) egy eljövendő monográfia számára e problémák csakis a kölcsönösség jegyében fejthetők ki igazán, bár igaz lehet az is, hogy az individuum kérdésköre – mint e költészet egyik alapvető vonatkozási tartománya – kiváló alapot szolgáltat az említett „témák” monografikus kifejtésére. Azt az óvintézkedést azonban meg kell tennünk, hogy a modern-posztmodern pároshoz az értékítéletet illetően nem szabad egyértelműen a kevésbé értékes-értékes párt hozzárendelni. Ami egy efféle megközelítés tétje lehet inkább, az az, hogy bizonyos Tóth-szövegek az autoriter szubjektum jelenlétének korlátozásával mennyire nyitnak teret bizonyos figuratív játékoknak, a hagyomány szövegeihez való nem-nosztalgikus, kreatív viszony megteremtésével a jelentések pluralitásának.

Mert akarva-akaratlan, az *Átváltozás* – legalábbis ami a versek összegyűjtését illeti – első pillantásra rekonstrukciós tettét – hiszen, a költő-szerkesztő szavaival élve, „eredeti helyükre” kerültek azok a versek (is), melyeknek eddig, ideológiai vagy más okokból, nem jutott osztályrészül a kötetbesorolás, vagy csak később, valamelyik válogatott-kötetben, tehát eredeti helyükből kiszakítva kaptak helyet – amolyan posztmodern felé mutató gesztus kíséri. Ez egy olyan utólagos *belenyúlásként* definiálható, ami „megszüntet” eddig ismert struktúrákat, összevon, szétszed, miközben egy életút fiktív idejébe írja az „egészet”, ennyiben az összegyűjtött írások „műfaji” hagyományait is játékbba vonva. Mindez természetesen a „régí új versek” horizontba kerülésének is köszönhető. Ezek nem csupán a palettát színesítik, hanem alternatív beszédmódok jelenlétére is figyelmeztethetnek, amelyek ezidáig egyrészt publikálásuk körülményei, másrészt – és főleg – a verskötetek sora által explicált, gyakran a „nagy elbeszélés” tüneteit magán hordó hang miatt estek/esnek az életmű margójára, illetve azon kívülre. Bár a szerkesztői intenciónak megfelelően az „egész” helyreállításán fáradoznak, de ezzel egyidőben ki is mozdíthatják róla alkotott elképzeléseinket, ilyen értelemben könyvünk érdekes intertextuális viszonyokat létesíthet a korábbi „önálló” opusokkal. Jövendő bibliográfusok számára beláthatóbbá válhatnak a versnyelv változásainak egyes határpontjai, a kiaknázott és elszalasztott lehetőségek egyaránt.

Egy példát említve: csak az *Átváltozás* felől nézve válik beláthatóvá, hogy az *Ithaka*-kötet tragikus modalitású hangjával egyidőben egy humorosabb-ironizálóbb hang is jelen van Tóthnál, amely később, éppen az életpálya kanonizált köteteinek egy-egy darabjában és ciklusában tér majd vissza, ahogy azt például az *Istentelen színjáték* „nagy-papás” versei, vagy az utolsó időszak néhány darabja is mutatják, de mindvégig a korpusz margójához közel helyezkednek el. A hetvenes évek első felének kötetén kívüli verseit így egyben olvasva (s együtt a kötet(ek)en belüliekkel) tanúi lehetünk a kozmikus távlatokat előhívó, erősen szimbolikus versbeszéd leváltására való készülődésnek, s talán túlzás nélkül állítható, hogy mindez visszatekintve a pálya leglátványosabb váltásaként könyvelhető el. Ebben az időszakban szüremkednek a versekbe a *tükör* szó különféle használatai; kezdetben mint motívum, majd létszemléletté mélyülve a reflexió, az öntükrözés nyújtotta témák és poétikai megoldások formájában. A tükör Tóthnál

nem visszatükrözi a belenéző arcot, hanem éppen hogy problematizálja, de nem csak az arcot, hanem magát a szemlélést is. Gondoljunk csak *Antonio Dias* egyidejű próbálkozására, az *Egy művészi felfogás terve* című vásznára, amelyre a REALITY szó tükörképét festette, demonstrálva ezzel, hogy a legnaivabb mimézis egy alapvető hazugságot mond ki: felcseréli a jobb és bal oldalt. Narcissustól eltérően Tóth tudja, miről van szó, számára a meglátás a magától való elkülönbözés. A kihívást tehát az jelenti, hogy az arc figyelhető, tárgygyá tehető, vagyis elidegeníthető önmagunktól. Az *Én-ontológia* darabjaiban, de más versekben is, ezzel a tapasztalattal szembesülünk. A beszélő végeletekig húzza a reflexiót, az egymásra-tükrözés játékaival összetett viszonylatokat hozva létre. Az én és én, vagyis én és nem-én közt megnyílt szövegtérbe áramlanak be a vendégszövegek, kondicionálva az én szóródásának lehetőségeit, lásd például *A szoba* című szöveg többszörös öntükrözését. Azonban a tudatos reflexió többnyire képes uralni az asszociatív mozgásokat, s így visszaállítani az egyéniség – ha nem is csorbíthatatlan – autoritását, legalábbis a beszélni-kellés etikai attitűdjének állandó létrehívásával, lásd például szintén *A szoba* Wittgenstein-parafrázist.

Egy korai remek 1973-ból termékeny kétértelműségben mutatja fel a problémát, s szolgáltat alapot egy ironikus olvasatnak:

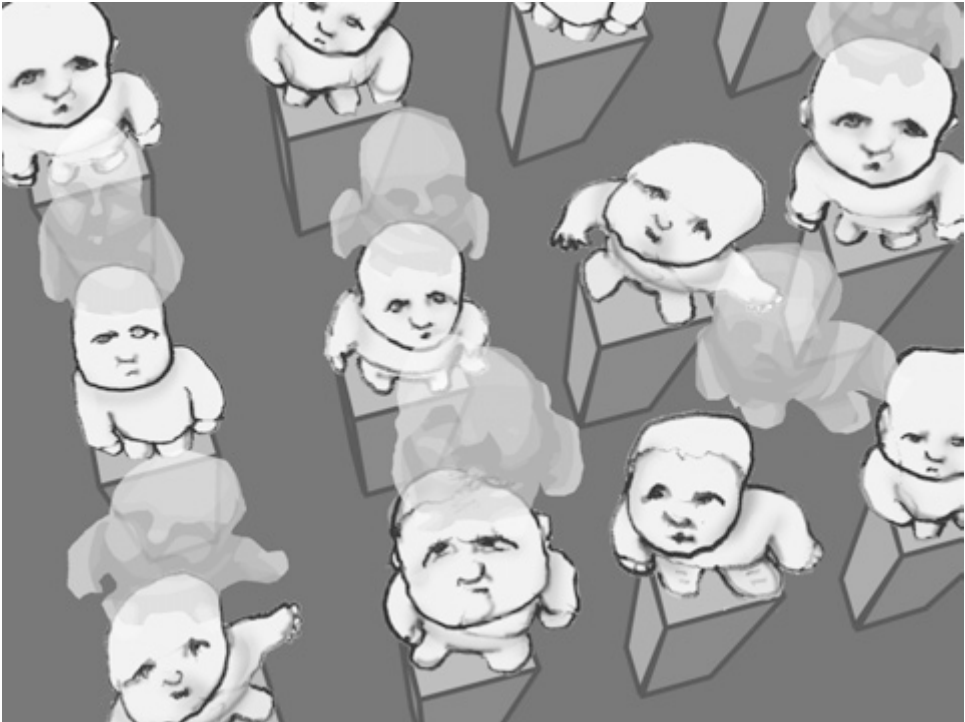
„Úgy álltam a tükör előtt, mint ki arra vár:
tükörképe neki visszaintsen.
Mintha nem dőlt volna még el:
kettőnk közül melyikünk az isten.”

A vers megszünteti kép és tükörkép karteziánus oppozícióját, amely az elsőbbség modalitását a szubjektumhoz rendeli: az utóbbit a vers 2. sorában a függőségre való utalással a *tükörkép neki visszaintsen* jelzi, majd lezárásként az isteni attribútum „biztos” odaítélése. Csakhogy mire az olvasat eljut idáig, már elbizonytalanodnak a kezdeti pozíciók, s az „eldőltség”-ről szóló kijelentés az ellenkezőjére fordul: nem dönthető el, *melyikünk az isten*. A szubjektum beszéde képtelen a „tükrözés” nyújtotta reflexiós lehetőségeken kívül konstituálódni. Grammatikailag mindez az alanyi beszédmód (*álltam*) tárgyiassá való áthelyezésében (*mint ki, neki*) figyelhető meg, episztemológiai értelemben pedig a szubjektum objektumként való megjelenítésében, ami a vers szcenikáját tekintve a tükör előtt állásban jelenik meg. A függőségi viszony tehát a reflexió nyelvében jön létre és mondódik ki, így a kijelentést a figuratív olvasásnak szolgáltatja ki.

Bizonyára az *Átváltozás* „testes” korpusza számos, a fentihez hasonló esetet kínál fel, amelyek révén megtapasztalható a szöveg ellenszegülése a gyakran vehemenssen fenntartott, entitásként értett szubjektumnak. Ebben az esetben a végső, befejező-lezáró vers, *A szavak, a szavaim...* fentebb színre vitt olvasatát is talán újra kell majd olvasnunk, s a centrumban-létet a szubjektum egyik modalitásaként kell értenünk, s magát az írást egy olyan beszédpozíció megteremtésének, melynek beszélője tisztában van centralitásának átmeneti jellegével, ahol a *szavaim* birtokviszonya nem egyértelműen a modernitás-projekt keretében köttetik meg.

Az *Átváltozás* megkerülhetetlen könyv, s elsősorban annak okán, hogy új szövegterek felnyitásával reményteljesen hozzáír az arckép ismerős kontúrjaihoz; ami pedig azzal jár, hogy ezzel egy időben kecsgettetően el is satíroz belőlük jópárat, újabb és újabb olvasásokra ösztönözve. De amennyiben így tesz, az irodalom létmódját demonstrálja.

Coda



H. NAGY PÉTER

Minimál-esszé ◀

A kirobbanóan tüneményes tehetségű Bret Easton Ellis mindeddig legalább kétízben okozott (nemcsak kulturális értelemben vett) sokkot az amerikai próza tömegtermelésében. Első felforgató erejű, minimalista regénye, a *Nullánál is kevesebb* generációs kultuszkönyvvé, mentalitás-kódexszé vált; majd az *Amerikai Psycho* bombasztikus sikere, botránya fordulatot hozott a posztmodernizmus újhullámában. (A szerző harmadik, *A vonzás szabályai* című regénye – mely időben az előbb említettek közé illeszkedik – csak részben tekinthető „hídnak” a két szubverzív opus között.) Ellis történetei olyan medializált közegben játszódnak, melyben („Ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel”) egymást érő drogbulik, perverz szexorgiák, rafinált kéjgyilkosságok, kannibalista kivégzések stb. ékelődnek a csúcstechnológia által szabályozott, de céltalannak tűnő hétköznapiak menetébe. Az *Amerikai Psycho* egyes részei, például elsősorban a hardpornó és a legbrutálisabb horror ötvözeteként válnak nem könnyen emészthető, felejthetetlen olvasmánnyá. Ellis tetszőlegesen kiirtható és eltörölhető, identitásuktól megfosztott és cserélhető szereplői pedig oly módon lavíroznak a szubkultúrák útvesztőiben, hogy sokszor nem tudják eldönteni, melege, újhullámosra, punkra, pszichopata örültre, szociopata terroristára vagy hétköznapirovára vegyék-e a figurát. Eme laza, amerikai fling ugyanakkor az ironia szétpörgető erejét szabadítja (f)el, ezért Ellis művei méltán nyerhetik el helyüket, például a *Ponyvaregény* vizuális effektusai, vagy Kid Rock rap- és metálfutamai mellett. De a szervetlen összeillesztéseket kedvelő építkezésből ugyanúgy vezetnek utak a cyberpunk, mint a hagyományosabb mainstream vagy a posztapokaliptikus abszurd felé. Szintén érdekfeszítő játéktérrel kecsegtet a (talán) még pályája kezdetén álló (!) Ellis negyedik regénye, a *Glamoráma*, amely nem feltétlenül azzal hívja fel magára a figyelmet, mint annak idején az *Amerikai Psycho* (azt nehéz is felülmúlni), bár itt is többször vödört kell tennünk a könyv lapjai alá, hogy fölfogja a különböző testnedvek megállíthatatlannak tetsző folyamát. A szexjelenetekben és agyas gyilkosságokban bővelkedő sztori a divatvilág, a médiaesemények és (igen!) a politikai manipuláció összefonódó hálózatának sodró lendületű elbeszélésére épül. A terjedelmes regény tehát ilyen értelemben alulreprezentálja, de felül is írja életműbeli elődjeit. E kettősség persze nem rejt semmiféle feloldhatatlan paradoxont. A *Glamoráma* főhőse egyrészt megerőszakolt, szétszerelt vagy céltermékszerű testek által kijelölt térben, másrészt mesterségesen kialakított szituációk díszletei között támo lyog. A százával említett sztárnevek és a katalógusok is megelőlegezik a regény azon vonatkozási rendszerét, amely a különböző, happy end nélküli forgatókönyvek átfedéseiből és a forgatások mechanizmusából bontakozik ki: az elbeszélő egy számára átláthatatlan, többszörösen meg- és átrendezett akciószövedékbe bonyolódik. (És a jelenetek alatt hull a konfettieső, egyfolytában szól a zene.) Álintelligens művészetszervezők, pornósztár terroristák, önjelölt hóhérok, politikai menedzserek, agyondrogozott színészek, illuminált manökenek, pályát tévesztett egyetemi hallgatók stb. kavalkádszerű, karnevalista beszédáradata zajlik. De mindez Ellishez méltó tálalásban: a truváj mindenekelőtt abban van, hogy a kiismerhetetlen viszonyok közepette a főhős mellékszereplővé, alá-

rendelt figurává zsugorodhat, a fősodor mellékárammá szelídülhet, az elbeszélés vakfoltokká szakadozhat, a szöveg centrumnélkülivé töredezhetszét, a sztori pedig önmagát aláásó melléktermékké válhat. (Olyan, mint egy üvegdomborító kalapács.) Montázs, flashback, nézőpontváltás, elbeszélőcsere, kivágott epizódok: vajon melyik az éppen játszódó film és melyik az érvénybe lépő forgatókönyv? (Ilyen értelemrejtő poétikája van neki.) A *Glamoráma* értékelhetősége megosztotta az Ellis-rajongók népes táborát. Mindenesetre e rendkívül szórakoztató regény elhelyezhető egy olyan hagyományon belül is, amely az illúziók természetét összeköti az információkűszöb utáni multi-mediális, polidimenzionális folyamatok térnyerésével, a dehumanizáló kérdésirányok elsődlegességével – immáron messze távolodva a minimalizmustól. A *Glamoráma* megalkotottsága úgy rendezi át a szimuláció kereteit, hogy közben fel-felvillantja az ellisi szöveguniverzum egyik, úgy tűnik, egyelőre maradandó komponensét: „Az akció egyesít – a szavak szétválasztanak.”