

BÉNYEI TAMÁS

„BROOKLYNI VAGYOK”: NYOMOZÁS, MÍTOSZ ÉS VALLÁS AZ ANGYALSZÍVBEN

■ Az *Angyalszív* vége felé a főszereplő Harry Angel magánnyomozót (Mickey Rourke) egy New Orleans-i katolikus templomba rendeli megbízója, Louis Cyphre (Robert de Niro), aki vagy maga az ördög, vagy annak adja ki magát. Amikor Cyphre figyelmezteti Angelt az illendő nyelvhasználatra, arra utalva, hogy mégiscsak templomban vannak, Angel így felel: „Igen, templomban vagyunk. Hanem mondok én magának valamit: nagyon sok a vallás ebben az egész ügyben. Én ezt nem értem. És ronda az egész.” Amikor egy újabb káromkodás után Cyphre megint figyelmezteti, Angel így felel: „leszarom, hogy templomban vagyunk. Utálok a templomokat. Kiráz tőlük a hideg.” Cyphre megkérdezi: „Ön ateista, Mr. Angel?” Mire Angel: „Brooklyni vagyok.” A „Brooklyni vagyok” mondat szinte refrénszerűen ismétlődik: Angel mindig e számára magától értetődő önazonosítás révén jelzi, hogy ő a racionalitás, a józan ész szkeptikus és világi képviselője, s így semmi köze sincs sem babonához, sem vuduhoz, sem semmiféle hivatalos valláshoz. A „Brooklyni vagyok” kitétel hivatott jelezni Angel érinthetlenségét – más szóval hübrisztét.

A főszereplő érinthetlensége azonban nem vízhatlan: nemcsak a templomban rázza ki a hideg (*gives me the creeps*), de Cyphre közelségébe már a legelső jelenetben is beleborzong. Azokban a „kiesett” időszakaszokban, amelyekben a gyilkosságok történnek, Angelt látomások gyötrik, amelyek összekapcsolják az erőszakot a katolikus vallás kellékeivel (s ezt erősíti fel az orgonazene): Dr. Fowler halálának pillanatában Angel például két Bibliát olvasó apácát lát. Mindez arra utal, hogy az



...az elfojtott,
meghaladni vélt
transzcendens dimenzió
és szemléletmód épp
elfojtottsága okán
démoniként tér vissza,
akárcsak a gótikus
irodalomban vagy a
huszadik századi
ördögregényekben...

*Angyalszív*ben maga a vallás válik freudi értelemben is háborzongatóvá, és épp azért ijesztő, mert nagyon is ismerős. A film (és az alapjául szolgáló regény) azoknak a műveknek a sorába illeszkedik, amelyek a modernitás és az elvesztett transzcendencia viszonyával foglalkoznak: az elfojtott, meghaladni vélt transzcendens dimenzió és szemléletmód épp elfojtottsága okán démoniként tér vissza, akárcsak a gótikus irodalomban vagy a huszadik századi ördögregényekben, Louis Cyphre pedig nem is oly távoli rokona Wolandnak és *A Karamazov testvérek*ben, a *Doktor Faustus*ban vagy John Gardner *Sunlight Dialogues* („Napfény-párbeszéd”) című regényében szereplő ördögalakoknak. Még pontosabban fogalmazva: az *Angyalszív* a gótikus és horrorirodalom és -film háborzongató hatásának alapvető forrását, a testet, a mentális tevékenység által elfojtott szerves élet „visszatérését”¹ összekapcsolja a vallás visszatérésével.

Alan Parker 1987-es *Angyalszíve*, amely William Hjortsberg 1979-ben megjelent *Falling Angel* című regényének² adaptációja, tekinthető misztikus thrillernek, metafizikus kriminek, sőt horrorfilmként is emlegetik.³ Jack Morgan annak a szerinte sajátosan amerikai alműfajnak a példájaként látja, amelyben a bűn(tett) gótikus, horrorisztikus vonásokat ölt.⁴ Ebben az írásban a mitológiai utalások felfejtése révén a bűn „gótikussá” válásának okait vizsgálom, azt, hogy milyen szerepet játszik a filmben – és az alapjául szolgáló regényben – a természetfölötti, metafizikai dimenzió, és hogy Parker filmje hogyan gondolkodik a vallásról mint az alteritással való kapcsolatfelvétel terepéről.

A film kétszer kezdődik, ekként helyezve egymásra a metafizikai és a „valóságos”, az éjszakai és a nappali történetet és színteret. A nyitó kreditek alatt látható, szinte klipszerűen különálló képsor a klasszikus *noir* helyszínét, az amerikai nagyvárost változtatja nyíltan allegorikus térére: az alsó nézőpontból fényképezett, kísértetiesen megvilágított képeken az elhagyatott sikátorból a csatornafedeleket, a kukákat, a fenti sötétségbe vesző tűzlépcsőket látjuk, valamint kóbor kutyaakat és macskákat, egy titokzatos, távozó férfialakot, és egy holttestet, amelyet azonban a képsorok nem a szokásos módon ábrázolnak: a hulla nem bűnügyi rejtély, hanem ennek a világnak a része, a kóbor kutya által megvizsgált tárgyak egyike, ugyanolyan hulladék, mint a kukák tartalma. A film nem is teszi fel az áldozattal kapcsolatos kérdést: csak a holttest van, amely már ebbe a világba tartozik, és a film egésze nem is létesít narratív kapcsolatot a nyitójelenettel – vagyis a fő rejtély nem kapcsolódik a holttesthez. A kapcsolat más szinten jön létre – főként ha a botjára támaszkodva távozó férfit Luciferrel azonosítjuk. A nyitójelenet színtere az alvilág mint a kiselejtezett dolgok gyűjtőhelye és mint pokol: a csatornákból feltörő gőzpára, a semmibe tűnő tűzlépcsők látványa egyértelműen az „odalent” képzetét és érzetét keltik.

A film második kezdete a nappali: a felirat pontosan megadja a helyet és az időt (New York, 1955), miközben a latyakos-havas New York-i utcán szemmel láthatóan otthonosan mozgó Harry Angelt látjuk irodája felé közeledni. A filmzene elhallgat, és az utca zaját halljuk: az idegenek városában zsidó siratóéneket – az iroda bejárta melletti felirat is héber. A tét a két világ közötti kapcsolat, s ezen az sem változtat, hogy a rejtélynek racionális, a transzcendens szférát figyelmen kívül hagyó megoldása is lehetséges.

A film annyiban mindenképpen Hjortsberg egyébként közepes regényét követi, hogy a *hard-boiled* vagy *noir* szüzsébe nem egyszerűen a krimi oedipusi alpmítoszát illeszti vissza, de össze is kapcsolja azt Faust történetével. Johnny Favorite (eredetileg Jonathan Liebling) nem más, mint Johannes Faustus, a történet pedig a Sántánnal kötött szerződés újabb változata. Johnny Favorite sztár akart lenni, s ennek érdekében eladta a lelkét az ördögnek, aki a történet kezdetén, 12 év elteltével megjelenik, hogy követelje, ami jár neki: Favorite lelkét. A misztikus-természetfölötti fik-

ció szerint Favorite úgy akart túljárni az ördög eszén, hogy 1943-ban megölt egy fiatal katonát, Harry Angelt, lenyelte annak szívét, és azóta Angel ellopott identitásával és emlékeivel (valamint a háborús sebesülés után művi úton átváltoztatott arccal) éli tovább az életét, magánnyomozóként. Az amerikai regényről írott klasszikus-sá vált könyvében Leslie Fiedler ír a Faust-mítosz és az „amerikai mítosz” különös hasonlóságáról: „Közös bennük a remény, hogy minden határ és korlátozás áttörhető, hogy elérhető a tökéletes szabadságnak az a helye, ahol büntetlenül lehet (el)tagadni a bűnbeesést”,⁵ vagyis azt, hogy az ember nem teljesen ura önmagának, hogy mástól kapta létét.

Ezen a ponton ér össze a Faust-mítosz nemcsak az amerikai mítosszal, de Oedipus mítoszával is, hiszen Oedipus az, aki isteni segítség nélkül fejtette meg a Szfinx talányát. Louis Cyphre, vagyis Lucifer természetesen épp Harry Angelt, ezt a műfajtipikusan magányos *noir* detektívet bízta meg Favorite felkutatásával, akinek a filmben még a lakását, a személyes terét sem látjuk, akit csak az érdekel, hogy végére járjon az aktuális ügynek, s aki ehhez nem riad vissza a törvényszegéstől sem. A fikció szerint ő nem más, mint Johnny Favorite, a kétszeresen gránátnyomásos katona, aki egy másik ember homályosan felsejülő múltjából él (érdekes, hogy a regényben Angel, aki a saját múltját alig képes felidézni, mindent tud New York múltjáról). Angel felkeres mindenkit, akik ismerhették Favorite-et, de a tanúk sorra véres, rituálisnak tűnő gyilkosságok áldozatai lesznek. A történet végére kialakul egyfajta megoldás: az Angelben lakó Johnny ölte meg mindazokat, akik elvezethetnének hozzá. Ez azonban csak az egyik lehetséges verzió (noha a film mintha a misztikus megoldást részesítené előnyben, nem igazít el egyértelműen: Louis Cyphre újján látjuk viszont Dr. Fowler sátánista gyűrűjét, amely csak a gyilkosnál lehet). Megoldás lehet az is, ha az egész scenáriót – a természetfölötti elemekkel együtt – egy gránátnyomásos katona pszichotikus fantáziavilágaként értelmezzük: Angel kitalálja magának mind Lucifer, mind Johnny Favorite alakját. A kórházi látogatás előtt például Angel kinyitja a táskáját, amelyben összehajtogatott újságot látunk egy szemüveges nő képevel, aki a megtévesztésig hasonlít a következő jelenetben szereplő recepciós nővérhez. Elképzelhető racionális megoldás is: például az, hogy a magát Sátánnak kiadó ügyfél végezni akart néhány emberrel, és tervéhez kitalálta ezt a barokkos fikciót Johnny Favorite-ről: ebben az esetben Harry Angel áldozat, aki a történet végére menthetetlenül belegabalyodik a megbízója által szőtt szálakba, és másvalaki bűnéért bűnhődik.

Adott tehát az oedipusi scenárió: a főhős nem egyszerűen önmaga után nyomoz, de a nyomozás során olyan tudásra tesz szert, amely szétrombolja identitását és önmagáról való tudását is. Nem véletlen, hogy a regény mottója Tiresias mondata – a filmben Lucifer szájából hangzik el: „Mily rettenetes a tudás, amelyből semmi jó nem származik”.⁶ A mítoszi utalások sora (Angel irodájának elnevezése Crossroads, vagyis „Keresztút”) nem egyszerűen ékítmény, és nem is csak annyit jelent, hogy a nyomozás tétje a detektív identitása. A tét nem, vagy csak részben lélektani (ahogy mondjuk Alain Robbe-Grillet *Radírok*jában). Párhuzam inkább James Hogg 1824-es *The Confessions of a Justified Sinner* („Egy Isten által igazolt bűnös vallomásai”) című őskrimijével kínálkozik: mind valódi lehetőségként számol az alteritásnak az emberi világban való megtévesztésével: Angel/Favorite lányának, akivel a főszereplő vérfertőző viszonyt kezd, nem véletlenül Epiphany Proudfoot, vagyis „Epifánia Büszkeláb-Oedipus” a neve. Az oedipusi szerepek és attribútumok ugyanakkor nem oszthatók le a szereplők között: a jósnő (Favorite egykori menyasszonya) Margaret Krusemark egyszerre Iokaste, Tiresias és Sybilla: az ő lakásában áll a tripódus, a háromlábú állvány (130); Laios alakja hiányzik, és Kreon sem azonosítható a rendőrökkel, még akkor sem, ha egyiküket Deimosnak hívják (ő volt a félelem egyik iste-

ne a görög mitológiában). A Szfinx szerepét Lucifer (a Cyphre rejtjelet is jelent) és maga Angel/Favorite játssza, aki hibrid szörnyetegnek nevezi magát (240).

A film végighalad a bizonytalan identitás obligát képi jelzésein (homályos üvegen túli, elmosódott arcvonások, széthasadt tükörbe néző főszereplő), és eljut az oedipusi mondat – „Tudom, ki vagyok” – radikális kétértelműségéig. Angel egyfelől biztos benne, hogy ő „Harry Angel”, másfelől viszont, amikor utoljára ejti ki a mondatot, tudja, hogy „ő az, aki elkövette mindezt”: Oedipus útját járja végig. Angel már a nyomozás során oedipusian rögeszmés elszántsággal dolgozik az ügyön („Semmi nem akadályozhat meg benne, hogy megtudjam az igazságot” [145]), például amikor életét kockáztatva a felhőkarcoló ablakát mossa, csak hogy kihallgathasson egy beszélgetést. Mégis abban követi leginkább Oedipust, hogy egy ponton ő is annak ellenére sajátjaként vállalja a luciferi cselekményből, a sorozatgyilkosságból önmaga számára kirajzolódó önazonosságot, saját Johnny Favorite-ságát, hogy bűnössége nem bizonyított. Amikor Oedipus Szophoklész tragédiájában „vállalja” azonosságát, s ezzel az apagyilkosság és a vérfertőzés vádját, már nem érdekli a nyomozás, az „igazság”, csak az, hogy miután felismerte önmagát a bűnös Oedipusban, a mítoszi történet végigfussa a saját logikáját, s ő végleg elfoglalja a számára kijelölt helyet a szimbolikus rendben.

A legfontosabb mozzanat e tekintetben a gyilkosságok motivációja. Amikor Angel „öl”, az áldozatok nagy része már mindent elmondott, amit tudott. Akár a tudásvágyában túlbuzgó Angel a gyilkos, akát Favorite, a gyilkosságok tulajdonképpen nem változtatnak a megszerzhető tudás mennyiségén; Angel mintha olyasmit akarna megtudni tőlük, amit nem tudnak, nem tudhatnak (Dr. Fowler és a zenész Toots Sweet semmiképpen); olyasmit akar a szó szoros értelemben kiszedni belőlük, ami már nem elmondható, a testbe van írva. S épp ezért van az, hogy a megszerzett tudás maga a gyilkosság: erre *derül fény* a nyomozás során. A nyomozás eredménye a négy gyilkosság, és még valami: Angel tudása, amelyre másként nem tehetett volna szert, hiszen a *nyomozás során* lett azzá a szörnyeteggé, amely után nyomoznia kellene. Lucifer – ha elfogadjuk a természetfölötti szüzsét – természetesen már tudja azt, aminek kinyomozásával Angelt megbízza (ő Tiresias, aki már tudja a megoldást), s csak azért bízza meg Angelt a nyomozással, hogy az ne kívülről, külső tudásként tudjon meg valamit önmagáról, hanem belülről: a gyilkosságok jelentik a tudást, nem pedig a megfejtésük, amely másodlagos.

Fogalmazhatunk talán úgy, hogy a Faust-történet mintegy fedőtörténetként szolgál az Oidipus-történet mellé, a *gyilkosságok révén* szerzett tudás és (ön)ismeret szupplementuma: a nyomozás során szerzett tudás gyilkosságokban testesül meg, és nem másról ad hírt, mint a fausti scenárióról, az alteritás jelenlétéről mindabban, amit teszünk, arról, hogy „soha nem cselekedhetünk teljesen egyedül”.⁸

A feltárt belső másság, alteritás ugyanakkor a „brooklyni” Angel számára csak démoniként jelenhet meg. Ez a mozzanat visszavezet bennünket az Oedipus-mítoszhoz és a vallás szerepéhez. Jean-Joseph Goux szerint Oedipus története deviáns mítosz, illetve a deviancia mítosza, amely jelentős pontokon különbözik a görög mitológia hősnarratíváitól: más hősoktól eltérően Oedipus nem áll ki fizikai próbatételt (hiszen „csak” egy feladványt fejt meg), és szintén kihagyja a női-anyai khtonikus szörnyeteggel való küzdelmet, vagyis Goux Freuddal szemben úgy vélekedik, hogy Oedipus mítosza nem a „normális” szubjektumfejlődést testesíti meg.⁹ Ha elfogadjuk mind Goux vélekedését, mind azt, amit Kalmár György mond, miszerint a horrorfilm olyan tér, „ahol a „»helyes« vagy »normális« identitás lehetetlenségének drámája játszódik,”¹⁰ azt mondhatnánk, hogy Parker filmje a gótikus irodalom (és a horrorfilm) paradigmatisztikus történetét találja meg Oedipusban.

Angel konkrét „abnormalitásának” mibenlétéhez a film vallási utalásainak vizsgálata vihet közelebb. Hjortsberg regénye Harry Angel széthullását és Johnny Favorite-ként való „újjászületését” nagyhétre teszi, és a történet Húsvét hétfőjén zárul. Noha Parker filmje nem konkretizálja az időpontot, gondosan ügyel rá, hogy a katolikus ikonok majdnem ugyanolyan gyakran bukkanjanak fel a háttérben, mint a sokjelentésű ventilátor: például amikor Angel egy New Orleans-i presszóból telefonál, végig ott látjuk mögötte a színes vallásos szobrot, de Toots Sweet szobájában is leverik a Madonna-figurát dulakodás közben.

A katolikus elemek hangsúlyos jelenléte korántsem idegen a gótikus hagyománytól: a katolicizmus ritualisztikus, látványos elemeinek, martirologiájának gótikus-ként való újraképzése már a dominánsan protestáns klasszikus gótikus irodalomnak is (Radcliffe, Lewis, Maturin, LeFanu, Stoker műveinek) egyik visszatérő topozsa volt.¹¹ Brooklyn szemmel a relikviák, szentek testi maradványainak imáadásában valóban találhatunk gótikus vonásokat, és fontos, hogy ezek a vonások többnyire a test, a testiség hangsúlyozott, nem csak metaforikus jelenlétével kapcsolatosak. A katolikus vallás világának igéző hatását Camille Paglia abban látja, hogy a protestantizmus és a felvilágosodás által uralt európai modernitás a katolicizmushoz köti a látványközpontú pogányság továbbélését: „vér, kízás, önkívület, könnyek... hatásadás és látványos szenzációhajhászás”.¹² Mintha a katolicizmus – folytatja Paglia –, amely több pogányságot olvasztott magába, mint amit a protestantizmus helyénvalónak tart, jobban megértené a kereszténység előtti diskurzusokat – és éppen ezért (mint például a *Drakulában*) hatásosabbnak is bizonyul a sötét erőkkel szemben.

Az *Angyalszív* azonban nemcsak a katolicizmus látványvilágának elemeit viszi színre, hanem több más vallást is. Angel és Cyphre első találkozásának háttere valamiféle szekta gyűlése Harlemben. Pastor John („János pap”) gyülekezete inkább a vallás paródiája (a vezető szívű és pénztárcájuk megnyitására szólítja fel híveit), de már a vallásosság puszta formája, az eksztatikus közösségi tapasztalat is megidézi a központi eseményt: Angel meglátja, hogy az egyik szobában valaki épp a falra fröcscent vért sikálja.

Beszédes mozzanata a filmnek a narratív szempontból felesleges tömegjelenetek sora: mind Harlemben, mind később, New Orleansban számos jelenet azzal indul, hogy egy csoport épp valami félig-meddig ünnepinek tűnő tevékenységet folytat, amelynek Angel – ahogy a néző is – mindig csak külső szemlélője: a rítusok és ünnepek – ha azok egyáltalán – magyarázat és következmények nélkül maradnak. Angel legfeljebb megzavarja a szertartást, mint abban a jelenetben, amikor menekülés közben leborítja a hívők vállán hordozott János papot. Angel önkívületi pillanatai mindig a démoni regiszterében jelennek meg, pedig a film a szubjektum feloldódásának, a testiségnek, az önkívületnek, az alteritás tapasztalatainak széles skáláját viszi színre a démoni-ijesztőtől a karneváli-komikusig, a New York-i újévi népünnepeletől és a vidámpark világától a vudu-szertartásig. Az evés és a szexualitás karneváli, életigenlő rítusai Angel rémálmaiban összemosódnak a vérrel és a gyilkossággal; a regényben a gyilkosságok alatt Angel hangsúlyosan evéssel tölti el az időt (128).

A racionális, hézagmentes brooklyni identitás réseire más körülmények is utalnak, például Angel csirkefóbiája; a vendéglői jelenetben Angel sót szór hátra a vállá fölé, ami azt jelzi, hogy babonás. A csirkefóbia mélyebb jelentése Angel nevével is kapcsolatban lehet, amennyiben az angyal és a madár között archaikus kapcsolat létezik,¹³ a madár ugyanakkor a Szfinx egyik alkotóeleme is; talán nem véletlen, hogy az első áldozat épp Dr. Fowler, vagyis „madarász”, ahogy az sem, hogy az egyik zárójelenetben Angelnek épp csirkek tömegén kell átverekednie magát, hogy megmeneküljön.

A filmben a Dél (Louisiana) kezdettől fogva a csirkék világa, idegen, archaikus, másképpen multikulturális világ, amelyben Angel egyáltalán nem érzi otthon magát. Hogy a Dél világába beléphessen, hogy szembenézhesen és megküzdhesen azzal, ami ott várja, szüksége van a mitikus hősöknek kijáró mágikus védelemre, s a filmben ezt a szerepet az a nevenséges orrvédő játssza, amelyet Angel a nap elleni oltalmul kap, mielőtt átlép egy másik világba. Az orrvédő egyfelől ironikus utalás az oedipusi protézisre (a harmadik lábára), amely az ember mint olyan meghatározásának része, másfelől a mitikus történetben a nap (pontosabban a Nap) elleni, hatástalannak bizonyuló apotropaikus védekezés, harmadrészt viszont – főként úgy, ahogy Angel viseli, szemüvegéhez erősítve – engedmény az alteritással való összeolvadás világának, hiszen az orrvédő valamiféle groteszk álarckezdemény is: látjuk, hogy Epiphany gyermeke megrémül tőle, majd Angel pár perccel később játékosan ezzel ijesztgeti a helybéli gyerekeket. Az orrvédő, az álarc valahol a filmben (és a regényben) számtalan módon megidézett karneváli világ felé tett gesztus, Angel „átalakulása” groteszk, rémisztő, karneváli figurává.¹⁴

Az orrvédő Harryre ruházásának jelenete más szempontból is érdekes. A *mise-en-scène* kifejezetten metafizikai magányt sugall (az elhagyatott homokos parton, a víz és az égbolt háttere előtt Angel és a nyugágyban üldögélő Izzy párbeszédét messziről látjuk, az apollóni tiszta körvonalak világa ez), miközben a „tartalom” visszafogottan dionysusi. Izzy – mint elmondja – azzal tölti az idejét, hogy leharapdálja a patkányok fejét, Izzy felesége pedig (visszeret gyógyítandó) derékig a tengerben áll. Angel cipőben, öltönyben próbál tudakozódni a nőtől, miközben elugrál a nyaldosó hullámok előtt. Az asszony egy Johnny Favorite-dalt énekel a vízben, s a következő jelenet már délen, Louisianában játszódik – bizonyos szempontból a dionysusi princípium hazájában,¹⁵ noha a dionysusi elem legfeltűnőbb betüremkedése már a film legelején megjelenik: Angelt egy Winesap, vagyis „Borvédő” nevű ügyvéd keresi, márpedig ennél dionysusibb neve aligha lehetne annak az ügyvédnek – vagyis annak a princípiumnak –, amely kapcsolatba hozza a „brooklyni” individualista Angelt az alteritással és mindazzal, amit Cyphre alakja testesít meg.

A katolicizmus a filmben egyfelől az alteritással való számvetés lehetőségét és rítusait kínálja, másfelől azonban a film mintha – a pogány vudu megjelenítése révén – megismételné Bataille és mások antropológiai indíttatású kritikáját, amely szerint a kereszténység megfeleledkezett a szakrális (vagyis „érinthatatlan”, a profán létezés-től elkülönített) eredendő kettősségéről, és a szakrális erőszakos, vad, testi felét a tisztátalan, a gonosz, a démoni kategóriájába száműzte, a szent fogalmát a személyes, diszkontinuus, apollóni isteni identitáshoz kötve.¹⁶

Angel csirkefőbiája saját „angyalsága” egy részének, (madár)testének tagadása, s ebben megint csak Oedipust ismétli, aki nem küzd meg a (női) szörnyeteggel, vagyis nem esik át a rituális-szimbolikus meghalás és újjászületés folyamatán: a fejét használja, a rejtvényt fejt meg, és a Szfinx a mélybe veti magát – Oedipus ezért nem tud „fel nőni”, ezért marad nemcsak szimbolikus értelemben az anya befolyása alatt. A Szfinx a hagyomány szerint (mint Izzy) áldozatainak fejét falta fel, márpedig „Oedipus épp a fejet nem hajlandó feláldozni. Oedipus racionálisan gondolkodik, reflektál, és nem engedi, hogy megfosszák gondolkodóképességétől. [...] Nem akarja elveszíteni a fejét.” Számára a Szfinx feladványa épp azért megfejthető, mert nem hisz a rejtélyekben, az okkult jelentésekben: „nincs a jelentésnek olyan dimenziója, amely ne lenne feltárható, nincs olyan feladvány, amely isteni eredetű, egyetlen rejtély sem léphet túl azon, ami emberi ésszel belátható”.¹⁷

Angel brooklyni identitása (hübrisze) ebben a tekintetben részben Oedipus megismétlése: tagadja önmaga másságát, azt, hogy semmit nem csinálunk egyedül, másfelől ugyanakkor Angel a testetlen, ártatlan, szellemi létezés alakja is: büntetlen, éte-

ri létezőként tekint az emberre. Bűne saját bűnösségének tagadása, annak a belátásnak a tagadása, hogy az életet mástól vesszük el.

■ JEGYZETEK

1. Ez számos elemzés kiindulópontja. Jack Morgan szerint például a műfajalkotó „horror”, vagyis a rémület végső soron mindig a testtől való rémület (Morgan: *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film*. Southern Illinois UP, Carbondale, 2002); vö. Kelly Hurley: *The Gothic Body: Sexuality, Materialism and Degeneration at the Fin de Siècle*. Cambridge UP, Cambridge, 2004; Linda Badley: *Writing Horror and the Body*. Greenwood Press, Westport, 1996.
2. A regény magyarul a film után húsz évvel, annak címét kölcsönvéve jelent meg 2008-ban a Cartaphilus Kiadónál (*Angvalszív*). A regényből vett idézeteket a saját fordításomban közlöm, az alábbi kiadás alapján. William Hjortsberg: *Falling Angel*. Arrow Books, London, 1987.
3. Hjortsberg regénye kevés kritikai figyelmet kapott; a kivételek között érdemes megemlíteni Stefano Tanit, aki az anti-detektívtörténet egyik fontos példájának tekinti. Stefano Tani: *The Doomed Detective*. Southern Illinois UP, Carbondale, 1984.
4. Morgan: i.m. 128. Morgan más nyolcvanas évekbeli példákat is említ: *Kötéltánc, Halál a hídon, Az első halál bűn, Gyónás gyilkosságok után, Végzetes vonzerő*.
5. Leslie Fiedler: *Love and Death in the American Novel*. Columbia UP, New York, 1981. 143.
6. Babits Mihály fordításában: „keserves átok tudni azt, amit nem-tudni jobb!” Szophoklész: *Oedipus király*. In: *Antigoné és Oedipus király*. Ford. Babits Mihály. Ikon, Bp., 1994. 316-317. sorok.
7. Krusemark annak is jó példája, hogy e nagyon is beszélő név csak az Angel fantáziavilágában betöltött szerepet jelenti: Margaret szerepe az Angel azonosságát jelző dögcédula (*Mark*) őrzése az egyiptomi korszakban (*Kruse*).
8. Leonard Barkan: *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*. Yale UP, New Haven, 1986. 36.
9. Jean-Joseph Goux: *Oedipus, Philosopher*. Stanford UP, Stanford, 1994. pl. 72-73, 79-81.
10. Kalmár György: *Testek a vásznon: test, film, szubjektivitás*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2012. 77-78.
11. Morgan: i.m. 60.
12. Camille Paglia: *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Penguin, Harmondsworth, 1990. 33.
13. Vö. Massimo Cacciari: *The Necessary Angel*. SUNY Press, Albany, 1994. 83-89.
14. A karneváli-komikus és gótikus kapcsolatáról lásd Morgan, i.m. 132-140. A regényben Harry Angelnek plasztikai sebész által készített műorra van, amely egyszer félig-meddig szétolvadt a napon, vagyis itt Harry eleve groteszk figura.
15. Apollóni és dionysusi ellentétét itt – függetlenül attól, hogy ez mennyire hitelesen közvetíti a görög elképzeléseket – a jól ismert nietzschei különbségtétel alapján értem. Vö. pl. Paglia, i.m. 72-73, 88-98. A Szfinx és Dionysus közötti kapcsolatokról vö. Goux, i.m. 52-56.
16. Georges Bataille: *Az erotika*. Ford. Dunszoki Katalin. Nagyvilág, Bp., 2001. 150, 170-171. A szakrális kettőségeről vö. Emile Durkheim: *A vallási élet elemi formái*. Ford. Vargyas Gábor. L'Harmattan, Bp., 2003. 371-376.
17. Goux: i.m. 57.

