

ÖSERDEI FANTÁZIÁK: TARZAN ÉS MAUGLI

„A dzsungel az otthonom”

SEPSI LÁSZLÓ

A TARZAN-REGÉNYEK ÉS A DZSUNGEL KÖNYVE HÚEN TÜKRÖZIK KORUK KOLONIALISTA SZEMLÉLETÉT. MEG LEHET-E SZABADÍTANI ŐKET AZ ELŐÍTÉLETEIKTŐL?

Hány évszázadnak és feldolgozásnak kell eltelnie ahhoz, hogy klasszikusnak tekinthető szövegekről – mint jelen esetben a Tarzan-történetek és *A dzsungel könyve* – végképp lekopjon azok eredeti kontextusa, és a friss adaptáció olvasását már ne kössék gúzsba a jól bejáratott elméleti keretrendszerek? Mind Burroughs, mint pedig Kipling regényei kedvelt tárgyul szolgáltak a huszadik század kritika-teóriáinak: az epizodikus kalandtörténetek nem is próbálták palástolni kolonialista ideológiájukat, állításaik a heteroszexuális fehér férfiről, a (fekete bőrű) vademberről és a dzsungel állatvilágáról mára kínosabbak, mint egy kiállításmegnyitón elsütött cigányvicc, ahogy a nemek és nemi szerepek reprezentációja is elsősorban az állatalakban megjelenő ősanák és a megmentésre váró vágytárgyak közt elterülő patriarchális vadont igyekezett lefedni. Így amikor 2016-ban, pár hónap különbséggel a moziba kerül a történetfüzerek legújabb hollywoodi adaptációja, kevés kényelmesebb kritikus pozíció létezik, mint az őseredetitől örökölt rasszizmust és szexizmust aféle bunkósbotként használva földre döngölni *A Tarzan legendáját* – ezzel is beemelve a dzsungel törvényeit az intellektuális diskurzusba. Utóbbi annyiban tünetértékű is, hogy ha bármi más izgalmat kínálna David Yates munkája (a pompás látványon kívül), akkor valószínűleg kevesebb recenzens nyúlt volna az ideológiakritika otthonosan ódivatú, de kétségkívül máig hatásos fegyveréhez. Ugyanakkor a retrográd reprezentáció kérdésköre magával hoz egy másik problémát: felülírható-e a Tarzanban és Maugliban megtestesülő kulturális fantázia, elvárható-e egyáltalán a dzsungel királyainak tör-

téneit újramesélő alkotóktól, hogy a számos egyéb változtatás mellett igazítsák az eredeti mára meghaladott világképét? Vagy ha ez megtörténik, akkor valójában már nem is Tarzánról és Maugliról, hanem teljesen új figurákról beszélünk, mert a karaktereknek olyannyira részükké vált a századforduló világbirodalmainak ideológiája, hogy az elválaszthatatlan tőlük? Utóbbi kérdésre az idei *A dzsungel könyve* és *A Tarzan legendája* is csak részleges választ kínál, melyben már az tanulságos, hogy az alkotók pontosan milyen messzire is mertek csavarogni az ősforrástól és annak leghíresebb korábbi adaptációitól.

WELCOME TO THE JUNGLE

A nagyjából 1894-től 1914-ig – tehát az első Tarzan-kötet megjelenéséig és az I. világháború kitöréséig – tartó századfordulós időszak kiemelt helyet foglal el a dzsungel és az azzal együtt járó szimbólumrendszerek (például az „állatiasság” fogalmának) kialakulásában. A *The Birth of the Jungle* című könyvében Michael Lundblad ezt az időszakot jelöli meg, amikor a dzsungel tágan – ösvadonként – értelmezett metaforája különös jelentőségre tett szert az amerikai kultúrában. Ekkoriban jelentek meg Jack London kutyatörténetei és a dzsungel fogalmát a korabeli társadalmi rendnek megfelelő olyan könyvek, mint az Upton Sinclair-féle *The Jungle* (magyar kiadásban: *A mocsár*), és bár Lundblad főképp az Egyesült Államokra koncentrál, a trend az általában vett angolszász kultúrában is markánsan kirajzolódik, lásd a *Dr. Moreau szigete*, *A sötétség mélyén* vagy *A dzsungel könyvének* brit példait. Lundblad a motívum népszerűségét a darwini, majd később az ezekhez

társuló freudi tanok térnyerésével magyarázza: bár az evolúció elmélete a XIX. század általánosan elfogadottá vált az USA-ban – az egyedfejlődés radikális megkérdőjelezése és az ezzel együtt járó majompercek a XX. század fejleményei lesznek –, Darwin részteóriái továbbra is tudományos viták tárgyai voltak. De az evolúciós elmélet nem csupán azt igényelte, hogy a korszak gondolkodói új alapokra helyezték ember és természet, ember és állat viszonyát: a Darwin által leírt alapelveket – mint a „survival of the fittest” – számos társadalomtudós igyekezett alkalmazni az emberi társadalom és kultúra folyamatainak magyarázatára, többek között ezzel igazolva például a kapitalizmus működésének kevésbé humánus vonásait.

A dzsungelről való gondolkodás a korszakban így szükségszerűen egyet jelentett az emberről és a társadalomról való gondolkodással, a laissez-faire kapitalizmustól a rasszizmus, az erőszak és szexualitás funkcióin át a fajnemesítést célzó eugenetikáig, és ezen diskurzus átszüremkedése a tömegkultúrába egyáltalán nem ért véget a világháború kitörésével. A harmincas évek hollywoodi horror- és kalandfilmjeinek vonzódása a majmok és majomemberek szerepeltetéséhez, és ezek továbbörklődése a zsáner későbbi darabjaiban továbbra is ugyanazokat az alapkérdéseket fordítják le a tömegfilm nyelvére – például hogy Darwin és Freud tanai az életet irányító erőszakról (túlélés) és szexualitásról (reprodukció) mennyiben határozzák meg a civilizáltként tételezett nyugati embert.

Mint fentiekből is kitűnik, a dzsungel szimbolikája teljesen más jelentéstartalommal bír, mint óvilági rokona, a kontinentális (varázs)erdő. Az európai kultúránk egyik visszatérő témájául szolgáló rengetegek, Dantétól a Grimm-meséken át Robert Holdstock fantasy-regényeig, mindig itt vannak a szomszédban, egy hosszabb sétányira a főhősök megszokott életterétől; a dzsungel ezzel szemben a lehető legtávolabb, egy tökéletesen idegen kontinensen. A kontinentális erdő az önismeret és a beavatás tere, a főhősök a sűrű lombok között önmön pszichéjükről és a világban elfoglalt helyükről tudnak meg többet pszichológusok áthallásokkal terhelt uta-

zásaik során, míg a nyugati hős a keleti vadon dzsungelében elsősorban betolakodó és gyarmatosító, akinek működésében másodlagosak a lelki folyamatok, konfliktusai leginkább azt szolgálják, hogy bizonyítsa dominanciáját a civilizálatlan keleti „vadak” – emberek és állatok – fölött egyaránt. Piroska a szexualitásáról tanul meg valamit az erdei ösvényen, Tarzan és Dr. Moreau viszont a hatalmát igazolja, utóbbi esetben annak minden túlkapasásával együtt. A két szimbolikus tér különbsége vissza is vezet a kiinduló kérdéshez: leválasztható-e a dzsungel

motívumáról a rárakódott ideológiai ballaszt, ha annak már a földrajzi elhelyezkedést és a kelet-nyugat ellentét-párt is érintő definíciójában ott rejlik a kolonialista szemléletmód?

DZSUNGELTISZTÍTÁS

A *Tarzan legendája* és *A dzsungel könyve* közül utóbbi tesz jól észrevehető erőfeszítéseket, hogy az indiai dzsungelt leválassza annak történelmi meghatározottságától. A gyerekközönséget célzó Disney-filmben az apa haláljelenetén túl nem találkozunk más

ember szereplőkkel, csak Mauglival – látogatását a közeli faluba biztos távolból szemléljük –, így nem csupán az válik jelentéktelenné (szemben például a Michael Korda rendezte 1942-es vagy az 1967-es Disney-verzióval), hogy milyen típusú civilizációval áll szemben a dzsungel vadonja, de a kisfiú figurája is elsősorban ember és állat, nem pedig vadon és civilizáció ellentét-párjában értelmeződik. Másképp fogalmazva: Jon Favreau filmje igyekszik varázserdővé alakítani a

„Messzire mertek csavarogni az ősforrástól”

(Jon Favreau: *A dzsungel könyve*)



dzsungelt, ahol a kolonialista gyarmatosítás-narratíva helyett az önmegismerés folyamatára kerül a hangsúly. Ez fonódik össze a stúdió által egyébként is gyakran használt alapkonfliktussal, miszerint az esőerdő állatközösségeiből kilógó Mauglinak meg kell találnia saját identitását, amely elsősorban faji okok miatt nem lehet az őt nevelő farkasfalka identitásával – és *A dzsungel könyve* itt vissza is csatol a századforduló dzsungel-diskurzusában kiemelten fontos fajproblematikához, ám anélkül, hogy Kipling történeteire hasonlóan emberi rasszokat és hozzájuk kapcsolódó sztereotípiákat használna. Vagyis miközben az idei adaptáció igyekszik semlegesíteni az alapszöveg terhes örökségét, mégis fókuszba hozza az egyik legfőbb kritizált aspektusát, igaz, tudatlan bennszülöttek és racionális britek helyett csaknem teljes egészében lehorgonyozva az állatmesék birodalmában. Ugyanakkor a faji meghatározottság ebben az állatbirodalomban is jelentős, hiszen az egyes fajokhoz jól körülhatárolható jellemvonások is tartoznak – a farkas szabálykövető, a lajhármedve lusta, a kígyó álságos: olyannyira, hogy az antagonistá Sír Kánnak épp a faji előítéletek adják az elsődleges motivációit. Az emberevő tigris rasszista vonásai (egy ember a dzsungelben csak bajt hozhat, ezért mielőbb el kell pusztítani) jelölik ki azt a határt, ahol véget érnek a gyakorlatban használt és felülírható hétköznapi sztereotípiák (lásd Bagira esetét a haspók Baluval), és átadják helyüket a zsigeri fajgyűlöletnek; a dzsungelben pedig csak akkor lehet béke, ha a közösség – ezúttal egész konkrétan tisztítóúzó által – megszabadul a radikális ideológia hordozójától, ahogy az adaptáció maga is igyekszik tüntetni az eredeti szöveg legproblematikusabb vonásait.

Míg *A dzsungel könyve* a lehető legnagyobb távolságot tartja elődjével szemben, a *Tarzan legendája* az első pillanattól fogva az eredeti ismeretere és ezzel együtt a tágan értelmezett nosztalgiára épít. David Yates filmje a visszavágyás és a visszatérés története, a London felső köreiből is otthonosan mozgó lordot látszólag a kötelesség és a lezáratlan múlt szólítja vissza Afrika mélyére, ám annak fényében, hogy a dzsungel

pacifikálása után – hasonlóan az új *Dzsungel könyve* Mauglijához – ott is marad, motivációja túlmutat az egyszerű felelősségtudaton. A nosztalgia egyrészt segít igazolni, hogy a *Tarzan legendája* miért vállalhatja fel nyíltan a Burroughs-szövegek imperializmusát – hiszen így a történet reflektáltan valami sokkal régebbinek az újramondása, annak minden hibájával együtt – másrészt megragad egy általánosabb elvágódást egy olyan korba, ahol látszólag minden sokkal egyszerűbb volt. Miközben a manipulatív és materialista gonosztevőjén keresztül éppúgy démonizálja az embertelen nyugati terjeszkedést, ahogy *A dzsungel könyve* Sír Kán rasszizmusát, a Disney történelemtől eltávolított állatmeséjével szemben nagyon is konkrétan kijelöli ezt a vágyott aranykort a XIX. század végében. Szembetűnő, hogy míg ebben a fikcionalizált téridőben mindkét film erős gesztusokat tesz a kolonialista szemléletmód idézőjelezésére, addig mind *A dzsungel könyve*, mind pedig a *Tarzan legendája* ragaszkodik a hagyományos nemi szerepek fenntartásához. Utóbbiban a szökési kísérletei ellenére is végig megmentésre váró Jane vezet vissza a harmincas évek kalandfilmjeinek logikájához, hogy végül gyerekszerűléssel teljesítse be a tőle elvárt szerepmintát. Mivel *A dzsungel könyv*ből hiányzik a szerelmi szál – ezt Balu és Maugli barátsága helyettesíti, időleges szakítással és újbóli egymásra találással járva be a romantikus komédiákból ismert érzelmi hullámvasutat –, a kisfiú csak szimbolikus nőfigurákkal találkozik, mint nőstényfarkas nevelőanyja és Ká, a Scarlett Johansson hangján megszólaló monstruózus csábító, akinek halálos öleléséből épp az említett medve menti ki a főhőst. A kolonialista férfifantáziák részint újragondolták kolonialista voltukat, ám ezzel együtt is elidegeníthetetlenül férfifantáziák maradtak.

Ha a dzsungel uraivá váló alfahímek történeteit valóban vágybeteljesítő és a múltba révedő ábrándként szemléljük, egyik oldalon a férfilelket annak állatias vadságával is értékelő – és megértő – Jane-nel, a másikon pedig Ká veszedelmes szexualitásával, akkor a két film vizuális megvalósítása is külön figyelmet érdemel. A dzsun-

gel számítógépes képalkotással létrehozott panorámaképei illeszkednek ugyan a 2005-ös *King Kong*tól a *Majmok bolygója*-széria újraján át ívelő paradigmába, ahol a főemlősök és környezetük digitális leképezése a technológia lehetőségeinek demonstrációja is egyben, *A dzsungel könyve* és a *Tarzan legendája* képsorai viszont részletgazdagságukkal együtt is épp saját mesterségességüket hangsúlyozzák. Ennek legjobb példája előbbi egy szem hús-vér szereplője a digitális állatok tömegében, amely megoldás így eleve élesen leválasztja a kisfiú alakját környezetéről, de ugyanez érhető tetten a *Tarzan legendájának* valóságos aranyárgán ragyogó szavannájában vagy az esőerdő mélyének komor festményszerűségében. A digitális leképezés itt a hitelesség érzete – mint az említett *Majmok bolygójának* főemlős-mimikája – helyett inkább elemeltté teszi a filmet: a záróképek leplezetlen giccse az emberi közbeavatkozás hatására megbékélt vadonnal egyértelműsíti, hogy a dzsungelbe vetődött férfihős diadala pusztá szimuláció. Férfifantázia a XIX. század vadonjáról a XXI. század csúcstechnológiájával megvalósítva. •

„Elveszíti párbaját az óriásmajommal”

(David Yates: *Tarzan legendája* - Alexander Skarsgard)

