

A kószáló és a városi tömeg

Poe, Barker, Kitamura és a nagyvárosi horror (ödipális) szubjektuma

Absztrakt. Míg a 18. századi regényekben a civilizációtól távoli helyek alakították a gótikus képzelet ikonikus tereit, addig a 19. század írói felfedezték a nagyvárosban rejlő borzalmaknak, s a század közepe óta a metropolisz kiapadhatatlan forrásává vált a gótikus és a horror történeteknek. A jelen esszé arra tesz kísérletet, hogy összevesse a gótikus város ábrázolását Edgar Allan Poe *A tömeg embere* (1840) című novellájában, a nagyvárosi horror egyik első példájában, illetve a metropolisz egy közelmúltból származó reprezentációjában, Clive Barker *Éjféli etetés* (1984) című szövegében, amely két elbeszélést számos izgalmas kapocs köt össze. Lezárásképpen pedig Barker elbeszélésének Ryûhei Kitamura rendezésében készült filmadaptációját (2008) vizsgálja, hiszen ez az összefüggésrendszer Poe elbeszélésének újraírásaként olvasható: mindhárom történet arról szól, ahogyan a flaneur felfedezi a nagyváros rejtélyeit, s elérkezik arra a pontra, ahol a racionális világ mögött megpillanthatja az hétköznapi életet irányító irracionális erőket.

Bevezetés

Míg a 18. századi regényekben a civilizációtól távoli helyek (várkastélyok, erdők stb.) alakították a gótikus képzelet ikonikus tereit, addig a 19. század írói felfedezték a nagyvárosban rejlő borzalmakat, s a század közepe óta a metropolisz kiapadhatatlan forrásává vált a gótikus és a horortörténeteknek.¹ Jelen esszében arra teszek kísérletet, hogy összevessem a gótikus város ábrázolását Edgar Allan Poe *A tömeg embere* (1840) című novellájában, a „nagyvárosi horror” egyik első példájában,² illetve a metropolisz egy közelmúltból származó reprezentációjában, Clive Barker *Éjféli etetés* (1984) című szövegében, amely két szöveget számos izgalmas kapocs köt össze. Lezárásképpen pedig Barker elbeszélésének Ryûhei Kitamura rendezésében készült filmadaptációját (2008) fogom megvizsgálni. Barker és Kitamura történetei tézisem szerint Poe elbeszélésének újraírásaiként olvashatóak, hiszen mindhárom történet arról szól, ahogyan a flaneur felfedezi a nagyváros rejtélyeit, s elérkezik arra a pontra, ahol a racionális világ mögött megpillanthatja az életet irányító irracionális erőket.

1 Robert MIGHALL, *Gothic Cities = The Routledge Companion to the Gothic*, szerk. Catherine SPOONER – Emma McEVOY, London: Routledge, 2007, 54. Rob LATHAM, *The Urban Horror = Icons of Horror and the Supernatural*, szerk. S.T. JOSHI, London: Greenwood, 2007, 592.

2 LATHAM, *l.m.*, 593.

Poe olvashatatlan Londonja

A *tömeg emberének* narrátora nemrég épült fel egy súlyos betegségből, és a történet kezdetén egy londoni kávéházban üldögél. Az emberek megfigyelésével múlatja az időt, amíg meg nem pillant egy olyan arcot, amely teljesen lenyűgözi, mivel képtelen azt olvasni, értelmezni. Miközben követi éjszakai útján ezt az öregembert, arra döbben rá, hogy az egész nap a városban köröz mindenféle látható cél nélkül, amiből rövidesen arra következtet, hogy valamilyen borzalmas titkot rejt a szíve. A névtelen narrátor a bevezető gondolatait követően így mesél arról, hogyan kezdődtek kalandjai:

Nemrégén, ősszel, alkonyat táján a D. kávéház nagy üveglakka mögött üldögéltem Londonban. Néhány hónapig betegeskedtem, de most már javulófélben voltam, és visszatérő erőmet érezve, abban a boldog kedélyállapotban éltem, amely pontosan az ellenkezője minden unalomnak. Ilyenkor az embert elfogja valami mohó, sóvár vágyakozás, lelki szemérről lehull a fátyol – ἀχλοζή πρὶν ἐπιθεῖν – a kód, amely előbb rajta volt, és felvillanyozott elméje olyannyira felülmúlja átlagos képességeit, mint Leibniz csapongó, de kristálytiszt logikája Gorgiasz agyalágyult, gyatra frázispufogatását. A pusztá lélegzetet is élveztem, és gyönyörűség töltött el még olyankor is, amikor fájdalomra lett volna okom. Nyugodtan, de felajzott érdeklődéssel szemléltem mindent.³

4

Az analitikus tekintetet először szövegek, majd egyre inkább a városi tömeg köti le, amelynek különböző társadalmi osztályait a novella a napszakok által strukturáltan mutatja be. A városi tömeg panorámájában különlegesen fontos szerepet kapnak az arcok, amelyek jelként, szöveggként vagy könyvként való olvasása Kevin J. Hayes szerint már Poe korában is divatos analógiának számított, így „valaki jellemének olvasása [...] olyan jelek olvasását jelentette, mint a ruházat, az arckifejezés, gesztusok, viselkedés, vagy a hang”.⁴ Hayes szerint a 19. századnak ebben a szakaszában a jelek és szövegek (hirdetéseket, utcatáblákat vagy akár arcok) egyre nagyobb teret nyertek a városokban, „a nyelv egyre inkább láthatóvá vált, a városokat pedig elborították a feliratok”.⁵ A szövegek ilyesfajta terjedése azonban korántsem garantálta e jelek olvashatóságát, így ezek értelmezése olyasfajta megértési képességeket kívánt meg, amelyeneket *A tömeg embere* című novella narrátora saját magának tulajdonít. A narrátor megemlíti, hogy:

A merész fényhatástól lebilincselve, egyenként kezdtem vizsgálni az arccokat. Noha a fényzásba kerülő alakok oly gyorsan suhantak el az ablak előtt, hogy nemigen vethettem rájuk egy pillantásnál többet, különös lelkiállapotom következtében még e röpké pillanat alatt is gyakran hosszú évek története bontakozott ki előttem.⁶

3 Edgar Allan POE, *A tömeg embere* = Uő, *Meghökkenő történetek – Unexpected Stories*, ford. Vermes Magda, Szeged: Lazi Bt., 2000, 179.

4 Kevin J. HAYES, *Visual Culture and the Word in Edgar Allan Poe's "The Man of the Crowd"*, *Nineteenth-Century Literature*, 2002/4, 446.

5 Uo., 453.

6 POE, *l.m.*, 187.

A „hosszú évek története” tehát nyomot hagy a testen, az arcon, amely nyom jellé alakul, így a megfelelő szemlélő számára egy szempillantás alatt olvashatóvá válik. A narrátor olvasási készségeit azonban hamarosan egy különleges arc teszi próbára:

Tekintetemet le nem vettem az ablakról, és elmerülten nézegettem a néptömeget, mikor hirtelen felbukkant egy arc – egy hatvanöt-hetven éves roskatag aggastyán arca –, amelynek sajátosan hóboros kifejezése rögtön magára vonta és lekötötte teljes figyelmemet. Soha életemben nem láttam még csak hasonló arckifejezést sem. Jól emlékszem még, az futott át az agyamon, amint megpillantottam: ha Retzch ezt látta volna, mikor megfestette a gonoszság megtestesülését, mennyivel inkább megfelelt volna számára, mint a saját elgondolása. Míg igyekeztem az első rövid pillantás alapján meghatározni, mit fejez ki ez az arc, zavaros és ellentmondó fogalmak kavargtak bennem, ilyenfélék: nagy lelkierő lakik benne, szűkösen él, óvatos, zsupori, hűvösen számító, rosszindulatú, vérszomjas, diadalmasan jókedvű, mérhetetlenül retteg valamitől, mélységesen – nem –, a végsőkig kétségbeesett. Furcsán felizgatott, meghökkenett, lenyűgözött. – Milyen viharos múltat hordhat a szívében! – gondoltam magamban. Heves vágy fogott el, hogy szemmel tartsam ezt az embert, és megtudjak róla többet is. Gyorsan felvettem a kabátomat, fogtam a kalapomat és botomat, kisiettem az utcára, és utat törve magamnak a tömegben, elindultam abban az irányban, amerre eltűnt szemem elől. Némi nehézség után végre megpillantottam, a közelébe férköztem, és óvatosan, nehogy észrevegyen, a nyomába szegődtem.⁷

Ennek az embernek az arca kiemelkedik a könnyen értelmezhető városi tömegből, hiszen ellenáll az olvasásnak, ami „heves vágyat” ébreszt a narrátorban arra, hogy kövesse útját az alkonyodó Londonban. Az arc egyfajta olvasata ennek ellenére létrejön, ám értelmezés helyett inkább egymásnak „ellentmondó fogalmak” felsorolását kapjuk a narrátortól. Az enumeráció minden újabb tagja az előző szupplementumává⁸ válik, így a sor képtelen totalizáló szintézisig jutni.⁹ Az öregember ruhái, teste és arca jelölővé válik, ez a jelölő azonban nem enged bepillantást valamiféle mögöttes mélység vagy jelentés felé, így a jelek végtelen megsokszorozódásának lehetünk szemtanúi.

A tömeg embere által bejárt útvonal is ad némi okot a bizonytalanságra, hiszen az útvonal nyilvánvaló cél nélkül halad át a városon, és sokszor vissza is tér önmagába. A korábbiakban látott arcok és emberek könnyen elhelyezhetőek voltak a narrátor számára a városi élet megszokott koordináta-rendszerében, azonban az öregember viselkedése a kísérteties érzését váltja ki az elbeszélőből, hiszen képtelen megfelelő helyet találni neki a város organikus rendszerében. A narrátor be is vallja, hogy „Most már teljesen megzavart a viselkedése”, azonban épp emiatt határozza el, „hogy nem tágitok mellőle,

7 POE, *I.m.*, 187, 189.

8 A szupplementum fogalmát a derridai értelemben használom. Jacques DERRIDA, *Of Grammatology*, ford. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1976.

9 Paul DE MAN, *Antropomorfizmus és trópus a lírában*, ford. Nemes Péter = Uő, *Olvasás és történelem*, Budapest: Osiris, 2002, 381.

amíg némiképp nem elégítem ki kíváncsiságomat kiléte felől”.¹⁰ Mivel az útvonalának követése nem váltja be a hozzá fűzött reményeket, a narrátor úgy dönt, hogy szembenéz a tömeg emberével:

megálltam előtte, és rámeredtem egyenesen az arcára. Nem vett észre, folytatta szertartásos sétáját, én pedig nem követtem tovább, ott maradtam, elmerülten gondolataimban. – Ez az öregember – állapítottam meg végül – a mélyen élő bűn példaképe és szelleme. Nem tud egyedül lenni. Ő a tömeg embere. Hiába követném, nem tudok meg többet sem róla, sem a tetteiről. A leggonoszabb szív vaskosabb könyv, mint a *Hortulus Animæ*, és talán Isten egyik legnagyobb áldása, hogy *es lässt sich nicht lesen* – nem hagyja magát elolvasni.¹¹

A pillanat azonban nem tartogat katarzist: az értelmezésnek való ellenállás és az olvashatatlansággal való szembenézés aktusa során a narrátor kényszeresen törekszik egy lezárt, definitív olvasat létrehozására, narratív lezárás helyett tehát retorikai lezárást kapunk,¹² amely az analitikus tekintet kudarcát allegorizálja.¹³

Történeti szempontból *A tömeg embere* a városvázlatok (city sketch) műfaji hagyományából nő ki, amely meglehetősen divatos írásmódnak számított a 19. század első felében lezajló társadalmi és gazdasági változások közepette, és a későbbiekben a flaneur mint városi felfedező koncepciójának kialakulásához is hozzájárult. Az 1820-as években a városvázlatok önreflexív metaforája Charles Lamb, William Hazlitt, vagy Thomas de Quincey írásaiban a *színház* analógiája volt¹⁴, a korai írások tehát biztos távolságból szemlélték az eseményeket, és meg voltak győződve arról, hogy „a város társadalmi valósága organikus rendként működött, amelyet nem szabad vitatni, vagy radikálisan megváltoztatni”.¹⁵ A karcolatok szerzője tehát egy olyan etnográfushoz volt hasonlítható, aki nem kívánt beavatkozni az általa megfigyelt kultúra életébe, csak objektív szempontból akarta leírni azt. Az 1830-as években az angol városvázlatok műfaja változásnak indult, a pusztán esztétikai szerepet betöltő műfajban egyre inkább erősödött a társadalmi szerepvállalás fontossága: a műfaj „társadalmi változás irodalmi szószólójává változott, így szükséges volt, hogy az olvasókat közelebbi kapcsolatba hozza az utca emberével”.¹⁶ Az 1830-as évek városvázlatainak egyik legemblematisabb példája, Charles

6

10 POE, *I.m.*, 193.

11 POE, *I.m.*, 195, 197.

12 HAYES, *I.m.*, 460. Jan MIESZKOWSKI, *Reading, Begging, Paul de Man = Legacies of Paul de Man*, szerk. Marc REDFIELD, New York: Fordham UP, 2007, 32.

13 Erről az értelmezési lehetőségéről sokkal bővebben írok a Poe-novelláról szóló tanulmányomban: SOMOGYI Gyula, „*Es lässt sich nicht lesen*”: *Az olvashatatlanság Edgar Allan Poe A tömeg embere című elbeszélésében*, Filológiai Közlöny, 2013/1, 33–50.

14 Deborah Epstein NORD, *The City as Theater. From Georgian to Early Victorian*, *Victorian Studies*, 1988/2, 159–160.

15 *Uo.*, 186.

16 *Uo.*, 186.

Dickens *Sketches by Boz* [*Boz vázlatai*] című karcolat-gyűjteménye is árulkodik erről a változásról.¹⁷

A *tömeg emberének* párbeszéde ezzel a hagyománnyal rendkívül sokrétű. Dickens vázlatait 1836-ban írt kritikájában Poe rendkívül kedvezően fogadta és látható volt, hogy az angol író szövegei segítettek a szerzőnek tovább finomítani a saját esztétikai nézeteit is.¹⁸ Sokak szerint *A tömeg embere* nem születhetett volna meg Dickens hatása nélkül, hiszen Poe szinte egy az egyben átvesz bizonyos részeket és fordulatokat a Boz-féle vázlatokból, például *Az iszákos halála* vagy a *Gin-mérések* (*Gin Shops*) című fejezetek egyes momentumait.¹⁹ Stuart Levin és Susan F. Levin pedig azt is kimutatta, hogy a *A tömeg embere* sokat köszönhet Dickens mellett például William Maginn 1823-as *The Night Walker* [*Az éjszakai sétáló*] című karcolatának, amelynek narrátora körütra invitálja az olvasót a londoni éjszakában, óráról órára mutatva be az utcákon látható városi tömeg változását²⁰, hasonlóan ahhoz, ahogyan Poe is teszi.

Már a *Blackwood's Edinburgh Magazine* névtelen kritikája is említi, hogy a Poe által felidézett város kevésbé emlékeztet a valódi, korabeli Londonra²¹, így nyilvánvaló, hogy a szerző leírása a városi tömegről Maginn és Dickens szövegeinek legalábbis pastiche-ja, ha nem egyenesen plágiuma. Stephen Rachman is arra a következtetésre jut, hogy Poe maga is „textuális *flaneur* volt, így ha Poe *flaneur*-szerű narrátora bármit is figyel, az minden bizonnyal Dickens szövege, nem pedig London, Párizs, vagy New York utcái”.²² *A tömeg embere* című novella városábrázolása tehát egy ismétléses struktúra terméke, amely a szöveg és a műfaj jelentésének radikális destabilizációjához (is) vezethet: „a város ábrázolása a dickenszi szöveg olyan transzfigurációján alapul, amely London társadalmi viszonyait olvashatatlanná teszi”.²³ Poe, ahelyett, hogy a korabeli társadalmi élet megnyugtató képét adná vagy a társadalmi gondok ellen lépne fel a városvázlatok hagyományának folytatójaként, esztétikáját a történelemmel szemben dolgozza ki, figyelmen kívül hagyva a műfaj etikai tartalékait és színpadra állítva az olvashatatlanság kísérteties visszatérését: „a tömeg megjelenítése során Poe története a társadalmi életet

17 Charles DICKENS, *Sketches by Boz. Illustrative of Every-Day Life & Every-Day People*, London: Chapman and Hall, 1906. David SEED, *Touring the Metropolis: The Shifting Subjects of Dickens's London Sketches*, *The Yearbook of English Studies*, 2004, 156, 159.

18 Gerald G. GRUBB, *The Personal and Literary Relationships of Dickens and Poe. Part Three: Poe's Literary Debt to Dickens*, *Nineteenth-Century Fiction*, 1950/3, 215–216.

19 *The Selected Poetry and Prose of Edgar Allan Poe*, szerk. T.O. MABBOTT, New York: Random House, 1951, 419–420. Stephen RACHMAN, „*Es lässt sich nicht schreiben*”. *Plagiarism and The Man of the Crowd = The American Face of Edgar Allan Poe*, szerk. Shawn ROSENHEIM – Stephen RACHMAN, Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1995, 76.

20 *Edgar Allan Poe: Thirty-Two Stories*, szerk. Stuart LEVINE – Susan F. LEVINE, Indianapolis: Hackett, 2000, 120.

21 *The American Library*, *Blackwood's Edinburgh Magazine*, 1847/11, 585. Vö. LEVINE – LEVINE, *I.m.*, 120.

22 RACHMAN, *I.m.*, 77.

23 RACHMAN, *I.m.*, 76.

olvashatatlan szöveggént láttatja”.²⁴ Összefoglalva az eddig mondottakat: a városvázlatok esetében tapasztalható társadalmi elköteleződést tehát Poe novellájában egyrészt a „helyi értelmezési nehézségek” és az „olvasás problematikája” iránti érdeklődés szorítja ki²⁵ (ezért lesz a szöveg nagyon izgalmas terepe a dekonstrukciós olvasásnak), másrészt Poe írása a metropoliszt góti-kus milióként képzei el, megalapozva ezzel a nagyvárosi horror műfaját.²⁶

Barker textuális városa

Clive Barker *Éjféli etetése* az 1984-ben útjára indult *Vérkönyvek* című novellagyűjtemény nyitó darabja, s a szöveg kétségtelenül sokat köszönhet Poe novellisztikájának.²⁷ Számomra több okból is szembeűnő *A tömeg embere* és a Barker-novella közötti összefüggés: bár több mint 140 év választja el őket mind a megjelenés, mind a történet jelen idejét tekintve, mégis mindkét írás a város misztériumát kutatja a flaneur szemszögéből. Abban is hasonlóan lát-szik a két szerző, hogy egyikük sem olyan városban helyezi el a novellájának a cselekményét, amelyet jól ismerne, így kénytelenek mások szövegeinek darabjaiból és törmelékeiből felépíteni a saját városukat, amely így kevésbé hasonlít a valódi városokhoz.²⁸ Míg Poe Londonja Maginn és Dickens írásait használja fel, addig Barker New Yorkja a huszadik századi amerikai horror-írók novelláira támaszkodik, a kritikai konszenzus szerint legfőképpen H. P. Lovecraft *Red Hook*, vagy T. E. D. Klein *The Children of the Kingdom [A királyság gyermekei]* című írásaira.²⁹ Az *Éjféli etetés* abban a tekintetben is hasonlít *A tömeg emberéhez*, hogy nem szociográfiai érdeklődésű alkotás, így nem is kíván felszólalni a nagyváros dekadenciája és bűnei (rablások, gyilkosságok stb.) ellen, hanem elfogadja azokat, mint az élet velejáróját.³⁰

A történet főhőse Leon Kaufman, aki nemrégiben költözött New Yorkba. Kaufman egy baljós éjszakán a metrón összetűzésbe keveredik egy gyilkosságsorozat elkövetőjével, s konfliktusuk a gyilkos, Mahogany halálával végző-

24 Robert H. BYER, *Mysteries of the City: A Reading of Poe's The Man of the Crowd = Ideology and Classic American Literature*, szerk. Sacvan BERCOVITCH – Myra JEHLEN, New York: Cambridge UP, 1986, 241–242.

25 Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái*, ford. Fogarasi György, Szeged: Ictus, 1999, 7.

26 LATHAM, *I.m.*, 593.

27 Richard Bleiler további lehetséges ihletforrást is megnevez, mondván, hogy Barker történeteiből „kiolvasható a mély tisztelet Edgar Allan Poe, Arthur Machen, Clark Ashton Smith és H. P. Lovecraft művei iránt, néhol felhasználja szövegeiket, más-hol csak finoman utal azokra. De még így sem nevezhetőek Barker szövegei derivatívának, hiszen gyakorta nagyon eredeti megoldásokat találhatunk bennük.” Richard BLEILER, *The Monster = Icons of Horror and the Supernatural*, szerk. S.T. JOSHI, London: Greenwood, 2007, 366.

28 S.T. Joshi írja azt, hogy „Bár Barker mostanában sokat tartózkodik New Yorkban, elég nyilvánvaló, hogy nem ismerte a várost, amikor a történetet írta. A szöveg tele van hibákkal, például nincs Avenue of the Americas vonal, és a párbeszéd nem szűrődik át egyik metrókocsiból a másikba.” S.T. JOSHI, *The Modern Weird Tale*, Jefferson: McFarland, 2001, 117.

29 LATHAM, *I.m.*, 599, MIGHALL, *I.m.*, 57.

30 Barker többek között ezért is kap komoly kritikát Joshitól: JOSHI, *I.m.*, 118.

dik. A „happy end” azonban elmarad, hiszen a fiatal férfinak át kell vennie Mahogany helyét a várost megalkotó sötét erők szolgálatában.

Barker novellája annyiban különbözik *A tömeg emberétől*, hogy a szöveg egy olyan ironikus narrátori perspektívát alkalmaz, amely megmutathatja Mahogany gondolatait is, nemcsak Kaufmanét. Mahogany Poe narrátorával ellentétben nem azért vizsgálja ablakából a városi tömeget, mert valamilyen intellektuális izgalmat okozna neki mindez, sokkal inkább kiválasztottsága tudatában egy mérsáros precizitásával méri fel a sötét isteneknek szánt áldozati bárányokat:

Egy nehéz munkanap után New York lakossága hazafelé tartott: hogy pihenjen, játsszon, szeretkezzen. Az emberek csapatosan özönlöttek elő irodáikból, be az autóikba. Egyesek nyugősek voltak egy rossz szellőzésű irodában eltöltött egész napi izzasztó meló után; mások – nyájasak, mint a bárány – gyalog sétáltak végig a széles utcákon, a testek szakadatlan áradatától sodorva. Ismét mások épp most zsúfolódtak be a metróba, vakon a minden falat beborító graffitikre, süketen a saját hangjuk egybefolyó mormogására és a csatornák hideg dübörgésére.

Tetszett Mahoganynek, amikor erre gondolt. Hiszen végtére is ő nem tartozik az átlagos csordához. Ott állhat az ablakban, és nézheti a több ezernyi fejet odalenn, tudván, hogy ő *kiválasztott*. [...] az ő tekintete elkapta és felmérte őket, csakis a legérettebbeket szemelve ki az alatt elhaladó parádéból – csak az egészségeseket és az ifjakat kiválasztva, hogy megszentelt kése áldozataivá váljanak.³¹

Mahogany lesz tehát a sorozatgyilkosként megjelenő flaneur, a tökéletes ragadozó, akinek a „munkáját” a nagyvárosi anonimitás és elidegenedés nagyban megkönnyíti.³² Mahoganyt nem a bőr vagy az arc érdekli, mint olvasható és értelmezhető felület, hanem ami alatta van, pusztán a hús. A gyilkosságok számára vallásos keretbe illeszkednek, s meg van győződve arról, hogy szolgálata mentesül a hagyományos etikai elvek alól.

Az idősebb férfi tapasztalatával és szenvtelenségével szöges ellentétben áll Kaufman naiv idealizmusa New Yorkkal, a „Gyönyörök Palotájával”³³ kapcsolatban, ami azonban rohamosan kezd eltűnni, ahogy a nagyváros megmutatja neki a legelőnytelenebb arcát:

Látta reggelente ébredni, akár egy olcsó szajhát. Kipiszkálta a meggyilkolt embereket a fogai közül és az öngyilkosokat kócos hajából. Látta késő éjjelente a mocskos sikátorait, amelyek szegyetlenül csapták a szelet a züllöttségnek. Figyelte őt a forró délutánok alatt: a lomha és ocsmány teremtményt, aki közönyös maradt a fülledt járataiban a nap minden egyes órájában elkövetett atrocitásokkal szemben.³⁴

Ahogy tapasztalnia kell, az olcsó szajhaként metaforizált (és abjektált) város titkai nem a gyönyörrel, hanem az erőszakkal vannak kapcsolatban: a város folyamatosan áldozatot kíván.

31 Clive BARKER, *Vérkönyvek 1. Szex, halál és csillagfény*, ford. Nemes István, Szeged: Lazy Bt., 2010, 37.

32 LATHAM, *I.m.*, 595.

33 BARKER, *I.m.*, 30.

34 BARKER, *I.m.*, 30–31.

A *tömeg emberét* többen is olvasták már ödipális allegóriaként³⁵, azonban Barker *Éjféli etetése* még hangsúlyosabban tekinthető egy hasonló szcenárió színre viteleként. A történet szinte kényszeresen sokszor hivatkozik az apákra, az apaságra, az apa-fiú kapcsolatra, míg a nőiség agresszió áldozatává válik (mint az első áldozat, Loretta Dyer) vagy szinte teljesen kiíródik a történetből. Rita Felski szerint alapvető jellegzetessége a flaneurt inszcenizáló történeteknek, hogy a flaneur hagyományosan férfiként kódolódik³⁶, így a nőiség maximum látványként és nem szubjektumként írható bele ebbe a hagyományba. A nőiség kizárásának/felülírásának beszédes példája Barker történetében az álom, amit Kaufman lát, miközben elalszik a metrókocsiban. Álmában kisgyerekként főz anyjával együtt:

Valami oknál fogva az álma az anyja konyhájába vitte. Épp fehérrépát szeletelt, és édesen mosolygott, ahogy a fiacskája is megpróbálta utánozni. Kaufman még kisgyerek volt álmában, és felnézett anyja sugárzó arcára, miközben az tovább dolgozott. Csatt. Csatt. Csatt.³⁷

A narrátor meglehetősen keveset foglalkozik az álom jelentésével, azonban érdemes egy kicsit elmélázni ezen. Az evés és az etetés folytonosan visszatérő motívumok a szövegben, Kaufmant egyszer egy gyorsbüfében látjuk³⁸, a metrókocsit a narrátor „morbid büfékocsi”-nak nevezi³⁹, az anya pedig az álomban ételt készít a fiának, ami megható érzékeltetése az anyai szeretetnek és gondoskodásnak. Azonban amint Kaufman felébred, a másik metrókocsiba belesve a viseltes függöny szakadásain át ennek az álomnak a rémálomszerű ismétlését pillantja meg:

Meg kell néznie. Vér tapadt a cipőjére, és vékony vércsík húzódott a szomszédos kocsi felé – de mégis meg kell néznie. Muszáj. Tett még két lépést az ajtóhoz, és végigfürkészte a sötétítő függönyt, valami folytonossági hiányt keresve az anyagában: a szövet egyetlen kihúzó szála már megtenné. Végül talált is egy kicsiny lyukat. Nekiapasztotta az arcát az ablaküvegnek. Amit a szemével látott az ajtó túloldalán, azt az elméje egyszerűen nem volt hajlandó befogadni. Elutasította a látványt mint abszurdumot, mint valami valótlan álmoképet. Józan esze azt súgta, ez nem lehet igaz, ám a zsigerei tudták, hogy mégis az. A teste szinte kővé dermedt az iszonyattól. Nem tudta elfordítani meredten, pislogás nélkül bámuló szemét a függöny túloldalán lévő döbbenetes látványtól. Az ajtónál maradt, miközben a vonat tovacsattogott; a vér kifutott a végtagjaiból, az agya pedig szédülni kezdett az oxigénhiánytól. Vakító fényfoltok villantak fel a látómezejében, eltakarva a kegyetlen látványt.⁴⁰

35 Marie BONAPARTE, *Selections from The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psycho-analytic Interpretation = The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*, szerk. John P. MULLER – William J. RICHARDSON, Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1990, 106. Frances WINWAR, *The Haunted Palace: A Life of Edgar Allan Poe*, New York: Harper & Brothers Publishers, 1959, 209.

36 Rita FELSKI, *The Gender of Modernism*, Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1995, 16.

37 BARKER, *l.m.*, 45.

38 BARKER, *l.m.*, 33.

39 BARKER, *l.m.*, 59.

40 BARKER, *l.m.*, 47.

Itt található a novella (egyik) reprezentálhatatlan „ős-színe,” vélhetően az, ahogyan Mahogany (az apa) éppen emberi testeket készít elő a város mélyén lakó kannibálok számára. A patriarchális rend mélyén rejlt erőszak szétrombolja az álomban kibontakozó anyai imagináriust. A táplálásnak és a gondoskodásnak egy meglehetősen kifordított változatáról szól ugyanis Barker szövege.

A „városatyák” kifejezés megítélése meglehetősen ambivalensnek mutatkozik a novellában: egyszerre vonatkozik New York városának vezetőire, a metropolisz rendjének fenntartóira, akiknek a törvényét a gyilkosságok megszegik, valamint az ősegregnek látszó kannibálokra a metrálólagutak mélyén:

- Mik vagytok ti? – Eszébe jutott az a szakállas alak a gyorsétkezdében.
- Valamiféle balul sikerült kísérlet termékei?
- Mi vagyunk a város atyái – felelte a lény. [...] – Az építők, a törvényhozók. Mi hoztuk létre ezt a várost.⁴¹

Ezek az abjekt lények, akik New York alapítóinak és építőinek vallják magukat, a város mélyén kénytelenek meghúzódní. A kannibálok barkeri megjelenítése⁴² emlékeztet H. G. Wells morlockjaira⁴³, akik a föld alatt lakozó szörnyetegek archetípusaivá váltak a nagyvárosi horror műfajában.⁴⁴ Míg a morlockok az eloiak elragadásával tartják fenn magukat (tehát szintén kannibálok), addig Barkernél a föld alatti „városatyák” folyamatos táplálásra szorulnak, szükségük van az erejük teljében levő szolgákra. A táplálás rítusa teremti meg a folytonosságot a régmúlt és a jelen között, s fenntartja a patriarchális rendet, azonban az is nyilvánvaló, hogy ezt az egész rendet az összeomlás fenyegeti: a „városatyák” öregek és te(l)hetetlenek; Mahogany is öregszik, egyre több hibát követ el, s azon gondolkodik, hogy egy nap majd átadja minden tudását egy tanítványnak.⁴⁵ Amit azonban nem vesz tudomásul az idősödő férfi, az az, hogy a mester és a tanítvány, apa és fiú közötti „hatalomátadás” ebben a keretben nem történhet erőszakmentesen: míg Poe narrátorának és a tömeg emberének találkozása katarzis nélkül bár, de békésen zajlott, addig Kaufman kénytelen megölni Mahoganyt. A hentes megölése szimbolikus apagyilkosságnak bizonyul Kaufman számára, aki ezáltal beillesztődik az apák által meghatározott szimbolikus rendbe, amely az atyák imádatára és táplálására hivatott. Ennek a rendnek az ősforrása azonban már nem bizonyul emberinek:

A törekeny kéz kimutatott a kocsiból. Kaufman tekintetével követte az ujj mutatta irányt a kinti homályba. Volt valami más is a vonaton kívül, amit

41 BARKER, *I.m.*, 62.

42 „Semmi igazán figyelemreméltó nem látszott rajta. Két karja és két lába volt, mint neki; a feje sem tűnt abnormálisan torznak. A teste viszonylag kicsiny volt, és pusztán attól az erőfeszítéstől, ahogy bemászott a vonatba, súlyosan zihálni kezdett. Inkább vénnek tűnt, mint pszichotikusnak; a filmekben szereplő emberevők egyike sem tűnt soha ennyire nyomorúságosnak és sebezhetőnek.” BARKER, *I.m.*, 60.

43 H.G. WELLS, *Az időgép*, ford. Ruzitska Mária = Uő, *A bűvös bolt és más elbeszélések*, Budapest: Európa, 1973, 5–85.

44 MIGHALL, *I.m.*, 57. BLEILER, *I.m.*, 357. Kelly Hurley szerint Wells regénye „az emberi mivolttal és identitással kapcsolatos késő viktoriánus és Edward-korabeli szorongásokat jeleníti meg”. Kelly HURLEY, *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*, Cambridge: Cambridge UP, 1996, 5.

45 BARKER, *I.m.*, 38.

eddig nem vett észre; sokkal nagyobb, mint bármi, ami emberi. A szörnyek csapata kettévált, utat nyitva Kaufmannak, hogy alaposabban is megsejmelhesse azt a kinti micsodát, akármilyen légyen is az [...] És ott volt ő: az ember előfutára. Az eredeti amerikai, akinek ez volt a szülőföldje, már jóval a passzamakudi vagy a csejen indiánok előtt. A szeme, már ha volt egyáltalán, őrá szegeződött. A vénség reszketett. A fogai összekoccantak. Hallatszottak testének különböző zajai: kattogás, recsegés, csikorgás és a szipogás. Megmozdult kissé a sötétben. Mozgásának hangja egészen lenyűgöző volt. Mintha egy hegy állt volna fel. Kaufman felemelte rá az arcát, és anélkül hogy végiggondolta volna, mit tesz és miért, térdre hullt a mocsokba az ősatyák ősatyja előtt. Életének minden egyes napja ehhez az órához vezetett; minden másodperc egyre közelebb hozta a szent iszonyatnak ehhez a beláthatatlan pillanatához. Ha elegendő fény ragyogott volna abban a veremben, hogy az egészet lássa, lagymatag szíve talán menten szétrobban. De így is érezte, milyen hevesen ver a mellkasában, látva azt a keveset, amit látott. A lény valódi óriás volt. Fej vagy végtagok nélkül. Bármi olyan vonás nélkül, ami emberire emlékeztetett volna; bármilyen értelmes, felismerhető szerv vagy érzékszerv nélkül. Ha bármihez hasonlított, akkor leginkább talán egy nagy halrajhoz. Ezernyi orral, mind egyszerre, teljes összhangban mozdulva, ritmusosan bimbózva, kinyilva és elsorvadva. Irizált, mint valami gyöngyház, olykor azonban mélyebb árnyalatúvá vált, mint bármilyen szín, amit Kaufman valaha ismert vagy meg tudott volna nevezni. Kaufman mindössze ennyit tudott kivenni belőle, és már ez is több volt, mint amit látni akart. Sokkal több rejtőzött azonban a sötétben, reszketve, pislákolva és verdesve.⁴⁶

12 Az „eredeti amerikai”, az „ősatyák ősatyja”⁴⁷ egy nem antropomorf, Lovecraft ősi isteneire⁴⁸ és Lacan fallosz-fogalmára egyaránt emlékeztető óriás lény lesz, amely feltétlen imádatot vált ki Kaufmanból. Barker története mindezek alapján olvasható a lacani szubjektumformáció groteszk paródiájaként: a szubjektum (ebben az esetben Kaufman) imaginárius fantáziái (például New Yorkról mint kívánatos nőről szóló ábrándja vagy anyjáról szóló álma) a történet során felülíródnak az erőszakon alapuló, patriarchális elveken működő szimbolikus rend által. Talán azért egy különbség mégis van Barker és Lacan narratívája között: az *Éjféli etetés* főhőse éppen akkor veszíti el (szó szerint) a nyelvét, amikor helyet kap ebben a szimbolikus rendben.

Mindezek alapján az *Éjféli etetés* lerántja a leplet a metróalagutak mélyén megbújó, a nagyváros életét meghatározó ödipális szintérről, amely csak látenszen van jelen Poe írásában. Barker viszont kíméletlenül ír a szimbolikus rendet meghatározó „másik színről”, így nyújtva a patriarchális alapokon nyugvó fogyasztói kultúra ironikus-groteszk látteleletét. Érdekes, hogy éppen ez az ödipális aspektusa Barker történetének az, amiről Kitamura filmfeldolgozása mélyen hallgat.

46 BARKER, *I.m.*, 62–64.

47 BARKER, *I.m.*, 51.

48 Rob Latham szerint a történet „ravasz módon ötvözi a sorozatgyilkosokról szóló elbeszéléseket a lovecrafti kozmikus borzalmakkal”. LATHAM, *I.m.*, 613–614. Linda Badley pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy „Barker kifordítja a lovecrafti kódokat, hiszen a démonokat teszi meg a hőssé, az emberi faj »valódi« ősatyjaivá”. LINDA BADLEY, *Writing Horror and the Body: The Fiction of Stephen King, Clive Barker and Anne Rice*, London: Greenwood, 1996, 98.

Kitamura fotói New Yorkról

Láthattuk, hogy az ismétlés és az újraírás tartja működésben mind Poe novelláját (Dickens stílusának elsajátítása vagy a városvázlat újraírása), mind Barker elbeszélését (Poe, Klein és Lovecraft imitálása vagy a nőiség felülírása az apai által), és ez ugyanúgy elmondható a Kitamura-féle film és az alapjául szolgáló novella kapcsolatáról is. Anélkül, hogy elmerülnénk az irodalmi szöveg és a film kapcsolatáról szóló adaptációelméleti vitákban, nyilvánvalónak látszik, hogy egy filmváltozat az irodalmi alapanyag egy markáns interpretációját tartalmazza.⁴⁹ Ebben az esetben is így van ez, ugyanis a film szinte teljesen megfelel a Barker-novella félkomoly ödipális allegóriájáról: kitörli azt, és egy másik, legalább ennyire izgalmas szubtextussal helyettesíti.

Sokáig lehetne sorolni a két változat közötti különbségeket, íme néhány fontosabb ezek közül: a Vinnie Jones által megszemélyesített Mahogany itt már néma, a mellkasát egy furcsa jel/seb borítja, valamint a teste is sajátos mutáción megy keresztül, jelezve az emberi és a metróalagútban lakozó idegen szféra közötti hibrid létmódját. A két főhős találkozása sem pusztán véletlen már, a két férfi erőszakos összeütközése logikusan következik a történetből, ráadásul a filmes narratíva a Barker-novellában megismert baljós lezárást többször is előlegezi azzal, hogy a két férfit egymás hasonmásaként állítja be. Számomra viszont a döntő különbség a két változat között az, hogy a Bradley Cooper által alakított Leon⁵⁰ Kitamura filmjében fotográfusként jelenik meg. A sorozatgyilkos-kószáló (Mahogany) mellett a fotográfus-flaneur alakja is szignifikáns szerepet kap az adaptációban. Talán Susan Sontag volt az első, aki *A fényképezésről* című kötetében felhívta a figyelmünket a fotográfus és a flaneur közötti analógiákra:

Valójában úgy kerül először jogos helyére a fotózás, hogy a polgári flaneur – a kószáló – tekintetének meghosszabbítása gyanánt működik; arról a kószálóról van szó, akinek érzékenységét Baudelaire oly nagy műgonddal térképezte föl. A fényképész a magányos járókelő fölfegyverzett változata, aki földeríti, becserkész, végigcirkálja a város poklát; kószáló leskelődő, aki az érzéki szélsőségek színterét fedezi föl a városban.⁵¹

Poe narrátorához és Baudelaire kószalójához hasonlóan Leon is lenyűgözi a nagyváros, azonban egyre jobban aggasztja, hogy a művészi hajlamait – hiszen festőként indult – fel kell adnia azért, hogy megélhessen balesetekről és erőszakos bűncselekményekről készült bulvárfotói segítségével. Leon álma azonban az, hogy a metropolisz lényegét örökítse meg képein: „Mert sose kapták le. Úgy, ahogy kéne. A lényegét. [The heart of it.] Ez a célo, az álmom.” Míg Barker novellájában azt láthattuk, hogy a nőiség kiíródik a törté-

49 Ld. például: ZSIGMOND Adél, *A filmes adaptáció mint értelmezői művelet*, Látó, 2010/2, <http://www.lato.ro/article.php/A-filmes-adapt%C3%A1ci%C3%B3-mint-%C3%A9rtelmez%C5%91i-m%C5%B1velet/1607/> (2015. 05. 11). VAJDOVICH Györgyi, *Irodalomból film: A filmes adaptációk néhány kérdése*, Nagyvilág, 2006/8, 684. THOMAS LEITCH, *Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter? = Literature, Film, and Adaptation*, szerk. Deborah CARTMELL, Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2012, 99.

50 A film főhősét Leonnak fogom nevezni, hogy elkülönítsem a novella Kaufmanjától.

51 Susan SONTAG, *A fényképezésről*, ford. Nemes Anna, Budapest: Európa, 1999, 74.

netből, addig Leon elsősorban a nőalakokon (a barátnőjén, Mayán vagy a gazdag és dekadens galériatulajdonoson, Susan Hoffon) keresztül próbál meg esztétikai sikereket elérni. A város szívének-lényegének keresésekor, Kaufmanhoz hasonlóan, arra kell rádöbbennie, hogy ezek a titkok az erőszakkal vannak kapcsolatban.⁵²

Hoff a következő mondatokkal utasítja vissza a kezdeti képeit: „[a] kép felkelti a figyelmet, de aztán? Ez csak melodráma. Végül is üres. Tudni akarom, mi jöhet még. Látni az üzletember arcát, mikor megcsapja az orrát a bűz. Ha legközelebb a város szívében találja magát, maradjon ott! Legyen merész! Fotózzon! Azután várom.” Ezek a képek tehát azt testesítik meg, amit Roland Barthes *Világoskamrája studiumnak* nevez: a *studium*

mindig valamilyen tipikus információ hordoz [...]. Ezek a képek kiválnak belőlem egyfajta általános érdeklődést, olykor meg is hatnak, de ez az érzélem egy morális és politikai kultúra racionális közvetítőrendszerén megy át. Amit a képek iránt érzek, az a közepes intenzitású érzélem birodalmába tartozik.⁵³

Amire Hoff vágyik, az egészen hasonlít ahhoz, amit Barthes *punctum*ként azonosít, amely

megtöri a *studium*-ot. Most nem én keresem [...], hanem ő tör elő a jeletnetből, s átjár, akár a nyíl. [...] Ezt a *studium*-ot megzavaró második elemet én *punctum*-nak nevezem, mert a *punctum* szúrás, kis lyuk, kis folt, kivágott seb, mint hazárdjátékban a kockadobás. Egy fénykép *punctum*-a az a véletlen valami, ami rögtön belém szúr („qui me point”), (ami meggyötör, megsebez).⁵⁴

A nő el is magyarázza, hogy mire gondol: „Jó helyen volt, nemdebar? [...] De nem jókor”, azt ajánlja tehát, hogy a város éjszakai arcát kezdje el Leon fényképezni, azt a napszakot, amikor az erőszak szabadabban áramlik és körbefog mindenkit a városban. A galéria kliensei ugyanis a nagyvárosi pokol ikonjaira kíváncsiak, hogy biztonságos közegben tapasztalhassák meg az elkapott pillanatokat.

Míg Barthes *Világoskamrája* egy általános és szubjektív fényképezéstétikát ír, Sontag fényképezésről szóló esszéi sokkal fogékonyabbak a történeti szempontok iránt. Egy helyen ezt írja:

A fotográfiát mindig lenyűgözték a társadalmi magaslatok és mélységek. A dokumentaristák – szemben a fényképész udvaroncokkal – az utóbbit részesítik előnyben. A fotósok több mint egy évszázada téblábolnak az elnyomottak körül, ügyeletet tartanak az erőszakos jelenetknél – égbekiáltóan tiszta lelkiismerettel. A társadalmi nyomor arra ösztökéli a jólét-

52 Leon menyasszonya, Maya a város történetével foglalkozik a film kezdetén, s arra a következtetésre jut, hogy „mindenki állandóan arról nyafog, milyen veszélyes lett a város, és milyen jó volt régen, mikor még nem volt ilyen durva. De az derült ki, hogy soha nem volt ilyen korszaka. Mindig pokoli hely volt.”

53 Roland BARTHES, *Világoskamra*, ford. Ferch Madga, Budapest: Európa, 2000, 30.

54 Uo., 31.

ben élöket, hogy fényképezzenek – vagyis a fosztogatás legfinomabb módozatát gyakorolják –, hogy bizonyítékokat gyűjtsenek egy rejtett – azaz előlük elrejtett – valóság létezéséről. A mindenütt jelenvaló fényképész, miközben kíváncsian, tárgyilagosan, hivatásszerűen szemléli mások életét, úgy tesz, mintha tevékenysége túllépne az osztályérdekeken, s mintha látótere egyetemes volna. [...] A flaneur-t a városnak nem a hivatalos valósága vonzza, hanem eldugott, sötét zugai, mellőzött lakói – a polgári élet külszíne alatt meghúzódó nem hivatalos valóság; ezt úgy „kapja el” a fotós, mint bűnözőt a detektív.⁵⁵

Leon tehát „dokumentaristává” válik sontagi értelemben: az első komoly képeit egy háromtagú bandáról készíti a főhős, akik egy divatmodellt zaklatnak a metró bejáratánál. Saját életét is kockára teszi tehát, hogy a képeket elkészítse, és mellékesen megmentse a modell életét. A nyilvánvalóan veszélyes helyzetből Leon úgy tud megmenekülni, hogy figyelmezteti a zaklatókat, hogy a biztonsági kamera, „a Másik tekintete” éppen figyelni őket. A film pontosan arról szól, hogy Leon miként hagyja maga mögött ezt a biztonságos területet – és az esztétikai világszemléletét –, hogy alámerüljön a város alvilágába, hogy lencsevégre kaphassa az éjszakai város „szívét.” Az alvilág képeslapjának első példánya azonnal felkelti Hoff figyelmét:

[Hoff] - Hű!

[Leon] - Mi az?

[Hoff] - Nem. Semmi.

[Leon] - Csak nem hittem volna, hogy maga is ki tudja mondani, hogy: „Hű”.

[Hoff] - Nem is. Soha. A gimi óta nem mondtam. De ez ennyire jó. Három hét múlva lesz egy kiállítás. Készítsen még két ilyen képet, és részt vesz rajta.

Leon a pokoljárása közben bukkan rá Mahoganyra, akit ugyanúgy követni kezd, mint Poe narrátora a „tömeg emberét.” Barker novellájával ellentétben, ahol mindössze a balszerencse hozza össze Kaufmant és Mahoganyt, Kitamura filmje a találkozást detektívtörténetként cselekményesíti, hiszen Leon nyomozásba fog a korábban látott divatmodell eltűnése ügyében, és a nyomok Mahoganyhoz vezetnek. Míg Poe-nál a narrátor és az öregember tekintete soha nem találkozik, Mahogany szavak nélkül is egyértelműen Leon tudtára adja, hogy nem szereti, ha fényképezik. Mivel a fényképész nem áll le, ezért hamarosan Mahogany kezdi el egyre erőszakosabban zaklatni őt, ennek következtében Leon élete valóságos rémálommá válik.

Kétségtelen, hogy a főhős traumatizálódik attól a világtól, amely a szeme elé tárul. Sokat változik a személyisége a keresés során: a rémálmai miatt nem tud aludni; vegetáriánus létére steaket kíván és durva szexet; képtelen már esztétikai és erotikus örömet lelteni barátnője meztelen testének fényképezésében. Barthes *punctum*ának („ami meggyötör, megsebez”) hatása szó szerint is látszik Leonon, hiszen a testén Mahoganyéhoz hasonló, ijesztő sebhelyek tűnnek fel, amelyek akár a szimbolikus rend véseteiként is olvashatók. Végül a fényképezőgépét is elveszti, ami talán a legjobban érzékelteti azt,

hogy elvesztette az uralmat az élete és az események sorozata felett. Ezek a változások a novellánál motiváltabban készítik fel a nézőt a történet végkifejletére, arra, hogy Leon átveszi Mahogany helyét a sötét erők szolgálatában. A novella esetleges találkozásai itt már szükségszerűvé válik, hiszen a két figura egymás doppelgängere, hasonmása lesz: egy álmában Leon saját magát látja Mahogany ruhájában, amint „mészárosi” feladatát végzi.

Barker novellájához hasonlóan a két főszereplő közötti leszámolás meglehetősen véresen alakul, azonban fontos különbségeket vehetünk észre a történet lezárásában: Barker „várostyái” a filmben már nem emberek, inkább emlékeztetnek Lovecraft kozmikus isteneinek leszármazottaira. Elmarad a találkozás az „ősatyák ősatyjával” is, ez a lény teljesen hiányzik a filmváltozatból, így eltűnik a metafizikai háttér jó része is. A földalatti lények nem is kommunikálnak Leonnal, így a metró vezetője magyarázza el a fényképésznek, hogy mibe keveredett valójában. Elmondása szerint Mahogany

[m]ár nem bírta, ami ezzel jár. Tudta, hogy mi vár rá. Ez megtisztelő. Irigylem önt. A születése előtt, vagy bármely emberi lény születése előtt. Azóta tart. Vagy régebb óta. És most ránk talált. Ez keveseknek adatott meg. Csak a titoktartók belső körének. Tápláljuk és védjük őket. És így fenn tudjuk tartani a rendet. Így kell lennie. Szétválasztván a két világot. Hamarosan ön is megérti. Szolgáljon! Ahogy mi tesszük... kérdés nélkül.

A filmben már tehát nem a föld alatti világ és a föld feletti világ folytonossága, a patriarchális rend miatt kell tisztelni és etetni az ősatyákat, sokkal inkább azért, hogy a két világ ne olvadhasson egymásba, hanem fennmaradjon közöttük a diszkontinuitás: hogy a racionális fenti világ biztonságban lehessen a föld alatti borzalmaktól. A lenti lények már nem „Az építők, a törvényhozók”⁵⁶, hanem a rendet áthágó erők képviselői. És az, hogy Leon megpillanthatja a metropolisz legborzasztóbb titkát, azt is jelenti, hogy néma szolgája lesz ezeknek az irracionális hatalmaknak.

Konklúzió

A fenti sorokban három különböző, mégis sok pontban hasonló ábrázolását láthattuk a gótikus metropolisznak. Poe története a tömeg emberét állította elénk a város irracionalitásának szimbólumaként, miközben – és itt most némi-képp rájátszok a fentebb kimutatott és elemzett ödipális sémára – azzal (is) lett a nagyvárosi horror „atyja”, hogy a városvázlatok hagyományát elszakította a társadalmi elkötelezettségtől. Barker New Yorkja sem kevésbé textuális eredetű, mint Poe Londonja, az *Éjféli etetés* pedig lerántja a leplet a metróalagutak mélyén megbújó, a nagyváros életét meghatározó ödipális színtérről, így nyújtva az erőszakon alapuló, patriarchális fogyasztói kultúra ironikus-groteszk látteleletét. Kitamura filmje pedig olvashatatlaná teszi Barker lacani allegóriáját, ezzel egyidőben viszont tükröt tart a flaneur-fényképész, a művészet, valamint a közönség közötti kapcsolatrendszer ideológiai alapjai elé.

Irodalom

- BADLEY, Linda, *Writing Horror and the Body: The Fiction of Stephen King, Clive Barker and Anne Rice*, London: Greenwood, 1996.
- BARKER, Clive, *Vérkönyvek 1. Szex, halál és csillagfény*, ford. Nemes István, Szeged: Lazi Bt., 2010.
- BARTHES, Roland, *Világoskamra*, ford. Ferch Magda, Budapest: Európa, 2000.
- BLEILER, Richard, *The Monster = Icons of Horror and the Supernatural*, szerk. S.T. JOSHI, London: Greenwood, 2007, 341–374.
- BONAPARTE, Marie, *Selections from The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psychoanalytic Interpretation = The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*, szerk. John P. MULLER és William J. RICHARDSON, Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1990.
- BYER, Robert H., *Mysteries of the City: A Reading of Poe's The Man of the Crowd = Ideology and Classic American Literature*, szerk. Sacvan BERCOVITCH és Myra JEHLLEN, New York: Cambridge UP, 1986, 221–246.
- DE MAN, Paul, *Antropomorfizmus és trópus a lírában*, ford. Nemes Péter = Uő, *Olvasás és történelem*, Budapest: Osiris, 2002, 369–394.
- DE MAN, Paul, *Az olvasás allegóriái*, ford. Fogarasi György, Szeged: Ictus, 1999.
- DERRIDA, Jacques, *Of Grammatology*, ford. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1976.
- DICKENS, Charles, *Sketches by Boz. Illustrative of Every-Day Life & Every-Day People*, London: Chapman and Hall, 1906.
- FELSKI, Rita, *The Gender of Modernism*, Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1995.
- GRUBB, Gerald G., *The Personal and Literary Relationships of Dickens and Poe. Part Three: Poe's Literary Debt to Dickens*, *Nineteenth-Century Fiction* 1950/3, 209–221.
- HAYES, Kevin J., *Visual Culture and the Word in Edgar Allan Poe's "The Man of the Crowd"*, *Nineteenth-Century Literature*, 2002/4, 445–465.
- HURLEY, Kelly, *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*, Cambridge: Cambridge UP, 1996.
- JOSHI, S. T., *The Modern Weird Tale*, Jefferson: McFarland, 2001.
- LATHAM, Rob, *The Urban Horror = Icons of Horror and the Supernatural*, szerk. S.T. JOSHI, London: Greenwood, 2007, 591–618.
- LEITCH, Thomas, *Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter? = Literature, Film, and Adaptation*, szerk. Deborah CARTMELL, Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2012, 87–104.
- LEVINE, Stuart – LEVINE, Susan F., szerk. *Edgar Allan Poe: Thirty-Two Stories*, Indianapolis: Hackett, 2000.
- MABBOTT, T.O., szerk., *The Selected Poetry and Prose of Edgar Allan Poe*, New York: Random House, 1951.
- MIESZKOWSKI, Jan, *Reading, Begging, Paul de Man = Legacies of Paul de Man*, szerk. Marc REDFIELD, New York: Fordham UP, 2007, 29–45.
- MIGHALL, Robert, *Gothic Cities = The Routledge Companion to the Gothic*, szerk. Catherine SPOONER – Emma McEVoy, London: Routledge, 2007, 54–62.
- NORD, Deborah Epstein, *The City as Theater. From Georgian to Early Victorian*, *Victorian Studies*, 1988/2, 159–188.
- POE, Edgar Allan, *A tömeg embere = Uő, Meghökentő történetek – Unexpected Stories*, ford. Vermes Magda, Szeged: Lazi Bt., 2000, 178–197.
- RACHMAN, Stephen, „*Es lässt sich nicht schreiben.*” *Plagiarism and The Man of the Crowd = The American Face of Edgar Allan Poe*, szerk. Shawn ROSENHEIM – Stephen RACHMAN, Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1995, 49–91.
- SEED, David, *Touring the Metropolis: The Shifting Subjects of Dickens's London Sketches*, *The Yearbook of English Studies*, 2004, 155–170.

- SOMOGYI Gyula, „*Es lässt sich nicht lesen*”: Az olvashatatlanság Edgar Allan Poe A tömeg embere című elbeszélésében, *Filológiai Közöny*, 2013/1, 33–50.
- SONTAG, Susan, *A fényképezésről*, Budapest: Európa, 1999.
- The American Library*, *Blackwood's Edinburgh Magazine*, 1847/11, 574–592, ford. Nemes Anna.
- VAJDOVICH Györgyi, *Irodalomból film. A filmes adaptációk néhány kérdése*, *Nagyvilág*, 2006/8, 678–692.
- WELLS, H.G., *Az időgép*, ford. Ruzitska Mária = Uő, *A bűvös bolt és más elbeszélések*, Budapest: Európa, 1973, 5–85.
- WINWAR, Frances, *The Haunted Palace: A Life of Edgar Allan Poe*, New York: Harper & Brothers Publishers, 1959.
- ZSIGMOND Adél, *A filmes adaptáció mint értelmezői művelet*, *Látó*, 2010/2, <http://www.lato.ro/article.php/A-filmes-adapt%C3%A1ci%C3%B3-mint-%C3%A9rtelmez%C5%91i-m%C5%B1velet/1607/> (2015. 05. 11).

Of flaneurs and city crowds. Poe, Barker, Kitamura, and the (Oedipal) subject of urban horror

Ever since the middle of the 19th century, the metropolis has been an inexhaustible source of inspiration for gothic and horror stories. The present essay is devoted to an analysis of two of these stories: Edgar Allan Poe's "The Man of the Crowd" and Clive Barker's "The Midnight Meat Train" thus the trajectory of the paper ranges from the first example of urban horror to a near-contemporary vision of the gothic within the metropolis, to conclude with an examination of Ryūhei Kitamura's *The Midnight Meat Train*, an adaptation based on Barker's tale. Poe's "The Man of the Crowd" shows us the irrational forces at work within the city of London, which converge around the mysterious figure of the man of the crowd. While doing so Poe appropriates the genre of the city sketch, but severs its ties with social commitments, and becomes the "father" of urban horror. Barker's New York is no less a pastiche of other representations of the metropolis than Poe's London, and his textual appropriation seems to encompass the whole tradition of horror stories depicting the gothic city, Lacanian psychoanalysis, or even the critique of patriarchy, which mixture results in a carnivalesque celebration of violence. Although Kitamura's film mutes the semi-serious Oedipal drama involved in "The Midnight Meat Train," the movie lays bare the ideologies and ambiguities involved in the relationship between the flaneur-photographer, his themes, and his audience.

Keywords: Edgar Allan Poe, *The Man of the Crowd*, Clive Barker, *The Midnight Meat Train* (short story), Ryūhei Kitamura, *The Midnight Meat Train* (movie), flaneur, urban horror

Somogyi Gyula
Miskolci Egyetem, Bölcsészettudományi Kar
Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet
Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszék
3515 Miskolc, Egyetemváros
sgyula@gmail.com