

JACK HALBERSTAM

Paraziták és perverzek

Bevezetés a gótikus monstrozitásba

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

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

BŐRMŰSOR

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

GÓTIKUS GNÓMOK

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PERVERZIÓ ÉS PARAZITIZMUS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A HORROR HATALMA

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

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

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

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

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

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

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

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

AZ ELFOJTOTT VISSZATÉRÉSE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A SZÖRNYEK TECHNOLÓGIÁJA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fordította: *Keresztury Dorka és Máté Zsófia*