

Turi Tímea

Akármikor, akárhol

2009 szilveszterén újránéztem a *Vissza a jövőbe* mindhárom részét: a trilógia első darabja 1985-ben készült, akkor, amikor egyéves voltam, a harmadik pedig 1990-ben, amikor nagycsoportos óvodás. Valójában nem tudnék számot adni arról, hányszor láttam már, van benne valami megunthatatlan, és mindez talán nem csak azzal magyarázható, hogy a trilógia minden része és összességében egyaránt dramaturgiai mestermunka; bár kétségtelenül van abban valami ellenállhatatlan, ha az ember sokadszori nézésre is ugyanolyan bizonytalanul drukkol az amerikai tininek és a szórakozott professzornak, hogy az időutazáshoz szükséges áram belescapjon a városháza óráján keresztül az időgépnek használt Deloreanba. Az alapötlet, az időutazás persze nem a trilógia ötlete: erre még utal is az utolsó rész utolsó jelenetének sajátos fricskája, amikor a „doki” mozdonyként újrateremtett időgépének tornácán bemutatja gyermekeit: Vernét és Gyulát. A nyolcvanas évek második felének egyik legnagyobb hatású amerikai tömegtermékének időutazása ugyanakkor nem csak a fantasztikum iránti vágyról tesz tanúbizonyságot: az időutazáshoz való viszonya legalább ilyen beszédes.

A *Vissza a jövőbe* három része ugyanis úgy épül egymásra, hogy az időutazást mint témát voltaképpen egy nevelési regény eszközüvé teszi, miközben az időutazás lehetőségeiről és etikájáról vallott nézetek folyamatosan változnak. Maga a trilógia 1885-től 2015-ig játszódik, a film „valós”, nyolcvanötben játszódó ideje egy szűk napot foglal magában: Marty McFly, egy kedélyes amerikai fiú estéjét és rá következő reggelét. Ullysesstől ihletett gondolat: egy napba belezsúfolni a történelmet. Az időutazás Marty szempontjából saját fejlődés-regényének eszköze lesz, annak a kérdésnek a foglalatja, hogy vajon le tudja győzni saját hübrisztét, a gyávaságot kompenzáló vakmerőséget. Mindeközben társa, az időgépet megalkotó doki szempontjából az időutazás tétje közvetlenebb, bár kapcsolatban van az előző kérdéssel: lehet-e és legfőképpen szabad-e megváltoztatni az embernek a múltját és/vagy jövőjét?

A film nyilván egy csomó helyen következtelen: például miközben a második részben az, hogy a gonosz Beef visszatér az időben és fiatalkori saját magá-

val találkozva megváltoztatja (értsd: elrontja) a jövőt, egy új, alternatív „tér-idő-kontinuumot” hoz létre, ám annak, hogy az első részben Marty időutazása is (ott: pozitív) változásokat indukál a viszonylagos jelenben, mintha nem lenne következménye. Nyilván mondhatjuk azt, hogy egy szórakoztató filmtől ne várjunk szigorú logikai következetességet, hiszen még a Hamlet is tele van ellentmondásokkal, csak hogy az ellentmondások gyakran – mint a Hamletben is – önmagukon túlmutató jelentőségűek. A *Vissza a jövőbe* esetében például épp az időutazásról való gondolkodás megváltozása az egyik legizgalmasabb kérdés: míg az első részben a doki mindig arra figyelmeztet, az utazások során nem szabad semmit sem megváltoztatni, semmit sem befolyásolni, addig az utolsó rész utolsó jelenetében gyakorlatilag egy – igaz, művészet nélküli – „változtasd meg életed”-programot tanácsol. Pontosabban azt sugallja, hogy a változtatás nem is változtatás, ugyanis nincs mihez képest változtatni. „A jövő nincs megírva. A jövő olyan, amilyenné teszitek. Tegyétek hát olyanná, hogy jó legyen.” A *Vissza a jövőbe*, ebből is látszik, jellegzetes foglalatja egyfajta amerikai gondolkodásnak, a trilógiát mégis többnek gondolom a self-made-man mini-odüsszeijánál.

A szórakozott professzor tanulsága, a jövő megíratlansága ugyanis csak a jövő viszonylagossá válása szempontjából állítható. Ezt azért is könnyen mondhatja a doki, mivel a harmadik rész végére csakugyan az időn kívül rendezi be saját és családja életét: sőt, a gyerekei már rögtön ebbe az időtlenségbe születnek. A doki amúgy is mindig mintha ki akarná írni magát az időből: az időgép megsemmisítése iránti visszatérő vágy és a vadnyugaton berendezkedő technicizálatlan élet kísérlete így nem is áll olyan messze történetének „befejezésétől”, a vonatformájú, gyakorlatilag lakókocsi-funkciójú időgépmozdonyon való élettől. A doki az állandó utazásban ugyanis kívül kerül az időn: az ő szempontjából így valóban értelmetlenné válik a múlt, a jelen és a jövő megkülönböztetése, miközben még „csak” 1985-ben, vagyis egyszerre csak egy időpontban élt, valójában félelemmel tölthette el az idők sorába való beavatkozás. Ugyanis ha nincs különbség múlt és jövő között, a „múlt”-at megváltoztatni éppolyan lehetetlen és éppolyan lehetséges, mint a „jövő”-t alakítani. A *Vissza a jövőbe* etikája ezek szerint úgy oldja fel az előbb említett ellentmondásokat, hogy minden megengedett, ami jobba teszi az időt, és minden kijavítandó, vagyis máshogy csinálendő, ami rosszá. Az idő: tabula rasa. Nem véletlen, hogy a végső fináléban a jövő íratlanságát épp a jövőből hozott, Marty várható személyes tragédiájának nyomaként megjelenő írás eltűnése jelenti.

Az azonban, ami a szereplők igazságaként csak az utolsó jelenetben lesz kimondva, azt a film mint ötlet és kompozíció már a kezdetektől sugallja. Sőt, maga a cím paradoxona is erre utal: a jövő mint irány nem megkülönböztethető a múlttól. A trilógia visszatérő jelenetei is mind arra engednek következtetni, hogy a történelem vagyis az idő által tagolt tér egymásutánja voltaképpen csak a díszletek, az elhanyagolható körülmények változása: a vadnyugati csehó, a

nyolcvanas majd a kétezertízes évek kávézója ugyanaz, a város főterén történő lovas, gördeszks vagy légdeszks üldözés is ugyanaz, mert mindezek a dolgok ugyanazokat a funkciókat töltik be: így öröklődnek a szereplők attribútumai is, ahogy nincs különbség például a gonosz Beef „múltbeli” dédapja, Beef és az ő „jövőbeli” unokája között. Gyakorlatilag ugyanolyan funkcióval bíró cselekményelemek cserélődnek a trilógia részeiben, sajátos Dávid- és Góliát-parafrázisok ezek, épp csak a körülmények változnak, mégis e körülmények nélkül e funkciók meg se mutatkoznának: mivel a sorozat irodalmi műfajmegfelelője leginkább a mese, mindezekben Propp funkcióinak felöltöztetését is láthatjuk akár. Azt, hogy mennyire nem változik semmi, ami lényegi, jelzi jól az is, amikor az első és a második rész fordulóján a jövőből visszatérő doki azt mondja, régi arcát jelző maszkot vett fel fiatalító kúrája után, hogy ne ijesszen rá a fiatalokra: a maszk takarta és a maszk nélküli arc azonban, láss csodát, ugyanúgy néz ki. A *Vissza a jövőbe* szemlélete szerint a történelem se más, mint díszlet, miközben a történelem, ha van, hangsúlyosan és mindig személyes történelem.

A film tehát mint kompozíció eleve elmosza a különbségeket a különböző idősíkok között: azonban ha nincs különbség az idő különböző rétegei között, idő sincs. Ha mégis van íve vagy története a trilógiának, az éppen ennek a felismerése: az első részben az időbe való beleszólás még az időutazás által okozott változtatások korrekciója, a második részben a jövő megváltoztatása véletlenül maga után vonja a jelen megváltozását is, ami miatt ugyanabban a múltban újabb korrekciót kell végrehajtani, a harmadik rész végkicsengése azonban a régmúlt megváltoztatása mellett a legnagyobb téhez ér el: a jelen alakíthatóságáig. A doki által kimondott voltaképpeni tanulságot azonban így mégiscsak viszonylagossá teszi az időutazások által is létrehozott, a jövő múltat és jelent feloldó örök egyidejűsége, miközben a három rész megunhatatlannak tetsző történetvariánsai is korlátozott számú elemkészletből épülhetnek csak fel. A jövő mint szabad mozgástér koncepciója így azzal árnyalódik, hogy a jövő törekvése mindig az, ami a legjobb – a lehetőségekhez képest.

Azt, hogy az időrétegek egymáshoz kapcsolódása milyen viszonylagos, sajátosan aktuálissá teszi az a körülmény is, hogy jelenünk közelebb van immár a film jövő idejéhez (2015-höz), mint jelen idejéhez. Az idő múlása már eleve időutazás, sőt, az idő valódi folyása az igazi időutazás, ha figyelembe vesszük azt, hogy az időutazást ábrázoló filmek fölött hogyan jár el az idő, éppen azért, mert kívül esnek rajta – valahogy úgy, ahogy a doki időgépe mint otthon vonja ki magát az idő múlásán. A *Vissza a jövőbe* jövőképe azonban meglepően nem megmosolyogtató, egyrészt mert – ahogy a saját múltjának és saját jelenének ábrázolásában is – eleve a szatíra ábrázolásmódját követi, másrészt mert kevés erős, és ezért nyilvánvalóan később nevetségessé válható állítást tesz. Ezen állítások közül azonban sok megközelítően igaznak bizonyult: az, hogy Marty fia egyszerre több adót néz a tévén, már rögtön nem tűnik annyira utópikusnak,

ha belegondolunk, hogy a számítógépünk képernyőjén egyszerre hány ablakot tartunk nyitva, a plasztikai műtétek és az instant ételek térnyeréséről nem is beszélve. Ami azonban valóban időtálló prófécianak tűnik a mából visszanezve a trilógiát illetően, az nem is a jövő – a mai jelenünk – ábrázolására tett javaslatokat illeti, hanem épp az időrétegek egymáshoz való viszonyának megjelenítését. A minket körülvevő mediális térben is, amely alapvetően meghatározza a világérzékelésünket, és amelybe a filmek is – mint például a *Vissza a jövőbe* – beletartoznak, épp az időnek mint linearitásnak az érzékelése veszett el. Ezért lehet az is, hogy az interneten a film rajongói mindig a trilógia lehetséges folytatásáról álmodoznak, miközben – nyilván a trilógia következetes dramaturgiai kompaktsága miatt – a folytatás elképzelhetetlen. Ám azért is, mivel folytatása logikailag csak lineárisan haladó történetnek lehet (ezért nem lehet a második és a harmadik részt se folytatásnak, csak a trilógiának mint egésznek a részeként tekinteni), a trilógiát folytatni így olyan lenne, mint még egy felesleges hurkot tenni egy pamutgombolyagra. Milyen emlékezetes jelenet például az, amikor a második, szinte már barokkosan bonyolult részben Marty másodszer tér vissza az ötvenes évekbe, szülei fiatakorába, és távolról szemlélője lehet saját magának mint időutazónak (ha az időutazás nyomot hagy az időn, az újabb visszatérés csak tovább bonyolítja): ekkor az első időmegváltoztató tettet (azt, hogy édesapja felpofozza a gonosz Beefet, ezzel megváltoztatva saját alkátát, és ezáltal jövőjét) úgy szemléli, akár egy filmet. Mint egy újranézett, soha meg nem unható jelenetet. Épp úgy, mint az a néző, aki nem tudja megunni a trilógia újra- és újranézését, noha éppúgy nem talál benne semmi valódi újat, mint az időutazó a különböző időrétegekben: nem azért nézi, amit néz, hogy mi történik, hanem azért, hogy hogyan. Az ismétlés is időutazás.

Mindez azonban nem (csak) a rajongó nézőpontja: amióta a videomegosztó és az otthoni filmnézés tűnik korunk meghatározó médiafogyasztási formájának, a filmek befogadása is változik: atomizálódik, darabokra bomlik, a jelenetek idézhetők, külön interpretálhatók. Jellegzetes az is, hogy a YouTube-on, a legnagyobb mai videomegosztó portálon a *Vissza a jövőbe* számomra nyilvánvalóan egészen más miatt fontos utolsó jelenete csak azért található meg, mert valaki kiemeli benne a háttérben látható bakit: azt, hogy a doki egyik kisfiát játszó gyerekszínész az alfelét vakargatja. Ebben a gesztusban – mármint a háttérben zajló jelenet szó szerinti felnagyításban – nem csupán az egyszeri vicc keresése látható, hanem az is, hogy miféle igény lehet a kerek és befejezett (amilyen dramaturgiailag maga a trilógia) „emberivé”, kevésbé kerek és kevésbé befejezetté tételére.

A *Vissza a jövőbe* ugyanis nem csak azért érezhető az én nemzedékem filmjeként, mert közel egy időben születünk vele, és közel akkor élünk most, amikor a film jövő ideje játszódik. Hanem azért is, mert a mi számunkra az idő érzékelése már nem úgy lineáris, a térérzékelésünk már nem úgy szegmentált, mint azelőtt – és lám, rögtön rácáfolok önmagamra, hiszen egy olyan kijelentést tet-

tem, ami megteremtette az akkor és most különbségét. A *Vissza a jövőbe* persze nyilván konzekvensebb – könnyű neki, hiszen fikció –, amikor gyakorlatban ábrázolja azt, hogy ami innen nézve múlt, máshonnan jelen, de ha jobban belegondolunk, ezzel a tapasztalattal saját életünk mindennapi időutazásai is megajándékoznak. Az idő viszonylagossá válásának, egy mintha-időtlenség mint időtapasztalat kialakulásának, úgy hiszem, az amerikai trilógia egyszerre volt tünete és katalizátora. Mégis, ebben a viszonylagos időtlenségben próbálunk a saját időnk mérésére tetszőleges, nem feltétlenül a lineáris rendben értelmezhető csomópontokat kijelölni – mint akár egy filmtrilógia, melynek ideje nem csak készítése ideje, de az az idő is, amíg együtt felnőtünk vele, miközben, akár kijelöljük a határokat, akár nem, az idő éppúgy múlik – csak épp az érzékelésünk veszik el iránta, csak épp csomópontokon keresztül válik valóban érzékelhetővé. Ezért, az idő szerepének e háttérbe húzódása miatt, tehet a nemzedékem csak nehezen kijelentéseket az előttünk álló időről: mert kevésbé tudja megkülönböztetni bármi másról: a jövőbe nem előrehaladunk, a jövőbe visszatérünk.

E számunkat nyomta és kötötte az AS-Nyomda Kft. Szilády Üzem

axel springer   **SZILÁDY**

6000 Kecskemét, Mindszenti krt. 63.
Tel.: +36 76 481 401; Fax: +36 76 481 204
E-mail: szilady@axelspringer.hu
www.as-nyomda.hu; www.szilady.hu

Folyóiratunk megjelentetését a Nemzeti Kulturális Alap

nka
Nemzeti Kulturális Alap

és a

József Attila Kulturális és Szociális Alapítvány
támogatja.