

SÁRI B. LÁSZLÓ

A transzmedialitás korlátai

Egy cyberpunk példa

sari.laszlo@pte.hu

ORCID: 0000-0002-3772-9167

HELIKON

The Limits of Transmediality. A Cyberpunk Example

Abstract

The study argues that the adaptation of cyberpunk literary texts creates a troubled case at the crossroads of media conversion and transmedial narratology. Translating a literary text about a storyworld which is, for the most part, technologically defined, into a technologically defined medium runs the risk of missing out on the „cyber” element on the one hand, while possibly downplaying the „punk” in cyberpunk. By analysing *Do Androids Dream of Electric Sheep?* as a Cold War novel, the paper argues that its film adaptation in *Blade Runner* by Ridley Scott significantly shifts this frame of reference in favour a generic frame in which elements of the novel’s storyworld are put to different use and significantly change the relevance of principles of transmedial representation as offered by transmedial narratology.

Keywords: cyberpunk, Cold War, adaptation, transmedial narratology, media converge

Helikon 70 (2024) 1

DOI: 10.57226/Hel.2024.1.8

A TRANSZMEDIALITÁS FOGALMI ZAVARAI

Bár maga a narratológiai fogalom az ezredforduló után keletkezett, a transzmedialitás történetileg hosszabb múltra visszatekintő jelenség; a történetek tartalmi, stílári vagy esztétikai elemei több mediális keretben is megjelenhetnek, s történetileg meg is jelentek. Azonban a Henry Jenkins által leírt transzmediális történetmesélés – vagyis „az egységes és összehangolt szórakozás élményének megteremtése érdekében a lényegi fikciós elemeknek a különböző vivő csatornákon történő szétszórásának folyamata”¹ – történetileg a kultúripar evolúciójához köthető, s mint arra Jenkins későbbi írásaiban rámutat, nem feltétlenül a kulturális javak és tartalmak szétszóródásához, hanem inkább a médiumok konvergenciájához vezet. A konvergencia ugyanis azt a folyamatot írja le, ahogyan a különböző tartalmak az egyik mediális platformról a másikra vándorolnak, ahogyan a különböző médiaipari szereplők együttműködésre lépnek egymással, illetve ahogyan a közönség egyik platformról a másikra vándorol, hogy a szórakozás számára kíváncsatos tapasztalatához hozzáférjen. Jenkins a fogalmat ráadásul technológiai, iparági, kulturális és társadalmi változások leírására használja,² ám nem feltétlenül vet számot egyrészt a mediális transzpozíciók formai következményeivel, másrészt az „élményeknek” a médiumváltásból (vagy magából a médiumtörténeti változásból) következő potenciális különbözőségével.

Ezeknek a különbségeknek a „médiavakságtól” és „médiarelativizmustól” mentes leírására vállalkozna Jan-Noël Thon értelmezésében a transzmediális narratológia, melynek feladata a tartalmaknak és stílusoknak a médiaváltásból adódó különbségének a leírása, tulajdonképpen annak bemutatása, hogy az egyes narratív médiumokban hogyan is történik maga a narráció, s milyen formatív szerepe van a médiumra jellemző reprezentációs módnak az interszubjektív kommunikációs konstrukcióként értett történetvilág megteremtésében.³ Thon szerint ugyanis hiba lenne a történetvilágot összemosni annak mentális vagy mediális reprezentációival, s eltekinteni a narratív jelentés létrehozásának interszubjektív, mindazonáltal normatív mintázatokot követő folyamatától.⁴ Thon a transzmediális megfélelések leírására két ilyen normatív

¹ Henry JENKINS, „Transmedia Storytelling 101”, *Pop Functions* 2007, hozzáférés: 2024.03.16, https://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html.

² Henry JENKINS, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (New York–London: New York University Press, 2006), 3–4, doi: 10.18574/nyu/9780814743683.001.0001.

³ Jan-Noël THON, „Transmedial Narratology Revisited: On the Intersubjective Construction of Storyworlds and the Problem of Representational Correspondance in Films, Comics and Video Games”, *Narrative* 25, 1. sz. (2017): 286–320, 288–289, doi: 10.1353/nar.2017.0016.

⁴ Uo., 290–291.

mintázatot mutat ki: az egyik a *minimális eltérés* (Marie-Laure Ryan), a másik a *jótekonyság [charity]* (Kendall Walton) elve. Míg az előbbi egyszerűen arra utal, hogy a befogadó csak a feltétlenül szükségesnek tételezett módosításokat hajtja végre saját „világlátásán” a szöveg értelmezése során, az utóbbi a reprezentációk paradox mivoltán történő felülemelkedést jelenti, annak belátását, hogy – ahogy Thon Monika Fludernikre hivatkozva állítja – „a reprezentáció *nem* szó szerinti [verbatim]”.⁵ Thon tulajdonképpen ezt a két elvet használja a későbbiekben annak bemutatására, hogy hogyan beszél más „nyelvet” – persze nem szó szerint – a film, a képregény és a videójáték, s hogy ennek milyen médiaspecifikus következményei vannak a befogadás mikéntjére a történetvilágok kognitív reprezentációinak megteremtése során.

Létezik egy alapvető, az adaptáció gyakorlata révén megvilágítható hégzag a transzmedialitás és az általa létrehozott mediális konvergencia, illetve a transzmediális narratológiai leírás között. Ennek az elméleti és gyakorlati hégzagnak a lényege abban rejlik, hogy sem magának a transzmedialitásnak a fogalma, sem pedig a jelenség leírására létrejött narratológiai megközelítés nem számol érdemben az általa vizsgált jelenségek médiaköziségével és (technológiai változásként is megragadható) történetiségével. Így az alábbiakban egy eleve a technológia történeti alakulásának kritikai megközelítésére vállalkozó és az adaptáció mint interpretáció kérdését felvető műfaj, a cyberpunk egy jeles darabját és annak filmadaptációját értelmezve arra kívánok rávilágítani, hogy a transzmedialitás fogalma és a transzmediális narratológiai gyakorlat résében hogyan sejlik fel a történelmi és technológia változásoknak a történetvilág megalkotására gyakorolt hatása. Christophe Den Tandt felvetését követve⁶ Philip K. Dick *Almodnak-e az androidok elektronikus bárányokkal?* című regényének, valamint Ridley Scott belőle készített adaptációjának⁷ az értelmezése során arra teszek kísérletet, hogy „naturalista sci-fiként” gondol-

⁵ Uo., 292–294. Lásd még Marie-Laure RYAN, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory* (Bloomington: Indiana University Press, 1991); Kendall L. WALTON, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge: Harvard University Press, 1990); Monika FLUDERNIK, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representations of Speech and Consciousness* (London: Routledge, 1993), doi: 10.4324/9780203451007.

⁶ Christophe DEN TANDT, „Cyberpunk as Naturalist Science Fiction”, *Studies in American Naturalism* 8, 1. sz. (2013): 93–108, doi: 10.1353/san.2013.0003.

⁷ Philip K. DICK, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* [1968] (London: Millenium, 2000) [e-book], magyarul: Philip K. DICK, *Almodnak-e az androidok elektronikus bárányokkal?*, ford. PÉK Zoltán (Budapest: Agave, 2005); Ridley SCOTT, rend., *Blade Runner* (Warner Bros., 1982); illetve Denis VILLENEUVE, rend., *Blade Runner 2049* (Alcon Entertainment, Columbia Pictures, Sony Pictures, 2017).

jam újra ezeket a nyelvi és vizuális szövegeket, és feltárjam mind a transzmediális konvergencia, mind pedig a transzmediális narratológiai megközelítés egynémely hiányosságát.

NATURALISTA SCI-FI – KAPITALIZMUS, VALLÁS ÉS HIDEGHÁBORÚ KRITIKÁJA

A Philip K. Dick regényével kapcsolatos talán legmeglepőbb adat eredeti megjelenésének időpontja: 1968. A szöveg a hidegháború tetőpontján olyan strukturálisan összetett, rétegzett és árnyalt képet fest a megjelenés idejében már érzékelhető gazdasági, társadalmi, politikai és technológiai változások nyomán kialakuló világrendről, amely több mint fél évszázad távlatából is zavarba ejtően pontos belátásokkal szolgál ezekről a kontextusokról. Az sem véletlen, hogy ezeknek a revelatív megfigyeléseknek jó része hiányzik az 1982-es filmes adaptációból. Azok kedvéért, akik vagy nem ismerik a regényt, vagy emlékeiket a szövegről a médiakonvergencia sajátos mellékhatásaként felülírták Ridley Scott adaptációjának képsorai, érdemes felidézni a történetvilág egynémely, fontosnak tetsző sajátosságát. Az első és talán legjelentősebb eltérés, hogy a regény Deckardja a nevében szereplő, sekélyes filozófiai utalás ellenére⁸ egyáltalán nem kivételes szereplő, hanem egyszerű nyárspolgár, aki – a radioaktívan szennyezett környezettől és az ENSZ által támogatott kívándorlási hullámtól nem függetlenül – a saját és felesége „hangulatorgona” által sem kordában tartható kedélyingadozásaiként megjelenő kapcsolati problémáját igyekszik megoldani. Ám próbálkozása hasztalan: már a regény expozíciójaként szolgáló jelenetben kiderül, hogy minél több androidot igyekszik „kiiktatni”, hogy a vérdíjból végre igazi nagytetű (és nem „elektronikus”) állatot vásároljon, felesége annál jobban undorodik tőle.⁹ Rick és Iran Deckard, valamint a regény többi szereplőinek érzelmi beteljesülését a *merceriz-*

⁸ Az értelmezés eredetét lásd Slavoj ŽIŽEK, *Tarrying with the Negative* (New York: Duke University Press, 1993), 12, doi: 10.2307/j.ctv11hphn6. H. Nagy Péternek a szöveg magyar kiadásához írt utószava tulajdonképpen ezt az interpretatív elképzelést ismétli: H. NAGY Péter, „Descartes és az evolúció”, in DICK, *Álmodnak...?*, 227–233. Meg kell azonban jegyezni azt is, hogy az efféle, filozófiai és kulturális utalások elszaporodása a tömegkulturális alkotásokban, illetve a formai tudatossággal összefüggő felszíni (vagy éppen felszínes) túldetermináltság olyan korabeli jelenség, mely nem feltétlenül arat tetszést kritikai körökben, s a magaskultúra tömegkulturális inflációjaként értelmeződik. Erről lásd (különösen a kötet címadó esszéjét): Dwight MACDONALD, *Masscult and Midcult: Essays Against the American Grain* [1960] (New York: NYRB Classics, 2011).

⁹ DICK, *Álmodnak...?*, 13–14. A továbbiakban erre a magyar kiadásra hivatkozom, s csak az értelmezésem szempontjából fontos eltérések jelzem az angol eredeti megadásával.

mus, a technológia módszerekkel fenntartott kollektív vallási extázis pillanatai, illetve a tömegmédia által ajánlott szórakozási formák, elsősorban a folytonosan adásban lévő talk-show-k, így a „Baráti Buster és barátságos barátai” (a magyarban csak: „Baráti Buster”) jelentik. A kettő között ráadásul – mint az a történet folyamán kiderül majd – összefüggés is van: ugyanannak a médiahálózatnak a különböző funkcióiról van szó, azzal a különbséggel, hogy a vallást az emberek, a szórakozás tömegkulturális, infernalis formáit (a hangulatorgonán a 888 a „tévévagy” kódja)¹⁰ pedig szökött androidok csapatai tartják fenn, akik nem csupán leleplezik a *mercerizmus* művi mivoltát, de az ember és az android alapvető különbségét jelentő empátiáról is „bebizonyítják” a képernyőn, hogy technológiai szélhámosság csupán.¹¹

Mindezt azt is jelzi, hogy a regény – ismét csak szemben a filmadaptációval – egyáltalán nem az emberi–android határvonal kérdésére helyezi a hangsúlyt, hanem a kettő szembenállását állítja a középpontba, annak mintázatait a hidegháborús helyzetre, illetve a románcos történetmátrixra vetítve. Ez az oppozíció hasonlatos ahhoz, ahogyan – mint azt Den Tandt állítja – „a naturalista szövegek a hagyományos realizmus diskurzusát a románcos és a gótikus történetek elemei ellenében játsszák ki.”¹² Az *Álmodnak-e az androidok elektronikus bárányokkal?* esetében ez azt jelenti, hogy sem a családtörténet, sem a Rachellel folytatott viszony keretei között nem sikerül helyreállítani a románcos történet rendjét, és minden szorongás ellenére sem sikerül feloldani – a filmmel ellentétben – az emberi és az „android” szembeállítását. A románcos történet rendjét nem csupán az a tény zavarja meg, hogy Deckard az androiddal folytatott szexuális viszony miatt nem tudja kiiktatni a lányt, de az azzal is bosszút áll a fejedáson, hogy a családi béke érdekében beszerzett valódi, organikus fekete núbiai kecskét lelöki a tetőről, s ezzel tulajdonképpen szimbolikus módon véget vet Iran és Rick házasságának, akik a továbbiakban kénytelenek egy sivatagban talált, ráadásul elektronikus varangyos békával beérni. Rachel és az operaénekes Luba Luft esetében elmondható, hogy Deckard képes empátiát érezni¹³ és valamiféle kapcsolatot teremteni a (női) androidokkal (egyiküket sem „iktatja ki”), ám ennek Rachel esetében inkább a nő szexuális vonzerejéhez és a Pris kiiktatásához felajánlott segítséghez van köze,¹⁴ míg Luba a magas művészeti produkció segítségével képes a fejedászra

¹⁰ Uo., 16.

¹¹ Uo., 177, 181, 185.

¹² DEN TANDT, „Cyberpunk as Naturalist Science Fiction”, 97.

¹³ DICK, *Álmodnak...?*, 125,

¹⁴ Uo., 164.

hatást gyakorolni: elbűvöli őt Pamina szerepében,¹⁵ *A sikoly* című képre szcenírozott kiiktatása pedig annyira megrendíti Deckardot, hogy elégeti a korábban neki vásárolt Munch-albumot.¹⁶

Az érzelmekkel szemben áll az egymással összedolgozó, hálózatot, saját rendőrséget építő¹⁷ androidok szervezete, melyet – a filmről értekező Žižek nyomán¹⁸ – akár az osztálytudatra ébredő rabszolgák hadaként is értelmezhetnénk, ha eltekintenénk a regény hidegháborús kontextusától. Ám a Deckardot megteveszteni szándékozó androidról, a magát Sandor Kadalyiként szovjet fejedelemségnek kiadó Polokovról kiderül, hogy ő maga is android,¹⁹ s ez a tanult kulturális beidegződések és a késleltetett érzelmi reakciók kontextusában felveti azt a lehetőséget, hogy míg egyes androidokat, például Rachelt a kapitalista nagyvállalatok hűséges ügynökeiként kell értelmeznünk, addig a magukat önállósítókat és hálózatba tömörülő szakadárokat a hidegháborús fantáziákat megmozgató ellenséges alvőügynökök csoportjaként. Ezen az értelmezésen az sem nagyon változtat, hogy bizonyos androidok, mint Phil Resch vagy korábban Rachel, egyáltalán nem tudnak saját android mivoltukról: szakadárságuk nem feltétlenül a szereplők tudatának, hanem a Végző Világháború után létrejött kapitalista rendszerben elfoglalt helyüknek a függvénye. Az „android-tudattal” rendelkezők számára pedig nem feltétlenül az ellenállás vagy éppen egy új kulturális, társadalmi és politikai rend kialakítása a cél, hanem az asszimiláció, a már létező kapitalista világrendbe történő betagozódás. Így van ez az alternatív rendőrőrs, de a szórakoztatóipart meghódító androidok esetében is, akik riválisuk, az intézményes vallás és az általa szimulakrumként megteremtett, ám valódiként hirdetett empátia lerombolására szövetkeztek.

Vagyis az androidok szövetsége a hidegháborús kontextusban inkább hasonlít az ellenséges ügynökök domesztikálódott és asszimilálódott alvősejtjeinek működésére, mintsem – ahogyan Bényei Tamás Kaja Silvermannak a filmváltozatot értelmező szövegére hivatkozva állítja – a fajiról politikai alapokra áthelyezett rabszolgaság felszabadulásának allegóriájaként lenne olvasható.²⁰ Bényei interpretációjával ellentétben nem látok folytonosságot a regény és a filmadaptáció között: a szövegből ugyanis javarészt hiányoznak a faji markerek, s a különbség kérdése csak a művi/mesterséges és a természetes

¹⁵ Uo., 89–90.

¹⁶ Uo., 119.

¹⁷ Uo., 99.

¹⁸ ŽIŽEK, *Tarrying with the Negative*, 10.

¹⁹ DICK, *Álmodnak...?*, 85, 106.

²⁰ BÉNYEI Tamás, „Az utolsó krimi”, in DICK, *Álmodnak...?*, 207–225, 217.

között fogalmazódik meg explicit módon, noha magának a rabszolgaságnak a kérdésére történik utalás a polgárháború előtti kontextus megidézésével.²¹ Ez egyben azt is jelenti, hogy a regény (szerzőjének zavaros politikai nézeteivel összhangban) leginkább a kapitalista nagyvállalatok rendszerével és a szövetségi kormánnyal szemben tűnik kritikusnak: előbbit a NEXUS 6-típusú android megtervezéséért, és így a versenyfeltételek immoralis kiaknázásáért, utóbbit pedig a Végso Világháború kirobbantásáért éri bírálattal. E két mozzanat ráadásul nem is független egymástól: a regény sci-fitől meglehetősen szokatlan módon egy valós gazdasági szereplőre is hivatkozik, méghozzá a non-profit, kormányzati tanácsadói feladatokat a mai napig ellátó agytrösztre, a Rend Társaságra (a magyarban: vállalat),²² mely szinte az összes hidegháborús kérdésben adott tanácsot a szövetségi kormánynak, s melynek egyik alkalmazottja szerepet játszott például a Watergate-botrány kirobbantásában is. Vagyis a regény olvasható a második világháború utáni amerikai társadalmi berendezkedés alappilléreinek kritikájaként is, hiszen egyszerre támadja a kapitalista rendet és annak a versenyben megnyilvánuló és a versenyhelyzetre hivatkozó immoralitását, az intézményesült vallási gyakorlatok technológiai formáit és a hit szimulakrumokra történő alapozását, valamint magát a szórákoztatóipart, mely a kettő között közvetít.²³

Természetesen ettől eltérő értelmezések is elképzelhetők Philip K. Dick regényéről, hiszen a történetvilág interszjektív megteremtésekor az olvasó/értelmező a minimális eltérés és a jótékonyság elveit többféleképpen is alkalmazhatja attól függően, hogy mennyire hajlandó egyrészt a történetvilág konstrukcióját a saját világértelmezéséhez közelíteni, másrészt hogyan oldja föl az irodalmi szöveg referenciális és figuratív működésmódja közötti feszültséget. Ezeknek az alapelveknek a működtetése olykor egymással homlok-egyenest ellentétes értelmezéseket is eredményezhet, amire mi sem szolgál jobb példaként, mint a regény magyar kiadásában szereplő kísérelés.²⁴ Amiért mégis ragaszkodtam eddig a történeti – vagyis a regény megjelenésének eredeti kontextusát – figyelembe vevő olvasathoz, az az, hogy a film-

²¹ Lásd DICK, *Álmodnak...?*, 25. A rabszolgaságra tett utalás a filmmel szemben nem áll össze és képez motívumrendszert a regényben.

²² DICK, *Álmodnak...?*, 23.

²³ Finom utalásként a „tévénézés iránti vágy” felkeltésének kódja a hangulatoregonán náci rejtjel: 888. Uo., 16.

²⁴ Bényei Tamás számára az *Álmodnak-e az androidok elektronikus bárányokkal?* leginkább egzisztencialista krimi, H. Nagy Péter a regényt a karteziánus gondolat evolúciós dekonstrukciójaként értelmezi, míg Tillmann J.A. szerint a szöveg ürügy egy vallás-, történet- és technológia-filozófiai gondolat kíséreltetre. Írásaikat lásd BÉNYEI, „Az utolsó krimi”, in DICK,

adaptáció médiumspecifikus jótékonyági elvei között Thon által emlegetett „eredet szerinti reprezentáció” [representation-by-origin] sajátos módon veti fel annak kérdését, hogy a filmváltozat „használat szerinti reprezentációja” [representation-by-use] milyen módon különbözik a forrásszövegtől a történetvilág tekintetében. Thon ugyanis Gregory Currie gondolatmenetére támaszkodva amellet érvel, hogy még az egyre inkább előtérbe kerülő számítógépes grafikai eljárások esetén is különbséget kell tennünk egy kép létrejöttének körülményei és a kép narratív felhasználása során keletkező jelentés között.²⁵ Annak eldöntése, hogy a két reprezentációs minőség eltérése jelentésszerű-e egyáltalán, a néző megítélésére van bízva: tulajdonképpen ezt jelenti a filmek esetében alkalmazott jótékonyág elve. Thon példáinál maradva: míg az *Adaptáció* című filmben két szerepben feltűnő Nicholas Cage és a tény, hogy *A vágy titokzatos tárgya* című filmben Conchitát játszó két színésznő, Carole Bouquet és Ángela Molina szerepeltetése minden bizonnyal jelentésszerű (az „eredet szerinti reprezentáció” maga után vonja a „használat szerinti reprezentáció” kérdésének felvetődését), addig a *Terminátor 2. – Az ítélet napja* című filmben jótékonyan siklunk el afölött, hogy a színészek és az őket helyettesítő kaszkadőrök nem igazán hasonlítanak egymásra.²⁶ Ennek megfelelően az irodalmi szöveget – jelen esetben az *Álmodnak-e az androidok elektronikus bárányokkal?* című regényt – filmvászonra átvivő vizuális szöveggel szemben is felmerülhet a kérdés: van-e különbség az irodalmi történetvilág „eredet szerinti” és azok filmes, „használat szerinti” reprezentációi között, s ha igen, hogyan ragadhatjuk meg ezt a különbséget?

MŰFAJI ÉS TECHNOLÓGIAI MOZGÁSOK

A cyberpunk műfajában íródott szövegek adaptációja több problémával is szembesíti a filmek alkotóit, melyek közül számunkra most a történetvilág konstrukciójával kapcsolatos elemek a fontosak. A regény kapcsán az első említésre méltó momentum, hogy az eredeti szöveg történet- és szereplővezérelt módon bontja ki cselekményét, s viszonylag szűk teret hagy a leírások révén

Álmodnak...?, 207–225; H. NAGY, „Descartes és az evolúció”, in DICK, *Álmodnak...?*, 227–233; illetve TILLMANN J. A., „Orcus neontüzében (A *Blade Runner* kapcsán)”, in DICK, *Álmodnak...?*, 235–247.

²⁵ THON, „Transmedial Narratology Revisited”, 296–297.

²⁶ Uo., 297–299. A filmeket lásd Spike JONZE, rend., *Adaptáció* (Columbia Pictures, 2002); Louis BUÑUEL, rend., *A vágy titokzatos tárgya* (Greenwich Film, 1977); James CAMERON, rend., *Terminátor 2. – Az Ítélet Napja* (Carolco Pictures, 1991).

megvalósuló világkonstrukcióra. Így egy filmadaptáció ennek a világnak és ikonikus jelölőinek a megteremtésével kell hogy szembesüljön: elő kell állítania a közeljövő tárgyi világát. Másfelől a műfaji „cyber” mellett a regényben az ábrázolás attitűdjeként megnyilvánuló „punk” mozzanatával is kezdenie kell valamit, már amennyiben az adaptáció feladatának tekinti az eredeti irodalmi szöveg utalási tartományának megőrzését: vagyis a technikai fejlődés közeljövőben bekövetkező következményeivel történő kritikus számvetést. Az *Álmodnak-e az androidok elektronikus bárányokkal?* című regény ráadásul liminális pozíciót foglal el a műfaj történetében, amennyiben a regény inkább a műfaj hidegháborús science-fictionbe vesző előzményeihez kapcsolódik, a belőle készült film viszont inkább a nyolcvanas évektől datálható műfaji térhódítás egyik jelentős állomásának tekinthető. Vagyis a *Blade Runner* egyrészt részt vesz abban a történeti folyamatban, melynek során műfaji filmes elemek segítségével megteremtődik a *cyberpunk* filmek ikonológiája, másrészt – mint azt majd bizonyítani igyekszem: éppen a kulturális fősodorba kerülés révén – a kritikai jelleg, vagyis a műfaj „punk” összetevője háttérbe szorul.

Ez egyben azt is jelenti, hogy a filmnek a gyors technológiai (és a vizuális divatok által diktált) elévüléssel szemben kell egy jellemzően technológiailag meghatározott képi világot megteremtenie, miközben meg kell(ene) teremtenie saját kritikai távolságát is ettől a világtól. Arra példaként, hogy ez korántsem egyszerű feladat, érdemes felidézni, hogy egy anekdota szerint William Gibson elmenekült a *Blade Runner* bemutatójáról, mert a film által elé tárt vízió túlságosan is emlékeztette a saját, jövőről alkotott elképzeléseire.²⁷ Ám az eredetileg 1981-ben megjelent *Johnny Mnemonic* című novellájából készült 1997-es filmváltozat²⁸ éppen ezeken a sarkalatos pontokon mutatja a gyors elévülés jegyeit: a cselekményvezérelt, saját világát menet közben, performatív utalások révén megteremtő, sodró lendületű irodalmi narratívát a film didaktikusan, a technológiát a realista esztétika és elbeszélési konvenciók keretei között ábrázolva viszi színre. A sematikus színészi játék, a technológia megjelenítésének az elkészítés körülményeire utaló jellege, a történet románcos és moralizáló keretezése mind-mind olyan, az eredeti szöveg ellenében ható mechanizmus, mely nem csupán a két elbeszélés különbözőségére, de a történetvilágok összemérhetetlenségére is ráirányítja a figyelmet. Ebből a

²⁷ Lásd DEN TANDT, „Cyberpunk as Naturalist Science Fiction”, 94.

²⁸ William GIBSON, „Johnny Mnemonic” [1981], in William GIBSON, *Burning Chrome*, 1–22 (New York: Arbor, 1986). Magyarul: William GIBSON, „Johnny, a kacattár”, in William GIBSON, *Izzó króm*, ford. BÓDAY Tamás et al., Valhalla Science Fiction, 9–34 (Budapest: Valhalla Páholy, 1997); Robert LONGO, rend., *Johnny Mnemonic: A jövő szökevénye* (Johnny Mnemonic Productions, 1995).

szempontból érdekes, hogy a *Blade Runner* milyen adaptációs stratégiát követ a történetvilág mediális megteremtése során.

Az első és talán legfontosabb megállapítás az *Álmodnak-e az androidok elektronikus bárányokkal?* filmadaptációja kapcsán, hogy míg a történetvilágot időben előre, addig az azt keretező műfaji kódokat időben hátra mozdítja ki az eredeti irodalmi elbeszéléshez képest. Míg Gibson eredeti szövegében a technológiai invenció nem részletezett módon állít szembe egymással embert és androidot, s a különbség meglétére egy, a gótikus regény toposzaira visszavezethető technológia utalást tesz (elektronikus), addig a filmváltozat egyértelműsíti az eugenetikus kísérletekre tett utalásokat. A filmbeli technológia nem csupán fejlettebbnek, de kidolgozottabbnak is tűnik, mind elképzelését, mind pedig reprezentációját illetően. Ám mindeközben a történetben betöltött szerepe is végérvényesen megváltozik. Emellett eltűnik a hidegháborús utalási tartomány, valamint a tömegkulturális szórakozási formák és a vallás szerepe is teljesen megváltozik. Ha tetszik, a filmváltozat szinte kaleidoszkópszerűen keveri össze a regény történetének alkotóelemeit, méghozzá egy történetileg korábbi filmes műfaj, a *noir* keretei között. A műfaji keretezésnek a lényege éppen abban rejlik, hogy a nem túl távoli jövőre és a vele kapcsolatos szorongásokra történő utalások a néző számára korábbról ismerős módon jelenjenek meg. Ez akkor is így van, ha a film eközben a *noir* ikonikus elemeit (az alászállás és a felülemelkedés motívumait jelző liftet, a gonosz jelenlétét idéző ventilátorokat, a fény és árnyék bűnnel kapcsolatos utalásrendjét stb.) „korszerűre” tervezett keretek között szerepelteti, miközben a *noir* „szemcsés realizmusa” kiválóan illeszkedik a *cyberpunk* esztétika „punk” összetevőjéhez.

Ám a történet időbeli átkeretezésének vannak olyan tematikus vonatkozásai, melyek az így létrejött két történetvilág hasonló összemérhetetlenségét eredményezik, mint a fentebb említett Gibson-novella esetében. Egyrészt arról van szó, hogy már az elbeszélés fenomenológiai szintjén is alapvetően megváltozik a történetvilág: hogy „ki mit követett el, kivel és kinek a sérelmére, mikor, hol, miért és miként”.²⁹ Az adaptáció lehetőségét biztosító szerzői jogi keretben egyébként nemcsak a történetvilág elemeit vásárolja meg a tulajdonostól a filmet készítő produkciós cég, hanem azok megváltoztatására

²⁹ Bár az idézet Hermannak a „történetvilágról” szóló leírásából származik, én itt hangsúlyosan a történet fenomenológiai szintjéről beszélek, vagyis arról, amit – egy film esetében – az érzékszerveinkkel érzékelünk, jelen esetben az irodalmi narratívából plauzibilisen megképezhető mentális modellekhez képest. A történetvilág meghatározását lásd David HERMAN, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2002), 9. Idézi THON, „Transmedial Narratology Revisited”, 290.

is felhatalmazást szerez.³⁰ A *Blade Runner* esetében ez praktikus az újra-
retezés következtében érinti a „ki”, a „mit”, a „kivel”, a „kinek a sérelmére”, a
„hol”, a „mikor” a „miért” és a „miként” kérdéseit is. Ahogy korábban már
jelezttem, a film jelentős változtatásokat hajtott végre a „ki” kérdését illetően: De-
ckard nyárspolgárból lép elő a *noir* kétes hírű hősévé, és Rachel is jelentős
változáson megy keresztül, amikor iparági csábítóból odaadó, majd bosz-
szúszerű szerető válik belőle a regényben, hogy aztán ez a szerep teljesen
eltűnjön a filmben, és identitását android öntudatra ébredő bizonytalansága
és Deckardnak való kiszolgáltatottsága határozza meg (erre a történetre, illet-
ve sokat vitatott epizódjára röviden visszatérek még a „mit”, a „kivel” és a
„kinek a sérelmére” kérdés tárgyalásakor). Változik a „hol” és a „mikor” is,
amikor a történetből eltűnik a hidegháborús keret és vele együtt a Végző Vi-
lágháború környezeti hatásai, s helyüket a kései kapitalizmus nagyvárosának
bábele veszi át, ahol a koloniális szorongásokat erősítő megjelennek a pe-
riféria képviselői, a nyelv pidzsinizálódik, és a fogyasztás rendjeinek megjele-
nése (a transznacionális vállalatok reklámjai és a bazár együttes jelenléte) jelö-
li ki a hierarchizált társadalmi struktúrát, melynek csúcsára a birodalmi
építészlet és annak expresszionista filmes ábrázolási konvenció által megte-
remtett jelölőbe burkolódzó, csúcstechnikát előállító, kétes morális megítélé-
sű nagyvállalat kerül.

Ebben a keretben a „miért” és a „miként” kérdésre adott válaszok is átfog-
almazódnak: a regény intézményesített, mediatisztált vallást illető kritikája
teljesen háttérbe szorul, hogy utat adjon az androidok egzisztenciális/vallásos
törekvésének, mely a saját teremtett mivoltukra és a halandóságukra irányuló
küldetéstörténetként jelenik meg, melynek tetőpontján Roy Batty apoteózisra
a keresztény stigmák didaktikus felhasználata révén teremti meg a belátás és
az empátia üdvörtörténeti lehetőségét *Deckard számára*, aki az őt korábban meg-
mentő Rachellel menekül el, egy reménytelennek tűnő románcos történet
kezdetét jelezve. Ennek a teljességgel felforgatott narratív sémának a keretei
között tűnnek fel aztán a regény történetvilágának elemei: a vállalati bölcses-
séget és gazdagságot jelképező, Deckardot a regényben a birtoklás vágyával
megkísértő, kihaltak tudott és a Rosen Társaság által zsarolásra használt
bagoly,³¹ a hasonló társadalmi presztízst ígérő, ám továbbra is elérhetetlen,

³⁰ Arról, hogy milyen nehéz irodalmi szerzőként ennek a kontrollnak a visszaszerzése,
s milyen – helyenként egészen kreatív – retorikai megoldásokat kíván, lásd tanulmányomat
Bret Easton Ellis *Királyi hálószobák* című regényéről: SÁRI B. László, „Transgression in the
Works of Bret Easton Ellis: The Case of *Imperial Bedrooms*”, *Neobelicon* 42, 2. sz. (2015): 481–
490, doi: 10.1007/s11059-015-0314-9.

³¹ DICK, *Álmodnak...*, 44, 56–57.

a feleséget így is hidegen hagyó strucc,³² és jelenik meg mellettük – a keresztény gondolkör erotikus megidézésével – a kígyó. A kulturális regiszterváltást jól jelzi, hogy a regényben kiiktatott operaénekesnő, Luba Loft helyét a filmben a revütáncos Zhora veszi át, akinek munkája nem az érzelmek kiváltása, hanem a szexuális vágyak felkorbácsolása. Ezek a történetvilágon végrehajtott transzformációk már abba az irányba mutatnak, amit Den Tandt a nyolcvanas évek végétől a posztcyberpunk előretöréseként jellemez, s melynek hátulütőjét a 19. századi naturalizmus mintájára abban látja, hogy – és Den Tandt ezt tartja a kisebb rossznak – nem képes cizellált politikai értéklésre, valamint lehetetlenné teszi a társadalmi struktúrák feltérképezését, s ekképp nem tudja beváltani a „technokapitalizmus kritikájára” vonatkozó ígéretét,³³ valamint – s ezt már én teszem hozzá – szubkulturális indíttatását javarészt hátrahagyva betagozódik a kultúripar rendjébe.

A *Blade Runner* történetileg ezen az íven helyezkedik el, és abból a szempontból is figyelmet érdemel, hogy miként határozza meg a műfaji szempontból fontos kriminalitást. A *noir* detektívjeként újraértelmezett filmbéli Deckard ugyanis nem csupán átjár a törvényesség műfajilag illékony határán, hanem végérvényesen átlépi azt. Míg a regényben Rachel a csábító, és ő kezdeményezi a határátlépést, a férfi és az android szexuális kalandját, a filmben a szerepek újra elosztásra kerülnek. A kérdéses filmbéli jelenetnek az értelmezése pedig újabb belátásokkal szolgál az adaptáció történetvilágának és az azt létrehozó interszjektív mechanizmusok működésének értelmezéséhez, elsősorban a „kit”, „kivel” és a „kinek a sérelmére” összefüggéseiben. Rachel és Deckard afférjának ominózus jelenetét nem egy szaktanulmány, hanem a beszédes elnevezésű „Pop Culture Detective” tartalomkészítőinek videója³⁴ elemzi iparági, filmtörténeti kontextusba ágyazva. A videó címe is jelzi, hogy nem csupán az adott jelenetről van szó, hanem annak a nyolcvanas-kilencvenes évekre jellemző hollywoodi filmkészítői gyakorlatnak a bemutatásáról, mely a Deckardot is megszemélyesítő Harrison Ford mint a korabeli férfiideál szerepeltetésének mintázataihoz kötődik. Erre utalnak a videó készítői „ragadozó románcos történetként”: a női szereplők többszöri visszautasítása ellenére a Ford által alakított férfi főhős – a *Birodalom visszavág*, az *Indiana Jones és a Végzet temploma*, az *Indiana Jones és az utolsó keresztelőség* eseteihez hasonlóan – ellentmondást nem tűrve közelít vágyának tárgyához. A *Blade Runner*

³² Uo., 33, 36–37, 87.

³³ DEN TANDT, „Cyberpunk as Naturalist Science Fiction”, 108.

³⁴ Pop Culture Detective, „Predatory Romance in Harrison Ford Movies”, hozzáférés: 2024.03.24, <https://youtu.be/wWoP8VpbpYI?si=kAP3N25kY2L1ivHK>.

a videó szerint ebből a szempontból különösen problémás eset, hiszen Deckard kihasználja Rachel történetbéli kiszolgáltatottságát, erőszakot alkalmaz vele szemben: öklével az ajtóra csap, nem hagyja Rachelt távozni, az ablaknak taszítja, majd nem csupán rábírja, hogy megcsókolja őt, hanem – tapasztalt szexuális ragadozó módjára – arra is ráveszi, hogy ő maga bátorítsa a férfi közeledését, ami egyszerre szolgál szexuális ingerként és a felelősség áthárításaként.

Az elemzés alaposnak és – különösen a mintázatot kiemelő filmrészleteket egymás mellé téve – meggyőzőnek tűnik, ám az elemzők jórészt zárójelezik a történet és az annak világa által diktált belső logikát, és nagyvonalúan eltekintenek attól, hogy a fikció szerint az érzelmek különbözősége által ember és android kapcsolatáról van szó,³⁵ s hogy a Deckard által alkalmazott erőszak annak kifejeződése, hogy ő maga – Rachel ellenkezése ellenére – nem hajlandó ezt a határvonalat figyelembe venni. Az ajtó becsapása a menekülő Rachel előtt ugyanis azt is jelentheti, hogy Deckard megóvná attól, ami a lány szerint számára a biztost halált jelentené. Rachel tiltakozása is sokat mondó, amikor azzal felel az őt megcsókoló, majd őt a „Csókolj meg!” kérésre felszólító Deckardnak, hogy „I can't rely on my...”, vagyis hogy „Nem bízhatom...”³⁶ A jelenet alapján a mondat befejezése „feelings” lenne, vagyis hogy az „érzelmeimben”, s Rachel saját android mivoltára utal vele vissza. Vagyis Rachel közvetlenül nem feltétlenül az „erőszak”, hanem a (hamis) érzelmi involválódás és annak lehetséges következményei ellen tiltakozik: hogy együttlétük egyben azt is jelentené, hogy – mint a film végén – együtt menekülnek tovább. Ez pedig egybevág azzal, amit a *noir* műfaji kódok szerint történő szerepátfordításairól korábban állítottam. Rachel regénybéli szerepe, már ha mindenáron a *noir*-ból ismerős alaknak akarjuk egyáltalán megfeleltetni, a *femme fatale*,³⁷ míg a filmben önálló ágenciával alig rendelkező, bajban lévő lány [damsel in distress], aki Deckard iránti elkötelezettségét korábban azzal mutatta ki, hogy meggyilkolta „fajtársát”, Leont, s ezzel megmentette a fejedáaszt a biztos ha-

³⁵ A film esetében elképzelhető, hogy maga Deckard is android. Az eredeti megjelenés után jóval később készült rendezői változat (2007) unikornis-motívuma is ezt az értelmezést erősítené: Gaffnek a film végén az ajtóban hagyott unikornis-origamija arra utalna, hogy a rendőr tisztában van azzal, hogy Deckard unikornisokkal álmodik. A rendező így köti vissza a filmet a regény álommal kapcsolatos egzisztenciális kérdéséhez. Megjegyzéseit lásd a Digital Spy interjújában, hozzáférés: 2024.03.24, <https://youtu.be/zOgq51ldJ2o?si=1VRN0KOablWR4cjT>.

³⁶ SCOTT, *Blade Runner*, 1:08:25–1:09:30.

³⁷ Lásd a nő – ahogyan a regény fogalmaz – Deckard felett aratott „diadalát”: DICK, *Álmodnak...?*, 150–171, különösen 171.

láltól.³⁸ Deckard „ajánlattétele” ennek a kétségbeesett cselekedetnek a viszonzásaként is értelmezhető a filmváltozatban, melyet Rachel – engedve az erőszaknak – kénytelen elfogadni, megengedve, de el nem fogadva, hogy Deckard az erőszak nyelvén teszi meg ajánlatát, mely az adott jelenetben – a filmzene által extradiegetikusan jelzett módon, a műfaji keretek között – szexualitásként kódolódik újra.

Ugyan a fenti két értelmezés inkább kiegészíti, mint kizárja egymást, azok az elvek, melyek alapján kifejtethetők és érvek hozhatók fel hihetőségük mellett, merőben eltérőek. A filmes keretben való értelmezés teljes mértékben a *minimális eltérés elvét* alkalmazza, amikor folyamatosnak látja a film történetvilágát a filmiparban szexuális botrányai teremtette politikai kontextussal, s kizárólag extradiegetikus módon, a nők ellen elkövetett erőszak megítélésének *jogi diskurzusában* olvassa a jelenetet Harrison Ford egyéb szerepeinek egymásra vetítése révén. Ugyanakkor a Pop Culture Detective a *jótekonyság elvét* is sajátos módon érvényesíti, amikor azt feltételezi, hogy Harrison Ford szerepe a mintázat ismétlődése miatt jelentésszerű: a korabeli filmipar egyik legismertebb férfiideáljáról van szó, aki ráadásul a *noir* hagyományát folytatva jelentős elődökhöz csatlakozik a szereppel. Ez az eredet szerinti reprezentáció logikájának kizárólagos használata. A filmet adaptációként értelmezve ezek az elvek némileg másképpen érvényesülnek. A *minimális eltérés elvének* alkalmazása a regény és a film viszonylatában eleve problémába ütközik az irodalmi és a vizuális szöveg, valamint a belőlük megkonstruálható történetvilág különbségei miatt. A *jótekonyság elvét* kell segítségül hívnunk, s rá kell mutatnunk, hogy a film a regény *eredeti* motívumainak *használata* révén építi fel a történetvilágot, ami elsősorban a használat szerinti reprezentáció érvényesítését jelenti az értelmezésben, mely kiegészíti és egyben bonyolítja is a kizárólag az intézményes és jogi keret által meghatározott értelmezést.

Bármelyik olvasatról legyen is szó, be kell látnunk, hogy a történetvilágnak kizárólag „mentális” vagy „mediális” reprezentációként való értelmezése között nem csupán a Thon által leírt alapelvek működnek, hanem a történetvilág „*normatív komponenssel rendelkező interszubjektív konstrukciói*”³⁹ olyan történeti, kulturális, politikai és mediális megfontolásokat is figyelembe vesznek, melyek egyrészt alapvetően befolyásolják ezeknek a konstrukcióknak a milyenségét, másrészt nem csupán médiaspecifikusan írhatók le, hanem a médiatörténeti konvergenciából következően utólag nehezen is elképzelhetők.

³⁸ SCOTT, *Blade Runner*, 59:45–1:00:30.

³⁹ Thon összefoglalója Jens Elder koncepciójáról. THON, „Transmedial Narratology Revisited”, 290–291.

Nehéz lenne pontosan rekonstruálni, mit is gondolhattak 1968-ban Philip K. Dick *Álmodnak-e az androidok elektronikus bábáikkal?* című regényének olvasói, de az biztosan állítható, hogy egészen mást, mint a Ridley Scott-féle filmváltozat nézői, vagy a regényt ismét csak egy újabb történeti, kulturális, politikai és mediális kontextusban újrahasznosító, a *Blade Runner* történetét folytató és átértelmező, a regény egyes motívumait ismét csak újrakeretező Denis Villeneuve-film, a *Blade Runner 2049* közönsége. De ez a történet logikája szerint már egy másik, adaptációs, visszatekintő-összehasonlító dolgozat témája kell legyen.

HELIKON
