Fertőzés, médiumok és kapitalizmus. A kora modernkori járványoktól a posztmodern zombikig

Absztrakt

Ez az írás a pestis és a vírusfertőzések fiktív ábrázolásait vizsgálja a technológiai, mediális és gazdasági fejleményekkel összefüggésben. Ben Jonson színdarabja, *Az alkimista* és Daniel Defoe regénye, *A londoni pestis* korabeli londoni járványkitörések körül forognak. E tanulmány konstans tényezője London: e helyszínre tekintettel választottuk ki a vizsgált szövegeket, amelyek annak a kora modern kornak a szorongásait közvetítik, amikor a merkantilizmus – a klasszikus politikai gazdaságtan elméletének megfelelően – utat engedett a kialakuló szabadpiachoz kötődő felhalmozási folyamatoknak. Két újabb, fiktív londoni járványkitörés közepette játszódó film szintén a gazdasági tér átalakulásával kapcsolatos aggodalmakat mutat be. Ezekben a művekben azonban a kiérdemesült pestist a fertőző zombi viszonylag új alakja váltja fel, és tölt be ahhoz hasonló funkciót. A *Haláli hullák hajnala* és a *28 nappal később* egyaránt a globális kapitalizmus egyre gyorsuló, virális természetét jelenítik meg. A történelmen átívelő megközelítésünkkel rámutatunk a médiumok és a pestis abból adódó kapcsolatára, hogy a fertőzés ténye nem csupán egy mindenre kiterjedő pestissel kapcsolatos retorikát, hanem egy valóságos retorikai pestist is előhív. Megközelítésünk – az újabb pestissel foglalkozó tanulmányokkal összhangban – hangsúlyt helyez a pestis és a textualitás közötti szoros összefüggésre azáltal, hogy a pestist az egyén és az állam testéről leolvasható szöveggént kezeli, az önmagát író, sorozatos fertőzéssel terjedő pestis struktúráját pedig a szubjektum tükréként.

Szerző

Stephanie Boluk a Kaliforniai Egyetem (Davis) angol, valamint filmtanszékén oktat. Kutatási területei: játékelmélet és -dizájn, számítógéptörténet, elektronikus irodalom.

Wylie Lenz a Floridai Műszaki Egyetem oktatója. Több publikációja is megjelent a zombi populáris kultúrájáról.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2020.16.1.7>

Fertőzés, médiumok és kapitalizmus. A kora modernkori járványoktól a posztmodern zombikig

A járványos fertőzésekről számot adó szöveges beszámolók Hérodotosztól kezdve közös, évszázadokon és kultúrákon átnyúló diskurzust és szóképeket alakítottak ki. Elana Gomel összegzése szerint „[e] mintázatba beletartozik a pánik, a szocioökonómiai struktúrák szétmállása, valamint a kétségbeesés, s miután a betegség lefutott, úgy-ahogy vissza lehet térni a normalitáshoz” (2000: 408). Az egyén és az állam testét egyaránt övező pestisdiskurzust a fertőző betegség természete rajzolja körbe. Ez a mintázat ugyanakkor nem akadályozta, hogy a pestis poliszémikus jelölőként működjön. René Girard alapvető, *The Plague in Literature and Myth* (A pestis az irodalomban és a mítoszban, 1974) című esszéjében leírja, hogy a pestisről szóló szövegek „különös egyformaságuk” ellenére a pestist mint „metaforát szinte hihetetlen vitalitással ruházzák fel” (833, 835). A pestis metaforája valóban még a betegségnél is jobban elterjedt, akár a középkor, a kora modern kor pandémiáiról vagy a jelenkor betegségeiről beszélünk, mint az AIDS, a SARS vagy a H1N1. A biológiai fertőzésekből eredő szorongások szövegszerű megfogalmazásai a kora modern kortól fogva egyszersmind azokat a nagyrészt kimondatlan szorongásokat is megjelenítették, amelyeket általában a modernitás megjelenése, különösen pedig a kapitalizmus terjedése miatt bekövetkező, egymással összefüggő változások váltottak ki. A technológiai innovációk által elősegített, gyakran a kapitalista piaci fejlődéssel összefüggésbe hozott műfaji és mediális átalakulások – amit Terry Harpold a „felemelkedés beképzeltségének” (2009: 3) nevezett – közvetlenül az adott médiakontextusra való tekintettel fejezték ki ezeket a gazdasági szorongásokat és hálózati félelmeket. Ebben az írásban egymást kiegészítő, fertőzésekkel foglalkozó szövegek összehasonlításán keresztül vizsgáljuk meg ezeket a kérdéseket: két kora modern, pestisről szóló történetet és két posztmodern zombifilmet elemzünk, amelyek mindegyike Londonban játszódik, így a város maga konstans tényezője a tanulmánynak.

Ben Jonson színdarabja, *Az alkimista* és Daniel Defoe regénye, *A londoni pestis* egyaránt régi londoni pestisjárványok körül forognak. A kora modern kor szorongásait taglalják, amikor a klasszikus politikai gazdaságelmélet szerint a merkantilizmus utat ad a fejlődő szabadpiaccal összefüggő felhalmozási folyamatnak. Két – fiktív londoni járványkitörések során játszódó – mozifilm szintén az átalakuló gazdasági tér keltette aggodalmakat jelenít meg. Ezekben a filmtextusokban azonban a fertőző zombi viszonylag új retorikai figurája lép a patinásabb pestis helyébe és lát el hasonló funkciót. A *Haláli hullák hajnala* (Shaun of the Dead. Edgar Wright, a forgatókönyv társszerzője Simon Pegg, 2004) és a *28 nappal később* (28 Days Later. Danny Boyle, 2002) egyaránt a gyorsuló,

virális természetű globális kapitalizmus kifejezésének eszközei. Ez az írás a fertőzés és a kapitalizmus dialektikus kapcsolatának jellegét vizsgálja a fenti szövegekben: a szabadpiac sikere az általa okozott képletes fertőzés elterjedésével mérhető; ez a fertőzés egyre jobban integrálja a világot; ez az integráció pedig eszközként szolgál a tényleges fertőzés felgyorsulásához, amely viszont előidézi a kapitalizmus válságát. Az esszé történelmi korokon átívelve mutatja meg a médiumok és a járvány közötti fontos kapcsolatot, amely abból következik, hogy a fertőzés ténye nem pusztán egy mindenre kiterjedő pestisretorikát hoz létre, hanem egy valóságos retorikai pestist is előhív. A szövegek jelentésátadó képessége elválaszthatatlanná válik a járvány fertőzésátadó képességétől. Ez a megközelítés összhangban van a pestissel kapcsolatos újabb tudományos munkákkal (Cooke 2009; Gilman 2009), amelyek a járvány és a textualitás közötti szoros összefüggésre helyezik a hangsúlyt, a pestist az egyén és az állam testéről leolvasható szöveggént kezelik, a sorozatos fertőzésekkel terjedő, önmagát író pestis struktúráját pedig a szubjektum tükréként.

Pestis és színház

Az alkimistát először 1610-ben állították színre, szinte rögtön azt a tizenhat hónapos időszakot követően, melynek során a londoni színházak súlyos bubópestisjárvány miatt zárva tartottak. Számos Erzsébet-korabeli drámaíróval szemben Johnson a helyi környezetbe ágyazott aktuális eseményeket dolgozza fel, így figurázza ki a kortárs társadalom jellegzetességeit. A szereplők párbeszédekben mégsem igazán tesznek közvetlen utalást a pestisre és a fertőzésveszélyre. (Mivel a színház gazdasági megélhetése a közönség-előadásoktól függött, a társulatok valószínűleg nem igen hívták fel a figyelmet a színházak veszélyességére; akkoriban úgy vélték, hogy a pestis orális úton terjed [Cooke 2009: 191]. Jonson szereplői az önreflexivitás pillanatában nyíltan tárgyalják a pestis színházra gyakorolt hatását, amikor Mammon ígéretet tesz: „három hónap se kell, a királyságból kiűzöm a pestist”, Kontra pedig így felel: „Lefogadok, a színészek majd költők nélkül is dicsérik hálából” (2.1, 329). *Az alkimista* ennyiben megerősíti színdarab mivoltát, amihez hozzátartozik, hogy a színház egy körülhatárolt térben valósul meg, a közönség élete pedig biztonságosan elkülönül minden, a színpadon megjelenő fenyegetéstől.

Jonson a pestisfertőzést darabja egyébként komikus cselekményének a peremére korlátozza, és ezzel elkerüli, hogy közönsége a pestis konkrét fenyegetésével legyen elfoglalva, ami a fertőzés átvitt jelentéseiről elvonná a figyelmét. Cheryl Lynn Ross szerint: „Az alkimistához forduló szereplők többsége inkább profitra, mint gyógyulásra vágyik” (1988: 440). A londoni járványkitörés nem a betegség és halál keltette nyílt félelem-megnyilvánulásokat akar provokálni, hanem a drámai szintér megteremtése mellett a cselekményt is mozgásba hozza. Az uraság, Adoma, a város arisztokratáihoz hasonlóan elmenekült a városból, és a ház irányítására szolgálját, Jeremy-t hagyta hátra erre az időre, amikor a társadalmi viszonyok a fejük tetejére állnak, mintha csak karnevál lenne. A darab kritikusi leírták, hogy a pestis az erkölcsi fertőzöttség metaforája, mivel nyilvánvalóan minden szereplőt elkapott a kapzsiság járványa. Ezt a szélesen vett értelmezést

materiális és történelmi sajátosságokkal még tovább bővíthetjük, azt állítva, hogy a darab nem csak az önző és képmutató szerzési vágyat figurázza ki, hanem a modern kor kezdetén a tőkefelhalmozás által beindított, küszöbön álló társadalmi-gazdasági változások figuratív gondolati modelljét is bemutatja.

A járványkitörés profitszerzési lehetőséget kínál a társadalom olyan tagjai számára, akik saját munkájuk révén nem lennének képesek ekkora nyereségre szert tenni, ami elvezethet a szabadpiaci gazdaság hívei által ígért potenciális társadalmi kiegyenlítődéshez. Girard szerint a pestissel járó fő válság a „differentiálatlanság” válsága – az „egyéni jellegzetességek megsemmisülése” (1974: 833). A pestis társadalmi kiegyenlítőként működik, osztályra, fajra vagy nemzeti kitüntetettségre való tekintet nélkül. Nem érdeklik az országhatárok, eltünteti az én és a másik között érzékelt határvonalat. Jonson színdarabjában a Jeremy által képviselt vállalkozói szellem azokra a korabeli társadalmi változásokra utal, amelyeket a társadalmi-gazdasági status quo fenntartásában érdekeltek aggodalommal figyeltek, és megfékezendőknek tartottak.

Miközben Jeremy tettei töréseket idéznek elő a bevett rendben, végül mégsem viszi sokkal többre egy gazdája által megrendszabályozott, felfuvalkodott szolgánál. A címbeli alkimista, Finesz viselkedése sokkal provokatívabb, részben mert – bár legsürgetőbb törekvéseiben, a gazdasági előnyszerzésben kudarcot vall – a darab végén megmenekül, és később bármikor szabadon újra próbálkozhat. Ross megjegyzi, hogy „magukat a polgári hatóságokat is, mint »gazda nélküli embereket«, egy változó gazdasági rendszer új tagjait, a betegség és pestis hordozóinak tartják” (1988: 445). Finesz nyilván a szó szoros értelmében is egy külvárosi csirkefogó, aki London ipari övezetéből származik, s így könnyen azonosítható a feltörekvő ipari proletariátussal.

Mindenképpen kívülálló, aki a társadalmi káosz alatt hatol be a városba. A színdarabban azonban kifejezetten burzsoá vállalkozó módjára cselekszik. Ahogy a kapitalizmus a burzsoázia felemelkedésének megkönnyítésével megrengeti a terméketlen nemesi és dzsentri réteg helyzetét, a járványnak a kitörése éppúgy borítja fel a társadalmi rendet. A pestis áthágja a fizikai és társadalmi határokat, újraszervezi a gazdasági kapcsolatok struktúráját.

Jonson szereplőinek helyzete hallgatólagosan rávilágít a kapitalizmus ígéretére: míg a klasszikus politikai gazdaságtan teoretikusai úgy érvelnek, hogy a kapitalizmus megszünteti az improduktív nemesi réteg illegitim állandósulását, és így mindenkinek esélyt ad a vagyon felhalmozására, ez az új gazdasági rend valójában a burzsoáziának kedvez. Ez az ígélet csábító, sőt fertőző. Rebecca Tataro azt állítja a Finesz egyik ügyfeleként a pestis okozta káoszból profitálni kívánó Mammonról, hogy „szavai pozitív fertőzéssé, hívogató mézesmadzaggá válnak a pestis megtapasztaló közönség számára” (2005: 114). Mammon egyik lépése kifejezetten összemossa a pestist és annak gyógyítását a tőkefelhalmozással; e szerint azt állítja, hogy a Finesztől megszerezni remélt elixír egyszerre hoz majd jólétet és szünteti meg a pestist (bár csak miután a pestiskitörés eleve hozzásegítette őt az elixír megszerzéséhez). Így áradozik az elixírről: „Ez a kreált természet oly titka, hogy fertőzéstől, akármi bajtól óv” (2.1, 329). Ezen kívül ígéri, hogy a lényegében primitív felhalmozás szükséges időszaka után jótévőként fog cselekedni: „Én ugyanakkor védőszert is osztok. Az egész várost ellátom hetente” (2.1, 329.). Ahogy az „elixír” szó szerint egyaránt jelent

gyógyszert és az alapfémeket arannyá változtató alkimista főzetet, itt a „védőszer” is kettős jelentésű: utalhat mind a gyógyszerre, mind a pénzre. Ekkor szakítja félbe Kontra, a darab legszkeptikusabb és lényeglátóbb szereplője, és megkérdezi, hogy Mammon vajon ugyanúgy osztogatja-e majd a gyógyszert „Ahogy a vízmű atyja oszt vizet?” (2.1, 329.). Kontra csípős megjegyzése allegorikusan jeleníti meg az általános hitetlenséget azt illetően, hogy a kapitalizmus ígérete az egész társadalom javára válna.

Az alkimista vígjáték, így házassággal és a társadalmi rend helyreállításával végződik; a darab arról biztosítja a közönséget, hogy a vagyon az uralkodó osztályé marad. Míg Finesz ügyesnek bizonyul a tőkefelhalmozásban, a gyűjtött vagyon végezetül Adoma, a háztulajdonos birtokába kerül. A megnyugvás mégsem teljes, egyes változások ugyanis már nem visszafordíthatóak. „Adoma nem eredeti, pestis előtti [vagy mondhatnánk kapitalizmus előtti] állapotába tér vissza; Finesz zsákmányát nem szolgáltatja vissza jogos tulajdonosainak, hanem saját maga zsebeli be” (Ross 1988: 449). Ezen kívül, amikor Adoma ténylegesen véget vet a Jeremy és Finesz által elindított ügyeknek, Mammon így siránkozik: „Nem én, a köz!” (5.3, 438) veszítette reményét a tőkefelhalmozás ígérete jobb jövő iránt – így a burzsoá kapitalista sikere vagy kudarca összemosódik az állam sikerével vagy kudarcával.

Pestis és regény

Jonsonhoz hasonlóan Defoe is egy meghatározott járványkitöréssel foglalkozik a művében. A vígjáték *Az alkimistával* szemben Defoe regénye, *A londoni pestis* az 1665-66-os londoni pestisjárvány komor krónikája. Ebben a szövegben nem a sarok mögött ólálkodik a ragály, hanem éppenséggel központi szerepet játszik. Ennek megfelelően még nyilvánvalóbb, hogy a pestis jelenségén keresztül a kapitalizmus terjedése is kiválóan elgondolható. A tőke körforgása a ragály eszközzé válik, amely a piacokon és a kereskedelmi útvonalakon terjed. Defoe főszereplője, H. F. aki a tőke körforgására utalt üzletemberként a városban mozog, szintén a pestis figurájává válik, aki – Gomel megfogalmazása szerint – az élők és a halottak közötti liminális térben tevékenykedik (2000: 411). Ez a fővárost és Defoe főhősét is jellemző élőhalottság egyaránt kiterjed a nyomtatás mint médium sajátos jellemzőire és a regényre mint utat törő műfajra. Különösen sokatmondó itt Walter Ong értelmezése, mely szerint az írás az újraélesztés aktusa, olyan holt tárgy, amely az új környezetben képes életre kelni. *A londoni pestis* e három fő vonása mélyen gyökerezik a műben, és bizonyos értelemben az élőhalottság logikájával ruházza fel azt.

Defoe nem véletlenül választ üzletembert fiktív elbeszélése narrátorának. Ahogy előtte Jonson, ő is nagy súlyt helyez a társadalmi munkaviszonyok változására, bár ő még jobban kibontja a témát. Jonson színdarabjának első előadása és Defoe regényének kiadása között több mint száz év telt el, mialatt a társadalmi-gazdasági viszonyok megváltoztak. A középosztály nyilván nagyobb lett. Defoe immár nem a burzsoázia törekvéseit komikus módon majmoló (és végül pórul járó) karaktereket rajzol, hanem narrátora, H. F. alakjában valóságghű burzsoá főszereplőt alkot, akinek szakmája van (nyergesmester), üzlete és szolgálai. A járvány londoni kitörésekor H. F. nem

engedheti meg magának, hogy otthagyja az üzletét, mint ahogy a nemesség teljes egészében megteheti, hogy lezárja a házait és visszavonuljon vidékre. Londonban maradása mellett felsorakoztatott érvei jellemző módon összemoszák a gazdasági és az erkölcsi követelményeket (akkor is, ha végezetül arra a következtetésre jut: a pestis elkerülésének egyetlen módja a menekülés). H. F. magyarázata szerint „tevékenységem folytatása, műhelyem fenntartása” győzött „életem megóvása” fölött (13). Megállapítása szerint az üzlet az egyetlen megfelelő indok ahhoz, hogy pestis idején is emberek közé menjen, és ezzel kockáztassa a megfertőződést (6). A középosztályhoz tartozás tehát szükségszerűen a megfertőződés nagyobb kockázatával jár. Kapitalista vállalkozást folytatni annyi, mint elfogadni az élőhalottság állapotát; az üzletember képtelen elkerülni a katasztrófát, kénytelen a válság előfeltételével üzni a tevékenységét. A pestis először a kereskedőkkel jut be Londonba, ezért a fertőzéstől való megmenekülés egyetlen módja a kereskedelemtől való menekülés.

A menekülés effajta módjának egyikét fejezi ki H. F. (és implicite Defoe) protoromantikus nosztalgiája a prekapitalista, bukolikus vidéki gazdálkodás és annak önellátó módozatai iránt, amikor hosszas leírásokat ad a városból elmenekült munkásokról (miközben a vagyonos réteg városból kivonult tagjairól csak a legalapvetőbb részletekkel szolgál). Bár H. F. a városi műhelytulajdonos nézőpontját jeleníti meg, a regény szubtextusát a kapitalizmus és a bér munkarendszer terjedése adja. A könyv leghosszabb anekdotája (142-174.), amely maga is egy miniatűr regény a születő műfaj hosszabb lélegzetű példányán belül, azoknak a munkásoknak az önellátó leleményét dicséri, akik képességeiket latba vetve meg tudnak élni a városon és a piaci rendszeren kívül: „így azután már megéltek a városok segítsége és adománya nélkül is; és ez nagyon szerencsés fordulat volt, mert hamarosan az egész környékre átterjedt a pestis” (170). A regény valóban annak elismerésével kezdődik, hogy a fertőzés a kereskedelmi utak mentén terjed, és jelen van a piacokon.

A pestis és a kapitalizmus mozgása számos ponton egybefolyik; a pestis és a piaci kereskedelem nyelvezete váratlan módokon cseng össze. H. F. az 1722-es fertőzéssel kapcsolatban az „isteni kegyelmet” (267), „ama Lény rejtélyes, láthatatlan kezét” (288), „Istennek, [...] egy mindenható erőnek művét” (286) emlegeti, s ezzel megelőlegezi Adam Smith *Vizsgálódás a nemzetek jólétének természetéről és okairól* című 1776-os könyvének metaforáját a szabadpiacot befolyásoló „láthatatlan kézről”. A pestis terjedését és a szabadpiac működését illetően hasonlóan determinisztikus, sőt fatalista retorikát figyelhetünk meg: a természeti (akár isteni, akár emberi eredetű) törvények adottak, az embereknek e keretek között kell mozogniuk, és bármilyen törvényszegés társadalmi katasztrófához vezet. Egy kevésbé szembeötlő példát véve megvizsgálhatjuk a számtalan jelentéssel bíró „token” szó alkalmazásának különböző módjait. A „token” a pestis tüneteit jelentette: az ellenőrök a „ragály [...] tüneteit” (6) keresték, a fertőzöttek mellkasán és hasán megjelenő, árulkodó sötétpiros pöttyöket. A szó ugyanakkor pénzre is utal, és maga H. F. is alkalmazza e jelentésében: „amikor [...] a lothburyi Tokenhouse Yardon mentem keresztül”; a házat egy királyi pénzérmeiket készítő pénzverdéről nevezték el (McDowell 2006: 87-106). H. F. vegyíti a kétféle jelentést, amikor elmagyarázza, hogy „a pestis jeleinek nevezett foltok valójában

az üszkösödés foltjai voltak, illetve elhalt húscsomócskák, akkorák, mint egy kis ezüstpenny” (228). A fogalmaknak ez az összemosása a megfordítása annak, ami *Az alkímistában* történik, ahol az „elixír” egyszerre jelöl gyógyszert és pénzt. Bár a kézzelfogható pénzt mocskosnak, esetlegesen pestissel fertőzöttnek tartják (H. F. beszámolója szerint üzlettulajdonosok ecetben áztatják a pénzüket, mielőtt hozzáérnének), ezek a megjegyzések rávilágítanak, hogy a pestis társadalmi kiegyenlítő képessége ellenére mégiscsak súlyosabban érint bizonyos osztályokat. A vagyonos réteg, amely ezt megengedheti magának, mindkét műben elmenekül Londonból és a fertőzés elől. A vagyon biztosítja az egészséget, mivel a tőke és az általa biztosított elutazás lehetősége volt a leghatásosabb (ha nem az egyetlen) módja a túlélésnek. Ezzel szemben a Defoe anekdotájában szereplő munkások azt demonstrálják, hogy a szegény rétegek tagjainak milyen borzalmas nélkülözéseket kellett elszenvedniük, ha megkockáztatták a menekülést.

Defoe története közvetlenül a nyomtatás technológiájával jut el a közönségéhez, szemben Jonson darabjával, amelyet előadtak a közönségnek. Antonin Artaud szerint „a színház delírium és sokat közöl, mint a pestis” (1958: 27). Defoe választott műfaja, a regény a színi előadás műfajához képest egyszerre csökkenti és növeli a fertőzés veszélyét. Egyrészt a könyvet egyénileg olvassuk, és az egyedül végzett tevékenységek biztonságot nyújtanak a szó szoros értelmében vett fertőzéstől. Másrészt viszont, míg a színdarab a színpadra korlátozódik, a könyvek (és az általuk hordozott gondolatok) átvitt értelemben vett fertőzésként az otthonokba is bejutnak. Ernest Gilman szerint ez a képletes fertőzés a tényleges fertőzés veszélyét is hordozza, mivel úgy vélték, hogy „maga a könyv is fertőző forrás lehet, »pestis«, amely pestist hordoz” (2009: 97). *A londoni pestis* elején, amikor H. F. az új járványkitörést leírja, a hírek nyomtatott sajtón keresztüli terjedését összeolvasztja a pestis terjedésével: „Akkoriban még nem voltak nyomtatott újságjaink, hogy kósza híreket meg értesüléseket terjesszenek [...] épp ezért nem is jutottak el azonnal az egész néphez, mint ahogyan ez napjainkban történik” (5). H. F. magyarázata szerint ehelyett „az ilyenféle események[et]” „szájról szájra” (5) adták, és így a kósza hírek szép lassan elhaltak. Defoe *A londoni pestis*ének indító képe már a kezdetektől lehetővé teszi a járvány biológiai és mediális formáinak az összemosódását. Régen a híresztelést a miazmatikus terjedés elmélete révén közvetlenül is összefüggésbe hozták a pestis átadásával; Defoe számára ez a miazmatikus működés szövegformában remediálódik.

Paula McDowell elemzése szerint Defoe *A londoni pestis*ben arra törekedett, hogy a nyomtatott szöveg tekintélyét megerősítse a szóbeli közlés megbízhatatlan (és nőiesnek értékelt) módjával szemben. Bár a vita nem redukálható a médiumok fejlődésének azon egyszerű helyesbítő modelljére, ahol a nyomtatott kultúra a szóbeli helyébe lép, Defoe nem pusztán a nyomtatás viszonylagos értéke, hanem H. F-en keresztül specifikusan a *regény*, a középosztály erősödésével megjelenő nyomtatott szövegforma mellett érvel. Bár H. F. lelkiismeretesen beismeri, hogy az általa elbeszélte történetekre vonatkozó közvetlen tudása korlátozott, fenntartja azok hasznosságát a közönség számára, „akár megfelel beszámolómm pontosan a tényeknek, akár nem” (142, kiemelés tőlem), és állítja, hogy annak kitalált volta semmit sem von le az értékéből.

Walter Ong befolyásos tanulmánya, a *Szóbeliség és írásbeliség*, feltárja a szóbeli és írásbeli kultúrák

közötti figyelemreméltó kognitív különbségeket és a művelt tudatot strukturáló, mélyen beágyazott tipográfiai elfogultságokat – mely elfogultságokból, ahogy McDowell rámutat, *A londoni pestis* is derekasan kiveszi a részét. Ong írja: „az írásban inherens módon rejlő paradoxonok közül az egyik legmeglepőbb az írás és a halál szoros kapcsolata” (2010: 75). E kapcsolat történetét visszafejtő genealógiájának első állomása „Platón vádja [...], miszerint az írás nem emberi, tárgyiasult, és pusztítja az emlékezetet”, következtetése pedig:

„A paradoxon természetesen abban rejlik, hogy éppenséggel az írott szöveg halott, az élő emberi világon kívülre helyezett volta, illetve teljes vizuális rögzítettsége biztosítja maradandóságát és annak a lehetőségét, hogy potenciálisan végtelen számú élő kontextusban szülessen újjá potenciálisan végtelen számú olvasójának köszönhetően” (Ong 2010: 75).

Ong ezzel az írás egyik lényegi, struktúráteremtő kapcsolatát az élőhalottak tevékenységeként keretezi. Lehet, hogy az írás feléleszthető, vagy újra lelket lehet belé lehelni, de megmerevedett volta – képtelensége, hogy véleményt változtasson, vagy hogy reagáljon a környezetére – az élettelenség aurájával veszi körül. A szöveg élettelen tárgy, ami örökké ott kering az Ong által „életvilágnak” [„*lifeworld*”] nevezett térben. Az írás élőhalottságában rejlő paradox állapota elősegíti a nyomtatás mint feltörekvő technológia fertőzőképességét és pestisszerű pusztítását. H. F. természetszerűleg válik e médium szószólójává, hiszen a pestis tanújaként játszott szerepe eleve az élet és a halál közötti határvidéken jelöli ki a helyét (e kérdésről a továbbiakban lesz még itt szó). Ahogy a pestis és a retorika képes kölcsönösen megfertőzni egymást, úgy az írás rögzítésének technológiái is egyfajta zombiként jelenhetnek meg, élőhalottak diskurzusait állítva elő.

A zombi mint pestis

Defoe félelmei ellenére a pestis a 17. századot követően soha többé nem tarolt Londonban akkora dühvel, mint 1665-ben. Írása mintegy lezárja a bubópestis történetének legpusztítóbb időszakát. Ahogy a modernitás előrehaladtával a biológiai betegségek egyre kezelhetőbbé váltak, a fertőzések új formái léptek a pestis helyébe e haladás egyéb vonatkozásait kísérő szorongások megjelenítésére. Mint Girard-nál olvashatjuk:

a pestis mint irodalmi téma ma is él világunkban, amelyet a valós bakteriális járványok egyre kevésbé fenyegetnek. Ez nem is annyira meglepő most, hogy látjuk: soha nem a betegség ténylegesen orvosi vonatkozásai voltak lényegesek; ezek önmagukban mindig csekély szerepet játszottak, és többnyire egy még borzalmasabb fenyegetés álcájaként szolgáltak, amelyet soha semmilyen tudomány nem volt képes legyőzni. Ez a fenyegetés nagyon is velünk van, és hiba lenne formális rutinként kezelni a pestis jelenlétét irodalmunkban. (1974: 845)

Ez a feltétel – az állandó, „még borzalmasabb fenyegetés” jelenléte – pedig megkönnyíti a huszadik században egy teljes mértékben fikatív fertőző veszély kitalálását, amely megtestesíti a korábban megmagyarázhatatlan pestis által hosszú évszázadokon keresztül megszemélyesített félelmeket (hiszen éppen ebből a megmagyarázhatatlanságból ered metaforikus gazdagsága). Éppen így működik a zombi. Ikonikus képként szolgál, melynek révén az apokalipszis küszöbén álló emberiség fantáziaképe újra és újra színre állítható. A figura metaforikus eszközzé válik, amelyen keresztül megjelenítődnek a kortárs társadalom valós, vírusszerűen terjedő borzalmi. A zombik a pestishez hasonlóan nagyban hozzájárulnak a társadalom egyenlősítéséhez és fertőzési modelljük a kölcsönös összefonódásokra és összekapcsoltság társadalmi modelljére van utalva.

A filmművészetben a kortárs zombi és a pestisretorika soha nem áll túl messze egymástól. A legalapvetőbb szinten egy pestises áldozat leírása kiválóan illik az immár jól ismert csoszogó, nyöszörgő zombira: „A bubópestis a feszülés és így a fájdalom csökkentése reményében görcsös, eltorzult – széttárt lábú, felemelt karú, egyik oldalra elfordított fejű – pózokba kényszeríti az áldozatot. Jeleit nem lehet nem észrevenni, a szenvedő testére írva hirdetik a betegséget, amit bárki leolvashat” (Cooke 2009: 19). Míg a figura történelmi gyökerei visszavezethetők az afrikai vudu kultúrára, a ragályos zombi huszadik századi jelenség, egy új szörny, amely azután üti fel a fejét, hogy a modern tudomány már feltárta a dögvészek titkát. Ennek a *fertőző* zombitípusnak a genealógiája George Romero *Az élőhalottak éjszakája* (Night of the Living Dead, 1968) című filmjével kezdődik. Ez a film ténylegesen leválasztja a szörnyet folklórikus eredetéről, amitől még borzongatóbb hatalomra tesz szert, mivel immár nem a gonosz forrásaként szolgáló, egyetlen aljas figurában összpontosul, hanem egy fertőző, önjáró hordává válik. A zombi a pestis ideális helyettesítőjeként jelenik meg: ennek a fikatív és megszemélyesített vírusnak a ragályos terjedése éppolyan metaforikusan élő, helyettesíthető és sokrétű, mint maga a bubópestis volt annak idején. A zombi általi megfertőződés éppolyan kiszámíthatatlan, elkerülhetetlen és pusztító, mint a pestisfertőzés.

Az élőhalottak éjszakája (Night of the Living Dead. George Romero, 1968)

A fentebb vizsgált kora modern művekben a pestis és a kapitalizmus olyan dialektikát alkotnak, ahol a pestis forrása kinyilvánítottan a kereskedőutakhoz, nyilvános piacokhoz és a kereskedelemhez

kötődik. A kapitalista kereskedelem következtében importált és értékesített holmik a helyzet iróniájaként egyben a kapitalizmus megsemmisülését is eredményezik – azzal ásva azt alá, hogy ha csak ideiglenesen is, összeomlasztják a gazdasági struktúrákat. Ahogy a pestisről szóló fenti művek bemutatják a pestis terjedése és a kapitalizmus terjedése közötti kapcsolatot, ugyanúgy szolgál a ragályos zombi is a tőke allegorizált alakjaként. A „zombi, mint kapitalizmuskritika” motívuma bizonyos szempontból a kutatók számtalanszor elismételt érve ^[1], és Romero *Holtak hajnala* című 1978-as filmjében nyilvánvaló a fogyasztás és jelenlegi életmódunk kritikája. A zombik szintiszta, vágyvezérelt gépezetek – teljes egészükben határtalan vágyakozásból álló lények. Bár húsrá éheznek, élőhalott állapotuk következtében nincs szükségük táplálékra. Ezt az elsőként Romero filmjei által példázott mértéktelenséget a szerzők a fogyasztás didaktikus metaforájaként hasznosítják, mivel a zombi kizárólagos célja egy semmilyen fizikai szükséglettel alá nem támasztott, sürgető vágy kielégítése. Romero zombija különbözik a *vudu*-zombitól, de mindkét megjelenési forma hangsúlyozza az elidegenedéssel való kapcsolatot – az előző nagyrészt a rabszolgaság kérdése körül forog, míg a fiatalabb, filmbeli zombi ^[2] ellentmondásos figura, amely megtestesíti mind a kapitalizmus önmagával szembeni dialektikus küzdelmét, mind pedig egyfajta proletár forradalmat. A zombi által jelentett fenyegetés a társadalmi és gazdasági intézmények dögvész okozta felbomlásának a veszélyét túlozza el. Ahogy a kulturális ellenmondások kifejezésével a pestis is poliszémikus retorikai struktúrával rendelkezik, úgy a zombi is megjeleníti a kortárs, késői tőke ragályosságával szemben felmerülő konfliktusos szorongásokat. A kapitalista álláspont szerint a kapitalizmus megoldja a maga teremtette problémákat, más szóval a kapitalizmusban benne rejlik a megoldás. A marxi érv szerint a kapitalizmus elvezet a kapitalizmus végéhez – tehát elhozza saját pusztulását. A zombi eszkatologikus vonatkozásaiban megtestesíti a gazdaságtörténet e két – egyik oldalon statikus, a másikon dialektikus –, egymással versenyző elméletét.

A Romero által továbbgondolt, a fertőzést harapással vagy vérrel terjesztve sokszorozódó figura negyven évvel ezelőtti bemutatása óta a zombik médiajelenléte legalább olyan ragályosan terjedt, mint maga a zombi. Az elmúlt években a legkülönbébb médiumokban robbanásszerűen megsokasodtak a zombi témájú alkotások a túlélő horrortól kezdve (mint a *Kaptár* [Resident Evil. Paul W.S. Anderson, 2002] és a *Left 4 Dead* sorozat) a szatírákon keresztül (*Hasznos a zombi a háznál* [Fido. Andrew Currie, 2007]) a zombi figurájának pszichológiai feltárásáig (*Holtak földje* [Land of the Dead. George A. Romero, 2005]). A filmek, sorozatok, remake-ek, tisztelő filmek és paródiák járványszerű terjedésében fellelhető az ismétlés szinte kényszeres mintázata. A filmkészítésnek eza sorozatos, intertextuális struktúrája visszatükrözi a zombi ragályos voltát. E gátszakadás miatt a zombi politikai és szimbolikus konnotációi szintén olyannyira kibővültek, hogy az *Otto; or Up with Dead People* (Bruce LaBruce, 2008) típusú filmek már nem metaforaként alkalmazzák a zombit, hanem „a zombi mint metafora” explicit, önreflexív vizsgálatára szolgáltatnak alkalmat. A zombifilmek bőségét vélhetően nem kizárólag a figura népszerűsége okozza; iteratív potenciálja inkább ontológiai státuszának tulajdonítható, vagyis hogy a pestisirodalom egyik formájáról van szó. A zombifilm része annak, amit Jennifer Cooke a pestistörténetek „epizodemikus” struktúrájaként írt le (2009: 24).

Gomel szerint a pestist „az ismétlés logikája irányítja. A halál láncolatát az újabb és újabb azonos láncszemek hozzáfűzése hosszabbítja” (2000: 409). Míg visszatekintve nyilvánvaló, hogy a zombifilmek remekül beleillenek a pestisirodalom genealógiájába, visszamenőleg a pestistörténetek is felruházzhatók a zombi-ideológiával. Gomel olyan módon írja le H. F-et és a pestisjárvány más fikatív narrátorait, amely pestistanú szerepüket egyfajta zombiszerű státusszal itatja át. A pestis H. F-hez hasonló tanúi:

az élet és halál között rekedtek, a sírok krónikásai. A halál világában mozogva mintha »maguk is a holtak között lennének«, ugyanakkor a még élők nevében szólalnak meg. Egyik lábbal az élet, másikkal a halál birodalmában egyéniségüket elveszítve a járvány sújtotta közösség szócsövévé válnak. Még a maroknyira csökkent közösség túlélésére is van esély – s ezzel együtt a betegség újabb fellángolására is. A narrátor kollektív hangja a ragály tartós megmaradását, végleges eltűnésének lehetetlenségét jeleníti meg. (Gomel 2000: 441)

H. F-et az élők és a holtak közötti határon mozgó helyzete és krónikási szerepe miatti egyéniségvesztése képletesen zombivá teszi. Ráadásul túlélőként hallgatólagosan magában hordozza a folytatás lehetőségét, ahogy a zombifilmek megmaradt élőhalottjai is a további filmek lehetőségét jelentik. Az élők egy újabb járványkitörés bekövetkezésének esélyével a „ragály végleges eltűnésének lehetetlenségét” képviselik.

Az analóg zombi

A *Haláli hullák hajnala* és a *28 nappal később* helyszíne egyaránt a kora huszonegyedik századi London. Egy zombifertőzés filmes narratívájának Londonba helyezése azt jelenti, hogy az a város járványtörténetének részeként jelenik meg. A londoniak mindkét filmben a zombipandémia elől menekülnek, közben megújítva a fent elemzett kora modern pestistörténetekben bejárt pályát. Ezen kívül, ahogy azt *Az alkimista* és *A londoni pestis* esetében is láttuk, a *28 nappal később* és a *Haláli hullák hajnala* szintén egymás erőteljes ellenpontjai, egyrészt az angol kulturális kontextusra adott válaszuk, másrészt pedig az egyes filmekre jellemző médium sajátos adottságai miatt. Míg *Az alkimista* és *A londoni pestis* között fontos különbség a pestis színházban, illetve nyomtatásban történő ábrázolása, a *Haláli hullák hajnala* és a *28 nappal később* esetében az analóg film és a digitális videó viszonya szintén utal a ragályos zombi alakjában bekövetkezett alapvető változásra.

Haláli hullák hajnala (Shaun of the Dead. Edgar Wright, 2004)

A *Haláli hullák hajnalában* zombifelkelés tör ki, miközben Shaun, egy elektronikai bolti eladó megpróbálja kibékíteni megsértődött barátnőjét és célt találni túlságosan automatizált életében. Shaun fojtogatón rutinra járó életében dolgozik, videójátékot játszik Eddel, a szobatársával, és lemegy a kocsmába inni. A felejtés a film legalapvetőbb toposza. Humora és didaktikus üzenete egyaránt arra támaszkodik, hogy a szereplők nem érzékelik a környezetüket, így a film szembeszökő párhuzamot von az emberek és a zombik között. Ezt az állítást két egymás tükörképeként szolgáló fárt teszi vizuálisan egyértelművé: Shaun az egyikben a zombiválság előtt, a másikban pedig utána sétál végig a városban. Az első fárt teli van komikus feszültséggel, mert a néző minden pillanatban várja a zombik felbukkanását. A másodikban Shaun annyira figyelmetlen, hogy észre sem veszi: a városban mindenki zombi lett. Bár egy zombifilm esetében jellemző a „mi” versus „ők” mintájára dichotómiát teremteni az élők és az élőhalottak között, a szokásos didaktikus üzenet ezt a nézőpontot hamis tudatossággént leplezi le. (A *Holtak hajnala*, Romero bevásárlóközpontban játszódó zombifilmje egyik különösen szájbarágós pillanatában Francis a zombik megszállta plázán végigtekintve megkérdezi Petertől: „Kik a francok ezek?”, mire Peter azt válaszolja: „Nyugi, pont olyanok, mint mi”). Ez a fúziós kapcsolat, ahol a holtak élnek, az élőket pedig alig valami választja el az életteleniségtől, mutatja a posztindusztriális fogyasztói

társadalom veszélyeit.

A zombitörténet nemcsak a pestisirodalom jól bejáratott hagyományát idézi fel, hanem e megkínzott, alantas lényeket körülvevő kulturális ellentmondások révén különféle szorongások sokaságát fogalmazza meg a huszadik és huszonegyedik századi kapitalizmussal kapcsolatban. A *Haláli hullák hajnalának* két idézett fártja a kortárs válságnak azt a két ellenpólusát rögzíti egy-egy képsorban, amiről Susan Sontag is ír *The Imagination of Disaster* (A katasztrófa elképzelése) című esszéjében: „Valóban a szélsőségek korában élünk, hiszen két egyaránt félelmetes, de látszólag ellentétes sors, a könyörtelen banalitás és a felfoghatatlan terror állandó fenyegetése alatt élünk” (2001: 224). A *Haláli hullák hajnala* tūpontosan fejezi ki ezt az érzést. Apokaliptikus utalásai ellenére mégis a zombifilmek komikus paródiája, így egy pimasz megoldással boldogan végződik. A hadsereg mint *deus ex machina* a tizenegyedik órában lecsap, és megmenti Shaunt és Lizt (miután a buli többi tagja elpusztult), miközben megtalálják a varázsgyógyszert, amivel egyszerre mentik meg Londont és oldják meg a rosszul fizetett munka és a szociális elidegenedés problémáját. A *Haláli hullák hajnalának* befejezése a földhözragadtság ironikus megváltása. Miközben a szereplők szó szerint felszállnak egy teherliften a biztonság felé, a film a két túlélő heteronormatív egyesülését dicsőíti. Immár nem elégedetlenek életük könyörtelen banalitásával: teljes szívvel elfogadták társadalmi helyzetüket.

A zombi kulturális ellentétéktől hemzsegő jelölőként működik. Egyrészt elpusztítja a kapitalizmus működési feltételeit – ezt filmekben gyakran demonstrálják látványosan az utcán szétszórt pénzzel –, másrészt pedig a zombi többjelentésű alakja magát a kapitalizmust is megtestesíti. Értelmezhetjük úgy is, hogy vele beteljesedik annak ezeréves víziója, hogy a kapitalizmus elhozza a „a történelem végét”. Lehet, hogy a zombiapokalipszis az emberi fejlődés végét jelzi, de az egyenzombik uralma örök – amit az állandó vágyakozás állapotában tartott lények táplálnak. A zombik ugyanakkor megtestesítik Marx gondolatát, mely szerint a kapitalizmus belülről fogja elpusztítani önmagát azzal, hogy proletárforradalomhoz vezet, amely egy új, osztályok nélküli társadalmat fog létrehozni. A *Haláli hullák hajnalában* ez a forradalom félbeszakad, a zombikat újra alávetik a kapitalizmus érdekeinek. Egy „Remembering Z-Day” híradó-bejátszásban úgy beszélnek a zombikról, hogy azok „ideális munkaerőforrást kínálnak a szolgáltatóipar számára”, miközben a képernyőn látjuk, hogy egy parkolóban bevásárlókocsikat gyűjtenek össze. Ingyen fizikai munkaerőként és szenzációhajhász szórakoztatási forrásként zsákmányolják ki őket, társadalmi fenyegetésből örökjáró gépekké alakultak át, amelyeket úgy lehet kihasználni, hogy soha nem használódnak el. A rabszolgamunkásként bevetett zombi racionalizált, hézagmentes kapitalizmust teremt. Ez a mozzanat arra emlékeztet, amikor *Az alkimista* befejezéseként a Jeremy és Finesz által felhalmozott tőke átkerül „jogos” tulajdonosához. A pestis a válság közvetlen kimeneteleként mindkét vígjátékban a pénzügyi stabilitás és a status quo helyreállítását eredményezi.

A *Haláli hullák hajnala* az olyan zombifilmek számának növekedését tükrözi, amelyek az apokalipszis utáni idővel is megpróbálnak foglalkozni. Míg a *Haláli hullák hajnala* apró részleteiben

elképzeli egy zombikatasztrófa által megtizedelt világ disztopikus jövőjét, ebben a jövőben a horrort domesztikálták és a mindennapi életbe integrálták. A számos további zombifilm által is hirdetett üzenet – „a zombik mi vagyunk” – még kifinomultabban jelenik meg a zombit a kortárs középosztály életében elhelyező alkotásokban. A film végén a zombik valahol a házikedvenc és a rabszolga közötti társadalmi pozíciót kénytelenek elfoglalni. Tehát ugyanúgy, ahogy *Az alkimista* ban és *A londoni pestis*ben is, London bizonyos gazdasági szektorai kitartanak, és a tomboló pestis közepette is tovább működnek: a filmben az emberek alkalmazkodnak ahhoz az élethez, ahol a zombifenyvegetés állandóan közöttük jár. Miután az egészség és a betegség közötti határokat lehetetlen megőrizni, Giorgio Agamben szavaival a társadalom úgy alakul át, hogy a rendkívüli helyzet „immár normává vált” (2005: 9).

A digitális zombi

A *28 nappal később* teremtményei a *Haláli hullák hajnalának* csoszogó zombijaival összehasonlítva gyorsabban mozognak. A fertőzöttek nem csoszognak, hanem az emberi képesség legszélső határán működnek. Ezek a felgyorsult zombik patalogizáltak – származásuk biológiai, a fertőzést egy ember által gyártott vírus okozta. A cselekmény elindítója egy csoport állatjogi aktivista, akik egy ún. „veszettségvírussal” fertőzött majmot szabadon engednek. A vírus képes áterjedni emberre, és primitív ölési kényszert vált ki benne. A fertőzés rendkívüli sebessége (órák helyett csak másodperceket vesz igénybe) és a fertőzöttek vérszomjassága miatt a vírus azonnal áterjed a szigetország teljes népességére. A fertőzés csak azért nem válik világszintű pandémiává, mert Nagy-Britannia sziget (a film folytatása ezt a nehézséget is megoldja). A film főszereplője, a balesete után egy hónapra kómába került Jim sorsát követi, aki Csipkerózsika-álmából való ébredése után a teljesen elnéptelenedett London dermesztő látványával szembesül. A filmnek ez a pillanata H. F. leírását juttatja eszünkbe az elhagyatott Londonról. Amikor Jim egy zombikkal teli templomba téved, a fertőzöttek rémisztő sebességgel támadnak rá.

Ezek a zombi alakjában bekövetkezett változások a technológiai, esztétikai és kulturális változásokra adott válaszként értelmezhetőek. Ahogy *A londoni pestis* is tartalmaz önreflexiót a nyomtatott kultúra terjedésével kapcsolatban (a hírek „nem is jutottak el azonnal az egész néphez, mint ahogyan ez napjainkban történik”), a *28 nappal később*-et digitális film jellege hasonlóképpen elválasztja a zombifilmek régebbi hagyományától – ezt a vérengző, fertőző, felgyorsult zombit „digitális” zombinak is titulálhatjuk. Ez az alak a kortárs techno-kapitalizmussal kapcsolatos szorongásokat tükrözi vissza. Ezen túl, ahogy a szóbeliség és a tipográfiai kultúra nem különválasztható Defoe-nál, a digitális zombi és hagyományosabb, analóg megfelelője is együtt létezik. A nyomdai betűforma nem egyszerűen felváltja a kézírást vagy a szóbeliséget, ahogy a digitális sem lép az analóg helyébe, hanem a vizsgált – London följajzi keretei között játszódó – alkotások különböző technológiai, mediális és általános jellemzői között párbeszéd folyik. A film ugyanakkor erősen stilizált, és szerkesztését gyors vágások és erősen tömörített montázsszekvenciák jellemzik. Közönségéről feltételezi a kellő mozifilmes jártasságot ahhoz, hogy

képes a köztes képkockákat a történet folyamatosságaként olvasni. A vizuális felgyorsítás és az időbeli tömörítés e bevett elemei esztétikailag is hozzájárulnak a zombi alakjának újratöltéséhez.

Defoe nyitóbekezdésében az értesülések terjedésével kapcsolatos szorongások keverednek magának a pestisnek a terjedésével. A *28 nappal később* hasonlóképpen önmagára utaló mozzanattal indít: az aktivisták a laboratóriumba belépve felfedezik, hogy a csimpánzok a *Mechanikus narancsra* emlékeztető erőszakos hírfolyamnak vannak kitéve, ami azt sugallja, hogy az erőszakos képek fertőzik meg az állatokat az emberiség önpusztító készletével. ^[3] Defoe első oldalára visszagondolva ez a nyitójelenet szintén saját médiumának jellegzetességét egyesíti a betegség terjedésével. Cooke szerint a *28 nappal később* „pontosan azt a kényerűs erőszakot” szállítja a nézőnek, „amelyet állítólag kritizál, olyan mozzanataival, amelyeket különböző szemszögekből nézve inherens kritikának, cinikus kiaknázásnak vagy az utóbbi idők közhellyé vált médiafélelmeinek sima elutasításaként is értékelhetünk” (2009: 176). A film összetett, elmés nyitóképének – ahol a képernyős erőszak a fertőzés allegóriájaként jelenik meg – besorolhatatlan pozíciója H.F-nek a nyomtatott újság terjedéséhez való ambivalens viszonyulásához hasonlít. A film és a regény egyaránt a valóság és a fikció bizonytalan, egymástól kölcsönösen függő határát vizsgálja.

A Jelenések könyvében a négy lovas egyike a ragályt szimbolizálja, így az apokaliptikus és évezredes szorongás mélyen gyökerezik a pestis egykor megállíthatatlan, felfoghatatlan hatalmával kapcsolatos diskurzusban. Az inkább szekuláris zombifilmekben a totális tőkével kapcsolatos gazdasági jellegű aggodalmak szó szerint vérözönön keresztül torkollnak az apokalipszisba. A *28 nappal később* annyiban kissé eltér a hagyományos zombifilmektől, hogy a fertőzöttek halandók maradnak. A Romerót követő filmek többségében ábrázolt zombijárvány olyan apokalipszis utáni kort hoz el, amikor már csak zombik maradnak a bolygón. A zombi apokalipszisnek ez a fantáziája a keresztény feltámadás egyfajta materialista megfordítására tesz javaslatot – a test nélküli lélek ellentétéként a zombi lélek nélküli test. Miután a zombik által lerohant világból az utolsó emberek is kipusztultak, a történelem valóban posztapokaliptikus véget ér. Beáll a tökéletes pangás. A zombi megvalósítja a történelem végéről szóló álmot. Gomel leírása szerint az apokaliptikus pestis sújtotta test „szenvedő test, a stigmák, sebhelyek, sebek és fekélyek írásjegyeivel írt szöveg” (2000: 406). A zombi az apokaliptikus dögvész hasonló alakját testesíti meg. Az örök élet materialista megfordítása Marx gazdasági haladásról szóló narratívájának tükrében olvasható, amely maga is a keresztény eszkatológia materialista inverziója. A zombik a proletár forradalom egyfajta hisztérikus elképzelését valósítják meg; a posztapokaliptikus, osztály nélküli társadalom eltorzult fantáziáját képviselik, amely megfogalmazza a tömeg és a csőcselék viselkedésével összefüggő huszadik századi félelmeket. Ezeket a szorongásokat fejezi ki *A tömegek lélektana* és hasonló művek, amelyben Gustave Le Bon így ír: „Hatalmuk [a tömegeké] csupán romboló lévén, működésüket a mikrobákéhoz lehetne hasonlítani, melyek előmozdítják az elgyengült vagy megholt testnek fölbomlását. Amikor a civilizáció épülete megromlott, az összeomlást mindig a tömegek segítik elő” (2012: 13).

28 nappal később (28 Days Later. Danny Boyle, 2002)

A katasztrófanarratíva bevett közhelye, hogy olyan szereplőket vonultat fel, akik magukat túlélőként egy posztapokaliptikus tájban találva gátlástalan fogyasztásba merülnek – ez a végső rideg vigasz, amit az „utolsó embernek” fel lehet kínálni. *Az alkimistában* Jeremy gazdája házát sajátítja ki, míg *A londoni pestisben* H. F. elmeséli, hogy bátyja üzletének meglátogatásakor azzal szembesül, hogy a helyi asszonyok betörték és ellopták a kalapokat. A *Haláli hullák hajnalában* Shaun és barátai egy kocsmában barikádozzák el magukat, ahol ki is szolgálják magukat a helyszínen lévő italokból, a *28 nappal később* egyik játékos mozzanatában pedig a szereplők kifosztanak egy élelmiszerboltot, a polc-sorok között derűsen rohangálva feltankolnak a drága scotch whiskeyből, és annyi élelmiszert szednek össze, amennyit csak magukkal tudnak vinni. Az áruházból kifelé Frank eljátssza, mintha a pultra tenné a bankkártyáját, amelynek a sarkában világosan látszanak a MasterCard logójának a színei. Frank hátra is hagyja az immár haszontalan műanyag lapot, mivel a MasterCard addig mesterként betöltött helyzete kompromittálódott. A szereplők a zombikéhoz hasonlatos féktelen fogyasztásba vetik magukat most, hogy megdőlt a kereskedelem közvetítőrendszere. Ez a jelenet a *Holtak hajnalának* apokaliptikus költekezési örületét tükrözi vissza, egy jelentős különbséggel: Romero szereplői még bankjegyekötegekkel dobálóztak. Ez a változás egy további módja annak, ahogy a film az analógot (készpénz) digitálisra (hitelkártya) frissíti. A hitelkártya valójában a teljesen virtuális világba viszi át a pénzt: azzal, hogy a hitelt magántulajdonú, profitérdekelt vállalatok, nem pedig az államkincstár bocsátja ki, a semmiből teremtik a pénzt.

A korabeli londoni pestisjárványok kulturális visszhangja különösen nyilvánvaló a *28 nappal később*-ben, amely a zombi műfajra jellemző természetfeletti horrort egy biothriller rettenetével alakítja át. Az eredmény a vizsgált alkotások – különösen Defoe regénye és a *28 nappal később* – összehasonlításából kirajzolódó, a puszta szerkezeti hasonlóságon is túlmutató néhány kísérteties párhuzam. Például a filmcímbe szereplő „28” nem pusztán a holdciklusokra és a testre (különösen a női testre és a szaporodóképes jövőbeliségre) utal, hanem a Defoe naplójában említett huszonnyolc napos karanténtörvényre is (38). Mégis talán az a legizgalmasabb kapcsolat a bubópestis és a zombijárvány retorikája között, hogy a fertőzés súlyos személyiségváltozást okoz. Defoe a ragályt ismételten „dühöngő pestisként” emlegeti – és bár maga Defoe szkeptikus, hangsúlyozza az (orvosok és laikusok körében egyaránt) általánosan elterjedt nézetet, miszerint a

megfertőzöttek „másokat is meg akarnak fertőzni”:

„Minden pestises személyt valamiféle őrzöngés fog el, gyűlölet embertársai iránt, mintha nemcsak a ragály támadta volna meg, hanem magában az emberi természetben is felütné fejét valamilyen erőszakos gonoszság (...), miként a veszett kutyáról mondják, amely, még ha korábban a legkezeesebb állat volt is, most mindenkit megtámad és megmar, aki útjába kerül” (179).

A „veszettség” fogalma egyaránt felmerül a Defoe által említett feldühödött kutya képe kapcsán (amit többször is alkalmaz a járvány áldozatainak leírására) és a *28 nappal később*-ben megjelenő veszettségvírussal összefüggésben is. Mind Defoe fiktív naplójának, mind a zombifilmnek egyik vérfagyasztó vonása a fertőzés terjesztésének a kényszere. Girard kiemeli: „a pestis a kölcsönös erőszak átlátszó metaforája, amely szó szerint pestisszerűen terjed” (1974: 836). Különbség csak a mértékben van: a *28 nappal később*-ben a vírus „azonnal végigszalad a lakosságon”, villámcsapás módjára, ami messze meghaladja a Defoe által 1722-ben elképzelteteket.

Az ész feletti uralom elvesztésének és a társadalom ellen fordulásnak ez az aktusa és így a fertőzés eszközévé válás minkét műben katasztrofális társadalmi változásokat hoz. Defoe nemcsak azt mutatja be, hogy „a fertőzötteknél valami látszólagos szándék vagy gonosz hajlam mutatkozott mások megfertőzésére” (179), de azt is, hogy ez milyen súlyosan csapódott vissza rájuk. A Londonból vidékre menekülni próbálóktól a félelem miatt tagadták meg a jóindulatú, kedves fogadtatást, és Defoe az emberek egymással szembeni kegyetlenségéről is beszámol. Így nem pusztán a pestis ellen kellett küzdeni, mivel a pestis az embereket is egymás ellen fordította. A *28 nappal később* a vírust kifejezetten az ember erőszakos természetének metaforájaként aknázza ki. Amint egy katona didaktikusan megjegyzi a filmben: „Nincs vírus, csak emberek gyilkolnak embereket”. A katasztrófátörténetek és különösen a zombiműfaj visszatérő toposza, hogy gyakran megállapítják: nem a katasztrófa – ez esetben a zombik – a legnagyobb ellenség, hanem a többi ember. A *londoni pestis* és a *28 nappal később* egyaránt elmosza a valóság és a fikció közötti határokat; egyfajta komor realizmust tárnak elé (mindegyik saját történelmi kontextusából), amelyen keresztül kijózanító tanulságot hordozó rémmesét mondanak el. E minőségükben mindegyik iránymutatásként is szolgál fertőzési katasztrófákhoz.

A médiumok viralitása

Egy felsejlő mögöttes kapocs formálisan is összeköti a pestisretorikát azzal a gondolattal, hogy maga a retorika is a fertőzés modellje szerint működik. Ahogy mind *Az alkimista*-ban, mint *A londoni pestis*-ben láthattuk, magát a médiumot egyszerre mutatták be a tájékoztatás eszközeként és (potenciális) pestisként. Szóbeli közlés esetén a pletyka vagy rosszindulatú híresztelés az erkölcstelenség pestistét okozhatja, miközben magának a betegségnek a terjedésével is összekapcsolódik olyan, akkoriban népszerű elméleteken keresztül, amelyek szerint a pestis a levegőben a kilelegzett levegővel keletkező miazmával terjed. Az írást hasonló félelmek vették

körül, mivel egy megsokszorozódó szöveg átvitt értelemben vett szétterjedését a pestis szó szerinti forrásának lehet tekinteni.

Míg Ong többnyire az írás technológiáinak keretében beszél a médiáról mint élőhalottról, más médiumokra is kiterjeszthető a gondolat, mely szerint az írás egyfajta étellel és halállal kísérteties viszonyban álló újraélesztett tetem. André Bazin a film halálhoz való viszonyát talán legtömörebben *A fénykép ontológiája* című rövid esszéjében fejti ki, ahol véleménye szerint mind a képzőművészet, mind a film fejlődését az ún. „múmia-komplexus” hajtja előre (1977: 21-31.). Bazin szerint a film egyedisége különösen annak környezetfüggő mivoltában rejlik. A film az idő ujjenyomata, a fénynek a fényérzékeny papíron hagyott fizikai nyoma. Ez a minőség az analóg filmet mind a képzőművészettől, újabban pedig mind a digitális művészetektől megkülönbözteti. Bazin szerint e mechanikus folyamat eredményeként a film „bebalzsamozza” az időt (1977: 21-31.).

A médiumok viralitása és egyfajta élőhalott diskurzushoz való viszonyuk mintha uralná esztétikai és episztemológiai kereteinket. Ugyanakkor elmondható, hogy a digitális korban – bár a printkultúra továbbra is leginkább előtérben lévő episztemológiai modellünk – a szövegben megtalálható „élettelenség” minősége a digitális kultúra ontológiájának talán már nem része. A filmteoretikusok arra hívják fel a figyelmet, hogy az analógról digitálisra történő átállás a ráutaló jelleg elvesztésével járt. Mary Ann Doane így írja le a digitális média ontológiai feltételeit: „A digitális reprezentációk és azok anyagi létfeltételeinek (amelyek valóban léteznek) viszonya annyira elvont, hogy majdnem megközelíthetetlen. A digitális az anyagtalanság fantáziáját árasztja, ellentétben a referencialitás vagy az indexikalitás fantáziájával” (Doane 2012). Amikor a film teljes mértékben átveszi a digitális technológiát, ennek megfelelően a zombiábrázolásban is elmozdulás történik. A puristák számára a digitális videó már nem film. Hasonló állítást lehetne megfogalmazni a *28 nappal később*-ben szereplő új típusú zombiról is. ^[4] A film ráutaló mivolta – Doane megfogalmazása szerint „a lefényképezett kép és annak eredeti referense közötti egzisztenciális kötelék” (2012) – teremti meg az élőhalottságnak ezt a kísérteties formáját. A digitális film ontológiájából szükségszerűen hiányzik ez a ráutaló minőség. Azt is állíthatjuk, hogy az írás ontológiai állapota digitális kontextusokban teljes mértékben újradefiniálódik, mivel a hálózati és programozható médiában a szöveg rögzültsége és állandósága már nem adott. E veszteségnek megfelelően a *28 nappal később* új digitális zombijai is levetették élőhalott mivoltukat, helyette a biológiai sebészkesedés szörnytermékeiként jelennek meg. Bár továbbra is a vírus a huszonegyedik század kulturális képzeletét megfertőző egyik legnagyobb terror, ez mégis már egy olyan világ terméke, amelyet egyre inkább a globalizáció, a közösségi hálózatépítés és a virális média retorikájában megjelenő hálózat logikája irányít. A technológiai apokalipszis gondolata a Y2K ezredforduló félelmével kezdődően elválaszthatatlanul összeolvad a biológiai fertőzési modellekkel.

Ez a tanulmány négy szöveget – *Az alkimistát*, *A londoni pestist*, *a Haláli hullák hajnalát* és a *28 nappal későbbet* –, két vígjátékot és két pedagógiai célzatú rémmesét fogott egybe esettanulmányként, melyek cselekményét egyaránt egy fertőző járvány kitörése indítja el. Együttesen megmutatják a pestis- és fertőzéstdiskurzus működését a különböző történelmi és műfaji kontextusokban.

Különbségeiktől eltekintve kirajzolódik a közös narratív pálya, amely összeköti az itt vizsgált pestisirodalom korpuszát. A születő ipari kapitalizmus keltette társadalmi feszültségektől a digitális kor globalizációjával szemben kifejezett szorongásokig a pestis – és újabban a zombi – fogalma egyfajta alapvető jelölőként szolgál, amely e gazdasági, technológiai és esztétikai diskurzusokat összeköti egymással.

Fordította Szalai Virág

A fordítást ellenőrizte Füzi Izabella és Hódosy Annamária

[A szöveg eredeti megjelenési helye: Stephanie Boluk és Wylie Lenz: Infection, Media, and Capitalism: From Early Modern Plagues to Postmodern Zombies. *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 2010. ősz-tél, 10.2, 127-146.]

Jegyzetek

1. A témával kapcsolatban lásd Shaviro elemzését Romero filmjéről (1993: 83-106); Lauro és Embry 2008; Russell 2005: 91-96.; és Harper 2002.
2. A filmművészet már ismerte a zombit, mielőtt Romero 1968-ban újragondolta a figurát. Az első jelentős képernyős megjelenésére *A fehér zombi*ban (White Zombie. Victor Halperin, 1932) került sor. Az 1943-as *I Walked with a Zombie* (Jacques Tourneur) megmutatta, hogy a figura képes hozzájárulni egy meditatív, művészileg igényes film létrejöttéhez. A haiti folklórból származó zombik nem fertőztek, és egy őket mozgató mester irányítása alatt álltak. Viszonylag kevés, ebből a korból származó film állította be a zombit a legfőbb fenyegetésként. Az 1957-es *Zombies of Mora Tau* (Edward L. Cahn) vezette be elsőként az önjáró, fertőzéssel megsokszorozódó zombi alakját, míg az 1950-es évek sci-fi filmjei önszaporító automatákat kínáltak az atomkorhoz (pl. *Testrablók támadása* [Invasion of the Body Snatchers. Don Siegel, 1956]). Ugyanakkor Romero alacsony költségvetésű filmjének, *Az élőhalottak éjszakájának* pénzügyi sikere – amely kiiktatta a boszorkánymestert, bevezette a kannibalizmust és a fenyegetést észak-amerikai területre helyezte át – mind hazai, mind nemzetközi téren a zombifilmek robbanásszerű növekedését hozta az 1970-es és 1980-as években. Fay szerint a „remake-ek és folytatások” posztmodern zombija a történelem kitörlésének terméke (2008: 83). Fay e figura helyét nem a filmtörténetben, hanem a történelmi brutalitásban igyekszik újonnan kijelölni, különös tekintettel Haiti amerikai megszállására (1915-34), amelyen keresztül a zombi elterjedt az amerikai populáris kultúrában.
3. A szélsőségesen erőszakossá váló csimpánz témájának alkalmazása a *2001: Űrodüsszeiára* (2001: A Space Odyssey, 1968) is emlékeztet, amely szintén Stanley Kubrick filmje.
4. Lásd Pegg cikkét a *The Guardian*-ban, ahol vitára készen hangsúlyozza: „A ZOMBIK NEM FUTNAK”.

Irodalomjegyzék

- Agamben, Giorgio (2005): *State of exception*. Ford. Kevin Attell. Chicago, University of Chicago Press.
<https://doi.org/10.7208/chicago/9780226009261.001.0001>
- Artaud, Antonin (1958): The Theater and the Plague. *The Theater and its Double*. Ford. Mary C.

Richard. New York, Grove 15-32.

- Bazin, André (1977): A fénykép ontológiája. (Ontologie de l'image photographique). In *Tanulmányok a filmművészetről*. Ford. Baróti Dezső et al. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 21-31.
- Cooke, Jennifer (2009): *Legacies of Plague in Literature, Theory and Film*. New York, Palgrave. <https://doi.org/10.1057/9780230235427>
- Daniel Defoe (1978): *A londoni pestis*. Ford. Vámosi Pál. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Doane, Mary Ann (2012): Az indexikus és a médiumspecifikusság fogalma. Ford. Füzi Izabella. *Apertúra*, tavasz. URL: <https://www.apertura.hu/2012/tavasz/doane-az-indexikus-es-a-mediumspecifikussag-fogalma/>
- Fay, Jennifer: Dead Subjectivity (2008): White Zombie, Black Baghdad. *CR: The New Centennial Review*, 8.1. 81-101. <https://doi.org/10.1353/ncr.0.0018>
- Gilman, Ernest B. (2009): *Plague Writing in Early Modern England*. Chicago, University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226294117.001.0001>
- Girard, René (1974): The Plague in Literature and Myth. *Texas Studies in Literature and Language*, 15.5. 833-50.
- Gomel, Elana (2000): The Plague of Utopias: Pestilence and the Apocalyptic Body. *Twentieth-Century Literature: A Scholarly and Critical Journal*, 46.4. 405-33. <https://doi.org/10.1215/0041462X-2000-1003>
- Harper, Stephen (2002): Zombies, Malls and the Consumerism Debate: George Romero's Dawn of the Dead. *Americana: The Journal of American Popular Culture (1900-Present)*, 1-2.
- Harpold, Terry (2009): *Ex-foliations: Reading Machines and the Upgrade Path*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Jonson, Ben (1974): Az alkimista. In *Komédiák*. Ford. Nagy László. Budapest, Európa.
- Lauro, Sarah Juliet és Karen Embry (2008): A Zombie Manifesto: The Nonhuman condition in the Era of Advanced Capitalism. *Boundary 2: An International Journal of Literature and Culture*, 35.1. 85-108. <https://doi.org/10.1215/01903659-2007-027>
- Le Bon, Gustave (2012): *A tömegek lélektana*. Ford. Balla Antal. Onga, Belső Egészség.
- Marx, Karl és Frederick Engels (1948): *Kommunista kiáltvány*. Ford. Rudas László. Budapest, Szikra.
- McDowell, Paula (2006): Defoe and the Contagion of the Oral: Modeling Media Shift in *A Journal of the Plague Year*. *PMLA*, 121.1. 87-106. <https://doi.org/10.1632/003081206X96122>
- Ong, Walter (2010): *Szóbeliség és írásbeliség: a szó technológizálása*, Ford. Kozák Dániel. Budapest, Gondolat.
- Pegg, Simon (2008): The Dead and the Quick. *Guardian News and Media Limited*, 11.04., URL: <http://www.guardian.co.uk/media/2008/nov/04/television-simon-pegg-dead-set>
- Ross, Cheryl Lynn (1988): The Plague of The Alchemist. *Renaissance Quarterly*, 41.3. 439-58. <https://doi.org/10.2307/2861756>
- Russell, Jamie (2005): *Book of the Dead: The complete History of Zombie Cinema*. Surrey, Nagy-Britannia, FAB.

- Shaviro, Steven (1993): *The Cinematic Body*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Sontag, Susan (2001): The Imagination of Disaster. *Against Interpretation and Other Essays*. New York, Picador, 209-25.
- Totaro, Rebecca (2005): *Suffering in Paradise: The Bubonic Plague in English Literature from More to Milton*. Pittsburghs, Duquesne UP.

Filmográfia

- *2001: Űrodüsszeia* (2001: A Space Odyssey. Stanley Kubrick, 1968)
- *28 nappal később* (28 Days later. Danny Boyle, 2002)
- *A fehér zombi* (White Zombie. Victor Halperin, 1932)
- *A testrablók támadása* (Invasion of the Body Snatchers. Don Siegel, 1956)
- *Az élőhalottak éjszakája* (Night of the Living Dead. George Romero, 1968)
- *Haláli hullák hajnala* (Shaun of the Dead. Edgar Wright, 2004)
- *Hasznos a zombi a háznál* (Fido. Andrew Currie, 2007)
- *Holtak földje* (Land of the Dead. George A. Romero, 2005)
- *Holtak hajnala* (Dawn of the Dead. George Romero, 1978)
- *I Walked with a Zombie* (Jacques Tourneur, 1943)
- *Kaptár* (Resident Evil. Paul W.S. Anderson, 2002)
- *Left 4 Dead* (TV-sorozat)
- *Otto; or Up with Dead People* (Bruce LaBruce, 2008)
- *Zombies of Mora Tau* (Edward L. Cahn, 1957)

© Apertúra, 2020. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2020/osz/boluk-lenz-fertozes-mediumok-es-kapitalizmus-a-kora-modernkori-jarvanyoktol-a-posztmodern-zombikig/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2020.16.1.7>