

AKVATIKUS ROMÁNCOK



NEMES Z. MÁRIÓ

A HORROR LOVECRAFT ÓTA ELLENTÉRKÉNT TEKINT A TENGERMÉLYRE, A TUDOMÁNY ÁLTAL FEL NEM TÉRKÉPEZETT, MEG NEM HÓDÍTOTT VÍZ ALATTI VILÁGRA, AHOL NEM A RÁCIÓ AZ ÚR.

ALautréamont álnéven legendává váló Isidore Ducasse *Maldoror énekei* (1867) című prózaeposzában van egy nagyon különös jelenet. A szürrealizmus bibliájaként kanonizált szöveg dúskál a fekete romantikában, de az ember határait megkísértő bestiális víziók sorában mégis kiemelt helyet foglal el a címszereplő és egy nősténycápa közti „szerelmi légyott” leírása. Maldoror, a démoni vonásokkal bíró grand villain, viharvert sziklaszirtról figyeli egy hajótörés áldozatainak élet-halál küzdelmét a hullámokkal és egy cápahordával. Végül beavatkozik a küzdelembe, de nem az emberek érdekében ragad fegyvert, hanem a titáni nősténycápa védelmében. Maldoror – par excellence romantikus (anti)hősként – kivonul az emberi nemből, mert a humanitás morális csődjével szemben a természet bestialitása sokkal „tisztábbnak” tűnik számára. Ezért is találunk egymásra a nősténycáppával, hiszen a kegyetlenség emberen túli fenségében egymás képmásaivá, boldog szerelme párrá változhatnak, míg a „víz alatti áramlat sodorta, ringatta őket, pörgette őket tajtékos nársi ágyukon a tengerszakadék ismeretlen mélységei felé...”

A 19. század természettudományos és ipari forradalmi, illetve a gyarmatosító politika kibontakozása közepet megérintve az a folyamat, melyet Hakim Bey a „térképek lezárulásaként” határoz meg. Ez többek között azt

jelenteli, hogy egyre kevesebb a modernitás embere által ellenőrizetlen természeti tér marad, a Földet mintegy bezárja a megismerő értelem racionalitása. A modernitás kultúrájával szemben kritikus művészeti mozgalmak szempontjából ugyanakkor ez egy „ellentérképezési” feladatot jelöl ki, olyan terek és kiterjedések újrafelfedezését, ahová átcsoportosítható a képzelet csodája. A Lautréamont-t iszténítő szürrealisták számára például az álom és/vagy a tudattalan jelentette a logika uralmát megtörő mágikus teret, melyet a „tengerszakadék ismeretlen mélysége” jelképez, ahol az emberen túli ember lidércnyomásos erotikával szabadíthatja fel a szellemét. Szépnek és szörnyetegnek ez a találkozás az antropológiai és esztétikai kategóriákat egyaránt kioltja, hiszen a tenger mélye terra incognitájává nem terjednek ki a Felvilágosodás ideológiai normái. Ebben az ellentétben a „dühöngő csodagyűlölet” (André Breton) helyett a fantasztikum kegyetlensége kombinálja újra életről és halálról való tudásunkat, ahogy a Lautréamont-jelenet egy kései trash-visszhangjában, a Lucio Fulci-féle *Zombie Flesh Eaters* (1979) zombi-cápa párharcaiban is az abszurd szépség győzedelmeskedik az emberi világ természettudományos józansága felett.

A tenger mélye kegyetlen csodáját megőrizni akaró törekvések között kiemelt jelentőséggel bír az akvatikus

gótika hagyománya, mely a 18. századi gótika történelemfétise helyett immár a természetbe transzponálja át a horrorisztikus vonásokkal (is) bíró fenséges és kiismerhetetlen erőket. Ennek az esztétikai ideológiának a mesterműve Herman Melville *Moby Dickje* (1851), ahol a gigantikus fehér bálna valójában nem egy „élőlény”, hiszen ebben az esetben abszolút ki lenne szolgáltatva a bálnavadászat hihetetlen aprólékossággal bemutatott gazdasági gyakorlatának, mely az élővilág technológiai gyarmatosításának egyik eszköze. Moby Dick a természet transzcendenciájának a „bosszúja” a varázstanító modernitáson, a bálna-test csupán egyfajta „maszk”, egy olyan hóféhér felszín, mely „mögött” nem az állati szervesség belvilága, hanem egy emberen „túli” kísérteties szuverenitás rejtőzik. William Hope Hodgson (1877-1918) Sargasso-története a természet és a természetfeletti mélytengeri egymásba fonódását gondolják tovább, de ezekben a szövegekben már erőteljesen jelentkeznek annak az „abhumán anyagiságnak” (Kelly Hurley) a képzetek, melyekből az akvatikus iszonyat papája, H. P. Lovecraft, egy egész horrorfilozófiát és világképet alkot majd.

Fritz Leiber egy kiváló esszéjében a horrorirodalom Kopernikusának nevezi Lovecraftot, mely kijelentés arra fordulatra utal, miszerint az amerikai szerző szövegei túllépnek azon az évszázados hagyományon, mely a középkortól egészen Charles Maturinig ível, és ami a természetfölötti fenyegetést az antropocentrikus keresztény világkép keretein belülre integrálta. Lovecraft elbeszélései nem az ember körül rendezik el a világot, mert a létezés története valami radikálisan idegen (az ember által meg se ismerhető) igazság mentén bonyolódik. A Cthulhu-mítosz alapján a kozmosz valódi urai különböző nem antropomorf létezők, olyan ősi entitások, akik egymással bonyolult viszonyrendszerben állva, mintegy játékból teremtették meg a földi életet. Mindebből az emberi kultúra, illetve az ember által otthonosnak vélt természet teljes gyökértelenítése és horrorizálása következik, hiszen az eredet, középpont és autonómia humanista ideái érvényüket veszítik. A fantasztikum és a horror tehát nem



valami izolált dimenzióból hatol be az érzékelés területére, hanem már mindig is jelen van/volt az ismertnek tételezett világban, pontosabban – és így talán még kegyetlenebb – ennek a világnak a feltételét alkotja.

Ugyanakkor Lovecraftnál is fontos szerepe lesz az ellentereknek, hiszen a kozmikus rettenet mindig velünk volt ugyan, de ennek felismeréséhez, a találkozás örülettel fenyegető átéléséhez szükség van azoknak a közegeknek a felfedezésére, ahol ez az emberellenes igazság lappang, várakozik és

„Kivonul az emberi nemből”

(Jack Arnold: A Fekete Lagúna szörnye – Ben Chapman és Julie Adams)

álmodik. A tengeremély egyike ezeknek a közegeknek, hiszen a R'lyeh elsüllyedt városában rejtőző Cthulhu a lovecrafti magánmitológia egyik központi szereplője, aki számos vonását te

kintve a tengeri szörnyek, krakenek és leviatánok szörnytani hagyományába illeszkedik. Ugyanakkor Cthulhu a már említett abhumán anyagiság képviselője is, ami azt jelenti, hogy a Vénekhez és más Ősi Istenekhez hasonlóan túllép a szerves és szervetlen, testi és testetlen hagyományos megkülönböztetésén. Különböző állati jegyekből

fuzionált alakként tűnik fel, mintha a Lautréamont-féle szurrealista biológia egyik rémlátomása lenne, aminek leírása vagy vizuális ábrázolása nem végezhető el problémamentesen. Ezt az ábrázolási kihívást úgy próbálja reflektálni Andrew Leman a 2005-ös *Cthulhu hívásában*, hogy a húszas évek mai szemmel anakronisztikus, vagyis önmaga mesterségességét eleve leleplező trükk-technológiáját alkalmazza, ezzel is jelezve, hogy egy ilyen lényről eleve csak esendő és emberi reprezentációt alkothatunk, melynek semmi köze sem lehet a radikálisan idegen kozmikus realitáshoz.

Lovecraftnál tehát a tengeremély mint az elevenség eredethelyszíne kozmikus rettenettel töltődik fel, mely a földi természet, illetve az emberi evolúció Másik, földön kívüli és/vagy okkult eredetével kísérti a racionalista modernitást. A Cthulhu-mítosznak vannak olyan akvatikus képviselői, akik közelebb állnak az emberi formákhoz, és épp ezen „hasonlóság” által gerjesztenek antropológiai szorongást. Persze a kétéltű emberek, atlantiszi és lemúriai antroposzauruszok alakjai régóta jelen vannak a nyugati kultúrtörténetben. Megjelenhetnek valamiféle ősi egészség és tudás titkos letéteményeseiként vagy evolúciós zsákutcaként is, de az *Árnyék Innsmouth fölött* (1936) Dagon-hívő halemberei egy olyan degenerációs-félelmet testesítenek meg, mely az emberi faj kozmikus kiszolgáltatottságára mutat rá a lovecrafti gondolatvilág kontextusában. Az elbeszélés narrátora saját családtörténetének azt a vakfoltját leplezi le, miszerint ő is a halemberek nemzetségéhez tartozik, vagyis az iszonyat nem egyszerűen a személyes múltban vagy a tudattalanban rejtőzik, hanem a faj biotörténelmében. Mintha az ember testi létezőmódja eleve „fertőzött” lenne egy idegen igazsággal, melynek felismerése örületet vagy átváltozást, a szörnyszerű létmódba való átlépést eredményezne.

Természetesen nem elhanyagolható tényező – és Lovecraft rasszista antropológiájának fontos vonása – hogy a metamorfózishoz vezető fertőzés médiuma a szexualitás. Ugyanakkor a szerző szövegeiben elvétve találunk csak női szereplőket, mintha „ki lennének takarva”, mintha a szép (hu-

mán) és a szörnyeteg (abhumán) násza már rég végbe ment volna, a férjheők tragikus sorsa nem is ennek a násznak a felderítése, hanem következményeinek, vagyis önnön világuk szörnyszerűségének kudarca ítélt feldolgozása. Stuart Gordon – aki az egyik legerőteljesebb lovecraftiánus rendező – *Dagonja* (2001) elég direkt módon hangsúlyozza ki az *Árnyék Innsmouth fölött* irodalmi alapanyagában elhallgatott szexuális összefüggéseket. A halemberek által imádott Dagon istenség, aki a Cthulhu-féle formátlan borzalmat képviseli a filmben, ténylegesen megtermékenyíti a foglyul ejtett női szereplőket, illetve megjelenik egy, az eredeti könyvből hiányzó női szereplő, aki a főhős (Ezra Godden) testvére és csábítója is egy személyben. A Macarena Gómez által játszott Uxia Cambarro egy olyan akvatikus femme fatal, aki testi értelemben hibrid, ugyanis lábak helyett csápokkal született. Ez a figura jelképezi a szörnyszerű szexualitás lovecrafti víziójában megjelenő másik kultúratörténeti nyomvonalat, mely a sellő-ábrázolások felé vezet. Mintha az emberevő női monstros alakja folyamatosan ott rejtőzne a Cthulhu-mítosz egyes szegleteiben, ugyanakkor – talán épp túl antropomorf jellege vagy a fent említett megelőzöttség miatt – sohasem tudna igazán megmutatkozni, noha a filmtörténetből erre is lehet rendkívül emlékezetes példákat sorolni Curtis Harrington *Night Tide*-jától (1961) Agnieszka Smoczyńska tavalyelőtti sellő-musicaljéig (*The Lure*, 2016) bezárólag.

Az Innsmouth-szöveggel közel egy időben jelent meg Alekszandr Beljajev *A kétéltű ember* (1928) című fantasztikus regénye, mely a tengeremély és az emberi létezés kapcsolatát egészen másképp értelmezi, mint a Lovecraft-féle iszonyatpoétika. Beljajev a Verne-hagyományból építkezik, ami azt jelenti, hogy míg az akvatikus gótika irracionális ellentérként tekint a tengeremélyre, addig itt egy olyan kiterjedésként tétéleződik a vízfelszín alatti rejtelmes világ, mely a felvilágosult tudomány által feltérképezhető, ugyanakkor egy társadalmi forradalom utópikus helyszínévé is alakítható. Már Nemo kapitány esetében is azt látjuk, hogy megjelenik ugyan a Maldororra is jellemző (neo)romantikus kritikai at-

títúd, ugyanakkor ez kimerül a civilizáció elutasításában, és nem fokozódik a tudományt, kultúrát és az emberi létezését antropológiai mélységekig elutasító bestialitásig. A tengeremély valójában az emberi nem reformálásának az ideális közege, vagyis a Nautilus egy antropológiai és politikai forradalom csatahajójaként is értelmezhető. Ez a Vernénél még individuális-anarchisztikus program válik szocialista jellegűvé Beljajev regényében, ahol Salvator professzor kétéltű emberré operálja Ichtiander nevű fiát, miközben ezt a beavatkozás nem egyszerűen egy tudományos sikernek tekinti, hanem egy „új” és „természetibb” embertípus megteremtésének, amely többek között a kapitalista társadalmak haszonelvűségétől is mentes. (Nem véletlen, hogy a regény negatív szereplője a gyöngyhalászat embereket kizsákmányoló vállalkozásából meggazdagodó pénzember.)

Beljajev politikai-antropológiai utópiájának megértése szempontjából nem szabad elfelejtkezni arról, hogy a Szovjetunió kezdeti időszakának kulturális életében jelentős szerepet töltöttek be az ún. biokozmisták. Az Alekszandr Bogdanov és Nyikolaj Fedorov teoretikusok nevével fémjelzett mozgalom nem csupán a társadalmi viszonyok átalakítása mentén vélte elérhetőnek a forradalmi jövőt, hanem olyan komoly biopolitikai beavatkozásokat is szükségesnek vélt a szocialista ember megteremtése érdekében, mint a klónozás. Vagyis a biokozmisták egyfajta szocialista poszthumanizmust hirdettek, hiszen csak így válhat elérhetővé a Szovjetunió számára a „régie emberek” által lakhatatlan világűr vagy éppen a tengerfenék. Beljajev kétéltű embere tehát már a biokozmista szocializmus antropológiájának felel meg, aki a „tengeremélyi lélekalászat vagy intrauterin kommunizmus Jézusa” (Király Jenő). A Vlagyimir Csebotarjov és Gennagyij Kazanskij által rendezett filmverzió (*A kétéltű ember*, 1961) tovább hangsúlyozza Ichtiander eszményi karakterét, hiszen a régi emberek által tengeri ördöggént rettegett figura valójában egy álmodozó és filigrán Tarzanként uralja a tengeremélyi vadont, aki csupán a közös úszás akvatikus egzotikumával kísérti meg a heteroszexualitást szabályszerű formáit. A kétéltű ember

nem juthat el a Maldoror-féle bestiális nászig, mert akkor elveszítené azt az eszménysívet, ami még a humanista antropológia öröksége.

A fentiekben vázolt kétféle akvatikus poétika ellentmondásos egysége jellemzi *A fekete lagúna szörnye-trilógiát* (*Creature from the Black Lagoon*, 1954, *Revenge of the Creature*, 1955, *The Creature Walks Among Us*, 1956). Király Jenő ún. *biotitán-románcként* határozza meg ezeket a filmeket, ami azt jelenti, hogy az őstermészeti elevenséghez tartozó, de abból testileg „kivált”, formát öltött és emberszerű vonásokat mutató monstrositást a szerelem „érzelmi apokalipszise” kergeti örjögésbe. A lagúna antropomorf szörnye a természeti femininitás által rabként tartott maszkulinitás, akit az esztétikai fenoménként megjelenő modern nő kicsábít otthonos közegéből, ugyanakkor a varázstalanított külvilágban életképtelen és a visszatérés lehetősége sem adott számára. Király pszichologizáló terminológiájától függetlenül is nyilvánvalónak tűnnek az Ichtianderrel való párhuzamok, ugyanakkor fontos különbség, hogy a Kopoltyús-ember („Gill-Man”) szörnyszerűsége nem vetkőzhető le, míg a tengeri ördög a film fikciós világában leveheti haljelmezt, hogy polgári ruhát öltöszön. Vagyis a kreatúra és a női csábítókapcsolata mindvégig megőrzi a lovecrafti iszonyat lehetőségét, noha ezt a bestiális szexualitást explicit módon csak a testhorror esztétikával felfrissített kései leszármazott, a *Humanoids from the Deep* (1980), mutatja be emlékezetes orgia-képsorokban.

A Gill-Man-filmek és a *Kétéltű ember* a poszthumán biopolitika szempontjából is összekapcsolódnak, hiszen a trilógia harmadik részében nem csupán az derül ki a lényről, hogy egy evolúciós zsákutca, hanem hogy olyan metamorfikus lény, akit a tudomány felhasználhat az emberek jövőbeni – űrbéli körülményekhez alkalmazkodó – átalakításához. Ugyanakkor ebben a biotechnológiai vízióban megint csak ott kísért az emberiségtörténet horrorizációjának gótikus rémképe is, hiszen az ember tökéletesítésének eszköze a humanista ember- és szépségesszmény szörnyszerű átszabása. Mintha az emberfelettihez vezető út egybeesne a dehumanizációval, ami mondjuk a nietschei perspektívából



következetes lépésnek tekinthető, de ehhez minden bizonnyal el kell bűcsúznunk a Felvilágosodás bizonyos eszményeitől. A *The Creature Walks Among Us* (A szörny köztünk jár) már címében is jelzi ezt az antropológiai dilemmát, melyet a történet azon fordulataiban is megfigyelhetünk, hogy míg Gill-Man testi formájában is egyre emberibb lesz (adaptálódik a szárazföldi kondíciókhoz és még ruhát is hord), addig az emberi szereplők egyre animálisabbnak tűnnek.

A tengermély titkai nemcsak az értelem, hanem a nyugati kultúrában

„Mindenki felszívódik fenséges tekintetében”

(Agnieszka Smoczyńska: *The Lure* - Michalina Olszańska)

mániákusan az értelemhez társított látás számára is kihívást jelentenek. A Nautilus egyik központi berendezési eleme egy hatalmas panoráma-ablak, melyből az óceán titkai egy természetfilm pontosságával tanulmányozhatók, de mit lát vajon Maldoror, amikor megigézi a nősténycápa? „Néhány percig mereven néznek egymás szemébe, és ámulnak, mennyi kegyetlenség van a másik tekintetében.” Az említett akvatikus filmek esetében is a tengermélyi tekintetek állnak a vizuális rendszer középpontjában, és az esztétikai élvezet jelentős részéért is

ezek a bravúros felvételek a felelősek. De ahogy az antropológiai pozíciók között is állandó a konfliktus, úgy a tekintet fölötti hatalom birtoklásáért is heves harcok folynak. Cthulhut nem lehet megpillantani, ha felébred, egyedül ő fog majd látni, mindenki más megőrül vagy felszívódik fenséges tekintetében. De szegény Gill-Man csak a lagúnában szerezheti vissza a látáshoz való jogát, mert a külvilágban ő csak egzotikum lehet, amit elszörnyedve megbámulnak. A kételtű embereknek tehát vissza kell térniük a víz alá, mert a szárazföldön, ahol az ész napvilága uralkodik, nem csupán szörnyek, hanem vakok is maradnak. •