

Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem
Közép-európai Tanulmányok Kara

2015/1

X. évfolyam

Főszerkesztő
BENYOVSZKY KRISZTIÁN

Felelős szerkesztők
BÁRCZI ZSÓFIA, KESERŰ JÓZSEF, H. NAGY PÉTER

Szerkesztőbizottság
Bényei Tamás (Debrecen), Csányi Erzsébet (Novi Sad), Csehy Zoltán (Pozsony), Tuomo Lahdelma (Jyväskylä), Mészáros András (Pozsony), Németh Zoltán (Nyitra), Polgár Anikó (Pozsony), Sánta Szilárd (Komárom), Thomka Beáta (Pécs), Töttössy Beatrice (Firenze), L. Varga Péter (Budapest)

Tartalom

SOMOGYI Gyula:

*A kószáló és a városi tömeg. Poe, Barker, Kitamura
és a nagyvárosi horror (ödipális) szubjektuma* 3

BENYOVSZKY Krisztián:

*Korhatár nélkül. Edgar Allan Poe és a gyermekirodalom
kapcsolatáról* 19

WIRÁGH András:

A gorilla és a hun kutyák 33

CSEHY Zoltán:

*Szív, hordó, ház, kút, inga. Négy Poe-elbeszélés
az operaszínpadon* 43

BAKA L. Patrik:	
<i>Teljes gőzzel. Steampunk kalauz</i>	57
HEGEDŰS Norbert:	
<i>Az urban fantasy klisérendszerei</i>	93

Támogatta a Szlovák Köztársaság Kormányhivatala



Realizované s finančnou podporou Úradu vlády SR
program Kultúra národnostných menšín 2015

Kiadja a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara ♦
A kiadó címe: Trieda A. Hlinku 1, 949 74 Nitra ♦ A kiadó statisztikai száma: 00 157 716
♦ A szerkesztőség címe: Magyar Nyelv-és Irodalomtudományi Intézet, Dražovská 4, 949
74 Nitra, email: benyokri@yahoo.it ♦ Megjelenik évente kétszer ♦ A szám megjelené-
sének dátuma: 2015, szeptember ♦ Borítótér: Maruta Kyoko festményeinek felhasználásával Juhász R. József ♦ Nyomdai előkészítés: Kalligram Typography Kft.,
Érsekújvár ♦ Nyomta: EQUILIBRIA, s.r.o., Letná 42, 04001 Košice ♦ Regisztrációs
szám: 3139/2004 ♦ ISSN 1336-7307 ♦ Megjelent 150 példányban ♦ Díjmentes

Vydáva Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Fakulta stredoeurópskych štúdií ♦ Sídlo
vychovateľa: Trieda A. Hlinku 1, 949 74 Nitra ♦ IČO vychovateľa: 00 157 716 ♦ Adresa
redakcie: Ústav maďarskej jazykovedy a literárnej vedy, Dražovská 4, 949 74 Nitra, email:
benyokri@yahoo.it ♦ Obal: použitím diela Maruta Kyoko József Juhász R. ♦ Tlač:
EQUILIBRIA, s.r.o., Letná 42, 04001 Košice ♦ Technická príprava: Kalligram Typography
kft., Nové Zámky ♦ EV 3519/09 ♦ ISSN 1336-7307 ♦ Vychádza dvakrát ročne ♦
Dátum vydania čísla: september 2015 ♦ Náklad: 150 kusov ♦ Nepredajné

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 újrairásaként 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.

3

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 horrortörténeteknek.¹ Jelen esszében arra teszek kísérletet, hogy összevessém 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 újrairásaiént 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, *I.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 mulatja 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 üveglablaka 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 szeméről lehull a fátyol – ἀχλοζή πρὶν ἐπιθεῖν – a köd, amely előbb rajta volt, és felvillanyozott elméje olyannyira felülmúlja átlagos képességeit, mint Leibniz csapongó, de kristálytisza 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 (hirdetések, utcatáblák 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, amilyeneket *A tömeg embere* című novella narrátora saját magának tulajdonít. A narrátor megemlíti, hogy:

A merész fényhatástól lebilincselve, egyenként kezdtem vizsgálni az arkokat. Noha a fénysávba 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, *Meghökkentő 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, zsugori, hűvösen számító, rosszindulatú, vérszomjas, diadalmasan jókedvű, mérhetetlenül retteg valamitől, mélységesen – nem –, a végsőig 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, kisettem az utcára, és utat törve magamnak a tömegben, elindultam abban az irányban, amerre eltűnt szemem elől. Némi nehézség után végre megpillantottam, a közelébe férkőztem, 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 elhelyezhetők 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 útvalónak 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, elmerültem 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 legemblematiszabb példája, Charles

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 lehetőségről 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 kevéssé 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 dickensi 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 gótikus 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 szembetűnő *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 látszik 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 mészáros 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 nyűgösek 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 alant 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, *Vérkonyvek 1. Szex, halál és csillagfény*, ford. Nemes István, Szeged: Lazi 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 inszenizáló 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 végigfűrkészte a sötétítő függönyt, valami folytonossági hiányt keresve az anyagában: a szövet egyetlen kihúzódnak 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, *I.m.*, 45.

38 BARKER, *I.m.*, 33.

39 BARKER, *I.m.*, 59.

40 BARKER, *I.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 rejlő 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 őszöregnek látszó kannibálokra a metrőalagutak 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 elöik 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 törékeny 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 ősatya 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, kinyílván 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 ősatya”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 kíváncsú 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 látéletét. 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 hőökké, 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 érzékenységet Baudelaire oly nagy műgonddal térképezte föl. A fényképész a magányos járókelő fölfegyverzett változata, aki földéríti, becserkész, végigcirkálja a város poklát; kószáló leskelődő, aki az érzéki szélsőségek színterét fedezi föl a városban.⁵¹

Poe narrátorához és Baudelaire kószálójához hasonlóan Leont 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 célom, 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 rádöbennie, 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 kiváltanak 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 jeletből, s átjár, akár a nyíl. [...] Ezt a *studium*-ot megzavaró második elemet én *punctum*-nak nevezem, mert a *punctum* szűrés, kis lyuk, kis folt, kivágott seb, mint hazardjátékban 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 képeslapjainak 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.

15

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 sebhelek 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 találkozása 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.

16

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 szolgálja 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 irracionálisának szimbólumaként, miközben – és itt most némiképp 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 láttelejét. 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, Meghökkentő 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

Korhatár nélkül

Edgar Allan Poe és a gyermekirodalom kapcsolatáról

Absztrakt. A tanulmány Edgar Allan Poe és a gyermek- és ifjúsági irodalom kapcsolódási pontjaival foglalkozik. Poétikai, hermeneutikai és könyvészetí szemponatok bevonásával, angol, magyar, szlovák és olasz példákon keresztül igyekszik megvilágítani a mai napig töretlen népszerűségnek örvendő amerikai szerző utóéletét egyfelől a fiatalabb korosztályoknak szánt irodalomban, másfelől a könyvkiadói és szerkesztői gyakorlatban. A tipológiai irányultságú vizsgálódás három szövegcsoportha terjed ki: Poe-művek eredeti, csonkítatlan ifjúsági kiadásai, életkori sajátosságoknak, illetve eltérő művészeti közegeknek (illusztráció, képregény) megfelelően adaptált verziók, valamint az életrajzot és fikciót ötvöző újraírások.

Bizonyára nem a detektívtörténet, a modern természetfeletti horror és a lélektani bűnügyi thriller megalapozó szerzőjének, Edgar Allan Poe-nak a művei jutnak először eszünkbe, amikor a felnőtteknek szánt irodalom és az ifjúsági és gyermekirodalom közti cserefolyamatokra vagy kölcsönhatásokra terelődik a szó. Műveinek témája, szereplőinek habitusa és a történetek világának atmoszférája alapján minden valószínűség szerint többen éppen hogy arra gondolnának, hogy ezek a történetek nem valók a gyerekek kezébe, ezért inkább kerülni kellene őket, mintsem – eredeti vagy némileg átalakított formában – olvasásra ajánlani.

Ez a vélekedés nem teljesen alaptalan, ha számításba vesszük a brutalitás közvetlen ábrázolását, a megszállottság és a téboly szuggesztív megidézését és a test undorító elváltozásának és a vele járó kínszenvedéseknek a naturalisztikus leírását; hozzá kell azonban tenni, hogy ez nem feltétel nélkül, azaz nem minden Poe-műre és nem egyforma mértékben érvényes. Az olyan humorosabb, groteszkbe hajló elbeszélésekre például, mint *Az elhasznált ember*, *Pár szó egy múmiával*, *Miért hordja a kis francia felkötve a kezét?*, illetve a különös, meglepő vagy akár sokkolóan bizarr zárlatra kifutó darabokra (*A Szfinx*, *Te vagy az!*, *Dr. Kátrány és Toll Professzor módszere*, *A pestiskirály*) sokkal kevésbé, vagy egyáltalán nem. A tengeri kalandok (*Palackban talált kézirat*, *A Maelström poklában*) vagy a fantasztikus utazástörténetek eszköztárából merítő darabok (*Mellonta tauta*, *Hans Pfaall páratlan kalandja*) szintén érdeklődésre tarthatnak számot – és nyugodt lelkiismerettel ajánlhatók – első sorban az erre talán fogékonyabb fiúk számára.

A kiragadott példák is mutatják, hogy az alcímben jelzett kapcsolat sokrétű és soktényezős, ezért a szerzői név vezette globális megítélés helyett egy differenciáltabb, a konkrét művekre összpontosító megközelítést kíván meg.

Nem vagyok sem társadalmi, sem pszichológiai tekintetben kontextus-érzékeny irodalomtörténész, de ennek ellenére, vagy éppen ezért, tisztában vagyok vele, hogy empirikus olvasáslélektani és olvasásszociológiai felméré-

sek hiányában aligha kaphatunk valós vagy azt megközelítő képet arról, hogy Poe művei közül mit, miért és hogyan olvasnak a mai fiatalok generációi; mi ragadja meg őket benne, mi az, ami elidegenítő hatású vagy éppen akadálya a megértésnek. Hozzon azonban bármilyen eredményt is egy ilyen reprezentatív felmérés, a gyerekek és a kamaszok *egy bizonyos* csoportjának életkori sajátosságaiból eredeztetett esztétikai igények és olvasási stratégiák aligha tekinthetők általános érvényűnek. Különösen, ha tekintetbe vesszük az eredetiben és (magyar) fordításban olvasók közti különbségeket, valamint az egyéni recepció körülményeit befolyásoló pragmatikai tényezők nagyfokú előreláthatatlanságát: nem tudható előre, hogy ki és milyen életkorban, milyen elvárások által motiváltan jut hozzá egy-egy szerző (esetünkben Poe) műveéhez, mint ahogy az sem, hogy ez egyénenként milyen esztétikai válaszreakciókat eredményez majd. Nem beszélve a későbbi írók nem egyszer meghatározó gyermekkori Poe-élményéről. Álljon itt most csupán egy példa ennek érzékeltetésére: „(...) amikor nyolcéves voltam, az illinois-i Waukeganben, Neva nénikém adott nekem egy könyvet, Poe *Rejtelmes történetek*jét. Ez örökre megváltoztatót. Elolvastam »Az áruló szív« -et, az »Egy hordó ammonitillado« -t, és persze »A holló« -t. Nyelvezete ékes volt, választékos, mint egy díszes Fabergé-tojás. Az ötleteket ijesztőnek találtam, fantasztikusnak, és egyből beleszerettem a történetekbe.”¹ Ezek annak a Ray Bradburynek a szavai, aki később nem egy művében bizonyította, hogy nemcsak érzékeny befogadója volt a Poe-történeteknek, hanem azok ihletett továbbírója is (*A második Usher-ház, A papagáj, aki ismerte Papát, Fahrenheit 451*).

Egy tényleges olvasói csoport felmérése helyett a gyermek- és ifjúkori Poe-olvasás irodalmi lehetőségfeltételeinek vázlatos feltérképezésére teszek kísérletet. Tehát nem a személyes érintettség és egyéni feldolgozás módjaira kérdezek rá (jelen dolgozat nem esettanulmány), hanem arra, hogy egyáltalán milyen típusú és műfajú Poe-könyvek és Poe-kiadások állnak az ifjú olvasók rendelkezésére. S teszem ezt mindenekelőtt azzal a céllal, hogy – ha a maga összetettségében nem is, de – legalább jellegadó kontúrjaiban felvilántsam az író szövegeinek életkori kánonhatárokat feloldó potenciálját.

Előre kell bocsátani (s ezzel már valamelyest felfedem a kártyáimat), hogy egy ilyen vizsgálódás nem korlátozódhat kizárólag az *eredeti Poe-művekre*, hanem ki kell, hogy terjedjen azok átalakított, életkori sajátosságoknak vagy egy másik médium igényeinek megfelelően *adaptált verzióinak*, illetve – nemegyszer az életrajzot és fikciót vegyítő – *újrairásainak* számbavételére is. Ahogy az majd a röviden ismertetett angol nyelvű, magyar, szlovák és olasz példákból is kiderül, sokszor maguk az írók vagy a kiadók mennek elébe a fiatalabb korosztály olvasói igényeinek, és az eredeti szövegek átírásával, újrakomponálásával, illusztrálásával vagy rendhagyó (át)csoportosításával próbálnak „utat törni” a gótika és rejtélyirodalom amerikai klasszikusának műveéhez. Az ilyen jellegű törekvések pedig nagyban növelik a Poe-val való korai találkozás, illetve műveivel szembeni pozitív(abb) attitűd kialakulásának esélyeit.

A három szövegcsoporthoz elkülönítve egyúttal azt is előrevetíti, hogy poétikai, hermeneutikai és könyvészeti szempontok bevonására egyaránt szükség

¹ Ray BRADBURY, *Második hazatérés*, ford. Németh Attila = *Árnyak és rémek*. Ray Bradbury emlékére, szerk. Sam WELLER – Mort CASTLE, Budapest: Metropolis Media, 2012, 13.

van. Ez utóbbiak közül különösen a részben műfajfüggő formátum, illetve a verbális és vizuális paratextusok szerepe érdemel kiemelt figyelmet.

Kommentárok kíséretében

Edgar Allan Poe-nak számos műve jelent és jelenik meg a mai napig eredeti, módosítatlan változatban gyerekek és kamaszok számára is. Nem mellékes azonban, hogy ilyenkor milyen „tálalásban”, azaz milyen kísérszöveg kíséretében válnak hozzáférhetővé a novellák vagy a versek. Az *Arthur Gordon Pym* jellemzően egy olyan történet, mely témájának köszönhetően (izgalmas tengeri utazás, hajótörés, kannibálok, új, ismeretlen földek felfedezése) könnyen válhatott a kalandregényeket preferáló ifjúság olvasmányává.² De Poe hasonló műfaji hagyományokból merítő novelláiról és rejtélyközpontú detektívtörténeteiről is elmondható ugyanez.

A Móra Könyvkiadónál *Különös történetek* címmel látott napvilágot 1987-ben egy novelláskötet, mely E. A. Poe és A. C. Doyle két-két novelláját (*Az aranybogár*, *Bice-béka*, illetve *A Vöröshajúak Egyesülete*, *A haldokló detektív*), valamint Oscar Wilde (*A canterville-i kísértet*) és Joseph Conrad (*A szörnyeteg*) egy-egy hasonló műfajú alkotását tartalmazza. Érdemes idézni a hátsó borítón olvasható szöveget, mely több szempontból is szimptomatikusnak tekinthető: „Gyertek csak! Üljetek le ide, a padra, és lapozzunk bele együtt egy kissé a felnőttek irodalmába! Nem kell félni tőle, nem harap! Sőt! Akad itt olyan história, amelyről alig hinnénk, hogy nem ifjúsági regényírók képzeletében született meg. Az első E. A. Poe *Az aranybogár* című hosszabb elbeszélése, amely nemcsak pompás logikai játék egy titkosírás megfejtésére, hanem hamisítatlan kincskereső kaland is egyúttal! Hát még a két *Sherlock Holmes*-novella. A híres-neves detektív zseniális következtetései ma is tiszteletet érdemelnek – pedig száz éve már, hogy Sir Arthur Conan Doyle kitalálta őket... de nem folytatjuk! Rémtörténet és kacagtató paródia mind megtalálható a kötetben. Írói a világirodalom klasszikus alakjai.” Az első két mondat, a mesélés ismerős helyzetének retorikai megidézésén túl már jelzi, hogy egy határátlépő kötetet tartunk a kezünkben: az ifjúságnak szánják, jöllehet a benne foglalt szövegek eredendően nem nekik készültek, hanem a felnőtteknek. A paratextus ezután humorosan reflektál a „felnőtt irodalommal” kapcsolatos előítéletekre vagy téves vélekedésekre („Nem kell félni tőle, nem harap!”). A kötetben olvasható művek rövid jellemzése pedig, a rácsodálkozás gesztusán keresztül, mintegy „meghódítja” őket a fiatalok számára. Olyan dolgokról szólnak ugyanis, amelyek számukra is érdekesek és vonzók lehetnek: tengeri kaland, kincskeresés, nyomozás, borzongató és humoros események. A zárómondat a novellák kanonikus pozícióira apellál, ami a komolyság és a beavatottság jóérzésével töltheti el az ifjú olvasókat.³

2 Tiszay Andor 1943-ban dolgozta át a regényt az ifjúság számára *Arthur Gordon Pym, a tengerész* címmel (Budapest, Forrás Kiadvállalat R.-T.), mely aztán későbbi több kiadást is megélt (1957, 1972, 1989, 1994).

3 E sorok írója ezt a kötetet olvasva találkozott először, a kiadás évében, Poe és Doyle novelláival, s e találkozás, miként jelen és számos más, tematikájában rokon tanulmánya is mutatja, meghatározónak bizonyult.

A szlovák nyelvű ifjúsági irodalom kiadására szakosodott Mladé letá jelentetett meg 1959-ben *Tajomstvo Márie Rogétovej* (Marie Rogét titka) címmel egy olyan Poe-válogatást, mely a három Dupin-történeten és a *Te vagy az!* című bűnügyi novellán kívül három fantasztikus, tengeren játszódó kalandos elbeszélést (*Palackban talált kézirat*, *Maelström poklában*, *A hosszúkás láda*) foglal magába. A könyv egy olyan, „lebilincselő olvasmányok” címet viselő sorozat darabjaként látott napvilágot, melynek célja – az utószó szerzője, Zora Studená szerint – „megismertetni az ifjú olvasókat a világirodalom jelentős képviselőivel”.⁴ Akárcsak az előbbi magyar példa esetében, itt is a kaland, a feszültségfokozás és az érdekfeszítő elbeszélésmód azok a hívószavak, amelyek segítségével igyekeznek megnyerni a fiatalabb korosztályt e történetek számára. A megrajzolt Poe-portré persze adósa marad a korabeli irodalomkritika ideológiai szólamvezetésének: „Poe, az árva, aki azonban egy gazdag mostohaapa családjában nevelkedett, ezt a társadalmi életformát a saját osztálya számára előnyösnek fogadta el. Annak ellenére, hogy később, amikor irodalmi munkái jelentették számára az egyedüli pénzkereseti forrást, maga is sokat nyomorgott, és megismerte kora szellemi munkásainak kizsákmányolását.”⁵

Az eredeti és az adaptált kiadások közti átmeneti formációként határozható meg Poe válogatott verseinek és novellarészleteinek illusztrált ifjúsági kiadása, mely a *Poetry for young people* sorozat darabjaként jelent meg.⁶ A 13 költeményt és 8 novellaszemelvényt tartalmazó kötetet előszó gyanánt egy rövid, két oldalas életrajz és egy szülőknek szóló magyarázó megjegyzés vezet be. Az előbbi kellőképpen kidomborítja a művész hányatott gyerek- és ifjúkorát, a családot elhagyó apa és az anya korai halálának traumájától kezdve az árvaságon és a nevelőapával való rossz viszonyon át a fiatal feleség haláláig bezárólag. Ezzel, a szájalom felkeltésével is segítve a ráhangolódást az író bizonyos műveinek világára, melyeket egyébként is az életrajzi narratívára felfűzve, külső hatásokból kiindulva ismertet. Az utóbbi paratextus a kötet szokatlan műfaji kétarcúságát igyekszik indokolni: a novellákból származó részletek érdekessége ugyanis az, hogy versszerűen tördeltek. A szerkesztő, Brod Bagert szerint (aki egyébként maga is költő) Poe prózai munkái is számos poétikus részletet tartalmaznak, s ezeknek formális átírása elősegítheti azt, hogy a gyerekek is teljes kiterjedtségében élvezhessék költészetének erejét. A „poétikus” jelző itt nem idillikus természetleírásokat vagy figuratív beszédmódban fogalmazott bölcsességeket takar, hanem a szövegek elbeszélői nyelvének személyiség-, hangulat- és helyzetteremtő erejét, ami izoláltan még jobban tud érvényesülni: egy nyomasztó külsejű ház leírását, egy agyafúrt gyilkosság tervének megvallását, a bűntett felfedezésének vagy éppen a halálos ítélet kihirdetésének gyötrelmét kifejező monológot. (Kérdés, s érdemes volna erről megbizonyosodni, hogy ez a versszerű átlényegítés milyen hatásokkal működik a magyar fordításművek esetében.) A legjobban sikerült átírat az *Egy hordó amontillado* azon részlete, melyben a gyilkos bosz-

4 Zora STUDENÁ, *Doslov* = Edgar Allan POE, *Tajomstvo Márie Rogétovej*, Bratislava: Mladé letá, 1959, 193.

5 *Uo.*, 192.

6 *Poetry for young people* – Edgar Allan Poe, ed. Brod BAGERT, New York: Sterling Publishing, 2008.

szúra készülő elbeszélő mit sem sejtő áldozatával araszol lefelé a családi kriptába vezető lépcsőkön. A szóismétléseket is tartalmazó mondatok vertikális elrendezése ezt a fentről lefelé haladó mozgást képezi le.

Megállapítható, hogy a kiválasztott részletek, melyek hossza nem haladja meg a 25 sort (ettől általában rövidebbek), kiváló kedvcsinálónak bizonyulnak, s ezenkívül már viszonylag korán tudatosíttatják az olvasókban azt, hogy a „nagy”, „híres” művek sem érinthetetlenek. A szöveggel való kreatív játék példája pedig akár ösztönző is lehet a későbbiekre nézve, és hasonló műveletekre sarkallhatja majd a Poe-versek vagy a novellák által megérintett olvasókat – korhatárra való tekintet nélkül.

A versek és a versszerű elbeszélésrészletek előtt pár mondatos jellemzés olvasható, mely általában a szöveg valamely jellegadó poétikai vonására irányítja rá a figyelmet, parafrázeálja annak fő mondanivalóját vagy keletkezési körülményeire utal. Ennek a didaktikus keretnek a részeként, sajnos, olykor olyan leegyszerűsítő (belemagyarázó), rövidre zárt életrajzi olvasatokat is közvetít a szerkesztő, melyek aztán nem kívánt olvasói beidegződéseket tartósíthatnak. Erre az – egyébként többségében nem különösebben sikerült – illusztrációk (Carolynn Cobleigh) is rásegítenek a Poe-ra emlékeztető figurák szerepeltetésével. A *For Annie* című vershez fűzött megjegyzés egyenesen a valódi Poe-val való találkozást ígér („In this poem you can find the real Edgar Allan Poe.”⁷), a vers melletti egész oldalas színes rajzon a betegen fekvő költő és egy őt ápoló szőke hajú hölgy látható. Pozitív példaként említhető ugyanakkor az *Eulalie – a song* kommentárjának egyik értékelő mondata, mely szerint még a nagy költő is írhat olykor nem túl kiváló verset („not-too-great poem”⁸). Az ilyen mondatok előfordulása azért mondható öröndetesnek, mert elejét vehetik a kultikus, kritikátlan viszonyulás kialakulásának, mely Poe népszerűségének ismeretében különösen indokolt.

Képek kíséretében

A megszámlálhatatlanul sok illusztrált Poe-kiadás közül témánk szempontjából elsősorban azok a darabok érdemelnek figyelmet, amelyek képanyaga az eredeti szövegek esztétikai hatásregiszterétől elütő módon készült. Az ilyen könyveknek gyakran már a mérete, a formája és a borítója is jelzi a rendhagyó, olykor az újraértelmezés igényével fellépő vizuális olvasatot. Főként olyan képzőművészek alkotásaira gondolok itt, akik az amerikai írónak még a legrémisztőbb történeteit is a komikum oldaláról közelítették meg. A humoros rajzoknak vagy groteszk miniatúráknak köszönhetően a rejtélyes és félelmetes novellák egészen más fénytörésben jelennek meg az olvasó előtt: a humoros, torzító vagy túlzó képi ábrázolásformák derűt visznek ebbe a sokszor sötét, nyomasztó világba, elidegenítik, s ezzel valamelyest oldják a szenvedés és az erőszak képeinek nyomasztó hatását. Ezenkívül teret nyitnak az abszurd komikum előtt is, ami szintén előmozdítója lehet kedvező fogadtatásuknak a fiatalok körében. Kiváló példája ennek Gris Grimly két illusztrált Poe-kötete (*Tales of Mystery and Madness*, 2006; *Tales of Death and Dementia*,

⁷ Uo., 31.

⁸ Uo., 34.

2009), mely – felhasználva a képregények eljárásait – egy groteszk, karikatúrisztikus kód szerint vizualizálja a szerző olyan rémtörténeteit is, mint a *The Tell-Tale Heart*, *The Fall of the House of Usher* vagy a *The Facts int he Case of M. Valdemar*. Nem véletlen, hogy mindkét könyv az Atheneum Books for Young Readers kiadó gondozásában jelent meg. Tegyük azonban rögtön hozzá, hogy nem csak „gyerekes” adaptációk ezek, hanem olyan erős képi olvasatok, amelyek ráébreszthetik a felnőtt olvasókat a novellák eleddig rejtett, vagy legalábbis kevésbé hangsúlyozott esztétikai dimenzióira. Arra, hogy ami első olvasásra rémisztő és nyomasztó, az, máshonnan nézve, komikus.

Poe műveinek gyerekkönyvekhez való besorolását olykor nem az illusztráció keltette esztétikai hatásminőségek jellege, hanem a kiadvány típusa teszi lehetővé. Ilyennek tekinthetők az ún. térbeli mesekönyvek. Ezek – a hagyományos illusztrációk mellett – olyanokat is tartalmaznak, amelyek az oldal megnyitása után – a leleményes vágatoknak, összeillesztéseknek és hajtogatásoknak köszönhetően – kiemelkednek a könyvből (pop-up illustration). A nem egyszer lenyűgöző és meghökkentő 3D-s hatás megszakítja ugyan a történet olvasását, de ezzel együtt a térbeliség és a plasztikusság hatáseffektusaival gazdagítja azt. E kiadványok azon túl, hogy újraolvasásra vagy legalábbis újr alapozgatásra, nézegetésre serkentenek, a könyvhöz mint tárgyhoz fűződő pozitív, bensőségebb viszony kialakulását is segíthetik. Főként azért, mert szöveg és kép e mozgásalapú, taktilikus összjátékára csak e hordozó keretei között nyílik lehetőség, más hasonlóval az nem helyettesíthető. Mindez érvényes arra a 2013-ban megjelent válogatásra is (*The Illustrated Edgar Allan Poe*), melyhez két olasz képzőművész, Jessica Angiuli és Lucio Mondini készített nagyon erőteljes gótikus hangulatú illusztrációkat és hat térbeli rajzot is. Ez utóbbiakon az itt olvasható négy Poe-novella egy-egy emlékezetes jelenete elevenedik meg, azaz *emelkedik ki* a szétnyitott oldalak találkozásánál: a kikötözött rabhoz közelítő pengeéles inga, Madeline Usher föltámadása, a padló alá rejtett, feldarabolt holttest fölött folyó párbeszéd bizarr szituációja és az elevenen befalazott férfi ráébredése elkerülhetetlen sorsára. Ahogy a borítón is olvasható, a szövegek eredeti, csonkítatlan formában szerepelnek itt, s a képi kíséret is ennek megfelelően komor és kísérteties hatású. Valószínűsíthető, hogy egyesek számára túl sötétnek, túl ijesztőnek fog hatni e könyv fikciós és képi világa ahhoz képest, hogy a Children's Books Ltd égisze alatt jelent meg. Pedig a Baker & Taylor kiadói csoport „Canterbury Classics” címet viselő sorozatának darabjáról van szó, mely kimondottan az ifjúság számára adja ki elsősorban a 19. századi angol és amerikai próza klasszikus alkotásait.

Kitekintés a képregényekre

Bár a többféle stílus- és műfajváltozatban születő és különféle hordozókon (napilapok, magazinok, könyvek, internet) terjesztett képregényeknek csupán egy része készül kimondottan gyerekek számára, az olvasók többsége általában gyerekkorban találkozik vele először.⁹ Ez összefügg az illusztrált könyvek

9 Az erre vonatkozó magyarországi felmérések adatairól lásd: DUNAI Tamás, *Képregény Magyarországon*, Médiakutató, 2007/tavasz, 17–30.

korai olvasásformáló hatásával: „Trivialitás, hogy gyermekkorban olyan könyveket olvasunk, amelyekben sok a kép, mert ez segíti a megértést, és ahogy felnövünk, úgy fordulunk el a képekkel kísért művektől és ezzel párhuzamosan a komolyabb olvasmányok felé, miközben a megértéshez már nincs szükségünk az illusztrációra mint vizuális mankóra.”¹⁰ Már csak ezért sem tekinthetünk el a Poe-művek képregény-adaptációinak számbavételétől. Lássunk ezúttal két amerikai és egy magyar példát.

A Stone Arch Books *Edgar Allan Poe Graphic Novels* sorozatának egyes darabjai¹¹ úgy dolgozzák fel a fiatalabb befogadók számára Poe klasszikus rémtörténeteit és bűnügyi novelláit, hogy figyelmes olvasásra ösztönző ellenőrző kérdésekkel (visual questions) és szómagyarázatokkal egészítik ki a művet. Ezek az adaptációk stílusukban, színvilágukban és az ábrázolt terek atmoszférájában igazodnak a novellák világához, az eredeti szöveget viszont csak szelektálva és egyszerűsített formában adják vissza. A cím értelmezésében, a cselekmény bizonyos összefüggéseinek vagy a szereplők viselkedésének megértésében a színek ismétlődésében rejlő szemiotikai lehetőségeket használják ki az alkotók. Minden történetnek megvan a maga domináns színe, amely nemcsak dekoratív, hanem rávezető funkciót is betölt: ezek segítségével jutnak ugyanis kifejezésre a történet implicit jelentései.

A főként 19. századi és a 20. század első felében született irodalmi művek képregény-adaptációira szakosodott *Graphic Classics* sorozatban két Poe-kötet is napvilágot látott.¹² A 12 éves kortól ajánlott kiadványok többségében novellák, kisebb arányban pedig költemények fekete-fehér, illetve színes feldolgozását adják, nagyon változatos stílusokban.¹³ A versekhez készített rajzok a művek terjedelmétől és műfaji hovatartozásától függően hol az illusztrációhoz (*Alone, Spirits of the Dead*), hol a comic strip-hez (*To Violet Vane*), hol pedig a kifejtettebb képi narratívához állnak közelebb (*Eldorado, The Raven*). Az *A Dream within the Dream* rikító színeivel, infantilis rajztechnikájával és bizarr jelképkombinációival (Neale Blanden munkája) nemcsak kamasz, hanem attól fiatalabb befogadókat is megszólíthat. A novellák válogatási szempontjaiban és az adaptációs eljárásokban egyaránt érvényesül a horror és a humor. A természetfeletti rémtörténet kategóriájába tartozó *Berenice* (Nelson Evergreen) és a *The Masque of the Red Death* (Stan Shaw) például egyaránt a félelemkeltés, a hátborzongató és nyomasztó atmoszférateremtés elveinek eleget téve vizualizálja a cselekményt. A *King Pest* (Anton Emdin – Glenn Smith) és a *Never Bet the Devil Your Head* (Milton Knight), ugyancsak a szövegek intencióinak megfelelően (mindkettő tanmese-paródia), a karikatúraszerű grafika kódja szerint készült feldolgozások, melyek a rajzfilmszerű beállításoktól és túlzásoktól sem mentesek.

10 Uo., 17.

11 Eddig négy Poe-novella adaptációja jelent meg a széria részeként (*The Murders in the Rue Morgue, The Fall of the House of Usher, The Pit and the Pendulum, The Tell-Tale Heart*), mind 2013-ban.

12 *Graphic Classics: Edgar Allan Poe*, ed. Tom POMPLUM, Eureka Productions, 2010; *Edgar Allan Poe's Tales of Mystery: Graphic Classics Volume Twenty-One*, ed. Tom POMPLUM, Eureka Productions, 2011.

13 Ehhez nagyban hozzájárul az a körülmény, hogy mind a 26 szöveg comics-változatát más illusztrátor készítette.

A rajzfilmszerűség még inkább érvényesül abban az *I racconti di Edgar Allan Poe* című olasz képregényszeriában (1993–1995), mely Walt Disney népszerű mesefiguráit felhasználva, azok világához igazítva meséli újra, s ezáltal parodizálja is Poe négy novelláját.¹⁴

Végezetül Lakatos István *Lencsilány* című könyvének¹⁵ első epizódjáról kell említést tenni. A címszereplő a többek által is megzenésített magyar versikéből ismert kislány nevét viseli, s a könyv első oldalán, afféle felvezetesként vagy keretként a négy kalandhoz, meg is idéződik a szóban forgó költemény, mely aztán – egy kritikus találó kifejezésével élve – „éjsötét köntöst ölt magára”.¹⁶ A *Lencsilány és az elhasznált ember* című fejezetben a „magyar Tim Burton”-ként is emlegetett alkotó Poe-nak ezt az 1839-ben megjelent (*The Man That Was Used Up* – Az elhasznált ember¹⁷), az amerikai háborús hőskultuszt kifaragó politikai szatíráját egy jól végződő rémmese keretei között gondolta újra. Egy szabad adaptációról van szó, mely igazából csak a főhőst, a bugabú és kikapú indiánok elleni „borzalmas őserdei háborúban”¹⁸ szó szerint elhasználódott A. B. C. címzetes dandártábornokot veszi kölcsön az eredetiből, s egy eltérő, szuggesztíven sötét hangulatú közegbe helyezi bele. Poe-nál a nevezett katonatisztnek a pusztító harcok eredményeként jóformán egy épp testrésze sem maradt.¹⁹ Nemcsak a végtagjait, a vállát, a mellkasát, a szemét és fogait volt kénytelen különféle anyagokból, elsősorban fából készült összecsavarozható protézisekkel pótolni, hanem a szájpadrólát és a nyelvét is. A képregényben egy kis faághoz hasonlító, egyszerre szánalmas és vicces figuraként jelenik meg, aki nyomorúságos állapota miatt barátai segítségére szorul. Az egyikük Edgar bácsi, akinek külseje egyértelműen Poe-t, az

14 *La casa di fantasma distratto* (A szórakozott kísértet háza, 1993), *La busta nascosta* (Az elrejtett boríték, 1994), *I misteri della Rue Toporgue* (Az Egérgoue utca rejtélyei, 1994), *Lo Scarabeo d'oro* (Az arany szkarabeusz, 1995).

15 LAKATOS István, *Lencsilány*, Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2010.

16 NAGY Krisztián, *Az Óriás és a lányka*, Műút, 2010/20, 57. Érdekes, hogy a kritikus a könyvet nem gyermekirodalmi alkotásként tárgyalja, sőt óva int attól, hogy gyermekek kezébe adjuk. Azért, „mert bár vizuális világa Sajdik Ferenc kedvesen vicces figuráiból, a Szecskó Tamás-féle *Alice Tükörországbán*-illusztrációiból és a *Varjúdombi mesékből* táplálkoznak, Lakatos István egy teljesen egyedi, laikus szemmel is könnyedén felismerhető, sötéten szomorkás, esetenként egyenesen ijesztő stílus- és hangulatvilágot alakított ki, aminek súlyát éppenséggel e kissé bohókás alakok oldják kissé, a kilátástalan vég szakadékanak széléről visszatáncolva.” *Uo.*, 57.

17 Edgar Allan POE, *Az elhasznált ember*, ford. Nemes Ernő = *Edgar Allan Poe összes művei* 2., Szeged: Szukits Kiadó, 2001, 149–155. A novella *Az elfogyasztott ember* címmel Bihari György fordításában is olvasható: Edgar Allan POE, *Különös történetek/Curious Stories*, Szeged: Lazi Könyvkiadó, 2000, 22–44.

18 POE, *Az elhasznált ember*, 150.

19 Elsőre talán kissé távoli, elrugaskodott asszociációnak hat, de a *Nagy durranás* (Hot Shots!, 1991) című filmparódia Benson tábornoka abban feltétlenül emlékeztet „elhasznált” kollégájára, hogy a különféle háborúkban és ütközetekben elvesztett vagy megsérült testrészeit szintén protézisekkel, műanyagból vagy fémből készült „alkatrészekkel” pótolták. Erre a cselekmény folyamán fokozatosan derül fény, a karakter szorult, életveszélyes helyzetekben elhangzó, poénszámba menő kijelentéseiből.

életrajzi szerzőt mintázza. A nyitójelenetben épp az miatt búslakodik, hogy a tábornok kölcsönkérte a biciklijét, mert azon vonult hadba az erdei indiánok ellen, de még mindig nem érkezett vissza. A másikuk pedig az alapvetően félénk Lencsilány, aki elmaradhatatlan, bátor és kíváncsi Lencsibabájával a kezében néz szembe az erdő félelmetes lényeivel. A lány az ugyanis, aki végül megkeresi a tábornokot és a féltett kétkerekű járgányt, sőt megszégyeníti a rémeket is, s nem pedig a modern horror klasszikusa: ő ugyanis nem elég bátor hozzá.

Kulisszák között

Edgar Allan Poe tragédiákkal és traumákkal sújtott, több tekintetben Dickens fiatal hőseinek sorsát idéző gyerekkora (apja eltűnése, anyja korai halála, testvéreitől való elszakítása, nevelőapjával való rossz kapcsolata) nem egy írórt meghiheetett. A kis Edgar életének a biográfusok és az irodalomtörténészek által kialakított, majd ránk hagyományozott képe kiváló fabuláris alapként szolgált együttérzésre hangoló, kicsit szentimentális, kicsit hátborzongató és rejtélyekkel operáló novellák és regények számára – mind a felnőtt, mind a gyermek- és ifjúsági irodalomban. Két-két példát említenék ezt illusztrálандó.

Angela Carter *The Cabinet of Edgar Allan Poe* (1982) című novellája úgy rajzolja meg – a beleélő, líraian hangolt esszét és a töredékes életrajzi narrációt ötvözve – az amerikai író portréját, hogy közben azt sugalmazza, személyiségét és műveinek témavilágát leginkább a színházi környezetből érkező impulzusok alakították. A lazán összefüggő jelenetekben különösen az átváltozás és az illúziókeltés tapasztalata kerül előtérbe: a sokszor whiskybe vagy ginbe mártott dudlival nyugtatott csecsemő rendszeresen lehetett szemtanúja annak – apellál képzeletünkre a narrátor – amint a valódinak ható díszletek a levegőbe emelkednek, a darabban megölt szereplők pedig a végén újra talpra állnak és mosolyogva mennek ki meghajolni, anyját, az ünnepekt, tehetséges Elisabeth Poe-t is beleértve – aki ráadásul rendszeresen váltogatta is a külsejét, egy este alatt akár többször is.

Edgar Allan Poe hatéves korától, 1815 és 1820 között Angliában élt, mivel nevelőapja nem túl jól menő üzleti vállalkozása szükségessé tette egy londoni fiókvállalat megnyitását és ideiglenes igazgatását. A Stoke Newington-i iskolában az amerikai fiú kitűnt a történelemben, a latin és a francia nyelvben, de ő volt a legjobb úszó és távolugró is. Ezeknek a külföldi tanulóéveknek (1817–1820) az emlékei köszönnek vissza utalások formájában a *William Wilson*-ban (1839). Andrew Taylor *American Boy* című dányertes történelmi krimije (2003)²⁰ ennek az angliai időszaknak – egyébként meglehetősen hiányos – életrajzi kulisszáját tölti meg regényes tartalommal, William Collins, Charles Dickens és Arthur Conan Doyle műfaj- és stílusnyomait követve. A cselekmény, mely hangulatában és egyik kulcsmotívumában (hasonmás) is a *William Wilsont* idézi²¹, egy bankár rejtélyes halálesete körül bonyolódik, s bár

20 Andrew TAYLOR, *American Boy*, London: Flamingo, 2003.

21 A regény mottója is ebből a novellából való: „Még ha tehetném se leplezném le itt és most utolsó éveim kimondhatatlan nyomorúságát és megbocsáthatatlan bűneit.” (Pásztor Árpád fordítása)

nem a tizenegy éves Edgar az elbeszélő, s nem is az ő szemszögéből kapunk beszámolót az eseményekről (ezt a szerepkört a naplót vezető nevelőtanára tölti be), közvetetten mégis ő a mozgatója és akaratlan előidézője számos sorsfordító, olykor tragikus kimenetelű eseménynek. Taylor regényének zárolata a bűntényen kívül két további, az életrajzírókat mai napig is izgató rejtélyre is megoldást kínál: az apa, David Poe eltűnésére és további sorsára, illetve az író tisztázatlan körülmények között bekövetkező halálának egy momentumára.

A két említett mű a gyerekkorú Poe mint szereplő középpontba állításával nyerhet meg magának fiatalabb olvasókat is. Persze ez csak mint „véletlen” olvasati lehetőség adott, s nem következik szükségszerűen a művek poétikájából. A következő mű azonban már az intencionális gyermekirodalom részeként, eltérő műfaji keretben, adekvát nyelvi regiszterben és vizuális kivitelben idézi meg az amerikai író alakját.

Scott Gustafson *Eddie* című ifjúsági regénye, mely 2011-ben jelent meg „the Lost Youth of Edgar Allan Poe” alcímmel²², egy elképzelt epizódot dolgoz fel az írónak az Allan-házban töltött gyerekkorából, de rajta keresztül betekintést nyújt alkotói személyiségének formálódásába is. Olyan események részeként mutatja be ugyanis Eddie-t, amelyek inspirációt szolgáltak későbbi versei és elbeszélései megírásához. A maga által illusztrált könyvben Gustafson részben egyes Poe-művek képzeletbeli eredettörténetét írja meg, így aztán a valamelyest tájékozott olvasó számos nyomra – idézetre, textuális és vizuális utalásra bukkan a szövegben. Megtudhatja többek között miként fogadott be a fiú egy viharos éjszakán egy csapzott hollót a szobájába, aki aztán leghűségesebb társa lett; hogyan okozott neki szörnyű rémálmokat ráheveredő Cairo nevű fekete macskája (a nyomasztó álomképek illusztrációkon is megelevenednek); vagy azt, miként rémült halálra egy majomszerű szörnyet formázó kitömött állat árnyékától. Eddie állandó kísérője egy kis szárnyas démon (imp), akit – a családját éppen elhagyni készülő – apjától kap egy éjszaka, mintegy nyomasztó örökségként. Folyamatosan vitában áll a groteszk kis lényvel, aki – miként azt későbbi esszéisztikus novellájában²³ kifejti – gonosz, önpusztító hajlamait igyekszik ébren tartani, és olyan cselekedetekre sarkallni, amelyek ellen józan esze tiltakozik.

De nemcsak bizonyos életesemények hatásával magyarázható Poe írói világának alakulása; a szerző azt sugalmazza, hogy legalább olyan fontos szerepet játszottak ebben a fiú olvasmányélményei is. Említés történik arról, milyen elborzadva is olvasta Eddie a spanyol inkvizícióról szóló sorokat a történelemkönyvében²⁴, hogy mennyire megfogta Dante *Inferno*-ja, elsősorban a bűnösök szenvedéseinek leírása, és az *Elveszett Paradicsom* Sátán-figurájának lázadó karaktere. A címszereplőt azzal is sikerül még rokonszenvesebbé tennie a szerzőnek, hogy az ártatlanul megvádolt személy helyzetében mutat-

22 Scott GUSTAFSON, *Eddie*, New York: Simon Schuster Books for Young Readers, 2011.

23 A *The Imp of the Perverse* (1845) című novella magyarul, Babits Mihály fordításában, *A perverzió démonaként* ismeretes.

24 Csupán emlékeztetek rá, hogy az inkvizíció válogatott kínzási módszereinek bemutatása *A kút és az ingában* tér majd vissza.

ja be őt: a történet tétje és fő feszültségteremtő motivációja így az lesz, hogy sikerül-e tisztázni magát a hamis vádak alól. A detektívtörténetek ismerős szituációja ez *A Morgue utcai kettős gyilkosság* óta, a regény sajátossága abban áll, hogy Eddie a meggyőző bizonyítás érdekében a detektív szerepét is kénytelen magára vállalni. Nyomozása visszavezeti őt szívének kedves, anyjához kapcsolódó helyszínére, a színházba, ahol egy olyan „mágussal” ismerkedik meg, aki lenyűgöző színpadi illúzióit egy kabátja alá rejtett majom segítségével gyakorolja. Az állat egy éjszaka elszökik a gazdájától (ugye ismerős helyzet) és éktelen felfordulást okoz a szomszéd ház udvarában...

A következő példa Patrick J. Morrison (alias Bukros Zsolt) posztapokaliptikus környezetbe helyezett ifjúsági fantasy-sorozatának, a *Nostradamus leveleinek* első darabja, mely *A Holló hatalmában*²⁵ címet viseli. A magyar szerző műve nagyban épít az időutazást cselekménybonyolító eljárásként használt sci-fi-k és a 19. századot a technológiai vívmányok és találmányok felől újképzelő steampunk hagyományára. Annnyiban tér el a megelőző három történettől, hogy nem a kis Edgar Poe-t szerepelteti, hanem egy olyan gyerekhőst, aki találkozik a sötét madárról szóló versének köszönhetően éppen némi ismertséget szerzett felnőtt költő-íróval.

A regény prologusát megelőző mottó *A holló* 7. és 8. versszaka (Tóth Árpád fordításában), a történetben azonban sokkal fontosabb szerepet játszik *Az ellopott levél* és *Az Usher-ház vége*, melynek szálait ügyesen szövi egybe a szerző Poe életrajzával. A főhős, Noszter Ádám szüleinek tragikus elvesztése és néhány év lopással egybekötött kényszerű utcai csavargás után egy titkos szervezetnek lesz a tagja, mely Nostradamus jóslatainak beteljesedését és a történelem „helyes” menetének megtartását felügyeli, mégpedig bizonyos levelek követésén keresztül. Vannak ugyanis, akik a múlt megváltoztatásán munkálkodnak, ami aztán – a pillangó-hatás elvét követve – szó szerint katasztrofális következményekhez vezet(het). Az egyébként is különleges képességekkel megáldott fiú első bevetésén azt a feladatot kapja, hogy menjen vissza 1844-be, Baltimore-ba, és akadályozza meg, hogy egy bizonyos levél illetéktelen kezekbe kerüljön. Nem a híres Poe-novella fikciós világába kell bejutnia, hanem annak valóságalapját adó eseményekbe kell beavatkoznia. Ugyanis: „A novellában említett levél ténylegesen létezett, és igazából Poe oldotta meg az esetet, ami ha kitudódik, hatalmas botrányt kavart, mivel egy Victoria Beckett nevű, felsőosztálybeli, férjes asszony vált a zsarolás célpontjává. Az akkor Baltimore-ban tartózkodó író titokban betört a bűnöshöz, megszerezte az ellopott iratot, és később megírta a novellát, természetesen jelentősen átalakítva a lényeges elemeket.” (74.) Egy világuralomra törő, gonosz szándékoktól vezérelt szervezet, a Corvus Societas azonban elhatározta – s ezért van szükség beavatkozásra –, hogy megakadályozza az író kegyes lopását, aminek így beláthatatlan következményei lehetnek, nemcsak az irodalom alakulása, hanem a történelem további menete szempontjából is: „Így nem születik meg az eset ihlette novella, sőt, maga a detektívregény műfaja sem. Igaz, a szerző két korábbi krimi is írt Dupinről, de talán épp ez a harmadik nyitotta volna meg az utat a zsánernek. Ha így van, akkor irodalmi

25 Patrick J. MORRISON, *Nostradamus levelei 1. A holló hatalmában*, Budapest: Főnix Könyvműhely, 2013.

művek garmadája válik semmivé, ami hosszú távon sok mindent károsan befolyásolhat.” (75.)

Ádámnak az időutazást követően Poe-novellák világát idéző kalandokban van része, de az is előfordul, hogy az amerikai szerző valamely konkrét történetének díszletei között találja magát. Csupán egy esetre utalok ezek közül: a fiú akkor kerül a legszorultabb helyzetbe, amikor Madeline Usher üres sírjába zárják, s nemsokára egy borotvaéles inga közeledik feléje... Küldetése alatt nemcsak *Az ellopott levél* keletkezéstörténetébe nyer betekintést²⁶, hanem lelepleződik előtte Roderick és Madeline Usher „valódi” kilétének titka is. És nem mellékesen: személyesen is találkozik Edgar Allan Poe-val, aki akkor még nem teljesen érti a sebesült fiú hozzá intézett zaklatott szavait („Kérem, ne menjen az Usher-házba, itt van nálam az ellopott levél! Az épület halálos kelepce, összeomlik, és megöli, de ha nem, akkor a Holló végez magával...” 146.), később azonban ő is beavatást nyer, és a fiúnak első kötetébe írt személyre szóló ajánlásával adja ennek tanúbizonyságát.

Végezetül olyan művekre hívnám fel a figyelmet, amelyekben nem az amerikai szerző, hanem csak egy nevét viselő szereplő bukkan fel. A névadás persze, miként látni fogjuk, nem teljesen önkényes, Poe irodalmi névkononai valamilyen módon kötődnek életének vagy műveinek világához. Lemony Snicket *A Series of Unfortunate Events*, magyarul *A balszerencse áradásaként* ismert ifjúsági regénysorozatában találkozhatunk bizonyos Poe bácsival, egy folyton köhécselő, óvatos bankárral, aki a széria főhőseinek számító három Baudelaire-árva gondviselője, s szüleik végakarátának végrehajtója.²⁷ Natalie Rompella *Edgar, Allan, and Poe, and the Tell-Tale Beets (Edgar, Allan, Poe és az áruló cékla)*²⁸ című, Françoise Ruyer által illusztrált története *Az áruló szív* szellemes, szórakoztató újraírása. A 4–7 éveseknek ajánlott humoros elbeszélés három kópé szereplőjének keresztnéve az író háromtagú nevének egy-egy elemével egyezik. Míg az eredeti történetben egy feldarabolt holttest eltüntetéséről van szó, addig itt a fiúk a számukra ellenszenves zöldségeket (céklát, kelbimbót, cukkinit) rejtik el a kicsit roskadozó ház padlója alá. Tettüket csak egy ideig sikerül leplezniük, a bomló maradványok ugyanis „dolgoznak” a felszín alatt, s a konyhában egyre elviselhetetlenebb bűz kezd terjengeni. Végül Edgar az, aki nem bírja tovább (sem a szagokat, sem a mardosó lelki-

26 Ez már a második magyar variációja a Poe-novellának. MÜLLNER András *Kőrösi Csoma Sándor* című (Budapest: Kijarat Kiadó, 2000, 39–51.), az elbeszélésfűzér és a regényszerűség határán egyensúlyozó művében írja újra a történetet, adaptálva azt a magyar kutató fiktív életrajzi keretéhez, s felhasználva hozzá a Poe-kommentárok és elméleti viták bizonyos meglátásait is.

27 A regényekben nincsenek kifejtve a Charles Baudelaire és Edgar Allan Poe művei közötti hatás-, fordítás- és kritikátörténeti összefüggések, s így arra sem derül fény, legalábbis közvetlenül a szövegekből, hogy itt ezek inverzióját kapjuk: metaforikus értelemben ugyanis éppen hogy a fordító és tanulmányíró Baudelaire volt Poe örökségének gondozója és sikeres irodalmi sáfára. Mindez persze az irodalomtörténetben tájékozottabb olvasók számára jelent némi pluszt, de az információ feloldásának hiánya mit sem von le a cselekmény élvezeti értékéből.

28 Natalie ROMPELLA, *Edgar, Allan, and Poe, and the Tell-Tale Beets*, Montreal: Lobster Press, 2009.

ismeret-furdalást), s beismerő vallomást tesz. Pár pillanattal ez után a zöldségek egy színes és undorító trutyivá egyesülve explodálnak, áttörve a padló deszkáit, s teljesen beborítják őt. Ugyanennek a Poe-novellának a feldolgozását készítette el Jennifer Adams egy, a legkisebbeknek szóló (1 éves kortól ajánlott) képeskönyv formájában.²⁹ Ron Stucki két-három egyszerű mondattal kísért illusztrációin elevenedik meg a kis holló, Edgar és húga, Lenore újabb kalandja.³⁰ Hősünk játék közben véletlenül eltöri anyja kedvenc szobrát (egy Poe-büszöt!), s kétségbeesetten próbálja azt összeragasztani, illetve, miután ez nem sikerül, elrejteni a darabjait – egyebek mellett a padló alá is. Az anya hazaröppenése után Lenore elszólását követően fény derül mindenre.

Klasszikusok közvetítése

E rövid szemléből kiderülhetett, hogy Poe messze nem csak a felnőttek írója. Mindenekelőtt a különböző korosztályokat (az óvodástól a kamaszig) megszólító angol nyelvű gyermek- és ifjúsági irodalomban mondható szinte folyamatosnak a jelenléte. Ebben a közegben a novellák és a versek a korán kezdődő ráhangolódásnak (képes mesekönyvek), majd az ezt követő, különféle nyelvi, esztétikai és műfaji regiszterben megvalósuló adaptációknak, illetve újraírásoknak köszönhetően (komikus átírat, ifjúsági regény, kalandos életrajzi fikció, képregény) már egy többszintű előkészítési fázist követően kerülhetnek az „érettebb” olvasók kezébe.

A magyar nyelvű Poe-kötetek esetében nincs meg az a kontinuitás a kiadványtípusok és adaptációk tekintetében, amely az angol nyelvterületen – nem csak Poe művei kapcsán – általánosnak mondható. De ugyanúgy nincs meg a magyar irodalom klasszikusai esetében sem, s talán épp ez lehet az angolszász példa egyik inspiráló hatása: arra ösztönözheti a kortárs írókat és szerkesztőket, hogy megtalálják a „felnőtt”, „komoly” magyar irodalom közvetítésének az említettekhez hasonló alternatív irodalmi és vizuális csatornáit.

Irodalom

- ADAMS, Jennifer, *Edgar and the Tattle-Tale Heart*, Layton: Gibbs Smith, 2014.
 ADAMS, Jennifer, *Edgar Gets Ready for Bed*, Layton: Gibbs Smith, 2014.
 BAGERT, Brod, szerk., *Poetry for young people – Edgar Allan Poe*, New York: Sterling Publishing, 2008.
 BRADBURY, Ray, *Második hazatérés*, ford. Németh Attila = *Árnyak és rémek. Ray Bradbury emlékére*, szerk. Sam WELLER – Mort CASTLE, Budapest: Metropolis Media, 2012, 13–15.
 DUNAI Tamás, *Képregény Magyarországon*, Médiakutató, 2007/tavaszi, 17–30.
 GUSTAFSON, Scott, *Eddie*, New York: Simon Schuster Books for Young Readers, 2011.
 LAKATOS István, *Lencsilány*, Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2010.

²⁹ Jennifer ADAMS, *Edgar and the Tattle-Tale Heart*, Layton: Gibbs Smith, 2014.

³⁰ A sorozat első darabjában (*Edgar Gets Ready for Bed*, Layton: Gibbs Smith, 2014) a kis engedetlen Edgar evés, mosakodás és lefekvés előtt csak egy szót ismételt: Nevermore!

- MORRISON, Patrick J., *Nostradamus levelei 1. A holló hatalmában*, Budapest: Főnix Könyvműhely, 2013.
- MÜLLNER András, *Kőrösi Csoma Sándor*, Budapest: Kijarat Kiadó, 2000.
- NAGY Krisztián, *Az Óriás és a lányka*, Műút, 2010/20.
- POE, Edgar Allan, *Arthur Gordon Pym, a tengerész*, ford. Tiszay Andor, Budapest: Forrás Kiadóvállalat R.-T., 1943.
- POE, Edgar Allan, *Az elfogyasztott ember* = Uő, *Különös történetek/Curious Stories*, ford. Bihari György, Szeged: Lazi Könyvkiadó, 2000, 22–44.
- POE, Edgar Allan, *Az elhasznált ember*, ford. Nemes Ernő = *Edgar Allan Poe összes művei 2.*, Szeged: Szukits Kiadó, 2001, 149–155.
- POE, Edgar Allan, *Tales of Mystery and Madness*, illustrated by Gris GRIMLY, New York: Atheneum Books for Young Readers, 2006.
- POE, Edgar Allan, *Tales of Death and Dementia*, illustrated by Gris GRIMLY, New York: Atheneum Books for Young Readers, 2009.
- POE, Edgar Allan, *The Fall of the House of Usher*, retold by Matthew K. MANNING, illustrated by Jim JIMENEZ, Stone Arch Books, 2013.
- POE, Edgar Allan, *The Murders in the Rue Morgue*, retold by Carl BOWEN, illustrated by Emerson DIMAYA, Stone Arch Books, 2013.
- POE, Edgar Allan, *The Pit and the Pendulum*, retold by Sean TULIEN, illustrated by J.C. FABUL, Stone Arch Books, 2013.
- POE, Edgar Allan, *The Tell-Tale Heart*, retold by Benjamin HARPER, illustrated by Dennis CALERO, Stone Arch Books, 2013.
- POMPLUM, Tom, szerk. *Edgar Allan Poe's Tales of Mystery: Graphic Classics Volume Twenty-One*, Eureka Productions, 2011.
- POMPLUM, Tom, szerk. *Graphic Classics: Edgar Allan Poe*, Eureka Productions, 2010.
- ROMPELLA, Natalie, *Edgar, Allan, and Poe, and the Tell-Tale Beets*, Montreal: Lobster Press, 2009.
- RÓNASZEGI Miklós, szerk., *Különös történetek*, Budapest: Móra Könyvkiadónál, 1987.
- STUDENÁ, Zora, *Doslov* = Edgar Allan POE, *Tajomstvo Márie Rogétovej*, Bratislava: Mladé letá, 1959, 192–193.
- TAYLOR, Andrew, *American Boy*, London: Flamingo, 2003.
- The Illustrated Edgar Allan Poe*, illustrated by Jessica ANGIULI and Lucio MONDINI, Children's Books Ltd, 2013.

Without age limits. Edgar Allan Poe and children's literature

The essay deals with the relations between Edgar Allan Poe's work and children's literature from the perspective of poetics, hermeneutics and bibliography. The author tries to demonstrate the influence and afterlife of still popular American writer through the examples from English, Hungarian, Italian and Slovak literature. He focuses mainly to works written for children and youth. The target texts of typological examination are: 1. Original, and unabridged edition of Poe's poetry and short stories for children and youth. 2. Adaptations of Poe's works for children and youth (including illustrated editions, and comic books). 3. Rewritings that blend the author's life story and his fiction.

Keywords: Edgar Allan Poe, children's literature, adaptation, rewriting

A gorilla és a hun kutyák

Absztrakt. Cholnoky Viktor *A szürke ember* című elbeszélését *A Morgue utcai kettős gyilkosság* átirataként tartja számon a szakirodalom. A novella a tematikai jegyek átvétele mellett a szöveg szintjén, inskripciók formájában is adózik Poe detektívtörténetének. Poe legelső nyomtatásban megjelent elbeszélése, a *Metzengerstein* és Cholnoky *Olivér lovagja* között hasonlóan szoros kapcsolat mutatható ki. Az értelmezések azt próbálják bemutatni, hogyan formálódtak át Poe szövegei a kulturális kódváltások nyomán.

I.

Poe 1841-ben jelentette meg a *The Murders in the Rue Morgue* című detektívtörténetét, amelyben először szerepeltette mesterdetektívét, C. Auguste Dupint. Az elbeszélést először Hang Ferenc fordította le 1862-ben, majd Mikszáth Kálmán 1875-ben *Rejtélyes gyilkosság* címen magyarította, manapság – Pásztor Árpád nyomán – *A Morgue utcai kettős gyilkosság*ként ismeretes. A századfordulóra fellendülő Poe-kultusz¹ érdekes textuális lenyomatai között említhető Cholnoky Viktor *Gyilkos a várbán* című elbeszélése is, amelynek kiforrott változata az 1912-es kötetben, *Az alerion-madár vérében A szürke ember* címmel jelent meg. A korabeli gyakorlatnak megfelelően a *Gyilkos a várbán*t 1903 novemberében több újság² is leköszölte, miután a történet már *A kis öreg ember*, majd *A kis öreg* címeken korábban, 1903 májusában megjelent.³ A második (hosszabb) változat pedig először A Hétben látott napvilágot 1906-ban. A „Poe-parafrázis”⁴ egyedi poétikája így részben a szöveg meta-

1 Ehhez bővebben lásd FERENCZ Győző, *Poe in Hungary = Poe Abroad: Influence, Reputation, Affinities*, ed. Lois Davis VINES, University of Iowa Press, 1999, 82–88., korábban KORPONAY Béla, *Edgar Allan Poe in Hungary*, Angol Filológiai Tanulmányok, 1963, 43–62.

2 A kutatás mai állása szerint tizenöt újság: a Székesfehérvár és Vidéke és a Szilágy-Somlyó november 5-én, a Brassói Lapok november 7-én, a Gyergyói Hírlap, az Orsova és Vidéke, a Szalontai Lapok, a Muraszombat és Vidéke, a Tata-Tóvárosi Híradó, a Kisvárdai Lapok, a Szentés és Vidéke, az Aszód és Vidéke, illetve a Szamos november 8-án, a Heves és Vidéke november 13-án, a Jászapáti és Vidéke november 15-én, a Békésmegyei Közlöny pedig november 29-én. A Gyergyói Hírlapban közölt szöveg mellett nem olvasható szerzői név.

3 A Budapestben május 21-én, majd a Hazánk hasábjain szeptember 27-én.

4 Vö. VARGA Viktor, *A nyelv mint a fantasztikum és a krimi forrása. Cholnoky Viktor: A kövér ember*, Irodalomismeret, 2013/2, 153.

morfózisainak vizsgálatával is „lekövethető”, nem beszélve azokról az *utólag* bekerülő intertextuális nyelvi utalásokról, amelyek az interkulturalitás beírásaként nyomatékostíják az őseredeti szöveg transzponálásának, *áthelyezésének* aktusát.⁵ Miközben a „magyar verzió” – megerősítve Iser fikcióképzésre vonatkozó téziseit – a megkettőzés játékával él: az áthelyezés minduntalan ráerősít a Poe-szöveg különbségeire – *meghagyja azt, amin túlhalad*.⁶

A szöveg első három címváltozata néhány stiláris változtatást leszámítva azonosnak tekinthető, de a *Gyilkos a várban* és *A szürke ember* között (noha az alaptörténet lényegében érintetlen maradt) jelentékeny különbségek figyelhetők meg. A szöveg bővítményeinek egy része a katonákat lemészároló gorilla *szürkeségét* emeli ki, miközben a végső változatban több magyarázó reflexív betét árnyalja a cselekményt, köztük azok, amelyek a transzkripcióként felfogható Cholnoky-szöveg háttérében láthatóvá teszik az *átírtat*. Úgy, hogy egy pillanatig nem válik kétségesse: *A szürke ember*, mint *A Morgue utcai kettős gyilkosság* „magyaros-monarchikus színezetű változata” nem kíván versenyre kelni az őseredeti alapvető poétikai sablonjaival. Cholnoky történetéből hiányzik a nevére nevezett, esetleg különleges tulajdonságokkal rendelkező detektív személye, ez pedig a nyomozati folyamatot is alapjaiban meghatározza. Poe-nál kulcsszerepet kap Dupin figurája, illetve a trükk, amellyel az elkövetőt csapdába csalják, míg *A szürke emberben* a *véletlenszerűség* dominál: Párizs labirintusával szemben a viszonylag zárt kontextus, Komárom vára látszólag lecsökkenti a gyilkos menekülési útvonalait, igaz, a bűnüldöző szervként funkcionáló őrzőjáratok a tér részletes átkutatása során sem bukkannak rá (a nappal fákon rejtőzködő) szökött cirkuszi állatra.⁷ Miközben *A szürke ember* hatásmechanizmusa is a büntett fantasztikus jellegére épül, lévén a párizsi és a komáromi gyilkosságsorozatot is a természetfeletti erő megnyilvánulása teszi hihetatlenné. *A Morgue utcai kettős gyilkosságban* az olvasó – időlegesen a narrátor és Dupin pozíciójába vonódva – újságcikkekből értesülhet a bűnesetről, illetve ismerheti meg a szemtanúkat, Dupin pedig egy fiktív hirdetéssel csalja törbe a megszökött orángután gazdáját. *A szürke emberből* hiányoznak a hasonló szöveges betétek. Poe novellájában két gyilkosság történik, Cholnokyében négy, de Mademoiselle Camilla L'Espanaye és Sámson káplár, a *negyedik* század altisztjének holttestét is egy szűk részbe

5 A szakirodalomból ennek kapcsán kiemelendő: OROSZ Magdolna, *Utazás kultúrák között. Interkulturális mozzanatok Cholnoky Viktor Trivulzió-novelláiban = Induló modernség – kezdődő avantgárd*, szerk. BEDNANICS Gábor – EISEMANN György, Budapest: Ráció, 2006, 102–122.

6 Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius*, ford. Molnár Gábor Tamás, Budapest: Osiris, 2001, 116.

7 Mindez egy másik Dupin-történet, *Az ellopott levél* egyik mozzanatára emlékeztet, amely során a rendőri szervek a lehető legaprólékosabb módon átkutatnak egy lakást, miközben eszükbe sem jut, hogy a levelet *nem-elrejtettként* a megszokott helyeken keressék. A rendőrök tehát egy elrejtett tárgyat keresnek, miközben a keresett levelet D. miniszter az asztalon hagyja. Emellett érdekességgént megemlíthető az is, hogy Poe három klasszikus detektívtörténete a bűnügy egy-egy fontos komponensének eltűnését (illetve bravúros megtalálását) tematizálja: *A Morgue utcai kettős gyilkosságban* a gyilkost, a *Marie Roget titokzatos eltűnésében* az áldozatot, *Az ellopott levélben* pedig egy bizonyítékot kell megtalálnia Dupinnek.

begyömöszölve találják meg (egy ház legfelső, negyedik emeletén, illetve a „Vág felé eső bástyák legmagasabbján”):⁸ a fabula szintjén – a gyilkosságokat elkövető emberszabásúak kiléte mellett – ez a két szöveg legnyilvánvalóbb hasonlósága. Az eredeti történetben az *orángután* cirkuszba kerül, míg az átíratban a *gorilla* egy cirkusból szökik meg, majd – mielőtt ötödször is gyilkolna – lelövik. És végül, egy utolsó eltérésről: *A szürke emberben* a gorilla egy „parasztember” ruházatában szedi áldozatait, azaz nem csupán emberszabásúként viselkedik, hanem első áldozata ruháit felöltve egy öregembernek maszkírozza magát (több címváltozat is a mimikri aspektusát emeli ki).

A Morgue utcai kettős gyilkosság kiterjedt utalásrendszerét, amelynek részletes bemutatására itt nincs mód⁹, az 1906-os szöveg egyetlen, a szerzői névhez tartozó szövegvilágon kívül eső utalásban imitálja, miközben egyéb textuális nyomok Cholnoky Viktor más szövegeit vonják be *A szürke ember* által indukált szövegjátékba. A narrátor Jókai *Az arany embere* világának közelébe kalibrálja az eseményeket, megidézve Kacsuka Imre, illetve a „Brazovicsek, Tímárok és Fabulák”¹⁰ alakját. A felütésben „indultatos, ideges, neuraszténias folyónak”¹¹ nevezett Vág pedig Cholnoky „pszichológiai” témájú publicisztikáját, illetve egyfelvonásos jeleneteit hozza játékba (élen a *Neuraszténia* című, az 1907-es évben több periódikában közölt írással). Érdekes módon az 1912-es kötet szövegváltozatában nem olvasható a hadgyakorlatokhoz hozzászokott komáromiak kapcsán említett reflexió („A régi beszéd ez a molnárról, meg a malom kelepeléséről”)¹² – ellenben *A sekrestyés* és *Az Arany Sarkantyú* című szövegek tartalmazzák a „vándorló” reflexiót.¹³ Merőben más a helyzet *A szürke emberben* emlegetett, *Anglia* nevű kioszkkal, illetve a helyi szlengben „*babilonnak*” hívott tiszti pavilonnal. A kiosk neve az eredeti szövegre tett metafiktív utalás, a korábbi szövegváltozatokban az *angolkert* helyettesítette. Ráadásul a szürke gúnyába öltözött gorilla éppen az Anglia felől (azaz egyenesen a Poe-szöveg kulturális közegéből) érkezik meg a szövegtérbe. Míg a Bábelt idéző *babilon* inskripciója *A Morgue utcai kettős gyilkosság* „fantasztikus” nyelvzavarának tapasztalatát sűríti össze egyetlen nyelvi jelbe. Az áldozatok családneve (L’Espanaye) a

8 CHOLNOKY Viktor, *A szürke ember* = Uő, *Az alerion-madár vére*, Budapest: Franklin, 1912, 208–209.

9 Ehhez lásd BÉNYEI Tamás, „Szemérmetlen hasonlatosság”: ismételés és utánzás Poe *A Morgue utcai kettős gyilkosság* című elbeszélésében, *Filológiai Közöny*, 2013/1, 51–86. A poe-i idézéstechnika poétikájához pedig lásd EISEMANN György, *Poe-tica* = Uő, *A folytatódó romantika*, Budapest: Orpheusz, 1999, főleg 27–36.

10 CHOLNOKY, *A szürke ember*, 202.

11 Uo., 201.

12 CHOLNOKY Viktor, *A szürke ember*, A Hét, 1906. I., 147–148.

13 „És a molnár is akkor ébred fel, amikor a malom abbahagyja a zakatolását, és amikor 1848 márciusában befagyott egyszer a Niagara vízesése, a körülötte lakók éjnek éjadján kiszaladtak a házaikból, mert azt a szokatlan csendet ők egyszerre úgy értették, hogy vagy az ég szórja a legdübörgőbb villámai, vagy pedig a föld-rengés zúg már lent a lábuk alatt.” (CHOLNOKY Viktor, *A sekrestyés* = Uő, *Az alerion-madár vére*, 63–64.) „Hiszen tudjátok... A régi igazság a molnárról, aki arra riad fel, hogy a malom kereke nem dübörög...” (CHOLNOKY Viktor, *Az Arany Sarkantyú* = Uő, *Néhusztán meséiből*, Budapest: Franklin, 1913, 254.)

spanyol formuláit rejti, míg a párizsi gyilkosság tizenkét tanúja között a helyiek mellett találhatunk németes hangzású nevű hollandot (Odenheimer), angolt, spanyolt és olaszt, akik között nincsen egyetértés a gyilkostól származtatott szófoszlányok identitását illetően – Dupin ebből a tapasztalatból következtet az elkövető furcsa *idegenségére*.

A *Morgue utcai kettős gyilkosság* helyszíne utólag lett a *hullaház* jelentésű utca.¹⁴ Többek között ez a reflexív-önreflexív szövegjáték különbözteti meg A *szürke embert* a borotvával hadonászó majom motívumát felhasználó A *sípsírcától*.¹⁵ A kései Mikszáth-szöveg nem élt a kulturális átformálás poétikai eszközével, míg Cholnoky történetében olyan interkulturális nyelvi játékoknak lehetünk szemtanúi, amelynek tétje a vendégszöveg otthonos közegbe történő áthelyezésében rejlik. Ezekből eltérően a legutolsó szövegváltozat elejére betoldott három bekezdésből álló felütés kezdő megjegyzése egy széles körben felfejthető kódot tartalmaz. A *szürke ember* első mondata a következő: „A hazug hold fogyatkozóban volt, s a növekvés C betűjét mutogatva úszott le az ég kárpitján, amelyet nyugtalanul, apró hullámmással vert vissza a Vág siető vize.”¹⁶ Az *írásképi kódot* nem kell hagyományos értelemben lefordítani ahhoz, hogy a betűben a Poe-szöveg főszereplőjének, C. Auguste Dupin nevének betűjelét vegyük észre. Ennek figyelembevételével még az is megkövethető, hogy a szöveget felvezető, baljós hangulatú leírás önreflexív tapasztalatot közvetít, amely így a „hazug hold” ősi toposzt is a metafikció irányába mozdíthatja el. Azaz a szöveg így adja tanúbizonyságát a *teljességgel* kiiktathatatlanságát, amelynek magisztrális jelölőjét csokolva újfent ráirányítja a figyelmet A *Morgue utcai kettős gyilkosságra*, illetve ennek egyik – A *szürke ember*ből hiányzó – mozzanatára, a csonkított holttest horrorisztikus tapasztalatára.¹⁷

II.

A magyar olvasó nagy érdeklődéssel konstatálhatja, hogy Poe első, nyomtatásban megjelent elbeszélése, a *Metzengerstein* Magyarországon játszódik. Az eddigiek tükrében különösen érdekes, hogy a szöveg – eredeti alcíme, az *A Tale In Imitation of the German* szerint – maga is imitáció, miközben a történetben szereplő, a családok végzetét kimondó jóslat mintájára az első góti-

14 A baltimore-i Edgar Allan Poe Társaság oldalán olvasható genetikus szöveg nyomán, amely az eredeti kézirat változásait prezentálja: <http://www.eapoe.org/works/cmprs/pt030c01.htm>.

15 KORPONAY, *Edgar Allan Poe in Hungary*, 48. (Mikszáth az *Egy homályos történet* című szövegében használja fel Poe szövegének, illetve a narratívának egyes motívumait, Cholnokynál sokkal nyíltabban. A *Morgue utcai kettős gyilkossághoz* hasonlóan listázza a tanúvallomásokat, és egy bűnügyekben járatlan narrátort helyez szembe a detektívvel.)

16 CHOLNOKY, *A szürke ember* [1912], 201.

17 A „növekvés C betűje” ugyanakkor hibás („hazug”) nyelvi szerkezet: a népnyelv a növekvő holdat *annak alakja nyomán* inkább a D betűvel (vö. dagadó) jelöli, míg a csökkenő holdat C-vel. Igaz, a D metonimikusan ugyanúgy a mesterdetektív nevét invokálja.

kus regényben, Walpole *Az otrantói várkastélyában* is rátalálhatunk.¹⁸ Az 1832-es szöveg egy családi viszályról szól: az egymással szomszédos területeket birtokló Metzengersteinnek és Berlifitzingek küzdelme ősi időkre nyúlik vissza. A történet jelen idejében a Berlifitzingek idős leszármazottja életét veszti a családi kastélyt elpusztító tűzben, miközben ménesét próbálja kimenekíteni az istállóból. Míg a konkurens familia fejének, a tizennyolc éves Frederiknek a figyelmét nem a tűzvész, hanem a családtörténet egy jeles eseményét megörökítő falikárpit képe köti le. A képen egy Berlifitzingekhez tartozó ló látható, a háttérben halott – a Metzengersteinnek törétől elpusztuló – gazdájának tetemével. A ló hirtelen megmozdul, a szőnyegre pedig eredeti gazdájának árnyéka vetül – Frederik kimenekül a szobából. Frederik emberei közben egy, a Berlifitzingek égő pajtájából elmenekülő, megbokrosodott lovat próbálnak befogni, aki az ifjú kezei között engedelmes állattá válik. Frederik és lova ettől kezdve elszakíthatatlan társakká válnak – a szöveg „perverz ragaszkodásról” (*perverse attachment*) beszél. Mígnem egy napon a Metzengerstein-kastély is lángra kap, és megjelenik a ló, hátán gazdájával, aki képtelen uralni az állatot. A ló felvágta az égő kastély lépcsőin, majd a jelenlévők egy ló alakú füstfelhő körvonalait fedezik fel az égő épület fölött. A későbbi Poe-szövegek explicit horrorisztikus elemeit (még) csak nyomokban tartalmazó szöveg fantasztikuma a családi jelenetet ábrázoló faliszőnyegből kivágtató, majd oda visszatérő ló képében, azaz a megismétlődésével berekesztődő családtörténet *kinematografikus* tapasztalatában ragadható meg.

Egy rövid, de annál lényegesebb múlt század végi észrevétel már párhuzamot vont a *Metzengerstein* és Cholnoky Viktor szövegei között, de a „misztikus örökléshit álfilozófiájának” témájára rámutató megállapítás nyomán említett *Az alerion-madár vérénél* jóval markánsabb Poe-olvasásnyomok fedezhetők fel az *Olivér lovagban*.¹⁹ A Cholnoky első kötetében (*Tammúz*, 1910) megjelenő elbeszélésnek a kutatások jelen fázisában egyetlen korábbi változata ismeretes (*A kutyák*)²⁰, noha a történet alapját képező történelmi kontextust a szerző már egy igen korai cikkben felvázolta.²¹ A továbbiakban a közelmúlt egyik jelentős értelmezése²² szolgál kiindulópontként a *Metzengerstein* újraolvasásához.

Eisemann olvasata az *Olivér lovagot* olyan eminens szöveggént kezeli, amelyben látványosan tételeződik a modernség paradigmatis tapaszatalata, miszerint „a modernizálódó irodalom a nyelven belül futtatja le a világ romantikus poetizálásának programját”.²³ Az értelmezésben éppúgy szó esik a Cholnoky-szöveg felütésében olvasható Tízes malom – Tüzes malom alliterációról (amely referencia és önreferencia egymásra íródásának „fantasztikus”

18 Walpole-nál a következő jövendölés olvasható: „a jelen dinasztia el fogja veszíteni Otranto uraságát és várkastélyát, midőn tényleges ura akkorára nő, hogy el nem fér már benne”. (Horace WALPOLE, *Az otrantói várkastély*, ford. Papp Zoltán = *Kalandos históriák*, vál. BORBÁS Mária, Budapest: Európa, 1974, 239.)

19 KONTRA Ferenc, *Csáth-párhuzamok*, Híd, 1988/1, 83.

20 Megjelent A Hétben 1905-ben, illetve a Tolnai Világlapjában 1906-ban és 1908-ban is (!).

21 CSOLNOKY Viktor, *A Rátoldok*, Balatoni Hírlap, 1899. 3., 1–3.

22 EISEMANN György, *Fantasztikum és médium* (Cholnoky Viktor: Olivér lovag), ItK, 2010/3, 256–269.

23 Uo., 259.

mozzanatát rögzíti meg), mint a *közvetített* halálhír – mediális kapcsolásnyomokat tartalmazó – narratívájáról.²⁴ Olivér lovag halálát ugyanis egy, a malomhoz véletlenül odatévedt lovas újságolja el Lőkös molnárnak, a történet jelen idejében pedig a molnár végighallgatja, ahogy a hír újrarendezésére, felesége „fecsegő” szólamára a legény „értetlen makogással felel”. Az olvasat kitér a háborúzó családok identitásváltásaira is: Olivér felmenői franciából magyarrá, Bulcsú ősei pogányból kereszténnyé lettek, míg az Olivér lovaghoz kerülő „hun kutyák” tulajdonképpen a család őstörténetének kontextusait írják vissza a szövegbe, amelyek így lehetőséget adnak az eltérő kultúrák és kódok, nyelvek vagy nyelvváltozatok artikulációjára, egy olyan, *dialogusként felfogható párviadal* lehetőségére is, amellyel – a család ősi kódjait nevében konzerváló – Bulcsú tulajdonképpen „saját fegyverével” lenne legyőzhető. A tanulmányban részletesen olvashatunk²⁵ Olivér lovag esti „szórakozásáról”, amely során képzelgéseit, amelyekben a családi ellenség megsemmisítését vizionálja, a folyamatos ismétlődéseknek köszönhetően egyre plasztikusabb formában közelítenek egy adathordozón rögzített hangosfilm újranézésének élményéhez. A jelenet „előzményét” Olivér halála után „jeleníti meg” a szöveg. Lőkös molnár végignézi, ahogyan a lovag (illetve kísértete), vérebe kísértetében Bulcsú lakhelye felé közelít, miközben a lovag saját húsvérral eteti kutyáit. Bár Bulcsú másnapra meghal, Olivér lovag kísértete – hogy vérral színezzék át ellensége ősz haját és szakállát – nem sikerül.

Míg *A szürke ember A Morgue utcai kettős gyilkosság* sűrített változatának tekinthető, addig az *Olivér lovag* sokkal beszédesebb (és horrosztikusabb) módon viszi színre a *Metzengerstein*-ben elbeszélte viszály – látszólag – utolsó fejezetét. Poe szövegében megjelenik az ellenségén időlegesen felülkerekedő Frederik, Cholnokynál viszont az írás jelen idejében nem találkozunk Bulcsúval *élve*, és Olivérnek is már csak az emlékezetét őrzi a szöveg. Persze kísértetként a halottak is megjelennek, Berlifitzing lóként, Olivér „zombiként”.²⁶ A szövegek közös jegyének nevezhető, hogy a túlvilági jelenések a képzelőerő különböző kivetüléseiből eredeztethetők, bár a *Metzengerstein* faliszőnyege maga nevezhető a történelem archívumának (képregényes családtörténetnek), míg az *Olivér lovag* középső fejezetében a narrátor újrarendezésében ölt testet a történelmi emlékezet. Ugyanakkor, míg az előbbi esetben egy kész archívum áll rendelkezésre annak befogadására vagy használatára, addig a későbbi szövegben csak Vigánd vadász ajándékba hozott kutyái teszik lehetővé a vágyott esemény képszerű, zsigeri megélését, hiszen ők teremtik meg annak (brutális) lehetőségét, hogy az ellenség testének széttépése nyomán megtörténjen a fentebb említett színváltás. Noha a hun kutyák a Rátoldok sárjának lehetőségét nyújtanak arra, hogy a magyar őstörténet kulturális kódjai

24 Cholnoky Viktor „újromantikáját” a figuratív játék a kittleri lejegyzőrendszerek horizontján is megerősíti, hiszen a szám nevére való *visszakapcsolás* az 1800-as lejegyzőrendszer „nyelvét” állítja vissza a kalkulussal operáló 1900-as lejegyzőrendszeré helyett. (Ehhez bővebben lásd KELEMEN Pál, *Mi volt előtte? Kittler filológiája*, Partitúra, 2014/1, főleg 16.)

25 EISEMANN, *Fantasztikum és médium*, 262–264. (Eisemann a jelenetet a performance műfajához közelíti.)

26 Uo., 264.

segítségével igazodhasson a pogányságát – legalábbis nevében – őrző Bulcsú identifikációs mintázataihoz, az állatok az *Olivér lovag* és az őseredeti szöveg kontextusában is jellegzetes szereplőként lépnek fel, ráadásul ezek a tulajdonságok is közvetlen közelségbe hozzák a szövegeket.²⁷

A *Metzengerstein* bekezdése „egy párizsi író” idézete nyomán utal egy „magyarországi babonára”, amely szerint a „lélek [...] csak egyszer lakozik értelmes testben: különben – egy ló, egy kutya, még egy ember is csupán kevéssé kézzelfogható hasonmása ezeknek az állatoknak”. A lélekvándorlás keleti tana az *Olivér lovag* – Poe-szöveg által idegenként, *Unheimlich*ként reflektált – közegében a kísértetlétés képességével egészül ki. Míg a korábbi szöveg nem ruházza fel különleges képességekkel a lovat, addig a maga közvetlenségében megmutatkozó magyar közegben a ló (az emberhez és a kakashoz hasonlóan) képes észlelni a kísértetet, míg a kutya – a *Metzengerstein* narratív kódjának „áttétele” – a kísértet mellett a halált is látja, igaz, utóbbitól elmenekül.

Az *Olivér lovag* látszólag kiszínezi a kéznél lévő kerettörténetet, hiszen felvázolja a vizálykodó családok genealógiáját is, különböző – bár a befogadó közeghez képest eredendő idegenségüket idővel felfüggesztő – kultúrák összecsapásaként ábrázolva azt. Poe elbeszélésében csak egy rövid megjegyzés utal arra, hogy a Berlifitzingek egy másik közegből érkeztek, lévén egyik ősük „szaracén” volt. Bár az *Olivér lovag* is jelentőséget tulajdonít a címszereplőt körülvevő materiális archívumnak, nevezetesen a híres ős, Roland kürtjének, a *Metzengerstein* hasonló „díszletének” *funkciója* nem duplikálódik a magyar változatban. Az amerikai szövegben ugyanis az égő istálló lángja (amelyet Frederik eleinte csak szeme sarkából kísér figyelemmel) akkor válik a perspektíva központi tapasztalatává, amikor a résnyire nyitott ajtóból besugárzó vörös fény *megfesti* a falikárpitot és rajta az – időközben életre kelt – ló alakját. A történet fantasztikus eseménysorában a kárpitból kilépő ló (amely egy újabb motivikus hasonlóságot jelent a Walpole-regénnyel) a kastély udvarán jelenik meg, majd Frederikkal a hátán visszatér az égő Metzengerstein-kastélyba, de mivel ténylegesen már nincs hova *visszahelyezkednie* (a tűzben vélhetően a kárpit is megsemmisül), a füstfelhő veszi fel a ló alakját. A ciklikus történelemszemlélet ökonomikus képletének látszólag plasztikusabb ábrázolásaként értelmezhető a *Metzengerstein* poétikai megoldása, amely során a vizuálisan megrögzített adat a megelevenedéssel párhuzamosan vakfoltot hagy maga után a szőnyegen, majd a kimerevedő, állóképekben archiválható idő tapasztalata azzal áll helyre, hogy a ló újból képpé formálódik. Míg a kutya az *Olivér lovagban* csak utólagos protézisei a családi emlékezetnek, igaz, ősi kulturális kódokat implantálnak vissza ebbe.

A (végül) vesztes felek, Frederik és Olivér lovag – allegorikus értelemben – talán azért szenvednek vereséget, mert „megtréfálja” őket felfokozott képzelőerejük. (Míg a fura változásokon átesett faliszőnyegről beszámoló tereprapród, valamint a *Metzengersteint* záró jelenést végignéző szemlélődők, másrésről pedig Lőkös molnár, akik mindannyian a szereplőkhöz hasonlóan

27 A ló szemantikailag is visszairódik Cholnoky szövegébe: Olivér egyik őse Lóránt névre hallgatott, míg a címszereplő nevének jelzője, a *lovag* is kódolja a jelölőt.

képzeldnek, tulajdonképpen a hitelességhez elengedhetetlen *külső* szemlélő komponenseit biztosítják.) Előbbi esetében az állókép elevenedik mozgókép-pé, míg utóbbinál a belső vágykészítések ismétléses újraélése vezet ezek tényleges megéléséhez. Igaz, Frederik – a kinematografikus allúzió nál maradva – a (ki)vágás traumatikus tapasztalatával (is) szembesül, Olivér lovagon viszont képzelgései lesznek úrrá: a teremítő képzelőerő (romantikus) élményszerűségét az önmagát minduntalan felülíró vágyképek szerialitása teszi lehetővé. A korábban idézett iseri megállapítás a második szövegpár esetében annyiban módosítható vagy finomítható, hogy – lévén a történetek ugyanabban a kulturális közegben játszódnak – az *Olivér lovagnak*, legalábbis az első szövegpár viszonylagosságához képest nincs min túllépnie. Jobban mondva, nem kell reflektálnia a kulturális kódváltásra.²⁸

III.

Poe és Cholnoky Viktor szövegeinek egyértelmű relációja recepciótörténetileg a múlt század 80-as éveitől adatolható, noha a Cholnoky-testvérekre gyakorolt Poe-hatás már a 20. század első felében közhelyszámba ment.²⁹ Korponay 1961-ben megjelent áttekintése is csak a közvetlen hatás tényét emlegeti fel, *A szürke ember* és az *Olivér lovag* mellőzésével.³⁰ Cholnoky ismertebb Poe-imitációjáról először 1984-ben született hosszabb elemzés, majd a Vár Ucca Tizenhét fontos különszámának egyes tanulmányai tértek ki a párhuzamra.³¹ Az *alerion-madár véérének egyidejű* (1911–1912) recenziói nem reflektáltak a párhuzamra, sőt Poe nevét sem szerepeltették.

A *Metzengerstein* először csak 1928-ban (Babits fordításában) jelent meg magyarul, így Cholnoky kísértettörténete az eredeti szöveg hazai recepciója szempontjából is érdekes adalékként szolgálhat. Ez a szöveg egyébként *A szürke emberrel* ellentétben tulajdonképpen a *Tammúz* megjelenése óta a szerző legjelentősebb szövegei között szerepel.³² Az 1910-es kötetről született recenziók szinte mindegyike kitért az *Olivér lovagra*, de Kosztolányi és Schöpflin írásai kiemelhetők ezek közül.³³ Előbbi a magyar kulturális kódok és

28 Igaz, a *Metzengerstein* név agrammatikusan „kódolja” a *metzen* igét (mészárol) és a *Stein* (kő) főnevet, amelyek a kutyák emberhússal etetésének mozzanatában, illetve Lőkös molnár tevékenységében (vö. malomkő) köszönnek vissza.

29 Például Faragó Erzsébet 1936-ban megjelent disszertációja nyomán (FARAGÓ Erzsébet, *Cholnoky Viktor*, Vár Ucca Tizenhét, 1993/1, XXVIII.), de a korabeli kötetrecenziók többsége is utal a kapcsolatra.

30 KORPONAY, *Edgar Allan Poe in Hungary*, 59.

31 VARGHA Kálmán, *Egy modern kísértéltató. Cholnoky Viktor*, ItK, 1984/2, 163–171., THOMKA Beáta, *Műfaji déjá vu*, Vár Ucca Tizenhét, 1993/1, 155–157., DÉRCZY Péter, *A reális kísértet. Cholnoky Viktor publicisztikai és szépprózai művei*, Vár Ucca Tizenhét, 1993/1, 158–166.

32 Laád Bulcsú nevével több Cholnoky-szövegben is találkozhatunk (*Az emberke*, *Az álomirtó*, *Tartini ördöge*, *Laád Bulcsú*, *Artabán Mihály és a vasárnap*), miközben az „európai híró fiziológus” értelemszerűen nem azonos az *Olivér lovag* szereplőjével.

33 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Cholnoky Viktor: Tammúz*, A Hét, 1909. II., 874–875., illetve SCHÖPFLIN Aladár, *Cholnoky Viktor első könyve*, Nyugat, 1909/24, 648–654.

a kísértetlátás látszólagos összeférhetetlensége miatt tartotta kiemelkedőnek Cholnoky szövegeit, utóbbi Poe nevét is megemlíti, igaz, csak a kötet által tartalmazott szövegek általános „hangadójaként”. „A mánia, a bős bosszú túléli a lovagot”: a Schöpfung rövid tartalmi ismertetésében olvasható frappáns reflexió tulajdonképpen a halványan vibráló Poe-intertextusra is visszaolvasható, igaz, ott a családok történetét előíró jóslat előrevetíti mindezt. A *Tammúzt* 1944-ben újból kiadták, az erről született recenziók viszont – akaratlanul – a Poe-recepció fejleményeit is rögzítik. Az „organikus” Cholnoky- és Poe-recepciót megakasztó államszocializmus évtizedeit megelőző utolsó évekből érdemes feljegyezni egy véleményt, amely tökéletesen demonstrálja a *Metzengerstein* és az *Olivér lovag* textuális rokonságát: „Olivér lovagot látjuk, ezt a Poe kísértetnovelláira emlékeztető figurát”.³⁴

Irodalom³⁵

- BÉNYEI Tamás, „Szemérmetlen hasonlatosság”: ismétlés és utánzás Poe *A Morgue* utcai kettős gyilkosság című elbeszélésében, *Filológiai Közöny*, 2013/1, 51–86.
- CHOLNOKY Viktor, *A szürke ember*, *A Hét*, 1906. I., 147–148.
- CHOLNOKY Viktor, *Az alerion-madár vére*, Budapest: Franklin, 1912.
- CHOLNOKY Viktor, *Néhusztán meséiből*, Budapest: Franklin, 1913.
- Cholnoky Viktor-különszám*, Vár Ucca Tizenhét, 1993/1.
- CSOLNOKY Viktor, *A Rátoldok*, *Balatoni Hírlap*, 1899. 3., 1–3.
- DÉRCZY Péter, *A reális kísértet. Cholnoky Viktor publicisztikai és szépprózai művei*, Vár Ucca Tizenhét, 1993/1, 158–166.
- EISEMANN György, *Fantasztikum és medium (Cholnoky Viktor: Olivér lovag)*, *ItK*, 2010/3, 256–269.
- EISEMANN György, *Poe-tica = Uő, A folytatódó romantika*, Budapest: Orpheusz, 1999, 5–91.
- FARAGÓ Erzsébet, *Cholnoky Viktor*, Vár Ucca Tizenhét, 1993/1.
- FERENCZ Győző, *Poe in Hungary = Poe Abroad: Influence, Reputation, Affinities*, ed. Lois Davis VINES, University of Iowa Press, 1999, 82–88.
- ISER, Wolfgang, *A fiktív és az imaginárius*, ford. Molnár Gábor Tamás, Budapest: Osiris, 2001.
- KELEMEN Pál, *Mi volt előtte? Kittler filológiája*, *Partitúra*, 2014/1, 11–18.
- KONTRA Ferenc, *Csáth-párhuzamok*, *Híd*, 1988/1, 81–89.
- KORPONAY Béla, *Edgar Allan Poe in Hungary*, *Angol Filológiai Tanulmányok*, 1963, 43–62.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Cholnoky Viktor: Tammúz*, *A Hét*, 1909. II., 874–875.
- OROSZ Magdolna, *Utazás kultúrák között. Interkulturális mozzanatok Cholnoky Viktor Trivulzió-novelláiban = Induló modernség – kezdődő avantgárd*, szerk. BEDNANICS GÁBOR – EISEMANN György, Budapest: Ráció, 2006, 102–122.
- POE, Edgar Allan, *A Morgue utcai kettős gyilkosság*, ford. Pásztor Árpád = Uő, *Válogatott művei*, szerk. BORBÁS Mária – KRETZOI Miklósné, Budapest: Európa, 1981, 128–163.

34 SZABÓ Zoltán, *Könyv mellett*, Magyar Nemzet, 1944. február 17., 4. (saját kiemelés – W. A.)

35 Az eredeti Edgar Allan Poe-szövegekhez a The Edgar Allan Poe Society of Baltimore honlapján fértem hozzá (eapoe.org).

- POE, Edgar Allan, *Metzengerstein*, ford. Babits Mihály = Uő, *Válogatott művei*, szerk. BORBÁS Mária – KRETZOI Miklósné, Európa, Budapest, 1981, 40–48.
- SCHÖPFLIN Aladár, *Cholnoky Viktor első könyve*, Nyugat, 1909/24, 648–654.
- SZABÓ Zoltán, *Könyv mellett*, Magyar Nemzet, 1944. február 17., 4.
- THOMKA Beáta, *Műfaji déjá vu*, Vár Ucca Tizenhét, 1993/1, 155–157.
- VARGA Viktor, *A nyelv mint a fantasztikum és a krimi forrása. Cholnoky Viktor: A kövér ember*, Irodalomismeret, 2013/2, 148–157.
- VARGHA Kálmán, *Egy modern kísértetlátó. Cholnoky Viktor*, ItK, 1984/2, 163–171.
- WALPOLE, Horace, *Az otrantói várkastély*, ford. Papp Zoltán = *Kalandos históriák*, vál. BORBÁS Mária, Budapest: Európa, 1974, 237–357.

The gorilla and the Hun dogs

A szürke ember (The Grey Man) by Viktor Cholnoky has been recognized as the paraphrasis of *The Murders in the Rue Morgue*. The short story refigures many thematic elements of Poe's texts, leaving traces as inscriptions. There is a similar connection between *Metzengerstein*, Poe's first published short story and Cholnoky's *Olivér lovag* (Knight Oliver). The following interpretations try to demonstrate the cultural metamorphoses of the original American short stories.

Keywords: Viktor Cholnoky, detective story, transcription, intertextuality, film

Szív, hordó, ház, kút, inga

Négy Poe-elbeszélés az operaszínpadon

Absztrakt. A tanulmány Poe négy novellájának (*Az áruló szív*, *Egy hordó Amontillado*, *Az Usher-ház vége*, *A kút és az inga*) operafeldolgozásaival foglalkozik. A feldolgozások részint a klasszikus operasémák felőli melodramatikus újraértelmezés adaptált gesztusrendszerét használják (pl. Adolphe, Butts, Debussy), részint a posztfreudista tapasztalatból kiinduló tudatopera alakzatait (pl. Haas, Bettinelli, Glass, Coli). A zene sokszor kísérezzeneként működik (pl. Copelandnél), de arra is akad példa, hogy ellenszegül a helyzet komolyságának, s Poe szövegében megcsillantja a gyilkos ironiát (pl. Pinkham, Solari munkáiban). Külön érdekesség Poe konkrét vagy alter egóként való belekomponálása egy-egy fiktív történetbe (pl. Argento, Adolphe), de a hibriditás felfokozott jelenlétére is van példa (lásd pl. Haasnál Poe és Kafka szimbolikus találkozását).

Dominick Argento, eklektikus amerikai zeneszerző 1976-ban bemutatott *The Voyage of Edgar Allan Poe* című operájának prologusa egy orvos monológja. A „patologikus” Poe teátrális zsenije kiválóan alkalmas az operaszínpadra, már amennyiben az operát fénykora klasszikus közhelyeinek reményteljes és a megújíthatóság jegyében szerveződő, folyamatos reinkarnációjaként fogjuk fel.¹ Poe traumája Argento művében merőben személyes megokoltságú, s a Poe-életlegendából indul ki: az alkoholista Poe, felesége, Virginia halála után végleg elvesztette kreativitását, a nosztalgikus múlt ígézetében Baltimore-ba szeretne utazni. Babits Mihály, Poe egyik legfontosabb magyar fordítója ezt így általánosítja: „Poe számára azonban nem volt kegyelem. Mióta feleségét eltemette, többé nem tudott magához térni. Micsoda sötét sors sújtja a költőket, hogy baljós álmaik beteljesednek? Nem volt-e Poe örök lidércnyomása, visszatérő gyötrelme: a szépség halálának gondolata?”²

Argento operája hallucinációk, emlékek, Poe-reminiscenciák és Poe-élet-töredékek vegyítésén alapul: a mű nem a kamarajellegű intimitás traumafeltáró energiáira fókuszál, hanem a látványos akkumuláció gesztusrendszerét aknázza ki, mintegy puzzle-szerűen megidézve Poe életművének látomásosságát. Tényleges utazás helyett az önmegismerés hosszú útja következik: egy hatalmas metaforikus utazás a művészlét labirintusában, alászállás a halál és az irodalom katakombáiba. Poe először is egy szellemhajóra száll fel, s egy Griswold nevű mefisztói, alakváltogató figura kíséri. Először hajóskapitányként

1 Az operáról bővebben: George HERZFELD, *Poe and „Gothic Opera”*, The Edgar Allan Poe Review, vol. 16, No. 1., 2015/tavaszi, 1–18.

2 BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Budapest: Nyugat Kiadó és Irodalmi Rt., é. n., 571–572.

jelenik meg: a hajón különféle víziók és hallucinációk vesznek erőt a költőn, látja anyja halálát, saját adoptálását (Griswold ezúttal Mrs. Allanként jelenik meg). Hasonló szellemben zajlanak a különféle hallucinációk az esküvő megidézésekor is. Poe-t egy gyónás során megvádolják, hogy tudatosan akarta felesége halálát, hogy ezzel sokszorozza meg perverz művészi megszállottsága energiáit, hiszen a szenvedés inspiratív erejű, és így kielégíti a szerző belső démonainak vérszomját, illetve kiszélesíti művészete érzelmi tereit. Griswold bíróként jelenik meg, a felhergelt Poe kardot ránt, és nekiront, de kiderül, hogy Griswold csupán tükörkép, Poe lelke, titkos énje („Your soul. Your secret self.”). Mihelyt a költő lesújt, a tükörkép helyén Poe tükörképe jelenik meg.³ „Poe is a megszállottak közül való. Őt a képzelet lehetséges poklaiba leszállni hajtja rögeszméje. Nem tartozik-e a képzelet is a valósághoz?” – írja, kérdezi Babits.⁴ Ennek az írásnak is elsősorban a valósággá vált képzelet, illetve a képzeletté lett valóság dinamikája lesz a tárgya, méghozzá zenei, pontosabban szólva operai kontextusban. A záró képben Poe a kikötőben áll, várja a hajót. Virginia hangját hallja, majd meghal. Megjelenik Griswold, majd az orvos. Kétséges, hogy az utazásra sor került-e, ahogy az is, hogy mi vagy ki okozta Poe halálát.

A továbbiakban négy Poe-írás (*Az áruló szív*, *Egy hordó Amontillado*, *Az Usher-ház vége*, *A kút és az inga*) opera-feldolgozásaira összpontosítva kíséreljük meg regisztrálni a zenében kirajzolódó Poe-kép árnyalatait a szövegvilág viszonylatában. Figyelemreméltó, hogy zenei szempontból mennyire inspirálóak Poe ún. doppelgänger-elbeszélései. Ez a személyiséganalízis a tudat végtelenébe tart, s gyakorta alkot olyan szerkezeteket, melyek a többszöröződésen, a tükröszerűsége, az ismétlésen, a pulzáló fokozáson alapulnak, s ezekben az eljárásokban valóban nem nehéz meghallani a zenét. Nagyon pontosan fogalmaz Bollobás Enikő, amikor Poe novelláit így jellemzi: „Poe legjobb elbeszéléseiben a képzelet és a nyelv újabb és újabb kapui nyílnak meg, dacolva mindenféle bizonyossággal vagy végérvényességgel, s a feltárolt világok és a táguló nyelvi jelentések egyre inkább a végtelen dimenzióiba visznek. Ez a szándék magyarázza a Poe-nál oly gyakori többszörös kerettörténetek, tükrözött cselekményszerkezetek létjogosultságát”.⁵ A végtelenbe nyitódó elbizonytalanítás, illetve a lélektani analízis szenvedélye mellett különösen fontos szerepet játszanak Poe szövegeinek kiemelten kezelt akusztikus dimenziói. És itt nem pusztán a szöveg eredendő zenéjéről van szó, hanem azokról a metaforikus vagy a szinesztézia logikáját követő gesztusokról is, melyek elvben egy-egy opera zenei alapsémáját uralni képesek (a padló alól hangzó folyamatos szívdobogás, az anticipációs zajok stb.). A fenti novellák mindegyikében szerepelnek erőteljes, feltűnő akusztikus csábítások: *Az áruló szív*ben például a szívdobogásként azonosított büntudat zenéje, *Az egy hordó Amontillado*ban a karneváli fergeteg és a potenciális haláltánc kettőssége, illetve a csörgősipka csengőinek hangja, *Az Usher-ház végén* az organi-

3 A jelenethez lásd pl.: Mary Elaine WALLACE – Robert WALLACE, *More Opera Scenes for Class and Stage from One Hundred Selected Operas*, Southern Illinois University, 1990, 178–180.

4 BABITS, *I.m.*, 535.

5 BOLLOBÁS ENIKŐ, *Az amerikai irodalom története*, Budapest: Osiris, 2005, 91.

kussá váló ház zenei életelvének és életenergiáinak ritmusa, *A kút és az inga*-ban a beszélő kút karaktere stb. A zenei értelmezési stratégiák erőteljesen függenek a műfaji átstrukturálás multimediális kihívásaitól is, ugyanakkor ez korántsem beszűkülést jelent, sokkal inkább kiterjesztett dimenziókat, életképes mutációkat. A Poe-darabok ennek megfelelően hol a klasszikus operasémák (örülési jelenet, a verizmus hagyományán alapuló fokozó technika stb.) mentén, hol a tudatoperák egészen modern színházi tapasztalatából táplálkozva szólalnak meg.

I. Az áruló szív

Poe *Az áruló szív* (The Tell-Tale Heart) című, a sötét költőiséget és a horrosztikusan fokozódó rettenetet ötvöző novellája⁶ számos kamaraopera ihletője lett. A feldolgozásokban alapvetően két szerzői koncepció érvényesül: az egyik a tudatopera műfaja felé való orientálódás (ezt a monológforma vagy szerepekre bomló én megnyilvánulásai uralják), a másik a tematikus-drámai amplifikáció, azaz a cselekmény kibővítése, klasszikus „eloperásítása” (azaz új szereplők beiktatása, tipikus operahelyzetek tudatos generálása). Mindkét változat konstrukcióminimума ugyanakkor a pszichologizáló-fokozó analízis, a crescendo-szerkesztés marad.

A novella egy, a maga épelméjűségét keserű öngazolási monológgal bizonygató gyilkos lélektani analízise. Érdekes megjegyezni, hogy a megbízhatatlan elbeszélő monologikus alkalmazása ebben a korban narratív forradalomként hathatott. A férfi hét napos rákészülés után megöl egy öregembert, mert nem bírja elviselni „halványkék, hálgyos” „keselyűszemét” („eye of a vulture – a pale blue eye, with a film over it”), mely valósággal megbénítja őt. Az öreget a padló alá temeti, ám miután a büntudat sorozatos hallucinációkat gerjeszt benne, s a padló alól minduntalan az öreg egyre erősödő szívdobogását hallja, tettét bevallja a szomszédok riasztására megérkező rendőröknek, holott a külső szemlélő számára mindvégig tökéletesen játssza az ártatlant. Az örület és bűn viszonyát merészen taglaló monológ nem kommentál: nincs etikai állásfoglalás sem. A hallás és a látás, az akusztikus és a vizuális effektusok eltérő dinamikájára és más-más értelmű metaforikusságának kettősségére épülő novella kiváló opera-alapanyag, hiszen ez a különleges mintázatok létrehozó dinamika egyaránt ragyogóan érvényesülhet melodramaként, tudatkivetülésként, analízisként, horortörténetként vagy multimediális produkcióként is. Az örültség vádját elhessegető narrátor már a novella elején kijelenti, hogy „beteg”, s betegsége az érzékeit felerősítette. „Kivált a hallás érzéke lett éles” – hangzik el már az első bekezdésben. Nyilvánvaló, hogy ez a sor felfokozott zenei kihívást jelent a zeneszerzők számára: a hangeffektusok sokféleségének szereplehetőségei mellett a szívdobogás konstans és erősödő jelenlétének megalkotása is vonzó feladat. A keselyűszem motívuma amellet, hogy a színekdochikusan értelmezett ego és test képzetét kelti (a gyilkosság viszont a teljes testet elpusztítja), azonosul a Rossz Szem („Evil Eye”) ezoterikus

6 A novella magyarul: *Edgar Allan Poe válogatott művei*, válogatta BORBÁS Mária – KRETZOI Miklósné, Budapest: Európa, 1981, 287–294.

kategóriájával is, mely immár nem fizikálisan, hanem metaforikusan része egy nagyobb Testnek, sőt ahogy Dennis A. Foster lacani terminusokkal megfogalmazza: a „feltételezett tudás szubjektumának” minden elhatalmasodó tekintetével válik.⁷ A test feldarabolása, eltüntetése, totális destrukciója azonban nem lehet eredményes, mert a látvány fokozatosan hallássá változik, a vizuálisból akusztikus lesz, a keselyűszem látványából a szívdobogás felerősödő hangja. Ez a szinesztéziás áttolódás természetesen könnyen válhat az operai variánsok origójává.

A művet feldolgozta többek közt Geoffrey Álvarez brit-nicaraguai zeneszerző Robin Lewis librettója nyomán: a kamaradarabot 1984-ben mutatták be (Royal Academy of Music Opera Department), a szerző 1981 és 1983 között komponálta.⁸ Az alkotás nem aratott különösebb sikert. A legtöbb feldolgozás tipikus „egyetemi” darab, s nem igazán került a nagyközönség elé. A musical-szerzőként híressé vált Adam B. Levowitz a louisville-i egyetemen még szakdolgozatként komponálta meg tenorra és zenekarra írt Poe-kamaraoperáját. David S. Bernstein műve Charles Kondek szövegét vette alapul, és az akroni egyetemen hangzott el 1999-ben.⁹

A legigényesebb feldolgozás Steve Copeland nevéhez fűződik, aki az angol melodráma hagyományaira támaszkodva és időnként a popkultúra elemeire (lásd pl. az ütőshangzást) alapozva komponálta meg (alig több mint) félórás művét.¹⁰ A szövegkönyv hűen követi Poe novellájának világát, Copeland megrímelt refréneket alakít ki, melyek a zene pillérrendszerének fontos részévé válnak. A zenei nyelv vokális rétege a pseudo ariosótól a deklamációig és a kiérleltebb dallamfoszlányokig terjed. A zeneszerző él a dramatizálás bizonyos eszközeivel is: s noha történetileg tisztában van vele, hogy anakronisztikus lenne Poe világát Freud és Jung tanaival átítatva ábrázolni, mégsem lát más kiutat: árnyék-ént alkalmaz (Edgar és Edgar árnya), szerepeket von össze, hogy kiemelje a „hasadást”, illetve utaljon a folytonos szerepcserékre és szereptévesztésekre. Edgar a gyilkos, Allan az áldozat: Copeland tehát mintegy Poe neveinek hangzásegységébe foglalja a dráma alapviszonyait. A bennünk rejlő gyilkos pszichodramája és az áldozat reménytelen pozíciója így metaforikusan egyetlen testbe zárul, melyet az ellentétek (művészi képzelet/köznapi lét stb.) radikalizmusa tart össze. Az opera retrospektív elbeszélésként indul: egy halálraitélt apológiájaként vetül színpadra, valóságos elrettentő vallomásként. A tettetés és a szimuláció zenéje ellentétbe kerül a belső rezdülésekre fókuszáló és az elbeszélői tónust következetes narrációval megjelenítő zene stratégiáival. A tettető gyilkos vádolja tettetéssel a munkájukról

7 Dennis A. FOSTER, *Sublime Enjoyment: On the Perverse Motive in American Literature*, Cambridge University Press, 1997, 50.

8 Margaret Ross GRIFFEL, *Operas in English: A Dictionary*, Plymouth: Scarecrow Press, 2013, 481.

9 Poe és a zene kapcsolatához összefoglalólag lásd még pl.: Burton R. POLLIN, *Poe in Art, Music Opera and Dance = A Companion to Poe Studies*, ed. by Eric W. CARLSON, Westport: Greenwood Press, 1996, 494–517.

10 Az opera 2011-es előadása (Linbury Studio Theatre, Royal Opera House) itt tekinthető meg: <https://www.youtube.com/watch?v=uaCIMrzGtME> A partitúra a következő címen érhető el: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/44175>

megfelelkező rendőröket, és felfedi a valóságot. Copeland szinte minden szereplőt megkettőz: a két szomszédnő beiktatása különösen hatásos: olykor a kar klasszikus, kommentátori szerepét töltik be, máskor aktívan kapcsolódnak a játékba, pl. a darab végén kihívóan flörtölni kezdenek a rendőrökkel, s ez a burleszkre hangolt „orgia” kerül zenei ellentétbe az örület elhatalmasodását jelző szívdobogás elviselhetetlenségével. S ez a kontraszt hívja elő a gyilkost is: aki a feltépett padlódeszka alól egy húscsapatot (az öreg szívét) vesz elő, s dionüszoszi őrzöngésbe kezd. „A szív pokoli dobogása” a lét örökkévalóságát és a megtisztulás igényét is magában hordozza. Az önleleplezés és az önigazolás kettős retorikája egy olyan szubsztitúciós játék foglya lesz, mely a keselyűszem pozíciójába részint a törvény, a lelkiismeret, az Isten szemét helyezi, részint abban a színesztéziás térben érvényesül, mely a vizualitásból átfordul az akusztikusba. Copeland ugyanakkor ügyel arra is, hogy a vizuális elemeket metaforikusan is megsokszorozza: az öreg és a gyilkos barátsága fölött az operában például a napsugár ragyog. Copeland ugyanis kiemeli a sötétség/nappal (lámpás/természetes fény) ellentétet is, hogy az ego, illetve az árnyék ego kettőssége tematikus és zenei megerősítést nyerhessen. A keselyűszem nemcsak az öreg testéhez tartozik, hanem metaforikusan a keselyűhöz is, s ez a dögmadár-effektus felerősítéséhez vezet: a keselyű fenyegetést jelent a testre nézve, ráadásul a gyilkoséra és a meggyilkoltéra egyaránt, hiszen ebben a relációban érvényes igazán a metafora.

Copeland dramaturgiája rendkívül színes: narrátort alkalmaz és megjelenít. Zenéjében nincsenek eltúlzott operai bravúrok: a szöveg szolgálatába állított effektusokat nem szakítják meg operai reflexiók, bár a crescendo-szerkezet törvényszerűen itt is kiépül, még akkor is, ha például a zárlat sokkal inkább a flörtölő rendőrök idilljének ijesztő kontrasztjaként tárja eléink az önleleplezést. A rendőrök és a szomszéd nők (cselédek) már-már kiszakadnak a gyilkos világból és átlépnek egy intimebb közegbe. Ez a kiszakadás a fokozódó szívdobogástól, az „érzékek túlzott élességével” küzdő gyilkossal törvényszerűen nem eshet meg: ő benne marad a történetében, nem tud kilépni a világából, a keselyűszem szívdobogássá vált, a paradox önigazolás örületté. Copeland kerülte a túlzott operai gesztusokat, diszkréten beengedte a populáris kultúra egyes elemeit, a hangsúlyozott, copelandi értelemben vett amerikaiságot, de szerencsésen elkerülte a hibriditást is. Egy meglehetősen bizarr hasonlatsorral Poe-t eleve a populáris szerzők táborába sorolja: „Ha Mark Twaint nevezhetnék az amerikai irodalom Beatlesének, Edgar Allan Poe lehetne a Rolling Stones”.¹¹

Az operához alighanem Bruno Coli, olasz opera- és musicalíró nyúlt a „legdrámaiatlanabb” módon: a szóló baritonra írt, közel egy órás kompozíció valóságos tudatoperaként működik, noha a szerző mindvégig Poe világában marad, újrakoncipiált librettó helyett közvetlenül a novella szövegét alkalmazza, vagyis lényegében Poe-t magát szólaltatja meg.¹² Dennis Vaughan, az

11 Lásd pl.: <http://www.longbeachopera.org/2013-season/tell-tale-heart-van-gogh>

12 Az opera és Poe kapcsolatának részletes elemzését lásd: Stephen RACHMAN, „Here! Here!”: Poe and Bruno Coli's „The Tell-Tale Heart”, The Edgar Allan Poe Review, Vol. 10, No. 1 (2009), 36–43. Az opera 2004-es felvétele az alábbi címen hallgatható meg: <https://www.youtube.com/watch?v=loOjhla9Ue0>

eklektikus ausztrál komponista saját, 2005-ben bemutatott opera-monodrámáját egyenesen a „gótikus horror tenorra és zenekarra” alcímmel látta el. A zenei nyelv Vaughannél tudatosan válik csapongóvá: a Wagner-allúziók világától kezdve a Hitchcock-filmek zenéjéig különféle hatásokat hoz játékba.

Bruce Adolphe saját szövegkönyvre 1978-ban komponált, első operája csak 1982-ben, Bostonban került először színre: a sztori itt egy szerelmi szálalal is kiegészül. A főhős Andrew List, a költő, lényegében Poe alteregója (a legváratlanabb pillanatokban is képes elszavalni egy-egy Poe-verset). A poéta egy világtalan háziúrnál lakik: az ő hiányzó szeme valósággal foglyul ejti a poétát. A keselyűszem helyét a szem hiánya, a test és az érzékelés üres helye veszi át. List nem tud szabadulni a nézés hiányában testet öltő „nézéstől”. A költő szerelme, Helen sem képes más irányba terelni List egyre inkább az örület jegyeit is integráló képzeletét. List végül kegyetlenül végez Masonnal: innen a történet már többé-kevésbé a poe-i mederben folyik tovább. List a komikus duóként megjelenített rendőröknek sikerrel hazudozik, majd az elhaltalmasodó szívdobogás hatására bevallja bűnét. Mason a padló alatt fekszik. Adolphe módszere a kiegészítés, a Poe-féle pillanatfelvétel narratív kidolgozása, a poe-i szenvtelenséggel szembeni világos értelmezés. Crutchfield szerint a mű legjobb része „a két rendőr scherzoszerű érkezése, akik egy összehangolatlan duettet énekelnek, mely Britten Szent Iván éji álom című művének parasztjait idézi”.¹³ A bűn felemésztő mechanizmusát a zene mindent felémésztő orgiája metaforikussá teszi. Az örületbe való alászállás és a költői látomásosság összekapcsolása (beleértve a szerelemfáltás delíriumát is) mintegy magyarázatul is szolgálhat a gyilkos viselkedésére. A művészi érzékenység, a zsenikultusz összekapcsolása az örülettel határozott neoromantikus színezetet ad a darabnak. A „lombrosói” képlet hagyományosan jól hangolható össze az operai közhelyrepertoárral is: ám ez a „szájbarágós” otthonosság többet von el Bruce Adolphe operájának energiakészletéből, mint amennyit hozzátesz a poe-i narráció kétségtelen dinamizálásához.

Robert W. Butts saját librettóra írt, meglehetősen közepes, szintén egy lehetséges lélektani magyarázatot kínáló műve 2010-ben kerül először színre.¹⁴ Butts szövegkönyve radikálisan átalakítja a történetet: egy szobalányt helyez a gyilkos pozíciójába, aki megöli gazdáját. Miss Moody kiáltást hall, gyanúsak találja a szobalány viselkedését, ezért rászabadítja a rendőrséget. Az időnként, de módfelett rendszeresen ismétlődő szívdobogás önleplezésre kényszeríti az egyébként kitűnően színlelő, egyre inkább a téboly jeleit mutató cselédet, a rendőrök pedig az emeleten megtalálják a hullát. A szélsőségeket (gyilkosság, darabolás, a hulla elrejtése) teljességgel kiiktató opera alapvetően az akusztikus ingerek, érzetek és képzetek (szél, eső, patkány, a szomszédok zaja) felől közelít tárgyhöz: a látványról (keselyűszem) is csak hallunk, a helyzet csak a mű legvégén látszik megváltozni. Mind a szalonzene, vagy a barokkos formák sémái, mind a hangutánzó és hangulatfestő diszszonáns elemek szóhoz jutnak. A kiáltás központi dramaturgiai erejű lesz, a

13 Will CRUTCHFIELD, *Wrestling With Guilt, in Adaptation of Poe Tale*, New York Times, 1988. 11. 13. <http://www.nytimes.com/1988/11/13/arts/review-opera-wrestling-with-guilt-in-adaptation-of-poe-tale.html>

14 https://www.youtube.com/watch?v=h_agEoubjIE

feszültséget a rejtélyes hang(ok) különféle azonosítási kísérletei teremtik meg. A szívdobogás azonosításának pillanata egyúttal az önkéntelen lelepleződés csúcspontja lesz: ezt pedig a hallás szeparálódása előzi meg. A brandyvel kínált kedélyeskedő rendőr gyakorlatilag nem hall „semmit”. Ráadásul „látni” sem lát, sőt ellenkezőleg: a cseléd látja meg a rendőr szemében gyilkos önmagát. Butts láthatólag fokozó szerkezettel kísérletezett: a cseléd és a gyilkos azonosságának gyanúja viszont korán felébred ahhoz, hogy meg ne rogygyanjon a szerkezet. Az öreg a cseléd szerint az óceánt vágyik látni: a végtelességgel való szembesülés majd megnyugtató. A halál eufemizmusa árulkodó metaforaként hat, s korántsem elég a kiáltás képzetének semlegesítéséhez. Butts műve logikailag szigorúan ellenőrzött, klasszikus dramaturgiájú kamaradarabbá alakul: Poe világa itt messze nem lép át sem a tudatoperák, sem a thrillerszerű gótikus operák térfelére: helyette afféle teátrális, megnyugtatóan kiegyensúlyozott verizmust generál.

II. Egy hordó Amontillado

Montresor, a római nemes egyre nehezebben tűri a gazdag és fennhéjázó Fortunato sértéseit, és miután az inzultus sem marad el, bosszút forral. Fortunato a régi borok szakértője: és ő épp ezt a gyöngye pontját fogja kihasználni. A karnevál forgatagában félrészeg, bohócruhába öltözött Fortunato jó kedéllyel fogadja Montresor közeledését: Montresor azt állítja, hogy kapott egy hordónyi amontilládót, de nem tudja megállapítani, hogy a küldött bor valóban amontilládó-e, vagy csak át akarták verni. Luchesihez megy, hogy bizonyosságot szerezzen. Fortunato leszólja Luchesi ízlését, és saját maga ajánlkozik bortesztelőnek. A pince katakombaszerű, sötét kriptalabirintus. Meg-megállnak, kortyolgatnak, majd Montresor fokozatosan egy kriptauregbe falazza be áldozatát, aki az utolsó percig tréfának tartja a játékot, ám amikor a helyzet nyilvánvalóvá válik, már késő – pár mondatban így foglalható össze az *Egy hordó Amontillado* (The Cask of Amontillado) című, a vallomásos és a gótikus stílust elegyítő Poe-novella¹⁵ tartalma, mely – hasonlóan *Az áruló szív*hez – több kamaraoperát is ihletett.

Stewart Copeland David Bamberger librettójára komponált, alig félórás művét 1994-ben mutatták be. Charles Hamm 1953-ban bemutatott darabjának nincs felvétele, Julia Perry azonos című operája 1954-ben New Yorkban, a Columbia Egyetemen került színpadra először: ez az előadás 2006-ban CD-n is megjelent (Ditson). Aldo Provenzano Seymour Reiter szövegére írt egyfelvonásosát 1968-ban láthatta a New York-i Eastman School of Music közönsége, de a művet feldolgozta Russel Currie (bemutató: 1982, librettó: Carl Laanes) is, aki a *Dream within the Dream* (1984) és a *Ligeia* (1987) című darabokkal együtt beillesztette Poe-trilógiájába. Paul Geraci 2009-ben bemutatott operája dallamos-romantikus zenei világot álmódott Poe műve köré: a nem túl innovatív darab a zenei közterek karneváli terheléspróbáját is elvégzi. Ez a felfokozott romantikus szemlélet mégsem teatralizálja túl a váratlan tragédiát.

¹⁵ *Edgar Allan Poe válogatott művei*, 428–435. A mű értelmezéstörténetének erővonalaait összegzi: Dawn B. SOVA, *Critical Companion to Edgar Allan Poe: A Literary Reference to his Life and Work*, New York: Facts on File Inc., Infobase Publishing, 2001, 40–46.

Az Amontillado-operák közül Daniel Pinkham amerikai orgonista és csembalóművész Bostonban (Massachusetts College of Arts) 2003-ban bemutatott darabja érdemel még különösebb figyelmet.¹⁶ Pinkham zeneszerzőként számos stílust kipróbált, örök kísérletező kedve vezette el a dodekafóniához, az elektroakusztikus zenei megoldásokhoz, de megragadta a neobarokk idioma és az újklasszicizmus világa is. A felgyülemlett sértések miatti gyilkos megtorlás a legtöbbször csak képzeletben következik be: Poe novellája viszont a főhős szájába különös elvet ad. „Büntetnem kell – de büntetlenül kell büntetnem!” Az önbíráskodó büntetés aprólékos analízise ez a darab is. A karneváli forgatag tarkasága és a labirintus (a bosszúálló lélek) sötétsége két külön zenei világot nyit meg: csupán a pince salétromos falai közt meg-megcsördülő csörgősapka köti össze a két univerzumot. Az ingyencsúggal lépre csalt áldozat a maga mohóságának vétkébe esve leli halálát: elevenen befalazzák megtorló tudatába. A mámor is kettős jelentést kap: a bor és a bosszú részegségét és logikátlanságát jelzi. A felnyitás és a bezárás dinamikája a bor „kiszabadítása” és a test „rabul ejtése” közt rezonál. Az otthonosság és az idegenség szempontjából is kiemelten fontossá válik a karnevál labirintusként való elgondolása és ennek visszaja, a labirintus bejárásának karneváli „szórakozásként” való beállítása. A hedonizmus terei egyszersmind csapdává is válnak. Pinkham ügyesen érzékelteti ezt a *mask* (álarc) és a *cask* (boroshordó) szavak hasonlóságából fakadó játékerére való utalással. Montresor előírásosan maszkot visel, míg Poe-nál nincs erre vonatkozó előírás.

50

Pinkham takarékos librettóját (a párbeszédese részletek gyakorta szó szerint egyeznek Poe szövegével) a zene dimenziói mozdítják ki a szűkös keretek közül. A Menotti és Ned Rorem világával rokon zene jól érzékelteti a váratlan, eszelős tragédiába forduló karneváli hangulatot, és sikerül a darabba csempészni jó néhány ironikus, antiromatikus gesztust is. A virtuóz zenei retorika bohócmutatványainak köszönhetően a harmadik jelenet katakombáiba való alászállástól számítva a zene mintha téglánként hozná létre a tragédia falát: minden gesztus egyre baljóslatúbb és erőltetettebb. A salétrom kiváltotta köhögési roham megállítja ugyan Fortunatót, de kevés ahhoz, hogy kíváncsi hedonizmusát feladja. E ponton ráadásul a katakombajárás már férfivirtus kérdésévé válik. A részeg tréfából halálos bosszúvá átforduló cselekmény kettős játéka részint a szöveg bonyodalmasabb, sejtelmesebb retorikai szintjén, részint a zene egyértelmű, szándékleplező gesztusaiban éri el a csúcspontját.

Copeland operája a szokásos pszeudo-arioso stílust vegyíti popos énektechnikával¹⁷, különösen hatásosak azok a gesztusok, melyek a klasszikus operai férfiduetteket, illetve bordalokat figurázzák ki tudatosan eltúlzott gesztusokkal. A komikum tragikumba való átfordulása zseniális dinamikával történik. Montresor egy csontvázval lejt öröm- és haláltáncot: a befalazott kiáltásokat elnyomja a gúnykacaj. Copeland az opera végére irtózatossá erejűvé nagyítja a befalazott borszakértő kiáltását: a látvány helyét a hang veszi át. A zeneszerző nyitva hagyja a kérdést, hogy vajon van-e eljárás a sötétség katakombájából.

¹⁶ Az opera megjelent CD-n is. Daniel PINKHAM, *Two One Act Operas*, Boston: Arsis, 2006. (CD 151). Vezényel: John Finney.

¹⁷ A darab megnézhető az alábbi címen: <https://www.youtube.com/watch?v=dWIMqKijXk4>

Feltétlen említést érdemel még Patrick Solari 2014-ben bemutatott (Fargo Moorhead Opera) *Embedded* című operája, mely radikálisan modernizálta a történetet: Sylvia Malow, egy tv-híradó népszerű műsorvezetője egy olasz terrorista (Montresor) fogságába kerül. A darab az American Lyric Theatre Poe-projektjén belül készült, s Jeff Myers *Buried Alive* című egyfelvonásosával együtt került színre.

III. Az Usher-ház vége

Az *Usher-ház vége* (The Fall of the House of Usher) című Poe-elbeszélés ugyancsak operák egész sorát ihlette. A művet többek közt Avery Claffin is feldolgozta: az 1921 és 1923 közt készült művet azonban máig nem mutatták be. Roger Sessions 1925-ben, Eliot ösztökélésére kezdte el komponálni a maga változatát, ám a munkába beleunt és a vállalkozás torzóban maradt.¹⁸ Clarence Loomis alkotását 1941-ben csak koncertszerű előadásban láthatta a közönség.¹⁹ Morris Hutchins Ruger operája 1953-ban került színre Los Angelesben. Larry Sitsky dodekafóniával kísérletező alkotását 1965-ben láthatta először a közönség, de 1973-ban a Sidney Opera is bemutatta. A Hobart Festival felkérésére írt alkotás sikeresnek bizonyult.²⁰ Gregory Sandow operája 1979-ben került színpadra New Yorkban (Bel Canto Opera) Tom Disch értékes szövegével. A dél-afrikai Hendrik Hofmeyr díjnyertes kamaraoperáját a 1988-ban tűzte műsorára a Pretoriai Állami Színház. Peter Hammill art-rock operát komponált Chris Judge Smith szövegkönyvére. A mű teljes egészében még nem kerül bemutatásra, önazonossága kérdéses, jelenleg a *The Fall Of The House Of Usher (Deconstructed & Rebuilt)* című 1999-es változat számít véglegesnek. Külön érdekesség, hogy a ház is önálló szölamot kap.

A két leghíresebb Usher-opera azonban Claude Debussy és Philip Glass nevéhez fűződik. Debussy *La chute de la maison Usher* című egyfelvonásosát nem fejezte be (1908 és 1917 között dolgozott rajta). Debussy a neuraszténia természetrajzát kísérte meg megrajzolni egy lényegében érző lényként viselkedő ház pusztulásának ábrázolásával, kiemelten kezelve az incesztust mint alapvető okot, valamint megerősítve az orvos szerepét, akit Robert legfőbb szerelmi riválisaként értelmezett.²¹ Glass 1988-ban bemutatott, kamarazenekarra és szintetizátorra írt operája (Arthur Yorinks szövegkönyvén alapszik) nyitottabban értelmezi a történéseket, számára elsősorban a mindent bedaráló, önműködővé váló pusztítógépként elgondolt ház mechanizmusa lesz fontos. Roderick Usher kérésére az ősrégi, omladozó, rejtélyes Usher-házba megérkezik gyermekkori barátja (és feltehetőleg egykori szeretője), William. Roderick és lánytestvére, Madeline a széplelkekből álló finom család

18 Andrea OLMSTEAD, *Roger Session: A Biography*, New York: Routledge, 2008, 162.

19 Edith BORROFF, *Music Melting Round*, Oxford: Scarecrow, 2003, 206.

20 Vö. Burton R. POLLIN, *Music and Edgar Allan Poe: A Second Annotated Check List*, Poe Studies, 1982/6, 15, No. 1., 7–13.

21 A Juan Allende-Blin chilei zeneszerző által rekonstruált változat CD-n: EMI, 1984. Az operát Robert Orledge fejezte be és hangszerelte a zeneszerző vázlatai alapján. Az új mű bemutatójára 2006-ban került sor. A darabot azóta is sikerrel játsszák, DVD-felvétele is készült. Lásd: <http://www.robertorledge.co.uk/#!recordings/c1yi7>

utolsó sarjai. Az egykori iskolatárs szemében szinte felismerhetetlen Roderick egyre nyilvánvalóbban beteges személyiségjegyeket mutat: hiperérzékenysége egyre rémítőbb méreteket ölt, retteg a haláltól, rossz előérzetek kínozzák. Az első vacsoránál a beteg Madeline nem mutatkozik. William éjjel bekukucskál a hálószobába, ahol Roderick és Madeline fekszenek az ágyon. Roderick különösen érzéki módra játszik a lány hajával. Williamnek később látomása támad: az Usher-testvéreket látja gyerekkorukban. Iszonyatos víziói teljesen kikészítik. A szintén beteg Madeline halálának előérzete is rémítően hat. A vendégben az a benyomás alakul ki, hogy az Usher-ház érző lény, képes átérezni az emberi sorsokat, sőt mintha uralkodna valamennyin. Richard Wilbur pszichologizáló megfigyelése szerint a ház lényegében Roderick Usher teste a maga fizikai valóságában, ennek megfelelően a belseje Roderick lelke.²² Glass kimunkált, repetitív stílusa ezt az életelvet ragyogóan jeleníti meg. A „minimalizmus atyja”, a hipnotikus lebegés poétája valamiféle atavisztikus naivitásba vezeti vissza az érzékelést, a magzatvíz nyugalmas lebegésébe, ahol minden egyes apró, minimális változás katartikus erejű pillanattá válhat. A ház azonban, mint ahogy az kiderül, nem a biztonság terepe.

A zeneszerző által addíciós technikának nevezett alakítás-bővülés, épülés-lebontás olyan hálózatokat hoz létre, melyek a természeti képződmények (pl. egy korall kibomlása) vagy akár a fiziológiai, testi létezés (vérkeringés, szívdobbanás stb.) alapstruktúrára vezethetők vissza. A ház is kap egy zenei képletet, mely részint tárgyi-objektív, részint testi-szubjektív karakterrel bír. A hangzásvilág mellett a vizualitás jelképrendszere is működik: Roderick egy koporsót fest, egy koponya ékeskedik rajta. Madeline hamarosan meghal, legalábbis úgy tűnik. Roderick és ő tulajdonképpen ikrek, és viszonyuk egészen speciálisan intim, szinte természetfölöttien misztikus volt. Poe műfajteremtő elbeszéléséhez rendkívül plasztikusan illeszkedik Glass minimalista zenéje: a borzongás, a képzelgés, a kényszerképzetek, az előérzetek és a köztük való eligazodás reménytelensége a folytonos intenzitással pulzáló zenében még erőteljesebbé és drámaibbá válik. Egészen pontosan illik Glass zenei nyelvezetére az az észrevétel, melyet Kállay G. Katalin fogalmazott meg a Poe-mű elemzésekor: a szerző mintha a lélek legmélyére furakvó félelem járványszerű terjedésének mechanizmusát analizálná, s a beszélő névként funkcionáló családnév köznyelvi jelentése (kísérő, vezető), illetve az ikerlét hasadtságmetaforája is a betegessé váló félelem elviselhetetlen pokoljárását idézi.²³

Madeline koporsóját a pincébe viszik, Roderick meg akarja csókolni húga arcát. Ugyanazon éjjel Roderick megvádolja az orvost, hogy ő gyilkolta meg Madeline-t. William elborzadva látja, ahogy Roderick viselkedése egyre inkább mutatja az örület jegyeit. Roderick eszeveszetten tör be William szobájába, aki igyekszik megnyugtatni őt, és megígéri neki, hogy elviszi ebből a rettenetes házból. Épphogy belefog egy nyugtató mesébe, sikítás, lánccsörgetés és dörömbölés hallatszik. Roderick váratlanul kifakad: „Élve temettük a

22 Richard WILBUR, *The House of Poe = The Recognition of Edgar Allan Poe: Selected Criticism Since 1829*, ed. by Eric W. CARLSON, University of Michigan Press, 1966, 264.

23 Vö. Katalin KÁLLAY G., *Going Home Through Seven Path to Nowhere: Reading Stories by Hawthorne, Poe, Melville and James*, Budapest: Akadémiai, 2003, 45–59.

sírba!” Erre belép teljesen véresen, megszaggatott ruhában Madeline. Átöleli bátyját, és mindketten holtan zuhannak a földre. Dennis R. Perry és Carl H. Sederholm szerint a „gótikus” Ádám és Éva pusztulása egy korszakváltás kezdete.²⁴ William kirohan az összeomló házból, hajsza hja, hogy megmenekül. Ezután döbben rá, hogy valójában ki sem mozdult otthonról, és alighanem csak a képzelete játszadozott vele. A ház tehát egy összeomlott rémálom megsemmisült koherenciája. De Glass nem ennyire tételes: tudatosan hagyja nyitva, hogy a történet merő hallucináció-e vagy csak álom, esetleg realitás. Glass a cselekmény motivációit sem irányozza elő, de sugalmazza: a gyilkosság, a vérfertőzés, a féltékenység vagy a homoszexuális vágy éppúgy szerepet játszhat ebben, mint a neurózisok és hiperérzékenységek kiváltotta kényszerképzetek, de Glass zenéje még azt is megengedi, hogy transzcendens és misztikus erők kiismerhetetlen játékát sejtjük a megelevenített jelenetek mögött (e tekintetben Britten szellemvilágát idézi meg).

A szereplők közti kapcsolatok rendszere variánsok és lehetőségek sora. A ház mint élő organizmus képzele hallatlanul erőssé válik: a tragédiákból fakadó energiák gyűjtőterévé váló elegancia és titokzatosság az opera végére a képzelet zsúfolt lakosztályaivá alakul át. A hol horrorisztikus, hol pedig (gyakran megtévesztően) erotikus univerzumban külön feszültségforrás az örület különféle fokozatainak kiszámíthatatlan játéka. Glass operája multimediális projektként is elgondolható, mely különösen növelheti a darab intenzitását. A lírai-pszichológiai komplexitás egyik legfőbb elemévé avatva, hogy a narráció szerepét a ház kiismerhetetlen „pszichopatologikus” megnyilvánulásai befolyásolják. A pszichózisok, tragédiák, traumák, az elképzelt és a beteljesedett vágyak energiáinak gyűjtőtere organikus lénné válik: a Glass-féle repetitív zene ehhez az elképzelt testhez tartozó szív létműködésének „zaja” lesz. A zene alapja a ház életfunkciójának pulzáló jelenléte lesz. A hiperérzékenység tapinthatóvá válik: a ház teste valóságos anyaméhvé válik, mely nem hagyja megszületni és felnőni gyermekeit. A narráció szerepét a neurózisok és a traumák, illetve a vágymintázatok kombinatorikája veszi át: a történetek ugyan energiaforrásai a misztikus testnek, ám rejtve maradnak, s még az önfelszámolás pillanataiban sem tárulhatnak fel egészen. A dekadens szépség mint a perverziók esztétikai indoklása Glass számára nem elegendő: épp ezért megalkot egy olyan sémát is, mely a lehetséges perverziók mögöttes pszichológiai rendszerét tekinti elvi háttérvalóságnak, s a pusztulás valóságát vízióknak. Így lesz a ház élő sír és élő anyaméh egyszerre.

IV. A kút és az inga

Poe egyik legbravúrosabb szerkesztésű novellája, *A kút és az inga*²⁵ (The Pit and the Pendulum) első látásra nem kifejezetten tűnik alkalmasnak a dramatizálásra, opera-alapanyagnak sem igazán eszményi. Clemente Crispolti mégis ragyogóan birkózott meg a feladattal. Bruno Bettinelli 1967-ben,

24 Dennis R. PERRY – Carl H. SEDERHOLM, *Poe, „The House of Usher” and the American Gothic*, New York: Palgrave Macmillan, 2009, 29.

25 *Edgar Allan Poe válogatott művei*, 270–286.

Bergamóban bemutatott, *Il pozzo e il pendolo* című olasz nyelvű operája²⁶ megrendítően szerves drámává érett alkotás lett. Edgar, a halálra ítélt politikai fogoly, miután magához tér a sokkoló ítélet miatti ájulásból, a cellájában várja az ítélet végrehajtását. A cella sötét, kiismerhetetlen, a fogoly csakhamar elveszti időérzékét, múlt és jelen eseményei kavarnak a fejében. Lát egy anyát a gyerekével, és szerelme, Ellen is megjelenik előtte. A cellában kis híján belezuhan egy hatalmas kútba, ahonnan hangok szűrődnek ki, többek közt Ellené. A hang csalja, csábítja, kérleli, ám mihelyt Edgar a kúthoz ér, mindez abbamarad. A halál aztán egy újabb formát öltve kísérti meg: egy éles pengéből készült acélinga ereszkedik a szíve fölé. Ebből a kutyaszorítóból is sikerül megmenekülnie: utolsó erejével szétszakítja a köteleit, melyek egy ágyhoz rögzítik. Ekkor a falak indulnak meg felé, és a cella szinte eleven izzó kemencévé változik. A hőség már-már beleszorítja őt a kútba. Egyszer csak hangokat hall, „Halál a zsarnokra!”, kiabálják. Az agyafúrt kínzások során vége szakad: a zsarnoki rendszer megdől, a falak kihűlnek, a fogoly megszabadul. A darab az inkvizíció toledói börtönében sínylődő rab sorsát általános érvényűvé, kortalanná tette. Poe szövege sokkal drasztikusabb, nála pl. a névtelen főhős az ingától úgy menekül meg, hogy a maradék sós hússal bedörzsölt bőrszíjakat, melyekkel egy faágyhoz szíjazták, patkányokkal rágatja el. Az itt elsősorban politikai fogolyként megjelenő Edgar cizellált jellemét a zene sokfélesége árnyaltan fejezi ki. Bettinelli zenéje szépen lebeg az igazságérzet, a hallucináció, a rémlátomás regiszterei között: a „beszélő” kút szavaival összevetve a zsarnok bukásáról szóló mondatok valóságtartalmához nem férhet kétség. A fogoly az ájulás, az elalvás vagy a képzelgés egyes fázisaiban mintha egy-egy új, ismeretlen világba lépne át: ezek az átlépések bizonytalánítják el magát a realitást is. Bettinelli nyers és közvetlen tárgykezelése egyszerre rémálomszerű és megnyugtatóan leleplező. A darab a kitervelt pszichoterror analízisének tekintetében rokonítható Luigi Dallapiccola *A fogoly* vagy Philip Glass *Fegyencgyarmaton* című operájával: a drasztikum légkörének festése és az ellenpontozás Bettinelli fő erőssége.

Georg Friedrich Haas *Die schöne Wunde* című, 2003-ban bemutatott alkotása Kafka *A falusi orvos* és Poe *A kút és az inga* című művein alapszik, s ez a különös vegyület az élet és a halál pólusai közt vibráló létszorongatottság megszólaltatója lesz.²⁷ A labirintusszerűen építkező zene a kiszámíthatatlanság örök érzetében megcsillanó remény virtuóz ábrázolásával tűnik ki. A narratív gesztusok itt nem lineárisak, a tudattartalmak bizonytalan lebegése uralja a zene és a szöveg hol egymást erősítő, hol egymás ellenében ható gesztusait.

Összegzésképpen elmondható, hogy noha Poe novellái számos zenei vagy akusztikus fogódzót kínálnak, s ezekkel élnek is a zeneszerzők, az alapanyagnak csak mérsékeltten van determináló ereje. A feldolgozások előszere-tettel alkalmazzák mind a klasszikus operasémák felőli melodramatikus újra-értelmezés adaptált gesztusrendszerét (pl. Adolphe, Butts, Debussy), mind a

26 A mű 1957-ben készült el. A Rugginenti Bettinelli-antológiájának 4. darabján (RUS 555116) hallható az opera két zenekari részlete (*Preludio, Tenebre e Silenzio*). Az Orchestra Sinfonica di Milano játszik. Vezényel: Donato Renzetti.

27 A mű és Poe viszonyáról lásd: HERZFELD, *I.m.*, 15–18.

posztfreudista tapasztalatból kiinduló tudatopera alakzatait (pl. Haas, Bettinelli, Glass, Coli). A forrásszövegek és a zenei újraformálások mintázatai minduntalan egymásba csúsznak, hol látványosabb fedésbe kerülnek (pl. az akusztikus elemek közös kiaknázása révén), hol eltávolodnak egymástól, de épp ez a dinamika mutatja Poe szövegeinek értelmezői plasztikusságát. A zenei nyelv sokszor látványosan és bevallottan rendelődik alá a szövegnek, s szinte kísérezzeneként működik (pl. Copelandnál), de arra is akad példa, hogy a zenei rendszer mintegy ellenszegül a helyzet komolyságának, s Poe szövegében megcsillantja a gyilkos iróniát (pl. Pinkham, Solaris munkáiban). Külön érdekesség Poe konkrét vagy alter egóként való belekomponálása egy-egy fiktív történetbe (pl. Argento, Adolphe), de a hibriditás felfokozott jelenlétére is van példa (lásd pl. Haasnál Poe és Kafka szimbolikus találkozását). Kétségtelennek látszik az is, hogy a négy Poe-szöveg inspiráló ereje töretlen, és előbb-utóbb újabb opera-meglepetésekre is számíthatunk.

Irodalom

- BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Budapest: Nyugat Kiadó és Irodalmi Rt., é. n., 571–572.
- BOLLOBÁS Enikő, *Az amerikai irodalom története*, Budapest: Osiris, 2005.
- BORBÁS Mária – KRETZOI Miklósné, vál., *Edgar Allan Poe válogatott művei*, Budapest: Európa, 1981.
- BORROFF, Edith, *Music Melting Round*, Oxford: Scarecrow, 2003.
- CRUTCHFIELD, Will, *Wrestling With Guilt, in Adaptation of Poe Tale*, New York Times, 1988. 11. 13.
- FOSTER, Dennis A., *Sublime Enjoyment: On the Perverse Motive in American Literature*, Cambridge University Press, 1997.
- GRIFFEL, Margaret Ross, *Operas in English: A Dictionary*, Plymouth: Scarecrow Press, 2013.
- HERZFELD, George, *Poe and „Gothic Opera”*, The Edgar Allan Poe Review, vol. 16, No. 1., 2015/tavaszi, 1–18.
- KÁLLAY G., Katalin, *Going Home Through Seven Paths to Nowhere: Reading Stories by Hawthorne, Poe, Melville and James*, Budapest: Akadémiai, 2003.
- OLMSTEAD, Andrea, *Roger Session: A Biography*, New York: Routledge, 2008.
- PERRY, Dennis R. – SEDERHOLM, Carl H., *Poe, „The House of Usher” and the American Gothic*, New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- POLLIN, Burton R., *Poe in Art, Music Opera and Dance = A Companion to Poe Studies*, ed. by Eric W. CARLSON, Westport: Greenwood Press, 1996, 494–517.
- POLLIN, Burton R., *Music and Edgar Allan Poe: A Second Annotated Check List*, Poe Studies, 1982/6, 15, No. 1., 7–13.
- RACHMAN, Stephen, *„Here! Here!”: Poe and Bruno Coli's „The Tell-Tale Heart”*, The Edgar Allan Poe Review, Vol. 10, No. 1 (2009), 36–43.
- SOVA, Dawn B., *Critical Companion to Edgar Allan Poe: A Literary Reference to his Life and Work*, New York: Facts on File Inc., Infobase Publishing, 2001.
- WALLACE, Mary Elaine – WALLACE, Robert, *More Opera Scenes for Class and Stage from One Hundred Selected Operas*, Southern Illinois University, 1990.
- WILBUR, Richard, *The House of Poe = The Recognition of Edgar Allan Poe: Selected Criticism Since 1829*, ed. by Eric W. CARLSON, University of Michigan Press, 1966.

Heart, Cask, House, Pit, Pendulum. Four Poe-stories and the opera stage

This study deals with the operatic adaptations of four short stories by E. A. Poe (*The Tell-Tale Heart*, *The Cask of Amontillado*, *The Fall of the House of Usher*, *The Pit and the Pendulum*). On the one hand, the adaptations use the methods and clichés of the melodramatic concept of the classical opera (Adolphe, Butts, Debussy); on the other hand, they utilize postfreudian strategies of interpretation (Haas, Bettinelli, Glass, Coli). The music is often submitted to the text (Copeland), but there are some cases when the music puts up resistance to the words (Pinkham, Solari). Especially interesting is Poe as person's or as an alter ego's (Argento, Adolphe) involvement in the opera, and the metaphorical hybridity used by Haas.

Keywords: E. A. Poe, contemporary opera, melodrama, postfreudism, hybridity

Csehy Zoltán
Comenius Egyetem, Bölcsészettudományi Kar
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
FF UK Gondová 2, Bratislava 818 01
csehyzoltan@gmail.com

Teljes gőzzel

Steampunk kalauz

Absztrakt. A tanulmány a steampunk szubzsáner és az alternatív történelmi zsáner összefonódó kérdésirányaira koncentrálna. Első, nagy szakaszában a steampunk műfajelméletét tárgyalja, melynek definiálásától az irányzat műfajközi kapcsolatainak boncolgatásán át a kezdeti művek bemutatásáig jut. A dolgozat jórészt az angolszász szakirodalomra alapoz, és magyar vonatkozásban hiánypótlónak bizonyul, hiszen hasonló összefoglaló munka ezen a nyelven még nem készült a steampunkról.

„A múlt értelmét jelenkori tetteink határozzák meg.”
Czesław Miłosz

*„A steampunk egy temetési színház. Egy színjáték...
Ám ha feltámasztod a holtakat, a poggyászukat is magukkal hozzák.”*
Bruce Sterling

57

Melyikünk ne emlékezne arra az ezredforduló környéki „megrázó” képsorra, amikor a már nevében is ördögi Dr. Loveless hatalmas, gőzhajtású fémtaranuláján odacsörtet Ulysses S. Grant elnök-tábornok elé, hogy megakadályozza „a világ két nagy óceánját” összekötő vasútvonal átadását. Ha valakinek mégis csak homályosan derengene a dolog, segítünk: mindez a Barry Stonnenfeld rendezte *Vadiúj vadnyugat (Wild Wild West)*¹ című 1999-es film hetvennegyedik percénél látható. Különböző gőzhajtású masinériák – többek között a már emlegetett tudós kerekesszéke, a velocipéd, a lépegető vonat vagy a gramofontölcsért idéző hallókészülék – jellemzik a vászonra vitt vadnyugatot, s bár a film bezsebelt pár aranyálnát, saját szubzsánerének hangulatát mégis meggyőzően ábrázolja.

Könnyen megeshet azonban, hogy a magyar ajkú közönség számára még ma is a fenti film eszköztárával tudnánk a legkönnyebben körülhatárolni, hogy mi is az a steampunk – avagy kissé megerőszakolt magyarsággal: gőzpunk –, hiszen amennyiben a kedves érdeklődő az iménti kifejezés szócikkszerű kifejtését, mondhatni definícióját kívánná saját nyelvén felkutatni, bizony nagy bajban lenne. Elsősorban azért, mert a szóban forgó fogalmat egyetlen általunk felütitott értelmező szótár vagy idegen szavak szótára sem tartalmazta, sőt

¹ *Vadiúj vadnyugat* (Rendező: Barry STONNENFELD, Gyártók: Peters Entertainment – Sonnenfeld Josephson Worldwide Entertainment – Todman, Simon, LeMasters Productions, USA, 1999.)

azok sokkal könnyebben frissíthető és bővíthető online verzióinál sem találkoztunk vele. Hasonló csaldódás érné azt az érdeklődőt is, aki azokat a magyar nyelvű internetes adatbázisokat keresné fel, amelyek célzottan a peremműfajokkal foglalkoznak. Itt elsősorban a *Scifipedia*² névre keresztelt online enciklopédiára gondolunk, amely az AVANA³ (Magyar Tudományos Fantasztikus Művészetért Országos Egyesület) csoport gondozásában áll, noha ennek újjított variánsa⁴, az *Enciklopedia Galaktika*⁵ is csak részleges magyarázattal szolgál. Bár ez utóbbi néhány szócikkében szerepel a steampunk kifejezés – konkrétan négyben, egyes opusok műfajaként, illetve bizonyos szerzők által művelt szubzsánerként –, saját definícióval mégsem rendelkezik. Amit az említett négy szócikkben keresgélve összesen megtudhatunk róla, annyi, hogy William Gibson „1991-ben barátjával, Sterlinggel közösen írta meg a Difference Engine című vaskos regényét, amellyel létrehozta a steampunk irányzatot. A regény azt a kérdést teszi fel, hogy mi lett volna, ha a viktoriánus korban Charles Babbage befejezi az általa tervezett számítógépet”, hogy China Miéville Bas-Lag világában „fantasy-stílusjegyek keverednek steampunk motívumokkal”, illetve hogy Jules Verne Nautilus a „legextrémebb megjelenést és felszereltséget a Szövetség című feldolgozásban kapta.”⁶ Noha a citátumok igazságtartalmával nincs baj, s a bennük foglalt információk is az alműfaj megismerésének kiindulópontját jelenthetik, kifejtettségük azonban mégis a nullához közelít.

Magyar nyelvű definíció utáni kutakodásunk végére ilyenformán azt kellett konstatálnunk, hogy a steampunk, illetve a vele azonos megnevezésű szubkultúra konkrét bemutatását kizárólag és legkiterjedtebben a *Wikipédia* vonatkozó szócikke végzi el, még ha önmaga is jelzi, hogy tartalma további fejlesztésre szorul. A sokak által kétes hitelűnek tartott felület bejegyzésének értékét azonban kétségkívül emeli, hogy több magyar gőzpunk művészoldalon – elsősorban a stílus termékeit készítő és forgalmazó webhelyeken – is erre hivatkoznak az irányzat jellegének meghatározásánál.⁷ A szócikk felütése szerint a steampunk „az 1980-as évek végétől megjelenő, elsősorban kortárs stílus és tematika”,⁸ másodsorban alternatív művészeti szubkultúra, amely a legkülönbözőbb művészeti formáktól kezdve (szépirodalom, képzőművészet, művészfilmek, ponyva-

2 <http://scifipedia.scifi.hu/index.php?paged=2> (Hozzáférés: 2015. február 6.)

3 <http://www.avana.hu/> (Hozzáférés: 2015. február 6.)

4 E megállapításra a rendszer folytonos és automatikus átirányítása enged következtetni (B. L. P.)

5 http://egalaktika.wikia.com/wiki/%C3%9Cd%C3%B6z%C3%B6l_az_Enciklop%C3%A9dia_Galaktika (Hozzáférés: 2015. február 6.)

6 Az idézetek fellelhetősége, megfelelő sorrendben: http://egalaktika.wikia.com/wiki/A_g%C3%A9pezet és http://egalaktika.wikia.com/wiki/William_Gibson, http://egalaktika.wikia.com/wiki/China_Mi%C3%A9ville, <http://egalaktika.wikia.com/wiki/Nautilus> (Hozzáférés: 2015. február 6.)

7 Pl. <http://www.newhorizon.hu/galleries/steampunk-szerkezetek/>, <http://www.bevezetem.hu/cikk/legmenobb-steampunk-telok>, http://logout.hu/cikk/steampunk_mint_modding_stilus/teljes.html, <http://szissz.com/>, <http://www.forumshopsblog.com/2012/07/kreativ-kedd-24-steampunk.html> (Hozzáférés: 2015. február 8.)

8 A fantasztikus irodalom tematikai-szemantikai megközelítése alapján. Lásd: MAÁR Judit, *A fantasztikus irodalom*, Budapest: Osiris Zsebkönyvtár, 2001, 13–15. (Hivatkozás az eredetiben – B. L. P.)

irodalom, popzene, számítógépes játékok, képregények stb.), a mindennapi tárgykultúrában és formatervezésben is egyaránt megmutatkozik. / A [steampunk mint stílus] az ún. neoviktóriánus stíusból (viktóriánus éra) meríti formáit, ezeknek egyfajta újraromantizálását vagy jelenkori dekadenciáját adja. / A [steampunk mint tematika] (és nem műfaj) a sci-fi egyik alternatívájának is tekinthető, amely az időbeli anakronizmus (kortévesztés) harmadik formájából, az elképzelt jövő tematikai elemeiből alkotja meg tartalmát⁹ (paleo-futurizmus). Ilyen elem a steampunkban az elképzelt technológiai vívmányok és találmányok szerepeltetése”.¹⁰ A szócikk részleteire nem térünk ki, hiszen az alábbiakban az ott olvasható megközelítések legjava mélyebb kifejtésre kerül majd.

Ugyanitt szükséges megemlítenünk, hogy bár a definiálással ellentétben több cikk is megjelent a szubkultúra és a zsáner, illetve az ez utóbbiba sorolható művek kapcsán, kizárólagosan a steampunk opusokra koncentráló tudományos igényű szöveget azonban alig találni. Tulajdonképpen Gyuris Norbertnek a *Metafikció, történelem és identitás a steampunk regényben. Alasdair Gray: Poor Things*¹¹ címen két helyütt is megjelent tanulmánya az egyetlen ilyen. Ami viszont ezt a metatextust sajátos helyzetbe helyezi, az az, hogy az általa vizsgált regényt (még) nem fordították le magyarra; a kötet-címet is csak Gyuris magyarította „Sanyarú sorsok”-ként.¹²

Noha ez utóbbi, igen jelentős munka a műfaj sarkalatos pontjainak bemutatásához is nagyban hozzájárul, jelen tanulmány arra törekszik, hogy a Gyuris Norbert által jegyzett megkerülhetetlen állításokat magába integrálva, elsősorban mégis az angol nyelvű szakirodalmat hívva segítségül mutassa be a steampunk, mint reneszánszát élő irodalmi irányzat fogalmát, jellemzőit, tudományos megítélését és feldolgozottságát; műfajközi megközelíthetőségét, párhuzamait és ellentéteit; az általa generált újabb áramlatokat; a szubzsáner fajtáit és történeti stratégiáit; s persze a berkeibe tartozó, és azokat egyszersmind meghatározó alapműveket.

A steampunk fogalma – definíciók

A magyar nyelvű értelmező- és idegen szavak szótárainak némaságával ellentétben a steampunk fogalmának alapvető meghatározását ekként jegyzi az online angol *Oxford Dictionaries*: „Science fiction műfaj, melyet a fejlett technológia helyett általában gőzhajtású gépek jellemeznek.”¹³

9 FÓNAGY Iván, *Anakronizmus* (szócikk) = *Világirodalmi lexikon I.*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970, 283. (Hivatkozás az eredetiben – B. L. P.)

10 <http://hu.wikipedia.org/wiki/Steampunk> (Hozzáférés: 2015. február 6.)

11 GYURIS Norbert, *Metafikció, történelem és identitás a steampunk regényben. Alasdair Gray: Poor Things*, Prae, 2005/3, 27–45., valamint *Idegen univerzumok. Tanulmányok a fantasztikus irodalomról, a science fictionról és a cyberpunkról*, szerk. H. NAGY Péter, Dunaszerdahely: Lilium Aurum, 2007, 207–243. (Parazita könyvek 1.) A szöveg alábbiakban jelölt oldalszámai végig a 2007-es megjelenésre vonatkoznak.

12 Uo., 208.

13 „A of that typically – rather than.” <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/steampunk> (Hozzáférés: 2015. február 8.) A szövegben szereplő, eredetileg angol nyelvű meghatározások végig saját fordítások; a szögletes zárójelbe került bővítések a gördülékenyebb magyar nyelvű megértést segítik.

A *Dictionary.com* már részletesebben fogalmaz, és a kettős jelentéstartalmat is érzékelteti. Eszerint a steampunk „1. a science fiction és a fantasy alműfaja, amelyet a 19. század gőzerejével működő fejlett gépezeteket és más technológiák jellemeznek, s [melynek cselekménye] egy felismerhető történelmi korban vagy fantasy világban játszódik. / 2. szubkultúra, melyet [az azonos megnevezésű] irodalmi és filmes alműfaj inspirált: steampunk divat és szerkenyűk.”¹⁴

A következő meghatározás az ugyancsak angol és ugyancsak online *Urban Dictionary* legjobbra értékelt definíciója, a felület ugyanis a steampunk esetében tíz (!) szócikket sorakoztat fel, melyek sorrendje a felhasználók értékelései szerint alakul. A *Kankuro* név alatt futó bejegyző meghatározása toronymagasan vezet; háromszor annyian értékelték pozitívan, mint a második helyre került. Eszerint „[a] steampunk a spekulatív fikció alműfaja, [melynek háttérét] jellemzően egy kortévesztő viktoriánus vagy kvázi viktoriánus alternatív történelem adja. Azzal a jelmonddal lehetne összefoglalni, hogy »Milyen lett volna a múlt, ha korábban jött volna el a jövő?« Science fiction, fantasy és horror tematikájú fikciókat foglal magába.”¹⁵

Ugyanez a szócikk közöl még egy steampunk-kategorizálást, ez azonban kikezdzhető és hiányos, így mellőzzük.

A főnév szócikkszerű magyarázataiból utolsóként a *Wattpad* kicsit hosszabb definícióját vonjuk be; e felületet többek között az teszi hasznossá, hogy a peremkultúra megannyi műfajának és alműfajának jellemzését egy helyen végzi el, szimpatikus mélységben. Az oldal szerint „[a] steampunk olyan környezetet jelent, ahol még mindig széles körben használják a gőzerőt – ez legtöbbször a viktoriánus kori Nagy-Britannia –, vegyítve a science fiction vagy a fantasy [bizonyos] elemeivel. A steampunk munkákat gyakran jellemzi az anakronisztikus technológia, illetőleg az olyan futurisztikus fejlesztések, melyeket [maguk] a viktoriánusok képzelhettek volna el, a viktoriánus divatnak, kultúrának, építészetnek, művészetnek stb. megfelelően. E technológiának részét képezhetik azok a képzeletbeli masinériák, amelyekkel H. G. Wells és Jules Verne műveiben találkozhattunk. / A steampunk további példái lehetnek az olyasféle alternatív történelmi technológiák, mint a levegőnél könnyebb gázokkal [telített] léghajók, az analóg számítógépek, vagy az olyan digitális-mechanikus számítógépek, mint Charles Babbage és Ada Lovelace analitikus gépezete. / A steampunk divatnak nincsenek meghatározott útmutatói, de többnyire a viktoriánus kor által befolyásolt modern stílus, [tehát] a kettő szintézise jellemzi. Így foglalhat magába talárokat, fűzőket, alsószoknyákat és turnőroket; öltönyöket és mellényeket; kabátokat és kamáslikat;

14 „1. a subgenre of science fiction and fantasy featuring advanced machines and other technology based on steam power of the 19th century and taking place in a recognizable historical period or a fantasy world. 2. a subculture inspired by this literary and film subgenre: the fashions and gadgets of steampunk.” <http://dictionary.reference.com/browse/steampunk> (Hozzáférés: 2015. február 8.)

15 „Steampunk is a subgenre of speculative fiction, usually set in an anachronistic Victorian or quasi-Victorian alternate history setting. It could be described by the slogan »What the past would look like if the future had happened sooner.« It includes fiction with science fiction, fantasy or horror themes.” <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=steampunk> (Hozzáférés: 2015. február 8.)

vagy katonai ihletésű viseletet. A steampunk ruházatot sokszor a technológia és a kor tartozékainak hangsúlyos elegye jellemzi: időmérők, napernyők, szemüvegek és sugárfegyverek. A steampunk felszereléseknek olyan modern kiegészítők is a részét képezhetik, mint a mobiltelefonok vagy a zenelejátszók, ha ezeket úgy módosították, hogy viktoriánus korabeli megjelenést nyertek.”¹⁶

Ezekon túlmenően a steampunk legkiterjedtebb és legprecízebb – mondhatni tanulmány-mélységű – kifejtését a *The Encyclopedia of Science Fiction (SFE)*¹⁷ online felülete szolgáltatja, ennek fordítását azonban itt nem közöljük, hiszen a továbbiakban, saját bemutatásunk vonatkozó szakaszaiban folyamatosan hivatkozunk majd rá.

Bár a felsorakoztatott négy citátum matrjoskababa-szerűen szerveződik – az elsőtől az utolsó, a kisebbtől a nagyobb felé haladva egyre aprólékosabb képet festve ugyanarról az alakról –, még így is csak kontúrokat mutat. Ahhoz, hogy a mélyebb rétegek is feltáruljanak, a műfajjal már szakszerűen foglalkozó szövegeket kell elővennünk.

A steampunk jellemzői és irodalomtudományi fogadtatása

A peremműfajok és alműfajaik kutatása az angolszász illetve a nyugati irodalomtudományokban már korántsem új keletű; e téren a mi régióknak vannak súlyos adósságai. El kell mondani azonban, hogy az eddig talán legjelentősebbnek számító angol nyelvű munkák egy része is vagy egyáltalán nem foglalkozott a steampunkkal – noha megjelenési évüket és az általuk vizsgált témát tekintve ez már módjukban állt volna¹⁸ –, vagy csupán a William Gibson – Burce Sterling szerzőpáros jegyezte meghatározó mű, *A gépezet*¹⁹ (The

16 „Steampunk involves a setting where steam power is still widely used – usually Victorian era Britain – that incorporates elements of either science fiction or fantasy. Works of steampunk often feature anachronistic technology or futuristic innovations as Victorians may have envisioned them, based on a Victorian perspective on fashion, culture, architectural style, art, etc. This technology may include such fictional machines as those found in the works of H. G. Wells and Jules Verne. / Other examples of steampunk contain alternative history-style presentations of such technology as lighter-than-air airships, analog computers, or such digital mechanical computers as Charles Babbage and Ada Lovelace’s Analytical engine. / Steampunk fashion has no set guidelines, but tends to synthesize modern styles influenced by the Victorian era. This may include gowns, corsets, petticoats and bustles; suits and vests, coats and spats; or military-inspired garments. Steampunk clothing will often be accented with a mixture of technological and period accessories: timepieces, parasols, goggles, and ray guns. Modern accessories like cell phones or music players can be found in steampunk outfits, after being modified to give them the appearance of Victorian-made objects.” <http://www.wattpad.com/2435321-sf-subgenre-definitions-steampunk> (Hozzáférés: 2015. február 9.)

17 Lásd: <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/steampunk> (Hozzáférés: 2015. február 9.)

18 Pl.: Adam ROBERTS, *Science Fiction (The New Critical Idiom)*, London/New York: Routledge, 2000; *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. by Edward JAMES – Farah MENDLESOHN, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

19 William GIBSON – Bruce STERLING, *A gépezet*, Budapest: Galaktika Fantasztikus Könyvek/Nagual Publishing, 2005.

Difference Engine) apropóján tértek ki rá. Ez utóbbi írások némelyikénél az is érződik, hogy egykötetes irányvonalként kezelik a szubzsánert, s megfigyelnek annak korábbi alkotóiról. Véleményünk szerint ez még akkor sem korrekt eljárás, ha *A gépezet* steampunk alfa-mű státuszához éppúgy nem fér kétség, mint a szubzsáner széles körű elterjesztésében és felvirágoztatásában játszott szerepéhez sem. Az ide tartozó szakszövegek esetében az almfajra és *A gépezetre* vonatkozó megállapítások menthetetlenül egybecsúsznak, minek okán a regényről annak ellenére is számos bekezdésben szó esik majd, hogy tanulmányunk egy későbbi szakaszában külön is kitérünk majd rá. Alább tehát éppúgy vizsgáljuk e művek vonatkozó szakaszait – megjelenési évük szerinti sorrendben –, mint azokat a szakírói eszmefuttatásokat is, amelyek már elválasztják egymástól a fő művet és a szubzsánert. Megelőlegezzük továbbá, hogy az itt még jórészt csak félmondatokkal jellemzett, mára már klasszikusnak számító steampunk alkotások javát egy alábbi részben – *A gépezettel* együtt – részletesebben is bemutatjuk majd.

Bár Dani Cavallaro cyberpunkról és -kultúráról²⁰ írt millenniumi kötetében a steampunk kifejezés nem szerepel, a szerző Gibson központba helyezett munkássága révén kitér *A gépezetre*, mely a jövő látomása felől olvassa a múltat, a jelen és jövő jellemzői szerint formálja át azt, illetve csúsztatja egybe a három időt. Míg a cyberpunk a jelenünk felől értelmezi a lehetséges jövőt, *A gépezet* – s vele a meg nem nevezett, de hibátlanul jellemzett steampunk – a jelent és a jövőt egyszerre értelmezi a viktoriánus kor horizontja felől. Cavallaro a regény szövegét a jól időzített humor és az újraírt tizenkilencedik századi narratíva, képek és idiómák, világát pedig a cyberpunk és a gótikus stílus elegyének nevezi, ahol az ipari forradalom jellegét, a luddita mozgalmat és a kor társadalmát teljesen átformálja a kor Newtonjának nevezett Charles Babbage gőzhajtású számítógépe – ennek nevéből ered a kötet cím is –, amelyet a tudós, a mi világunkkal ellentétben, *A gépezetben* sikerrel állított össze.²¹

Ugyancsak 2000-ben jelent meg Andrew M. Butler *Cyberpunk* című, vékonyka munkája, melyben a szerző már egyértelműen steampunk regénynek titulálja *A gépezetet*, az almfajról pedig Rudy Rucker és Paul di Filippo pályája kapcsán is említést tesz. A szubzsáner korai alkotói közt Verne és Wells mellett megemlíti Dickenst is.²²

Roger Luckhurst *Science Fiction* című monográfiájában különböző technológiákat és különböző idöket egyszerre mozgató műfajként aposztrofálja a cyberpunkot, s vele együtt a steampunkot is. Kollégái legjavához hasonlóan *A gépezetet*, illetve a műben szereplő Londont emeli ki, mely erőszakosságával, szennyezettségével, a beteljesült laissez-faire gazdaságpolitikával – amely szerint a kormánynak vagy nem szabad, vagy csak a lehető legkisebb mértékig áll módjában hatást gyakorolni a piacra; a 19. századi Anglia valóban

20 A téma kapcsán, magyar nyelven meghatározó munka Sánta Szilárd kortárs sci-fivel foglalkozó kötetének vonatkozó fejezete: SÁNTA Szilárd, *Volt egyszer egy cyberpunk* = *Üö, Mesterséges horizontok. Bevezetés a kortárs sci-fi olvasásába*, Dunaszerdahely: Liliium Aurum, 2012, 19–47. (Parazita könyvek 7.)

21 Dani CAVALLARO, *Cyberpunk & Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson*, London: Athlone Press, 2000, 200–201.

22 Andrew M. BUTLER, *Cyberpunk*, Harpenden: Pocket Essentials, 2000, 16, 36, 42.

közel állt ehhez²³ –, s a szűnni nem akaró anarchiával hasonlóképp szerveződik, mint a Gibson és Sterling által korábban felvázolt kietlen, posztindusztriális cyberpunk-közeljövő. Luckhurst nem a szubzsáner megteremtőiként hivatkozik *A gépezet* szerzőpárosára; mint mondja, ők annak csak kései periódusában írták meg kultikus steampunk művüket, s ez még akkor is igaz, ha végül éppen e szöveg virágoztatta fel leginkább az alműfajt, a traumatikus gyorsaságú technológiai fejlődés buktatóinak színrevitele által. A *Science Fiction*ben olvashatunk arról is, hogy a steampunkot az 1980-as évek elején Kaliforniában hívta életre a Tim Powers, James P. Blaylock és K. W. Jeter alkotta trió. Az ő munkásságukat vitte tovább Paul di Filippo *The Steampunk Trilogy*²⁴ című regényével.²⁵

Don D'Amassa ugyancsak 2005-ben megjelent sci-fi enciklopédiája bár közel az összes Luckhurst által említett steampunk szerzőre, s azok jelentős műveire is kitér – kivételt csak James P. Blaylock képez –, magáról a szubzsánerről azonban egy szót sem ejt. Ezzel a szerencsétlen eljárással voltaképpen függetleníti az egyébként egymásra is ható steampunk regényeket.²⁶

A hiányosság ellenére viszont sok fontos információt közöl di Filippo első regényéről, a *The Steampunk Trilogy*ról – amely három, lazán egymásba fonódó novella apropóján kapta címét –, például megtudhatjuk, hogy annak világában egy konkrétan erre a célra kitenyészített gőtére gond nélkül le lehet cserélni Nagy-Britannia királynőjét, hogy az óceánok partján ilyen-olyan lovecrafti szörnyek tanyáznak, s hogy arrafelé nemcsak az időutazás lehetséges, de a költők szerelme sem csupán plátói lehet. Don D'Amassa értékelése szerint a *The Steampunk Trilogy* olyan remekbe szabott történet, amely gond nélkül elhitheti az olvasóval minden abszurdításának valóságosságát.²⁷ Az enciklopédiaszerző Rudy Rucker *The Hollow Earth*²⁸ című munkájáról is szót ejt – amelyet egy későbbi írásában Mark Bould ugyancsak steampunk regényként aposztrofál majd –, melyben Edgar Allan Poe keveredik verne-i kalandokba: a Föld középpontja felé visz az útja.²⁹ D'Amassa K. W. Jeter *Morlockok éjszakája*³⁰ című művéről annyit mond, hogy az H. G. Wells *Az időgép*³¹ című klaszszikusának a folytatása, ahol London városára a távoli jövőből érkező, mutáns morlockok fenik a fogukat.³²

23 Vö. http://www.kislexikon.hu/laisser_faire_laisser_passer.html (Hozzáférés: 2015. február 9.)

24 Paul di FILIPPO, *The Steampunk Trilogy*, New York, 1995.

25 Vö. Roger LUCKHURST, *Science Fiction*, Cambridge: Polity Press, 2005, 212–213.

26 Lásd: Don D'AMASSA, *Encyclopedia of Science Fiction: The Essential Guide to the Lives and Works of Science Fiction Writers*, New York: Facts On File, 2005, 114, 160–161, 202, 292–293, 361–362. A könyv az egyes műveket külön szócikkekben is tárgyalja, ezek oldalszámai itt nem kerültek jelölésre.

27 Vö. *Uo.*, 114.

28 Rudy RUCKER, *The Hollow Earth: The Narrative of Mason Algiers Reynolds of Virginia*, New York, William Morrow and Company, 1990.

29 Vö. D'AMASSA, *I.m.*, 204, 314.

30 K. W. JETER, *Morlockok éjszakája* = H. G. WELLS – Egon FRIEDEL – K. W. JETER, *Utazások az időgéppel*, Budapest: Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, 1990.

31 H. G. WELLS, *Az időgép*. Online elérhető: <http://mek.niif.hu/00500/00532/html/01.htm> (Hozzáférés: 2015. február 10.)

32 Vö. D'AMASSA, *I.m.*, 202.

Lisa Tuttle szórakoztató, a peremírás nüanszaival foglalkozó kézikönyve tovább bővíti az alműfaj szerzőinek sorát China Miéville-lel és Neal Stephensonnal, s az, hogy a gőzpunk ilyen jellegű művekben is megjelent, kétségtől a szubzsáner térnyerését igazolja.³³

Korábbi kötetével ellentétben Adam Roberts *The History of Science Fiction* című könyvében már kitér a steampunkra, amely nála is az alműfaj jelentőségének növekedését jelenthetné, ha a szerző – Luckhursttal ellentétben – nem csupán egy olyan rövid életű irányzatként hivatkozna rá, mely a gőz korszakába ültette át a cyberpunk trükkjeit.³⁴ Roberts először Michael Moorcock Jerry Cornelius-sorozatának két kötete³⁵ kapcsán jegyzi meg, hogy azok elegáns edwardianus világépítése a gőzpunk előfutáraként fogható fel.³⁶ Ezt követően csak a már emlegetett alfa-mű, *A gépezet* apropóján tér ki rá, amely szerinte jól kidolgozott 19. századi alternatív világával robbant be a peremirodalomba.³⁷

A Companion to Science Fiction című, kimagasló fontosságú kötetben Mark Bould tesz említést a steampunkról, a névadó jelentős leszármazottjaként a cyberpunk-családfán helyezve el azt. Az egyértelmű kapcsolódást azon túlmenően, hogy mindkét science fiction ágazatnak ugyanaz a két kardinális alak, William Gibson és Bruce Sterling az életre hívója – „előbbi volt a [cyberpunk] irányzat írója, az utóbbi pedig a mozgalom szónívője”³⁸ –, elsősorban a jellegzetességeik hasonlósága³⁹ s egyszersmind ambivalenciája igazolja⁴⁰; ezekről a negyedik fejezetben esik majd több szó. Bould munkája Luckhursttal egyetértésben korántsem egykötetes alműfajként tekint a steampunkra, hanem az utóbbi kutató által felsorakoztatott szerzők sorát tovább bővíti Rudy Ruckerrel, akinek a *The Hollow Earth* című regényét közvetlenül *A gépezet* után említi meg. Bould tanulmányában már a nevek számának is jelentősége van, hiszen a cyberpunkból eredeztetett többi alműfaj egyikénél sem sorakoztat fel ennyi szerzőt.⁴¹

Amellett, hogy a *The Routledge Companion to Science Fiction* című monográfia tizedik fejezetében⁴² Peter Wright steampunk sorozatként aposztrofálja a tanulmányunk elején említett *Vadiúj vadnyugat* című mozi előzmény-

33 Lásd: Lisa TUTTLE, *Writing Fantasy & Science Fiction* (második kiadás), London: A & C Black, 2005, 7.

34 Vö. Adam ROBERTS, *The History of Science Fiction*, New York: Palgrave Macmillan, 2007, 319.

35 Michael MOORCOCK, *The English Assassin: A Romance of Entropy*, London: Allison & Busby, 1972; és Uő, *The Condition of Muzak*, London: Allison & Busby, 1977.

36 Vö. ROBERTS, *The History of Science Fiction*, 238.

37 Vö. Uő., 319.

38 SÁNTA, *Volt egyszer egy cyberpunk*, 26.

39 Vö. LUCKHURST, *Science Fiction*, 213.

40 Lásd: GYURIS, *Metafikció, történelem és identitás a steampunk regényben*, 219–222.

41 Vö. Mark BOULD, *Cyberpunk = A Companion to Science Fiction*, ed. by David SEED, London: Blackwell Publishing, 2008, 217–218.

42 Vö. Peter WRIGHT, *Film and television, 1960–1980 = The Routledge Companion to Science Fiction*, ed. by Mark BOULD – Andrew M. BUTLER – Adam ROBERTS – Sherryl VINT, London and New York: Routledge, 2009, 94.

sorozatát, az 1965–1969 között futó *The Wild Wild West*.⁴³ *Time, possible worlds, and counterfactuals* című tanulmányában Matt Hills is értekezik a szubzsánerről, hasonló tónussal és kontextusban, mint tette azt Adam Roberts. Hills alapvetően alternatív történelmi⁴⁴ regényként tekint *A gépezet*-re, mely műfaj apropóján jegyzi meg, hogy általa a spekulatív fikció nemhogy nem áll szemben a posztmodern irodalmat jellemző kísérletezésekkel, hanem gyakran együtt rezonál velük. Peter J. Stockwell *The Poetics of Science Fiction* című kötetére hivatkozva az ontológiai zavarokat és eltolódásokat, a világalkotásból következő episztemológiai kérdéseket és a kinetikus jelleget hozza fel, mint a posztmodern irodalom, az alternatív történelem s vele a steampunk szubzsáner közös fundamentumait.⁴⁵ Gibson és Sterling alkotása Hills szerint nemcsak a múlt egy lehetséges variánsát adja, hanem elsősorban arra világít rá, hogy milyenné vált volna az emberi társadalom, ha százötven évvel korábban esik át a számítástechnika forradalmán. *A gépezet* világa innen nézve nem ürül ki egy ragyogó Londonnál, de egyszerre állít görbe tükört a kortárs társadalom elé, legyen szó aggodalmakról vagy a technológiai determinizmusra vonatkozó kérdésekről.⁴⁶

A 2009-es *The Science Fiction Handbook* a korábbiakhoz képest nem szolgál sok újdonsággal, legfeljebb megerősíti a gőzpunk pozícióit, a korai szerzők és vezéralakok mellett China Miéville *Perdido pályaudvar, végállomás*⁴⁷ című műve kapcsán is megemlítve azt.⁴⁸

David Seed munkája, a 2011-es *Science Fiction: A Very Short Introduction* a már sokat emlegetett alfa-mű mellett csak di Filippo *The Steampunk Trilogy*jára tér ki, amelyben – mint mondja – Viktória királynőt egy szexuálisan túlfűtött klónra cserélik, Emily Dickinson és Walt Whitman pedig nemcsak az illetet, de a ruháikat is a szélbe hajítják szenvedélyes légyottjukkor.⁴⁹

A *The Science Fiction Handbook* című 2013-as sci-fi kézikönyv mindössze Gibson kapcsán tér ki a steampunkra, illetve egy olyan alműfajként aposztrofálja azt, melyben visszaforgatják az órát a romantika, a kézművesek és mesterelemek, s az általuk kreált fetiszizált tárgyak korába.⁵⁰

43 *The Wild Wild West* (Rendező: Michael GARRISON, Gyártók: Michael Garrison Productions – CBS Productions, USA, 1965–1969.)

44 A spekulatív fikció és az allohistorizmus jelenségével magyar nyelven a következő, megkerülhetetlen könyv foglalkozik: *Kontrafaktumok*, szerk. KESERŰ József – H. NAGY Péter, Komárom: Selye János Egyetem, 2011; de vizsgálja azt e sorok szerzőjének egy korábbi tanulmánya is: BAKA L. Patrik, *Mi lett volna, ha. Magyar földön Afrikában...*, Partitúra, 2014/1, 101–127.

45 Peter J. STOCKWELL, *The Poetics of Science Fiction*, New York: Longman, 2000, 104. (Hivatkozás az eredetiben – B. L. P.)

46 Vö. Matt HILLS, *Time, possible worlds, and counterfactuals* = *The Routledge Companion to Science Fiction*, 435.

47 China MIÉVILLE, *Perdido pályaudvar, végállomás* 1-2., Budapest: Ulpius-ház, 2004.

48 M. Keith BOOKER – Anne-Marie THOMAS, *The Science Fiction Handbook*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2009, 23, 117, 133, 149, 173, 311, 331.

49 David SEED, *Science Fiction: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2011, 112–113.

50 *The Science Fiction Handbook*, ed. by Nick HUBBLE – Aris MOUSOUTZANIS, London: Bloomsbury, 2013, 45, 248.

Utolsóként a Rob Latham szerkesztette, megjelenését tekintve legfrissebb, *The Oxford Handbook of Science Fiction* című monográfia vonatkozó bejegyzéseit tekintjük át, melyekben a steampunkkal foglalkozó eddigi legkifejtettebb információkat találja az érdeklődő. A szubzsáner jelentőségének növekedését mi sem támaszthatná alá jobban, mint hogy a kötetben való folyamatos felbukkanáson túl a monográfia egy teljes fejezete, az Elizabeth Guffey és Kate C. Lemay jegyezte *Retrofuturism and Steampunk* már a vizsgálat középpontjába állítja azt. E tanulmány írja le, hogy a retrofuturizmus és a steampunk irányzatok eredője azonos: a technokultúrába vetett, múlt század közepi hit fokozatosan szkepticizmussal telítődött, s ez lassanként a jelenből való kiábránduláshoz vezetett, egyszersmind nosztalgiát ébresztve aziránt a jövőkép iránt, amelyet valamikor, még a múltban megálmodtunk. Ennek a gondolkodásmódnak a steampunk a legemblematisabb hordozója, mely stílusként és irodalmi irányzatként egyaránt elkerüli a mi huszadik századunkra rátelepedett technokultúrát, a helyébe pedig egy, bár fejletlenebbnek tetsző, mégis könnyebben kezelhető „bütykölő” kultúrát állítva. Az irányzatot jellemző mókás komolyság azonban olyan ironikus töltettel bír, hogy az az egész alműfajt egyfajta felforgató erővel ruházza fel.⁵¹ A kötet más kutatói közül Corey Creekmur a *The League of Extraordinary Gentlemen*⁵² című, Alan Moore (író) és Kevin O'Neill (rajzoló) nevéhez fűződő, 1999 óta megjelenő képregényt nevezi meg a gőzpunkhoz köthető legjelentősebbként a médiumból.⁵³ Gary K. Wolfe tanulmányában ugyancsak szó esik a szubzsánerről, s a szerző beemeli azt a K. W. Jeter által 1978 áprilisában a Locus magazinnak küldött levelet, melyben a viktoriánus éra technológiájára építő műveik apropóján „steampunkoknak” nevezi a Tim Powers, James P. Balylock és önmaga alkotta írótriót. Jeter ugyanebben a levelében a fantasztikus irodalom következő nagy dobásként hivatkozik a formálódó irányzatra. Ha – immár kellő distanciából – arra gondolunk, hogy a cyberpunk mellett kvázi leszármazottként a steampunk futott be leginkább; hogy életmódként lényegében egyedülálló – peremműfaj a gót stílust leszámítva még nem generált ilyet –; hogy a The New York Times divattal foglalkozó ágának 2008 májusában éppen ez az irányzat került a címlapjára⁵⁴; s hogy elsősorban a fantasyval párosulva olyan műfajkeverő és a poszt-modernség kérdései iránt érzékeny mozgalmak kialakulásában játszott szerepet, mint a Slipstream vagy a New Weird⁵⁵, úgy azt kell mondanunk, K. W. Jeter nagy igazságot írt le abban a levélben.⁵⁶

51 Elizabeth GUFFEY – Kate C. LEMAY, *Retrofuturism and Steampunk = The Oxford Handbook to Science Fiction*, ed. by Rob LATHAM, Oxford: Oxford University Press, 2014, 434–447.

52 Alan MOORE – Kevin O'NEILL, *The League of Extraordinary Gentlemen*, ABC – WildStorm – DC Comics, 1999–2007, Top Shelf – Knockabout Comics, 2007-től máig.

53 Corey K. CREEKMUR, *Comics = The Oxford Handbook of Science Fiction*, 215.

54 Lásd: http://www.nytimes.com/2008/05/08/fashion/08PUNK.html?_r=0 (Hozzáférés: 2015. február 10.)

55 Az irányzat kapcsán magyar nyelven Sánta Szilárd már említett kötetének vonatkozó fejezete ajánlott: SÁNTA Szilárd, *A brit sf boom = Uő, Mesterséges horizontok*, 48–57.

56 Gary K. WOLFE, *Literary Movements = The Oxford Handbook of Science Fiction*, 65–66.

A jelen fejezetben felsorakoztatott munkák lényegében azt visszhangozák, hogy a steampunk az idő előrehaladtával egyre nagyobb jelentőségre tett szert a peremműfajok – vagy alműfajok – körében. Az a fajta szkepticizmus, amely az irányzatot taglaló, korai, szűkre szabott reflexiókat jellemezte, fokozatosan elhalványult. Ahhoz persze, hogy a friss megjelenéseket kellőképp objektíven lehessen értékelni, a kritikának ismét szüksége lesz egy kis időbeli távolságra. Figyelembe véve azonban a steampunk regények kiadási tendenciáit – melyek szerint bár a 2000-es évek elején még évente legfeljebb egy-két olyan kötet látott napvilágot, amely ebbe a szubzsánerbe volt sorolható, 2007 óta viszont már meghatványozódott a megjelenések száma (2011-ben például, csak angol nyelven tizenegy steampunk regény jelent meg)⁵⁷ –, azt kell feltételeznünk, hogy az irodalomtudományi reflexiók száma is tovább növekszik majd. Ez a következtetés persze nem az iménti, számbeli növekedéssel támasztható alá – hiszen a mennyiség korántsem azonos a minőséggel –, hanem az olyan újító, műfajvegyítő és önreflexív steampunk-teljesítményekkel, mint amilyen Scott Westerfeld *Leviatán*-trilógiája.⁵⁸

Csak az a steampunk – Monográfiák és folyóiratok

A steampunk azon analízisein túl, amelyekkel a science fiction és a spekulatív fikció egészét taglaló monográfiákban találkozhattunk, a nem oly távoli múltban már olyan szakmunkák is megjelentek, amelyek kizárólag a steampunk-jelenségre koncentrálnak. Ezek közül minden bizonnyal a *The Steampunk Bible*⁵⁹ – továbbiakban csak Biblia – a legjelentősebb, melyet S. J. Chambers mellett az a Jeff VanderMeer jegyez, aki magyar nyelvterületen elsősorban a *Déli Végek*-trilógiával⁶⁰ vált ismertté. A Biblia legnagyobb érdeme az a teljességigény, amellyel a steampunk minden médiumra kiterjedő univerzumához nyúl, mindezt rendkívül látványos dizájn mellett. A cím kétségkívül kiérdemelt, hiszen a könyv a kezdetektől – sőt, ha az előzményeket ehhez képest különálló kategóriaként kezeljük, akkor már a kezdetek előtti felvillanásoktól – taglalja a gőzpunk történetét és teljesítményeit, elszeparált szövegblokkokban közölve a neves szerzők témába vágó leveleit, nyilatkozatait és interjúit, s mindezt közismert steampunk művészek látványos és szürreális szerkezeteinek, viktoriánus korabelivé varázsolt modern eszközeinek és létesítményeinek, rajzainak és festményeinek áradatával tarkítva. A proto-steampunk horizontján Poe, Verne, Wells víziói bontakoznak ki előttünk, majd a

57 A steampunk regények listáját lásd a http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_steampunk_works webhelyen vagy a [goodreads.com](http://www.goodreads.com/list/show/618.Best_Steampunk_Books) vonatkozó felületén: http://www.goodreads.com/list/show/618.Best_Steampunk_Books (Hozzáférés: 2015. február 11.)

58 Scott WESTERFELD, *Leviatán*, ford. Kleinheincz Csilla, Budapest: Ad Astra, 2009; Uő, *Behemót*, ford. Kleinheincz Csilla, Budapest: Ad Astra, 2010; Uő, *Góliát*, ford. Kleinheincz Csilla, Budapest: Ciceró, 2014.

59 Jeff VANDERMEER – S. J. CHAMBERS, *The Steampunk Bible: An Illustrated Guide to the World of Imaginary Airships, Corsets and Googles, Mad Scientists, and Strange Literature*, New York: Abrams Image, 2011.

60 Jeff VANDERMEER, *Expedíció*, ford. Török Krisztina, Budapest: Agave Könyvek, 2014; Uő, *Kontroll*, ford. Falvay Dóra, Budapest: Agave Könyvek, 2014; Uő, *Fantomfény*, ford. Bottka Sándor Mátyás, Budapest: Agave Könyvek, 2014.

szubzsáner születésénél a kaliforniai írótrío és Michael Moorcock munkásságáról, utánuk pedig az expanzióért felelős Gibson – Sterling műről olvashatunk. Amint azt a Biblia írja, néhány kivételtől eltekintve egyfajta interregnum követi őket, de aztán eljutunk az irányzat újjászületéséhez, Scott Westerfeld, Catherynne M. Valente, Gail Carriger, Cherie Priest, George Mann, Dexter Palmer, Karin Lowachee és mások művei által. Ez azonban csak az irodalom vonala, amelyet a legnevesebb képregények, sorozatok és filmek, majd művészi alkotások és átalakítások követnek, mind külön-külön fejezetben. A steampunk szubkultúrájáról – amelybe beletartozik a zene, a divat, az ékszerek és más kellékek – úgyszintén számos érdekességet tudhatunk meg, szinte végeérhetetlen képgalériával és ötlettárral, s nem mellesleg útjelző táblával ellátva, azok számára, akiknek mindez nem elég, akik tovább és tovább kívánnak menni e gőztől elhomályosult, barkács-álmösvényen.

A másik érdemleges munkát William H. Stoddard jegyzi, *GURPS Steampunk*⁶¹ címen, amely bár szerepjáték-kézikönyvnek íródott, a szubzsáner tárgyalásánál mégis megkerülhetetlen, hiszen az általa körülhatárolt steampunk-univerzum a korábbi gőzpunk regények felvetései, világformálása, jellege és karaktertípusai alapján, mondhatni azok egybegyűrésével jött létre. Mivel a munka 2002-ben jelent meg, egyértelmű, hogy a műfajjal foglalkozó anyagok közül az elsők közt foglal helyet, igaz, Stoddard csupán néhány oldalon, a kötet legelején foglalkozik a szubzsáner létrejöttével és alakulástörténetével. Nála a világépítés fonákjaira kerül a hangsúly, ami a könyv jellegéből adódik. A viktoriánus kor tudománya, találmányai és ipara, a korabeli földrajz, a hadviselés, a politikai berendezkedés, az egyes társadalmi osztályok, szervezetek és a mindennapi élet egyaránt asztalra kerülnek, miközben megannyi jellegzetes karaktertulajdonság alapján rakjuk össze saját hősünket, választunk harcászati feladatot, színteret – bárhol a világon –, vagy adunk egy örült találmányt a kezébe, amely egyik pillanatról a másikra felboríthatja azt az eddig stabilnak tetsző fantáziavilágot, amit felépítettünk. A mi világunkból (is) ismert feltalálók, uralkodók és kalandorok kerülnek bemutatásra, akiket és akiknek a művét teljességgel átalakította az, ami a világot is: a gőzerő.

A steampunkkal a részben vagy egészen ráirányuló monográfiákon túl folyóiratok is foglalkoznak. Elsőként a *Steampunk Magazine*-t⁶² kell megemlítenünk, amely – nevéből adódóan is – mindennel foglalkozik, ami gőzpunk; a hasábjain irodalmárok tanulmányaival, írók novelláival, költők verseivel és steampunk művészek beszámolóival/alkotásaival egyaránt találkozhatunk, a szinte már megszokott, előkelő környezetben. Nem maradnak ki az interjúk sem, mint ahogy az irányzat meghatározását is jó néhányan elvégzik, más-más megközelítésben. A *Worldshots* blogbejegyzője, aki az első két számot értékeli, a következőket mondja a lapról: „[Összességében] a Steampunk Magazine iszonyatosan jól indul. Ha az elméleti írások színvonalát sikerül tartani, ha a többi rovat kialakul, akkor megkerülhetetlen lesz.”⁶³ Máig nyolc szám látott napvilágot, melyek minősége vitathatatlanul beváltotta a projekthez fűzött reményeket.

61 William H. STODDARD, *GURPS Steampunk*, Austin: Steve Jackson Games, 2002.

62 Lásd: <http://www.steampunkmagazine.com/> (Hozzáférés: 2015. március 6.) A lap digitális variánsai egytől-egyig letölthetők a „Download” fejléc alatt.

63 <http://worldshots.hu/2007-06/sosevolt-mult-steampunk-magazine/> (Hozzáférés: 2015. március 6.)

A gőzpunkra nagy hangsúlyt fektető másik, ez esetben már csak online elérhető folyóirat a *Neo-Victorian Studies*⁶⁴, amely a viktoriánus korral foglalkozó esztétikai, szociológiai, historiográfiai munkák mellett esetenként egész számokat szentel a steampunk-jelenségnek, igaz, a szubzsánnel foglalkozó dolgozatok közel minden számában felrémlenek. A lap a walesi Swansea Egyetem gondozásában jelenik meg, és szakfolyóiratról lévén szó, a Magazine-nal szemben már kizárólag tanulmányokat és kritikákat közöl.

Érdekességként megemlíthető még a gőzpunk – itt már a szubkultúráról van szó – kreációk végtelenül látványos tárházát jelentő, a Dr. Grymm és Barbe Saint John neve alatt megjelent *1000 Steampunk Creations: Neo-Victorian Fashion, Gear, and Art*⁶⁵ című kötet, amely a néhány elhanyagolható szövegblokkon túl kizárólag steampunk szerkesztetek, divatcikkek, kiegészítők és műalkotások ábráit tartalmazza, az összes elképzelhető képzőművészeti ágra kiterjedően.

A steampunk műfajközi megközelíthetősége – párhuzamok és ellentétek

Ahogy az a második fejezetben felsorakoztatott irodalomtudósok műveinél megfigyelhető volt, a gőzpunk szinte kizárólag két műfaj mellett, azokkal párhuzamba állítva vagy azokból adódóan került értelmezésre. Az alternatív történelemről és a cyberpunkról van szó.

A cyberpunk és a steampunk egymáshoz fűződő viszonya egyfajta mostoha apa-fiú kapcsolat, tele levetkőzhetetlen hasonlóságokkal és meredeken szembenálló ellentétekkel. Az előbbi felforgató és elbizonytalanító hatásához nem fér kétség, hiszen a hozzá képest időben korábbi, a technológia megváltó hatalmában bízó, cselekményüket mégis sokszor biztonságos távolba helyező, stabil science fiction világok helyett nem pusztán kietlen disztópiává festette át a jövőt, hanem a már általunk is használt technológiák kereteinek ok-okozatilag is könnyen követhető kitágításával ijesztően közelivé tette azt. A mesterséges intelligenciával szemben titáni harcot vívó hackerek működése nagyban megváltoztatta, mondhatni kifordította kereteiből az identitásról és a világról alkotott korábbi képünket.

Gyuris Norbert már emlegetett tanulmányában a cyberpunk – steampunk szembenállásáról értekezik. Az előbbi közege kapcsán mondja, hogy ott „a globális vállalati és bűnözői szféra behálózza az egész földet, újrakolonizálja a fogyasztói társadalom egyes szegmenseit, és mindezt a nem is oly távoli jövőbe helyezi [...] [Míg az utóbbi] a múlt fantasztikus lenyomatának bizonyul, ahol nem a lehetséges jövő, hanem a lehetséges múlt alternatívája a kiindulópont [...], [telítve] a huszadik század és a harmadik millennium kezdetének legtöbb társadalmi, szociális, kulturális és (egzisztenciál)filozófiai kétegyével[vel].”⁶⁶ A cyberpunk a közeljövő szimulációktól áthatott – világok a világban – univerzumát vázolja fel, melyben a teremtő embert rabul ejtheti, kijátszhatja,

64 <http://www.neovictorianstudies.com/> (Hozzáférés: 2015. március 6.)

65 DR. GRYMM – BARBE SAINT JOHN, *1000 Steampunk Creations: Neo-Victorian Fashion, Gear, and Art*, London: Quarry Books, 2011.

66 GYURIS, *Metafikció, történelem és identitás a steampunk regényben*, 219–220.

sőt akár létének értelmét is megkérdőjelezheti az általa teremtett intelligencia. Az informatika és a biotechnológia románcából fogant kiborgok kora ez, melynek éppúgy a társadalom peremterületeiről érkezik a hőse, mint teszi azt az irodalom vonalán a cyberpunk műfaj maga. S amíg az előbbi a mindenséget behálózó, sokkal inkább technológiai, mintsem emberi alapú multinacionális cégek ellen vívja harcát, addig az utóbbi is saját anarchikus módszereivel bontja meg az addigi mainstreamet; keresi a helyét. A világ jegyeit a műfaj fogalma is magába integrálja. A *Cyber-*, mint gépi és mesterséges alapú, az embert bio- és nanotechnológiával feljavított, s drogokkal a racionalitás és a stabil érzékelés határain túlra juttatott társadalom, vegyítve – vagy talán inkább tovább mélyítve – a *-punk* marginalizált, felforgató tónusával.⁶⁷

A nosztalgiával átitatott steampunk ezzel szemben a múltba tér vissza, „és olyan technológiai újítások köré szöv[i] az eseményeket, amelyeket az adott kor technikai szintje nem tesz lehetővé. A kibernetika világát felváltja a tág értelemben felfogott gőzerő, valamint a mechanikus, rugóvezérlésű találmányok kora.”⁶⁸ Az idézett szakaszt követően Gyuris *A gépezet* – éppen azt a művet, amelynek apropóján a kutatók a legfeszesebben kötik a steampunkot a cyberpunkhoz; nem véletlenül – hozza fel annak demonstrálására, hogy a két vonal egymásnak merő ellentéte. „A cyberpunk pesszimista, sötét, alvilági ellenkultúrája, a lőporos hordó gyutacsaként viselkedő lázadó fiatalok attitűdje, a mindent felforgató agresszió nem jellemző a steampunk karaktereire. Ópiumfüggők, a *perpetuum mobile* megszállottjai, kalózkod, szerencsejátékosok, felfedezők, örültek és kékharisnyák népesítik be a steampunk regényeket, amelyek az elektronika helyett a mechanika törvényeire épülnek.”⁶⁹

70

A citált fejtegetést olvasva mindazonáltal egyfajta belső szembenállás, mondhatni paradoxon fedezhető fel, hiszen annak ellenére, hogy Gyuris szövege hibátlanul rajzolja meg a gőzpunk kontúrait, az arra irányuló törekvése, hogy a steampunkot a cyberpunk ellentétéként mutassa be, önmaga cáfolatává válik. A *gépezet* – és vele sok más steampunk regény – sztorija hiába kerül a múltba, a téma és a probléma lényegében ugyanaz marad. A társadalom peremterületéről érkező karakter – legyen az hacker vagy felfedező, anarchista punk vagy kalóz –, aki az elnyomó, kvázi emberfeletti hatalmat – a mesterséges intelligencia által fenntartott szimulált univerzumot vagy az alattvalóit rabságban tartó királynő uralta világbirodalmat úgy bojkottálja – egy vírussal vagy éppen egy hajónyi lőporos hordóval –, hogy előtte kellőképp bedrogozza magát – stimulánsokkal vagy ópiummal –, nagyon hasonló forgatókönyvnek tűnik. Sőt a konfliktus múltba történő áthelyezésével a steampunk univerzumokban még az a probléma sem igazán áll fenn, hogy ne lennének elérhetőek hasonló szupereszközök és lehetőségek, hiszen Dr. Loveless óriástarantulája vagy a *Leviátán*-trilógia barkácsainak gőzhajtású lépegetői ugyancsak komoly pusztításra képesek. A cyberpunk által vizionált jövőbeli társadalom bizonyos problémái értelemszerűen kiesnek, de helyette ott vannak a viktoriánus kor sajátjai, gondoljunk csak a gépromboló ludditákra, a rabszolgasorban

67 Vö. Thomas FOSTER, *Cyberculture = The Oxford Handbook of Science Fiction*, 421–433.

68 GYURIS, *Metafikció, történelem és identitás a steampunk regényben*, 222.

69 Uo., Kiemelés az eredetiben.

tartott feketékre vagy a korabeli feministák – a szüfrazsettek – küzdelmére a női emancipációért. Az pedig, hogy a pesszimista hackerekkel szemben a steampunk hősök kissé vígabban teszik a dolgukat, nem érvényes a szubzsáner egészére, csupán annak nosztalgikus vonalára. A melankolikus gőzpunk hősei lényegében ugyanazzal az attitűddel bírnak, mint a cyberpunk hackerek.

A másik meghatározó műfaj, amely felől a gőzpunk megközelíthető, s amely felől egyszersmind magyarázható, az alternatív történelem. Az allohistorizmus mint zsáner s egyben nem hagyományos történelemszemléleti mód⁷⁰

talán legjelentősebb kutatója, Gavriel D. Rosenfeld professzor ekként határozza meg az irányzatot: „A történeti tényeknek ellenszegülő, kontrafaktuális (*counterfactual*) történelmi spekuláció műfaja, amely »alternatív történetírásként« ismert, szinte a semmiből tűnt fel a legfiatalabb történész generáció körében, leginkább az elmúlt évtizedben, hogy a történeti vizsgálódás legtermékenyebb területévé váljon. Az alternatív történelem számtalan meséje, elegánsabb megnevezéssel élve »alternatív történeti narratívák« (*allohistorical narratives*) az utóbbi években jelentek meg igen széles témakörben: a nácik megnyerték a II. világháborút, nem került sor az amerikai függetlenségi háborúra, Jézust nem feszítették keresztre, a Dél megnyerte a polgárháborút, az atombombát nem dobták le Japánra, Hitler megszökött és bujkál a háború után, és még több ezekhez hasonló téma.”⁷¹

Az alternatív történelmi regények legjava olyan meghatározó történelmi események – Rosenfeld szerint divergáló⁷², H. Nagy Péter meghatározásában neuralgikus pontok⁷³ – megváltoztatásával építi fel saját alternatív s egyszersmind párhuzamos univerzumát⁷⁴, melyek kimenetele vagy nagyon kevésen – mondhatni a pusztá véletlenül – múltott, vagy a fennálló lehetőségek egymáshoz képest merőben más eseménysorozatot vontak volna maguk után. Erre egytől egyig remek példák a Rosenfeld által felsoroltak, magyar vonatkozásban pedig minden bizonnyal Hegedűs Orsolya hívja fel figyelmünket⁷⁵ arra a talán legfrappánsabb neuralgikus pont-sorozatra, amelyet az *István, a király* című rockoperában vonultat fel Torda, a sámán: „Mohácsnál győzni fogunk, / Dózsa

70 Vö. SZÉLPÁL LÍVIA, *A történelem jövője: bevezetés egy nem hagyományos történetírás (unconventional history) elméletébe*, AETAS, 2007/1, 145–146. Online elérhető: http://epa.oszk.hu/00800/00861/00036/pdf/aetas_2007-01.pdf (Hozzáférés: 2015. február 17.)

71 Gavriel D. ROSENFELD, *Miért a kérdés, hogy „mi lett volna, ha ...?” Elmélkedések az alternatív történetírás szerepéről*, ford. Szélpál Lívia, AETAS, 2007/1, 147. Kiemelések az eredetiben.

72 Uo., 151.

73 H. NAGY PÉTER, *Imaginárium IX. SF: A képzelet mesterei*, Opus, 2009/2, 27.

74 H. NAGY PÉTER, *A sokvilág-elmélet filmes alkalmazásai*, Opus, 2012/6, 49. Noha H. Nagy írása elsősorban a Hugh Everett III sokvilág-elméletére alapozó filmekről értekezik, a tézis az alternatív történelmi világokkal is kapcsolatba hozható.

75 HEGEDŰS ORSOLYA, *Alternatív történelmi fantasy* (Gáspár András: *Ezüst félhold blues*) = Uő, *A mágia szövedéke. Bevezetés a magyar fantasy olvasásába I.*, Dunaszerdahely: Lilium Aurum, 2012, 134. (Parazita könyvek 8.) A fejezet mélyrehatóan taglalja az alternatív történelmi regény műfaját, annak jellemzőit, kialakulását, expanzióját, s a legmeghatározóbb világirodalmi művek bemutatása mellett a címben foglalt magyar regény elemzését is elvégzi.

lesz György királyunk, / Nagy hatalom századokon át. // Rákóczi világot hódít, / Kossuth-tal valóra válik / A Duna-menti Köztársaság.”⁷⁶ A közismert sorok közül az utolsó kettő alternatív történelmi telítettségét tovább erősíti Pintér Bence és Pintér Máté koprodukciója, *A szivarhajó utolsó útja*⁷⁷, mely ifjúsági és allohistorikus kalandregényként épp a Duna-menti Köztársaság sikeres létrejöttére építi fel saját alternatív univerzumát.

A „mi lett volna, ha...?” kérdése azonban a fentiekén túl kétségkívül alapot szolgáltat a steampunk szubzsáneréhez is, hiszen ha felelevenítjük például a már sokat emlegetett alfa-művet, *A gépezet*et, úgy konstatálhatjuk, hogy az is e kérdés mentén bontakozik ki: Mi lett volna, ha Charles Babbage-nek sikerül megépítenie gőzhajtású számítógépét? Könnyen lehet, hogy pontosan az, amit a Gibson – Sterling mű elénk tár: egy teljes gőzzel robogó steampunk világ. Scott Westerfeld *Leviatán*-trilógiája ezen túl annak lehet remek példája, hogy miként lehetséges neuralgikus pontok egész sorát módosítani. A regény főhőseinek ténykedése nyomán az első világháború egynéhány, önmagában kisebb jelentőségű eseménye alakul másként, mint történt az a mi világunkban, ezek összehatása azonban már egy egészen más befejezést előlegez meg. Innen nézve *A gépezet* és a *Leviatán*-trilógia joggal tarthatók alternatív történelmi regényeknek is.

Noha a műfajt magát nem nevezi meg, Gyuris Norbert is pontosan körülhatárolja azt – a Gray-regény apropóján – vonatkozó tanulmányában: „A lineáris történetmondás hézagaiba, annak fragmentált szerkezetében húzódó törésvonalakba utólag beleírt, de lehetséges történet. A steampunk történeti jellege az újraírás ezen vonásával jellemezhető legjobban; kiindulópontként a történelem egyik kora szolgál, és olyan modellt alkot, amely lehetővé teszi, hogy az írói fantázia lehetséges mikrotörténetekkel népesítse be az egyébként történetileg hiteles(nek látszó) metanarratívát. Ennek azonban a gyökerei elsősorban nem a steampunk, hanem a posztmodern regény öntükröző és fikatív történetírási stratégiájában keresendők.”⁷⁸ Gyuris szavai határozottan összecsengenek Peter J. Stockwell megállapításaival, akire az alternatív történelem, a steampunk és a posztmodern rokonításakor – a második fejezetben említett – Matt Hills is hivatkozott.

A gőzpunkról tehát a fentiek összegzéseként megállapítható, hogy az a cyberpunk és az alternatív történelem műfajának tulajdonképpeni ötvözte, mely magán hordozza azok jellemzőit és világépítési stratégiáit is.

A steampunk a műfajok és alműfajok hálójában – Zsánerek és szubzsánerek genealógiája

Mint azt az iménti fejezet egyértelművé tette, a gőzpunk az alternatív történelem és a cyberpunk „leszármazottjaként” egyaránt felfogható. A műfaji család-

76 SZÖRÉNYI Levente – BRÓDY János, *Véres kardot hoztam = István, a király. Rock-opera* [Audio CD], Hungaroton Records Kft., Budapest, 1993.

77 PINTÉR Bence – PINTÉR Máté, *A szivarhajó utolsó útja. Fejezetek a Duna-menti Köztársaság történetéből*, Budapest: Agave Könyvek, 2012.

78 GYURIS, *Metafikció, történelem és identitás a steampunk regényben*, 223.

fa azonban igen sokfelé burjánzott, a mi kereteink pedig nem teszik lehetővé, hogy az őseket és a féltestvéreket is behatóan vizsgáljuk. Előbbiekről csupán annyit jegyeznénk meg, hogy bár mindkettő a sci-fi alműfajaként van számon tartva, mégis ha egy képzeletbeli science fiction skálán kellene elhelyeznünk őket, úgy annak ellentétes pólusaira kerülnének; az egyik oldalt „hard (kemény) science fictionnek”⁷⁹, a másikat „soft (lágy) science fictionnek”⁸⁰ nevezik. A két, kvázi ellentétes pólust jelölő kifejezés a természettudományok és a társadalomtudományok szembeállításából ered. A természettudományos szakaszon értelemszerűen a technológiákra, az egyes eszközök felhasználhatóságára és a fizika, kémia, biológia szabta keretek korrekt betartására kerül nagyobb hangsúly, míg a társadalomtudományi szakaszon elhelyezhető szövegek nagyobb – vagy kizárólagos – teret hagynak az antropológiának, szociológiának, pszichológiának és politológiának, a jellemek és a társadalom berendezkedésének kifejtésén túl pedig a spekulációknak⁸¹ is. A két pólus közti határ nincs szilárdan meghúzva, ezért az egyes műveket nem egyszerűen csak a „kemény” vagy a „lágy” kategóriákba lehet besorolni, hanem a kettő közötti szélesebb skálán.⁸² Innen nézve az alternatív történelem egyértelműen a „lágy” oldalra kerülne, hiszen ezek a művek a legtöbb esetben alig – vagy egyáltalán nem – ejtenek szót tudományos kérdésekről, míg a cyberpunk már sokkal inkább a „hard” pólus felé közelít (azért csak közelít, mert egyes értelmezések szerint ez az irányzat is legfeljebb a határon volna elhelyezhető).⁸³ A steampunk a fentiekből vont átlag szerint tehát a „lágy” térféltre kerülne.

A cyberpunk és az alternatív történelem azonban már a korábban lejegyzettek szerint sem csupán a sci-fi felől közelíthető meg – mondhatni ezek sem egyetlen szülőtől eredeztethetőek –, hiszen mindkettőt jellemzik a posztmodern különböző szövegalkotási stratégiái és annak bizonytalansága is. Ezt a megállapítást erősíti és építi tovább H. Nagy Péter írása, amely, noha alapvető szándéka szerint pusztán Németh Zoltán *A posztmodern magyar irodalom hármas stratégiája* című könyvéhez fűz kritikai megállapításokat, a kontextus⁸⁴ révén negyediknek számító stratégia lényegének kifejtésével megkerülhetet-

79 Lásd: a *The Encyclopedia of Science Fiction (SFE)* online szócikkét: http://www.sf-encyclopedia.com/entry/hard_sf (Hozzáférés: 2015. február 17.)

80 Lásd: http://www.sf-encyclopedia.com/entry/soft_sf (Hozzáférés: 2015. február 17.)

81 Keszérű József eszmefuttatását olvasva a spekulatív fikció részben leválaszthatónak tűnik a science fictionról: „Elsősorban olyan alkotások (regények, esszék, filmek) sorolhatók ide, amelyek a »mi történne, ha«, illetve a »mi lett volna, ha« típusú kérdésekből indulnak ki. Mi történne, ha földönkívüliek szállnának meg a bolygónkat? Mi történik, ha valaki egy nap arra ébred, hogy bogárrá változott? Mi lett volna, ha az Aranycsapat nyeri a berni vb-döntőt?” KESZÉRŰ József, *Előszó = Kontrafaktumok*, 7.

82 A „hard” mellett a „soft” sci-firől is értekeznek: Gary WESTFAHL, *Hard Science Fiction = Companion to Science Fiction*, ed. by David SEED, London: Blackwell Publishing, 2008, 187–201; főként: 188–189.

83 Vö. http://www.sf-encyclopedia.com/entry/soft_sf (Hozzáférés: 2015. február 17.)

84 A posztmodernizmus hármas stratégiája Németh Zoltán szerint a következő: korai posztmodern, a referenciális posztmodern és antropológiai posztmodern. Lásd: NÉMETH Zoltán, *A posztmodern magyar irodalom hármas stratégiája*, Pozsony: Kalligram, 2012, 15.

len hivatkozási alappá teszi önmagát. A *negyedik*⁸⁵ című szöveg felhívja a figyelmet arra, hogy amennyiben „a posztmodern szerzők műveiben keverednek a populáris és az elit irodalom kódjai”⁸⁶, és hogyha a posztmodern „nyelv-játékokra összpontosító technikája vált leginkább alkalmassá arra, hogy az ún. populáris regiszter elemeit magába ötvöz[ze]”⁸⁷, úgy a „spekulatív fikció műfaji spektrumába tartozó zsánerekből a sci-fi, a fantasy és az alternatív történelmi regény feltétlenül részét képezheti egy [olyan] vállalkozásnak”⁸⁸, amely a posztmodern fundamentális szervezőelemeinek ered a nyomába. Utóbbi hatása tehát nemcsak, hogy jelen volt az irodalmi peremen, hanem maga az irodalmi perem vált a posztmodern negyedik alappillérévé.

A steampunk tulajdonképpen féltestvéreiként volnának felsorakoztathatók azok az irányzatok, amelyek ugyancsak a cyberpunkból alakultak ki. Ezek legjaváról elmondható, hogy a gőzpunkkal ellentétben egész szűk alkotói bázissal s ebből adódóan kevés művel rendelkeznek, az esetek többségében pedig egyfajta fellángolásoknak tekinthetők. Mindegyik irányzat megnevezése magába foglalja az eredeti fogalom *-punk* tagját, a konvenciók felforgatásának kifejezésén túl önnön származását és kialakulásának kvázi generálóját is jelölve általa. A teljesség igénye nélkül ide tartoznak a következők:⁸⁹

- *Cowpunk* (tehenészpunk) – a western regények újjáélesztését tűzi ki célul, új sajátosságokkal telítve azt.
- *Elfpunk* (tündepunk) – a fantasyn belül elsősorban a tolkien jellegzetességekkel bíró heroikus/epikus high fantasy reneszánsza vagy épp ellentétpárja kíván lenni, urbánus közegben.
- *Ciderpunk* (almaboros punk) – a nyugat-angliai kocsmarock irodalmi manifesztációja.
- *Splatterpunk* (loccsanó punk) – vérgőzös, horrorszerű művek; Clive Barker, Joe Lansdale és John Shirley írásai tartoznak ide.
- *Ribofunk* – Paul di Filippo terminusa saját, biotechnológián alapuló műveire.
- *Bad grrrl Cyberpunk* (rosszlányok cyberpunkja) – a Misha, Lisa Mason és Melissa Scott alkotta női cyberpunk-írótrío munkássága.
- *Gothpunk* (gótpunk) – a gótikus rémtörténetek és a science fiction keveréke. Előbbiből a szörnyeket, a mitológiát és akár a mágiát is átemeli, utóbbi segítségével pedig tudományos magyarázatot szolgáltat ezekre. Jó példa a vámpírok létrejöttének magyarázata egy vérbajra alapozva.⁹⁰
- *Mythpunk* (mítikus punk) – Catherynne M. Valente író nő megnevezése azon posztmodern műveire, amelyeket mítikus és mesés elemekkel telít.⁹¹

85 H. NAGY Péter, *A negyedik. Kiegészítés Németh Zoltán A posztmodern magyar irodalom hármasságára című könyvéhez*, Opus, 2015/1, 76–87.

86 NÉMETH, *I.m.*, 12.

87 *Uo.*, 33.

88 H. NAGY, *A negyedik*, 81.

89 Vö. Mark BOULD, *Cyberpunk = Companion to Science Fiction*, 217–218; illetve SÁNTA Szilárd, *Volt egyszer egy cyberpunk = Uő, Mesterséges horizontok*, 26.

90 Vö. <http://www.wattpad.com/16462937-sf-sub-genre-definitions-gothpunk> (Hozzáférés: 2015. február 22.)

91 Vö. Catherynne M. VALENTE, *Marija Morevna és a Halhatatlan*, Budapest: Ad Astra, 2012, fűlszöveg.

- *Nowpunk* (most-punk) – Bruce Sterling kifejezése azokra a hacker-tematikájú kötetekre, amelyek a jelenünkben játszódnak.⁹²
- *Dreampunk* (álompunk) – az alkímia és az okkultizmus egyéb jegyei mellett elsősorban az álmokra koncentrál; a szövegek álomlogikát használnak, ami a teljes kiszámíthatatlanságot is magával von(hat)ja. Az egyes álmok magyarázatai különböző klasszikusokból, mesékből és álmoskönyvekből erednek.⁹³
- *Greenpunk* (zöldpunk) – a jövő vagy a múlt világi helyett a jelenben játszódik; az irányzat a technológia tudatosan Föld- és természetbarát eszközeivel látja el társadalmát, felfüggesztve a környezetszennyezést.⁹⁴

Az előbbiekkal szemben jóval több szerzőt megmozgató, s így gyümölcsözőbb leágazásoknak bizonyultak a következők:

- *Biopunk* – a cyberpunk technológiai szingularitáson alapuló jövőképe helyett a biopunké a szintetikus biológia és a felgyorsult biotechnológia mentén szerveződik. Amíg az előbbiben hackerek, addig az utóbbiban biohackerek tevékenykednek, akik a virtuális világok szoftverei helyett az élő szervezetek DNS-ét manipulálják, nem egy esetben mutánsokat hozva létre.⁹⁵ A Gyuris Norbert által taglalt cyberpunk – steampunk ellentétpár helyett talán szerencsésebb volna cyberpunk – biopunk szembenállásról beszélni.
- *Nanopunk* – a biopunkkal rokon irányzat, amely a nanotechnológiában rejlő lehetőségek különböző mélységű kihasználása mentén építi fel világait.⁹⁶

Az alternatív történelem vonalán hasonló leszármazás nem található; ott az egyes regényeket legfeljebb aszerint osztályozhatnánk, hogy mely korban is helyezhető el azok divergáló pontja.

Érdekességgként megemlíthető a történelmi regények bizonyos jellegzetességeinek rokonsága az alternatív történelmi regényekkel, valamint a steampunkkal; ezekre ugyanis éppúgy érvényes Gyuris Norbert fentebb már citált megállapítása: „A lineáris történetmondás hézagaiba, annak fragmentált szerkezetében húzódozó törésvonalakba utólag beleírt, de lehetséges történet.”⁹⁷ A történelmi regények végig fikcióval telítik a történelmet, főként azokon a szakaszokon, ahol az egyik ismert történelmi eseménytől eljutnak a másik ismert történelmi eseményig; ezeket akár stabil neuralgikus pontoknak is nevezhetnénk. Innen nézve lényegében a történelmi regények is alternatív történelmi művekké válnak, hiszen a kitöltött hézagokban a múlt egy lehetséges variánsát vázolják fel.⁹⁸

92 Vö. <http://www.wattpad.com/2435343-sf-sub-genre-definitions-nanopunk> (Hozzáférés: 2015. február 21.)

93 Vö. <http://dreampunk.me/blog/what-is-dreampunk/> (Hozzáférés: 2015. február 21.)

94 Vö. <http://www.wattpad.com/2445099-sf-sub-genre-definitions-greenpunk> (Hozzáférés: 2015. február 21.)

95 Lásd még a következő felületen: <http://www.wattpad.com/2435338-sf-sub-genre-definitions-biopunk> (Hozzáférés: 2015. február 21.)

96 Lásd: <http://www.wattpad.com/2435343-sf-sub-genre-definitions-nanopunk> (Hozzáférés: 2015. február 21.)

Az eredők és a párhuzamosan kialakult irányzatok taglalása után most már térjünk vissza a steampunkhoz, az ebben rejlő lehetőségek skálája ugyanis oly szélesnek bizonyult, hogy a cyberpunk által generált szubzsánerek legjavával ellentétben nemcsak hogy a folyamatos térnyerés lett a jellemzője, hanem a belőle kiinduló, újabbnál újabb leágazások is, melyeket idézőjelesen akár „al-alműfajokként” is emlegethetnénk.

Ezek felsorakoztatása előtt azonban még érdemes szót ejtenünk a *proto-steampunk* kategóriáról, ahová azok a művek tartoznak, amelyek bár még az alműfaj kikiáltása előtt keletkeztek, annak jellegzetességeit valamilyen mértékben mégis magukon hordozzák. A szakirodalom elsősorban azokat az opusokat sorolja ide, amelyek a science fiction előfutárainak vagy megteremtőinek is számító 19. századi tudományos fantasztikus románcokhoz nyúlnak vissza, azok újraírásai, átértelmezései. A proto-steampunk művek közé tartozik Christopher Priest *The Space Machine*⁹⁹ című műve, amelyben H. G. Wells jelenik meg rekurziós szerepben, Michael Moorcock már említett Jerry Cornelius-sorozatának egyes kötetein túl a szerző Oswald Bastable-trilógiája is¹⁰⁰, mely az edwardiánus éra optimista technológiafelfogását hordozza magán, továbbá Ronald W. Clark *Queens Victoria's Bomb*¹⁰¹ című kötete, de ide tartozik a már említett *The Wild Wild West* című sorozat is 1965–69-ből. Más megközelítésben, ha az időbeli distancia ellenére nem függesztjük fel jelenkori olvasási normáinkat, a 19. századi klasszikus szerzők, Mary Shelley (*Frankenstein, avagy a modern Prométheusz* [1818])¹⁰², Jules Verne (*Utazás a Föld középpontja felé* [1864], *Utazás a Holdba* [1865], *Nemo kapitány. Húszezer mérföld a tenger alatt* [1870], *Utazás a Hold körül* [1870])¹⁰³ és H. G. Wells (*Az időgép* [1895], *Szörnyetegek szigetén / Dr. Moreau szigete* [1896], *A láthatatlan ember* [1897], *Világok harca* [1898])¹⁰⁴ művei szintén olvashatók proto-steampunk alkotásokként.¹⁰⁵

97 GYURIS, *Metafikció, történelem és identitás a steampunk regényben*, 223.

98 A történelmi regények alternatív történelmi jellege kapcsán részletesebben lásd: BAKA L. Patrik, *Mi lett volna, ha. Magyar földön Afrikában...*, 107–108.

99 Christopher PRIEST, *The Space Machine*, New York: Harper & Row, 1976.

100 Michael MOORCOCK, *The Warlord of the Air*, New York: Ace Books, 1971; Uő, *The Land Leviathan*, New York: Doubleday, 1974; és Uő, *The Steel Tsar*, London, 1981.

101 Ronald W. CLARK, *Queens Victoria's Bomb*, London: Jonathan Cape, 1967.

102 Mary SHELLEY, *Frankenstein, avagy a modern Prométheusz*. Online elérhető: <http://mek.oszk.hu/02700/02735/02735.htm> (Hozzáférés: 2015. február 21.)

103 Jules VERNE, *Utazás a Föld középpontja felé*. Online elérhető: <http://mek.oszk.hu/05300/05388/05388.htm>; Uő, *Utazás a Holdba*. Online elérhető: <http://mek.oszk.hu/00500/00521/html/>; Uő, *Nemo kapitány. Húszezer mérföld a tenger alatt*. Online elérhető: <http://mek.oszk.hu/00500/00524/00524.pdf>; Uő, *Utazás a Hold körül*. Online elérhető: <http://mek.oszk.hu/00500/00521/html/> (Hozzáférések: 2015. február 21.)

104 H. G. WELLS, *Szörnyetegek szigetén – Dr. Moreau szigete*, Budapest: Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, 1990; Uő, *A láthatatlan ember*. Online elérhető: <http://mek.oszk.hu/02500/02521/02521.htm>; Uő, *Világok harca*. Online elérhető: <http://mek.oszk.hu/03000/03018/03018.htm> (Hozzáférések: 2015. február 21.)

105 Vö. VANDERMEER – CHAMBERS, *The Steampunk Bible*, 16–48.; és <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/steampunk> (Hozzáférés: 2015. február 21.)

A gőzpunk művek körülhatárolására vonatkozóan Gyuris Norbert a következőket jegyzi meg: „A steampunk talán egyik legfontosabb tulajdonsága, hogy a steampunk fikciót jellemzően nem a regényírók szerzik [...], hanem az értelmezői közösségek értékelik át a korábban megjelent SF írásokat és sorolják a steampunk műfajába.”¹⁰⁶ Noha a mondat első szakaszát elvethetjük, hiszen ennek éppen az ellentétét igazolja a szubzsáner alakulástörténete – Gyuris mindazonáltal nem követett el hibát; írásának idejében megállapítása helytálló volt, hiszen az irányzat akkor jórészt stagnált –, az átértékelést említő rész azonban tökéletesen lefedi a proto-steampunk kategóriába való besorolás irányelveit.

Alább azok az ágazatok következnek, melyeknek bár a gőzpunk az alapja, világépítésük egynéhány pontján, ilyen-olyan mértékben mégis elkanyarodnak attól. Noha a szigorú megközelítés szerint ezek az al-alműfajok mind önálló kategóriát alkotnak – a steampunk alap gondolata által generált irányzatok közel átláthatatlannak tűnő hálóját –, az egyes művekben egymással és a gőzpunkkal való gyakori találkozásuk azonban tovább erősíti az összetartozásukat. E kategóriákat két nagyobb csoportra oszthatjuk:¹⁰⁷

I. Azok az irányzatok, melyek a gőzpunktól kortörésükben különböznek:

- *Stonepunk* (kőpunk) – a kőkorszak neolitikus forradalmára alapoz; minden a kő felhasználásával történik. Akár olyan „fejlettségű” kőkor is kialakulhat, mint amilyen a *Frédi és Béli, avagy a két kőkorszaki szaki* (*The Flintstones*)¹⁰⁸ című rajzfilmsorozat világa. Ez utóbbi a műfaj tulajdonképpeni klasszikusa.
- *Bronzepunk* / *sandarpunk* (bronzpunk / sarus punk) – a teljes antik korra, az akkor virágzó társadalmak működésére és a technológiáikban rejlő, felturbóozható lehetőségekre alapoz. Kimagasló vonala a *latinpunk*, ahol a Római Birodalom tovább él, saját társadalmi berendezkedésével és elvrendszerével, de merőben újszerű technológiákkal. Emailező legátusok, lézerfegyveres gladiátorok, mechanikus utcalányok és rabszolgák jellemzik. A jövőbe is áttörőn áttranszponálható, ha a társadalom a római útra tér vissza. Remek példa Suzanne Collins nagysikerű trilógiája, *Az Éhezők Viadala*¹⁰⁹, ahol a gyerekgladiátorok arénaküzdelmein, a hánytató lakomákon és az elvégzendő munka szerint szektorokba rendezett rabszolgákon túl még az uralkodó réteg karaktereinek neve is a római világot eleveníti fel.

106 GYURIS, *Metafikció, történelem és identitás a steampunk regényben*, 208–209.

107 A felsorakoztatott irányzatok bemutatását lásd: VANDERMEER – CHAMBERS, *The Steampunk Bible*, 54–55.; és a <http://www.wattpad.com/story/616257/parts>, illetve a <http://www.sf-encyclopedia.com/> oldalak vonatkozó szócikkeit. (Hozzáférések: 2015. február 23.)

108 *Frédi és Béli, avagy a két kőkorszaki szaki* (Rendezők: Joseph BARBERA – William HANNA, Gyártó: Hanna-Barbera Productions, USA, 1960–1966.)

109 Suzanne COLLINS, *Az Éhezők Viadala*, ford. Totth Benedek, Budapest: Agave Könyvek, 2009; Uő, *Futótűz*, ford. Totth Benedek, Budapest: Agave Könyvek, 2010; Uő, *A kiválasztott*, ford. Tóth Benedek, Budapest: Agave Könyvek, 2011.

- *Candlepunk / middlepunk / castlepunk* (gyertyás punk / középkori punk / várpunk) – a felturbózott középkor; lovagok, királyok és szerzetesek konferenciahívásai. Alá rendelhető a *dungeonpunk* (alvilági punk), melynél a candlepunk művekbe mágia vegyül; és a *plaguepunk* (járvány- vagy pestispunk), ahol a felpörgetett középkori történetek a járványokat és a pestis okozta pusztítást meséli újra.
- *Clockpunk* (óraműpunk) – a gőzt pöfögő masinériák helyére az óraművek fogaskerék-technológiája kerül. A steampunkhoz képest időben is korábban játszódik. A reneszánsz (ultra)technológiája, Leonardo da Vinci kora ez.
- *Piratepunk* (kalózpunk) – a történelem bármely korában játszódhat, noha a kalózkodás 17-18. századi aranykora a leggyakrabban választott időszak. Kulcsszavai: kalózélet, fosztogatás, szuperágyúk / lézerágyúk, rumos hangulat.
- *Teslapunk* – a feltaláló, Nikola Tesla nevéből eredeztetett irányzat. Az ide tartozó regényekben Tesla sikerrel használja fel az elektromos energiát, s alakítja át a teljes viktoriánus és edwardiánus kori technológiát.
- *Edisonade* (edizonád) – a robinzonád kifejezésen alapuló meghatározás, mely úgy emeli központi figurává Thomas Alva Edisont, mint teszi azt a teslapunk Nikola Teslával. Edison találmányait a legelképezetőbb továbbgondolásokban láthatjuk itt.
- *Dieselpunk* (dízelpunk) – a steampunk eretneksége, melyben a gőzerőt a gázolaj váltja fel, amely az esetek többségében politikai és háborús nézeteltérésekkel jár. A dieselpunk művek java a két világégés között játszódik – a közeg jellege legalábbis ezt az érárt idézi. Az irányzat alá rendelhető a *decopunk* (krómpunk), mely a dieselpunk kvázi felújított változata, de a gépek felújításának értelmében. Itt a fémes tompaságot a króm csillogása váltja fel.
- *Transistorpunk / atompunk* (tranzisztor- és atompunk) – a második világháború utáni időszak, de még a digitális korszak előtt. Kulcsszavak: hidegháború, paranoia, kémhálózatok, besúgók, atomkor, Csernobil, űrutazás, Szputnyik.
- *Spacepunk* (űrpunk) – fejlett technológiával felszerelt, de a ma és a múlt politikai gondolkodásával és hierarchiai berendezkedésével bíró népek és fajok viadala.
- *Surprisepunk* (meglepipunk) – kiindulópontja – a történelem bármely időszakában – a meglepetés. A neandervölgyieké, amikor a tűz helyett az elektromosságot fedezik fel; a szerzeteseké, amikor az énekeikbe csempészett néhány új ütemmel beatboxolni kezdenek; vagy a tudósoké, akik az atombomba helyett megtanulnak fénysebességgel utazni.

II. Azok az irányzatok, melyek a gőzpunk-világ eltérő megközelítését adják:

- *Boilerpunk* (bojlerpunk) – az arisztokratikus steampunkra adott kékgaléros válasz. A boilerpunk irányzat a kétkezi munkások nehézségeire és élettapasztalataira épít, akik nap-nap után szemet lapátolnak, hogy gőzzel lássák el a felsőbb rétegeket. De mindebből egy idő után elég lesz. Az ipari forradalmat más jellegű is követheti...
- *Gaslight romance* (gázlámpás románc) – a britek kifejezése a viktoriánus korban játszódó, azt idealizáló és futurizáló romantikus-nosztalgikus tör-

ténetekre. Voltaképpen egy belső használatú kifejezés a gőzpunkra. Ugyanezt a terminust használják azonban a fantasy steampunk regényekre is, ahol a gőzhajtású technológia pusztán díszletként szolgál.

- *Mannerspunk* (módos punk) – leginkább a módos, elitista társadalmi rétegek viszáljai, intrikája és a szereplők végeérhetetlen szópárbajai adják az irányzat kereteit. No és persze a táncok, az estélyek és a csillogó udvarházak.
- *Raygun gothic* (sugárfegyveres gótika) – a retrofuturista, a krómmal díszített és a sci-fi filmekből ismert legkülönbébb eszközök kerülnek elő, átalakítva, gőzpunk formában. A névadás a legrégebbi filmekben látott spirálos, giccsesen csillogó lézerfegyverekre utal, melyek egy kis irányzatkeveréssel jól beolvadnak a közegbe.
- *Stitchpunk* (fércpunk) – a kézművesség egyes válfajainak keveredése a „csináld magad” (DIY) felfogással. Ezekben a művekben a takácsok, az esztergályosok, a drótosok és a stoppolók munkáin van a hangsúly. Remek példa a 9 című animációs film¹¹⁰, ahol az egymást zsákcafatokból összevarró, kedves Frankenstein-babák mentik meg a világot.

A steampunk fajtái és történeti stratégiái

Az előző fejezetben felsorakoztatott műfajközi és alműfajközi kapcsolatrendszer nem hiába nevezhető hálónak, hiszen, amint arról már szó esett, a gőzpunk-világ megközelítései – de még a kortörések is – ilyen-olyan mértékben összefonód(hat)nak. Ahogy a teória szintjén az egyes irányzatok is előzményei vagy következményei egymásnak, úgy a művek történeti síkján az egyes technológiák és társadalmi változások is előzményként és következményként manifesztálódhatnak egy korábbi vagy későbbi stációhoz képest. E kapcsolatháló milyenségétől és feszességétől függetlenül azonban a történetsszerveződés ok-okozatisága, a világépítés megoldásai, illetve annak keretei alapján a steampunk eltérő fajtáit és történeti stratégiáit különböztethetjük meg.

A gőzpunknak Cory Gross értelmezése szerint¹¹¹ voltaképpen két fajtája van, amelyeket Celeste Olalquiaga giccselméletét¹¹² segítségül hívva különített el. Az egyik a *nosztalgikus steampunk*, amely optimista, hajlamos az idealizálásra és egyfajta romantikus szemléletet követ. Elsősorban a kvázi proto-steampunk művek sorolhatók ide, melyek jó része még hitt a technológiai fejlődés megváltó erejében. Közülük is a legmarkánsabb példa Jules Verne munkássága.

110 9 (Rendező: Shane ACKER, Gyártók: Relativity Media – Starz Animation – Tim Burton Productions – Bazelevs Animation, USA, 2009. [9. 9.]

111 Cory GROSS, *Varieties of Steampunk Experience*, Steampunk Magazine, 1. sz., 60–63. Online elérhető: <http://www.combustionbooks.org/downloads/SPM1-web.pdf> (Hozzáférés: 2015. március 4.)

112 Celeste OLALQUIAGA, *The Artificial Kingdom: A Treasury of the Kitsch Experience*, New York: Pantheon Books, 1998, főként 28–29, 68–74, 293. (Hivatkozás az eredetiben – B. L. P.)¹¹³ A <http://www.geocities.com/SoHo/9094/STEAMFAQ.html>, illetve a <http://en.wikipedia.org/wiki/Steampunk> oldal is részletesen hozza a steampunk fő irányzatait.

A másik lényegében az első ellentéte: a *melankolikus steampunk*. Ez első sorban a gőzpunk-világ árnyoldalait domborítja ki; elveszti a pozitív megközelítés tónusát. Piszkos, szennyes, bűdös város és emberek, nyomorúság, szegénység jellemzik. Kétségkívül A gépezet a legjobb példa a melankolikus irányzatra, amely a cyberpunk által vizionált élheteretlen jövő után az élheteretlen múltat mutatta be.

A történeti stratégiák szerinti kategorizálást Gyuris Norbert is elvégzi: „A történeti steampunk (más néven *timepunk*) egyfajta alternatív történetírásként működik, valamely többé-kevésbé távoli korszakba helyezi a cselekményt; ennek számos változata létezik, amelyek nagyjából a kor és kultúra jellege szerint tagozódnak.”¹¹³ A fantasy steampunk ezzel ellentétben egy kitalált, fiktív világot állít össze a fantasy szabályai szerint, miközben gőzerő hajtotta találmányok fűszerezik a gyakran varázslatra és mágiaira épülő fiktív civilizációt.”¹¹⁴

A teljességigény apropóján még elmondható, hogy a történeti (historikus) gőzpunk cselekménye – a fogalom alapvető jelentéstartalmával szemben – a múlt mellett akár a jövőben is játszódhat, ha elkerüli a gőzenergiánál fejlettebb technológiák térnyerését, és helyettük végig gőzerőn alapuló eszközökkel oldja meg az emberiség problémáit, például az információtechnológia forradalmához szükséges lépéseket. Ezen felül még azok a regények is idesorolhatók, amelyek társadalmi valamiféle világméretű probléma okán kénytelenek a korábbi korok technológiáját előhalászni, hogy biztosítsa fennmaradását. Az ide vonatkozó kimagasló példa Paolo Bacigalupi Hugo-, Nebula- és Locus-díjas regénye, *A felhúzzható lány*¹¹⁵, amelynek energiaválsággal küzdő, hozzánk képest jövőbeni univerzumát Sánta Szilárd ekként mutatja be: „Az információs társadalom összes kutyája eltűnt az ellenutópia világában, a stratégiailag legfontosabb minisztériumokon van ugyan néhány számítógép, a vállalatokban azonban pedálos számítógépeken dolgoznak, a légkondicionáló berendezések helyett pedig kurbis ventilátorok igyekeznek elviselhetőbbé tenni a hőséget. Időnként az olvasó úgy érezheti, hogy egy steampunk regényt olvas. [...] A fosszilis energiahordozók szinte elfogytak [...] [A]z energiát ököl nagyságú lendrugókban tárolják, az energiatárolás a gazdaság egyik kulcskérdése.”¹¹⁶

A fantasy steampunk művek jórészt teljesen nélkülözik a tudományos hátteret, ezekben a világokban ugyanis a gőzpunk pöffögése, fogaskerekes-viktoriánus öltözködése és masinériái csupán díszletnek számítanak; az irányzat életre hívásáért felelős regények szinte kizárólag így szerveződnek. A korábbi fejezetek fényében szükséges megjegyezni azonban, hogy a historikus steampunkkal ellentétben, amely a műfaji genealógiában egyértelműen az alternatív történelem és a cyberpunk leszármazottja volna, a fantasy gőzpunk előzményeként már sokkal inkább a maga teljességében vett fantasy tűnik fel, okozati eljárásai miatt is.

113 A <http://www.geocities.com/SoHo/9094/STEAMFAQ.html>, illetve a <http://en.wikipedia.org/wiki/Steampunk> oldal is részletesen hozza a steampunk fő irányzatait.

114 GYURIS, *Metafikció, történelem és identitás a steampunk regényben*, 218–219. Kiemelés az eredetiben.

115 PAOLO BACIGALUPI, *A felhúzzható lány*, ford. Horváth Norbert, Budapest: Ad Astra, 2012.

116 SÁNTA SZILÁRD, *Génhekkelt jövőképek: A felhúzzható lány = Uő, Mesterséges horizontok*, 111.

A fenti két történeti stratégián túl lehetséges harmadikként volna megemlíthető a variációk kategóriája, ahová az alműfaji és al-alműfaji kapcsolathálót szövegszinten is működtető regények kerülnének, igaz, ezek továbbra is besorolhatóak volnának a történeti vagy a fantasy ágak valamelyikébe. Variációkként említhetnénk a *Leviatán*-trilógia köteteit, amelyek a steampunkot a teslapunkkal és a biopunkkal keverik, de *A felhúzható lány* is újra szóba hozható, hiszen elsősorban az is biopunk regény.¹¹⁷

A steampunk alfái – Az irányzat hajnala

Jelen szövegrésznek nem célja a mélységi elemzés, ezt a keretei sem teszik lehetővé. Célja azonban szűkre szabottan bemutatni azokat a műveket, amelyek a gőzpunk tulajdonképpeni létrejöttéért felelnek. Nem foglalkozunk proto-steampunk szövegekkel, s nem térünk ki az 1995 utáni opusokra sem. A fejezetbe bekerült kötetek esetében nem számított kritériumnak a magyar nyelvű fordítás, így az alábbiakban olyan művekről is szó esik, amelyek magyarul (még) nem érhetők el. Válogatásunk két legfontosabb kritériuma közül az egyik a reflektáltság volt – elsősorban a fentebb bevont angolszász szakirodalom által –, a másik pedig az alműfaj kialakulásában és/vagy térnyerésében játszott meghatározó szerep. Hat szerző öt kötetéről lesz szó. Az első három mű a steampunk fogalmát életre hívó kaliforniai írótrío tagjainak egy-egy regénye. Ezek után a szubzsáner expanziójáért felelős alfa-műről értekezünk – ami magyarul is a legreflektáltabb –, zárásként pedig a gőzpunk-hagyomány első jelentősebb továbbvivőjének „három az egyben” kötetéről lesz szó.

81

K. W. Jeter: *Morlockok éjszakája*

Azon túlmenően, hogy a steampunk kifejezés is K. W. Jeter nevéhez fűződik – levél a Locus magazinnak –, a szerző az első, hivatalosan is gőzpunknak titulált regényt is a magáénak tudhatja: ez a *Morlockok éjszakája*. Amint azt Kat Hooper írja kritikájában, a mű eredetileg egy kiadói felkérésre íródott, melyben pusztán annyit szabtak meg feltételként, hogy a történetnek a brit történelem valamely szakaszában kell játszódnia, s hogy a birodalmat olyan veszély kell fenyegetse, amitől csak egy más korból/idősíkról érkező hős mentheti meg.¹¹⁸ Az már nem volt feltétel, hogy a szövegnek H. G. Wells *Az időgép* című klasszikusához is vissza kellene nyúlnia, Jeter mégis annak tulajdonképpeni folytatását írta meg. Könyvében a morlockok az időgép segítségével jutnak a viktoriánus kori Londonba, hogy a várossal kezdve megszállják a világot, miközben deus ex machina-szerű időutazást követ el a megmentő, Artúr király is. Voltaképpen ez a két esemény jelenti a neuralgikus pontokat.

A történetben az Artúr-mondakör ismert elemei közül több is felrémlik, a jóként s rosszként egyaránt és egyszerre megtestesülő doppelgänger-Merlinen túl a legfontosabb mégis az Excalibur, amelynek segítségével a király

117 Vö. <http://hu.wikipedia.org/wiki/Steampunk> (Hozzáférés: 2015. március 4.)

118 Lásd: <http://www.fantasyliterature.com/reviews/morlock-night/> (Hozzáférés: 2015. március 4.)

is véghezvihette időutazását. A regény kalandszerűségét az időutazás során három darabra tört pallos részeinek felkutatása adja, melynek során a félénk narrátor és egy férfiruhás hölgy segítik az emlékezetét vesztett mondabeli királyt. A szöveg humora meggyerően viktoriánusra sikeredett, s a keresés során kibontakozó London csatatér-utcaszakaszai, sikátorai és csatornáai is fel-felvillantják már annak a disztópikus-melankolikus szörnyeteg-polisznak a jellemzőit, amelyet Gibson és Sterling rajzolnak majd meg még élesebb kontúrokkal. A regényben azonban nem egy következetlenség is felfedezhető, amelyekre kritikájában Kat Hooper is kitér: Miért épp csak Artúr mentheti meg az országot? Hol a hadsereg, s a végső megoldás felől nézve miért olyan sikertelen? Mi a szereplők motivációja? Ezek a kérdések valóban válasz nélkül maradnak.

A Jeter-regényről született legterjedelmesebb magyar nyelvű írást minden bizonnyal Sanawad blogján találjuk, amelyről általános körülményessége és túlonúl szerteágazó megközelítés-rendszere ellenére is elmondható, hogy a regény részletes bemutatását adja. Szót ejt többek közt a világkeret fokozatos elmosódásáról és szürreálisá válásáról, melyhez a beszüremelő álmokon és a hirtelen szituációváltásokon túl elsősorban a környezet fantasy-elemekkel való telítődése vezet; ez utóbbira tetszetős példa Atlantisz felfedezése a londoni csatornahálózat alatt. A legértékesebbek mégis Sanawad kritikai meglátásai – amelyek erősen összezsengenek a Hoopernél olvashatókkal – a *Morlockok éjszakájának* ironikussá válásáról az instabil karakterek és az időnkénti, kikezdzhető ok-okozatiság által.¹¹⁹

82

H. Nagy Péter vonatkozó írása az időutazás-problémát boncolgatja, melyben az időutazásból adódó „paradoxonokat” tematizáló regények közt említi Jeter művét. Hogy miért? Az már Wells opusában kiderül, hogy a morlockok az emberiség távoli leszármazottai, akik ilyenformán a saját őseiket próbálják meg elpusztítani. A Jeter-regény szerint ez a katasztrófa – az úgynevezett nagymama-paradoxon¹²⁰ – az idő kilyukadásához vezetne. „Tehát ha a morlockok elfogyasztják elődeiket, meg sem szülehetnek. Az időparadoxonok felvonultatása közkedvelt írói eljárás [...], de a század közepe óta megkerülhetetlen, hogy minden olyan konstrukció bukik, amely figyelmen kívül hagyja a kvantummechanikát.”¹²¹ Ez ugyanis – a tudomány jelenlegi állása szerint kikezdzhetetlen – megoldást kínál a problémára, mégpedig Hugh Everett III sokvilág-elméletét, amely azt állítja, hogy „[...] ha az univerzum kvantumszintű döntésre kényszerül, megduplázódik. Az időutazás révén – mivel minden

119 Vö. <http://sanawad.sfblogs.net/2009/11/24/rt-35-jeter-es-a-morlockok-kw-jeter-morlockok-ejszakaja/> (Hozzáférés: 2015. március 4.)

120 „Tegyük fel, hogy van már időgép, és egy fiatalember visszamegy a múltba, hogy megnézzze a nagyanyját lány korában. Sikerül a dolog, megismerkedik a lánnyal, akinek természetesen fogalma sincs arról, hogy leendő unokájával beszélget. Ezt követően sétálni mennek a hegyekbe, ahol a »nagymama« véletlenül belezuhan egy szakadékba, és meghal. Ha nagymama nem ment férjhez, nem szülte meg az időutazó apját, akkor maga az időutazó sem lehet a világon. Ha viszont nincs a világon, hogyan mehetett vissza az időben?...” NEMERE István, *Az idő csapdái*. Online elérhető: <http://www.nemere.hu/n127.htm> (Hozzáférés: 2015. március 7.)

121 A citátum származási és a téma mélyrehatóbb kibontásának helye: H. NAGY Péter, *Utazások az időgéppel*. Wells-továbbbírások, Opus, 2014/2, 61.

pillanat potenciális elágazási pont – végtelen számú alternatív [világ] hozható létre [...] (paradoxonok feloldva), s ezek között a kommunikáció vagy átjárási lehetőség akkor szakad meg, amikor meghozzák a jövőt befolyásoló döntéseket.”¹²² Összefoglalva tehát, ha K. W. Jeter kicsit mélyebben tanulmányozta volna az időutazásra is kitérő tudományos szakirodalmat, kikerülhette volna műve paradoxonját.

A *Morlockok éjszakája* mindazonáltal sodró lendületű, szórakoztató melanholikus steampunk fantasy, tele váratlan fordulatokkal és a biztonságérzet álmainkból jól ismert felfüggesztésével.

Tim Powers: *Anubisz kapui*

A következő kötet, amely nagyban hozzájárult a már önálló irányzatként szerveződő steampunk kánonépítéséhez, Tim Powers 1983-as megjelenésű *Anubisz kapui* (*The Anubis Gates*)¹²³ című műve volt. A regény bravúros ötvözete a korai gótikus horrornak, a „titkos történelem stílusának”¹²⁴, a fantasynek és a wellsi tudományos-fantasztikus időutazásnak, mindezt György király uralkodásának idejébe vetítve, amely akár previktóriánus korként is bemutatható volna.¹²⁵ A Jeter-kötettel való hasonlóság nem véletlen, mert amint arra hivatkozott kritikájában Kat Hooper rávilágít, mindkét mű egyazon kiadói pályázat apropóján született – már most megelőlegezzük, hogy később a kaliforniai steampunk-trió harmadik tagja, Blaylock is csatlakozott a projekthez.

Az *Anubisz kapui*nak konfliktusát egy, az ősi egyiptomi mágiához értő mester idézi elő, aki a nílusi országot uralni kívánó briteket igyekszik megleckéztetni, bármi áron. A birodalom szívében, Londonban végrehajtott szeánsz azonban nem várt következményekkel jár: több helyütt lyukakat üt az időben, melyek összekapcsolódva tulajdonképpen átjárókként manifesztálódnak a történelem egyes korszakai között. Ezek Anubisz kapui. A „napjainkban” játszódó idősíkból egy olyan milliárdos fedezi fel az átjárót, aki eredetileg súlyos betegségének gyógy módját kutatta – ez a kvázi meglepetés a regényt egy szersmind a surprisepunk irányzatába is besorolhatóvá teszi. Powers milliárdosa úgy dönt, hogy kihasználja a semmiből jött lehetőséget, és jó pénzért kirándulásokat szervez a múltba, a befolyó összegből pedig tovább folytatja a gyógy mód utáni kutakodását. A regényben egy exkluzív Coleridge-előadást kíván elérhetővé tenni időutazó turistáinak, ám ennek könnyebb értelmezéséhez szüksége van egy Coleridge-szakértő irodalomprofesszorra. Ő lesz

122 Uo., 62.

123 TIM POWERS, *Anubisz kapui I-II.*, ford. Juhász Viktor, Budapest: Valhalla Páholy, 2001–2002.

124 Powersnek mondhatni stílusjegye, hogy az alaposan áttanulmányozott történelem bármely korába képes beleszőni a fantasztikumot. Mint nyilatkozta: „Alapszabálynak vettem, hogy nem változtathatom meg és nem is hagyhatom figyelmen kívül a feljegyzett tényeket, illetve nem változtathatok az események sorrendjén – ezután pedig megpróbáltam kitalálni, milyen lényeges, de nem dokumentált tények adhattak volna magyarázatot mindezekre.” <http://sfmag.hu/2014/09/30/tim-powers-a-vampirok-megmentoje-the-stress-of-her-regard/> (Hozzáférés: 2015. március 8.)

125 Vö. VANDERMEER – CHAMBERS, *The Steampunk Bible*, 48–49.

Brendan Doyle, a főhős, aki végül nem várt kalandokba keveredik: az Anubisz kapu bezárul, az irodalomtudós pedig ott ragad 1810-ben – ez a divergáló pont. A regény fő szála Doyle megpróbáltatásait tárja elénk, aki rögtön bele-sodródik a korabeli London alvilágának hálójába, és hamar az ősi Egyiptom és isteneinek hatalmát visszaállítani kívánó mágus legfőbb ellenfelévé válik.

A korhű ábrázolás alapos kutatómunkát feltételez, s az árnyoldal, a nyomornegyedek mélyreható bemutatása a melankolikus gőzpunk felé tolja el a regényt, míg a háttérben ott húzódó mágia a fantasy steampunkhoz, az ugyancsak részletesen bevont egyiptomi mitológia pedig annak is mitikus vonalához rendeli. A korhűséget erősíti a britek által megszállt Egyiptom politikai válságának releváns bevonása, a szabadkőműves páholyok működésének hiteles ábrázolása s a korabeli sajtócikkek, memoárok és egyéb feljegyzések generálta farkasember-hisztéria továbbgondolása is, amely ugyancsak fontos szerepet kap a műben, kidomborítva annak gótikus horror-vonalát. Az *Anubisz kapui* továbbá irodalmi vonatkozásokban is bővelkedik, s az olyan romantika korabeli alkotók, mint Coleridge és Byron szerepeltetésével az említett költők lírájára is kapukat nyit, mondhatni háttértartalmakat ír a soraik közé. Powers egyébiránt előszeretettel szerepelteti műveiben a 19. század lírikusait: a *The Stress of Her Regard*¹²⁶ című, újító vámpírregényének története is Keats, Shelley és Byron révén bontakozik ki, ahol úgyszintén – a titkos történelem elvárásainak megfelelően – a feljegyzett múlt sorai közé írja be saját vámpírhistóriáját.

84

A Jeter-könyvhöz hasonlóan mellékszereplőként Powersnél is találkozunk a férfiruhás lánnyal, akit Hooper *Az időgépben* megismert Weenával azonosít. Az *Anubisz kapui*ban Doyle professzor másik kedvenc romantikus költőjeként számon tartott William Ashbless pedig James P. Blaylock trilógiájában rémlik majd fel.

Az *Anubisz kapui* kapcsán zárásképp még elmondható, hogy noha Jeter kötete volt a steampunk elindítója, Powers jóval átgondoltabb, szerteágazóbb, s a kritika által is sokkal pozitívabban értékelt műve ért el világsikert: a Philip K. Dick-díj elnyerését követően számos nyelvre lefordították.¹²⁷

James P. Blaylock: *Lord Kelvin's Machine (Lord Kelvin gépezete)*

A trió harmadik szerzőjének, James P. Blaylocknak egy lazán összekapcsolódó sorozata ismeretes *Steampunk*-trilógiaként.¹²⁸ Ennek legjelentősebb darabja azonban a harmadik kötet, a *Lord Kelvin's Machine*, amelyet még a Biblia is a megelőző két műről leválasztva kezel – a következőkben mi is így járunk el.

126 Tim POWERS, *The Stress of Her Regard*, New York: Ace Books, 1989.

127 Ajánlható olvasónaplók: <http://lfg.hu/4582/ismerteto/tim-powers-anubisz-kapui/>; <http://shanarablog.blogspot.sk/2014/10/tim-powers-anubisz-kapui.html>; (Hozzáférs: 2015. március 8.)

128 James P. BLAYLOCK, *Digging Leviathan*, New York: Ace Books, 1984; Uő, *Homunculus*, New York: Ace Books, 1986; Uő, *Lord Kelvin's Machine*, Sauk City: Arkham House, 1992.

Lord Kelvin, azaz William Thompson egy 19. századi fizikus, matematikus és mérnök volt, aki a legfontosabb kutatási eredményeit a termodinamika területén érte el – róla kapta nevét a Kelvin-skála, amely az abszolút hőmérsékletet méri. Kutatásaiban kiemelkedő helyet foglalt el a kormányozható léghajó, amely iránt Blaylock is nagy érdeklődést mutatott. A steampunkra vonatkozóan így fogalmazott a regényíró: „Főként a kellékeihez vonzódok: a léghajókhoz, a tengeralattjárókhoz, az óraművekhez és a gőztechnológiához. Biztos vagyok benne, hogy gyerekként az emberek legjava szerette szétszerelni az öreg órákat, csak hogy egy pillantást vethessen a fogaskerekekre és az elromlott szerkezetekre odabent. Szeretem józan ésszel és tudományosan is magyarázni és meghatározni [az alműfajt], de a jelmezek és a szemüvegek, amelyeknek fogaskerekek állnak ki hajlataiból, no meg a gőzhajtású sugárfegyverek egyszerűen csak szórakoztatóak.”¹²⁹

A *Lord Kelvin's Machine* amellett, hogy egy kvázi trilógia harmadik darabja, maga is három részből áll. A kötet prologusában a főhős, Langdon St. Ives szeretett felségének haláláról olvashatunk, akit a főellenség, Dr. Ignacio Narbondo öl meg – a szereplők visszatérő alakjai a korábbi két regénynek. Az első rész egy évvel később játszódik, ahol a felesége halála okozta depresszióban szenvedő St. Ives-nek tudomására jut Dr. Narbondo következő ördögi terve: a tudós úgy kívánja uralma alá hajtani a Földet, hogy előbb egy üstökös segítségével elpusztít mindent, ami a bolygón található. Számításai csakis Lord Kelvin gépezetével húzhatók keresztül, amely képes megfordítani a Föld polaritását, hogy ezáltal a bolygó kikerüljön az üstökös útjából – mindez természetesen abszurd, de Blaylock regényeiben mégis természetessé válik. St. Ives és társai végül sikeresen akadályozzák meg Narbondo tettét, sőt meg is ölik a doktort – ideiglenesen legalábbis.

A másik történet Langdon nagy tisztelőjének, Jack Owlesbynek a szemzőgéből bontakozik ki, aki egy papírgyári robbantásnak lesz a szemtanúja. Az egész persze nem véletlen, a létesítménynek és a Királyi Akadémia múzeumának ugyanis közös az egyik fala – ez utóbbiban őrzik Lord Kelvin masináját. Arra a kérdésre pedig, hogy miként kapcsolódik össze egy gumielefánt, egy jégverem, egy amerikai tengerész, egy szadista fiú, egy gyümölcsös kosár és egy ponty, az alkímia, az élveboncolás és a szellemidézés ad választ: Dr. Narbondo nem is volt egész annyira halott, amint azt képelték.

A harmadik rész nyilvánvalóvá teszi a rokonságot a három kaliforniai szerző művei között, hiszen itt újra az időutazásé lesz a főszerep: Langdon St. Ives ellopja a Királyi Akadémia múzeumából Lord Kelvin gépét, hogy ezáltal egy időparadoxonokban dúskáló történet vegye kezdetét, melynek célja megmenteni az imádott hitvest a haláltól.¹³⁰

129 „Mostly I'm attracted to the stuff: the airships, submarines, clockwork / steam technology. I'm pretty sure that most people were happy to dismantle old clocks when they were kids, just to take a look at the gears and mechanical debris inside. I like intellectual/scholarly efforts to explain and define it but the costumes and the goggles with gears sprouting from the corner and the steam-powered rayguns are simply a lot of fun.” VANDERMEER – CHAMBERS, *The Steampunk Bible*, 48–49.

130 Vö. <http://www.fantasyliterature.com/reviews/lord-kelvins-machine/comment-page-1/> (Hozzáférés: 2015. március 8.)

A viktoriánus Londonban játszódó regény úgy lesz rendkívül szórakoztató és abszurd olvasmány, hogy közben az emberiség sorsa feletti elmélkedésekre, szívszorító drámákra és a halál után maradt űr meggyőző elmesélésére is marad tér. A műben bemutatott, örületes Kelvin-találmány pedig – melynek létrehozása jelenti a neuralgikus pontot – nemhogy nem kíván igazodni a tudomány szabta keretekhez, hanem minduntalan szétfeszíti azokat, minek folytán a *Lord Kelvin's Machine* a nosztalgikus és melankolikus steampunk közt látszik lavírozni, közben azonban egyértelműen gőzpunk fantasyvé válik.

William Gibson – Bruce Sterling: *A gépezet*

A steampunk tényleges expanziójáért kétségkívül a Gibson – Sterling kooperáció eredménye, *A gépezet* felel. A regény a melankolikus gőzpunk legtipikusabb példája, miközben a fantasy elemeket mellőzve immár egyértelműen a historikus történeti stratégiát követi. Megjegyezhető továbbá, hogy amennyiben a szubzsáner kánonját egészében vizsgáljuk, *A gépezet* tehető felelőssé a korábban divó fantasy alapú történeti stratégia súlyának csökkenéséért, az önmaga által implikált historikus jellemzők térnyeréséért, és a megjelenéséig nyomokban még megmaradt nosztalgikus jelleg majdhogynem véglegesnek mondható felszámolásáért.

Mindezen felül ebben a regényben lesz először igazán hangsúlyos az alternatív történelmi származás is, hiszen a korábbi opusok nem helyeztek túl nagy hangsúlyt az általuk színre vitt univerzum miénktől való eltérésének okára vagy okaira. Jeternél, Powersnél és Blaylocknál mindennek magyarázatára nemes egyszerűséggel ott voltak a deus ex machinaként beavatkozó fantasy elemek, amelyek a tizenkilencedik századi túlfejlett masinériák létrehozásának mikéntjéről is elterelték a figyelmet, hiszen ahol egy szeánsz vagy egy mágikus tárgy segítségével lehetséges az időutazás, sőt a bolygó polaritását megfordítani képes gépezet a halál kijátszására is felhasználható, ott a szupereszközök feltalálása is belesimul a világba; ami nem melleleg szimpla díszletként is szolgálhat egy tényleges, logikailag védhető valóság helyett. Egy ilyen forgatókönyv a cyberpunk alapító atyáinak viszont már nem volt elég. Az ő regényük egy technológiai neuralgikus pontnál ágazik el, s egy – számunkra – múltbéli technológia kereteinek ok-okozati kitágításával építi ki saját, korafejlett tizenkilencedik századát. „A több szálon futó cselekmény egy átrajzolt viktoriánus kori Angliában játszódik. A szigetország szuperhatalom, a brit gyarmatrendszer a fél Földre kiterjed, London a világ közepe. A Radikális Párt került hatalomra, melyet Lord Byron vezet, aki – eszerint – anno nem csatlakozott a görög szabadságmozgalomhoz (vagy legalábbis nem adta érte az életét)”¹³¹ – írja a *Kontrafaktumok* vonatkozó fejezetében H. Nagy Péter. Innen nézve *A gépezet* az alternatív történelmi regényeknek is új irányvonalát indította el, felvillantva egy, a Philip K. Dick *Az ember a Fellegvárban* (*The Man in the High Castle*)¹³² című kultikus regénye nyomán járó szerzők szá-

131 H. NAGY Péter, *A képzelet nagymesterei – Dicktől Robinsonig = Kontrafaktumok*, 41.

132 Philip K. DICK, *Az ember a Fellegvárban*, ford. Gerevich T. András, Budapest: Agave Könyvek, 2010.

mára megszokott, háborús/politikai töréstől eltérő, más jellegű divergáló pont mentén szerveződő történeti stratégiát.

Különös és egyszersmind szerencsekerülő életút az, ami Charles Babbage-nek, az angol matematikusnak jutott, hiszen ő az, aki egy hajszálynnyra került attól, hogy ma a (gőzhajtású) számítógép feltalálójaként emlegetjük. Babbage-t leginkább azok a számítási hibák bosszantották, amelyek az emberi figyelmetlenségből adódtak és okoztak torzulást. „Adná az Úr, hogy ezeket a számításokat is a gőz erejével lehetne elvégezni!” – idézi a mestert Simon Singh¹³³, aki szerint Babbage „első, [majd] második számkülönbözteti gépezetének” tervéhez is ez a probléma vezetett. Mivel azonban az első, államilag is támogatott variáns nem működött, a második már nem részesült a korona juttatásaiban, így azt Babbage nem is tudta megépíteni, csupán vázlat formájában maradt meg. 1991-ben a Science Museum viszont elkészíttette a második változatot is – amely hibátlanul működött!¹³⁴ Ám ez csupán a mi világunk története; Gibson és Sterling alternatív univerzumának másként-alakulásában – divergáló pont – éppen Babbage számítógépének sikeres megépítése játszott kulcsszerepet. „[H]atására megjelen[tek] mindazon innovációk, amelyek valójában csak az információs technológiák és az internet forradalmával valósultak meg, de ennél jóval messzemenőbb következményei is lesznek az idejekorán felgyorsult és túlpörgő technológia keltette hullámoknak”¹³⁵ – írja Hegedűs Orsolya.

A gépezet azonban metaforikus kapcsolásaira és mediális rétegzettségére nézve is jóval kifinomultabb szövegszervezési eljárásokat működtet, mint elődei. Ezek remek összefoglalását ugyancsak H. Nagy Péter hivatkozott tanulmánya végzi el: „Egyrészt a regény metaforikus kapcsolásai a »gőz« alakzatára épülnek (pl. a szeretkezők gépekként zihálnak; a társalgás alábbhagy, mert XY-ból kifogy a gőz; Z meglepetésében felszisszen, mintha gőzt engedne ki stb.), s ezzel az elbeszélés egymásba ékeli az antropomorf és a technológiai szinteket. Másrészt a szöveg folyamatosan mediális rétegzettséget tematizál (pl. a látószög optikai lencseként, dagerrotípiaként stb. azonosítható) azaz – önreflexív módon – hangsúlyossá teszi, hogy a technológia tükröződik az elbeszélésben.”¹³⁶

Paul di Filippo: *The Steampunk Trilogy (Gőzpunk-trilógia)*

Utolsóként azzal a regénnyel foglalkozunk, melyet a szakirodalom a kaliforniai trió által megalapozott steampunk-irányvonal továbbvivőjének titulált.¹³⁷

Paul di Filippo írói munkásságának nyitó kötete, szerkezetét és címét tekintve is James P. Blaylock előtt tiszteleg, hiszen amíg ez utóbbi szerzőnek tényleges trilógiája jelent meg azonos cím alatt, addig di Filippo három kisre-

133 Simon SINGH, *Kódkönyv. A rejtjelzés és a rejtjelfejtés története*, Budapest: Park, 2007, 72–74.

134 Részletesebben lásd: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/710950.stm> (Hozzáférés: 2015. március 9.)

135 HEGEDŰS, *I.m.*, 48.

136 H. NAGY, *A képzelet nagymesterei – Dickről Robinsonig*, 42.

137 Lásd: BUTLER: *I.m.*, *Uo.*; és LUCKHURST: *I.m.*, *Uo.*

gényt/novellát rendezett el *The Steampunk Trilogy* című könyvében, s ez a hármastörténetrendezési stratégia is Blaylock *Lord Kelvin's Machine*-jének szerkezetét idézi. Di Filippo egyszerre bizarr és humoros történeteiben Viktória királynő kételtű másáról, rasszista tudósokról és fekete mágiról, valamint a dimenziókon átívelő költői szerelemről is olvashatunk. Amit pedig már a felvillantott címszavak is egyértelművé tesznek, az a *The Steampunk Trilogy*-ban újra teret nyerő fantasy történeti stratégia, a melankolikus helyett inkább a nosztalgikus irányzat felé való eltolódás és a jól kijelölhető neuralgikus pont hiánya. Mindezen jellemzők kétségkívül az alműfajteremtő szerzők kvázi hagyományához rendelik di Filippo könyvét, aki *A gépezet* által kijelölt utakat elkerülve inkább csak háttéranyagként tekintett az ok-okozati steampunk-világra.

Az első, nemes egyszerűséggel *Victoriára* keresztelt kisregény az örült felaláló, Cosmo Cowperhwait történetét meséli el, aki egy olyan kételtű-ember hibridet hoz létre, melynek legjelentősebb tulajdonsága – a kielégíthetetlen szexuális éhségen túl – az, hogy a megtévesztésig hasonlít öfelségére, Viktória királynőre. Egy bordélyba zárva persze mindez még nem lenne érdekes, ám a királynő egyszer csak eltűnik a trónról, s amíg a megtalálására indított hajtóvadászat nem jár sikerrel, az udvar kénytelen a hibrid tarajosgőte-Viktóriával helyettesíteni uralkodóját, mindezt úgy, hogy az alattvalók semmiképp se szerezzenek erről tudomást. A sztori voltaképpen a viktoriánus erkölcsök és a korabeli politika szatírája, nyakon öntve egy örült tudós ügyködésével, ami a gőzpunk történetekből szinte kimaradhatatlan. Az események adata a teljesen összezavarodott Cosmót a brit igazságszolgáltatás vaskarmain át egy mindent eldöntő párbajig sodorja, de közben – még ha csak rövid időre is – megtapasztalhatja az igazi szenvedélyt.¹³⁸

A másik, *Hottentots (Hottentották)* című novella – a felszínen legalábbis – már kevésbé tűnik viccesnek, ugyanis a svájci születésű, elképesztően arrogáns, rasszista természetbúvár, Louis Agassiz szemszögéből kerül elbeszélésre. A történet lényegében arra fut ki, hogy az antihőst egy afrikai házaspár – egy fehér férfi és fekete hottentotta felesége – a lehető legelképesztőbb kalandra invitálja: meg akarnak szerezni egy elloptott fétist, amely által eljuthatnak az élet forrásához. A küldetés során Agassiz anarchistákkal, vuduboszorkányokkal és a lovecrafti horrorok szörnyeivel kerül szembe, a legnagyobb kihívást mégis az jelenti számára, hogy egy afrikai börtönben sínylődve fel ne fedje rasszizmusát. De hiába minden megpróbáltatás, a természet-tudós jellemén és stílusán semmi nem képes változtatni, még az sem, hogy közben ő is a fajgyűlölet áldozatává válik. A karakter-horizonttól elrugaszkodva persze már ez a történet is az előzőhöz hasonlóan szatirikusként tűnik fel.¹³⁹

A befejező sztori, a *Walt and Emily (Walt és Emily)* a két neves alkotó, Emily Dickinson és Walt Whitman virágzó szerelmét meséli el, akik egy olyan spiritishta és „tudományos” expedíció részesei lesznek, amely a túlvilágra tart,

138 <https://antoniourias.wordpress.com/2014/07/11/book-review-the-steampunk-trilogy-by-paul-di-filippo/> (Hozzáférés: 2015. március 9.)

139 <https://mervih.wordpress.com/2010/07/16/paul-difilippo-the-steampunk-trilogy/> (Hozzáférés: 2015. március 9.)

s ahol még a jövőbeni Allen Ginsberg, Sylvia Plath és Ezra Pound szellemével is összefuthatnak. A mű dúskál az irodalmi és irodalomtörténeti utalásokban, játékosan újrahasznosítja és újraértelmezi az ismert tényeket, beemelve a két költő legkülönbébb műveinek részleteit. Egy mélyebb szövegelemzés esetén a három közül kétségtávol ez az utolsó történet szolgálja a legtöbb fedeznivalóval.¹⁴⁰

Irodalom

- BACIGALUPI, Paolo, *A felhúzzhatós lány*, ford. Horváth Norbert, Budapest: Ad Astra, 2012.
- BAKA L. Patrik, *Mi lett volna, ha. Magyar földön Afrikában...*, Partitúra, 2014/1, 101–127.
- BLAYLOCK, James P., *Digging Leviathan*, New York: Ace Books, 1984.
- BLAYLOCK, James P., *Homunculus*, New York: Ace Books, 1986.
- BLAYLOCK, James P., *Lord Kelvin's Machine*, Sauk City: Arkham House, 1992.
- BOOKER, M. Keith – THOMAS, Anne-Marie, *The Science Fiction Handbook*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.
- BOULD, Mark, *Cyberpunk = A Companion to Science Fiction*, ed. by David SEED, London: Blackwell Publishing, 2008.
- BUTLER, Andrew M., *Cyberpunk*, Harpenden: Pocket Essentials, 2000.
- CAVALLARO, Dani, *Cyberpunk & Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson*, London: Athlone Press, 2000.
- CLARK, Ronald W., *Queens Victoria's Bomb*, London: Jonathan Cape, 1967.
- COLLINS, Suzanne, *Az Éhezők Viadala*, ford. Totth Benedek, Budapest: Agave Könyvek, 2009.
- COLLINS, Suzanne, *Futótűz*, ford. Totth Benedek, Budapest: Agave Könyvek, 2010.
- COLLINS, Suzanne, *A kiválasztott*, ford. Tóth Benedek, Budapest: Agave Könyvek, 2011.
- CREEKMUR, Corey K., *Comics = The Oxford Handbook of Science Fiction*, ed. by Rob LATHAM, Oxford: Oxford University Press, 2014.
- D'AMMASSA, Don, *Encyclopedia of Science Fiction: The Essential Guide to the Lives and Works of Science Fiction Writers*, New York: Facts On File, 2005.
- DICK, Philip K., *Az ember a Fellegvárban*, ford. Gerevich T. András, Budapest: Agave Könyvek, 2010.
- DI FILIPPO, Paul, *The Steampunk Trilogy*, New York: , 1995.
- FÓNAGY Iván, *Anakronizmus (szócikk) = Világirodalmi lexikon I.*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970.
- FOSTER, Thomas, *Cyberculture = The Oxford Handbook of Science Fiction*, ed. by Rob LATHAM, Oxford: Oxford University Press, 2014, 421–433.
- GIBSON, William – STERLING, Bruce, *A gépezet*, Budapest: Galaktika Fantasztikus Könyvek/Nagual Publishing, 2005.
- GROSS, Cory, *Varieties of Steampunk Experience*, Steampunk Magazine, 1. sz., 60–63.
- GRYMM, DR. – SAINT JOHN, Barbe, *1000 Steampunk Creations: Neo-Victorian Fashion, Gear, and Art*, London: Quarry Books, 2011.
- GUFFEY, Elizabeth – LEMAY, Kate C., *Retrofuturism and Steampunk = The Oxford Handbook to Science Fiction*, ed. by Rob LATHAM, Oxford: Oxford University Press, 2014, 434–447.

- GYURIS Norbert, *Metafikció, történelem és identitás a steampunk regényben. Alasdair Gray: Poor Things = Idegen univerzumok. Tanulmányok a fantasztikus irodalomról, a science fictionról és a cyberpunkról*, szerk. H. NAGY Péter, Dunaszerdahely: Lilium Aurum, 2007, 207–243. (Parazita könyvek 1.)
- HEGEDŰS Orsolya, *A mágia szövédéke. Bevezetés a magyar fantasy olvasásába I.*, Dunaszerdahely: Lilium Aurum, 2012. (Parazita könyvek 8.)
- HILLS, Matt, *Time, possible worlds, and counterfactuals = The Routledge Companion to Science Fiction*, ed. by Mark BOULD – Andrew M. BUTLER – Adam ROBERTS – Sherryl VINT, London/New York: Routledge, 2009.
- H. NAGY Péter, *Imaginárium IX. SF: A képzelet mesterei*, Opus, 2009/2.
- H. NAGY Péter, *A sokvilág-elmélet filmes alkalmazásai*, Opus, 2012/6.
- H. NAGY Péter, *A negyedik. Kiegészítés Németh Zoltán A posztmodern magyar irodalom hármass stratégiája című könyvéhez*, Opus, 2015/1, 76–87.
- H. NAGY Péter, *Utazások az időgéppel. Wells-továbbírások*, Opus, 2014/2.
- H. NAGY Péter, *A képzelet nagymesterei – Dicktól Robinsonig = Kontrafaktumok*, szerk. KESERŰ József – H. NAGY Péter, Komárom: Selye János Egyetem, 2011.
- HUBBLE, Nick – MOUSOUTZANIS, Aris, szerk., *The Science Fiction Handbook*, London: Bloomsbury, 2013.
- JAMES, Edward – MENDLESOHN, Farah, szerk., *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- JETER, K. W., *Morlockok éjszakája = H. G. WELLS – Egon FRIEDEL – K. W. JETER, Utazások az időgéppel*, Budapest: Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, 1990.
- KESERŰ József – H. NAGY Péter, szerk., *Kontrafaktumok*, Komárom: Selye János Egyetem, 2011.
- KESERŰ József, *Előszó = Kontrafaktumok*, szerk. KESERŰ József – H. NAGY Péter, Komárom: Selye János Egyetem, 2011.
- LUCKHURST, Roger, *Science Fiction*, Cambridge: Polity Press, 2005.
- MAÁR Judit, *A fantasztikus irodalom*, Budapest: Osiris Zsebkönyvtár, 2001.
- MIÉVILLE, China, *Perdido pályaudvar, végállomás 1-2.*, Budapest: Ulpius-ház, 2004.
- MOORCOCK, Michael, *The English Assassin: A Romance of Entropy*, London: Allison & Busby, 1972.
- MOORCOCK, Michael, *The Condition of Muzak*, London: Allison & Busby, 1977.
- MOORCOCK, Michael, *The Warlord of the Air*, New York: Ace Books, 1971.
- MOORCOCK, Michael, *The Land Leviathan*, New York: Doubleday, 1974.
- MOORCOCK, Michael, *The Steel Tsar*, London, 1981.
- MOORE, Alan – O'NEILL, Kevin, *The League of Extraordinary Gentlemen*, – – , 1999–2007, – , 2007-től máig.
- NÉMETH Zoltán, *A posztmodern magyar irodalom hármass stratégiája*, Pozsony: Kalligram, 2012.
- OLALQUIAGA, Celeste, *The Artificial Kingdom: A Treasury of the Kitsch Experience*, New York: Pantheon Books, 1998.
- PINTÉR Bence – PINTÉR Máté, *A szivarhajó utolsó útja. Fejezetek a Duna-menti Köztársaság történetéből*, Budapest: Agave Könyvek, 2012.
- POWERS, Tim, *Anubisz kapui I-II.*, ford. Juhász Viktor, Budapest: Valhalla Páholy, 2001–2002.
- POWERS, Tim, *The Stress of Her Regard*, New York: Ace Books, 1989.
- PRIEST, Christopher, *The Space Machine*, New York: Harper & Row, 1976.
- ROBERTS, Adam, *Science Fiction (The New Critical Idiom)*, London/New York: Routledge, 2000.
- ROBERTS, Adam, *The History of Science Fiction*, New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- ROSENFELD, Gavriel D., *Miért a kérdés, hogy „mi lett volna, ha ...?” Elmélkedések az alternatív történetírás szerepéről*, ford. Szélpál Livia, AETAS, 2007/1.
- RUCKER, Rudy, *The Hollow Earth: The Narrative of Mason Algiers Reynolds of Virginia*, New York, William Morrow and Company, 1990.

- SÁNTA Szilárd, *Mesterséges horizontok. Bevezetés a kortárs sci-fi olvasásába*, Dunaszerdahely: Lilium Aurum, 2012. (Parazita könyvek 7.)
- SEED, David, *Science Fiction: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2011.
- SINGH, Simon, *Kódkönyv. A rejtjelzés és a rejtelfejtés története*, Budapest: Park, 2007.
- STOCKWELL, Peter J., *The Poetics of Science Fiction*, New York: Longman, 2000.
- STODDARD, William H., *GURPS Steampunk*, Austin: Steve Jackson Games, 2002.
- SZÉLPÁL Livia, *A történelem jövője: bevezetés egy nem hagyományos történetírás (unconventional history) elméletébe*, AETAS, 2007/1.
- TUTTLE, Lisa, *Writing Fantasy & Science Fiction* (második kiadás), London: A & C Black, 2005.
- VALENTE, Catherynne M., *Marija Morevna és a Halhatatlan*, Budapest: Ad Astra, 2012.
- VANDERMEER, Jeff – CHAMBERS, S. J., *The Steampunk Bible: An Illustrated Guide to the World of Imaginary Airships, Corsets and Googles, Mad Scientists, and Strange Literature*, New York: Abrams Image, 2011.
- VANDERMEER, Jeff, *Expedíció*, ford. Török Krisztina, Budapest: Agave Könyvek, 2014.
- VANDERMEER, Jeff, *Kontroll*, ford. Falvay Dóra, Budapest: Agave Könyvek, 2014.
- VANDERMEER, Jeff, *Fantomfény*, ford. Bottka Sándor Mátyás, Budapest: Agave Könyvek, 2014.
- WELLS, H. G., *Szörnyetegek szigetén – Dr. Moreau szigete*, Budapest: Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, 1990.
- WESTERFELD, Scott, *Leviatán*, ford. Kleinheincz Csilla, Budapest: Ad Astra, 2009.
- WESTERFELD, Scott, *Behemót*, ford. Kleinheincz Csilla, Budapest: Ad Astra, 2010.
- WESTERFELD, Scott, *Góliát*, ford. Kleinheincz Csilla, Budapest: Ciceró, 2014.
- WESTFAHL, Gary, *Hard Science Fiction = Companion to Science Fiction*, ed. by David SEED, London: Blackwell Publishing, 2008, 187–201.
- WOLFE, Gary K., *Literary Movements = The Oxford Handbook of Science Fiction*, ed. by Rob LATHAM, Oxford: Oxford University Press, 2014.
- WRIGHT, Peter, *Film and television, 1960–1980 = The Routledge Companion to Science Fiction*, ed. by Mark BOULD – Andrew M. BUTLER – Adam ROBERTS – Sherryl VINT, London/New York: Routledge, 2009.

With full steam. Guide to steampunk

This paper focuses on the interlocking questions of the genre of alternate history and the steampunk subgenre. The first and longest part deals with the genre theory of steampunk. It starts with the definition of the subgenre, continues with the analysis of the inter-genre connections of steampunk, and ends with the introduction of the initial works of the subgenre. The study is based on literature available for the most part in English, and since no contribution has been made on the topic in Hungarian yet, the paper seems to fill in a crucial gap of the field.

Keywords: steampunk, alternate history, inter-genre network, strategies for text organization, worldbuilding

Az urban fantasy klisérendszerei

Absztrakt. A tanulmány az urban fantasy műfajával foglalkozik, különös tekintettel annak hagyományára, klisérendszereire, valamint a kortárs magyar irodalomban való jelenlétére. Az első részben a műfaj néhány jól ismert képviselőjéről (Neil Gaiman, China Miéville, László Zoltán stb.) esik szó. A második részben elemzések olvashatók a szóban forgó írók műveiről, miközben a szerző elkülöníti az urban fantasy két típusát: a világépítő urban fantasyt és az intruzív urban fantasyt. A harmadik részben pedig feltárja az összefüggéseket Gaiman *Soseholja* és László Zoltán *Egyszervolt* című regénye között.

Neil Gaiman egy meglehetősen jól körülhatárolható szerzői ars poeticával rendelkezik, melyben a mítoszok felelevenítése és a történetmesélés fontossága kulcsszerepet játszik. Szinte minden műve megjelent magyarul is, népszerűsége vitathatatlanak tűnik. Kísértést éreztünk, hogy e tanulmánynak a „Neil Gaiman műveinek hatása a magyar irodalomra” alcímet adjuk, ám mégsem tettük, mivel egy kortárs szerző művészetének magyar irodalomra tett hatásait elemmezve könnyen tévedésekbe eshetünk. Mégsem mehetünk el szó nélkül a jelenség mellett, mivel László Zoltán *Egyszervolt* című regényével kapcsolatban szinte minden kritika kiemelte Neil Gaiman műveinek hatását.¹ A továbbiakban ezt a kérdést járjuk körül, figyelembe véve azt is, hogy a hasonlóságok oka sokszor a műfaji kódokban keresendő. Kérdésünk tehát így hangzik: László Zoltán regényében valóban Gaiman hatása érhető tetten, vagy a regény a műfaji kódok – az urban fantasy klisérendszere – miatt olyan, amilyen.

Urban fantasy

Mi az urban fantasy? A szókapcsolat szó szerinti jelentése városi fantasy, de sokszor nevezik kortárs fantasynek is, mivel a történetek egy, a miénkhez hasonló, kortárs (huszadik vagy huszonegyedik századi) világban játszódnak. Az urban fantasy műfaja roppant népszerűségnek örvend az angolszász irodalomban, nálunk azonban (a fantasy számos egyéb alműfajával egyetemben) hiánycikknek számít.

¹ „A magyar népmesék találkozása az urban fantasyvel, avagy valami ilyesmit írna Neil Gaiman, ha budapesti lenne.” RUSZNYÁK Csaba, *Egyszervolt – Budapest fantasy*. http://konyves.blog.hu/2013/06/29/egyszervolt_budapest_fantasy; „[É]n sem tudom máshoz mérni, csak a brit szerzőhöz” SZABÓ Dominik, *László Zoltán: Egyszervolt*. <http://www.ekultura.hu/olvasnivalo/o/cikk/2013-07-09+15%3A00%3A00/laszlo-zoltan-egyszervolt>; „Ilyen lenne talán a *Sosehol*, ha London helyett Budapesten játszódna.” <http://sfmag.hu/2013/06/11/laszlo-zoltan-egyszervolt-gai-man-vilagkep-es-a-magyar-valosag/>

A megnevezés nem egészen pontos, és már a felvezetésből is látszik, hogy számos félreértésre adhat okot. Hiszen feltehetjük a kérdést: urban fantasynek számít-e minden olyan fantasy, amiben szerepet kap a város? Milyen városnak kell ennek lennie? Vagy elég, ha a történet a huszonegyedik században játszódik? Urban fantasynek számítanak-e Laurell K. Hamilton regényei vagy pl. Lovecraft Innsmouth-ban játszódó művei, esetleg a Káosz világán játszódó Nordes-történetek? Mik a kritériumok?

Az előzményeket keresve Poe, Lovecraft és Kafka neve juthat eszünkbe. Poe úttörőnek számított abban, hogy misztikus krimije helyszínül a nagyvárost tette meg, ezáltal mintegy legitimizálta annak irodalmi pozícióját. Lovecraft neve a dark fantasy atyjaként lesz fontos, mely műfaj, mint látni fogjuk, szoros kapcsolatban van az urban fantasyvel. Maár Judit így ír Lovecraft művészetéről: „Lovecraft utópisztikus vízióinak egyik jellegzetes motívuma a félelem minden olyan erőttől, hatástól, amely megbonthatja az emberi szervezet és társadalom optimális működését: retteg a mutációtól, felhígulástól, az »idegenektől«.”² Az *örület hegyén* című írásban egy emberiség előtti civilizációt mutat be, melyben „nagy szerepe van a városnak, mely a zárt tér, struktúra megtestesülése, az univerzum rendjének leképezése, biztos védelem a külvilág támadásai ellen.”³ Fontos megjegyezni azt is, hogy a lovecrafti városok, Innsmouth, Arkham vagy az új-angliai történetek mind a kortárs városi fantasy megalapozóiként vannak számon tartva. Kafka neve a szürreális, kiismerhetetlen útvesztőszerű város megteremtése miatt fontos.

Város és fantasztikum

Vizsgáljunk meg néhány művet, ahol fontos szerepet kap az elbeszélésben a város. A huszadik század végi filmekben és könyvekben ugyanis „gyakran előfordul, hogy a cselekmény teréül szolgáló városok különlegesen fontos szerephez jutnak, kinövik a szimpla dimenziótátust, s vagy szimbolikus értelmet kapnak, vagy perszonalifikálódnak. Ezekben az esetekben a város a leggyakrabban vagy általánosan az urbanizáció negatív hatásainak (elidegenedés, kriminalizmus, prostitúció, korrupció) szimbóluma, vagy egy pozitív, a turista-romantika stílusában megfestett tablókép.”⁴

Kezdjük két magyar vonatkozású művel, melyek több szempontból is hasonlítanak egymásra: a Cherubion Könyvkiadó által megjelentetett *Nordes – A Cetkoponyás ház*⁵ és a Valhalla Páholy által kiadott *Erioni Regék*⁶ című antológiákkal. A két alkotás között több párhuzamot is felfedezhetünk. Mindkettő egy szerepjátékosok számára kitalált világon játszódik: Nordes a Káosz világának egyik kereskedővárosa, míg Erion a M.A.G.U.S.-féle Ynev kontinensének nagyvárosa. Mindkét mű többszerzős antológia; lazán egymáshoz kapcsolódó történetek összessége, melyeket egy dolog köt össze – a város, ahol ezek a történetek játszódnak. Ezek a művek többé-kevésbé a high

2 MAÁR Judit, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, Budapest: Osiris, 2001, 124.

3 *Uo.*, 124

4 GYENES Gábor, *Főszerepben: a Város*, Irodalmi Szemle, 2013/6, 61.

5 *Nordes. A Cetkoponyás ház. Fantasy antológia*, szerk. HÜSE Lajos, Debrecen: Cherubion Könyvkiadó, 2001.

fantasy klisérendszerét felhasználva építik ki világukat. A történetek háttéréül mindkét esetben egy nagyváros szolgál, mely legalább olyan fontos szereplője az elbeszéléseknek, mint az egyes novellák karakterei. Az olvasás során megismerjük a város történetét („Nordes ugyanis a legendás múlt árnyaira építkezett. Talapzatát olyan kövekből emelték, amelyek látták a Guarni Birodalom felvirágzását, majd eltűnését, sárba tiprását. Majd nem sokkal később gilf lábak tapodták őket, azoké a bátor, de romlott lelkű felfedezőké, akik dacolva széllal, esővel és a tenger démonaival, elsőként léptek partra ezen a barátságtalan földön és alapították meg városukat.”⁷), lakóit, fontosabb intézményeit stb. Megtudjuk, melyik negyedben találunk fogadókat („A Herélt Macska Nordes zöld tüdejének, az elf-módra fákkal vegyesen épített rönkházak negyedének, Eimuthnak a nevezetessége volt.”⁸), de azt is, hová nem tanácsos éjszaka lekanyarodni. A szemünk előtt épül ki egy világ, mely – ha eleget barangolunk benne – akár otthonosabbá válhat, mint a sajátunk. Ezt szolgálják a történelmi leírások, a negyedek bemutatásai, az elszórt városi pletykák; ezeket ismerve bennfentessé válunk, belakjuk a teremtet világot. Kielégítik az olvasó azon elvárását, hogy otthonosan érezze magát a regény világában, s közben hitelesítik az elbeszélő történetét.

A város és fantasztikum kapcsolatáról beszélve meg kell említenünk a vámpíros regényeket, mivel szinte mindegyik valamilyen nagyvárosban játszódik. Laurell K. Hamilton *Bűnös vágyak* című regényében szintén fontos szerepet kap a város, de más szempontból. A regény főhőse, Anita Blake egy főállású nekromanta, aki olykor segít a helyi rendőröknek a renegát vámpírok levadászásában. Egy „olyan világban élünk, ahol a legfelsőbb bíróság döntése alapján a vámpírizmus megengedett. Ahol halottkeltőnek lenni hétköznapi foglalkozás. Ahol a természetfeletti ügyeket a rendőrség különleges osztaga kezeli. Ahol mindennapos dolog, ha az ember zombikba vagy patkányemberekbe botlik.” – olvashatjuk a kötet borítóján. A vámpírizmus legális, a halottkeltőket örökösödési ügyekben keresik meg. „Az Örök Élet Egyháza a vámpírok egyháza volt. A történelem első egyháza, amely garantálta az örök életet, és ezt be is tudta bizonyítani. Semmi várakozás. Semmi titok.”⁹ A regény egy alternatív világban játszódik, St. Louis városában. Valaki elkezd gyilkolni a város legerősebb vámpírjait, így azok kénytelenek Anita segítségét kérni. A nő természetesen nem igazán akar beleavatkozni egy ilyen ügybe, de a vámpírok nem hagynak neki más lehetőséget. Anita tehát elmerül a város mocskában, és elkezdnek hullani a fejek. Ahogy halad előre a cselekmény, lassan kiderül, miért hívják őt a vámpírok „Hóhéznak”. Szarkasztikus, folyamatosan ironizál és a fekete humor sem áll tőle távol. A regény retorikailag nem túl összetett, gyorsan olvasható, erőssége a nagyon intenzív, pörgő cselekmény, a dialógusok és az erős karakterek. A regény valóságában a vámpírok kisajátították St. Louis egy részét. Ez a városrész a „Negyed”, amely megtestesít

6 *Legendák és enigmák 4. Erioni regék*, szerk. GÁSPÁR András, Budapest: Valhalla Páholy, 1998.

7 Eric MULDOOM, *A Carvallo-ház = Nordes. A Cetkopolyás ház*, 191.

8 Colin J. FAYARD, *Ásó, kapa, lélekharang = Nordes. A Cetkopolyás ház*, 63.

9 Laurell K. HAMILTON, *Bűnös vágyak*, Budapest: Agave, 2003, 89.

minden rosszat, amire az ember a „vámpír” szót hallva asszociál.¹⁰ Amikor Anitának ide kell jönnie a munkája miatt, az olyan, mintha egy másik világba lépne át. A Negyed jellegzetes kocsmája Döglött Dave bárja: „csupa sötét üveg és villódzó sörreklám. Éjszakánként az utcai ablakok márkaneveket ábrázoló, modern műalkotásoknak tűnnek. A nappali fényben minden kialszik. A bárok olyanok, mint a vámpírok; sötétedés után hozzák a legjobb formájukat.”¹¹

China Miéville *Kraken* című regényének helyszíne London, a bonyodalmat pedig az okozza, hogy a Természettudományi Múzeumból eltűnik a világ legnagyobb preparált polipja, az *Architeuthis dux*. „A megmagyarázhatatlan bűncselekmény – miként kerülhetett ki a nyolc méteres krák üvegtartályostól és formalinostól a bezárt teremből? – azonban csak a kezdet, ami még ennél is bizarrabb események láncolatát indítja útjára. A fejlemények szökőárként sodorják el a bűntény felfedezőjét, szegény Billy Harrow-t, aki a rendkívüli példány preparátoraként hirtelen nagyon sok ember (illetve nem-egészen-ember) számára válik fontos személlyé.”¹² Kiderül, hogy az ellopott polipra istenként tekint egy London alatti szekta, és tőle várják az „igazi” világvége eljövetelét, a tetem roppant mágikus potenciálja miatt pedig szinte mindenki szeretné megszerezni magának. A *Kraken* Londonjában mindennaposak a szekták közötti háborúk, létezik a mágia (csak itt fortélynak hívják) és rendszeresen közeleg az apokalipszis, melyet azonban – eddig legalábbis – mindig sikerül valahogy elkerülni. A Kraken eltűnése azonban felborítja a regény világának törékeny mágikus egyensúlyát. Miéville regénye számos kiváló karaktert mozgat (ezek sokasága néha a cselekmény élvezhetőségének rovására is megy), egyik sem olyan fontos azonban, mint maga a város, London: „Több millióan élnek Londonban, és számottevő többségük mit sem tud a térkép alapján pontosan ugyanott található másik Londonról, a fortélylás és az eretnek szekták városáról. Ez a több millió ember sem él átlagosabb életet, mint a mágusok. A látható város olyan hatalmas, hogy eltölpül mellette a kevésbé érzékelhető másik, ráadásul nem kizárólag a félhomályos zugokban létezhetnek csodák.”¹³ Létezik egy olyan szekta is, amelynek tagjai a város „barátainak” neve-

10 Vö. „Honnan is származik a város és a bűn egyenlőségének, egy töről fakadásának gondolata? A megközelítés már az ószövegségi történetekben is előfordult: gondoljunk csak Szodoma és Gomora esetére vagy a Bábel tornyáról szóló mondásra. Az urbanizáció természeténél fogva (nagy népsűrűség, gyakori interakció az emberek között) egyfajta »serkentett«, »katalizált« állapotba hozza a lakosságot. Mivel az interakció kényszere állandó, ez folyamatos feszültséget teremt, és természetes reakcióként kialakul egy elidegenítő védekezési stratégia. Letompul a másokkal való érzékenység az egyén védelme érdekében, és kialakul a közöny. A serkentett interakció tehát az általános közönnyel kompenzálódik. [...] További jellemzője a filmbeli városoknak, hogy az egyes szociális rétegek nem feloldva, hanem vegytisztán negyedekbe, rosszabb esetben gettókba tömörülnek – ennek következtében a közbiztonság intézményes formában fenntarthatatlan, a terülművek zártan, belső törvény- és szabályrendszerekkel szervezik magukat.” GYENES, *Főszerepben: a Város*, 61–62.

11 HAMILTON, *Bűnös vágyak*, 112.

12 <http://www.endless.hu/china-mieville-kraken>

13 China MiÉVILLE, *Kraken*, ford. Juhász Viktor, Budapest: Agave, 2013, 251.

zik magukat, ők a londomanták. Képesek a város csatornáin keresztül üzenni, és olykor annak belsősegeiből jósolni. „Nem tartották magukat a város felügyelőinek: azt mondták, ők a város sejtjei. Fiatalokat toboroztak és gondosan megtanították őket arra, hogyan bánjanak a ráolvasásokkal, a megérzésekkel és az urbopátiának nevezett, diagnosztikus célokat szolgáló transzállapottal. Hangsúlyozták, hogy ők az a közeg, amelyen keresztül az utcákon összegyűlő áramlatok kifejezésre juthatnak. Nem imádták Londont, hanem tiszteletteljes bizalmatlansággal szemlélték, megfelelő mederbe terelték szükségleteit, vágyait és megérzéseit. Mert Londonban nem lehetett megbízni.”¹⁴ Az önálló akarattal rendelkező város ötlete, melynek egyes kerületei különböző személyiségekkel bírnak, Miéville páratlan zsenijét dicséri.

Neil Gaiman *Sosehol* című regénye egy, a BBC számára készült fantasy sorozat átirata. A helyszín ismét London, a főhősünk pedig szintén egy fiatalember, Richard Mayhew. Richard élete gyökeres fordulatot vesz, amikor segít egy sebesült lánynak, Ajtónak. A találkozásnak köszönhetően ugyanis átkerül a Lenti Londonba, az elveszett idők és elveszett emberek városába, amely teljesen másképpen működik, mint fenti párja. Lenti London egy varázslatos, de igencsak veszélyes hely, különösen annak fényében, hogy Ajtót két különös alak üldözi: Mr. Croup és Mr. Vandemar. Richard kénytelen Ajtóval és segítőivel, De Carabas márkival és a titokzatos Vadásszal tartani, mivel a saját erejéből nem tud visszakerülni Fenti Londonba. Lenti Londonban egy ősi, mitikus világot ismerünk meg, ahol az adott szónak még mindig súlya van, a nevek más jelentéssel telítődnek (az Angel nevű metróállomáson hőseink egy angyalt találnak), s mely bár mocskos, veszélyes és sötét, mégis vonzó a maga módján.

László Zoltán *Egyszervolt* című regénye a 2013-as év nagy meglepetése, hiánypótló mű a magyar irodalomban. Lényegében a modern urban fantasy klisérendszerét hozza el a magyar kultúrközegbe, a Gaiman és Miéville által kitaposott utat folytatva.¹⁵ Mint azt már említettük, az urban fantasy műfaja ropant népszerűséggel bír az angolszász irodalomban, nálunk azonban hiánycikknek számít. Ebbe a tátongó ürbe robbant be László Zoltán regénye, és minden szempontból magasra emelte a léceket. A magyar urban fantasy hiánya valamilyen szinten objektív okokra is visszavezethető. Ezen regények elemi kelléke a nagyvárosi környezet, ez pedig a magyar valóságban jobbra Budapestet jelenti.¹⁶ Budapest mint helyszín, illetve annak egyes részei már régóta inspiratívan hatnak a magyar irodalomban, sőt számos esetben a város maga is az egyes elbeszélések szereplőjévé lép elő. Gondoljunk pl. Krúdy egyes műveire vagy a kortárs alkotók közül Kondor Vilmos vagy Benedek Szabolcs regényeire, melyek a peremműfajok kontextusában közelítenek a város toposza felé. Az *Egyszervolt* azonban eltér ezektől, s több szempontból is kuriózumnak számít: nemcsak a már említett urban fantasy felől közelíthető meg, hanem a mitológiai fantasyhez is van némi köze, ugyanis számos magyar népmesét, mítoszt értelmez újra.

¹⁴ Uo., 256.

¹⁵ A regény elemzésénél egy korábbi cikkünkre támaszkodunk: HEGEDŰS Norbert, *Magyar urban fantasy? László Zoltán: Egyszervolt*. <http://kulter.hu/2014/09/magyar-urban-fantasy/>

¹⁶ Persze nem minden esetben, gondoljunk pl. Gaál Viktor *Arche*-regényeire.

Az *Egyszervolt* főszereplője Karsa Harlan, akinek „felnőtt életét két körülmény súlyosbította igazán. Az egyik, hogy a patológián dolgozott, a másik pedig, hogy időnként emlékezetkiesésektől szenvedett.”¹⁷ Egy napon egészen furcsa módon törnek az életére és csak a titokzatos és ijesztő Vágó úrnak köszönhetően menekül meg. Vágó úr egy meglehetősen furcsa bürokrata, aki enyhe kénköszagot áraszt és olyanokat mond, hogy: „Balzsamos az este, nemde? Az ember szinte jelentést írna róla. [...] Tudja, mindig is úgy gondolok önmagamra, mint aki költő is egy kicsit. [...] Egy úrlap csak nem kötheti meg a tényállás kezét, igaz?”¹⁸ Ettől fogva Karsa alámerül a másik Budapest világába, s úgy tűnik, a „normális” életbe már nincs is visszatérés.

László Zoltán regénye nem feltétlenül az eredetiségével tűnik ki, s ezzel maga is tisztában van.¹⁹ A kritika általában Neil Gaiman hatását szokta kiemelni (különösen érdekes párhuzamokat figyelhetünk meg Karsa Harlan és Richard Mayhew, a *Sosehol* főszereplője, valamint Vágó úr és Mr. Croup és Mr. Vandemar alakjai között), de akár China Miéville *Kraken* című regénye is eszünkbe juthat, különösen a rendőr/nyomozó vonal és a sci-fi áthallások miatt. A mű remekül épít a már ismert klisékre, de a fiatalossága, frissessége és a magyar környezet egy egészen egyedi ízt kölcsönöz az *Egyszervolt*nak. Itt is megjelenik egy, a valósággal párhuzamosan létező természetfeletti világ, mely érdekessége mellett valamilyen szinten fenyegetést is jelent. Csakhogy az *Egyszervolt*ban ez a természetfeletti a magyar népmesék világa: Karsa Harlan kacsalábon forgó kastélyokkal, hétfejű sárkányokkal és óriásokkal találkozik nyomozása során. „Hogyhogy nem látják ezt mások? Miért nem ír róla a Blikk, vagy készít riportot róla a Napló? »Vujity Tvrtko vagyok, mai adásunkban ellátogatunk a manók fájához, ahol az ágak között kábeltévé sincs. Megrázó riport következik.« Vagy nem manók, hanem törpék, Vagy akármik.”²⁰ A mesék világa mellett/mögött pedig ott a magyar valóság: a budapesti társasházban élők mindennapos gyötrelmei, a szomszédokkal és a főbérlővel való állandó háborúskodás, a munkahelyi problémák, melyek sokszor legalább olyan csodásnak és értelmetlennek tűnnek, mint Karsa természetfeletti kalandjai.

Szubzsánerek

A fenti példákat elemezve és azoktól elvonatkoztatva azt láthatjuk, hogy a városokkal operáló fantasztikus regényeknek két típusát tudjuk elkülöníteni:

1. Világépítő urban fantasy. Ezekben „varázslatos”, nem létező városokat ismerünk meg, mint Nordes vagy Erion.

2. Intruzív urban fantasy. A szakzsargon szerint ez lenne a „valódi” urban fantasy, ahol létező városok másik, „titkos” oldalát ismerjük meg.

A két szubzsáner alapvetően különbözik – az esztétikai hatás más válfaja érvényesül bennük. Az első esetben a todorovi csodás kategóriája lép műkö-

17 LÁSZLÓ Zoltán, *Egyszervolt*, Budapest: Agave, 2013, 7.

18 *Uo.*, 90.

19 „Szeme végigfutott a könyvespolcán sorakozó Philip K. Dick-kötetek gerincén. Nem így kezdődik ott is? A valóság felbomlása, meg minden.” *Uo.*, 35.

20 *Uo.*, 99.

désbe, a másikban inkább a fantasztikus-csodás. Másképpen fogalmazva az első a tolkien, a másik a lovecrafti hagyományt folytatja. Az egyik világépítő, a másik inkább parazita.

A világépítő urban fantasyben lényegében a high fantasyben megszokott paneleket láthatjuk egy városra leszűkítve. A város tulajdonképpen ugyanolyan fontos szereplője a történetnek, mint a többi főhős. A világépítés logikája szerint kapunk róla térképeket, leírásokat. Megismerjük az egyes kerületek jellemzőit, megtudjuk, hol vagyunk veszélyben és hol nem. Ugyanúgy felfedezzük és magunkévá tesszük, mint például Középföldét. Ettől fogva története a miénk, lakosai az ismerőseink. Fontosnak érezzük, hogy minél többet megtudjunk róla, hiszen ezután ide is úgy járunk, mint haza. Ezért van olyan nagy sikere a mindenféle kiegészítőknél, amelyek igyekeznek minél részletesebb képet adni például Erionról. Szemben a dark fantasyvel, mely a hiányos, részleges tudásból fakadó bizonytalanságra épít, ezeket a városokat be akarjuk lakni. A teremtett világ nemcsak az események háttéréül szolgál, hanem maga is szereplővé lép elő. Jelzi ezt a részletesen kidolgozott kronológia és az események háttéréül szolgáló mitikus háttér, a megkapó alapossággal megfestett világ minden egyes része.

Az intruzív urban fantasy ezzel szemben a dark fantasy hagyományából merít. A helyszín itt is egy nagyváros, amely látszólag pontosan ugyanolyan, mint az olvasó valóságában. A felszín alatt azonban ismeretlen, sötét erők vívják mindennapi harcukat, s ez a háború olykor a befogadó által mindennapinak észlelt világba is átcsap. Ezáltal az olvasó addigi koherens világképe megbomlik, és egy új, idegen tekintettel néz az addig ismerni vélt városra. Ez az „idegen tekintet segíthet abban, hogy elszakadjunk a rögzült sémáktól, és másképp lássuk azt, ami egyébként olyannyira ismerős. Például a várost, amely nemcsak egy pont a térképen, egy utalás a történelemtörténetben, egy fejezet az útikönyvben, és nem is csak a megélt élmények helyszíne, s így élettörténetünk elidegeníthetetlen része, hanem közös tér is, amelynek kultúrája, nyelve és történelme összeköti bennünket másokkal.”²¹

Egy érdekes ellentétet figyelhetünk meg: a kitalált lesz az otthonos és a valódi az idegen. Míg a világépítő urban fantasy kitalált városai arra törekszenek (a térképekkel, a bennfentes információkkal és történelem bemutatásával), hogy az olvasó minél otthonosabban mozogjon bennük, addig az intruzív urban fantasy műfaja a létező, valóságos városokat idegeníti el tőlünk.

További párhuzamok

A *Kraken*, a *Sosehol*, és az *Egyszervolt* között még ennél is több párhuzamot fedezhetünk fel. (Bár a *Bűnös Vágyakat* is a „valódi” urban fantasy regényekhez soroltuk, ebben a vámpírregények klisérendszere működik, ezért itt nem foglalkozunk vele tovább.) Ezek a regények nem csak abban hasonlítanak, ahogy a városokat ábrázolják, a párhuzamok a cselekményvezetés szintjén is megfigyelhetők.

A regények történeteit megismerve még egy sablon-képletet is fel tudunk írni, ami – nem meglepő módon – a varázsmesék szüzséjére emlékeztet:

21 KESERŐ József, *A város és az emlékezet*, Irodalmi Szemle, 2013/6, 56.

1. Végy egy szimpatikus, ám kissé ügyefogyott nagyvárosi fiataalt, aki valamilyen módon kapcsolatba kerül a természetfelettil.
2. Ez a fiatal ráébred, hogy az általa megismert városnak van egy egészen más oldala is, mely számos veszélyt rejtget.
3. Főhősünk kalandok sorába bonyolódik ebben a másik városban, segítőkkel és ellenségekkel találkozik.
4. Miközben megismeri e világ varázslatos logikáját, maga is megváltozik: rájön, hogy ő maga milyen rejtett értékeket hordoz, s a kezdeti esetlen, de jó szándékú figura bölcsebben és megerősödve ér a megpróbáltatások végére.

Ha le szeretnénk írni egy átlagos urban fantasy regény „receptjét”, az valahogy így nézne ki. László Zoltán, Neil Gaiman és China Miéville regényei minden szempontból megfelelnek ezeknek a követelményeknek. A tematikus párhuzamokat hosszasan lehetne sorolni, a legjobban talán mégis a történetek protagonistáit és antagonistáit megfigyelve tudjuk megragadni őket.

Billy Harrow, Richard Mayhew és Karsa Harlan egyszerű, hétköznapi, nagyvárosi fiatalok. Alapvetően stabil, nyugodt életet élnek, melyben a legnagyobb kihívást a mindennapi nyűgök elleni küzdelem teszi ki. Alapvetően jó szándékúak és első pillantásra nincs bennük semmi különleges, teljesen hétköznapi fickónak tűnnek. Így az olvasó is könnyen tud velük azonosulni. Mindhárman akaratukon kívül keverednek bajba: Billy a Kraken preparátorként lesz érdekes a londoni szekták számára, Richard egy jócselekedet miatt kerül Alsó-Londonba, Karsa pedig a származása miatt hívja fel magára a természetfeletti figyelmét. Mikor átlépi a valóságot a varázslatostól elválasztó határvonalat, mindhárman esetlenek és zavartak, nem találják a helyüket, és a legfőbb céljuk, hogy minden visszakerüljön a normális kerékvágásba. Ez a visszatérés azonban korántsem egyszerű, mivel a határ visszafelé történő átlépése nehézségekbe ütközik. Az eleinte kicsit szerencsétlennek tűnő hősök ezek után találkoznak segítőkkel, egyre jobban megismerik a „másik” világ logikáját, és átveszik az irányítást a sorsuk felett és hazatérnek. („Egyszer végre a saját kezébe kellene venni a dolgait. Cselekedni, hogy ne legyen gyalog mások sakkjábláján. Megvetni a lábát a sodrásban.” – mondja magának Karsa, mikor végre döntésre jut.) Itt pedig – a varázslatos világban megszerzett tapasztalatoknak köszönhetően – szintén rendet tesznek életükben. Így a fantasztikus kihívások, ellenfelek valamilyen szinten az egyén fejlődésének, felnőtté válásának, önállósodásának nehézségeit is szemléltetik. (Mint a varázsmesékben.) Éppen ezért ezek az urban fantasy regények valamilyen szinten fejlődésregények is.

Több párhuzamot fedezhetünk fel a három regény antagonistái esetében is. Goss és Subby (*Kraken*), Mr. Croup és Mr. Vandemar (*Soseho!*), valamint Vágó úr (*Egyszervolt*) minden esetben csupán megbízottak, egy felsőbb, megfoghatatlan hatalom „végrehajtói”. Mégis, fenyegető jelenlétük a könyvek minden oldalát áthatja, hatékonyak, brutálisak és szemtől szemben legyőzhetetlenek. Ezt a brutalitást ellensúlyozza valamilyen szinten a humor, amely szintén hozzátartozik ezekhez a karakterekhez. Gaiman így mutatja be Croup és Vandemar kettősét: „A külső szemlélőnek négy egyszerű jegy segít megkülönböztetni Mr. Croupot Mr. Vandemartól: az első, hogy Mr. Vandemar két és fél fejfel magasabb; a második, hogy Mr. Croup szeme fakókék, akár a nap-

szíttá porcelán, míg társáé barna; a harmadik, hogy Mr. Vandemar a jobb keze ujjain viselt gyűrűket négy holló koponyájából készítette, míg kollégája nem szenvedheti az ékszereket, a negyedik, hogy Mr. Croup imád beszélni, míg Mr. Vandemar inkább enni. Ja, és hogy cseppet sem hasonlítanak.”²² Ilyeneket olvasva az ember általában hangosan felnevet; a tény, hogy ezeket az alakokat még így is félelmetesnek látjuk, mutatja mindenekfelett gonosz voltukat. Ezek a lények az elemi rettegés megtestesítői; nem tudjuk meg, hogy kik vagy mik ők, nem ismerjük meg pontosan a képességeiket, csak azt látjuk, hogy kíméletlenül és kitartóan, az eszközökben nem válogatva üzik a prédájukat. Nem véletlen, hogy Goss és Subby halálakor „London minden egyes rettegésben tartott és megalázott polgára, 1065-től 2006-ig egyetlen metapillanatban, mindegyikük a saját jelenében egyesült a többiekkel egy szempillantás erejéig, minden rettenetes helyzetben, minden kis helyiségben, ahol fejüket a vécébe nyomták, kicsavarták a hüvelykujjukat, leszólták, gúnynevekkel illeték, piszkálták, megverték vagy kinevelték őket, a brutalitás záporában egy pillanatra, egyetlen másodpercre, amely nem fogja őket megmenteni, legfeljebb csipetnyi vigaszt nyújthatott, de minden korszakban jobban érezték magukat egy kicsivel ... örültek.”²³

Következtetések

László Zoltán műve nemcsak a műfaj miatt hasonlít Gaiman *Soseholjára*. A történetmesélés reflektáltsága és a mítoszokhoz való hozzáállás is megjelenik a művében. Vágó úr oly precízen vezetett aktái akár kicsinyítő tükörként is értelmezhetőek (mivel minden vezetve van bennük, valószínűleg van egy, amely az *Egyszervolt* történetét is tartalmazza); az irodalmi hagyomány hangsúlyozottan és ironikusan van jelen (sci-fi imádó szekta, utalás Dick műveire); a mítoszok, legendák és mesék újramesélése és újrakontextualizálása (vegyük például a Karsára támadó kis gömböc történetét, melyet aztán Vágó így kommentál: „Ne feledje, az ártatlan gyermeki lélek, mint amilyen a mesék célközönsége, alapvetően védendő bizonyos részletektől, különösen, ha azokban túlteng a nyirokfolyadék és a természetes bomlás.”²⁴) nagyon is a Gaiman-féle „darwinista mítoszszemléletre” emlékeztetnek. Ezek miatt gondoljuk úgy, hogy nem túlzás azt kijelenteni, hogy László Zoltán regényében több szempontból is a gaimani életmű hatása érhető tetten.

101

Irodalom

FAYARD, Colin J., *Ásó, kapa, lélekharang = Nordes. A Cetkoponyás ház. Fantasy antológia*, szerk. HÜSE Lajos, Debrecen: Cherubion Könyvkiadó, 2001.

GAIMAN, Neil, *Sosehol*, ford. Pék Zoltán, Budapest: Agave, 2008.

GÁSPÁR András, szerk., *Legendák és enigmák 4. Erioni regék*, Budapest: Valhalla Páholy, 1998.

²² Neil GAIMAN, *Sosehol*, ford. Pék Zoltán, Budapest: Agave, 2008, 16.

²³ MIÉVILLE, *Kraken*, 589.

²⁴ LÁSZLÓ, *Egyszervolt*, 48.

- GYENES Gábor, *Főszerepben: a Város*, Irodalmi Szemle, 2013/6, 61–66.
- HAMILTON, Laurell K., *Bűnös vágyak*, Budapest: Agave, 2003.
- HEGEDŰS Norbert, *Magyar urban fantasy? László Zoltán: Egyszervolt*. <http://kulter.hu/2014/09/magyar-urban-fantasy/>
- HÜSE Lajos, szerk., Nordes. *A Cetkopolyás ház. Fantasy antológia*, Debrecen: Cherubion Könyvkiadó, 2001.
- KESERŰ József, *A város és az emlékezet*, Irodalmi Szemle, 2013/6, 50–56.
- LÁSZLÓ Zoltán, *Egyszervolt*, Budapest: Agave, 2013.
- MAÁR Judit, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, Budapest: Osiris, 2001.
- MIÉVILLE, China, *Kraken*, ford. Juhász Viktor, Budapest: Agave, 2013.
- MULDOOM, Eric, *A Carvalho-ház = Nordes. A Cetkopolyás ház. Fantasy antológia*, szerk. HÜSE Lajos, Debrecen: Cherubion Könyvkiadó, 2001.

Clichés in urban fantasy

The paper analyzes the genre of urban fantasy, its tradition, clichés and presence in contemporary Hungarian literature. The first part introduces some well-known urban fantasy novels from Neil Gaiman, China Miéville, László Zoltán etc. The second part analyzes these books and introduces the two genres of urban fantasy: the world-building and the intrusive urban fantasy. The third part deals with the literary effect of Neil Gaiman's *Neverwhere* on László Zoltán's *Egyszervolt*.

Keywords: city, fantasy, clichés, intrusion, worldbuilding