

Kulturális és mediális átvitelek
Tézisfüzet

Pécs 2007

Kulturális és mediális átvitelek

A dolgozat egy a különböző médiumok időbeli egymásrakövetkezéséből adódó, Thomas Elsaesser által megfogalmazott gondolatból indul ki: „A számítógép felváltotta az írógépet, de nem távolodott el a billentyűzettől. A televízió nem falta fel a rádiót, ahogy nem helyettesíti a mozit sem.” (Elsaesser – Hoffmann [ed.] 1998, 7) A sor folytatható: az internet egyelőre nem váltotta le a nyomtatott sajtót, ahogy az elektronikus könyv sem a könyvnyomtatást. Az idézett könyv címe – Káin, Ábel, vagy kábel? – testvérgyilkosságot sejtet, ami nem következik be a felsorolt esetekben. Csupán arról van szó, hogy „minden új technikai médium átrendezi az összes többi társadalmi helyét, és alapvetően hat nem csupán a funkciójukkal, hanem a történetükkel kapcsolatos elgondolásainkra is.” (uo.)

Az irodalommal kapcsolatban ugyanez elmondható; a mozi, a tévé, az internet megváltoztatta és folyamatosan alakítja mind funkcióját, mind történetét illető vélekedéseinket. J. Hillis Miller kifejezésével élve, az „új telekommunikatív eszközök” általános térhódítását tudomásul véve az irodalomtudomány műfaji és diszciplináris nyitottsága mellett érvelhetünk – azaz a „nyomtatást és az irodalmat megteremtő kultúra elhalványodása helyett (...) az új telekommunikáció iránti nyitottság képes új szövetségeseket teremteni” az irodalom számára. (Miller 2000, 559) Az irodalom a kialakuló új kifejezésformák, műfajok közt immár nem tölti be azt a hagyományos központi szerepet, melyet különösen vele foglalkozóként neki tulajdonítunk. Manapság a nyelvi médium „haszna” (a jelen dolgozatot is ideértve) leginkább a többi médium nyelvi rögzítésében áll. Történetileg esetleges médiumként áll előttünk – a nyomtatás új szerzői, tudásbirtoklói nézőpontot feltételező *technológiájától* elválaszthatatlanul.

A szövetségesek természetesen már korábban is jelen voltak, az irodalmi mezőn belül és kívül egyaránt. A kritikai kultúrakutatás – mint a nem-irodalmi iránti irodalmi nyitottság legújabb kori zászlóvivője – efféle szövetséges, melynek ideológiai fókusza ugyanakkor hasznunkra lehet számos merev leíró kategória és dichotómia (magas-alacsony-kultúra, nemzeti-globális, művészfilm-tömegfilm-/irodalom) felülbírálatában, árnyalásában. Az irodalom a milleri vízióban kultúra- és médiumfüggetlen túlélőként jelenik meg, melyet intézményes és kifejezésformai sajátosságoktól függetlenül tanulmányozunk, a tanulmányozás dinamikusan változó feltételei között. A film – a mozgókép és általában a vizualitás – előkelő helyet foglal el az irodalom kapcsán szóba jövő új telekommunikatív eszközök sorában, így érdemes kitüntetett figyelmet fordítani az „írásos” kultúrához fűződő viszonyára. A mozgókép kitüntetettsége – mint arra a dolgozat több ponton utal – a médiumtudomány belső preferenciáira is visszavezethető, ám ez a felismerés mit sem vesz el az irodalom felőli hasznosíthatóságából. Mivel a „másodlagos szóbeliség” alatt a kultúra- és médiumköziség az addigi lehetőség helyett alapvető normává lesz, ezért – némileg patetikus fordulattal – azt is mondhatnánk, hogy az irodalom(tudomány) túlélésének elemi feltétele, hogy mennyiben képes asszimilálni az új szövetségek biztosította eszközöket. A dolgozat ehhez kínál szempontokat.

(A film mint szövetséges)

A film nem meríti ki maradéktalanul az irodalom(elmélet) intermediális kapcsolati potenciálját, sőt, minden bizonnyal hasonló eredményekre juthatnánk a színházzal vagy a képzőművészettel történő összevetéskor is. A dolgozat által kiválasztott filmmédium mellett – melynek fontosságát a már említett mediális kitüntetettsége adja – a vizsgálat időbeli fókusza ugyancsak meghatározó. A vizsgált terület és időszak – az ezredforduló irodalmi és filmmédia közötti cserefolyamat – a hirtelen disszolúció miatt módot adhat számos, korábban másként jelentkező, illetve még a „klasszikus” mediális osztályozó fogalmaink előtt feledésbe merült kérdés újragondolására. Az osztályozó kategóriák szintén új értelmet nyernek a vizsgálat során, ami a kifejezésformák funkcionális újragondolása mellett azok történetiségére (előzményeire, lehetséges jövőbeli megvalósulásaira) is felhívják a figyelmet. A „film” és az „irodalom” médiumát mindvégig igen tág értelemben használom, olyan basztard formákat is ideértve, mint a képregény, az animáció, vagy a videojáték. A dolgozat – a mediális átvitelek bizonyos összefüggéseinek felvillantása mellett – a kulturálisan kevésbé elismert irodalmi és filmes kifejezésformák elméleti hasznosíthatósága mellett érvel az irodalom szövetségei kapcsán.

A film sokszor hangoztatott asszimilációs képessége az irodalomra is érvényes; az irodalom mint sajátos kifejezésforma képes magába olvasztani a képzőművészetet, vagy éppen a filmet. A szövegmédiум abszorbeálódik, miközben maga is bekebelez régi-új formákat – ez utóbbi folyamat a létrejövő társművészetek gyakori, „jobb híján” irodalomelméleti megalapozottságában érhető tetten: a narratív képelméletben, illetve (általában) a döntően irodalomtudományi megalapozottságú filmelméletben. Kölcsönös függőségi viszonyról van szó: ahogy a filmelmélet – a filmes műfajkritikától a filmnarratológiáig – igen sokat köszönhet a legtágabb értelemben vett irodalomelméletnek, úgy az irodalomelmélet sem mentesülhet a filmelmélet legtágabban értett hatásától. Az irodalomtanulmányozás vizualitás iránti fokozódó érdeklődése – a dekonstrukciós filmelemzésektől a kultusz kutatás tárgy- és képvizsgálatain át az irodalmi avantgárd elméleteinek összművészeti érdeklődéséig – részint ezen a felismerésen alapul, részint a kurrens, széleskörű interdiszciplináris érdeklődés (az ún. „elméleti bumm”) jele.

Az irodalom asszimilációs képessége ellenére kiszolgáltatott a környező médiumoknak, túlélési esélyei nagyban függenek az utóbbiakkal való kapcsolatától. A professzionális irodalomértelmezés számára a folyamat az intézményes feltételek és az irodalomfogyasztás változásai felől jelentkezik – úgyszólván egyre nehezebb megtartani a hagyományos védőállásokat a leírt közegben. A kérdés nem az irodalom fennmaradásának/eltűnésének obskúrus jóslatából, hanem az abszorpció, az asszimiláció mikéntjéből származik. Jelen dolgozat az irodalom funkcionális megközelítéséből indul ki – abból, hogy mire szolgál, mire használják –, továbbá arra a kérdésre keresi a választ, hogy mely szempontok alapján dolgozható ki az irodalom és más elbeszélő médiumok (a film, a rajzfilm, a képregény, az immerzív videojátékok) kölcsönviszonyának elmélete. Az irodalmiság meghatározása ehhez képest másodlagos – mint médium nem élvez semmiféle definitív előnyt a hetedik, kilencedik vagy tizedik művészettel szemben. Az irodalom tárgyának meghatározása – hogy mit tekintünk irodalomnak – más kérdés, melyre jelen dolgozat nem keresi a választ, csupán közvetett utalásokkal él erre vonatkozólag az elemzésekben.

Az irodalomtanulmányozás – a filmelmélettől eltérően – általában elnéző és némiképp lankadt figyelemmel fordul az irodalom materiális körülményei felé. Az irodalomtudomány számára továbbra is kérdéses és megválaszolatlan szempont a technikai háttér, az egyes médiumok kölcsönös imitációja, vagy a fizikai hordozójukat illető kérdések – illetve az, hogy ezek a szempontok miként hatnak az irodalom tanulmányozására (ha hatnak egyáltalán), ám ezek kimerítő vizsgálata egyelőre várat magára. A filmtörténet-írás számára evidens, hogy taxonómiája a filmesztétikai mellett technológiai, gazdasági és szociológiai szempontokat működtet – anélkül, hogy valamely politikai ideológia szolgálatában állna (más kérdés, hogy ugyanezeket a szempontokat esztétikai ideológiája szolgálatába állítja). Az ilyenfajta apolitikusság az irodalomelméletről bajosan állítható: a nem-irodalmi iránti nyitottság esetében óhatatlanul politikai elköteleződést implikál (posztkolonializmus, kritikai kultúrakutatás, újhistorizmus, a társadalmi nem elméletei). Az intermedialitás közegében az irodalom újonnan létrejövő formáival, műfajaival kapcsolatban egyre fontosabb szerephez juthat az irodalom „külpolitikája” – a más médiumok iránti fogékonyságot érve ezalatt –, a politikumra kihegyezett korábbi figyelem mellett, vagy anélkül. A dolgozat megpróbálja mindvégig szem előtt tartani az elemzett médiumok materiális-technikai szempontjait és külön fejezetet szentel a kérdésnek a film és az interaktív játékelbeszélés kapcsán. Ugyanakkor igyekszik elhatárolódni az efféle szempontok felvetésekor felmerülő „külső”-ideologikus felhangoktól.

Film és irodalom viszonylatában már korábban lezajlott az irodalomelméleti transzfúzió – a filmelméleti belátások irodalmi szempontú visszanyerése viszont egyelőre várat magára. A késedelem az esetleges haszon fényében nehezen érthető; az elbeszélő irodalom revíziója az új mediális közeg fogalmain keresztül éppúgy releváns vizsgálati szempont lehetne, mint a hagyományos narrativisztika fogalmiságának továbbélése az új közegben. A dolgozat a (film) narrativisztika két preconcepcióján, a filmforma és filmstílus sikertelen elfojtásán keresztül mutat rá a film- és az irodalomelmélet egyik lehetséges kapcsolódási pontjára – a tömegműfajok összefüggésében. A médiumtudomány előfeltevéseit és szempontjait osztó irodalomtudomány szerepe a hagyományos szövegmédiumon túlmutató, formai és stílári szempontokat implikáló *hibrid* elbeszélőműfajok vizsgálatában és kidolgozásában állhat – textuálist és vizuálist egymásra utaltként szemlélve, az irodalmat az új médiumok kulturális súlyának megfelelően kezelve. A filmes és irodalmi elbeszélés egymásravezítése végső soron a tömegkultúrára hívja fel a figyelmet, a tömegfilm mellett az olyan peremműfajokra,

mint a *storyboard* vagy a képregény: az abszorbeálódó irodalmi médium „vizualitása” bennük mutatkozik meg a leglátványosabban.

A Miller által említett „túlélés” feltétele az irodalmi vizsgálódás tárgyának revideálása – anélkül, hogy megkísérelnénk meghatározni ezt a tárgyat. Ma a különféle kifejezésformák, műfajok egymásbaolvadásának, hangsúlyáthelyeződéseinek vagyunk tanúi, ami – egyebek mellett – a hagyományosan magas- és alacsony kultúrának tekintett szférák közti cserefolyamatok fokozottabb figyelembevételére, valamint a hasonló dichotómiák (magasirodalom-tömegműfajok, művészfilm-kommerszfilm) árnyalására késztet. Az efféle elkülönítések ugyanis – kezdeti heurisztikus, osztályozó hasznukon túl – megnehezítik, ellehetetlenítik az elemzést, a „történeti asszimilációt” és számos problémát szülnek. Érdeemes megfigyelni ebből a szempontból a filmelmélet önellentmondásoktól sem mentes utóvédharcát a tömegfilm ellen.

A populáris kultúra vélt konzervativizmusát – a műfaji film kapcsán – a műfaji szabályokat ismerő (és megkövetelő) közönség vélt-valós elvárásainak megfelelni igyekvő kultúraipar igyekezetével, lényegében gazdasági szempontokkal magyarázza a „magas-alacsony” szétválasztásban érdekelt elmélet. Az érvelést a végsőkéig leegyszerűsítve: a tömegkultúra konzervatív, mert a bevált sémák felforgatása nem kifizetődő. (A vele szembeállított magaskultúra értelemszerint haladó, előremutató és nem profitorientált.) Ugyanezen vélt konzervativizmus – a gazdasági szempont feltételezett mindenekfelettsége – nem foglalkozik a nézői identitásképződés feltételül szolgáló szempontokkal, mint például a *műfaji-vizuális memória* kérdésével. A filmes megjelenítés, a stílus poétikájának a nézői elvárásokat befolyásoló jellegét figyelmen kívül hagyja, holott ezzel saját dichotomizáló pozíciójának esendőségére nyílna rálátása.

A stílárius szempont figyelembevétele persze közel sem ad egyértelmű választ a tömegkultúra, a finanszírozórendszer, valamint az elmélet összeférhetlenségére. A stílust és a hozzá kötődő elvárásokat vizsgáló filmes befogadáselmélet – mely a műfaji filmekre érkező *nézői választ* a filmnéző közönség reakcióin keresztül követi nyomon – a közönség alulértékelésével homogenizálja és leegyszerűsíti a kérdést. A műfaji film kellően stabil konvenciókészletből építkezik (könnyen leírható szabályrendszerrel bír), ami megkönnyítené a strukturált stílusvizsgálatot – a tömegfilm átfogó, valamennyi említett szempontra kiterjedő vizsgálata ennek ellenére mindmáig várat magára. A konvencióknak megfelelő, vagy a tőlük eltérő filmekre érkező nézői válasz kihat a stúdiók, a filmforgalmazók döntéseire; a profitnövelés érdekében végrehajtandó módosítások ugyancsak a vélt-valós nézői elvárásoknak megfelelően alakulnak. Ennyiben a filmes *olvasói válasz*-kritika – kerülőúton ugyan, de – a tömegfilmet elutasító konzervativizmus gazdasági szempontjaihoz tér vissza.

A populáris kultúra – ha tartjuk magunkat a konzervatív definícióhoz – kevésbé önreflexív, mint a magaskultúra, igyekszik elfedni létrejötté technikai, szociokulturális feltételeit (ld. varratelmélet a film kapcsán, illetve hasonló dolgot állít az „intézményes kifejezési mód” fogalma). A stílus (film)tudományos elvitatása a populáris regisztertől az elmélet „leblokkolását” eredményezi. Az eljárás furcsaságát az adja, hogy (pl. a film esetében) az elmélet mindeközben tisztában van a médium kezdettől fogva jelen lévő illuzionizmusával, azzal, hogy eredetileg egyfajta ösztömvészeti illúzióteremtésre szolgált a mozgókép. Az elbeszélés ehhez képest másodlagos volt, és csak fokozatosan átvette az elsőbbséget. Bordwell Méliès kapcsán a folyamat végpontjáról ír: „mozifüggőként hajlamosak vagyunk a fikciós elbeszélő filmet minden mozi prototípusának tekinteni, valamint azt feltételezni, hogy a filmművészet dolga az, hogy a filmezett eseményt valami elképzeltté és irreálissá alakítsa.” (Bordwell 1997, 13)

Nehezen érthető, hogy miért utasítja el az elmélet a tömegfilmet, a műfaji filmet – hacsak nem az asszimiláció-igény, a szintéziskeresésre való képtelensége okán. Az elmélet képtelen abszorbeálni a populáris kultúrát, miközben aggodalommal figyeli kultúra *tőkekiáramlását*. Az üzleti szempont kitüntetett szerepet kap a kultúra popularizálódását kommentáló érvmenetekben. A filmelméletet taszítja a látványmozi anyagiassága, mivel az üzleti szempont nem része az önmeghatározásának, nem illik a „szépreményű kinematográfia” (Pethő Ágnes) vélt-valós képéhez. A filmtudomány előszeretettel használja – pejoratív értelemben – a „fogyasztás technológiája” kifejezést a populáris film kapcsán, holott a technológia – a film üzleti és társadalmi vonatkozásaival összhangban – nem feltétlen önérvényű, sőt szerves részét képezi a (műfaji) film esztétikájának. A technológia és az elbeszélés összefüggéseire a már említett közönségkutatás adhat választ; annak felismerése, hogy a nézői azonosulás módozatai összefüggnek a filmes (al)műfajok nézőpontjaival, melyek különböző

elbeszélésmódok szolgálatában állnak. A nézői azonosulás módozatait a műfaji film *vizuális programjának* vizsgálata tisztázhatja, a műfaji emlékezet összefüggésében. A dolgozat az amerikai sci-fi film nyolcvanas évekbeli ideologikus értelmezései kapcsán keresi a választ a nézők, a látvány és a műfaj összefüggéseire.

(Kultúraátviteli tipológia)

Az intermediális elmélet jelentős kihívásokkal néz szembe a fogalmi átértékelés (a műfaj, a stílus és a technológia vizsgálati tárgyá tétele) során, mivel csak részben támaszkodhat a készen kapott fogalmakra, dichotómiákra, hagyományos eszköztárra. Az újdonsült szöveges és képi médiumok folyamatos lépéselőnyben vannak az elmülethez képest, mely többnyire – fel sem ismerve a változások irányait és súlyát – saját előfeltevései, rosszabb esetben a gyanakvás és közömbösség rabja. Az irodalomtudomány „túlélésének” – éppúgy, mint „rezervátummá” válása elkerülésének – döntő feltétele, hogy képes legyen kihívásokkal szolgálni a képre épülő kulturális környezetben. (Zavart okoz, hogy a képvizsgálatok általában nyelvi megalapozottságúak, hogy szinte elkerülhetetlen a képi szöveges asszimilációja a vizsgálat során.) A filmnyelv szövegszerű aspektusainak – és fordítva, az irodalom filmszerű válfajainak (új regény, minimalizmus) vizsgálata nem vállalkozhat a dilemma feloldására, de figyelemmel kísérheti a forma, stílus, technika és a médium kölcsönviszonyát – azaz egy korszerű, *mediálarcheológiai* szintézis felé mutathat. A többirányú szintézis a kultúraátvitel kettős modelljét körvonalazhatja: „horizontálisan” intermediális kapcsolódások, „vertikálisan” a magas- és az alacsony-kultúra közti cserefolyamatok képezhetik tárgyát. A vizsgálat fókuszában a tömegkultúra szubkultúrájaként meghatározható terület állhat, a *mainstream*től eltérő, többnyire az alternatív címkével ellátott popkulturális regiszter.

Az uralkodó esztétikai ideológia biztosította művészetfogalom a dinamikus változó technikai feltételek és az ellenőrizhetetlen kulturális átvitelek közegében egyre inkább szűknek bizonyul. Az utóbbi évtizedekben számos kritika érte a művészet hagyományos értékrendszerét és gyakorlatilag minden valamit magára adó művészetelmélet előállt a megfelelő alternatívával. A javaslatok egy része ugyan a populáris és a szubkultúra felől intéz kérdéseket a magasművészethez, ám kevesen adnak egyértelmű és érdemi választ a tömegmédiához viszonyulás kérdésére (Umberto Eco, Susan Sontag, Richard Shusterman). (A kulturális materializmus „kreatív vandalizmusa” – bár elsősorban a múzeumi művészetfogalommal van dolga – alapvetően maga is a tömegkultúrához viszonyulást írja le, még ha nem is jut el e felismerés kiaknázásáig. A magaskultúra termékeinek kreatív félreolvasása a populáris kultúra „jóhiszemű” félreolvasásával rokon.) A „muzeológus” ugyan tisztában lehet az előfeltevéseivel, teoretikus megközelítése mégis igen távol áll a műfaj érvényét és értékeit mindenekelőtt valló rajongóétól. A magas–alacsony (komoly–komolytalan) típusú dichotómiák végtelen és lezárhatatlan apóriákhoz vezetnek, és talán ugyanerre a sorsra kárhoztatott a két szféra közti cserefolyamatokról szóló beszéd is. Az efféle lemondó beletörődés természetesen eleve a szembeállítást osztó tudományos beszédpozíció folyománya.

A magas-alacsony regiszterek közti kapcsolat értékorientált megközelítése felől úgy tűnik, sem a formai/tartalmi transzgresszió, sem az intellektuális elemek megléte nem garancia a „komoly” populáris mű meglétére. A probléma furcsa megoldását kínálja az „igényesség” kategóriájának bevezetése pl. a sci-fi film kapcsán; nem véletlen, hogy a „science fiction-mozinak szentelt kritikusi és teoretikus figyelem színvonala máig nem éri el a más filmműfajokat – vagy magát a sci-fi irodalmat megillető szintet.” (Annette Kuhn 1990, 1) Az igényes tömegkulturális termék ebben az értelemben egyfajta „pihentető” olvasmány (hallgatnivaló, mozi- vagy játékélmény), melyet elnéző figyelemmel fogadva kellemes élményekre – sőt némi intellektuális haszonra – tehetünk szert. A tömegkultúra tiltott intellektuális gyümölcs, egyszerre vonz és taszít, akár a *camp*. Az igényességen, azaz valamiféle kimódoltságon alapuló domesztikáció kizárja az elemzésből a történeti távlat szempontját (vö.: „Egy szertelen ötlet szertelenségét jobban élvezzük, ha az nem a miénk” – Susan Sontag) és ellentmond a lehetséges örömforrás, az „ártatlanság” inherens feltételének.

Az irodalomtanulmányozás tárgyának megváltozása a régi-új médiumok társtudományi fogalom- és szempontrendszerét is magával hozza; az irodalmi elbeszélés filmtörténeté (Thomas Pynchon: *Vineland*), a filmnyelv integrátorává (Bret Easton Ellis: *Less Than Zero*), mozgókép-irodalommá (Chuck Palahniuk: *Fight Club*) válik (hogy csak a félmúlt néhány amerikai sikerkönyvére utaljunk). Az intermedialitás – esetünkben a legtágabban értett filmnyelv irodalomelméleti hasznosíthatósága, a

„játékfilm az elbeszélésben” kérdése – egyúttal a különböző kulturális regiszterek közti átmenet kérdése, szinkrón és diakrón értelemben egyaránt. Szinkrón értelemben egyidejűleg létező műfajok, kifejezésformák különböző kulturális regisztereket meghívó-megidéző eseteit, kulturális átviteleket, pastiche-szerű áthallásokat érthetjük alatta. Diakrón értelemben az uralkodó magas-alacsony-kultúra szembeállítás történetileg bomlasztó, a „múzeumi kultúramodell” esetlegességét hangsúlyozó intermediális átviteleket: a tizenkilencedik századi alacsony-kultúra mára magasirodalommá nemesedett műveiből építkező *revíziós* szuperhős-képregényt, a *mystery novel* tradícióját, vagy a film hős-korából, illetve a német expresszionizmus stílusjegyeiből építkező (kortárs) független animációs filmet. A diakrón kulturális átvitel a „régiből az újban” logikájára épít, új összefüggésbe állítja a korábbi, az övétől különböző kulturális regiszterbe sorolt problémát, művet. Rejtett összefüggésekre mutat rá, *titkos történeteket*, kulturális tabukat áthágó, *tiltott határátlépéseket* visz színre. A szinkrón esetben a tét elsősorban az új mű; a korábbiról/a feldolgozandóról, a kölcsönvett kifejezésformáról nincs közvetlen mondanivalója. (Az esetleges visszahatást – ha létezik ilyesmi az egyes esetekben – a kritika hivatott rögzíteni).

A dolgozat fejezetei a kulturális átmenet különböző eseteit tárgyalják; szinkrón, intermediális átviteleket, valamint az alacsony és a magaskultúra közti (gyakran komoly történeti távlatú) diakrón átviteleket – ez utóbbiakat mindkét irányból szemléltetve. A diakrón kulturális átvitel példái: 1) a tizenkilencedik századi angol esztétizmus és a *mystery*-műfaj huszadik század eleji hazai nyugatos recepciója, 2) a nyolcvanas-kilencvenes évek amerikai *revíziós* szuperhős-képregénye, valamint 3) a kortárs lumière-i/expresszionista animációs film és doku-animáció. A szinkrón intermediális átvitel példái 4) a transzgresszív, minimalista „filmirodalom”, 5) a virtuális és digitális kamera által „látott” képek, valamint 6) az emotív-interaktív játékbeszélés. Az elemzések *médiummokként* működtetik tárgyaikat; elsősorban nem irodalom-, képregény- vagy filmtörténeti ambícióval közelítenek hozzájuk. Az egyes fejezetek alapkérdései – 1) mit tud(ott) kezdeni a kvázi-hivatalos irodalomértés a populáris irodalommal, 2) hogyan próbál az utóbbi kitörni a részint önmaga teremtette korlátok közül, 3) hogyan imitálja a korábbi, konvenciók által szentesített formákat a médiumán belül, 4) hogyan rivalizál más médiumokkal, 5) hogyan „beszéli el” közös történeteiket, 6) miként teremt új, kizárólag önmagára jellemző elbeszélő formát – a médiumok közti, illetve az egyes médiumokon belüli történeti kapcsolódási pontokra mutatnak rá. (A dolgozatot a mediális átvitelek két kulcsszereplője – az irodalom és a film – közti történeti kölcsönviszony elméletét kidolgozó Kittler mediálarcheológiájának kritikai áttekintése, valamint az irodalom „túlélését” az irodalom „öréként” szavatolni próbáló megközelítéssel szembeni polemikus fejezet zárja.)

(Tiltott határátlépések)

Az intertextuális megalapozottságú intermedialitás inherens paradoxona, hogy a médiumok anyagi jellegének felismerése mellett továbbra is azok „textúráképzete” (Pethő Ágnes) a meghatározó. Az intermedialitás metaforikus megnevezései nem minden esetben lépnek túl az „éter” szöveggépzeteken – ahol azonban sikerül kitörniük az írásos eredet bűvköréből, ott termékeny szempontokkal szolgálhatnak a két médium viszonyának újragondolását illetően. Jó példa erre a film *palimpszeszt*-mivoltának tipikus képe, mely a materiális analógia kimondásán túl a filmet érintő *rétegzettség*, a kompozitálás, a filmes utómunka esztétikai szempontjait is bevonja a vizsgálat körébe. Az efféle technikai szempontok (mint a *műfajiság*, a *vizuális program* feltételei) nem képezik tárgyát az intermediális vizsgálatok zömének. Feltehetően azért, mert egyrészt visszautalnak a kognitív filmelmélet ismeretelméleti optimizmusára, elsősorban a műfaji film *nézői válasz-elméleteire* – mely a kulturálisan öröklött, tanult elbeszéléssémák, műfaji jegyek, toposzok fel-nem-ismerésével és az ebből következő nézői reakciókkal foglalkozik –, másrészt a film szupplementális vonatkozásaira (a sztárrendszer- és kultusz, valamint a forgatási körülmények bulvárszempontjaira).

A műfaji-populáris és a művészi-magas (film) szétválasztásáért leginkább a *normatív esztétikai álláspont* a felelős. A *filmmű* kulturális egységét valló nézőpont – amellet, hogy a mozgókép önállósodásáért vívott harcban múlhatatlan érdemek fűződnek hozzá – voltaképpen egy döntően kollektív műfaj szerzőiségelvűvé válásáért is felelős, továbbá igyekszik elhatárolódni a kollektív műfaj anyagi vonatkozásaitól (ez utóbbit a populáris regiszterbe utalva). Amellet, hogy a magasművészet legkülönfélébb tradíciói is a piacra dolgoznak (nem kizárólag a kommersz az, ami kommersziális) – érdekesebb talán a *populáris művészet funkcionális ökonómiájáról* beszélnünk. A közönségfilmek – az általános közvélekedés szerint – a minél hatékonyabb kommunikáció és a

szórakoztatás érdekében művészileg korrumpálódnak: hatásvadász eszközökhöz, dramaturgiai és audiovizuális bombasztokhoz folyamodnak. A magasművészethez hagyományosan kötődő értékek mérsékelt populáris jelenléte azonban – különös ellenhatásként – a „progresszív” művészet szférájában is helytálló, sajátos minőséget teremthet. A szórakoztató filmek többségére jellemző „strukturális leleményesség”, „ökonómia”, a „stílus funkcionális szépsége”, „formai koherencia”, „expresszív intenzitás”, a „közönséges érzelmekhez és tapasztalatokhoz vonzódás”, „eredetiség” (a „konvenciók folyamatos újragondolása”), vagy a „szakértelem” a művészi ambíciójú vállalkozások számára éppoly vonzó, mint populáris mozi számára. (ld. Bordwell 2000, 12-13)

A dolgozat elemzései részint a bordwelli „engedékeny” alapállásra építenek: az elitkultúra felől kevésbé tolerált kulturális termékekkel (trükkfilmek, animációs filmek, képregények, játékok) foglalkoznak – a *téma*, az *elbeszélés*, a *megjelenítés* szintjén. A magas és alacsony közti efféle *tematikus* és *diszkurzív* „tiltott határátlépéseket”, valamint a legkülönbélebb kulturális regiszterekből származó művek egymás mellé rendelését annak felismerése igazolja, hogy a hagyományosan az alacsonykultúrához sorolt műfajok elemei, képi világa, narratív megoldásai besűrűsödnek, (vissza)hatnak a magaskultúra termékeire – az elköteleződés, az asszimiláció és a produkciós feltételek bonyolult összjátékában. A dolgozat különböző példákon keresztül mutat rá a szórakoztató műfajokban – a „jelentős szerzők privát olvasmányáiban” – rejlő progresszív, kritikai potenciálra.

(Műfajiság és ideológia)

Az ideológia a műfaji film – és általában a populáris kultúra termékei – kapcsán nem a film megjelenítésbeli ideologikusságára utal, hanem a kritika által neki tulajdonított eszmerendszerre. Az ideologikus műfaj- illetve kultúrkritika számára ezen az általános szinten közömbös, hogy éppen filmről, vagy (kép)regényről (stb.) van-e szó. A lényeg a közvetítendő ideológia, illetve az ezt az ideológiát osztó társadalmi csoport képviselője. Az ideologikus beszéd a természetétől fogva elválaszthatatlan a képviselőtől; az üres, referencia nélküli ideologikusság pedig azt kockáztatja, hogy „holtakkal a szájában” beszél. (Greil Marcus 1990, 31-32) Az tematikus kritika szükségszerű ideologikussága a médiumok történetének „humán” stádiumára vonatkozólag a legkevésbé sem öncélú, hiszen az „úgynevezett ember” történetével párhuzamosan zajlott – annak pótlékeként (McLuhan), vagy feltételeként (Kittler). Létezik azonban egy pont a médiumok történetében, ahol a két történet elválik egymástól – nagyjából a televízió és a számítógépes képszintézis közt félúton – ahol elkezdődik az emberről leválasztott, *tisztán egymásra utaló* médiumok története.

A műfajiság és ideológia – populáris kultúra és ideologikus kritika – közti *inherens* kapcsolat nem a feltétlen elutasításban/elfogadásban nyilvánul meg. A műfajiság képes kihívással szolgálni a kritika számára, sőt, bizonyos esetekben képes az utóbbit ideologikus előfeltevései átértékelésére készíteni. A kihívás érkezik az ideologikus elemzés számára tematizálatlan tartalmak felől (mint a sci-fi film műfaji-vizuális toposzai esetében), de okozhatja *kulturális, kanonikus többértelműség* is. A *köztes*, a *frivol*, az *efemer* a magaskulturális ítélszék szerepére jogot formáló intézmények felől értelmezhetetlen vagy méltatlan tárgy, többnyire az ideológia illusztrálására szolgál. Zavart okoz, amikor a „magas” alakját ölti, vagy amikor a kultúraértelmezés hivatalos fórumai veszik az oltalmukba. A magaskulturális szerep felvétele több módon történhet: a kanonikus formák ironikus-távolságtartó imitációjával vagy „felhígulásával”, illetve – a másik irányból – a műfaji-populáris elvárások „felemelkedésével” a magas sztenderdekhez. Az utóbbi mozgás jelentős mértékben függ a kanonikus kultúra „őrei” általi felismerésétől, ami általában megosztja a magaskulturális közvéleményt az adott kérdés/mű/szerző kapcsán. (Sőt, előhívhat mélyebb, erkölcsi-ideológiai ellentmondásokat is.) Az alulról jövő mozgás ellenzői a szkepszistól a leghevesebb tiltakozásig, a bojkottól a betiltásig terjedő eszközökkel élhetnek a nemkívánatos kulturális jelenséggel szemben; illetve megkísérelhetik asszimilálni, a maguk javára fordítani a benne rejlő kulturális-társadalmi lehetőségeket.

(Diakrón átvitelek: a Nyugat ponyvafelfogása, a revíziós comics műfaji és kulturális tradíciói, az „új animáció” és a hagyományos játékfilmes látványszervezés)

A kulturális regiszterek *térbeli* képzetei – a magas/alacsony viszony – óhatatlanul egyfajta *mozgalmi*, illetve *represszív* jelleget kölcsönöz az olyasféle megfogalmazásoknak, mint az „alulról jövő”, vagy a „felülről irányított” kultúra. A Nyugat ponyvafelfogását azonban – az angol esztétizmus és a *mystery*-műfaj múlt század eleji hazai, elsősorban nyugatos recepcióját – *nem* jellemzi e két szempont. Ez

részint annak tudható be, hogy a *Nyugat*, különösen indulásakor, csupán aspiránsa a magaskultúrának, illetve általában a „haladó” jelzővel ellátott irodalomnak. Az önmagát a korszak hivatalos irodalomértelmező-rendszere felől „kétes” értékű szerzőkkel (Wilde, Poe, Baudelaire stb.) igazoló folyóirat és köre szükségképpen ambivalens módon viszonyul kora színvonalas ponyvairodalmához. Sajátos, *köztes kulturális teret* teremt ezzel a számára, mely nem azonos sem a „képzeletingerlő tömegtáplálékkal” (Babits), sem a propagálandó modern irodalommal.

A ponyva társadalmi funkciójának megszüntetésére irányuló kísérletek a legkevésbé sem műfajspecifikusak. Represszív eljárásaik a már említett negligálástól a betiltásig, a trivializálástól a kulturális kirekesztésig terjedhetnek – és hasonló mintákat követnek a ponyvaregény, a képregény, vagy a műfajfilm esetében. A (populáris) műfajok története ugyan elbeszélhető a repressziók felől – ahol a különböző kifejezésformákat ért „külső” korlátozások adnák a történet vezérfonalát –, de elbeszélhető az *önkorlátozás* és *ön-revizio* történeteként is. Ez utóbbi jellemzi például az amerikai mainstream képregény nyolcvanas-kilencvenes évekbeli történetét. „Önkorlátozás” alatt itt elsősorban nem valamiféle elfojtást, öncenzúrát kell értenünk, hanem – paradox módon – egyfajta kiteljesedést, a konvenciók tisztázását és megkerülését, illetve új konvenciók létrejöttét. A korlátozás a műfaj továbblépését gátló külső és belső tényezőkre vonatkozik, mely együtt járhat a tradícióval szembeni újfajta (szabadabb, kötetlenebb) viszonyulással. Annak a felismerésével, hogy a rögzült-klasszikus műfaji elődök nem érinthetetlenek, hogy ugyanazok a szabályok érvényesek rájuk, mint a kurrens populáris művekre. (Az invencióelvű, kanonikus konvencióktól terheltebb „magaskultúrához” képest a populáris szférában mindezt hatványozottan befolyásolja a *copyright* működése. Ez egyfelől korlátokkal, másfelől – jogilag kodifikált keretek között – nagyobbfokú szabadsággal jár a *highcult* egymásra utaló „belső játékaikhoz” képest.) A műfajon belüli revíziós törekvés – amennyiben sikerül felülemelkednie önnön korlátain – hatással lehet a külső, represszív feltételeire. Segíthet azon mechanizmusok, általános ideológiai struktúrák megértésében, melyek a populáris kultúrát magát tekintik a kulturális elnyomás eszközeinek.

A mainstream képregény huszadik századi amerikai története jórészt a kifejezésforma külső és belső elfojtásának a története. A műfaj – különösen az ötvenes évektől – írott és íratlan szabályrendszerekhez alkalmazkodva élte túl saját történetét, önnön kifejezés- és témakörein belül maradván, mind inkább eltávolodva gyökereitől. A nyolcvanas évek alternatív képregénykultúrája egy nyitottabb társadalmi-kulturális közegben nyerte vissza az amerikai képregény függetlenségét. A *comics* nyolcvanas-kilencvenes évekbeli története a külső-represszív és a belső, önmaga teremtette korlátok meghaladásának a története – a műfaj „nagykorúvá” válásáról tanúskodik. A korlátokon való átlépés itt egyfelől a rögzült műfaji toposzok tartalmi-ideologikus elbizonytalanításában mutatkozik meg, másfelől a képregényipar, a terjesztési csatornák és az olvasói elvárások gyökeres átalakulásában, illetve a szerzői jogi feltételek megváltozásában (a képregény „szerzői” korszakának a független kiadói rendszer újjáépülése a feltétele).

Ugyanezen korlátok más módon is semlegesíthetők, például a konvenciók tudatos imitációjával; a rögzült-kanonizált, a műfaj közönsége által értett és beszélt nyelv más médiumokon keresztüli megidézésével. A konvenciók az ilyen esetekben kettős funkciót töltenek be: egyfelől segítenek integrálni az új médiumot a régi kontextusába, miközben el is bizonytalanítják a korábbi mediális konfigurációt. Az *animációs film*, egyidős lévén a mozgóképpel, története során nemigen töltött be hasonló elbizonytalanító funkciót. Mégis, kezdettől fogva a szükségszerűség és az virtuozitás közti térben mozog. Egyszerre kényszermegoldás és kreatív-invenciózus filmkísérlet; ipari léptékű megvalósulásait leszámítva minden egyes esetben „fel kell találja” önmagát. Újabb és újabb technikai – tradicionális celluloid-animáció, *stop-motion*, gyurma-, komputer-, *cut out*, homok, báb, filmemulziós és élő felvétellel ötvözött animáció – a kísérleti filmes tradícióhoz kötik a műfajt. A kísérleti jelleg a médiumok közti kapcsolatokban is megnyilvánul, ami a filmek és a történetek *hordozói* közti viszonyokra hívja fel a figyelmet. A később jövő technika, ha nem éppen ez a célja, óhatatlanul is a korábbi technikákra emlékezteti a nézőt; általuk, vagy éppen velük szemben nyer értelmet. A komputeranimáció hasonló módon, az „analóg” animációs médiumok által határozza meg önmagát. Valós- és nem valósídejű válfajai – amellet, hogy képesek megidézni az animációs kifejezés mód tradicionális anyagait és fizikai sajátosságait – reflexív módon kezelik a műfaji hagyományt, melyből kifejlődtek.

A film új médiumai számos korábban is létező, nem kimondottan mozgóképi médiumot is a filmes vizsgálódás hatáskörébe utalnak („írott” irodalom, animáció, storyboard, képregény stb). A filmtudomány tárgyának megváltozása a régi-új médiumok társtudományi fogalom- és szempontrendszerét is magával hozza: az irodalmi elbeszélés filmtörténeté, a filmnyelv integrátorává, mozgókép-irodalommá lesz; az animáció filmszervező elvvé, a képregény a filmadaptációt és disztribúciót újraértelmező tényezővé válik. Az intermedialitás – esetünkben a számítógépes képszintézis filmelméleti hasznosíthatósága – egyúttal a különböző kulturális és technológiai regiszterek közti átmenet kérdése.

Míg az animációs film története a határtalanság, a korlátok nélküli kommunikáció nyomvonalán halad, addig a dokumentumfilm és kvázi fikciós megfelelőit – Vertovtól a *cinema vérité*-n át a Dogma 95-ig – születésüktől fogva a „korlátok” érdeklik. (A dokumentumfilm művi elhajlásai – a doku-drámák és *mockumentary*-k – bár látszólag túllépnek a műfaj „valós” kötelmein, szintén valamiféle realitáson alapulnak, e realitáshoz képest határozzák meg önmagukat.) Az animáció *konstruáltsága* ugyancsak ellentmond a dokumentumszerűségnek, a tényeken alapuló, tényeket elbeszélő műfajnak. A határtalan, a képzeletnek szabad utat engedő – ugyanakkor nyers anyagi és formai korlátokhoz kötött – animáció mégsem zárja ki a dokumentációt; a kérdés csupán az, hogy miként oldja fel a fabrikált-valós közti mediális ellentmondást. A dolgozat Chris Landreth *Ryan* című rövidfilmje, valamint a film keletkezésére visszatekintő dokumentumfilm elemzésével illusztrálja az animált és a „valós” dokumentumműfaj viszonyát.

(Szinkrón átvitelek: játékfilm az elbeszélésben, ideológiamentes mediálideológia az irodalomban, emotív játékelbeszélés)

A diakrón mediális átvitelek az azonos médiumon belüli, különböző időben, különféle kulturális regiszterekben zajló átmenetokről tudósítanak. Az irodalmi elsőbbség és legitimitás, a műfaji tradíciótól való elszakadás és a tradícióhoz való imitív visszanyúlás eseteiről. Az átvitel itt nem a szokásos médiumok közti, hanem a médiumon *belüli* – kulturális, műfaji, anyagi-hordozóbeli (*intramediális*) kapcsolatokra utal. A dolgozat korábbi elemzéseiben többször felmerült a tradícióhoz, az adott médium kanonikus formáihoz és példáihoz való viszonyulás kérdése. A science-fiction film ideologikus értelmezői hagyományos tartalmi aspektusoknak rendelték alá a műfaj formai-vizuális szempontjait, míg a *Nyugat* és köre értelmezői a populáris irodalmi tradícióhoz tartozó szövegekkel és szerzőkkel igazolták „haladó” irodalmi törekvéseiket. A nyolcvanas évek amerikai szuperhős-képregényei a saját elődeik revíziójával vészelték túl a műfaj recessziós periódusát, az ezredforduló digitális animációs eljárásai pedig a film hagyományos formai-technikai feltételeinek imitációjával teremtenek új tartalmakat. Valamennyi esetben vagy kifejezetten populáris művekről, vagy a „magas” és populáris regiszterek közti kapcsolatokról esik szó, ami a mediális szempont kitüntettségét jelzi az elemzésekben.

Az *intermedialitás* szinkrón esetei különböző médiumok közti, azonos időben zajló átmenetokről adnak számot; adaptációs, elbeszélés- és kifejezéstechnikai kapcsolatokról. A következő fejezetek a film és irodalom, irodalom és film, valamint a videojáték és film kapcsán utalnak a különböző médiumkonfigurációk közti kapcsolódási pontokra, miközben számot vetnek a médiumokat használó „ember” antropológiai szempontjaival. (A médiumok, különösen az optikai médiumok antropológiai vonatkozásait az elemző fejezetek után, külön tárgyalom Friedrich Kittler kapcsán.)

A diakrón mediális átvitelek esetében – film és irodalom, irodalom és film összefüggésében – azt láttuk, hogy míg a film a kameramozgás leíró képességével, addig az irodalom az elbeszélés „filmese” tagolásával közelít a (gyakran rivális) társmédia felé. Az elbeszélés aktualizációja – a benne foglalt „történet” kibomlását érve ez alatt – mindkét esetben a „műbe” kódolt, előre rögzített és utóbb értelmezendő kódokhoz kötődik, melyek bizonyos fokú passzivitásra kárhoztatják az olvasót/a nézőt. A befogadó szabadsága hagyományosan értelmezői szerepében nyilvánul meg, a történetalakítás nem áll módjában. A „befogadói tevékenység” – mely a film és az irodalom esetében mindig az „értelmezői” előtaggal együtt értendő – ennyiben oximoron: a befogadó az elbeszélés, az elbeszéltek szempontjából a legkevésbé sem tevékeny. (Az irodalom *reader response*-elméletei is az értelmező olvasás során aktualizálódó szöveggel számolnak, ami nem azonos az *elbeszélést magát* befolyásoló interaktív elbeszélésformák befogadásmódjaival.) Shusterman és Ludwig Pfeiffer szerint a *műközpontú* kultúraértelmezés tartja fenn ezt az elképzelést, az értelmező befogadás passzív

módozatát. A magas művészet „totalizáló igénye”, valamint a magas művészet és a populáris kultúra „esszenciális és áthidalhatatlan szakadéka” (Shusterman) részint erre a befogadói habitusra vezethető vissza – valamint az ezt a habitust propagáló műeszményre. A szomatikus, technicista, nem annyira invenció-, mint inkább sorozatelvű populáris kultúra más befogadói attitűdöt, más használati módokat feltételez a közönsége részéről.

Film és irodalom viszonylatában ma minden bizonnyal a *videójáték* médiuma képes a leghasznosabb összefüggésekkel szolgálni a „befogadás és használat eltérő módjaival” kapcsolatban. A legdinamikusabban fejlődő elbeszélő médium *interaktív* aspektusa az irodalmi és filmes elbeszélés felől eddig ismeretlen szemponttal gazdagíthatja a narrációt érintő elképzeléseinket – a társszerzővé előlépő, aktív befogadó (játékos) szempontjával. Hogy az interakció valóban döntőnek bizonyul-e majd a későbbiekben, egyelőre vita tárgyát képezi; az alábbiakban kizárólag a három médium egymásrautaltságát vizsgáljuk egyetlen példán, Fumito Ueda *Shadow of the Colossus* című szerepjátékán keresztül.

(Optikai mediálarcheológia, összegzés)

A médiumok egymásrautaltságának és egymás után következő, történeti jellegének következményeiről szólva továbbra is nyitott marad a kérdés, mely „törvényszerűségeket” szerint kapcsolódnak egymáshoz a különböző médiumkonfigurációk, hogy léteznek-e „mélyebb összefüggések” az adaptációs, imitációs, műfaji-kanonikus és elbeszéléstechnikai kapcsolatok között. Az efféle összefüggések időről-időre való tisztázása azzal az előnnyel jár, hogy fényt deríthet a hagyományosan különböző médiumokhoz kötődő, nekik tulajdonított minőségek történeti esetlegességére. Továbbá rámutathat arra a megszokás által elfedett eshetőségre, hogy az irodalom, a film, a képregény, vagy a videójáték státusának és történetének filozófiai/humán tudományi megalapozottsága talán nem feltétlenül érvényű; hogy technikai, anyagi szempontjaik legalább oly mértékben meghatározóak, mint szellemtörténeti fontosságuk. A médiumtudomány ugyan számot vet az utóbbi anyagi-technikai szempontokkal, mégis alárendeli ezeket az általános ideologikus összefüggéseknek, melyekben tulajdonképpen érdekel.

A kritikai kultúrakutatás, a médiumtudomány deklarált „ellenlábasa” szintén ideológiák szolgálatába állítja tárgya hasonló, „szupplementális” vonatkozásait – a médiumkonfigurációk történeti analízise ennyiben az ideológiakritika kritikájaként is felfogható. Az ideologikus szempont akarva-akaratlanul antropomorf tartalmakként tálalja az „ügynevezett emberhez” (Friedrich Kittler) a legnagyobb jóindulattal sem tartozó tartalmakat: az optikai médiumok (had)történetét, vagy a számítógépes képszintézis absztrakt – immár az optikai médiumokhoz sem kötődő – tisztán matematikai alapú koncepcióit. Az emberi percepcióról, közvetve a humán ideológiáról leválasztott médiumtörténet számos lezártnak tűnő/egyelőre beláthatatlan kérdés átgondolására késztet. Az optikai médiumok dezantropomorfizálása végül az írás médiumának teoretikus újradefiniálásához, illetve a számítógépes metamédium kulturális *interface*-szé válásához vezet.

A különböző médiumok közti átvitelek esztétikai és egyéb ideológiák szolgálatában végbemenő kulturális aktusokként értelmezhetők. A dolgozat két-két szempont – *mediális és kulturális, technika és ideológia* – köré rendeződik; hol az egyiket, hol a másikat állítva előtérbe az intermedialitás kulturális, technikai és ideológiai feltételeit taglaló elemzésekben. A fejezetek érintik a műfajiság és ideológia kérdését (egy stiláris és technikai szempontból különösen „tolakodó” műfaj, a sci-fi film apropóján, vagy az esztétizmus és a ponyva századelős, hazai irodalmi fogadtatástörténete kapcsán); a médiumok és a technológia egymást feltételező viszonyát (a digitális animációs eljárások és a virtuális kamera „analóg” imitációi, vagy a számítógépes intermédium, mint kulturális interface kapcsán); illetve az elbeszélés és az adekvát médium problémáját (a transzgresszív „filmirodalom” és az érzelmek felkeltését célzó játékelbeszélés példáján keresztül). Az elemzések közül egy igen képlekeny – előfeltevéseit tekintve körvonalazatlan, mindanozálta a kulturális és irodalmi vizsgálatok fősodrát tekintve számos újszerű elemet felvonultató – elmélet körvonalai rajzolódnak ki, közvetve az *irodalom intermedialitás és interkulturális elmélete*.

A irodalom intermedialitás és tömegkulturális szempontokat egyaránt szem előtt tartó elmélete az irodalom(tudomány) által kitüntetett és leghatékonyabban működtetett irodalmi jellemzőket és funkciókat viheti át más médiumokra és kulturális produktumokra (kulturális regiszterüktől függetlenül), hogy az ott nyert szempontokat utóbb visszavigye az irodalomértelmezésbe. Az irodalom intermedialitás és kulturális értelemben *engedékeny* elmélete több értelmezői haszonnal kecsegtet, mint

az irodalom felett „örkődő” irodalomtudomány, vagy az irodalmat antropológiai funkciókra redukáló kultúratudomány. Amellett, hogy az utóbbi diszkurzus, a kritikai kultúrakutatás funkciója ennél minden bizonnyal több, érdemes szem előtt tartanunk a tényt, hogy a defenzív, önmagát az irodalom öröké kikiáltó irodalomelmélet sok tekintetben éppen a *cultural studies*-t nyíltan ellenfelének tekintő intermediális elméletre támaszkodik. A kultúratudománytól elválasztott, ám a médiumtudomány profán szempontjaitól ódzkodó – eredetileg a nyelvi szempontból kiinduló és ahhoz immár vissza nem találó – defenzív irodalomértés kénytelen felismerni, hogy az irodalmi közlés nem csak a nyelvnek kiszolgáltatott, de a médiumok anyagi-technikai feltételeinek is.

Az ebből következő összefüggés, miszerint „az új telekommunikációs technikákkal megjelenő műfajok vagy művészi ágak, elvonva tőle bizonyos esztétikai és mediális funkciókat, egyre inkább saját, úgymond immanens lehetőségei felé terelik az irodalom diszkurzusát” – arra a kittleri megállapításra megy vissza, hogy „a film feltalálása óta a magas irodalom egyetlen ismervét a megfilmesíthetetlensége adja”. (Kittler, 1995, 314) A kittleri mediálarcheológiából nyilvánvalóan kitűnik, hogy nem egyszerűen az adaptálhatatlanság propagálásáról van itt szó. Kittler elhatárolódik a filmes irodalmi adaptációk elméleteinek olcsó filológusi módszertanától, helyette a mozgóképet megelőző, illetve azzal egyidős irodalmi formák túlélési stratégiáinak és lehetőség-feltételeinek kutatását szorgalmazza. Például különbséget állapít meg a megfilmesíthetetlenség és megfilmesíthetőség romantika előtti és utáni korszakát illetően. Az irodalmat Kittler szerint nemhogy nem fenyegette létében az új médium (sem a dagerrotípiát, sem a mozgóképet), de kimondottan inspirálólag hatott rá. Kittler mediáloptimista álláspontja, mivel nem a médiumok különbségeire, egymást ki- és feloldó kapcsolataira helyezi a hangsúlyt, példaértékűnek bizonyulhat a „mediálelitista” irodalom- vagy filmértés számára.

A kontextusától megfosztott kittleri megjegyzés mögött az az aggasztó felismerés áll, hogy az újabb és újabb technikai médiumok átveszik az irodalom reprezentációs funkcióit, ezzel kényszerítve az irodalmat a már említett immanens lehetőségei felé. A felismerés két valóban aggasztó előfeltevést implikál: egyrészt annak félelmét, hogy a reprezentáció bizonyos funkciói – mint a narrativitás vagy a fantasztikum – az irodalomtól át- és elvehető funkciók; másrészt az irodalmi reprezentáció *intakt* elképzelését, ami ebben az összefüggésben feltehetőleg valamiféle „elit” és „szövegirodalmat” takar. Az irodalom örökéként megjelenő irodalomtudomány, miközben bőszen őrzi „az irodalmi szöveg poétikai-retorikai összetettségét”, akaratlanul is egy önérvényű-immanens irodalomeszményt szolgál. A nyelv materiális-technikai működéséről beszél, de nem vesz tudomást az irodalom technikai feltételezettségéről és interdiszciplináris lehetőségeiről – sőt, határozottan elhatárolódik mind kulturális-tudományos, mind művészi-adaptációs lehetőségeitől. Az irodalmat különféle reprezentációs sémákban láttató, azokba belekényszerítő társtudományok helyett maga instrumentalizálja (kényszeríti izolált helyzetbe) az irodalmat.

Az irodalom izolációjának előfeltétele az a képi médiumokkal szembeni burkolt *írott* előfeltevés, hogy evidenciaként kezeljük a mediális különműködésüket. Sőt, hogy e relációban valamiképpen az írottat tekintjük előrébbvalónak. Az „írás ősi monopóliumáról” (Kittler) szóló beszéd arra az érvelésre megy vissza, miszerint a könyvillusztrációk és a képes napilapok – az írásos *highbrow*-műveltség legfőbb korabeli ellenlábcai – egy alacsonyabbrendű kultúrát képviselnek. Az alacsonyabbrendű kulturális stádium rémképe végigkísér(t)i a médiumtudományi gondolkodást – Coleridge-től Pfeifferig – és minden bizonnyal mindig is lesznek szóvivői. A kérdés csupán az, mikor mely médiumot veszik az oltalmukba és melyik nyelven keresztül fejezik ki aggodalmukat.

Opponensi vélemény

Kiss Gábor Zoltán *Kulturális és mediális átvitelek*
című doktori disszertációjáról

Kiss Gábor Zoltán dolgozata rendkívül érdekes és aktuális elméleti témával foglalkozik: a kulturális és a mediális átvitelek jelenségére hívja föl a figyelmet, és fogalmaz meg néhány igen fontos és provokatív kérdést. Szándékosan nem neveztem a dolgotat irodalomelméletinek, hiszen a dolgozat éppen az irányban érvel, hogy az egyes elkülönült diszciplínák határait is érdemes kitágítani, „szövegségeket” keresve az egyes médiumok elméleti megközelítései között.

A disszertáció tárgyát, módszereit, előfeltevéseit, alapvető kérdéseit megfogalmazó első fejezet (melynek címe: *Intermediális és műfaji előfeltevések*) egyfelől – a komplex és kritikai kultúrakutatás (*cultural studies*) elvei alapján – a „kulturálisan kevésbé elismert irodalmi és filmes kifejezésformák” elméleti hasznosíthatóságát jelöli meg kutatási irányként, másfelől pedig – az intermedialitás teóriái nyomán – az egyes médiumok közötti átvitelek vizsgálatát tűzi ki célul. A téma megjelölésének ez az általános (és kissé talán túlzóan általános jellege) mellett egy másik, szűkebb nézőpont is körvonalazódik. Amint szerzője írja, a dolgozat „továbbá arra a kérdésre keresi a választ, hogy mely szempontok alapján dolgozható ki az irodalom és más elbeszélő médiumok (a film, a rajzfilm, a képregény, az immerzív videojátékok) kölcsönviszonyának elmélete.” (5.old.). Miképpen az irodalom fejlődése sem volt közömbös az új képi médiumokkal szemben, az irodalomelmélet számára is termékeny, a „túlélést” biztosító stratégiát lát a szerző az elméletek kölcsönös hasznosításában. A szerző ebben a vonatkozásban megemlíti, hogy „film és irodalom viszonylatában már korábban lezajlott az irodalomelméleti transzfúzió” (6.old.), vagyis megtörtént számos esetben a filmteóriának az irodalomelmélet szemléletével való megtermékenyítése, módszereinek átvétele, a filmelmélet eredményeinek irodalomra vonatkozó hasznosítása azonban „viszont egyelőre várat magára”. Akkor is, ha ennek a kijelentésnek az élességét a szerző maga is rögtön egy lábjegyzettel korrigálja (kivédve ezzel a leendő opponensek tiltakozását, s megfogalmazva rögtön éppen az ellenérveket ahhoz, hogy ez így tulajdonképpen csak részben igaz), a főszövegben megfogalmazott éles szembeállításban kétségkívül van igazság, pontosan a teóriák „átvitelének” mennyisége és minősége tekintetében. Úgy tűnik, egyelőre valóban a filmelmélet többet köszönhet az irodalom elméletének, mint fordítva. Kiss Gábor Zoltán disszertációja így rendkívül szimpatikus és ambiciózus lendülettel indul e viszonylag járatlan terület becserkészéséhez és néhány útvonal kijelöléséhez. Mindjárt első lépésként pedig a narratológia esetét említi, amelynek irodalomelméleti alapjain dolgozták ki a filmelbeszélés elméletét, s amely mint a filmtudomány jól kidolgozott területe, immár készen állhat arra, hogy a látvány és elbeszélés mintáinak kategorizálásával szempontokat kölcsönözzön az egyre hibridebbé, látványszerűbbé váló irodalom számára.

A téma indoklását és logikus felvezetését a továbbiakban kissé mozaikszerű szerkesztésmód váltja föl a dolgozatban, mintha a dolgozat maga tulajdonképpen a kulturális és mediális kapcsolatok terén mutatkozó sokféleségben való kalandozás lenyomatává alakulna. Ez önmagában nem is hiba, csupán a disszertációírás hagyományosabb modelljei felől szemlélve kissé töredékesnek és kidolgozatlanoknak tűnik. S itt engedtessek meg a bíráló részéről egy újabb mediális átvitelre való rámutatás. Tapasztalatom szerint (legalább is ez immár második általam bírált dolgozat, amire érvényesnek gondolom a megállapítást) az újabb generáció tudományos szövegeiben már nem a könyvkultúra fölépítményszerű érvelő-okfejtő jellege a meghatározó modell, hanem egyre inkább a számítógépes és internetkultúra hipertexteinek logikája kezd eluralkodni. Fölvezetődnek a kulcsszavak és kategóriák, kijelölődnek a főbb tematikus irányok, s ezzel látszólag elindul egy érvelés felépítése, azonban az immár klasszikusnak nevezhető McLuhani „tipográfiai elme” építkező logikájával ellentétben a téma szétírása következik. Mintha kulcsszavakhoz aztán „linkek” kapcsolódnának, amelyekhez újabb szövegni kiterjesztések jönnek, ezáltal a téma egyfajta kaleidoszkopszerű és töredékes, ám e töredékességében és mozaikszerűségében végső soron mégis informatív megközelítést nyújtva az olvasónak. A dolgozat ebben a tekintetben azt mondhatni, hogy végül is egy koherens elmélet kidolgozásával éppúgy adós marad, mint azok a megközelítések, amelyek kapcsán egy ilyen elmélet szükségszerűségét kezdetben megállapította.

Mindezek ellenére, ha úgy olvassuk a dolgozatban olvasható fejezeteket, mint egy adott témakörben, jelesen az intermedialitás szövegszinterein végzett terepmunka eredményeit, s belátjuk ugyanakkor, hogy a nagy és átfogó elméletek megírásának már a kor szelleme sem kedvez, lényegében nem tehetünk mást, mint hogy követjük a felkínált „útvonalakat”, s a dolgozattól nem az egészről fölépülő okfejtés logikáját kérjük számon, hanem az egyes fejezetek, a vizsgált jelenségek leírásának belső logikáját és megalapozottságát. A dolgozat ekképpen minden mozaikszerűsége ellenére besorolható Francesco Casetti¹ által „horizontelmélet”-nek nevezett elméletírás kategóriájába (hogy stílusosan a meghirdetett elmélet-átvitelhez igazodva én is egyértelműen egy filmes metaelmélet vértzetét vegyem magamra). Casetti ugyanis a film lényegét kutató ún. ontológiai elméletek, illetve egy-egy más tudományterületen kialakult paradigma kereteiben vizsgálódó ún. módszercentrikus filmelméletek mellett horizontelméleteknek nevezi azt az elméletírás típusát, amelyben az interdiszciplinaritás dominál, a fölvetett kérdések mentén többféle szöveg kerülhet vizsgálat alá, a koherenciát nem a vizsgált jelenség vagy a módszer egységessége adja, hanem a világosan körvonalazott probléma. Amint Casetti írja, ebben a típusú tudományosságban az erős modellek elutasítása mellett az érdeklődés inkább az egyedi jelenségek, kivételések felé irányul. Művelőinek munkamódszereiben pedig „a fegyelmezett tudományosság »fegyelmezetlenséggel« keveredik, eredményeik éppúgy megjelenhetnek tanulmányként [...], mint vitához való hozzászólás, újságcikk stb. formájában.”² Ebben az esetben a definiálás szándéka vagy az analízis vágya helyett a felfedezőkedv dominál. Nem az eredmények igazságértéke a fontos, vagy a módszer alkalmazásának korrektsége, hanem a kérdések minősége s a válaszok súlya, relevanciája. Mindez lényegében a Bordwell–Carroll páros által meghirdetett *Post-Theory*³, az ún. *piecemeal theorizing* (eseti filmelméletírás) elveivel is összeegyeztethető megközelítés lehet.

Nézzük meg tehát Kiss Gábor Zoltán munkáját továbbá ebből a szemszögből, az elvégzett esetelemzések mélysége, s a fölvetett kérdések s válaszok relevanciája szemszögeből. Anélkül, hogy itt helye lenne annak, hogy lépésről-lépésre kommentáljam Kiss Gábor elemzéseit, néhány ponton szeretnék megjegyzéseket fűzni az olvasottakhoz.

Ugyancsak a bevezető részben Kiss Gábor Zoltán a populáris kultúra és a filmelmélet viszonyáról értekezik, s amellet érvel, hogy az értékorientált megközelítése a populáris regiszternek lényegében fontos szempontok mellőzéséhez vezet a populáris műveknek az elméleti hasznosíthatóságát illetően. A kérdés, amire itt ráirányítja a figyelmet, lényegében nem új (a populáris film/kultúra kérdéseiről könyvtárakat írtak), ami újszerű, talán a magaskultúra és a populáris kultúra közötti „tiltott határlépéseknek” a mediális vonatkozásaira való rámutatás, az hogy ezek a kapcsolatok nagyon gyakran médiumközi kapcsolatokat is implikálnak. Ami számomra ezen elméleti felvezetőben hiányérzetet kelt, az a kulturális és intermedialis viszonyok jobb, világosabb, árnyaltabb elméleti körülhatárolása, általában a dolgozatban a jelenségeknek a történetiségét szem előtt tartó megközelítése.

Kissé leegyszerűsítő már az is, ahogyan a populáris film jelenségeinek filmelméleti megközelítéseiről szó esik. Itt ugyanis elsősorban a stílus „önmegsemmisítő” jellegét említi Kiss G. Z. David Bordwellt idézi, és lábjegyzetben Noel Burch *Praxis du cinémáját* e tekintetben, de teljesen mellőzi azt a tényt, hogy mind Bordwell mind pedig Burch említett írásaiban ezt a jelenséget (a filmszöveg maximális „átlátszóságát”, nem reflexív jellegét) egy jól körülhatárolt stílusmodellre vonatkozóan állapítják meg (amit Bordwell „klasszikus hollywoodi filmelbeszélés”-nek nevez⁴). A populáris film története nem merül ki a klasszikus hollywoodi elbeszélőfilm aranykorával, sőt azt mondhatni, hogy az 50-es 60-as évek európai művészfilmes irányzatokkal egy kétirányú folyamat indult el a filmtörténetben: egyfelől a mozi, különösen az újhullámmal „felfedezte” saját archeológiáját, s stílustendenciává tette a korábbi filmes típusok és más médiumok (!) nem értékelő jellegű asszimilációját, másfelől a populáris film is átvette a művészfilmes stílustechnikákat (lásd éppen ebben a korban Lelouch vagy Melville munkáit). A nyolcvanas évektől kezdődően pedig mind a televíziós műfajokban mind pedig a mozifilmekben az önreflexió és az intermedialitás technikáinak

¹ Francesco Casetti: *Filmelméletek 1945–1990*. Budapest, Osiris, 1998.

² Casetti, im. 25.old.

³ Vö. David Bordwell–Noël Carroll: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. University of Wisconsin Press, 1996.

⁴ Sőt azon belül is szól bizonyos reflexív vonásokról, például a musicalek esetében.

széleskörű popularizálódásáról beszélhetünk.⁵ Hogy a populáris regiszternek ez a vonatkozása még nincs kellőképpen feldolgozva, az érvelésként elfogadható. A történetiség szempontja viszont semmiképp sem elhanyagolható. Nem ugyanaz a jelenség az 1940-es évek hollywoodi filmjeiben és az ezredvégen, s ezt még a problémafölvetés sarkító jellegű retorikája kedvéért sem érdemes figyelmen kívül hagynunk. Ugyanilyen kissé túlságosan általánosító és árnyalásra szoruló megállapítás az is, hogy „az elmélet képtelen abszorbeálni a populáris kultúrát” (12. old.). Merthogy ez lehet igaz az irodalomra, de éppen a filmre vonatkozóan elég sok teoretikus munka áll rendelkezésünkre, amikkel itt akkor inkább polemizálni kellett volna (pl. Noel Carroll populáris kultúrára és filmre vonatkozó munkássága). A populáris kultúra, véleményem szerint – annak ellenére, hogy néha ki van téve a magaskultúra mércéje felől érkező gúnyos megjegyzéseknek (amint erre példát többek között jelen bíráló írójától is idéz K.G.Z.) – már nem szorul „rehabilitációra”, sokkal inkább árnyalt elemzésre, s éppen azoknak a kapcsolatoknak az elméleti feldolgozására, amiről a dolgozat elemző része is szól. Szerencsére azonban az árnyalt megközelítés hiánya korántsem jellemző a teljes dolgozatra, az egyes fejezetek, a hipertext-szerű kapcsolódások mellett/ellenére helyenként éppen a modellek árnyalásának szükségszerűségét példázzák és érzékeny megfigyeléseket, jól felépített okfejtéseket tartalmaznak (ilyen pl. *A tiltott határátlépések* című alfejezet szintézise, vagy ilyenek a dolgozat törzsanyagát kitevő konkrét szövegelemzések).

A kutúraátviteli tipológia, amit a dolgozat szem előtt tart, a szinkrón és diakrón átvitelek kategóriáira alapoz. Szinkrón értelemben „egyidejűleg létező műfajok, kifejezésformák” (16. old.) kerülnek szóba, diakrón értelemben a „régiből az újba” logika alapján kapcsolatba kerülő szövegekről, szövegezési módokról van szó. Amit itt megint külön kiemelnek az a kulturális jelenségeknek a medialitás szempontjával való ötvözése, ami McLuhan gondolatai óta logikus kapcsolatteremtésnek számít, de amelyre vonatkozóan szükségesek az alapos, konkrét elemzések. A fölállított nagyobb kategóriák szervezik a dolgozatot, ha lazán is, de összefogják az amúgy elég széttartó elemzéseket, mint operációs fogalmak tehát jól működnek. A médium és kultúra, a mediális átvitelek természete vonatkozásában azonban akár bevezetőben, akár a konkrét elemzéseket lezárandóan írt következtetéseket levonó fejezetben szívesen olvastam volna több metateóriát. Így a dolgozat mintha nem tudná eldönteni, hogy – Edward Brannigan idézzem –, „top-down” (általános elmélettől a konkrét példákig) vagy „bottom-up” (egyedi jelenségektől az általánosságok felé tartó) logikát alkalmazzon. Az elméleti rész nem eléggé árnyalt ahhoz, hogy annak kifejtésévé, példázásává váljanak az elemzések, az elemzésekhez pedig inkább csak „zárszó” járul és nem a tapasztalatokat levonó, az elméleti kategóriákat továbbfejlesztő eredményekkel kecsegtető konklúzió.

Nagyon jó lett volna például, ha Kiss Gábor Zoltán elméletileg reflektál Jay David Bolter *remedializációról* megfogalmazott gondolataira⁶, s viszonyítja saját kategóriát ahhoz, amit Bolternél olvashatunk a „régiből” médiumok „újabbak”-ban való felbukkanási formáira vonatkozóan, hisz elemzései nagyon jól kapcsolhatók ehhez a gondolathoz, s éppen e jelenségek megértését segítik elő. (Szűkebb témafelvetés vonatkozásában is megemlíthető e referencia hiánya: Bolter egyik példája ugyanis éppen a számítógépes animációknak a klasszikus játékfilmhez való kapcsolata, amivel Kiss Gábor Zoltán is foglalkozik.)

A dolgozat felépítésére, az elméleti alapozásának árnyaltságára vonatkozó kritikai megjegyzések mellett kétségkívül el kell ismernem, hogy a disszertáció törzsanyagát képező elemző fejezetek nézőpontjainak sokfélesége imponáló, s az egyes elemzések megkövetelte előzetes dokumentáció alaposága úgyszintén. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a dolgozatban olvasható fejezetek éppen a mozaikszerű felépítés előnyeiből-hátrányaiból fakadóan nem lennének tulajdonképpen szinte minden fölvetett kérdés mentén továbbgondolhatók, kiegészíthetők. Az intermedialitásnak a kultúra, technika és ideológia kérdései mentén fölépített egyes esetelemzéseinek részletes vitája sokkal több szakértőt és sokkal több időt igényelne, mint amit a doktori dolgozat egészét mérlegelő hivatalos védés megenged. Ez a sokszínűség mindenképpen a dolgozatíró sokoldalú tájékozottságát dicséri, s munkájának már-már enciklopedikus jellegét kölcsönöz. A polemikusnak nevezett zárszó, amely a kittleri optikai médiumokra vonatkozó elméleti munka reflexiója után következik tulajdonképpen a dolgozat alapvető, a sorok közül minduntalan kiolvasható gondolatát fogalmazza meg expliciten és

⁵ Mindezt bővebben leírtam, a *Műzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája* (Csíkszereda, Pro-Print, 2003) című könyvemben az önreflexivitás történetiségéről szóló fejezetben (168–181).

⁶ J. D. Bolter–R. Grusin: *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, 1999.

hangsúlyosan, az egyes médiumok fejlődéstörténetében megfigyelhető átvitelek jelentőségét emeli ki, s ezzel egy időben a kérdésnek az irodalom elméletében való produktív feldolgozása mellett érvel. Az, hogy ez inkább csak retorikus zárlatnak tűnik, mint a dolgozatban olvasható gondolatok mérlegének és további perspektívák kijelölésének, annak az is a magyarázata, hogy lényegében a dolgozat minden egyes fejezete egy-egy újabb kutatási irány kijelölése a témakörön belül, akár a film és animáció kölcsönös kapcsolatairól, akár a film és irodalom egymást folytonosan megtermékenyítő, s kulturálisan rivalizáló viszonyrendszeréről, akár a magas és populáris kultúra mintáinak cserefolyamatairól is legyen szó. Kiss Gábor Zoltán így mondhatni nem egy dolgozatot írt, hanem igen figyelemre méltó előtanulmányokat végzett több doktori dolgozat terjedelmére is számot tartó további vizsgálat számára. Ebben látom legfőbb és legvitathatatlanabb értékét. S kívánom Kiss Gábor Zoltánnak, hogy maga se tekintse lezártnak ezt a munkát, hanem inkább egy sokkal hosszabb távú kutatás elindítójának, aminek majd remélhetően több további szaktanulmány lesz az eredménye.

Következtetésképpen, mindent mérlegelve, megállapítható, hogy Kiss Gábor Zoltán szakszerű és igényes munkát végzett ebben a rendkívül sokféle kérdést fölvető témában, és számos érzékeny, gondolatébresztő elemzést tett le az asztalra. A disszertáció a mediálisan hibrid szövegek kulturális, ideológiai és intermediális vonatkozásait problémafelvető módon elemzi. Írásának nyelvezete mindvégig világos, gördülékeny, kisebb stiláris javítások után akár nyomdakésznek tekinthető. Egészében véve a disszertáció logikája a maga megszabta kategóriák nyomvonalán belül marad, nincs a szövegnek olyan része, ami nem illeszkedne a felvetett kérdésekhez, az egyes alfejezeteken belül gondolatmenete logikus.

Javasolom tehát, hogy a doktori bizottság fogadja el a disszertációt, és ítélje oda Kiss Gábor Zoltánnak a doktori címet *summa cum laude* minősítéssel.

Dr. Pethő Ágnes, egyetemi docens

Babes-Bolyai Tudományegyetem,
Sapientia–Erdélyi Magyar Tudományegyetem, Kolozsvár

Kolozsvár, 2007. március 30.

BÍRÁLAT KISS GÁBOR ZOLTÁN PHD-ÉRTEKEZÉSÉRŐL
(*Kulturális és mediális átvitelek*, Pécs, PTE BTK 2007.)

1. Bevezetés

A *Kulturális és mediális átvitelek* c. PhD-értekezés mind témájának, mind kérdésfelvetéseinek, mind szempontrendszerének köszönhetően rendkívül összetett és informatív, de ugyanakkor azt is mondhatnám, hogy „fogós” olvasmány. A szerző által áttekintett kulturális és mediális területek szerteágazóan sokfélék; az esettanulmányok Poe és Wilde *Nyugat*-beli fogadtatásától kezdődően a szuperhős-képregényeken keresztül az animációs dokumentumfilmig, valamint Chuck Palahniuk regényeiig, továbbá az interaktív videojáték műfajáig terjednek. E sokféleség ellenére két szempont húzódik végig az értekezés egészén: az egyik a *populáris kultúra* és az *elitkultúra* kapcsolatának újragondolása a két regiszter közötti átvitelek (transzferek) alaposabb megértése alapján, a másik pedig az új médiumok kitüntetett szerepe e kulturális átvitelek folyamatában. Az értekezés mindeközben – ugyanis vizsgálódásai jellemzően a *peremműfajok* sajátosságaira, az ezekkel kapcsolatos fogyasztói-értelmezői attitűdökre kérdezek rá – fontos észrevételeket fogalmaz meg az irodalom szubkulturális-rajongói elsajátítását, az elbeszélés transzfer-funkcióit, illetve az elbeszélés kategóriájának kiterjeszhetőségét illetően. Miközben a szerző invenciózus módon újabb és újabb megközelítésmódokat sorakoztat fel, melyeket a médiatudomány és az irodalomtudomány képviselői egyaránt érdeklődéssel fogadhatnak, ezzel egyidőben a szubkulturális műfajokkal, e műfajok technikai-mediális hátterével kapcsolatban is sok érdekfeszítő részlet, izgalmas információ birtokába kerülhet az olvasó.

2. Az irodalomtudomány (új) szövetségesei

Az értekezés elméleti és nem utolsósorban *retorikai* kiindulópontja az a feltételezés, hogy az irodalomtudomány – illetve az általa termelt és használt szemléleti és fogalmi apparátus – az elektronikus és digitális médiumok térhódításának köszönhetően egyre inkább *defenzív* jellegűvé vált. Miközben az irodalomtudomány vizsgálódásainak alapját és legfőbb viszonyítási pontjait az elit kultúra kiemelkedő alkotásai jelentik, ezzel egyidejűleg védelmezi és újratermeli az elit és a popkultúra szétválasztását, továbbá (többé-kevésbé szándékosan) közömbös, sőt vak marad olyan – a popkultúrában gyökerező – mediális fejleményekkel szemben, melyek megtermékenyíthetnék akár a magas irodalomra irányuló kutatásait is. A szerző éleselméjűen utal arra, hogy a defenzió alternatívái a (kulturális, ízlésbeli, műfaji stb.) *perifériák* felől érkező hatások, koncepciók, megfontolások lehetnek, feltéve, ha félretesszük a periféria képviselőivel, ízlésével és kulturális termékeivel szembeni fenntartásainkat.⁷ (Ahogyan ezt – a *rap* művészete kapcsán – megtette, és ezzel értékes irodalomelméleti és esztétikai felismerések birtokába került például a szerző által is gyakran idézett amerikai irodalomtudós, Richard Shusterman.)

„Az irodalom szövetségesei az irodalomelméletet sem hagyják érintetlenül” – mondja J. Hillis Miller. (2. o.) A defenzió légkörében az irodalom (és az irodalomtudomány) Miller szavával élve *szövetségeseiket* keres az új médiumok és kommunikációs technikák köréből; a disszertáció gondolatmenetében ilyen szerepet tölt be a zsánerfilm, a ponyvairodalom, a képregény, sőt a videojáték is. Kiss Gábor Zoltán értekezésének elméleti fejezetei és esettanulmányai – itt a szerzőt idézem – megpróbálják „tisztázni az efféle szövetségek feltételeit és elméleti hozadékát”. (5. lábjegyzet). Az „irodalom(tudomány) túlélésének elemi feltétele, hogy mennyiben képes asszimilálni az új szövetségek biztosította eszközöket. Az alábbiak ehhez kínálnak szempontokat” (4. o.). A dolgozat egyik értékes hozadéka, hogy vizsgálódásaiban súlyt helyez az elit kultúra és a popkultúra kapcsolatainak elemzése során óhatatlanul előtérbe kerülő ideológiák bírálatára, illetve, hogy az ideologikus értelmezések alternatíváiként használható módszereket dolgozzon ki. „A műfajiság képes kihívással szolgálni a kritika számára, sőt bizonyos esetekben képes az utóbbit ideologikus előfeltevései átértékelésére készíteni. A kihívás érkezhethet az ideologikus elemzés számára

⁷ A szerző termékeny módon közelíti meg a perifériát akkor, amikor a film és az irodalom médiumának értelmezésébe bevonja az úgynevezett *fattyú*-formákat (képregény, animáció, videojáték) is, vagy amikor az irodalmi normaképzés kulcsának a „nagy írók” otthoni olvasmányait, ízlésük rejtegetett fattyait tekinti: Marx lektúrt (17. o.), Babits és Szerb Wilde-ot és Poe-t olvas.

tematizálatlan tartalmak felől (mint a sci-fi film műfaji-vizuális toposzai esetében), de okozhatja *kulturális, kanonikus többértelműség* is. A *köztes*, a *frivol*, az *efemer* a magaskulturális ítélszék szerepére jogot formáló intézmények felől értelmezhetetlen vagy méltatlan tárgy, többnyire ideológia illusztrálására szolgál.” (37. o.)

Talán itt, a „szövetségesek” kérdése kapcsán utalnék arra, hogy a disszertáció nem csupán mediális, műfajelméleti és narratológiai kérdéseket, fogalmakat, jelenségeket vizsgál, és helyez szellemesen újszerű megvilágításba, hanem megfogalmaz egy speciális reflexív álláspontot, vagy afféle *meta-narratívát* is. Ez a meta-narratíva az irodalomtudományt érő kortárs kihívások fejleményeit beszéli el. A folklorisztikai jelentéskörrel is rendelkező „szövetséges” az irodalomtudomány kulturális, tudománytörténeti, illetve tudománypolitikai kontextusában (vagy még inkább a foucault-i értelemben vett diszkurzív közegében) úgy jelenik meg, mint aki/ami „segíti” a hőst (az irodalmat, illetve az elméletet), hogy „legyőzze” az érdektelenség, az írástudatlanság, a kulturális populizmus stb. támadásait. A disszertáció alapos elméleti, történeti (és nem utolsó sorban technikai) felkészültség alapján részletekbe menően mutatja be, hogy milyen mozzanatok lehetnek az ilyen szövetségek előnyei, következményei, tanulságai.

Itt szeretném ugyanakkor megjegyezni, hogy ebben az attitűdben, mely nem tisztán teoretikus, hiszen a szerző törekvéseit és eredményeit a diszkurzív térben mintegy jelentőségteljessé növeli (ezért neveztem az előbb *retorikai* kiindulópontnak is) a Kittler kapcsán tárgyalt *media-optimizmus* is megjelenik. Az új közléstechnológiák, az új médiumok, az új műfajok nem csak a leíró és értelmező kategóriák alapját, hanem a kissé sarkított és túllelkesült értékelések kiindulópontját is képezhetik. Nem kötözködés ez (hiszen olykor magam is elkövetem ezt a hibát), csupán utalnék az árnyalás, a körültekintőbb megfogalmazás szükségességére is. A lemaradás persze rossz dolog, de azoknak az irodalomkutatóknak, akik nem kamatoztatják késlekedés nélkül a legújabb interaktív videojáték piacra dobásának elméleti következményeit, talán mégsem kell okvetlenül eltűnniük a tudománytörténeti süllyesztőben.

3. Határátlépések és titkos történetek

A kulturális és mediális átvitelek sémáját a szerző írása alapján a következőképpen foglalhatjuk össze. A kiindulópont szerint az irodalomtudomány „túlélésének” – éppúgy, mint „rezervátummá” válása elkerülésének – döntő feltétele, hogy képes legyen kihívásokkal szolgálni a képre épülő kulturális környezetben.” (13.) A szintézis (átvitel) többirányú: (a) *horizontális*: műfajok és médiumok között, lásd „intermediális mozgások”, (b) *vertikális*: a magas és a popkultúra között.

A vizsgált transzfereket a szerző egy bonyolult és szerteágazó *krono-topologikus* rend vagy logika alapján mutatja be. Az értekezés által felsorakoztatott fogalmakat illetően két, meghatározó szerepet játszó képzetkört szeretnék megemlíteni, az egyik a „fattyú” (bastard) metaforájához, a másik a (szubkulturális) „alászállás” képzetköréhez kötődik. A „fattyú” metaforája egyrészt utal a leszármazás időbeliségére (a „fattyú” időben követi létrehozóját, „nemzőjét”), ugyanakkor a térbeliség szempontjából két újabb jelentéskörre oszlik: morfológiailag „mutáns”, „nem teljes-értékű”; másrészt „eltitkolt”, „rejtegetett”. Ily módon kötődik az alászállás képzetköréhez is. Az „alászállás” képe jelöli a (történeti-történelemi) térében való elrejtettséget, továbbá az elit és a pop-kulturális közötti vertikális elmozdulást is. „A diakrón kulturális átvitel a ’régi az újban’ logikájára épít, új összefüggésbe állítja a korábbi, az övétől különböző kulturális regiszterbe sorolt problémát, művet. Rejtett összefüggésekre mutat rá, *titkos történeteket*, kulturális tabukat áthágó, tiltott határátlépéseket visz végbe.” (16. o.)

Ez e megközelítés – melyre valóban logikusan épülnek rá a disszertációban vizsgált transzferek (műfajok és médiumok) – nagy magyarázó erővel hívja fel a figyelmet az általa leírt kulturális mozgások kapcsán a történetfilozófiai implikációkat is tartalmazó *idézésre* (a jelenben megragadható kulturális szegmens a múlt, a múltban észlelt kulturális szegmens pedig a „mindenkor jelen”, illetve a jövő idézete), továbbá a *transzgresszió* eljárásaira is. E fogalmi apparátus képes az elméleti reflexió közegébe helyezni a „titkos történetek” részét képező művészet sajátosan mozgalmi, utópikus, prófétai karakterét, igaz, azon az áron, hogy helyenként a distanciaképzés elvesztését, a túlzott azonosulás veszélyét kockáztatva talán túlságosan is közel kerül tárgyhöz. (A mozgalmi jelleg egyébként, mint arra a szerző éleselméjűen felhívja a figyelmet, az elit és a populáris regiszter

vertikális tömbjeinek represszív jelleget öltő egymásnak feszüléséből mintegy automatikusan megképződik.⁸⁾

A disszertációban vizsgált példák szerint a századvégi dandyizmus a rock-kultúra; a Poe, Doyle, Verne és társaik által művelt szórakoztató irodalom a revíziós szuperhős-képregény; a *film noir* és a „kemény” detektívregény (Chandler és Hammet) pedig a cyberpunk-irodalom titkos története. De ennek a kulturális logikának megfelelően – és ezt a felvetést a disszertáció részéről kifejezetten elmemozdítónak találok – afféle titkos történet részeként értelmezhető a nyelviséghez kötődő narráció-központú értelmezéssel, illetve az ideologikus értelmezésekkel szembeállított effektusok sorából megképződő – nevezzük így – *effektustörténet* is. E kérdés maga is többféle ágazik, egyrészt a rajongói-szubkulturális értelmezések problémája felé (az effektus a rajongói megközelítés jelölője lehet), másrészt a Kittler médiaarcheológiáját bemutató fejezet felé. Itt most csak a technikai effektusok személytelenségére, immanens fejlődéstörténetére, továbbá az ideológiai értelmezéseknek ellenálló nem-szémikus voltára utalnék.

Kiss Gábor Zoltán a zsánervideó fogadtatásában érdekes kettősségre hívja fel a figyelmet: a kritikusok (inkább) az *elbeszélést*, a rajongók (inkább) az *effektusokat* értékelik. (31. o.) (Sajátos megközelítésével így mintegy önmagát is leleplezi; a szerző kritikus és rajongó egy személyben!) Az effektus az ideologikus megközelítésektől elhatárolódó elméleti kezdeményezések számára szubverzív erővel rendelkezik; a szerző szerint az a mediális elem, mely ellenáll a szokványos, az elbeszélés és a karakterek allegorizálásra építő ideológiai értelmezésnek. Az effektus azonban nem csak hatáselem, hanem a technikai eredet *emlékeztetője* vagy *emlékmája* is. Az effektus nem csak hatáselem és transzfer, hanem olyan horog vagy kapocs, mely az egyedi művet, vagy a felette álló effektushagyományt visszacsatolja a médiatörténet folyamatába.⁹⁾

4. A történeti poétika mint (rejtett) alternatíva

„Az irodalomtudomány számára továbbra is kérdéses és megválaszolatlan szempont a technikai háttér, az egyes médiumok kölcsönös imitációja, vagy a fizikai hordozójukat illető kérdések – illetve az, hogy ezek a szempontok miként hatnak az irodalom tanulmányozására (ha hatnak egyáltalán).” (6. o.) Ez természetesen valóban kérdéses, de nem teljesen megválaszolatlan, még ha végleges válaszokkal nem is számolhatunk. A „produkciós feltételek” kérdése több összefüggésben is értelmezhető. Szó eshet itt az irodalmat körülvevő intézményrendszer determinációs erejéről (miként azt a napjainkban egyre olvasottabb Thienemann Tivadar is összefoglalta klasszikus művében); de (a produkciós feltételek kérdését egy „történetfilozófiai alapú műalkotás-ontológia” összefüggésébe állítva) hasonlóan gondolkodik a *történeti poétika*, illetve a *szóbeli költészet* elmélete is. Mindkettő egyaránt felhívja a figyelmet arra, hogy az irodalom nem csupán saját korának intézményrendszeréhez, produkciós technikáihoz kötődik, hanem egyúttal – afféle oszcilláló időbeli mozgással – folyamatosan emlékeztet az irodalom történeti eredetének (keletkezésének) produkciós feltételeire, és egyedi megszólalásain (az egyedi műveken) keresztül e feltételeket, illetve az ezeket leíró nyelvi modelleket idézi.

Elismerem, hogy a kérdéskör ideális demonstrációs terepe a verselmélet. Az orális költő gyakorlata így voltaképpen a nemzeti versrendszerek „produkciós feltétele”; a metrum ennek mediális emléknyma is. „A nyelvészeti verselmélet művelői gyakran tüntetik ki érdeklődésükkel az orális költőt, akinek az alakjához az eszményi közösség oly sok képzete kötődik, aki 'a közösség által kezelhetővé koptatott elemekből költ', aki az 'önmagától beszélő nyelven' szólal meg. Írástudatlan ez a költő, tehát rögtönöz; rögtönöz, tehát ismétél és permutál.” Ebből levezethető az a hipotézis, hogy „egy-egy nemzet verselése ma is magán viselheti hajdani költői műveletek emlékét”.¹⁰⁾

⁸⁾ Lásd: „A kulturális regiszterek térbeli képzetei – a magas/alacsony viszony – óhatatlanul egyfajta mozgalmi, illetve represszív jelleget kölcsönöz az olyasféle megfogalmazásoknak, mint az „alulról jövő”, vagy a „felülről irányított” kultúra.” (37. o.)

⁹⁾ Erre példa lehet (a Kittler által is többször hivatkozott) Wagner zenedráma-elmélete. Így a Wagner-operák szövegében használt, az ógermán verselést idéző alliterációk olyan „horgok” vagy „effektusok”, melyek az aktuális és egyedi művet visszakapcsolják egy, a szerző által feltételezett kezdeti nyelvállapothoz, fiktív nyelvtörténeti korszakhoz. A jelen multimedialis művészete a hajdankor multimedialitásának idézete, a hajdankor multimedialis művészete a jelen multimedialis kísérleteinek előjelezése, próféciaja, ha úgy tetszik.

¹⁰⁾ Horváth Iván: *A vers*. Budapest, 1991, Gondolat, 137-138. Ugyanez a könyv a kulturális és irodalmi regiszterek koncepciójával, és e koncepció történeti előzményeivel is foglalkozik; lásd i. m. 22. o. skk. Itt utalnék még e szerzőnek az (irodalmi) nyelv digitális jellegét és a különféle interfészek kapcsolatát elemző, filológiai, kiadáselméleti és nem utolsósorban

E felfogás annyiban is kötődik a multimediális irodalom elméletéhez, hogy a téma szakértői az orális irodalom létrehozását-előadását valamiféle archaikus ösztömvészeti alkotásnak tekintik, melyben az emberi test kiterjesztése, a gesztusok, drámai és mimikai elemek is fontos szerepet játszanak.¹¹ Ebben a kontextusban a ritmus, a metrum, de akár a képzőművészeti pátoszformula is afféle „varrat” lenne, egyrészt a technikai eredet jelölője, ugyanakkor viszont „effektus” is. Ezt akár Thomas Mann *A Buddenbrook-ház* című regényén is demonstrálni lehet, mely – Wagner szellemi és esztétikai útmutatásai nyomán – maga is a regény(műfaj) intermedialis eredetét, vagy feltételezettségét jeleníti meg, illetve képezi le.¹² De itt célszerűbb talán a szerző által elemzett példákra utalni. A jelek szerint Chuck Palahniuk alkotástechnikája is (legalábbis részben) ilyen. Lásd: „Máskor a *vaudeville* hagyományához kapcsolódó színpadi komikusnak (*stand-up comedian*) vallja magát, ami – tekintve, hogy felolvasásai kimondottan performansz-szerűek, szó szerint elalélt hallgatósággal, szomatikus hatásfokozó kellékekkel – igen találó önmeghatározás részéről. A felolvasóturnék Palahniuk (...) számára lényegében az írói kontroll, a tudatos szerkesztői munka eszközei, a hallgatóság reakcióinak éber követésével, a különböző hatásokkal való kísérletezéssel.” (114. o.) Ez az alkotói technika pedig nagymértékben emlékeztet a szóbeli irodalom korszakának gyakorlatára is. Mind közegét, tehát szóbeliségét illetően, mind multimediális (ezen belül a szomatikus aspektust hangsúlyozó) jellegét illetően, mind a közönség és a szerző kölcsönhatását illetően.¹³ De másfelől, – és nem utolsósorban – ideszámíthatjuk a hálózati kultúra közegében létrejövő „második szóbeliség” jellemzőit is.¹⁴

A disszertáció olvasója folyamatosan találkozhat a szövegben olyan dilemmákkal, mint például az „effektus vs. elbeszélés”; a „varrat vs. eldolgozottság”; az „eredet vs. ismétlődés”; a „technika vs. kultúra”, a „médiium vs. szerző”. Véleményem szerint az irodalom (és más művészetek) *történeti poétikai* elméletei a maguk módján ugyancsak felvetik e kérdéseket, sőt a műértés és a kutatás középpontjába helyezik. A történeti poétika is „személyfeletti” vagy „nevek nélküli”, miként a Kittler által vizionált médiatörténet is. Forma szül formát, technika technikát, háború háborút – mindezek a felfogások szükségszerűen szorítják háttérbe az „embert”, függetlenül attól, hogy aktuálisan a strukturalista irodalomelmélet személytelenségéről, az immanens formafejlődésről (például a művészettörténész Wölfflin esetében), vagy valamiféle tragikusra stilizált poszt-humanista attitűdről (Kittler) beszélünk.

5. Nyelvi és kulturális hibridek

A hibrid mivolt, a technológiai determináció, a produkciós technikák kiemelése azt is hangsúlyozza, hogy a digitális technológiára épülő új műfajok – noha eredeti ihlető közegük a populáris regiszter – voltaképpen az *avantgárd művészet* (tipológiai) rokonai is egyben. Az értekezés 17-20. oldalain húzódó fejtegetések szerint az új műfajok leszámolnak (például) a hollywoodi film (a kommersz színház stb.) saját termelési feltételeit elleplező illuzionizmusával, és a „maguk nyers mivoltában” mutatják be produkciós feltételeiket. Ez a megközelítés ugyanakkor az avantgárd műalkotástól hagyományosan megkövetelt formanyelvi reflexiónak afféle technológiai reflexióval való kiegészítése is; a technikai-technológiai eredetre visszamutató törésvonalak, varratok így egyrészt jól olvasható szimptomái magának a technológiának, másrészt felmutatják az ilyen jellegű műalkotás nem-kommersz voltát, fogyasztóellenes, és főleg avantgárd karakterét és szándékait is.¹⁵ Ez a megközelítés jól érvényesül például az értekezésen belül a *Ryan* animációs dokumentumfilm, vagy a *Shadow of the*

sorban *médiumentelméleti* tanulságokat megfogalmazó további könyveire is; lásd Horváth Iván: *Magyarok Babelben*. Szeged, 2000; valamint *Gépeskönyv*. Budapest, Balassi, 2006.

¹¹ Vö. Paul Zumthor: A hang poétikája. Ford. Martonyi Éva. *Helikon*, 1985/1. 15-22.

¹² Erre mondhatja valaki: ez csak szerencsés példa, nem minden regény ilyen. De hát az animációs filmek és a videojátékok közül sem mindegyik ilyen!

¹³ A szóbeli előadás (alkotás) figyelembe veszi a jelenlévő közönség reakcióit. Jakobson ezt a jelenséget (igaz, inkább a szelekciót, mintsem a kreatív elemet hangsúlyozva) „preventív cenzúrának” nevezi. Roman Jakobson: *Hang, jel, vers*. Budapest, 1972, Gondolat, 385. skk.

¹⁴ Lásd a szerző megjegyzéseit a Palahniuk honlapján kibontakozó workshop-esszéiről, és a bennük kiformalódó informális „műhelyesztétikák”-ról. (113. skk.)

¹⁵ Lásd például a „revíziós képregények” megítélését. Frank Miller és Alan Moore „egyfajta új öntudatosságot hoztak a műfajba. Az öntudatosság elsősorban az önreflexióban, a műfaj történeti utalásokban, és az ősközhöz fűződő hatásviszonyban mutatkozott meg – ehhez társult a comics felnőtt műfajjává válása, a fokozódó erőszakbrázolás, valamint a szex és a nemi szerepek taglalása. A nyolcvanas évekre stagnáló műfaj közhelyszerű-sablonos történeteit a szuperhős-magánmitológiák kreatív félre-, valamint újraértelmezései váltották fel.” (66. o.) A szerző konkrét példáit a reflexióra lásd 72. o. skk.

Colossus videojáték bemutatásában és értelmezésében. Itt megint szeretnék kitérni a szerző (tehát Kiss Gábor Zoltán) által megteremtett diszkurzív közeg sajátosságaira: a rendkívül részletesen bemutatott számítástechnikai és animációs háttérismeretek diszkurzív funkciója nyilvánvalóan nem csak az olvasó informálása; a technológiai alapok sajátos affirmatív megkettőzésén keresztül végbemegy a szóban forgó művek és műfajok avantgárd-experimentális kontextusban való újraértelmezése is. Tulajdonképpen itt is működésbe lép egyfajta stiláris és fogalmi transzfer: a számítástechnikai terminusokban fogalmazó nyelv kiemeli, sőt, mintegy „kiolvassa” a művet a populáris regiszterből, és ha nem is az elitbe, de az elit és a populáris regiszter termékeny felismeréseket sugalló határvonalára helyezi, vagy „írja át”.

Az avantgárd-párhuzamot illetően még egy szempontra hívom fel a figyelmet. Ahogy az avantgárd művészetben a médiatudatosság és a reflexió lép a tartalmi-tematikus jelentések helyére (miközben persze az avantgárd műalkotás is lehet mélyen és jól szavakba foglalhatóan ideologikus), úgy az értekezés által bemutatott új műfajokban a technológiai leírás is szembeszökően *nem-szémikus*, és így alapvetően ideológiaellenes karakterű. Hasonló a helyzet az elektronikus tánczene produkcióit leíró kritikai és tudományos nyelvhasználattal. A zenei eszközeit tekintve (olykor) puritán, és a dalszövegek hiányának köszönhetően „ideológiamentes” kompozíciók (az egyes szerzemények, albumok, illetve a remixek és DJ szettek) leginkább a technológiai háttérüket alkotó részletek minuciózus bemutatásán keresztül nyerik el értelmüket; leszámítva persze az impresszionista műkritika kifejezéseit („lendületes”, „gyors”, „hideg” és hasonlók). Ennek köszönhetően a technológiai-technikai részletek (beleszámítva az elektronikus tánczene archeológiáját is!) afféle allegorikusan értelmezhető szegmentumokká alakulnak át, melyek olvasataiban a *beavatott* (itt talán joggal használható ez a kifejezés) az eredendően nem-szémikus mű jelentéseit, ideológiáit, valamint – Gerard Genette szavával – *architextuális* vonatkozásait olvassa ki. A szerző által vizsgált produkciókkal több szempontból is joggal rokonítható elektronikus tánczenei kultúra kritikai irodalmának nyelvhasználata és műszemlélete a jelen disszertáció nyelvhasználatával és műszemléletével így szignifikáns módon érintkezik. A szakmai-technológiai nyelv dominanciája a szemikus nyelv hiányának, illetve tagadásának jelölője, a kommersz (és elleplezett) technológiai eredettel szembeállított avantgárd-jellegű technológiai eredet jelölője, mindemellett a szubkulturális beavatottság jelölője is.

6. A „digitális megváltás”: az irodalom és a médiaművészet történet-teológiája

Érdemes felhívni a figyelmet arra, hogy Marshall McLuhann szerint – ahogy őt Kittler idézi – az elektronikus médiumok, a digitális szupermedium (a számítógép, ma pedig főleg a számítógépes hálózatok) mintegy *megváltják* az irodalmat (tágabb perspektívában persze az egész kultúrát), hiszen integratív erejüknek köszönhetően megszüntetik a mediális széttagoltságot; de történet-teológiai szempontból nyugodtan mondhatunk (lásd lejjebb) szétszórátottságot is. „Ma pedig a számítógépek kelti bennünk azt a reményt, hogy ő lesz bármely nyelv és kód bármely más nyelvbe vagy kódba történő közvetlen átfordításának eszköze. Egyszóval a számítógép a technológia révén az egyetemes megértetés és egység pünkösdi csodáját ígéri”.¹⁶ A médiatörténet heroikus felstilizálásában utolérhetetlen Kittler persze gúnyosan legyint McLuhann megjegyzésére, és rögvest arra utal, hogy a legfontosabb kommunikációs eszközöket nem az egység, hanem a megosztottság okán, háborús szükségletek kielégítése céljából hozták létre.¹⁷ Ennek ellenére érdemes McLuhann felvetésén eltöprengeni, annál inkább, mert a jelen disszertáció is sokszorosan alkalmat nyújt erre.

„Az irodalom **asszimilációs képessége** ellenére **kiszolgáltatott** a környező médiumoknak, **túlélési esélyei** nagyban függenek az utóbbiakkal való kapcsolatától. A professzionális irodalomértelmezés számára a folyamat az intézményes feltételek és az irodalomfogyasztás változásai felől jelentkezik – úgyszólván egyre nehezebb megtartani a hagyományos **védőállásokat** a leírt közegben.” (5. o.) Plusz ide szeretném számítani a 13. oldal egy mondatát: „Az irodalomtudomány **„túlélésének”** – éppúgy, mint **„rezervátummá”** válása elkerülésének – döntő feltétele, hogy képes legyen kihívásokkal szolgálni a képre épülő kulturális környezetben”. (*Kiemelések tőlem – H. J.*)

¹⁶ *Understanding Media*. Idézi Kittler, Friedrich: *Optikai médiumok*. Ford. Kelemen Pál. Budapest, 2005, Magyar Műhely – Ráció, 20. o.

¹⁷ Lásd „Egy ilyen öskatolikus médiakultusz ellenében, mely egyszerűen összekeveri a Szentlelket a Turing-géppel, talán elegendő az a megjegyzés, hogy a technikai médiumok eddigi fejlődése (...) mindig is haditechnikai jellegű volt.” Kittler i. m. 21. o.

E szavak valamiféle végső harc, vagy a katasztrófa pillanatát idézik fel. Ez egyrészt empirikusan is igazolható, ahogy közhelyesen elhangzik: „az emberek nem, vagy egyre kevesebbet olvasnak”, de ennél távolabbra mutató észrevételeket is megfogalmazhatunk. Mi a szerepe a fent sommásan – és a kiragadott idézeteknek köszönhetően kissé önkényesen vázolt – helyzetben az új médiumoknak? Egyrészt nyilván okai az irodalom tévesztésének, másrészt viszont – mint a szerző is hangsúlyozza – afféle „szövetségesek”. De felmerül a kérdés: ha a szövetségesek segítségével a közönség valamiképpen mégiscsak „olvas”, vagy valamiféle kiterjesztően értelmezett „expanzív irodalmat” fogyaszt, akkor az *azonos-e* azzal, aminek tévesztését ugyanezen médiumok térhódítása kapcsán meghatározzuk, emfaticusabb kifejezéssel élve: siratjuk? A szerző az értekezés egy pontján leszögezi, hogy nem kívánja meghatározni ezt a „tárgyat”. Lehet, hogy jól tette, hiszen az értekezés ekkor talán másról szólna, nem az lenne, ami most előttünk fekszik. De a konklúziók vagy a kitekintés szempontjából mégis lényeges kérdés ez.

Itt maga az „asszimiláció” szó is valamiféle kettősségre utal: az irodalom asszimilál, vagy az irodalmat asszimilálják? Kölcsönös lebomlás, vagy kölcsönös megtermékenyülés? A szerző nyilván arra gondol, hogy az irodalom képes rá, hogy az új hatásokat, új kihívásokat magába olvassza, tehát (eredetileg) ő asszimilál. Ugyanakkor kiterjeszthetjük, vagy visszajára is fordíthatjuk az „asszimiláció” elgondolkodtató metaforáját; a dolgozat mintha az irodalom művészetének asszimilálódást írná le: az irodalom úgy „él túl”, hogy beolvad az őt körülvevő médiumokba (majdnem azt írtam, népcsoportokba). *Szétszóratás előtt?* Mi őrződik meg, és mi változik? De itt az „asszimiláció” szó használata azért is elgondolkodtató, mert nem valaminek a neutrális módon észlelt, és így közönyösen tudomásul vett beolvadásáról van szó, hanem egy értéképpzettel felruházott dolgról beszélünk, az irodalomról.

Mindezt a *rezervátum* képzetköre tovább bővíti. A jelenlévők talán azt gondolják, hogy pusztá szavakon lovaglok. De ha bizonyos szavak (szerintem hangsúlyosan, és egyébként joggal) megjelennek egy értekezés szövegében, akkor illő, hogy valamit gondoljunk is róluk. A közvetítő közegek egymáshoz való viszonya, illetve e viszony történelmi módosulásai az irodalom-, és a művészettörténetben felidéri (különösen az asszimiláció, a rezervátum szavaknak köszönhetően, de ide sorolhatjuk az értekezésben többször olvasható „rég-új médiumok” kifejezést is) a zsidóság világtörténelmi szerepkörét is. A „könyv népe” – mint tudjuk – nem olyan „mint a többi nép”; akik öntött szobrokat és faragott képeket imádnak. A zsidóság kivált (kiválasztott) a „többi nép” köréből, és e többi népeket az univerzális világtörténelem programjával ajándékozta meg. A világtörténelem – mondjuk így – jelenleg is folyamatban van, viszont a zsidóság továbbra sem „úgy nép, mint a többi nép”, egyrészt asszimilálódott, másrészt az egyetemes világtörténelmi perspektíva felől tekintve kívül került a történelmi időn, a történelmi időfolyam túlsó partjára került.¹⁸ Az irodalom is kiválasztott a többi művészet köréből (egy irodalomtudós szemszögéből ez különösen így van); immateriális volta, digitális kódoltsága, hajlékonysága a többi művészet fölé emelte őt¹⁹, ennek is következménye, hogy az értekezés szerzője hosszasan sorolhatja az irodalomnak és tudományának az egyéb művészetekre, és azok elméleteire tett hatásait.

Most viszont – az ismert körülményeknek köszönhetően – a „szétszóratás” vagy a rezervátumba kerülés előtt áll. Vagy felolvad az új médiumok tengerében, vagy szigetként, rezervátumként valahogy fennmarad, és ennek határai felett őrködik. Azt gondolom, hogy ez valós probléma, nem pusztá – analógiás képzetársításokkal terhelt – retorika. Ugyanis éppen a *digitális* környezet hozta létre azt a közeget, melybe beolvadhat, és éppen a digitális közeg teremtette meg azt a médiumot, mely egyrészt megteremti az irodalmi hagyomány abszolút egyidejű jelenvalóságát (elérve ezzel mellesleg azt, hogy mintha jelen se volna), és másrészt ez a környezet hozta létre azt a hiper-médiumot, melynek térhódítása miatt (állítólag) már éppen csak olvasni nem akarnak az emberek.²⁰ Ezt kiegészíteném azzal, hogy én megfordítanám a megszokott szóhasználatot: ezt nevezném *valósnak*

¹⁸ E gondolatmenet részleteit lásd Tatár György: *Kommentár és történetírás*. In uő: *Pompei és a Titanic*. Budapest, 1993, Atlantisz, 156-157; valamint Tatár György: *A lepecsételt szakadék*. In uő: *A nagyon távoli város*. Budapest, 2003, 42. skk.

¹⁹ Itt utalhatunk a lélekkel egylényegű élőszó eszményítésére Rousseau, Herder és mások munkáiban, illetve az irodalomnak a festészethez képest való prioritására a reneszánszban, melynek hatása egészen Lessing *Laokoonj*áig tartott (de valójában tovább is). Lásd Szőnyi György Endre: *Ut pictura poesis. Rövid poétikatörténeti vázlat - Zemplényi Ferencnek ajánlva*. (Forrás: <http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/zemplenyi/Utpict-zempl.02.htm>)

²⁰ Lásd például: „Palahniuk önmaga által demográfiailag meghatározott célközönsége, a húszas-harmincas éveikben járó fiatal férfiak csoportja gyakorlatilag nem olvas.” (116. o.)

(hiszen digitális kódok olvadnak a digitális médiumba, a természetes emberi nyelv jelentései mindig digitálisan kódoltak), míg azt a szimbolikus korpuszt, amit mondjuk Babits *Az európai irodalom története* c. műve felölel, inkább *virtuálisnak*. (Szerb Antalra itt nem hivatkoznék, mert ő egyrészt jóval több szerzőt és művet belefoglalt világirodalom-történetébe, mint Babits a magáéba, másrészt Szerb azt is mondta, hogy az egész jól összeválogatott anyag elfér egy „nagyobb terjedelmű dolgozószoba falai mentén”.²¹ Tehát ez nem csak virtuális!)

7. Az interaktivitás változatai és esélyei

A szerző az értekezés 136. oldalán és következőkben tipologizálja az interaktivitás lehetséges módozatait. Az interaktivitást illetően azért további árnyalás is szükséges. A videojátékok valóban képesek nem csak a mű befogadásában, hanem magának a műnek a narratív struktúrájában is interaktív lehetőségeket nyitni. „A legdinamikusabban fejlődő elbeszélő médium *interaktív* aspektusa az irodalmi és filmes elbeszélés felől eddig ismeretlen szempontokkal gazdagíthatja a narrációt érintő elképzeléseinket – a társszerzővé előlépő, aktív befogadó (játékos) szempontjával.” (131. o.)

De ezek csak lehetőségek az egyéb interaktív formák mellett; lásd „bizonyos értelemben az irodalmi elbeszélés is interaktív: folyamatos imaginációt feltételez az olvasó részéről, aki viszont képtelen befolyásolni az olvasott történeteket”. (144. o.) Ezzel kapcsolatban viszont felvetődik az a kérdés, amit a szerző is feltesz („elbeszélésnek kell-e tekintenünk a dinamikus interakció eredményét?”), másrészt, hogy teljesen igazságos-e azt állítani: az olvasó „képtelen befolyásolni az olvasott történeteket”.

Itt magam is az értéktételezések ingoványos talajára lépek, annyiban is, hogy felteszem a kérdést: az olvasás folyamatában képződő interaktív folyamatok, sőt játszmák, nem egyenértékűek-e azzal, amit a játékprogram nyújt, mely az „olvasás” (itt idézőjelbe tenném a szót) interaktív módozatait próba-szerencse jellegű – az evolúciós determinációs háttérrel idéző –, előre programozott feladatokkal, kitérőkkel segíti elő. De még a *véletlen* (mely joggal állítható párhuzamba a játékprogramnak az előrehaladást nehezítő, így interaktív helyzetek sorát előidéző, előre kódolt műveleteivel) is előidézhet interaktív közjátékokat az elbeszélésben, illetve annak befogadásában. Ahogy a bírálóval történt hajdan, egyetemi éveiben, amikor Tolsztoj *Háború és béke* c. művét – teljesen véletlenül – nem a szerző által javasolt sorrendben (1, 2, 3, 4 kötet), hanem sajnos az 1, 3, 2, 4 kötet sorrendjében olvasta el. Nagyon merész ez a Tolsztoj, mondta a bíráló egy ismerősének (de tényleg); az idősíkok milyen kísérletező mozgatóásával mutatja be azt a folyamatot, melyben Pierre Bezuhov elvette Heléne hercegnőt, majd elvált tőle, Andrej herceg pedig eljegyezte Natasát, majd felbontotta az eljegyzést. De a harmadiknak elolvasott második kötetből értesült arról, hogy a maga helyén Tolsztoj elég részletesen és a realista regénytől elvárt „valós” időkezelés alapján foglalkozott a két hős magánéletének fent jelzett eseményeivel.

Másrészt: ahogy a digitalizálással megvalósított tökéletes leképezés (a „vegytiszta információ”) a tökéletes destrukció voltaképpen – lásd Kittler idevágó fejtegetéseit²² –, úgy a tökéletesen interaktív művészet végeredményben maga az élet lenne, vagy afféle Mátrix.

8. Összegzés

Mindezek az észrevételek semmiképpen sem elmarasztalóak; kritikai megjegyzéseim és a kommentárok a szerző és az értekezés méltatásának részét képezik. Kiss Gábor Zoltán értekezését szemléletét illetően *eredeti*, tudományos felkészültségét tekintve *alapos*, várható hatásait nézve pedig *inspiráló* munkának tartom; melynek alapján a PhD-fokozat odaítélését a Szakbizottságnak, illetve a Kar és az Egyetem doktori bizottságainak feltétlenül javaslom.

Pécs, 2007. április 10.

Havasréti József PhD

PTE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék

²¹ „Az igazi világirodalom azt lehetne mondani, elfér egy jól megválogatott magánkönyvtárban, kötetei elhelyezhetők egy nagyobb terjedelmű dolgozószoba falai mentén.” Szerb Antal: *A világirodalom története*. (5. kiadás) Budapest, 1973, Magvető, V. o.

²² Lásd „a vegytiszta információ a vegytiszta destrukció korrelátumává válik” Kittler, i. m. 33. o.

Válasz opponenseimnek

Mindenekelőtt szeretnék köszönetet mondani Pethő Ágnes alapos és lényeglátó elemzéséért: opponensi véleménye számos, a dolgozat írásakor nem (vagy alig) tudatosuló, ki nem mondott szempontra hívja fel a figyelmemet. Az alábbiakban sorra veszem az opponensi vélemény pontjait, és igyekszem – ha nem is megválaszolni, de továbbgondolni a dolgozat kapcsán felvetett kérdéseket.

Pethő Ágnes elsőként a dolgozat provokatív kérdésfelvetését emeli ki. A provokáció, bár nem célja a dolgozatnak, valóban óhatatlanul felmerül a különböző kulturális és mediális átvitelek kapcsán – ez a provokáció azonban elsősorban *diszciplináris* jellegű. Opponensem rámutat az elemzés szükségszerű diszciplináris bizonytalanságára, mint írja, „[s]zándékosan nem nevezem a dolgozatot irodalomelméletinek”. Valóban különböző szakterületek és tudományágak szólalnak meg, többkevesebb homogenitással az egyes elemzésekben. Az általam megcélzott diszciplína és célközönség azonban – úgy vélem – mégiscsak meghatározó a dolgozat egésze szempontjából, és talán magyarázattal szolgálhat az „ambiciózus lendület” és a defenzív „rehabilitáció” (két, opponensem által említett jellemző) együttes jelenlétére a szövegben. Az ambivalenciát a döntően *irodalomelméleti* szempont és a zömmel nem irodalomtudományos – sőt, film- és médiatudományos szempontból sem szokványos – témakörök együttállása okozza.

A dolgozat *szerkesztésmódja* Pethő Ágnes megfogalmazásában a „mozaik- és kaleidoszkópszerű”, „kissé töredékes”, „kidolgozatlan” jelzőkkel párosul. Opponensem módszertani, és mint utal rá, generációs különbséget vél felfedezni a dolgozat „fegyelmezetlen”, problémacentrikus, horizontális-interdiszciplináris, hipertext- vagy hiperlink-szerű módszere, szerkesztésmódja, és a hagyományos könyvkultúra, tudományosság definitív, „fegyelmezett”, ontológiai-logikai, érvelő-okfejtő jellege között. Amellett, hogy szinte mindenben egyetértek bírálómmal az itt elmondottak kapcsán, egyetlen apró kiegészítéssel élnék. A „fölepítményszerű” és a *piecemeal* metódus közti különbség talán nem is annyira generációs (azaz időbeli), mint inkább *műfaji* különbség. A kétféle megközelítés különbségét a már említett *tárgy* szüli, a témakörök széttartó jellege. Sean Cubitt *The Cinema Effect* című könyve kapcsán Richard Misek véleményét idézném – találmra kiválasztott példaként a két habitus elvi különbségéhez.²³ Misek a „digitális diskurzus” kifejezést használja Cubitt könyve kapcsán, elsősorban tartalmi vonatkozásban: Cubitt a mozi analóg történetét a digitális jelen fogalmain keresztül beszéli el, ennyiben a film alternatív és némiképp anakronisztikus történetét írja meg. A digitális diskurzus másfelől szerkezeti értelemben is értendő, azaz a Cubitt-kötet széttartó struktúrájára utal. A Misek által a *Cinema Effect* „fragmentált” struktúrája, „adatbázisszerű” elbeszélése kapcsán elmondottak talán hasznunkra válhatnak dolgozatom szerkezeti-módszertani meghatározásakor. Mind Misek bírálatából, mind Cubitt válaszából kitűnik, hogy a könyv *néhány kiinduló kérdést mindvégig szem előtt tartva* teremt meg a Misek által bírált „fragmentált struktúrát”, hogy a különféle témakörök által felvetett újabb és újabb kérdések kényszerítik a gondolatmenetet széttartó (ám továbbra sem esetleges) irányokba.

A magas- és az alacsony-kultúra közti viszony a következő pont, melyre opponensem kitér – kétféle, egyrészt a probléma kezelését illető, másrészt történeti szempontból. Az utóbbi a populáris kultúra (főként a populáris film) meghatározásakor merül fel, és a történetileg rögzített, adott filmtörténeti stíluskorszakhoz és -eszményhez kötődő elméletek általános kiterjesztéséből adódik. Opponensem itt különösen lényegi pontra mutat rá, ahol a dolgozat valóban „széttartóbban” is eljárhatott volna. A másik pont a populáris és a magaskultúra viszonyának *kezeléséből* adódik. Pethő Ágnes a dolgozat azon megállapítását idézi, mely szerint „az elmélet képtelen abszorbeálni a populáris kultúrát” (12), majd – joggal – rámutat, hogy „ez igaz lehet az irodalomra, de éppen a filmre vonatkozólag elég sok teoretikus munka áll rendelkezésünkre” a két kulturális regiszter vonatkozásában. A populáris kultúra valóban „nem szorul rehabilitációra”, de az efféle felszabadító felismerések ellenére továbbra sem állnak rendelkezésünkre azok az eszközök és elemzések, melyek magát a felismerést igazolhatnák – sem film-, sem irodalomtudományi szempontból. (Arról a populáris kánonról nem is beszélve, mely az érdemi elemzések alapjául, egyfajta közös nevezőként szolgálhatna.) A dolgozatra vonatkozólag a populáris és magaskultúra problémaköre kapcsán ismét az

²³ Richard Misek: Analogue Film, Digital Discourse: Sean Cubitt's The Cinema Effect, *Film-Philosophy*, Vol. 9 No. 29, May 2005. Sean Cubitt: Reply to Richard Misek, *Film-Philosophy*, Vol. 9 No. 30, May 2005.

irodalomtudományos beszéd viszonylagos kitüntettségével és az ebből adódó szemléleti következményekkel állunk szemben – és ha van valami, amit az irodalomtudomány *visszavehet* a társtudományaitól, az éppen ez a szemléleti nyitottság, a saját (vélt) célkitűzésein túlmutató árnyalt elemzés.

A dolgozatot szervező nagyobb kategóriákkal, „mint operációs fogalmak[kal]” kapcsolatos megjegyzéssel szintén egyetértek – valóban szükség volna egy alaposabb metateória kidolgozására a különböző médiumok kölcsönviszonyait illetően – ehhez pedig csakugyan segítségünkre lehet Bolter és Richard Grusin *Remediation*-je. (A fogalom, illetve a Bolterék által bevezetett „módszer” Crary és Kittler kapcsán kerül „öntudatlanul” terítékre a dolgozatban.) Pethő Ágnes opponensi véleményét a dolgozat „enciklopédikus” igényének hangsúlyozásával, illetve az ebből adódó következtetésekkel zárja. Az egyes témakörök, elemző fejezetek valóban jóval szélesebbkörű kutatást igényelnének és a problémákat körvonalazó előtanulmányokként olvashatók, melyeket reményeim szerint módomban áll majd kidolgozni a későbbiekben.

Először is megköszöném másik opponensem, Havasréti József állhatatos munkáját, mellyel fényt derít dolgozatom számos továbbgondolásra érdemes aspektusára. Havasréti József – Pethő Ágnes bírálatát szerencsés módon kiegészítve – a dolgozat *kulcsfogalmaira* helyezi a hangsúlyt, majd ezen fogalmak további értelmezésére buzdít. A bírálat többször hangsúlyozza a dolgozat „rendkívül összetett”, „'fogós' olvasmány”-jellegét, „sokféleségét”, melyet két szempont, a kulturális regiszterek közti *transzferek* és az *új médiumok* kiemelésével igyekszik ha nem is oldani, de „rendet vágni” az összetettségben.

A dolgozat retorikus kiinduló kérdésfelvetése az első pont, melynek kapcsán számos kulcsfogalom felmerül. Az irodalomtudomány „defenzív jellegének” feltételezése – retorikus megfogalmazás ide vagy oda – a kulturális *periféria* iránti fenntartásaink feladására kényszerítő hipotézis. Opponensem szavaival a defenzió feltételezése a „defenzió alternatíváira” hívja fel a figyelmet: a „*köztes*, a *frivol*, az *efemer*”, a magaskultúra öreként önmagát értő intézmények „felől értelmezhetetlen és méltatlan” jelenségekre. A kiindulópont a kulturális átvitelek expozícióján túl egyfajta *meta-narratívával* is szolgál az irodalom(tudomány) számára, mely „az irodalomtudományt érő kortárs kihívások fejleményeit beszéli el.” A dolgozat retorikus kérdéseit, melyektől – hozzátehetnénk – olykor a pátosz sem idegen, valóban egyfajta *média-optimizmus* hatja át. A „kissé sarkított és túllelkesült” hangnem azonban szinte elkerülhetetlen az efféle elbeszélésekben; a defenzió *leírása* óhatatlanul is elfogultságot szül. Az opponensem által felvázolt rémképet az általa elmondottak elfogadásán túl mégiscsak túlzónak tartom: a dolgozat előfeltevéseivel egyet nem értő, azokat nem tudatosító „normál” irodalomtudománynak természetesen nem kell „eltűnnie” semmiféle „tudománytörténeti süllyesztőben”, mint ahogy nem is fog – legfeljebb valami mássá alakul át, mint amire az új médiumok közegében módja nyílna. A dolgozat szerzőjére vonatkozó zárójeles megjegyzés – „kritikus és rajongó egy személyben” – szintén ide tartozik. Ahelyett, hogy valamiféle személyes *coming out*tal untatnám a hallgatóságot, csupán arra utalnék, hogy a dolgozat több ponton foglalkozik a „muzeológusi” és a rajongói attitűd különbségével, ahol – a gondolatmenet logikájából adódóan – szükségképpen az utóbbira voksol. Mindemellett igyekszik elkerülni az efféle dichotómiákkal kapcsolatos állásfoglalásokat, lévén „a magas–alacsony (komoly–komolytalan) típusú dichotómiák végtelen és lezárhatatlan apóriákhoz vezetnek, és talán ugyanerre a sorsra kárhozottatott a két szféra közti cserefolyamatokról szóló beszéd is.”

Opponensem két képzetkört említ a dolgozat általa megállapított „krono-topikus” rendjéhez: a *fattyú* (vagy basztard formák) és a szubkulturális *alászállás* metaforáját, melyek a frappáns összefoglaláson túl számos új szemponttal bővítik ki az általam elmondottakat: a *nemző*, az *eltitkolt-rejtegetett*, a *mutáns*, valamint az *idézés* és a *transzgresszió* fogalmaival. Az irodalomtudomány és az irodalom technikai hátterének viszonya kapcsán említett szempontok ugyancsak helytállóak, a verstani párhuzamot pedig kimondottan relevánsnak tartom. Opponensem felhívja a figyelmet az orális irodalom mediális vonatkozásaira (hogy ti. „varrat” és „effektus” is egyben), valamint a dolgozat Palahniuk-fejezetével való párhuzamára: a *stand-up comedian*-műfaj, a szomatikus elemektől áthatott performansz-szerű felolvasások (vagy a *slam*) valóban a szóbeli irodalom kései leszármazottai.

A dolgozat fogalmi dichotómiái kapcsán bírálóm ismét a „személyfeletti” és „nevek nélküli” – azaz a kittleri mediálarcheológiára rímelő – történeti poétikára hivatkozik, melynek „elméletei a

maguk módján ugyancsak felvetik e kérdéseket”, az *effektus/elbeszélés*, a *varrat/eldolgozottság*, az *eredet/ismétlődés* stb. kérdéseit. Hasonló, történeti párhuzamként merül fel az *avantgárd*, mint habitus a dolgozatban elemzett „szövegek” kapcsán – a termelési feltételek általi meghatározottság, illetve a nekik való ellenszegülés értelmében. A „digitális technológiára épülő új műfajok” bizonyos megnyilvánulásai valóban rokoníthatók az avantgárd művészet egyes jellemzőivel, sőt – mint Havasréti József rámutat – a „formanyelvi reflexiónak [mint avantgárd jellemzőnek] afféle technológiai reflexióval való kiegészítés[ére]” is buzdítanak. A dolgozatban elemzett művek valóban a legkevésbé sem kommersz termékek, az azonban kérdéses, hogy valóban fogyasztó- vagy fogyasztásellenesek-e. Ideológiaellenességük, ideológiamentességük ugyancsak vitatható (erre itt nincs módom), szubkulturális nyelvhasználatuk és műszemléletük kevésbé: ez utóbbiak szintén az avantgárdhoz kötik a vizsgált produktumokat (hasonlóan az opponensem által említett elektronikus tánczenei kultúra *beavatottságra* épülő műszemléletéhez).

A dolgozat retorikus segédfogalmai a kittleri mediálarcheológia vonatkozásában ismét felszínre kerülnek – ezúttal egy általánosabb problémához, az interaktív és a hagyományos (irodalmi) elbeszélés közti kapcsolat „tisztázásához”, voltaképpen a dolgozat ambíciójától sem idegen, ám minden valószínűség szerint beláthatatlan kérdéskörhöz vezetnek. Bírálom is elismeri, hogy e ponton, az interaktív és az irodalmi elbeszélés hierarchiáját és lehetőségeit illetően maga is „az értéktételezések ingoványos talajára lép”. A választ magam is megkerülve csupán arra utalnék, hogy az interakció és az elbeszélés irodalmi és egyéb médiumokban megnyilvánuló módjai *ugyanezen médiumok létmódjának függvényei*, azaz nem feltétlen kell ugyanazt értenünk az irodalom- és játékelbeszélés *interakciója* – sőt, mint arra a dolgozatban a „kinetikus történetek” kapcsán utalok, *elbeszélése* – alatt sem.

Köszönettel,

Kiss Gábor Zoltán

Válogatott bibliográfia

- ALLEN, Robert C. – GOMERY, Douglas: *Film History. Theory and Practice*, McGraw-Hill, 1985.
- BORDWELL, David: *Elbeszélés a játékfilmben*, Magyar Filmintézet, Bp., 1996.
- BORDWELL, David: *On the History of Film Style*, Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass. – London, 1997.
- BORDWELL, David: *Planet Hong Kong. Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass. – London, 2000.
- DEUTELBAUM, Marshall: Memory / Visual Design: The Remembered Sights of Blade Runner, *Literature Film Quarterly*, 1989 (Vol. 17 No. 1), 66-72.
- ELSAESSER, Thomas – HOFFMANN, Kay (szerk.): *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable?* Amsterdam Univ. Press, Amsterdam, 1998.
- KELLY, Richard: *The Name of This Book Is Dogme 95*, Faber and Faber, London, 2000.
- KITTLER, Friedrich: *Optikai médiumok*, Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, 2005.
- KITTLER, Friedrich: Computer Graphics: A Semi-Technical Introduction, *Grey Room*, Winter 2001 (No. 02), 30-45.
- KLOCK, Geoff: *How to Read Superhero Comics and Why*, Continuum, New York – London, 2002.
- KUHN, Annette (szerk.): *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, Verso, London – New York, 1990.
- MACDONALD, Dwight: Masscult and Midcult, in *Against the American Grain*, New York, Da Capo Press, 1983 (1962).
- MANOVICZ, Lev: A film mint kulturális interface, *Metropolis*, 2001/2 (V. évf. 2. szám), 24-43.
- MARCUS, Greil: *Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century*, Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass., 1990 [1989].
- McCLOUD, Scott : *Understanding Comics*, HarperCollins, 1993.
- MEISEL, Perry: *The Cowboy and the Dandy. Crossing Over from Romanticism to Rock and Roll*, Oxford Univ. Press, New York – Oxford, 1999.
- MILLER, J. Hillis: World Literature, *World Literature Today*, 2000 (74), 559-562.
- PETHŐ Ágnes: *Műzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*, Pro-Print Könyvkiadó, Csíkszereda, 2003.
- PFEIFFER, K. Ludwig: *A mediális és az imaginárius*, Magyar Műhely – Ráció Kiadó, 2005.
- POOLE, Steven: *Trigger Happy. Videogames and the Entertainment Revolution*, Arcade Publishing, New York, 2004 (2000).
- PRINCE, Stephen: The Emergence of Filmic Artifacts. Cinema and Cinematography in the Digital Era, *Film Quarterly*, Vol. 57 No. 3, 24-33.
- ROBERTSON, Barbara: Psychorealism, *Computer Graphics World*, 2004/7 (Vol. 27), <http://www.cgw.com>
- RYAN, Marie-Laure: *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore – London, 2001.
- RYAN, Marie-Laure: Beyond Myth and Metaphor: The Case of Narrative in Digital Media, *Game Studies*, Vol. 1, No. 1, <http://www.gamestudies.org/0101/ryan/>
- SCHRÖTER, Jens: Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs, *montage/av*, 1998/7/2.
- SHUSTERMAN, Richard: *Pragmatista esztétika. A szépség megélése és a művészet újragondolása*, Kalligram, h.n. 2003.
- SOFIAN, Sheila: The Truth in Pictures, *Frames Per Second Magazine*, March 2005, (Vol. 2, No. 1), 7-11, www.fpsmagazine.com
- SONTAG, Susan: A campról, in *A pusztulás képei*, Európa, Bp., é.n., 277-299.
- SZABÓ Gábor: *Filmes könyv. Hogyan kommunikál a film?* Ab Ovo, h.n., 2002.

Szakmai önéletrajz

Születési hely: Dunaújváros
Születési idő: 1973. december 29.

iskolák:

1994-2000

Pécsi Tudományegyetem, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
Pécs (magyar nyelv és irodalom szakos bölcsész és középiskolai tanár)

2000-2006

Pécsi Tudományegyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola (abszolutórium és szigorlat)
Pécs

nyelvtudás:

angol közép C típusú
német alap lektorátusi, PhD szakmai

munkahelyek:

1999-2002

Pécsi Tudományegyetem Modern Irodalomelméleti és Irodalomtörténeti Tanszék (demonstrátor és óraadó)

2003-2006

a magyar nyelvű, annotált *Ulysses* kiadást előkészítő OTKA-munkacsoport tagja (Kappanyos András vezetésével)

2003-2007

MTA Irodalomtudományi Intézet (tudományos segédmunkatárs)
Budapest

konferenciák, előadások:

2006

Az ELTE BTK Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszéke és a BTK Hallgatói Önkormányzata szervezésében: „Én nem vagyok modern?” című Ady-konferencia, 2006 május 3-4, előadás: A Tóth Béla affér és a világirodalmi helyek
„Mítosz és irodalom” konferencia az MTA-ITI és az Újvidéki Egyetem szervezésében, 2006 december 5-6, előadás: „A köztes kulturális tér mítoszai a Nyugatban”

2005

VIII. Erdélyi Film- és Médiatudományi Konferencia, Kolozsvár, 2005 május 24-25, előadás: „A régi az újban II” (a 2004-es VII. Erdélyi Médiatudományi Konferencián tartott előadás második része)

2004

Miminalizmus a művészetekben, 2004 november 5-6, PTE-BTK, előadás: „A megégetett nyelv, a jegyzetelő angyal és a lovak”

Joyce-konferencia – műhelybeszélgetés, Szombathely, 2004 október 9

VII. Erdélyi Film- és Médiatudományi Konferencia, Kolozsvár, 2004. május 28-29, előadás: „A régi az újban”

IV. Kerényi Konferencia, 2004. április 23-24, PTE-BTK, előadás: „Mi a *machinima*?”

2003

MTA Irodalomtudományi Intézet Irodalomelméleti Osztálya

„Az irodalomtörténet elmélete” c. konferencia – előadás: „Játékfilm az elbeszélésben.
A filmelmélet és az irodalom(történetírás) »túlélési esélyei«”

III. Kerényi Konferencia – előadás: „A *vircam* mint filmes elbeszéléstechnikai eszköz”

2001

Nemzetközi Hungarológiai Konferencia – előadás: “A világirodalom helye az Ottlik-életműben”

Walter Benjamin-konferencia, Pécs – előadás: „A társadalmi mikroelemzés teoretikus alapjai Walter Benjaminnál”

I. Kerényi Konferencia – előadás: „A kritika feladata a legkülönbébb jelenkorokban”

Mészöly Miklós-konferencia, Szekszárd, kerekasztal-beszélgetés

2000

a PTE Néprajz Tanszékének “Szakpárosító” pályázatán Szommer Gáborral közös dolgozat (második helyezés)

“A fiatal magyar tudományos kutatók és doktoranduszok negyedik világtalálkozója”

irodalomtudományi szekciójának szervezése Szolláth Dáviddal (*Narratívák* címmel)

1999

XXIV. OTDK Konferencia humán szekció, irodalomtudomány tagozat (második helyezés)

1998

PTE KTKD irodalomelmélet szekció (ötödik helyezés)

1997

XXIII. OTDK Konferencia humán szekció, irodalomelmélet alszekció (első helyezés)

ösztöndíjak:

1997-2000

Köztársasági Ösztöndíj

1996-1998

Kerényi Károly Szakkollégium

1997, 1999

a Pro Renovanda Cultura Hungariae Alapítvány “Diákok a Tudományért” szakalapítványának támogatása

publikációk:

– KISS Gábor Zoltán: ‘Ördögűzés-kritika’. Az újhistorizmus a kritikai csatamezőn. *Literatura* 1998/2 133-146.

– KISS Gábor Zoltán: Az én-határok feloldódása. H. Nagy Péter: Kalligráfia és szignifikáció. *Szép Literatúrai Ajándék* 1997/3-4 188-191.

– KISS Gábor Zoltán: Az újhistorizmus etikája: módszertan vagy politika? *Irodalom, nyelv, kultúra Sensus Füzetek, Jelenkor Kiadó*, 1998, 133-157.

– KISS Gábor Zoltán – Rác I. Péter: Félre-mix. *Jelenkor* 1998/7-8 845-850.

– KISS Gábor Zoltán: John W. Griffith: Joseph Conrad and the Anthropological Dilemma. ‘Bewildered Traveller’. *Helikon*, 1999/4, 620-622.

– KISS Gábor Zoltán: Inspiratív metahisztóriai elegy. *AETAS* 1999/1-2, 294-300.

KISS Gábor Zoltán: Instant mítoszok. (Michel Foucault: Az igazság és az igazságszolgáltatási formák) *Vulgo*, I. évf., 1. szám, 1999 június, 191-196.

– KISS Gábor Zoltán: ‘Kinek van történelme?’ – Az irodalomtörténet elméletében újabban meghonosodott kolonialista hangnemről. *Literatura*, 1999/2, 127-146.

– KISS Gábor Zoltán: Véres napokról álmodom, *Déli Felhő*, 1994/4, 32-35.

– KISS Gábor Zoltán: Hamlet-átiratba foglalt történetfilozófiai tézisek (J. Derrida: Marx kísértetei) *Déli Felhő*, 2000/1, 7-13.

– KISS Gábor Zoltán: Emigráns legenda (*Antoni Libera: A Madame*) *Jelenkor*, 2000/9, 943-946.

– KISS Gábor Zoltán: Antropológiai perspektívák az irodalomban és az irodalomtörténet elméletében. *A sötétség mélyén és a degenerált, vad (irodalom)történet. Literatura*, 2000/2, 210-220.

– KISS Gábor Zoltán: A kritika feladata a legkülönbébb jelenkorokban. in *Annona*. PTE-BTK – Kerényi Károly Szakkollégium, Pécs, 2002, 205-215.

- KISS Gábor Zoltán – SÁRI László: Utószó. A kulturális materializmus. in Bókay Antal – Sári László (szerk.): Alan Sinfield: *Irodalomkutatás és a kultúra materialitása*, Janus/Gondolat, Bp., 2004, 271-284.
- KISS Gábor Zoltán: A világirodalom helye az Ottlik-életműben. in Jankovics József – Nyerges Judit (szerk.): *Hatalom és kultúra* (I. kötet). Nemzetközi Magyarstudományi Társaság, Bp., 2004, 192-198.
- KISS Gábor Zoltán: Ideologikus és műfaji mutációk. *Metropolis* 2003/3 58-65.
- KISS Gábor Zoltán: Kultúraáramoltatás – történelem – technológia (Kulcsár Szabó Ernő – Szirák Péter (szerk.): *Történelem, kultúra, medialitás*). *Literatura* 2004/1, 132-140.
- KISS Gábor Zoltán: Játékfilm az elbeszélésben. A filmelmélet és az irodalom(történetírás) „túlélési esélyei” in Veres András (szerk.): *Az irodalomtörténet esélye. Irodalomelméleti tanulmányok*. Gondolat, Bp., 2004, 277-283.
- KISS Gábor Zoltán: “Volt valami a vérben” Alex Garland, Danny Boyle: *28 nappal később*. *Prae* 2004/1, 46-49.
- KISS Gábor Zoltán: „A régi az újban” Hagyományos játékfilmes látványszervezés és számítógépes animáció. *Filmtett* 2004 szeptember, IV. évfolyam 7. (45.) szám, 25-27.
- KISS Gábor Zoltán: Bényei Tamás: Archívumok. Világirodalmi tanulmányok. *BUKSZ* 17. évf. 1. szám, 2005 tavasz, 79-82.
- KISANTAL Tamás – KISS Gábor Zoltán: Egerek és emberek. Art Spiegelman: *Maus. Egy túlélő története*. *BUKSZ* 17. évf. 4. szám, 2005 tél, 320-327.
- KISS Gábor Zoltán: „A régi az újban” (tanulmány) (megjelenés előtt az EMTE médiumtudományi tanulmánykötetében)
- KISS Gábor Zoltán: „Különleges örömmel” – Stephen Greenblatt: *Géniusz földi pályán. Shakespeare módszere*. (HVG Könyvek, Bp., 2005), *Jelenkor* 2006/9.
- KISS Gábor Zoltán: Friedrich Kittler: Optikai médiumok. Berliini előadás 1999. [Bp.] 2005. *BUKSZ* 2006/4. 363.
- KISS Gábor Zoltán: A történet visszahódítása (Chuck Palahniuk regényei) (megjelenés előtt a *Kalligramban*)
- KISS Gábor Zoltán: A Tóth Béla affér és a világirodalmi helyek. *Literatura* 2006/4.

szakfordítások:

- Stephen GREENBLATT: Shakespeare és az ördögűzők. *Helikon* 1998/1-2 (*Az újhistorizmus*) 85-109.
- Mark CURRIE: Elbeszélés, politika, történelem. In Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 3. A kultúra narratívái*, Kijárat Kiadó, Bp., 1999, 19-39.
- Chris LORENZ: Lehetnek igazak a történetek? Narrativizmus, pozitvizmus és a “metaforikus fordulat”. in Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 4*. Kijárat, 2000, 121-146.
- Tejaswini NIRANJANA: A szövegek és a kultúrák reprezentálása: Fordításelméletek és etnográfia. In N. Kovács Tímea (szerk.): *A fordítás mint kulturális praxis*, Jelenkor, Pécs, 2004, 133-173.
- Donald PEASE: Az irodalmi tudás szociológiája felé. Greenblatt, kolonializmus, és az újhistorizmus. (megjelenés előtt in Kiss Gábor Zoltán – Sári László [szerk.]: “Kultúrkritika, irodalomkritika”)
- Alan SINFIELD: Hadszínterek: Caesar és a vandálok. in Bókay Antal – Sári László (szerk.): Alan Sinfield: *Irodalomkutatás és a kultúra materialitása*, Janus/Gondolat, Bp., 2004, 11-46.
- Alan SINFIELD: Protestantizmus: a szubjektivitás és ellenőrzés kérdései. in Bókay Antal – Sári László (szerk.): Alan Sinfield: *Irodalomkutatás és a kultúra materialitása*, Janus/Gondolat, Bp., 2004, 88-143.

egyéb:

- kiegészítő bibliográfia: René WELLEK – Austin WARREN: *Az irodalom elmélete*. Osiris, Bp., 2002, 352-363.
- szöveggondozás: WEISS János (szerk.): *Az integrációtól a narrációig. A felvilágosodás dialektikájának recepciója*. Áron Kiadó, Bp., 2004.

