

ANDRÁS SÁNDOR

ÁRNYÉK VAGY FONÁK?

Mese és töprengés a rémtörténetekről



Mindenekelőtt egy eligazítás. Árnyék az, amit valaki vagy valami vet, amikor fény hullik rá, vagyis fény nélkül és a nélkül, amire vetül, nincs árnyék. Fonákja viszont annak van, aminek van színe, és az árnyék nem fonákja annak, amire fény vetül. Sőt, lazán véve a dolgot, nincs is szükség a színhez-fonákhoz fényre, csak valamire, ismét egy harmadikra, aminek van színe és fonákja. Szigorúbban – bár sajnos metaforikusan is – véve a dolgot, amit az ember észrevesz, ahhoz elmére van szükség, az elme „látja”, mi a helyzet. Ez redukálhatatlan, hiszen fény nélkül is ki lehet tapogatni olykor, valaminek mi a színe, és mi a fonákja, de elme nélkül ez se megy. A fonákhoz tehát négy dolog kell: valami, aminek van színe, van fonákja, és valaki, aki ezt észreveszi, akár látva, akár tapogatva. (Mellesleg: a „fej vagy írás” esetében *másik oldal* van, nem színe-fonákja a fém-pénznek, ahogyan egy könyvlapnak is két oldala van, és egyik se fonákja a másiknak.) Persze az árnyékhoz is négy dolog kell, az is, amire hullik. Valaminek a fonákja azonban akkor is más, mint az árnyéka, ha szigorúbban – és metaforikusan – vesszük a dolgot. Ez áll Peter Schlemihlre is, aki eladta az árnyékát az ördögnek, és utána rengeteg baja támadt, mert az emberek számon kérték tőle a fizikai árnyékot, amit az ördög felgöngyölített és magával vitt.

Chamisso elbeszélésének olvasói, ha szórakoztak, ha nem, mai napig töprenghetnek, hogyan is kell érteni Schlemihl árnyéktalanságát. A *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 2012. február 25-i számában egy Thomas Hetsche nevű író szerint a do-

...mindenkit megragad,
emberösztönöket érint,
alapvető riadalmat kelt,
és vonzalmat ébreszt...

log egyszerűnek tűnik: az ördöggel kötött paktum Schlemihlt magányba taszítja. Magányát az enyhíti, hogy leírja saját történetét, és megkéri a szerzőt, Chamissót, hogy halála után helyezze el a kéziratot a berlini könyvtárban. Így szöveg lesz szövegek között, mondja már Hethe, anélkül hogy bármit is mondana arról, miért tekinti magának a *metaforikus* árnyéknélküliséget, ha szó szerinti nincs. Jelzett viszont valamit, ami nem érdektelen. A humor és az ironia ugyanis, amivel az elbeszélés végződik, fonákja a kísértetiesnek, a rettenetnek, és viszont. Ez abból derülhet ki, hogy az ember nevet, legalábbis mosolyog azon, akinek vacog a foga egy Frankenstein-film nézése közben. A nevetőnek-mosolygónak persze tudnia, esetleg éreznie is kell, hogy a másik miért retteg. Ebből arra lehet következtetni, hogy rezzenésnyire esetleg meg-megrettent, ha mosolygott is a film nézése közben (ha csak mosolygott, a filmnek nem volt rá emocionális hatása). Arra viszont következtetni kell, nemcsak lehet, hogy (egy konkrét) ember kell ahhoz a megrettenéshez, aminek mosoly a fonákja, míg árnyéka egy fának is van, ha nem is olyan, amit eladhatna az ördögnek. Mi is, milyen is hát egy emberben az ember, és mi a különbség a rá vonatkoztatott metaforikus árnyék és fonák között? Erről lehetne elvontan is gondolkodni, például Nietzsche *A vándor és árnyéka* alcímű hosszú fejezetének filozófiai értelmezésével (az *Emberi, nagyon is emberi* című könyvéből). Most azonban másról lesz szó.

1

■ Miért, hogyan és mióta vannak rémtörténetek? A három kérdés közül az utolsót lehet szerintem legkönnyebben megválaszolni, az elsőt a legnehezebb, a középsőre adható válasz viszont a leghosszabb lenne, hiszen számba kellene venni, miféle rémtörténetek készültek – mint rögtön szó lesz róla – az elmúlt kétszázötven évben, és milyenre sikeredtek művészileg, illetve hatásuk tekintetében. Egy rémtörténethez ugyanis kétféle ember szükséges: egy, aki készíti, és egy másik, aki olvassa, illetve nézi, és mind a kétfélének egyaránt embernek kell lennie. Az írónak az olvasó a fonákja, az olvasónak az író, és ez a két viszony nem lehet egyenlő, hiszen az írók olvasnak is, az olvasóknak viszont csak kis hányada író.

A legkönnyebbet, a *mióta?* kérdését se lenne könnyű megválaszolni, ha meg kellene vitatni, mi a különbség a nem fikciónak és a fikciónak – kezdetben regénynek – szánt történetek között, és amúgy is: mi fikció, és mi nem az. Hiszen szörnyűségekről igen régóta készültek alkotások, ha például a görög tragédiákra gondolunk; a nyomtatás kezdete óta pedig igen sok rémségről készültek olcsó, hírhajhászó röplapok, a későbbi újságok előzményei; a szóbeli (népi) mondák is, szemben a népmesékkel, általában valami valóságnak hitt ijesztőről szóltak, egy táj valamelyik részletéhez kötődtek. Itt és most álljon azonban a könnyebb hipotetikus válasz: rémtörténetekről csak a rémregények megjelenése óta beszélünk.

A regény műfaja olyan könyvekkel jelentkezett a 18. század elején, amelyek a fikatív és a valós különbségével játszottak. Erre legismertebb példa Swifttől a *Gulliver utazásai*, amely eredetileg a valós szerző neve nélkül jelent meg, mintha a beszámolókat maga Gulliver, egy fikatív szerző írta volna. A könyvből ugyan gyerekkönyvet faragtak a 20. századra, eredetileg azonban olyan felnőtteknek készült, akik felismerték a satírt, illetve többnyire sejtették a könyv valós szerzőjének azonosságát is és vele a könyv felnőtt élvezetéhez szükséges fikciót. Manapság és már régóta a könyvön a szerző valódi neve jelzi, hogy a másik nevű ember vallomásos elbeszélése fikatív.

A „regény” angol szava, a „novel” ugyan a francia „nouvelle” szóból ered, és ez a szó ma is jelenti jelzőként bármilyen összefüggésben, hogy „új”; főnévként franciául olyan beszámolót jelentett, ami új eseményről szólt, ami újság volt, de mire az an-

golban „novel” lett, már nem valami megtörténtre utalt. (Franciául a „regény” szava „roman”, és a középkorban a népnyelven, nem latinul készült írásokra vonatkozott.) Meg kell jegyezni, hogy angolban a „novel” mellett volt és van „romance” is, szerelmes regényt jelent, ma egy lenézett műfaj (holott egykor Jane Austen *Büszkeség és balítélet* című regénye is annak számított, és előtte Richardson *Pamelája* szintén).

A rémregények már regénynek készültek, és pedig a 18. század közepe óta. Újkori művek, de abban az értelemben, ami franciául „az ókoriak és a modernek (= újkoriak) vitája” („querelle des anciennes et des modernes”) lezajlása (1687–88) után lett „modern”. (Angliában ezt a vitát Swift *The Battle of the Books* [1704] című satírárájával szokás jelezni.) A francia vitában az ókori frontot Boileau és Racine képviselte, a modernt az a Charles Perrault, aki utána az első népmesegyűjteményt, a *Lúdanyó meséit* (1697) adta közre. Ebben a vitában Perrault-t Fontenelle támogatta, és elhangzott a „felvilágosult” (éclairé) szó is mint az, ami a moderneket jellemzi; a népmesék megjelentetése viszont azt illusztrálta, hogy a „modernek” nem az „ókoriak” utánzásában érdekeltek.

Említem mindezt, hogy jelezhessem a rémregények szövevényes jellegét, amennyiben a felvilágosodás világosságával együtt járó árnyékok voltak, egyúttal olyan történetek, amelyekben a világos és a sötét, a tudatos és a tudattalan, valamint a valós és a fiktív – a valótlan lehet hazug – egymás színe és fonákja volt. A szövevényes jelleget könnyű jelezni Goya 1797-es rézkarcával: *Ha az értelem alszik, előjönnek a szörnyek*. A rajzon az alvó férfit a mögötte-fölötte rajzó álmokképekkel, ezért a rézkarcot és magát az álmodást kétféleképpen lehetett és lehet ma is értelmezni. Az egyik szerint egy álmom „csak álmom”, nem kell komolyan venni; a másik szerint az álmok jelentősek, egy álmom meg is jósolhat valamit. Oidipusznak, akit a Delphoiban kapott jóslat aggaszt, hogy meg fogja ölni az apját, és feleségül fogja venni az anyját, azt mondja felesége, Iokaszté, hogy ne törődjön vele: „sok ember álmodott már olyat.” Ez egyszerre bizonyosság arra, hogy az álmodkat kétféleképp értelmezték már az ókorban, és arra is, hogy megvalósulásuk nem mindig jelenti a történet végét. Hiszen a jóslat nem tartalmazta, hogy anyja feleségként öngyilkos lesz, sem azt, hogy Oidipusz Kolónoszban végül inkább szent ember, mint szörnyeteg.

Goya persze rajzával mást sugallt. Egyrészt olyasmit, ami Freudhoz és Junghoz vezetett később, hogy az ész alvás közben nem képes kontrollálni saját tevékenységét, mi több, éppen saját tevékenysége képes tudatkontroll nélkül szörnyűségekre. Goya egyéb képeinek és a kor eseményeinek ismeretében a rézkarc legalábbis sugallja, hogy a megálmodott szörnyűségek nem maradnak szükségképpen álmok, meg is valósulhatnak, és az észkontroll törvényeket, szabályokat és szokásokat követ, de ellenükben működik.

Goya rajza mellé ezért két írást ajánlok paradigmaticusnak, mindkettőt E. T. A. Hoffmannától. Az egyiknek *Scuderi kisasszony* (*Das Fräulein von Scuderi*) a címe. Benne a fő figura, az aranyműves Cardillac nappal ékszereket készít, éjszaka viszont megöli azokat, akik megvásárolták tőle, hogy visszaszerezze őket saját magának. Ez mondható egy rémálom megvalósulásának: az ész véghezviszi, amit megálmodott. Az álmodó pedig nemcsak megálmodja a szörnyűségeket, megvalósításuk-megvalósulásuk révén ő maga is szörnyeteggé válik. És nem egyszerű szörnyeteggé: ő saját nappali munkája értékének igazolására, nem kapzsiságból gyilkol, ezt pedig az ébren lévő ész egyszerre megengedi és leplezi. Cardillac szerint ugyanis semmirekellő arisztokrata ficsúrok veszik meg tőle sok munkát és zseniális szakértelmet megkövetelő műveit, és bár ezek igazi értékét sokan elismerik, hiszen a ficsúrok ezért is fordulnak hozzá, a híres aranyműveshez, de felületes (és nem dolgozó) emberek lévén egy-egy légyottért pazarolják el.

Ha az éber ész nem engedi is meg a gyilkolást, de nem tudja megakadályozni Cardillacot, akkor indulatok és gondolatok egyesült támadásakor gyengébbnek bizonyul, mint a törvények, szabályok, szokások őrzésében. Arra is gondolni lehet – Hoffmann ugyanis Königsbergi volt, mint Kant –, hogy az *értelem* feladata a törvények őrzése, az *ész* viszont szabad, ahogyan azt a filozófus mondta: „gondolhatok magamban bármit” („denken kann ich mir alles”). A morális parancs („Cselekedj úgy, hogy akaratod maximája mindenkor egyszersmind általános törvényadás elvéként érvényesülhessen!”) viszont hogyan követhető, ha a társadalom nem egységes? A kiváltságosak immoralitása egyrészt áttérjed a nem kiváltságosokra, másrészt felháztájtja őket. Hoffmann 17. század végére időzített története a francia forradalom után, Napóleon hadjáratai idején íródott.

A másik történet, *A magnetizőr* (*Der Magnetiseur*, ez Mesmer „állati mágnességről” szóló elméletéhez kapcsolódott, és megelőzte azt, ami ma „hipnotizőr”) egy olyan emberről szól, Albanról, aki ráerőszakolja akaratát egy lány elméjére, hogy őt szeresse, ne a napóleoni háborúkban részt vevő vőlegényét, de amikor az visszatér, az íranta érzett és elfojtott szerelem előtör, és a konfliktus összeroppantja a lányt. A vőlegény párbajra hívja a lány fivérét, az hozta a házhoz magnetizőr barátját, de a fivér megöli a párbajban húga vőlegényét, a háborúba megy és ottvész, majd az apjukkal is ugyanaz történik. Alban felsőbbrendűnek hiszi és mondja magát, túlerejét meggyőződéssel használja másokkal szemben, hogy uralja őket, és növelje hatalmát. Szerinte nevetséges, hogy a természet azért adta volna az embernek a magnetizmust, hogy fogfájást gyógyítsanak vele. Ezt a történetet mintegy kiegészíti egy rövidebb másik, *A lebegő tányér* (*Der schwebende Teller*), amelyik tudattalan hipnotizálásról, gondolat- és képátvitelről szól. Egy lány sorozatosan hallucinál, embert lát maga előtt, akit a család többi tagja nem, és egy alkalommal egy tányért kap fel az asztalról és ad a hallucinált ember kezébe; a többiek csak a lebegő tányért látják, és ahogyan az leereszkedik az asztalra. A lány hallucinációja szándéka nélkül átsugárzódik a többiekre, azok is látják a lebegő tányért, és ez a hallucináció szörnyű kárt tesz bennük.

Az olvasó tudhatja, a történet úgy van megírva, hogy azok a (fiktív) emberek nem tudják, hogy hallucinálnak, ahogyan az előző történetben szereplő lány se tudja, hogy csak „álmodik”, amikor azt érzi, szerelmes a magnetizőrbe, és aláveti neki magát mindenben. Azt viszont az olvasó nem is *sejtheti*, hogy ez – a pszichikai magnetizmus, (mai szóval) a hipnózis – miként lehetséges. *Tudhatja* viszont, hogy az egyik szereplő közhelye: „az álmok képzelgések”, a *történeten belül* nem igaz. Sőt, ha a német szöveget szó szerint fordítjuk: „az álmok habok” [mint például a sörön] („Träume sind Schäume”) – ez volt *A magnetizőr* eredeti címe –, a közhely fonákja is előugrik: az álmok ugyanabból vannak, amiből felhabzanak. Vagyis a mondás éppen az ellenkezőjét is jelentheti: nemcsak azt, hogy az álmok szétfoszlanak, mint hab a sörön, tajték a tengeren, hanem azt is, hogy érzékelhető-észlelhető jelentkezései annak, ami nem foszlik szét (a sör), illetve nem látható, ugyanis a tenger felszínénél *kezdődő* mélye: a felszín mindössze látható aspektusa annak, ami láthatatlan, bár nélküle nem létezhetne a látható.

Ha az értelem alszik, előjönnek a szörnyek érthető tehát háromféleképpen, mivel Goya rajza vonatkozhat rémálmodokra is, rémtettekre is. Rémtett történhet tudatosan és szándékosan, mint Cardillac, és történhet szándék nélkül, mint Alban esetében: hiszen ő uralni akarta a lányt, nem elpusztítani. Embereket eluralhat egy álom, ami ellen nem tudnak (Cardillac) vagy nem is akarnak (a hipnotizőr) védekezni, sőt amit saját érdekükben, önfelmagasztosításukra akarnak és vélnek használni. A valósnak beállított emberek persze nem azok: fiktívek. Az olvasó *tudhatja*, hogy elbeszéléseket olvas. És ha nem hiszi is, hogy valóban megtörténtekről olvas, akkor is el kell hinnie, hogy a történet egy valóban megírt történet, és nem tudhatja, hogy az író kép-

zelete hogyan tudott egy ilyen történetet kitalálni. Az olvasó azt se nagyon tudhatja, miért élvezte a rémtörténetet, ha élvezte, sem azt, hogy minek a jele ez a történet, milyen problematikát jelez. Ezzel viszont eljutottam – visszafelé araszolva – az elején felvetett második kérdéshez, a *hogyan?* kérdéséhez.

2

■ A rémtörténetek, kezdetben rémregények úgy keletkeztek a 18. század második felében, hogy annak *készültek*, vagyis nem valós, korábbi rémes eseményekről szóltak, és elvárhatóan úgy is olvasták őket. Az első és egyben az angol „gótikus regény” műfaját megalapító *Az otrantói kastély* (*The Castle of Otranto*), amely 1864-ben jelent meg. Szerzője, Horace Walpole csak a második kiadásnál adta meg a nevét, annak *Bevezetésében* mondta el, miért írta az első kiadás előszavában, hogy ő csak fordította egy névtelen olasz szerző Észak-Angliában talált könyvét, ami egy a keresztes háborúk korában írott kéziraTRA ment vissza. Ezzel egyszerre vallotta meg, hogy nemcsak a szerző addigi névtelensége volt fikció, hanem maga a történet is. Elmondta, miért helyezte a történetet a korai keresztes hadjáratok, a gótika korába – ennek a második kiadásnak (új) alcíme adta nevét az új műfajnak: *Egy gótikus történet* (*A Gothic Story*). A középkorba helyezéstől független volt Walpole szándéka, hogy a fantasztikust bevezesse a regénybe, és úgy, hogy az realisztikus részletekbe ágyazódjék. Ez a formula nemcsak a gótikus regény, de a rémregény, a rémtörténet, majd a 20. században a rémfilm műfaját is meghatározta, és teszi ezt mind a mai napig. Sőt az ún. realista regény közvetlen és közismert környezetekbe helyezett fiktív történetei is Hoffmann nyomán keletkeztek, ahogyan az olyan fantasztikus regények is, mint Balzac *A számárbőr* vagy Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* című műve.

Walpole regénye azzal kezdődik, hogy egy hatalmas, a normálisnál százszor nagyobb sisak zuhan Manfréd kastélyának kertjébe, és agyonnyomja Manfréd egyetlen fiát. A sisak alakja éppen olyan, mint ami az egyik szobor fején volt, ám már nincsen ott. Később egy óriási kart is találnak a kastélyban, és az egyik ősz képe kilép a festményből, anélkül hogy ennek a szereplőkre bármilyen befolyása lenne.

Manfréd mindenáron el akarja venni fia menyasszonyát, üldözi, és kibontakozik egy családi rémtörténet, sok melodramatikus pátosszal és fordulattal. Walpole másutt azt írta, hogy az egész történet eredete egy álom volt, amiben egy óriási, a földön heverő karral találta magát szemben egy várfal előtt. Ez csak megerősíti a szinte szürrealista benyomást, ami a hatalmas sisak leírásakor érezhető. Walpole különben Strawberry Hill nevű kastélyát excentrikusan rendezte be, képzeletének és szeszélyeinek híresen nagy szabadságot engedett, a kastély ma is látogatható látványosság. (Talán ez is hatott a Beatles-dalra, a *Strawberry Fields Forever* hallucinatorikus – a *Lucy in the Sky with Diamonds*hoz hasonlóan LSD-gyanús – víziójára.) *Az otrantói kastély* körülbelül egy időben jelent meg a Watt átalakította gőzgéppel, így kellemesen kapcsolható egymással az ipari forradalom, a felvilágosult haladás és a romantizálódó rokokó, vagyis az elszabaduló iparosodás az elszabaduló képzelettel.

A gótikus regény tartozéka maradt sokáig, amit Walpole talált ki, hogy a „gótikus” katolikus környezetbe helyeződött. A középkorinak mondott történetnek csak is 16. századi feldolgozása lehetett *katolikus*, és lett az a 18. századi Angliában, ahol kísérlet történt egy katolikus restaurációra (a „pápista összeesküvés”). Ez a katolikus-középkori rémkörnyezet-kollázs található meg a két ma leghíresebb (és megvásárolható) gótikus regényben, Matthew Lewis *A szerzetesében* (*The Monk*) és Maturin *Melmoth, a vándorában* (*Melmoth the Wanderer*). Lewis az egész „gótikus” regisztert

kihúzta, igazi rémtörténetet csinált a protestáns angolok számára elfogadható kellekkel: zárdák és kolostorok, az inkvizícióhoz asszociálható sötét erőszak, pincék, kazamaták, kínzások, konspirációk, a természet elleni és -ellenes lázadással járó gyötrelmek, őrjöngések – ezek a korabeli olvasók számára olyan helyzeteket és eseményeket jelenítettek meg, amilyeneket a maguk társadalmában és egyházaiban nem tűrtek volna el. Így szabadon lehetett borzongani a számukra fiktív és mégis valami-képp a valóság érzetét keltő történetek olvasásakor. Ugyanez áll az északnémetekre, így E. T. A. Hoffmannra is, kis idővel később pedig már mindenkire: a sötét múltot lehetett borzongani.

A szerzetes Ann Radcliffe annak idején igen népszerű és a műfaj elterjedését meghatározó regényeire következett, amelyek közül *Udolpho rejtélyei* (*The Mysteries of Udolpho*) volt és maradt a leghíresebb. A szerzetest legjelentősebben Hoffmann *Az ördög elixíre* (*Die Elixiere des Teufels*) vette modellként és vezette tovább. Hoffmannnak azonban franciául és oroszul is inkább elbeszélései és – borzalmakat nem nélkülöző – meséi hatottak. *Melmoth, a vándort*, az utolsó jelentős „gótikus regényt” viszont Balzac, Hugo és Baudelaire értékelte igen nagyra. Poe Hoffmann és Maturint egyaránt csodálta, hatásuk könnyen felismerhető az elbeszéléseiben, ahogyan Poe hatása észrevehető a Sherlock Holmes-elbeszélésekben és -regényekben. A detektív-regény azonban már külön műfaj, rémségek ellenére sem rémregény, bár szintén a köznapi élet fonákját jeleníti meg.

Ez volt egyik és első vonulata a rémtörténeteknek. Általánosítva: a hős/gazember (hero/villain) kettőssége jellemezte őket. Míg Shakespeare III. Richárdja azt mondja: „Úgy döntöttem, hogy gazember leszek”, a gótikus regényben – ahogyan egyebek közt Hoffmann elbeszéléseiben is – a fő figurák disszonánsak, összetettek, szövevényesek, valós benső konfliktusok jellemzik őket. Goethe *Faustját* is ez jellemzi. Már első változata is (1797–1803): Margit a börtönben, kivégzésére várva, azt mondja Faustnak, aki őt Mephistopheles segítségével meg akarja szöktetni: „borzadok tőled, Henrik”, végül: „Henrik, borzadok tőled” („mir graut's vor dir, Heinrich”; végül: „Heinrich! Mir graut's vor dir”). Ha Mephistophelesnek Faust kérdésére adott önmeghatározására gondolunk: „Része vagyok annak az erőnek, / Amelyik mindig a gonoszt akarja, és mindig a jót alkotja” („Ein Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft”), a gótikus hős/gazember egyetlen személyként többnyire a fordítottját teszi, jót akar gonosz eszközökkel, vagy egyszerre akar valamit, ami jó is, gonosz is. És egyszerre akar tudatosan és öntudatlanul.

A kettő ugyanis a kései rokokó és a romantika szerzőinek rémtörténeteiben összetartozik. Gondolatilag ezt a disszonáns együtttest talán leghatározottabban a filozófus G. H. Schubert két könyve fejezte ki, és ezeket nemcsak Hoffmann olvasta, hanem később Freud is: *Nézetek a természettudományok árnyoldaláról* (*Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften*) és *Az álom szimbolikája* (*Die Symbolik des Traumes*). Az „árnyoldal” németül „éjszakai oldal”: a Holdnak az az oldala, amit a Földről sohasem látni, pedig van. (Ezt képekkel a 20. század második felében egy holdrakéta felvételeivel lehetett bizonyítani.) Schubert metaforikusan használja a szót, hiszen nem a Holdról ír, hanem a természettudományokról, viszont arra utal, amit szerinte a természettudományok nem vizsgálnak: a természet egészének rejtett részére. Emberekre, a paracelsusi mikrokozmoszra vonatkoztatva: annak is van tudata, aki tudattalanul csinál valamit, és annak is van tudattalanja és általa motivált-sága, aki úgy tudja, hogy tudatosan cselekszik.

■ Az angol gótikus történetekhez tartozik a két leghíresebb, *Frankenstein* és *Drakula* is. Mindkettő ugyanazon a helyen, időben és helyzetben vette kezdetét: Byron és orvosa, Polidori, valamint a vendégül látott Shelley házaspár társaságában, 1816-ban, a Genfi-tónál Svájcban, egy esős nyáron. Kimenni nem lehetett, a társaság unatkozott. Byron ötlete volt, hogy írjanak rémtörténeteket. A két történet keletkezésének ebből a körülményéből három dolog érdekes. Az első az, hogy Byron, Shelley és felesége, Goodwin lánya a szellemi elithez tartozva gondoltak ilyesmire, egy akkor népszerű és lassan lenézetté váló műfajra. Másodiknak nyilvánvaló, hogy a gótikus történeteket – majd a rémtörténeteket általában – mindenki olvasta, ahogyan valamivel később Dickenst vagy Balzacot. Harmadiknak pedig figyelemre méltó az is, hogy Byronék unalmukban kezdtek ilyen történetek írásába, és ilyen történetek írásába kezdtek unalmukban.

Olyan szórakoztató műfajról volt tehát szó, amelyik alantas lehetett, és mégis két-közönségű: még nem vált úgy széjjel a „magas” és a „szórakoztató” irodalom, mint később. Ez meghatározó. A „modernnek” pártját megalapító Perrault, aki a Francia Akadémia tagja volt, népmeséket emelt költői rangra, ahogyan valamivel később a püspök Percy a népballadákat, és ahogyan Goethe a *Faust* népkönyv (Volksbuch) – magyarul a ponyva (= vásárokon ponyván árult iromány) – figurájából faragta a maga Faustját. A gótikus rémregényekben és rémtörténetekben tehát lennie kellett, máig tartó leszármazottaikban is lennie kell valaminek, ami mindenkit megragad, emberösztönöket érint, alapvető riadalmat kelt, és vonzalmat ébreszt, és a legszínvonalasabbak esetében a lenézett is bámulatra méltóvá alakulhat az olvasók közreműködésével. Nem mindenki szereti a rémtörténeteket, és ezt fontos kiemelni, de aki undorodik tőlük, vagy nevet rajtuk, olyasmit utasít el, ami veszélyezteti, esetleg azzal, hogy „komoly” feldolgozást megkövetelő dolgokat „elbagatellizál”.

Polidori *A vámpír* (*The Vampyre*) című (1818-ban megjelent) elbeszélése Byronnak egy csupán megkezdett írásán alapult. Mary Shelley könyve, *Frankenstein, avagy a modern Prométheusz* (*Frankenstein; or, the Modern Prometheus*) egy évvel később, 1819-ben jelent meg. Szerzőiknek tehát volt két-három évük mind a megírásra, mind annak meggondolására, hogy az időtöltésnek szánt ötlet eredménye közreadható-e. És igazuk volt: mindkét történet népszerű lett és maradt.

Nagyszámú, mára teljesen elfeledett vámpírtörténet és vámpíros színdarab íródott Polidori nyomán a 19. században, mire elkészült méltán leghíresebb, íróilag legjobb változata, Bram Stoker *Drakulája* a század végén. Ez lett úgy emblematis, mint Mary Shelley *Frankensteinje*. Ez a Drakula lett filmfeldolgozásban is folyamatosan népszerű, Murnau méltán híres *Nosferatuja* óta. A Lugosi Bélával készült fekete-fehér hangosfilmek már jó ideje kultikus filmek, Werner Herzog színes *Nosferatuja* (Kinskyvel) Murnau-nak tisztelgett egy sor színes Drakula-film után és előtt. Közben divat lett a jó megjelenésű Drakula, akihez érthető módon vonzódnak erotikusan a nők. Következett Anne Rice nem-Drakula vámpírregénye, az *Interjú a vámpírral* (*Interview with the Vampire*) (1976), folytatásokkal és játékfilmmel, majd az írónőtől független több tévésorozat fiatal férfi és női vámpírokkal: a vámpírfogak mára olyan ismertek lettek, mint a fogkrémreklámok. Van kereslet. Keletkeztek mindezek mellett filmek nem vámpír élőhalottakkal, ezeket Romero szintén kultikussá vált *Az élőhalottak éjszakája* (*Night of the Living Dead*) (1968) indította el.

Mind Frankenstein, mind Drakula más-más módon vetett és vet fel – silány alkotásokban is – valamit, érzetet rá valamire, ami nyugtalanító és megfejthetetlen. A más-más mód azzal jelezhető, hogy Frankenstein a modern tudománnyal és technikával, Drakula viszont ősi, az élő természet jellegéből fakadó elfojthatatlansággal lá-

zad a meghalás, a felbomlás ellen, életért, megmaradásért. Mottó lehet Goethe Mephistophelesének merengő kijelentése: „a vér egy egészen különleges lé” („Blut ist ein ganz besondrer Saft”). Frankenstein egy másik lénynek akar életet adni, egyedül férfiként, holott van menyasszonya; Drakula saját lényét akarja perpetuálni, *élni* akar örökké, holott megtapasztalhatta, hogy élnie sem sikerül igazán. Az *éhség* – ez az egyik vámpírfilm címe is (*The Hunger*, szintén jeles szereposztással: David Bowie-val és Catherine Deneuve-vel) – ösztönös, de mintha más- és másféleképpen jelentkeznék: egyik tudásra és alkotásra éhes, a másik: vérré és túlélésre. Az egyik tetemből akar éltőt csinálni, a másik viszont a tetemből nem akarja kiengedni az alig-életet: azért fekszik ősi földbe nappalra, hogy éjszakára kikelhessen belőle. (Nem véletlen, hogy Bram Stoker *Drakulája* a németországi „Blut und Boden” – vér és talaj, innen a „vérrög” Szálasinál – nacionalista mozgalmának beindulása idején készült, a kapcsolat azonban, eléggé meghökkentő módon, a francia szimbolizmus, a fin de siècle halálközelpje.) Frankenstein tudja, mit csinál, és tudja, hogy valami újat akar csinálni; Drakula gróf csak azt tudja, hogyan kell viselkednie, és ő a régit akarja megtartani, konzerválni: életben tartani azt, amit nem lehet igazán. Valós látszatéletet viszont csakis mások elpusztításával tud magának biztosítani.

Csak hosszabban lehetne bizonyítani, legalábbis magyarázni, hogy a rémtörténetek egy kivétellel az 1760 és 1820 közöttiekből származnak le. Van, ami nyilvánvaló. Poe *Az Usher-ház vége* (*The Fall of the House of Usher*) című novellája gótikus történet, Stevenson *Dr. Jekyll és Mr. Hyde*-ja nyilván Cardillac leszármazottja, de vannak kevésbé felismerhetők, illetve áttételesek, mint a már említett *Az élőhalottak éjszakája*. Ez viszont már a második világháború után keletkezett, amikor – ezt szintén csak kijelenthetem – szerintem a rémtörténetek egyetlen új változata született, a tömegkatasztrófák történetei. Többnyire a science fiction tartományába, illetve a jövőbe helyezett disztópiák közé tartoznak: az egész társadalom pusztul, vagy az egész emberiség, akár a Föld is; földönkívüliek vagy földi technikák, például atomháború vagy kozmikus katasztrófák, például egy a Földet elpusztító hatalmas meteorit révén. Ezekhez adódnak a számítógépes filmtechnikák segítségével létrehozott szörnyek és a pusztta tárgyak, például az elvarázsolt babák vagy ámokfutó autók okozta borzalmak.

Lényeges szerintem, hogy a tömegkatasztrófák rémregényekben és rémfilmekben mindig fiktívek: sem a világháború, sem a koncentrációs táborok, sem a gulág, sem a tömeges öngyilkosságok nem téma bennük. Ezekről szóló történetek vannak persze, de ezeknek van valós referenciájuk, nem fiktívre utalnak, és ez együtt jár azzal, hogy legalábbis valós, nem pusztán képzelt etikai keretbe kerülnek. Még a legszörnyűbbeket felidéző háborús regény vagy film sem képes ettől szabadulni, akkor sem, ha teljes reménytelenséggel végződik, mert az életfolyamat, amelyből a felidézettek származnak, és amiben az olvasók-nézők élnek, egy és ugyanaz. Az ilyen alkotások kétségbeejtők lehetnek, rettenetet kiváltók nem. Az ember vagy közvetlen környezetében retten meg, vagy fiktív környezetben, amelyikben a megrettenés sohasem teljes. Ebben különbözik ez a tényleges rémálomtól.

Aránylag kevés a pusztán abszurd rémtörténet, ami abszurditása mellett is tartalmaz rettenetet keltő részleteket, mint például Kubrick *Ragyogás* (*The Shining*) című filmje.¹ Lovecraft egészen rövid elbeszélését, a *Randolph Carter vallomását* (*The Statement of Randolph Carter*) azért érdemes megemlíteni, mert szerzője rémtörténetei között is határeset. Paródiának tűnne, ha nem volna teljesen híján humornak, ironiának: Carter vall benne valami borzalomról, ami megtörtént, de amiről nem derül ki semmi más, mint az ő borzalma. Felmerülhet ezzel kapcsolatban, hogy számtalan, főleg bűnügyi történet tartalmaz aprólékosan leírt rémségeket, mégsem rémtörténetek. Az ember és a természet „sötét” oldaláról, „árnyoldaláról” szólnak, az elvárható

normalitás fonákjáról, és akkor szóba lehetett volna hozni ezeket is. *A bárányok hallgatnak* című film² például tele van egyéb szörnyűségekkel is, nemcsak sorozatos gyilkosságokkal, és a bizarr pszichopata sorozatgyilkos is két változatban jelzi, hogy az emberi lény mind elméjében, mind cselekedeteiben rettenetet keltő rémségekre képes. Az ilyen alkotások fiktív valóságában azonban, akárcsak a tényleges valóságban, minden, ami rémes, az elvárható normalitás, a „világos oldal” – legalábbis a köztes, a „szürke”, az „alkonyi” oldal – részeként jelentkezik. Ezt a világos vagy szürke oldalt például a rendőrnnyomozó és az ilyen nyomozókkal működő intézmény képviseli, és ez akkor is megbízható, ha a történetben korrupt, hiszen a korruptságot jelezni kell, el kell ütnie – és nem csak, esetleg egyáltalán nem a történeten belül – a nem korrupttól. A rémtörténeteknél viszont nemcsak a történet fiktív, hanem a valóság is, amiben játszódik, vagyis a történetben jelzett-megidézett világ. A rettenet egyaránt nem utal magára a létezésre, nem egzisztenciális, ha a fiktív történet valóban realiztikus, vagy ha észrevehetően és érezhetően csak üres alkotói trükk, csak izgalomkeltésre készült. A valós életben is csak bosszant vagy megnevettet, ha kiderül, valaki szándékosan ijesztett meg.

4

■ Az első kérdés a *miért?* volt, ti. hogy miért készültek és készülnek rémtörténetek. Ennek megválaszolása a legnehezebb, hiszen végül is elméletekre kell hagyatkozni, és ami engem illet, nem hiszek monokauzális magyarázatokban. Egyetértek azzal a Gilbert Ryle által képviselt nézettel, hogy a *miért?* helyett a *hogyan?* kérdésre érdemes szorítkozni, csak úgy vélem, mert magam úgy vagyok vele, hogy a kíváncsiságot nem lehet ilyen egyszerűen megosztani. „Legyen világosság!” – mondta Isten a bibliai teremtés kezdetén, és ha arra felelek, hogyan lett, nem elég azt mondani: úgy, hogy azt mondta, amit mondott. Arra is választ kellene adni, a szó hogyan okozott fizikai változást. A víz akkor fagy meg, ha kiteszem a fagyra, vagy be a mélyhűtőbe, de ez nem elég; a *hogyanra* akkor adok választ, ha feltárom a halmazállapot változásának körülményeit, és azt is, hogyan van az, hogy van halmazállapot, és hogy változhat. Nyilván nem úgy, hogy látom. Ráadásul a „Legyen világosság!” esetében nemcsak azt kellene megmondani, hogyan okozhatott a pusztá szó fizikai változást, hanem azt is, *hogyan* jutott Isten eszébe a világosság akarása. Ez pedig mintha ugyanaz lenne, mint az, hogy *miért* jutott eszébe.

Arra szeretnék kilyukadni, hogy a rémregények keletkezését, továbbá – hiszen ez utóbbi a fő kérdés – máig tartó élvezetét messzemenően pszichológiailag kell magyarázni, holott máshogyan is kellene. Nem a „kemény tudományra”, a fizikára gondolok, nem is csak fiziológiára, hanem arra, amit a franciák meghökkentő egyszerűséggel *embertudománynak* mondanak. Anélkül, hogy meghatároznák, mi is az ember.

Mind az „árnyék”, mind a „fonák” metafora, és igenis a fizikából van kölcsönözve. Nietzsche is azzal kezdi említett írásában, hogy aztán rögtön a Nap fényét a megismerés fényévé metaforizálja, egy olyan írásban, amelynek során elég hamar „nyelvhasználatról” beszél, arról, hogy az, akárcsak a „szó”, milyen megbízhatatlan. Ő se ebbe bonyolódik azonban bele, én sem ebbe akarok.

Az árnyék attól függetlenül van minden adott esetben, hogy mi a jellege annak, ami „veti”, azaz elállja a fény útját. Az árnyék *alakja*, azaz kinézete, nem független attól, ami a fény útjában áll. Ha fényérzékeny papírra egy embert fektetünk, és fényt bocsátunk rá, más lesz az alakja a papíron előhívás után, mint ha egy korsót tettem volna oda. Ezt a példát azért választom, mert a fotogramon előhívás után az árnyék lesz fehér, és a körülötte lévő papír lesz fekete. Az esetleg felismerhető kinézet nem mond ellent annak a következtetésnek, hogy az árnyék független annak jellegétől, tu-

lajdonságától, ami veti; a korsó esetében, mondjuk, égetett agyag, egy ember esetében pedig még a Biblia szerint sem égette az agyagot az Úr, és az ember, amíg él, nem agyag, hanem legnagyobb százalékában víz. És persze nem attól ember, csak nélküle nem lenne az.

A fonák viszont nem független attól, aminek a fonákja, ezért attól sem, aminek a színe. Mondhatom ugyan, hogy Cardillac vagy dr. Jekyll éppúgy nem tud megszabadulni a „Doppelgängerjétől”, mint árnyékától az aranyműves és sorozatgyilkos, akár csak a doktor és sorozatgyilkos sem, mégsem olyan viszonyban áll egymással. (Az nem lényeges, sőt zavaró, hogy ez utóbbi kettőnek két külön neve van.) Már az is különbség, hogy Cardillac teljesen tudatában van, hogy éppúgy gyilkol, ahogyan arany ékszereket csinál, sőt éppúgy gyilkol kicsúrok, akik nőkre pazarolják alkotásait, ahogyan lányát szereti, akinek pedig a vőlegényét gyilkosságai veszélyezteti. Dr. Jekyll viszont nem tudja, hogy ő, az orvos, aki életeket ment, gyilkolni megy, szintén éjszaka. Cardillacnál nem lehet tudathasadásról, skizofréniáról beszélni a szó köznapi értelmében, Jekyll-Hyde-nál viszont lehet. Ezért ennél a (fiktív történeten belül is) két fiktív személynél, hiszen ugyanegy embernél, máshogyan kell színnak és fonáknak egymáshoz viszonyulnia, és az orvos valóban máshogyan viszonyul, mint az aranyműves. Ez utóbbinál mindenképpen és egyaránt lényeges, hogy ő mesterségének *művésze*, és hogy polgár, még akkor is, sőt éppen azért is, mert lányát az arisztokrata és a királyhoz bejáratos Scuderi kisasszony veszi pártfogásba, aki a maga korában jól ismert regényeket írt. (Persze fel lehetne vetni, hogy mivel ténylegesen élt egy Scuderi nevű író, az itt korábban állítottak szerint ez nem lehet rémtörténet. Hoffmann azonban tökéletesítette Walpole eljárását, a fantasztikus történetet ebben az esetben is az aprólékosan leírt köznapi és közismert, de régmúlt valóságba helyezte.)

A skizofrénia, illetve még általánosabban a saját magában elidegenedés, a disszociáció *lehetősége* olyan az embernél, mint az árnyéka. Ahogyan azonban a ruha fonákja más, mint egy hímzésé vagy egy fonott kosáré, az emberi tudat és tudattaláné *csak olyannak tűnik*, mint a test és az árnyéka. Valójában inkább olyan, mintha a tudat és a tudattalan az elme színe és fonákja lenne, vagy másféle összefüggésben egy bizonyos ember elméje és teste, hiszen ezek egymásba fonódnak-szövődnek, és az egyének ennek az egymásba fonódásnak-szövődésnek egyedi jellege szerint is különböznek egymástól. Ez persze azon a véleményen alapul, hogy agy nélkül nincsen elme, elme nélkül viszont „halott” az agy, és azon a feltételezésen, hogy mindegyik élő ember működő agyához elme tartozik. József Attila verskijelentése: „Emberek, nem vadak – elmék vagyunk!” eszerint téves: a vadaknak is van elméjük. Elme helyett lehet más szót használni, mint „lélek”, „szellemiség”, „személy-én” (self), hiszen a szóhasználat elméletfüggő, illetve gondolkodásmód kérdése. A tudat–tudattalan megkülönböztetés is annak jelent valamit, aki hiszi, hogy van olyasmi, amire a „tudattalan” szóval lehet utalni. A kognitív pszichológusok is közéjük tartoznak, bár másképpen, mint a pszichoanalitikusok, akik jóval nagyobb szerepet tulajdonítanak a tudattalannak. Az előbbieket olyan dolgokra utalnak vele, mint az ún. „a nyelvem hegyén van” jelenség: tudom, hogy tudom, de nem jut eszembe.

A tudat–tudattalan megkülönböztetés: hipotézis; a tudattalan olyan, amit bizonyítani nem lehet: föltevés; ezt leghíresebb használói, Freud is, Jung is mindig nyomatékosan jelentették ki. Jung azt is mondta, ismételten, hogy a tudattalan, a lélek, illetve az én egyaránt pszichológiai, nem filozófiai fogalom számára: a pszichológus tapasztalata szerint lennie kell valaminek, amit így lehet megnevezni. Ezt azért hangsúlyozom, mert az árnyék és a fonák témájának megadott hármas problematikáját – miért vannak rémtörténetek, mi működteti-gerjeszti őket, és miért vonzóak sokak számára, míg mások számára miért nem – nem csak pszichikai összefüggésben tudom gondolni. Hiszem, hogy az elengedhetetlen, de nem elég. Nyilván lehet

szociológiailag értelmezni, vagy filozófiailag, hogy miért keletkezett Cardillac vagy dr. Jekyll története, sőt azt is, hogy a történetben miért cselekszenek ezek a fiktív személyek a leírt módon, és miért tetszetek és tetszenek ezek a történetek az olvasóknak. Az ilyen értelmezések azonban nem foglalkoznak azzal, hogy milyen pszichikai és személyiségbeli folyamatok teszik lehetővé azt, amit szociológiailag vagy filozófiailag lehet megragadni.

Rémfilmek azóta vannak, amióta filmek; az első állítólag Méliès-től *Az ördög kastélya* (*Le Manoir du diable*, 1896). Az angol Wikipédia szerint pedig 2010-ben 70, 2011-ben 40 rémfilm készült világszerte. A társadalmi összefüggés gyakran nyilvánvaló: a japán *Godzilla* (1954) az atombomba hatására reagált, az amerikai *A testrablók támadása* (*The Invasion of the Body Snatchers*, 1956, 1978), valamint *A stepfordi feleségek* (*The Stepford Wives*, 1975) a gépies konformizmusból származó elszemélytelenedésre a hidegháború és a szovjet fenyegetés idején. Az sem lehet véletlen, hogy a híres *Caligari* (1920) és az első jelentős Drakula-film, a *Nosferatu* (1922) az első világháború után készült. De végül is az egész 20. század tele volt réműletes közese-ményekkel. Fritz Lang *Metropolis* című filmjében (1927) a felső város ura parancsot ad az alsó, a föld alatti munkásváros vízzel való elöntésére, és Hitler – aki nagyon szerette a filmet – állítólag ezt akarta tenni 1945 tavaszán a berlini föld alatti háló-zattal, amely légmentes óvóhelyként szolgált, mivel a német nép „nem érdemelte meg őt”.

5

■ Ha figyelembe veszem, mint már sokszor, William James paradox gondolatát, hogy nem azért kezdünk szaladni, mert megrettentünk, hanem azért rettenünk meg, mert szaladni kezdünk, arra jutok, hogy a rémtörténetek zsigerileg hatnak, a zsigeri összerándulás hatása a rettenet. Ez a nézet azonban rémtörténeteknél csak akkor alkalmazható, ha elsőnek a tudattalant éri hatás, csak utána a tudatot.

A megrettenés más, mint a félelem, hiszen valamitől félek, míg a megrettenő – William James nézete szerint – nem tudja, mitől retten meg. Megkockáztatom, hogy a megrettenés ebben a kierkegaard-i aggódáshoz hasonlatos, egy egzisztenciális állapothoz, amennyiben nincs megnevezhető tárgya. A különbség nyilvánvaló: a megrettenés, mint az összerándulás, „zsigeri”, vagyis érzet okozza, nem érzékelés, nem is érzés, és – ami nem kevésbé fontos – pillanatnyi, míg az aggódás egy pszichikai-mentális állapot. Nincs semmi adott dolog, ami okozza, és ebben, ennyiben tudattalan.³ Tudhatok erről, arról, amarról, amitől tartok, ami fenyeget, de nem ez okozza az egzisztenciális aggódást. Tudhatok ezekről aggódás nélkül is. Másfelől magyarázhatom, ahogyan csak akarom, miért érint, ahogyan érint *Nosferatu* árnyéka a falon Murnau filmjében, maga a látvány a riasztó vagy borzongató, az árnyékfolt a falon, és ahogyan mozog. (Visszaemlékezve úgy gondolom, ha valami konnotációja volt annak a kúszó fekete foltnak, akkor az a riasztó fekete rovar volt.)

Ugyanakkor rémtörténeteknél a megmagyarázhatatlan összerendezést, a pillanatnyi rettenetet azért is érzem – azért is történik –, mert „tudom”, hogy a történet fiktív. Ez a „tudom” nem fogalmi tudást jelent, hanem azt, ahogyan szinte tudattalanul is „érezem”, *érzi a test*, hogy például ül, előtte a könyv vagy a vetítövászon vagy a televízió képernyője. Érzi, hogy körülötte olyan tér van, vagyis magát olyan térben találja, amelyik különbözik a nézés-látás vagy az olvasás folyamatában felidéződő tértől, és ami abban van. Körülöttem nem az a szoba vagy terem van, amiről olvasok, hanem az, amiben olvasok. Engem nem fenyeget *Nosferatu*, fenyegetés nélkül rezzenek meg, érzem a „zsigerekben” az akármilyen enyhe rándulást. Nem félek attól,

hogy megsérülök vagy meghalok: egy érzékelt vagy képzelt alakzat, illetve folyamat közvetlenül hat arra, ami az érzékeny test(em). Szervezetem is, elmém is olyan, hogy érzettől vagy (hallucinatorikusan) képzelttől össze tud rándulni, és bizonyos helyzetekben össze is rándul.

Azt akarom mondani, hogy a rettenet hasonló az egzisztenciális aggodáshoz, csak éppen pillanatnyi. Ezért vélhető, hogy felületes. Ezért vélhető azonban az is, hogy mély, hogy lényében ráz meg egy embert. Valós helyzetben gondolhatom az összerendezés után, hogy „hál’ istennek”, vagy „milyen hülye, gyáva is vagyok”, hiszen nem volt semmi. Egy fiktív helyzetben viszont egyiket se mondom, és ha elgondolkozom felőle, arra kell jutnom, csakis azért rezzenem össze, mert képes vagyok rá, létező lénynek ez az egyik tulajdonsága, és fiktívnek tudott-ismert esemény is kiválthatja, mert attól függetlenül válódhat ki, hogy elmeileg különbséget tehetnék fiktív és nem fiktív között. Nem is én érzem, hanem a testem, illetve a tudattalanom, és ez nem ízetlen, „gyerekes”, hanem éppen hogy *gyermeki* dolog. Abban a rezzenésben, összerándulásban semmi szerepet se játszik, hogy mi lesz a történet végén, maga az érzet: egy éppen érzett folyamat teszi. Ha teszi. Ha ugyanis nem, akkor nem.

Sokan tartják a rémtörténetek olvasását vagy megtekintését ízléstelennek vagy nevetnivalónak, alantasnak. Ők – akár tudják, akár nem – már előre kivédtek a hatást. Ha tudják, hogy ezt teszik, megtapasztalták, hogy tartanak tőle. Akik viszont szeretik a jó rémtörténeteket – melyek akkor jók, ha lekötnek, ha nem nevetségesek –, azokért a pillanatnyi megrendülésekért is szeretik, ahogyan egyesek a hullámvasutat is a pillanatnyi szédülésért, a zsigeri összerándulásért, amit mások elkerülnek: a tudattalan betöréséért a tudatosba. A valós életben is van, aki kerüli, és van, aki síelésben, siklóernyőzésben vagy barlangászásban *éli ki magát*: „ki”, azaz be, a sötétbe, a tudattalanba. Ez szenvedély dolga, azé, hogy ki mit „szeret csinálni”, például melyik sportot élvezi. A jó rémtörténetekhez való vonzódás azonban másféle.

A különféle elméletek közül magam Jungét tartom legelőnyösebbnek, függetlenül a hozzá tartozó analitikus módszerektől és nézetektől. Ő ugyanis azt mondja, hogy a tudat és a tudattalan egymás komplementerei, egyik sincs a másik, sőt egymásra ható dinamizmusuk nélkül. Használja az „árnyék” szót arra, ami elfedi a személyes tudattalan „sötét”, azaz rossz tulajdonságait, sőt a szerinte kollektív tudattalan archetípusainak negatív aspektusát is, amelyek bizonyos részét kemény munkával tudatosítani lehet. Egyik példája a Hatalmas Anya archetípus, amelyik oltalmaz, ölébe vesz, és ez jó, ehhez vonzódik az ember, de ugyanakkor ez az oltalmazás visszatartás is, kényszer is a régiben maradásra, vagyis olyan árnyékkal rejtett erő, amely megakadályozza az árnyékokban lévők tudatosítását. A személyes tudattalanban személyes rossz, és ezért el nem fogadott, sőt fel sem ismert tulajdonságok vannak, a kollektívben viszont olyan a természet jellegéhez tartozó komplementaritások, mint a negatív és a pozitív, a sötét és a világos. Ugyanannak jellegzetessége mindkettő, redukálhatatlanul. (Nem azért, mert úgy gondoljuk, vagy úgy nevezük, hiszen sötétség és világosság a – földi – természet valóságához tartozik, ahogyan az ébrenlét és az alvás vagy az elektromosság pólusai.) Az efféle gondolkodáshoz hasonlíthatóan használom magam a „szín-fonák” gondolatát az „árnyék” helyett: ugyanannak van színe és fonákja. A fonák metaforának – éppen szó szerinti, megtapasztalható dolgokból, például egy hímzésből kölcsönzött jelentése miatt –, tudom, hátránya a statikusság, sőt a jin-jang kiegyensúlyozott dinamikája is. Az árnyék metaforánál azonban hasznosabbnak gondolom. Az árnyék metaforát egyébként Jung nemcsak negatívként használja – negatív emberi tulajdonságok, valamint azok elfedésének jelzésére –, hanem arra is, hogy – ahogyan ő mondja – kétdimenziósnak tűnő dolgokhoz harmadik dimenziót szolgáltat, ez teszi valóssá őket.

A Jung-utalást azért is említem, mert segítségével könnyebben tudom jelezni egy már adott értelmezés alternatíváját. Ha ugyanis a pillanatnyi rettenet a tudattalan pillanatnyi és vonzó beáramlása, akkor a rémtörténetek élvezeténél a saját rossz tulajdonságok felismerhetetlenek maradnak, mert amennyiben nem azonosulok a szörnyekkel és a szörnyű tettekkel, a pillanatnyi szabadon érintkezés a tudattalannal nem ad alkalmat saját elfojtott tulajdonságaim tudatosítására, az árnyékoszlatásra. Cardillac nem azért faszcinál, mert nekem is van elfojtott hajlamom a gyilkolásra, Drakula sem azért, mert személyiségem női aspektusa – Jungnál az anima – csak látzatra van annak kitéve, aminek a nő a Drakula-történetben. E szerint az értelmezés szerint a fikatív okozta valós rettenet nem segít, bár nem is árt. A kierkegaard-i aggodás *állapota* segíthet, a pillanatnyi rettenet viszont éppen pillanatnyiséga, sőt az aggodástól való pillanatnyi megszabadító hatása révén hátráltat a baj felismerésében.

Azoknak van persze az efféle értelmezés szerint igazuk, akik haszontalannak vagy akár károsnak tartják a rémtörténeteket, mert csak szórakozást nyújtanak. A „szórakozás” egyik angol szava a „diversion”, eltérítést jelent szó szerint; ha erre a kettős jelentésre gondolunk, a rémtörténetek, amikor szórakozást nyújtanak, eltérítenek a valós helyzet figyelembevételétől: divertimentók, „eltérítések”. Akik viszont úgy hiszik, hogy a legtöbb ember úgysem tudja *kidolgozni magát* az egzisztenciális aggodásból, vélhetik ugyanennek az alternatív értelmezésnek alapján, hogy aki szórakozik, legalább megszabadul egy csöppet nyomasztó és változtatást követelő helyzetétől.

Ez az utóbbi értelmezés részleges magyarázatát adhatja annak, hogy egyesek miért ítélik el a rémtörténeteket, sőt a bűnügyi regényeket-filmeket is, mások viszont miért engedékenyek ebben a kérdésben, még akkor is, ha az ilyen művek nincsenek nyűkre. De ez végül is két egymástól elütő vélemény értelmezése arról, hogy a rémtörténetek iránti vonzalom miért elítélendő, illetve megbocsátható. Az előbbi értelmezés viszont inkább csak egy tény hipotézise. Azé a tény, hogy a rémtörténetek sokakat vonzanak, és egy hipotézis arról, hogy mi is okozhatja a vonzódást. Több más oka is lehet persze ennek, például az, hogy valaki élvezzi a képzelet játékát, vagy az, hogy fikatív abszurdításokban az általa ismert élet szerinte valós abszurdítását éli meg. Olyanok is vannak, akik például egy Frankenstein-film nézésekor szimbolikus értelmezésekre gondolnak, tudatosan vagy sem például olyasmire, amit Mary Shelley könyvének alcíme jelez: „a modern Prométheusz”. Még annak sincs csak egyetlen oka, hogy az alma leesik a fáról, hiszen nem esne le, ha nem lenne olyan súlya, tömege. Akkor se hullik le, ha még nem érett meg. Egy bizonyos almát le is lehet tépni a fáról. Newton mindezekből a nehézkedést emelte ki.

Az egzisztenciális aggodalom is csak példa. Kierkegaard arról a paradoxonról ír, hogy „az egyes individuum mint olyan az univerzális fölött van, és az abszolúttal egyes individuumként áll abszolút viszonyban” (*Félelem és reszketés*, Második probléma, utolsó mondat). A létező ember mindig egy bizonyos (konkrét) ember, viszonya istenhez nem „az” emberé. Az abszolútummal egyetlen létezőként áll abszolút, azaz feltétlen, semmi másnak nem alárendelt viszonyban. Ennek a gondolatnak elbagatellizálása, ha azt mondom, egy rémtörténet olvasója vagy nézője mindegyik adódó pillanatban egyes individuumként áll viszonyban a rettenettel: rettenete nem univerzális/általános viszony, hanem az egyes létezőé, amennyiben ő nem „az” ember. Sőt, Frankenstein teremtménye is az, mindvégig, ahogyan Drakula is, amíg el nem pusztítják: nincs fölötte senki-semmi, ami nagyobb volna nála, ami segíthetné vagy megállíthatná. Ezt persze csak pillanatnyilag lehet így érezni, és akkor is úgy, hogy aki érez, tudat alatt mindvégig „tudja” – a szónak itt korábban adott jelentése szerint –, hogy Frankenstein és Drakula is egy-egy fikatív egyedüli individuum, vagyis Frankenstein nem Drakula, és nem is Schlemihl vagy Cardillac. Ez elbagatellizálás,

hiszen Kierkegaard-nál az abszolúthoz fűződő abszolút viszonyról van szó, és én ezt aprópénzre váltottam (nem relativizáltam). Ám a rémregény olvasójának, a horrorfilm nézőjének befogadói tapasztalata, ahogyan élete is, pillanatokból áll, *most*-szekvenciákból, és a pillanatokot gyakran pillanatokként is kell megélnie. Más kérdés, hogy mihez kezd megélt pillanataival.

6

■ Derrida írta egy lábjegyzetben: „Az Abel olvasása ihlette Freud-szöveg (1910)⁴ helyett *Das Unheimliche* című írására utalnánk, amelynek tehát újraolvasására buzdítunk. Szüntelenül ide vezetnének vissza a másodlat és az ismétlés paradoxonai, a »képzelet« és a »valóság«, a »szimbólum« és a »szimbolizált« közötti határ eltörlődése, a hivatkozások Hoffmannra és a fantasztikus irodalomra, a szó *kettős értelmét* illető megfontolások. »A 'heimlich' így olyan szó, amelynek értelme ambivalensen alakul, olyannyira, hogy végül ellentétével, az 'unheimlich'-hel találkozik. Az 'unheimlich' valamiképpen a 'heimlich' neme« (folytatjuk).⁵ Freud mondatát érthetőbbé teszi, amit ő előbb mondott: „a heimlich szócska jelentésének többszörös nüanszai között mutatkozik egy olyan, amelyikben egybeesik ellentétével, az unheimlich-hel. A Heimlich [főnév] akkor Unheimlich-hé [főnév] válik; vö. Gutzkownál: »Mi unheimlichnek mondjuk, Ön heimlichnek.«⁶

Az unheimlich jelentése a magyar–német szótár szerint: „1. félelmetes, kísérteties, rémítő; [...] 2. (közb.) ijesztő, istentelen, szörnyű, irtózatos”, főnévi változata is tehát ezeké. A heimlich jelentése viszont – ahogyan erre Freud rámutat – kettős, és ez a két jelentés nem ellentéte egymásnak. Magyarul az egyik jelentés: „rejtett”, „titkos”, míg a másik a „bizalmas”, „ismerős” jelentésének megfelelő „(valamiben) járatos” („vertraut” – a szó töve a „bízni”, „megbízni” igéhez kapcsolódik). Az unheimlich szó németül fosztóképzős, ezért a heimlich látszólag az ellentéte, de ez utóbbi jelentése valójában többszörös, végleteiben kétféle és ezért ambivalens. Az unheimlichnek van egy jelentésű ellentéte, ez azonban a heimisch, jelentése magyarul: „1. hazai, honi, belföldi; [...] 2. a) (ált.) otthonos; b) otthonias; [...] 3. jártas, otthonos (vmiben).” A magyar fordításnál azonfelül, hogy a „félelmetes” stb. nem fosztóképzős szó, még két további és szintén megkerülhetetlen baj van. Az egyik az, hogy a német Heim – határozószóként heim – jelentése „otthon”, a heimlich viszont – mint éppen szó volt róla – azt jelenti: „titkos” és „titokban”, „rejtett” és „rejtve”, nem azt, hogy „otthonos”. A másik baj az, hogy az unheimlich egyértelműen a heimisch, nem a heimlich ellentéte. A „szörnyű” szó jelentése tehát csak a „titkos”, „rejtett” jelentéssel eshet egybe. Tulajdonképpen van harmadik baj is, amennyiben a „szörnyű”-höz stb. tartozó igék a németben mind más szótőhöz tartoznak, míg a magyarban nem: megborzad, megretten, iszonyodik stb. (Margit így borzad, iszonyodik Faustól.) Freud esszéje a szörnyűvel, kísértetiesel, iszonyúval foglalkozik, mint ami – az álomfejtés és az álom szimbolikája összefüggésében – „titkos”, „rejtett” lehet.

Freud hivatkozik azonban a filozófus Schelling szóértelmezésére is, amely szerint „iszonyúnak mondjuk azt, aminek titokban, rejtve kellene maradnia, és mégis megjelenik”.⁷ Mindezt azért tartottam fontosnak szóba hozni, mert Rudolf Otto 1917-es *A szent* című könyvében a szörnyűt/iszonyút (das Unheimliche) „numinózusnak” mondta, ami viszont szerinte a rettentő és a faszcináló együttese, az istenek – és Isten – megnyilvánuló ereje. A rémtörténetek hatása ezek szerint értelmezhető szekularizált és esztétizált, azaz ártalmatlanná tett istenfélelemnek, de úgy is, mint ami a szekularizáltság és az esztétizáltság ellenére is megérinti, rettenet-vonzza az embereket. Magam is hajlok efféle értelmezésre, amely összhangban van azzal a hipotézisemmel, hogy a rémtörténetek mint rémtörténetek a felvilágoso-

dás korszakában keletkeztek. (Megjegyzem, hogy Schelling a rejtve maradt – Verborgenheit – olyan szóval jelezte, amelyik nem felületes kapcsolatba hozható Heidegger „elrejtetlenség” – Unverborgenheit – szavával, amivel ő az igazság jellegére és ezért saját korszaka, sőt az egész Platónnal kezdődő nyugati gondolkodás, „létfeljejtésére” – Seinsvergessenheit – akart figyelmeztetni. A korábbi Kierkegaard-utalás vonatkozásában ez nem érdektelen, hiszen nem hitre, hanem gondolkodásra hagyatkozik. Heideggernél nincs abszurd, érthetetlen, hanem valami, amit még képtelenek vagyunk gondolni. Számára a tapasztalás fontos, nem az élmény, a megélés.)

Freud legnyomósabb példáit Hoffmanntól veszi, köztük *Az ördög elixírjére* utal (amit egyébként Jung is említ egy helyen). Idéz valakitől, hogy borzongató, kísérte-ties hatást egyebek közt azzal lehet elérni, hogy az olvasót bizonytalanná teszi az elbeszélés írója afelől, hogy egy bizonyos alak személy-e vagy automata, és Hoffmann gyakran él ezzel a manőverrel. Valóban. Magam is azért utaltam sokszor Hoffmannra, mert nála a rémtörténeteknek majdnem minden változata megtalálható, méghozzá igen színvonalasan. (Nemcsak Stevenson vette át a Cardillac példázta szindrómát, Dosztojevszkij is.) Egyik elbeszélésében egy fiatalember beleszeret egy lányba, akiről nem veszi észre, hogy gép, automata – ma azt mondanánk: android –, és aki állandóan egyetért vele, míg menyasszonya nem, ezért ő egyik dühkitörésében menyasszonyát mondja lélektelen automatának, és összeroppan, amikor kiderül, hogy Olympia gép. (*A Hoffmann meséi* című opera első felvonása ez a történet, egyáltalán nem mese.)

Freud azért is, sőt elsősorban azért foglalkozik az említett ambivalenciával, mert arra akar kilyukadni, hogy Hoffmann más elbeszélésekben egyáltalán nem hagyja az olvasót bizonytalanságban, a helyzetet józan ésszel át lehet tekinteni, meg lehet érteni: „az iszonyatos benyomást ez a felvilágosítás egyáltalán nem csökkentette. A ránk tett iszonyatos hatást tehát egyáltalán nem magyarázza intellektuális bizonytalanság.”⁸ Magam pedig ezt az egész Freudra (és Derridára) való hivatkozást azért említettem kissé részletesen, hogy megtámogassam azt a véleményemet, hogy az, amit jó minőségű rémtörténetnek mondok, nemcsak pillanatnyi hatást tesz, hanem marandót, holott a rettenet érzése pillanatnyi. Erre gondolhatott (szerintem) Freud, amikor azt mondta, hogy (magyar szavakkal) a félelmetes, az iszonyatos, a borzongató egybeeshet a titkossal. A titkos ugyanis keményebb a titokzatosnál: valami megfejthetlent rejt, illetve olyat, amit hiába vélek megfejteni, átvilágítani: izgatóan sötét marad, azaz én, az olvasó, sötétben maradok, bármilyen jól lássak is. Sőt minél jobban látok, annál kevésbé tájékozodom, annál inkább elotthontalanodom.

Ezzel mintha keresztbe tennék annak, amivel a rettenetet a kierkegaard-i egzisztenciális aggódáshoz hasonlítottam, hiszen pillanatnyi hatásról beszéltem egy tartós állapottal szemben. És keresztbe is teszek neki, de nem ellentmondással. Kierkegaard arra jut, hogy az abszurditáshoz el kell érni, és azt el kell fogadni teljesen, vagyis kibúvó nélküli rezignáció szükségeltetik. A kibúvó nélküli rezignáció valójában nem is rezignáció, nem beletörődést, hanem elfogadást jelent; csakis a „tudom, hogy abszurd, érthetetlen” után lehetséges szerinte a szükséges ugrás a hit erejéből. Így értendő, hogy az „egyes ember”, a konkrét egyén az univerzális – nemcsak a (fogalmilag meghatározható) általános – fölé emelkedik. Mindent megért (a magyar szó mindkét jelentése szerint), azt is, hogy az egész tényleg nem érthető. (Ez az abszurd, Cusanus „docta ignorantia”-jának leszármazottja, ahogyan a 20. században Karl Jaspers egzisztencializmusa is.) Magam azonban nem annak az ugrásnak az összefüggésében gondolom az abszurdot, hanem Nietzsche gondolkodásának figyelembevételével, hogy „Isten halott”, vagyis nem él, nem eleven az emberekben.

A 20. századi egzisztencialista abszurd mindegyik változata ennek ismeretében született. Camus Sziszüphosza nem Kierkegaard Ábrahámjának hívő bizalmába ug-

rik, hanem mosolyogva megy ismét a mélybe guruló szikla után. Ez a mosoly nem a fölényé, és nem is a rezignációé, hiszen Camus azt a „lázadó ember” (l’homme révolté) gondolatával kapcsolta össze. Ez is az egyik változat arra, amit Hans Peter Duerr könyvének a címe jelez: *Ni Dieu, ni mesure* (*Sem Isten, sem mérték*). Mások máshogyan gondolták a létezését, de mindannyian jellegzetes változatokkal vették figyelembe Nietzsche-nek azt a másik megállapítását, hogy „a művészet azért van, hogy ne pusztuljunk bele az igazságba” („wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen”). André Breton szürrealizmusa is ezen változtatott egyedi módon. Nemcsak az ún. automatikus írással, amelynek gondolata és gyakorlata Jungtól származott, ő fedezte fel és alkalmazta skizofrén betegek diagnosztizálására. Breton ugyanis legjelentősebben *Nadja* című megnevezhetetlen műfajú könyvével azt a Walpole-ra visszavezethető, de a romantikusok – Hoffmann, Chamisso, Mary Shelley és a többiek – által jelentősen átalakított formulát is megújította, miszerint a fantasztikust a köznapi valóságba kell ültetni (és nem mellé tenni, ahogyan szelíd-játékos formában például a *Harry Potter*-regényekben történik).

Még a Nietzsche gondolkodását megszívlelő, de a kereszténységgel nem szakító kváziabszurdot is figyelembe veszem. Erre példa a numinózus említett fogalma is. Egyrészt a legkülönfélébb meggyőződésű vagy akár meggyőződésre nem jutó ember is vonzódhat a rémtörténetekhez, anélkül hogy meg tudná mondani, miért és mennyiben. Másrészt például Hoffmann, ahogyan a romantikusok közt igen sokan, a természetmisztika valamelyik – például a paracelsusi mikrokozmosz–makrokozmosz – válfajában hitt, vagy legalábbis vonzódott hozzá, úgy írt: a nagy egység nevében, de közel se napsugarasan. (Shelley is példa lehet: „Az élet tüskéire hullok! Vérzem!” – „I fall upon the thorns of life! I bleed!”⁹) A rémtörténetekben megélhető rettenet pillanatnyi, de felidézheti az abszurd állapotát, miközben fantasztikumának izgalomával, ámulatkeltéssel ki is szakít belőle. Aki elgondolkodik a történetről, amelynek során megélte azokat a pillanatokot, olyan állapotra érezhet rá, amelyből jó lenne kiugrani, vagy amelyben furcsa élni. Az egzisztencialista gondolkodók Kierkegaard-tól Heideggeren át Sartre-ig persze többet, illetve mást akartak, a gondolkodás és a megélés-megtapasztalás változását igyekeztek elősegíteni. Minden bizonnyal lenézték és elutasították a rémtörténeteket mint felszínes szórakozást, pedig azok abban a 18. században felmerülő problematikában gyökereztek, amelyben saját ember- és létértelmezésük. A faszcináló rettenet talán éppen az ilyen létértelmezések árnyéka. Vagy esetleg a fonákjuk?

■ JEGYZETEK

1. Stephen King azonos című eredeti regénye nyomán.
2. Thomas Harris *The Silence of the Lambs* (1988) című regénye nyomán.
3. Edmund Burke 1757-ben jelentette meg híres esszéjét a szépről és a fenségesről, és ez hathatott már Walpole-ra is. A fenséges és a rémtörténet közti viszonyról azonban hosszasan kellene szólni. Bonyolítja a dolgot, hogy Burke gondolatait össze kellene hasonlítani azzal az átértelmezéssel, amit az angol romantikusokra is (elsősorban Coleridge révén) ható Kant gondolkodása jelentett.
4. Utalás Karl Abel (1837–1906) írására: *Über den Gegensinn der Urworte* [Az ősszavak ellentétes értelme] (1884), amit Freud egy hasonló című 1910-es írásában értelmezett és használt fel.
5. Jacques Derrida: *A disszemináció*. (Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán) Jelenkor, Pécs, 1999. 245. sk.
6. Sigmund Freud: *Psychologische Schriften. Studienausgabe, Bd. IV*. Második, javított kiadás. Fischer, Frankfurt am Main, 1970. 248.
7. Uo.
8. Uo. 254.
9. Az *Óda a nyugati szélhez* című versben is jelentkezik a „gótikus” szókinccs és hangulat: „Thou dirge / Of the dying year, to which this closing night / Will be the dome of a vast sepulchre, / Vaulted with all thy congregated might / Of vapours, from whose solid atmosphere / Black rain, and fire, and hail will burst: oh, hear!”