

Némedi Andrea

## LÁTLELET AZ EZREDVÉGI VILÁGIRODALOMRÓL

### *Baljós árnyak*

„Az ábécé kulturális sikertörténete a képek leigázásával kezdődött, és, úgy tűnik, a képek feltámadásával és revansával ér véget” – írja „A textustól a hypertextig – Irodalom és média az ezredvégen” című tanulmányában Hima Gabriella,<sup>1</sup> aki szerint az irodalom(tudomány) a digitális médiumokkal szembeni vakságban szenved. Ezt a diagnózist felülvizsgálandó az alábbiakban Judith Hermann „Camera Obscura”<sup>2</sup> című elbeszélésén keresztül próbálok betekintést nyerni az ezredvégi világirodalom állapotába, miközben választ keresek arra a Hima által felvetett kérdésre, „hogya a technikai médiumok mágikus praktikáival és permutációs játékaival szemben, melyek vizuálisan és szimultán bontakoznak ki, az írásmédiumnak a maga linearitásával mennyi esélye van” (Hima, 104). Az első kérdés persze az, hogy lehet-e még egyáltalán világirodalomról beszélni, vagyis: él még az a szövegtörzs, amelynek a 19. században Goethe a 'Weltliteratur' nevet adta?

A világirodalom létének egyik bizonyítéka tulajdonképpen épp a „Camera Obscura”. Egy néhány évvel ezelőtti nemzetközi kutatószeminárium német résztvevői ugyanis ezt a szöveget választották ki lengyel és magyar társaik számára, akik maguk is előálltak egy-egy olvasmánnyal, hogy ezek alapján aztán megvitassuk a kortárs nemzeti irodalmak közös tendenciáit. Maga a szeminárium a jelen dolgozat szempontjából csak annyiban érdekes, amennyiben témája bizonyítja: igen, lehet még világirodalomról beszélni. De vajon sok minden változott Goethe óta?

Hima azt állítja, hogy „nem az irodalom, a világ változott meg. A világ az, amit radikálisan új kategóriákban észlelünk. A meghitt, tárgyias világ eltűnik a virtuális realitás észlelése mögött, a valós fizikai térből cyberspace lesz” (Hima, 106). Ez a cyberspace (avagy kibertér), amelynek fogalmát William Gibson alkotta meg 1982-ben, Bakonyi Géza meghatározásában „olyan társadalmi környezet, melynek alapjai a számítógépes információs technológián nyugszanak, építőanyaga pedig egy kulturális világháló, amelyet a szöveges, grafikus és hangzóformában folyamatosan megújuló

---

<sup>1</sup>Hima Gabriella: „A textustól a hypertextig – Irodalom és média az ezredvégen.” In: *Alföld*, 1998/2, 104.

<sup>2</sup>Judith Hermann: *Sommerhaus, später*. FfM: Fischer, 2000, 157-165.

világkultúra hoz létre”.<sup>3</sup> A multimediális számítástechnika, amely a világot kibertérre alakította, az irodalmon Hima szerint tehát nem sokat változtatott. Erre utal Bakonyi azon megjegyzése is, miszerint a világkultúra ideája „nem egészen új, gondoljunk csak Goethe világirodalom fogalmára: közben legfeljebb csak annyi történt, hogy a papír elavult, jött a floppy, a winchester, a RAM, a CD-ROM, a VRML és még ki tudja, mi minden” (Bakonyi, 25).

Bakonyi diagnózisa szerint Goethe világirodalom koncepciója a kibertérben változatlanul él, Hima viszont épp azért tartja válságosnak az ezredvégi irodalom állapotát, mert nem látja rajta a kor nyomát:

A művészi attitűdöt úgy szokták jellemezni, mint az étellel és világgal való éber szimultaneitást. A digitális fény azonban, mely az irodalom fölött villózik, nem hatol át az elmúlt idők árnyékán, mely úgy terül el a jelenen, mintha mi sem történt volna. Mintha a művészet és az irodalom nem fogná fel, ami körülötte történik, mintha nem értené, hogy nem valamely új technikával, hanem valódi kulturális forradalommal van dolga. És ez érvényes azokra a teoretikusokra is, akik az irodalmat önmaga belterjességében és nem egy médiaszövetség részeként vizsgálják. (Hima, 107-108)

Ezek szerint az irodalom(tudomány) nem lát mást önmagán kívül, holott saját fennmaradása érdekében talán ideje lenne szembenéznie azokkal a médiumokkal, amelyek – átvéve a kibertér feletti uralmat – a világkultúrát egyre inkább saját képükre (azaz: képekké) formálják.

Az irodalmár valóban csak a sötétben tapogatózik, ha képekkel szűrjük ki a szemét. Textuális jelenségek felismerésére szakosodott látószervével legfeljebb a szóképeket veszi észre. Szerencsére az idézett tanulmány épp ezt a szakmai ártalmat használja ki, amikor a bajok nagyságának érzékeltetésére egy metaforát használ, vagyis a 'digitális fény' segítségével nyitja fel az irodalmár szemét. Persze a felvilágosítás önmagában még nem segít a bajon. S ha nem tudjuk, mitévők legyünk, akkor csak nézünk, mint a moziban. Ennyi viszont épp elég annak belátásához, hogy a baljós árnyak nem egy sikertörténet végét, hanem a harc kezdetét hivatottak jelezni. A folytatásban az irodalom visszavág.

Ha ezek után a világirodalom helyzete nem tűnik már teljesen kilátástalannak, itt az ideje az újabb látletnek, amely az orvosi gyakorlat analógiájára két részből áll össze. Először a beteg kikérdezése, majd szemrevételezése következik.

---

<sup>3</sup>Bakonyi Géza: *A hálózat használata a nyelv- és irodalomtudomány területén*. Bp.: NIIFP, 1997, 25.

## *Mit lát a „Camera Obscura”?*

A „Camera Obscura” azt beszéli el, hogy egy nárcisztikusan fixált látásmód a digitális fény hatására képes megváltozni. A történet kétszereplős, és arról szól, hogy a képernyőről ismert médiasztárok világában élő Marie-t leveszi a lábáról egy művész, aki kettejük közösülését élőben közvetíti az Interneten. A képeket látva Marie szemléletet vált: többé nem egy tökéletes, önálló entitásként, hanem a művésszel való összefonódás részeként szemléli önmagát. Ahhoz, hogy az elbeszélte történet példázatként szolgálhasson, amelyből okulni lehet, arra van szükség, hogy Marie-t az önmagától elvakult irodalom megszemélyesítőjének tekintve a „Camera Obscurá”-t metafikcióként olvassuk. Erre teszek kísérletet az alábbiakban.

A történet azzal kezdődik, hogy Marie-nek valami baja van: „A művész nagyon kicsi. Marie néha nem tudja, hogy még minden rendben van-e vele [♀-vel], a művész túlságosan kicsi; gondolja [♀]: Neked nincs ki mind, véli magáról”(157).<sup>4</sup> A probléma létét Marie is érzi, de nem tudja eldönteni, hogy a hibát saját magában vagy a művészből keresse. Az utóbbiban mindenesetre több kifogásolnivalót lehet találni.

A művész valóban nagyon kicsi. Biztosan három fejjel alacsonyabb, mint Marie. Híres, Berlinben legalábbis mindenki ismeri, a számítógéppel csinál művészetet [...]. A művész ráadásul még csúnya. Egészen kicsi, proletár feje van, nagyon sötét, néhányan azt mondják, spanyol vére van. A szája hihetetlenül keskeny. Nem létező. De a szemei szépek, egészen feketék és nagyok, beszédénél többnyire úgy tartja az arca elé a kezét, hogy az ember csak ezeket a szemeket látja. A művész rémesen öltözködik. Szakadt farmert hord – gyerekméretben, gondolja Marie –, mindig zöld zakót, mindig tornacipőt. A bal csuklója köré egy fekete bőrszija van kötve. Néhányan azt mondják, hogy a művész mindezek ellenére hihetetlenül intelligens. (uo.)

Ezzel szemben Marie mindenben a művész ellentéte. Magas, szép és magassarkú cipőkben, csizmában jár. A nő tehát „komolyan azt kérdi magától, hogy még minden rendben van-e vele. Hát nem nevetségesen néznek ki együtt? Marie mindig csak szép emberekkel akart együtt lenni. Hátborzongató elképzelni, hogy le kell nézni egy férfira. Hátborzongató elképzelni, milyen lenne, ha... Ennek ellenére Marie akarja.” (158).

Mielőtt azonban elhinnénk, hogy nem Marie látásával, hanem csak a művész látványával van baj, felmerül a gyanú, hogy a látszat csal, hiszen Marie-t is csak ez

---

<sup>4</sup>Az elbeszélésből vett idézeteket a saját fordításomban közlöm.

teszi széppé. Amit ugyanis a nő a művésztől egyáltalán akarhat, az talán nem más, mint „még szebbnek lenni egy csúnya ember mellett” (uo.). Ha Marie-t csak a nagyság és szépség vonzza, akkor tényleg érthetetlennek tűnhet, hogy épp a kicsi és csúnya művésszel való közösülésre vágyik. Csakhogy a művésznek van egy olyan testrésze, amely megfelel ezeknek a kritériumoknak, ti. a szép, nagy, fekete szeme. Vagyis ha a férfi mellett nevetésgesen fest is a nő, a művész szemében talán annál szebbnek látja magát.

A szép, nagy, fekete szemekre viszont véletlenül –vak tyúk is talál szemet alapon – bukkan Marie: „Hirtelen előtte áll, ezen az ünnepségen, az összes berlini híresség között, és Marie nem tudja eldönteni, hosszú, hosszú pillantásával kit ajándékozzon meg először ezen az estén. A művész felajánlkozik. Hirtelen előtte áll, ezekkel a szép, fekete szemekkel, és Marie, aki látta már a televízióban, rögtön felismeri őt [♂-t]” (uo.).

A kapcsolat tehát szemkontaktussal kezdődik. „A művész rábámul. Marie visszabámul, ez jól megy neki” (158-159). De nem sokáig, ugyanis egyre inkább a művész veszi át az irányítást. Marie aktivitása fokozatosan passzivitásba megy át: látóból látottá válik. Egy este egy bárban „Marie fázik, és hirtelen gyengeséget érez, mert a művész megszakítás nélkül őt nézi, és nem akar beszélgetni” (159). Aztán egy délután egy kávézóban „Marie mesél magáról egy keveset, egyébként hallgat, a művész azt mondja, nem szereti a metaszintű beszélgetéseket. Marie nem tudja, mi lehet az a metaszint” (uo.).

A nő egyre jobban megzavarodik: „fordítva dugja szájába az égő cigarettát, nyitva hagyja a vízcsapot, elveszíti a kulcscsomóját” (160). Csak akkor nyugszik meg kissé, amikor a művész felhívja, és közli, hogy szereti. Ekkor azonban fény derül Marie nárcizmusára. Ő ugyanis „nem gondol a művészre” (uo.), a szerelmi vallomást hallgatva „a padlón guggol, a telefonkagyló a fej és a váll közé akasztva, és a tükörbe néz” (uo.).

Aktivitása maximumát a művész az utolsó randevún éri el, amelyet Marie kezdeményez telefonon, mégis a férfi engedélyez: „Nincs kedvem hagyni, hogy méregezz, mondja a művész, de mégis kész rá, hogy lássa [♀-t]” (161). A találkozóra a férfi lakásán kerül sor, ahol aztán a házigazda – kihasználva, hogy saját pályán játszhat – végleg átveszi az irányítást: „A művész azt mondja: Mit szólnál egy kis Internethez? Marie azt válaszolja: Ahhoz egyáltalán nem értek, a művész nagyon barátságosan azt mondja: Nem tesz semmit” (163). A nő ezek után már alig tiltakozik.

[♂] Bekapcsolja a számítógépét, ez halkán szirénázik, a képernyő feketéből világos, tiszta kékre vált. Megjelenik egy mosolygó miniatűr számítógép, a képernyő bal alsó szélén különböző kis szimbólumok nyílnak ki. Marie az

ölében forgatja kezeit, és nagyon zavarban van. A művész billentyűket kezel, gyengéden köröz az egérrel, a számítógép mögül egy ököl nagyságú, szürke golyót húz elő, amelynek a közepén egy feketén csillogó szem ül. A golyót az íróasztal közepére állítja, a feketén csillogó szemet pedig egyenesen Marie arcára irányítja. Marie a golyóra bámul, a művész gyengéden köröz az egérrel, a képernyő fehérré válik. A bal alsó szélén most parányi, világos- és sötétszürke négyzetek jelennek meg, egy kis pontokból álló raszter, amely némán és gyorsan elárad az egész képfelületen. Marie fejtetője, Marie homloka, Marie szemöldöke, a szemei, az orra, száj, áll, nyak, dekoltázs, egy fekete-fehér, kísérteties Marie-arc. (uo.)

A kép fokozatos megjelenésével egyidejűleg Marie egyre inkább elszemélytelenedik, elveszti saját identitásának meghatározó jegyét, a szépségét: „Ez förtelmes, mondja Marie. A Marie-arc a képernyőn késleltetve és hangtalanul megismétli: Ez förtelmes, kinyitja és becsukja a szemét és a száját, halszerűen, hátborzongatóan, rettenetesen” (uo.). Marie-val ellentétben a férfi elégedett a látvánnyal: „Csak még nem tökéletes, mondja a művész, a számítógép-billentyűzeten gépel egy keveset, a Marie-arc kontúrjaiban tisztább és éleesebb lesz, a háttérben megjelenik a szoba jobb oldali könyvespolca, az ablak, a kinti ég, a képernyőn szürke, szürke a valóságban is” (163-164). A számítógép magas felbontású raszter-grafikája, melynek egyetlen eleme a pont, miként Hima állítja, valóban átveszi nemcsak a mimézis, hanem az alkotóerő szerepét is:<sup>5</sup> „Már szinte mindent lehet ezzel filmezni, mondja a művész” (164).

Marie, akit a számítógépes kép megfosztott imaginárius arcától, a művész szemébe nézve próbálja helyreállítani önmagáról alkotott képét: „fogva tartja a művész pillantását” (uo.). A kísérlet azonban nem jár sikerrel, ugyanis a művészen a nő a számítógép szemét véli felfedezni: „Szemöldökei között egy harmadik, fekete és szép szem nő ki. Marie pislog, és a szem újra eltűnik. A számítógép zúg, Marie nem mer a képfelületre nézni, fél a kísérteties és szürke Marie-arcától” (uo.). Amikor a művész ezután, csók közben becsukja a szemét, a nőnek nem marad más választása, mint a képernyőre nézni: „Marie most mégis odanéz, az arcra, a művész csukott szemei mellett elnézve a képernyőre, amelyen a férfi arca az övéhez simul, elnyomja az arcát, az arc kinyitja a szemét, fekete-fehéren” (uo.). A nőben ekkor következik be a változás: „Valami megfordul Marie fejében. [...] Ahelyett, hogy, mint máskor mindig, felülről egyfajta madárperspektívából látná magát, a képernyőre néz, két ember hallgató, idegen összebogozódására, és ez furcsa” (165).

<sup>5</sup> Vö.: „A mimézis és alkotóerő semmivé válik a számítógépek magas felbontású digitális rasztergrafikáiban, melyek egyetlen eleme a pont” (Hima, 107).

Hogy mi történt Marie-val? Kifordult önmagából, és megváltozott a látásmódja. Átvette a művész kamerájának perspektíváját. De vajon hihetünk-e a „Camera Obscura”-nak? Ha igen, akkor arra kényszerülünk, hogy már nem önmaga belterjeségében, hanem egy médiaszövetség részeként tekintünk a szövegre, megvizsgálva, mennyit valósít meg abból, amiről beszél. Újraolvassa a „Camera Obscura”-t tehát azt kell megnéznünk, milyen jeleit mutatja a szöveg a változásnak, hogyan képes magáévá tenni egy kamera perspektíváját. A kérdés immár nem az, miről szól a szöveg, hanem az, hogyan, azaz milyen médiumon keresztül.

### **Hogyan lát a „Camera Obscura”?**

Kezdjük tehát az elején. Mi az a 'camera obscura'? A DUDEN szerint latin szó, jelentése 'sötétkamra', azaz „belül feketére festett doboz, amely átlátszó hátlapján egy az előlapon található lyuk vagy gyűjtőlencse egy (fejen álló, tükrösen felcserélt oldalállású) képet hoz létre”. A camera obscura ugyanakkor a fényképezőgép, illetve a filmfelvevő őse. A szerkezetet az i.e. 5. századtól kezdve számos forrás említi, de pontos leírását csak Leonardo da Vinci, nevét pedig a német csillagász, Johannes Kepler adja.

A cím szerepe egyrészt az, hogy jelezze, hogy miről szól a szöveg. Csakhogy az elbeszélésben szereplő technikai eszköz, amellyel a művész Marie-t filmezi, a leírásból ítélve egy Internetre kapcsolható digitális webkamera, vagyis a fényképezőgépnek nem a legősibb, hanem épp ellenkezőleg, a legújabb fajtája. Ha viszont a cím ígérete ellenére a szöveg nem egy camera obscuráról, hanem egy webkameráról szól, akkor a 'camera obscura' csak metafora.

A cím szerepe másrészt az, hogy megnevezze a szöveget. A cím tehát a szöveg jelölője. A jelen esetben ez azt jelenti, hogy a vizsgált szöveg nemcsak *szól* a camera obscura-ról, hanem *maga* is egy camera obscura. Ennek legfőbb bizonyítéka az, hogy a történetben szereplő számítógép bekapcsolásával az elbeszélés módja határozottan megváltozik. Az események filmszerűen peregnek le előttünk, a szöveg csak azt látja, amit a képernyő mutat. A szöveg camera obscura-ként való azonosítása mellett szól még az is, hogy a szövegben szereplő egyetlen metaforát, a webkamerát jelölő 'camera obscura'-t épp a camera obscura-ra jellemző képalkotási mechanizmus hozza létre. A sötétkamra a definíciója szerint megfordítja a térbeli viszonyokat. Bár jelen esetben a megfordítás az idő dimenziója mentén történik (ti. a legújabb helyett a legrégebb áll), a téridő elmélet alapján ez nem zárja ki, hogy a képet egy camera obscurának, azaz a szövegnek tulajdonítsuk.

Az, hogy az írás médiuma egy másik médium jellemző vonásait ölti magára, nem egyedülálló a kortárs világirodalomban. A jelenség részletes leírása olvasható Philipp Löser „Médiaszimuláció mint írásstratégia: film, szóbeliség és hipertext a poszt-

modern irodalomban” című könyvében.<sup>6</sup> A cím alapján a könyvnek semmi köze a biológiához, hiszen témája a 20. századi kommunikációs médiumok rivalizálása. A megközelítési módon ennek ellenére érezhető az evolúcióelmélet hatása, az írás mint médium (Schrift) sokak által jóslott végkimerülése helyett a tanulmány ugyanis az irodalom (írás) (literarisches Schreiben/Literatur) átalakulásának lehetőségével vet számot. Az a túlélési stratégia, amelyet Löser bemutat, számunkra már ismerős lehet az élővilágból. Gondoljunk példának okáért arra az állatfajra, amely veszély esetén képes éppen aktuális környezetéhez alkalmazkodva magára ölteni annak megjelenési formáját, azaz szimulálni bizonyos tulajdonságait. E hasonlatot folytatva azt mondhatjuk, hogy az irodalom (írás), ha nem is oroszlánként, de kaméleonként küzd az életben maradásért.

Azt állítva, hogy különböző mechanizmusok bevetésével az irodalom (írás) képes a változásra és megújulásra, Löser elutasítja a médiadeterminizmus elvét, miszerint a kommunikációs technológiák – itt: az írás mint médium – egyértelműen behatárolnák a kommunikáció – itt: az irodalom (írás) – lehetőségeit. Bár a tanulmány szerzője nem tagadja a médiumok befolyását, ezt inkább a metaforák befolyásához hasonlítja. Szerinte ugyanis a médiumok ereje nem empirikusan adott, hanem kulturális koncepciókban él, amelyek – akár a metaforák – manipulálhatók és átértelmezhetők. Az írás mint médium koncepciója a tanulmány diagnózisa szerint a modernitásban vált problematikusvá, amikor egyszerre két, ellentétes fogalomkör kapcsolódott hozzá.

A modernitásban az írás egyrészt a Guttenberg-galaxis és a logocentrizmus jegyében álló médiumként a 'centralizáció', a 'homogenizáció, a 'totalizáció' koncepciójának megtestesítőjévé vált, másrészt a szimbolikus rend differencialitásának jegyében megkérdőjelezte a 'szubjektum', a 'lélek', a 'szerző', az 'igazság', sőt a 'világ' koncepcióját. Löser szerint a posztmodern irodalom arra tesz kísérletet, hogy döntésre jusson az írott médium mibenlétét illetően, azaz hogy válasszon a „régiektől értékek biztonsága”, vagy „a tapasztalat és a nyelvrendszerek újonnan felfedezett relativitása és differencialitása” közül (217). Ennek egyik lehetséges eszköze a médiaszimuláció, amelyen tehát az irodalom (írás) azon stratégiája értendő, amely más médiumok jellemzőivel ruházza fel, és ezáltal újítja meg a problematikus médiumot. Miként a tanulmány bevezetőjében olvasható: „A médiumról mint metaforáról való metaforikus beszéd az irodalom részterületein szószerintivé válik [...] Azokat az elképzeléseket, amelyeket egy szöveg a hipertext, szóbeliség stb. tulajdonságairól és következményeiről kialakít magában, metaforikusan használja,

---

<sup>6</sup>Philipp Löser: *Mediensimulation als Schreibstrategie: Film, Mündlichkeit und Hypertext in postmoderner Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1999. A könyvből vett idézeteket a saját fordításomban közlöm.

hogyan az írás területét átstrukturálja” (14).

A szóba jöhető médiumok közül Löser az írás legjelentősebb riválisait, ti. a filmet, a szóbeliséget és a hipertextet tárgyalja egy-egy fejezetben, ehhez azonban most hozzátehetjük a camera obscura-t is.

Konklúzióként pedig csak annyit: az írás nem beteg, csak szimulál.