

*Guillermo del Toro szubterrán szörnyei
és a poszthumanitás szimbolikus tétje*

Mit jelent a szörny a poszthumanitás korszakában? Mielőtt felfejtenénk a poszthumanizmus történetiségét, fontos kitérnünk a szörny ontológiai státuszára. A szörnyvel kapcsolatosan Jeffrey Jerome Cohen hét tézist fogalmaz meg, amelyen keresztül egy szörnyelmélet körvonalazható: 1. a szörny teste egyben egy kulturálisan kódolt test is; 2. a szörny mindig megszökik a hozzáférhetőség elől; 3. a szörny alakja a kategóriák válságának előhírnöke; 4. a szörny a különbség megtestesüléseként olvasható; 5. a szörny a lehetséges határain mozog; 6. a szörnytől való félelem egyben vágyakozás is; 7. a szörny a leendés küszöbén található.¹ Meglátásunk szerint nem ez az egyetlen lehetséges elemzési módszer a szörnyek feltérképezésére, viszont módszertani szempontból – egyszerűsége és rugalmassága folytán – mégis használhatónak tűnik. Ellenben kiegészítésre szorul, mivel Cohen felsorolását túlságosan is sterilnek érezzük. Szükséges egy másik szempont bevezetése is, nevezetesen az alantasság intenzitásfoka. Barbara Creed a horror műfaj kapcsán a „szörnytest” (*body-monstrous*) szerepét emeli ki. A *Horror and the Carnavalesque* című klasszikus tanulmányában amellet érvel, hogy a horror, azon belül pedig a testi integritását elhagyó, széteső testtel bíró szörny tétje a testi határvonalak elhagyása, a külső és belső teljes egymásba omlasztása.² Legmagasabb intenzitásfokán a szörnyű test mutálódik, dezintegrálódik és elvérzik, kiengedve olyan testnedveket, amelyeknek – emberi kulturális kódjaink alapján – belül kéne maradniuk. Normális esetben külső és belső elkülönül egymástól, a bőrfelület membránja meggátolja a találkozást.

Jelen tanulmányunk keretén belül értelmeznénk del Toro néhány szörnyét, Cohen non-antropocentrikus fogalmi hálójának és a poszthumanizmus kínálta fogalmi keret segítségével. A szörnyszerűség ott válik leginkább kézzelfoghatóvá, amikor a membrán megszakad, a világszintek közötti repedések pedig kitágulnak, feltárva az emberi szféra eltűnésének lehetőségét is. Célunk az, hogy a *monster studies*, az *animal studies* és a poszthumanizmus elméleti belátásait alkalmazva új hermeneutikai szempontokkal gazdagíthassuk a del Toro filmművészetéről szóló szakirodalmat. Hangsúlyozandó, hogy szemben a del Toro-szakirodalom fő sodrával, mi elsősorban nem a politikai vagy ideológiai aspektusokat vagy az emlékezetpolitikai dilemmákat emeljük ki, hanem a filmjeiben feltűnő különböző szörnyek autonóm létmódjai kerülnek vizsgálatásunk középpontjára.

¹ Jeffrey Jerome COHEN, „Monster Culture (Seven Theses)”, in Jeffrey Jerome COHEN, *Monster Theory. Reading Culture* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1996), 3–26.

² Barbara CREED, „Horror and the Carnavalesque: the Body-Monstrous”, in Leslie DEVEREAUX and Roger HILLMAN, *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*, 127–159 (Berkeley: University of California Press, 1995), 136.

ba. Ezzel együtt a szörnyek megértéséhez bizonyos narratív elemek nélkülözhetetlenek bizonyulnak.

Tanulmányunk keretén belül del Toro bestiáriumából elsősorban azokat a szörnyeket emeljük ki, amelyek testi határvonalai elbizonytalanodnak vagy egyenesen szétesnek. A szilárdság és puhaság kettőssége rendszeresen az alantas lágyság dialábjába torkollik. Még az olyan esetekben is, amikor egyébként az emberi rend látzólag győzedelmeskedik a szubterrán káosszal szemben – mint például a *Mimic* (1997) vagy a *Tűzgyűrű* (2013) című filmekben –, a szörny testének változékony jellege sokszor rendkívül ambivalens következményekkel kérdőjelezi meg az emberi kultúránk határvonalait. Részletesebben a következő szörnyek értelmezésére vállalkozunk: a Júdás-faj a *Mimic*ből, a Sápadt Ember az *A Faun Labirintusából* (2006), a *Tűzgyűrű*ből ismert kaijuk, a *A kór* című trilógiában és tévésorozatban szereplő strigoioik (2014–2017), valamint *A víz érintésének* főszereplője, a kétéltű, nyirkos testű, emberszabású hibrid lény (2017).

A szörny testének látványa megzavarja az egységes elméletek és szokványos megközelítési módok szűkességét. Cohen szerint a szörnyekről való kulturális érdeklődés rámutat arra, hogy a poszthumán korban a történelem már fragmentumok sokaságából, valamint össze nem illő, szétfolyó részletek halmazából alkotódik.³ Ebben az értelemben del Toro filmjei maguk is műfaji szörnyszülötkeket alkotnak, hiszen közismert körülmény, hogy a mexikói filmrendező nagy előszeretettel nyúl korábbi filmzsánerekhez és stílári elemekhez. Olyannyira, hogy már-már felmerül a giccsesbe való áthajlás gyanúja. Glenn Ward például a műfaji kölcsönzések fontosságát hangsúlyozza del Toro filmművészetében, amely – nézete szerint – oszcillál az emlékezet hitelesítő szerepe, valamint a komikus módon túlzásba vitt reflexivitás metafikatív, a valóság látszatát folyamatosan megtörő alkalmazása között.⁴ Az ironikus hangvételű megjegyzések, a szándékosan nyilvánvalóvá tett kölcsönzések, az újrafelhasznált filmtörténeti toposzok mind arra utalnak, hogy del Toro realizmusa szándékosan elnagyolt, nála a realista ábrázolás sem képes fenntartani önnönmaga határvonalait. A *Tűzgyűrű* kapcsán egy kritikus kiemeli az elhasználandó jövő fontosságát, ami szintén visszautal az alantasságra, hiszen a legsérülékenyebbnek mindig a már rothadásnak indult testek és diskurzusok bizonyulnak.⁵ A történetiség teste is ütött-kopott, idejétmúlt. A filmek visszatérő elemét képezi a letűnt kulturális sémák és evolúciós formák visszatérése, feltámadása, váratlan, újbóli felbukkanása. A régmúlt kísértetei megtörik a lineáris idő képzetét, újra látunk dinoszauruszszerű lényeket vagy sok ezer

³ COHEN, *Monster Culture (Seven Theses)*, 3.

⁴ Glenn WARD, „There is No Such Thing.” Del Toro’s Metafictional Monster Rally”, in Ann DAVIES, Deborah SHAW and Dolores TIERNEY, *The Transnational Fantasies of Guillermo del Toro* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014), 13.

⁵ Niamh THORNTON, „Pacific Rim. Reception, Readings, and Authority”, in Ann DAVIES, Deborah SHAW and Dolores TIERNEY, *The Transnational Fantasies of Guillermo del Toro*, 121–143 (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014), 130.

éves zombi-vámpírokat. Metaesztétikai szempontból a filmek maguk is porózus, szétfolyó szerkezetet mutatnak.

De mit jelent mindez a poszthumanizmus szempontjából? Miképpen függ össze del Toro gyűjtögető, brikolázs technikája a poszthumanitással mint kulturális-társadalmi állapottal? A poszthumanitást – Rosi Braidotti nyomán – összefüggésbe hozhatjuk a nem-linearitással.⁶ A nagybetűs Ember haladásának teleológiáját felváltják a heterogenitás szerteágazó történetiségei. A poszthumanizmus azon posztmodern felismerésből eredeztethető, mely szerint érvényüket veszítették – elhasználták – a nagy, modern, progresszív narratívák, valamint az ember központi, szervező szerepébe vetett humanista hit. Mint Braidotti fogalmaz, a poszthumanizmus kiindulópontjaként

a felvilágosodás alapvető premisszáinak hanyatlása [szolgál,] nevezetesen az emberiség mint önszabályozó és teleologikus észhasználat által jellemezhető lény haladása, valamint az Ember állítólagos tudományosan racionális módon végrehajtható tökéletesíthetősége. A poszthumanista perspektíva a humanizmus hanyatlásából indul ki, azonban messzebb megy az alternatívák kutatásában.⁷

Ha mindehhez hozzátesszük a *monster studies* perspektíváját, akkor nem riadhatunk meg a legszélsőségesebb, a legembertelenebb perspektíváktól sem. Morális értelemben képmutató gesztussá lényegül át a *A kórban* ábrázolt, vámpírok által bevezetett emberfeldolgozó üzemek működése miatti felháborodásunk, hiszen modern civilizációnk eleve feldolgozható nyersanyagként tekint a környezetre, miközben a modern biológia éppen oda vezet bennünket vissza. A humanizmus által ki-rekesztett és marginalizált szereplők visszatérnek az őket elnyomó kulturális kódok letűntével, azonban ez távolról sem kecsegtet békés vagy utópikus megoldási lehetőséggel. Braidotti szembeállítja a többségi emberiség krízisét a kisebbségek nomadikus létesülésével.⁸ Nagyszerűen megfigyelhető a fejlett társadalmakban dúló demográfiai vitákra való reflexió a *Mimic* című filmben. Első pillantásra a *Mimic* a jelenben játszódik, a késő 20. századi New Yorkban. Csakhogy a jövőre való vonatkozás nélkülözhetetlen részét képezi a narratívának, mivel egy, a város gyerekeit fenyegető, csótányok által terjesztett betegség tombol városszerte. A látszólag végleges megoldást egy rovarszakértő, Dr. Susan Tyler nyújtja, aki kifejleszt egy Júdás-faj megnevezésű, az imádkozó sáska és a csótány génállományának felhasználásával készített rovar, amely kiirtja az eredeti csótányokat. Csakhogy – Dr. Tyler szándékával ellentétben – a Júdás-faj maga is elszaporodik. Ironikusan szembeállítódik a génmódosított rovarfaj szaporasága az emberi főszereplők terméketlenségé-

⁶ Rosi BRAIDOTTI, *The Posthuman* (London: Polity Press, 2013), 163.

⁷ Uo., 37.

⁸ Uo., 38.

vel, hiszen párjával, a járványügyi központ igazgatójaként dolgozó dr. Peter Mannal képtelennek bizonyulnak a gyermeknemzésre.

Visszatérő szempont a horror műfajban a szörny termékenységevel szembeállított emberi meddőség, gondolhatunk itt a del Toróra is jelentős hatást gyakorló *Alien*-filmekből ismert xenomorfok szaporaságára.⁹ Az emberiség a *Mimic* által sugalmazott meglátás alapján egyszerre meddő és túlszaporodott, a két jelenség mintha egymásra halmozódna. Itt is az ironia válik operatívává, hiszen a patológiázás mint biopolitikai instrumentum kétirányúnak bizonyul. Többször is látjuk felülnézetből a New York utcáin hemzsegő embertömegeket, ami elkerülhetetlenül implicálja a járványügyi, közegészségügyi nézőpontnak az ember ellen való megfordíthatóságát is. Felülről szemlélve az emberiség holmi kártevőnek is tűnhet, ami nem is különbözik olyannyira az általa lenézett patkánytól vagy csótánytól. Del Toro – nyugtalanító módon – arra figyelmezteti a nézőt, hogy bizonyos élőlények lefokozását és az ember ontológiai leértékelését csak kis lépés választja el egymástól. Csupán a szerencse műve, hogy nem létezik nálunk fejlettebb faj, amely ránk alkalmazza a nagyvárosi életben szokványossá vált higiéniai eljárás-módokat, kiirtási gyakorlatokat.

A poszthumanista elmélet szerint az állatok lefokozása, elhasználhatósága kulcsfontosságú elemét képezi minden humanizmusnak. Ebből a szempontból a humanizmus egyetlen formája sem problémamentes: ki kell rekeszteni mindazt, ami nem emberi ahhoz, hogy a humanizmus antropológiai gépezete működhessen. A kirekesztés eredendően hozzátartozik a humanizmus öndefiniálásához.¹⁰ Ezzel együtt a poszthumanizmus többet jelent az állatnak valamilyen emberi etikai kódba történő bevonásánál. A poszthumanisták – az interkonnektivitás hangsúlyozásán keresztül – mindenekelőtt a kettősségekben való gondolkodást kívánják meghaladni, a termelőerők dinamizmusának nem-hierarchikus affirmálása okán.¹¹ Erre vonatkozóan egy nagyon érdekes és teljesen reflektált szimbolikus reprezentációt találunk del Toro részéről a *Mimic*ben. Chuyt, egy latin amerikai bevándorló autista fiát látjuk egy ponton, amint két ember nagyságúra nőtt mutáns csótány között áll. Del Toro kifejezetten ontológiai és teológiai jelentőséget tulajdonít ezen kulcsjelenetnek:

[...] itt látható, ahogy a szimmetria vizuális témájával játszom, azzal, hogy ki az emberibb, a rovarok vagy az emberek? Aztán van ez a kompozíció, ahol Chuyt két mutáns rovar közé helyezem. Olyasmi, mint az Atya,

⁹ Kimberley JACKSON, *Technology, Monstrosity, and Reproduction in Twenty-First Century Horror* (New York, London: Palgrave Macmillan, 2013); Barbara CREED, „Alien and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection”, in Annette KUHN, *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema* (London: Verso, 1990), 128–144.

¹⁰ Giorgio AGAMBEN, *The Open. Man and Animal*, translated by Kevin ATTELL (Stanford: Stanford University Press, 2003).

¹¹ BRAIDOTTI, *The Posthuman*, 71–72.

a Fiú és a Szentlélek hármassága. Szándékosan odaraktam Chuyt, hogy a jövő szent családjának vallási ikonképe legyen.¹²

Jól jelzi a korábbi, emberközpontú, a monoteista világgéppel való teológiai szakítás igényét az is, hogy az említett jelenet egy elhagyott templomban játszódik. Chuy apja – a templomban rejtőzködő, megnevezhetetlen gonoszság jelenléte utalva – a következőképpen figyelmezteti fiát: „van Krisztusunk a feszületen, de az nem egy szent hely.” Megerősíti ezt a gyanúkat az is, hogy később a felfedezésre vállalkozó Chuy szemén keresztül meglátjuk a feszületet: továbbra is a helyén van, ám lefejezett, megcsonkolt állapotban. Az ateizmus tehát lényeges szerepet tölt be a del Toró-i világlátásban, ez pedig nem elvonatkoztatható a poszthumanizmus igényétől. Az emberbe vetett hit eltűnésével együtt jár az Isten képmásaként funkcionáló, teológiailag megalapozott ember kitüntetett helyébe vetett hit felszámolása is. Minden jel szerint az Isten és ember együttes halálának problematikája áthatja az egész del Toró-i életművet.¹³

A szörnyek felmutatják az ember utáni folyamatok sokféleségének élet és halál mezsgyéjén elhelyezkedő lehetőségeit is. Miképpen a *Mimic*ben sem ér véget a vallásosság vagy *A víz érintésében* a társadalmiság az emberrel, úgy általánosságban is elmondható, hogy a szörnyek esetében sem záródik le az élet a halállal. Michelle Ballif a zombi műfajok kapcsán az ember utáni jövőtől való félelem, valamint a poszthumán jövő immanens, már jelenlévő jellegének ambivalenciájára utal.¹⁴ Kitűnően példázza a poszthumanitás immanenciáját, hogy a *The Strain*ben, a *Tűzgyűrű*ben és az *A víz érintésében* egyaránt a humánus altalaján megbúvó, már előzetesen jelenlévő ágensekkel van dolgunk. Ősi szörnyek, nyálkás istenségek, valamint az emberi történelmet végigkísérő vámpírok törnek be az eddig mesterségesen purifikált társadalmakba. A poszthumán állapot megtöri a lineáris idő képzetét, visszatérnek korábban meghaladottnak vélt neoparchaizmusok és neoprimitivizmusok.¹⁵ Lehetetlennek bizonyul bármiféle teleológia fenntartása a nem-lineáris idő dominanciája következtében.

Ez utóbbi szempont eklatáns példáját nyújtja az egyes kommentátorok által „hibridfilmként” jellemzett *Tűzgyűrű*, amely egyesíti a kaiju-műfajt a mechával,

¹² Kivonat a következőből: Guillermo DEL TORO, Marc ZIKREE, *Guillermo del Toro's Cabinet of Curiosities. My Notebooks, Collections, and Other Obsessions* (New York: Harper Design, 2013), 259.

¹³ Ez utóbbi szemponttól kitévő összefoglalást nyújt Sunand Tryambak Joshi esszéje, amely részletesen tárgyalja del Toro igencsak összetett vallási nézetét és bonyolult személyes viszonyulását a katolicizmushoz. Sunand Tryambak JOSHI, „The Magical Spirituality of a Lapsed Catholic. Atheism and Anticlericalism”, in John W. MOREHEAD, *The Supernatural Cinema of Guillermo del Toro. Critical Essays* (Jefferson: McFarland & Company Publishers, 2015), 11–22.

¹⁴ Michelle BALLIF, „Zombies/Writing. Awaiting Our Posthumous, Monstrous (Be)Coming”, in Sidney I. DOBRIN, *Writing Posthumanism, Posthuman Writing* (Anderson: Parlor Press, 2015), 79–80.

¹⁵ Rosi BRAIDOTTI, „Working towards the Posthumanities”, *Trans-Humanities Journal* 7, 1. sz. (2014): 155–176.

azaz a japán szörnyműfajt a robotfikcióval.¹⁶ A kaijuk pikkelyes, romboló szörnyek, amik hatalmas felfordulást okoznak a Csendes-óceánt övező városokban. Mint kiderül, egy neuron-összekapcsolódási kísérlet folytán a szörnyek csupán előfutárai a párhuzamos univerzumban élő, sokmilliárd éves parazita civilizációnak, lényegi céljuk az emberi civilizáció elpusztításában és a Föld légköri viszonyainak lerontásában merül ki. A hozzáférhetetlenség – Cohen negyedik szempontja – kitűnően érvényesül ebben az esetben, mivel az evolúció egész történetét is átértékeli az ősi, lovecraftianus földalatti civilizáció felfedezése (a dinoszauruszok is csupán „hírnökök”, előreküldött felderítőegység voltak). Párhuzamos tudományos ismeretekre, a paranormalitásba hajló felfedezésekre jutunk.

A poszthumán jövő a *Tűzgyűrűben* egy ember előtti, hozzáférhetetlen civilizáció újraeledéseként adódik, ami sajátos kimeríthetetlenséggel is felruhazza az eseményeket. Csupán egy véletlen folytán tudunk meg bármit is a kaijukat küldő rejtett civilizációról, valamint a földi élet felszámolására törekvő idegenekről. Motoko Tanaka – az eredeti, 1954-es *Gojira* filmre utalva – kiemeli, hogy a szörny legyőzését követően sem bizonyosak az emberi szereplők abban, hogy a veszély végérvényesen elhárult.¹⁷ A Godzillával való hasonlóság a kaijuk esetében nem merő véletlen, voltaképpen mindkét szörny mesterséges kísérletezés terméke. Miképpen Godzilla egy radioaktív mutánsként olvasható, úgy a kaiju mesterségesége is előtérbe kerül, amikor látjuk a megrepedt bőre alól világító húst és vért. Első látásra ezek a mutánsok – a biolumineszcenciájuk folytán – hasonlóságokat mutatnak bizonyos mélytengeri élőlényekkel, legyen szó cápákról vagy halakról. Csakhogy itt is a brikolázstechnika érvényesül, mivel egyszerre hüllőszerű és hal-szerű sajátosságokat is mutatnak, illetve izmos, szinte antropomorf karokkal is rendelkezhetnek – sőt az egyik „ötös fokozatú” kaiju még csápokkal is bír. Amint egy riportműsor részletéből kitudódik, vérük erősen környezetszennyező, ami szintén a pusztításra törekvő mérnöki precizításra utal. Látszólagos véletlenszerűségük és kaotikusságuk mögött egy magasabb szintű, idegen szervezési elv, egy, az emberitől idegen teleológia sejlik.

A *Tűzgyűrű* szörnyeivel kapcsolatban elkerülhetetlen a *Jurassic Park*kal való aszociáció, mivel mindkét esetben alapvetően génmódosított, mesterséges élőlényekkel találkozunk. Mint John O’Neill fogalmaz: „a *Jurassic Park* azért tudományos fikció, mert a tudomány maga is a fikciónak egy módja. A génmódosítás képviseli a tudomány, a tervezés, a piacosodás ideális és praktikus kölcsönös megtermékenyítését.”¹⁸ Az új biotechnológiák által feltárt lehetőségek rámutatnak, hogy a kultúra és élettudományi határok elmosódnak, az írás pedig kiterjed a bio-

¹⁶ THORNTON, *Pacific Rim. Reception, Readings, and Authority*, 122.

¹⁷ Motoko TANAKA, *Apocalypse in Contemporary Japanese Science Fiction* (New York: Palgrave Macmillan, 2014), 139.

¹⁸ John O’NEILL, „Dinosaurs R-US. The (Un)Natural History of *Jurassic Park*”, in Jeffrey Jerome COHEN, *Monster Theory. Reading Culture* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1996), 293.

lógiai leendések szintjére is. Ugyanakkor a *Jurassic Park* keretén belül kudarcot vall az a túlságosan is emberi törekvés, amely a felvilágosodás óta az önrendelkezés megvalósítására törekszik.¹⁹ Szemben az emberek által létrehozott őslénypark látványos kudarcával, a *Tűzgyűrűben* egy jóval sikeresebb, irányított káoszt találunk a kaijuk szándékos szabadon engedése kapcsán. A zűrzavar csupán látszólagos, alatta egy infrastrukturális hatalom található, amely visszahúzódik az emberi megismerés kezdetlegessége elől. Ez utóbbi nagyon érdekes és szubverzív del Toró-i szempont, ami a *A kór* című sorozatban is előtérbe kerül: ugyanis ebben egy örökéletre áhító milliárdos lepaktál egy sok ezer éves vámpírkirályal, a Mesterrel, a társadalom káoszba történő átfordítása és a vámpíruralom elősegítése céljából. Újabb és újabb rétegei léteznek a különböző rejtélyes folyamatoknak, a rend mögött található káosz alatt is felfedezhetünk látens, poszthumanisztikus rendeket és terveket, a manipuláció szintjei pedig del Toro paranoiás világlátásában szinte a végtelenig nyúlnak. Ki tudja, hány száz millió év óta tervezi a *Tűzgyűrűben* szereplő föld alatti rovarfejű, intelligens faj a Föld feletti hatalomátvételt?

Mint említettük, gyakori eszköz del Torónál az analógiákon keresztül alkalmazott, sokszor humoros telitalálatként funkcionáló ironia. Kétség sem férhet hozzá, az antropocén által meghatározott jelenünkben van valami komikus abban, amiképpen egy emberi szereplő elborzad a földönkívülieknek/-alattiaknak a Föld légköre megváltoztatására irányuló terveitől. Az ironián kívül az analógia mint tükrözési taktika vonatkoztatható del Toro filmtechnikájára. Aligha véletlen del Toro számtalan, B-kategóriás filmekre történő utalása. Ez megköveteli tőlünk a nem-tudásból kinyerhető bölcsességre való nyitottságot is. A filmrendező egy interjúban saját módszerére reflektálva elárulja a „hülyeség” iránti vonzalmát: „teljesen komolyan vehetetlen fogalmakat szedek össze, és egy próféta vak hitével közelítek feléjük. A világnak prédikálom: Vámpírok! Robotok! Nem számít, én hiszek mindannyiukban.”²⁰ A realizmus igénye megköveteli tőlünk a szenzualitás elfogadását, érzékeink tanúságtételének afirmációját. Del Toro realizmusa filozófiai alakra hozva megfeleltethető egy nem-eliminatív jellegű materializmusnak. Ebben az ontológiában az analógia fontos közvetítő szerepet tölt be. Del Toro sajátos evolúcióelméletében az analógia egy konkrét megnyilatkozási formáját alkotja a mimikri. Szörnyei kénytelenek adaptálódni ahhoz a környezethez (és ahhoz a filmhez), amelyben éppen találják magukat. A *Mimic* mutáns csótányai megtanulják utánozni az emberi arcot. Sok száz nemzedék alatt hasonlatossá válnak az ekkortájt New York metróalagútjaiban lakó, valóban kirekesztett és dehumanizált hajléktalan populációhoz.²¹ A társadalmi igazságtalanságra történő asz-

¹⁹ Uo., 305.

²⁰ ATX Television Festival, „The Strain (TV series) Q&A with Guillermo del Toro, Carlton Cuse and cast”, YouTube, hozzáférés: 2016., <https://www.youtube.com/watch?v=ZjjCwFWNNC4>.

²¹ Laura PODALSKY, „Of Monstrous Masses and Hybrid Heroes: Del Toro’s English-Language Films”, in Ann DAVIES, Deborah SHAW and Dolores TIERNEY, *The Transnational Fantasies of Guillermo del Toro*, 99–121 (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014), 104.

szociáció túlságosan is sematikus filmolvasatra utal, mert a *Mimic*ben elhangzó tézis szerint a mimikri stratégiáját választó szörny önnönmaga vadászaihoz válik hasonlatossá. Áldozat helyett – a film során egy-két személyt valóban szétmargognak és megölnék a nagyra nőtt csótányok – itt az ember nagyon is domináns állatfajként reprezentálódik. Cohen harmadik tézise alapján a szörny a háttérvonalak végleges összezavarásának lehetőségét hordozza. „A horizont, ahol a szörnyek lakoznak”, írja Cohen, „a hermeneutikai kör széleként is értelmezhető: a szörnyszerűség kiutat jelent a hermeneutikai útvonalról, egy meghívást arra vonatkozóan, hogy újabb spirálokat, új és összekapcsolt világlátásokat ismerjünk meg.”²² Szimptomatikus, hogy a kollektív intelligencia lehetősége többször is ábrázolódik del Toro műveiben. A *Mimic*ben az enzimek segítségével kommunikálnak – a valós társas rovarok mintájára – a Júdás-faj tagjai, a *Tűzgyűrű*ben a kaiju-gyártó szubterrán civilizáció egy hatalmas, idegsejtekre emlékeztető városban él, amelyet teljes tudati egybekapcsoltság jellemez, a *A kór*ban pedig az emberi világot felforgató strigoiook agya szintén a Mester akarásával vannak összekapcsolva. Ezek a típusú szörnyek szupplementumok, olyan konnektivitás részesei, amely meghaladja még a legfejlettebb, hálózati alapú emberi társadalmak szervezési képességeit is.

A mienknél jóval kiterjedtebb összeesküvések is léteznek. Jól példázza a kategoriális zavart a strigoi esete. Kezdetben a nyugati eurocentrikus racionális tudományosság paródiájaként funkcionáló Dr. Ephraim Goodweather kizárólag orvostudományi regiszteren belül hajlandó kezelni a vámpírvárványt. Számára ez nem jelent többet merő betegségnél, tudományos módon kordában tartható új vírusról. Mielőtt be nem avatja a holokauszt-túlélő vámpírvadászt, Sertrakiant, az nem ébred rá, hogy a New York utcáit decivilizáló, egyre inkább felforgató történések egy civilizációs invázió előszelét képezik, a Mester uralma megérkezésének baljós előkészületeit alkotják. A sorozat folyamán a járványhorror összes fogásával találkozunk, ami legfőképpen a mitológiai regiszterbe való átmenet előkészítését szolgálja. Valószínűtlenül sok időnek kell eltelnie, míg az arrogáns, racionális tudós karikatúra igazat ad a vámpírvadásznak, és belátja a patológiai regiszter elégtelenségét.²³ Már csak azért is érdekes ez, mert a *A kór* által ábrázolt világból teljességgel hiányoznak a mediatizáltság azon reflexív elemei, amelyek egy ilyen helyzetben valósággal előkerülnének. A néző hiányolhatja az egyéb filmekre való utalásokat a karakterek részéről, miközben már a *A kór* nyitóepizódjában is számtalan zsánerre, így a repülőgép-szerencsétlenségeket tematizáló műfajokra is tesz explicit utalásokat del Toro.²⁴ Ugyanígy érdekességként regisztrálhatjuk a közösségi média teljes hiányát a *Tűzgyűrű*ben, ami kérdéseket vet fel a jövő médiaarcheológiájáról. Nem könnyű eldönteni, miképpen tudunk számot vetni egy le-

²² COHEN, *Monster Culture (Seven Theses)*, 3–26, 7.

²³ Julia ECHEVERRÍA, „Pathogens, vermin and strigoi: Contagion science and vampire myth in Guillermo del Toro’s *The Strain*”, *Journal of Science & Popular Culture* 1, 1. sz. (2018): 43–57, 44–45.

²⁴ Uo., 47.

pusztult, elhasználódott, roncsolt jövővel. A japán apokalipszisábrázolások kapcsán Tanaka azt is megjegyzi, hogy a nagy modernista narratívák eltűnése sohasem tekinthető végleges, egyszer és mindenkorra adott tényezőnek. Az apokalipszis mint fikció lehetővé teszi a kifordított haladás történelemfilozófiai projektjének reprezentációját, ez viszont távolról sem szabadít fel bennünket a történelemfilozófiai keret alól.²⁵ Patogenizált formában, önmaga ellentétéként, összcivilizációs degradációként tér vissza a haladás eszméje az apokalipszisben. A *Tűzgyűrű* például gyümölcsöző módon olvasható egyfajta politikai allegóriaként: az antropomorf harci robotok összecsapása a bizarr külsejű kajjúkkal tekinthető a transzhumanizmus és poszthumanizmus küzdelmeként is.

Del Toro nem hagy kétséget afelől, hogy az emberi győzelmet preferálja – vagy talán mégsem? Ez utóbbi lehetőséget, a *species traitort* (faji árulót) kitűnően ábrázolja a *Tűzgyűrű 2: Lázadás*, amelyet – noha nem del Toro rendezte – mégis az első installáció folytatásaként funkcionál. Ebben egy örült tudós, Dr. Newton Geiszler immáron permanens tudati kapcsolatba lépett a kajjúk civilizációjával, sőt komikusan erotikus viszonyban áll egy kajju-aggyal. Elhatározza, hogy az emberinél fejlettebb civilizációval szövetkezve véget vet az emberiség történetének. Ennyiben egyfajta poszthumanista, mizantróp politikát képvisel, ami nem elvonatkozatható a radikális ökológia bizonyos anarchista irányzataitól sem.²⁶ Érdekes momentum, hogy Geiszler nincsen egyedül ebben, mert egy másik jelenetben – szintén a *Tűzgyűrű 2*-ben – látunk tömeges kajju-imádó tüntetéseket is. Tehát dacára annak, hogy az olyan teoretikusok, mint Francesca Ferrando, igyekeznek a poszthumanizmust elválasztani bármilyen felsőbbrendűség-gondolattól vagy öngyűlölő mizantrópiától,²⁷ mégsem mondhatjuk azt, hogy a mizantrópia sötét lehetőségét egészen kizárhatjuk a poszthumanizmus köréből. Szeretnénk hinni, hogy a poszthumanizmus a békés együttélés harmóniáját hozhatja el, de az irányzat szerteágazó volta nem teszi lehetővé a higiénikus, mesterséges purifikációt.

Itt a differencia radikalitását, valamint az autofágia lehetőségét is fel kell vetnünk. Miképpen botránys módon a *A kór* rasszista vámpírajai az embert vágóhídra küldik, úgy *A Faun labirintusában* ismételten találkozunk a fogyasztás momentumával, azonban itt egy kifejezetten antropomorf szereplő részéről. A Halvány Ember egy földalatti üregben helyezkedik el, és látszólag nyugodt álmát alussza egy ételekkel és italokkal bőségesen ellátott asztal mellett. Furcsa ellentétre figyelhetünk fel a bőséges táplálékok gusztusos frissessége és a Halvány Ember öreg,

²⁵ Motoko TANAKA, *Apocalypse in Contemporary Japanese Fiction* (New York: Palgrave Macmillan, 2014), 46–48.

²⁶ A mizantrópia és az emberi kihalást affirmáló civilizációellenes pozíciókat megfogalmazó anarcho-primitivizmus egyik leghírhedtebb folyóirata a *Species Traitor* volt. Kevin TUCKER, *Essays from Species Traitor*, hozzáférés: 2014.07.13, <https://theanarchistlibrary.org/library/kevin-tucker-essays-from-species-traitor>.

²⁷ Francesca FERRANDO, „Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism and New Materialisms and Relations”, *Existenz* 8, 2. sz. (2013): 26–32., valamint Francesca FERRANDO, *Philosophical Posthumanism* (London: Bloomsbury, 2019).

megnyúzott, tönkretett, vérszegény külseje között. Cohen kiemeli, hogy a szörny korporalitása a különbség, a radikális differencia testet öltöttsége egy olyan, az emberi fantázia határait feszegető elkülönülés megtestesülése, amely különösen riasztóvá, de egyben különlegessé is teszi ezeket a lényeket.²⁸ Dialektikus, redukálhatatlan különbség áll fenn a szörny világa és a felszíni emberi dimenzió között. Ugyanakkor a szubterrán jelleg del Torónál megfertőzi az emberi társadalmat is. A modern társadalmakat áthatja a biztonságpolitikai paranoia, a szubverziótól való félelem. Christina Wilkins összeköti a *A korbán* szereplő strigoiook tombolását a szeptember 11-i terrortámadásokkal.²⁹ A fertőzés már elérte a centrumot, minden összeomlani látszik, amint a köztünk élő szörnyűség felemészti a jövőt. Hasonlóan a Halvány Ember is megtestesít egyfajta látens vámpírikus lehetőséget, ami alulról zabálja fel a nyugati civilizáció jövőjét képviselő gyermekeket. Rejtekhelyének boltozatán több ókoriként ható freskót látunk, amelyeken a vérszegény szörny elrabolt (vagy felajánlott?) gyermekeket tép szét. A széttépetésnek a modern paranoiás biztonságpolitikai gépezet képtelen gátat szabni. Hiába ígéri *A Faun labirintusa* idején fellépő francóisták a maradéktalan rendteremtést, a katolikus Spanyolország testének megtisztítását minden bomlasztónak bélyegzett baloldali patogénektől, a Halvány Ember továbbra is megtalálható, a civilizáció alapzatát a káosz és a borzalom adja. Dolores Tierney olvasata szerint a Halvány Ember „a fasiszta és holokauszti brutalitás sűrített verzióját képezi.”³⁰ Anélkül, hogy el kívánnánk vitatni az emlékezetpolitikai aspektust – a poszthumanista olvasás nem helyezi érvényen kívül az emberi emlékezetet, valamint a történeti emlékezet igényét –, mégis ebben a megállapításban némi reduktívizmust érzünk. Az értelmezési imperializmussal szemben a poszthumanizmus a töredezettséget preferálja a hermeneutika szintjén is. Sokkal mélyebb jelentést is felfedezhetünk a Halvány Emberben, egy primordiális borzalmat, aminek csupán felszíni tünetét képezi a fasiszta, autoriter politika. Vidal kapitányhoz, a francóista tiszthez hasonlítani a Halvány Embert szinte banalizáló gesztus, mivel ezáltal a szörny alteritását visszahelyezzük egy morálisan értelmezhető emberi kulturális kódba. Márpedig a szörny kvintesszenciális ismérvét Cohen a kulturális kódokba való visszailleszhetőség lehetetlenségében éri tetten. A szörny azt mutatja meg számunkra, hogy a jó és a rossz – mint etikai kategóriák – erőteljes mozgékony-sággal, embertelen mobilitással bírnak, amit egyáltalán nem könnyű rögzíteni, ha egyáltalán szükséges.³¹ Túlságosan kényelmes megoldás elhatárolni önmagunkat a dehumanizált alteritástól.

²⁸ COHEN, *Monster Culture (Seven Theses)*, 8.

²⁹ Christina WILKINS, *Religion and Identity in the Post-9/11 Vampire. God is (Un)Dead* (New York: Palgrave Macmillan, 2018), 143–191.

³⁰ Dolores TIERNEY, „Transnational Political Horror in *Cronos* (1993), *El espinazo del diablo* (2001), and *El laberinto del fauno* (2006)”, in Ann DAVIES, Deborah SHAW and Dolores TIERNEY, *The Transnational Fantasies of Guillermo del Toro* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014), 161–183, 178.

³¹ COHEN, *Monster Culture (Seven Theses)*, 12.

Ezt jól példázzák a szintén halvány, krónikus vérszegénységben szenvedő strigoik. A vámpírok nem egykönnyen elválaszthatóak az emberiségtől, mert túlnyomórészt megfertőződött, átalakult emberekből állnak. Ily módon a *A kór*-ban ábrázolt vérszívás-jelenetek éppenséggel az önfelemésztődés mintájaként is olvashatóak. Az önmagát megvédeni képtelen emberi civilizáció végül átfordul a teljes önfelemésztésbe. Túlságosan egyszerű volna lehatárolni a vámpírismust az embertől, noha Tierney pontosan ezt teszi, amikor a fasizmussal mint letagadandó mássággal azonosítja a Halvány Embert. Annyira különbözne tőlünk az az eszmeiség, amelyet az ő pazar vacsorája tár elénk? Amennyiben Tierney állítását részben elfogadva arra jutunk, hogy a Halvány Ember ténylegesen „vitathatatlanul gonosz”,³² akkor ez a gonoszság mégsem választható el saját fogyasztói étvágyunktól. A Halvány Ember asztala kényelmetlen kérdéseket vet fel az emberi faj által élvezett bőségről is. A tündérek figyelmeztetésének ellenére a főszereplő kislány, Ofelia megkóstolja az asztalon heverő gyümölcsöt, ezáltal életre keltve a vérengző, gyermekevő szörnyet. Ezzel del Toro egyértelmű utalást tesz a fogyasztás veszélyeire is: az önfelemésztődés civilizációjának lakóiként bennünket is felelősség terhel az élővilág állapotáért, azért a globális, holokausztszerű pusztításért, amelyet a modernitás idéz elő a földön. Hibás a Halvány Ember tanulságát kizárólag valamilyen múltbéli, eszményi gonoszságra vagy történeti traumára visszavezetni, hiszen a Halvány Ember a jövő nemzedékeinek életvilágát elfogyasztani kívánó mohóságot is szimbolizálja, mi magunk is meg vagyunk átkozva a szűnni nem akaró, a jövő felfalására irányuló luciferiánus étvágygal. Felvethetjük azt is, hogy a Halvány Ember antihumanizmusa mögött a minden lehetséges és etikai kategória határait szétfeszítő kozmikus étvágy rejlik. A poszthumanizmusnak számolnia kell a nehezen értelmezhető vagy nehezen megragadható jelenségek hirtelen feltűnésével is. A Halvány Ember értelme rejtve marad Ofelia és a nézők előtt egyaránt, hiszen nem kapunk előre legyártott, narratívába illeszthető magyarázatot az emberevés praxisára. Cohen kiemeli, hogy a szörnyet nem lehet egyetlen episztemológiai rendszerbe sem pontosan úgy beleilleszteni, hogy annak bizonyos aspektusai meg ne szöknének az értelmezés szűkösségétől.³³ Az öreg, megnyúzott földalatti szörny nem csak gyermektesteket fal fel, hanem minden jövőre irányuló narrativitást is széttep.

A jövő bizonytalansága, valamint a reprodukció és szexualitás feszültsége tetten érhető az *A víz érintése* (2017) című filmben is. Ellentétben az eddigi alkotásaival, del Toro a giccsesként ható románc műfaját választotta a jelen tanulmány megírása idején legújabbnak számító filmjéhez. Amikor a szörny torz, taszító voltáról beszélünk, hajlamosak vagyunk elfelejteni a vágy formálhatóságát. Miként Dr. Greiszler is beleszeret a mások által undorítóként jellemzett kaiju-agyba, úgy *A víz érintésének* latina főszereplője, Elisa Esposito is beleszeret egy lovecraftiánus

³² TIERNEY, *Transnational Political Horror in Cronos* (1993), *El espinazo del diablo* (2001), and *El laberinto del fauno* (2006), 179.

³³ COHEN, *Monster Culture (Seven Theses)*, 12–13.

hatású, névtelen akvatikus mutánsba. Itt a lovestory toposza hivatott a felvilágosodás racionalizmusának, valamint a határvonalak fenntarthatóságába vetett hit lebontására. Miként Nemes Z. Márió fogalmaz az akvatikus, fajok közötti románc műfaja kapcsán, „a szépnék és szörnyetegnek ez a találkozása az antropológiai és esztétikai kategóriákat egyaránt kioltja, hiszen a tengermély terra incognitájára nem terjednek ki a Felvilágosodás ideológiai normái.”³⁴ A szörnyre irányuló vágy összekapcsolódik az óceáni érzésre való nyitottsággal. Az 1960-as években játszódó film főszereplője számára túlságosan szűkös a kortárs amerikai közeg. Hispán származása, némasága és alacsony társadalmi státusza okán a környezet nem tekintti Elisát teljes értékű embernek. Így marginalizált szereplőként közelebbi kapcsolatba kerülhet az óceáni érzés végtelenjét megtestesítő vízi lényvel, mert részben már ismeri – a humanitáson belülről – a széleken töltött élet gyötrelmeit. Nemes Z. kiemeli, hogy a lovecraftianus vízió szerint, amely legesszenciálisabban az *Árnyék Innsmouth felett* című elbeszélésben érhető tetten, a szörnyre válás mint degenerációs folyamat médiumaként mindenekelőtt a nemi érintkezés szolgál.³⁵ Ez az eredetileg főbikus elbeszélésmód, a faji keveredéstől való lovecrafti rasszista irtózat válik del Toronál egyfajta fétissé, a szexualitásnak egy kitüntetett, erotikus, vonzó regiszterévé. Többre képes a vízi lény, férfiként többet kínál, mint az Elisa életében lévő, többnyire közömbös, középosztálybeli férfiak. Azonban *A víz érintésében* az átesztétizált, giccyszerű elemekkel operáló ábrázolásmód ellenére, ami a szörnyet egyértelműen szimpatikus karakterként, már-már áldozatként állítja be, mégsem egészen mentes az ambivalenciától. Míg az *Árnyék Innsmouth felett* undorító halemberei képesek az utódnemzésre, addig a reprodukció helye *A víz érintésében* igencsak kérdéses marad. Nem tudjuk meg, hogy a rejtélyes szörnyvel történő elmerülésük közepette Elisa valaha is teherbe fog-e esni, vagy sem. A vízi mutáns zöldes, biolumineszcens bőre és természetfeletti képességei egyaránt a humanizmus határvonalain való áthaladást testesítik meg, hívogatván egy emberen túli ismeretlen mélység felé. Cohen hatodik tézisében megállapítja, hogy a szörny riasztó, idegen külseje ellenére a vágyakozás tárgya is lehet, sőt potens kilépési fantáziákat is indukálhat.³⁶ Egy örömteli örvénylésben Elisa kiszabadul a domináns normatív struktúrákból és a tudományos racionalitást megtestesítő titkos állami laborból, amely az emberi dimenzióból is kilöki a szörnyvel együtt. Ily módon a történet végső tanulsága politikai értelemben ambivalens marad, hiszen Elisa képtelennek bizonyul az emberi struktúrákon belül bármilyen igazságosságra törekvő emancipatív stratégia érvényesítésére. A szörny kiutat mutat számunkra a humanitás territóriumából, egy nyálgás, hínáros, nyirkos, ragadós, mélységes káosz felé.

³⁴ NEMES Z. Márió, „Tengermélyi gótika. Akvatikus románcok”, *Filmvilág* 2 (2018): 4–7, 4.

³⁵ Uo., 5.

³⁶ COHEN, *Monster Culture (Seven Theses)*, 17.