

---

# KÖNYVEK

---

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

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

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művei közé tartozik a kiadatlan írásaiból Darren Ambrose szerkesztésében készült válogatás *K-punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher* (London: Repeater Books, 2018) címmel, valamint a szintén a Repeater által kiadott *The Weird and the Eerie* is,

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

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

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

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

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

Ezzel együtt a *weird* és az *erie* nagyon kü-  
lönözőek is, miként azt a könyv e fogalmakkal  
jelzett két nagy fejezete irodalmi, filmes és zenei  
alkotások hosszú során át igazolja. Fisher defini-  
ciója szerint a *weirdet* annak jelenléte idézi elő,  
amit sehová nem tudunk elhelyezni. Mivel  
azonban olyasmint hoz az ismerősbe/otthonosba,  
ami azon túl van, jelenléte valamiféle rendelle-  
nességnek tűnik. „A weird az, ami nem tartozik  
sehová.” (10) „A *weird* entitás vagy tartalom  
olyan különös, hogy azt az érzést kelti, hogy  
nem kellene léteznie, vagy legalábbis nem itt  
kellene léteznie.” (15) Ilyen módon megkérdője-  
lezi mindazon kategóriáink érvényességét, ame-  
lyeket mostanáig a világ értelmezésére használt-  
unk. Fisher itt hangsúlyozza, hogy a *weird* meg-  
jelenése nem hiba, sokkal inkább a mi hiányos  
ismeretünk az, ami elégtelennek bizonyul a  
megragadásához és leírásához.

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

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

Az *erie* Fisher meghatározása szerint ezzel  
szemben az, amit a jelenlét hiánya vagy a távol-  
lét hiánya hoz létre. „Az *erie* érzete vagy akkor  
keletkezik, ha valami jelen van ott, ahol semmi-  
nek sem kellene lennie, vagy akkor, ha semmi  
sincs jelen, amikor valaminek lennie kellene.”  
(61.) Az *erie* ezáltal a létezéssel és a nemlétezés-  
sel kapcsolatos legalapvetőbb metafizikai kér-  
déseket érinti, amelyek egy ismeretlen kermé-  
szetű, mögöttes hatóerő léteire engedten követ-  
keztetni: „Miért van itt valami, amikor semmi-  
nek sem kellene lennie? Miért nincs itt semmi,  
amikor valaminek lennie kellene?” (12). Ez az  
ézés a távollét hiányaként gyakran szokatlan  
állathangokhoz (például madarak rikoltása),  
míg a jelenlét hiányaként elnéptelenedett tájak-  
hoz és romokhoz társul (például kietlen skót  
tengerpart, Stonehenge).

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

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

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

BARTHA JUDIT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MÁTÉ ZSÓFIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SZAPORA MÁRK AURÉL

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

WIRÁGH ANDRÁS

\*

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

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

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

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

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

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

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

Giuseppe Lando Passerini, a *Giornale Dantesco* főszerkesztőjeként és a Biblioteca Medicea Laurenziana igazgatójaként álmodta meg a fényűző kiadványt. Eredetileg a Hoepli kiadóval dolgozott volna együtt, és még ebben a fázisban kérte fel Gabriele D’Annunziót, barátját, hogy a nagy *poema* elé írjon egy rövid Dante-biográfiát.

A kivitelezési munkálatok később az Olschki Kiadóhoz kerültek át. Az antikvárius lelkiületű Leo S. Olschki számára ez igencsak testhezálló feladat volt: 1909-ben kifejezetten ezen illusztris *Isteni Színjáték*-kiadásához alapította meg a Giustina nyomdát. A legrágább példányok bőrkötésűek és pergamen-lapúak lettek, s belső címlapjukon megtalálható volt a megrendelő neve. Illusztrációnak az 1491-es *Isteni Színjáték* fametszeteinek reprodukcióit választották.

Melosi tanulmánya bepillantást enged a hosszúra nyúlt egyezkedésbe *D’Annunzio* és az Olschki–Passerini páros között, akik mindketten a maguk módján és stílusában próbáltak hatni a gyakran elérhetetlenné váló vagy éppen némaságba burkolózó – egyidejű legendája szerint – Váteszre. Miközben megrendelőik (köztük maga a király, az egyiptomi Amhed pasa, a Metropolitan Museum akkori igazgatója, a Harvard Egyetem könyvtára) türelmetlenek voltak, és a promóciós szórólapokat újra és újra kellett nyomtatni a kiadási dátum folyamatos odázása miatt, a kiadó nagy presztízvesztés szélén is állt, az anyagi oldalon várható veszteségekről nem is beszélve.

Ebben az időszakban azonban fényűző életmódja következtében maga *D’Annunzio* is nehéz helyzetbe kerül, hitelezői nem hagyják nyugodni. Olschki megértéssel fordul a nehézségekkel küszködő költő felé, s amerikai kapcsolatain keresztül személyesen próbál vevőt találni *D’Annunzio* kéziratai számára. A próbálkozások nem hoznak sikert. *D’Annunzio* Arcachonban húzza meg magát, így a kommunikáció szinte teljesen ellehetetlenedik. Végül Olschki elveszti a türelmét, és ultimátumot ajánl *D’Annunzió*nak. A kötet ekkor már hat hónapja kész, és csak *D’Annunzio* írására vár. Passerini baráti levélben próbálja oldani a helyzetet, s felajánlja az általa már megírt *Vitát*, hogy egészsétek ki *D’Annunzio Laude di Dante* című költeményével. Olschki embersége a szorult anyagi helyzetben lévő *D’Annunzio* iránt a Melosi által is kiemelt londoni levélben mutatkozik meg (59–60), melyben újra közeledni próbál a gyöttrődő költőhöz, feltárva belső, személyes indíttatásait a „monumentális Dante-kiadás” ügyében. Felélenkülnek a levélváltások, ám valós eredmény hiányában augusztus elejére a kifogástalan úriember türelme is végleg elfogy. Ekkor küldi el végre *D’Annun-*

zio bevezető írását, a *De Comoedia Dantis*-t, és megkezdődhet a nyomtatás.

Melosi bemutatja a harmincnégy oldalas, sok korrigálást, áthúzást tartalmazó D'Annunzio-kéziratot, melyet a költő a tisztázott, eddig elsőnek hitt kézirat mellett szintén Olschkinak ajánlott fel. A szerző még végigkíséri a nyomtatási egyeztetéseket, beszámol két, az általános pozitív véleményétől eltérő, erősen negatív kritikáról, majd az Olschki-Passerini páros már említett, viszontagságos, a bíróságon végződő kapcsolatáról. Melosi könyve nemcsak izgalmas olvasmány, hanem tudományos eredményeivel gazdagítja is a D'Annunzio-kutatás kiterjedt szakirodalmát, s betekintést nyújt egy olyan nagyszerű, a minőségi irányelveket szem előtt tartó kiadó (és személyiség) munkásságába, amelynek és akinek nem csupán intézménye él a mai napig, hanem szellemi öröksége is.

TÓTH-IZSÓ ZSUZSANNA

**Hajdu Péter, Kálmán C. György, Mekis D. János és Z. Varga Zoltán, szerk. *Leírás: Elmélet, irodalom, kép*. Reciti konferenciakötetek 5. Budapest: reciti, 2019. 479.**

Széles, fekete címlap, nagy, sárga felirattal: *Leírás*. Ez az a része a regényeknek, amit sok olvasó előszeretettel lapoz át, míg meg nem látja a párbeszéd gondolatjeleit, idézőjeleit vagy egy cselekvésre utaló igét. Így azonban a szövegnek csupán egy szegényebb változatát teszi magáévá, hiszen a leírásoknak, amelyek a legősibb epikai szövegekben is jelen vannak, nagyon fontos funkciói vannak. A ReKonf sorozat ötödik kötetének majd ötszáz oldalán egymásnak felelő, egymást kiegészítő tanulmányai ezeket a funkciókat tárják fel, olykor az elméletre koncentrálna, de legtöbbször egy-egy mű világán belül.

Érdekes még néhány szót szólni az alcímről is. A három szó ugyanis – *elmélet, irodalom, kép* – eleve jelzi a kötet heterogenitását. A kötet összegyűjti a lejegyzett látványhoz kapcsolódó elméleteket, új szempontokat vet fel, és közben közelebb visz egy-egy szöveg részleteihez. Bár a gyűjtemény nem a teljesség igényével lép fel, valahogy mégis annak látszatát kelti. A benne szereplő tanulmányok, persze nem hézag nélkül, lénye-

gében lefedik a téma teljes spektrumát. Ez egyértelműen a szerkesztők munkáját dicséri.

Noha a kötet szakaszokra van bontva, fölépítése, az írások sokszínűségét nem fakítva, feszes logikát követ: az egymás mellé kerülő írások motivikusan kapcsolódnak egymáshoz. Így a szakaszok szoros kapcsolatba lépnek egymással, a szakaszhatárok feloldódnak, sokszor egy skála részévé válnak. Éppen ezért, a remek szerkesztői munkának köszönhetően, megkísérelhető ezúttal, hogy a kötetet egységes egészként fogjuk fel, akárcsak az olyan képeken, ahol rengeteg kis fotóból egy nagy arc bontakozik ki. Természetesen ennek az arcmozaiknak nemcsak a kötet tanulmányírói adják a vonásait, hanem magától értetődően azok a szerzők is, akiknek a műveiről értekeznek, illetve az irodalomkritika nagy alakjai, akikre a szerzők utalnak.

Műfaji és stilisztikai szempontból persze igen heterogén a kötet. Nem is lehetne más, mégis egyértelműen tanúi lehetünk – szövegről szövegre haladva – valamiféle kifejlődésnek. A természeti tájútól indulva (Fogarasi György: *A „feszítői”: tájleírás és tájkertészet a 18. században* [97–114] – ezt a tanulmányt érdemes összevetni az azt sok szempontból ellenpontosító Bókay Antal-elemzéssel, melynek témája a késő modern leírás; szerzője főként a városi tájhoz kapcsolódó szövegeken mutatja be a leírás elméletét), a személyiségbe alámerülve (185–199) a színpadi téren át (407–422) a vászonra feszített világtájképig juthatunk (433–441), mígnem egy teljesség illúzióját keltő irodalomelméleti panorámakép is kirajzolódik. S közben a vicctől, mely a leírás nulla fokát reprezentálja, eljutunk a drámák szűkszávu instrukcióiig – bejárva egy teljes spirálkart, módosítva visszatérünk a kezdőponthoz.

A kötet hét témakörön át vezeti az olvasót. Az első fókuszában az irodalomelmélet áll, ezt követik az ekphraszisszal és a tájjal kapcsolatba hozható írások, majd a lírai leírások, a regénybeli leírások, a testleírások, a társadalmi tér, majd külön fejezetbe gyűjtve a színházzal, filmmel, operával, mítosszal összefüggő kérdések következnek. Ez az utolsó szakasz talán a leginkább heterogén, és alkalmas arra, hogy bár csak motivikusan, mégis összegzést nyújtson. Hiszen P. Müller Péter írása akár feleletként is felfogható az első szakasz szövegeire, különösen Hajdu Péter gondolataira. András Csaba írása jól illeszkedik az

ekphrasziszok mellé, s a Tar Sándor és Tarr Béla művei kapcsán felmerülő gondolatok is jól rímelnek egymásra.

A fenti felsorolásból azonnal kitűnik az is, mi okozza a teljesség illúzióját. A leírás az érzékszervekkel érzékelhető tapasztalati világot formálja nyelvvé (akár filmnyelvvé vagy zenévé), hogy a nyelv logikáján belül helyezze el. A leírásról szóló gondolkodás tehát a nyelvvé vált percepciót méri fel, és minél többféle érzékelésmódra fókuszál, annál jobban kiviláglik az érzékelő emberi tudat.

Ennek kibontakozását például Szávai Dorotytya követi nyomon: az önértelmező, önreflexív természetű leírással foglalkozó tanulmányában Szabó Lőrinc Baudelaire-olvasatait értelmezi. Más szóval írásában a leírni kívánt tájak vagy tárgyak helyett az emberi személyiség felé fordul, ahogy az emlékekből összeáll, s melyből kibomlik egy többszörösen rétegzett leírás.

Földes Györgyi a transzszexuális és interszexuális testek szövegbe írhatóságáról, íródásáról értekezik Balzac művei mellett Anne Garréta *Sphinxét* és Bartis Attila *A sétáját* elemezve. Ezzel többek között azt is vizsgálja, hogyan befolyásolják a különféle társadalmi előfeltevések a szöveg értelmezését, az olvasói beállítódást, ha a nyelv nem ad elég támpontot. Ezzel kapcsolatban érdemes fellapozni Z. Varga Zoltán *A leírás nulla foka* című írását is, vagy végigkövetni P. Müller Péter tanulmányában a drámai instrukciók kibővülését Shakespeare drámáinak későbbi kiadásában.

De amit a nyelv elhallgat a karakterekről, az természetesen megjelenhet az őket körülvevő tárgyak leírásánál, ahogy ez a konferenciakötet több írásában is megjelenik. Kálmán C. György például a *Bovaryné* szereplői felé közelít, összekötve a regény két hosszabb leírását, felmutatva, hogy a sapka és a torta deskriptív kiemelésének csak akkor van létjogosultsága, ha részt vesz a karakterképzésben. Ahogy Mekis D. János fogalmaz: „A humán tulajdonságok [...] tárgyi nyomokra tapadnak rá.” (16)

A *Leírás* feltűnő gazdagsága képtelenné teszi, hogy akárcsak felvillantani lehessen minden fontosabb mozzanatot, amit a szerzők érintenek. Fontos azonban még beszélni Berszán István eszszéisztikus elemzéséről is, hiszen írása túlmegegy az emberen: témája Philip Gross költészetének nyomán a fák és a levegő vertikumában élő mó-

kusok és madarak világához próbál közeledni, ezáltal kiszélesíti a kötet gondolati körét egy egészen másmilyen irányba.

Míndemellert nagyon fontos kiemelni, hogy a kiadvány függelékeként megjelenik Roland Barthes *Valóságghatás* című írása P. Simon Attila értő, világos fordításában, melyre egyébként a kötet szerzői több helyen is utalnak, ezáltal Barthes lefordított értekezése akár a *Leírás* zárókövének is tekinthető.

A fent említett rendkívüli gazdagság persze azt is jelenti, hogy a tanulmánygyűjtemény egészen más értelmezése, más írások, témák, motívumok kiemelése is teljesen jogos lett volna: ez a recenzió pusztán egyetlen vonulatát mutatta be, hogy nagy vonalakban leírja azt a képet, amit az írások egésze kiad.

SZENTPÁLY MIKLÓS



---

# TARTALOM

---

*Posztmodern gótika*

## TANULMÁNYOK

NEMES Z. MÁRIÓ – WIRÁGH ANDRÁS: A halottak globálisan lovagolnak. Bevezetés a kortárs gótikus diskurzusokba	145
JACK HALBERSTAM: Paraziták és perverzok. Bevezetés a gótikus monstruozitásba (Fordította: <i>Keresztury Dorka és Máté Zsófia</i> )	168
NICK LAND: KiberGótika (Fordította: <i>Lovász Ádám</i> )	195
FEKETE I. ALFONZ: New Weird	211
HORVÁTH MÁRK: Az ökogótika és az antropocén gótikus értelmezései	223
BARTHA ÁDÁM: Nevetés a sötétből. Joker és a kozmikus idegenség	240
TAKÁCS RÉKA: Gótikus testek Mary Wollstonecraft <i>Maria, or the Wrongs of Woman</i> című regényében	257
WIRÁGH ANDRÁS: „Valami szokatlan fog történni...”. Narratív játékok, hatáskeltés és újraélesztett gótikus tendenciák Szabó Róbert Csaba <i>Fekete Dacia</i> című kötetében	267

## VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA

279

## KÖNYVEK

MARK FISHER: <i>The Weird and the Eerie</i> / BARTHA JUDIT	289
BERNICE C. MURPHY: <i>The Suburban Gothic in American Popular Culture</i> / MÁTÉ ZSÓFIA	291
MARIA BEVILLE: <i>Gothic-postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity</i> / SZAPORA MÁRK AURÉL	294
MAISHA WESTER and XAVIER ALDANA REYES, eds.: <i>Twenty-First-Century Gothic. An Edinburgh Companion</i> / WIRÁGH ANDRÁS	296
LAURA MELOSI: <i>D'Annunzio e l'edizione 1911 della Commedia.</i> / TÓTH-Izsó ZSUZSANNA	298
HAJDU PÉTER, KÁLMÁN C. GYÖRGY, MEKIS D. JÁNOS és Z. VARGA ZOLTÁN, szerk.: <i>Leírás. Elmélet, irodalom, kép</i> / SZENTPÁLY MIKLÓS	300