

filológiai

közlöny
2014/4.
LX. évfolyam

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN
BÓKAY ANTAL
CSÚRI KÁROLY
KOVÁCSÁRPÁD (ELNÖK)
PÁL JÓZSEF
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás
Bókay Antal
Hárs Endre
S. Horváth Géza
Jákfalvi Magdolna
Józan Ildikó (főszerkesztő)
Menczel Gabriella
Orosz Magdolna
Sándorfi Edina

A MAGYAR TUDOMÁNYOSAKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

MEGJELENIK NEGYEDÉVENKÉNT

Terjeszti a Balassi Kiadó

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1136 Budapest, Hollán Ernő utca 33. IV/5.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

BALASSI KIADÓ
www.balassikiado.hu
e-mail: filologia@ligatura.hu



Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT
1137 Budapest, Katona József utca 9–11.
Tel.: 212-0214

ÍRÓK BOLTJA
1061 Budapest, Andrásy út 45.
Tel.: 322-1645, 342-4336
Fax: 342-4311

ATLANTISZ KÖNYVSZIGET
1061 Budapest, Anker köz 1–3.
Tel./fax: 267-6258

továbbá a nagyobb könyvesboltokban.

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785

A folyóirat megjelenését támogatta



nka
Nemzeti Kulturális Alap

TARTALOM

Sci-fi és szimuláció

JEAN BAUDRILLARD Szimulákrum és sci-fi	411
GYURIS NORBERT A szimuláció temporalitása: Schrödinger macskája és az <i>Ubik</i>	416
KLAPCSIK SÁNDOR Határátlépés, disztópia és cyberpunk: <i>A zóna</i> és az <i>Álom-gyár</i>	432
BENCZIK VERA Tetemre hívás: tér, trauma és emlékezet Cormac McCarthy <i>Az út</i> című regényében	445
PINTÉR KÁROLY Ismeretelméleti utazás: a jövőértelmezés bizonytalansága Wells <i>Az időgép</i> című kisregényében	459
<i>Az irodalmi képregény</i>	
SATA LEHEL „Le az álarccal!” <i>Az evidentia</i> alakzatai Arthur Schnitzler <i>Álomnovella</i> című elbeszélésének képregényváltozatában	484
<i>Műhely</i>	
BALKÁNYI MAGDOLNA Színpad – iroda – intézet A kortárs svájci színházról és színháztudományról egy könyv nyomán és kapcsán	502

Recenzió

„Új alakokká vált testek”

Bényei Tamás, *Más alakban. A metamorfózis lehetséges poétikai és politikái*, Pécs, Pro Pannonia, 2013, 219 oldal (Kiss Boglárka)

526

Számunk szerzői

533

E lapszámunk tematikus írásait Gyuris Norbert szerkesztette

Az irodalmi képregény rovat szerkesztője Sata Lehel

JEAN BAUDRILLARD

Szimulákrum és sci-fi¹

A szimulákrumnak három rendje van:

1. A természetes, naturalista szimulákrum: alapja a kép, az imitáció és a másolás. Ezek a szimulákrumok harmonikusak, optimisták és az Isten képmását tükröző természet helyreállítását vagy ideális megteremtését tűzik ki célul.

2. A produktív, termelői szimulákrum: alapja az energia és az erőter, amelyet a gépesítés és a teljes termelési rendszer materializál. A cél prométheuszi: az egész világot átfogó alkalmazhatóság, folyamatos növekedés, a meghatározatlan energiák felszabadítása (a vágy egyik része azoknak az utópiáknak, amelyek a szimulákrumnak ebbe a rendjébe tartoznak).

3. A szimulációs szimulákrum: alapja az információ, a modell, a kibernetikus játék. Célja a maximális operacionalitás, a hiperrealitás és a totális kontroll elérése.

Az első rend az utópia imagináriusának felel meg. A második a szorosan vett sci-finek. A harmadik... van még egy olyan imaginárius terület, amelyik megfelelnetne ennek a rendnek? Erre valószínűleg az a válasz, hogy a „jó öreg” sci-fi képesség halott, és valami más készül átvenni a helyét (ráadásul nem csupán a fikcióban, hanem az elméletben is). A hagyományos sci-fi és az elmélet ugyanarra a sorsra kárhoztatott: képlékenyséjük és tökéletlenségük miatt önálló műfajként megszűnnek létezni.

A valós és az imaginárius nem létezik, kivéve akkor, ha bizonyos távolságból szemléljük őket. Mi történik, amikor ez a távolság – még a valóst az imagináriustól elválasztó távolság is – elkezd megszűnni és magában a modellben feloldódni? A szimulákrum egyik rendjétől a másikig haladva jelenleg saját szemünkkel követhetjük, amint elillan ez a távolság, ez a különállás, amely lehetővé teszi az eszmei és kritikai álláspont kialakítását.

Ez legteljesebb mértékben az utópiában van jelen, amely egy transzcendens világot, egy radikálisan más jellegű univerzumot ábrázol (ennek a legegényibb formája továbbra is a romantikus álom, amelyen belül a transzcendencia teljes mélységében megnyilatkozik, még a tudattalan struktúrájára is rávetül; ennek ellenére minden egyes esetben a lehető legjobban különbözik a valóstól – utópisztikus szigetként ellentételezi a valós kontinenst).

¹ Forrás: Jean BAUDRILLARD, *Simulacra and Science Fiction*, transl. Arthur B. EVANS, *Science Fiction Studies*, 1991, 18/3, 309–313.

A sci-fi ezt jelentős mértékben redukálja: a sci-fi – legtöbbször – a termelés valós világának extravagáns kivételése, miközben kvalitatív szempontból nem különbözik tőle. A mechanika és az energia, a végtelen felé tartó gyorsulás és az erőterek extrapolációjaként a sci-fi alapvető mintái és forgatókönyvei a mechanikából és a metallurgiából merítenek. A robot projektált hiposztázisa. (Az ipari társadalom előtti limitált univerzumban az utópiák az ideális alternatív világot ellentételezték. Az ipari társadalom korának potenciálisan határ nélküli univerzumához a sci-fi úgy járul hozzá, hogy megsokszorozza a világban meglévő lehetőségeket.)

A modellek implozív korában ez jelentős mértékben redukálódik. A modellek többé már nem hoznak létre a valósra hivatkozó imaginárius területet; magukhoz ragadják a valóst, így eltűnik bárminemű fiktív extrapolációnak a mozgástere – a modell immanens, ezért nem ad teret a transzcendens semmilyen formájának. Minden készen áll, hogy színre léphessen a szó kibernetikus értelmében vett szimuláció, más szóval ezeknek a modelleknek mindenféle manipulációja (lehetséges forgatókönyvek, szimulált helyzetek létrehozása, stb.), de már semmi sem különbözteti meg ezt az irányítói manipulációt magától a valóstól: a fikció megszűnt létezni.

A valós képessé vált arra, hogy meghaladja a fikciót, ami a legbiztosabb jele annak, hogy az imaginárius minden bizonnyal lemaradt a versenyben. A valós azonban sohasem haladhatja meg a modellt, mert a valós csupán a modell álcája.

Az imaginárius a valós álcája volt egy olyan világban, amely a valóságelvre épült. Napjainkban azonban a valós álcázza a modellt egy olyan világban, amelyet a szimuláció elve irányít. És, ellentmondásos módon, a valós számít igazi utópiának – ez az utópia azonban elérhetetlen, csak álmainkban létezik, akár egy elvesztett tárgy.

Talán a kibernetika és a hiperrealitás korának sci-fije alkalmas arra, hogy megpróbálja „mesterségesen” feltámasztani a múlt „történelmi” világait, megkísérelje a legapróbb részletekig *in vitro* rekonstruálni a tovatűnt napok változatos epizódjait: eseményeket, személyeket és lejárt ideológiákat – melyek mára elvesztették jelentésüket és egykori lényegüket, de hipnotikus módon felidézik az egykori igazságot. Mint az amerikai polgárháború *Az utolsó szimulákrum* című Philip K. Dick-regényben; akár egy óriási, háromdimenziós hologram, amelyben a fikció soha többé nem tart tükröt a jövőnek, hanem inkább kétségbeesett módon újrahallucinálja a múltat.

Már nem tudunk elképzelni más univerzumokat; a transzcendens ajándékától is megfosztottak bennünket. A klasszikus sci-fi a terjeszkedő univerzumokról szólt: az új felfedezéséről szóló narratívák mellett kötelezte el magát, amelyekhez a felfedezés és a kolonizáció 19. és 20. századra jellemző, inkább földi formái társultak. Itt azonban nem figyelhető meg semmilyen ok-okozati viszony. Nem csupán azért, mert manapság a földi területeket gyakorlatilag maradéktalanul megismerték, feltérképezték, leltárba vették és benépesítették; a föld a globalizációnak köszönhetően bizonyos értelemben összezsugorodott – nem csupán az árucikkek, hanem az értékek, jelek és modellek kollektív piacává is vált, így az imaginárius mozgástere végleg megszűnt. Nem teljesen emiatt, de a sci-fi felfedezői (technológiai, mentá-

lis és kozmikus) univerzuma sem működik már. A két dolog azonban szorosan kapcsolódik egymáshoz, és egyazon általános fejlődési folyamat két aspektusának felelnek meg: az explózió és az expanzió évszázadai után beköszöntött az implózió időszaka. Amikor egy rendszer eléri saját határait, önnön telítettségi fokát, elkezd visszafelé fejlődni. Ugyanakkor a képzelőerővel is történik valami.

Egészen mostanáig hatalmas imaginárius-tartalékaink voltak, mert a valóság-együttható egyenes arányosságban áll az imagináriussal, amely különleges gravitációs erővel ruházta fel a valóst. Ez igaz a földrajzi tájak és az űr felfedezésére is: amikor a képzelet már nem talál magának szűzföldet, amikor a térkép teljesen leképezi a tájat, az olyan dolgok, mint a valóságelv, eltűnnek. Az űr meghódítása ebben az értelemben egy irreverzibilis küszöb, amelynek hatására a földi koordináták és a referencialitás elveszik. A valóság, mint egy belül koherens és határok közé szorított univerzum, elvész, amikor a határai a végtelenbe tolódnak. A bolygót követően az űr meghódítása az emberi térnek a derealizálódását vagy pedig szimulált hiperrealitásba fordulását vonja maga után. Figyeljük csak meg például, ahogy a legutóbbi holdkapszulaként egy konyhával és fürdőszobával felszerelt kétszobás lakás orbitális pályára állt (azt is mondhatnánk, hogy az űr hatványára emelkedett); a földi élőhely megszokott hétköznapisága ezzel magára ölti a kozmikus jellemzőit és azok űrbéli hiposztázisát, a valós szatellizálódik az űr transzcendenciájában – ez a metafizika vége, a fantázia vége, a sci-fi vége. Elkezdődött a hiperrealitás kora.

Ettől kezdve valaminek meg kell változnia: a projekció, az extrapoláció, az ilyesféle pantografikus elragadtatás, ami a sci-fi báját adta, többé nem lehetséges. A nem valós többé már nem gyártható le a valósból, az imaginárius nem állítható elő a valós adathalmazából. A folyamat éppen ellenkező irányba hat: célja, hogy helyükre kerüljenek a „decentrált” szituációk, a szimulációs modellek, majd nagy küzdelem árán a valós, a banális, a megtapasztalt élet színeiben játszanak; hogy újraépüljön a valós mint fikció, pontosan azért, mert a valós eltűnt az életünkből. A valós, a megélt, a mindennapi egyfajta hallucinációja – de újraprendezve, esetenként meghökkentően szokatlan részletességgel újraépítve, akárha egy állatkert vagy botanikus kert lenne, áttetszően precíz módon prezentálva, azonban mindenféle fajsúly nélkül, előzetesen derealizálva és hiperrealizálva.

Az igazi sci-fi – ebben az esetben – nem a terjeszkedés fikciója lenne a vele járó összes szabadsággal és „naivitással”, amelyek a felfedezés bizonyos báját kölcsönözték neki. Ehelyett inkább implozív módon fejlődne, hasonlóan az univerzumról kialakított elképzelésünkhöz. Célul tűzné ki, hogy revitalizálja, reaktualizálja és rebanalizálja a szimuláció fragmentumait – ennek az univerzális szimulációnak a fragmentumait, amelyekké a feltételezett „valós” világunk vált.

De hol találhatunk olyan fikciót, amely már ötvözi ennek a visszafordulásnak a feltételeit? Egyértelmű, hogy Philip K. Dick novellái ebben az új térben – mondhatnánk – „gravitálnak” (habár ez a kifejezés már nem helytálló többé, mert valójában ez az új univerzum „antigravitációs”, illetve ha mégis gravitál, a valós helyén maradt lyuk körül, az imaginárius helyén maradt lyuk körül teszi). Dick nem

teremt alternatív kozmoszt, de folklórt, kozmikus egzotikumot vagy intergalaktikus hősi tetteket sem; az olvasó kezdettől fogva eredet, múlt vagy jövő nélküli, totális szimulációban találja magát – az összes koordináta (mentális, tér-idő, szemiotikus) áramlatában. Nem a párhuzamos univerzumok vagy a megkettőzött univerzumok, de még csak nem is a lehetséges univerzumok problémájáról van szó: ez nem a lehetségesről vagy a lehetetlenről és nem is a valósról vagy az elképzeltről szól. A hiperreális a tét. A hiperreális a szimuláció univerzuma, ami valami tökéletesen más dolog. És nem azért, mert Dick pontosan a szimulákrumot említi. A sci-fi mindig is így tett, de mindig a kettősséggel játszott, a mesterséges replikációval vagy az imaginárius megkettőzéssel, miközben a mi esetünkben a kettősség már továtűnt. A kettősség többé nem létezik; az ember alapvetően már eleve abban a bizonyos másik világban él, egy másik világban, amely nem különbözik a sajátjától – tükrök, projekció, utópiák vagy a reflexió eszközei nélkül. A szimuláció megkerülhetetlen, legyőzhetetlen, sakk-matt, külsőség nélküli. Már nem juthatunk „át a tükrön” a másik oldalra, miként a transzcendens aranykorában tettük.

Talán még meggyőzőbb példa lenne Ballard és a korai – poétikus, álomszerű, elidegenítő – „fantazmagórikus” novelláitól kiinduló fikciós fejlődése a *Karambolig*, amely minden kétséget kizáróan (még jobban, mint a *High Rise* [Felhőkarcoló] vagy a *Concrete Island* [Beton-sziget]) a kortárs sci-fi modelljeként szolgál, ami már nem sci-fi többé. A *Karambol* a mi világunk, nincs benne semmi „kitalált”, minden hiperfunkcionális: a forgalom és a balesetek, a technológia és a halál, a szex és a kamera látószöge. Minden olyan, mint egy hatalmas, szimulált és szinkronizált gépezet; a saját felgyorsult modelljeinké, minden bennünket körülvevő modellé, melyek egyvelege hiperoperacionalizálódik a semmisségben. A *Karambolt* az különbözteti meg minden más sci-fitől, amelyek szemmel láthatólag még mindig a régi (mechanikus/mechanisztikus) funkció kontra diszfunkció kettőse körül keringenek, hogy a *Karambol* a „hagyományos” univerzum erővonalai és végletei mentén vetíti előre a jövőt. A fikció meghaladhatja a valóságot (vagy fordítva, ami még kifinomultabb dolog), de ugyanazon játékszabályok szerint. A *Karambol*ban viszont nincs sem fikció, sem valóság – mindkettőt eltörli a hiperrealitás egy bizonyos fajtája. És ebben áll a kortárs sci-fi meghatározó jellege, ha van ilyen egyáltalán. Ugyanez mondható el például a *Bug Jack Barron*ról vagy a *Stand on Zanzibar* [Zanzibáron állva] egyes részeiről.

Valójában az efféle sci-fi már nem valamiféle másol, hanem egyfajta mindenhol: a sci-fi itt és most zajlik a modellek körforgásában, magában a szimulált környezetünk axiomatikus természetében. Melyik sci-fi szerző „találta volna ki” (habár, ha pontosak akarunk lenni, ezt már nem lehet „kitalálni”) például a nyugat-németországi szimulákrumüzemek „valóságát”, olyan gyárakét, amelyek a hagyományos gyártási folyamat minden szerepében és munkakörében újra alkalmazzák a munkanélkülieket, akik semmit sem gyártanak, és csak az a dolguk, hogy egy hatalmas hálózat részeként parancselvű stratégiai játszmákkal, versenyekkel, memókkal, könyvvel számlákkal, stb. foglalkozzanak? Az anyagi termelés egésze légtüres térben

ismétlődik meg (a szimulákrumgyárak egyike még „valóban” tönkre is ment, és másodsor is el kellett bocsátania munkanélküliekből álló munkásait). Ez a tényleges szimuláció: ezek a gyárak egyáltalán nem utáztatok, hanem valóság – hiperreálisak –, és ezáltal a „komoly” üzemek „valós” előállítási folyamatait ugyanabba a hiperrealitásba taszítják. Mindebben nem a hamis és a valódi gyárak ellentéte a lenyűgöző, hanem inkább a kettő megkülönböztethetlensége: a termelés fennmaradó része ezen az „üzleti szimulákrumon” kívül nem rendelkezik más referencialitással vagy a mélyben meghúzódó végességgel. A hiperreális közönyösség az, ami igazi „tudományos fantasztikus” minőséget kölcsönöz ennek a jelenségnek. Nyilvánvaló, hogy ezt már nem kell kitalálni: itt van a szemünk előtt, egy titkok és mélység nélküli világból tör elő.

A sci-fi összetett univerzumában manapság kétségtelenül az okozza a legnagyobb nehézséget, hogy észrevegyük, mi az, ami még mindig megfelel a második rend imagináriusának (és ez teszi ki a nagyobb részt), a termelői/projekciós rendnek, és mi az, ami már megjelent az imaginárius különbségeltörléséből, a szimuláció harmadik rendjéből fakadó áramlásból. Tisztán látható például a különbség a gépi robotmechanika (ami a második rendre jellemző) és a harmadik rendből axiomatikusan származó, számítógéphez hasonló kibernetikus gépek között. Az egyik rend könnyen keveredhet a másikkal, és a számítógép is működhet úgy, mint egy szupergép, egy szuperrobot vagy mechanikai szuperhatalom: a második rend termékeny géniuszát szemlélteti, nem követi a tiszta szimuláció menetét, és megőrzi a véges univerzum reflexeit (ebbe beletartozik az ambivalencia és a lázadás, mint a 2001 számítógépénél vagy a *Stand on Zanzibar* Shalmanezerejében). Az operai (a színházi státusz, fantasztikus gépek, a technológia „Nagyoperája”), amely az első rendhez tartozik, az operatív (az ipari státusz, a hatalom és az energia termelése és érvényesítése), amely a második rendnek felel meg, és az operacionális (a kibernetikai státusz, a meghatározatlanság, a „metatechnológia” áramlása), amely a harmadik rendet jelöli, minden elképzelhető interferenciája előfordulhat napjaink sci-fijében. Ennek ellenére már csak az utolsó renddel kellene érdemben foglalkoznunk.

Gyuris Norbert fordítása

GYURIS NORBERT

A szimuláció temporalitása: Schrödinger macskája és az *Ubik*

„– Azt mondd... halhatatlan vagyok?
– Nem tudom. Mindenesetre sokkal kevésbé vagy halandó, mint én”
(Stanislaw Lem: *Solaris*)

Philip K. Dick *Ubik* (1969) című regénye egyik főhősnőjének karján a következő óva intő tetoválás látható: „Caveat emptor”. A regényben feloldatlan marad a latin kifejezés jelentése, miként az is, hogy a címadó Ubik, ez a mindenre alkalmasnak látszó termék mi is lehet pontosan. A könyv a dicki életmű egyik meghatározó eleme, és ez annak is köszönhető, hogy az *Ubik* eddig is számos olvasatnak és változatos elméleti és filológiai megközelítésnek kínálta fel magát. Az elemzésekben az Ubik értelmezési horizontja rendkívül széles: az álom és a regény kapcsolatától (BUTLER 2005, 273) Dick saját, az Ubik mint „az időkontinuum más tereiből érkező információ” (DICK 1991, 144) meghatározásáig a legkülönb fejtegetések jelentek meg a regény megjelenése óta eltelt csaknem fél évszázadban. Az *Ubik* azért generál folyamatosan új és új megközelítéseket és olvasatokat, mert a kritika alapvetően értelmezni akarja a szöveget, amely ennek ellenáll: a „caveat emptor” metaforikusan azokra a veszélyekre figyelmeztet, amelyek az *Ubik* olvasni és megérteni akarásából származnak. Az *Ubik* szétfeszítette a sci-fi műfaji kereteit és meghaladta a reprezentáció határait (FITTING 1975, 47), valamint megkérdőjelezte a jelekre épülő kultúránkban magát a jel státuszát (BUKATMAN 1993, 99), így a reprezentáción túl kell keresnünk az értelmezés lehetőségeit. Meg kell vizsgálni, hogy az *Ubik* – és a hozzá hasonló szemiotikai térben mozgó szövegek sora – miért áll ellen az interpretációnak. Az *Ubik* kapcsán felmerülő szimuláció- és a kvantumelmélet irodalomelméleti hozadékai azt szemléltetik, hogy a reprezentáció mint jelentésadás miként válik alkalmatlanná az *Ubik* hagyományos értelemben vett olvasására; eközben felfedhetővé válik a reprezentáció és a szimuláció közötti szemiotikai különbség, továbbá a szimuláció temporális meghatározottsága, valamint a szimuláció és a reprezentáció kölcsönös oszcillációjának hozzáférése alapuló protokollja is körvonalazódik.

Ha a fogyasztói kultúrát lassan teljesen átható szimuláció működésének, illetve jellegzetes törvényszerűségeinek a felvázolása a cél, akkor rendszerint a reprezentáció bináris logikája szolgál egyfajta kitüntetett, viszonylagosan homogén szerkezeti tagoltságú, (karteziánus) rendre épített referenciaként. Ez a viszonyítási pont alapvetően Ferdinand Saussure *Bevezetés az általános nyelvészetbe* (1916) című meghatározó jelentőségű, a 20. századi (nyelv)tudomány fejlődését hosszú évtizedekre strukturalista szemiotikai alapelvek mentén kijelölő munkája a nyelvi jel kétosztatúságára, a nyelvi jelet alkotó jelölőre és jelöltre épül (SAUSSURE 1967, 93). A mo-

dern nyelvészetet és szemiotikát meghatározó, saussure-i alapelvek mentén értelmezett jel két egymástól elválaszthatatlan tagból, a jelölőből és a jelöltből áll. Saussure bináris kapcsolatba rögzíti a jelölő (hangkép) és jelölt (fogalom) megegyezően alapuló viszonyát, és kiemeli, hogy a jelölő és a jelölt binaritása a jelben egyesül a jel „önkéntes volta” miatt, amely a jelölőt, valamint a jelöltet „egyesíti”, és amelyen az „egészet értjük”. Saussure a binaritásra, a jelölő és a jelölt szeparációjára legalább akkora hangsúlyt fektet – „a nyelvi jel kétarcú pszichikai entitás” (92) –, mint annak egységes, összekapcsolódó és egymással szorosan érintkező jellegére: „a nyelvi egység kettős dolog, amely két összetevő egyesítése révén keletkezett” (91). Ugyanakkor mindezt ellensúlyozni látszik, amikor a terminológia szükségszerűségét bizonygatja a jelölt és a jelölő elnevezése kapcsán: ezeknek a „műszóknak az az előnye, hogy jelzik azt az ellentétet, amely őket akár egymástól, akár az egésztől, amelynek részei, elválasztja” (93). Alapvetően adott tehát egy analitikus, a nyelvi jel természetét visszafejteni próbáló, tudományos igényű felállított rendszer, amely a jelentést, az értelmezést, a fogalmak, mentális képek és gondolatok kifejezésének módját a szakmai leírás deskriptív elvárásainak megfelelően kettéválasztja és alkotóelemeire szedi: az egység koncepcióját kiindulási pontként használja, majd a nyelvészeti vizsgálódás boncasztalán bináris összetevőkre bontja. Saussure-nél kevésbé hangsúlyos ez a szeparáció, a kiindulópontként szolgáló nyelvi jel egysége legalább ilyen artikulált, habár a *Bevezetés* idézett passzusainak pontosan a jól érezhetően tudományos igényű *ana-lüsziusz* a tétje: a görög eredetű szó feloldást, feloldódást, szétválást, szétterjedést jelent. Ez az analitikus szemlélet olyan logikaként jelentkezik – vagy hatja át teljesen és mindenre kiterjedően (lásd az *ana-* előtag jelentését) – az akadémiai gondolkodásban, valamint a modern (karteziánus alapokra épülő) tudományágakban, diskurzusokban és paradigmákban, amely a megismerés egyik alakzataként alapvető jelentőséggel bír: segítségével a valamilyen módon észlelhető és érzékszervekkel felfogható valóság értelmi rendszerekben leképezhető lesz, jelentést kap, vagyis egy adott szempontból elvégzett értelmezés tárgyává válik.

Saussure szemiotikai struktúrája csak az egyik képviselője az *animal symbolicum* (CASSIRER 1944, 26) azon jellemző törekvésének, hogy a világot reprezentáció segítségével leképezze, megértse, szabályszerűségek köré szervezze, a gyakran kaotikusnak tételezett heterogenitást valamilyen, általában több szempont szerint rendezett homogenitássá redukálja, felfoghatóvá, érthetővé tegye, transzponálja vagy lefordítsa. A reprezentáció alapvetően kéttagú struktúrája mindenhol visszaköszön, ahol jelentésadás (szignifikáció) figyelhető meg vagy értelmezés történik. A szignifikáció és a jelentések, kódok visszafejtése nem csupán a humán tudományokban, hanem a természettudományos gondolkodásban is meghatározó jelentőségű, a tudományos diskurzus része, a kommunikáció alapja. A pszichoanalízistől az antropológiáig, kvantumfizikától az anatómiáig, gazdaságtantól a politikáig mindent áthat az az emberi törekvés, hogy az észlelt (vagy észlelni vélt) jelenségnek valamilyen értelmet adjon, meghatározza, kategóriákba vagy gondolati rendszerekbe sorolja, működését racionális vagy irracionális, nemegyszer egy-

másnak tökéletesen ellentmondó magyarázatokkal illesse. Ebből a folyamatos olvasói tevékenységből, a szöveg és olvasata binaritásának taposómalmából nagyon nehéz kilépni, folyamatosan kívül maradni pedig szinte lehetetlen. A legtöbb esetben a légüres térben lebegő, „olvashatatlan”, bárminemű logikai rendszerbe vagy kontextusba beilleszthetetlen szöveggel a binaritás interpretációs módszerével felszerelt olvasó nem tud mit kezdeni. Az olvasat rendre allegorikusan kéttagú marad, miközben folyamatosan kicsúszik az értelmezés szorításából: „Az olvasás allegóriája az olvasás lehetetlenségét beszéli el. Ez a lehetetlenség azonban szükségképpen az »olvasás« szóra is kiterjed, mely ily módon mindenfajta referenciális jelentését elveszíti” (DE MAN 1999, 108). Annak ellenére, hogy az irodalmi dekonstrukció felmutatta az olvashatatlanság ironikus jellegét, a második ezredfordulót megelőző és azutáni kultúratudomány jellemzően továbbra is a megszokott módon karteziánus, teleológiára épülő olvasati gyakorlatot követ. Az ember nem tud nem olvasni; a világot harmóniába *kell* rendeznie még úgy is, ha ez a harmónia csak színlelt, és egy végtelen frekvenciatartomány töredékét veszi csak számításba.

A binaritásra épülő értelmezési eljárási módszerek nemcsak abban az esetben ütköznek erős ellenállásba, amikor az olvasott szöveg önmagát csupán részleteiben megmutatva elhajlik vagy rejtőzködik az értelmezés elől, hanem főleg akkor történik mindez, amikor az értelmezés olyan racionális eszközökkel megmagyarázhatatlan vagy csak többé-kevésbé olvasható szövegi tulajdonságokra bukkan, amelyek a szöveg lényegi, inherens inkonzisztenciájának tűnnek. Ezek a szöveget „érthetetlené” tevő „következetlenségek” különösen olyan esetekben hathatnak nyomasztóan az olvasóra, amikor a narratíva alapvető kritériumai sérülnek. Ezek általában abban az esetben szembeötlők, amikor a szereplőkkel, cselekménnyel, helyszínnel kapcsolatos narratológiai elképzeléseket sértik. Az események kronológiai sorrendjének megtörését tipizáló detektívregény is ilyen, mert a cselekmény inkonzisztens jellegét használja fel: a detektívregény cselekménye a lineárisan felfogott történelemkonceptiót, az egyenes vonalon előrehaladó idő percepcióját bolygatja meg, ahol a szálak felfejtése közben a detektív (olvasó) az okok keresése mentén „visszafelé” mozog a történetben, miközben a cselekmény (narráció) előrehaladni látszik (HODGSON 1992, 319). A történet „absztrakt entitása” a „fejünkben” lineáris rekonstrukciónak köszönhetően alakul ki az olvasott szöveg cselekményszálaiból. (RIMMON-KENAN 1983, 6). Ez a „történetesítés” maga is interpretáció eredménye, így a rekonstruált történet nagymértékben függ ennek jellegétől, milyenségétől, szerkezeti és szemantikai összetevőitől. A sci-fi bizonyos témái kifejezetten erre a logikai apóriára játszanak rá (többek között az időutazás kauzalitást megbontó szerkezetére, amelyre például a *Vissza a jövőbe* trilógia épül, de hasonló taktika figyelhető meg Dick *Visszafelé világ* című regényében is), és látszólag az alapvető narratív normákat sértik (RYAN 2009, 154). Olvasat nélkül nincsen történet, nem áll össze „egésszé” a narratíva; ennek a paradigmának Laurence Sterne *Tristram Shandy*jétől kezdve Thomas Pynchon *A 49-es tétel kiáltásán* keresztül Dick *Ubik*jáig megszámlálhatatlan képviselője akad a posztmodern irodalomban.

Az *Ubik* pontosan az értelmezői eszközrendszert lehetetleníti el, magát az értelmező, hermeneutikai magatartást ássa alá, amellyel a regény koherens olvasatba rendezhető. Az *Ubik* narratívája különösen alkalmas az értelmezés alól kibúvó textualitás jelenségének az elemzésére, mert itt a narratíva alapvető, az olvasatot fundamentálisan meghatározó alkotóelemei sérülnek: a regény utolsó fejezetének köszönhetően nyitva marad a kérdés, hogy Runciter, a különleges mentális képességekkel rendelkező psziket foglalkoztató társaság tulajdonosa halott vagy életben van-e, és a Lunán történt merénylet során Joe Chip és barátai kerültek-e moratóriumba, vagy Runciter. Más szóval, nem lehet egyértelműen meghatározni, hogy melyik szereplő „él”, és melyik „halott”. Mivel a moratórium központi jelentőségű motívum a szövegben (itt tárolják azokat a „félet” állapotában vegetáló élőhalottakat, akik technikai értelemben már nem tartoznak az élők közé, de agyhullámaikkal még kommunikálni képesek az élőkkel, így nem is tekinthetők száz százalékig halottaknak), elsősorban ennek a különleges hibernációs kamrából álló halottasháznak a reprezentációs vonatkozásaira érdemes koncentrálni. A reprezentáció az egymástól jól elkülöníthető jelölő és jelölt binaritása mentén az élet és a halál vonatkozásában egyértelműen kijelöli a határokat. Az élő kétségtelenül az élők tulajdonságaival rendelkezik, a halott pedig jól körbehatárolhatóan az élő ellentéte. Az élő jellemzően nem fekszik koporsóban, és a halott nem képes kommunikálni még fejlett technikai segítséggel sem az élőkkel. A két állapot két különvált, egymást kizáró ontológiát feltételez. Ehhez képest ezt a binaritást megtöri a moratórium technológiája, az intézményesült, liminális „félet”, miként a reprezentációt is felváltja a szimuláció. A halál nem zár ki olyan bizonyos, az életre jellemző összetevőket, mint például a kommunikációképesség, és az agyhalál beálltával nem jelenthető ki egyértelműen valakiről, hogy meghalt, miként az orvostudomány legújabb eredményei szerint „az agyhalál egyenlő halál” paradigmátikus elmélete is megdőlni látszik (CHIONG 2005, 20). A halál és az élet jellegzetességei eltérő ontológiát feltételeznek a moratórium és a külvilág között, és Runciter látogatása a feleségénél, Ellánál, előrevetíti, hogy az élet-halál témája később problematikusává válik az egész regényben. Ennek következtében a hagyományosan megszorító jellegű, zárt, rögzített kategóriák mentén működő reprezentációs kényszert, az olvasat kötelező jellegének hagyományát az *Ubik* semmibe veszi, így új olvasati eljárás után kell néznünk, ha erről és az ehhez hasonló szövegekről szeretnénk beszélni. Ez az új olvasati stratégia nem a kizárásra épülő reprezentáción, hanem a megengedésre építkező szimuláción nyugszik.

Reprezentáció kontra szimuláció

A reprezentáció alapvetően különbözik a szimulációtól, mert a reprezentációs struktúra kettős, bináris alapú, miközben a szimulákrum egyes fajtái különböző mértékben, de aláássák ezt a binaritást, hogy a tökéletes szimulákrumban (melyet Jean Baudrillard harmadik rendű szimulákrumnak nevez) az önreferenciális, ön-

magát jelentő egység jöjjön létre. A *Simulacra and Simulations* című esszéjében Baudrillard négy lépésben, a tőle megszokott retorika mentén vezeti le a szimulákrum harmadik rendjéig vezető úton elkülöníthető szimulákrumok fajtáit. Ennek a folyamatnak a meghatározó fordulópontja az, amikor a jelek valami helyett a semmit disszimulálják, azt leplezik, hogy nincs mögöttük semmilyen tartalom, referencia, jelölt. Ez azt jelenti, hogy az elleplező, a reprezentáció jelöltjeként tételezett „valóságot” hamisan reprezentáló jelek helyett (a szimulákrum első rendje) a hiányt, a jelek mögötti ürességet, a „valóság” hiányát leplező jelek vagy képek (a szimulákrum második rendje) cserélik le a reprezentációs szemantikát. A tökéletes szimulákrumnak, más néven a szimulákrum harmadik rendjének már nincs értékelhető viszonya a reprezentációban korábban „jelöltnek”, „referenciának”, „jelentésnek” vagy „igazságnak”, bizonyos esetekben „valóságnak” tételezett viszonyítási alaphoz. A harmadik rendű szimulákrum olyan jel, amely nem a valósághoz képest jelöl valamit és ahhoz viszonyul a szignifikáció során, hanem maga válik valósággá, a szimulákrum maga veszi át a korábban reálisnak („valós”) elképzelt valóság szerepét, és innen kezdve hiperreálisnak hívjuk (POSTER 1988, 170–171). A hiperreális a valóságot (referenciát) a valóságot képviselő jellel (jelölő) helyettesíti, és így a jel lesz maga a valóság: a hiperreális a különböző, a jeleket kialakító modellek kombinációjának az összessége, és minden egyes alkalommal önmaga is modellé válik, majd a többi hiperreális modellel társulva új hiperreális modelleket alakít ki egy vég nélküli folyamatban. A szimuláció „nem területre, referenciális létezőre, szubsztanciára irányul” (KISS 1996, 161), hanem egy olyan valóságot generál előzetes, meglévő modellek és minták alapján, amelynek eredete jórészt felfejthetetlen, és a valósághoz nem fűzi referenciális kapcsolat. Az így kialakított hiperreális „valóság” nem visszatükröz valamit (BAUDRILLARD 1988, 166–167), hanem önmaga képét sugározza, amely már nem értelmezhető a reprezentáció bináris rendszerében.

A reprezentáció felől nézve az első és a második rendű szimulákrum egyfajta látzat vagy illúzió, amely elleplezi a valóságot, és olyat állít, ami a valósághoz képest vagy verifikálható, vagy sem; más szóval meghatározható, hogy a jel a valóságot képezi-e le, hűen tükrözi (reprezentáció) vagy esetleg torzítja (első rendű szimulákrum), megmásítja (második rendű szimulákrum) vagy esetleg teljesen eltörli azt (mint harmadik rendű szimulákrum). A szimulációt legtöbbször a reprezentáció szemszögéből szokás értékelni és ennek megfelelően valamiféle „objektív valóságkép” alapján megítélni aszerint, hogy milyen a viszonya ehhez, mennyire valóságghú, de leginkább mennyire leplezi el a valóságot. Ez a „szokás” azonban az *animal symbolicum* interpretációs kényszeréből ered, és ebből következik a szimuláció igazságértékének meghatározása az igaz/hamis bináris, minden más eshetőséget kizáró kritériumaival. A szemléltető nézőpontjai alapján a szimuláció igaz, mint a *Simulacra* esszé mottója, amely egy nem létező, „fiktív” (valójában szimulált) idézetre hivatkozik Prédikátor könyvéből: „Sohasem a szimulákrum rejti el az igazságot – az igazság rejti el, hogy nem létezik. A szimulákrum igaz.” (KISS 1996, 161.) Más szóval, nem a szimulákrum maszkolja az igazságot, rejti el és tünteti fel más

színben, hanem az igaz(ság) terminus maga leplezi el, hogy az igazság nem létezik, kitaláció, megfoghatatlan, mutálódó, kezelhetetlen fogalom. A szimulákrum maga az igazság, a korábbi reprezentációs igazságfogalom: a szimulákrum az objektív valóságra tükrözött megfeleltethetőség szempontjából irreleváns, nem megítélhető és nem sorolható be sem a hamis, sem a korábbi igaz kategóriákba. Egy bűvész trükkje ennek megfelelően kétféle értelmezés alá eshet: a bűvész belső nézőpontja, beavatott, hozzáféréssel rendelkező rálátása miatt tudja, hogy mi áll a trükk mögött, milyen stratégia (modellhálózat) kelti azt a látszatot, amelyet a néző külső, beavatatlan nézőpontjából kénytelen igazságnak elfogadni. A trükkben a reprezentáció és a szimuláció kettőssége egyszerre érhető tetten: a néző nem érti a mutatvány lényegét, mikéntjét; reprezentációs szempontból a jelölt, a jelentés, a „valóságos háttér” üres és megmagyarázatlan marad, megfelelő információ híján nem épül fel. A néző tudja, hogy amit lát, illúzió, de nincs hozzáférése a szimulációt reprezentációvá alakító információhoz. A bűvész viszont hozzáféréssel rendelkezik, tudja és ismeri a „mögöttes tartalmat”, a felhasznált modelleket, amelyek lehetővé teszik, hogy a néző számára értelmezhetetlen látszatot alakítson ki. A bűvészmutatvány során „a jel alapvető funkciója az, hogy felszámolja a valóságot és ennek az eltűnésnek még a nyomát is eltörölje” (BAUDRILLARD 2002, 115).¹ A nézőnek meg kell elégednie a szimulákrum igazával, habár valószínűleg a reprezentációhoz és jelölő/jelölt leképezéshez szokott gondolkodási rendszerével ez nehezebbre esik (többek között innen eredeztethető a bűvészmutatvány „hihetetlen” nézőcsalogató ereje is); ezzel ellentétben a bűvész látja a szimuláció folyamatának reprezentációs oldalát is.

A szimulákrumnak meghatározó politikai vetülete van, amely az aktuális hatalmi pozícióból adódó hozzáférés különböző szintjeiből ered. A *homo symbolicum* olvasatokban éli mindennapjait, interpretációs gyakorlata alapján nagyon nehéz kilépnie a szövegek folytonos, gyakran önkéntelenül, az elsajátított gondolkodási modellek rutinjai alapján ösztönszintűvé vált, ítélező olvasatából. Az információ hatalom: a szimulákrum külső nézőpontból eléri a hatását, annak látszik, ami valójában, miközben a beavatatlan szemlélő a szimuláció mikéntjét hozzáférés híján nem érti és nem is értheti. Ez a szimulációs stratégia irányítja Dick *Álmodnak-e az androidok elektronikus báránnyokkal?* című regényének társadalmát: Deckard nyomozó és a felesége nem engedheti meg magának a hús-vér házi kedvencet, de a közvetlen szomszédoknak és a tágabb értelemben vett közösségnek mutatott kép érdekében úgy tesznek, mintha élő állatot tartanának: a biológiai szervezet, a bárány modelljére alapozott hiperreális robotbárány szimulákruma határozza meg állattartói státuszukat. „Atyaég, mennyire szeretett volna egy lovat. Vagy bármilyen állatot. A másolat tartása és gondozása szép lassan demoralizálja az embert. Társadalmi szempontból mégis muszáj volt, ha már igazira nem tellett.” (DICK 2005, 18.) Deckard fenntartja a látszatot, de tudja róla, hogy csak látszat, miközben

¹ A hivatkozott angol nyelvű szakirodalmi idézetek saját fordításaim – Gy. N.

a szomszédok úgy hiszik, ő is a kiváltságos élőállat-tartók csoportjába tartozik. Deckard azonban nem csupán az állattartói státusza alapján függ a szimulákrumoktól, hanem a munkáját, az egész életét a szimulákrumok határozzák meg: az élete egy bűvészhöz hasonló, aki a beavatottak tudásával képes elhatárolni a szimulációt a reprezentációtól (például a Nexus-6-ot leleplező Voight–Kampff-teszt segítségével), illetve mindkét oldalról interpretációs hozzáférése van a szimulációs trükkhöz.

A szimuláció egy olyan bűvészműtárgy, amely a hozzáférés különböző szintjén más és más oldalát mutatja. A bűvésztükk esetében két olvasói pozíció különíthető el: a bűvész számára az előadás egy reprezentációs stratégia, amelynek egyik oldala a szimuláció: elhitheti a közönséggel, hogy amit lát, az valóság. A bűvész belső nézőpontjából nyilvánvaló, hogy mi a látszat (a produkció, trükk látványa, a létrehozott illúzió), és mi van a kialakított látszat mögött: a jól begyakorolt mozdulatok sora, egy jól felépített előadás, amely számára a műtárgy lényegét, a háttérrel adja, és segítségével újra és újra megtéveszthető a közönség. A közönség azonban nem reprezentációs rendszeren keresztül olvassa a trükköt, pontosabban, ha azon keresztül teszi, akkor a jelentés, a jelölt, a háttér, a „hogyan csinálta?” kérdésre a válasz üres halmaz, magyarázatlan és megválaszolhatatlan marad. A nézőre a szimuláció igazsága vár, maga a trükk, a jel, ami önmagát jelöli, mert reprezentációban már nem értelmezhető, nem olvasható logikusan felépített gondolatmenettel. Az olvasati kényszer miatt kezdődik a találgatás, hogy a bűvész vajon miként alakította ki az illúziót, mi a trükk „lényege”; a hozzáférés ehhez az információhoz azonban a legtöbb esetben a bűvész kiváltsága marad: ez a szimuláció egyik alapvető feltétele. Deckardnak az a dolga, hogy ebbe a kiváltságos pozícióba helyezkedjen az empátiateszt segítségével, vagyis a posztumán és a humán állapotot megkülönböztesse egymástól (GALVAN 1997, 414). Gyakorlatilag feltöri az androidok szimulációját, akár egy számítógépes programot, vagyis bebizonyítja, hogy a hús-vér embernek tűnő android valójában nem ember, csak a rabszolga modelljére épülő szimulákrum. Deckard kivételes és kiváltságos helyzetben van, mert rendelkezésére áll az eszköz, amellyel hozzáférhet a reprezentációs háttérhez; ha azonban nincs reprezentációs technika, visszafejthető szignifikációs jelrendszer, amely valamilyen olvasati módszerrel dekódolható, akkor a szimuláció harmadik rendje önmagát jelölő valósággá, olvashatatlan trükké, varázslattá, baudrillard-i értelemben vett hiperreálissá válik. Deckard elektronikus báránya és az androidok a szimulákrumokra épülő világ paradigmájába illeszkednek.

A szimulákrum a domináns és a marginális pozícióit jellemzően újraosztja és ki is jelöli aszerint, hogy melyik résztvevő fél milyen hozzáférésekkel rendelkezik a szimulált helyzet értelmezésében. A szimuláció reprezentációs háttéréhez hozzáféréssel rendelkező olyan helyzeti előnyre vagy dominanciára tesz szert, amely hatalmi fölénybe helyezi a szimulációt hozzáférés híján valóságnak tételező szemlélővel szemben. A szimulációval találkozó *homo symbolicum* szinte zsigeri ingerként azonnal olvasni, értelmezni akarja azt: amikor rájön arra, hogy nincs hozzáférése az olvasatot lehetővé tevő információhoz, akkor fiktív olvasatokat hoz létre, amelyek

egy esetben gyökeresen eltérhetnek az autoriter pozícióban lévő szimulátor eredeti értelmezésétől. Ez azonban a szimuláció értékelése vagy olvasata szempontjából közömbös: a *homo symbolicum* interpretációs hatalmat akar, és minden egyes olvasat esetében ennek érvényt is szerez. Ha máshogy nem megy, akkor az adott ideológiai és retorikai hálózatokon felülkerekedve összeesküvés-elméletek sokaságát hozza létre, hogy megfeleljen annak a reprezentációs kényszernek, amely alól a szimuláció folyamatosan kibújik. Az összeesküvés-elmélet meghatározóan a modern, paranoid olvasási gyakorlat következménye: abból a feltevésből indul ki, hogy létezik egy magasabb összefüggés, hozzáférhető egy koherens, gyakran logikusnak és racionálisnak feltételezett ontológia, amely az ismeretlent ismertté, az értelem nélkülit értelmezhetővé teszi. Erre a stratégiára, a paranoid olvasatra épít az *Ubik* is: az olvasó interpretációs kényszerből adódóan, megfelelő hozzáférés híján különböző összeesküvés-elméleteket (értelmezéseket) generál, hogy feltöltse az információhiányból adódó bizonytalanságokat, adatréseket, és így gyakran karteziánus szempontból irracionális, fiktív, a tényleges magyarázattal összeegyeztethetetlen olvasatokat alakítson ki. Mivel a paranoid olvasati pozíció alapvetően a sötétben tapogatózik és ennek tudatában is van, önreflexív módon úgy rendezi össze a puzzle rendelkezésére álló darabjait (és készít hozzá újakat), hogy azok számára koherensnek tűnő olvasatot adjanak. Mivel hozzáférési hiányra épül az olvasat, így az, ami létrehozta, vagyis az abszolút magyarázat, valamiféle „szuperjelentés” („végső” olvasat, a *Mátrix* forrása és a gépek városa, az első mozgató, szerzői intenció stb.) megszerzése utáni vágy enyhülni látszik, de ez reprezentációs szempontból csupán látszat, maga is szimulákrum. Olyan, modern olvasati modellen alapuló, mindent érteni és leképezni akaró hiperrealitás, amely saját olvasati módszerének a foglya. Az *Ubik* erre az olvasati kényszerre, a mindenhol jelen lévő, mindent átható értelmezési gyakorlatra hívja fel a figyelmet, amely alól ugyanakkor ki is próbál bújni oly módon, hogy a legalapvetőbb ontológiai bizonyosság alapjait lehetetleníti el: az élet és a halál egymást kölcsönösen kizáró kategóriáit összeegyeztethetővé teszi.

Élet és halál

Az élet és a halál az *Ubik*ban viszonyítás és nézőpont kérdése, egymást nem kölcsönösen kizáró kategóriáknak számítanak. Ez azonban csak a regény legutolsó epizódjából derül ki, amikor Runciter ismét meglátogatja a féltben lévő Ellát, és a szerelőnek, aki összeállítja a kommunikációs berendezést, borralalót akar adni. Az előkotort ötvencenteseken azonban „egyáltalán nem a megfelelő személy”, Walt Disney képmása van, hanem Joe Chipé. „Támadt egy borzongató megérzése, hogy [...] rengeteget találna még. Ez még csak a kezdet volt.” (DICK 1992, 266.) Joe Chip arcma az azt jelenti, hogy Runciter eddig valósnak képzelt világa egy csapásra irracionálisan megváltozott, a döbbenete arra enged következtetni, hogy számára felfoghatatlan a jelenség, és nem összeegyeztethető azzal a valóság-

képpel, amit eddig felépített magában. A regényt keretező két moratóriumjelenet narratológiai és ontológiai szempontból felépíti az élőnek és halottnak számító szereplők modelljét, és ez a modell íródik újra, amikor Runciter számára érthetetlen módon meglátja a pénzérméket. Az eddig valóságnak hitt ontológia szimulálttá válik, és ha követjük az érme által kijelölt valóságvonalat, akkor kiderül, hogy nem Joe Chip és társai halottak, hanem Runciter. És ez csak a kezdet, hiszen a narratívában az utolsó, tizenhetedik fejezetre már többé-kevésbé nyilvánvaló az olvasó számára, hogy a Joe által vezetett társaság halott, pontosabban féletben van, és Jory garázdálkodik a világukban. A probléma abból adódik, hogy az *Ubik* még a sci-fi szövegek kiterjesztett ontológiai lehetőséghorizontjához képest is felfüggeszt több olyan konvenciót, amely lehorgonyozná az interpretációt és kijelölne pár viszonyítási pontot, amelyek megingathatatlanok, ahová minden értelmezés visszaterhet. Az élő vagy halott szereplő kérdése ilyen, és ez a bizonytalanság a regény végét kezdetté változtatja: a már-már megoldódni látszó rejtély karteziánus bizonyossága szétfoszlik, az olvasó nem teheti le a regényt, nem húzhatja ki a listájáról, mondván, „ezt is elolvastam”, mert csak most kezdődik az olvasás. A miértekre biztos választ kereső karteziánus olvasati rendszer miatt újra kell olvasni a regényt, visszalapozni, szöveghelyeket felkutatni, amelyek megszüntetik a bizonytalanságot, a meghatározatlanságot. Az *Ubik* nem zár ki semmilyen narratív lehetőséget, megengedésben van bármely szövegverzióval kapcsolatban és ironikusan viszonyul saját olvashatóságához: bármilyen interpretációs próbálkozás metaolvasatba, a szöveg plurális olvashatóságába fullad, és mindenféle ontológiai bizonyosság nélkül „zárul”.

A szöveg olvashatóságának és a szereplők fiktív ontológiai státuszának a záloga az *Ubik* különös narratológiai jellegzetessége, amely lehetővé teszi, hogy a szöveg látszólag belülről szerveződjön. A regény egyik meghatározó alakja Pat Conley, egy különleges képességgel rendelkező „karcsú, rézbőrű” tizenhét éves lány „hatalmas fekete szemekkel” (DICK 1992, 34). Pat szingularitásnak számít, egyedi képességének köszönhetően „törölheti egy prekog döntését azután, hogy az meghozta” (38). „A prekog többféle jövőt lát egymás mellett” és „amelyiket fényesebbnek érzi, azt választja” (38), ezzel segíti megbízóját, aki így bepillant a legnagyobb valószínűséggel bekövetkező jövőbe, és ennek megfelelően veheti fel gazdasági vagy politikai pozícióját. Pat azonban képes a múltbéli események megváltoztatására, ami hatással van a jelenre, így a lány „irányítja a jövőt” (39). Pat nem utazik vissza az időben, hogy belenyúljon a sci-fi szövegek egyik divatos kliséjébe, a tér-idő kontinuumba, hanem a gondolat teremtő erejét használja a számára legkedvezőbb valóságverzió létrehozásához: „Megváltoztatom a múltat, de nem megyek vissza [...] Csak rá gondolok. Egy bizonyos vonatkozására, mint egy esemény vagy valami, amit valaki mondott. Egy olyan apróságra, amit szerettem volna, ha nem történik meg.” (39–40).² A többi psihez képest azért koncentráldik nagy hatalom annak a kezében, aki képes irányítása alá vonni Patet, mert

² Kiemelés az eredetiben.

az *Ubik* gazdaságpolitikai berendezkedését teljesen átható és meghatározó pszik működését lehetetleníti el.

Pat több helyen is metaleptikusan befolyásolja a narratívát, látszólag irányítása alá vonja a szöveg szerveződését; más szóval az *Ubik* narratívája az egymással nem összeegyeztethető ontológiai szintek egymásba omlásának posztmodern paradigmájában mozog. Amikor Joe Chip – akinek az a feladata Runciter vállalatánál, hogy az új pszik képességeiről megbizonyosodjon – leteszteli Pat tehetségét, a lány vetkőzni kezd, hogy a férfi jobb értékelést adjon róla. Joe meglepődik ezen, Pat pedig közli vele, hogy az előző, általa kitörölt idősíkon kevésbé volt kihívó, így a férfi rossz értékelést adott a képességéről, és erről tárgyi bizonyítékkal is szolgál: „Lehajolt, mire mellei előrelendültek, és beletúrt blúza zsebébe, majd előhúzott egy összehajtogatott papírlapot, és átadta a férfinak. – Abból az előző, kitörölt jelenből hoztam.” (39.) A papírlapon a következő áll: „A gerjesztett anti-psi mező elégtelen. Minden szempontból átlag alatti. A jelenség ismert minőségű prekogokkal szemben hatástalan.” (43.) Nem ez az egyetlen alkalom, amikor Pat befolyásolja a múltat, és így megváltoztatja a jelent. A gyermekkorában eltört váza esetét, ami miatt prekog szülei már az eset megtörténte előtt megbüntették, kitörli a szülei emlékezetéből, és a váza is sértetlen marad. A Runciterrel folytatott megbeszélésen Pat beavatkozik a múltba, Runciterből akarata ellenére megszállott éremgyűjtőt csinál, Joe Chipnek pedig „eszébe juttatja”, hogy „két nappal a házasságkötésük előtt” közösen választották ki a kovácsolt ezüstműből és jádéből készült jegygyűrűt (75). Pat tulajdonképpen akkor módosítja a történeteket, amikor akarja, és így a szöveg is visszamenőleg változik. Az olvasó soha nem lehet biztos benne, hogy az, ami éppen történik a regényben, később nem íródik felül, vagy nem egy másik, később előkerülő alternatív verzió helyén található. Gyakorlatilag Pat a textuális stabilitást, a megszokott olvasói-szövegi konvenciókat ássa alá, és a jelenléte miatt a szöveg egy folyamatosan lebegő, lehorgonyozatlan, mutálódó, lehetőségekből és meghatározatlanságokból álló textualitássá módosul, amelyet az olvasói oldalról a referenciapontok eltörlése miatt gyanakvás és orientációvesztés jellemez.

Ez az immanens meghatározatlanság vagy indeterminancia (HASSAN 1987, 92) nem azonos a bizonytalansággal (BARAD 2007, 116), és formálisan is nyílt, rizomatikusan szerveződő hipertextté (HAYLES 2001, 21; MOULTHROP 1992, 301) avanszálja az *Ubik*ot: a regény szövegtestében ténylegesen megjelenő és implicit variánsok, más néven szövegegységek, *lexiák* (BARTHES 1997, 46; LANDOW 1992, 4) a lány képességén keresztül nyílnak meg, válnak kapcsolóelemekké. Pat olyan szereplő, aki hipertextuális linkként funkcionál, és mivel a fiktív világon belül gondolkodó, aktívan cselekvő, intelligens alkotóeleme a szövegnek, gyakorlatilag egy állandóan mutálódó linkgenerátorként működik. Kénye-kedve szerint változtatja meg a regény cselekményét, betold, illetve kitöröl részeket, rákényszeríti az olvasót, hogy a szövegre ne lezárt egységként tekintsen, hanem egy folyamatosan újraíródó, újraértelmezendő, bizonytalan textualitásként érzékelje, amelyben a cselekményt újra és újra ki kell „bogozni” (BARTHES 1998, 54), a „helyes”, aktuális

szövegváltozatot ki kell hámozni a sok újraírt verzió közül, hogy ismét megtaláljuk a fővonalat. Ez a fővonal azonban csak a racionális, karteziánus logika szerint minősíthető kitüntetett, domináns cselekményszálnak, mert az utolsó fejezet Joe Chip-érméje ezt is zárójelbe teszi és megfosztja kitüntetett jellegétől. A szöveg textuális rizomatikussá válik; akár egy számítógépes játék elmentett állásai, úgy kerülnek elő korábbi, félbehagyott játékmenetekként újabb és újabb szövegvariánsok, amelyek mindegyike, az *összes* állás együttese alkotja a szöveget, az *Ubik* narratíváját. Az élet és a halál, amelyek egyértelműen kijelölik az emberi létezés határait és egyfajta viszonyítási pontként szolgálnak, irrelevánssá válnak, mert egy olyan szövegben, ahol az élő és a halott egyszerre, egymást nem kizáró, hanem kiegészítő minőségként jelenik meg, a végső olvasatra törekvő, logikus, tiszta cselekményszál utáni vágyat nem tudja kielégíteni. Pat ott van a Lunán, amikor a robbanás történik, és nagyon valószínű, hogy ha választhat, akkor inkább az életet, mint a félet lassú, vegetatív elmúlását választja. Erre azonban a szöveg nem ad semmilyen bizonyítékot, csupán a befejező részben Runciter és a Joe Chip-ötvencentes enged arra következtetni, hogy nem Pat, hanem Runciter került az egyik moratóriumba.

Interpretáció és kvantumelmélet

Az *Ubik*ban megjelenő élet- és a halállapot közötti választás kilátástalansága miatt fel kell függesztenünk a kényelmes, megszokott, egymást kölcsönösen kizáró állapotok koncepcióját, és olyan elmélet, logika vagy gondolati keretrendszer mentén kell újraértelmeznünk a regényt, amely lehetővé teszi, hogy az egymást kizáró állapotok együttesen kezelhetők legyenek. A kvantummechanikában szuperpozíciónak nevezik az *Ubik*ban tapasztalt élet-halál együttállásának a jelenségét: ekkor egy elemi részecske (dinamikus rendszer) a rá jellemző összes állapotban *egyszerre* létezik (DIRAC 1947, 12). Minél pontosabban mérjük meg az egyik állapotot, annál kevésbé pontos a többi állapotról gyűjtött információ (HEISENBERG 1949, 20), és amikor a megfigyelő beavatkozik ezeknek az állapotoknak az összességébe a megfigyelésen keresztül, a részecske összeomlik egyetlen sajátállapotba, vagyis a sok lehetséges konfiguráció közül az egyikbe. Ennek a problémának az egyik jellegzetes megnyilvánulása a foton viselkedése: a foton egyaránt rendelkezik a részecske és a hullám tulajdonságaival, vagyis „a fény részecskemodellje és hullámmodellje kiegészíti egymást” (SERWAY–JEWETT 2013, 959), ami komoly fejtörést okozott az 1920-as években a fizikusoknak (GIORDANO 2012, 993). A megfigyelés és a kvantumállapot egy adott sajátállapotba rendeződésének problematikus kapcsolatát Erwin Schrödinger 1935-ös, közismert gondolat kísérlete szemlélteti legjobban. Egy nem átlátszó falú dobozba bezárunk egy macskát, mellé hasadóanyagot, sugárzásmérőt és egy ciánkapszulát teszünk. A rendszert úgy állítjuk össze, hogy amikor atomhasadás történik (ami a felezési idő letelte után véletlenszerűen bármikor bekövetkezhet), a sugárzásmérő jelez, a mérégkapszula

széttörök, és a macska meghal. A doboz zárt rendszer, belelátni nem lehet. Miután eltelik annyi idő, amennyi a sugárzó anyag felezési ideje, már meghatározhatatlan, hogy a macska él-e még, vagy meghalt, mert a hasadás bármikor bekövetkezhetett, de az is lehetséges, hogy egyáltalán nem történt maghasadás (WINELAND 2013, 739). A hullámfüggvény akkor omlik össze egyetlen sajátállapotba, amikor felnyitjuk a dobozt, és belenézünk. Ekkor kerül a macska az élő vagy a halott sajátállapotába; a megfigyelő tudatos reflexiója mentén lesz domináns az egyik sajátállapot a kettő közül. Addig azonban, amíg a macska a dobozban van, a macska *egyszerre* élő és halott a szuperpozíciójának köszönhetően. „A kvantumfizika világában [...] a megfigyelő alapvetően meghatározza az eseményeket” (BUKATMAN 1993, 173), vagyis a megfigyelés jellegétől függ, hogy a kvantumfüggvény melyik sajátállapotba omlik össze, milyen „valóság” jön létre.

Schrödinger gondolatkísérlete azt firtatja, hogy melyik az a pillanat, amikor valósággá válik a valóság, mikortól rendelkezünk bizonyossággal egy adott rendszer alapvető jellemzőiről. Más szóval, az „üres” vagy lebegő jelölő (BARTHES 1977, 39; CULLER 1975, 19) egy fix jelentés érdekében mikor szűnik meg lebegni, mikor társítható a jelölőhöz egy olyan jelölt, amely nem mozdul tovább és így végül értelmezhetővé válik. „Dick fiktív világa” azonban „a kvantumvalóság fikciójának lényegét ragadja meg” (WARRICK 1987, 201), amikor a megértés és az értelmezés lezárhatatlanságát, a megértés pillanatának folyamatos, időbeli és térbeli elkülönböződését (*différance*) tematizálja (DERRIDA 1991, 46). Az *Ubik* ellenáll az „igazság” pillanatának, nem adja meg magát az olvasó azon igényének, hogy egyértelműen kijelenthető legyen, Runciter vagy Joe Chip halt-e meg a robbanásban. Ez az ellenállás azonban a szöveg teljes egészének a sajátja, még akkor is, ha a cselekmény kibontakozásával úgy tűnik (és túlságosan is egyértelműnek látszik), hogy a szöveg berendeződik egy adott sajátállapotba. A tárgyak folyamatos regressziója a félet jellegzetes tulajdonsága, tudja meg Joe, és ezzel az is nyilvánvalóvá válik, hogy ő és társai halottak: „Ugorj be a vécébe, és állj fejre, Én vagyok az élő, a halott meg te.” (DICK 1992, 152.) Joe metafizikai magyarázatot ad a jelenségre, és arról a sajátállapotról kezd el gondolkodni, amely önnön megfigyelői pozíciójára jellemző. „De ez csupán a saját világom, gondolta. Nem az egész univerzumot nyeli el a szél, a hideg, a sötétség és a jég többrétegű takarója. Ez az egész csupán bennem játszódik le, mégis mintha odakint látnám. [...] Vajon az egész világ én-bennem van?” (DICK 1992, 150.) Joe Chip megfigyelői pozíciójából adódik, hogy el kell fogadnia, a „retrográd folyamat”, a technológiailag visszafejlődött „archaikus tárgyak” (149) azért tűnnek valószerűtlennek, mert a féletre jellemzőek, és nem az általa megszokott, valóságként tapasztalt ontológiára. Ezt fokozandó, Al és Joe a következő, krétával vagy bíborszínű golyóstollal falra írt versecskét látják meg a férfitvécé falán: „Én jól vagyok, de nézd meg magad / Aki nem él, az halott marad.” (155.) Egyértelmű binaritás jelenik meg ebben a két sorban, miközben a szerkezet arra enged következtetni – és Joe is ezt a konklúziót vonja le –, hogy a verset olvasó megszólított a halott, miközben a beszélő „jól van”. Ez a pillanatnyi bizonyosság, amikor már lemondunk arról, hogy Joe és a pszik életben

vannak, fordul a visszájára a befejező fejezetben a Joe Chip-érme előkerülésével. A szöveg minden kétséget kizáróan azt mutatja Joe Chip nézőpontjából, hogy halott, viszont Runciter nézőpontjából azt látjuk, hogy ő a halott. Mivel a kettő egyszerre nem lehetséges, mert nem közös fiktív térben és időben tartózkodnak, az olvasó azonnal a megszokott élet/halál binaritásban kezd el mozogni, ezt a kognitív modellt kezdi el használni, és belesétál az *Ubik* csapdájába. Ha a karteziánus, teleologikus, mértekre és hogyanokra választ kereső reprezentációt zárójelbe helyezzük, félretesszük és a szimulációs stratégia mentén értelmezzük a szöveget, akkor közelebb jutunk annak megértéséhez, hogy a szöveg milyen trükköt alkalmaz az interpretációs kényszerből adódó reprezentációs modell eltörlésére.

Az *Ubik* textualitása megkívánja a folyamatos újraolvasást, megköveteli az újraértelmezést, és csak ideiglenesen telíti referenciával a jelölőt; folytonos oszcillációban van az egymás ellentétét alkotó bináris párok között. Joe Chip és Runciter egyszerre él és halott, az adott valenciaértékeket a szöveghelyek ideiglenesen eltörlik, majd ezek az új értékek is módosulnak más szöveghelyek hatására. A szöveg automatikus oszcillációban van, pontosabban folyamatos autooszcilláló mozgást végez, amit a *homo symbolicum* reprezentációra épülő interpretációs kényszere és a generált jelentéseket újra és újra eltörlő szöveg együttes vibrációja alakít ki. Alekszander Andronov 1932-ben írta le az autooszcilláció jelenségét, amely során egy állandó külső erőforrás periodikusan ismétlődő vibrációt generál egy dinamikus rendszerben úgy, hogy a vibráció fázisát maga a rendszer határozza meg (JENKINS 2013, 167). Az *Ubik* olyan autooszcilláló rendszer, amelyben az élet és a halál közötti váltakozás fázisát a külső interpretációs kényszer erőhatása hozza létre. Minél eltökéltebben keressük a jelentést, a fix nézőpontot, amelyhez képest szétválasztható lenne az élő és a halott, a szöveg annál jobban ellenáll az olvasatoknak; hasonló történt 1940-ben a japán Takoma-völgy felett, amikor a szél autooszcillációs mozgásba hozta a hidat. A külső erőhatás, amely mindössze egy 68 km/h sebességű szél volt, valamint a belső torziós erők eredményeképpen a híd leszakadt (JENKINS 2013, 169). Nyilvánvaló, hogy a tervezéskor nem számoltak az autooszcillációval, amely a híd vesztét okozta a szerkezet méreteihez és teherbírásához képest viszonylag csekély mértékű külső erő hatására. Hasonló történik akkor, ha az *Ubik*hoz nem szimulációs, hanem reprezentációs, hagyományos, bináris szemiotikai interpretációs eszközkészlettel közelítünk. A szöveg olyan belső feszültséggel reagál már az egyébként tökéletesen hétköznapi kérdésekre is, mint például él-e az adott nézőponthoz tartozó szereplő vagy sem, hogy lehetetlenné teszi bármilyen nem metaolvasat létrehozását. Ha azonban elfogadjuk, hogy az *Ubik* nem reprezentációs, hanem szimulációs szemiotika és stratégia szerint szerveződik, akkor közelebb jutunk ahhoz a problémához, amit a szöveg és a *homo symbolicum* együttesen generál.

Az *Ubik* nem véletlenül bővelkedik a narratívába látszólag nem beízesülő, fejezetindító mottókban: az *Ubik* mindenre alkalmas, mindenütt jelen levő termék, amely univerzális csodaszernek tűnik, de soha nem árulja el igazi valóját, soha nem fedi fel valódi kilétét. Mindig „rendeltetésszerűen” (DICK 1992, 7), „az előírt adagokban” (27), „az előírások szerint” (179) fogyasztandó, továbbá Pat alkarján is jól

látható helyen villan a tetovált figyelmeztetés: „Caveat emptor” (34). A fogyasztói társadalom vásárlói (és metaforikus értelemben a regény olvasói is) vigyázzanak, ha jót akarnak maguknak, mert a szimulált hiperrealitás lecserélte a korábbi valóságként megszokott és értelmezett ontológia helyét. A fogyasztás persze csak ürügy, a képeket (*image*) és brandeket irányító szimulációs stratégia modelljének görbe tükrét adja a szöveg. Egy olyan világot ábrázol, ahol a reprezentáció „igaza” vagy „hamissága” már nem bizonyítható, mert átvette a szimuláció örökérvényű, letesztelhetetlen, viszonyítási pont nélküli valósága: az automatikusan oszcilláló szöveg többé nem rendeződik nyilvánvaló, értelmezhető és így kijelölhető végpontokba (élet és halál), hanem átlényegül a végpontok közötti mozgásba, és ennek a mozgásnak a temporális meghatározottságába. A szimuláció és a reprezentáció közötti oszcilláció temporális mezőt hoz létre, amelynek fázisát, frekvenciáját a hozzáférés határozza meg. A szimuláció alapvetően temporális jellegű, akárcsak a bűvésztrükk. Amint választ kapunk a látszólag „lehetetlenek” tűnő mutatóványra, azonnal alappal, jelentéssel látjuk el az értelmezésnek eddig ellenálló, üres vagy lebegő jelölt. A jól megszokott, bevált és megbízható karteziánus rendszerben minden a helyére kerül, a trükk elnyeri „trükk” státuszát, vagyis szétválik jelölőre és a mögöttes „értelemre”, jelöltre. Addig azonban, amíg nem tudjuk, hogyan kerül a nyúl a kalapba, a trükk szimulált hiperrealitásához hozzáféréssel nem rendelkező megfigyelők vagyunk, akik kénytelenek „igaznak” elfogadni a látványt, habár a *homo symbolicum* belső hangja szkeptikusan cseng: „ez nem lehet igaz, kell lennie valamilyen racionális magyarázatnak”.

A szimulákrum és a hiperrealitás temporálisan meghatározott, hozzáféréstől függő alternatív univerzum. Van, aki hozzáfér a szimulákrum mögötti, mélyben meghúzódó, valamilyen nézőpont szerinti legitim jelentéshez, és van olyan, akinek hozzáférés híján a szimulákrum „valósága” marad csak. Az *Ubik* egy ilyen temporálisan rendeződő oszcillációt generál, ahol az olvasó nem feltétlenül kap hozzáférést a szöveg értelmezéséhez; amikor már éppen azt gondolná, hogy a puzzle minden darabja a helyére kerül, a kirakós darabjai hirtelen megváltoznak, már nem passzolnak egymáshoz, úgyhogy kezdődhet újra az olvasás. Az *Ubik* az olvasatoknak szélsőségesen ellenálló szövegeket példázza, amelyek a valós olvasatok helyett hiperreális metaolvasatokat generálnak, és felhívják a figyelmet arra, hogy a kvantumfizika eszköztára és a szimulációelmélet alkalmazása közelebb visz bennünket annak megértéséhez, miért ütközik nehézségekbe ezeknek a szövegeknek az olvasása. A szimulákrumszövegeként funkcionáló *Ubik* a lehetséges értelmezések szuperpozícióját demonstrálja. Amikor az interpretáció során a hullámfüggvény egy adott sajátállapotba omlik össze, és megjelenik egy konkrét olvasat, akkor ez csupán az egyik nézőpontból, az olvasói eszközrendszerből álló jellegzetes konfiguráció, amely összeomlasztotta a szöveget egy bizonyos sajátállapotába, de ezen az olvasaton kívül létezik még számos más alternatív interpretáció is. Az *Ubik* számos modellre (narratív, antropológiai stb.) épülő szimulákrumregény, reprezentációs nézőpontból fikció, amely folyamatosan mutálódó maszkok mögé bújik. Ami az *Ubik*-ből (és a szimulákrumból) látszik, a reprezentáció felől maszknak tűnik,

de ez feltételez egy olyan autoriter pozíciót, amelyből meg lehet állapítani, hogy a szimuláció csupán megtévesztés, illúzió, látszat. Az *Ubik* ezt a lehetőséget nem kínálja fel sem az olvasónak, sem a szereplőknek. A szöveg szuperpozíciójának és szimulációs szemiotikai struktúrájának köszönhetően extrém példáját adja a szövegek folyamatos újraírásának, olvasatokon keresztüli jelentésváltozásának, ami arra figyelmeztet, hogy a reprezentációs szignifikáció azért nem lehet sikeres olvasati módszer, mert a szimulákrum a hozzáférési ponttól függően mutálódik: abba a sajátállapotba omlik össze, ami a megfigyelő nézőpontjától függ. Az *Ubik* textualitása felfedi, hogy a szimuláció folyamata temporálisan meghatározott, illetve a szimulákrum reprezentációs eszköztárral való értelmezése során kialakított olvasatai a hozzáférés szintjétől és természetétől függnnek.

Bibliográfia

- BACSÓ Béla (szerk.) (1991), *Szöveg és interpretáció*, Budapest, Cserépfalvi.
- BARAD, Karen (2007), *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press.
- BARTHES, Roland (1977), *Image-Music-Text*, London, Fontana.
- BARTHES, Roland (1997), *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Budapest, Osiris.
- BARTHES, Roland (1998), *A szöveg öröme*, ford. BABARCZY Eszter, Budapest, Osiris.
- BAUDRILLARD, Jean (1988), *Simulation and Simulacra*, in Mark POSTER (ed.), *Jean Baudrillard – Selected Writings*, Stanford University Press, 166–184.
- BAUDRILLARD, Jean (1996), *A szimulákrum elsőbbsége*, ford. GÁNGÓ Gábor, in KISS Attila Atilla et al., *Téstes Könyv I.*, Szeged, Ictus, 161–191.
- BAUDRILLARD, Jean (2002), „Lost from View” and Truly Disappeared, in *Screened Out*, transl. Chris TURNER, London–New York, Verso, 112–117.
- BUKATMAN, Scott (1993), *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham, Duke University Press.
- BUTLER, Andrew M. (2005), LSD, Lying Ink, and „Lies, Inc.”, *Science Fiction Studies*, 32/2, 265–280.
- CASSIRER, Ernst (1944), *An Essay On Man: An Introduction to a Philosophy of Culture*, New Haven, Yale University Press.
- CHIONG, Winston (2005), „Brain Death without Definitions”, *The Hastings Center Report*, 35/6, 20–30.
- CULLER, Jonathan (1975), *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London, Routledge & Kegan Paul.
- DE MAN, Paul (1999), *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Szeged, Ictus.
- DERRIDA, Jacques (1991), *Az elkülönböződés*, ford. GYIMESI Tímea, in BACSÓ Béla (szerk.), *Szöveg és interpretáció*, Budapest, Cserépfalvi, 43–63.
- DICK, Philip K. (1991), *Selected Letters of Philip K. Dick: 1974*, Novato, CA, Underwood-Miller.
- DICK, Philip K. (1992), *Ubik*, ford. NÉMETH Attila, Budapest, Móra.

- DICK, Philip K. (2005), *Álmodnak-e az androidok elektronikus báránnyokkal?*, ford. PÉK Zoltán, Budapest, Agave.
- DIRAC, P. A. M. (1947), *The Principles of Quantum Mechanics (2nd edition)*, Gloucestershire, Clarendon Press.
- FITTING, Peter (1975), „Ubik”: The Deconstruction of Bourgeois SF, *Science Fiction Studies*, 2/1, 47–54.
- GALVAN, Jill (1997), Entering the Posthuman Collective in Philip K. Dick’s *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, *Science Fiction Studies*, 24/3, 413–429.
- GIORDANO, Nicholas J. (2012), *College Physics: Reasoning and Relationships*, Boston, Cengage.
- HASSAN, Ihab (1987), *Towards the Concept of Postmodernism*, in *The Postmodern Turn*, Columbus, Ohio State University Press, 84–96.
- HAYLES, Katherine N. (2001), The Transformation of Narrative and the Materiality of Hypertext, *Narrative*, 9/1, 21–39.
- HEISENBERG, Werner (1949), *The Physical Principles of the Quantum Theory*, transl. Carl ECKART, F. C. HOYT, New York, Dover Publications.
- HODGSON, John A. (1992), The Recoil of „The Speckled Band”: Detective Story and Detective Discourse, *Poetics Today*, 13/2, 309–324.
- JENKINS, Alejandro (2013), Self-oscillation, *Physics Reports*, 525, 167–222.
- KISS Attila Atilla–KOVÁCS Sándor–ODORICS Ferenc (1996), *Testes Könyv I.*, Szeged, Ictus.
- LANDOW, George P. (1992), *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- LANDOW, George P. (1994), *Hyper/Text/Theory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- MOULTHROP, Stuart (1992), *Rhizomes and Resistance: Hypertext and the Dreams of a New Culture*, in George P. LANDOW, *Hyper/Text/Theory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 299–319.
- POSTER, Mark (1988) (ed.), *Jean Baudrillard – Selected Writings*, Stanford University Press.
- RIMMON-KENAN, Shlomith (1983), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London–New York, Methuen (New Accents).
- RYAN, MARIE-LAURE (2009), Temporal Paradoxes in Narrative, *Style*, 43/2, 142–164.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1967), *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, Budapest, Gondolat.
- SERWAY, Raymond. A.–JEWETT, John W. (2013), *Principles of Physics*, Cengage.
- WARRICK, Patricia S. (1987), *Mind in Motion: The Fiction of Philip K. Dick*, Southern Illinois University Press.
- WINELAND, David J. (2013), Superposition, entanglement, and raising Schrödinger’s Cat, *Annalen der Physik*, 525/10–11, 739–752.

KLAPCSIK SÁNDOR

Határátlépés, disztópia és cyberpunk: *A zóna* és az *Álom-gyár*

Ezen esszé azt kívánja megmutatni, hogy *A zóna* című mexikói és spanyol film (*La zona*, 2007, r. Rodrigo Plá), valamint az amerikai és mexikói koprodukcióban készült *Álom-gyár* (*Sleep Dealer*, 2008, r. Alex Rivera) miképpen ábrázolja a határátlépés alakzatát. A két film jelentősen eltér a hollywoodi mozi hagyományaitól abból a szempontból, hogy a határ tapasztalatát mexikói, illetve chicano kulturális hagyományokat követve mutatják be,¹ ezáltal erős társadalomkritikai jelleget öltenek: mindkét film kritikával illeti a közterek lezárását, a szociális rétegek szegregációját, a határok fenntartását, és elérendő céllá válik a transgresszió – a határátlépés, szabályszegés, törvénytörtés. Ugyanakkor jelentős különbségek fedezhetőek fel abban, ahogy a jövőbeli világot és a kortárs, illetve futurisztikus technológiák szerepét elképzelik az alkotók. Míg *A zónát* a disztópiák műfaji jellegzetességei uralják, s ezáltal a digitális technológia nem igazán járul hozzá a határátlépéshez, az *Álom-gyár* a science fiction cyberpunk vonalához áll közel, s annak eszközrendszerét használva azt sugalmazza, hogy bár a technológiai újítások, számítógépek, digitális és médiaeszközök jórészt arra szolgálnak, hogy fenntartsák a határ felügyeletét, s ezáltal hozzájárulnak a határőrzés stabilitásához, ugyanakkor határozó segítséget jelentenek azon szereplők számára is, akik többé-kevésbé eredményesen lépnek fel a politikai, gazdasági és kulturális elszeparálódás és szegregáció ellen.

A határ tapasztalata a mexikói és hollywoodi filmekben

Mit jelképez a határ és a transzgresszió a mexikói és chicano kulturális hagyományokat követve? Egyrészt a határ sok esetben a kortárs amerikai kapitalizmus és globalizáció agresszív invázióját szimbolizálja. Mint arra Fregoso (1993, 65) rámu-

¹ A chicano komplex, sokszor vitatott fogalmát itt az Egyesült Államokban élő mexikói származású lakos értelmében használom. Nem kívánok erről az összetett etnikai jelenségről és filmhagyományról pontos definíciót adni és teljes képet festeni, csupán a két filmet fogom összehasonlítani ezen etnikai tradícióba helyezve, a határátlépés alakzatának vizsgálatán keresztül.

tat, számos könyv és film a határt a hódítás, terjeszkedés, a személyes tér megsértésével azonosítja. Tény, hogy történelmi szempontból az országok közötti választóvonal katonai agresszió során lett kijelölve, mivel az 1846-tól 1848-ig tartó mexikói–amerikai háború és az azt lezáró Guadalupe Hidalgó-i békeszerződés húzta meg a határt a két ország között. A kortárs mexikóiak számára pedig a tiltott és sokszor tragikusan végződő szökésekkel, a coyote-ok (mexikói embercsempészek) visszaéléseivel, a bűnözéssel, és a maquiladorák² embertelen munkakörülményeivel asszociálódik a határvidék. Ezek alapján főképp tragikus tapasztalatok érik az ott élő spanyol ajkú szereplőket olyan filmekben, mint például a *Raíces de sangre* (1978, r. Jesús Salvador Treviño), az *Észak* (*El Norte*, 1983, r. Gregory Nava), *A családom* (*My Family*, 1995, r. Gregory Nava), *Bábel* (*Babel*, 2006, r. Alejandro González Iñárritu) és a *Bordertown – Átkelő a balálba* (*Bordertown*, 2006, r. Gregory Nava).

Másrésről viszont fontos észrevenni, hogy a határ közeli területeken élők időnként sikeresen lépik át a határt, és ezáltal képessé válnak előnyt kovácsolni liminális pozíciójukból. Az *Illegális kíváncsi* (*Born in East LA*, 1987, r. Cheech Marin) és a *La Bamba* (1987, r. Luis Valdez) című chicano filmek például olyan mexikói származású szereplőket mutatnak be, akik visszatérnek az USA-ból Mexikóba egy rövid látogatás erejéig, s e tapasztalat jelentős pozitív hatást gyakorol a magánéletükre vagy karrierjükre. Rudy Robles (Cheech Marin) barátokat talál és szerelmes lesz az előbbi, míg Ritchie Valens (Lou Diamond Phillips) megtalálja leghíresebb feldolgozott dalát az utóbbi filmben. Mindkét esetben elmondható, hogy a mexikói háttérrel rendelkező, de attól eltávolodott karakterek – egyikük sem beszél jól spanyolul – a film végére közelebb kerülnek családjuk hagyományaihoz.³ Ezen alkotások tehát pozitívan viszonyulnak a határvidék és a transzgresszió tapasztalatához, mind annak elsődleges értelmében, a térbeli migrációt értve, mind pedig a kulturális keveredés folyamatának tekintetében (FREGOSO 1993, 67).

A mexikói új hullám filmjei – azaz a 2001 után alkotó rendezők, akik közül a leghíresebb talán Alejandro González Iñárritu, Guillermo Del Toro és Alfonso Cuarón, s ahova *A zóna* rendezőjét, Rodrigo Plát is sorolják – szintén kiemelten foglalkoznak a határátlépés alakzatával. Mint ahogy azt Árva Márton megállapítja, a „transzgresszió, az elmúlás és új állapotba kerülés ezekben a művekben allegorikus kifejtése a mexikói film újjászületésének, és az ország történelmében bekövetkezett fordulatnak” (ÁRVA 2011, 32).

² A maquiladorák olyan ipari létesítmények, melyek szabadkereskedelmi zónában, jórészt Mexikó északi részein, az USA határán működnek, olcsó munkaerőt alkalmaznak, s amelyekből a készterméket többnyire visszazállítják az USA-ba.

³ Kevésbé hangsúlyosan jelenik meg ugyan, de Lauren Adrian (Jennifer Lopez) újságíró szintén visszatál bevándorló gyökereihez a *Bordertown – Átkelő a balálba* című filmben.

Milyen képet festenek ehhez képest az amerikai, elsősorban hollywoodi filmek? Nehéz lenne egyetlen paradigmát kijelölni, ugyanis többféle irányvonal rajzolódik ki. Ezekből most három variációra térek ki.

1. A hollywoodi mozi a határt gyakran társítja romantikus képekkel. Mint arra Thomas Torrans rámutat, a határ sokszor „mágikus függöny” formájában jelenik meg, mely mögött a „romantikus Mexikó” található: az egzotikus természeti és női szépség, a regényes életmód, a boldogság és az egyéni szabadság országa. A „nemes vadember” több évszázados európai diskurzushoz hasonlóan, a helyiek – ha egyáltalán a szemünk elé kerülnek rövid időre – naiv, jó szándékú, nagylelkű, önzetlen embereként jelennek meg, akiket a természet közelsége és az infantilis ártatlanság jellemmez. Így kerül elénk Mexikó számos westernben, kalandfilmben és krimiben, mint például *A Sierra Madre kincse* (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948, r. John Huston), *A szökés* (*The Getaway*, 1972, r. Sam Peckinpah) vagy az *Irány délre!* (*Goin' South*, 1978, r. Jack Nicholson). Sőt bizonyos mértékig ez a séma rajzolódik ki a beattradíció egyik legfontosabb regényében, az *Úton* (*On the Road*, 1957) című szövegben is (lásd ADAMS 2004, PANISH 1994). Általános üzenete ezeknek a történeteknek, hogy azok az amerikaiak, akik nem illeszkednek be saját társadalmukba, s ezáltal törvénszegőkké és a hatóságok célpontjává válnak, menedéket, megnyugvást és boldogságot találhatnak Mexikóban (TORRANS 2002, 7–30).

2. A második, igen gyakori megjelenési módja a határvidéknek, hogy a határ a (nyugati) civilizáció védelmével, az amerikai értékek megtartásával és terjesztésével azonosul (FREGOSO 1993, 66). Ennek alapján a mexikóiak bűnözőkként jelennek meg, míg az angolszász karakterek megvédik a civilizációt a gyilkosok, drokartellek és a korrupció ellen. Számtalan western és akciófilm követi ezt a hagyományt, mint például *A hét mesterlövész* (*The Magnificent Seven*, 1960, r. John Sturges), a *Különös kegyetlenséggel* (*Extreme Prejudice*, 1987, r. Walter Hill), *Túl mindenben* (*A Man Apart*, 2003, r. F. Gary Gray), sőt bizonyos mértékig a hippigeneráció fontos filmje, *A vad banda* (*The Wild Bunch*, 1969, r. Sam Peckinpah), és Steven Soderbergh mestermunkája, a *Traffic* (2000) is.⁴

3. Mivel az illegálisan bevándorló mexikóiakat gyakran nevezik „aliennek”, azaz idegennek, mely szó ugyanakkor földönkívülit is jelent angolul, nem csoda, hogy a földönkívüliek invázióját bemutató science fiction filmek közvetve ugyan, de többször elénk vetítik a bevándorlók és a mexikói határvidék problematikáját. Példaként említhető *A függetlenség napja* (*Independence Day*, 1996, r. Roland Emmerich), a *Monsters* (2010, r. Gareth Edwards) vagy *A Föld inváziója – Csata: Los Angeles* (*Battle: Los Angeles*, 2011, r. Jonathan Liebesman). Ezekben a történetekben a földönkívüliek

⁴ Természetesen a két irányvonal keveredhet is, amikor például az amerikai cowboyok, detektívek vagy akcióhősök megvédik az ártatlan és naiv mexikóiakat a bűnöző mexikóiaktól. Jó példa erre a határvidéket komplexen bemutató, ugyanakkor sztereotip karaktereket használó *Állj, határ!* (*The Border*, 1982, r. Tony Richardson). Lásd erről még MACIEL 1990 és SEPSI 2011.

megszállásának félelmetes víziója a bevándorló mexikói munkaerő tiltott határátlépésével asszociálódik. Az idegenek (és ezáltal metaforikusan a mexikóiak) fenyegető és primitív erőként jelennek meg; a határvidék veszélyes zónává válik, amit meg kell tisztítani a betörésektől. Az amerikai hős szerepe, hogy tovább terjessze vagy visszanyerje a nyugati civilizációt az ősi, idegen, primitív helyszíneken, összhangban a Manifest Destiny⁵ irányelveivel (BOULD 2012, 160–161, 164–165; lásd még SEPSI 2011, 38).

Összefoglalva tehát elmondhatjuk, hogy fontos jellemzője a hollywoodi filmeknek a bináris térszerkezet és a karakterek egyirányú mozgása, melynek során a határátlépés az egzotikus világba belépéssel, illetve az amerikai értékek megtartásával és terjesztésével azonosul. Ennek megfelelően a választóvonal az idegen és amerikai karakterek, kultúrák, területek és tudat között többnyire egyértelműen kijelölt: a liminalitás és a köztes zónák kevés hangsúlyt kapnak a legtöbb hollywoodi történetben.⁶

Az általam elemzendő két film sok vonásban eltér a hollywoodi mozisémáitól, mivel komplexebben viszonyulnak a határvidék és a transzgresszió tapasztalatához. Először is, a főszereplők mexikóiak és mexikói-amerikaiak, továbbá a főbb eseményeket az ő szemszögükből látjuk. Másrészt, bár a határok és a transzgresszió, az áthatolások és betörések döntő szerepet játszanak itt is, a karakterek mozgása tagadja az egyirányú linearitást. Ahelyett, hogy a bevándorlást vagy a terjeszkedést követnék, a szereplők oszcillációs mozgást végeznek vagy legalábbis szeretnének végezni. Mindez azzal jár, hogy a határ két pólusa keveredni kezd, hibrideket alkot; ezért aztán liminalitás, köztes zónák és összetett karakterek jellemzik a filmeket (lásd KLAPCSIK 2012, 14).

A zóna: A fallal körülvett társadalom disztópiája

A film egy luxusterepjáró képeivel indul: egy olyan autó felmutatásával, mely egyértelműen a nyugati individualizmus, dominancia, család és jólét szimbóluma (ROLLINS 2006). Ezt követi a film helyszínének snittje, mely a kamasz főszereplő Alejandro (Daniel Tovar) szemszögéből festi le a környezetet. Alejandro egy gyö-

⁵ A Manifest Destiny azon „optimista illúzió, mely a korhadó világgal szemben [...] [az USA] nyilvánvaló és elrendelt misszióját szegezte, a szakadatlan társadalmi haladás gondolatára épült, s arra a meggyőződésre, hogy az Egyesült Államok birtokolja mindazt az anyagi és szellemi erőforrást, mely lehetővé teszi, hogy föléje kerekedjék Európának s Ázsiának, a kultúra ősi hordozóinak” (ORSZÁGH 1967, 61). A kontinens benépesítése ennek az irányelvnek a jegyében zajlott.

⁶ Természetesen bár az amerikai moziipar többségére jellemző Mexikó és a határvidék sztereotipikus ábrázolása, számos alkotó kritizálja és megújítja ezt a megközelítést. Erről lásd például BECKHAM 2005, 131–134 és WOOD 2001, 755–756.

nyörűen gondozott lakóparkon hajt keresztül, ami megerősíti a nézőket abban, hogy egy amerikanizált külvárost és nyugatias társadalmat fog látni (KIM 2011, 204). Am hamar kiderül, hogy a közösségi harmónia, jólét és nyugalom csupán illúzió: a nyitó jelenet utolsó képei megmutatják, hogy a jómódú környezet valójában egy fallal körülvett közösség, melyet nyomornegyedek vesznek körül valamely harmadik világbeli országban, valószínűleg Latin-Amerikában, Mexikóvárosban.

Mindezzel egy igen jelentős kortárs szociális problémára hívja fel a figyelmet a film mindjárt a kezdő képsoraival, mivel a fallal körülvett és elzárt külváros azon kortárs társadalmi tendenciára mutat rá, amely szerint a nemzetek közötti különbségek és határok áttevődnek országon, sőt városon belüli szegregálódásra (lásd WISE 2004, 147 és PÁSZTOR 2013). Ennek következtében eltűnnek a városon belüli nyilvános helyek; helyette magánterületek, zárt lakóparkok és nyomornegyedek töltik ki a városokat. Mint Jeremy Lehen megjegyzi, a film jól példázza „a félelem kultúráját, mely áthatja és rombolja Latin-Amerika városait [...] az egyén visszavonul az egyre inkább eltűnő demokratikus közterekről, mint például a városi utca, tér, metró, piacok, s helyette a zárt lakóparkok, személygépkocsik és a de facto zárt bevásárlóközpontok tereibe menekül, amelyeket sokszor golyóálló ablakok, erősített falak, és megfigyelőrendszerek védelmeznek” (LEHEN 2012, 166).⁷

Az elszeparálódás és a zárt lakóközösségek terjedése a globalizáció kétarcú és ellentmondásos jellegére mutat rá. Egyrészt a globalizáció a kommunikáció, a tőke, az áruk – és bizonyos mértékig a munkaerő – szabad áramlására épül. Másrészt viszont szigorúan őrzött, zárt határok, korlátozott információ és ellenőrzött migráció jellemzi a kortárs társadalmakat. A globalizált gazdaság ugyanis támogatja az elit munkaerő és a tehetős turisták vándorlását, ám korlátozza a menekültek és kevésbé szakosodott dolgozók mozgását. Ezért aztán, ha a kevésbé vagyos rétegek kívánnak utazni, azt sokszor illegálisan kell véghezvinniük – vagy legalábbis akadályokat és komoly nehézségeket kell leküzdeniük. Manuel Castells ezt ekképpen fogalmazza meg:

A globalizáció folyamata révén a speciális munkaerőre egyre inkább [...] rendkívül magas a kereslet a világban. Őrájuk nem vonatkoznak az általános szabályok, bevándorlási törvények, bérek és munkakörülmények. Ez a helyzet a felső szintű, specializálódott munkaerővel: üzleti vezetők, pénzügyi elemzők, szaktanácsadók, tudósok, mérnökök, programozók, biotechnikusok és hasonló szakmák esetén. De ugyanez igaz a művészekre, tervezőkre, előadóművészekre, sportolókra, vallásos gurukra, politikai tanácsadókra és a hivatásos bűnözőkre. Azok, akik képesek speciális értéket kínálni az üzleti életben, élvezhetik a lehetőséget, hogy körülnézzenek és vásárolgassanak bárhol a világon – vagy hogy megvásárolják őket [...]

⁷ A tanulmányban hivatkozott angol nyelvű szakirodalmi idézetek a saját fordításaim. – K. S.

Ugyanakkor a kétségbeesett tömegek számára, akik nem rendelkeznek kivételes képességekkel, akiket csupán a kitartás vagy a kétségbeesés készítet arra, hogy életkörülményeiken javítsanak, és megpróbálják gyermekeik jövőjét biztosítani, a tapasztalatok nem ennyire pozitívak [...]

Míg a tőke szabadon áramlik a globális rendszer elektronikus pénzügyi hálózataiban, a munkaerő még mindig erősen korlátozott, és az is marad a belátható jövőben, az intézmények, a kultúra, határok, rendőrség és az idegengyűlölet révén. (CASTELLS 2010, 130, 247.)

Zygmunt Bauman szintén rámutat, hogy bár az utazás és állandó mozgás, áramlás, rendkívül fontos a globalizált gazdaság számára, ahol látszólag mindannyian mozgásban vagyunk, a társadalmi különbségek továbbra is jól kirajzolódnak a vándorlás különböző megjelenési formáiban. Ennek megfelelően Bauman a modern városi lakosságot „turistákra” és „csavargókra” osztja fel. A turisták – akár üzletemberekről, akár városnéző utazókról van szó – önkéntes résztvevői az áramlásnak. A csavargók azonban, akik a kapitalista társadalom melléktermékeinek, selejtes fogyasztóinak tekinthetők, mozgásra *kényszerülnek*, illetve behatárolt körülmények között mozoghatnak csupán (BAUMAN 2002, 121–145; lásd még BAUMAN 1997).

Más szavakkal, a városok kevésbé tehetős rétegei, a bevándorlók és a munkás-ság, függetlenségre és szabad vándorlásra törekuszenek, ám ezzel szembekerülnek a globalizált gazdaság állami és egyéb intézményeinek szabályozásaival, korlátaival.

Ez a kettősség megjelenik a várostervezés és a városi élet tényleges megvalósulása során is. Mint azt Michel de Certeau megjegyzi, a hivatalos intézmények megpróbálnak egyértelmű, olvasható, modern városokat létrehozni, ahol az átláthatóság és a szimmetria uralkodik. Az efféle tervező ellenőrzi, megfigyeli és feltérképezi a várost. Az ellenálló városlakók azonban olvashatatlan hálózatokat alkotnak mozgásukkal, a falak árnyékában rejtőznek, és a földalatti, underground kultúrát képviselik – annak szó szerinti és metaforikus értelmében egyaránt (CERTEAU 1988, 102).

Mindez rendkívül meggyőzően és sokkolóan rajzolódik ki *A zóna* című filmben. A film egyik főszereplője, Miguel (Alan Chávez) pontosan Bauman csavargóját, selejtes fogyasztóját, Castells kétségbeesett bevándorlóját, avagy Certeau városlakóját jeleníti meg. Miguel határokat hág át és szabályokat sért, amikor egy viharos éjszakán két fiatal barátjával a nyomornegyedből a zárt lakóközösségbe (melyet a helyiek „La zona” néven emlegetnek) hatolnak be. A tragikusan végződő betörés során feldúlják az egyik tehetős család nyugalma és otthonát. Két, valószínűleg fiatalokú elkövető, az egyik háztulajdonos és egy biztonsági őr meghal a bűneset során. Miguel elmenekül a helyszínről, de csapdába esik a fallal körülvett városban. A városlakók nyugalma felforgatja a betolakodó jelenléte, paranoiásak lesznek, egymást kezdik gyanúsítani, ha valaki nem támogatja az embervadászatot és Miguel kivégzését. Alejandro, a tizenhat éves tinédzser, egy ideig sikeresen rejtegeti Miguel családját házában pincéjében, de a helyi lakosok végül megtalálják és halálra verik a betolakodót.

Alejandro egyike azon kevés szereplőknek, akik sikeresen manővereznek a zóna falain kívül és belül. A fiú sikeresen lépi át a lakópark határát, amikor sikerül ki-
csempésznie Miguel holttestét a város egyik köztemetőjébe – a városlakók csupán szemét közé helyezték a holttestet, ezzel is felidézve a baumani selejtes fogyasztó metaforáját. Annak ellenére, hogy szörnyű eseményeknek a részese, a felnőtté válás szakaszában lévő Alejandro képessé válik a brutális tapasztalatokból szellemileg és lelkileg meríteni. A kamasz fiú, akit a film elején még az apa tekintélye ural és némileg az iskolatársak is terrorizálnak, a sokkoló események hatására éretté válik, a történet végére a társadalom felnőtt, önálló, teljes jogú tagja lesz (LEHNEN 2012, 180).

A zóna határainak áthágása viszont szigorú büntetéssel jár Miguel számára, aki életével fizet vétkéért. Miguel tragikus sorsú, ugyanakkor liminális szereplő, aki egyszerre létezik a város falain belül és kívül; egyszerre látható és láthatatlan személy, a film „szinte kísérteties alakja” (LEHNEN 2012, 175). Giorgio Agamben *homo sacerjére* hasonlít, akinek „az emberi élete a jogrendben [ordinamento] kizárólag a kizárás formájában szerepel – azaz, meg lehet ölni” (AGAMBEN 1998, 8). A Certeau-féle rebellis városlakóhoz hasonlóan Miguel a föld alatt él, a falak árnyékában, és a csatornában bujkál; többször is sikeresen megszökik a milicisták megfigyelése és a lakosok üldözése elől, bár végül utoléri a város határhoz.

Ezek alapján elmondható, hogy a film a már felvázolt mexikói-chicano hagyományt követi, amennyiben elénk kerül a határ menti élet és kultúra kettős természete. Egyrészt a határvidék előnyös és tanulságos lehet az egyén számára, mivel hibriditást, kettős identitást, és a szabályok, illetve elvárások áthágását eredményezi. Másrészt viszont a többség, elsősorban a bevándorlók számára a határ menti tapasztalat általában konfliktusokhoz, visszaélésekhez, szegénységhez és agresszióhoz vezet. Mint Fregoso írja: „Ha figyelembe vesszük az államok közti hézagok politikai dimenzióját, és nem csupán annak metaforikus-allegorikus jelentését, azaz olyan térként vagy közegként tekintünk rá, amelynek alapvető emberi jogokat kellene biztosítania, akkor bizony annak disztopikus elemei válnak nyilvánvalóvá” (FREGOSO 1993, 85).

A film műfajilag a disztópia és a science fiction hagyományait követi, hiszen az elején megjelenő utópisztikus környezet társadalmi disztópiává válik.⁸ Az idilli lakóköznyezeten a félelem, gyanakvás, paranoia és a szorongás lesz úrrá. A külváros ráadásul a rendőrségi korrupciót is élteti, mivel a lakók csak úgy vadászhatnak Miguelre, hogy megvesztegetnek egy magas rangú rendőrtisztet. Ezen események hatására egyes lakók elköltöznek, Alejandro pedig fellázad a közösség ellen, amikor eltemeti Miguel a város falain kívül. Mindezen kiábrándító változásokat a film rendkívül plasztikusan jeleníti meg: a nyitó snitt „békés” képei (kisebb módosításokkal) megisméltődnek a történet végén, ami kiemeli a különbséget a látszólag

⁸ Mindezzel a modern utópiák tipikus műfaji jellegzetességét veszi fel. Lásd erről JAMES 2003, 222, JAMESON 1982, 153.

tökéletes közösség és a durva valóság, a lakosok kegyetlensége között. A flashback és a háttorzongató következményekkel járó ismétlődés egyfajta vizuális keretet eredményez, melynek során a néző ráébred az utópisztikus környezet rejtett viszásságaira és brutalitására.

A disztópia műfajának számos alkotásához hasonlóan – elég csak Orwell *1984* (1948) című regényére vagy Philip K. Dick számos történetére gondolnunk – *A zóna* a technológiai eszközöket főképp a politikai elnyomás, a megfigyelés és a határőrzés szolgálatában mutatja meg, modern biztonsági kamerák, az ezekhez tartozó képernyők és riasztórendszerek formájában. Mobiltelefon és internet, amely leginkább segíthetné a csapdába esett Miguel, szinte egyáltalán nem szerepel a filmben. Miguel egy ízben vezetékes telefonon értesíti barátnőjét, és Alejandro kis híján megmenti Miguel egy videofelvétellel, mellyel rögzíti Miguel vallomását – mielőtt azonban nyilvánosságra hozhatná a felvételt, a helyi lakosok megtalálják Miguel. A technológia kevésbé válik hangsúlyossá a filmben, így sokkal inkább társadalmi, mintsem science fiction disztópiáról van itt szó.

Az *Álom-gyár* azonban előtérbe állítja a digitális és médiaeszközöket, és ezáltal rendkívül összetett képet alkot a technológia szerepéről a szegregációt és határátlépést illetően. A film jövőképét alapvetően a digitális technológia határozza meg, s ennek alapján – ellentétben *A zóna* világával – itt nem csupán a tehetős rétegek, hanem a társadalom hátrányos helyzetű és vidéki elemei is mindennapos módon használják a számítógépeket, lépnek be a virtuális környezetbe, hackelnek rendszereket, videochatelnek, nagy képernyőn nézik a kábeltévé műsorokat, stb. Mindez a határátlépést is megkönnyíti, legalábbis látszólag, mivel a spanyol ajkú munkaerőnek már nem muszáj fizikailag átlépnie a határt: elég csupán a virtuális valóságba belépnie mexikói számítógépek segítségével, s máris dolgozhat. Mindazonáltal a mexikói és határ menti viszonyok negatív következményei – az embercsempészek visszaélései, a bűnözés, az amerikai vállalatok kapzsisága, a globalizáció negatív következményei, a maquiladorák embertelen munkakörülményei – továbbra is kézzelfoghatóak: a határ még mindig elválasztja a tehetősebb északot a szegényebb déli vidéktől. Ahogy a film egyik kritikusa, Luis Martín-Cabrera megjegyzi, „az egyik legszembetűnőbb paradoxon a filmben, ahogy a technológia teljesen összeegyeztethető módon jelenik meg a szegénységgel és a kizsákmányolással” (MARTÍN-CABRERA 2012, 591).

Álom-gyár: technikai fejlődés, globalizáció, virtualitás

A film főszereplője Memo (Luis Fernando Peña), kamasz fiú, aki a délnyugat-mexikói Oaxaca tartomány egyik falujában nőtt fel, és aki arról álmodozik, hogy a család mezőgazdasági életformája helyett hacker legyen. Sorsa azonban tragikusan megváltozik, amikor egy amerikai nagyvállalat hírszerző ügynöksége és katonai szervezete felderíti Memo rádiós „betörését”, és lebombázza miatta a házukat. Mivel az apa meghal a légítámadásban, a traumatizált Memo Tijuánába költözik,

hogy csatlakozzon a mexikói bevándorlók és kihasznált foglalkoztatottak azon csoportjához, amely számítógépeken keresztül, online virtuális környezetben dolgozik amerikai vállalatok és családok számára. Kemény, tizenkét órás munkával keres némi pénzt, amelyből küld családjának is. Luz nevű barátnőjén (Leonor Varela) keresztül, aki digitális rendszerbe tölti fel és árulja emlékeit, kapcsolatba kerül Rudy Ramirezrel (Jacob Vargas), a chicano pilótával, aki a távirányított harci repülőgépet (drónt) irányította, amely megölte Memo apját. Ramirez összebarátkozik Memóval, és hogy lerója tartozását, felrobbantja a gátat, amelyet az amerikai nagyvállalat arra használt, hogy a falu mezőgazdasági munkásait megfossza a víztől. Rudy Dél-Mexikóba menekül a hatóságok elől, míg Memo Tijuánában marad Luzzal, s immár képessé válik összeegyeztetni technológiai érdeklődését és szaktudását családja vidéki múltjával és hagyományaival.

A film bemutatója előtt az alkotók olyan hamisított marketingkampányt indítottak el, melynek során egy weboldal forradalmian új technológiát népszerűsített: virtuális munkaerőt kínált az amerikai nagyvállalatoknak, azaz „mindenféle munkát, munkások nélkül” (*The Cybracero Mission*, 2014). A film és a weboldal tehát a bevándorlókat foglalkoztató gyárak és maquiladorák jelenleg használt módszerét „tökéletesíti”, amennyiben a határ közeli gyárak virtuális kapcsolatban állhatnak amerikai városokkal, így a mexikói munkások az Egyesült Államokban dolgozhatnak anélkül, hogy fizikai jelenlétükkel problémát okozhatnának (MARTÍN-CABRERA 2012, 590).

Ez az ötlet határozza meg a film teljes jövőképét, többek között a határ tapasztalatát is. A fizikai határvonal az USA és Mexikó között viszonylag jelentéktelenné válik: az idegen munkavállalónak nem kell – és mint a film egy ponton utal rá, valószínűleg nem is szabad – fizikailag belépnie az Egyesült Államok területére. A film egyik jelenetében Memo és barátnője festői környezetben beszélgetnek a tengerparton, közvetlenül a határfal tövében, sok más fürdőző társaságában. Mint a szereplők jelzik, ez az a hely, „ahol véget ér a határ”. Az országokat elválasztó fal megvan ugyan, de a fából készült kerítés, illetve a cölöpök közti rések azt a – feltehetően hamis – benyomást keltik, hogy a fal csupán szimbolikus, így a határ megközelíthetőnek és átjárhatóknak tűnik. Egy későbbi jelenet során Memo pillantást vet a fal túloldalára, melynek során a snitt jelzi, hogy a határellenőrök gépjárműve viszonylag messze van, s a tengerpart természeti szépségei teljes pompájukban tárulnak a néző elé. Hasonló módon, amikor Ramirez belép Mexikóba, nem várnak hosszú sorban az autók az ellenőrzőpontnál – Ramirez járműve az egyetlen a helyszínen. Az ellenőrzést egy udvarias határőr robot végzi, amelyet ázsiai akcentusú női hanggal – és persze kamerával és géppuskával – szereltek fel.

Noha a két ország jelenlegi határ menti problémáinak egy része ezáltal megoldódni látszódik, mindazonáltal fontos észrevenni, hogy a lezárt terek s a szegregáció továbbra is hangsúlyozottan jelen van a filmben. Először is, szögesdrótos kerítés és katonai hatalommal rendelkező biztonsági erők védik a multi cégek területét és érdekeit. Másodsor, a jövőbeli Mexikóban problémássá és korlátozottá válik az országon belüli migráció: a film egyik jelenetében Memo barátnőjét, Lutz, bizton-

sági örök kérdezik ki és vizsgálják át, mielőtt buszra szállhatna Tijuana felé (DURAN 2010, 224–225).

Mindez arra utal, hogy a film alkotói szerint a mai gazdasági és társadalmi határok nem szűnnek meg a jövőben, hanem eltolódnak: a gazdasági határ a hátrányos helyzetű dél és a viszonylag fejlett észak között fontosabbá válik, mint az USA és Mexikó közötti választóvonal. Ez cseppet sem meglepő, hiszen a NAFTA eredményeként már jelenleg is „a határok és a vámhatárok elolvadásával a külső piacokhoz közelebb fekvő határ menti területek erőteljes fejlődésnek indulhatnak, míg a központi fekvésű téregységek nem tudják kiaknázni a kedvező lehetőségeket” (PÁSZTOR 2013, 64; kiemelés az eredetiben).

Továbbá, a digitális technológia átfogó jelenléte miatt, az új határok komplexebbek, rejtettebbek, és virtuálisak, mivel a biztonsági intézkedéseket robotizált és számítógépes eszközökkel tartják fent: a film az úgynevezett „biometrikus államot” mutatja be, amelyben „virtuális határok” uralkodnak, mivel „a biometrikus technológiai eszközök a végső kapuőrök; ezek biztosítanak hozzáférést és belépési engedélyt az adott tér/hely/szervezet/erőforrás felé” (DURAN 2010, 221, 225). Ennek alapján a határsértés is technológiai eszközök segítségével lehetséges: a bevándorlóknak Mexikóban kell maradniuk, ahol a virtuális valóságot biztosító gyárakban dolgoznak az amerikai vállalatok és magánszemélyek számára. A „coyote-ok”, azaz embercsempészek szerepét az úgynevezett „coyotekek” veszik át, akik nem hivatalos sebészeti eljárások segítségével ültetnek be implantátumokat a munkavállalók testébe, amelyek a virtuális határátlépéshez vezetnek.

Az *Álom-gyár* cyberpunk hagyományokat követ, amikor leírja, és kissé ünnepli is a jövőbeni posztthumán testet és virtualizált tereket. A futurisztikus – de részben már meglévő – digitális technológia kiemelt szerepet kap a filmben, mint például az intelligens televíziók, távirányított harci repülőgépek, a materialitás nélküli testi jelenlét, a hackelés, a feltöltött emlékek, a cyberszex, stb. Ugyanakkor a film jól jellemzi a technologizált társadalom hátrányait is: a cyberpunk jövőben kém-műholdak, harci drónok, és a jelenlegi amerikai katonaságot megillető erőforrásokkal és jogokkal rendelkező milícia védik a nagyvállalatok érdekeit, amelyek privatizálták a korábban mindenki számára elérhető erőforrásokat, például a folyók vizeit. Továbbá, annak ellenére, hogy a digitális technológia mindenütt jelen van és bizonyos mértékig elérhető a széles rétegek számára, a munkaelosztás még mindig egyenlőtlen: a mexikói munkaerő továbbra is az építőiparban végez fizikai munkát, taxit vezet, gyümölcsöt szed, gyermekfelügyeletet vállal, stb. A kortárs nemi és etnikai alapra épülő, sztereotipikus munkamegosztás tehát továbbra is fennáll (BOULD 2012, 193).

A film a jelenleg (is) népszerű valóságshow-kat és hírcsatornákat veszi kritika alá, midőn bemutat egy *Drónok!* című, fiktív tévéműsort, amely élő adásban közvetíti a nagyvállalatok magánmilíciáinak légicsapásait, amelyekkel a „terroristákat” sújtja – azaz mindazokat, akik akár a legkisebb mértékben is ellenállnak érdekeiknek. A program – mely határozottan *nem korlátozott* a felnőtt közönség számára – rávilágít a neokonzervatív kapitalizmus visszasságaira, ahol „a nemzeti hadsereg és

a vállalati félkatonai szervezetek között [...] egyre nehezebb különbségeket találni” (BOULD 2012, 193; lásd még DURAN 2010, 224).

Összefoglalva tehát elmondható, hogy az *Álom-gyár* egy olyan jövőbeli világot képzel el, amelyben a számítógépes technológia jelentősen megváltoztatja a jelenlegi kulturális és gazdasági helyzetet mind az Egyesült Államokban, mind Mexikóban, mivel kiterjeszti az amerikai cégek befektetési lehetőségeit, és megváltoztatja a munkafeltételeket a bevándorlók és a maquiladorák dolgozói számára. Az élet a két ország határai mentén jelentősen átalakul – ugyanakkor a film jelzi, hogy a jelenlegi egyenlőtlenségek és nehézségek továbbra is kézzelfoghatóak maradnak, a gazdasági problémák aligha oldódnak meg. A film legfontosabb üzenete, hogy az egyén az internet és a digitális technológia segítségével, dematerializált formában lépheti át a határt a jövőben.

Végső konklúziók

Jelen esszé azt a kérdést vizsgálta, hogy két eltérő műfajiságú mexikói, illetve mexikói-amerikai film – *A zóna* és az *Álom-gyár* – miképpen mutatja be a határ menti problémákat és a határátlépés élményét. Mindkét film latin-amerikai hagyományokat követve közelít a kérdéshez, ezáltal jelentősen eltér a hollywoodi ábrázolásmódtól. Egyrészt, mindkét film bőséges példát szolgáltat a határátlépés és hibriditás alakzataira, mivel a főszereplők – Alejandro és Miguel az előbbi, valamint Memo és Rudy Ramirez az utóbbi alkotásban – átlélik saját és területük határait. E tapasztalat hozzájárul szellemi és lelki fejlődésükhöz, és jelentős hatással van életükre: Alejandro és Memo a kamaszkorból átlépve felnőtté válnak a filmek során. Másrészt, a tiltott határátlépés tönkre is teheti az átlagember életét, ahogy az Miguellel történik *A zónában*.⁹

Ugyanakkor, részben a műfajiságból adódóan, jelentős különbségek fedezhetőek fel abban, ahogy *A zóna* és az *Álom-gyár* a technológia szerepét járja körül. Noha bizonyos mértékig mindkét filmben megjelenik a kortárs média és az információs technológia fontossága, *A zónában* elsősorban a megfigyelés és a határőrzés formájában kapnak szerepet. Részben talán ennek is köszönhető, hogy ebben a filmben a szegregációval szembeni ellenállás, a hatalom elleni lázadás és a határátlépés kevésbé lehet sikeres – jórészt tragédiával jár. Az *Álom-gyár* viszont hangsúlyozza, hogy a technológia fejlődése nem csupán az elzárás, elkülönítés és meg-

⁹ Természetesen nem csupán latin-amerikai filmek mutatnak rá a kortárs globális gazdaság visszasságaira és az ebből eredő térbeli elkülönítés és kirekesztés problémakörére. Mindez olyan disztópikus és science fiction filmekben is megjelenik, mint például a *Kocka* (*Cube*, 1997, r. Vincenzo Natali), a *Code 46* (2003, r. Michael Winterbottom), *Az ember gyermeke* (*Children of Men*, 2006, r. Alfonso Cuarón), a *28 héttel később* (*28 Weeks Later*, 2007, r. Juan Carlos Fresnadillo), *Végítélet* (*Doomsday*, 2008, r. Neil Marshall) és a *District 9* (2009, r. Neill Blomkamp).

figyelés fenntartásához járulhat hozzá, hanem a transzgresszió és engedetlenség esélyeit is növeli. A film egy olyan világban játszódik, ahol a számítógépes ipar teljesen újraértelmezi és virtualizálja a határokat, ezáltal alapjaiban változtatja meg az egyén lehetőségeit, hogy a határ előnyeit élvezhessék – vagy legalább megbirkózhassanak a határ menti élet nehézségeivel.

Bibliográfia

- A zóna* (2007), rendezte Rodrigo PLÁ, Madrid, Morena Films.
- ADAMS, Rachel (2004), Hipsters and Jipitecas: Literary Countercultures on Both Sides of the Border, *American Literary History*, 16/1, 158–184.
- AGAMBEN, Giorgio (1998), *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*, transl. Daniel HELLER-ROAZEN, Stanford, Stanford University Press.
- Álom-gyár* (2008), rendezte Alex RIVERA, New York, Likeley Story.
- ÁRVA Márton (2011), Új mexikói filmek. Túlélés és újjászületés, *Filmvilág*, 2011/6, 3–32.
- BAUMAN, Zygmunt (1997), *From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity*, in *Questions of Cultural Identity*, eds. Stuart HALL, Paul du GAY, London, Sage Publications, 18–36.
- BAUMAN, Zygmunt (2002), *Turisták és csavargók*, in *Globalizáció – A társadalmi következmények*, ford. FÁBIÁN György, Szeged, Szukits, 121–145.
- BECKHAM, Jack M. (2005), Placing *Touch of Evil*, *The Border* and *Traffic* in the American Imagination, *Journal of Popular Film & Television*, 33/3, 130–141.
- BOULD, Mark (2012), *Science Fiction. Routledge Film Guidebooks*, London, Routledge.
- CASTELLS, Manuel (2010), *The Rise of the Network Society. With a New Preface. Volume I. The Information Age: Economy, Society, and Culture*, Chichester, West Sussex, Wiley-Blackwell.
- CERTEAU, Michel de (1988), *The Practice of Everyday Life*, transl. Steven RANDALL, Berkeley, University of California Press.
- DURAN, Javier (2010), Virtual Borders, Data Aliens, and Bare Bodies: Culture, Securitization, and the Biometric State, *Journal of Borderlands Studies*, 25/3–4, 219–230.
- FREGOSO, Rosa L. (1993), *Chicana and Chicano Film Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- JAMES, Edward (2003), *Utopias and anti-utopias*, in *The Cambridge Companion to Science Fiction*, eds. Edward JAMES, Farah MENDELSON, Cambridge, Cambridge University Press, 219–229.
- JAMESON, Fredric (1982), Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?, *Science Fiction Studies*, 9/27, 147–158.
- KIM, Junyoung Verónica (2011), *Borders within Cities: The Topography of Power in the Global Order*, in *Cartographies of Affect: Across Borders in South Asia and the Americas*, eds. Debra A. CASTILLO, Kavita PANJABI, Delhi, Worldview, 192–216.

- KLAPCSIK, Sándor (2012), *Liminality in Fantastic Fiction. A Poststructuralist Approach*, Jefferson, McFarland.
- LEHNEN, Jeremy (2012), Disjunctive Urbanisms: Walls, Violence and Marginality in Rodrigo Plá's *La zona* (2007), *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 28/1, 163–182.
- MACIEL, David (1990), *El Norte: The U.S.-Mexican Border in Contemporary Cinema*, San Diego, Institute for Regional Studies of the Californias San Diego State University.
- MARTÍN-CABRERA, Luis (2012), The Potentiality of the Commons: A Materialist Critique of Cognitive Capitalism from the Cyberbracer@s to the Ley Sinde, *Hispanic Review*, 80/4, 583–605.
- ORSZÁGH László (1967), *Az amerikai irodalom története*, Budapest, Gondolat.
- PANISH, Jon (1994), Kerouac's *The Subterraneans*: A Study of „Romantic Primitivism”, *MELUS*, 19/3, 107.
- PÁSZTOR Szabolcs (2013), A regionális integrációk hatása a határ menti területek fejlődésére – az amerikai–mexikói és a német–lengyel példa, *Tér és Társadalom*, 27/3, 57–74.
- ROLLINS, William (2006), Reflections on a Spare Tire: SUVs and Postmodern Environmental Consciousness, *Environmental History*, 11/4, 684–723.
- SEPSI László (2011), Mexikói kartellmozi. A Gonosz új ruhája, *Filmvilág*, 2011/6, 37–39.
- The Cybracero Mission* (2014), *Cybracero Systems*. (Letöltés ideje: 2014. február 18.)
<http://cybracero.com/index-0.html>
- TORRANS, Thomas (2002), *Magic Curtain: The Mexican-American Border in Fiction, Film and Song*, Fort Worth, Texas Christian University Press.
- WISE, Timothy A. (2004), Mexikó kistermelői a globális gazdaságban, *Eszmélet*, 16/62, 146–154.
- WOOD, Andrew G. (2001), How Would You Like an El Camino? U.S. Perceptions of Mexico in Two Recent Hollywood Films, *Journal of the Southwest*, 43/4, 755–764.

Tetemre hívás: tér, trauma és emlékezet Cormac McCarthy *Az út* című regényében¹

Cormac McCarthy *Az út* című regénye 2006-ban jelent meg, 2007-ben pedig elnyerte a Pulitzer-díjat.² A történet egy névtelen apa és fia – a férfi és a fiú – menekülésének útját követi a globális jégkorszak kilátástalansága elől először kelet, majd dél felé, valahol az USA keleti partvidékén. A regény mechanizmusait tekintve az úgynevezett posztapokaliptikus SF kategóriájába tartozik. E szövegek alapjellemzője, hogy az emberiséget valamilyen katasztrófa sújtja, amely lehet természeti jellegű vagy mesterséges, jöhet belülről vagy a Földön kívülről is. E kataklizma mindenképp globális méretű, és kollektív traumaként radikálisan átírja az olvasói valóságot (BERGER 1999, 20); az addigi normatív társadalmi mechanizmusok megszűnnek létezni, és a világ radikális változáson megy keresztül. Annak ellenére, hogy a kategória nevében szorosan kapcsolódik a bibliai eszkatonhoz, a katasztrófa nem tekinthető abszolút végnek, mivel általában nem történelmi végpontot jelez, és a szövegek inkább a túlélés és az újrakezdés kérdéseit járják körbe (BERGER 1999, 5). Így tehát inkább tekinthetők kiindulópontnak az ótestamentumi kataklizmák – Noé és az özönvíz története vagy Szodoma és Gomora kataklizmája –, mint a Jelenések könyvének végítélete, bár kétségtelenül utóbbi adja a kataklizmikus műfaj ikonográfiai bázisának és referencialitásának egy részét.

Számos szöveg épp az erőteljes szimbolikai rokonság miatt az SF által megkövetelt racionális keret megtartása mellett előszeretettel használja a bibliai jelképrendszert, ahogy ezt többek közt Lori Maguire is megállapította esszéjében; Walter M. Miller *Hozsánna néked, Leibowitz* című regénye keresztény vallásos narratíva ikonjává lényegíti át a címben szereplő atomfizikus Leibowitzot, és a katasztrófa origójául szolgáló tömegpusztító fegyverről készült tervei az emléket ápoló szerzetesrend kánonjának részévé válnak anélkül, hogy a barátok tudnák, miről is szólnak a Szent relikviái. A szent szövegek áhítatos mechanikus másolása vezet aztán ahhoz, hogy a tudomány újbóli felvirágzása után az atombomba ismét az emberiség önpusztító fegyverévé váljon.

¹ A tanulmány elkészítésében nagy segítséget jelentett a European Society for the Study of English rövid kutatói ösztöndíja.

² A tanulmányban hivatkozott angol nyelvű szakirodalmi idézetek a saját fordításaim – B. V.

A (poszt)apokaliptikus kategória térkezelésében is megállapíthatók trendek: átütő sajátossága mindenekelőtt, hogy térbeliségében ragaszkodik az ismert topográfiai kerethez. Másképp használja az SF-ben általános földrajzi defamiliarizáció eszközt, az olvasót nem kalauzolja ismeretlen tájakra, az űrbe, idegen világokba vagy a transzdimenzionális térbe, és általában lemond arról is, hogy időben a távoli jövőbe vagy múltba vesse szereplőit. Épp ellenkezőleg, minél közelebb vonja a szerzői jelenhez az olvasóközönséget, és a fantasztikum térbeli kikökkentésével ellentétben a posztapokaliptikus narratív formula időben és térben is közeli pontokat, valamint precíz topográfiai *belehelyezettséget* (*implacement*) preferál.³ Minden posztapokaliptikus tér erősen heterotóp képződmény, mely nemcsak önmagát, hanem kiindulási pontját, azaz az írói/olvasói jelen topográfiáját is tartalmazza, és térvisszhangként nemcsak az olvasó által ismert, ép tér jelenik meg a posztapokaliptikus „átokföldjén”, hanem az olvasó biztonságos és funkcionális környezetébe is betüremkednek a jövő romjai. Az SF műfaji sajátosságai által megkövetelt elidegenítő elem, amelyet Darko Suvin *novum*nak nevez,⁴ ebben az esetben nem egy technikai vagy biológiai újítás, vagy fikcionális földrajzi keret alkalmazása, hanem a meglévő funkcionális tér radikális átírása rommá.

Az olvasó emlékezetében élő ismert topográfia és annak defamiliarizált változata lép egymással párbeszédbe, és a felismerhető, de átírt környezet hatására bontakozik ki az élmény teljes kísértetiességében. A katasztrófafilmek épp ezért döntenek előszeretettel romba közismert épületeket – az amerikai nagyvárosok felhőkarcolóit, a New York-i Szabadság-szobrot, a San Franciscó-i Golden Gate hidat vagy különböző európai metropoliszok építészeti ikonjait, általában amerikai ismertségük sorrendjének köszönhetően az Eiffel-torony jár a legrosszabbul. A látvány egyrészt fizikailag távolítja a nézőt a borzalmaktól, hiszen az otthon biztonságos távlatából panoramikusan kilátás nyílik a pusztulásra anélkül, hogy a nézőnek a véres részletek, az emberi testek enyészetével szembesülnie kellene. Távolító hatású továbbá az is, hogy az apokaliptikus rombolás formulája a 20. század végére irodalmi és vizuális klisévé vált, ami a rituálé oltalmazó keretei közé szorítja az pusztulás képsorait, és a fizikai rombolás egyszerre okoz borzongást és e borzongás utáni vágy kielégülését is.

Vannak azonban olyan posztapokaliptikus szövegek, melyek az ismerős topográfiát nagy vonalakban megtartják, szembemennek viszont a specifikus behelyezettséggel. Az olvasó nagyjából tudja, merre jár, de a szöveg elkerüli a konkrét viszonyítási pontokat. A térvisszhang által képzett palimpszeszt – melyben egy-

³ Edward S. Casey *Getting Back Into Place* című monográfiájában amellel érvel, hogy az egyén identitásának része a helyben lét pontos meghatározása, azaz a „specifikus helyen létezés” (CASEY 1993, 23), és a helynevek nemcsak „egy bizonyos várost vagy régiót” jelentenek, hanem specifikus „földrajzi és történelmi kontextust” is (CASEY 1993, 23).

⁴ „A novum or cognitive innovation is a totalizing phenomenon or relationship deviating from the author’s and implied reader’s norm of reality” (SUVIN 1979, 64).

másra vetítődik az olvasó által ismert tér és a defamiliarizált környezet – körvonalai elhomályosulnak, és a pontos elhelyezés igyekezetével szemben megjelenik egy állandó destabilizáló erő is. Ilyen szövegek David Brin *A jövő hírnöke* című regénye, vagy a *Mad Max* filmek zöme, és idetartozik McCarthy regénye is.⁵ Ezek a narratívák mind a tágabb földrajzi kontextus felismerhetőségének öröme és a pontos helyzetmeghatározás lehetetlensége miatt érzett frusztráció közt feszülő ellentétet játszanak.⁶ A szövegek alapját képező archetipikus küldetésformula – melynek szerves része a hős utazása A pontból B pontba, majd általában vissza – itt értelmét veszti, hiszen az utazás progressióját tagadja meg az eredet és cél nélküli menetelés, a haladás irányultságától megfosztva a kinézis sztázissá változik. A regény már címében is megidézi a teret: az út mint hely liminális képződmény, topográfiai összekötőelem két térbeli pont közt, és választóvonal város és vadon közt. Emellett határozott szimbolikus jelentéssréteggel bír, vonatkoztatható az életre,

⁵ Damien Broderick az SF szövegek összességét egyfajta *mega-text*ként értelmezi, azaz a műfajon belüli szövegek óhatatlanul intertextuális hálóba rendeződnek egymással mind tartalmukon, mind konvencióhasználatukon keresztül (BRODERICK 1995, 59). *Az útról* írott esszéjében Christopher Pizzino megjegyzi, hogy McCarthy viszonylagos tájékozatlansága az SF műfajon belül a mű intertextuális beágyazódását kérdéssé teszi (PIZZINO 2010, 370), és ezért felvetődhet a mű SF-ként való besorolásának kérdése is. Pizzino előtte részletesen kitér arra, hogy a mű elemzőinek nagy része eleve nem SF-ként olvassa a regényt (PIZZINO 2010, 358).

Pizzino érvelésénél alapvetően hibásnak tartom, hogy csak szerzői szempontból gondolkodik beágyazódásban, az olvasói reakciókra is csak olyan szinten tér ki, hogy azok az irodalomkritikai elemzések keretein belül mennyire akarják kiemelni a regényt az SF „mocsarából”. Nyilvánvaló, hogy egy, a posztapokaliptikus konvenciókban tájékozott olvasónak a narratíva a szerzői intenciótól függetlenül számos intertextuális kapcsolódási ponttal bír, és viszonylag kevés az olyan szöveg, mint Robert Silverberg *When We Went to See the End of the World* című satirikus novellája, mely eleve a kategória meta- és intertextuális megközelítésére épül. A kategórián belül járatlan olvasó/elemző bármely posztapokaliptikus művet képtelen intertextualitásának teljében látni, bármennyire metatextuális töltöttséggel is bír, és egy gyakorlottabb olvasó pedig olyan szövegeket is a kategória konvencióinak szövedékébe ágyaz, melyek keletkezési pontjuknál fogva sem bírhatnak semmilyen intertextuális utalással. Ilyen mű H. G. Wells *Világok harca* című regénye, mely mind az idegeninvázió, mind a kataklizmikus narratívák konvencióinak szempontjából műfajteremtő erővel bír, de retrospektív olvasatban az eredetiségére már rávetül a követői által klisévé változtatott formula árnyéka.

⁶ A regény elemzéseiben is visszatérő elem a pontos helyszín meghatározására tett kísérlet: Cant például a szöveg szoros olvasásának eredményeképp Kelet-Tennesseeként azonosítja a cselekmény kiindulópontját, és ez nemcsak azért tölti el elégedettséggel, mert kiemelheti a topográfiai anonimitásból az utazást, hanem azért is, mert egyben McCarthy gyerekkorának helyszínét is felismeri benne (CANT 2009, 190–191). A beazonosításnál sokkal érdekesebb a motiváció, mely beazonosításra készteti a kritikust, mert nem hagyja meg a szöveget a szerző által kijelölt földrajzi bizonytalanságában.

a fejlődésre, a haladásra, bármire, ami lineáris vonalban történő mozgással írható le.⁷ A regényben szereplő út egyszerre szükséges az életben maradáshoz, mint a tűz, ugyanakkor, mint civilizációs képződmény, veszélyt is jelent az utazóra. Látszólag visz valamerre, valójában azonban a lentebb tárgyalt destabilizáló mechanizmusok hatására pont ezt a funkcióját veszti el. Az út a kudarc gyűjtőhelye is: szétszórt tárgyak és mumifikálódott emberi testek jelzik a pontokat, ahol az utazás másoknak véget ért, és egyben a múlt múzeumaként a letűnt világ groteszk tárlatának adnak otthont.

A regény stiláris elemei is végletesen redukált szöveget eredményeznek. A rövid mondatok, a leegyszerűsített központozás, a vesszők teljes hiánya, a lecsupasztított történetmesélés „valami archaikus, mormolásszerű történetmondást idéz” (BÉNYEI 2010, 70). McCarthy világának térábrázolása is a monotonia szolgálatába szegődik. A posztapokaliptikus világ szélsőségesen minimalista, egyfajta abszolút átokföldje: az élet az emberekre redukálódik, minden egyéb halott. A katasztrófa sterilizálta az országot, és az egyetlen megmaradt létforma egy maroknyi ember; egy részük a még fellelhető feldolgozott és tartósított élelem után kutatva próbál túlélni – ezek a férfi és a fiú manicheus etikai kódexe szerinti „jó”. A „rosszak” azok, akik saját embertársaikat tekintik élelemforrásnak, és e világ ragadozóivá váltak. A táj és a test átfedései szembetűnőek, és nemcsak az oszlás különböző fázisaiban járó halottak állandó tereptárgyként való jelenléte miatt: a táj maga is alig élő testként van ábrázolva,⁸ a földrengések, a szél, a porrá omló növényzet, a kidőlő fák mind a Föld haláltusája plasztikus megjelenítésének részét képezik, és tovább erősítik a képzetet, hogy a Föld gigantikus, haldokló organizmus, melynek rohamosan fogyó maradványain az emberek parazitaként tengetik mindennapjaikat.

⁷ Schaub kiválóan feltérképezi a térképzet metaforikus jelentésrétegét (SCHAUB 2009, 154–155), konklúziója, hogy a regény csak látszólag materializálja ezeket a metaforákat: „The Road depicts the fulfillment of those metaphors, a world in which metaphor has become fact [...] At any rate, this is the conceit of the novel.” (SCHAUB 2009, 155.)

⁸ A magyar fordítás sajnálatosan számos esetben pont a test-táj egybecsengetésének jelzőit nem adja vissza megfelelően. Az eredeti angol szövegben McCarthy visszatérően testként konstruálja a tájat, és olyan jelzőkkel illeti, mint „cauterized terrain” (MCCARTHY 2007, 13), az „autistic” (MCCARTHY 2007, 14) vagy a „scabland” (MCCARTHY 2007, 15), mely palimpszesztikusan rávetíti a sérült, traumatizált emberi test és elme képét a környezetre. Ez a jelzőhármás igen közel van egymáshoz, és mindegyik kifejezetten atípusos nyelvhasználat a tárgyi környezet esetében. A fordításban „kiégett táj” (MCCARTHY 2010, 145), „valószínűtlen” (MCCARTHY 2010, 154) és „hamuval borított kopár sziklás fennsík” (MCCARTHY 2010, 161) szerepel. Az első esetben pontos a fordítás, de mégsem adja vissza a sebészeti beavatkozást, a seb kiégetését. A második helyen a fordító egyszerűen kikerüli az autisztikus jelző látszólagos érthetlenségét, a harmadik esetben pedig ismét jól körülírja a „scablands” földrajzi jelentését, de hiányzik belőle a sebhelyes, varas jelentésréteg. Ebből is jól látható, hogy a szöveg magyar változatából hogyan veszik ki a test és a táj közti kulcsfontosságú kapcsolódás.

A világ minimalizmusa a színek hiányában mutatkozik meg talán a leginkább: minden szürke és fekete. A nappalokat és az éjszakákat csak a több vagy a kevesebb fény különbözteti meg, az eget jobbra sűrű felhőtakaró fedi. Mindent hamu borít, szürke a hó, és szürke az óceán is. A színek csak elvétve robbannak bele ebbe a monokróm tájba, a vér vöröse, az óceán kékje a térképen, vagy a férfi szülőházában a kandalló tégláinak rikító sárgasága teljesen szürreális momentumokként emelkednek ki a narratív táj egyhangúságából. A színek kavalkádja kiszorult a sivár valóságból a régen volt múlt „színekben oly gazdag” álmaiba (MCCARTHY 2010, 215). Olyan világ ez, melyből a színekhez hasonlóan kikoptak a nevek is, és már csak a funkciók emlékei maradtak. A szereplők az öreg Ely kivételével teljes névtelenségbe burkolóznak, és kategóriákká redukálódnak – van férfi, nő, fiú, anya és apa, jók és rosszak, élők és holtak –, és a megjelenő térképzödmények is csak régi kategóriáik nevét tartják meg: erdők, városok, hidak, folyók, hegyek, benzinkutak, szupermarketek és házak monotonon ismétlődő sora mentén vezet az út az óceán felé. Mivel hiányzik a helynevek által biztosított lineáris progresszió képze, a menetelés egy helyben állássá változik. Ez egyfelől erősíti a narratíva szimbolikus olvasati szintjét,⁹ másfelől a szelektív topográfiai amnézia nyilvánvaló hiányok szövedékévé változtatja a történetet.

A narratíva helyezelése a férfi és a fiú útját, mely küldetés és zarándokút is egyben, önmagának paródiájává írja át: az origó ködbe vész, a térbeli bizonytalanság miatt pedig megszűnik a cél. Ez a pillanatban létezés egy taoista kontextusban még akár üdvösnek is hathatna, de a narratíva egyértelműen keresztény szimbolikus keretbe ágyazódik,¹⁰ melynek történetei a valahonnan valahová haladás progresszív lineáris sémája szerint szerveződnek. Ebben a rendszerben az út értelmetlenségében tagadja a megérkezés és így az üdvözülés lehetőségét is. Tovább erősíti ezt a képzetet a cselekmény már említett elhelyezhetetlensége; viszonyítási pontok hiányában lehetetlen a földrajzi helyzet beazonosítása, és így a vándorlás útvonala is bizonytalanná válik.

Az elveszettség érzetét erősíti a megszokott tájékozódási eszközök csődje. Áram nincs, így nincsenek helymeghatározó berendezések sem. A világot borító összefüggő felhőréteg elfedi az égbolt hagyományos tájékozódási pontjait, a napot, a holdat és a csillagokat,¹¹ így a hajóban talált szextáns használhatatlanságában

⁹ Szinte minden elemzés kitér a narratíva erős allegorikus jelenlétére, mely a cselekmény morális-ontológiai olvasatait előtérbe helyezi, és a legtöbben azt is megjegyzi, hogy a narratívát átjáró anonimitás erősíti a cselekmény szimbolikus olvasatát. Míg Schaub és Cant beépítik elemzésükbe, Pizzino egyenesen az allegorikus olvasat ellen érvel, mely szerinte kizárja a narratíva SF-ként való kategorizálását (PIZZINO 2010, 358).

¹⁰ Schaub érdekes párhuzamot von a Grál-legenda, James George Frazer és T. S. Eliot közt (SCHAUB 2009, 156).

¹¹ „A láthatatlan hold sötétsége. [...] A számúzótt nap úgy kering a föld körül, mint egy gyászoló anya lámpással a kezében.” (MCCARTHY 2010, 359.) McCarthy itt játszik a nézőpontokkal is: a felhőréteg alá szorult férfi beszűkült nézőpontját ütközteti egy a Földre panoptikus magasságokból tekintő narrátor nézőpontjával. Az égitestek egyszerre jelen vannak, meg nem is, hiányuk jelöli ki körvonalait.

értelmet veszített műtárggyá válik, mely pillanatokig gyönyört ébreszt a szemlélőben, de végső soron teljességgel haszontalan. Szinte giccsesen hat a fényes fémfelület a világ egyöntetű szürkeségében, és ezzel inkább az álmok technikolor szövetének részévé válik, mintsem valóságos tárgyá. Ezt a férfi is nyugtázza, hiszen a szextánst visszahelyezi dobozába, mintegy koporsóba teszi, és vele együtt végleg eltemeti a letűnt világ egy újabb darabkáját.

A térkép visszatérő elem a szereplők útja során, tárgyként szimbolikus lenyomata a fizikai környezetnek, és egyben olyan eszköz, amelyik segít megtalálni az utat. Irányultságot jelez, sőt belehelyezettséget, ahogy a városok pontjain feltűnő információs térképek precízen megmutatják az utazónak, hol is van. A regény folyamán mindig stabilizáló eszközként van jelen: „[r]ábökött az egyik lapra. Itt vagyunk – mondta. Pontosan ezen a helyen.” (MCCARTHY 2010, 1030.) A múlt egy szelete, amely megmaradt, és egy rendezett, normális világot idéz: „Gyerekkorában ő is imádta a térképeket fölējük hajolt ujját a városra tette ahol élt. Mint ahogyan a családját is kikeresné a telefonkönyvben. Ők maguk az emberek közt – minden a helyén. Igazolást nyerve a világban.” (MCCARTHY 2010, 2282.) A térkép madártávlati nézőpontjával kiválóan alkalmas önmagunk metatextuális pozicionálására, a táj szövete fölé emeli, absztrahálja olvasóját: ahogy nézi, a férfi „[m]intha megláthatta volna lekicsinyített másukat amint ott kuporognak az úton” (MCCARTHY 2010, 1032).

A térkép tehát ránézésre perspektívát, irányultságot és szerkezetet ad a narratívának azáltal, hogy értelmezhető rendszerbe foglalja a tájat. Erősen kötődik a múlthoz, például színvilágában, ahol az óceán még mindig kék, és így kapocs a katasztrófa előtti és utáni világ közt. Szimbolizálja a cél felé haladást, megjeleníti a célt magát is, és ezáltal a reményt, hogy ki lehet jutni ebből a világból egy másik, barátságosabb helyre. Pozitív funkcionáltsága azonban nem tud kiteljesedni: egyrészt az olvasó elől rejtve marad, így frusztrálja a pontos térkoordináták és helynevek iránti vágyunkat. A trauma mechanizmusához hasonlít a megismerhetetlensége, hiszen tudjuk, hogy ott van, mégis megközelíthetetlen marad, éppúgy, ahogy az égitestek is egyszerre vannak jelen és hiányoznak az égboltról. Másrészt használhatósága a narratíván belül is kétséges, hiszen gyakran látjuk a férfit és a fiút eltévedve, és a férfi utal rá, hogy az egzakt pozicionálás közelítő becslés csupán: Cant elemzésében a térkép használatát egyenesen ironikusnak titulálja (CANT 2009, 193).

A másik visszatérő rendezőelv a listakészítés, mely látszólag szintén a belehelyeztettség érzetét erősíti. A férfi szinte mániákusan katalogizálja a környezetét, legyen az egy ház belseje vagy a rájuk támadó kannibál öltözéke. A borgesi enciklopédiával szemben, mely a rendszerek véletlenszerűségére hívja fel a figyelmet, a férfi katalogizálása épp ellenkező előjelű, olyan eszköz, mellyel megpróbálja rendszerbe illeszteni a felfoghatatlant. Felsejlik az aktusban az ágens cselekvő szerepköréhez társított kontroll érzete is, és a listák szinte mantraként működve próbálják újratemetni a letűnt világ rendjét: „Készíts lajstromot. Mondj el egy litániát. Emlékezz.” (MCCARTHY 2010, 345.) A számbavétel és az emlékezet szorosan összefonódnak, ismét egymásra vetül jelen és múlt.

A listakészítés azonban ismétlődő cselekvés egy fragmentált narratívában, és épp ezért másképp is feloldható: értelmezhető a poszttraumas stressz egyik tüneteként, olyan ismétlődő, értelmetlen aktusként, mely végső soron sehová sem vezet. A listák esetlegesen és lokalizáltak maradnak, nem illeszkednek egy nagyobb rendszer egészébe. A fragmentumok pedig ismét nem tartalmaznak specifikus behelyezettséget leíró adatokat, csak általánosságok és funkciók halmazai, melyek önmagukba zártan megtagadják az intertextuális dialógus lehetőségét. Így tehát a lajstrom egyszerre memotechnikai segédeszköz, és tünet, mely gátolja az emlékezést magát: védőima az elfojtott emlékek feltörése ellen.

A behelyezettség hiánya nem csupán a posztapokaliptikus térre korlátozódik. Sok esetben nem csupán arról van szó, hogy a szövegek elkerülik a helyzetazonosítást lehetővé tevő épületek és építészeti képződmények használatát, de a megismerhető tartományon kívül helyezik a trauma helyét, azaz a katasztrófa pillanatát is.

Az órák 1 óra 17 perckor álltak meg. Hosszú fénycsóva nyílt szét ollószerűen aztán egy sor gyenge rázkódás következett. A férfi felkelt és az ablakhoz lépett. Mi az? kérdezte a nő. A férfi nem válaszolt. Kiment a fürdőszobába és felkattintotta a villanykapcsolót de nem volt áram. Az ablaküveg fakópirosan felizzott. A férfi fél térdre ereszkedve bedugaszolta a kád lefolyóját és megnyitotta mindkét csapot. (MCCARTHY 2010, 608.)

Ennyit tudunk arról, hogy mi történt körülbelül hét-nyolc évvel a narratíva jelene előtt. Magyarázat nélkül marad, hogy a kataklizmát globális atomháború, természeti katasztrófa vagy valamilyen idegen test bolygóba csapódása okozta. Magyarázatul szolgálhat erre, hogy a nyilvánvalóan erősen allegorikus történetben nincs jelentősége a katasztrófa pontos jellemrajzának, hiszen ez az eredmény és az eredmény olvasata szempontjából lényegtelen, és a regényt jellemző átfogó balladai homály fel is erősíti a narratíva szimbolikus vonatkozásait, ugyanis az órák megállása egyben a pillanat időbe fagyását, a sztázist is szimbolizálja.

Érdekes szempont azonban úgy tekinteni a regény hiányrendszerére mint a kollektív traumatizáltság patológiájának kivetülésére. A katasztrófa így a trauma pontjává válik, melynek emlékezetben tartása egyben a kataklizma ismételt átélését is jelenti. Culbertson megállapítja, hogy a traumán átesett „áldozat megkísérli elfojtani azt, amire emlékszik [...] hogy ne kelljen számtalanszor újra átélnie az áldozattá válás folyamatát” (169). Így tehát a kataklizma megismerhetetlensége egyben az emberiség kollektív traumatizáltságának szimbolikus lenyomata is, és mint a trauma helye, hozzáférhetetlenné válik. Ennek tünetei közé lehet besorolni a földrajzi helyzet beazonosíthatatlanságát, és a térkép homályosságát is. Az olvasó tudja, hogy ismerős terepen jár, de mégsem látja, hogy hol, mert a narratíva folyamatosan frusztrálja a pontos koordináták bemérését.

De van amit elfelejt az ember ugye?

Igen. Elfelejtí amire emlékezni akar és emlékszik arra amit el akar felejtteni. (McCARTHY 2010, 114–27.)

– hangzik el korán a férfi sommás figyelmeztetése, amikor megpróbálja megóvni a fiút a mindenhol jelen levő holttestek látványától. A borzalmak eltakarása, a fiú ártatlanságának megőrzése visszatérő motívum a regény során. Nemcsak az erőfeszítés tűnik szélmalomharcnak, hiszen ebben a világban nincs menekvés a borzalmak elől, de a narratíva visszatérően megkérdőjelezi a fiú ártatlanságát is. A múlt kontextusában értelmezett gyereklét önmaga is illúzió, a fiú számára a kiközlent világ teremtményeként a posztapokaliptikus környezet a norma; apja öncsaló stratégiái kényszerítik csupán a katalizma előtti gyermekkor keretei közé. A fiú fényhordozóvá válik, messiássá lényegül, egyszerre törekény, ártatlan, és emberfeletti lény, de felmerül a kérdés, hogy nem az apa fikciója-e csupán a gyerek szentté avatása, hogy célt adjon saját életben maradásához. A fiú visszatérően megkérdőjelezi az apja által ráerőltetett történetet, az erkölcsösség elmélete és a gyakorlat közti ellentéteket. Egy világban, melyben a történeteken kívül szinte semmi sincs, így próbálja meg átlépni azokat a narratív határokat, amelyeket a férfi jelöl ki számára.

Ahogy a feldolgozatlan és elfojtott trauma tüneteként értelmezhető a tájban jelen levő holttestek, úgy a betüremkedő színek is az elfojtott tragédia felszínre törésének momentumai. Kötődésük színeként a letűnt világhoz egyértelmű, és mint emlékhordozók veszélyt jelentenek, hiszen múltidézőként átlélik a trauma pontját, és így kirajzolják a múlt és a jelen közt feszülő törésvonalat is: „a tűzhely samott-téglája olyan sárga volt mint aznap amikor lerakták mert az anyja nem bírta elviselni a megfeketedett téglák látványát” (McCARTHY 2010, 286). A színes téglá rést nyit a két mező közt, és a letűnt világ nosztalgiája a samott-téglák sárgáján keresztül megállíthatatlanul tör be a jelen sivárságába. A színes álmok a halál közeledtének hírnökei, és a vér vöröse is a megsemmisülés felé vezet: a férfi betegségének egyik tünete a visszatérő véres köpet, mellyel szimbolikusan a benne lévő gyógyíthatatlan sebből – a trauma szó eredeti jelentése – is szín szivárog a fakó tájba. Így tehát a színek egyirányú hidat képeznek a múlt és a jövő közt, a kietlen szürkeségből átjárót jeleznek a világ szakadásain keresztül a múltba.

A steril és haldokló tér mint teljes ontológiai zsákutca megakadályozza a posztapokaliptikus narratívákban működő egyik értelmezési mechanizmust, mely a pusztaságot az átokföldje-képzet mellett egyben pasztorális tulajdonságokkal ruházza fel, és így a nosztalgia helyszínévé teszi. Kiváló példa erre a regénnyel majdnem egyidős *Legenda vagyok* című film 2007-ből, melynek első huszonöt perce hagyományos robinzonád, férfifantázia a magányos hősről, aki egyedül él kutyájával egy lakatlan sziget – Manhattan – idilli rengetegében. A pasztorális felszín itt is megtévesztő, és a család elvesztésének traumáját elfojtó tudós hamis valóságának lenyomata, ahol a felszín alatt természetesen ott bujkálnak a szörnyetek. Ettől eltekintve a robinzonád narratív formulájának beszűrődése olyan utópiaszubtextussal ruházza fel a szöveget, mely a pusztulás helyét egyben utópiaként is megje-

leníti. McCarthy narratívájában azonban ez a lehetséges utópiaréteg teljességgel hiányzik, illetve a múlt iránt érzett nosztalgiaként manifesztálódik.¹² A monokróm környezet eredménye a „sivár néma istentelen” (MCCARTHY 2010, 31) táj, melyben a túlélés csak látszólagos tét, valójában a megsemmisülést lehet csak elodázni ideig-óráig. A regény módszeresen átírja a biztonságos, épített környezet minden születét, mintegy elpusztítja az összes menekülőutat, legyenek azok a valóságos táj, az álombeli pasztorális idill vagy az emlékek biztonságot nyújtó terei.

Gaston Bachelard *A tér poétikájában* kifejti, hogy a ház irodalmi és kulturális szimbolikája elsősorban a biztonságot testesíti meg a befogadó számára: „[a] ház olyan képek gyűjteménye, melyek egyrészt magyarázattal szolgálnak számunkra az állandóságra, másfelől pedig megteremtik annak illúzióját” (BACHELARD 2011, 36). Bachelard elmélete szerint ez a képzet arra vezethető vissza, hogy emlékeinkben különleges helyet foglal el a szülői ház mint oltalmat jelentő környezet: „eszerint a szülői házban, minden védelmező erején túl, álmértékek ütnek tanyát” (BACHELARD 2011, 36). Edward Casey szerint az emlékezet nemcsak elmúlt eseményekre képes nosztalgiával tekinteni, hanem olyan helyekre is, „melyeken valaha voltunk, de ahová már nem léphetünk be” (CASEY 1993, 37). Michel de Certeau azt állítja, hogy igazából csak azok a terek lakhatók, melyekben a múlt szelleme kísért, és elmélete szerint a térbe projektált, vélt vagy valós emlékréteg teszi ismerőssé és ezáltal elviselhetővé az idegen épületet (CERTEAU 2009, 24).

A férfi és a fiú útja folyamán számos ház felbukkan, kivétel nélkül mind családi ház, és egytől, a férfi gyerekkori lakhelyétől eltekintve azonosítatlanok. A kertvárosi építészet az amerikai kultúrában a családi idill és a középosztály utópiájának esszenciáját testesíti meg, és számos posztapokaliptikus szöveg használja ezt a térképződményt a kataklizma utáni világban egyfajta szimbolikus referenciapontként. A legemlékezetesebb példa talán Ray Bradbury *Langy esők jönnek* című novellája a *Marsbéli krónikák* lazán összefüggő novellafüzéréből: ebben az automata ház traumatizált pszichéként a napi rutin ismétlésébe menekül azután is, hogy az atomrobbanás szó szerint a falára égette lakóit. De felbukkan a külvárosi paradicsom Harlan Ellison *A fiú és a kuttyája* című novellájában is, itt föld alatti utópisztikus társadalomként, mely szatirikus újratereemtése az amerikai kispolgár erkölcsi rendjének. Említésre méltó még Philip K. Dick *Pisze Pat idejében* című története, ahol a középosztály idillje a címszereplő Barbie-utánzat játékvárosában ölt testet. Bármi is a kontextus, a kertváros és építőeleme, a családi ház mindenképp gazdag szimbolikus aurával bír, és a katasztrófa utáni pusztulásban általában a nosztalgia projekciós felületévé válik.

¹² Ebben a vonatkozásban véleményem eltér Schaubétól, aki a vadont (wilderness) a pasztorális lét *locus*aként azonosítja a regényen belül, hivatkozva az európai és az amerikai irodalmi hagyományokra, ahol a „visszavonulás vidékre – Amerikában, a visszavonulás a vadonba – egybeolvadás a spirituális közeggel” („the retreat to the country—in America, the retreat to the wilderness—is an act of communing once ore with the medium of spirit.” [SCHAUB 2009, 156–157]).

McCarthy regényében a ház részben tabuként jelenik meg; mint mesterséges hely más emberek jelenlétének veszélyét rejt magában, ahogy ezt a szöveg a kanibálok házának epizódjában igen plasztikusan szemlélteti is, és így eleve negálja Bachelard tételét a ház biztonságot sugalló és teremtő voltáról. A narratíva folyamán az otthonok végig inkább a gótikus irodalom házképzetének borzongató jelenlétét idézik, és az olvasó inkább a fiú viszolygásában osztozik. A nyilvánvaló veszélyek ellenére a férfi számára a házak mágneses vonzeróval bírnak, és a regény visszatérő rituáléja, hogy rábeszélje az ellenkező fiút, hogy bemenjenek egy épületbe. A férfi gyermekkori otthona különösen érdekes, hiszen itt szembesülünk először kettejük bejárattal szertartásával, de itt a férfi motivációja teljességgel irracionális, míg a fiú averziója nemcsak a jelen tér valós csapdáira irányul, hanem átvitt értelemben a férfi múltjába tekintéssel szembeni ellenkezés kifejezése is.

A férfinak a gyerekkori otthon lehetőség, hogy emlékeinek térbeli manifesztációjába belépve újra megélje a múltat, azt a biztonságot, amit nemcsak felnőtté válásával, hanem a világ kiközökésével is elvesztett. Schaub megjegyzi, hogy „a világ nem csupán azért van eltűnő félben, mert kiégett és még mindig ég, miközben úton vannak, hanem azért is, mert elveszti lábát a férfi emlékezetében, aki a fiúval ellentétben még emlékszik a tűz előtti világra”.¹³ Így már érthető, hogy a fiú ellenérzése miatt haladják meg az egyszerű értetlenséget és közönyt, számára a ház emlékmása olyan hely, ahová nem léphet be, mert homályos képzetei sincsenek arról, mit is szimbolizálhat. Mindaz, amit az apa gyerekkori háza jelent, számára idegen és félelmetes, hiszen normális környezetként csak a kataklizma utáni világot ismeri, és ebben a térben a ház potenciális halálhozó. A férfi erre nem sokkal a házincidens után reflektál is:

A gyerek néha arról a világról kérdezgette ami számára még emlékként se létezett soha. Sokat törte a fejét hogy ilyenkor mit feleljen. A múlt nem létezik. Milyen múltat akarsz? Végül felhagyott azzal a szokásával hogy kitaláljon mindenféle dolgokat mert hiszen a kitalált múlt is hazugság és ettől rosszul érezte magát. (MCCARTHY 2010, 622.)

A certeau-i térkonceptióban a férfi számára a ház lakható, mert tud emlékeket kapcsolni hozzá, be tudja népesíteni szellemekkel, és ezek az emlékek a bachelard-i nosztalgikus biztonságérzet lenyomatai; a fiú számára viszont emlékek hiányában hozzáférhetetlen. A traumatizált kollektív tudat szélesebb kontextusába helyezve, a belépéstől való ódzkodás értelmezhető egyben a múlt megismerésének tagadásaként is: a fiú elutasítja, hogy a kontextus nélkül sodródó jelen a történelem részévé váljon. A narratíva, mely a jelen örök monotonitásába fagyott, tagadja a

¹³ „[...] the world is disappearing not simply because the world is burned and still burning as they travel, but because the world is losing its footing in the memory of the father, who unlike the son, remembers the world before fire” (SCHAUB 2009, 155).

múltját, mert ha tudomást venne róla, az egyben a trauma pontjának textuálizálását is jelentené, így a preapokaliptikus események a fiú, és így a világ számára is elérhetetlenek maradnak.

Ugyanakkor nemcsak a múlt megismerhetetlensége ébreszthet félelmet, éppannyira munkálkodhat a fiúban az a mély és ősi gyermeki félelem is, mely a szülő elvesztésének lehetőségéhez társul. A narratíva folyamán ez a szorongás sokféle-képpen megjelenik a halálról folytatott párbeszédekben: a fiú szinte beteges szorongásában, hogy a férfi ne hagyja egyedül sehol, és abban is, hogy az utolsó beszélgetésükben is azzal nyugtatja a fiút az apja, hogy halála után is vele marad lélekben. A szülői ház ebben a félelemrendszerben emlékezője miatt olyan hely, amely a férfi számára elérhető, de a fiú számára nem, olyan hely, ahol a férfi utolérhetővé válik. Épp ezért a gyermekkori otthon, amely a bachelard-i térkonceptióban a legbensőségesebb és legbiztonságosabb hely, a fiú konceptuálizálásában az elvesztés és halál helyévé válik.

Említettem korábban, hogy a névtelenségbe fakult világ földrajzi képződményei és tereptárgyai csupán kategóriájukat tartják meg azonosítóként. Ezeknek a kategóriáknak van egy normatív mezője, mely funkciójukból és kulturális kontextusukból egyaránt táplálkozik, és amely egyben ki is jelöli a hozzájuk tartozó szimbolikát. A már fent is tárgyalt ház kizárja a természet fenyegetéseit, ezért biztonságot jelent: Bachelard példája erre a kinti téli hideg és az otthon belső melege által meghatározott dichotómia, „a lakott házon túli téli világ leegyszerűsíti a világ-egyetemet. Nem ház, mégpedig ugyanabban az értelemben, ahogyan a metafizikus a nem énről beszél” (BACHELARD 2011, 53). Ennek a rendszernek inherens része, hogy azokból a képzettársításokból épül, melyet a kataklizma előtti világ kontextusa alakított ki, ahogy az európai kultúrkörnek része a tél és a halál kapcsolata. A fantasztikum is használja ezt a kettősséget, elég említeni Ursula K. Le Guin *A sötétség balkeze* című regényét, melynek központi epizódja a végletekig fokozza ezt a szembenállást, vagy George R. R. Martin regényfolyamát, ahol kis túlzással a narratíva egész íve a Stark ház mottójába van sűrítve: „Közeleg a tél”. De posztapokaliptikus jégkorszakokból sincs hiány, Frederik Pohl *Fermi and Frost* című novellája vagy a *Holnapután* (2004) klímakatasztrófa mind a kint–bent, hideg–meleg oppozíciók végletekig fokozásával operál. És míg a posztapokaliptikus narratíva sohasem tud elszakadni saját keletkezésének kulturális origójától, képes különböző módon destabilizálni a normatív kulturális képzettársításokat.

Az egész regény dichotómiákra épül: a Jók harca a Rosszak ellen, múlt és jelen, élet és halál, és az oppozíciós kategóriák közt húzódó határok láthatóan áthághatatlanok. Ezek a kettősségek beleíródnak a regény térképezeteibe is, leggyakrabban úgy, hogy a defamiliarizáció mechanizmusa nemcsak a tér posztapokaliptikus térre való átrajzolásában jelenik meg, hanem a térhez kapcsolt normatív funkcionalitás mechanizmusainak felcserélésében is. Bachelard dichotómia-rendszerében a ház jelenti a védelmet, míg a természet a veszélyt testesíti meg (BACHELARD 2011, 53). A narratíva felcseréli a két térhez kapcsolódó tulajdonsághalmazt, a mesterséges környezet egésze veszélyforrásként jelenik meg, míg az ezzel szembenálló ter-

mészet jelenti az egyetlen mentsvárat az utazóra leselkedő veszélyek elől. A férfi és a fiú az erdő sűrűjébe húzódnak az útról, akárhányszor emberek közeledtét sejtik, és éjszakáikat is az útról letérve, látótávolságon kívül töltik. A tűz, mely a kulturális emlékezetben az emberi civilizáció egyik origója, itt kétélű fegyver: melege elengedhetetlen ugyan ahhoz, hogy túléljék a hideget, viszont láthatóvá is teszi őket.

Az erdő archetipikus szimbolikájának része a természet mint a táplálék forrása, de mivel a természet halott, ez a funkció McCarthy kizökent világában az épített környezetre vetül, melyben a jók gyűjtögető, a rosszak pedig – a jókra – vadászó életmódot folytatnak. Az épített környezetbe való belépés magában hordozza a kiszolgáltatottságot: minden sarkon vélt és valós veszélyek leselkednek az utazókra. A házak és a város nem építészeti szempontból válnak lakhatatlanná, hanem a hozzájuk társított funkcionális képzetek miatt. A város veszi át az erdő szerepét, és a biztonságot és emberi társaságot jelentő közegből veszedelmes vadonná válik. Itt található egyedül élelem, mely csak tartósított formában áll rendelkezésre: konzervek, üvegek és tasakok lezárt terében az étel maga is emléktárgy lesz, a színekhez hasonlóan a múlt betüremkedése a jelen terméktelenségébe. A padlásterben talált sonka „úgy nézett ki mintha egy sírból szedték volna ki olyan száraz és aszott volt” (MCCARTHY 2010, 85), és a halott kertben az alma „kemény és fonnyadt volt és megbarnult” (MCCARTHY 2010, 1453). Bár a férfi és a fiú erkölcsi kódexében abszolút tabuként szerepel a kannibalizmus, a két életforma határai elmosódnak, hiszen az almák vagy a sonka semmiben sem különbözik a mindenhol jelen levő mumifikálódott emberi holttestektől.

Az emberi és nem emberi eredetű táplálékok közti határ térbeli elhelyezkedésük révén is képlékennyé válik, a pince terén keresztül. A bachelard-i térkonceptió szerint a ház vertikálitása modellezi a psziché háromosztatúságát is, eszerint míg a padlás a ráció, a szuperegő helye, addig a pince az id irracionálisának a játéktere, „a ház *sötét lény*e, föld alatti hatalmakkal paktáló lény” (BACHELARD 2011, 37). Horrorfilmekben a borzalmak gyakran a biztonságosnak hitt tér sötét zugáiban, így a padláson vagy a pincében történnek. Így van ez McCarthy regényében is, a pince először a kannibálok házában jelenik meg, akik itt tartják a befogott áldozataikat, és végtagról végtagra, élve dolgozzák fel őket. A férfi élelem után kutatva nyitja fel a csapóajtót, és öngyűjtővel próbál meg fényt vinni a sötétségbe, ekkor tárul elé a léírhatatlan. A jelenet Wells időutazóját idézi *Az időgép*ben, aki gyufával visz korlátozott fényt a morlockok föld alatti barlangrendszerébe, ahol a húsukért tartott humanoid eloiok feldolgozása történik.

Az első pincepizódban a horror dominál, de ezt némiképp felülírja a második jelenet. Itt a föld alatti helyiség egy házon kívüli atombunker, melyet tulajdonosai pont egy hasonló világégés esetére készítettek, de már nem tudtak használni, és bőségtálcaként tárul az éhhalál szélén egyensúlyozó utazók elé. A két rész közötti kapcsolatot azonnal megadja a fiú rettegése, aki a kannibálok házában borzalmait emlegetve kérleli apját, hogy ne nyissa ki a második csapóajtót. Szigorúan véve mindkét alakzat ugyanazt a funkciót tölti be: élelem tárolására szolgálnak, és használóik túlélését biztosítják. De míg az első a preapokaliptikus normarendszer sze-

rint az abszolút tabu helye, a második a bőség és a békebeli idill – a kávé szaga, a csokoládé íze és a többfogásos vacsora illata – térbeli manifesztációja. A két oppozicionális esemény azonban a közös topográfia miatt palimpszesztként egymásra vetül, és a bunker pasztorálisába belopódzik a kannibálok éléskamrájának borzalma is. A második pince is betagozódik az épített környezet mint potenciális veszélyforrás rendszerébe, és néhány nap után elhagyják, mert a férfi irracionális belső késztetése a valós belehelyezettség helyett az út monotóniáját választja.

A regény a megérkezés aktusát is destabilizálja: a fiú és a férfi eléri ugyan az óceánt, de a várt katarzis elmarad: az óceán nem kék, nem kínál megoldást semmire, még végpontként sem sikeres, hiszen a férfi és a fiú nem állapodnak meg, hanem folytatják útjukat, immáron dél felé. Ezáltal a regény destabilizálja az egyetlen konkrét végpontot is. Amikor a fiú rákérdez, hogy mi található a túlparton, és ezzel újabb lehetséges cél felé nyitja a teret, a férfi be- és lezárja ezt a lehetőséget: „Talán egy apuka meg a kistia talán ők is a parton üldögélnek” (MCCARTHY 2010, 2712). A túlpart nem lehet cél, csak tükörkép. A fiú számára ez a táj létezik csak, ezért beutazható és a jövőbe mutat, a férfi számára azonban a múlt halála visszhangzik benne folyamatosan, ezért nem mutat sehová.

Mondhatnánk úgy is, hogy a férfi halála feloldja a tér zárlatát a fiú számára, aki így kiszabadul a férfi reménytelen narratívájából, amelybe a férfi őt és a tájat is írta. Az apa a fizikai létezésből átkerül az emlékezés síkjára, és mint emlékszöveg, a fiú kreatúrájává válik. A fiú szabadulása után új családra talál – mintegy feloldja az etika elmélete és gyakorlata közt feszülő ellentétet –, és elkezdhet szerzőjévé válni saját történetének és a tájnak egyaránt.

Összefoglalva azt mondhatjuk, hogy a regény térkezelése nagy vonalakban igazodik a posztapokaliptikus szövegek térhasználati mechanizmusaihoz, a narratíva azon szövegek csoportjába tartozik, melyek megtartják az ismert környezetet, de megtagadják a pontos koordinátákat, minimális szinten tartják és állandóan obstruálják a térvisszhangot: egyszerre közelít felénk az ismerős táj, és távolítja magát a beazonosíthatatlansága miatt. A topográfiai anonimitás, az eredet és a cél homályba burkolása, a kikölkent és fragmentált térhasználat, és a tér-test konstelláció mind az emberiség kollektív traumájának lenyomata. Éles határ feszül a férfi és a fiú közt, hiszen utóbbi számára a térvisszhang értelmetlen, a múlt elérhetetlen, a férfi azonban szinte mindent ennek vetületében lát, és a múlt visszahozhatatlansága határozza meg jelenét is. Mivel a regény múltbéli síkja egybecseng az olvasói környezettel, a világ pozitív olvasata szinte lehetetlenné válik a mindenkor befogadó számára is, hiszen a térvisszhang a posztapokaliptikus topográfiát eleve defamiliarizált környezetként konstruálja az olvasó számára is. Így a regény lezárása tekinthető egy olyan akadálnak is, mely átléphetetlen a befogadó számára, olyan helynek, ahová mi nem léphetünk be, hasonlóan ahhoz, ahogy a fiú számára sem hozzáférhető az apa szülői háza, és így a múlt sem.

Bibliográfia

- BACHELARD, Gaston (2011), *A tér poétikája*, ford. BERCZKI Péter, Budapest, Kijárat.
- BÉNYEI Tamás (2010), Túl ismerős vidék, *Műút*, 20 (2010), 70–72.
- BERGER, James (1999), *After the End: Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis–London, University of Minnesota Press.
- BRADBURY, Ray (1982), 2026. augusztus. Langy esők jönnek, in *Marsbéli krónikák*, ford. KUCZKA Péter, Budapest, Európa, 210–217.
- BRIN, David (1998), *A jövő hírnöke*, Szeged, Szukits.
- BRODERICK, Damien (1995), *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*, New York, Routledge.
- CANT, John (2009), *The Road*, in *Cormac McCarthy*, ed. Harold BLOOM, New York, Infobase Publishing.
- CASEY, Edward S. (1993), *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Bloomington–Indianapolis, Indiana University Press.
- CERTEAU, Michel de (2009), A cselekvés művészete: séta a városban, *Café Babel*, 18 (2009), 59, 15–26.
- CULBERTSON, Roberta (1995), Embodied Memory, Transcendence and Telling: Recounting Trauma, Re-establishing the Self, *New Literary History*, 26 (1995), 1, 169–195.
- DICK, Philip K. (2005), *Pisze Pat idejében*, ford. PÉK Zoltán, in *Lenn a sivár földön*, Budapest, Agave, 279–304.
- ELLISON, Harlan (1992), A fiú és a kutya, ford. NAGY Sándor, *Galaktika*, 1992/145, 21–36.
- LE GUIN, Ursula K. (1979), *A sötétség balkeze*, ford. BARANYI Gyula, Budapest, Kozmosz Fantasztikus Könyvek.
- MAGUIRE, Lori (2004), The Destruction of New York City: A Recurrent Nightmare of American Cold War Cinema, *Cold War History*, 9 (2004), 4, 513–524.
- MCCARTHY, Cormac (2007), *The Road*, London, Picador.
- MCCARTHY, Cormac (2010), *Az út*, ford. TOTTH Benedek, Budapest, Magvető, e-könyv.
- MILLER, Walter M. (1988), *Hozsánna néked*, *Leibowitz*, Budapest, Móra.
- PIZZINO, Christopher (2010), Utopia at Last: Cormac McCarthy's *The Road* as Science Fiction, *Extrapolation*, 51 (2010), 3, 358–375.
- SCHAUB, Thomas H. (2009), Secular Scripture and Cormac McCarthy's *The Road*, *Renaissance*, 61 (2009), 3, 153–167.
- SILVERBERG, Robert (1972), When We Went to See the End of the World, *Universe* 2, ed. Terry CARR, New York, Ace Books, 41–52.
- SUVIN, Darko (1979), *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven–London, Yale University Press.
- WELLS, Herbert George (1973), *Az időgép*, ford. RUZITSKA Mária, in *A búvós bolt és más elbeszélések*, Budapest, Európa.
- WELLS, Herbert George (2005), *Világok harca*, ford. MIKES Lajos, Budapest, Ulpius-ház.

Ismeretelméleti utazás: a jövőértelmezés bizonytalansága Wells *Az időgép* című kisregényében

Herbert George Wells hosszú és páratlanul termékeny irodalmi pályafutását fantasztikus történetek, korabeli brit kifejezéssel „tudományos románcok” (*scientific romances*) publikálásával kezdte, melyeket ma már – a később közkeletűvé vált, amerikai eredetű elnevezéssel élve – a science fiction (SF) műfaj alapműveinek tekint a kritikai hagyomány. 1895 és 1908 között nem kevesebb mint tíz ide sorolható regényt és több elbeszéléskötetet adott közre,¹ és noha a későbbiekben életműve zömét inkább a komikus-realista társadalmi regények, valamint az esszéisztikus és propagandajellegű művek tették ki, még az 1930-as évek végén is születtek fantasztikus történetei. Nemzetközi hírnevét azonban elsősorban a korai SF regények teremtették meg, közülük is mindenekelőtt a legelső, önálló kötetként 1895-ben megjelent *Az időgép*, amely a műfaj egyik legnépszerűbb alfajának archetípusát alkotta meg: az ember alkotta gépezet segítségével az időben szabadon előre-hátra mozgó feltaláló és egyben felfedező kalandjai utóbb szerzők generációit ihlették meg.² Az ötlet ere-

¹ A regények időrendben a következők (zárójelben dőlt betűvel a legutóbbi magyar kiadás címe, ennek híján tájékoztató magyar fordítás): *The Time Machine* (*Az időgép*, 1895), *The Island of Doctor Moreau* (*Dr. Moreau szigete*, 1896), *The Invisible Man* (*A láthatatlan ember*, 1897), *The War of the Worlds* (*Világok barca*, 1898), *When the Sleeper Wakes* (*Mikor az alvó ébred*, 1899), *The First Men in the Moon* (*Emberek a Holdban*, 1901), *The Food of the Gods* (*Az istenek eledele*, 1904), *A Modern Utopia* (*Egy modern utópia*, 1905), *In the Days of the Comet* (*Amikor az üstökös eljön*, 1906), *The War in the Air* (*Háború a levegőben*, 1908).

² Ehhez képest meglepőnek mondható, hogy az angol kultúrkörben közismert és számtalan kiadásban hozzáférhető klasszikus kisregény magyarul önálló kötetként, felismerhető címmel 1926 óta nem látott napvilágot, és gyűjteményes kiadásban, kissé „elrejtve” is csupán háromszor jelent meg: 1959-ben *A bűvös bolt* című kötet első darabjaként, Ruzitska Mária fordításában, majd ugyanezt a fordítást adták közre az 1973-as, hasonló című (*A bűvös bolt és más elbeszélések*), de tartalmát tekintve némileg eltérő novelláskötetben, valamint 1990-ben a Galaktika Baráti Kör kiadványában is. A legutóbbi esetben két későbbi, Wells által ihletett időutazós történettel került egy kötetbe (*Utazások az időgéppel* címmel), ám könyvesboltokban nem árusították, kizárólag a Baráti Kör tagjai kapták meg postán. Ezek közül a legjobban hozzáférhető kiadás az 1973-as, ezért a továbbiakban minden idézetet ebből a kötetből közlök.

detiségén túl (amely az ipari forradalom évszázadához illően modernizálta a több évtizedes álom után a jövőben ébredő magányos „időutazó” hosszú irodalmi múltra visszatekintő toposzát³) a kisregényt még két korszakalkotó újítása nyomán tartja becsben a kritikai konszenzus. Wells természettudományos iskolázottságát kiaknázva kora legfrissebb tudományos eredményei, Darwin evolúcióelmélete és a termodinamika második főtétele alapján képzelte el a jövőt,⁴ miközben történetében még utalás szintjén sem jelenik meg Isten vagy bármiféle természetfeletti erő. Darwinista ihletésű jövőképe ugyanakkor kora szocializmusának szellemében éles kritikát fogalmazott meg saját társadalmi viszonyairól, hiszen a névtelen időutazó Kr. u. 802701-ben az emberiség olyan degenerált leszármazottjaival találja szemben magát, akik egyfelől a viktoriánus uralkodó osztály testileg és szellemileg egyaránt elsatnyult, infantilizálódott, kreatív együttműködésre képtelen ivadékaik (az elöik), másfelől a 19. századi gyáripar embertelen körülményei közepette a föld alá szorult és ott elállatiasodott ipari munkásság kegyetlen utódai (a morlockok⁵). A regény tehát – akárcsak minden későbbi kiemelkedő SF történet – egy időben (vagy térben) eltávolított, saját valóságától elidegenített cselekmény kulisszái között elsősorban mégiscsak saját korára reflektál kritikus élel.

Az *időgépet* V. S. Pritchett már 1946-ban Wells „vitán felül legjobb írásának” minősítette, és ehhez a kijelentéshez később Bernard Bergonzi, Wells SF-hagyatékának első alapos kritikusa is csatlakozott.⁶ A regény modern kritikai értelmezésének

³ Egy csodálatosan hosszú álom után a távoli jövőben ébredő és az időközben bekövetkezett változásokra saját korának szemszögéből rácsodálkozó magányos jövőutazó történetének számos példája és több változata van; az angol nyelvű irodalmi hagyományból említésre méltó Washington Irving *Rip van Winkle* (1819) című elbeszélése, vagy Edward Bellamy *Looking Backward* (*Visszapillantás*, 1888) című utópikus regénye, amely a saját korában nagy nemzetközi visszhangot keltett és Wells több korai művére is nyilvánvaló hatást gyakorolt.

⁴ Wells eredetileg természettudományos tárgyak (fizika, kémia, biológia) tanárának tanult Londonban, az akkoriban újszerű tanterv szerint oktató Normal School of Science-ben, ezen belül elsősorban a biológia érdekelt. Saját korában rendkívül korszerűnek számító tudományos tájékozottságát részletesen bemutatja több életrajzírója is (például SMITH 1986, 10–13; MACKENZIE–MACKENZIE 1973, 53–60). Roslynn D. Haynes külön kötetet szentelt annak bemutatására, miként hatott tudományos képzettsége gondolkodására és írásaira (HAYNES 1980). Az *időgép* tudományos háttérkonceptióját leginkább érintő darwini evolúcióelméletéről és a termodinamika második törvényéről, valamint Wells tudományos világnézetéről röviden lásd PARRINDER 1995, 38–40, 51–55.

⁵ Ruzitska Mária magyar fordításában az angol „Morlocks” név „morlockok” formában van magyarítva (lásd WELLS, 1973, 48), ám ez meglehetősen szerencsétlen megoldás, hiszen a magyar helyesírás szabályai szerint ki kellene ejtenünk a c hangot is. Ezért tanulmányomban következetesen ragaszkodom az angol eredeti magyar fonetikus átírásához, kizárólag a szövegű idézetekben hagyom meg a fordító változatát.

⁶ „Without question, *The Time Machine* is the best piece of writing. It will take its place among the great stories of our language.” (PRITCHETT 1976, 35); „it remains a marvel-

egyik alapirányát ugyancsak Bergonzi jelölte ki a korai SF regényekről írt, úttörő jellegű 1961-es monográfiájában. A művet Edward Shanks korábbi megállapítása nyomán „ironikus mítosz”-ként határozta meg (BERGONZI 1961, 61), amely az eloik idillikus, preraffaelita ihletésű paradicsomi világtól az erőteljes szimbolikájú „alvilági látogatást” követően komor, démonikus látomássá alakul, melyben az időutazó brutális és elkeseredett harcot vív a kannibalisztikus morlokokkal, akik az ártatlan és védtelen eloikat afféle békés háziállatokként tartják fenn. Ugyancsak Bergonzi hangsúlyozta először a történet sokértelműségét és belső ellentmondásait: a főhős alapvetően érzelmi alapon vállal szolidaritást az eloikkal, miközben indokolatlanul erős ellenszenvet érez a morlokok iránt, amit több marxista kritikus a kispolgári származású Wells proletárelenenségéeként értelmezett.⁷

Más kritikusok, így Mark Hillegas, Robert Philmus⁸ vagy Frank McConnell – aki a regényt „evolúciós fabula”-ként jellemezte (MCCONNELL 1981, 69) –, Wells jövőképének komor evolúciós pesszimizmusát emelték ki: míg késő 19. századi elődei (Bulwer-Lytton vagy Bellamy) az ember biológiai és társadalmi fejlődését töretlen progresszióként, egy magasabb szintű faj vagy egy tökéletesebb társadalmi-gazdasági szerkezet kialakulásához vezető útként képzeltek el, Wells nyugtalanító látomása egészen más kérdéseket vetett fel: mi következik azután, hogy az ember a tudomány és a technika eszközeivel tökéletesen úrrá lesz a természeti környezeten? Meddig maradhat fenn egy olyan faj, amely nem kényszerül arra, hogy megküzdjön a környezet kihívásaival? Wells – Darwin és még inkább egykori biológiai professzora, T. H. Huxley szellemében fogant – válasza a degeneráció, a biológiai hanyatlás, amely egy valódi evolúciós időskálán nemcsak az emberi fajt, hanem az egész univerzumot fenyegeti. Ez a perspektíva a legmarkánsabban az időutazónak a még távolabbi jövőbe tett látogatásából rajzolódik ki: a Naprendszer (a 19. század végi fizikusok által elkerülhetetlennek hitt) lassú kihűlése és az

lously imaginative story, full of mythic implications, and, I believe, Wells's finest piece of fiction” (BERGONZI, 1976, 3).

⁷ Bergonzi Christopher Caudwellt és A. L. Mortont citálta példaként (BERGONZI, 1961, 56, 47. jegyzet). Caudwell idevágó megállapítását a szintén marxista Darko Suvin is egyetértőleg idézte saját elemzésében (SUVIN 1979, 239–240).

⁸ HILLEGAS 1967, 25–34 és PHILMUS 1976, 56–68. Philmus részletesen taglalta Wells korai irodalmi munkásságának eszmei hátterét a David Y. Hughes-zal közösen szerkesztett antológia előszavában, ahol többek között megállapította: „Wells az evolúciót nem annyira »elmélet«-nek, mint inkább a biológia, a geológia és a napfizika központi tényének tekintette. Ebből az következik – az antropocentrizmussal szöges ellentétben –, hogy a homo sapiens csupán egy baleset és a természet történetének egyik epizódja.” („Wells regarded evolution less as a 'theory' than as the central fact of biology, geology, and solar physics. Its corollary, diametrically at odds with anthropocentrism, was that *homo sapiens* is an accident and an episode of natural history” (PHILMUS–HUGHES 1975, 8).

ezt kísérő könyörtelen biológiai hanyatlás előbb mindenfajta magasabb rendű intelligencia kipusztulásához, majd az egész világ lassú halálához vezet. Ennek a kozmikus világvégének a rezignált, költői látomása egyesek szerint nemcsak a szöveg legemlékezetesebb epizódja, hanem Wells egész életművének egyik csúcsa.⁹

A kisregény erőteljes, többértelmű szimbolizmusa és lenyűgöző kozmikus evolúciós perspektívája mellett a narratív eszközök a közelmúltig viszonylag csekélyebb figyelmet kaptak, noha a történet elbeszéléstechnikai szempontból számos problémát rejt. A szerzőnek valamiképpen el kell hitetnie olvasóival, hogy az időutazás tudományos szempontból lehetséges, továbbá arról is meg kell győznie őket, hogy az időutazó megbízható, hiteles információkkal tért vissza távoli expedíciójáról. Az első problémát a kerettörténet igyekszik megoldani: a történetet nem az időutazó, hanem az ugyancsak névtelen narrátor mondja el, a helyszín pedig egy elegáns nagypolgári ház szalonja, egy kellemes vacsora utáni beszélgetés situációja, „amelyben a gondolat ledobja a fegyelem béklyóit, és szabadon csapong” (WELLS 1973, 5).¹⁰ A házigazda ekkor rukkol elő első hallásra hihetetlennek hangzó tudományos elméletével, melynek lényege, hogy az idő a térbeli létezés negyedik dimenziója, ezért a kétirányú mozgás ezen „tengely” mentén is lehetséges, ha önerőből nem is, megfelelő gépezet segítségével igen. Kétkedő hallgatóságának meggyőzésére előhoz egy asztali óra méretű gépezetet, amelyet kellő drámaisággal útjára indít az időben. A vendégeket alaposan meglepi az aprócska szerkezet látványlag megmagyarázhatatlan eltűnése, ám továbbra is kételkednek abban, hogy az valóban a „negyedik dimenzió”, vagyis az idő dimenziója mentén hagyta volna el az ő jelenüket. Az időutazó válaszul megmutatja nekik a nagyméretű, még nem teljesen befejezett időgépet, és határozottan kijelenti, hogy a gépezet segítségével „felfedező útra indulok az időben [...] Soha még ilyen komolyan nem beszéltem” (WELLS 1973, 13).

Több kritikus is rámutatott, hogy a narrátor mint a hétköznapi józan ész képviselője meglehetősen távolságtartó hangon számol be az időutazó elméletéről, majd a jövőben tett utazását ismertető elbeszéléséről is: szkepticizmusával mintegy megelőlegezi avagy modellezi az olvasó feltehetően hasonlóan kétkedő attitűdjét. Mi több,

⁹ „[...] it is [...] one of the great chilling passages in the history of the English language. [...] Wells here is the chosen poet of the abyss, the perfect lyricist of entropy” (MCCONNELL 1981, 86). Csaknem négy évtizeddel később maga Wells is ezt látta első regénye legfőbb céljának: „ez [az időutazás] bűvésztrükkként azt a célt szolgálja, hogy egy olyan jövőbe nyújtson bepillantást, ami szembemegy annak a kornak az önelégült feltevésével, miszerint az evolúció egy humánus erő, ami az emberiség számára egyre jobbá és jobbá teszi a dolgokat” („this [i.e. time travel] is used as the magic trick for a glimpse of the future that ran counter to the placid assumption of that time that Evolution was a pro-human force making things better and better for mankind” (PARRINDER–PHILMUS 1980, 242–243).

¹⁰ A továbbiakban a regényből vett magyar nyelvű idézeteket csupán oldalszámmal jelöljük.

maga az időutazó is elébe megy a kézenfekvő kifogásoknak, amikor nagy kalandjáról szóló beszámolója végén így szólítja meg a vacsoravendégekből álló hallgatóságát: „Nem, igazán nem kívánhatom, hogy higgyenek nekem. Gondolják azt, hogy kitaláltam vagy álmodtam az egészet, vagy hogy fölcsaptam jóvendőmondónak. Gondolják, hogy addig törtem fejemet az emberi faj sorsán, míg kieszeltem ezt a történetet. Vagy: pusztá fogás az, hogy minden szavamra hajlandó vagyok megesküdni; ezzel is csak érdekesebbé akarom tenni a történetet. Nem bánom, akármit gondolnak. De ha merő fantázia is az egész, mit szólnak hozzá?” (80–81).¹¹ A történet hitelességének megítélése nyilvánvalóan nagyban függ attól, mennyire fogadjuk el az időutazót szavahihető szemtanúnak. Ezzel kapcsolatban a szöveg némi kételyt ébreszthet az olvasóban, hiszen a narrátor a második fejezet elején – az időgépek bemutatása után – így jellemzi a házigazdát:

Az időjáró túlságosan bonyolult elme volt ahhoz, hogy megérthessük; az ember sohasem lehetett teljesen tisztában vele, keresetlen őszintesége mögött mindig hátsó gondolatot, rejtett mellékértelmet gyanítottunk. Ha Filby mutatja be a próbagépet, ha ő magyarázza el mibenlétét, az időjáró szavaival, őbenne jobban megbízunk volna. [...] De az időjáró szeszélyes volt, az ember önkéntelenül fenntartással fogadta minden szavát. (13–14.)¹²

A narratíva elején megelőlegezett bizalmatlanságot a narratíva végén látszólag visszaigazolja az időutazó saját szavahihetőségét megkérdőjelező kisonológja, hiszen – bár érzékelhető öniróniával – mégiscsak azt állítja, hogy hihetetlen története fikció, „hazugság – vagy prófécia” az angol eredeti szerint, melynek igazságához

¹¹ „No. I cannot expect you to believe it. Take it as a lie—or a prophecy. Say I dreamed it in the workshop. Consider I have been speculating upon the destinies of our race until I have hatched this fiction. Treat my assertion of its truth as a mere stroke of art to enhance its interest. And taking it as a story, what do you think of it?” (WELLS 2005, 87). Sajnos a magyar fordításban több kulcsszó is elsikkad, így a „lie–prophecy” szembeállítás, valamint a zárókérdés, amelyben a beszélő „story”-nak nevezi elbeszélését, nem pedig „fantasy”-nek. Ugyanakkor a „Nem bánom, akármit gondolnak” egyáltalán nem szerepel az angol eredetiben, ez a fordító betoldása.

¹² „The fact is, the Time Traveller was one of those men who are too clever to be believed: you never felt that you saw all round him; you always suspected some subtle reserve, some ingenuity in ambush, behind his lucid frankness. Had Filby shown the model and explained the matter in the Time Traveller’s words, we should have shown *him* far less scepticism. [...] But the Time Traveller had more than a touch of whim among his elements, and we distrusted him” (WELLS 2005, 12, kiemelés az eredetiben). A magyar fordítás ismét fontos helyen pontatlan, hiszen az idézet első mondatában az angol szöveg nem „túlságosan bonyolult elmé”-ről beszél, hanem azt mondja: „túl okos volt ahhoz, hogy hihető legyen”. Tehát az eredeti szöveg az időutazó személyiségének hitelességét, szavainak megbízhatóságát kérdőjelezi meg, nem a gondolatai megértésének nehézségeiről beszél.

csak azért ragaszkodik, hogy jobban felkeltse hallgatói érdeklődését. Ha ezt a kijelentést kiemeljük a fikciós szövegekörnyezetből és írói ars poeticaként kezeljük, akkor a pályakezdő Wells – nem kis szemtelenséggel – megkettőzi a belső narrátor iróniáját, hiszen főszereplője szájába adva voltaképpen pontos útmutatást nyújt a szöveg keletkezésére és értelmezésére vonatkozóan. *Az időgép* valóban egy hazugságba oltott jövendölés: egy fantasztikus kalandtörténet keretei között előadott evolúciós spekuláció. Az időutazó kérdése tehát nemcsak fiktív hallgatóságához, hanem az olvasókhoz is szól: mindenkit arra szólít fel, hogy alakítsa ki róla saját véleményét.

Érdekes módon a kritikusok sokáig nem figyeltek fel sem a belső narrátor hitelességét szubvertáló jellemzésre, sem a szövegben előforduló számos egyéb, gyakran vásra okot adó mozzanatra, és mintegy magától értetődően tényszerű beszámolóként kezelték az időutazó történetét, beleértve a jövőbeli világról alkotott elméleteit is. Elsőként Philmus hívta fel arra a figyelmet, hogy az időutazó maga is hangsúlyozza menet közben többször is módosított hipotéziseinek vitatható mivoltát, másfelől viszont habozás nélkül axiómának tekinti azt, hogy a nyolcszázkettedik évszázad állapotát közvetlenül megmagyarázhatja a 19. század végi Anglia társadalmi és gazdasági fejlődésének tendenciáiból. Az időutazó világmagyarázatát Philmus – a főszereplő fent idézett szavaihoz hasonlóan – „próféciá”-nak nevezi, és ezzel finoman megkérdőjelezi annak hitelességét (PHILMUS 1976, 62–65). Egy közelmúltbeli tanulmányában ugyanő állapította meg, hogy „a revízióra irányuló tendencia bele van írva a szövegbe”,¹³ hiszen az időutazó újra és újra módosítja, revideálja saját elképzeléseit a jövő társadalmáról. Ám sem ő, sem más kritikusok nem foglalkoztak azzal a kérdéssel, hogy mennyiben helytállóak az időutazó beszámolójának tényállításai, vagyis mennyiben tekinthető szavahihető megfigyelőnek. Ezt a problémát elsőként David Lake exponálta 1981-es tanulmányában, melyben az időutazót Wayne Booth kifejezésével élve „megbízhatatlan narrátor”-ként jellemezte, elsősorban a morlokoktól való irracionális viszolygása alapján (LAKE 1981, 117, 119–125).

Lake éles szemmel ragadta meg a jelenséget, ám az értelmezés szintjén nem sokat tudott vele kezdeni: tanulmányában nagyjából oda konkludál, hogy az időutazó mint elbeszélő megbízhatatlansága egy újabb réteget ad hozzá a regény összetettségéhez. Ez a megállapítása vitán felül áll, viszont egy új olvasathoz nem visz közelebb. McConnell egyik megfigyelése e tekintetben előremutatóbb: ő azt emelte ki, hogy miközben *Az időgép*et megelőző utópikus regények mindig teljes világmagyarázatot nyújtottak, rendszerint egy tapasztalt, bölcs benszülött révén, aki türelmesen és részletesen válaszolt a kíváncsi utazó minden kérdésére, Wells törté-

¹³ „[...] the tendency toward re(-)vision is already written into the text from the moment the Time Traveller sets foot in the future” (PHILMUS 2005, 52, saját fordításom – P. K., kiemelés az eredetiben).

netében ilyen készre csomagolt és önmagában kerek értelmezés nem áll rendelkezésre: „Az Utazó nagyjából úgy szembesül a jövővel, ahogy egy romantikus költő szembekerül a természet barátságtalan sziklafalával: néma, gigantikus, fenyegető és kommunikációra teljesen képtelen jelenség ez, melyről csak spekulálni, csak feltevéseket megfogalmazni lehet.”¹⁴ Az időutazó tehát arra kényszerül, hogy az ismeretlen és önértelmezésre képtelen jövőről saját megfigyelései és tudományos ismeretei alapján hipotéziseket fogalmazzon meg, melyeket aztán további megfigyelései alapján korrigál, módosít, vagy éppen felülbírál és elvet. Ez a modern természettudomány alapvető megismerési módszere, amely McConnell szerint a történet végén elvezet ahhoz a magyarázathoz, amely a legkielégítőbben igazodik a megfigyelt tényekhez, vagyis az időutazó ismereteinek szintjén igaznak tekinthető (McCONNELL 1981, 84). Hasonló evidenciaként kezeli a végső hipotézis igazságtartalmát Darko Suvin is.¹⁵

Véleményem szerint McConnell és Suvin ezen a ponton téved. Lake ugyanis a morlokokhoz való viszonyulásának elemzésekor éppen arra mutatott rá, hogy az időutazó – bár narratívájában saját magát alapvetően racionálisan gondolkodó, objektív tudósként és megfigyelőként igyekszik jellemezni – narrátorként számos ponton aláássa és ezáltal dekonstruálja saját elméleteit, beleértve a legutolsót is, ezáltal megkérdőjelezve az egész evolúciós degenerálódási feltevést. Figyelmesen olvasva az időutazó története legalább annyira szól önmagáról, mint a nyolcszázkettedik évszázad világról – expedíciója ismeretelméleti utazássá válik, amely a jövőbeli valóság megismerhetőségének korlátait dramatizálja több felvonásban.

A történet hitelességét leginkább a belső narrátor hitelessége garantálja, ám az időutazó háttéréről vajmi keveset árul el a történet: nemcsak a neve, hanem valódi foglalkozása, kísérleteinek anyagi forrása, tudományos felkészültségének szintje is homályban marad. A tágas, elegánsan berendezett ház, a személyzet által elkészített és felszolgált vacsora nagypolgári jólétet sejtet, de nem tudjuk, hogy vagyonát maga szerezte vagy örökölte. Az időutazó minden jel szerint magányos férfi, sem feleségre, sem egyéb családtagra nem történik utalás. A legkézenfekvőbb feltevés afféle műkedvelő tudóst sejtet,¹⁶ aki vagyonát és szabadidejét tudományos

¹⁴ „The Traveller is confronted with the future in much the same way the Romantic poet finds himself confronted with the inhospitable rockface of nature: a mute, gigantic, threatening, and absolutely uncommunicative presence, about which one can only speculate, only entertain notions” (McCONNELL 1981, 83, saját fordításom – P. K.).

¹⁵ Suvin így foglalja össze tömören az időutazó hipotéziseinek fejlődési folyamatát: „(a) kommunista osztály nélküli társadalom; (b) degenerált osztály nélküli társadalom; (c) degenerált osztálytársadalom; (d) degenerált megfordított osztálytársadalom” „(a) Communist classless society; (b) degenerated classless society; (c) degenerated class society; (d) degenerated inverted class society” (SUVIN 1979, 230).

¹⁶ A második vacsorára történő drámai visszatérését követően a szerkesztő elképzelt ironikus főcímében ugyan „Egy kiváló természettudós különös viselkedése”-ről beszél (WELLS 1973, 16), ám ezen az utaláson túl semmi sem tanúskodik arról, hogy az időutazó hivatásos – pláne neves – tudós lenne.

hobbijai megvalósításának szenteli: az 1. fejezetben megjegyzi, hogy a miniatűr időgépen két évig dolgozott (WELLS 1973, 11), tehát szenvedélyesen és régóta foglalkoztatja az elmélet éppúgy, mint a szükséges technológia kifejlesztése. Hogy mi-
ben is áll ez a technológia, arról persze a narratíva jótékonyan hallgat: a külső nar-
rátor egyik kézenfekvő előnye, hogy szemmel látható műszaki analfabétaként nem
várható el tőle az időgép mibenlétének precíz és részletes leírása. A szövegből vol-
taképpen azt is nehéz megállapítani, hogy az időgép maga hogy néz ki: az apró
verzió leírásakor olyan homályos megjegyzésekkel vagyunk kénytelenek beérni,
mint „csillogó fémszerkezet [...] [e]gy része elefántcsontból készült, más része va-
lami áttetsző, kristályos anyagból” (10), továbbá a későbbiekben kiderül, hogy van
rajta két kar (a magyar fordításban „emelyű”), amelyek egyikének lenyomásával
indítják útjára az időben. A nagyméretű változat bemutatásától sem lesz okosabb
az olvasó: egyes részei nikkeltől, mások elefántcsontból készültek (a jelek szerint
a fiatal Wells számára egy elegáns gépezet elengedhetetlen része volt a műszaki
szempontból teljesen haszontalan, ám annál értékesebb anyag), továbbá „hajlított
kristálytengelyek” (13) hevertek mellette. Az időutazó elbeszéléséből kiderül még
néhány részlet, mint például az, hogy van rajta egy nyeregszerű ülés, több irányí-
tókar, valamint az idő felgyorsult múlását mutató kijelzők. Mindebből a mai olva-
só számára leginkább valamiféle exkluzív kivitelű szobakerékpár képe rajzolódik ki
– kétségkívül kissé groteszk gépezet a jövő felfedezéséhez. Ám működési elvről,
az időbeli mozgáshoz szükséges energia forrásáról, az irányítás és a gyorsítás vagy
a fékezés technikai kivitelezéséről egyetlen szó sem esik. A szerző nyilvánvalóan
nem törekszik arra, hogy tudományos értelemben hitelesnek tűnő gépezetet alkos-
son, éppen ellenkezőleg: ügyesen tereli el az olvasó figyelmét a gépről magára az
időutazásra, amelyről viszont hosszú és emlékezetes beszámolóval szolgál. Az idő-
gép legfontosabb funkciója egyértelműen az, hogy ürügyet szolgáltatson a jövőben
játsszódó történet elmondásához.¹⁷

¹⁷ J. B. Priestly már 1925-ben megállapította, hogy Wells tudományos románcainak egyik fő erénye éppen az, hogy a laikus számára felesleges és terhes technikai részletek mel-
lőzésével is hallatlan meggyőző erővel tudta elhíttetni olvasóival, hogy az időgép vagy a
láthatatlan ember tudományosan lehetséges (PRIESTLY 1925, 91). Módszerének legfrap-
pánsabb összefoglalását maga Wells adta, amikor 1933-ban előszót írt korai tudományos
románciához: „Ebben a típusú történetben a valódi érdekesség a nem fantasztikus ele-
mekben és nem magában az ötletben rejlik. [...] A fantasztikus történet szerzőjének
segítenie kell az olvasót, hogy megfelelően játssza a játékot, mégpedig úgy, hogy minden
elképzelhető, feltűnés nélküli módon segítsen neki *báziásítani* a lehetetlen hipotézist. Rá
kell venni őt, hogy önkéntelenül elfogadjon valamilyen valószínű feltevést, aztán nekiáll-
ni a történetnek, míg tart az illúzió.” („In all this type of story the living interest lies in
their non-fantastic elements and not in the invention itself. [...] For the writer of fantas-
tic stories to help the reader to play the game properly, he must help him in every possi-
ble unobstrusive way to *domesticate* the impossible hypothesis. He must trick him into an
unwary concession to some plausible assumption and get on with his story while the illu-
sion holds” (WELLS 1980, 241, saját fordításom – P. K., kiemelés az eredetiben).

Az időutazó beszámolójának legelső elgondolkodtató mozzanata az utazás kezdete: alighogy elkészült a gép, habozás nélkül kipróbálja, majd a sikeres, pár órás „próbaúton” fellelkesülve fogja magát, és hanyatt-homlok nekivág a felfoghatatlanul távoli jövőnek. Mindezt házi ruhában, mindenféle felkészülés, élelem, felszerelés vagy éppen fegyver nélkül, teljesen meggondolatlanul, egy szeszélyes ötlettől vezérelve. Ez a mozzanat aligha illik egy higgadt, racionális tudós és feltaláló jelleméhez, inkább valamiféle átmeneti elmezavart sejtet – és valóban, az időutazó maga is azt mondja, hogy „csak rohantam, rohantam tébolyodottan a jövőbe” (21).¹⁸ E sajátságos őrülethez vagy inkább delíriumhoz tökéletesen illeszkedik az időutazás élményének mesteri leírása, amely – a nappalok és éjszakák „fekete szárny”-ként csapkodó váltakozásával, a felkelő és lenyugvó nap állandó fényívével, a földfelszín és az évszakok hihetetlen sebességű változásával – a valóság szétesésének és relativizálódásának vizuális élményét nyújtja. Colin Manlove szerint a történet már az einsteini fizika világképét előlegezi meg: „Semmi sem biztos: a valóság képlekeny és megfoghatatlan, vibrál és átalakul, miközben az időgép áthalad rajta.”¹⁹

A valóságérzékelés elbizonytalanodása az időutazással kezdődik, de a nyolcszázkettedik évszázadba történő drámai megérkezéssel sem múlik el, hiszen az elbeszélő újabb és újabb utalásokat tesz érzékeinek és tudatának zavarodottságára: „Úgy tetszett, hol közeledik, hol távolodik, aszerint, hogy a jég sűrűbben vagy ritkábban hullott. [...] Mi vár rám a jégfüggöny mögött?” (22).²⁰ A zuhogó jégesőn át (amely sajátos módon semmilyen kárt nem tesz benne) furcsa épületet vesz észre a közelben, amely egy bronztalapzaton álló, kiterjesztett szárnyú fehér márvány szfinxre hasonlít. A jövő első felismerhető figurája, a fehér szfinx a kritikusok kedvelt szimbóluma, melynek többféle értelmezése is ismert. Már Bergonzi megjegyezte, hogy a szfinx a századvég dekadens ikonográfiájának egyik kedvelt eleme volt (BERGONZI 1961, 217, 43. jegyzet), ám jelképes jelentőségével nem foglalkozott. Mélyrehatóbb olvasatát elsőként Lake adta, aki rámutatott, hogy a görög mitológiai történetben a szfinx minden utazónak ugyanazt a rejtvényt adta fel, melyre a helyes válasz az „ember” volt: azokat, akik nem tudták a rejtvényt megfejteni, a szfinx megölte és felfalta (LAKE 1979, 77–84).²¹ Az időutazó tehát az emberiség

¹⁸ „[...] with a kind of madness growing upon me, I flung myself into futurity” (WELLS 2005, 20).

¹⁹ „Nothing is certain: reality is plastic and elusive, shimmering and mutating as the time machine passes through it” (MANLOVE 1993, 227).

²⁰ „It seemed to advance and to recede as the hail drove before it denser or thinner. [...] What might appear when that hazy curtain was altogether withdrawn?” (WELLS 2005, 21–22).

²¹ Lake görög mitológiai párhuzamát részletesen kibontja Frank Scafella, aki a szfinxet legyőző Oidipusz és az időutazó története közti párhuzamokat vizsgálja (SCAFELLA 1981). A szfinxértelmezések teljes skálájáról kiváló áttekintést nyújt John S. Prince, aki amellettt érvel, hogy Wells ihlető forrását nem a görög mitológiában, hanem T. H. Huxley egyik esszéjében kell keresni (PRINCE 2000).

mibenlétének rejtélyével szembesül a távoli jövőben, és bár a szfinx itt néma marad, kiismerhetetlen, megfakult mosolyát látva az időutazót szorongó kérdések kezdik gyötörni:

Mi lesz velem, ha a kegyetlenség elhatalmasodott a földön? Ha az emberi faj elvesztette emberi jellegét, és emberietlenné, könyörtelenné, legyőzhetetlenül hatalmasra vált? Ha valami őskori vadállatot látnak majd bennem, amelynek féltelenségét és visszataszító voltát csak növeli az a körülmény, hogy hozzájuk hasonlít; ha olyan ocsmány teremtménynek tartanak, amelyet haladéktalanul el kell pusztítani? [...] Úgy éreztem magam, mintha egyedül, védtelenül állnék egy idegen világban. (22–23.)²²

Voltaképpen az időutazó itt fogalmazza meg „nulladik” hipotézisét a jövő valóságáról: itt bukkan fel először az emberiség eltorzulásának, elembertelenedésének rémlátomása, ekkor még érdemi tapasztalatok, benyomások híján, mintegy a szfinx figurája által inspirált szorongó asszociációk formájában, hiszen az időutazó pontosan attól kezd el rettegni, hogy a jövő elpusztítja, felfalja őt. Az időutazó ijesztő víziója Wells egyik kedvelt módszerén, a szerepek analógiás felcserélésén és a hétköznapi perspektíva ebből következő radikális kifordításán alapul: a kora legfejlettebb és legmagasabb rendű társadalmából érkező utazó a távoli jövőben az elmaradott, primitív lény, a „vadállat” szerepébe kényszerül, a társadalmi evolúciós ranglétra tetejéről az aljára kerül. Ugyanakkor tudatalatti szinten sokat elárul az időutazó (és saját kora) mentalitásáról az, hogy egy ilyen lénnel szemben milyen fellépést feltételez a jövőbeli emberutódokról: undort, félelmet és könyörtelen, gyilkos agresszivitást. Első pánikreakciója az, hogy nagy erőfeszítéssel talpra állítja az időgépet, és vissza akar menekülni a múltba. Ám ekkor meglátja az első emberszerű lényeket, és kíváncsisága felülkerekedik félelmén – elengedi a gépet és a hazaút helyett inkább a felfedezést választja.

Első élménye a csalódás: az apró, gyermeklelkű, csekély intelligenciát és még kevesebb érdeklődést mutató eloiokról (az elnevezés ekkor még nem bukkan fel a történetben), valamint a hatalmas, impozáns, ám láthatóan régi és elhanyagolt, viharvert épületekről szerzett benyomásai megcáfolják azt a naiv feltevését, melyben a jövőt lényegesen magasabb rendű civilizációként képzelte el. Az eloiok egyformasága, közösségi életmódja és az önálló háztartások hiánya alapján alakítja ki első

²² „What if cruelty had grown into a common passion? What if in this interval the race had lost its manliness, and had developed into something inhuman, unsympathetic, and overwhelmingly powerful? I might seem some old-world savage animal, only the more dreadful and disgusting for our common likeness—a foul creature to be incontinently slain. [...] I felt naked in a strange world” (WELLS 2005, 22). Az idézet utolsó mondata angolul még direkter: az elbeszélő „meztelen”-nek érzi magát az idegen világban.

hipotézisét, melynek lényege egy szóban összefoglalható: „»Kommunizmus« – mondtam magamban” (29). A törekeny testalkatot, a nemek külső egyformaságát a veszélyek és civilizációs kihívások hiányával, a természettel kialakított tökéletes harmóniával magyarázza. Az aranyló napnyugtában, egy aranyszínű fémből készült, griffmadárfejekkel díszített trónusról végigtekintve a tájon arra a meggyőződésre jut, hogy az emberiség aranykorának végét fedezte fel: „Mintha az egész földkerekség egyetlen kertté vált volna” (30).²³ A hegytetőn trónoló, a világra felülről tekintő megfigyelő kitüntetett pozíciójából kezdi kidolgozni első hipotézise részletes elméletét: „Nézetés közben összegeztem magamban a tapasztalatokat, s az első este körülbelül a következő kép alakult ki agyamban” (30).²⁴ Ám ő maga jegyzi meg figyelmeztetőleg: „(Később kiderült, hogy tévedtem, illetve, hogy a valóságból édeskeveset láttam.)” (30).²⁵

Az időutazó első részletes – de saját későbbi, narrátori énje által egyből szubvertált – hipotézise az „emberiség napnyugtája” kifejezéssel összegezhető: a természettudományok és a technika töretlen fejlődése révén az emberiség tökéletesen uralma alá hajtotta a természetet, kinemesítette a gyomnövényeket, kiirtotta a kellemetlen rovarokat és a nagytestű állatokat, megszüntette a fertőző betegségeket. Mivel az emberek minden szükségletét kielégítették, a társadalmi konfliktusok teljesen megszűntek: „Ezen az estén azt hittem, hogy egy társadalmi paradicsom kellős közepébe csöppentem” (31).²⁶ Ám az evolúció törvényei értelmében

²³ Az általam ismert tanulmányok közül egyedül Lake-nek szúrt szemet (LAKE 1981, 122), hogy az időutazó milyen nagyvonalúan extrapolálja az egész földkerekségre azokat a tapasztalatait, amelyeket voltaképpen a Temze-völgy tízegynéhány négyzetkilométeres (gyalogszerrrel egy napon belül oda-vissza bejárható) területén szerzett: mintha fel sem vetődne benne a kérdés, hogy mitől lenne a hajdani London környékének állapota etalon a világ többi részére nézve? Elvégre Nagy-Britannia szigetként kiválóan alkalmas lenne valamiféle „vadaspark” vagy „rezervátum” létrehozására, ahol az emberiség elfajzott leszármazottai háborítatlanul, izoláltan élhetik életüket – erre jól ismert irodalmi példa a civilizálatlan „vadak” észak-amerikai rezervátuma Huxley *Szép új világ*ában. Az időutazó tehát itt is egyfajta vakságról tesz tanúbizonyságot: brit felsőbbrendűségi tudata miatt evidenciának tekinti, hogy Anglia (pontosabban a hajdani Dél-Anglia egy kis szejletének) állapota a világ többi részére is feltétel nélkül érvényes.

²⁴ „So watching, I began to put my interpretation upon the things I had seen, and as it shaped itself to me that evening” (WELLS 2005, 30). Az angol szöveg szó szerint úgy fogalmaz: „Saját értelmezésemet kezdtem ráhelyezni azokra a dolgokra, melyeket láttam” – az időutazó tehát kiemeli a tények és az értelmezés kettősségét és különbözőségét.

²⁵ „(Afterwards I found I had got only a half-truth—or only a glimpse of one facet of the truth.)” (WELLS 2005, 30–31.) Az angol eredeti sokkal elvontabban fogalmaz, mint a magyar fordítás: „fél igazság”-ról, illetve „az igazság egyik oldalának megpillantása”-ról beszél.

²⁶ „It was natural on that golden evening that I should jump at the idea of a social paradise” (WELLS 2005, 32). Az angol szöveg finoman összeköti az „arany” jelzőt a „paradicsom” szóval (az emberiség aranykorára célozva), továbbá az elméletalkotás hibájára is utal az „azonnal elfogadtam a társadalmi paradicsom eszméjét” megfogalmazás révén.

veszélyek, környezeti kihívások és egyéb alkalmazkodási kényszerek híján egy faj életerejére és intelligenciája szükségszerűen romlani kezd: a tökéletes harmónia következménye a passzivitás és a hanyatlás. „Ahogy ott álltam a sötétedő estében, azt hittem, hogy ezzel az egyszerű magyarázattal megoldottam a világ problémáját, és hogy e rokonszenves kis emberek titkának is ez a nyitja. [...] Egyszerű volt a magyarázat és kézenfekvő – mint a legtöbb téves elmélet!” (33).²⁷

Ismét csak figyelemreméltó az időutazó-narrátor utólagos önreflexiója: egyfelől beszámol a jövő rejtélyének megfejtése felett érzett diadaláról, másfelől ironikus kritikával kommentálja annak egyszerűségét és hihetőségét – ami szerinte a hamis elméletek egyik fő jellemzője. Érdekes módon ez az önkritikus attitűd a történet előrehaladtával fokozatosan csökken: a harmadik hipotézis hasonló vonásai már alig keltik fel benne a tévedés gyanúját. Ám a „világ tetején”, a vélt igazság víziójának birtokában élvezett rövid és illuzórikus diadalból mintegy visszarántja a valóság talajára a sokkoló felismerés, hogy a fehér szfinx mellől eltűnt az időgép. A „jövő urán” azonnal eszeveszett pánik tör ki, és az evolúciós ranglétra legtetetjéről alábukik az ösztönvezérelt állatok szintjére: hanyatt-homlok odarohan megérkezésének helyére, majd szinte őrült félelemben keresi mindenfelé a holdsütötte éjszakában a gépet, míg a kimerültségtől álomba zuhan. Amikor másnap magához tér, ismét felülkerekedik racionális énje, és higgadtan próbál az eltűnt gép nyomára bukkanni: a nyomok a szfinx bronztalapzatához vezetnek, amely üregesnek tűnik, bejutni azonban nem tud.

Az időgép rejtélyes eltűnése nem illeszthető be a békés és testileg-szellemileg visszafejlődött eloiak világmagyarázatába, hiszen nyilvánvalónak látszik, hogy ez nem az ő tettük eredménye; az első hipotézis tehát súlyos sebet kapott. Ugyanakkor az időgép elvesztése az időutazót afféle jövőben rekedt hajótörötté tette, aki modern Robinsontként vagy inkább Gulliverként kénytelen a bizonytalan jövőre túlélési stratégiát megfogalmazni: „Semmi értelme, hogy a rejtélyen tépelődj. Ebbe bele lehet bolondulni. Nézz a szemébe bátran ennek az ismeretlen világnak. Ismerd meg, és vigyázz, hogy ne ítélj elhamarkodottan. A végén mindennek megtalálod a nyitját.» (37–38.)²⁸ Ez a 19. századi természettudóshoz illő elszánt epiztemológiai optimizmus akár az egész történet mottója is lehetne: az időutazó

²⁷ „As I stood there in the gathering dark I thought that in this simple explanation I had mastered the problem of the world—mastered the whole secret of these delicious people. [...] Very simple was my explanation, and plausible enough—as most wrong theories are!” (WELLS 2005, 33.)

²⁸ „To sit among all those unknown things before a puzzle like that is hopeless. That way lies monomania. Face this world. Learn its ways, watch it, be careful of too hasty guesses at its meaning. In the end you will find clues to it all” (WELLS 2005, 39). Az eredeti szövegben szereplő „puzzle” szó inkább „rejtvény”-t, mint „rejtély”-t jelent, amire jól rímel az idézet végén szereplő „clues”, azaz „megoldókulcs”. Az időutazó tehát megoldandó rejtvényként definiálja a jövőt.

hisz vagy legalábbis hinni akar benne, hogy a jövő rejtvénye megfejthető, az igazság megismerhető, a valóság feltárható. Ugyanakkor saját elbeszélése visszatérően a bizonytalanság, a kétely, a szubjektivitás nyelvén beszél, folytonosan aláásva a felfedezőnek a newtoni világképen nyugvó episztemológiai önbizalmát. Mindenesetre az utóbbi szellemében lát neki az őt körülvevő világ szisztematikus megismerésének, beleértve az eloiok nyelvét is, bár azzal ennyi idő alatt nyilvánvalóan nem sokra megy. A kertszerű táj és az elszórt hatalmas épületek mellett a szintén sűrűn előforduló mély kútszerű aknákra figyel fel, melyekből valami halvány lüktető zaj hallatszik fel. Kezdetben egyfajta föld alatti szellőzőrendszer részeinek gondolja őket. Első hipotézisének egyre több hiányosságát ismeri fel: feltűnik neki, hogy az eloiok között nem lát sem idős, sem beteg egyedeket, de azt sem magyarázza meg az elmélete, hogy honnan származik az eloiok ruházata és élelme, ha ők egyáltalán nem dolgoznak, és nem végeznek semmilyen hasznos tevékenységet sem.

Az első hipotézis teljes felülbírálatához és elvetéséhez nagyban hozzájárul egy kora hajnali élmény, melynek beszámolója hemzseg a bizonytalanságot, valószínűtlenséget kifejező jelzőktől és megjegyzésektől:

A hajnali szürkületnek az az órája volt ez, amikor a tárgyak előkúsznak a sötétségből, amikor még minden színtelen, és bár a körvonalak tisztán látszanak, mégis valószínűtlen minden. [...] És a domboldalban mintha kísérteteket láttam volna. Háromszor egymás után fehér alakokat véltem látni. Kétszer úgy képzeltem, hogy valami magányos majomféle szalad föl a dombra, egyszer meg egy egész farka cipelt egy sötét testet. Egy pillanat alatt eltűntek a szemem elől, a bokrok között. [...] Nem hittem a szememnek. (42–43.)²⁹

A bizonytalan, álomszerű, de nyugtalanító jelenés néhány nappal később megerősítést kap, amikor egy romos épület sötét sarkában szemtől szembe találja magát egy csillogó szempárral: az ismeretlen lényről szerzett első benyomás túlnyomórészt ismét csak a rövid, félhomályos pillantások bizonytalanságát hordozza, melyet tovább torzít a tiszta tudatot lebénító hirtelen félelem:

A vadállatoktól való ősi félelem ragadott torkon. Kezemet ökölbe szorítottam, és csak azért is álltam a ragyogó szempár tekintetét. Nem mertem megfordulni. [...] Kissé sikerült legyőzőnöm a retteget, előbbre léptem és megszólaltam.

²⁹ It was that dim grey hour when things are just creeping out of darkness, when everything is colourless and clear cut, and yet unreal. [...] And up the hill I thought I could see ghosts. Three several times, as I scanned the slope, I saw white figures. Twice I fancied I saw a solitary white, ape-like creature running rather quickly up the hill, and once near the ruins I saw a leash of them carrying some dark body. [...] I did not see what became of them. It seemed that they vanished among the bushes. [...] I doubted my eyes." (WELLS 2005, 44).

[...] Kinyújtottam a kezemet és valami puha testet érintettem. A ragyogó szempár elfordult, és valami fehérség suhant el mellettem. A szívem a torkomban dobogott. Megfordultam, és azt láttam, hogy egy majomforma furcsa kis alak szalad keresztül a napsütötte térségen, sajátságosan leszegett fejjel. [...] Persze, ezt sem láttam tisztán, de annyit tudok, hogy piszkosfehér színe volt, és furcsa, nagy, szürkésvörös szeme; azt is tudom, hogy fejét és hátát lenszínű szőr borította. De, mint mondtam, olyan sebesen szaladt, hogy nem figyelhettem meg pontosan. [...] Hirtelen az villant meg az agyamban, hogy vajon nem a kútban tűnt-e el az a valami. Gyufát gyújtottam, és lenézve valami kis mozgó fehérséget láttam, amely a szemét most is rám szegezte. Megborzongtam. Olyan volt, mint egy emberszabású pók! (44.)³⁰

Az első találkozás leírásának impresszionisztikus bizonytalanságánál csak a megfigyelő irracionális féelme és viszolygása feltűnőbb: vadállat, majomszerű furcsa kis alak, emberszabású pók, kis szörny – minden hasonlat állati és negatív tulajdonságokra utal, mintegy eleve kizárva a lény emberi mivoltát. Higgadtan végiggondolva a látottakat az időutazó racionális énje azonban felülkerekedik, és megalkotja a második hipotézisét: az emberiség nem egy, hanem két fajjára vált szét, és az imént általa látott „színtelen, ocsmány, éjjeli lény [...] ez is ivadéka minden koroknak” (45).³¹ Benyomásai alapján biztosra veszi, hogy a másik emberutód faj föld alatti életmódot folytat, a szerteszét található aknák és szellőzőlyukak alapján egész alagúthálózatot gyanít a föld alatt. Ebből a megállapításból ismét merész elméletalkotásba kezd: azt feltételezi, hogy ebben a világban az érdemi munkavégzés a föld alatt zajlik, ebből pedig arra következtet, hogy a két faj szétválására a magyarázat saját kora osztálytársadalmában rejlik. A túlságosan kézenfekvőnek látszó elmélet azonban ismét csak ténnyre csalja: „Ez a felvetés annyira valószínű-

³⁰ „The old instinctive dread of wild beasts came upon me. I clenched my hands and steadfastly looked into the glaring eyeballs. I was afraid to turn. [...] Overcoming my fear to some extent, I advanced a step and spoke. [...] I put out my hand and touched something soft. At once the eyes darted sideways, and something white ran past me. I turned with my heart in my mouth, and saw a queer little ape-like figure, its head held down in a peculiar manner, running across the sunlit space behind me. [...] My impression of it is, of course, imperfect; but I know it was a dull white, and had strange large greyish-red eyes; also that there was flaxen hair on its head and down its back. But, as I say, it went too fast for me to see distinctly. [...] Could this Thing have vanished down the shaft? I lit a match, and, looking down, I saw a small, white, moving creature, with large bright eyes which regarded me steadfastly as it retreated. It made me shudder. It was so like a human spider!” (WELLS 2005, 45–46).

³¹ „[...] this bleached, obscene, nocturnal Thing [...] was also heir to all the ages.” Jelentős eltérés a magyar fordításhoz képest, hogy angolul a „lény”-t a narrátor „dolognak” nevezi, azaz teljesen tárgyiasítja és eltávolítja önmagától, emberi mivoltát kategorikusan tagadva.

nek látszott, hogy menten elfogadtam, és áttértem a másik kérdésre: hogyan történhetett az emberiség két fajra szakadása? Önök bizonyára sejtik elméletemet, bár én magam csakhamar kénytelen voltam belátni, hogy a feltevés nagyon távol esik a valóságtól” (46).³²

Megszületik tehát a második elmélet, mely szerint a viktoriánus osztálykülönbségek logikus folytatásaként a munkások állandó jelleggel a föld alá kényszerültek és generációk során alkalmazkodtak a körülményeikhez. Ez alapján a korábban elképzelt „aranykor” is más megvilágításba kerül: az uralkodó osztály nemcsak a természet, hanem saját embertársai felett is teljes győzelmet aratott – melynek törvényszerű következményeként hosszú évezredek alatt maga is degenerálódott. A magabiztos stílusban elővezetett teória meggyőző erejét azonban máris csökkentik az időutazó figyelmeztető és elidegenítő megjegyzései: „Hangsúlyozom, hogy ezt az elméletet csak akkor állítottam fel. Nekem ugyanis nem magyarázgatott az utópia-könyvek szolgálatkész ciceronéja. Lehet, hogy fejtegetésem egészen helytelen, de még ma is ezt az elméletet tartom a legvalószínűbbnek.” (48.)³³ Sajátos önellentmondás, hogy miközben többször is megkérdőjelezi saját elméleteinek helyességét, mégis azt állítja, hogy ez a legvalószínűbb magyarázat – a megfigyelő és egyben értelmező zavart bizonytalansága érzékelhetően egyre erősödik. A szöveg figyelemreméltó mozzanata, hogy a két „faj” csupán ekkor kap nevet, méghozzá bármiféle magyarázat nélkül: nem derül ki, hogy az időutazó miként szerzett tudomást a morlokok nevééről, mint ahogy az sem, kitől tudta meg az eloik elnevezését.³⁴ Kézenfekvő feltevés lenne, hogy maguk az eloik árulták el neki mindkét nevet, ennek azonban ellentmond, hogy egyetlen alkalommal sem tudott semmilyen érdemi információt kiszedni belőlük a föld alatt lakó lényekről: mind a szfinx bronztalapzatánál, mind a kutak közelében, mind pedig sötétedés után félelem és rettegés mutatkozik rajtuk, ennek indokát azonban sosem voltak képesek megmagyarázni az időutazónak. Weenából, a vele megbarátkozó és hozzá egye-

³² „The notion was so plausible that I at once accepted it, and went on to assume the *how* of this splitting of the human species. I dare say you will anticipate the shape of my theory; though, for myself, I very soon felt that it fell far short of the truth” (WELLS 2005, 47, kiemelés az eredetiben). Érdemes felfigyelni az angol szöveg zárómondatának subjektív, relativisztikus megfogalmazására: „hamarosan úgy éreztem, hogy messze esik az igazságtól”.

³³ „This, I must warn you, was my theory at the time. I had no convenient cicerone in the pattern of the Utopian books. My explanation may be absolutely wrong. I still think it is the most plausible one.” (WELLS 2005, 49.)

³⁴ „[...] abból, amit a *morlock*-oknál tapasztaltam – így hívták a föld alattiakat –, elképzelhettem, hogy bennük az ember még gyökeresebben megváltozott, mint az *elo*-ikban, a föld felettiek szép fájában” (WELLS 1973, 48); „from what I had seen of the Morlocks—that, by the by, was the name by which these creatures were called—I could imagine that the modification of the human type was even far more profound than among the ‘Eloi,’ the beautiful race that I already knew” (WELLS 2005, 49).

düliként ragaszkodó lányból is hisztérikus sírást vált ki, amikor megpróbál a föld alatti lényekről érdeklődni. A morlokokkal a történet során egyetlen alkalommal sem érintkezik másként, csak az erő és az agresszió nyelvén, ők tehát végképp nem jöhetnek szóba mint névadók. A „deus ex machina” jellegű névadás nem zárja ki azt a lehetőséget, hogy a két név nem a jövőbeli világ lakóitól, hanem magától az időutazótól származik: voltaképpen ugyanolyan konstrukció, mint az eredetükről alkotott elméletek.³⁵

Az időutazó tisztában van vele, hogy második hipotézisét egyetlen módon igazolhatja: le kell másznia az egyik föld alá vezető aknán, hogy felderítse az „alvilágot”. Meg van győződve róla, hogy másként az időgépet sem szerezheti vissza. Narrátor énje is beismeri azonban, hogy vonakodott és húzta az időt, mert irracionálisan félt a leereszkedéstől: „Ösztönszerűen irtóztam azoktól a sápadt testektől. Egészen olyan szürkésfehér volt a színük, mint a csúszómászóké, amelyeket a természetrajzi múzeum állattani osztályán, spirituszban lát az ember. És undorítóan nyirkos volt az érintésük” (48–49).³⁶ Az angol eredetiben az érintéshez nem a nedvességet vagy nyálkásságot sugalló „nyirkos”, hanem a „hideg” jelző társul, ám mindkettő egyformán nehezen hihető egy vastag, lenszerű szőrzetet viselő, meleg vérű emlősállat esetében, amint azt Lake találóan megállapította (LAKE 1981, 120). Bár a narrátor megpróbálja racionalizálni rettegését, nyilvánvaló, hogy elsősorban saját fantáziájának rémképeivel küzd. A morlokok minden egyes említése újabb és újabb negatív jelzőket, utálkozó és gyűlölködő megjegyzéseket vált ki az elbeszélőből: „ezek az undorító alvilági lények, ezek a kifakult állatok, ezek az újfajta férgek” (49)³⁷ – másik tanulmányában Lake meggyőzően mutatott rá, hogy az időutazó morlokokkal kapcsolatos asszociációi színszimbolikájukban mind a ha-

³⁵ A két név lehetséges etimológiájáról meglehetősen sokat spekuláltak a kritikusok: Bergonzi az eloi névére négy különböző asszociációt is felvetett, bár ezek közül némelyik meglehetősen légből kapottnak hangzik (BERGONZI 1961, 48); Lake viszont biztosra veszi, hogy a morlokok nevének eredete a francia *mors*, azaz halál szóra vezethető vissza, hiszen hidegek, fehérek és félelmetesek (LAKE 1979). Kétségtől fontos a két név hangzása is: az eloi szó magas hangrendű magánhangzói és egyetlen likvidája könnyedén, játékosan, éterien hangzik, szemben a morlokok mély hangrendű, komoran és fenyegetően recsenő elnevezésével.

³⁶ „I felt a peculiar shrinking from those pallid bodies. They were just the half-bleached colour of the worms and things one sees preserved in spirit in a zoological museum. And they were filthily cold to the touch” (WELLS 2005, 51). Az angol szövegben a morlokokat a spirituszba tett „férgék és dolgok”-kal asszociálja a narrátor, tehát ismét felbukkan a tárgyiasító és elidegenítő „thing” szó.

³⁷ „[...] these unpleasant creatures from below, these whitened Lemurs, this new vermin” (WELLS 2005, 51). Az angol eredetiben „kifakult lemurok” szerepel – a név (kistestű madagaszkári makifélék gyűjtőneve) nyilvánvalóan ellenszenves metaforaként kétszer is felbukkan az angol szövegben (lásd még 46), talán nem függetlenül attól, hogy a latin *lemures* szó eredetileg „szellemek”-et jelent a római mitológiában (lásd LAKE 1979).

lálra, az élettelen test vértelen sápadtságára utalnak (LAKE 1979). A morlokok és a föld alatti világukba való behatolás gondolata tehát valamiféle megfoghatatlan szorongást hoz felszínre az időutazó tudatában, amire Peter Firchow is felfigyelt: megállapítása szerint a föld feletti és föld alatti két faj lélektani szinten a freudi ego és id, a tudatos én és a tudatalatti kettősségét is jelképezi, és az aknába való leereszkedés során az időutazó a saját és egyben Wells tudatalattijába is látogatást tesz (FIRCHOW 2004, 128). Ha ezt a gondolatot elfogadjuk, akkor egyértelmű, hogy a felszíni világ látszólagos szépsége és paradicsomi harmóniája után az időutazó saját elfojtott félelmeivel, szorongásaival, vágyaival és agresszivitásával szembesül a föld alatt.

Az „alvilági látogatás” kétségkívül a regény egyik kulcsepizódja, amely szimbolikus elemekben rendkívül gazdag, és ezáltal interpretációs lehetőségei is igen tágak. A már Bergonzi által kiemelt kézenfekvő mitológiai párhuzamok és a Firchow által inkább utalás szintjén felvetett freudista olvasatok több irányba is bővítik a szöveg jelentésmezéjét, ám én elsősorban egy harmadik aspektusra szeretnék összpontosítani: a narrátor leírásának feltűnő bizonytalanságára és erős szubjektivitására, amely a morlokokkal lezajlott eddigi találkozásainál is meghatározó volt. A föld alatti alagútrendszer teljes sötétjében az időutazó voltaképpen megvakul – „A sötétség tönkretette a szememet.” (51)³⁸ –; mivel néhány száz gyufán kívül egyéb fényforrása nincs, vizuális észlelése arra a néhány másodpercre korlátozódik, amikor a fellobbanó és a körmére égő gyufa fényénél körbe tud pillantani.³⁹ Ezek

³⁸ Az angol eredeti sokkal visszafogottabban fogalmaz: „the unbroken darkness had had a distressing effect upon my eyes” (WELLS 2005, 53).

³⁹ Több kritikus is felhívta a figyelmet arra, hogy a gyufa halvány fényénél tájékozódni próbáló időutazó jelenete mennyire emlékeztet Wells egyik korai esszéje, a *The Rediscovery of the Unique* (1891) emlékeztető záró hasonlatára: Wells itt saját korának tudományos fejlettségét szintén ahhoz hasonlította, mint amikor valaki egy gyufa fényében próbál eligazodni a sötétben. „A tudomány egy gyufa, melyet az ember éppen csak meggyújtott. Azt hitte, hogy egy szobában van – ájtatos pillanataiban egy templomban – és a fény csodálatos titkokkal feliratozott falakat, harmonikus rendbe illeszkedő filozófiai rendszerekkel dekorált oszlopokat mutat majd. Furcsa érzés, hogy most, amikor a láng kezdeti pislákolása után a gyufa már fényesen ég, nem világít meg mást, mint a kezét, és nem lát többet, mint saját magát és azt a talpalatnyi helyet, ahol áll; míg körülötte a rengeteg elképzelt emberi kényelem és szépség helyett – csupán a sötétséget.” („Science is a match that man has just got alight. He thought he was in a room—in moments of devotion, a temple—and that his light would be reflected from and display walls inscribed with wonderful secrets and pillars carved with philosophical systems wrought into harmony. It is a curious sensation, now that the preliminary splutter is over and the flame burns up clear, to see his hands lit and just a glimpse of himself and the patch he stands on visible, and around him, in place of all that human comfort and beauty he anticipated—darkness still.” (WELLS 1891, saját fordítás). Az időgép jelenete mintegy visszajára fordítja ezt a képet: az időutazó a tudást, a bizonyosságot keresve ereszkedik alá, de a ráció világosságának halvány, alig pislákoló fényében saját rettegésének tárgyiasult képeit pillantja meg a sötétség peremén.

a rövid, zavaros, bizonytalan látomások⁴⁰ ráadásul egy rettegő, zaklatott idegrendszert szűrőjén keresztül jutnak el a narrátor tudatáig, aki már szilárd előítéletek birtokában indult el a morlokok birodalmának felderítésére. Mindezen tényezők összességében olyan mértékben kérdőjelezi meg a narrátor tapasztalatainak valóságértékét, ami az egész narratíva szubverzióját eredményezi.

Mi az, amit valódi tényként szűrhetünk ki az időutazó beszámolójának homályos benyomásai és állításként tálalt feltevései közül? Nem vitás, hogy a morlokok valóban a föld alatt élnek; valamiféleképpen tájékozódni tudnak a vaksötétben is (nem biztos, hogy a szemük segítségével, hiszen teljes sötétségben a legérzékenyebb szem sem lát, bár a narrátor ezt feltételezi róluk); hogy kitágult, érzékeny szemüket nagyon bántja a gyufa fénye, ezért félnek tőle vagy legalábbis kerülnek; hogy kíváncsiak a behatolóra, hiszen körülveszik, figyelik és többször megérintik – ez azonban nem feltétlenül jelent ellenséges szándékot, hiszen egy sötétben élő lény számára a tapintás, a fogdosás teljesen természetes érzékelési mód. A gépek erős zakatolása⁴¹ alapján bizonyos, hogy a föld alatt mechanikus berendezések működnek (a narrátor légszivattyúknak tételezi fel őket – kétségtelen, hogy a tüdővel lélegző morlokok számára létkérdés a föld alatti aknák és alagutak szellőztetése, de ez nem zárja ki, hogy más gépezetek is vannak a föld alatt), melyekhez viszont energiaforrás, kezelés és karbantartás is szükséges, amit nyilvánvalóan a morlokok végeznek. Tehát a narrátor, ha képes lenne racionálisan gondolkodni páni félelmében, kénytelen lenne belátni, hogy minden bizonnyal számottevő intelligenciával rendelkező, értelmes kommunikációra és összehangolt cselekvésre képes lényekkel, nem holmi primitív föld alatti állatokkal áll szemben.⁴²

Az „alvilági látogatás” kulcsmozzanata a nagy teremben látott fémasztal és az azon heverő húsdarab. Ez a pár másodpercre megpillantott, félhomályos, bizonytalan élmény az időutazó egyetlen tényszerű bizonyítéka arra, ami harmadik és egyben utolsó hipotézisének záróköve lesz, vagyis hogy a morlokok ragadozók, illetve bizonyos értelemben kannibálok,⁴³ akik az eloikat élelemforrásként használ-

⁴⁰ „Természetes, hogy csak homályosan emlékszem mindenre.” (51.)

⁴¹ A magyar szöveg szerint „A gép dübörgése erősödött” (WELLS 1973, 51), ami kis híján fülsiketítő zajt sugall, ám itt ismét pontatlan a fordítás, az angol ugyanis csak annyit mond, hogy „the noise of machinery grew louder” (WELLS 2005, 54), korábban pedig „throb and hum” (53) szavakkal írja le a gépzajt, tehát lüktető, zümmögő háttérzajról van szó, korántsem dübörgésről.

⁴² Az időutazó morlokokkal kapcsolatos logikai tévedéseit és nyilvánvaló negatív elfogultságából fakadó vakságát részletesen tárgyalja Lake már hivatkozott tanulmányában (LAKE 1981, 120–124).

⁴³ Ezen a ponton megjegyzendő, hogy a kannibalizmus fogalma csak akkor alkalmazható a morlokokra, amennyiben az eloikat lényegileg a morlokokkal azonos fajnak tekintjük – erre azonban az időutazó spekulációján túl semmilyen bizonyíték nincs. Ha ténylegesen két különböző humanoid fajjal állunk szemben – és amennyiben a morlokok tényleg ölnek és esznek eloikat –, akkor a morlokok közönséges ragadozó életmódot folytatnak, ami lényegileg nem különbözik attól, ahogy például egyes bennszülött törzsek őserdei majmokra vadásznak.

ják. A narratíva azonban ezzel kapcsolatban erős kételyeket ébreszt. Ha tényként fogadjuk is el, hogy a barlang nyomasztóan állott levegőjében valóban „friss vöröszag” (51) terjengett, illetve az asztalon látott élelem tényleg egy „nagy vörös comb” (52) volt (bár nagy kérdés, hogy egyetlen gyufa lobogó, pislákoló és hamarosan kialvó fényénél mennyire lehet egy több méterrel arrébb álló tárgyat ilyen pontosan és biztosan látni⁴⁴), arra még az elbeszélő sem utal, hogy felismerhető lett volna a húsdarab eredete: erre vonatkozó gyanúja, illetve felismerése csak napokkal az élmény után fogalmazódik meg benne. Lake találóan jegyzi meg, hogy noha egyheti ott-tartózkodása alatt más nagytestű állatot nem látott azon a kis területen, amit bejárt, ám ez önmagában messze nem perdöntő bizonyíték arra, hogy a hús csakis egy leölt eloiból származhatna: a morlokoknak akár egész birkanyájai vagy marhacsordái is lehetnek néhány mérfölddel odébb (LAKE 1981, 123). Szkeptikus olvasó számára a szöveg egyértelműen azt a benyomást kelti, hogy a narrátor a tapasztalatait képlékenyen alakítja azokhoz a következtetésekhez, melyeket le akar vonni – jelen esetben a morlokok visszataszító, ragadozó/kannibál életmódjára vonatkozóan.

A morlokok ragadozó életmódjának másik fő bizonyítéka az lenne, hogy megpróbálják elfogni és lent tartani az időutazót, ám a szöveg ezzel kapcsolatban is megkérdőjelezi a narrátor állításait, hiszen a leírásból csak annyi derül ki, hogy „egy kéz érintette kezemet, vékony ujjak tapogatták végig arcomat [...] Ki akarták venni kezemből a gyufaskatulyát, és ruhámat ráncigálták. [...] egy csomó kéz kapaszkodott belém, és mindenáron vissza akartak rángatni [...] hátulról belekapaszkodtak a lábamba, és erőszakosan visszafelé rángattak” (52–53).⁴⁵ Egy ragadozó életmódra berendezkedett, gépek és eszközök használatához értő faj, amely ráadásul hatalmas számbeli fölényben van és a sötétség minden előnyét élvezzi a vakon tapogatózó behatolóval szemben, könnyűszerrel leteperhette, leüthette vagy leszúrhatta volna az időutazót, akárhány szál gyufát éget is el közben. Szkeptikus szemmel nézve megállapítható, hogy a morlokok semmilyen agresszív gesztust nem tesznek az időutazó felé – holott voltaképpen egy nagy termetű, ismeretlen és potenciálisan veszedelmes idegen behatolóval állnak szemben a saját territóriumukon belül, amely szituáció még számos növényevő állatfajból is védekező jelle-

⁴⁴ Ezen a ponton maga a narrátor is megjegyzi, hogy „Minden egybefolyt” (52), és azon kesereg, bárcsak hozott volna magával egy fényképezőgépet: „Egy pillanat alatt lekaphatnám az alvilágot, és később kedvemre tanulmányozhatnám a képet” (52). Objektív bizonyítékok híján azonban csak saját benyomásai alapján alakíthatja tovább elméleteit.

⁴⁵ „[...] a hand touched mine, lank fingers came feeling over my face [...] I felt the box of matches in my hand being gently disengaged, and other hands behind me plucking at my clothing. [...] I was clutched by several hands, and there was no mistaking that they were trying to haul me back. [...] my feet were grasped from behind, and I was violently tugged backward.” (WELLS 2005, 55–56.)

gű agresszivitást vált ki. Ha félnek is az időutazótól, a meghatározó reakciójuk inkább a kíváncsiság: a tapogatás, a ruha felfedezése, a rángatás mind olyan gesztusok, amelyeket például csimpánzok esetében aligha tekintene bárki önmagában agresszív viselkedésnek. A morlokok viselkedése tehát lényegesen magasabb fokú intelligenciáról és jóval kevesebb erőszakos szándékról tanúskodik, mint amennyit a rettegő, zaklatott és elfogult megfigyelő nekik tulajdonít.

Miután az időutazó szédelegve előkaszálódik az aknából, és a testi-lelki kimerültségtől elveszti az eszméletét, magához térve már minden kétely nélkül meg van győződve róla, hogy immáron megtudta a teljes igazságot a jövőbeli világról: a valódi ellenségei a morlokok, „ezek a gonosz, nem is emberi lények” (54), önmagát pedig csapdába került vadhoz hasonlítja. A morlokokkal szemben érzett viszolygása tehát masszív ellenséggé szilárdult az alvilági látogatás eredményeképpen. Az eloiok sötétségtől való félelmét a morlokok által képviselt fenyegetéssel összekapcsolva már kész is a harmadik hipotézis, ami egy lényeges ponton módosítja a másodikat: a viktoriánus osztálytársadalom evolúciós degenerációjának elméletét nem bírálja felül, pusztán a két leszármazott faj viszonyáról alkotott elképzeléseit. A morlokok ugyan továbbra sem bírnak a földfelszínen létezni, mert a szemük nem viseli el a napfényt, ám most már ők az életképesebbek és a dominánsabbak, ők fenyegetik az eloiokat. A kannibalizmus ősi tabujának feltételezéséig azonban ekkor még nem jut el, bár az emlék markánsan ott kísért gondolatai között: „egyszerre eszembe jutott a hús, amit a föld alatt láttam. Furcsa volt, ahogyan ez az emlék felbukkant bennem; nem a gondolkodás folyamata elevenítette fel, hanem mintha kívülről kérdezte volna valaki. Megpróbáltam a húsdarab formáját felidézni, tudtam, hogy valami ismerős dologhoz hasonlított, de hogy mihez, azt képtelen voltam akkor megmondani.” (55.)⁴⁶ A húsdarab emlékének ilyenfajta szubliminális betüremkedése érdekes mozzanat a narratívában. Patrick McCarthy a kannibalizmust a történet egyik központi témájának tartja, és megállapítja, hogy miközben az időutazó nem hajlandó emberi közösséget vállalni a morlokokkal, számos szempontból jobban hasonlít rájuk, mint a passzív, együgyű, gyümölcssevő eloiokra: nem véletlen, hogy hazaérkezésekor azonnal ráveti magát a vacsorára feltálat birkasültre (MCCARTHY 2005, 199–201). Kathryn Hume szerint az egész szöveget áthatják az orális fantáziák, nemcsak az evés vágya és a felfalástól való félelem szó szerinti értelmében, hanem az ezzel kapcsolatos szorongások freudista szimbólumainak gyakori előfordulása révén is (HUME 2005, 39–40). A szövegnek ezen a pontján azonban érzésem szerint ennek a látszólag spontánul feltoluló látomásnak más szerepe van: a narrátor harmadik hipotéziséből hiányzó

⁴⁶ „[...] suddenly there came into my head the memory of the meat I had seen in the Underworld. It seemed odd how it floated into my mind: not stirred up as it were by the current of my meditations, but coming in almost like a question from outside. I tried to recall the form of it. I had a vague sense of something familiar, but I could not tell what it was at the time.” (WELLS 2005, 58.)

egyetlen elem – melyet ekkor már a kevésbé gyanakvó olvasó is sejthet – annak a konkretizálása, hogy pontosan miféle fenyegetést jelentenek a morlokok az eloikra. A véres, nyers hús látványának ilyen hangsúlyos felbukkanása mintegy az olvasók szájába rája a választ, nem beszélve a narrátor ominózus záró megjegyzéséről.

A harmadik hipotézis megfogalmazódásától kezdve az események felgyorsulnak: az időutazó – aki magát elméletének megfelelően az emberi faj virágkorából érkezett, tehát magasabb rendű képviselőjének tekinti – elhatározza, hogy mindenáron megvédi magát, vagyis az ellenállásra képtelen, kvázi békés növényevőkre emlékeztető eloikkal ellentétben felveszi a harcot. Miután már az alvilági látogatás során megállapította, hogy pár szál gyufán kívül „nem volt más fegyverem, csak amivel a természet felruházott: kezem, lábam és fogam” (52), két feladatot jelöl ki magának: fegyvert és biztonságos búvóhelyet kell találnia. Elhatározza, hogy a korábban már látott zöld porcelán palotában keres menedéket Weenával együtt, azonban későn indul útnak, és egy dombon töltik az éjszakát. A csillagok nézegetése és az emberiség kulturális és evolúciós hanyatlásán való merengés közben döbbent rá az odalent látott hús jelentőségére, és másnap már be is építi hipotézisébe:

Igyekeztem tudományos szempontból szemlélni a dolgot. Utóvégre ezek sokkal kevésbé emberek, és sokkal távolabb esnek tőlünk, mint emberevő őseink, akik három-négyezer évvel előttünk éltek. És az értelem, amely elviselhetetlennek találná az emberevés gondolatát, az értelem már nincs sehol. [...] Hiszen voltaképpen az eloik sem egyebek, mint hizlalt barmok, amelyeket a morlockok hangyafajtája tenyészt a maga számára. (59.)⁴⁷

Az időutazó azonban hiába próbál távolságtartó tudományos objektivitásra törekedni: az eloik iránti rokonszenve és a morlokokkal szemben érzett zsigeri gyűlölete egyenlő erővel motiválja arra, hogy – saját atavisztikus ösztöneinek engedve – viktoriánus úriemberből visszalépjen az emberelődök szintjére. A zöld porcelán palotában – ami egy hatalmas, romos múzeumnak bizonyul – gondosan beszerez egy vasrudat, azzal a bevallott szándékkal, hogy ezzel „bármelyik morlock koponyáját beverhetem” (63). Vérszomját hallgatósága előtt azzal mentetgeti, hogy „ezekben a szörnyetegekben lehetetlen volt bármi emberit is látni” (63). Ennek az állításnak a nyilvánvaló hamisságát saját megfigyelései ekkorra már bőségesen alátámasztják: embertelen szörnyetegeknek tételezi a morlokokat anélkül, hogy

⁴⁷ „I tried to look at the thing in a scientific spirit. After all, they were less human and more remote than our cannibal ancestors of three or four thousand years ago. And the intelligence that would have made this state of things a torment had gone. [...] These Eloi were mere fatted cattle, which the ant-like Morlocks preserved and preyed upon—probably saw to the breeding of” (WELLS 2005, 62). A magyar fordítás vége ismét csak elnagyolt, hiszen az angol eredeti megfogalmazása szerint az eloikat a morlokok „fenntartották és zsákmányként használták – feltehetően szaporításukról is gondoskodtak”.

látott volna egyetlen meggyilkolt eloit, vagy hogy őt személy szerint bármelyikük bántotta volna. A narrátor beszámolójának kritikai olvasata gyakorlatilag szétveri saját értelmezésének alapjait. Ám kritikus önreflexiója ekkorra már szinte megszűnt: eltökélten hisz saját észleléseinek és világmagyarázatának feltétlen igazságában, miközben megjegyzi, hogy aznap estére „már negyvennyolc órája nem aludtam, lázas voltam és ingerlékeny” (66). Ennek ellenére a múzeumban talált doboz gyufával és tégelynyi kámforral gondosan készül a morlokok elleni harcra.

A narratíva legdrámaibb akciójelenete a lángoló erdőben vívott éjszakai küzdelem, amelynek a narrátor értelmezésében egyszerű önvédelem, saját maga és Weena megvédése a rátámadó morlokokkal szemben. Ám az elbeszélés itt is aláássa a narrátor olvasatát: az erdő szélén rá „leselkedő” morlokok lehetnek egyszerű őrszemek vagy megfigyelők, ártalmas szándékokat csak az időutazó tulajdonít nekik. Ezt követően azonban a narrátor az elriasztás szándékával rakott tűzzel véletlenül felgyújtja az erdőt, tehát az őt „üldöző” morlokok éppúgy menekülhetnek a félelmetes lángok elől is – amit viszont ők nem alap nélkül tekinthetnek ellenséges lépésnek. Támadó szándékaikat megint csak tapogatásokkal és a kabátja rángatásával fejezik ki – nem éppen egy vérszomjas ragadozófajra jellemző gesztusok. Az egyetlen igazi harc akkor tör ki, amikor az erdő közepén elbóbiskol a maga által rakott tűz mellett, és mire felébred, a morlokok a földre teperik. Ám ekkor megragadja a vasrudat, és brutális vérengzést visz végbe közöttük – míg a tomboló erdőtűz elől mindannyiuknak menekülniük kell. Az éjszaka szurreális vízióban végződik: a vérvörösen lángoló erdő szélén vakon és rémülten ide-oda tántorgó morlokok egymás után szaladnak bele a tűzbe, és annyira tehetetlenek, hogy egy idő után még a dühtől reszkető időutazó sem bántja őket – bár addig még egyet agyonüt és néhány másikat megnyomorít (70). Weena nyomtalanul eltűnt: a narrátor feltevése szerint bennégett az erdőben, miután a morlokok magukkal vitték a tisztásról.

Másnap reggel visszatér ahhoz az aranyszínű trónushoz, ahol az első este megalkotta első hipotézisét, és keserűen kineveti magát korábbi „elhamarkodott következtetései” (72) miatt. Úgy gondolja, hogy immár tisztában van azzal, milyen sötét titok rejlik a felszíni világ szépsége és az eloik gondtalan játéka mögött – akiket ismét „lejelésző állatok”-hoz (az angol eredetiben „tehenek”-hez) hasonlít, és elkeseredésében az „emberiség [...] öngyilkosság”-áról beszél (72). Ismét összefoglalja evolúciós degenerációról vallott elméletét, azzal a módosítással, hogy a föld alatt lakók körében alighanem ismét megjelent az éhínség, emiatt fanyalodtak a föld felettiék húsára. Érdekes módon ekkor ismét felüti benne a fejét a kételkedés: „Lehet, hogy ennél helytelenebb magyarázatot még sohasem eszelt ki halandó elme. De hát én így láttam, s ezért csak így mondhatom el” (73).⁴⁸

⁴⁸ „It may be as wrong an explanation as mortal wit could invent. It is how the thing shaped itself to me, and as that I give it to you” (WELLS 2005, 79). A második mondatot a magyar fordítás tartalmilag többé-kevésbé pontosan adja vissza, a megfogalmazás azonban teljesen más: „Számomra így formálta magát a dolog, ezért így adom tovább nektek.” Az angol szöveg tehát még plasztikusabban fejezi ki az érzékelés bizonytalan-

Összességében elmondható, hogy az időutazó szövegén következetesen végigvonul egy sajátos kettősség: miközben a távoli jövő ismeretlen világáról és annak eredetéről (azaz a saját jelene és a nyolcszázkettedik évszázad között eltelt több mint nyolcszázézer évről) a modern természettudományok módszereinek megfelelően, gondos megfigyelés és a megismert tények és adatok tárgyilagos mérlegelése nyomán igyekszik egymást követő hipotéziseket felállítani, valamint azokat igazolni, majd ennek megfelelően módosítani vagy cáfolni, ezeknek a hipotéziseknek az érvényességét folyamatosan aláássa és dekonstruálja egyfelől az időutazó érzékelésének és benyomásainak bizonytalansága, másfelől saját tudattalan prekonceptióinak, megalapozatlan érzelmi beállítódásainak és logikai hibáinak sorozata, melyek szkeptikus olvasatban teljes egészében megkérdőjelezzik az időutazó világértelmezésének alapfeltevéseit. Semmi sem támasztja alá azt, hogy a jövőben talált fajok a brit viktoriánus osztálytársadalom közvetlen leszármazottai lennének; nincs perdöntő bizonyíték arra, hogy a morlokok vadásznak az eloikra, sem arra, hogy megeszik őket; a morlokok agresszív szándékai javarészt a narrátor rémképeiből tevődnek össze, ellenségessé akkor válnak, miután maga az időutazó számos példányt megölt vagy megsebesített közülük. A narrátor következetesen elzárkózik attól, hogy a morlokokat annak tekintse, amik: a jövőbeli társadalom egyetlen valóban intelligens fájának, amely képes a föld alatti gépezetek működtetésére, feltehetően egyéb eszközök készítésére vagy akár az utazó időgépének teljes megtisztítására és karbantartására (74). A narrátornak a szövegben deklarált episztemológiai optimizmusa teljes kudarcot vall: nem fejtette meg a jövő rejtélyét, mint ahogy a távolabbi jövőbe tett nyomasztó kirándulása is csak további feltevések megfogalmazására volt elég.

Az időutazó kudarcát azonban még véletlenül sem azonosítanám a szerző kudarcával. Éppen ellenkezőleg: *Az időgép* éppen attól rendkívül izgalmas szöveg, hogy az egymásnak homlokegyenest ellentmondó jelentésrétegeket egy iróniával sűrűn átszőtt narratívában fogja össze. Az időutazó korábban idézett felszólítása közönségéhez változatlanul érvényes: akár fantasztikus kalandregényként, akár evolúciós példázatként, akár szimbolikus-mitikus utazásként, akár viktoriánus allegóriaként, akár pszichoanalitikus énfelfedezésként vagy éppen zsánerparódia-ként olvassuk, mindenképpen az olvasó cselekvő részvételét igényli, és maradandó élményt nyújt.

lanságát, a jövő „formája” felett érzett tétovázást. Érdekesség, hogy Wells csaknem negyven évvel később írott, a közeljövő eseményeit előrevetítő fantasztikus regényének a *The Shape of Things to Come* címet adta – vagyis szinte pontosan ugyanezt a kifejezést használta.

Bibliográfia

- BERGONZI, Bernard (1961), *The Early H. G. Wells: A Study of the Scientific Romances*, Manchester, Manchester University Press.
- BERGONZI, Bernard (1976), *Introduction*, in Bernard BERGONZI (ed.), *H. G. Wells: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1–7.
- FIRCHOW, Peter (2004), H. G. Wells's Time Machine: In Search of Time Future – and Time Past, *The Midwest Quarterly*, 45/2, 123–136.
- HAYNES, Roslynn D. (1980), *H. G. Wells: Discoverer of the Future*, London–Basingstoke, Macmillan Press.
- HILLEGAS, Mark R. (1967), *The Future as Nightmare: H. G. Wells and the Anti-Utopians*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- HUME, Kathryn (2005), *Eat or Be Eaten: H. G. Wells's The Time Machine*, in Harold BLOOM (ed.), *H. G. Wells*, Philadelphia, Chelsea House, 35–51.
- LAKE, David J. (1979), The White Sphinx and the Whitened Lemur: Images of Death in The Time Machine, *Science Fiction Studies*, 6/1, 77–84.
- Lake, David J. (1981), Wells's Time Traveller: An Unreliable Narrator? *Extrapolation*, 22/2, 117–126.
- MACKENZIE, Norman–MACKENZIE, Jeanne (1973), *H. G. Wells: A Biography*, New York, Simon & Schuster.
- MANLOVE, Colin (1993), Charles Kingsley, H. G. Wells, and the Machine in Victorian Fiction, *Nineteenth-Century Literature*, 48/2, 212–239.
- MCCARTHY, Patrick A. (2005), *Heart of Darkness and the Early Novels of H. G. Wells: Evolution, Anarchy, Entropy*, in Harold BLOOM (ed.), *H. G. Wells*, Philadelphia, Chelsea House, 193–216.
- MCCONNELL, Frank (1981), *The Science Fiction of H. G. Wells*, New York, Oxford, Oxford University Press.
- PARRINDER, Patrick (1995), *Shadows of the Future: H. G. Wells, Science Fiction, and Prophecy*, Syracuse, NY, Syracuse University Press.
- PARRINDER, Patrick–PHILMUS, Robert M. (eds.) (1980), *H. G. Wells's Literary Criticism*, Brighton–Totowa, NJ, The Harvester Press & Barnes & Noble Books.
- PHILMUS, Robert M. (1976), *The Logic of 'Prophecy' in The Time Machine*, in Bernard BERGONZI (ed.), *H. G. Wells: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 56–68.
- PHILMUS, Robert M. (2005), *Re-Visions of The Time Machine*, in *Visions and Re-Visions: (Re)constructing Science Fiction*, Liverpool, Liverpool University Press, 49–65.
- PHILMUS, Robert M.–HUGHES, David Y. (eds.) (1975), *H. G. Wells: Early Writings in Science and Science Fiction*, Berkeley–Los Angeles, University of California Press.
- PRIESTLY, J. B. (1925), H. G. Wells, *The English Journal*, 14/2, 89–97.
- PRINCE, John S. (2000), The 'True Riddle of the Sphinx' in The Time Machine, *Science Fiction Studies*, 27/3, 543–546.

- PRITCHETT, V. S. (1976), *The Scientific Romances*, in Bernard BERGONZI (ed.), *H. G. Wells: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 32–38.
- SCAFELLA, Frank (1981), The White Sphinx and The Time Machine, *Science Fiction Studies*, 8/3, 255–265.
- SMITH, David C. (1986), *H. G. Wells: Desperately Mortal*, New Haven–London, Yale University Press.
- SUVIN, Darko (1979), *The Time Machine versus Utopia as Structural Models for SF*, in *Metamorphoses of Science Fiction*, New Haven–London, Yale University Press, 222–242.
- WELLS, H. G. (1891), The Rediscovery of the Unique, *Fortnightly Review*. <http://gaslight.mtroyal.ab.ca/rediscnq.htm>
- WELLS, H. G. (1973), *Az időgép*, in *A bűvös bolt és más elbeszélések*, Budapest, Európa, 5–85.
- WELLS, H. G. (1980), *Preface to the Scientific Romances*, in Patrick PARRINDER–Robert M. PHILMUS (eds.), *H. G. Wells's Literary Criticism*, Brighton–Totowa, NJ, The Harvester Press & Barnes & Noble Books, 240–245.
- WELLS, H. G. (2005), *The Time Machine*, ed. Patrick PARRINDER, London, Penguin Books (Penguin Classics).

Az irodalmi képregény

SATA LEHEL

„Le az álarccal!”

Az *evidentia* alakzatai Arthur Schnitzler *Álomnovella*
című elbeszélésének képregényváltozatában¹

Nemcsak az elbeszélés helyszíneit és tereit, hanem az emberi pszichét is uraló sötétség vagy félhomály alkotja azt a domináns optikai hátteret, amely mentén a novella szereplői az egyértelműséget és a tisztánlátást keresik. „Kétértelmű válaszokkal”,² „a másik nem igazán őszinte válaszaival” (Á, 9) konfrontálódnak, hol rafinált higgadsággal, hol kétségbeesetten kutatnak „valamilyen [...] élmény után, ami kifejezhetné a kimondhatatlant” (Á, 10), és „aminek őszinte meggyónása talán felszabadíthatná őket a feszültség és a bizalmatlanság lassan egyre elviselhetetlenebbé váló érzése alól” (Á, 10). Ritkák azok a pillanatok, amikor Fridolin „még a félhomályban is minden részletét látni vélte” (Á, 19) egy dolognak vagy emberi alaknak. Egyébként minden „kísértetiesen valószerűtlennek” (Á, 26), „egy más, távoli, idegen világba” (Á, 35) átlényegültnek tűnik.

A fenti törekvéseket, amelyek a nyomasztó opacitásviszonyokból való kitörésre irányulnak, az evidencia elérésére, illetve „a jelenlét előállítására”³ tett próbálkozásoknak is tekinthetjük. Tulajdonképpen különböző retorikai-perzuazív jellegű stratégiákról és eljárásokról van szó, amelyek az (önmagára is) reflektáló elbeszéléstől, a kísérletezés és nyomozáson át az értelmezés, a jelentésgenerálás, illetve az álomfejtés formáit ölelik fel. Amennyiben e tanulmányban a fel-, illetve megismerésre irányuló szemlél(őd)és alakzatainak elemzését az *enárgeia*, az *enérgeia*, illetve a *hypotyposis* fogalmi mentén kísérreljük meg, lehetőség nyílik a narratív szövegek és azok vizuális, képregény formában való megjelenítésének azon médiumspecifikus retoricitásának kiemelésére, amely az *evidentia* megteremtését szolgálja. Egy ilyen

¹ Arthur SCHNITZLER–Jakob HINRICHS, *Traumnovelle*, Frankfurt am Main–Wien–Zürich, Büchergilde, 2012. A továbbiakban az innen vett idézeteket „K, oldalszám” rövidítéssel jelölöm. Helyszűke miatt és a fekete-fehér nyomdatechnikára tekintettel ezúttal eltekintek a képi mellékletektől. Ehelyett, ahol lehetséges, az idézett kép internetes elérési helyét jelölöm.

² Arthur SCHNITZLER, *Tágra zárt szemek. Álomnovella*, Pozsony, Kalligram, 2010, 9. A továbbiakban az innen vett idézeteket „Á, oldalszám” rövidítéssel jelölöm.

³ „Az előállítás (*production*) pedig, a latin *producere* etimológiájának megfelelően 'előre hoz', 'elő(re) állít' egy tárgyat a térben. [...] A »jelenlét előállítása« különféle olyan eseményekre és folyamatokra mutat rá, amelyeknél a »jelenlevő« tárgyak behatása az em-

megközelítés alapjául a jelenlegi evidenciakutatás által többszörösen hangoztatott azon tétel szolgálhat, amely szerint az egyértelműség, a bizonyosság – még annak közvetlennek, „episztémikusnak” (JÄGER 2006, 45) nevezett formája is – komplex retorikai-perzuazív, és egyben egyfajta mediális közvetítésen alapuló eljárások eredménye.

E célból a két médium, a prózai elbeszélés és a grafikus novella összehasonlítása a bennük fellelhető specifikus képiség alapján végezhető el. Schnitzler novellájában a helyszínek és az események aprólékos és hatásorientált, ugyanakkor többértelmű vizuális elemek összehatásának köszönhetően nyerne erős képi jelleget, míg a képregény mint műfaj eleve a láthatóság, a nyilvánvaló szemléletesség – más szóval a vizuális jelenlét – egyik alpmédiuma. A képi jelleg egyik allegóriájának tekinthetjük a novellának a Patológiai és Anatómiai Intézetben játszódó jelenetét, amikor Adler doktor preparátumainak mikroszkóp alatti látványát Fridolin ideális, azaz „egyenesen tökéletes” (Á, 117), „színpompás képnek” (Á, 118) nevezi, amely – így Adler – „egy meglehetősen új színezési eljárás” (Á, 117), egy „új módszer” (Á, 118) eredménye.

Az alábbi képretorikai irányultságú elemzés is hasonló ’színezési eljárásokra’, képalkotó és láttatási stratégiákra fókuszál. A novellára vonatkoztatva abból a tézistől indul ki, hogy az, amit a figurák „elbeszélésnek”, „történetnek”⁴ neveznek, nem kizárólag az álmok és az események *descriptív*jét jelentik, hanem az *enárgetikai*, illetve *enérgetikai* szemléltetés olyan formáiként is felfoghatók, amelyek intenciójukban túlmutatnak a pusztá ábrázoláson. Az elbeszélő figurák számára a hitelesség, illetve a partner bizalmának megszerzése ugyanis retorikai evidencia, és a vizuális jelenlét effektusain keresztül tűnik elérhetőnek.

A képregénnyel kapcsolatban azt érdemes megvizsgálni, hogy a panelek képei – mint a novella szövegének vizuális konkretizációi – evidenciateremtő és közvetlen látást lehetővé tevő szándékot hordoznak-e, vagy az olvasó által elvárt transzparencia helyett vizuális álarcként működnek, ily módon erősítve rá a novella többértelmű, paradox jellegére. Ezen „homályos evidencia”, illetve „evidens homály” szimbólumai „a fedetlen testek, amelyek mégis titokzatosak maradtak, a megfeythetetlen, tágra nyílt tekintetek sugárzása a fekete álarcok alól” (Á, 57). Különös figyelmet érdemelnek a rajzoló azon módszerei, amelyekkel a Schnitzler által különös előszeretettel alkalmazott belső monológot vagy a szabad függő beszédet („erlebte Rede”) vizuális eszközökkel külsővé, láthatóvá teszi. E helyen hangsúlyozni kell, hogy a két médium nem csupán „kettős létezőként” (Á, 102)

beri testre fellép vagy fokozódik. Azokat a dolgokat, amelyek mint »jelenvalók« hozzáférhetőek, »a világ dolgainak« nevezem. Bár megkockáztatható az állítás, hogy egyetlen tárgy sem férhető hozzá a földön az emberi test és tudat számára közvetlenül, »a világ dolgai« fogalom magában foglal egy utalást a közvetlen hozzáférhetőség vágyára is.” GUMBRECHT 2010, 7.

⁴ „Elhatározta, hogy hamarosan, talán már holnap elmeséli Albertine-nek az elmúlt éjszaka történetét, de úgy, mintha mindaz, amit átélt, álom lett volna.” (Á, 119.)

állítható párhuzamba egymással, hanem – önreflexív jellegükből adódóan – mint önmagukban is kettősséget hordozó textúrák is számos megközelítésre adnak lehetőséget.

„Evidencia”-diskurzusok

Ezt megelőzően elkerülhetetlen az *evidentia* fogalmával kapcsolatos fejtegetések néhány vonulatának a teljességre törekvés nélküli felvázolása. Itt értelemszerűen a mai diskurzusok érdemelnek nagyobb figyelmet, ugyanakkor szükséges visszanyúlni ezek antik retorikai alapjaihoz is.⁵

Mint ismeretes, az *evidentia* fogalmát Cicero vezette be a nyelvi szemléletességről való retorikai gondolkodásba a görög *enárgeia* latin fordításaként, de ez csak Aulus Cornelius Celsus, illetve Quintilianus munkásságának köszönhetően került be a retorikai alapfogalmak rendszerébe (vö. KEMMANN 1996, 43). Konkurens fogalomként a Herennius-retorika által is definiált *demonstratio*⁶ szerepelt, amit Cicero a *subiectio ad oculos*, illetve az *illustratio* megnevezéssel helyettesít. Cicerónál az előbbi magát a gondolati alakzatot, míg utóbbi a szónoki beszéd azon részeit jelöli, amelyben a szemléltetés mint retorikai eszköz alkalmazásra kerül (vö. KEMMANN 1996, 42). A „világosság-”, „nyilvánvalóság-”, illetve „élénkségként” is magyarított *enárgeia* fogalma Quintilianus *Szónoklattanában* is több helyen említésre kerül. Schnitzler novellájára – többek között a 4. lábjegyzetben idézett passzusra is – reflektálva, nem mellékes jelentőségű Quintilianus azon megjegyzése, amely szerint a szemléletesség az elbeszélés olyan erénye, amely alkalmasságát akkor mutatja meg, „amikor valamely igazságot nem kimondanunk kell, hanem valahogy megmutatnunk, mégis hozzákapcsolhatjuk a világossághoz” (QUINTILIANUS 2008, 301 [IV, 2, 64]).⁷ Ez a megállapítás is egyértelművé teszi, hogy az *evidentia* – eltérően a köznyelvi használatától – nem magától értetődő, közvetlen belátás, hanem meggyőzési technikák segítségével létrehozott, a hihetőség és a valószínűség határain belül maradó nyilvánvalóság (vö. MÜLLER 2007, 61;

⁵ A jelenkori evidenci elméletek közül a tanulmány elsősorban a német nyelvterületen megfogalmazott tézisekre fókuszál. Részletes bemutatásuk e tanulmány keretei között nem végezhető el olyan átfogó módon, mint ahogy ez például Tobias Zier disszertációjában megtalálható (ZIER 2012, 27–95).

⁶ „Szemléletesség esetén szavakkal úgy ábrázoljuk a dolgot, mintha a cselekmény, illetve a dolog a szemünk előtt történné, illetve volna. Ehhez szükséges, hogy összefoglaljuk mindazt, ami a dolog előtt, után és alatt történt, és ne hagyjuk figyelmen kívül a következményeket és a körülményeket.” (CORNICIUS 2011, 125.) „Ez az alakzat igen hatásos a fokozásnál és a szájalom felkeltésénél az efféle elbeszélések miatt. Az egész esetet felidéri ugyanis, és szinte a szemünk elé tárja.” (126.)

⁷ A magyar terminusokhoz vö. 417 (56. lj.), 529 (124. lj.).

JÄGER 2006, 39). Ezt a tézist tovább erősíti Quintilianus azon meglátása is, hogy „kézzelfoghatóságot” úgy érhetünk el nyelvi eszközökkel, „ha valószínűek maradunk, még akkor is, ha – ahogyan ez történni szokott – hozzáköltünk valamit” (QUINTILIANUS 2008, 531 [VIII, 3, 70]). E felfogás szerint a nyilvánvalóvá tétel egyben a megfelelőség stilisztikai alapelve által vezérelt képalkotás is. Az *evidentia* a láttatás egy olyan fajtája, „amely szavakkal valamiképpen az egész dolog képét lefesti” (530 [VIII, 3, 63]). Ugyancsak a novella álomszerű és homályban maradó történeteire alkalmazható az a kitétel is, mely szerint „[n]emcsak azt jelenítjük meg, ami megtörtént vagy történik, hanem azt is, ami meg fog történni vagy megtörténhetne” (581 [IX, 2, 41]).

E módszernek, valamint az így létrejött nyelvi produktumnak egy másik fontos, affektív jellegű összetevője az aktuális jelenlét retorikai illúziójának hiteles szuggesztívumának. Ahogy Quintilianus fogalmaz: „Ebből következik az *enargeia*, amit Cicero *illustrationának* és *evidentiának* nevez, amely nem annyira elmondani látszik a dolgokat, mint megmutatni, és olyan érzelmeket ébreszt, mintha személyesen jelen lennénk” (417 [VI, 2, 32]). Sőt ennél is továbbmegy, amikor azt hangsúlyozza, hogy az *enargeia* „több a nyilvánvalónál, vagy ahogyan mások mondják, inkább megjelenít, mint megvilágosít, mert ez feltárul, az meg valamiképpen megmutatja magát” (529 [VIII, 3 61]).

Amennyiben az említett „többletet” szeretnénk definiálni, szükségesnek mutatkozik az *energeia* fogalmának bevonása, amelyet többször is összekeverték az *enargeiával*, vagy egyszerűen annak szinonimájaként használták. Mindkét fogalom forrása Arisztotelész *Rétorikájában* keresendő, amelyben érdekes módon az *energeia* kap nagyobb hangsúlyt: „Azt állítom, hogy szemléletes hatást az kelt, ami a dolgokat mozgalmasságukban ábrázolja. [...] Továbbá, ahogy Homérosz teszi, amikor metaforákkal élettelen dolgokat élővé tesz; és ez minden esetben mozgalmasságot sugall” (ARISZTOTELESZ 1982, 201 [1411b]). Amint ezt a szakirodalom is hangsúlyozza, a retorikai *evidentia* nem egyszerűen egy képszerű részletezés eredménye, hanem annak elevennek is kell lennie.⁸ Ebben az értelemben valóban összekapcsolható a két fogalom, és ily módon legitimé válik az *enargeia* „élénkség-

⁸ Nem véletlen, hogy Lausberg, akinek kézikönyve ma is a retorikai elemzés egyik nélkülözhetetlen alapműve, az *evidentia* fogalmának definíciójánál ugyan az *enargeia* dominanciáját hangsúlyozza, de ezzel együtt mégis összekapcsolja a két kritériumot: „Az *evidentia* [...] egy átfogó egészként megjelenő tárgy élénk és részletes ábrázolása (Quint. 8,3,70 *totum*; 9,2,40 *res {...} universa*) (valódi vagy a képzelet szülte) érzékletes részletek felsorolása által [...]. A tárgy az *evidentiában* alapvetően statikus jelleggel bír, akkor is, ha ez a tárgy egy történés (Quint. 9,2,40 *res {...} ut sit gesta ostenditur*). Egy olyan kép leírásáról van szó, amelyet a rajta megjelenő részletek mozgalmasság, eleven jellege ellenére mégis egy egyfajta (többé-kevésbé lazítható) egyidejűség kerete fog össze. A részletek egyidejűsége, amely az összefüggő ábrázolt tárgy statikus jellegének szolgál alapjául, a szemtanú egyidejűség-élményének forrása: a beszélő mind önmagát, mind a közönséget a szemtanú szerepébe helyezi.” LAUSBERG, 1960, 399 (§ 810) – ford. S. L.

ként” való fordítása is, annak ellenére, hogy ez inkább az *enérgeia* elevenségének és mozgalmasságának jelentéstartományába illene bele. Az *enárgeiát*, amely Arisztotelésznél egy dolog „részeire bontását”, „felosztását” jelenti, és amelynek újbóli „összerakása” és „felépítése” (vö. ARISZTOTELÉSZ 1982, 41 [1365a]) többlethatást és többletjelentést eredményez, Quintilianus is rokonítja az *enérgeiával*, és megjegyzi, hogy „a cselekvésből kapta [...] a nevét”, és „legfőbb értéke, hogy mozgalmas” (QUINTILIANUS 2008, 534 [VIII, 3, 89]).⁹ Quintilianus meg is nevezi azt a retorikai alakzatot, amely elsősorban *enárgetikus* erővel bír, de nem nélkülözheti az *enérgeia* megelevenítő hatását sem: „Az alakzat pedig, ami Cicero szerint *szem elé vetés*, akkor szokott előfordulni, amikor megtörtént dolgokról nem beszámolunk, hanem történésükben mutatjuk meg őket, nem általában, hanem részleteiben. [...] Celsus *evidentiának* nevezi ezt az alakzatot, mások *hüpotipózisznak*, szavakkal olyan szemléletesen írjuk le a dolgok történéseit, hogy inkább látjuk, mint halljuk őket” (581 [IX, 2, 40]). Az *evidentia* tehát nemcsak egy retorikai eljárás eredményét, hanem annak módszerét, eszközét is jelöli. A fenti leírásból az is látható, hogy az *evidentia* intermedialis jelleggel is bír, amennyiben a szöveg a vizuális érzékelés tárgyává válik.¹⁰

Összegezve az eddigieket, megállapíthatjuk, hogy az *enárgeia* és az *enérgeia* a szemléltetés két módozatát és eszközét jelenti. Míg előbbi egy tárgy, személy, hely vagy esemény plasztikus, részletező kibontása és láthatóvá tétele, addig az utóbbi az általában nem jelen levő dolgok eleven megidézését és azok mozgalmasságukban való láttatását jelenti. Mindkét technika – akár a Gumbrechtől idézett értelemben is – jelenlétet állít elő. A *hüpotipózis*, mint az *enárgeia* eszköze, egy imaginárius jelent és a felfestett képben való jelenlét szuggesztíóját, ezáltal hihetőséget indukál, a *phantasia* pedig, mint az *enérgeia* eszköze, távol levő vagy elérhetetlen dolgokat tesz jelenvalóvá. E két eszköztár tovább differenciálódott, és kiegészült egyrészt az *illustratio* és a *demonstratio* (valamint ennek alfajaiként az *effictio*, *conformatio*, *descriptio*, *topográfia* és *topothésia* alakzataival), másrészt az élő metafora, a *subiectio sub oculos* és a *visio* stílusesezközeivel (KEMMANN 1996, 45). Ugyanakkor azt is hangsúlyozni kell, hogy leginkább a két eszköz együttes kölcsönhatása esetén érhető el a kívánt perzuazív hatás. Ezt emeli ki a mai diskurzus egyik jelentős képviselőjeként Jan-Dirk Müller is, aki szerint az *evidentia* „egész és differenciáltság, statikusság és mozgalmasság, szimultaneitás és szukcesszivitás, közvetlenség és közvetítettség” szintetikus hatásaként létrejövő „fikció”, amely a jelenlét, a „jelenlevőség effektusait” hivatott létrehozni (MÜLLER 2007, 62). Ezzel a megállapítással meg is érkeztünk a kultúratudományos vizsgálódások sűrűjébe, amelyek egyik jelentős eredményét Helmut Lethen abban látja, hogy sikerült leírni azokat az

⁹ Az itt található magyar megfelelők: „megvalósulás”, „tevékenység”, „működés”.

¹⁰ Ludwig Jäger Quintilianus hüpotipózis elöbbséget idézett definíciójához kapcsolódva „képi bevésődést, belenyomást” („bildliche Eindrücklichkeit”) említ, amit az „evidencia-inszenálás intermedialis eljárásának” („intermediales Verfahren der Evidenzinszenierung”) nevez. JÄGER 2006, 44.

„eszközöket, amelyek által a jelenlét *effektusát* oly módon sikerül létrehozni, hogy ezáltal az evidencia élményét keltsék.”¹¹ E felfogás szerint az evidencia akkor válik érzékelhetővé vagy látszólag elérhetővé, ha a különféle – nyelvi, ikonikus, audiovizuális – jelek és jelrendszerek mögé tekintünk, abból kiindulva, hogy minden kifejezésforma önmagában hordoz egy mögöttes, a felszín alatt húzódó, a jelölőnél valóságosabb többlettartalmat. Ennek következtében Lethen úgy látja, hogy a kultúratudományos kutatást egy melankolikus hangulat lengi körül, ami annak belátásából ered, hogy bármennyire is erős a „közvetlen valóság utáni vágy” (LETHEN 2006, 66) vagy a „nem kódolt üzenet utáni kutatás” (69), maga az evidencia mégis csupán „ábrándként”,¹² mediális közvetítés eredményeként élhető át. Maga Gumbrecht is, aki egyfajta prehermeneutikai¹³ – és ezáltal, legalábbis célkitűzését tekintve, a kultúratudományossal bizonyos szempontból ellentétes – álláspontot képvisel, mivel azt keresi, „amit a jelentés nem közvetít”, elismeri, hogy „megköszönhető az állítás, hogy egyetlen tárgy sem férhető hozzá a földön az emberi test és tudat számára közvetlenül” (GUMBRECHT 2010, 7). Logikusan adódik kiútként és kutatási irányként azoknak a technikáknak és művészi eljárásoknak mint mediális formáknak a felfedése, amelyek segítségével a jelenlét, a nyilvánvalóság és az autenticitás szugesztíója kialakítható a befogadóban. Lethen három ilyen lehetséges módszert is megnevez, amelyek közös nevezője, hogy alapjában véve az elidegenítés különböző formáit testesítik meg. Elsőként „az alacsonyabb kategóriához való nyúlást” (LETHEN 2006, 68) említi, amikor például egy fennkölt nyelvezetű szövegbe vulgáris kifejezések keverednek, vagy amikor az erotika emelkedett szféráját pornografikus részletek törik meg. Itt tulajdonképpen már az antik retorika által kimunkált megfelelés, illetve adekvát kifejezőmód stilisztikai elvének szándékos áthágása valósul meg, ami magára a médiumra, a jelölőre irányítja a figyelmet. Az evidencia előállításának másik módszere az ellentétpárok alkalmazása, amikor az egyik pólus olyan kontrasztanyagot vagy fóliát képez, amelyen a másik pólus a szokásosnál hangsúlyosabban tud megmutatkozni. Harmadikként a „hirtelen médiumváltás” (68) kerül említésre, mint olyan lehetőség, amikor például a nyelv absztrakt világából a képek „tisztá optikájába” (68) való átlépés a tisztánlátás illúzióját képes kelteni. Mindhárom eljárásra számos példa ragadható ki az *Álomnovella* képregényváltozatából. Ezek lényege, hogy éppen valamilyen műfaji szabály, retorikai elv vagy recepció várakozás áthágása válik evidenciateremtő eszközzé: ami megmutatkozik, az nem más, mint az adott médium vagy a pretextus belső működési mechanizmusa, az evidensnek látott mellett a láttatás módja is.

¹¹ „[M]it welchen Instrumenten der *Effekt* der Präsenz so erzeugt wird, dass Evidenz-erlebnisse zustande kommen.” LETHEN 2006, 66.

¹² A Lethen, később pedig a Zier is a „Phantasma” kifejezést használja. LEHTEN 2006, 67; ZIER 2012, 76.

¹³ A 3. lábjegyzetben már idézett, eredetileg amerikai angol nyelvű művének német fordítása a *Diesseits der Hermeneutik* (A hermeneutikán innen) főcímet kapta. GUMBRECHT 2004.

Az elidegenítő mechanizmusok – legfőképpen az anamorfózis – állnak Dieter Mersch úgynevezett „negatív” médiaelméletének (MERSCH 2006, 219–228) középpontjában is, amelyek segítségével láthatóvá válik a médiumok medialitása. Mersch álláspontja szerint a médiumok, miközben érzékelhető formákat, „effektusokat” (MERSCH é. n., 12) hoznak létre, önmagukat háttérbe szorítva láthatatlannokká válnak, ezért medialitásuk rejtett marad. Medialitáson Mersch olyan struktúrát, anyagságot, mediális folyamatot ért, amely csak a médiumok által közvetített vagy létrehozott produktumokban mutatkozhat meg. Az elmélet abból az alapkérdésből indul ki, hogy „ha »minden«, ami van, csak valamilyen médiumban vagy az által van, ha tehát semmilyen médiumtól »eltérő« vagy médiumon »kívüli« nem létezik, problémaként vetődik fel, hogy milyen *a médiumok önmagukban való létformája*, és ez miként mutatja meg magát” (MERSCH 2006, 222). A válasz szerint egyetlen médium sem képes a saját medialitását közvetlenül megjeleníteni, ez csak indirekt – azaz „negatív” – módon mutatkozik meg, úgynevezett „mediális paradoxonok” (224, 227), diszfunkcionalitások, törések (226), tudatosan beépített torzítások, irritációk segítségével, amelyeket Mersch még „paradox intervencióknak” (228), illetve „művészi intervencióknak” (MERSCH é. n., 6) is nevez. Ezek mind olyan „differenciástratégiák” (MERSCH 2006, 226), amelyek célja a megszokott recepció és percepció destabilizálása, aminek következtében „lelepleződnek”¹⁴ a médium sajátosságai és működési mechanizmusai. Lethen is a konvencionális érzékelési módok automatizmusainak lebontásáról beszél, de ő szkeptikusabban fogalmaz, amikor ennek eredményét az „átláthatóság (tisztánlátás) látszataként” (LETHEN 2006, 68) határozza meg. Ludwig Jägernél ennek szinonimájaként az „eredményezett evidencia” („resultierende Evidenz”; JÄGER 2006, 42) kifejezést találjuk. Ez a fajta evidencia az ellentétpárja annak az *evidentiának*, amely a „közvetlen szemléletességen alapuló belátás nyilvánvaló bizonyosságát vagy a szükségszerűen gondolandót” (KEMMANN 1996, 33) jelenti. Mivel ez a fajta „apodiktikus (transzcendens) önevidencia” (JÄGER 2006, 42) a kulturális jelentésalkotás terén már nem lehetséges, evidencia csak egy „mediális diszkurzivitás procedurális eredményeként” (42) alakítható ki, „interszjektív diszkurzivitás és retoricitás” (43) alapján. Mindez természetesen nem zárja ki a közvetlen evidencia lehetőségét, amikor például olvasáskor kizárólag a szöveg tartalmára, a szavak jelentésére koncentrálnunk, vagy egy fényképnek valóságos tartalmat tulajdonítunk. Ez az a recepció forma, amely Barthes „*studium*”-ával (BARTHES 1985, 33) hozható analóg viszonyba, a tartalom pedig az a nézőben kialakuló bizonyosság, hogy a fényképen látható „*dolog ott volt*” (88). „A dolog ottléte a valóság és a múlt együttes jelenvalóságát teremti meg, hiszen a fényképezőgép lencséje elé állított dolog sohasem metaforikus, sohasem fakultatív, hanem szükségszerűen valóságos, a fénykép az ábrázolt valóság múltbeli létezéséről tesz tanúbizonytságot.” (PIELDNER 2013, 168.) Azt is mondhatjuk, hogy a fénykép ezáltal *enérgetikus* erővel bír. Ugyanitt Pieldner még megemlíti, hogy a

¹⁴ Mersch érzékletesen, a maszk motívumára utalva, a „demaskieren” szót használja. MERSCH 2006, 227.

„fotográfia bizonyító, tanúskodó jellegével szemben a nyelv noémája – és gyönyörűsége – Barthes szerint éppen az, hogy nem képes erre a tanúságtételre, hiszen eleve, természeténél fogva fiktív, nem tudja hitelesíteni önmagát” (168). A nyelvi jelek „szemantikai érvényességének közvetlen bizonyossága” egy „szubjektív mentális állapot” (JÄGER 2006, 45), amikor az evidenciát létrehozó eljárás rejtve marad, és csak a közvetített tartalom kerül a figyelem középpontjába. Ezt a fajta evidenciát Jäger „episztemikusnak” nevezi, amikor szemantikai, szemiológiai síkon „jelentés-tulajdonítás” („Attribuierung von Sinn”; 37) valósul meg. A mediális és jelentés-generáló folyamatok ilyenkor rejtve maradnak, miközben a mediatizált téma válik láthatóvá (vö. 48). Ilyen értelemben a fotográfia *studiumon* alapuló olvasata is „episztemikus evidenciát” eredményez.

Amikor viszont a kijelentések és állítások valóságtartalmának érvényessége nem közvetlenül adott vagy belátható, hanem csak retorikai, argumentatív módszerekkel alapozható meg, akkor már nem jelentés-tulajdonítás, hanem – Jäger szóhasználatánál maradva – „jelentésinszenálás” („Inszenierung von Sinn”; 39) történik. Ilyenkor maguk a jelentést létrehozó eljárások, technikák – maga a médium – válnak elsődlegessé. Az ily módon létrehozott evidencia „diszkurzív” (45) és „procedurális” (46) jellegű, mivel „szimbolikus praktikák” (LETHEN 2006, 67), más szóval „figyelem(felkeltő)-technológiák” (JÄGER 2006, 41)¹⁵ eredménye. A szemléltetés és a szemléletesség, a jelenlét és jelenvalóvá tétel ilyen esetekben a meggyőzés eszközüvé válik, és leginkább egy „törékeny, sérülékeny kommunikáció” („fragilisierte Kommunikation”; 39) körülményei között van szükség rá. Nem kell különösebben hangsúlyozni, hogy Fridolin és Albertine „történetei” és verbális képpalkotásai is egy ilyen „fragilizálódott” kommunikációs térben feszülnek egymásnak.

Az evidencia alakzatai

Értelemszerűen e tanulmány nem a szükségszerű belátáson alapuló, az egyetlen olvasatot lehetővé tevő evidenciaformákra koncentrálna, hanem a megkonstruált evidencia azon típusait próbálja meg felkutatni, valamint azok esztétikai, szemantikai, narratív, stb. funkcióit leírni, amelyek különös szerepet kapnak Schnitzler novellájában, illetve Hinrichs képregényében. A bizonyos módszerek és eljárások segítségével generált evidencia tovább bontható úgynevezett „transzparens” és „önreflexív” (ZIER 2012, 27)¹⁶ formákra: előbbi esetben az a cél, hogy a retorikai

¹⁵ A Jäger nyomán idézett „Aufmerksamkeitstechnologien” fogalom Siegfried J. Schmidtől származik.

¹⁶ Zier utal a szakirodalomban fellelhető olyan további dichotómiákra is, amelyek szintén a recepció „médiumról megfelelkező” („medienvergessen”; ZIER 2012, 10), illetve „a médiumra reflektáló” („medienreflexiv”; 10) formáit írják le: „Transparenz” vs. „Störung” (L. Jäger), „reading” vs. „gazing” (A. Assmann), „looking through” vs. „looking at” (Bolter/Grusin). Vö. ZIER 2012, 21.

eljárások az *aisthēsis* számára rejtve vagy legalábbis háttérben maradjanak, utóbbi forma pedig éppen a médiumot mint diszpozitívumot, valamint annak medialitását, anyagságát helyezi előtérbe, azáltal, hogy olyan elidegenítő mechanizmusokat épít be az elbeszélésbe vagy jelen esetben a képregény-szekvenciákba, amely által az adott medialitás megmutatkozik.

A mai evidenciadiskurzusok a klasszikus retorika evidenciaeljárásait a transzparenciaorientált eljárások közé sorolják, mivel ezek célja a közvetlen bizonyosság érzésének szuggesztiója. Ez abban mutatkozik meg, hogy az adott média használata során feledésbe merül maga a médium medialitása, vagy a figyelem kizárólag az *histoire* megjelenítésére és jelen időben való átélésére irányul (vö. ZIER 2012, 76). Tobias Zier két csoportra osztja az effajta evidencia alakzatait, amelyek természetesen az *enárgeia*, illetve az *énéргеia* fogalmához kapcsolódnak (ZIER 2012, 76–95). Mivel ezek leírásánál Lausberg már említett definíciójához (vö. 8. lábjegyzet) tér vissza, indokoltnak látszik ezúttal is az ő kézikönyvét követni.

A retorikai evidencia események (*narratio*), illetve személyek és dolgok (epideiktikus beszéd) részletes leírása, amelynek ismérve az egyértelműség (*claritas*) és a valószínűség (*probabilitas*). Fontos elem az elbeszélő – és nemegyszer a hallgatóság – valós vagy fiktív tanúként való szerepeltetése a leírásban. E fiktív jelenlét megteremtésének nyelvi eszközei között említi Lausberg a teljes dolog vagy esemény részletező leírását, amely szintaktikailag bővített, a leírandó képet egészként egységbe foglaló mondatokban, vagy ellenkezőleg, izokolon vagy *distributio* formájában bontják részleteire az adott dolgot vagy történést. Fontos nyelvi eszköz lehet még a jelen idő, a helyhatározók használata, a diegetikus figurák elbeszélő általi megszólítása, az egyenes beszéd használata, amely lehet vagy *sermocinatio* (élő személyek fiktív beszéde, belső monológja) vagy *factio personae* (élettelen tárgyak megszemélyesítése hang, beszéd által). A 818. és 819. paragrafusban Lausberg a személyek, illetve a helyek ekphrasztikus jellegű leírását említi még eszközként. A személyek jellemzése nemcsak külső megjelenésük, hanem habitusuk részletező leírását is jelentheti. Szemléltetni lehet valós földrajzi (*topográfia*) vagy fiktív (*topothésia*) helyeket is (LAUSBERG 1960, § 810–§ 819). Zier ezen retorikai-stilisztikai alakzatokat az *enárgeia* csoportjába sorolja, kiegészítve még olyan eszközökkel, mint a test részletező leírása (*effictio*), a jelent szuggesztív időhatározók, dátumra és órára vonatkozó adatok, vagy a rámutatás (*deixis*) különböző formái. A „szem elé vetés” dinamizáló többlethatását a másik csoporton, az *énéргеian* belül az élő metaforák és a *phantasia* biztosítják. Előbbiek, nem konvencionális, nem lexikalizált jellegüknek köszönhetően, nagyobb nyomatékkel és hatással bírnak. A fantázia pedig az az eszköz, amely által „a távol levő dolgok képmásai úgy jelennek meg a lélekben, hogy úgy tűnik, azokat szemünkkel látjuk, és jelen vannak” (QUINTILIANUS 2008, 416; IV, 2, 29).

Mivel az „önreflexív” evidenciateremtő eljárások végtelen formája létezik, ezek csak nehezen vagy egyáltalán nem sematizálhatók, így azokat egyesével kell beazonosítani és értelmezni az egyes művek szintjén. Erre utal Mersch is, amikor kiemeli, hogy ezek a technikák „oly kevésbé kanonizálhatók, mint amennyire lehetetlen erre vonatkozó szabályokat felállítani”, mivel olyan „nyitott folyamatról”

van szó, amely „állandóan új oldalait és ismeretlen dimenzióit tárja fel” (MERSCH 2006, 226). Ezek leírásához ugyanakkor erős támpontot nyújthat a medialitást tematizáló evidenciaeljárások Lethen által említett hármas kategorizálása.

A „valóság képei” Schnitzler Álomnovellájában

Mivel e tanulmánynak nem célja a szöveg (újra-)értelmezése, viszont annál inkább a grafikus novella médiumában megvalósuló (át-)értelmezés vizsgálata, e helyen csak néhány eljárás kommentálására kerülhet sor.

Akár a dániai epizódok felelevenítése, akár a Wörthi-tónál történetek szerelmi valamásként való affektív-retorikai átértelmezése, később ugyanennek az élménynek buja és szürreális újraélése és utólagos elmesélése Albertine „szavakban nem igazán [...] kifejez[hető]” (Á, 80) álmanak médiumában, egy olyan narrációs alaplogika mentén történik, amelyre már a novella elején utal az elbeszélő: „az előző éjszaka, annak kezdete és befejezése, elhalványult” (Á, 9), de a következő estén „a valóság képében ismét életre keltek a Redoute árnyalakjai” (Á, 9). Az evidencia („valóság”) tehát egy *enérgetik*us erővel rendelkező („életre keltek”) médiumban („kép”) mutatkozik meg. A „kép” „emlékképek” (Á, 15) vagy „álomképek” formájában fejt ki valóságfelfedő¹⁷ hatását. Nyilvánvaló a paradoxon, hogy éppen ezeknek a szubjektív-irracionális médiumoknak tulajdonítanak a szereplők bizonyosságteremtő erőt. E paradoxon metaforája a szem, a tekintetek egymásra irányultsága. Itt említhetjük Albertine-nek saját elbeszélése folyamán zárva tartott szemét (vö. Á, 85), vagy Fridolinra vetett „homályos” (Á, 15) tekintetét, „amelynek mélyén Fridolin úgy érezte, olvasni tud Albertine gondolataiban”, aki „most más, valóságosabb dolgokra gondolt” (Á, 15).

A novellában központi helyet elfoglaló művészi ábrázolásmódok közül a belső monológ és a szabad függő beszéd rendelkezik evidenciateremtő potenciállal. Mindenekelőtt a belső monológ jelen idejűsége keltheti az olvasó számára a közvetlen jelenlét szuggesztíóját, aminek következtében szimultán egyidejűségben élheti át a diegetikus figura aktuális tudatfolyamatait. A – magyar fordításban nehezen visszaadható – „átélt” beszéd a tudattartalmak tükrözésének bonyolultabb formája, amely azáltal, hogy tulajdonképpen egy belső monológot helyez át jelenből múlt időbe, illetve elsőből harmadik személybe, a jelenben zajló folyamatokat megtörténtnek tekinti, és így azt egy bizonyos távolságból szemlélve teszi vizsgálat tárgyává. Ebben az átmeneti jellegű beszédformában a figura a reflektor szerepét tölti be. Egyébként is az *Álomnovella* sajátossága, hogy a „tágra nyitás” és a „szorosra zárás” párhuzamos gesztusával folyamatosan az álom és a valóság átmeneti zónájában, „félhomályában” tartja nemcsak a figurákat, hanem magát az olvasót is. Erre többször történik önreflexív utalás a szövegben, például amikor

¹⁷ „Albertine [...], aki álmával felfedte önmagát. Azt a nőt, aki a valóságban is volt” (Á, 84).

Gibiser-nél Fridolin a tükörbe pillantva és a jelmez mögött saját magát csak a második pillantásra felismerve, rácsodálkozik, „hogy a legtermészetesebb dolgokkal ilyen megtévesztő hatás érhető el” (Á, 51). A villában történt kaland után kétségbeesetten a halálra gondol, ami által „ez az értelmetlen éjszaka [...] mégiscsak valamilyen értelmet kapott volna.” (Á, 71.) Egyetlen bizonyosságként Fridolin csak a dolgok bizonytalanságát látja, amikor az ember „már nem tudja, hogy azokat a valóságban élte át, vagy csak álmodta” (Á, 103). A mű végén pedig Albertine mondja ki a végkövetkeztetést, miszerint „egy éjszaka valósága, igen, még egy egész emberélet valósága sem jelenti egyben a legbelsőbb valóságot” (Á, 121–122). A figurák tehát tudatában vannak, hogy egy olyan képi világban mozognak, amelyet folyamatos tükröződések és az állandó körforgás tartanak eleven mozgásban. Megfigyelhető az is, hogy akár a Dániában, akár a Wörthi-tónál történtek elbeszélése az *enérgetikus* retorikai evidencia módszereivel él, amelyet ugyanakkor átszőnek az *enérgetikus phantasia* képei is. Albertine a tanú szerepét ölti magára, amikor azt állítja, hogy a sárga kézitáskás fiatalemberrel kapcsolatban „az egész igazságot” mondja el. Ugyanakkor a virtuális jelenlétet a számos napszakra vonatkozó adat „aznap reggel” (Á, 11), „azon a délutánon” (11), „naplementekor” (11), „aznap este” (11), „másnap reggel” (12), „délben” (12), „egy szép nyári estén” (16), másrészt a jelen idő használata hivatott szuggerálni. A feltételes mód a nő képzeletében lejátszódó vágyott eseményeknek kölcsönzi az *enérgetikus* megvalósulás illúzióját, erre erősít rá a *sermocinatio* („és azt mondom neki: Itt vagyok, vártalak, szerelmem, vigyél magaddal”, 12) alakzata. A láttatás alakzatának különleges – ezúttal is a fény és árnyék határmezsgyéjén mozgó – formája jelenik meg az udvari tanácsos halálának estéjén: „A halott arca árnyékban volt, de Fridolin, aki jól ismerte ezt az arcot, még a félhomályban is *minden részletét* látni vélte” (Á, 19; kiemelés tőlem – S. L.). Ezt követi egy valóban részletező személy-, pontosabban arcleírás. A tekintet, a szem, a látás és nézés motívumát szinte túlhangsúlyozó novellában szintén különleges hatással bír, amikor az elbeszélő tárgyak, helyiségek és személyek hordozta illatok és szagok disztributív felsorolása által célozza meg a jelenlét szuggesztívójának kialakítását:¹⁸ „Öreg bútor, konyha, orvosság és petróleum szaga érződött a levegőben; meg kölnivíz és rózsaszappané, és Fridolin valami mó-

¹⁸ Első ránézésre meglepőnek, sőt provokatívnak hat a képregény első oldalán felfedezhető kép és szöveg közötti divergens viszony. A keleti mese idézett sorai egy pillanatról pillanatra haladó szekvenciát strukturálnak, amelyben a körforgást hangsúlyozó vattacukorgépet látunk, pontosabban, amint a fapálcikán fokozatosan egy női alak formálódik ki (K, 3). Itt Hinrichs talán nem véletlenül próbál meg arra utalni, hogy bár a szem és a látás áll a novella középpontjában, az ízelet sem elhanyagolható, leginkább, ha az elfojtott szexualitás szimbolizálásáról van szó. Ezt erősíti, hogy később például Gibiser lánya is egy kehelybe zárt fagyaltként jelenik meg (K, 56–57). A kép letölthető innen: http://www.creaturemag.com/blog/wp-content/uploads/2012/10/Traum-novelle_Ice_Creme.jpg (Letöltés ideje: 2014. 09. 15.)

don érezni vélte ennek a sápadt, még fiatal, de [...] hervadozó lánynak az édeskésen fád illatát is.” (Á, 19; vö. még 47, 55.) Albertine álma, amely egy különleges metaforákat, valamint a valós élet, illetve a képzelet eseményeit, (álm-)képeit labirintusszerű összefüggésekbe ágyazó allegória, a *phantasia* alakzatának iskola-példájaként is olvasható. A többszörös tükröződéseknek köszönhetően ez az álom a központi motívumok átértelmezések tere is egyben. A kezdetben topografikus terek – „kis villa” a „Wörthi-tónál” (76), „dombos táj”, „vidéki házak”, „Elisabeth-barlang” (77) – fokozatosan veszítik el valós jellegüket, ezzel párhuzamosan egy olyan fikcionalizáló folyamat indul el, amely a *topográphiát topothésziává* – „az ablak előtt álltál, gályarabok eveztek a hajón, amivel jöttél”, a házak „mintha játékdobozból lennének” (77), „mesés város” (79), „nem érzékelttem sem az időt, sem a teret, már nem is az erdővel körülvett tisztáson voltam” (80) – alakul át.

Elidegenítés és láttatás Hinrichs képregényében

„Miféle különös regény képei futnak előttem?” (Á, 53) – kérdezhetné magától Fridolinnal együtt az olvasó is, aki belelapoz az *Álomnovella* grafikus verziójába. Hinrichs egy interjúban néhány támponttal szolgál művészi szándékaira vonatkozóan. Idetartozik a történetnek jelenbe való helyezése, valamint a szöveg szabad értelmezése. Ennek ellenére külső szemlélőként megállapítható, hogy az aktualizálás nem jelenti automatikusan a beleélés és az identifikáció könnyedségét, épp ellenkezőleg: a szerző számos elidegenítő elemet és eszközt használ, hogy egy olyan „grafikai képnnyelvet” („grafische Bildsprache”) alkosson meg, amely távol áll mindenféle naturalista ábrázolásmódtól. Ez nemcsak a tárgyakra vonatkozik, hanem a személyekre is, akiket a folyamatos metamorfózis állapotában kíván ábrázolni a szerző. A néha szédítő szinkavalkád, az álomszerű és valós képek finom összemosása, a szexualitás nyílt, nemritkán pornografikus jellegű ábrázolása, mind egy elidegenítő képregény-esztétika hatásorientált eszközei (vö. HINRICHS 2012). Jens Balzer egy recenzióban (vö. BALZER 2012) alapvető ábrázolási elvként a kettősséget, az ambivalenciát véli felfedezni a grafikus novella minden szintjén. Ennek megfelelően a síkszerű színezés, a szitalenyomatszerűen stilizált figurák egy olyan „grafikus minimalizmus” építőkövei, amely ezzel együtt „szimbolikus jelentéstöbbletet”, legtöbb esetben többértelműséget hordoz magában. A képek egyszerre merevek és élettel teliek, felszabadultak és ugyanakkor nyomasztóak. Balzer meglátása szerint Hinrichs nemcsak embereket és dolgokat láttat, hanem magát a látást is tematizálja, amely irányulhat emberről egy dologra, emberről emberre vagy az emberről saját magára. A torzító ábrázolástechnika a tudatalatti mechanizmusait hivatott tükrözni. Kritikaként egy áttekinthető rendszer, egy esztétikai vezérfonal hiányát említi, valamint a kép és szöveg nem eléggé rafinált ötvözését. Egy másik recenzió (vö. PLATTHAUS 2012) is éppen a szimbolikus utalásokkal és a struktúrával művelt túlfeszített játékot, a sokszor túl erős képszerűséget és a túl explicit láttatást említi negatívumként, pozitívumként emelve ki ugyanakkor a fi-

gurák piktogrammatikus ábrázolásának elidegenítő hatását, valamint a képregény metaforikus és elliptikus jellegét, ami különféle értelmezések és olvasatok megfogalmazására sarkallja az olvasót. Végül Sigrun Galter kritikájából (vö. GALTER 2013) érdemes néhány meglátást kiemelni. Ő is a formanyelv váratlan és újszerű jellegét dicséri, amely új tartalmi hangsúlyokkal képes gazdagítani a novella mondanivalóját. A sablonszerű, alapszínekkel illusztrált alakok, akik az árnyékszínház marionettjeire vagy kivágható papírfigurákra emlékeztetnek, egy olyan mesterséges és átdizájnolt univerzumban mozognak, amely az 1960-as évek esztétikáját idézi meg. Az elemzés szempontjából fontos meglátás, hogy például a két főszereplő hétköznapijának bemutatásakor Hinrichs két cselekményvonalat, és ezzel két elkülönülő világot jelenít meg azáltal, hogy míg Fridolin több kisebb panelen áthaladva végigjár egy egymással szemben fekvő dupla könyvdalt lefedő szekvenciát (K, 14–15), addig Albertine egyetlen nagy, a két oldalt rombuszként átfedő panel határai közé van szorítva, ahonnan nincsen kijutási lehetőség.¹⁹ Nyitva marad a kibékülés lehetősége is, mivel férj és feleség csupán a képregény elején folytat szemtől szemben kommunikációt, a továbbiakban viszont Hinrichs megtagadja tőlük ezt a lehetőséget, és csak indirekt módon engedi kapcsolatba lépni őket. Ugyanakkor a novellát lezáró 7. fejezet egyáltalán nem mediatizálódik a képregényben, amely a mikroszkóp alatt látható preparátum „emblematis” képével zárja le váratlanul a történetet.

Jelen vizsgálódás az önreflexív *evidentia* formáira koncentrál, abból a tézisből kiindulva, hogy Hinrichs grafikus novellája nem az eredeti történet szereplőit, helyszíneit és cselekményeit „veti szemünk elé” transzparens módon, hanem Schnitzler szövegének mélyrétegeit vetíti ki és teszi evidenssé a kétdimenziós, de ugyanakkor metaforikusságában háromdimenziós képnelv és a szekvenciák kreatív kialakításának segítségével. Azt a tükörszerű narratív struktúrát használja a képregény „tabuáris struktúrájának” (SCHÜWER 2014a, 229) szervezőelveként, amely Schnitzler novellájában is visszaköszön, nemcsak a többször tematizált tükörmotívum, hanem a Fridolin által bejárt stációk spirálszerűen visszatérő, szimmetrikusnak is nevezhető architektúrájában is. Erre találunk tipikus példát a 8. és a 9. oldalon, amely tulajdonképpen egyetlen panelt képez, és egy óriáskereket ábrázol, amelyben Fridolin és Albertine a vidámparkban átélt – az erotikus csábítás szintjén maradó – élményeiket beszélnek meg. A tabuláris struktúra szerepét az óriáskerék veszi át, amelynek nyolc, szimmetrikusan elhelyezett kabinja nemcsak óralapra, és ezáltal az idő múlására emlékeztet, hanem egyben a novellában is többször tematizált szédítő körforgást is szimbolizálja. A paneleket elválasztó csatornák szerepét az óriáskerék váza veszi át, anélkül, hogy feldarabolná a tablót. Deiktikus elemek – ezúttal a forgásirányt jelző nyilak – is irányítják a recepció folyamatát. Schüwer terminológiájával élve, a „dekoratív megformálás” tipikus esetével állunk

¹⁹ A kép letölthető innen: http://fm4.orf.at/v2static/storyimages/site/fm4/20121251/haus-6_body.jpg (Letöltés ideje: 2014. 09. 15.)

szemben, amikor „a tabuláris öszzstruktúra tetszetős (gyakran például szimmetrikus)” elrendezése azt hivatott hangsúlyozni, „hogy a cselekmény egy fölé rendelt struktúra keretei között játszódik le”. Ezáltal az eredeti novella mélyrétegei válnak evidenssé a képregény ábrázolási technikájának köszönhetően. Idevágó Schüwer azon megállapítása is, hogy ez a módszer „különösen olyan fiktív világok megjelenítésére alkalmas, amelyekben az eleve elrendelés atmoszférája uralkodik (például mitikus világok vagy olyan világok esetében, ahol titkos összeesküvések uralják a cselekményt)”. (SCHÜWER 2014b, 388.) Hasonló tetszetős megoldás a két főszereplő egyik dialógusának ábrázolása, amikor az illető személyhez tartozó beszéd-buborékok fűzerszerűen összekapcsolva lógnak egy virágváza két oldalán. A Fridolin éjszakai eltávozását megelőző párbeszéd azáltal nyer drámai jelleget, hogy optikai elrendezése a *(di-)stichomythia*, a drámákból ismert egy- vagy kétsoros szóváltás formáját idézi. A fentről lefele haladó dialógus a lefelé fokozás (*antiklimax*) retorikai alakzatával él, amelyre ráerősít a vázában található virágok fokozatos hervadása is, mintegy szimbolikusan kifejezve azt, hogy a két figura elidegenedése egyfajta (negatív) csúcspontjához ért. Ugyan alig észrevehető apró részletként, de itt is felismerhető a két figura egzisztenciális helyzetének eltérő volta is, mivel Albertine-hez tartozó buborékfüzért az egyik virág szára átszúrja, ezzel statikussá teszi, míg Fridolin esetében nincsen ilyen rögzítettség.

További elidegenítő és önreflexív képretorikai eljárások után kutatva, Hinrichs *Álomnovella* képregényére rávetíthetjük a médium sajátosságait leleplező, Lethen által említett formáit (vö. LETHEN 2006, 68), mivel, mint már említésre került, abban mindhárom felsorolt technika tetten érhető. A Schnitzlernél még finom, utalásos nyelvezetbe csomagolt titkos, de annál merészebb erotikus vágyak a képregényben kendőzetlen és harsány részletességgel és egyben elevenséggel – tehát egy „alacsonyabb kategória” mentén létrejött *evidentiában* – mutatkoznak meg, és ezt a közvetlenséget csupán a torzító hatású ábrázolási technikák groteszk hatása képes bizonyos mértékben relativizálni.

Hinrichs a kontrasztozásnak mint eszköznek szintén központi szerepet szán a képregényben. Ezt bizonyítják a már említett negatív szimmetrián alapuló panel-szerkezetek, vagy az „intratextuális palimpszeszt” (SCHÜWER 2014b, 389)²⁰ olyan formái, amikor például a munkába, majd onnan hazaautózó Fridolint ugyanaz a panel jeleníti meg (K, 14–15), viszont a reggel–este ellentétpárját idéző negatív festési eljárással. Ennél szembetűnőbb az ébredés, álom és valóság közötti átmenet

²⁰ Ennek további példáit találjuk a lárva vagy az abból kikelt bogár motívumában, mivel nemcsak Marianne apja, az éppen elhunyt udvari tanácsos jelenik meg bogárként panelek egész sorában vagy pillanatról pillanatra haladó („Moment-to-Moment” jellegű) szekvencián belül (K, 32), hanem a titokzatos báli macskanő is hasonló páncélszerű héjban fekszik (K, 70), így őrizve meg arca felismerhetetlenségét. A kagylószerű páncél tehát a halál metonímiájaként funkcionál. A lárvafigura (például Marianne) ugyanakkor tudatos szó- és képjáték is a német „Larve” kifejezéssel, amelynek kettős jelentése van, egyaránt utalhat zoológiai értelemben a lárvára, de arcmaszkot is jelent.

olyan technikával történő megjelenítése, amely egyben „a nyomdai elrendezésnek egy olyan formája is, amelyben a tabuláris dimenzió a domináns, ugyanakkor szoros kapcsolatban van a cselekménnyel is” (SCHÜWER 2014b, 388), mintegy azt nyomatékosító céllal. A Fridolin első reggeli ébredését bemutató struktúra (K, 14) dinamikáját a bal oldalon látható sötét panelek egyre csökkenő mérete, valamint a jobb oldalon ezzel arányosan növekvő méretű sárga panelek sorozata biztosítja. Az utolsó, ezúttal osztatlan hetedik panel már teljesen sárga, mintegy mutatva, hogy Fridolin végleg átlépett az álom dimenziójából a valóságba. A frame-ek ezáltal vizuálisan erősítenek rá a cselekmény retorikai hatáselemeire.

A „médiaváltásnak” nevezett harmadik módszert vizsgálhatjuk általában a képregényre mint műfajra, de a konkrét műre vonatkoztatva is. Előbbi esetben megállapítható, hogy annak ellenére, hogy az irodalmi képregény mint adaptáció a mediális transzfer egyik formája, az átváltás itt mégsem „hirtelen” jellegű. Viszont annál inkább megtalálható ez a jelenség a képregényen belül, ahol a kép és a szöveg állandó pillanatnyi kölcsönhatásban áll egymással, és eltérő medialitásukból kifolyólag másfajta recepciós, illetve percepciós módokat ütköztet vagy kapcsol össze szimultán módon. Hinrichs ehhez a formához is kreatív módon nyúl, azáltal, hogy több alkalommal is külön panelekbe szedi szét a képet és a szöveget, így a hirtelen médiaváltás – a megszokottól eltérően – nem egyetlen panelen belül, hanem egy szekvencián belül valósul meg. Így például Fridolin és Pacsirta dialógusának csúcspontját négy szimmetrikusan elhelyezett kisebb panelben szövegezi meg (K, 51). A szekvenciát így tehát csak olvassuk, így csupán a különféle betűformák ikonikus hatása alapján következtethetünk a meggyőzési szándék intenzitására is. Talán a táblák színének megválasztása sem véletlenszerű: Fridolin szavai sárga, Pacsirtaé szürke alapon jelennek meg, mintegy szimbolikusan visszatükrözve egyrészt az orvos irigység által uralt lelkiállapotát, másrészt Pacsirta titokzatos identitását, valamint a későbbiekben kendő által eltakart szemét. Mivel ezekben az esetekben nem beszélhetünk szövbuborékról, viszont – dialógus lévén – *blokk-kommentárról és insertről* (vö. SCHÜWER 2014b, 392–393) sem (ezeknek ugyanis egy képen belül kellene elhelyezkedniük, viszont itt ők maguk a „kép”), joggal tekinthetjük ezeket a paneleket egy olyan köztes formának, amely a klasszikus panel és a hagyományos nyomtatott könyvoldal határán helyezkedik el.

A médiaváltás további formájaként tekinthetjük a Galter által is említett narratív technikát, amely a képregényben nem engedi közvetlen kapcsolatba kerülni a két főszereplőt. Hinrichsnél Albertine nem Fridolin elbeszéléséből, hanem egy képes újságból értesül Fridolin dániai kalandjáról. Ebben a szintén számos pornografikus elemmel tarkított „elbeszélésben” a „tizenöt éves lány” (Á, 13) sellőként jelenik meg, a háttérben húzódó hegyek női mellek alakját öltik magukra, Fridolinnak pedig egy majomszerű bestiával kell megküzdenie, amely az egyik szövegpanel szerint „Roediger doktor kreatúrája” („Es ist Doktor Roedigers Kreatur”; K, 48), így valószínűleg Fridolin Mariannéval kapcsolatos rossz lelkiismeretének vagy a benne tomboló állati ösztön képi manifesztaációjaként is értelmezhető. Ezt az olvasatot erősíti a panel piros színe, amely eltér az itteni elbeszélő hangját közvetítő

kéesszürke panelektől. Ezáltal ezek a tabuláris struktúrában szimmetrikusan elhelyezett panelek a blokk-kommentár funkcióját töltik be, ami – mint Schüwer kiemeli – a belső monológ közvetítésének egyik tipikus eszköze. Az egyetlen panelből álló teljes képregényoldalon, amely a fenti történetet bevezeti, és amelyen a két képregény közti átmenet megvalósul, a döbbsent Albertine-t mutatja, fölötte csupán egy – extradiegetikus síkra is vetíthető – insert jellegű kérdő mondattal: „Na de mi ez?” („Aber was ist das?”, K, 45). Az ábrázolás további érdekessége, hogy ez azon ritka esetek egyike, amikor a figurát nem profilból, hanem szemből látjuk, amint egy képes újságot tart a kezében. Ennél is nagyobb jelentőséggel bír, hogy itt a „képregény a képregényben” esetével állunk szemben, ami – köszönhetően e megoldás (ön-)reflexív jellegének – bizonyos értelemben szintén tekinthető médiaváltásnak.

Szintén a „médiaváltás” egy implicit formájaként értékelhető nemcsak az a nem kevés könyvoldal, amely egységes, elválasztó csatornáktól („gutter”) mentes tablóként jelenik meg, hanem ennek egy tovább fokozott formája, amikor két szomszédos oldal olvad össze egyetlen monumentális kompozícióvá, nyelvi jelek nélkül. A korábban említett óriáskerék-ábrázolás (K, 8–9) mellett még három ilyen jellegű tablóval találkozhatunk. Az egyik ilyen, oldalakon átnyúló panel Fridolin utazását festi meg a titokzatos villába, háttérben az óriáskerékkel, a felhőkarcolókkal tarkított várossal és Fridolinék külön ábrázolt házával, mint a novella eddigi cselekményének most már távolba vesző helyszínével (K, 60–61).²¹ A második az orgia jelenetét mutatja (K, 66–67), amelyet a további oldalakon a szerző kinagyított részletekre bont, ezenkívül szövegbuborékokkal, blokk-kommentárokkal és insertekkel egészíti ki, aminek következtében visszatér a képregény klasszikus formája. A harmadik duplaoldalas tábla erős képcitátum jelleggel bír, mivel a Fridolint kiváltó (Á, 65) fiatal apácaruhás – a képregényben macskanőnek ábrázolt – figura áldozatát Hieronymus Bosch *Gyönyörök kertjére* emlékeztető stílusban mutatja be, ezúttal egy kimondottan aggregátum jellegű kompozíciós struktúrában.²²

A fenti példák alapján, összegezve megállapítható, hogy Hinrichs képregénye az *evidentia*-teremtő eljárások olyan tárháza, amelyek elsősorban az újramediatizált eredeti novella strukturális mélyrétegeit hivatottak felszínre hozni. Az első ránézésre kaotikusnak, sokkolónak és vulgárisnak tűnő ábrázolás elidegenítő hatásán túllépve, olyan értelmezési keretet – akár „panel” vagy „tabuláris struktúra” értelemben is – állít az olvasó elé, amely áttetszővé teszi az adaptált szöveg tükrözési technikáit, folyamatos ártértelemzésnek alávetett motívumait, a hálózatszerűen összekapcsolt tárgyak és testek folyamatosan átalakuló textúráját, valamint a novella önmagába kör- vagy spirálszerűen visszatérő cselekményvezetését. Emellett

²¹ A kép letölthető innen: <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/buecher/Mit-der-Galeere-von-Traum-zu-Traum/story/29327171> vagy innen: http://files2.newsnetz.ch/bildlegende/83506/1047222_pic_970x641.jpg?1411639229 (Letöltés ideje: 2014. 09. 15.)

²² A kép letölthető innen: http://eot-press.org/files/gimags/40_traumnovelle5.jpg

saját műfaját is folyamatos kísérletezés tárgyává teszi, miközben megkísérli a képregény kereteinek folyamatos kitágítását. Maga a képregény is értelmezhető *bübpotipószísként*,²³ abban az értelemben, hogy az – Hinrichs képregénye esetében – nemcsak egy diegetikus cselekménynek, hanem egy diszkurzív megszerkesztettségnek is a vizuális lenyomata.

Bibliográfia

- ARISZTOTELÉSZ (1982), *Rétorika*, Budapest, Gondolat.
- BALZER, Jens (2012), *Sex, Verdrängung und Triebstau*, <http://www.cicero.de/salon/sex-verdraengung-und-triebstau/52376> (Letöltés ideje: 2014. 09. 15.)
- BARTHES, Roland (1985), *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, Budapest, Európa.
- CORNIFICIUS (2011), *A szónoki mesterség: a C. Herenniusnak ajánlott retorika*, ford. ADAMIK Tamás, Budapest, Magyar Könyvklub.
- GALTER, Sigrun (2013), *Marionettentheater der Lust. Der Berliner Illustrator Jakob Hinrichs interpretiert Arthur Schnitzlers „Traumnovelle“ als Graphic novel*, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=17631 (Letöltés ideje: 2014. 09. 15.)
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2004), *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2010), *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, Budapest, Ráció.
- HINRICHS, Jakob (2012), *Mit der Galeere von Traum zu Traum*, <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/buecher/Mit-der-Galeere-von-Traum-zu-Traum/story/29327171> (interjú – Letöltés ideje: 2014. 09. 15.)
- JÄGER, Ludwig (2006), *Schauplätze der Evidenz: Evidenzverfahren und kulturelle Semantik. Eine Skizze*, in Michael CUNTZ–Barbara NITSCHÉ–Isabell OTTO–Marc SPANIOL (Hrsg.), *Die Listen der Evidenz*, Köln, DuMont, 37–52.
- KEMMANN, Ansgar (1996), „*Evidentia, Evidenz*”, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3, Tübingen, Niemeyer, 33–47.
- LAUSBERG, Heinrich (1960), *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, Hueber.
- MERSCH, Dieter (2006), *Ausblick auf eine negative Medientheorie*, in Uő, *Medientheorien zur Einführung*, Hamburg, Junius.
- MERSCH, Dieter (é. n.), *Mediale Paradoxa. Einleitung in eine negative Medienphilosophie*, <http://www.dieter-mersch.de/download/mersch.negative.medienphilosophie.pdf>

²³ A görög *týpos* eredetileg vert vagy vésett ábrát, lenyomatot jelent.

- MÜLLER, Jan-Dirk (2007), *Evidentia und Medialität. Zur Ausdifferenzierung von Evidenz in der Frühen Neuzeit*, in Gabriele WIMBÖCK–Karin LEONHARD–Markus FRIEDRICH (Hrsg.), *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, Berlin, LIT-Verlag, 57–81.
- PIELDNER Judit (2013), *A mozgókép indexikalitásának újragondolása Antonioni, Bódy és Haneke filmjeiben*, in FRIED István–KOVÁCS Flóra (szerk.), *Szövegek között 17*, Szeged, SZTE BTK, 168–183.
- PLATTHAUS, Andreas (2012), „Traumnovelle” als Albtraum-Graphic-Novel, <http://blogs.faz.net/comic/2012/12/10/traumnovelle-als-albtraum-graphic-novel-259/> (Letöltés ideje: 2014. 09. 15.)
- QUINTILIANUS, Marcus Fabius (2009), *Szónoklattan*, ford. ADAMIK Tamás et al., Pozsony, Kalligram.
- SCHNITZLER, Arthur (2010), *Tágra zárt szemek. Álomnovella*, Pozsony, Kalligram.
- SCHNITZLER, Arthur–HINRICHS, Jakob (2012), *Traumnovelle*, Frankfurt am Main–Wien–Zürich, Büchergilde.
- SCHÜWER, Martin (2014a), Elbeszélés a képregényben. Egy plurimedialis elbeszéléselemélet építőkövei I., ford. SATA Lehel, *Filológiai Közöny*, 2014/2, 226–244.
- SCHÜWER, Martin (2014b), Elbeszélés a képregényben. Egy plurimedialis elbeszéléselemélet építőkövei II., ford. SATA Lehel, *Filológiai Közöny*, 2014/3, 387–400.
- ZIER, Tobias (2012), *Literarische Präsenz- und Unmittelbarkeitseffekte Evidenzverfahren in den Arbeiten Rolf Dieter Brinkmanns. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn*, <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2012/3075/3075.pdf>

Műhely

BALKÁNYI MAGDOLNA

Színpad – iroda – intézet

A kortárs svájci színházról és színháztudományról
egy könyv nyomán és kapcsán

2012-ben, a Berni Egyetem Színháztudományi Intézete alapításának huszadik évében, annak egyik tudományos publikációs sorozata, a *Theatrum Helveticum* 13. kötetként jelent meg a svájci kortárs színházat 27 tanulmányban 584 oldalon, 83 ábrával és képpel átfogóan bemutató kötet *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz* (Színpad és iroda. A kortárs színház Svájcban) címmel (Hg. von Andreas Kotte, Beate Schappach, Frank Gerber, Zürich, Chronos Verlag, 2012). Amikor a magyar olvasónak e munkát segítségül hívva kívánjuk bemutatni a svájci színház – nálunk ismeretlen – sajátosságait, akkor azt a svájci színháztudomány helyzetének felvázolásával kell kezdenünk. Ha ugyanis a svájci színház jelenéről vagy múltjáról kívánunk tájékozódni, akkor ezt – nemcsak e könyv vonatkozásában – az 1992-ben létrehozott Berni Színháztudományi Intézet tudományos eredményeinek köszönhetően tehetjük.

A színházkutatás Svájcban. A berni intézet

A színháztudomány mint művészettudomány, a színháznak elméleti, történeti és a színház létezési módjának, azaz a színházi előadásnak szisztematikus kutatásával foglalkozó tudományág, maga is relatíve későn vált önállóvá és vele együtt egyetemi diszciplínává. De már így is hamarosan száz éve lesz, hogy Berlinben megalapították az első színháztudományi tanszéket. Ezzel szemben Svájcban – bizonyos előzmények után – csak az 1990-es évek elején intézményesítették a színházkutatást, amikor a Berni Egyetem létrehozta Színháztudományi Intézetét. Nem véletlen, hogy az alapításra Andreas Kotte berlini német színháztudóst kérték fel, aki azóta is vezeti az intézetet.¹ Az ő irányításával épült ki a berni intézet, amely 2007

¹ Kotte professzor nemzetközileg elismert színháztudós. Színházelméleti könyvét – *Theaterwissenschaft: Eine Einführung* (=UTB 2665), Köln–Weimar–Wien, Böhlau Verlag, 2005 – Németországban már kétszer is kiadták, több nyelvre lefordították, hamarosan magyarul is meg fog jelenni. Legutóbbi kötete az európai színház történetéről – *Theatergeschichte: Eine Einführung* (=UTB 3871) – 2013-ban jelent meg, szintén a Böhlau Verlagnál. Számos színház-történeti és színházelméleti tanulmánya mellett – többek között – egy középkori színházi játékformáról írt monográfiát és a magyar színházi struktúráról is értekezést.

óta táncstudományi iránnyal is bővült, s ahol most négy professzor, öt további oktató és két tudományos munkatárs végzi a kutató- és oktatómunkát. A hallgatói létszám a strukturális változások után mára százhatvan körül stabilizálódott. Az intézmény közel húsz év alatt annyi felkészült színházi szakembert bocsátott ki, hogy ez ma már a svájci színházi élet minden területén érezteti hatását. A végzett hallgatók a kulturális élet különböző területein szolgálják a svájci színház ügyét: kulturális újságíróként, könyvkiadóknál, különböző szervezetek – elsősorban a nagyszámú színházi szövetségek – munkatársaként, a városi, kanton szintű vagy országos grémiumok (minisztérium, Pro Helvetia) szakértőjeként, de a gyakorlati színházi életben is – befogadó színházak vezetőjeként, színházi fesztiválok szervezőjeként, s a művészi munkában dramaturgként vagy rendezőként is.

A tudományos műhelynek is tekinthető intézetben a kutatómunka eredményeként már több száz diplomamunka, tizennyolc doktori és két habilitációs értekezés készült el – betöltve ezzel az intézet egyik alapfunkcióját, a színházstudomány megteremtését és hatékonnyá válását Svájcban. E munkákat az intézet két kiadványsorozatban publikálja. Az egyik a *Materialien des ITW* (Színházstudományi Intézet Közleményei), amelyben az intézetben folyó kutatás tükréeként a legjobb munkák eredményeit teszik nyilvánossá – eddig tizennégy kötetet. Ezek tematikája értelemszerűen széles spektrumú: *a színház és a nyilvánosság viszonya, a legújabb tájszínházi koncepciók, a színház történet-írás kialakulása, az AIDS a színházban, a filmben és az irodalomban, a dokumentumszínház új intermediális változata*, hogy csak néhányat említsünk a legújabbak közül. Az intézetben az általános színház- és táncstudományi elméleti kérdések és a kortárs új színház-esztétikai jelenségek mellett mind az oktatásban, mind a kutatásban középponti helyet foglal el a svájci színház múltjának és jelenének tanulmányozása, hiszen a svájci színház kutatásának máig nagy deficitjei vannak: az intézetalapítás előtt szisztematikus kutatás nem folyt, és ezért máig sincs svájci színház történet. Ennek természetesen általános kulturális (a többnyelvűség) és politikai (föderalisztikus berendezkedés) okai is vannak. Azonban az intézetben folyó munka egyik célkitűzése éppen az, hogy megszüntesse azt az állapotot, amelyben a négy nyelvi régió határait természetes kulturális határnak véve, Svájc színházának történetéről csak a környező országok (Franciaország, Németország és Olaszország) színház történeteinek „lábjegyzeteiben” lehetett olvasni. Ezért másik tudományos publikációs sorozatuk (mindkettőt a Chronos kiadóval közösen adják ki) címe *Theatrum Helveticum* lett, amelyben eddig szintén tizennégy kötet jelent meg. E sorozat deklarált feladata, hogy bemutassa a svájci színház világának jelen- és múltbeli eleven sokszínűségét. Ezért ezek között a kötetek között találunk *monográfiát a 16. századi luzerni húsvéti játékokról; a katolikus területek 18. században is gazdag színjátékbagományairól; a polgári színház és a vásári színjáték egymás mellett éléséről a 19. században; a 20. századból a két világháború közötti kabaréről, továbbá Brecht és Svájc színházi kapcsolatáról* is. A szerkesztők e sorozatot egy leendő svájci színház történet anyaggyűjtő, előkészítő munkálatának is tekintik, annak darabokból épülő formájának. Részben hasonló célt szolgál, de ugyancsak a svájci színházról már eddig is a legteljesebb enciklopédikus gyűjte-

mény (az intézet legnagyobb tudományos projektje keretén belül 1995–2005 között elkészült) a *Theaterlexikon der Schweiz* (Svájc színházi lexikona). A háromkötetes munka sajátossága, hogy négy nyelven íródott, s először gyűjtötte egybe az adatokat mind a négy nyelvterület és kulturális régió összes színházi vonatkozásáról. De a háromezer-hatszáz szócikk nemcsak a nyelvi-kulturális sokféleség felmutatásának kívánt eleget tenni, hanem Svájc színházi világának legalább annyira sokszínű formai gazdagságának is, többek között négy nagy szervezeti formájának (városi színház, függetlenek színháza, amatőr színház és hagyományos népi színjátszó szokások). A lexikon hasonló funkcióval mutatja be a színjáték, a zenés színház, a tánc területét, s azon belül a Svájcban igen nagyszámú profi, úgynevezett független, de a még nagyobb számú amatőr színházi csoportot, játszóhelyet és a színházművészeket is, törekedve minden szempontból a lehető legnagyobb teljességre. Az intézetben 2012-re elkészült a lexikon online változata is, amely az intézet honlapján keresztül ingyenesen férhető hozzá a nyilvánosság számára. (Ugyancsak ott lehet pontos információt kapni a két tudományos sorozat konkrét köteteiről is.)

A *Theatrum Helveticum* tizenharmadik kötete, a kortárs svájci színház mai tendenciáiról körképet adó nagy tanulmánygyűjtemény is az itt folyó kutatómunkának az eredménye, hiszen szerzői az intézet oktatói, munkatársai vagy volt és jelenlegi (doktori) hallgatói.

*A Bühne & Büro. Gegenwartstheater der Schweiz
(Színpad és iroda. A svájci kortárs színház) című kötet*

A könyv szerkesztői-kiadói (Andreas Kotte, Frank Gerber és Beate Schappach) hangsúlyozzák, hogy a terjedelem ellenére sem törekedtek komplex színháztörténeti leírásra, sem lexikális teljességre (az előbbi egyetlen kötet formájában lehetetlen, az utóbbi szerepet pedig már betölti a meglévő lexikon), hanem arra, hogy a mai sokrétű svájci színházi világ különböző területeit mélyfúrászerűen feltárják, s annak eredményeit egy kötetben bemutassák. A huszonzét írásból csak néhány tanulmány átfogó jellegű, de összességük már eleget tesz annak a célkitűzésnek és igénynek, hogy segítségével a svájci színház két legfontosabb sajátossága, a nyelvi és így kulturális többféleség, de a színházi formák rendkívüli gazdagsága is érzékelhetővé váljon az olvasó számára. A munka mégsem a kaleidoszkópikusság jegyében készült, hanem határozott koncepció szerint. Ez jelenik meg az első pillantásra meglepő főcímben is: *Bühne & Büro* (Színpad és iroda). A színházművészet lényege az eleven élmény, a színpadon játszó és a nézők közvetlen találkozása, de – tehetjük hozzá – a színház bourdieu-i értelemben komplett kulturális mező is, amelynek hatásos működéséhez a benne közvetlen résztvevőkön kívül nélkülözhetetlenek a szervezetek, intézmények, közvetítő médiumok, anyagi feltételek, stb. Erre a komplex színház-szociológiai megközelítési módra utal a cím. A kötet nemcsak a svájci színház esztétikai, hanem a hozzá kapcsolódó kultúrpolitikai, szerve-

zeti, finanszírozási kérdések összefüggéseit is meg kívánja mutatni, vagyis azt, hogy a színház hogyan funkcionál a mai svájci társadalomban. Mert a színház szerepe egy társadalomban leginkább abban mutatkozik meg – ahogyan Andreas Kotte fogalmaz –, hogy az összes színházi forma közül melyeket kínálja tagjainak/nézőinek, és azok milyen rendszert alkotnak.

A svájci kortárs színház jelenségeit sok és sokféle nézőpontból vizsgáló tanulmánygyűjteményt a szerkesztők három nagy egységbe strukturálták, amelyeknek a *Topográfia*k, a *Formák* és a *Diskurzusok* címet adták.

*Topográfia*k. Az első rész – hét tanulmány – címének van bizonyos földrajzi vonatkozása is, mert ezek a tanulmányok Svájc földrajzilag, s ezzel nyelvileg és kulturálisan is különböző részeinek színházkultúráját azok egyedi sajátosságaiban igyekeznek bemutatni. (Annak ellenére, hogy a német nyelvű Svájc nagyságrendje miatt a svájci német színház kutatása óhatatlanul ebben a kötetben is dominál.) Azonban az egyik tanulmány (*Nyugat-Svájc behálózva*) külön is foglalkozik a svájci francia színház helyzetével. Egy másik tanulmány címe *Város és vidék*, amelyből azt tudhatjuk meg, hogy e két térhez Svájcban két eltérő színházi forma rendelhető. Az előzőhöz a városi, polgári színházi hagyományon alapuló, a másikhoz a szintén történetileg kialakult, de svájci specifikum, a több száz öntevékeny csoport által művelt – francia nyelvterületen amatőr, német nyelvterületen népszínháznak nevezett – szervezeti forma. Az írás (szerzője: Christian Gyger) arra fókuszál, hogy megmutassa, e két színházi világ nemcsak szervezeti formájában különbözik egymástól, hanem repertoárjában is. Ugyancsak a *Mit játszanak a színházakban?* kérdésre keresi a választ egy másik tanulmány szerzője, Frank Gerber, de ő még konkrétabb térre és időszakra koncentrálna. Azt összegyűjtve és több szempontból elemezve, hogy egy város – jelen esetben Bern – lakossága egy színházi évadban (2010–2011) milyen színházi kínálatból választhat és választ.² A következő írás (Flori Gugger: *Színház-utaztatási támogatás*) azzal a kérdéskörrel foglalkozik, hogy a kultúrpolitika a legújabb időkben hogyan próbálja meg magasabb, azaz regionális és államszövetségi szinten orvosolni a svájci színház világának egyszerre pozitív, ugyanakkor negatív sajátosságát is, a formai és nyelvi/kulturális szempontból oly nagy szabdaltságát, elkülönültségét. Teszi ezt turnétámogatási modellek segítségével, amelyek azt hivatottak elősegíteni, hogy a különböző régiókban keletkezett különböző színházi formák, és a nyelvi szempontból és kulturálisan is erősen elté-

² E kutatás része a Berni Egyetem Színháztudományi Intézete egyik nemzetközi projektjének (City-Projekt), amelynek keretén belül a STEP elnevezésű (Projekt on European Theatre Systems) nemzetközi színházi kutatócsoport hét ország hét hasonló nagyságú városának kutatásába kezdett, azzal a céllal, hogy a hét ország különböző színházi rendszereinek, a színház működési mechanizmusainak, társadalmi funkciójának hasonlóságait és különbözőségeit – komparatistikai módszerekkel vizsgálva – ezen a színen felmutathassa. A kutatócsoport és a projekt része Magyarországon Debrecen és a Debreceni Egyetem is, e tanulmány szerzőjének vezetésével.

rő színházi produktumok eljuthassanak az ország más régióiba is. Az interregionális, interkulturális, illetve transzkulturális jelenség új, de erősödő tendenciának látszik Svájcban a színház területén is. Nem konkrét, hanem sokkal inkább szimbolikus jelentést tulajdoníthatunk a topográfiafogalomnak a kötet első részének átfogóbb jellegű tanulmányaiban, mert ezekhez a választott tárgy tudományos „feltérképezésének” konnotációját asszociálhatjuk. Ezek a legújabb svájci német nyelvű drámairodalom tendenciáit (szerző: Alexandra von Arx) és a színház mediális közvetítésének (írott és elektronikus sajtó) megváltozását vizsgálják Svájcban (szerző: Pia Strickler). A legáltalánosabb értelemben használja címül a – magyarul kicsit idegenül ható – *Színházi táj* (*Theaterlandschaft*) kifejezést a bevezető tanulmány szerzője (Andraes Kotte) annak fogalmasítására, hogy írása az egész ország színházi rendszerét, annak történetileg kialakult nyelvi-kulturális, de főként szervezeti sokszínűségét kívánja megrajzolni.

Formák. A kötet második, legerjedelmesebb része tizenhárom tanulmányt tartalmaz, s funkciója, hogy bemutassa a mai svájci színház formai gazdagságát. A forma kifejezés itt elsősorban a színházi műfajokra, de több esetben arra is vonatkozik, hogy hol, mely speciális társadalmi csoportnak és milyen funkcióval játszanak ma színházat Svájcban. Ezek az írások általában néhány konkrét példa elemzésével mutatnak be egy-egy új színházi jelenséget, vagy írják le egy-egy hagyományosabb forma megújulását. Így kerül bemutatásra a *színpadi tánc*, a német szóval *Kleinkunst*-nak nevezett kisszínházi műfajok, a *Performance*, a *Slam Poetry*, a *gyermek- és ifjúsági színház*, a *műkedvelő operett*, a *fogyatékkal élők* és a *börtönök színháza*, és legújabb színházi jelenségeként a *vállalati vagy céges* színházi forma is.

Diskurzusok. A kötet harmadik részében azok az írások kaptak helyet, amelyek azt elemzik, hogy miről folyik közbeszéd Svájcban a színházzal kapcsolatban, vagyis mely színházi vonatkozású kérdések foglalkoztatták leginkább az elmúlt években, évtizedekben a szakmai, de a tágabb társadalmi nyilvánosságot is. Ezek egy része kultúrpolitikai: az irányításra, a támogatási rendszerre, a finanszírozásra vonatkoznak; másik része pedig a hagyományos svájci színházi formák helyzetére, azok megváltozására – vagyis utóbbiak inkább művészeti vagy azoknak a társadalmi hatását taglaló kérdéskörök.

A következőkben a kötet huszonegy tanulmánya alapján kívánjuk összefoglalni, megvilágítani a kortárs svájci színház történetileg kialakult általános, de csak rá jellemző sajátos vonásait, jelenlegi változásait, azért, hogy a magyar olvasó számára közel hozzuk a mienktől lényegesen eltérő színházi rendszert, kultúrát.

„A színházi táj” és a kultúra működtetésének alapelve Svájcban

A svájci színházi rendszer legfőbb tulajdonsága az ország történetileg kialakult általános politikai és kulturális jellegzetességéből – a föderalisztikus államberendezkedésből és a négy nyelvűségből – fakadó sokféleség.

A föderalisztikus alapelv lényege az adott társadalmi egységek nagyfokú önállósága, az, hogy a döntések helyi szinteken születnek. A színházi rendszer szempontjából ez azt jelenti, hogy a színházak fenntartásáról a helyi önkormányzatok gondoskodnak. A magasabb szervezeti egység, a kanton ebbe a folyamatba csak akkor avatkozik be, ha a városok nem tesznek eleget kultúrafenntartó szerepüknek. Az alapelv működését másképpen megfogalmazva: a különböző önkormányzatok, kantonok, kulturális régiók csak akkor nyerhetők meg szövetségi szintű, azaz állami kultúrpolitikai intézkedések számára, ha közben megtarthatják önállóságukat. Mindenesetre az 1990-es évekig ez az alapelv határozta meg a kultúra működését Svájcban. Ez azonban mára már változóban van. Mégpedig annak következtében, hogy az egyik oldalon, azaz a politikai, kultúrpolitikai rendszer magasabb szintjén felismerték a kultúra általános értékteremtő voltát, s ezért hajlandók azt anyagilag is támogatni; ugyanakkor a másik oldalon pedig elindult a küzdelem a kultúrára szánt pénzek új elosztásáért, az igazságosabb teherviselésért. Ez két korai és híres példán megmutatva a következőt jelenti. A nemzetközi hírű és rangú zürichi operaház az 1980-as évek közepén „megmentésre” szorult, mert addig – az öröklött alapelvnek megfelelően – csak Zürich város finanszírozta, annak ellenére, hogy az opera látogatóinak nagyobb része nem zürichi lakos volt. Zürich városa csak e krízishelyzetben kezdett tárgyalni az öt körülvevő településekkel és kantonokkal, hogy ők is szálljanak be az igen drága zenés színház fenntartásába. Ugyanez történt az 1990-es évek közepén a luzerni városi színházzal is. Nehéz tárgyalások eredményeként ott a következőképpen alakultak a támogatási arányok: 1996-ban a város még 85%, a kanton csak 10% és a környező települések 5%-ban vállalták a színház saját bevételből nem fedezhető kiadásait. Ez az arány folyamatos változás után 2012-re így módosult: Luzern városa 20%, a kanton már 70% és a környező tizenkét település 10%-os támogatást nyújtott/nyújt a luzerni színháznak.

Annak felismerése és belátása, hogy a kultúra nemcsak helyi támogatást igényel és érdemel, nem új keletű Svájcban sem. A gondolat már az 1950-es években megszületett, de – s ez is a svájci típusú demokrácia következményének tekinthető – a gondolatból csak nagyon lassan, több mint ötven év után született konkrét politikai döntés. Bár már 1975-ben készítettek átfogó jelentést a kultúra támogatási rendszerének kidolgozására, azonban ennek nyomán konkrét alapelveket egy-egy művészeti terület vonatkozásában csak 1985-ben fogalmaztak meg. Ezeket politikai vitára is bocsátották, de az alkotmányba a kultúra támogatásáról szóló új paragrafus csak 2000-ben került be, s ebből csak 2012-ben lett elfogadott törvény.

A meghatározó színházi (szervezeti) formák Svájcban

A legtöbb nézőt vonzó három színházi forma az országban: a *városi polgári színház*, a *független csoportok színháza* és az *amatőr színház/népszínház*.

A városi polgári színház

Svájcban 2012-ben harmincegy nyilvános, közpénzből támogatott városi színház volt. Ebből tizennyolc a német, tizenhárom a francia nyelvterületen. Az olasz és a rétoromán területen ilyen színházi forma nincs. E városi polgári színház fogalomhoz Svájcban két kritérium társul. Az egyik a szubvenció, a másik a szigorú, szerződésekben rögzített működtetés. A fogalom pontosításához tartozik még, hogy a városi színház nem mindig közvetlenül a városi közösségé. Svájcban a városi színházak legtöbbször önálló, részvényes vagy részvénytársasági alapon működik, amelynek végrehajtói tanácsa van. Ez a tanács választja meg a színház vezetőjét is, de a szubvenciót adó önkormányzat hozzájárulásával. Az így működő színház megbízási szerződés alapján kapja a támogatást a teljesített szolgáltatásáért. A támogatás és a saját bevétel mértékének aránya átlagosan 75-25%. (Ez a támogatás Svájcban – összehasonlítva például Németországgal vagy Ausztriával – kisebb, mert ott 83-14%, illetve 82-18%.) A működtetés általános munkaszerződés alapján történik: A színházak munkaadó ernyőszerzetbe, a *Svájci Színházak Szövetségébe* tömörülnek (francia Svájc színházai ezen belül önálló szekciót alkotnak), nemkülönben a munkavállalók, ők a *Svájci Színházművészek Szövetségébe*. E két szervezet közötti megállapodások szabályozzák a béreket, a munkafeltételeket, a követelményeket stb.

A német nyelvű Svájc szinte minden színháza – a hagyományos német modellnek megfelelően – repertoárszínházként működik, állandó társulatokkal, s általában több évre szerződötetett tagokkal. (Legújabb tendencia, hogy az állandó társulatok száma lassan csökken a szabadúszó vagy amatőr színészekkel működő csoportokkal szemben.) A francia nyelvterületen a színházak en-suite rendszerben játszanak, nincs saját társulatuk, tehát többnyire befogadó színházak, vagyis a vendégjátékokat vagy a koprodukciókat részesítik előnyben, amelyeket addig játszanak, amíg van rá nézői igény.

Korábban, az 1960–1970-es évekig, a svájci köztudatban ez a városi, irodalmi (drámaszöveg dominanciájú) színházi forma számított *a* színháznak. Ugyancsak általános volt a közgondolkodásban a színház azonosítása a nagyteremmel, ami arra utal, hogy akkor a színház még tömegmédiumnak számított. Ma egy-egy városi színházon belül több kisszínpad is működik, mert a nézők már nem általában „járnak színházba” – mint a polgári nyilvánosság egyik fontos színhelyére –, hanem egy-egy konkrét előadás kedvéért mennek oda. Változásnak tekinthető tehát a sokféleség iránti nézői igény megjelenése. Tendencia ezzel párhuzamosan az elmúlt húsz évben e színházi forma látogatottságának lassú, de fokozatos csökkenése. Míg ebben a színházi formában 1990-ben évente átlag 1,77 millió színházlátogatást regisztráltak a statisztikák, addig ez a szám 2010-ben már csak 1,55 millió volt, azaz 12%-kal kevesebb.

A függetlenek színháza

A differenciáltság igénye szülte a kisszínházak mozgalmát is, aminek első jelei már a második világháború után megjelentek. Azonban a hivatásos művészekből verbuválódó úgynevezett független (nem a „hivatalos” városi színházakhoz kötődő)

csoportok száma igazán az 1970-es években kezdett el szaporodni. E csoportok 1975-ben hozták létre a svájci *Kisszínházak Egyesületét*. A német név rövidítve KTV, amelynek jelentése mára a rendszer három pillérére utal: a *KünstlerInnen – Theater – Veranstalter* (Művészek – Színház – Szervezők) hármására. 2012-ben az egyesület létszáma már igen nagy, összesen négyezer-ötszáz tagot számlál, amely szám hétszáz független csoportot, illetve művészt, háromszáz színházi szervezetet, negyven színházi ügynökséget és körülbelül kétszáz érdeklődőt takar. E dinamikusan fejlődő független színházi szcénának köszönhető, hogy Svájcban ma már nemcsak a gazdasági és kulturális központokban jó a színházi ellátottság, hanem a korábban kulturálisan fehér foltnak számító területeken is, úgymint olasz Svájcban, valamint a francia és német Svájc eldugott térségeiben. A mobil, független csoportok azonban nemcsak vidéken hoztak pozitív változást, hanem a városokban is. Hiszen ezek a csoportok legtöbbször avantgárd, kísérletező, új színházi formákat hoznak létre mind műfaji, mind színház-esztétikai és a célközönség szempontjából is. Elsősorban a korábban Svájcban alig létező táncszínházi formákat, az addig elhanyagoltnak tekinthető gyermekszínházi műfajokat, a kabaré új formáit és főként a korábbi kategóriákba be nem sorolható új intermediális színházi előadástípusokat. A városok – felismerve az e csoportok által teremtett új, izgalmas jelenségek kulturális értékét – az 1980-as évektől elkezdtek támogatni e csoportok munkáját is. Kétféle módon: közvetlenül a művészi projekteket, vagy indirekt módon alternatív játszóhelyek biztosításával (például használaton kívüli ipari létesítményekben). A támogató önkormányzatok mellé lassan felzárkóznak a kantonok és szövetségi-állami szinten a *Pro Helvetia* alapítvány is.³ Mindkét esetben a szubszidiaritás elve érvényesül, vagyis e két magasabb szintű támogatást csak abban az esetben kaphatják meg a csoportok vagy játszóhelyek, ha azokat már helyi szinten is támogatják. Ez a színházi életben a következőt jelenti: az alapítvány támogatja a különböző svájci nyelvterületek közötti csereprojekteket, s olyan új színházi produkciónak létrejöttét, amelyeknek van transzregionális vonatkozása is. Továbbá segíti a svájci és külföldi csoportok koprodukcióban készülő munkáit, s a svájci társulatok külföldi vendégjátékát. Vagyis, mint látható, kulturális transzferfolyamatokat kíván elősegíteni az országon belül és kívül. Változás állt be az utolsó években nemcsak a támogatás szintjeiben és intézményeiben, hanem annak módjában is. Új, általános tendencia az elmúlt húsz évben, hogy bár sokféle modell létezik, de az egyéni projektek helyett inkább a művészi csoportok és a függetleneknek játszóhelyet biztosító szervezetek hosszabb távú működését és a koprodukciók létrejöttét támogatják. Nyilván annak a felismerésnek a következtében, hogy ennek a szférá-

³ A *Pro Helvetia*, a két világháború között a demokratikus svájci szellemiség védelmében a fasizálódó német diktatúrával szemben létrehozott kulturális alapítvány funkciója a politikai veszély elmúltával megváltozott. A második világháború óta küldetése kettős: támogatást nyújt a svájci kultúra külföldi terjesztéséhez, megismertetéséhez, de továbbra is ad(hat) anyagi segítséget az ország határain belüli kulturális értékek teremtéséhez.

nak a működését mind egzisztenciális, mind művészi szempontból kiszámíthatóbbá kell tenni, ha azok munkájának művészi színvonalát emelni kívánják.

Összefoglalásként álljon itt néhány statisztikai adat ennek a színházi területnek a nagyságrendjére, jelentőségére vonatkozóan. Szakmai szervezetük, a *Független Színházalkotók Szakmai Szövetsége* 1983-ban jött létre. 1994-ben száznegyven tagja (száz csoport, negyven egyéni művész) volt, 2012-ben már négyszáz. S két fontos adatsor még, nemcsak a játszóknak, hanem a nézők szempontjából is: 2003-ban a független csoportok négyszázötven szervezés keretén belül tizenegyezer-háromszáz előadást tartottak körülbelül egymillió-háromszázezer néző előtt. A másik adat a 2005–2008 közötti időszakra vonatkozik. Ekkor a függetlenek produkcióit háromszázhat különböző játszóhelyen körülbelül egymillió-hétszázezer néző láthatta. (Bár természetesen ebben a színházi szférában nem lehet olyan pontos statisztikai adatokat kapni, mint a hivatalosan dotált városi színházakban, de a támogatott játszóhelyek egyre inkább érdekeltek a pontos adatszolgáltatásban, így ezek az adatok is egyre megbízhatóbbak.) A valóságban azonban ezek a számok csak magasabbak lehetnek, mert ezekbe az adatokba nincsenek beleszámítva a szervezetbe nem tömörült művészcsoportok, s ezáltal egy sor játszóhelyet sem lehet pontosan dokumentálni.

Az viszont egyértelmű tény, hogy ez a színházi szféra az elmúlt harminc-negyven évben felnőtt színházi jelenséggé fejlődött ki Svájcban. Milliós nagyságrendjével már 2008-ban több látogatója volt, mint a hagyományos városi színházaknak. S ha ehhez hozzávesszük az azóta eltelt évek dinamikus növekedését, de a mennyiségi fejlődésen túl azt a színház-esztétikai szempontot is, hogy többnyire itt születnek az innovatív előadások, és azt a társadalmilag fontos másikat, hogy ezeknek a színházi előadásoknak a nézői egyértelműen a fiatal korosztályból kerülnek ki, akkor könnyen belátható, hogy ennek a színházi jelenlétnek a jelentőségét nem lehet túlbecsülni Svájc mai színházi világán belül.

Népszínház/amatőr színház

Az Európában általánosan elterjedt két fenti színházi forma mellett van egy, csak Svájcra jellemző, legalábbis ilyen mértékben és formában csak itt élő harmadik is. Ez a német nyelvterületen népszínháznak (*Volkstheater*), a francia nyelvterületen amatőr (*amateur*) színháznak nevezett játékforma.⁴ Svájcban a fogalom a nem hi-

⁴ A népszínház kifejezés jelentésére különösen nagy figyelmet kell fordítanunk, mert különböző kultúrákban történetileg különböző, és másként kialakult formát jelölnek ugyanazzal a szóval. Európában talán a leghíresebb a 19. század első felében Bécsben, illetve annak elővárosaiban született, a városi kispolgárság önmaga identitását, de ugyanakkor szórakoztatását is kereső hivatásos zenés népszínháza, olyan színész szerzőkkel, mint Ferdinand Raimund és Nepomuk Nestroy. Magyarországon, a nemzeti önállóságért küzdő országban, a 19. század második felében a népszínház és a népszínmű műfajnak már nemzeti, még ha klisékhez is kötődő tartalma volt. Az Osztrák–Magyar Monarchiában bizonyos értelemben a későbbi operett műfaj kiindulópontja is ez a népszínmű és népszínházi forma lett.

vatásos, amatőr, műkedvelő színjátszók színházát jelenti, elsősorban vidéken, de nem kizárólagosan. A fogalomhoz az előadás készítésének egyszerű feltételrendszere is hozzáértendő. E színházi formához – leginkább a német nyelvterületen – sajátos darabtypus is társul: egy általában dialektusban megírt népszínmű, amely vidéki milióban játszódó történet; sajátos témákat dolgoz fel bizonyos színház-esztétikai szabályok szerint, de tartalmilag is meghatározható társadalmi értékeket közvetítve. Francia Svájcban az amatőr csoportok általában a hivatásos színházak repertoárjához hasonló darabokat játszanak.

Svájcban ez a színházi forma nem jelentéktelen, nem marginális. Itt, elsősorban a német nyelvterületen, mintegy minden századik lakos tagja egy *egyesületi színháznak* vagy *színházi egyesületnek*. Előbbi azt jelenti, hogy egy-egy civil szervezet, egy általános egyesület, például tornaegylet tagjai az év során betanulnak egy színelőadást, s azt ünnepi alkalommal egy-kétszer előadják saját közönségüknek, közösségüknek. A színházi egyesületek viszont, a nem hivatásos színjátszókból színjátszásra létrehozott egyesületek, amelyek egy-egy produkciójukat húsz-huszonöt alkalommal is eljátsszák hűséges törzsközönségüknek – legtöbbször nagy érdeklődés mellett, nagy sikerrel. (Erről egy különös műfaj vonatkozásában részletesebben lásd a *Formák* című fejezetben.) Ennek az öntevékeny színjátszásnak nagyságrendje és jelentősége számokban is mérhető, hiszen a *Svájci Népszínházak Központi Szövetsége*, amely csak egy (a német nyelvűeket összefogó) a négy szövetség közül, 2006-os beszámolójában hatszáztizenhét tagszínpadot említ, hetvennégyezer aktív és passzív taggal, amiből körülbelül negyvenezer az aktív. Ezek a csoportok tömegeket képesek megmozgatni: a négy szövetség adatai szerint évente körülbelül egymillió-százezer nézőt, amelyből csak a német előadások nézőszáma körülbelül nyolcszázötvenezer. De ha ehhez a szövetségeken kívüli csoportok előadásainak nézőit is hozzávesszük, akkor ezt az országos statisztikák már körülbelül hárommillióra becsülik. E színházi forma intézményesülésének fokát mutatja, hogy a német szövetséget már 1906-ban létrehozták; a franciát 1924-ben. A két olasz szövetséget viszont csak jóval később, 1980-ban, illetve 1982-ben hatvanöt, illetve harmincöt tagcsoporttal. (Rétoromán területen vegyesen vannak rétoromán és német nyelven játszó csoportok, amelyek az első szövetségbe tartoznak.) Így azzal lehet számolni, hogy a négy szövetség összesen körülbelül nyolcszáz amatőr társulatot tömörít. A szövetségek feladata nemcsak a közös ügyek intézése, hanem e nagy hagyományú színházi forma ápolása, fejlesztése is: kurzusokat hirdetnek, tanácsadó testületeket tartanak fenn, színdarabgyűjteményeket állítanak össze (például a francia szövetség egy kétezer-ötszáz darabból állót). S 1994 óta a négy szövetség közös biennálét is szervez a svájci amatőr színházak számára. E találkozó funkciója, hogy e különben nagyon elkülönülő, eltérő színjátszási formák cseréjét, kölcsönös megismerését Svájc különböző nyelvi-kulturális régiója között elősegítse. (A találkozó érdekessége, hogy rajta a csoportok nem a lakossági arány szerint, hanem tisztán nyelvi alapon vesznek részt.) Ez a fesztivál is azt mutatja, hogy Svájcban az elmúlt két évtizedben a nyelvi-kulturális tagoltság, szeparáltság évtizedei, évszázadai után ezen a területen is megindultak a belső interkulturális folyamatok.

A népszínházon belül nagyon sokféle különböző műfaj, forma létezik, amelyekről itt nem lehet részletesebben írni, de nem lehet említés nélkül hagyni a hatásában óriási jelentőségű *szabadtéri tömegszínházakat*. Ezeknek közös vonása, hogy egy-egy vidékhez kötődnek, s létrehozásában a vidék, a környék lakosságának nagy része aktív szereplőként vesz részt. Legtöbbjük története több mint száz vagy több száz évre nyúlik vissza. Természeti népszokásból nőtte ki magát francia nyelvterületen, Veveyben a *Vincellérék Nagyünnepé*, amelyet 1797 óta huszonöt évenként tartanak meg a település főterén. Legutoljára 1999-ben több mint ötezer környékbeli közreműködővel, egyszerre tizenhatezer, de két hét alatt összesen kétszáznegyvenezer néző előtt. 1924 óta játsszák öt évente népszínházként Einsiedelnben, a Mária-dóm előtt Calderón, a spanyol barokk drámaíró vallásos témájú *Nagy világszínház* című művét.

Svájcban azonban ki kell emelni a *nemzeti* tematikájú szabadtéri játékokat is mint teljesen sajátos tárgyú és funkciójú ünnepi játékokat, amelyeknek bizonyos kultikus vonásuk is van, de amelyek a többnyelvű Svájcban a nemzeti identitásképzés sajátos médiumaként is funkcionálnak vagy funkcionáltak a legutóbbi időig. Ezek közül a leghíresebbek az Interlakenben évente megtartott *Tell Szabadtéri Játékok*, amelynek van olyan résztvevője, aki már több mint nyolcszáz előadás szereplője volt. Az Uri kantonbeli Altdorfban 1899 óta adják elő Friedrich Schiller *Tell Vilmos* című drámáját, több mint száz környékbeli amatőr színjátszóval, de professzionális rendező vezetésével. (Ez a tendencia, mármint a szabadtéri játékok professzionálissá válása, általános jellemzője az utóbbi éveknek, évtizedeknek.) Történelmi emléknapokon tartott nagy nemzeti ünnepi játék például a *Svájci Szövetségi Ünnepi Játékok*. Ilyet utoljára 1991-ben adtak elő *Mythenspiel in Schwyz* címmel, amely a történelmi emlékhelyként funkcionáló tájat és a hozzá kapcsolódó mítoszokat tematizálta, de nemcsak tematizálta, hanem be is építette azt az előadásba. Bár ezt az előadást is ötvenezer néző látta, s a televízió keresztül még milliók, mégis ez után a bemutató után bontakozott ki Svájcban széles körű vita arról (lásd a *Diskurzusok* fejezetet), hogy ez a színházi forma adekvát-e korunkban. De nemcsak vita formájában kérdőjeleződött meg e hagyományos forma, hanem művészi-ben is. Az *Expo02* keretén belül megszületett egy ellenjáték is, az *Affentheater* (Majomszínház) címmel megrendezett előadás (szerzők Lukas Bärfuss és Samuel Schwarz, előadó a *400asa* csoport), amely mind tartalmi, mind formai szempontból erős kritikai reflexiója lett a nagy nemzeti ünnepi játékoknak. A színháztörténész feladata viszont nem a kritika, hanem az, hogy leírja és elemezze, miként működik egy-egy színházi forma egy adott társadalomban és annak különböző korszakaiban. (Christian Gyger a *Város és vidék* című, már említett tanulmányában azt elemzi, milyen társadalmi ideálokat közvetítenek a városi és népszínházak különböző műveken és színházi formákon keresztül, vagyis azt, hogy a színház konkrét megjelenési formáiban hogyan jelenítődnek meg a kor aktuális kérdései.)⁵

⁵ Ha színház- és kultúrakutatóként meg akarjuk érteni e sajátosan svájci népszínházi forma funkcióját, akkor még általánosabb síkon olyan alapvető kultúra- és színházelméleti kérdésekre kell keresnünk a választ, mint Mi a magyarázata általában a jelenség

A történeti formák mai helyzete

Ha összegezni kívánjuk a három domináns svájci színházi forma nagyságrendjét, hatását, fejlődési tendenciáit, akkor ezt – Andreas Kotte nyomán – a következőképpen tehetjük: mind a három szervezeti formájú színháznak tömeghatása van, hiszen ezek egyenként egymilliónál több nézőt vonzanak évenként. Az utolsó húsz év (1990–2010) statisztikai adatai szerint átlagban négy és fél millió színházlátogatás esik egy-egy szezonra, ami átlag egy-egy színházlátogatást jelent lakosonként. (Ez az adat hasonlóságot mutat a belga, a holland, a német, de a magyar kutatási eredményekkel is.) Természetesen ez a valóságban másként oszlik meg: vannak olyan városi vagy elővárosi lakosok, akik évente többször, a lakosság 5%-a évente hétszer is elmegy színházba. Ezek a számok Svájcban viszont azért sajtósak, mert ott nemcsak a városi lakosok találkoznak évente legalább egyszer színházzal, hanem – köszönhetően a népszínházi formának – vidéken is. S még egyszer ki kell emelni, hogy ezek a számok Svájcban minden bizonnyal jóval magasabbak, hiszen – mint ahogyan már utaltunk rá – csak a hivatalosan dotált, s ezért ellenőrzött városi színházak adatai az igazán megbízhatóak. A másik két, sokkal kevésbé szigorúan szervezett és számon tartott színházi forma – a tapasztalatok szerint – a hivataloknak jelentettnél lényegesen több előadást produkál. Az viszont pontos adat, hogy a statisztikailag követhető színházi események a harmincegy városi színházban, a függetlenek körülbelül háromszáz játszóhelyén és a körülbelül nyolcszáz amatőr színjátszó csoport helyszínein zajlanak. S ha az egyes formák

megszületésének, fennmaradásának és jelenkori virágzásának az új elektronikus tömegmédiák korában is? A válaszokat egyrészt a színház médium létezési módjában találhatjuk meg. Mivel a színház lényege a materialitás szempontjából a játsszók és a nézők közvetlen testi találkozása ugyanazon térben és időben, ezért ennek az ősi emberi játéknak a lényegéhez tartozik a közösség, s a színházi eseményen keresztül a közösségteremtés. Nem lehet véletlen, hogy Svájcban a 20. század közepéig viszonylag nagyon elzárt kis vidéki közösségek a színházcsinálásban és a színháznézésben találták meg leginkább az identitást képző, őrző médiumukat. Ezt a funkciót erősítette/erősíti a saját dialektusban megszólaló előadás. S ennek erejét felismerve, ezt még más médiumok megjelenésekor sem kívánják feladni. (Hogy a magas irodalom, a központosított német nyelvvel – Hochdeutsch – vagy a párizsi franciával Svájcban nem volt képes betölteni ezt a kisközösségi identitásképző szerepet, hanem más, sőt éppen ellenkező funkciót töltött be, az nem lehet ezen írás tárgya, de a kérdéseket érdemes lenne kibontani mind a különböző nyelvi rétegek, mind pedig az új médiumok szempontjából.) Válasz azonban nemcsak a színház medialitásában található, hanem a színház ősidőktől fogva létező társadalmi funkciójában is. Victor Turner kultúrantropológussal és Erika Fischer-Lichte színháztudóssal mondhatjuk, hogy a színház minden kultúrában megszületik, mert ábrázoló játék formájában mutatja fel a közösség társadalmi kérdéseit, konfliktusait a közösség nyilvánossága előtt; vagyis a színházban egy emberi közösség játék formájában jeleníti meg önmagát, miközben nézői pozíciójában ugyanakkor reflektál is rá. Nem lehet ez másként ebben a színházi formában sem.

iránti érdeklődés változásának tendenciáit vizsgálták, akkor a svájci színháztörténetészek a következő megállapításra jutottak: 2010 körül a városi színház és a népszínház enyhe közönségvesztést mutat. (Az előbbi húsz év alatt 1,7-ről 1,5 millióra csökkent, az utóbbi a rá jellemző hullámmal együtt 1,1-1,2 millió körül mozog). Jelentősen, több mint félmillióval (1,1-1,8 millió) nőtt viszont a független színházi csoportok előadásainak, vagyis a nem hagyományos, innovatív színházi helyszíneken játszott és kísérletező művészi eseményeknek a vonzása – különösen a fiatalok körében. Ezek az adatok még többet mondanak, ha őket más médiumok hasonló adatsoraival vetjük össze. Természetesen moziba Svájcban is körülbelül háromszor annyian járnak, mint színházba, s különösen a fiatal korosztály. Meglepő, vagy mélyebb elemzés eredményeként talán már nem is az, hogy míg a vezető új médiumok közül a televízió megjelenése a mozinézők számának majdnem harmadára csökkenését hozta a hetvenes-nyolcvanas évektől, addig a színház egészen rezisztensnek bizonyult az elektronikus tömegmédiummal szemben. Sőt – amint éppen láttuk – egyik formájában, a függetlenek színházában, ebben a periódusban még jelentős nézőszám-növekedés is megfigyelhető.⁶

Az utolsó egy-két évtizedben azonban megjelent egy olyan új színházi jelenség Svájcban, amely lehet, hogy átírja az eddigi színházi tájképet.

Új tömegszínház negyedik formaként?

A 2000-es években új tömegszínházi forma jelent meg Svájcban. S ez az üzleti alapú/magánszínházi musicaljátás. A magánszínházaknak korábban nem volt jelentősége a svájci színházi rendszerben. Ez változott meg az utolsó húsz évben. Egyre több új épületet építenek, vagy alakítanak át régiakat e célból. Már Zürichnek, Bázelnak, Bernnek is van ilyen, 2000 után épült zenecsarnoka (*Musikhalle*). 2010-ben Zürichben – közel félmillió néző előtt – olyan sikerrel játszottak egy musicalt, az *Ewigi Liebi (Örök szerelem)* címűt, hogy utána Bernben is felépítettek egy kétezer-négyszáz négyzetméteres csarnokot – kifejezetten ennek a musicalnek a befogadására. Az ideiglenesnek tervezett, egyszerre körülbelül kilencszázharminc nézőt befogadó csarnokot azóta sem bontották le, mert már meg is született ennek a musicalnek az utódja, *Die Schweizermacher* címmel (magyarra *Svájciakat csinálóknak* lehetne fordítani). Ambivalens ebben a jelenségben a következő: a musical zenés színházi műfaj megjelenése egyrészt a globalizálódó, nemzetközi tendenciák betörését jelenti Svájcba, ugyanakkor a kulturális transzferjelenségek sajátossága is

⁶ Ez a tény megint a színházi médium sajátosságára irányítja a figyelmünket. A színház élő, eleven emberek közvetlen találkozása, amely eseményt, élményt nem helyettesíthet a világról képeket közvetítő egyetlen új technikai médium sem. S ebben az összefüggésben újra el kell gondolkoznunk a svájci színházi rendszer, s azon belül különösen a második és harmadik formának a jelentőségén; konkrétan a népszínház saját közösségében, saját közösségének játszó, nem hivatásos színjátósok, színjátós csoportok működésének, illetve a függetlenek saját generációjukat megszólító erejéről.

megmutatkozik benne, vagyis az idegen jelenség transzformációja, hozzáigazítása a saját kultúrához. Ez a két tömegsíkert elérő musical ugyanis svájci dialektusban szólal meg. Az első esetben tulajdonképpen tíz, svájci dialektusban írt szerelmes dalnak a felfűzésével épül fel a musical egésze.

A magánszínházi, vagyis üzleti alapon szervezett musical-előadások azonban nemcsak a városi csarnokokat töltik meg több százezer nézővel, hanem meghódítottak más, hagyományos tömegszínházi helyszínt is, mégpedig a népszínház szabadtéri színházait is. Ennek a típusú előadásnak a száma óriási mértékben növekedik 2000 óta, s általában a nagy tavak tószínpadainál lokalizálható. Ez a színházi forma itt már nem választható el turisztikai eseményektől, mert ezeket a színházi esteket az egész országból odaseregülő látogatók szívesen kapcsolják össze egy-egy kirándulással vagy kellemes vacsorával. Vagyis ebben az esetben inkább beszélhetünk színházzal dúsított szabadidős tevékenységről, mint hagyományos színháznézői konvencióról. Mivel azonban ezeknek az eseményeknek a népszerűsége oly mértékben emelkedik, hogy már most eléri az éves több mint félmillió nézőszámot, ezért a jelenséggel kapcsolatban felvetődik a kérdés: vajon nem nő-e fel ez hamarosan a negyedik legnépszerűbb színházi formává Svájcban, megváltoztatva ezzel a rendszer egészét? A jelenség további gondolatokat, kérdéseket szül, amelyeket Andreas Kotte a következőképpen fogalmaz meg: Vajon nem jelent-e veszélyt ennek a színházi formának ilyen fokú elterjedése a többi, korábban kialakult formára nézve, veszélyeztetve ezzel nemcsak az egyes hagyományos formákat, hanem – homogenizáló tendenciájával – a svájci színházi rendszer egyik legnagyobb értékét, annak sokszínűségét is? Hiszen ezek a megaprodukciónak egy-egy bárhol megismételhető, konzervszerű színházi alkotást kínálnak a sok helyről egyszeri alkalomra odasereglett nézőknek. Szemben a többi színházi formával, amelyek saját közönségükhöz szólnak vagy még inkább saját közösségüket teremtik meg; mégpedig széles művészi spektrummal – még a leghagyományosabb városi színházban is szezononként átlag harminc különböző művészi alkotással. Nem is beszélve a függetlenek rendkívül gazdag művészi kínálatáról; azok új, új játszó-néző kapcsolatot, nézői magatartást előhívó játékformáiról, játszóhelyeiről; továbbá a műkedvelő színjátszás egyértelműen közösséget építő és identitást erősítő vagy őrző pozitívumáról, a színháznak e fontos társadalmi szerepéről.

Svájc színházi világának nyelvi-kulturális tagoltsága

A svájci színház történetileg kialakult legfontosabb színházi formatípusai után, amelyek általánosan jellemzik ennek az országnak a színházi rendszerét, érdemes megvizsgálni, hogy ezt a színházi világot hogyan tagolja Svájc nyelvi-kulturális összetettsége, vagyis mivel az általános jellemzők leginkább német Svájcra vonatkoznak, ezért összefoglalni, hogy ettől az általános képtől miben tér el francia, olasz Svájc és a rétoromán területek színházi világa.

Nyugat-/francia Svájc színházi rendszerének sajátosságai

Mivel francia Svájc az ország második legnagyobb nyelvi és kulturális régiója, ezért ennek a térségnek a színházát mutatjuk be elsőként (Anne-Chatherine Sutermeister tanulmányának segítségével). A svájci lakosság 20,5%-át kitevő nyugat-svájci franciák, közel másfél millióan, Nyugat-Svájc három tisztán francia és négy vegyes (francia-német) kantonjában élnek. Mivel a svájci franciák szinte egyáltalán nem beszélnek a másik három nyelvet, ezért nem csoda, hogy az ő kulturális, és így színházi orientációjukat is Franciaország és a belga-francia kultúra határozza meg. Bár ma már inkább kettős kulturális beágyazottságról lehet beszélni, vagyis francia Svájc kultúrája és színházi világa a svájci és az európai (még mindig elsősorban frankofón) kontextus kettősében értelmezhető.

Azonban ez korábban egyáltalán nem így volt. A második világháborúig Nyugat-Svájcnak nem is volt saját színházi kultúrája, hanem nagyvárosainak (elsősorban Genfnek és Lausanne-nak) befogadó színházaiiban a turnézó párizsi színházak vendéglőadásait fogadták. Az emancipálódási folyamat a második világháború után vette kezdetét – az önálló professzionális színházak, alkotóházak és más színházi intézmények kiépülésével. A saját produkciókat létrehozó svájci-francia színházak először Genfben és Lausanne-ban alakultak meg, s ezután már ők kezdtek turnézni előadásaikkal a többi nyugat-svájci városban. A színházi infrastruktúra kiépülésének első szakaszát 1968 után egy újabb történeti periódus követte. Mégpedig egy ellentmondásos, ellentétes folyamatban. Miközben még 1968 után is, egészen a nyolcvanas évekig, folytatódott a nyugat-svájci színházi rendszer kiépülése, a játszóhelyek, produkciós házak és befogadó színházak stabilizálódása, közpénzekből való finanszírozása, ugyanekkor elkezdődött – a '68-as reformszellemiségtől áthatottan – a korábbi struktúrák és színházesztétikák megkérdőjelezése is. Az 1970-es évek során professzionális kis színházi csoportok határolódtak el a hivatalos, még alig megszilárdult rendszertől, de főleg a hagyományos, irodalmi színházi formától – a drámaszöveg dominanciája helyett a testet, a mozgást állítva az előadás középpontjába. Ezzel az elmozdulással párhuzamosan zajlott a francia színházi hagyományban oly erős drámaírói szerepnek a megváltozása is – a rendező javára. Ebben az Off-szcénában a színház többé már nem a szó művésze, hanem a zenei, táncos és vizuális elemek újszerű ötvözete. Ez az általános változás azonban negatívan érintette a svájci francia drámaírók helyzetét, hiszen a svájci francia színház és vele együtt a svájci francia dráma emancipálódása későn, éppen ennek a nemzetközi színház-esztétikai tendenciának a megjelenésével párhuzamosan zajlott. Ennek az ellentmondásnak a feloldására Nyugat-Svájcban kétféle kísérletet látunk. Az egyik az, hogy a szerzők ma már perszonalunióban egyszerre drámaírók, dramaturgok és rendezők – általában egy-egy produkciós házhoz kötődően. A másik reakció: Genfben 1996-ban megalapították a *Theatre de Poche*-t, egy kifejezetten a francia svájci kortárs dáma előadására specializálódott színházat – erősítve ezzel ennek a drámairodalomnak a pozícióját.

A professzionális színházak eredetileg a Genfi-tó környékén, elsősorban Genf és Lausanne városában tömörültek, de mára már más térségben is vannak dinamikus

folyamatok. A kisebb városok (Freiburg és Biel) is felismerték a színház közösség-teremtő erejét, ezért ott is investálnak új színházépületekbe. Az elmúlt huszonöt évben ebben a teljes kulturális régióban összesen tizennégy nagyobb (ötszáz-nyolcszáz fős) és öt további kis színházépület épült. Ezek legtöbbször befogadó színház, de egyre több ház állít elő önállóan vagy koprodukcióban saját előadást is. Nyugat-Svájcban tehát intézményi szempontból háromféle színház létezik. Történetileg alakult úgy, hogy dominál a befogadó színház, de egyre több a produkciós ház és a vegyes működtetésű, azaz olyan színház, amely maga is segít létrehozni előadásokat, de fogad másutt készítetteteket is. Az utóbbi kettő saját színházának „bejártása” után turnéra indul, hiszen ennek a térségnek a színjátszási módja, a szintén francia mintájú en-suite rendszer, azaz egy-egy előadást folyamatosan addig játszanak, ameddig van rá néző. Ezért minél több játszóhelyet kell biztosítani ahhoz, hogy egy-egy elkészült produkciót tovább lehessen műsoron tartani. Ennek a rendszernek a fenntartása természetesen a színházzal nem rendelkező városok és a vidék érdeke is. E nem egyszerű szervezeti-működtetési rendszer elemeinek, a házak, csoportok és előadások jobb összehangolására három szervezet jött létre. Az egyik a produkciós házak szövetsége (A Francia Színházak Uniója), amelynek összesen tizenhárom jelentős nagy színház a tagja (hat genfi, öt lausanne-i és kettő e kulturális centrumokon kívül). Ez a tizenhárom színház szezononként körülbelül négyszázezer nézőt „lát” el előadásokkal (a Genfi Opera maga a nézők egynegyedét; ugyanakkor az is tény, hogy ezzel az e szövetségbe tömörülő színházaknak jutó szubvenció felét is ő nyeri el). Itt minden szigorúan szabályozott, a munkabérek, a munkafeltételek, mint német Svájc városi színházaiban is. A másik szövetség a befogadó színházakat tömöríti, körülbelül negyvenet. Feladata, hogy a produkciókat egyeztesse, információkat áramoltasson, általános kultúrpolitikai kérdéseket vessen fel stb. A harmadik szervezet, az 1993-ban létrehozott, rövidítve CORODIS-nak nevezett, amelyiknek az a funkciója, hogy a produkciókat terjessze a régióban, de a régión, sőt az ország határain túlra is. A három szervezet együttműködéséből egy új modell is létrejött, amelynek lényege, hogy a színházművészek/csoportok egy bizottság előtt mutatják be kész produkcióikat, amely aztán ezeket – ha kellő színvonalúak – kijáánlja a befogadó színházaknak. Pályázni lehet a CORODIS-nál el nem készült művészi projektekkel is, amelyeknek a szakmai bizottság ítéli oda a támogatást. A bizottság 2008-ban ezeregyszázhatvanhét előadást támogatott ötszáznegyvenkétezer svájci frankkal. A támogatott produkcióknak mennyiségi és minőségi feltételeket szabnak. Ilyenek a meghatározott minimum előadásszám, bizonyos játszóhelyek, például iskolák preferálása, a helyi előadásokon túl az előadás utaztatása (minimum három kantonban kell bemutatni a darabokat). A minőségi kritériumok az előadások nézői és média-visszhangjára vonatkoznak. Természetesen ezt a rendszert is állandó vita kíséri, hogy melyik ház, melyik csoportot, csoporttípust (kezdőt vagy a már bizonyított, magas művészi színvonalút) s milyen mértékben támogassanak, de összességében elmondható, hogy a modell – a szükséges reformokkal együtt – működőképes. Változott például az a kezdeti tendencia, hogy csak egyes konkrét projekteket finanszírozzanak. Ezzel szemben most már gyakrabban hosszabb távú (hároméves) csoportműködést

támogatnak; s erősíteni kívánják a koprodukcióban készült előadásokat is – összevonva a forrásokat. Új tendenciának tekinthető, hogy a támogatás lassan áttevődik a produkciókról a recepcióra, azaz a színházközvetítésre – egyes társadalmi csoportok vagy korosztályok szempontjának figyelembevételével. A pénzügyi terhek elosztásának új formáiban is elől jár e régió, mármint abban, hogy ne csak a városok, hanem a kantonok és a szövetségi állam megosztva támogassa a színházi tevékenységet. Így válik, válhat lassan e kulturális térség sajátossága, a történeti en-suite rendszer és ennek következtében a kényszerű utaztatás, turnézás ezen a konkrét kulturális téren átívelő dinamikus modellé egész Svájc számára. Ezzel is erősíve a transzregionális tendenciákat.

Külön ki kell emelni még a fesztiválok szerepét e kulturális régióban, az itt tartott öt nagy nemzetközi fesztivál hatását. Az 1970-es évektől szervezett különböző profilú fesztiválok – 1972: *Festival de la Cité* (eklektikus); 1977: Genf és környéke (nemzetközi koprodukciós nagyelőadások); 1983: Freiburg (képzőművészeti és színházi performance); 1984: Nyon (kisszínházi műfajok); 1996: Lausanne (avantgárd törekvések) – közös jegye a kísérletezés, új színházesztétikák felmutatása. Ezek két szempontból is igen nagy jelentőséggel bírnak: az egyik a régió színházi kínálatának kiegészítése, gazdagítása; a másik a nemzetköziségből következő magas művészi színvonal és annak inspiráló hatása az itteni társulatokra.

Összegzésként elmondható, hogy Nyugat-Svájcnak, vagyis francia Svájcnak összetett, többretegű színházi struktúrája van. E rendszer állandóan változik: hagyományos intézmények alakulnak át, színházi műfajok halnak el, de új szervezeti formák, új színpadok, új támogatási formák, s ami a legfontosabb, új művészi kísérletek jelennek meg, amelyek mind gyorsan reagálnak korunk általános kulturális változásaira – hozzájárulva ezzel a színházlátogatók mai világban való tájékozódásához.

Olasz Svájc színházi helyzete

Korábban ebben a térségben állandó színházról csak álmodni lehetett. A régióban ugyanis csak iskolai színjátszó hagyomány, illetve vándorszínházi forma uralkodott egészen a legújabb időkig. Bár művészi szempontból már az 1970-es évektől jelentős új kínálat jelent meg a térségben, mégpedig innovatív független társulatok előadásainak formájában. Ezekre a vásári komédiai (cirkuszi-clown) hagyományra, s ezzel a testi képességek felmutatására építő, erősen nonverbális elemekkel dolgozó, szegényszínházi (kevés, könnyen szállítható dekoráció, stb.) forma a jellemző, a nyelvhez kötődő, úgynevezett irodalmi színház alig. Az amúgy minden szempontból rossz körülmények – Svájcban a legmostohábbak – ellenére a nyolcvanas évektől mégis tovább nőtt az itt dolgozó színházi csoportok száma. 2009-es statisztikai adat a helyzet jellemzésére: az ottani színházi szövetség által nyilvántartott huszonnégy csoport abban az évben huszonnyolc produkciót hozott létre (hetet koprodukcióban), s ebből négyszáznegyvenegy előadást tartott körülbelül nyolcvanegezer néző előtt. De a két utolsó szám már nemcsak olasz Svájcra vonatkozik, hanem az itteni csoportok más térségben vagy külföldön tartott előadá-

saira és közönségére is, mert a növekvő kínálat ellenére olasz Svájcra a „felvevő piac” kicsisége jellemző. Egyértelműen pozitív fejleménynek tekinthető viszont, hogy az elmúlt években a térségben végre pénzt áldoznak régi színházi vagy korábban más funkcióban használt épületek renoválására, vagyis új, méltóbb színházi játszóhelyek megteremtésére.

A kötetben olasz Svájc csak a *Diskurzusok* fejezetben kerül elő (szerző: Manuela Camponovo), mégpedig abban a vonatkozásban, hogy Tessinben az elmúlt két évtizedben heves – többször népszavazással is kísért –, nyilvános viták zajlottak a színház helyzetéről e kulturális régióban.

A rétoromán területek színháza

Önálló rétoromán színházról nem lehet beszélni. A Bündnerlandnak nevezett, rétoromán nyelvet is beszélő lakosságot is magába foglaló területen a rétoromán és német nyelven játszó népszínházi csoportok jelentősége nagy, hiszen ezen a területen egyáltalán nincs állandó játszóhellyel rendelkező profi színházi alakulat. Az itteni német dialektust beszélő amatőr csoportok számára igen inspiráló az 1981 óta rendszeresen megtartott *Cburi Szabadtéri Játékok* rendezvénysorozat. Míg a második világháború után a tájnyelvi színjátszás területén stagnálás volt megfigyelhető ebben a térségben, az 1980-as évektől kezdődően viszont jelentős a felívelés.⁷

A svájci színház formai gazdagsága

Ha a kortárs svájci színházat nem a történetileg kialakult szervezeti formatípusok, és nem is a nyelvi-kulturális tagozódás szerint, hanem a színházi műfajok és a funkciók felől kívánjuk megközelíteni, akkor általános jellemzőként annak formai gazdagságát kell kiemelnünk. Az alábbiakban ezek helyzetéről adunk rövid körképet.

A színpadi tánc. Svájcban a színpadi táncnak és általában is a táncnak, nincs jelentős hagyománya. Sem a klasszikus ballettnak, sem a modern szabad tánc műfajának, iskoláinak, sem a nemzetközi szinten az utolsó évtizedekben oly jelentőssé vált új táncszínházi formáknak, sem az olyan tömegtáncmozgalmaknak, mint a break vagy – tehetnénk hozzá – mint a magyarországi táncházmozgalomnak. Ez a helyzet azonban az elmúlt években radikálisan megváltozott. A perifériális jelenségből rövid idő alatt nemzetközi szinten is mérhető, sikeres színpadi tánc fejlődött. A tánc a társadalmi mindennapokban is egyre nagyobb teret nyer, sőt a képzés területén is nagy ugrás következett be. Ebben nagy szerepet játszanak az 1980-as évektől kezdődően Svájcban megrendezett nemzetközi táncfesztiválok, például a *Berni Táncnapok*, amelyek e pozitív változásokat inspirálták. A tánc a színházban azonban nemcsak hagyományos táncszínházi formában jelenhet meg. Christoph

⁷ Bizonyára nem függetlenül az akkoriban és az azóta is az egész országra jellemző jelenségtől, a nyelvi dialektusok szerepének megerősödésétől Svájcban.

Marthaler nemzetközi rangú svájci rendező több munkáját jellemzi az individuális, de még inkább csoportos mozgáselemek elidegenítő használata prózai előadásokban.⁸

*Kleinkunst*nak (kis művészetnek) nevezik németül mindazokat a színházi műfajokat, amelyek kis, intim terekben, az előadók és nézők testi közelségében keletkeznek: kabaré, comedy, varieté stb. De az elmúlt tíz évben nemcsak ezek a hagyományos formák éledtek újjá Svájcban hagyományos terekben (például a *Wintertburi Casino Színház*), hanem új terekben (például nagy expókon felállított sátrakban) új, hatásos, vitális színházi formák keletkeztek, sokszor éppen a korábbi történeti műfajokra való ironikus reflektálásból.

A *Performance* műfaj⁹ az 1960-as, 1970-es években sokszor provokatív akcióművészetként jelent meg (vérrel, fájdalommal), ahol a művészek a test határait feszegették. Ebben a kötetben két olyan svájci performance-típus elemzését olvashatjuk, ahol a női előadóművészek az individuális és a tömegmédiá kollektív narratív formáira reflektálnak a nyelv materialitását használva finom, sokoldalú eszközként.

A *gyermek- és ifjúsági színház* helyzete Svájcban. Míg külföldön általában mindkettő nagyra becsült színházi forma, addig ebben az országban még mindig küzdenek az elismertetésért. Eltekintve a városi nagyszínházak általában szezononként egyszeri, legtöbbször obligát karácsonyi előadásától, inkább a független csoportok, a kisszínházak kísérleteznek innovatív játékformákkal, a kisgyerekek számára a mese- és bábszínházzal, de a siker érdekében kényszerűen még mindig nevelőintézményekkel, óvodákkal, s főként iskolákkal szövetkezve. A középiskolás korosztálynak eleve az iskolák biztosítják a színházzal való találkozást. Egy 2005–2010 közötti időszakra vonatkozó felmérés szerint Svájc száztizenhat nyilvános gimnáziumának szinte mindegyike teszi ezt a gyakorlatban, vagy úgy, hogy az iskola színházba viszi őket (a kantonok anyagi támogatásával), vagy úgy, hogy a diákok egy évben egyszer maguk játszhatnak egy iskolai előadásban. Talán érdekes változásnak tekinthető, hogy a mai iskolai színjátszás (a történeti hagyománynal szemben) láthatóan nem didaktikus célokat követ. Repertoárjuk egynegyede musical, 7,5% operett, körülbelül 8% táncprodukció, 6,3% kabaré, igaz, hogy a másik 50% különböző prózai darab. Arról viszont nincs még kutatási eredmény, hogy ez utóbbiak milyen értékeket közvetítenek.

⁸ Bár ez a jelenség, a korábbi hagyományos színházi műfajok keveredése, nemcsak Marthaler munkáira jellemző, hanem az utóbbi néhány évtized színházesztétikájára általánosan is.

⁹ Itt most nincs idő kitérni a fogalom többféle értelmezési lehetőségére, annak egészen a Fischer-Lichte-i művészetfilozófiai kiszélesítéséig. Ahhoz vö. Erika FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, illetve magyarul Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, fordította KISS Gabriella, Budapest, Balassi, 2009.

A *fogyatékkal élők és a börtön színháza* terápiás célzattal létrehozott színházi formák. Míg az előbbinek elsősorban egészségi, mentális, fejlesztő, az utóbbinak szociális-pedagógiai funkciói erősek. Az első színházi formának a svájci társadalomban nagy respektje van. Létre is tudta hozni az elmúlt évtizedekben a maga intézmény-rendszereit: jelentős számú csoportot, ezek találkozására négy fesztivált, sőt egy elismert színházi képzőhelyet is a szellemi fogyatékosok számára. Ez a fejlődés azonban egy szemléletváltás miatt ambivalens módon más irányt vett a legutóbbi időkben. E szemléletváltás egyik elemét egy tehetséges, izombetegséggel küzdő svájci táncos fogalmazta meg: „Aki már tudatosan ki mer állni, és felmenni a színpadra, annak már nincs szüksége terápiára.” De nemcsak ennek az önmegmutatási bátorságnak, hanem a színházmédium gazdag plurimedialis jelrendszerének következménye is, hogy a vak, siket, néma vagy éppen mozgásában erősen korlátozott játékosok esetében a hagyományos színházesztétikáktól eltérő, új színházi jelekkel, jelkombinációkkal lehet kísérletezni, illetve a mai színház új testfelfogásaival. Ez pedig már le is bontja a fogyatékosok és a profi színházak közötti határokat. Egyre gyakoribb jelenség, hogy fogyatékosok és nem fogyatékosok együtt hoznak létre magas színvonalú, újszerű színházi alkotásokat. Így – paradox módon – fölöslegessé téve a nehezen kiharcolt saját intézményi hátteret. A „fölöslegessé” válnak a korábban is kisszámú börtön-színház esetében más oka van. Míg az 1970-es években – a szigorú börtönviszonyok közepette – szinte csak a színjátszás volt az egyetlen kollektív szociális élménylehetőség a nyomasztó izoláltsággal szemben, mára már olyan liberális feltételek között élnek a rabok a börtönökben Svájcban, hogy a színjátszás e fent leírt funkcióját már nem kell hogy betöltse, s ezért e színházi forma jószerével el is tűnt a palettáról.

Vállalati vagy céges színház. Szintén szükségletorientált színháznak nevezhetjük a Svájcban leginkább a német nyelvterületen elterjedt színházi formát, ahol a rendszeresen játszó egységek száma 2007-ben harmincnégy volt. Itt a színházi formát a munkatársak, csoportok, a cég és a kliensek közötti konfliktusok megoldásában használják eszközül, s az olyan szociális készségek fejlesztésében, mint a flexibilitás, kreativitás, belső motiváció erősítése stb. Lehet, hogy – mint a tanulmány írója értékeli – mindez elsősorban a cég érdekeit szolgálja, de azért Victor Turner kultúrantropológussal hozzá kell tennünk, hogy a színháznak már ősidők óta, és minden társadalomban volt szociális konfliktusok megoldását elősegítő funkciója, amelynek ez az utóbbi csak mai, modern változata.¹⁰

A *Slam Poetry* az USA-ban keletkezett, először fiatalok önszórakoztató játéka-ként, s onnan terjedt el az irodalom és színház határán álló hibrid formaként. Ez ma a svájci színházi műfajok formáit is gazdagítja.

A műkedvelő operettjátás. A nemzetközi színházi világból származó formák mellett Svájcban virágzik egy nagyon sajátos műfaj, a nagy hagyományú népszínház

¹⁰ Ehhez vö. VICTOR TURNER, *Soziale Dramen und Geschichten über sie*, in Uő, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt am Main, Fischer, 1995, 95–140.

egyik válfaja, az amatőr operettjátás. Ez a tömegeket (egy-egy produkció tízhúszezer nézőt is) vonzó színházi forma vidéken, és ott sem a svájci francia, hanem csak a német nyelvterületen vált honossá. A különös ebben az, hogy Svájcban az operett nem a városi nagyszínházak és a professzionális zenés vándortársulatok műfaja, hanem az amatőr színházi egyesületek territórium. Az is svájci sajátosságának tekinthető, hogy eltekintve egy-két korai, 19. századi megjelenésétől, ez a zenés színházi forma Svájcban, európai viszonylatban igen későn, az 1930-as évektől kezdődően vált egyre népszerűbbé. Ma sem lankadó sikerét a klasszikus operettrepertoár (*Koldusdiák, A fehér ló fogadóhoz, Marica grófnő, Csárdáskirálynő* stb.) tradicionális, nagykosztümös előadási módjának és lelkes törzsközönségének köszönheti, ezzel azt a kulturális transzferkérdést felvetve: Miért és hogyan kerül be, és ott miként és milyen funkcióval alakul át egy-egy idegen kulturális jelenség a befogadó kultúrában?¹¹

E fejezet összegzéseként tehát elmondható: Ma Svájcban jelen vannak a nemzetközi tendenciáknak megfelelő új színházi formák, ugyanakkor a csak erre az országra jellemzők is. A kulturális transzferfolyamatok mechanizmusainak megfelelően azonban az előbbieket is sajátos arculatot kapnak, amint bekerülnek ebbe az erős hagyománnyal bíró színházi rendszerbe.

Miről folyik közbeszéd Svájcban a színházzal kapcsolatban?

A diskurzusok egy része kultúrpolitikai: az irányításra, a támogatási rendszerre, a finanszírozásra; másik része pedig a svájci színházi formák helyzetére, azok megváltozására vonatkoznak – vagyis utóbbiak inkább művészeti, színház-esztétikai, vagy azok társadalmi hatását taglaló kérdéskörök. A berni színháztudósok ezeket elemzik.

Az első nagy tanulmány (szerző: Rolf Keller) nem direkt a színházi világról szól, hanem a svájci államberendezkedésnek azokat a determináló sajátosságait világítja meg, amelyek a kultúra működésének keretét adják ebben az országban, s amelyek nélkül a színházi rendszer, e kulturális terület társadalmi helyzete, társadalmi támogatottsága sem érthető. (A föderalizmus általános kultúrpolitikai vonatkozásait már a bevezetőben felvázoltuk, s ott konkrét példák segítségével igyekeztünk is megvilágítani azoknak a színházak működésére is kiterjedő ambivalens hatását.)

¹¹ Anélkül, hogy a svájci színháztörténetészek helyett kívánnánk megválaszolni a kérdést, valószínűleg látszik, hogy ez az adaptálási folyamat a nagyon erős svájci népszínházi hagyomány és az operett, eredetileg a magas kultúrával szembeni alapattitűdje közötti rokonsággal is magyarázható. (Ehhez vö. Volker KLOTZ operettkoncepcióját: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie-Posse-Schwank-Operette*, 1980.) Ugyanakkor az is érdekes és továbbgondolásra érdemes kérdés, hogy hogyan lett az eredetileg városi tömegszínházi operettból Svájcban vidéki tömegszínházi műfaj, méghozzá ilyen kitartóan, sőt egyre népszerűbben.

Finanszírozási kérdésekről szóló társadalmi vitát mutat be a következő írás. Konkrétan annak a tömegmédiában, a sajtóban, sőt 2006-ban a svájci televízió egyik legnépszerűbb műsorában, vagyis a legteljesebb nyilvánosság előtt és közreműködésével folytatott diskurzusát elemzi. E széleskörű vitát egy botrányoktól és személyes vonatkozásoktól sem mentes konkrét ügy robbantotta ki, mégpedig az a tény, hogy amikor (2000–2004) egy kiváló és nemzetközileg igen elismert svájci rendező vette át az intendánsi szerepet a hagyományok szempontjából is legjelentősebb svájci városi színházban, a zürichi *Schauspielhaus*-ban, akkor annak nézőszáma és ezzel bevétele is rövid idő alatt radikálisan (25%-kal) csökkent. Ennek tudatosodása aztán a svájci társadalmi nyilvánosságban egészen alapvető, általános kérdésekig szélesedett, illetve mélyült. Annak felvetéséig, hogy egyáltalán kell-e közpénzekből támogatni a színházat, sőt a kultúrát általában? (Hangsúlyoznunk kell, hogy ez a nyilvános vita a színházi világnak csak egyik szeletére, a városi színházak szubvencionálására fókuszált, azaz a köztudottan közpénzekből fenntartott kulturális intézményekre.) A tanulmány szerzője (Andreas Kotte) sok érveléssel alátámasztva adja meg ezekre a kérdésekre saját válaszait, de a svájci társadalomnak a gyakorlatban, a kultúrához való jövőbeni viszonyában kell színt vallania. Szorosan ehhez a kérdéskörhöz kapcsolódik az az esettanulmánynak tekinthető írás, amelyben a szerző (Mathias Bremgartner) a berni és a zürichi városi színházak intendánsválasztásaival kapcsolatban vizsgálja, milyen következményei vannak annak, ha művészeti szakembert vagy menedzser típusú vezetőt állítanak a színházak élére. (Ez utóbbi vita a magyar színházak vezetésével kapcsolatban is fellángol időről időre.)

Két tanulmány is foglalkozik a Svájcban hagyományosan nagyon népszerű szabadtéri játékokkal. Egy-egy előadás, egy-egy nyári szezonban (húsz-hetvenezer), a hat legnagyobb szabadtéri prózai előadás összesen kétszázezer nézőt is vonz. Az első írás (szerző: Simone Strauf) ennek a színházi formának a *szociológiai* vetületeivel foglalkozik (főként a *ballenbergi modell* elemzésével). Azzal, hogy ez a művészet és turista attrakció között elhelyezkedő színházi forma milyen értékeket tud teremteni a helység, a térség szempontjából: a konkrét gazdaságiaktól a pénzben nem mérhető közösségiekig, szellemiekig: úgymint az erősödő együttműködési hajlam, a kompetencia növekedése, a térségi image növekedése, a helyi közösség identitásának megerősödése. A másik tanulmány (szerző: Martin Bieri) ezzel szemben színházelméleti, kultúratudományi megközelítéssel vizsgálja az úgynevezett *tájszínház* lehetséges formáit; a táj és a színház szempontjából is gyökeresen eltérő koncepciójú színházi eseményeket. (A fogalmat az 1950-es években használta először egy svájci színháztörténész a szabadtéri játékok tipologizálásánál.) Egyes rendezők még az 1990-es években is hagyományos – néha új tematika és színház-esztétikai megoldások ellenére is –, a 18–19. század fordulóján, főként a romantikában kialakult tájfelfogással és színházfelfogással dolgoznak. Ezzel szemben 2008-ban a zürichi gyárszínházban a *Schauplatz international* nevű színházi formáció a színház és a performance határán álló *Expedition an den Rand der Welt* (Expedíció a világ végére) című produkciójával egyszerre kérdez rá, sőt kérdőjelezi meg a hagyományos színházi és tájfelfogási evidenciákat. Tudatosítja a nézőkben nemcsak a színházi megfigyelői szerepet, hanem

egy új, a romantikától gyökeresen eltérő tájkonceptió jegyében saját, nem idillikus városi táját fedeztetni fel nézőivel – provokatív eszközöktől sem visszariadva.

Az utolsó írás (szerző: Regula Schröter) is színház-esztétikai kérdésekkel, mégpedig egy nem csak Svájcban megjelenő új színházi jelenséggel foglalkozik. A kísérletező színházi gyakorlatban egyre többször „szerepeltetnek” civileket, úgynevezett valódi embereket a színpadon, mégpedig profi színházakban, profi színészekkel együtt. Kinyitva ezzel a hagyományos, a 18. század óta konvencióvá vált zárt, a valóságtól elválasztott mű/művi/művészi tereket; megkérdőjelezve ezzel az illúziószínház hagyományát, s vele a „mintha-valóság” létezését is. A jelenség svájci vonatkozása és így az esettanulmány alapja a *Rimini Protokoll* 2007-es zürichi előadása volt, ahol a legendásan világhírűvé vált Dürrenmatt *Öreg bölgy látogatása* című darab 1956-os *schauspielhausi* ősbemutatóját idézik meg. Ezt azonban nemcsak az akkori előadást felidéző elemekkel (díszlet-jelmez) tették, hanem az akkori produkció létrehozásában résztvevők (például rendezőasszisztens, színész, technikus, művészeti titkár) improvizatív visszaemlékezéseivel együtt. Ezzel mutatva meg, hogyan létezett, illetve mi a létezési módja általában az úgynevezett műalkotásnak – a körülmények, a kor, a láthatatlan alkotók hálózatában. A *Rimini Protokoll* a közönséget reflexióra, sőt önreflexióra készíti, hiszen figyelmét a különféle szerepekre, például a nézői szerep kérdéseire is ráirányítja, de ezzel nemcsak a színházi, hanem általában is a szerepek, a társadalmi szerepek jelenségét is tudatosítja benne. A civilek megjelenítésével a színpadon – azok esetleges testisége következtében – a néző automatikusan konfrontálódik a művi/művészi megjelenés lényegével is. Felismerheti, hogy konstruált, mesterséges a művészet és a valóság közötti határ is.

Ez utóbbi színház- és kultúraelméleti, művészetfilozófiai kérdések láthatóan szintén foglalkoztatják a svájciakat, ha nem is a széles nyilvánosságot, de az alkotó művészeket és a színházzal foglalkozó színháztudósokat mindenképpen.

Összegzés

Összegzésként elmondható, hogy e tanulmánykötet alapján valóban átfogó képet kaphattunk Svájc mai színházi helyzetéről. A svájci színháztudósok kutatásainak köszönhetően megismerhettük a történetileg kialakult sajátos svájci színházi rendszer domináns formáit, annak kulturális és színház-esztétikai sokféleségét és gazdagságát. Ezen túl érzékelhetővé váltak az utolsó két-három évtized változásainak fő tendenciái is. Többek között az, hogy a különböző nyelvi régiók és társadalmi terek közötti elszigeteltség két fő hatására csökken a mai Svájcban. Ez egyrészt egy általános nemzetközi színház-esztétikai változásnak a következménye, mégpedig az úgynevezett irodalmi, azaz nyelvi dominanciájú színház lassú háttérbe szorulásának. (Ennek pozitív hatása a nyelvileg és kulturálisan szabdaltságot Svájcban a nyelvi elszigeteltségből való felszabadulásként is leírható, illetve értelmezhető.) A Svájcban belüli transzregionális, interkulturális tendenciák ugyanakkor kulturpolitikai felismerésnek is köszönhetőek; annak, hogy a korábbi általános társadal-

mi és kulturális alapelvvvel, a föderalizmussal szemben ma már a helyi szintek mellett magasabb, azaz kantoni és állami intézményekben is erősen támogatandónak tartják a kultúrát. A gazdag hagyományból és a sok új jelenségből következő sokszínűség pozitív aspektusát veszélyeztetni látszik bizonyos nemzetközi színházi műfajok (például a tömegeket vonzó musicaljátás) behatolása a rendszerbe, amelyeknek globalizáló és ezzel együtt homogenizáló hatása van. Ugyanakkor ellenhatásként azt is megfigyelhettük, hogy egy erős hagyományokkal bíró színházi kultúra miként képes átalakítani, saját színházi hagyományaiba beépíteni az új, idegen színházi jelenségeket. Alátámasztva azt a kultúratudományi felismerésünket, hogy a kulturális transzferfolyamatok mindig transzformációk is egyben.

Így a tanulmányok szerzői munkájukkal nemcsak sok ismeretet nyújtottak a kortárs és általában a svájci színház világáról, hanem alapvető felismerésekhez is segítik a kötet olvasóját, így a magyar színháztudóst is. A fentiekén túl újra a legfőbbhöz: a színháznak, a nyilvános társadalmi térben létrejövő eleven, közvetlen, intenzív közösségi esemény megélése, érzéki megtapasztaltatása/megtapasztalása által mindig erős közösségteremtő, identitásképző, de kritikai reflexiót és felismerést is kollektívan közvetíteni képes hatása van. A svájci színháztudósokkal együtt csak remélhetjük, hogy a svájci kultúrpolitika megvédi, és Svájc társadalmá – a gazdasági szemléletű viták ellenére is – kitart a színháznak e már sokszorosán megtapasztalt értékteremtő funkciói mellett.

A gyűjteményes kötet indirekt módon természetesen sok komparatív tanulsággal is szolgálhat/szolgál a magyar színházzal foglalkozók számára is.

Recenzió

„Új alakokká vált testek”¹

Bényei Tamás, *Más alakban. A metamorfózis lehetséges poétikai és politikái*, Pécs, Pro Pannonia, 2013, 219 oldal

2013-ban Bényei Tamás előadásokat tartott a Pécsi Tudományegyetemen a Thienemann-előadás-sorozat keretében – a *Más alakban. A metamorfózis lehetséges poétikai és politikái* című könyv ennek a tudományos munkának a szerves továbbgondolása. A *Más alakban* ugyanis sokkal több, mint pusztán a Pécsett elhangzott előadások könyv alakba öntése: Bényei Tamás nyolcadik könyve rendkívül összetett és gondolatébresztő tudományos teljesítmény. Noha a szerző kimondottan szűk fókusszal dolgozik, ez korántsem jelenti azt, hogy a vállalkozás ne lenne kifejezetten ambiciózus, és ne vetne fel fontos és aktuális kérdéseket – a metamorfózis hatalmas kultúrtörténete miatt eleve csak pontosan kijelölt problémaazonosítás révén lehet koherens és megvalósítható módon írni a témáról. A pontosan körbehatárolt témakijelölés, vagyis hogy milyen kontextusok teszik relevánssá a metamorfózis kérdéskörét a 20-21. században, nem jelenti azt sem, hogy az átváltozás trópusának egy véletlenszerű, esetleges mozzanatának feltárása lenne a könyv célja – a *Más alakban* egyik legfőbb erénye pontosan a problémafelvetés – és az azonosítás aktualitása.

Bényei Tamás munkájának egyik fő célja annak feltérképezése, hogy mi történik a különféle testekkel akkor, amikor hatalmi diszkurzusok, ideológiák játéktérébe kerülnek. Ilyen értelemben mondhatjuk azt, hogy az átváltozástörténetek legfőbb téje és jelentése *identitáspolitikai* természetű – pontosan ezért lehet a posztmodern korban a metamorfózis trópusában különösen érdekelt a feminista, a posztgyarmati és a poszthumán közelítésmód. Tűnjenek ugyanis akármilyen rendhagyónak az átváltozáson áteső emberek (vagy istenek) narratívái, a metamorfózistörténetek korántsem csupán egyes kivételes sorsú emberek identitásáról vetnek fel alapvető és felforgató kérdéseket: a metamorfózis „az ember mint olyan meghatározását” (12) teszi kockára a legtágabb értelemben vett hatalmi-ideológiai kontextusokban, ezzel pedig húsba-

¹ A kutatás a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú *Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergenciaprogram* című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

vágó biopolitikai folyamatokra tapint rá. Ahogyan Bényei Tamás fogalmaz, „a metamorfózis trópusa azt jelzi, hogy az egyént meghatározó, önmagukba beleíró [...] politikai diszkurzusok a testre és a testbe írva, tünetként adnak jelt magukról” (12), ezzel rámutatva arra, hogy az átváltozás mindig azt villantja fel valamilyen módon, hogy miként vagyunk beleágyazva (bio)politikai struktúrákba, és ez milyen következményekkel jár tág értelemben az emberképre, a humán szféra definíciójára, illetve nem kevésbé jelentősen az egyéni, megélt élet vetületeire is.

Az identitás kérdéseinek azonban nem kizárólag a (bio)politikai horizontja az, amelyre metamorfózis, illetve annak művészeti színrevitele fokozott intenzitással világít rá. A retorika, a képiség, az ábrázolás és az identitás összefonódásának, elválaszthatatlanságának vetülete is az értelmezések egyik kulcskérdése. Ezért is lehet kifejezetten fontos az, hogy a *Más alakban* nem korlátozza az érveléseket csupán szépirodalmi reprezentációkra, hanem meggyőző alapossággal és érzékenységgel tárgyalja, hogyan pozicionálják és értelmezik az átváltozás folyamatát a különféle bölcséleti diszkurzusok és képzőművészeti ágak is. Bényei az Arachne-történet elemzésekor említi a „művészet, az ábrázolás elkerülhetetlen materialitását, az ábrázolásban, megjelenítésben mindig kiiktathatatlan techné szerepét” (113). Ez a belátás mintegy az egész könyv metodológiájának alapját is adja, hiszen az elemzések mindig számot vetnek ezzel az elkerülhetetlen anyagszerűséggel. Legyen szó irodalmi szöveg, festmény, szobor vagy film értelmezéséről, a szerző mindig kitér arra, hogy a műalkotás anyagsága hogyan járul hozzá az értelemképzéshez. Különösen fontos ez a közelítésmód Bernini *Apollo és Daphne* szobrának tárgyalásakor, vagy Gustave Moreau *A Pierisiek* című festményének elemzésében: Apollo és Daphne között csak a történetet színre vivő közeg tartományában létesülhet viszony, legyen az irodalmi szöveg vagy a márványszobor, történetük egyik lényegi vonása pontosan a kettejük közötti folyamatos távolság, az interszjektív viszony következetes hiánya. A Pierisiek történetét megjelenítve pedig „önmaga anyagságának hangsúlyozásával Moreau festménye lehetetlenné teszi, hogy belefeledkezzünk az ábrázolt világ szemlélésébe: anyagszerűséget ölt magára, ami az ábrázolás tárgyától annak közegére, illetve a közeg materialitására irányítja a figyelmet” (84).

Bényei Tamás ezt a két legfontosabb kontextust – ahogy azt a könyv alcíme is mutatja –, az átváltozás poétikai és politikai aspektusait azonban korántsem egymástól elszigetelve vizsgálja. A *Más alakban* legfőbb belátása éppenséggel az, hogy ha a metamorfózis igazi jelentőségéről és aktualitásáról akarunk beszélni, akkor nem tárgyalhatjuk csupán az egyik problémakört, hiszen képiség és (bio)politika, ábrázolás és ideológia egymástól elválaszthatatlan, a másikat szüntelen implikáló folyamatok, és erre a beágyazottságra a metamorfózis trópusa különös plasztikussággal mutat rá. A könyv három fő fejezete a metamorfózist az elbeszélés és retorika, kép és mítosz, valamint politikai és etika viszonyrendszerében kontextualizálja, azonban ezek a kulcsfogalmak még akkor

sem elszigetelve jelennek meg, amikor az adott fejezet egy adott vonulatnak szentel kitüntetett figyelmet.

Ahogy a másik két fejezet, úgy a könyv első egysége is egy középpontba állított ovidiusi történet elemzésére felfűzve járja körül a fejezet központi problémáját – ez esetben ez a metamorfózis és az elbeszélés, illetve a retorika kapcsolata, amelynek paradigmatis példaként Daphne és Apollo történetét mutatja be a szerző. Ez a fejezet egyben a metamorfózis egyik legalapvetőbb és elsőként kínáló problémáját, az identitás mibenlétének kérdését is feltérképezi az átváltozás kapcsán, azonban ez a felütés nem esetleges az átváltozás retorikai rétegeinek vizsgálatakor. Ugyanis egy olyan esemény kapcsán, amelyben a központi szereplőnek, Bényei metamorfózisdefiníciójával élve, megváltozik a létmódja, az elbeszélhetőség kérdései eleve felmerülnek, és logikusan kapcsolódnak össze az identitás problémájával: hogyan beszélhetünk egy olyan entitásról, amelynek létmódja az átváltozás révén egymástól radikálisan eltérő „előttre” és „utánra” bomlik, miközben az identitás fogalmának és megtapasztalásának egyik alappillére pontosan annak narratív időbeli folytonossága? Bényei szavaival élve: „A metamorfózis radikális, traumatikus jellege [...] az elkülönült, önálló egyed és identitás fogalmát kérdőjelezi meg” (16), és ez elkerülhetetlen elbeszéléstechnikai következményekkel jár, amikor az átváltozás folyamatát történetbe szeretnénk rendezni. A metamorfózis ugyanis „a fiktív világ rendjének radikális megváltozásával” (43) is jár, egészen másfajta törvények lépnek érvénybe az átváltozás után.

A szubjektivitás mibenlétét más szempontból is körbejárhatjuk az átváltozástörténetek által felvetett kérdések mentén. Hiszen a metamorfózis nem csupán az identitás időbeli folytonosságának képzetét kezdi ki, hanem rengeteget elárul a megtestesülés viszonyrendszeréről is. Az átváltozás a „szubjektivitás (identitás) és test kapcsolatára, a megtestesülés következményeire kérdez rá” (17), ezáltal lehet az identitás válságának allegóriája. Ebből a szempontból nézve az átváltozás által felvetett egyik legégetőbb kérdés a „test és lélek, anyag és szellem ellentéte és kapcsolata” (17) – innen nézve azt mondhatjuk, hogy bármennyire is radikális és felforgató a metamorfózis, bizonyos értelemben mégiscsak a karteziánus törés logikája mentén dolgozik. Különösen igaz ez az átváltozás negatív értelmezésére, amely ontológiai lefokozásként ragadja meg a létmódváltást. Platón „a korábbi élet büntetéseinek megfelelő testbörtönt” (18) látta a metamorfózisban – e logika alapján gondolhatjuk el az átváltozást a lélek megtestesülésének allegóriájaként, amelyben az állati test a test mint olyan kifejezése. Az átváltozás pozitív értelmezése nemcsak abból a szempontból pozitívabb, hogy nem feltétlenül büntetesként tételezi az adott változást, hanem a test és szellem viszonyáról is más képet fest: ezen elgondolás szerint a metamorfózis „kikristályosítja, világossá teszi az átváltozás elszenvédőjének meghatározó jellemvonását, identitását” (17–18), vagyis a test nem kizárólag a lélek „ellenében” dolgozik. E kérdéskör vizsgálatának fő belátása az,

hogy a metamorfózis azáltal lehet a szubjektivitás válságának allegóriája, hogy színre viszi azt, hogy „az én eleve nem volt azonos önmagával” (23), hiszen az átváltozás akkor lehetséges, ha az identitásban már eleve megvan egy attól idegen elem. Mindezen vonások révén állíthatók a metamorfózis különféle vetületei, implikációi a szubjektumtörténet allegorizálásának szolgálatába. Bényei szerint a metamorfózis által megragadható a szubjektum konstruálásának többféle mozzanata, mind a tükörstádium, mind pedig „a szimbolikusba való beöltődés pillanata” (26) is.

A metamorfózis azonban nem korlátozódik csupán a szubjektumtörténet és a testiség tartományára – Bényei Tamás Philip Hardie-ra hivatkozva hangsúlyozza, hogy „az ovidiusi metamorfózis legalább annyira nyelvi esemény, mint valami olyasmi, ami ott kint megy végbe a testek és tájak anyagi világában” (35), tehát a „metamorfózis nemcsak a cselekmény, de a nyelv szintjén is lejátszódik” (35). Átváltozás és retorika kapcsolata már csak amiatt is elkerülhetetlenül felmerül, mert a metamorfózis a fiktív világban végbemenő cserefolyamatot is jelent: a létmódváltás során ugyanis valami „emlékművé, allegorikus jellé válik” (23), nyom, jel lesz belőle: Ovidius korában egy babérfa sosem pusztán növény, hanem őriz valamit Daphnéból is.

A 20. századi átváltozástörténetek, többek között Julio Cortázar *Axolotl* című novellájának kapcsán jelenik meg „a metamorfózis narrativizálhatatlansága és ábrázolhatatlansága” (43). Ezekben a történetekben az átváltozás pillanata többnyire „az átváltozás előtti és az átváltozott létező sem tud semmit az átváltozás pillanatáról: a metamorfózis, amely soha nem csak az átváltozás alanyának műve, valóban traumatikus mag: integrálhatatlan alteritás” (43). A metamorfózis ábrázolhatatlansága miatt lehet az is, hogy noha Bényei hét retorikai alakzatot is felsorol, amely „lefedheti” a metamorfózist, az átváltozás igazából egyiknek sem adja meg magát teljes mértékben, illetve mind ezen mozzanatok összessége lehetne az, ami teljességében megragadhatná a metamorfózis retorikai aspektusait.

Ahogy fentebb említettem, a fejezet Apollo és Daphne történetét helyezi középpontba a tárgyalt problémák paradigmaticus példaként. Daphne Apollo általi üldöztetésének, majd átváltozásának narratívája nem csak azért példaértékű, mert a történet dinamikáját adó mozgás és statikusság ellentéte „a szubjektum szabadságának és a szimbolikus rendbe való beírottságának ellentétét is leképezi” (47), így tehát beilleszthető a metamorfózis szubjektumtörténeti vetületébe. Daphne babérfává válásával, majd a fa Apollo költői tevékenységének jelképévé avatásával magán a történeten belül is szimbólummá, allegóriává válik, így lehet „az ábrázolás elő-allegóriája” (63). Daphne átváltozása is színre viszi a már korábban említett cserefolyamatot, amely során az átváltozott személy megszűnik emberként létezni, viszont jelként él tovább a természetben: „a metamorfózis elszenvedője egyrészt ember-voltát és egyéni életvilágát elvesztve belesüllyed a tiszta biologikumba (tulajdonneve egy fajt

jelölő köznévvé válik), másrészt viszont jellé, jelentéssé változik – ez a jelentés azonban az ő számára nem egyszerűen hozzáférhetetlen, de még csak nem is olyasmi, amit saját jelentésként felismerne (51). Daphne átváltozása így azt az átváltozásokra általánosságban is érvényes belátást is megjeleníti, hogy a jelek, a nyelviség (a retorika és a poétika) viszonyrendszerei elválaszthatatlanok az identitás, a test és ezáltal a biopolitika kérdéseitől.

A Daphne-történet, majd annak petrarcai újraértelmezésének és átsajátításának elemzése után az ovidiusi elbeszélés képzőművészeti ábrázolásai következnek, úgy mint Antonio Pollaiuolo és John Waterhouse festményei, Gian Lorenzo Bernini szobra, a modern ábrázolások közül pedig Anton Räderscheidt és Paul Klee festményei, valamint Kate McDowell szoborinstallációja. A klasszikus és a 20-21. századi ábrázolások közötti legfőbb különbség az, hogy míg a korai, uralkodó hagyomány még az átváltozásban lévő Daphné megjelenítéskor is tiszta kontúrokat használ, és megőrzi az új entitás, a fává történő átváltozásokra egyébként is jellemző antropomorf vonásait, addig a modern feldolgozások számot vetnek az átváltozásban foglalt *elváltozással*, azaz a folyamat monstroz, abjekt következményeivel is. Ez a vonulat nemcsak Daphnéra és nem pusztán a metamorfózis képzőművészeti megjelenítésére érvényes, hanem, mint ahogyan azt a harmadik fejezetben is látni fogjuk, a 20-21. századi átváltozástörténetekre általában is igaz. A 20. századi Daphne-ábrázolások abból a szempontból is jelentősek, hogy a történet genderszemponitú implikációt is színre viszik, különösen igaz ez McDowell szobrára, amely gyakorlatilag a Bernini-szobor szilánkokra tört változata: McDowell ezzel a Daphne-történetnek arra az implikációjára mutat rá, hogy „a női szubjektum interpellációja sokszor maga az erőszak aktusa” (72).

Az első fejezetet záró képzőművészeti alkotások elemzése egyben átvezet a következő fejezet kulcskérdéséhez, a metamorfózis, mítosz és képiség kapcsolatához. Ez az összefüggésrendszer azért rendkívül jelentős, mert a képiség szintjén „az átváltozás radikálisan kérdőjelezi meg a külső és belső, a látszat és belső tartalom vagy identitás viszonyát, s ekként [...] a világhoz való viszony alapvető kérdéseit feszegeti” (93). Tehát nem csupán az egyéni élet szintjén, a megtestesülés természetét és következményeit vizsgálva merül fel a külső-belső viszony kérdése a metamorfózis kapcsán, hanem az ábrázolás, képiség szintjén is. Ebből is látszik, hogy az átváltozás és az identitás kapcsolata nem „pusztán” ontológiai, episztemológiai, hermeneutikai vagy biopolitikai kérdés, hanem reprezentációs és esztétikai viszonyrendszer is (illetve, ahogyan a fentiekben is láttuk, egy átváltozott létező eleve a szignifikáció tartományába kerül, hiszen jellé válik), és ezek a kérdések „elválaszthatatlannak tűn[nek] a metamorfózis, és nem csak az átváltozott létező képtermészetétől” (93).

Mivel a fejezet a képiség kérdéskörét helyezi középpontba, logikusan következik, hogy ne kizárólag irodalmi reprezentációk elemzésére épüljön, noha a szépirodalmi szövegek is képesek plasztikusan játszani ezekkel a kérdésekkel.

Salvador Dalí *Narcissus metamorfózisa* című képén, mely az anamorfózis stratégiájára épül, a metamorfózis ábrázolhatatlanságának problémái hatványozottan jelennek meg, Moreau *Pieriszek* című festménye pedig minduntalan felhívja a figyelmet saját anyagságára. Ez az önreflexív gesztus viszont nem kizárólag a képzőművészeti alkotások sajátja, hiszen például Ovidiusnál „az átváltozás nem egyszer a fikcionalizáló és ábrázoló stratégiák önallegorizációjaként szolgál” (96) – ennek jegyében több olyan ovidiusi történetet is olvashatunk, amely az érzékcsalódás kontextusában mutatja be a metamorfózist. Ennek egyik legjobb példája Alcyone és Ceyx története, amely ismét rávilágít arra, hogy a képiség mindig identitásbeli kérdésekkel is jár, mivel magában foglalja a „kettéválás egzisztenciális lehetőségét” (97–98). Habár Alcyone és Ceyx története is rendkívül sokat elárul metamorfózis, ábrázolás és képiség viszonyáról, a fejezet központi ovidiusi narratívája mégsem ez, hanem Arachne története, aki Minervával vív szövőversenyt. Bényei szerint Arachne és Minerva versengése a „képalkotás folyamatának és (politikai, hatalmi) motiváltságának paradigmikus példája” (109), hiszen a két szereplő „vásznának különbsége és a versengés hatalmi kontextusa félreérthetetlenül jelzi, hogy a metamorfózis poétikája nem választható el annak metafizikájától és a szó legszélesebb értelemben vett politikájától” (111). Az önreflexió mozzanata ebben a történetben is meghatározó, hiszen mind Minerva, mind Arachne vásznát „performatív ábrázolásnak” (112) tekinthetjük, hiszen mindketten azt viszik színre poétikájuk révén, amiben, úgymond politikailag érdekeltek: Minerva vásznán minden isten félreérthetetlenül és hangsúlyozottan önmaga, illetve a halandók átváltozását büntetésként, példázatosan jeleníti meg (ezzel egyszersmind előrevetítve Arachne áthágásának megtorlását). Minerva statikus poétikájával ellentétben Arachne dinamikus szövete a vágyaiktól vezérelt isteneket átváltozásukban viszi színre, ez a minervai ábrázolásmódhoz képest már önmagában is olyan felforgató tevékenység, amely büntetést von maga után. Daphne történetéhez hasonlóan Arachne mítosza is számtalan későbbi szépirodalmi és képzőművészeti alkotásban szövődik tovább – Bényei többek között Diego Velázquez *A szövönők* című festményében, illetve Edmund Spenser *A tündérkirálynő*, A. S. Byatt *Mindenem*, Virginia Woolf *Orlando* és David Malouf *An Imaginary Life* című műveiben fejt fel az arachnéi stratégiákat.

A *Más alakban* utolsó tematikus egysége a metamorfózisnak az etikához és politikához fűződő összefüggésrendszerét vizsgálja, melynek kitüntetett ovidiusi elbeszélése Io története, melyet Agamben „puszta élet” fogalma mentén értelmez a szerző. Egyben ez az a fejezet, amely a legrészletesebben foglalkozik a metamorfózis legújabb, kortárs feldolgozásaival. A 20-21. századi átváltozástörténetek pontosan azért kaphatnak kiemelt szerepet ebben a fejezetben, mert ezek az elbeszélései leginkább a metamorfózis biopolitikai beágyazottságában és következményeiben, „a metamorfózis politikai átsajátíthatóságában” (135) érdekeltek. Bényei Tamás ezt a folyamatot ekképpen jellemzi: „különö-

sen a 19. század vége óta az átváltozás olyasfajta irodalmi, művészeti és bölcseleti átpolitizálására (újrapolitizálására) [lett mód], amely adekvát módon képes beszélni bizonyos nehezen megragadható (bio)politikai folyamatokról, mint amilyen az emberi test »leválása« a szimbolikus rendről (nem ismerjük fel önmagunkat a saját testünkben vagy a kívülről megalkotott testképekben), illetve ennek ellentéte: a test erőszakos beillesztése olyan diszkurzusokba és praxisokba, amelyek éppenséggel a dehumanizálás révén – vagyis figuratív-metamorfikus diszkurzív rendek révén részei a társadalom szemiotikai-politikai folyamatainak” (149). A modern átváltozástörténeteknek továbbá az is sajátja, hogy a korábbi elbeszélésekhez képest nyíltabban és tudatosabban viszik színre a metamorfózis hatalmi struktúrákat kikezdő lehetőségeit: az átváltozás nemcsak „a hatalmi diszkurzusba való beíródás passzív elszenvedése”, hanem „a hatalom elől való menekülés: szökésvonal, leendés”, illetve „felforgató élettöbblet” is (154), ezért lehetnek különösen hasznosak a metamorfózisról való gondolkodásban Deleuze és Guattari elméletei. A modern metamorfózis-elbeszélésekben az „érintkezés, egymásba folyás, behatolás fantáziái” (171) dominálnak, így lehet az átváltozás modern ikonográfiájának fő eleme a mimikri, a kannibalizmus, a betegség (járvány, parazitizmus), illetve a monstrositás és a formátlan. Ezeket a motívumokat Bényei többek között a szürrealista fotográfia reprezentációs stratégiáin keresztül vizsgálja, továbbá Marie Darrieussecq *Malacpüder*; Christoph Ransmayr *Az utolsó világ* című regényeiben, valamint Edith Rimmington *A csali* című festményén és Chaplin *Aramylázának* híres jelenetében, amelyben a Chaplin által alakított karakter csirkévé változik.

A zárófejezet a biopolitikai összefüggésrendszer előtérbe helyezésével a korábbi érvelések átfogó összegzése is, hiszen „a metamorfózis tétje és megértésének legtagabb horizontja antropológiai és politikai természetű, és a korábban felvázolt (retorikai, narratív, képi) közelítésmódok is ebben az összefüggésben nyernek igazán funkciót” (136–137). Bényei Tamás könyve ezt a belátást az összes elemzésben lefegyverző módon érvényesíti, legyen szó akár irodalmi, képzőművészeti vagy filmes alkotásról, illetve különféle bölcseleti diszkurzusokról, és a politika és poétika egymásba ágyazottságának hangsúlyozásával egy olyan közelítésmódot érvényesít, amelyet nem kizárólag a metamorfózis trópusának értelmezésekor lehet termékenyen alkalmazni.

Kiss Boglárka

Számunk szerzői

BALKÁNYI Magdolna (1950) a Debreceni Egyetem Germanisztikai Intézetének nyugalmazott docense. Kutatási területei: a német nyelvű dráma és színház, dráma- és színházelmélet; kulturális transzferfolyamatok a színházban. 2006 óta tagja a STEP, hét országra kiterjedő nemzetközi színháztudományi kutatócsoportnak és vezetője a magyar csoportnak.

Jean BAUDRILLARD (1929–2007) francia filozófus, szociológus. *A tárgyak rendszere* című, később könyv alakban is megjelenő doktori disszertációját 1968-ban védte meg a Paris-Nanterre Egyetemen, majd a Sorbonne-on és a European Graduate Schoolban oktatott. Kutatásai középpontjában a fogyasztói társadalom meghatározó szimulákrum és hiperrealitás koncepciói állnak, ezekre alapozza egyedülálló retorikával megfogalmazott társadalomkritikáját.

BENCZIK Vera (1973) amerikai és kanadai irodalmat tanít az ELTE Amerikanisztika Tanszékén. Fő kutatási területe a science fiction, ezen belül jelenleg a posztapokaliptikus science fiction térhasználatával foglalkozik.

GYURIS Norbert (1973) egyetemi adjunktus, a PTE Anglisztika Intézetében tanít angol-amerikai irodalmat és kultúrát. *A vénember lábnyoma* (2011) című könyv szerzője. Fő kutatási területei a kortárs amerikai irodalom és populáris kultúra, sci-fi, szimulációelmélet.

KISS Boglárka (1986) a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok Doktori Iskolájának doktorandusza és az Angol-Amerikai Intézet óraadó munkatársa. Kutatási területei: az 1960-1970-es évek angolszász költészete, biopolitika, Medical Humanities, Critical Disability Studies.

KLAPCSIK Sándor Csehországban és Budapesten él, a Libereci Műszaki Egyetem angol tanszékén dolgozik adjunktusként. Főképp angol nyelven publikál, populáris irodalom, filmes adaptációk és multikulturális jelenségek témájában. Finnországban, a Jyväskyläi Egyetemen szerezte doktori fokozatát 2011-ben. Az Egyesült Államokban jelent meg *Liminality in Fantastic Fiction: A Poststructuralist Approach* című könyve 2012-ben.

PINTÉR Károly a Pázmány Péter Katolikus Egyetem docense, az Angol-Amerikai Intézet vezetője. Doktori fokozatát 2005-ben szerezte az ELTE BTK-n, disszertációja könyv alakban 2010-ben jelent meg az Egyesült Államokban *The Anatomy of Utopia* címmel. Kutatási területe a fantasztikus irodalom, különösen az angol nyelvű utópikus és antiutópikus hagyomány és a science fiction, ezen belül H. G. Wells úttörő szerepe a fenti műfajok fejlődésében.

SATA Lehel (1973) a Pécsi Tudományegyetem Német Nyelvű Irodalmak Tanszékének adjunktusa, *Az irodalmi képregény* rovat szerkesztője. Fő kutatási területei: a kora újkori és a modern irodalom, médiaelméletek és az intermedialitás.

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda
A borítót tervezte Szák András
Tördelte Szele Éva