

MIHÁLY ISTVÁN

A BORZONGÓ KÉPZELET METAMORFÓZISAI A POPULÁRIS MŰFAJOKBAN

Kész horror!

■ Úgy vélem, a koherens, önazonos szubjektum válsága a 20. századi mesélő fikció populáris műfajaiban a hős világának destabilizálódásával, dekonstrukciójával, a képzelet démonizálódásával kezdődik, ami egyfajta ontológiai elbizonytalanodást is jelent, mégpedig a horror (és a „horrorisztikus” sci-fi) műfajában.

Robin Wood rendkívül érzékenyen regisztrálta már 1978-ban, John Carpenter *Halloween* című filmjének bemutatója után, hogy „a kortárs horror megváltoztatja a műfaj hagyományos dramaturgiai szabályait... a szörnyeteget többé nem lehet elfojtani”. Csakugyan: korábbi és főleg az 1970 előtti horrorfilmekben a világ és az identitás destabilizációját rekonstrukció, a káoszt új rend követi. „Az egyedet szétépítő, deformáló borzalom”, idegen erő, az abszolút védtelenség mint releváns jegy természetesen alapvető jellemzője e műfajnak. Míg a kalandtörténetek világának (s többnyire a sci-fi-nek is) pozitív tájékozódási pontja a hős, addig a horror világrendjében a szubjektum negatív tájékozódási ponttá válik, hiszen tehetetlensége, kiszolgáltatottsága szinte abszolút mértékű. Ám a hagyományos horror (pl. *Dr. Caligari*, *Drakula* stb.) végeredményben a rend és az identitás rekonstrukciójával, a (rend)teremtő képzelet diadalával zárul, a gonosz, a bomlasztó erő legyőzetik (Drakulát végül megöli a szívébe döfött karó), s a narratíva feszültségfeloldó zárlattal ér véget.

John Carpenter filmjének s azt követően számos más műnek (pl. Wes Craven: *Rémálom az Elm utcában* – 1984) világnézeti és szerkezeti újdonsága, hogy a rend helyreállítása és lekerekítő zárlat nélkül, bonyodalommal, szüszpanszal fejeződik be. E rendkívül realiztikus, cseppet sem meseszerű világba helyezett történetek ugyanakkor a különböző létállapotokat azonos ontológiai státussal ruházzák fel, el-mossák a határokat képzelet és valóság, álom és ébrenlét, racionális és irracionális, immanencia és transzcendencia s végső soron jó és rossz (gonosz) között is.

A veszély nem csupán a szubjektum bizonyos (morális, világnézeti, vitális) értékeit, szabadságát, életét fenyegeti, mint a hagyományos sci-fi és horror narratívákban, hanem az identitás olyan központi szervezőelvét, mint a(z örület el-lentétpárjaként értett) ráció, a józan ész, s a fenyegetettség narratívája végtelen Möbius-szalaggá válik. Nincs végső győzelem vagy vereség, sem végső üdvözülés vagy elkárkozás.

Ez a horrormítoszt nem csak formálisan-szerkezetileg, hanem mondhatni „funkcionálisan”-világnézeti megújító (és lejáratozó) zárlatmentesség, illetve a szüszpansz, sőt a sokktechnika befejezésként való alkalmazása (akárcsak a dezintegrált, széteső identitású, skizoid hőstípus) a horrorból aztán más műfajokba is átkerül, például a poszthumanista sci-fibe, és – horribile dictu – a krimibe is.

Vessünk néhány pillantást ezekre a műfajokra.

„Képzeli, hát szertelen”

■ A sci-fiben az igazi törést, paradigmaváltást a nyolcvanas évek közepe táján jelentkező ún. cyberpunk irányzat jelentette, amelyet szokás antihumanista vagy poszthumanista sci-fiként is emlegetni. A hagyományos sci-fi is problematizálja a természetes és a mesterséges világ (pl. ember és gép), valamint ember és *idegen* (az *alien*) szembenállását, valamint a realitás ontológiai egységét és a szubjektum válságát, de mindezt bizonyos határok között, hisz lényegében megőrzi az alapvető rendképzetet, mintegy Prótagorász elvét érvényesítve, mely szerint minden dolgok mértéke az ember, a létezőké, amint vannak, a nem létezőké pedig, amint nincsenek.

A cyberpunk anti- vagy poszthumanizmusa nem merül ki a testi identitás dekonstruálásában (művétagok és -szervek, az emberi és gépi (robot)test szimbiózisra a *Mad Max*, a *Robotzsaru* és a *Terminator* című filmekben), hanem a tudatot, az identitást is kikezdi. William Gibson *Neurománcában* (1984), de még inkább *Count Zero* (1986) című regényében a cybertér maga a világ, pontosabban a realitás nem más, mint egy virtuális cyberuniverzum, s Gibson hőse a történet végén önmagát is szimulákrumként azonosítja. Hasonló szellemben dekonstruálja a szubjektumot *Az emlékmás* (*Total Recall*) című sci-fi akciófilm (1990, rendezte Paul Verhoeven), amely Philip K. Dick *We Can Remember It For You Wholesale* című novellájának alapötleteit ülteti át a végletesen poszthumanista akció sci-fi kontextusába. A tudatba mint afféle szerves hardware-be bármikor betáplálható, illetve onnan bármikor kitörölhető bármilyen identitás, annak minden – szintén tetszőlegesen változtatható – összetevőjével együtt. A memória, az én történetisége is szabadon manipulálható (a ReCALL cég például nyaralási emlékeket plántál ügyfelei agyába). A főhős, Douglas Quaid olyan múltra emlékezik, amelyet soha sem élt meg jelenként (akárcsak a *Szárnyas fejvadász* – *Blade Runner* című Ridley Scott-film replikánsai, akiknek fényképeik is vannak fiktív múltjukról).

Az elszabadult képzelet és a krimi

■ Talán az előzőeknél is izgalmasabb kérdés, hogy miként változik a kódrendszer a „valóságközelibb” populáris narratíváknak, a mesélő fikciónak azon műfajában, amelyek a lélektani és szociológiai valószínűtlent megtűrik ugyan, de a természettörvények hatalmát, az ontológiai egységet elismerve kizárják a csodát és fantasztikumot, a képzelet öntörvényű – sőt időnként „törvény-telen” világait.

Brian McHale *Postmodernist Fiction* című tanulmányában kifejtett, elhíresült kettős felosztása szerint az ontológiai domináns által meghatározott sci-fi a posztmodern fikció nem kanonizált hasonmása, a krimi viszont a modern fikció tömegkultúrabeli megfelelője, a modernitás par excellence műfaja, hiszen alapvetően az episztemológiai domináns határozza meg.

Bár a kétféle domináns ilyenszerű merev elkülönítését kissé problematikusnak gondolom, tény, hogy a detektívtörténetet az értelmezés (és nem a létmód) kérdései foglalkoztatják, s alapaxiómája a valóság ontológiai egysége, az, hogy a világ összefüggő, értelmezhető részekből álló racionális egész, tehát gátat szab a képzeletnek. A krimi koherens világot és identitást tételező narratíva, amely a véletlen szerepét elhanyagolhatónak tartja.

A hagyományos detektívtörténetben (mely megfelel a mchale-i rendszer episztemológiai „kívánalmainak”) az identitás – főleg a nyomozóé – és a világ-(rend) egyaránt rendkívül stabil. A képzelet csak ezen belül csatangolhat, építkézhet és dekonstruálhat. A detektív autonóm, aktívan megismerő szubjektum, aki identitását a különféle interaktív helyzetek, szerepvariánsok és teljesítmények során is képes megőrizni. Dupin, Holmes, Poirot, Miss Marple stb. szilárdan strukturált téridőben, társadalomban és értékvilágban mozognak, és még késői utódaik is (pl. Ed McBain nyomozója, Carella felügyelő) képesek megőrizni integritásukat, identitásukat, bár a világ, a társadalom egyre immorálisabbá, kaotikusabbá lesz,

nő a véletlen szerepe. A nyomozó tehát egységteremtő erő képvisel a társadalmi, interperszonális zűrzavarban is, a későbbiekben azonban a káosz az ő identitását is kikezdi, intellektuális, erkölcsi, szubsztanciális vonatkozásban egyaránt.

Eleinte nemcsak a nagy detektív identitása stabil, hanem a bűnöző is, aki bár rendbontó, de mégsem a (posztmodern) káosz ügynöke, inkább egy másfajta rend (ellenrend) képviselője, amelyre azért van szükség, hogy az alapvető, végső Rend megmutatkozhassék. A detektív és a bűnöző makrovilága közös, épp ezért kiszámítható az utóbbi viselkedése, feltárható, megérthető az őt mozgató motivációrendszer. (A legnehezebben felderíthetőek a pszichopata sorozatgyilkosok büntetetei, hisz esetükben hiányzik a szokványos motiváció, problematikus a detektív-tettes interszubjektivitás, de még ilyenkor is létezik egy rejtett koherencia, mélylélektani rendszer, az identitás szervezőelve nem(csak) a véletlen.)

Kissé leegyszerűsítve azt mondhatnánk, hogy a rendszeralkotó detektív (és a hagyományos krimi) nagy ellensége, a véletlen először a narratívák által tételezett-felépített diegetikus („külső”) világban válik uralkodóvá, és a bűnöző identitását kezdi ki, majd a nyomozó fabulaépítő, rendteremtő narratíváit teljesen kudarcra ítéli, s ezzel párhuzamosan a detektív identitása is egyre problematikusabb lesz.

A (világnézeti, logikai, morális értelemben) merev identitás zsákutcává válik, az elfojtott, megregulázott képzelet felszabadul, és itt is, akárcsak a horrorban, démonizálódik. A határtalan, démonizált képzelet pedig az irracionális s végső fokon a *képtelen*-ség, az identitás széthullása, az örület világára nyit kaput. Dürrenmatt Matthai felügyelője (*Az ígéret*) képtelen elfogadni a véletlent, s ebbe beleőrül, mintegy elveszíti – de anélkül, hogy feladná – önmagát. Az erkölcsi értelemben is „egyensúlyozó” és töredékes identitás különböző változatai részben a modern, részben már a krimi műfaját is dekonstruáló posztmodern paradigmán belül értelmezhetők.

Heimitz von Doderer *Egy gyilkosság, melyet mindenki* elkövet (1938) és Chesterton *Az ember, aki Csütörtök volt* című krimijében a detektív a tettes. Chesterton rendőrfőnöke multiplex személyiség, aki párhuzamosan, illetve felváltva két életet él. Mindkét (egymásról nem tudó) identitásához következetes, s végül önmagát leplezi le, mint az összeesküvés vezetőjét. A két én elszakadt egymástól, de külön-külön vett identitásuk egysége szilárd, a konfliktus közöttük van, nem bennük. A dr. Jekyll – Mr Hyde történetének sajátos esete ez, azzal a nem elhanyagolható különbséggel, hogy Stevenson hőse kezdettől tisztában van saját kettősségével, tehát nem is kell (öntudatlan késztetéseknek engedelmességgel vagy véletlenül) nyomoznia önmaga után.

A hagyományos krimi bomlasztó művekben az identitás már nem „egységteremtő stílus”, nem „téma variációkkal”, hisz a variációk ellentétesek a témával (vagy pedig egymástól különböznek olyan mértékben, hogy lehetetlenné válik egy közös téma tételezése). A detektív egyre kevésbé ura magának, identitását egyre inkább külső – véletlen – hatások és irracionális (tudatalatti) belső késztetések határozzák meg.

Jack Cannon *The Hammer of God* című regényében (1974) a nyomozó identitását is csak a külsődleges szerep „foltozza össze”, pontosabban: a szerep mögött már nincs szubsztanciális identitás, koherencia. Az identitás itt nem más, mint egy zavaros világ mindenkori interaktív helyzeteiben megvalósított ellentmondásos helyzeti – „egyensúlyozó” – identitásainak lazán összefüggő láncolata.

Bűnöző és detektív közti erkölcsi különbség is elmosódik, az erkölcsi parancs csak a szerepjátszás és – főleg – a vágyteljesítés kapcsán jelentkezik. Vagyis e narcisztikus patológiában az erkölcsi törvény helyét a vágyak veszik át. (Mi is a vágy? Egyik általam ismert legfrappánsabb meghatározása Losonczi Alpár filozófus nevéhez fűződik, aki szerint a vágy alapvető ismérve, hogy „nem azonosítható hiányvonalatkozást közvetít”.)

Ebben a világban ész és érzelem egyaránt elvonatkoztat a moráltól, az öröm szociálpszichológusok által megkülönböztetett két típusa – a vágyteljesítés és a célelés – közül csak az elsőnek van relevanciája. Az említett regényben Ryker őrmester és társai számára a vágy vezérelte élet kompenzációs értékei válnak fontossá, egyfajta anarchisztikus spontaneitás jellemzi megnyilvánulásait. Nem ismerik önmagukat, reakcióik gyakran saját maguk számára is kiszámíthatatlanok, a reveláció erejével hatnak. Ryker még csak potenciális bűnöző egy olyan szociokulturális környezetben, amelyben „bárki lehet bárki”, múltját, emlékeit teljes mértékben uralja (visszamenőleg képes megkonstruálni az identitás narratíváját), de a szubjektum szándékhálózata már nem koherenciateremtő erejű.

Az identitás destabilizációjának következő fokozatát James Ellroy *The Black Dahlia* (1987) című regényével szemléltethetjük. Eltérően Rykertől, akinek múltja „nyitott könyv”, Bucky Bleichert nemcsak anarchisztikus spontaneitásban szenved, hanem emlékezetkiesésben is: a nyomozás során a saját múltjáról is megtud rejtett dolgokat. Egyfajta proteikus identitásmódot képvisel, aki már a nyomozási módszereket sem tartja a kezében, ellenkezőleg: azok uralják őt. Nem véletlen, hogy fő fegyvere nem a logika, hanem ösztönös, irracionális késztetéseknek engedelmeskedik, s a megismerés csupán az események részleges kronológiai láncának megszerkesztését eredményezi, az oksági összefüggések többnyire homályban maradnak.

Alan Parker filmjében (*Angel Heart* – 1987) az Ödipuszként bolyongó, töredékes identitású detektív, Harry Angel, ha öntudatlanul is, önazonosságát kutatja. Az identitás teljessé tétele: az emlékezés az elkövetett bűnre, az identitásával inkompatibilis tette. A nyomozó feltárja, megtalálja a logikai, téridőbeli koherenciát, s ezzel egyidejűleg elveszíti az erkölcsöt.

E jobbára hagyományos szerkezetű, megoldással záruló történeteknél sokkal hangsúlyozottabban dekonstruálják a nyomozó figuráját és a krimi műfaji kódját azok a posztmodern antidetektívtörténetek, amelyek mintegy a francia újregény hagyományait is folytatva (gondolok itt pl. A. Robbe-Grillet *Radírok* című krimiszzerű művére) a narráció és a szerkezet rendjét, koherenciáját is leépítik (Martin Amis: *Other People* – 1991, Paul Auster: *Üvegváros* – 1985, *Szellemek, A bezárt szoba* – 1986). Ám ezen művek a posztmodern „magas”, „centrális” – esetenként ezoterikus – irodalom részei, mert bár a posztmodernitás a populáris és a magaskultúra hierarchiájának felbomlását (egyesek szerint teljes összeomlását) is jelenti, posztulálja, azért lássuk csak be: a kánonképződéssel továbbra is számolnunk kell.

Ennek ellenére, illetve éppen emiatt e művek jelzik az irányt, a tendenciát, amelyet tömegkulturális-populáris párjaik-leszármazottaik némi fáziskéséssel követni fognak, illetve részben már követtek is. Tény (a nyílt és burkolt intertextuális utalások egyértelművé teszik), hogy az említett művek a populáris detektívtörténetet dekonstruálják (anélkül, hogy paródiává válnának).

Paul Auster *New York trilógiájának* mindhárom darabjában a nyomozó teljes talajvesztésének, az identitás felbomlásának, leépülésének lehetünk tanúi. Az *Üvegvárosban* a főhőst, aki William Wilson álnéven hagyományos krimiket ír, összetévesztik Paul Auster magánnyomozóval (!), s az ő nevében elvállal egy ügyet. Ám a szálak nem vezetnek sehova, múlt és jelen közt nincs kapcsolat, a nyelv elszakadt a valóságtól, és a szubjektum hiába próbál rendet konstruálni, a kaotikus, identitásbomlasztó világ magába szippantja. „Bárhogy határoz – és dönteni kellett – döntése önkényes, behódolás a véletlennek.” Quinn semmit sem derít ki se a rejtélyről, sem önmagáról (azon kívül, hogy „egyik pillanatban ilyenek vagyunk, a másikkban meg olyanok”). Minden erejét és tudását mozgósító kétségbeesett nyomozása (kudarcbba fulladó) identitásteremtési kísérletként is értelmezhető. A rejtélynek nincs megoldása, Quinn pedig fokozatosan elveszíti szerepeit is, és mivel

ezek mögött nincs strukturáló, szubsztanciális identitás, nyomtalanul eltűnik, mintegy metafizikailag megsemmisül.

Nincs már hiteles epiztemé, az ilyenfajta antidetektívtörténet ugyanúgy az „ontológiai domináns” határozza meg, mint a horrort és a sci-fit, többnyire egyfajta metafizikai fantasztikumot eredményezve. Az antidetektívtörténet leszámol a világ ontológiai egységének és megismerhetőségének alapaxiómájával, egyfajta negatív (és anti-) hermeneutikát hirdet, tagadja a fabulát, felrobbantja a szerkezet rendjét, szétforgácsolja a narrációt. Az alany végletesen szubjektív konstrukciói (ha egyáltalán sor kerül felépítésükre a mániákus adathalmozás után) csak a káosszal, a bizonytalanság bizonyosságával szembesítenek.

