

FEKETE I. ALFONZ

New Weird

BEVEZETŐ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶ Uo.

⁷ Uo.

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

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

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

¹¹ Például a *Hellboy*.

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

DEFINÍCIÓ(K)

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

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

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

¹⁴ Uo.

¹⁵ Uo.

¹⁶ CHINA MIÉVILLE, „Weird Fiction”, in *The Routledge Companion to Science Fiction*, eds. MARK BOULD, ANDREW M. BUTLER, ADAM ROBERTS and SHERRYL VINT, 510–515 (London: Routledge, 2009), 510.

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

¹⁸ Uo.

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

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

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

KEZDETEK ÉS HATÁSOK

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

²⁰ MIÉVILLE, „Weird Fiction”, 510.

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

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

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

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

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

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

²⁵ Uo.

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

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

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

²⁹ Uo.

³⁰ Uo.

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

IDŐVONAL

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

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

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

³² Uo.

³³ Uo.

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

³⁵ MIÉVILLE, „M.R. James...”, 110.

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

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

³⁶ Ezzel kapcsolatosan konszenzus van Joshi és Miéville között.

³⁷ Kornya Zsolt régiségbúvár rémtörténetnek nevezi James szövegeit.

³⁸ MIÉVILLE, „M.R. James...”, 111.

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

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

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

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

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

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

⁴² Uo.

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁸ VANDERMEER, „The New Weird...”, X.

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ Uo.

⁵¹ Uo.

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

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

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

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

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

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

⁵⁴ Uo.

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

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

A WEIRD-AFFEKTUS

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

⁵⁶ MIÉVILLE, „Weird Fiction”, 511.

⁵⁷ Uo.

⁵⁸ Uo.

⁵⁹ MIÉVILLE, „On Monsters...”, 381.

⁶⁰ Uo.

⁶¹ WEINSTOCK, „The New Weird”, 181.

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

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

KONKLÚZIÓ

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

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

⁶³ Uo.