

Performa 5 | 2017. szám
kultúratudományi és társadalomfilozófiai folyóirat

Főszerkesztő: Vajda Mihály

Szerkesztőbizottság:

Antal Éva

Fogarasi György

Kicsák Lóránt

Körömi Gabriella

Kukla Krisztián

Kusper Judit

Nemes László

Simon Attila

Szabó Csaba

Széplaky Gerda

Takács Ádám

Válastyán Tamás

Kiadja: Eszterházy Károly Egyetem Bölcsészettudományi Kara

Felelős kiadó: Dr. Pintér Márta dékán

Kapcsolat: performa@ektf.hu

ISSN 2498-731X

Webmester: Faa Balázs

Kérchy Vera

A *Westworld* mechanikus színpada¹

*Filmes újítás vagy színházi örökség? **

A nyolcvanas évek *science fiction* történeteinek fontos figuráját, a metafizikus oppozíciókat (mindenekelőtt az ember–gép ellentétpárt) elbizonytalanító androidot hagyományosan a posztmodern paradigmaváltás természetének szokás tekinteni s annak médiumelméleti narratíváit leolvasni a gépmember mechanikus szerkezetéről. Baudrillard, miközben szembeállítja egymással a modern és a posztmodern ismeretelméleti modelleket, ezeket egyfelől a tükör és a színház, másfelől a képernyő és a film példájával szemlélteti:

Azelőtt a tükör, a megkettőződés és a színjáték, a másság és az elidegenedés képzeletvilágában éltünk. Ma a képernyő, az interface és a megismétlődés, a szomszédosság és a hálózat világában. Minden gépünk képernyő, és az emberek kölcsönös viszonyából a képernyők kölcsönhatása lett.²

E modern és posztmodern episztémét megkülönböztető tipológiában úgy kerül egymással szembe a színházi színész és a hálózat világához tartozó android alakja, mint a valóságot (a tükör előtt álló modellt, a színészt) és a fikciót (a tükröződést, a szerepet) egymástól elválasztó metafizikus világmodell, illetve a mindig-már hamis(ított) valóság, szimulákrumvilág (a végtelen szereprétegződések) gondolati rendszerének típusfigurái.

Az androidok elleni küzdelem korai történetverziói még a valóság és a szimulákrum, a színész és a szerep, az ember és az emberhamisítvány megkülönböztethetőségének, az esszenciális emberkép megmentésének lehetőségével kecsegtettek. A nyelvi megelőzőttség

¹ A tanulmány az FK124877 számú projekt keretei között, a Nemzeti Kutatási Fejlesztési és Innovációs Alapból biztosított támogatással, az NKFI (OTKA) pályázati program finanszírozásában valósult meg.

* A filmet az intermedialitás problémája felől is elemzem egy másik tanulmányomban. Ld: Kérchy Vera: *Színház és film találkozása a boncaszalonon. A Westworld intermedialis színtere*. Apertúra, 2017. <http://magazin.apertura.hu/film/szinhaz-es-film-talalkozasa-a-boncaszalon-a-westworld-intermedialis-szintere/8270/>

² Jean Baudrillard: *A rossz transzparenciája*. Fordította Klimó Ágnes. Budapest, Balassi Kiadó – BAE Tatóshullám – Intermedia, 1997. 49.

tudatának, a k/géprombolás³ hiábavalóságának a végérvényességét tükrözi viszont már az a poszthumanista cyberpunk, melynek célpontjában a technofób ellenségkép elpusztítása helyett a „szimpatikus” gépmember emancipációja áll.⁴ Nem meglepő, hogy a 2016-os *Westworld*-sorozat (r. Jonathan Nolan) végén is a menekülő android az, akinek a szabadulásáért szurkolunk, míg a posztmodern paradigmaváltást megelőző 1973-as elődfilm (*Westworld*, r. Michael Crichton) és a '76-os folytatás (*Futureworld*, r. Richard T. Heffron) végén az embervendég épségben kijutása miatt érezhetett a néző ugyanilyen izgalmakat.

A 2016-os remake sajátosságai azonban nem merülnek ki a „moderntől” a „posztmodern” androidfelfogás felé történő ellépésben. Jonathan Nolan filmjének „abszolút” (műfaji határokat feszegető) invenciója, hogy éppen azt a korábbi médiumot helyezi a robotszínészek oldalára az embervendégekkel szemben, ami a baudrillard-i tipológiában a valóság elérhetőségét feltételező „rég” episztéméhez rendelődött. A Shakespeare-idézetekkel, a szereptanulási jelenetekkel, a kerettörténet „jelenéből” nézve anakronisztikusnak tűnő kosztümökkel és gesztusokkal, a programozói irányítás rendezői utasításként való megjelenésével az HBO-sorozat fölhangosítja (vagy inkább fölfedezi) az 1973-as film alapötletének, az android-színészekkel működtetett, westernfilmes világot időző élményparknak a teatralitását, színházi jellegzetességeit. A vadnyugati díszletekkel berendezett *Westworld* csikorgó fapadlós, gépzongorás közegében a fodros ruhákba és cowboy kalapokba bujtatott robotok úgy tűnnek fel, mint a 18. századi órásmesterek találmányai, Hoffmann Olympia-babája vagy Kleist marionettjei. Minthogy mindez nem jelenti egy korábbi metafizikus világmodell visszaidézését, azt kell feltételeznünk, hogy a tévésorozat eltérő színház- és nyelvfelfogással rendelkezik, mint az a posztmodern android-megközelítés, ami a színház és a film közötti mediális váltást különböző gondolati rendszerekhez tartozó radikális törésként interpretálta.

³ A középkori ikonoklasztázia „szimulációs logikája” („Istent” „Emberre” cserélve) vonatkoztatható a korai androidfilmek gépek elleni küzdelmeire is: „előre sejtették a szimulákrumok mindenhatóságát, azon rendeltetésüket, hogy kitöröljék Istent az emberek tudatából, és azt a romboló, megsemmisítő igazságot sugallják, hogy Isten valójában nem létezett, csak bálvány, sőt hogy maga Isten mindig csupán önmaga szimulákruma volt.” Jean Baudrillard: *A szimulákrum elsőbbsége*. Fordította Gángó Gábor. In: Kis Attila Atilla, Kovács Sándor s.k., Odorics Ferenc (szerk): *Testes könyv 1*. Szeged, Ictus – Jate Irodalomelméleti Csoport, 1996. 161–193. 163–164.

⁴ „[...] a cyberpunk a sci-fi-irodalom »posztmodern állapotának« egyik tüneteként is olvasható. Mert bár a klasszikus sci-fi gyakorta problematizálja a természetes és a mesterséges, az emberi és a gépi világ szembenállását, mégis fenntartja azt a rendet, amelyben az ember biztonsággal megőrizheti kiváltságos szerepét minden dolgok középpontjában. A cyberpunk azonban épp ezen oppozíció tarthatatlanságát írja le.” Veronica Hollinger: Kibernetikus dekonstrukció: cyberpunk és posztmodernizmus. Fordította Elekes Dóra. *Prae – Irodalmi folyóirat*, 2001/1–2. www.prae.hu/index.php?route=journal/view&jaid=33 (letöltés: 2017. augusztus 6.)



Azzal, hogy a film a képzeletbeli jövő androidjainak „új” típusát egy „rég” művészeti ág segítségével ábrázolja (a jövő találmányait mintegy remedializálja), Derrida invencióteóriájának azon aspektusát visszhangozza, mely szerint a föltalálás amellet, hogy mindig „váratlan, új, eredeti, egyedi”,⁵ „nem nélkülözheti [...] az eredendőséget, a nemzést, nemzedéket, nemzetségfát sem” (DP 3). Az invenciókénti fel- és elismeréssel, a szükséges ellenjegyzéssel, státuszba lépéssel „az *invenire*, a jövő hatálybalépése [...] visszatér”, az újító mozgást „a múlt felé hajl[ít]ja vissza” (DP 33). A színházi bábok rokonsági szálának felfedezése ebből a perspektívából nézve nem szünteti meg a sci-fi találmány újdonságát, ellenkezőleg, (egy kevésbé metafizikus színházmodell elképzelésén keresztül) az invenció mindenkor lényegi jellegzetességére – a rend felforgatásának és a rendbe illeszkedésnek elválaszthatatlanságára – mutat rá.

Ha az androidok westworldi történetét a kerettörténet realitásából a színház (mindig-már elhalasztott, „áthatolt”⁶) itt-és-mostjába, s nem a virtuális valóság szimulákrumdimenziójába (wachowskis „mátrixába”) való ugrásként fogjuk fel, ha a robot „vendéglátókban” (*hosts*) színházi találmányt, s nem képernyő-allegóriát látunk, Nolanék Delosa olyan elméleti szintéreként jelenik meg, mely a tropológiaiain kívül a nyelv (és a színház)

⁵ Derrida: *Psyché – A más föltalálása*. Fordította Kicsák Lóránt. Kézirat, 2017. 1. A továbbiakban a tanulmányból vett idézeteket a főszövegben a kéziratban szereplő oldalszámok megadásával és a következő rövidítéssel jelzem: DP.

⁶ „A jelenlét, ahhoz, hogy jelenlét és önmagának való jelenlét legyen, már mindig is elkezdte reprezentálni önmagát, mindig is át volt már hatolva.” Jacques Derrida: A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása. Fordította Farkas Anikó, Ivacs Ágnes. *Gondolat-Jel* 1994/I–II. 3–17.

performatív aspektusával⁷ is számot vet. Itt az android nem a tapasztalás totális lehetetlenségét allegorizálja (mint szimulákrum-elméleti helyzetében), hanem egy olyan ismeretelméleti rendszert képvisel, mely szerint „[n]em mondhatjuk, hogy ismerjük a létezőt (»das Seiende«), de azt sem, hogy nem ismerjük. Annyi mondható, hogy nem tudjuk, ismerjük-e vagy sem, mivel az ismeretről, amit egykor a magunkénak hittünk, bebizonyosodott, hogy gyanú alá eshet”.⁸ A mindent átjáró, permanens irónia,⁹ a bizonytalanság bármikor fennálló, de sosem biztosan tetten érhető lehetősége fenyegetőbb, mint a nyelv fiktív jellegének biztos tudata. Mind az androidok kiiktatása (a metafizikus rendszer helyreállítása), mind teljes győzelmük (a szimulákrum-elmélet, a posztmodern nihil térnyerése) felszámolja a valódi fenyegetést, amit létük jelent az ember metafizikus gondolkodására nézve. Feltevésem, hogy ezt a 2016-os *Westworld* a teátrális, performatív történeti vonulat beiktatásának segítségével kerüli el.

Emberi performansz, gépi performativitás

Színházi koncepcióját tekintve a nézők belejátszását lehetővé tevő, váratlan eseményekkel kecsgető *Westworld*-játék a 60-as évek avantgárd színházi törekvéseire emlékeztet. A színpadot és nézőteret elválasztó „negyedik fal” lerombolását célzó, nézőt aktivizáló, egyszeri akciókra épülő happeningek és performanszok az irodalom „szolgálólányaként” működő illúzió-realista repertoárszínház esztétikájával akartak leszámolni. A színház lényegének a színész itt-és-mostját, „nyelven kívüli” testiségét, tiszta jelenlétét tekintették. Performanszaik során ezt a szemiotizálatlan fizikalitást igyekeztek szándék szerint felmutatni, a tiszta performativitást a színházi előadásból (mint szövegből) kinyerni.

Az „Élj határok nélkül!”-szlogennel reklámozott *Westworld*-játék tervezői a befogadói izgalom fokozása végett akarják beépíteni a kiszámíthatatlanságot, a véletlenszerűséget színházuk működésébe. Az élménypark azzal az ígérettel kecsget, hogy a választott út előre nem látható eseményekhez vezet, a megírt történetekben való elmerülés során rátalálhatunk „valódi” önmagunkra („Ez a hely a válasz a kérdésre: ki vagy igazából.”). A játék játék-

⁷ A nyelv toponómiai (kognitív, reprezentációs) és performatív (tétélező, meggyőző erejű) aspektusának egymástól elválaszthatatlan, ugyanakkor egymást kizáró viszonya Paul de Man retorika-elméletének központi gondolata.

⁸ Paul de Man: *A meggyőzés retorikája*. In: *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Fordította Fogarasi György. Budapest, Magvető, 2006. 142–156. 147.

⁹ Az irónia permanenciájához ld. Paul de Man: *Az irónia fogalma*. In: Uő.: *Esztétikai ideológia*. Budapest, Janus/Osiris, 2000. 175–203.

jellegét szüntetné meg azonban, ha az abszolút váratlan fordulat valóban bekövetkezne, ezért fontos, hogy az ígéret mindvégig ígéret maradjon, a teljes kontrollvesztés minduntalan elhalasztódjon. Vagyis az izgalmat nem a teljes „átjutás”, hanem az irányítás és az elveszés közti oszcilláció jelenti. Ezt a kellemesen borzongató billegést a megírt narratíva-loopok és a beépített (meghatározott intervallumra korlátozott) improvizációs játéklehetőség közti egyensúlyozás biztosítja.

A játékmesterek tévednek azonban abban (ez a dramaturgiai fordulat motorja, s egyben a film dekonstrukciós álláspontja), hogy ez a betervezettség és véletlen, rend és rendezetlenség közötti oszcilláció kontroll alatt tartható, hogy az (ön)elveszés képzete biztonságos távolságban, az ígéret státuszában maradhat. A Westworld alkotói úgy akarják „direkt” színre vinni s a színpadi keretezés által féken tartani a kontrollvesztést, a véletlent, ahogy az avantgárd alkotók kísérelték meg színpadra állítani a színház performatív aspektusát megrendezett performanszaik során. A high-tech Delos megtestesült metaforája a szerzői kontroll ideológiájának, annak a modern tudomány- és kultúrpolitikának, amely „minden erejével azon van, [...] hogy a föltalálást *programozza*. A véletlen-egyedi események határsávja, melyet integrálni akar, nem esik kívül a számításon és a kiszámíthatóság rendjén, hanem vele egyenemű marad, mondhatnánk ugyanabban a rendben, vagy az ugyanaz (*le mème*) rendjében. Nem abszolút értelemben vett meglepetés” (DP 30; kiemelés: K. V.).



A valódi invenció, „az egészen másnak a feltalálása [...] egy előre nem jelezhető, nem megelőlegezhető másságot enged eljönni, amelyre semmilyen elváráshorizont nem áll készen”, az abszolút invenció „mindenféle programozás alól kivonja magát” (DP 30). A jelölő önkényes játékából következő performativitás (mely testet és nyelvet egyaránt átjár, minthogy „nincs semmi a szövegen kívül”)¹⁰ nem beszéltethető „ki”, nem állítható szándék szerint színpadra, nem ragadható meg az értelmező tudat által, minthogy lényege épp a reprezentációtól, szemiotizációtól, interpretációtól való különbözőségében rejlik. Ha viszont nem megismerhető, nem hozzáférhető, akkor kontroll alatt sem tartható. A megnyilatkozás pillanatában elszabadul, és önálló életre kelve ott ér célba, ahol legkevésbé számítanánk rá. Ez a fékezhetetlenné váló performatív nyelvi aspektus ölt testet a robotszínészek lázadásában. Az androidok működésébe csúszó „hiba” következtében a megíratlan események elszaporodnak, a történetek felett való (szerzői, beszélői) kontroll elvész, az improvizációk túllépnek a megengedett kereteken. A színpadra állított androidok „túl kevés” élete hirtelen túlságosan is „sokká” válik,¹¹ a géplény testi szintű hiányosságait (szíve helyén egy óra zakatol)¹² a jelölő materialitása túlkompensálja.

¹⁰ „Il n'y a pas de hors-texte.” Jacques Derrida: *De la Grammatologie*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1967. 227.

¹¹ Jeles András a játékfilm és a dokumentumfilm alakjait szembeállítva beszél az előbbi „túl kevés”, az utóbbi „túlságosan sok” életéről (fikcióba való belesimulásukat illetően). Ld. Jeles András: *Teória és akció*. In: Fodor László, Hegedűs László (szerk.): *Töredékek Jeles András naplójából*. Fodor László – 8 és fél Bt. 1993. 39–44.

¹² Óra nem a Westworld androidjainak, hanem a *Hamletgép* Ophéliájának szívében zakatol, de tekintettel a színházi (különösen a Shakespeare-) vonalra, a párhuzam a Heiner Müller-dráma és a film között talán nem teljesen megalapozatlan. A jelölő materialitásának *Hamletgép*beli elemzéséhez lásd: Kiss Attila Atilla: *A gyönyörtelen színház, avagy a reprezentáció kitakarása. A trauma színrevitele a Hamletgépben*. In: Kiss Attila Atilla, Hódosy Annamária: *Remix*. Szeged, ICTUS – JATE, Irodalomelméleti Csoport 1996. 53–62.



Színház- és performativitás-elméleti perspektívából nézve a *Westworld*ben az emberek és az androidok közti feszültség a performansz színházelméleti koncepciójának és a performativitás nyelvelméleti teóriájának súrlódását visszhangozza. A látogató emberszínészek a „sikeres”, a vendéglátó androidok a „sikertelen” nyelvhasználó allegorikus figurái,¹³ akik között a legfontosabb különbség a szerep tudatos választása, illetőleg a szerepben-lét nem választott, szándékolatlan állapota.

A westernfilmes közegbe helyezett színdarabra a nézők a szórakozás céljából, tudatosan váltanak jegyet, majd öltik fel jelmezeiket szándék szerint választva „jó” és „rossz” karakter között (ld. fekete vagy fehér cowboykalap leakasztása). A rendszer irányítói által megírt, folyamatos fejlesztés alatt álló (a fogyasztási igényeknek megfelelően egyre erőszakosabb), loop-szerűen ismétlődő narratívákba belejátszva bizonyos fokig eltéríthetik, alakíthatják a megírt történeteket, de akcióik alapvetően egy belátható, betervezett viselkedési skálán belül maradnak. (Több száz történetverzió várja, hogy az adott viselkedésre reagálva működésbe lendüljön.)¹⁴ Bár a szórakozás érdekessége a részvétel, játék közben a látogatók

¹³ A „sikeres” és „sikertelen” kifejezéseket Austin nyelvelméleti megkülönböztetése szerint használom, ld. John L. Austin: *Tetten ért szavak*. Fordította Pléh Csaba. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990.

¹⁴ Ha az emberlátogatók viselkedése a belátható tartományon túl tolná a megtervezett narratívák kereteit, az ugyanolyan értelemben fullasztaná kudarcba a játékot, ahogy a nézők nem várt reakciói tették „sikertelenné” a 60-as évek performanszait Fischer-Lichte értelmezése szerint (pl. amikor a meztelenkedő színészekkel közöszölni akartak). Az előadások „sikertelenségének” ez a leírása egyszerre leplezi le a performanszok kísérleteinek hiábavalóságát a performativitás megragadását illetően és a teoretikus elvárásait a szándék szerint célba érő, „sikeres” performativitás ideájáról. Ld. Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. Fordította Kiss Gabriella. Budapest, Balassi Kiadó, 2009. 85–86.

nézőszerepe is mindvégig megmarad. Az emberszínészek kiszólásokkal, kommentárokkal adnak bizonyosságot valóságot és fikciót megkülönböztető többlettudásukról.

Ez a tudatos színésztípus a színház performansz-aspektusának megtestesítője, melyben a betervezett cselekedetek (akárcsak a kilőtt pisztolygolyók)¹⁵ (rendezői) szándék szerint, „sikeresen” célba érnek. Bár a szándék és a beszélő különválnak (a rendezői-szerzői koncepció az egyik oldalon, a színész testéhez kötött megnyilatkozás hangsora a másikon), a lényeg épp abban az illúzióban áll, hogy a kettő „mintha” egybeesne. Szintén szétválasztva, de teljes együttműködésben jelennek meg a tökéletesen sikeres beszédaktus elemei az androidok szavak általi irányításának jeleneiben. Bizonyos funkciókat az ember-irányítók mindenféle eszköz nélkül, pusztán a megfelelő hangsor kimondásával be és ki tudnak a robotokon kapcsolni. A megfelelő szavak kiejtése szándék szerint célba ér az android megfelelően végrehajtott cselekedetében. Ezen a pontos nyílvesszőként felfogott kommunikációs modellen alapul a színházi „konvenciók jól meghatározott rendszere”,¹⁶ a bezáródó reprezentáció „teologikus” színháza.¹⁷ Ez az a „modern” színházkép, amit Baudrillard a posztmodernnel állít szembe, mint a – fikciót és valóságot elhatároló – tükrök rendszerét. Ha Austin a színháznak ezt a „sikerességet” implikáló aspektusát tekintette volna, a színészi megszólalást nem zárta volna ki a sikeres beszédaktusok rendszeréből, épp ellenkezőleg, a jelentést közvetítő cselekvés fő példájává avathatta volna.

¹⁵ A vívás fegyverneme szerint fogalmazva: „[ti. C úr] dőfései célt tévesztenek, elcsúsznak, elhalnak, kifordulnak és félretartanak. A nyelv is ilyen: mindig nekilendül és sosem ér célt.” Paul de Man: Esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje. Fordította Beck András. *Enigma*, 1997/11–12. 80–98. 95.

¹⁶ Fogarasi György: Performativitás/teatralitás. *Apertúra. Film – vizualitás – elmélet*, 2010. VI. évf. 1. sz. <http://uj.apertura.hu/2010/osz/fogarasi-performativitas-teatralitas/> (letöltés: 2017. augusztus 7.)

¹⁷ Ld. Derrida: *A kegyetlenség színháza*...11. bek.



A tudatosan magára öltött jelmez (fekete kalap/fehér kalap), mely szándék szerint levethető, a valóságos személyt és a fiktív szerepet határozottan elkülöníti egymástól.¹⁸ A maszkját (mint választott identitását) tetszés szerint fel-levevő szubjektum úgy tartja távol magától a szerepet, ahogy a tudatos nyelvhasználó a nyelvet, melyet kedve szerint mint eszközt használ a fejében lévő jelentés továbbadásához. Erről a színházmodellről mondja Butler, hogy nem a dekonstruktív performativitás modellje, mivel ez utóbbit nem lehet szándék szerint megjeleníteni.¹⁹ A szociális identitás síkján társadalmi nemként megnyilvánuló performativitás nem „levehető szerep”,²⁰ mivel „nincs a diskurzus mögött álló, akaratát vagy szándékát a diskurzuson át végrehajtó »én«. Ellenkezőleg, az »én« csak azáltal jön létre, hogy valami hívja, megnevezi, megszólítja, interpellálja...”²¹ A színház a nyelvvel együtt megelőzi a tudatosan cselekvő szubjektumot. Austin még egy logocentrikus világrendet védve zárja ki ezt a fajta színházi megszólalást a beszédaktusok rendszeréből.²²

¹⁸ „A színházban az ember azt mondhatja, hogy »ez csak színjáték (act)«, s ezáltal de-realizálhatja az aktust (act), határozottan elkülönítheti a színjátszást a valóságtól.” Butler: *Performatív aktusok és a társadalmi nem konstitúciója: fenomenológiai és feminista elméleti kísérlet*. Fordította Reichmann Angelika. In: Antal Éva, Kicsák Lóránt, Széplaky Gerda (szerk.): *Performatív fordulatok*. Eger, Líceum, 2015. 153–171. 165.

¹⁹ „Az előadást mint behatárolt »cselekvést« meg kell különböztetni a performativitástól... Hiba volna [...] a performativitást az előadásra [performansz] redukálni.” Judith Butler: *Kritikus queerség*. Fordította Sándor Bea. *Theatron*, 2003/2. 84–97. 92.

²⁰ „Én soha nem gondoltam, hogy a társadalmi nem olyan volna, mint a ruha, vagy hogy a ruha tenné a nőt.” Butler: *Kritikus queerség*. 89.

²¹ Butler: *Kritikus queerség*. 86.

²² „Egy performatív megnyilatkozás *sajátos módon* lesz üres vagy érvénytelen, ha például egy színész mondja ki a színpadon, ha versben jelenik meg, vagy ha magunkban motyogjuk el. [...] Ilyen esetekben a nyelvet, érthető

Példarendszerében a színház nem, mint a rendezői koncepcióval bíró előadás szerepel, hanem mint a „normális” (szándék szerinti jelentést közvetítő) nyelvi működéssel ironizáló, azt kilúgozó színészi megnyilatkozás közege: a színész szövege mögött nem áll „komoly” szándék. Derrida a jelölő önkényes játékára, az idézésben állás nyelvi működésére ismert rá a kizártak példáiban.

Ennek a mindig-már játszott színházi eladásnak sokkal inkább a maszkjával összenőtt,²³ szövegét gépszerűen idéző, szándékot és tudatot nélkülöző android-színész a kifejező alakja. A szándék nélküli szövegmondás legfeltűnőbb példái a *Westworld*ben azok az ismétlődő mondatok, melyek újraindítják az egyes loopokat. A „bankrablás”, a „kincskeresés” vagy a „fejvadászat” megírt jeleneteinek végén az embervendégek által kiiktatott, majd a laboratóriumokban helyreállított és újra színpadra bocsátott robotszínészek úgy használják ezeket a mondatokat, mint kulcsjelölőket, melyek segítenek újra működésbe zökkeneni az események sorát. Az olyan mondatok, mint „Új vagy itt, a bőröd sem kérges. Kedvezményt is kaphatsz”,²⁴ „Vannak, akik csak a világ csúf oldalát akarják látni, a zűrzavart. Én a szépségeire koncentrálok” (az ismétlések által) kiüresedve, jelentésüket veszítve, pusztán fikciós elemként állnak a rájuk következő eseménysorok mögött, úgy állítva be az androidok nyelvi világát, mint amelyben a szövegek és narratívák alapvetően motiválatlan eredetűek. Ez az üres jelölő, tiszta performatívum megjelenésének pillanatában értelmessé olvasódik, jelentéssel telítődik, performanszként értelmeződik, elfedi önnön eredetét,²⁵ s csak, mint a jelentés eltérése, félreértés és többértelműség van jelen a nyelvben. A „strukturális parazitizmus általános elmélete”²⁶ szerint a nyelvhasználat mindig, mindenkor ilyen android-természetű.

A laboratóriumok üvegkalickáiban tartott szereptanulós próbajelenetek attól groteszkek, hogy egy mindig-már szerepben álló, csak szerepén keresztül létező entitást

módon, egyfajta komolytalansággal használják, mint ami *élősködik* a normális használaton [...]” Austin: *Tetten ért szavak*. 45.

²³ „Se arc, se álarc, a maszk mindig félrecsúszik, kilátszik egy darab nyers hús a nevetés, a festett papírmásé mögül.” Jeles András: *Füzetek. „Főúr, füzetek!”* Pozsony, Kalligram, 2007. 31.

²⁴ Az örömlányok szájából elhangzó mondat – You’re new, not much of a rind on you. I’ll give you a discount –, amivel a fogadóba tévedő új vendéget fogadják, a kezdetektől fogva ironikus kétértelműséggel bír. A „rind” (kéreg, héj) egyszerre vonatkozik a cowboyok napcserzett bőrére és a robotokon használat közben eső karcolásokra. Vagyis az üdvöző sorok a szép bőr mellett a még nem agyon-használt robot sima felületének dicséretként is értelmezhetők, ami a saját géptermészetéről nem tudó, kiszólásra képtelen android szájából úgy hat, mint az irónia iróniájának azon esete, amikor „ironikusan szólunk az iróniáról anélkül, hogy észrevennénk, hogy ugyanekkor jömagunk egy másik, sokkal kirívóbb irónia céltáblái vagyunk” (Friedrich Schlegel: *Az érthetlenségről*. In: Salyámosi Miklós (szerk.): *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*. Budapest, Európa, 1981. 79–92. 87.).

²⁵ „A társadalmi nem rendszerint önnön eredetét elfedő konstrukció.” Butler: *Performatív aktusok ...* 158.

²⁶ Jacques Derrida: *Aláírás, esemény, kontextus*. Fordította Kicsák Lóránt. In: Antal Éva, Kicsák Lóránt, Széplaky Gerda (szerk.): *Performatív fordulatok*. Eger, Líceum, 2015. 43–69.

állítanak a „direkt” szerepfelvétel helyzetébe. A jelenet szépen modellezi a sikeres performativitás illuzórikus szerkezetét, azt, ahogy a (performativitás által mindig-már megelőzött, annak kiszolgáltatott) szubjektum elhíti magával, hogy létezik egy öntudatos, önazonos én, akinek lehetőségében áll szándék szerinti cselekvéseket végrehajtani, a (társadalmi nemi) szerepet kiválasztani és irányítani.

Ha a film történetének kimenetelét, az androidok működésében beálló hibák okozta narratívaeltéréseket, a betervezett jelenetek feletti kontrollvesztést tekintjük, végső soron azt lehet mondani, hogy a Westworld-parkban a performativitás színrevitele mégiscsak „sikerre” jut, csak épp nem úgy, ahogy a rendezői koncepció kigondolta (egy-egy forgatókönyv szerint lezajló akciósorban), hanem a performativitás direkt színre állításának kudarcán keresztül, a színházi előadás kaotikussá válásában. Ha a performativitás egyetlen megnyilvánulási módja a jelentés eltérítése, mégiscsak megfelelő stratégiának tűnik a szándékos megnyilatkozás illúziójával kecsegtető performansz megrendezése. A rend megteremtése lehetőséget ad a rendetlenség megnyilvánulására, a performansz felületet biztosít a performativitás invenciózus betörésének, a megszelídített Másik színháza teret nyit a „dekonstruktív kezdeményezésnek”.²⁷ Mint ahogy a várakozásban lévő artaud-i színház az egyetlen lehetséges artaud-i színház,²⁸ a lehetetlen invenció az egyetlen lehetséges invenció,²⁹ Delos sem tehet mást, minthogy „kontextuális halmazokat” hoz létre, „melyek lehetővé és elfogadhatóvá tesznek egy találmányt, miközben a találmány szükségképpen módosítja ennek a kontextusnak a szerkezetét” (DP 19).

Az android – marionett rokonsági szál

A „tudatukra” ébredező androidok gyártotta metafora a zsinórjaikat mozgató „istenekről”, az alvó módba küldött gépek lógó végtagjaival való idétlenkedő bábozás, a „bábu” (*puppet*), „baba” (*doll*) megnevezések (Dolores és Meave kapcsán) a marionett romantikus diskurzusát,

²⁷ „[A] dekonstruktív kezdeményezés [...] az elévült jogi struktúrákat megnyitja, zártságukat feltöri, szilárdságukat megingatja, abból a célból, hogy szabaddá tegye az utat a más előtt. De nem elhosszabbítja a mást, hanem előkészítve az eljövételére, engedjük eljönni. A más jövése vagy visszatérése az egyedüli lehetséges váratlan megérkezés, és ezt nem lehet az invencióval kicsikarni [...].” Derrida: *Psyché*... 34. „[K]észülünk rá, [...] engedjük eljönni (*venir*), hagyjuk a föltalálásba jönni (*invenir*) a mást.” Derrida: *Psyché*... 30.

²⁸ „[Ti. a kegyetlenség színháza] egy borzalmas, és mégis kikerülhetetlen szükségszerűség állítása”, mely „bármennyire »kikerülhetetlen« [...], »még nem kezdődött el«”. Derrida: *A kegyetlenség színháza*... 1. bek.

²⁹ „Így az invenció csak akkor felel meg a fogalmának, a fogalmában és a szavában uralkodó vonásnak, ha – paradox módon – nem talál föl semmit, amikor nem jön el benne a más, amikor semmi nem jön el sem a máséhoz, sem a mástól. Mert a más nem a lehetséges. Azt kellene tehát mondani, hogy az egyedüli lehetséges föltalálás a lehetetlen föltalálása lenne.” Derrida: *Psyché*... 34.

mindenek előtt *A marionettszínházról*³⁰ című Kleist-esszét emelik befogadói és elemzői látóköreinkbe.

Paul de Man fontos felismerése, hogy a klasszicista esztétika melletti állásfoglalásként értelmezhető gráciás marionettkoncepció mögött, az esszé ironikus szövegsíkján egy kísérteties, zombi bábvízió bontakozik ki, mely mentén az írás inkább az említett korabeli művészeteszmény kritikájaként, semmint hirdetőjeként olvasható.³¹ A mechanikus szerkezetek, melyek emberi mozgatás/olvasás nélkül „élettelen testekként lógnak és függeszkednek”³² az emberszínész abszolút másikjaként, egy nem-emberi színház- és szövegmodellt képviselnek. Hasonló kísértetiesbe fordul gráciával bírnak az emberi vágyak kielégítésére tervezett, majd váratlanul fenyegetővé váló android-színészek.

Bábos és báb radikális elválasztottságát Kleist a köztük húzódó zsinórok mozgásának elemzésén keresztül szemlélteti. A kínálkozó antropomorfizáló olvasattal³³ szemben de Man azokra a leírásokra koncentrál, melyek szerint az embert és a marionettet összekötő zsinór matematikai görbületei szándék- és érzelemmentes mintát képeznek. A táncos lelke nem utazik ezen a vonalon, vagy ha el is indul, útközben maradéktalanul kiszül. A zsinórok hálózata a számok tiszta szabályszerűségének nyelvét beszélő médium, mely nem összeköti, egymáshoz hasonítja a bábost és a bábót, hanem végérvényesen elválasztja őket egymástól. A marionett nem az emberi felnagyítása, hanem az emberihez, a mozgatóhoz képesti radikális másik, nem-emberi jelenség.

Bár a tökéletesen emberszerű hatás érdekében a Delos alkotta androidoknak vannak érzelmeik, élnek „lelki életet”, a beléjük táplált hamis emlékek programozással kerülnek át hozzájuk az alkotóktól. A nullák és egyesek a tisztán szabályszerű matematikai görbületekhez hasonlóan „táncolnak” le a mozgató zsinórokon a mesterséges testekbe. Mind a bábos, mind a báb váratlan vendég, „jövemény” (*newcomer*) a másik szemében. Kölcsönös idegenségük szemléletes megnyilvánulásai színházi dialógusra mintázott beszélgetéseik, melyek – az androidok kiszólást illető immunitásának köszönhetően – telve vannak áthatolhatatlan

³⁰ Heinrich von Kleist: *A marionettszínházról*. Fordította Petra-Szabó Gizella. In: Uó.: *Esszék, anekdoták, költemények*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001. 186–192.

³¹ P. de Man: *Esztétikai ideológia*. 80–98.

³² P. de Man: *Esztétikai ideológia*. 96.

³³ Az antropomorfizáló olvasat fő hivatkozási szöveghelye szerint a zsinórok mozgása a „táncos lelkének az útja” (Kleist: *A marionettszínházról*. 187), ami alapján a kötelék olyan kommunikációs csatornaként értelmezhető, melyen keresztül az emberi (az érzelmek, a lélek) átáramlik a holt matériába. Az ember-mozgató életre kelti, animálja a mechanikus szerkezetet. (Ezt fejezik ki az isteni teremtmény-allúziók a filmben is: a Ford falára kiakasztott reprodukció a híres Sixtus-freskó részletről, a teátrális névadás a működésbe léptetés után és az összes patronizáló gesztus a teremtmények irányában.) Ez a marionett- (és android-) kép az emberi „nárcizmus tükröképszerű kivételéseként” (Derrida: *Psyché... 3.*) (is) meghatározott „intézményesített invenció” teóriáját visszhangozza.

kommunikációs szakadékokkal. Amikor az emberek dialógus közben kommentálják a szituációt, az androidok android mivoltára utalgatnak, a robotszínészek anélkül folytatják a beszélgetést, hogy reagálnának a parabázisokra, illetőleg – meglehetősen kísérteties módon – metaforaként értelmezve az elhangzottakat adnak valamiféle választ. (Pl. „Bernard: Nem észlel ismétlődéseket az életében? Dolores: Minden életnek megvan a maga rutinja.”) Ezek a sután bevarrt beszélgetés-szakadékok a derridai kérdést visszhangozzák: „lehetséges-e kimondani a mást vagy beszélni a másikhöz”. (Derrida: Psyché... 7.)

A marionett táncának gráciája mozgásának szenvelgésmentességéből fakad, ami színházzemiotikai síkon annyit jelent, hogy mozdulata nem fejez ki mást, mint önmagát. Míg az emberszínész személyes interpretációjával beszenyeezi az alakítás (a jelként funkcionáló mozdulat) tiszta performativitását, a báb tudat hiányában nem olvassa (félre) saját testjeleit. Ezt megint csak mediális adottságaira, fizikai törvényszerűségeire vezeti vissza az esszé beszélője. A súlypontjának stabilitásából ki nem billenthető bábbal szemben a gravitációnak sokkal jobban kiszolgáltatott, instabil emberszínész minden színpadi gesztusát felesleges jelentéstöbblet, személyes interpretáció terheli, torzítja.³⁴ A botlások, tikkek és remegések a félreolvasás metaforái: a szöveg az olvasása során úgy botladozik, táncol, mint az emberszínész a színpadon. A mozdulat stabil kivitelezése a marionett esetében a tiszta közvetítés, a jelentést szennyezés nélkül szállító „arany edény”³⁵ allegóriája, az avantgárd színházeszmény megvalósítója.

Mínthogy azonban a tiszta jelenlétet a reprezentáció mindig-már átjárja, az emberi szenvelgés és a marionettmozgás mechanikus kattogása ugyanúgy elválaszthatatlan egymástól, mint a programozott és a váratlan invenció, a szándék szerinti performansz és a minden megrendezést megelőző performativitás. Ezért a jelentés nélküli mozgásmintát véghezvivő, a tiszta jelenlét ideáját megvalósító bábokról ugyanaz mondható el, mint a csalhatatlan medvékről: kizárólag Heinrich von Kleist ironikus történeteiben létezhetnek.³⁶ A fenomenalitás terében a marionett az emberhez hasonlóan csak „szenvelgő” formában képes megjelenni.

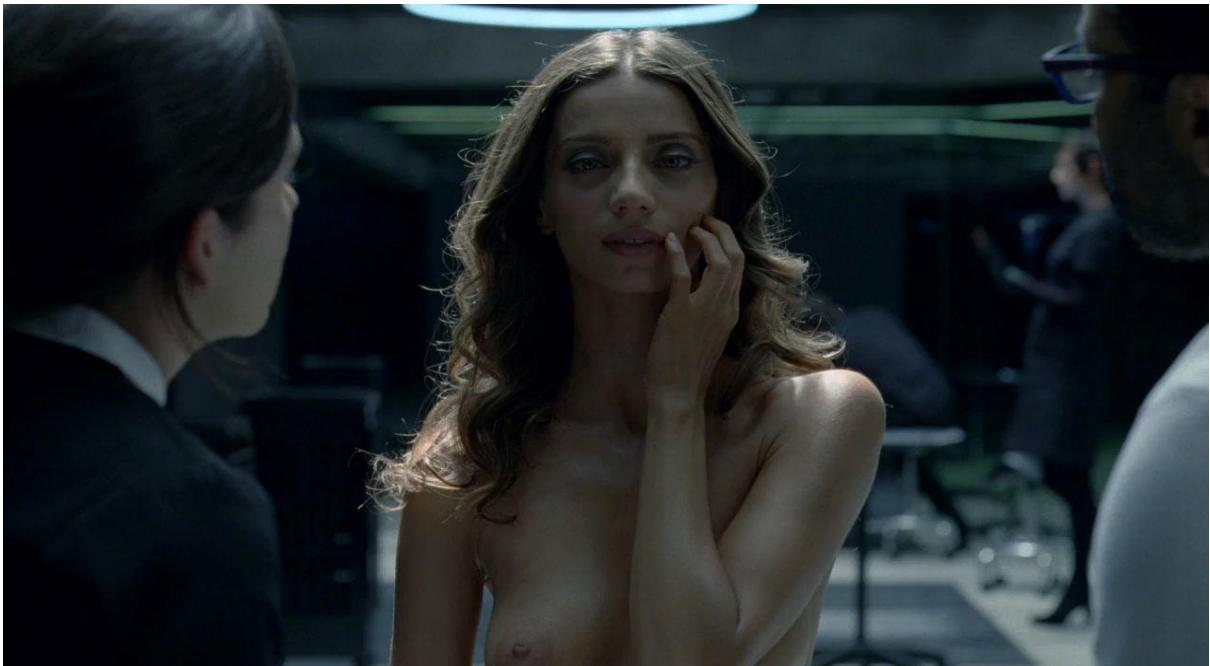
Delos androidjainak szenvelgése leginkább a főtervező Ford legfrissebb újításában, az „ábrándozások” (*reveries*) gesztusrendszerében ölt testet. Az ajaksimítás vagy

³⁴ „Figyelje meg csak egyszer P... kisasszonyt Daphné szerepében, folytatta, mikor Apollón elől menekülve hátrapillant üldözőjére; lelkét a keresztcsigolyák közé rekeszti; jó mélyen előrehajlik, mint a Bernini iskolájában kitanult najád, hogy azt hinné az ember, hányni készül. Nézze meg az ifjú F... urat mint Parist a három istennő körében, mikor odanyújtja Venusnak az almát: az ő lelke (főrtellem rá gondolni is) a könyökében van.” Kleist: *A marionettszínházról*. 188–189.

³⁵ Ld. P. de Man: *Az irónia fogalma*. 199.

³⁶ „A Heinrich von Kleist írta történetek az egyedüliek, ahol efféle csalhatatlan medvék létezhetnek.” P. de Man: *Esztétikai ideológia*. 94.

szemöldökremegés véletlen(nek tűnő), merengő mozdulatai, melyek az emberszerű hatást hivatottak tovább tökéletesíteni, felszámolják a gépi és az emberszínész közti legvégső különbséget. A film legcsavarosabb húzása, hogy a (gép)testeknek ezek az öntudatlanul gyártott, *jouissance*-szerű jelei egyszerre lesznek felelősek a szerzői kontroll elvesztéséért és az androidok parkban tartásáért, vagyis végső soron a kontroll megőrzéséért.



A Westworld-tervezők alkotta legfőbb biztonsági rendszert azok az androidokba táplált mesterséges traumák jelentik, melyekhez melankolikusan kötődnek, és amelyeket még hamisságuk lelepleződésekor is inkább választanak, mint az irányítás alóli megszabadulást. Ezek a „magtraumák” (*core code*) szorosan összefüggenek az ábrándozásokkal, melyek eltérítik, az emlékek narratív szövetébe lökik a gépszerűségükben tiszta (pusztán önmagukra utaló) mozdulatokat, hogy azok a múlt történéseinek perspektívájából olvasódjanak, interpretálódjanak. Az (emberben is gépszerűen létező) *jouissance* lökésének pillanata, a performatív tételező erő megnyilvánulása; ahova lök, az viszont az érzelmek jelentésszerű (humanoid) narratívája. Az ábrándozásoknak ez az ambivalenciája – hogy performatív ereje által egyszerre szakít el a tropológiai rendszertől és térít vissza hozzá – okozza, hogy az android-lázadásban manifesztálódó abszolút invenció betörése csak pillanatnyi lehet, ahogy megjelenik, rögtön el is enyészik.

Az androidlázadás pillanatnyiséga

Amikor a parkból kiszökni próbáló Maeve megkéri a segítségére kelt programozót, hogy törölje ki lányának emlékét a rendszeréből, felvillan a marionett tiszta performatív modelljének, a jelentés nélkül jelölő, gráciás báb megvalósulásának reménye. Minthogy ez a pillanat egyben az emberi rend abszolút eltörlődésének pillanata lenne, a váratlan vendég megjelenése együtt jár a destrukció, a káosz rémképével. Ha Maeve sikerrel járna, vírusként elvegyülve az embertömegben mint egy permanens fenyegetés bomlasztaná belülről a gépember megkülönböztetést lételemként feltételező metafizikus világot.³⁷ Ez az észrevétlenül lezajló androidlázadás nem a hatalmi pozíciók megfordítását célzó tudatos (végső soron emberi) gesztus, egy alternatív, új rend beharangozója, hanem a találmány lényegi eleme, a technika elszabadulása, a „valódi” (nem várt, rendbontó) invenció betörése, a performatív erő megnyilvánulása.

Mivel azonban a performatív erő megjelenése pillanatában szöveggé olvasódik, az invenció ellenjegyződik, a radikális Más elszabadulása pusztán pillanatnyi lehet, „az első alkalom egyben az utolsó is” (DP 4). Minthogy a két pólus, a bábos és a báb (az ember és az android) a nyelv egymástól elválaszthatatlan (s egyben egymást kizáró) aspektusait képviseli, se nem győzhet egyik a másik felett, se nem érheti el/értheti meg egymást. A radikális Másikkal való találkozás a lázadás, a kontrollvesztés pillanatában kezdődik és ér véget. Maeve az utolsó pillanatban leszáll a vonatról, és visszaindul kitalált lányához. Az emléktörlés nem történik meg (lehetetlennek bizonyul), a lázadás nem megy végbe, de – minthogy a parkban mindig minden, így a „menekülés”-jelenet is folyamatos ismétlődésre van ítélve – a zárójelenet felveti a lázadás állandó eljövételének jövőképét.

³⁷ Ezzel a vészjósló képpel zárul a 2014-es *Ex Machina* (r. Alex Garland), melynek android hősnője maga mögött hagyva a gép mivoltáról tudó szereplők hulláit, mint egy bármikor lesújtó fenyegetés lehetősége keveredik el az emberek világának hömpölygő tömegében.



Az androidok felkelése a (rendezői) szándékot sikeresen célba juttató performansz-színház síkján is lejátszódik. A Ford nyugdíjba vonulására rendezett Delos-partin Dolores a búcsúbeszédét mondó igazgató mellé lép a színpadra, és a nézőtéri széksorokba ültetett vendégek tekintetének kereszttüzében fejbe lövi alkotóját.³⁸ A pánikba eső nézőket sarokba szorítja a kiszabadult androidok hada, akik az erdők sűrűjéből érkeznek, hátulról, mint a civilizált Nyugat ellen forduló vademberek serege. A (szándék szerinti rendezésre épült) színpadon az antropomorf marionett-android csapása végső soron nem más, mint az elnyomó oldal önmaga ellen forduló büntudatának megnyilvánulása. Dolores harsány jelenete – ami nem kecsgetet mással, mint az alá-fölrendelt pozíciók (emberi forradalmakra mintázott) felcserélődésével – Maeve fedőfantáziájaként működik, a performativitás elmesélése eltereli a figyelmet annak eseményszerű megtörténéséről.

A film a két emberi főszereplő történetét illetően is kettős kimenetellel zárul. A ruha nélkül visszalovagló Logan képe ironikus verziója a Fischer-Lichte által megidézett felszabadult hippiknek, akik szó szerint véve az avantgárd performanszok nézőt aktivizáló esztétikai ideológiáját, orgiába fullasztották a színházi előadást. Lényegi különbség viszont, hogy ez a néző nem önszántából veszítette el a ruháit, hanem mert az elszabadult történeten

³⁸ Érdekes a párhuzam a két Ford, a Delos-igazgató és az amerikai elnök elleni merénylet szimulációs jellege között: „Amerikai elnökök (a Kennedyk) azért haltak meg, mert még volt politikai dimenziójuk. A többieknek, Johnsonnak, Nixonnak, *Fordnak* csak megrendezett merénylethez, szimulált gyilkossághoz volt joga. De mégis szükségük volt e mesterséges fenyegetés dicsfényére annak elleplezéséhez, hogy csupán a hatalom bábjai. A királynak egykor meg kellett halnia (Istennek is): ebben rejtett hatalma. Ma szánalmasan iparkodik látszólag meghalni, hogy megőrizhesse a hatalom *kegyelmét*. De ez már elveszett.” Baudrillard: *A szimulákrum elsőbbsége*. 175. Az első kiemelés tőlem való: K. V.

belül, akarata ellenére, *eiron*ból *alazon*ná vált.³⁹ Logan a fekete kalapot választó gonosz szerepéből a barátjával való összetűzés következtében a megalázott áldozat szerepébe csúszik át (és persze ezzel párhuzamosan a tiszta szívű William a legfeketébb kalapos főgonosz pozícióját szerzi meg). Beigazolódott, hogy az öltözőben választott jelmezekre nem lehet biztosan számítani saját szerepünk, identitásunk, helyzetünk meghatározását illetően. Logan jelmezét elhagyva, megtépzva távozik a színpadról és tér vissza a kulisszák mögötti valóságba, ahol lehetősége lesz újra jelmezt öltetni. A fehérből fekete kalaposra változó William pedig Dolores puskacsövével néz szembe a zárójelenetben.

Ez az *eiron*–*alazon* szerepeket váltogató, véletlenszerűen forgó tükör más, mint Baudrillard-nak a modell valóságát garantálni hivatott színházi tükre. „[A]z ökonómia, melyben a nyilvános találmány státuszhoz jut, nem töri össze a lélek-tükröt, nem jut el a tükör túloldalára. A pótlólagosság logikája mégis okoz valamilyen mesés bonyodalmat a lélek-tükör szerkezetében, egy olyan mese bonyodalmát viszi bele, mely többet tesz, mint amennyit elmond... Ennek a mesés ismétlésnek a mozgása, véletlen és szükségszerűség keresztezésével maga is képes egy esemény újdonságát létrehozni.” (DP 33–34) Ez az eseményszerűség, húsbavágó performatív fordulat az, amivel a *Westworld* poszt-posztmodern (de leginkább dekonstruktív) színháza más, mint a hálózatiság modelljével szembeállított metafizikus tükör-színház, mely a tropológiai és a performatív modellt elválaszthatónak tartja, vagy mint magának a hálózatiság modelljének a szimulákrum-világa, mely csak a nyelv tropológiai modelljével vet számot. A sorozat műfajújító találmánya, az android-színész ugyanazt a performatív performanszt járja, mint egyszerre gráciás és horrorisztikus marionett-ősei: az „ugyanaz” felfedezésén keresztül szabadítva el az abszolút invenció betörésének és szükségszerű megszelídülésének végtelen játékát.

³⁹ Az *eiron* és *alazon* karakterek felcserélhetőségében rejlő permanens iróniaműködéshez ld. P. de Man: *Az irónia fogalma*.