

BÉNYEI TAMÁS
Post mortem

A holttest viszontagságai a krimiben

benyei.tamas@arts.unideb.hu
ORCID: 0000-0002-4789-9733

HELIKON

Post Mortem: The Vicissitudes of the Corpse in Detective Stories

Abstract

The essay explores the paradoxical role of the corpse in Golden Age British detective fiction: the dead body is an indispensable prop of crime stories, only to be dismissed by being transformed into text (*corpus*), the starting point of an intellectual puzzle. After a brief glimpse at Agatha Christie's *The Body in the Library*, the essay argues that the reinscription of the corpse into crime fiction is inseparable from the ongoing retrieval of the 19th-century (pre)history of crime fiction, and moves on to investigate the cultural function of Golden Age crime fiction in the context of changing Western attitudes to death and the dead body, especially after the Great War. The second part of the essay is an examination of Dorothy Sayers's *Whose Body?* (1923), a novel that might be seen as the starting point of an alternative necropoetics and necropolitics of crime fiction, one that approximates Modernist strategies. Sayers's novel lends itself to such a reading an account of the key plot role it accords to what I call the "twofold corpse", as well as its invocation of the cadaverous abject, the Great War, and the gothic associations of anatomy.

Keywords: novel, crime fiction, detective fiction, narratology, anatomy

*Tudod, haver, iszonyú sokáig tart, amíg elolvasom az újságot,
fordult hozzám egy nap a regényíró, igazi lepedőakrobata,
mert muszáj mindenkivel azonosulnom benne,
még a bullákkal is.*

*(– It takes me so long to read the 'paper,
said to me one day a novelist hot as a firecracker,
because I have to identify myself with everyone in it,
including the corpses, pal.¹)*

HOLTTESTEK A KÖNYVTÁRSZOBÁBAN: A HULLA KIKTATÁSA A KLASSZIKUS KRIMIBEN

A klasszikus krimi legjelentősebb örökösének tekintett, Agatha Christie-ről egyébként nem túl nagy véleménnyel lévő P. D. James egy interjúbán így fogalmazott: „A (holt)test rendkívül fontos, szinte a művészet egyik formájaként is gondolhatunk rá. És katalizátorként is szolgál. [...] Teljességgel híján van minden hatalomnak, és mégis képes elérni, hogy az emberek átgondolják a saját életüket, mérlegre tegyék az indítékaikat. Képes rá, hogy titkokat hozzon felszínre. [...] [K]épes megváltoztatni az embereket, vagy azt, hogy miképpen történjenek a dolgok; tönkretelhet és létrehozhat kapcsolatokat – és mindezt ez az élettelen kiállítási tárgy éri el, amivé a test vált”.² A holttest nélkülözhetetlensége felveti a krimi egy olyan alternatív történetének lehetőségét, amelyben a műfaj az élők és a halottak közötti kapcsolat jegyében válna értelmezhetővé, és amelyben így a holttest szerepére, a detektívtörténet nekropoétikájára és nekropolitikájára helyeződne a hangsúly. Ha ez utóbbi szempontot állítjuk a középpontba, az alternatív műfaj történet egyik kiindulópontja minden bizonnyal Mary Shelley *Frankensteinje* (1818) volna, de szerepelne benne Bram Stoker *Drakulája* (1897), amelynek címszereplője a „halhatatlan”, pontosabban meghalni képtelen (*undead*) gróf. Ezek az inkább a gótikus hagyományba sorolható szövegek egyúttal bűnügyi regények is – van bennük gyilkosság és nyomozás is (akárcsak a *Jekyll és Hyde*-ban [1886]). Jelen tanulmány ennek a lehetséges krimitörténetnek az egyik fejezetéhez készült jegyzet, amely előbb a klasszikus krimi nekropoétikáját tekinti át rövi-

¹ John BERRYMAN, „53”, in John BERRYMAN, *77 Dream Songs*, 61 (London: Faber, 1959).

² P. D. JAMES (in conversation with Corinne SAUNDERS), „Detective Fiction and the Body”, in *The Body and the Arts*, eds. Corinne SAUNDERS, Ulrika MAUDE and Jane MACNAUGHTON, 148–162 (Basingstoke: Palgrave, 2009), 157.

den, majd Dorothy Sayers *Whose Body?* (*Kinek a teste?*, 1923) című regénye kapcsán azt a kérdést teszi fel, hogy miképpen lehetséges a klasszikus krimi fősodráétól különböző, a modernista irodalmat idéző nekropoétika.

Agatha Christie *Holttest a könyvtárszobában* (*The Body in the Library*, 1942) című regénye azok közé a detektívregények közé tartozik, amelyekben a holttest (az áldozat) azonosítása megelőzi és megelőlegezi a tettes azonosítását, afféle mikrokrimiként a nagyobb történetben. Christie-nek a magyar kiadásokban nem szereplő előszava is nyilvánvalóvá teszi, hogy a könyvtárszobában talált holttest valójában idézet, műfaji klisé, amelyet Christie régóta szeretett volna kipróbálni, méghozzá úgy, hogy a könyvtár „ortodox és konvencionális” legyen, a holttest pedig „teljesen valószínűtlen és vadul szenzációhajsás”.³ A regény hiánytalanul megvalósítja ezt a célkitűzést. Magát a holttestet először nem is látjuk, s inkább azt kísérhetjük figyelemmel, ahogyan a hulla feltűnése megzavarja a Bantry házaspár szokásos vasárnap reggeli rutinját, és ahogyan a hír elterjedése nyomán a falu is felbolydul. Eközben ugyanakkor számtalanszor elhangzik a címadó „holttest a könyvtárszobában” kifejezés, és mire az olvasó is „láthatja” a hullát, az már több rétegnyi fikcionalitást öltött magára. Mr. Bantry először nem hisz a feleségének, amikor az felébreszti a rossz hírral: szerinte Dolly csak álmodta az egészet, méghozzá az elalvás előtt olvasott krimi hatására, amelyben szőke nő holttestét találják a könyvtárszobában: „A regényekben mindig a könyvtárszobában találják meg a hullát”.⁴ A halál és a holttest elsősorban kellemetlenség, botrány, a rutin megtörése, a holttest megpillantását megelőző szövegrétegek pedig megakadályozzák a halottal való együttérzést. Dolly számára nagyon hamar élvezet forrásává válik a váratlan esemény, akár egy színelőadás: „ha már gyilkosság történik az ember házában – mondja Miss Marple-nak telefonon –, akár élvezhetjük is, ha érted, mire gondolok. Ezért szeretném, ha eljönnél: segítenél rájönni, hogy ki tette, és kibogozni a rejtélyt, meg ilyesmi” (13; 18). Dolly érzéketlensége valójában csupán annyit jelent, hogy működésbe lépnek a krimi mechanizmusai: ami itt történt és történik, az nem valóság, hanem detektívregény, amelyben az „irodalmi” amatőr nyomozó, Miss Marple fogja kibogozni a rejtélyt. A könyvtárban talált test motívumában van valami játékos önreflexivitás: a szöveg maga hívja fel a figyelmet saját fikcionalitására, és főként arra, hogy „könyvtárból” dolgozik, vagyis kliséket használ. A Bantry-házban felbukkanó

³ Agatha CHRISTIE, *The Body in the Library* (London: HarperCollins, 2002), 7.

⁴ Agatha CHRISTIE, *Holttest a könyvtárszobában* [1942], ford. PALÓCZ ÉVA (Budapest: Helikon Kiadó, 2021), 13; CHRISTIE, *The Body...*, 8. Palócz Éva fordítását több helyen módosítottam. A regényre való további hivatkozások zárójelben a főszövegben (elsőként a magyar fordítás lapszáma szerepel).

holttest tehát valójában nincs is „rossz helyen”, hiszen bizonyos értelemben a krimiben talált holttestek mindegyike a „könyvtárban” van. A motívum kliészerűségét jelzi, hogy „az archetipikus holttest a könyvtárszobában”⁵ több korabeli krimiben is előfordul. Dorothy L. Sayers *Strong Poison* (*Erős mérég*, 1930) című regényében például az egyik szereplő arról beszél, hogy ha minden fondorlatos terv valósággá válna, a lakosság egyik fele felköthetné a másikat gyilkosságért, majd hozzáteszi, hogy ő ebben a „játékban” az áldozatok között lenne: „Én vagyok a holttest a könyvtárszobában”.⁶

A holttest Christie regényében szinte rögtön átváltozik önmaga szimulákrumává, a rejtély kiindulópontjává. Az ismeretlen lány – mondja Mrs. Bantry telefonon Miss Marple-nek – „egyáltalán nem tűnik valóságosnak” (14; 19). Amit látunk – pontosabban, amiről a szereplők beszélnek –, az nem egy élet lezárása, egy nem sokkal korábban még érző test; az erőszaknak a testen látható nyomai fontosak ugyan, de nem jobban, mint a többi nyom, hiszen fontosságukat a rejtély megoldásában játszott szerepük szabja meg, nem pedig például a fizikai szenvedés mértéke vagy bármilyen affektív töltet. A holttest legfontosabb tulajdonsága az, hogy „rossz helyen van”; a halott lány nem egyszerűen ismeretlen Mr. és Mrs. Bantry számára, de társadalmi tekintetben is kirí a környezetből. A könyvtárszoba minden részlete „arról árulkodott, hogy régóta lakják, hogy használati megszokták, és hogy sok dolog kapcsolja a hagyományhoz” (16; 21). Ebben a térben jelenik meg az idegen test: „valami durva (*crude*) és melodramatikus. Magamutogató (*flamboyant*) lányalak” (16; 21), természetellenesen platinaszőke, a hátat szabadon hagyó estélyiben, ujjain és lábujjain is vérvörös körömlakk. A „flamboyant” szó arra utal, hogy a szemlélők – és az elbeszélő – számára az áldozat cselekvő alanyisága (ágenciája) a halál után sem szűnik meg, sőt ebben a környezetben a lány halottsága ennek az alanyiságnak az elsőrendű és talán egyedül lehetséges kifejeződése. A halál és a halottság mássága mintegy átveszi a lány társadalmi idegenségének terhet. Erre utal az is, hogy a hivalkodó smink – a társadalmi idegenség legnyilvánvalóbb jele – szinte összefolyik az erőszak nyomaival: „arca erősen kifestve, a púder groteszk módon ütött el kékes, duzzadt bőrétől, a szempillafesték vastagon kenődött szét az eltorzult arcon, a vöröslő ajak pedig olyan volt, mint egy seb” (16; 22). A vörös rúzs helyettesíti az erőszakot, illetve az erőszak mintegy a test (illetve a lány) oda nem illő voltának meghosszabbítása: amikor az elbeszélő úgy fogalmaz, hogy a test „olcsó, vásári, magamutogató (*flam-*

⁵ Gill PLAIN, *Twentieth-Century Crime Fiction: Gender, Sexuality, and the Body* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001), 3, <https://doi.org/10.1515/9781474430005>.

⁶ Dorothy L. SAYERS, *Strong Poison* (New York: Harper & Row, 1987), 5.

boyant) jelenség volt, minden tekintetben kirítt Bantry ezredes könyvtárszobájának megbízható, régimódi kényelmességéből” (16; 22), voltaképpen nincs minőségi különbség a túl élénk rúzs és az erőszak idegensége között. Ennek a holttestnek az olvasása tehát elválaszthatatlan a helyszín olvasásától, és a holttest elsődleges jelentése az, hogy nem illik bele a környezetébe. Ezt az oda-nem-illőséget olvassa mind a rendőrség, mind a nyomozó előtt a helyszínre érkező Miss Marple. C. J. Bernthal szerint a rendőrség csak egy tucat-szőkeséget lát a holttestben, míg Miss Marple „jelölők együttesét”.⁷ Jane Marple azonban nem csak abban különbözik a hulla többi hivatásos és nem hivatásos „olvasójától”, hogy több fontos részletet vesz észre náluk: ő az egyetlen, aki mond valami emberit a holttestről – még ha ez ki is merül a halott lány fiatalságának konstatálásában –, ahogy a kihívó smink és az oda nem illő tartozékok mellett egyedül ő figyel fel arra is, hogy a lány talán küzdött az életéért: „Miss Marple lehajolt. Nem érintette meg a lányt. Az ujjakat nézte, amelyek görcsösen markolták a lány ruhájának elejét, mintha levegőért küzdve még utoljára abba akart volna kapaszkodni”.⁸ Bár csak egy pillanatra, mégis egyedül ő gondol annak az életnek az utolsó pillanataira, amelynek ez a gyilkosság vetett véget. Összességében azonban a holttest oda nem illő volta, idegensége, botránya itt valójában nem a(z erőszakos) halál, hanem a társadalmi másság – a talmi testdíszek, a smink és az olcsó ruhaszövet – illetéktelen behatolása.⁹ Ebben a környezetben ez a test élve is ugyanolyan „botrányos” lett volna, mint holtan.

Ha a „Christie-hullák” – mint az Edmund Crispin néven krimiket is jegyző Robert Bruce Montgomery írja – „valójában nem is igazi holttestek, hanem csak egy rejtvény ürügyeül szolgálnak”,¹⁰ akkor ebben a tekintetben Christie a klasszikus brit detektívtörténet két háború közötti aranykorának sok értelmező által szóvá tett sajátosságát képviseli. A klasszikus krimi a közvélekedés szerint a gyilkosságot fertőtlenített, kilúgozott módon ábrázolja – épp ez az intellektualizmus különbözteti meg a populáris irodalom más műfajaitól.¹¹

⁷ C. J. BERNTHAL, *Queering Agatha Christie: Revisiting the Golden Age of Detective Fiction* (Basingstoke: Palgrave, 2016), 47, <https://doi.org/10.1007/978-3-319-33533-9>.

⁸ CHRISTIE, *Holttest...*, 22. Ez a néhány sor kimaradt a magyar fordításból.

⁹ Vö. Megan HOFFMAN, *Gender and Representation in British Golden Age Crime Fiction* (Basingstoke: Palgrave, 2016), 177, <https://doi.org/10.1057/978-1-137-53666-2>.

¹⁰ BERNTHAL, *Queering Agatha Christie...*, 42.

¹¹ Victoria STEWART, *Crime Writing in Interwar Britain: Fact and Fiction in the Golden Age* (Cambridge: Cambridge UP, 2017), 1, <https://doi.org/10.1017/9781108186124>. Vö. Stephen KNIGHT, *Crime Fiction Crime Fiction, 1800–2000: Detection, Death, Diversity* (Basingstoke: Palgrave, 2004), 208. Christie holttesteit sokáig „üres jelölökként” tartották számon, Gill

Mindez elválaszthatatlan attól, hogy ebben az időszakban a műfaj önpozicionálása is megváltozott az angol irodalmi mezőn belül. Ezt a folyamatot – a detektívtörténet intellektualizálódását – térképezi fel a műfajnak az az alternatív története, amelynek felvázolásában Stephen Knight, Martin Priestman, Martin A. Kayman és Maurizio Ascari is fontos szerepet játszott. Az önálló műfajként a 19. század végén kikristályosodó detektívtörténet kezdettől fogva az erőszakot és a testiséget középpontba állító, szenzációhajhász és melodramatikus szövegtípusok ellenében határozta meg önmagát (ilyen volt például a gótikus regény, a Newgate-regény és a bulvárregény [*sensation novel*]), a rejtvénytérképesség és intellektualizálódás irányába mozdulva el. A két háború közötti időszakban, amikor megszorodtak a krimivel kapcsolatos kritikai és irodalomtörténeti állásfoglalások – köztük a szabálygyűjtemények –, végleg *mystery novel* lett a bűnügyi regényből, s így a rejtvénytérképességet hangsúlyozó hagyomány vált főszereplővé.¹² Ami műfaji szinten a bulvárregény és a gótikus regény kizárása a hagyománytörténelemből, az a szöveg hatásmechanizmusainak szintjén az abjekt és a hozzá kapcsolódó affektusok kizárása.

Ha a gyilkosság egy szubjektum kiiktatása, pusztán testté váló redukálása, akkor a krimi a holttest és a halál kiiktatása, intellektualizálása. Christie regénye ekként azt is példázza, ahogyan a klasszikus (aranykori) detektívtörténet elteszi láb alól a hullát, vagyis igyekszik megóvni az élőket attól, amit Julia Kristeva abjekciónak nevez. A tetem, ez a „figyelmünket ellenállhatatlanul magára vonó, nyers és arcátlan valami (*chose [...] insolente*) a halottasház ragyogó napfényében”, „Isten nélkül és a tudományon kívül”¹³ mutatkozik meg, és már csak a biológiai törvénytérképességeknek engedelmeskedik. Kristeva szerint a tetem „nem a halál jelölője” (21), nem abban az értelemben utal a halálra, mint az enkefalográf kilapult, egyenes jelzővonala, s épp ezért nem is lehet hozzá intellektuális szinten viszonyulni: „megmutatja mindazt, amit folyamatosan félretolok, hogy élni tudjak” (22): a testnedveket, az ürüléket, a szenny-

Plain szerint azonban ezek a holttestek nem olyan „vértelenek”, mint ahogy azt sokan vélik (PLAIN, *Twentieth-Century Crime Fiction...*, 31); annyira megszoktuk a véres dolgokat, hogy ami a kortársak számára még borzalmas volt, nekünk fel sem tűnik (uo., 32).

¹² A bűnügyi irodalom kialakulásáról és önmeghatározásának változásairól vö. Stephen KNIGHT, *Form and Ideology in Crime Fiction* (Basingstoke: Macmillan, 1980), <https://doi.org/10.1007/978-1-349-05458-9>; Martin A. KAYMAN, *From Bow Street to Baker Street: Mystery, Detection, and Narrative* (Basingstoke: Macmillan, 1990); Martin PRIESTMAN, *Detective Fiction and Literature: The Figure on the Carpet* (Basingstoke: Macmillan, 1991), <https://doi.org/10.1007/978-1-349-20987-3>; Maurizio ASCARI, *A Counter-History of Crime Fiction: Supernatural, Gothic, Sensational* (Basingstoke: Palgrave, 2007), <https://doi.org/10.1057/9780230234536>.

¹³ Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection* (Paris: Seuil, 1980), 22.

nyet. De nemcsak megmutatja azt, amit az élet eltagad önmagában, hanem meg is fertőzi és elnyeléssel fenyegeti az életet – ez az abjekció, a testek biológiai szintű összekapcsolódása, ami az együttérzés, beleérzés legmélyebb szintjének alapja.¹⁴ Maurice Blanchot fenomenológiai nyelven fogalmazza meg ugyanezt. A holttest hátborzongató hatalma szerinte abban áll, hogy „kadaverizálja”, vagyis hullaszerűvé teszi, és „korporealizálja”, vagyis testszerűvé változtatja környezetét. „Mindegy, hogy milyen mozdulatlanul nyugszik a felöltött holttest kiterítve végső fekhelyén, ahol utoljára megszemlélhetjük, hiszen ott van az egész helyiségben”.¹⁵

A két háború közötti krimi (holt)testábrázolásának elvontságát több értelmező konkrét történelmi okokra vezeti vissza. A bűnügyi regény szerepét és nekropoétikáját bizonyosan alapvető módon változtatta meg a 20. század biopolitikai valósága is, vagyis az a tény, hogy az erőszakos halál egyre inkább tömeges formát öltött, és állami megrendelésre zajlott le. E tekintetben is sorsdöntő volt az első világháború tapasztalata, esősorban a temetetlen, eltűnt, meggyászolatlan holttestek tömege. Alison Light szerint a krimi aranykora azért épp a két világháború közötti időszakban köszöntött be, mert a detektívtörténetek egy-egy megmagyarázhatatlan haláleset megfejtésére vállalkoznak. Light „a lábadozás irodalmának” és érzéstelenített irodalomnak is nevezi a klasszikus, rejtvénytű krimit, amelynek legmeglepőbb és legjellegzetesebb sajátossága az erőszak fenyegetésének kiküszöbölése, egyik fő feladata pedig a háború által felkorbácsolt érzelmek lecsillapítása.¹⁶ A krimi tehát afféle kollektív poszttraumás terápia volt, és ebből következett a testiség kiiktatása. Hasonlóan vélekedik Gill Plain is, aki a bűnügyi irodalom holttestábrázolásáról beszélve megkülönbözteti a rituális avagy áldozati (valójában a szimbólummá váló) és a szó kristevai értelmében vett „szemiotikus”, a jelentésképzésbe bevonhatatlan, a határok és körvonalak elmosódását sugalló holttestet. A szimbolikus rendbe visszaírt, rituális holttestek sokasága Plain szerint a nyugati fronton szétmarcangolt testek ellentétéként szolgált, afféle „textuális Cenotaph”.¹⁷ A krimi mintha szándékosan kimetszené az erőszakos halált ebből a biopolitikai kontextusból, ahol az áldozattá (holttestté) válás a

¹⁴ Uo., 28.

¹⁵ Maurice BLANCHOT, *Az irodalmi tér*, ford. NÉMETH Marcell, HORVÁTH Györgyi és LÓRINSZKY Ildikó, Figura (Budapest: Kijarat Kiadó, 2005). A fordítást módosítottam. Az eredeti: *L'espace littéraire* (Paris: Gallimard, 1982), 272.

¹⁶ Alison LIGHT, *Forever England: Femininity, Literature and Conservatism between the Wars* (London: Routledge, 1991), 69–71.

¹⁷ PLAIN, *Twentieth-Century Crime Fiction...*, 33. A Cenotaph az Anglián kívül elesett katonák jelképes síremléke.

test és/vagy az identitás olykor fizikailag is azonosítható ismertetőjegyeinek – például a test bőrszínének vagy „zsidóságának” – köszönhető.

A fenti tényezőknél köszönhetően a holttest a klasszikus aranykori krimiben önmagában kevésbé érdekes, főként nem úgy, mint az érző, önmaga köré életvilágot képző testszjektum élettörténetének lezárása. A halált megelőző fájdalom, szenvedés például nemigen érdekli a klasszikus detektívtörténetet. A (holt)test megjelenítését hangsúlyosabbá tevő törvényszéki krimi kortárs diadalútja látszólag változtatott ezen a helyzeten, de valójában ez a krimitípus még inkább beírta a holttestet a racionalitás és a tudomány diskurzusaiba, és a holttest láthatósága nem a beleérzés jegyében fokozódik: Patricia Cornwell, Kathy Reichs és a törvényszéki krimi más képviselőinek regényeiben – nem beszélve a rengeteg televíziós sorozatról – az anatómiai, orvosi és jogi diskurzusokba beíródott test válik láthatóvá.¹⁸ Sőt: míg Sherlock Holmes és a széles körű anatómiai ismeretekkel felvértezett Lord Peter Wimsey még maguk tanulmányozták a holttestet, az újabb krimiben a holttesthez a nyomozó jobbra a tetthelyen fér hozzá – övé az „első szakavatott pillantás” –, utána viszont már az élőkkel (tanúkkal, hátramaradottakkal, gyanúsítottakkal) foglalkozik, a hullát átengedve a specialistáknak.

A detektívtörténetben a hulla, vagyis *corpse* szövegtestté, korpusszá változik, folytatva és betetőzve azt a folyamatot, amelynek révén az élő emberi test az orvosi, jogi és másféle diskurzusok által teleírt „olvasható testté” változik.¹⁹ A 19. században kialakuló, a test racionális felfogásához, megfigyeléséhez és fegyelmzéséhez kapcsolódó krimi a 19. század végétől kezdve szövetségre lépett a bűnfelderítés technikáival, amelyek a test szöveggé való változtatásának módjait kínálták – a Bertillonage-fotóktól az ujjlenyomatvételig és a törvényszéki profilozásig.²⁰ Mivel a holttestnek a krimiben elfoglalt – a fentiek fényében kissé paradox – központi helyzete tagadhatatlan, a műfaj alakulástörténetének releváns kontextusa a halálhoz és a holtakhoz való (nyugati) viszonyoknak az újkorban kezdődő és a 20. században tetőző szekularizálódása, amely a gyászritusainkat is alapvetően átalakította, miközben a holtakról való gondoskodás fokozatosan az állami intézmények és a szakemberek felségterü-

¹⁸ Joy PALMER, „Tracing Bodies: Gender, Genre, and Forensic Detective Fiction”, *South Cultural Review* 18, no. 3–4 (2001): 54–71, 54, <https://doi.org/10.2307/3190353>.

¹⁹ Michel DE CERTEAU, *The Practice of Everyday Life*, transl. Steven RENDALL (Berkeley: University of California Press, 1988), 145.

²⁰ Ronald S. THOMAS, *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 4.

letévé vált.²¹ A 20. század – „a hullák tömegtermelésének kora” –²² egyben az a korszak is, amelyben a nyugati ember egyre inkább elbizonytalanodott a holttestekkel való bánásmódot illetően. Jean Baudrillard szerint azért nem tudunk mit kezdeni a halottainkkal, mert megszűntek a holtakkal való szimbolikus cserefolyamatok, amelyek jellemzően nem a kapitalista árucserre egyenértékűség-elvén alapultak.²³ Amikor Freud az első világháború jelentőségéről beszél a halálhoz való viszonyunk átalakulásában, ő is arról a válságról beszél, amelyet az idézett elő, hogy a nyugati ember a háború ellenére sem volt képes arra, hogy megváltoztassa a halálhoz való viszonyát.²⁴ Az első világháború tömegmészárlása után a holttest ott rekedt valahol a rituális cselekvésekben kifejeződő ősi sejtések, beidegződések és a tudományos vizsgálódás, a közösségi hagyomány és a specialista szakemberek autoritása, a holttestekkel való foglalatosság hatékony és higiénikus módjai között.²⁵ A kísértethistória és a spiritualizmus növekvő népszerűségének egyik kontextusa is a holtakhoz való viszony elbizonytalanodása,²⁶ de a bűnügyi irodalom térnyerése is felfogható ebben az összefüggésben, hiszen a műfaj a holttestekkel való foglalatosság átalakulásának egyik fontos lenyomatává vált.

A detektívtörténet két világháború közötti népszerűsége tehát aligha választható el az élők és holtak viszonyának, a holtakról való gondoskodás formáinak megváltozásától és válságától, a klasszikus aranykori krimiben ez a foglalatosság ugyanakkor mégsem a holttestekről való gondoskodás formáját öltötte, hiszen a holttest egy képlet kiindulópontjává vált. A krimi népszerűsége talán épp annak köszönhető, hogy míg látszólag középponti helyre

²¹ Vö. Philippe ARIÈS, *The Hour of Our Death*, ford. Helen WEAVER (New York: Vintage, 2008); Benjamin NOYS, *The Culture of Death* (Oxford: Berg, 2005), <https://doi.org/10.5040/9781474215671>; Robert Pogue HARRISON, *The Dominion of the Dead* (Chicago: The University of Chicago Press, 2003); Esther C. SCHOR, *Bearing the Dead: The British Culture of Mourning from the Enlightenment to Victoria* (Princeton: Princeton University Press, 1994), <https://doi.org/10.1515/9781400821488>.

²² Paul VIRILIO, *Ground Zero*, transl. Chris TURNER (London: Verso, 2002), 14.

²³ Jean BAUDRILLARD, *Symbolic Exchange and Death*, transl. Mike GANE (London: Sage, 1999).

²⁴ Sigmund FREUD, „Időszerű gondolatok háborúról és halálról”, ford. SZALAI István, in Sigmund FREUD, *Tömegpszichológia: társadalomlélektani írások*, 159–184 (Budapest: Cserépfalvi Kiadó, 1995), 175–184.

²⁵ David SHERMAN, *In a Strange Room: Modernism's Corpses and Mortal Obligation* (Oxford: Oxford UP, 2014), 4–5, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199333882.001.0001>.

²⁶ A 20. század elején az új technológiák – a már megszokott fénykép mellett a hangfelvétel és a film – egyre több módot adott a holtak reanimálására, spektrális jelenlétük illúziójának felkeltésére. Erin E. EDWARDS, *The Modernist Corpse: Posthumanism and the Posthumous* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018), 1–2, <https://doi.org/10.5749/j.ctt1zgwjpd>.

emelte a halált, valójában épp annak tabusításában, a halálról, a meghalásról, a holttestekről való bizonyos típusú beszéd elkerülésében játszott és játszik fontos kulturális szerepet. Gill Plain szerint például a műfaj legmélyebb szerkezeti iróniája abban rejlik, hogy a „test” egyrészt nélkülözhetetlen műfaji kellék, másrészt ezt a nyelvi és szimbolikus kódoknak ellenálló felesleget vagy túlságot (*excess*) a szöveg mégis gyakran figyelmen kívül hagyja, a perifériára kényszeríti; a testet a történet elején elviszik, és szimbólummá változik. A nyomozók a többi szakértővel együtt a szöveggé változtatott testet tanulmányozzák, miközben „a holttest anyagi valósága” az ő „narratív közönyük” előtt elenyészik, szétbomlik.²⁷ A tettes felelősségre vonása, ami valamiképpen „bosszúnak” is tekinthető, a halott nevében való cselekvés. Ahogy George Gently főfelügyelő fogalmaz az angol tv-sorozat *Gently among Friends* (2015) című epizódjában: „Nem az élőkért dolgozunk, hanem a holtakért”. Ennél azonban többet is jelent a halottakhoz fűződő viszony átértékelése. Ha – mint Alphonso Lingis írja – valódi közösség csak mindannyiunk halandóságának vállalása jegyében születhet,²⁸ a krimi tulajdonképpen elfedi ezt a közösséget, nem hallja meg a halottak hívását. A holtakhoz és így a holttesthez való viszony Lingis értelmezésében elsősorban etikai természetű, és rendelkezik egy olyan, mélyen gyökerező vetülettel is, amelyre a *body* szónak a krimiben megfigyelhető használata a maga módján utal is. Az angolban a *body* – a krimi kontextusában mindenképpen – nemcsak testet, de holttestet is jelent, ahogy az a Christie-regény címéből is nyilvánvaló: a holttest saját testiségünkre, megtestesülésünkre emlékeztet. A metonímiaként vagy szinekdochéként értett „body” voltaképpen azt jelenti: „csak test”. Önmagunknak a holttestben történő felismerése a teremtményiség, a megtestesültség vállalása, annak a ténynek a beismerése, hogy a test mindig már holttest is, amennyiben nem (csak) a szubjektum élete folyik benne, és hogy a holttest csak annyiban halottabb az élő testnél, hogy immár nem a testet „lakó” szubjektum vagy én élete zajlik benne.

²⁷ Uo., 12. *Plaint* főként a holttest(ek) nemi, etnikai stb. hovatartozása érdeklí: számít-e az, hogy kit ölnek meg egy krimiben? És a test folytatódó aktivitása: a gyilkosság nyomait magán viselő holttest „lebuktathatja” a tettest.

²⁸ Alphonso LINGIS, „Mortality”, in *The Alphonso Lingis Reader*, ed. Tom SPARROW (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008), 173–180.

KETTÓS HOLTTEST

A *Whose Body?*, Sayers első regénye, az aranykori krimi egyik korai darabja (az első Poirot-regény, *A titokzatos stylesi eset* [*The Mysterious Affair at Styles*] három évvel korábban, 1920-ban jelent meg), már címével utal a *body* kétféle jelentésére: a fordítás „Kinek a teste?” vagy „Kinek a holtteste?” is lehetne, és ez a kétértelműség az egész regény nekropolitikáját és nekropoétikáját meghatározza. Érdekes módon épp egy olyan regény jelenít meg a testiséghez, a megtestesüléshez való másféle viszonyt, amelyet a legtöbb értelmező egy kézlegyintéssel intéz el,²⁹ és amely sok tekintetben belesimul az aranykori detektívtörténet műfaji diskurzusába: ilyen az amatőr nyomozó, a karikatúraszzerű angol arisztokrata, Lord Peter Wimsey alakja és a szöveg önreflexív játékos-sága (ennek része, hogy Wimsey arisztokrata azonosságának tárgyi kellékeiből, lornyonjából és sétapálcájából fejleszt James Bond kettyeréit idéző segéd-eszközöket).³⁰ A *Whose Body?* úgy kezdődik, mint a *Holttest a könyvtárszobában*: ismeretlen holttestet találnak, csak itt nem a vidéki kúria könyvtárszobájában, hanem a középosztálybeli építési vállalkozó londoni bérházi lakásának fürdőszobájában. Az is felidézheti Christie regényének indítását, hogy itt is csak többszörös közvetítés után jutunk el odáig, hogy – a főszereplővel együtt – megszemléljük a fürdőkádban talált meztelen hullát, amely eleinte itt is részben szórakozás forrása (Wimsey úri passzióinak csak egyike a bűnügyek felgöngyölítése), részben kellemetlenség: a lakástulajdonos Mr. Thipps számára „kutyául kellemetlen” (3) ez az egész; ennél már csak az lenne kellemetlenebb, ha betörők járnának a lakásban (8). Abban is emlékeztet egymásra a két holttest – nem függetlenül a mindkét regény cselekményében kulcsszerepet játszó testcsere motívumától –, hogy mindkettő másfajta élet nyomait viseli magán, mint azok a jelölők, amelyekkel a tettesek ellátták őket. A fürdőkádban talált középkorú, meztelen férfitest esetében a parfüm, a manikűrözés, a gondos borotválás és a brillantin ellentmond a bolhacsípéseknek és a nélkülözésekkel teli élet kitörölhetetlen jeleinek; különösen feltűnő – ez a tettes groteszk vicce – a csíptető, aranylánccal felszerelt cvikker, amelyet a halott orrán találnak.

²⁹ Vö. Catherine KENNEY, *The Remarkable Case of Dorothy L. Sayers* (Kent: Kent State University Press, 1990), 109–110; Christine COLÓN, *Writing for the Masses: Dorothy L. Sayers and the Victorian Literary Tradition* (London: Routledge, 2017), 80, <https://doi.org/10.4324/9781351168205>. Maga Sayers sem tartotta nagyra a regényt, vö. KENNEY, *The Remarkable Case...*, 44.

³⁰ Dorothy L. SAYERS, *Whose Body?* (London: Hodder and Staughton–New English Library, 2003), 25–26. A regényre való további hivatkozások zárójelben a szövegben. A regény kiindulópontja is egy játék volt, vö. KENNEY, *The Remarkable Case...*, 12.

A *Whose Body?*-ban mindazonáltal jóval összetettebb a holttest szerepe, mint Christie regényében. Ez már a cselekmény szintjén is nyilvánvaló, amennyiben itt a holttestek azonosságának kiderítése elválaszthatatlan a tettes leleplezésétől, ahogy a tulajdonképpeni bűntett (a gyilkosság) is elválaszthatatlanul összekapcsolódik egyrészt a holttest „eltüntetése” folyamatával – a bűntény nem fejeződik be a gyilkossággal –, másrészt a testcserével és a csavargó holttestének sorsával. A (két) holttest azonosításának története mindvégig párhuzamosan folyik a tettes felkutatására irányuló nyomozással. Ráadásul a *Whose Body?*-ban két test van. A fürdőkádban talált idegen hulla rejtélyének fordítottja a másik rejtély, a dúsgazdag zsidó bankár, Sir Reuben Levy eltűnése, amely eleinte különálló ügynek tűnik, a kettő közötti kapcsolat pedig inkább metaforikusnak: míg az előbbi rejtély esetében van test, de nincs hozzá identitás (senki nem jelentkezik, hogy a sajtóban közzétett leírás alapján azonosítsa), addig a másik ügyben a testet a szimbolikus rendbe beíró jelölők – az én vagy a személyiség nyomai – maradéktalanul jelen vannak, miközben a fizikai testnek nyoma vész. Itt tehát nem a testet kell olvasni, hogy az élet által rajta hagyott nyomokat megtalálják, hanem Levy életét – illetve környezetét –, hogy az eltűnt test nyomaira akadjanak.³¹ A tulajdonképpeni áldozat, a meggyilkolt Sir Reuben Levy testét először felboncolják a kórházban, majd kicserélik a szegényházban meghalt csavargó testével, és az utóbbi koporsójában temetik el. Ebben a regényben a holttest tehát nemcsak a történet kiindulópontja, origója, hanem saját sorsa, története van, és az exhumálás sem egyszerűen a rejtély megoldása, hanem a holttestről való gondoskodás aktusa is. Ami a csavargó testével történik, elsősorban kegyeleti, szimbolikus bűntény,³² és a regényben az angol társadalom legfelsőbb rétegeibe „beférkő-

³¹ Eric SANDBERG, „The Body in the Bath: Dorothy L. Sayers’s *Whose Body?* and Embodied Detective Fiction”, *Journal of Modern Literature* 42, no. 2 (2019): 1–20, 10, <https://doi.org/10.2979/jmodelite.42.2.01>. Elsőként Sandberg tanulmánya hívta fel a figyelmet a *Whose Body?*-ban rejlő értelmezési lehetőségekre és a modernizmushoz való kapcsolódásokra.

³² A krimi képlet- és rejtvénytyszerűsége a bűntett (erőszak) és a halál testi vonatkozásai mellett annak erkölcsi vonatkozásait is háttérbe szorította. A *Whose Body?*-ban Wimsey sokszor Sherlock Holmeshez hasonlítja önmagát, és ismételten utal rá, hogy „élvezi” a nyomozást (29), a kádban talált holttestet pedig a mesterbűnöző által létrehozott műalkotás részének tekintti, a tettest „a bűn költőjének” (30) nevezve. Wimsey maga is tudja, hogy ez így kevés (124), és a gyakorló keresztény Parker felügyelő kemény szavakkal figyelmezteti arra, hogy a gyilkossági nyomozást nem tekintheti frivol játéknak (vö. KENNEY, *The Remarkable Case...*, 194): „itt parádézik és joviáliskodik egy bábszínházi komédia kellős közepén, vagy épp fordítva, peckesen és fennhéjázva vonul végig az emberi szomorúság tragédiáján. [...] Elegáns akar maradni, és meg akarja őrizni a kívülrőlállását? Hát legyen, ha ez a módja az igazság felderítésének, de, tudja, ennek önmagában nincs értéke [...] Azt akarja, hogy miután levadászta a gyilkost a

zó” gazdag zsidó és a szegényházban kiszenvető nincstelen csavargó teste mintegy összekeveredik. Ez az egybegyűrt, „kettős holttest” válik igazán kísértetiessé (a szó freudi értelmében), és így a bűntény kettőssége is mindvégig fennmarad: a tulajdonképpeni gyilkosság elválaszthatatlan a névtelen csavargó testének „posztumusz” felhasználásától. A két test összetartozása, a „kettős holttest” kevertsége a *Whose Body?* nekropoétikájának és nekropolitikájának legfontosabb kulcsa.

E stratégiától elválaszthatatlan a (két) holttest láthatósága, fizikai jelenléte, a fürdőkádban talált test többszöri részletes leírásától a látványosságként megjelenített halottszemlén át (88) az exhumálás nyomasztó jelenetéig. A holttest itt nem küszöbölődik ki, nem tűnik el, nem válik pusztán egy képlet vagy rejtvény kiindulópontjává: a regény mindvégig akörül forog, amit Elizabeth Klaver „a tetem anyagi fakticitásának” nevez.³³ A *Whose Body?* visszahelyezi a holttestet a maga kiküszöbölhetetlen valóságosságába, amelyet Julia Kristeva az abjekt kiteljesedéseként jellemez. A tetem – mint írja – „a leggyomorforgatóbb hulladék”,³⁴ és a regényben a(z egyik) holttest valóban a szó szoros értelmében vett hulladék, szemét – ahogy már életében, a csavargó testeként is az volt. Mindez a modernizmus nekropolitikáját és nekropoétikáját idézi, David Sherman felvetésének szellemében, mely szerint a modernista irodalmat úgy is olvashatóvá kell tennünk, mint a halottak iránti felelősség (*mortal obligation*), a holtakkal való törődés válságának és a kulturális gyásznak a kifejeződését.³⁵ „A holttest a paradox, radikálisan bizonytalan alap, amelyre a modernitás politikai és társadalmi »élete« épül”.³⁶ A modernista művészet és irodalom fokozott érzékenységgel tette fel a kérdést: „mit jelenthet a 20. században úgy élni, hogy tudjuk, itt vannak közöttünk a holttestek, hogy aktívan gondoskodunk róluk, hogy a lekötelezettség aktusainak révén sajátunknak ismerjük el őket?”³⁷ A modernista nekropoétikában a holttest olyan „hely”, amely ellenáll a racionalizáció, bürokratizáció és szekularizáció modern gyakorlatainak és diskurzusainak.³⁸ A „modernista tetemek” – Erin Edwards ki-

játék kedvéért, kezét rázhasson vele, és ezt mondhassa: »Előnyösebb helyzetben voltam – ezáltal balszerencés volt – holnap majd elégtételt vehet.« Hát tudja meg: ezt így nem csinálhatja! Sportként akarja csinálni. Ez itt nem lehetséges. Magában van felelősségérzet.” (126–127).

³³ Elizabeth KLAVÉR, *Sites of Autopsy in Contemporary Culture* (Albany: State University of New York Press, 2005), 30.

³⁴ KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur...*, 22.

³⁵ SHERMAN, *In a Strange Room...*, 4–5.

³⁶ EDWARDS, *The Modernist Corpse...*, 18.

³⁷ Uo., 1.

³⁸ Uo., 5.

fejezése – „bűzlenek és rothadnak, a szembetűnő bomlás és a mocskos tökéletlenség révén elárulják birtoklójukat [...T]öbbségre már nem lehet őket alávétetni azoknak a fegyelmező folyamatoknak, amelyeknek köszönhetően életük során jól viselkedtek. A holttestek magát a szimbolikus rendet fenyegetik” – ezért akarják a legkülönbözőbb praxisok és diskurzusok újra bevonni őket a szimbolikus rendbe.³⁹ Sayers regénye nekropoétikáján keresztül azt is példázza, ahogy a populáris irodalom és a modernista irodalom közötti éles határvonal sok tekintetben elmosódni látszik: a holttest mindkettőben „annak a mélyre hatoló vizsgálódásnak a része, amely újra felteszi a kérdést, hogy mi számít embernek és élőnek a 20. században”.⁴⁰ Erről tanúskodik egyebek mellett a két világháború közötti időszak sok hollywoodi zombifilmje és Frankenstein-filmje is, amelyek mind a hullák reanimációjának fantáziájából indulnak ki, az emberi és a nem emberi közötti határookra kérdezve rá – a zombifigurák nem ritkán a már életükben „emberalatti” státusba kényszerített, gyakran etnikai alapon meghatározott csoportok. Olyanok holtteste kel-életre, akik – Giorgio Agamben kifejezésével – a „puszta élet” képviselői, s akik számára a fizikai halál jogi és szimbolikus értelemben nem is jelent valódi (át)változást. Ez történik a *Whose Body?* névtelen csavargójával is, aki „mintha úgy kopott volna ki a társadalomból, hogy nem maradt utána őr – egyetlen apró hullámot sem vetett” (62). A holttest „új élete” lehet fenyegető – mint a zombi, ez a pusztán a beleíródott ideológiák, jelölőrendszerek által reanimált entitás –, de lehet a közös teremtményiség, anyagosság megtestesülése is, a vitalizmus, az átalakulás lehetséges színhelye.⁴¹ A holttest cselekvő alanyisága nem tettek révén fejt ki hatását, hanem affektusok révén⁴² – ahogyan ezt az exhumálás egyszerre gótikus és modernista jelenetében láthatjuk.

Sayers regényében azonban a külvilág „kadaverizációja” nem a kihantolással kezdődik, hanem már a legelső jelenetben, még hozzá a főszereplő amatőr detektív, Lord Peter Wimsey első leírásában (amely abban az értelemben is első, hogy – mivel ez volt Sayers első regénye – valóban itt találkozunk először Wimsey-vel): „Hosszú, nyájas arca olyan volt, mintha spontán módon keletkezett (*generated*) volna a cylinderéből – ahogy a fehér kukacok (*maggots*) tenyésznek a gorgonzola sajtban” (1). A szellem és az intellektus emberének a legelső „leírása”, a test bomlásának vizuálisan erőteljes képe nem pusztán gro-

³⁹ Jacqueline ELAM and Chase PIELAK, *Corpse Encounters: An Aesthetics of Death* (Langham: Lexington Books, 2018), 10.

⁴⁰ EDWARDS, *The Modernist Corpse...*, 2.

⁴¹ Uo., 21.

⁴² Gilles DELEUZE and Félix GUATTARI, *A Thousand Plateaus*, ford. Brian MASSUMI (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 257.

teszk, hanem egyenesen abjekt. Az abjekt eredete ugyanakkor korántsem egyértelmű, hiszen az a cilinderből, vagyis a szereplő társadalmi pozíciójának legszembetűnőbb jelölőjéből képződik; nem egyszerűen ráfolyik az arcra, hanem maga az arc ennek az abjekt, formátlan, sartre-i szóval viszkózus anyagának a pillanatnyi megmerevedése. A kép nemcsak Wimsey „halottságát” (holttestességét) jelzi előre, vagyis azt a teremtményiséget, megtestesültséget, amelynek köszönhetően képes igazságot szolgáltatni mindkét holttestnek, hanem a regénynek a holttest ábrázolásában követett stratégiáját is: a szimbolikus azonosság jelölői ráíródnak a fizikai-biológiai testre, de ahelyett, hogy rendezetté, értelmezhetővé tennék, beillesztenék azt a szimbolikus rendbe, maguk is a kadaverizáció, az abjektvé válás útjára lépnek. A féreg (illetve nyű) motívuma ugyanakkor nem egyszerűen abjekt, hanem „hulla-abjekt”. Mint Steven Connor írja, a féreg a test (el)fogyasztója, a test körvonalainak lebontója, ám egyben a test „vonagló másíkja is, a nyüzsgő *plethorá*ba burkolt test, sarjadzó és nyüzsgő második szétbomlás-bőr, amely minden forrongás és vibrálás ellenére valahogy mégis megőrzi alakját”,⁴³ s amely az élő test bomló részeiben is vígan tenyészik. Ráadásul a *Whose Body?*-ban a „maggot” szó szerepel, amely a mentális éldődifertőzés motívumát is beiktatja – az angolban a *maggot* átvitt jelentése az agyban, elmében tekergő féreg, vagyis kényszerképzet, örült rögeszme –, s ezzel Lord Peter nyomozás-hőbortjának státusára is utal: a gránátnyomásos férfi számára a bűntények felderítése menekülés. A férgek emellett a testeknek a halálban megvalósuló közösségét is jelentik,⁴⁴ felidézve „az államféregek bizonyos gyülekezetét” (*a certain convocation of politic worms*), amely Hamlet szerint Polonius testéből lakmározik:⁴⁵ a politikai testben sarjadt lények ugyanúgy elfogyasztják a király testét, mint a koldusét. Talán ezért épp Lord Peter arisztokrata identitásának jelölője az abjektálás forrása. De felidézheti a kép Victor Frankenstein álmát is, amelyben a főszereplő Elizabethet öleli, de amikor meg akarja csókolni, a nő „ajka elkékült, mint a halotté, vonásai megváltoztak, és észrevettem, hogy rég elhunyt anyám tetemét tartom karomban. Halotti lepelbe volt burkolva, melynek redői között síri férgek csúsztak-másztak”.⁴⁶ Amikor felriad, iszonyodva látja, hogy

⁴³ Steven CONNOR, *A Certain Convocation of Politic Worms* (előadás az Institute of Contemporary Arts-ban, Londonban, 2010. április 23), 2. A *plethora* Georges Bataille használatában a nyüzsgő, forrongó, önmagukon túlfutó energiákra, alaktalan burjánzásra utal, vö. Georges BATAILLE, *Az erotika*, ford. DUSNOKI Katalin (Budapest: Nagyvilág Kiadó, 2001).

⁴⁴ CONNOR, „A Certain Convocation...”, 14–15

⁴⁵ William SHAKESPEARE, *Hamlet* [1599 k.], IV., iii, ford. ARANY János, *Tragédiák*, 323–471 (Budapest: Európa Kiadó, 1988), 423.

⁴⁶ Mary SHELLEY, *Frankenstein*, ford. PÉTER Ágnes (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2022), 76.

saját teremtménye áll az ágya mellett. A holttest abjektsége Lord Peter alakján keresztül összekapcsolódik az első világháború tapasztalatával is. A magabiztossága és frivol modorosságai ellenére súlyos harctéri neurózisban szenvedő főszereplő időről időre azt hallucinálja, hogy a fronton van (például azon az éjszakán, amikor rájön a két rejtély közötti összefüggésre, és így a megoldásra [137]). A névtelen hajléktalan jó eséllyel harcolt a világháborúban is (a húszas évek angol irodalmának jellegzetes motívuma volt a sírból visszatérő halott katona), és az exhumálás látomásszerű, elliptikus nyelvi megformálásában is a modernista szövegekre emlékeztető jelenetében a regény a harctéri abjekt és a harctéri gótika hatásmechanizmusait, a „halottak földalatti lövészárkok-városaiként”,⁴⁷ vagyis nekropoliszokként ábrázolt lövészárkokat idézi meg. A szinte magán kívül lévő Wimsey tudatában vagyunk az egyes szám első (vagy második, az eredeti szövegben ezt nem lehet eldönteni) személyben intonált szövegrészben: Wimsey a zsúfolt temetőben „frissen kiásott agyagmasszában botorkál” (181), miközben dantei, démonszerű alakok lapátolják a földet. A kihantolás jelenetében, amikor „valami nekifeszül, erőlködik, kiemelkedik a föld alól” (182), a nyelvtani szerkezet a cselekvő alanyiságot inkább a földből kiemelkedő entitáshoz rendeli.

Sayers regénye azonban nem egyszerűen közszemlére teszi az abjekt testet, hanem megkérdézi: milyen mértékben (mélyen) íródnak bele a testbe a szimbolikus azonosság jelölői? Mennyire befolyásolják ezek a nyomok azt, hogy hogyan bánunk a holtakkal? A regényben szereplő két holttest egyike (vagy a „kettős holttest” egyik fele) zsidó férfi teste. Ezt az egészen az exhumálás jelenetéig láthatatlan – ellenben sokszor leírt és körbeírt – testet helyettesíti a fürdőkádban talált test, amelyet a tettes épp azért választott ki, mert a felületes szemlélő számára összetéveszthető Sir Levyével: a húsos arc, a hosszú és görbe orr láttán Parker azt mondja róla, „szemita küllemű” (16).⁴⁸ Noha az indíték személyes (féltékenység és bosszúvágy), önmagában az a tény, hogy ez az irracionális gyűlölet évtizedeken át csillapíthatatlanul izzott az orvosban – nem beszélve a holttest „feldolgozásának” módjáról – azt sugallja, hogy Sir Julian Freke gyilkossága antiszemita bűntény is. A regény össze is kapcsolja a gyilkos Sir Julian alakját az antiszemitizmus paneljeivel, méghozzá az orvost a rajongásig tisztelő Mrs. Wimsey (Lord Peter anyja) révén. Az a mód, ahogyan a grófnő elmeséli, miképpen hódította meg annak idején Reuben Lévy

⁴⁷ EDWARDS, *The Modernist Corpse...*, 1.

⁴⁸ A regény első változatában a szöveg eleve nyilvánvalóvá tette, hogy a fürdőkádban talált holttest a „szemita” jegyek ellenére feltehetően nem zsidó emberé, hiszen kimondja, hogy nincs körülmételve, a kiadó azonban úgy vélte, a részlet sértené az olvasók érzékenységét, vö. SANDBERG, „The Body in the Bath”, 5.

az arisztokrata lányt, aki később a felesége lett, a Lara Trubowitz által „udvarias antiszemitizmusnak” (*civil antisemitism*) nevezett megszólalási mód ékes példája (40–41): ez az antiszemita trópusoknak és paneleknek olyan, személyes érintettség és ellenérzések nélküli megismétlése, amely valamiképpen reflektál arra is, hogy a rasszizmus és az antiszemitizmus tulajdonképpen nem helyénvaló, nem illik az udvarias társalgásba.⁴⁹ Ennek a megszólalásmódnak a jellemzői közé tartozik, hogy nem frontálisan, metaforák révén utal a politikai testből kizárt másikra, hanem metonímiák sokasága révén.⁵⁰ A *Whose Body?*, amelyben Sir Reuben sokáig „eltűnt személy”, majd kihantolt hulla, az angol modernizmus szövegeit idézi, amelyekben a zsidó szereplők általában a szövegvilág perifériáján jelennek meg (leszámítva természetesen az *Ulysses* Leopold Bloomját), miközben kulcsfontosságúak a szövegek ábrázolási stratégiáinak szempontjából; nem „zsidó szereplőket” látunk, mint amilyen például Fagin az *Oliver Twist*-ben (1837–38) vagy George Eliot a cionizmus ügyével szimpatizáló *Daniel Deronda* (1876) című regényének egyes szereplői, hanem a zsidóság maga válik trópusává, olyan sajátosságok tárházává, amelyek nem zsidó szereplőkre is vonatkozhatnak. Ennek egyik kifejeződése a zsidó mint betegséget terjesztő lény, ahol a fertőző betegség maga a szimbolikus zsidóság.⁵¹ A zsidó spektralitása hosszú múltra tekinthetett vissza, főként a bolygó zsidó élőhalott alakja révén, ami nem csak az antiszemita diskurzus részét képezte. A cionista orvos, Leon Pinsker például így fogalmaz 1882-es röpiratában: „A föld eleven nemzetei között a zsidó mint nemzet régóta halott. [...] zsidó nép valós államalakulatként, politikai entitásként megszűnt létezni, a teljes megsemmisülésre azonban nem álltak készen – szellemi értelemben tovább éltek nemzetként. A világ e népben az elevenek között megjelenő halott háborzongató formáját látta. Az élő holttest kísérteties jelenése, egy olyan nép jelenésszerű feltűnése, amely híján volt egységnek és szervezettségnek, földnek és az egység másféle kötelékeinek egyaránt, amely már nem él, és mégis itt jár-kelel az élők között. Nyilvánvaló, hogy eme előzmények nélküli spektrális alak, amely különbözött mindentől, ami előtte vagy utána létezett, különös hatással volt a nemzetek képzeletére”.⁵² A gótikus irodalomban ez a kísérteties élő-holt azonosság összekapcsolódott a vámpirizmussal, abban a konstrukcióban, amelyet Carol Margaret Davison – egy Derrida által alkotott kife-

⁴⁹ Lara TRUBOWITZ, *Civil Antisemitism, Modernism, and British Culture, 1902–1939* (Basingstoke: Palgrave, 2012), 9–10, <https://doi.org/10.1057/9780230391673>.

⁵⁰ Uo., 21.

⁵¹ Uo., 4–6.

⁵² Leon PINSKER, „Auto-Emancipation” [1882], hozzáférés: 2023.03.11, <https://www.jewishvirtuallibrary.org/quot-auto-emancipation-quot-leon-pinsker>.

jezést kölcsönvéve – a gótikus irodalom „antiszemita spektropoétikájának” nevez,⁵³ de az elangolosodott, mégis „fertőző” zsidó szereplő jelen volt a fősdor irodalmában is. Az *undead*, alakváltoztatásra is képes Drakula gróf alakjában például sok értelmező szerint a brit társadalom testébe beférkőző zsidókkal kapcsolatos félelmek is jelen vannak.⁵⁴ A „gótikus zsidó” alakjának 19. századi változatait sorra vevő H. L. Malchow szerint a gazdag, asszimilálódott zsidó – mint amilyen a *Whose Body?* Sir Levyje – a maga mohóságában a brit birodalom, illetve a kiválasztott angolszász faj sötét hasonmásaként is megjelenhetett.⁵⁵ Bram Stoker regényében nyilvánvaló, hogy Drakula leghőbb vágya is az asszimilálódás: tökéletesíti angolját, hogy a londoni utcákon majd ne vegyék észre a másságát. Az e hagyományokba beleíródott „zsidó holttest” ekként, ha lehet, még fokozottabban magának a testnek a behatolása a detektívtörténet érzéstelenített világába. Az idegen test (a test mint idegenség) még idegenebb,⁵⁶ s így a(z egyik) test zsidó volta az azonosulás, az együttérzés, a teremtményiség vállalásának nehézségét jelzi.

A *Whose Body?* nekropolitikájának fontos összetevői közé tartozik végül az is, hogy a regény megidézi az anatómia diskurzusát, méghozzá kétértelmű módon: a boncolás nemcsak a holttest tudományos vizsgálatának eszköze, de a büntény végrehajtásának is része. A híres és sikeres sebész-neurológus Sir Julian Freke mérte a koponyára a halálos ütést, majd ő boncolta és boncoltatta fel a diákjaival a testet, és ő maga varrta azt össze. Itt forr össze Freke „művének” két vetülete: az ő műve a sebesülés és a sebhely éppúgy, mint a bőr összevarrása. A kihantolásnál segédkező orvos, Dr. Grimbold megállapítja, hogy az öltések pontosan a koponyára mért halálos ütés csapásirányát követik, mintha a sebész „kitalálta volna” (186), mit kell keresnie, s emellett nem győzi dicsérni a test sebészi lezárásának minőségét, az öltések „szépségét” (184, 185). A büntény és a boncolás közötti határok elmosódása újabb gótikus to-

⁵³ Carol Margaret DAVISON, *Anti-Semitism and British Gothic Literature* (Basingstoke: Palgrave, 2004), 6–8, <https://doi.org/10.1057/9780230006034>.

⁵⁴ H. L. MALCHOW, *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain* (Stanford: Stanford UP, 1996), 149–165.

⁵⁵ Uo., 153.

⁵⁶ Hogy elterelje önmagáról a gyanút, Freke a gyilkosság után megszemélyesíti az áldozatot, magára ölti annak ruháit, a két test közötti fizikai különbség – Freke kisebb termete és vörös haja – mégis fontos nyom. Az eugenika eszméivel rokon nézeteket valló, küllemét tekintve is árja gyilkos megtestesíti a zsidó áldozatot. Ez a jelenet – mint Aiofe Leahy megjegyzi – a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde*-ot is eszünkbe juttathatja, amelyben Hyde-ot egy ízben Jekyll ruháiban látjuk, amelyek lötyögnek rajta. Vö. Aiofe LEAHY, *The Victorian Approach to Modernism in the Fiction of Dorothy L. Sayers* (Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2009), 1–2.

poszt idéz meg, az anatómia és az exhumálás közötti kapcsolatot.⁵⁷ A 19. század első harmadáig az orvosok csak a kivégzettek testét kaphatták meg boncolás céljából (a test felboncolása a halálbüntetés „folytatása” volt, amitől a vallásos közegben sokan jobban rettegték, mint a haláltól). Mivel ez nem volt elegendő, sok anatómus sírrablókat bérelt fel, de az is előfordult – a leghírhedtebb eset két edinburgh-i orvosé, Burke-é és Hare-é –, hogy bérgyilkosok segítségével szerezték be a hullákat. Az össznépi felzúdulás hatására az angol-szász világban az 1830-as évek elején hozott új törvények állami szinten rendezték a testek kérdését: a 20. század elejéig az anatómusok főként a nincstelenek, a hajléktalanok testét használhatták fel, olyan testeket, amelyekért nem jelentkeztek, illetve olyanok testét, akiknek nem futotta a temettetésük költségeire.⁵⁸ Ahogy Ruth Richardson fogalmaz: „ami nemzedékeken át a gyilkosok rettegett és gyűlölt büntetése volt, most a szegénységért járó büntetés lett”.⁵⁹ Freke is ezt a csatornát használja ki arra, hogy megpróbálja eltüntetni tettének nyomait: a holttest, amellyel Sir Reubenét helyettesíti, egy mindvégig névtelenül maradó „ismeretlen csavargóé” (150), aki napokkal súlyos bal-esete után a szegényházban halt meg. Freke tehát egyrészt a „hullarabló” sebészek utódja, másrészt az a mód, ahogyan szert tesz a Levy testéhez kellőképpen hasonlító tetemre, azt jelzi, hogy a szegények korporeális kizsákmányolása a halál után is folytatódik.

A *Whose Body?*-nak ez a szála az élők és holtak közötti kapcsolatnak, pontosabban a holtak élők általi kizsákmányolásának egy másik gótikus gyökerét, a bűnügyi irodalom nekropolitikai újraolvasásának egyik kulcsszövegét is felidézi. Frankenstein szörnye a holtak testrészeiből összeállított testmontázs, akárcsak az „ismeretlen katona” teste, amelyet 1919-ben, a Cenotaph felavatásakor körbehordoztak Londonban, és a Cenotaph alatt helyezték nyugalomra. A szörny „a holtak serege”,⁶⁰ illetve a nincstelenek testrészeiből összeállított lény.⁶¹ Sayers regényében a szörnyeteg szerepét maga Sir Julian Freke (*freak*) tölti be, aki azonban afféle anti-Frankenstein is, hiszen a testet nem összeférceci, hanem (tanítványaival együtt) darabokra szedi. A szörnyeteg Freke a dektívtörténet allegóriájaként is értelmezhető: eltünteti, feldarabolja, felbon-

⁵⁷ A „gótikus holttestről” lásd: Yael SHAPIRA, *Inventing the Gothic Corpse* (Basingstoke: Palgrave, 2019), <https://doi.org/10.1007/978-3-319-76484-9>.

⁵⁸ KLAVER, *Sites of Autopsy...*, 6, 22; Tim MARSHALL, *Murdering to Dissect: Grave-Robbing, Frankenstein, and the Anatomy Literature* (Manchester: Manchester UP, 1995), 11–24.

⁵⁹ Ruth RICHARDSON, *Death, Dissection, and the Destitute* (Chicago: University of Chicago Press, 2001), xv; vö. MARSHALL, *Murdering to Dissect...*, 199–200.

⁶⁰ MARSHALL, *Murdering to Dissect...*, 55.

⁶¹ Franco MORETTI, *Signs Taken for Wonders* (London: Verso, 1997), 85.

colja, és – erre utal az aranycvikker – rejtvénné változtatja a meggyilkolt testet. Freke-et tudományos nézetei is predestinálják a bűntényre. A sebész a modern orvostudományt meghatározó karteziánus testfelfogás szélsőséges képviselője, mely szerint „az élő test lényegében nem különbözik az élettelen-től; afféle animált holttest, működő gépezet”.⁶² Freke *Criminal Lunacy (Bűnös téboly)* című könyve, amelyből Wimsey is kap egy példányt, a kriminálpatológia kétes eszméinek újrafogalmazása, amelyektől egyenes út vezet az eugenikai elméletekig (Freke a mentális betegségeket, főként a neurózist ravasz bűnözőkként metaforizálja, a leleplezésüket pedig a társadalom javát szolgáló cselekedetként jellemzi [109]). Lord Peter az alábbi következtetést szűri le Freke könyvéből: „Az elme (*mind*) és az anyag egy és ugyanaz – ez volt a fiziológus fő témája. Az anyag olykor képes eszmék, gondolatok formájában kitörni (*erupt*). Lehetséges késsel szenvedélyeket vénsni az agyba. Gyógyszerek segítségével meg lehet szabadulni a képzelőerőtől. [...] »A jó és rossz tudása a megfigyelések szerint olyan jelenség, amely az agysejtek bizonyos állapotára vezethető vissza, mely állapot megszüntethető«” (133; vö. 135). Freke szerint a lelkiismeret a jövőben, amikor az emberiség végre eljut a „magasabb individualizmus” szintjére, kiküszöbölhető lesz, éppúgy, ahogy az evolúció során feleslegessé váló izmok elsorvadnak (133). Felfogásában minden érzelmi és lelki jelenség teljes egészében megmagyarázható a testünkben lejátszódó fiziológiai folyamatok segítségével. Ahogy Parkernek magyarázza: a holttestben – ahogy az élő testben is – mindig megtalálhatók a betegség, a téboly vagy a szenvedélybetegségek nyomai, ez azonban csak a kezdet. „A nehézség abban áll, hogy mindezeknek – a hisztériának, a bűnözésnek, a vallásnak, a félelemnek, a szegénylősségnek, a lelkiismeretnek, vagy bármi másnak – megtaláljuk a gyökereit; ahogy ön egy lopást vagy egy gyilkosságot szemlélve a tettes lábnyomait keresi, ugyanúgy figyelem én is a hisztéria vagy az ájtatosság rohamait, az ezeket kiváltó apró mechanikus irritáció után kutatva” (110).

Sir Julian számára az anatómia különös jelentőséggel bír: „Minden helytálló elmélet és helyes diagnózis alapja a boncolás” (109). Otthonosabban érzi magát a boncteremben, a holttestek, vagyis „bonctermi alanyok” (105) között, mint a Harley-Street-i rendelőben, ahol az élőkkel foglalkozik: „egy nap végleg felhagyok a rendeléssel, és átteszem a székhelyemet ide, ahol nyugodtan vagdalhatom fel a hulláimat és írhatom a könyveimet” (109). Freke alakja és a „kettős holttest” motívuma lehetővé teszi, hogy Sayers regényét párhuzamba

⁶² Drew LEDER, „A Tale of Two Bodies: The Cartesian Corpse and the Lived Body”, *The Body in Medical Thought and Practice*, ed. Drew LEDER, 17–35 (Dordrecht: Springer, 1992.), 20; vö. uo., 23, https://doi.org/10.1007/978-94-015-7924-7_2.

állítsuk Rembrandt *Anatómialecke* (1632) című festményével. Mindkettő a holttest révén gondolkodik az általában vett testről. Ha korábban felvettem, hogy Freke a krimi allegóriájának is tekinthető, akkor a klasszikus krimi stratégiája, amely a holttestet egy elvont rejtvény kiindulópontjaként absztrahálja, összevethető a Rembrandt-festmény ábrázolási stratégiájával. Míg a mi tekintetünket a világitás és a kompozíció is az épp felboncolt holttestre irányítja, az orvosok nem a kivégzett tolvaj, Aris Kindt előttük heverő valódi testére figyelnek: legtöbbjük tekintete a kép jobb oldalán látható anatómiai atlaszra, vagyis az elvont, eszményi emberi test ábrázolására irányul. Lehet, hogy a tudomány tekintete a holttest köré szerveződik – írja Francis Barker –, „de csak azért, hogy ne lássa magát a holttestet”.⁶³ A boncolás nemcsak a tudományos kíváncsiság eredménye, hanem a büntetés része is: a tolvaj testének feltárása nem a mellkas, hanem a bűnös testrészt, az alkar felnyitásával indul. Rembrandt a test felnyitásának szándékosan torz ábrázolása révén jelzi, hogy a kiterített test egy nagyon is konkrét ember konkrét, érző és sajtó teste volt. Talán nem véletlen, hogy az orvostanhallgató, akit Wimsey leitat, hogy így elevenítse fel a Sir Reuben Levy testének boncolásáról őrzött emlékeit, épp a kar boncolását végezte (157); a kar állapotából következtethető ki, hogy a felboncolt test nem lehetett a csavargóé. A kihantolt tetemet azonosítva Sir Reuben felesége egy a karon található sebhelyet is említ férje megkülönböztető ismertetőjegyei között (183–184). Francis Barker szerint a holttesttel való foglalatosság érzékelteti legjobban az eltagadott testnek a modernitás diskurzusaiban végbemenő kettéhasadását: a holttest „halott hús, pusztá maradvány”, míg az anatómiai atlaszban ábrázolt, képletté változtatott test a szubjektumhoz képest külső, pusztán a megismerés tárgya (vii).⁶⁴ Sayersnek a testről és megtestesüléséről szintén a holttest révén gondolkodó regényében – a szó szoros értelmében – szereplő „kettős holttest” hasonló hatást idéz elő az olvasóban, mint Rembrandt festményén a boncolt test: olyan érzéseket ébreszt a szemlélőben, amilyeneket maga a test már nem tud érezni. Sayers regényében a „kettős holttest” az, akivel és aki helyett érzünk.

HELIKON

⁶³ Barker, *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995), 69, <https://doi.org/10.3998/mpub.9516>.

⁶⁴ Uo., vii, 72. A festményről lásd: uo., 65–76, valamint William S. HECKSCHER, *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp* (New York: New York University Press, 1958).