

Seress Ákos

Amerikai panoráma

Cristian M. Réka: *Cultural Vistas and Sites of Identity: Essays on Literature, Film and American Studies*¹

Cristian M. Réka tanulmánykötete több szempontból is rendhagyónak nevezhető. Legelsősorban a formája miatt: a szerző ugyanis e-bookban publikálta munkáját, ez pedig a magyar tudományos életben nem megszokott megoldás. Még akkor sem, ha a szerző által vezetett *Americana* internetes folyóirat már több kötet kiadására is vállalkozott (példaként említhető Gyuris Norbert és Dragon Zoltán munkája), melyeket az internetes felület által nyújtott információ szerint nagy számban töltenek le az olvasók. Megállapítható sajnos, hogy a hazai tudományos életet még mindig az elektronikus formában publikált művekkel szemben tanúsított távolságtartás jellemzi, ezért rögtön szeretnék cáfolni két, általánosan elterjedt tévhitet: 1, az elektronikus formában történő publikáció nem a gyengébb szakmai tevékenység egérútja. Cristian M. Réka e kötetben közölt tanulmányainak jelentős része megjelent már mérvadónak számító folyóiratokban, a szakmai színvonal tehát biztosítottnak tekinthető. És: 2, az e-book egyáltalán nem eleve „hanyagabb” kiadás, mint a papír alapú könyv, a szerkesztői és lektori tevékenységet nem spórolhatja meg a kiadó. Amit a szerző szeretett volna megspórolni ugyanakkor, az nem más, mint a hagyományos kiadással járó rengeteg költség és idő, megkísérelte minél egyszerűbben és gyorsabban eljuttatni a kötetét a téma iránt érdeklődőkhöz.

Rendhagyó a kötet azonban tartalmi szempontból is, hiszen a szerző a bevezető tanulmányban egy meglehetősen pesszimista megállapítást fejt ki: az amerikanisztika folyamatos válságban van, s ez a diszkurzív terület folyamatos újradefiniálására készíti művelőit (keserűen teszem fel a költői kérdést: ha eddig is válságról beszéltünk, vajon Magyarországon most, amikor a legjobb egyetemek mindössze 10-20 angolszakost képezhetnek, mi lesz...?). A szerző *The Road Now Taken: Cultural Vistas in American Studies* [Az út előttünk: kulturális panoráma az amerikanisztika területéről] bevezető fejezetében fejt ki álláspontját, miszerint az amerikanisztikának a párbeszéd és interaktivitás megteremtése érdekében, valamint az identitáskeresés szempontjából is, talán még nagyobb szüksége van az új médiára, illetve a nem-kanonikus módszerekre, mint más humán tudományoknak.

A könyv második fejezete (*Border Stories and Posthegemonic Identities. Reading Getting Home Alive, Határtörténetek és poszthegeomonikus identitások: Az Épségben hazatalálni olvasatai*) két, hazánkban kevésbé ismert szerző, Rosario Morales, illetve Levins Morales közösen kiadott művének, a *Getting Home Alive*-nak (saját fordításomban: *Épségben hazatalálni*) az elemzését végzi el. A „rendhagyó” jelzőt ismét használnom kell, hiszen nem megszokott a világirodalomban, hogy anya és lánya közösen ad ki verseket és

¹ Letölthető: <http://ebooks.americanaejournal.hu/books/cultural-vistas-and-sites-of-identity/>

rövidebb prózai műveket tartalmazó kötetet. Ráadásul a könyv az amerikai kisebbségi irodalom reprezentatív alkotása, amelyben mindkét szerző „számtalan határvonal kereszteződését ábrázolja a nyelv, a generáció, a nem és a faj problémájáról írva”.

Mónika Rékát a számtalan felvethető kérdés közül leginkább az amerikai identitással kapcsolatosak érdeklik, hiszen, mint mondja, a két szerző azt radikálisan definiálja újra: meghatározásukban az amerikai identitás egyfajta hibriditást jelent, mely egyszerre „más” és „új”. Ez a felfogás tehát az identitást egy állandóan változó rendszerként képzelel el, mely elképzelt közösségekhez kapcsolódik, vagyis inkább ilyen közösségek függvényében jön létre. Mindez persze azt jelenti, hogy (mivel ezek az elképzelt közösségek nagyon is valós térben szituálódnak) a határok az identitáson belülről kerülnek, s épp e határok közötti feszültség tapasztalata mutatható ki a szerzők műveiben.

A határok átlépésének, illetve kereszteződésének tapasztalatát vizsgálja a következő fejezet (*Identities at Thresholds in How I Learned to Drive and The Goat or Who Is Sylvia*, *Köszöbidentitások* Vogel: Miként tanultam meg vezetni? és Albee: Szilvia a K. *című műveiben*) két dramatikus szövegben. A bevezető röviden elemzi azt a viszonyt, mely a dramatikus műfajt az amerikai irodalomtudományhoz fűzi – s ebből az elemzésből megállapítható, hogy a dráma, akárcsak hazánkban, Amerikában is mostohagyereknek számít. Vagyis az adott korszakról megjelenő antológiák, gyűjtemények, elemzések sokszor „feledkeznek el” erről a műfajról. Pedig, miként azt Mónika Réka írja – s itt egyetért Erika Fischer-Lichtével, bár nem hivatkozik rá – a színpadhoz kapcsolódó művekben kiválóan vizsgálhatóak az identitást befolyásoló, alkotó tényezők.

A szerző által vizsgált színpadi művek mindegyike fokozottan provokatívnak mondható: Vogel egy vérfertőző viszonyt ábrázol, míg Albee főhőse egy kecskébe szeret bele. A szerző interpretációjában ezen viszonyok az identitás transzformációjához vezetnek, amely transzformáció a *Miként tanultam meg vezetni* főhőseinek esetében pozitívnak mondható. Li'l Bitnek, a főszereplőnek ugyanis végül sikerül önmagát a tabuk és tiltások világától függetlenül meghatározni. Albee főhőse ezzel szemben mindenét elveszíti, és groteszk figurává válik.

Mónika Réka érveivel nem vitatkozva, inkább azokat kiegészítve jegyzem meg, hogy a határátlépések Albee műve kapcsán nem csak az identitás szempontjából vizsgálhatóak, hanem a szerelemhez való ironikus viszonyban is: e határ a természetesség és nem természetesség között húzódik. Furcsamód épp a főszereplő, Martin képviseli azt a nézetet, miszerint a szerelem természetes, vagyis inkább: csak az nevezhető szerelemnek, ami természetes. Martin saját fiát nevezi „buzeránsnak”, s fejti ki, hogy a homoszexualitás az egy kamaszkori tévelygés, amit a fiú idővel „kinő”. A homoszexualitás tehát szerinte nem szerelem, hiszen az alanya két férfi; ezzel szemben a kecske iránt érzett vágy jogosan nevezhető nemes érzelemnek, hiszen az említett állat nőtény és ez belefér a természetesség kategóriájába.

A következő fejezet a film világába vezeti az olvasót, úgy, hogy közben nem hagyja faképnél a színházat sem: az amerikai drámatörténet kiemelkedő alakjának, Tennessee Williams-nek az alkotása, illetve annak adaptációja kerül a középpontba. Igaz, a mű, amiről szó van, a *The Roman Springs of Mrs. Stone* [Mrs. Stone római tavasza], nem dráma, hanem regény, a fejezet ennek

ellenére több olyan kérdésfeltevéssel él, mely a színház esetében is feltehető. Ezek közül a legfontosabb a szerzőséggel kapcsolatos. Azt talán már nem kell különösebben részletezni, hogy az irodalomtudomány elméleti fordulata a Szerző halálának bejelentésével kezdődött, ám az utóbbi időben megfigyelhető, hogy egyes elméleti iskolák megpróbálják diskurzusaikba „visszacsempezni” az alkotót. Ez látható egyes gender és posztkoloniális teóriák esetében, ám leglátványosabban talán mégis a kognitív vonal képviselői érvelnek a szerzővel való foglalkozás mellett (példaként említhető Mary Thomas Crane híres könyve, a *Shakespeare's Brain*). A film esetében ugyanakkor a szerzőség kérdése sokkal kényesebb: míg ugyanis az a legtöbb esetben az nem probléma, hogy egy-egy szöveget kinek tulajdonítsunk, a rendező a film és a színház esetében is csak igen komoly viták után nevezhette magát alkotónak. A művészfilm – vagy inkább Király Jenő kifejezését használva: *szerzői* film – az „auteur” illetve „kameratöltőtoll” elméletek vívmányaként nyert létjogosultságot (Alexandre Astruc munkásságát, melyben az említett fogalmak megjelennek, Cristian M. Réka részletesebben is elemzi). A fejezet ugyanakkor az ismert auteur-fogalom kibővítésére törekszik; a szerző arra kíván rámutatni, hogy a film és a színház esetében több faktor képezheti a szerző-funkciót. Mindemellett, az irodalmi beleértett szerző mintájára, a *beleértett auteur* bevezetését javasolja, s ez alapján a Williams-adaptáció szerzőjeként Vivien Leigh-et nevezi meg.

A továbbiakban a kötet ezen a nyomvonalon halad tovább, vagyis a filmes adaptációk problémájának elemzése a következő fejezetek célkitűzését is meghatározza. A *Who's Afraid of Adapting Albee? Synergic Auteurship in Who's Afraid of Virginia Woolf? [Ki nem fél adaptálni Albee-t? Szinergikus auteur-ok a Nem félünk a farkastólban]* című tanulmány így Edward Albee munkásságához tér vissza, különös figyelmet szentelve legismertebb művének filmes feldolgozására. A dolog pikantériáját itt az adja, hogy a *Nem félünk a farkastól*, lévén dramatikus textus, magában hordozza a színházi kontextust, vagyis egy „virtuális előadásszöveget”. Amikor egy ilyen alkotás a film közép-pontjába kerül, óhatatlanul felmerül a színház és a mozgókép viszonyával kapcsolatos kérdés. A szerző idézi Susan Sontag híressé vált megállapítását, mely szerint a film öndefiníciója a teátrális modellektől való elszakadástól függött, így a dráma adaptációja a színházi statikusságból és műviségből a cinemografikus természetességbe, közvetlenségbe és mozgékonyságba vezet át. Sontag szerint a színház és a film legmeghatározóbb különbsége az, hogy míg az előbbi logikusan és kontinuuusan használja a teret, az utóbbi alogikusan és diszkontinuuusan, s mindez világossá válik egy színpadi mű adaptációjakor.

A baj az, hogy Cristian M. Réka itt kritikátlanul elfogadja Sontag megállapításait, melyek ugyanakkor pontról pontra cáfolhatóak. 1, Miért lenne a színház statikusabb, mint a film? Számtalan olyan kísérlet van (például Ariane Mnouchkine-é), amely a színpadok helyének változtatásával a nézőt is mozgásra készíti 2, Miért lenne a színház „művibb”, vagy mesterségesebb, mint a film? A színészi játék például természetesebb lenne a filmben, mint a színpadon? 3, Miért használná a színház feltétlenül logikusan a teret? Ezek szerint az *Ügynök halálában* látott térhasználat is logikus és kontinuuus? A vágás nem magyarázza meg Sontag kijelentését, hiszen a befogadó a film nézésének kognitív folyamatában a vágott képek varratait összeilleszti, így a fikciónak épp olyan kontinuuus tere jön létre, mint a színházban (arról nem is beszélve,

Seress Ákos

hogy az egyes jelenetváltások a színházban szintén értelmezhetőek vágásként). Felesleges tovább sorolni az érveket, hiszen látható: Sontag akkor vét nagy hibát, amikor a teatralitást definiálható jelenségként kezeli, melynek határai és keretei könnyen kijelölhetőek. Pedig épp ezen határok és keretek állandóan változó mivolta az, amely lehetetlenné teszi a teatrális jelenség definícióját. Szerencsére azonban Mónika Réka nem elsősorban a sontagi elmélet által kijelölt úton halad, őt sokkal inkább a szerzőség kérdése érdekli, s így az „együttes szerzőség” felől értelmezi újra Nichols filmjét.

A kötet utolsó két fejezete továbbra is a film médiumára koncentrál a *Frida* illetve a *Babel* elemzésével. Némileg bírálható ugyanakkor a szerkesztés következetlensége, hiszen Julie Taymor filmjének interpretációjakor ismét az identitással kapcsolatos problémák kerülnek a középpontba. A főhős, Frida Kahlo identitása ugyanis a szerző szerint állandóan mozgásban van, két szféra közötti határhelyzetben (e két szféra igaz szexualitására, politikai és privát életére, művészetére stb.), s ez a megállapítás inkább a könyvet indító tanulmányokhoz kapcsolná vissza a szöveget. Ez ellen az érvelés ellen ugyanakkor valóban felvethető, hogy az utolsó két elemzést és az egymástól nagyon eltérő, illetve egymással szembehelyezkedő szférák közötti „tárgyalás” (negotiation), vagy inkább „közvetítés” tapasztalata kapcsolja össze. A *Fridában* ez, mint arról már volt szó, az identitással kapcsolatban figyelhető meg, míg a *Babel* egy, a különböző nemzetiségű szereplőket több szempontból is összekapcsoló krízishelyzetre fókuszál. A szerző azzal, hogy ezt a tanulmányt tette meg zárófejezetnek, keretes szerkezetet hozott létre, hiszen González Iñárritu filmje épp a nemzetek közötti kommunikációról szól, mely kommunikáció elengedhetetlen a több nemzet képviselői által képviselt amerikanisztika területén.