

Szécsényi Endre

AZ ALKOTÓ ÉS A TEREMTMÉNY

„Fiery the Angels rose, & as they rose deep thunder roll'd
Around their shores, indignant burning with the fires of Orc”
(William Blake: AMERICA, A PROPHECY, PLATE 11)¹

Történetünk a XVII. században kezdődik. Thomas Hobbes megírja a LEVIATÁN-t, a modern kori európai gondolkodás egyik legprovokatívabb filozófiai művét. Harc a Leviatánnal – akár így is jellemezhető az elkövetkező másfél évszázad gyakorlati filozófiája. Valójában napjainkig tart ez a küzdelem, csak már más neveken ismerjük elementáris rettegésünk tárgyát, akire ugyanakkor valamiképp rá vagyunk utalva. A harc kilátástalannak tűnik: különféle – és egyre újabb – „személlyel” bíró teremtményeink folyamatosan fölénk kerülnek, és pusztítanak bennünket, ha nem is mindig vagy nem is közvetlenül fizikai értelemben. Úgy tűnik, képesek vagyunk teremteni, azaz hordozunk magunkban egy démonikus képességet; rejlik bennünk valami, amivel képesek vagyunk uralhatatlannak bizonyuló lényeket létrehozni. Az iszony poétikája: írhatnánk egy alternatív esztétikatörténetet is, amely olykor egyáltalán nem klasszikus művekre támaszkodva mesélne arról a viszonyról, amelyet teremtményeinkkel alakítunk ki vagy vagyunk kénytelenek kialakítani: egy részben esztétikai, részben morális és részben politikai viszonyról. S persze hagyományosan magunkat is teremtményként szoktuk felfogni, így kifejlesztett vagy elgondolt eljárásaink visszahatnak az önmagunkról alkotott képre, arra, hogyan is gondoljuk el helyzetünket, miben leljük meg – vagy megtehetjük-e egyáltalán – azonosságunkat és szilárd körvonalainkat? A jelen esszé ennek a lehetséges történetnek három, egymástól bő másfél évszázad távolságban lévő állomását szeretné megmutatni, mondjuk így: az esztétika előtti, az esztétikai és az esztétika utáni fázisát; avagy: a jelzett viszony inkább politikai, inkább esztétikai s végül inkább morális aspektusát kidomborító változatát. Azért az kérdés marad, mitől is lehetséges ez a történet. Talán attól, hogy megírtam – *created by...*

I

1651: Hobbes LEVIATÁN-ja a modern kor nyitánya. Radikális szembehelyezkedés a reneszánsz humanizmussal, amely a maga összes keresztény platonikus, hermetikus, klasszikus retorikai és filozófiai tartalmával, szókészletével és bejáratott műfajaival meghatározta az európai gondolkodást a középkor végétől a XVII. század közepéig. S persze sok szempontból továbbra is, de a görög és római auctorokra, valamint művelődés- és életesményeikre való hivatkozás innen már valami újonnan kialakult ellenében történik. Többféle alakban bemutatható ez az ellentét: progresszivitás vs. konzervativizmus; radikalizmus vs. tradicionalizmus; ész vs. prudencia; logika vs. történelem; modern vs. antik stb. Hobbesnak már a mondatai is árulkodók. Stílus, amely radikalitásában és élességében nem ismer mértéket: valami nem emberi, valami mér-

sékleten túli szólal meg, az ész s nem a prudencia hangja. Kétségtelenül magával ragadó. Helyenként szinte démoni. Az értelem fényének és a rettegés sötétségének sajátos ötvözete: nyilvánvaló, hogy hiányzik ebből a világból valami, ami lekerekítene, megszelídítene, ami jótékonyan elfedné az érdekek közötti áthidalhatatlan szakadékokat, amitől megélhető lenne az egész. *Kíméletlenség*. E történetnek is ez lehetne az egyik kulcsszava.

Már az első lapon érzékelhető, hogy a szerzőtől nem idegen némi blaszfemikus hanghordozás: az embert látjuk, amint teremt, a szó szigorúan teológiai értelmében, tehát ahogy istenként működik: „...a[z emberi] művészet teremtette meg a NÉPKÖZÖSÉGNEK vagy ÁLLAMNAK (latinul: CIVITASNAK) nevezett nagy LEVIATÁNT, ez pedig nem egyéb, mint mesterséges ember, bár természetes mintaképénél – amelynek védelmére és oltalmazására szánták – jóval nagyobb méretű és erejű; s benne a szuverenitás a mesterséges lélek, amely az egész testet élettel tölti meg és mozgatja; [...] azok a szerződések és egyezmények, amelyek ennek a politikai szervezetnek egyes részeit létrehozták, összeillesztették és egységbe foglalták, Istennek a teremtés alkalmával elhangzott fiat vagy Teremtsünk embert szavaihoz hasonlíthatók.”²

E mesterséges ember (mint teremtmény) anyaga és alkotója is: az ember. Nem az az érdekes itt, hogy Hobbes az emberi testet használja az állam metaforájaként, hiszen ennek hosszú középkori hagyománya van, hanem az, hogy az ember isteni teremtő pozícióba kerül, s nem is akármit képes teremteni, hanem mindjárt (mesterséges) embert. Személyt, akinek akarata, emlékezete, értelme – s mindenekeft: ereje van. S aki együttal – szörny. Carl Schmitt, aki egy egész könyvet szentelt Hobbes főművének, azt rója fel szerzőnknek, hogy szerencsétlen metaforát választott:³ kár volt a szuverenitás szerinte helyes hobbesi koncepcióját ilyen rosszul megválasztott – ellenszenves és félelmet keltő – képpel elrontani, ezzel az irodalmias ötlettel az egész elgondolás reputációját tönkretenni. Az azonban kevésbé érdekli, hogy a hobbesi szuverenitás nem az ő *Ausnahmestand* idején döntő szuverenitása, amely időben előzi meg a jogrenddel jellemezhető állapotot, hanem a törvényes rend létrejöttének a priorija (miként nem beszélhetünk élő testről, pláne személyről lélek nélkül). A különbség fontos: Hobbesnál a szuverén fenyegető ereje mindent és mindig áthat – s mindig fenyegető is marad –, ha csökkentenénk, domesztikálnánk vagy jelentősen korlátoznánk erejét, akkor megszűnne – együtt az állammal, s beállna a teljes káosz, amelynél rosszabbat egy polgárháborút megélt politikus szerző nem tud elképzelni.

Aból az antropológiából, amelyet Hobbes kifejt, csakis egy szörny teremtése következhet, akkor is, ha a hagyományos „maga képére és hasonlatosságára” formulát, s akkor is, ha egy modern és pragmatikus „maga hasznára és túlélésére” formulát veszünk alapul. „Az [...] egyetlen személlyé egyesült sokaságot ÁLLAMNAK, latinul CIVITASNAK nevezzük. És így születik meg az a nagy LEVIATÁN, vagy hogy tiszteleteljesebben fejezzem ki magamat, az a halandó isten, amelynek – a halhatatlan Isten fennhatósága alatt – békénket és oltalmunkat köszönhetjük. Mert ennek a minden egyes állampolgár által ráruházott megbízásnak birtokában akkora hatalommal és erővel rendelkezik, hogy a megfélemlítés eszközével élve mindenki akaratát a belső békére és a külső ellenséggel szembeni kölcsönös összetartásra irányíthatja.”⁴

Kicsit sötéten kezdődik a modern államtudomány: egy mindnyájunk felett álló halandó istenként jellemzett állam képzetével, amely polgárai megfélemlítésével éri el, hogy azok többnyire jogkövető magatartást tanúsítsanak. A szörny ráadásul nem pusztán nálunk, egyedülálló polgároknál erősebb, hanem minden polgárnál. Mi alkotjuk, de az eredmény sokkal több lesz, mint az egyéni akaratok egyszerű összege. *Uralha-*

tatlanság – történetünk újabb kulcsszava. Az egymástól való félelem veszi rá a természeti állapotban élő embereket arra, hogy államot alkossanak, egymással kötött szerződésben lemondva természetes jogaikról és önző uralmi törekvéseikről; abban a pillanatban, hogy egyesülünk, élni kezd a szörny, fölébünk magasodik, s immár tőle rettegünk, nem pedig egymástól. A *homo homini lupus* felváltja a *homo homini deus*, még ha ez az isten halandó is. Hobbes szerint ez még mindig a kisebbik rossz: a legelvetemültebb zsarnok képében megjelenő államhatalom sem képes annyi szenvedést okozni az állampolgároknak, mint a nélküle visszaálló természeti állapot káosza.

A korlátozhatatlan és gyakorlatilag megtámadhatatlan szuverén hatalom, mesterseges teremtményünk lelke, az egyedüli garancia arra, hogy békében és biztonságban élhessünk. A rém folyamatos jelenlétével szemben egyetlen vigaszunk lehet: nem lát mindent, s nem is akar mindent látni. Engedelmséget vár, az általa kibocsátott pozitív törvények – amelyek az igazságot konstituálják – tiszteletben tartását. De ezek a törvények legalább nem igénylik azt, hogy azonosuljunk velük: „Az állam törvényeiről ugyanazt mondhatjuk, mint a játékszabályokról: amiben a játékosok valamennyien megegyeztek, egyikük számára se lehet igazságtalan.”⁵ S az állam mint a törvények forrása mindnyájunk beleegyezésével jöhetett csak létre. A törvények mindenestre semlegesek, s kizárólag nyilvános cselekvéseinket és a köztéren tett megnyilatkozásainkat szabályozzák – igaz, azokat kökeményen. Ezzel szemben lelki és szellemi (magán)életünkre nem vetül teremtményünk roppant árnya.

Úgy tűnik, a XVII. század politikai elmélete különös vonzódást mutat a rémek iránt. Vegyük például James Harringtonot, aki Hobbes kortársa és politikafilozófiai értelemben ellenfele. Harrington az angliai klasszikus republikanizmus legismertebb és legnagyobb hatású teoretikusa, tehát egy olyan hagyományé, amely éppen a Hobbes szerint nem is létező *summum bonum*ot szem előtt tartó poliszpolgár eszményét és a neki megfelelő szabad és erkölcsös életforma fenntarthatóságát és üdvös voltát propagálja Arisztotelészre és Ciceróra hivatkozva. A szívünknek kedvesebb klasszikus eszmék ellenére, Harrington *OCEANA* című főművében olyan világ rajzolódik ki, amely nem sokkal barátságosabb a LEVIATÁN-énál. A téma egyik jeles történésze, Jonathan Scott még segítségünkre is siet, amikor a mű részletes elemzése után így fogalmaz: „Az *OCEANA* halott tájkép: egy politikai Frankenstein boncasztabról felemelkedő szörnyetege. Nem a természet utánzásának, hanem legyőzésének művészete. Szabadság és értelmes politikai cselekvés nélküli világ.”⁶ S valóban, Mary Shelley *FRANKENSTEIN*-je lesz majd a következő nagy pillanata ennek a történetnek a XIX. század elején. Addig azonban még történnie kell egy s másnak.

Itt van mindjárt a másik oldal: hogyan viszonyulhat az ember mint teremtmény alkotójához, azaz az Alkotóhoz. John Milton és az ő különös *ELVESZETT PARADICSOM*-a még mindig a XVII. századból. „*Did I request thee, Maker, from my clay / To mould me man? Did I solicit thee / From darkness to promote me?*”⁷ – ezt az idézetet választja majd Mary Shelley is emlegetett regénye első kiadásának mottójául. Mindazonáltal nem Ádám alakjához kötődik az a hosszan tartó intellektuális izgalom, amelyet a mű kiváltott, hiszen Ádám látszólag kihívó kérdései ellenére is az alázat mintaképe marad. Közhely, hogy a vélhetőleg szociniánus Milton keresztény eposzában a Sátán, a bukott angyal az igazi főhős, a szimpátiánkat kiváltani képes lázadó, aki a göggel és önkénnyel jellemezhető isteni autoritás ellen lép fel. Az Atya határozottan háttérbe szorul lázadó teremtményével szemben: persze csak „esztétikailag” s nem teológiailag. Vagy mondhatnánk: politikailag. Milton élete mindenestre azt mutatja, hogy rosszul túrte a des-

potikus hatalmat, s adott esetben tenni is hajlandó volt ellene, nem is keveset. Mindenesetre az eposzbéli Sátán az intellektuális korlátok és a politikai tekintély ellen lázadó szabadgondolkodó prototípusa lesz. A XVIII. század közepétől kezdve a „miltoni” jelző, mint Lord Byrontól tudjuk, a „fenséges” szinonimájává válik. A fenséges, amely elévülhetetlen érdemeket szerzett a (neo)klasszikus poétikák lebontásában és a modern esztétikai diskurzus kialakulásában, s amelynek leírásaiban eleinte inkább a képzelet *szabad* szárnyalása volt a hangsúlyos elem, a század közepére a rettegéssel kerül szoros kapcsolatba. Elég, ha Edmund Burke „*élvezetes iszonyára*” (*delightful horror*) vagy e derék ír hatására esszéíró Kant „*irtózáttal elegyes gyönyörére*” (*Wohlgefallen mit Grausen*) gondolunk. Vajon a XVIII. századi fenségesélménynek is köze volna az alkotó-teremtmény viszonyhoz? Túl azon, hogy kis erőfeszítéssel a világon minden mindennel összefüggésbe hozható, ha irányt váltunk, és egy pillantást vetünk arra, a nagyon sokrétű eszmetörténeti folyamatra, amelyben a modern est formálódik ebben a században, akkor látható, egyrészt, hogy ez a formálódási folyamat sok szempontból (újra)teremtése önmagunknak. Másrészt, hogy a pozitív, „építő” tendenciák mellett szükségképp destruktív, sötét erők is feltűnnek, amelyek újrarajzolják az individuuum létezése és a semmi határvonalát. A fő színtér: a század regényirodalma; a „szentimentális” regények, különösen a levéregények, valamint – a gótikus rémregények.

William Beckford, Matthew Gregory Lewis és mindenekelőtt Ann Radcliffe neve ma már elég keveset mond. Regényeik a rettenetes, az iszonyatos iránti (esztétikai) érzékenységnak, a borzalmas iránti különös áhítatnak a termékei. Miért vonzódik Watteau, Boucher és Zoffany százada sötét erdők baljós rejtelméhez, lidérces barlangokhoz, éjfélti temetőkhöz, kísértet járta romokhoz és sötét fürgetegekhez – kérdezi Mario Praz. S a válasz: feminin jellege miatt.⁸ E regények azt a mindent átható metafizikai aggodalmat tükrözik, amely létezésünk tünékenységének és talajtalanságának tudatából táplálkozik, s lelkünk ama tendenciáit, amelyek a nemlétezésbe, a semmibe rohannak – röviden: az *ánimuszban* rejlő *ánimát*. Ann Radcliffe UDOLPHO REJTELMEI című regénye különösen érdekes lehet számunkra. A borzongató, rejtelmes történetek, a kísértetek valójában a túlérzékeny főhősnő, Emily lelkének eseményei, érzései, „képrázatai”: azaz teremtményei. Szellemek népesítik be a mindennapok színtereit: távol lévő szerelmének és halott apjának árnya kísért. Az elmúlástól, pusztulástól, végleges elszakadástól, felejtéstől rettegő lélek olyan világot épít önmaga köré, amely számára valóságosabb és maradandóbb a fizikai realitásnál. A hagyományos gótikus rémtörténetekben a természetfeletti tör be otthonos és ismerős szféránkba, Radcliffe-nél szó sincs transzcendensről: otthonos világunk kap rejtelmes, spirituális aurát.⁹

II

1817: Mary Wollstonecraft Shelley befejezi FRANKENSTEIN VAGY A MODERN PROMÉTHEUSZ című regényét. Ezt, bár számos lényeges eltérést mutat, a gótikus rémregények örökösének szokták tartani. A történet unalomig ismert, bár mára már inkább csak többé-kevésbé sikerületlen feldolgozásaiból. Victor Frankenstein az élet titkát kutatja, s megtalálja. Megszerzett (isteni vagy démoni?) tudását azonnal fel is használja: életet ad egy (emberi?) lénynek. Abban a pillanatban, amint felemelkedik a boncasztról, alkotója halálosan megrémül. Teremtményét pusztán *esztétikailag* ítéli meg, s olyan irtózatossá találja, hogy inkább elmenekül a közeléből. Megtagadja „gyerme-

két”, magára hagyja, annak magánya pedig végzetesnek bizonyul. Hiszen alkotóján túl, később, a De Lacey család képében az egész polgári társadalom, Frankenstein doktor bájos unokaöccse képében pedig az ember (a maga gyermeki romlatlanságában) is rémülten fordul el tőle: a lény annyira iszonyatos, hogy fel sem merül emberként, azaz erkölcsi lényként való kezelése. Érdekes filozófiai probléma, hogy elképzelhető-e olyan fokú vagy olyan típusú rútság, amely már nem tolerálható, amely nem bocsátható meg, amelytől nem lehet eltekinteni viselője jóindulata és ártatlansága, sőt nemes tettei ellenére sem? Hogyan néz ki a teremtmény? Nem tudjuk pontosan. Mary Shelley leírásából nem sok derül ki: alakjának voltak impozáns, sőt szép részletei, de „*e pompás részleteknek ijesztően ellentmondott ráncos képe, egyenes, fekete ajka s vízenyős tekintete, amely majdnem ugyanolyan színű volt, mint a szürkésfehér szemgödör, amelyben ült*”.¹⁰ Tehát a legszönyösebb: a teremtmény szeme! Ez a pont nagyon fontos lesz még.

A lénynek, aki „*a teremtés mocskos műhelyében*” készült, valójában semmi bűne nincs, mint később tőle megtudjuk, elméje valójában *tabula rasa*, amelyet a külvilágból szerzett tapasztalatokkal rendez be fokozatosan – teremtője vesztére és John Locke nagyobb dicsőségére. Pusztán csúf: „*Nincs halandó ember, aki elviselte volna annak az arcnak az iszonyúságát. Egy életre keltett műmia nem lehet oly ocsmány, mint az a nyomorult*” – mondja a büszke alkotó. Vagy unokaöccse gyilkosaként megpillantva: „*Nem lehetett nem fölismerem. Egy villám fénye megvilágította, s így világosan láttam. Roppant termete, torz tartása, embertelen csúfsága nyomban elárulta: ez az a szörnyeteg, az a mocskos démon, aki tőlem kapta az életét.*”¹¹

A „*Dante képzeletét*” is meghaladó rútsága miatt, s kizárólag emiatt, kitaszított és magányos teremtmény, aki pedig kezdetben valóságos széplélek (a PÁRHUZAMOS ÉLET-RAJZOK-on, az ELVESZETT PARADICSOM-on és a WERTHER-en kulturálódik, és a már-már bántón idillinek lefestett De Lacey család lopva élvezett társaságában szocializálódik) ördöggé válik: „*mint az ősdémon, a poklot viseltem magamban*”¹² – mondja a lény, amiből láthatjuk azt is, nemhiába olvasott Miltont. Elszabadulnak pusztító indulatai, hadat üzen az „*emberfajnak*”, de elsősorban teremtőjének. Innen már egymást követik a rettenetes események és a világot átszelő eszelős üldözés. A teremtmény ugyanis kiváló pszichológusnak bizonyul, nem az alkotót magát, hanem szeretteit pusztítja el, hogy ő is átélhesse az egyedüllét rettenetét, hogy szenvedései megnyúljanak és minden képzeletet felülmúljanak. A lélek és nem a test ellen támad – valóban *modern* gondolkodó. Alkotó és teremtménye egymásra vannak utalva – érzelmileg is; sorsuk közös (ennyiben persze egyikük sem társtalan): a végletes, burke-i értelemben fenséges magány és a mélység nélküli szenvedés.

Az esztétikai megítélésnek itt szinte ontológiai státusa van. Másként nem volna érthető az az elutasítás és kirekesztés, amelyben a teremtményt részesítik az őt megpillantó emberek. Talán innen válaszolható meg a fentebb felvetett, az abszolút rútságot érintő kérdés. Mary Shelley szövege több szinten is hangsúlyozza, hogy az esztétikai élmények, az olvasmány-, de mindenekelőtt azok a tájélmények, amelyek szereplői életének keretét alkotják, meghatározók lelki fejlődésük szempontjából: személyiségük formálódását nem lehetne megérteni az esztétikai tapasztalatok meghatározott sorozata nélkül. Minden, ami releváns az ember életében, esztétikai jellegű. A megteremtett lény pedig visszataszító, valójában nem egyszerűen csúf, hanem *undort* keltő (miként Kant is ezt tartja a rút ama fajtájának, amely a széppel ellentétben áll), valami, ami az emberi szférából kivetendő, mert annak destrukciójával fenyeget. Az esztétikai agresszió egyben az emberi társadalom elleni agresszió is. Paradox (vagy in-

kább: tragikus) módon, persze, éppen a kitaszítás indítja el a teremtményt azon az úton, amely pusztító démonná teszi. Akik megpillantják a lényt, nem is mérlegelnek: ítéletük azonnali és megfellebbezhetetlen. A teremtmény látványa túl van azon, amit egy esztétikailag nevelt ember még el tud viselni.

Dr. Frankenstein óriásit hibázott: teremtése esztétikailag bukott meg. Erre utalhat a regény alcíme: „*modern Prométheusz*”. Prométheuszt mint az ember szobrását inkább teremtménye morális defektusaiért volt szokás felelőssé tenni,¹³ Frankenstein doktor ebben nem marasztalható el, annál inkább az esztétika oldaláról. Nem az a fő baj, hogy mivel a teremtmény nem az Alkotó műve, szükségképp nem érzékelhetjük azt a (neo)platonikus szépséget, amelynek az isteni ősforrásból kiáradva kellene rajta előmlenie; hiszen a XVIII. század végére már az Ő kreatóri tevékenységének eredményeit sem mindig látják ilyennek. Gondoljunk csak Blake tigrisére és a „*fearful symmetry*” fordulatára:¹⁴ „*Did he smile his work to see? / Did he who made the Lamb make thee?*”¹⁵ – a sorok hátrorzongatóan gyönyörűek, a kérdés pedig megrázó: mintha az isteni kéz nyomait nem mindenütt tudnánk maradéktalanul és idvezült mosollyal élvezni. A nem e világi szépség nem feltétlenül embernek való. Lehet benne valami félelmetes. Frankenstein teremtménye – ha felhasználjuk a hagyományos hierarchiát – nem fellelte van az ember lakta szférának, a szépség, a társas szenvedélyek szervezte otthonos világnak, hanem alatta. De úgy tűnik, mindegy is, van-e ilyen hierarchia: bármerre „haladjuk is meg” jól ismert, domesztikált világunk határait, valami iszonyatosba és uralhatatlanba ütközünk. Különben is ki tudja, hogy néz ki egy szeráf? Tényleg *szebb-e* dr. Frankenstein tákolmányánál? Ezek persze már nem a regény kérdései.

Kapunk egy kissé szájbarágós theologico-esztétikai magyarázatot is: „*Isten a maga irgalmában az embert szépre és vonzóra teremtette – elmélkedik a teremtmény alkotójának okulására –, önmaga hasonlatosságára, de az én alakom a te torz másod, s attól, hogy hasonlít rád, még visszataszítóbb.*”¹⁶ Mindez akár így is lehet, de talán nem az az igazán érdekes, hogy az Isten teremtette ember magában hordozza az *imago Dei*t, a szerencsétlen lény pedig ehhez képest már csak egy másodlagos vagy „rontott” képmást, öntelt és mohó véges alkotójáét. A probléma inkább az, hogy *más* képre vagyon teremtve, s ehhez képest irreleváns, hogy ez a kép milyen viszonyban van az *imago Dei*vel. Az esztétikai ítéletek inherens társiassága – Burke-nél és még inkább Kantnál – azt jelenti, hogy a szépre és a domesztikált fenségesre vonatkozó ítéleteink feltételeznek és egyben fenn is tartanak egy közösséget, mondhatnánk úgy is: a kulturális közösségünket. A polgári társadalom, ahová a szegény lény vágyakozik és a *sensus communis*ként működő esztétikai ítélőerő, az ízlés kölcsönösen összefüggenek. Burke-nél az ízlést – amelynek tekintetében az emberek között nagyobb egyetértést vél felfedezni, mint az észre tartozó kérdésekben – az ember pszichofizikai konstitúciójából egyértelműen levezethető törvények szabályozzák; s a pszichofizikai kiépítettség, természetesen, az Alkotó műve. Kantnál bonyolultabb a helyzet: ízlésítéleteink kimondásakor figyelembe vesszük mások lehetséges ítéletét, de – miként Alfred Baeumler felhívja a figyelmet – ez nem azt jelenti, hogy mindenkor a közmegítéléshez alkalmazkodunk, inkább azt, hogy a mindnyájunk lelkében ideálként lakozó „*Menschheit*”-ra tekintünk, s ez lesz ízlésítéleteink általánosértvényűségének az alapja; mások véleményéhez már csak azért igazítjuk meghozott ítéleteinket, hogy érthetők maradjunk.¹⁷ De ha dr. Frankenstein teremtménye önmagába tekint, egészen másmilyen ideált kénytelen ott megpillantani; hogy pszichofizikai felépítésének másságáról ne is beszéljünk. Szörnyünk nyugodtan olvasgathatta volna A GYAKORLATI ÉSZ KRITIKÁJÁ-t, de döbbenet el kellett volna dobnia

AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJÁ-t, hiszen kénytelen lett volna felismerni, hogy esze miatt ugyan erkölcsi lény, de „esztétikai”, s ami itt ugyanaz: társadalmi lény szükségképp nem lehet. Az emberek ízlésközössége őt csak undorítóan rútnak képes látni – még jó, hogy nem akadt a kezébe Kant az erdőben, ahol egyéb olvasmányait is találta! A teremtménynek, s a regény végére alkotójának, reménytelen és áthidalhatatlan magánya – amely Burke szerint alig jobb a halálnál – azt az iszonyattal jellemezhető fenségest jelenti, amely az otthonos társas világ szépségének ellentéte, s amely végső soron ez utóbbi törékenységére és tűnékenységére is figyelmeztet.

Már a XVIII. század legelején megfogalmazódik Lord Shaftesbury szkeptikus filozófusa ajkán a félelem, hogy mi van akkor, ha a világrendet kutató lelkesült emberi lélek semmit sem talál: „...ez [lelkek] melankóliája akkor, midőn hasztalan kergetvén a legmagasabb rendű szépséget, sőtétbe borító felhőkre talál. Szörnyek lépnek elő, nem Libia sivatagjaiból, hanem jóval szaporábban az emberi szívből, és elborzasztó [horrid] látványukkal tisztátalan képet vetítenek a természetre. Ő, a védtelen (amint képzelik), és ily abszurd módon működő, megvetés tárgyává lesz, a világ kormányzása kétségbe vonatik, az istenséget pedig semmissé teszik.”¹⁸

A folyamat szinte pontosan így zajlik majd le a nemes lord minden erőfeszítése ellenére. A kozmikus támpontjait vesztett modern lélek felfedezi saját sötét oldalát, és kivetíti a természetre, így teremti meg szörnyeit, amelyek egyszerre vannak odakint és idebent, s amelyek végső bizonytalanságának és magányának a képei lesznek. S egyúttal istenképmás voltának torzképei. A gótikus regények, mint fentebb már kiderült, ebben a pszichológiai térben jelennek meg, illetve jelölik ki egyúttal ezt a teret. Lelki jelenségekről van szó; leginkább a túlérzékeny, sőt hisztérikus, női lélek teremtményeivel benépesített sötét és kísérteties világról. A „*pszichikus valóság lép a figyelmen kívül hagyott anyagi valóság helyére*”¹⁹ – mondja majd Freud, de ő már egy teológiai, metafizikai kifejezésektől megfosztott, mondhatnánk, teljesen szekularizált lélektani beszédmódban. Freud itt E. T. A. Hoffmann A HOMOKEMBER című novellájából kiindulva elemzi a lidércesen hátborzongató (*das Unheimliche, the uncanny*) fogalmát. Az iszonynak ez a fajtája túl van minden eddigin. Az *Unheimliche* nem a burke-i értelemben vett fenséges rettegés vagy iszony, amely az önfenntartási ösztönünket stimulálja édes-borzongatóan. Itt ugyanis már nem természeti (metafizikai), vagyis pszichofizikai lényként merül fel az átélő szubjektum, nem is pusztán önmagát kiművelő (vö. *Bildung*), elmesélő, létrehozó, megcsináló modern egóként, hanem saját tudatalattijának mélységes és sötét szakadéka felett lavírozó személyiségként. Freud az animizmus már régen „meghaladott” ősi örökségének felidéződését (például halottak életre kelése) nevezi az *Unheimliche* egyik forrásának. Az ettől élesen el nem választható másoknak viszont az elfojtott gyermekkori kasztrációs félelmet vagy az anyaméhet (vö. *un-Heim-lich*) idéző fantáziaképek váratlan újramegjelenéseit. Másként fogalmazva: az *unheimlich* élmény valami olyannal kapcsolatos, amiről azt hittük, már réges-régen bezártuk lelkünk egyik eldugott zugába, azaz uraljuk, s hirtelen kiderül, hogy uralhatatlan. Kísértetiesen hátborzongató, amikor valami, ami minden iszonyú titokzatosága mellett alapvetően ismerős, lelkünk legmélyebb, „legősibb” rétegébe ágyazott – elszabadul.

Hoffmann novellájának főhőse, Nathaniel, szemének elvesztésétől retteg, rettegésének gyökere a gonosz apafigura (Coppelius ügyvéd, későbbi felbukkanásakor: Coppola optikus) képéhez kötődik. Freud szerint ez a valójában kasztrációs félelem tör elő újra és újra lidércesen hátborzongató hatást váltva ki hősünkben, vezet aztán sze-

mélyiségének széteséséhez s végül halálához. Történetünk szempontjából Nathanielnek az Olimpia baba iránt érzett szerelme a legérdekesebb. A Spalanzani professzor és Coppola által gyártott automata iránti lángolása elhomályosítja korábbi szerelmi érzését; s a „lány” mechanikus szerkezetként való felismerése (ami egyúttal saját szeme elvesztésének rettenetét is újra felidézi) lesz a novella egyik leghátborzongatóbb jele. Freud értelmezésében: „*A professzor mint az apasorozat egy darabja lép fel, Coppolát pedig Coppelius ügyvédként ismerjük fel. Ahogy annak idején a titokzatos tűzhelynél dolgoztak [ti. Nathaniel igazi apja és az ügyvéd], úgy készítették el együttesen Olimpia babát, a professzort egyenesen Olimpia apjának nevezik. A kétszeresen közös vonások az apa-imágó meghasadásainak mutatják meg őket, azaz hogy a mechanikus és az optikus nemcsak Olimpia, hanem Nathaniel apja(i) is. [...] Ez az automata baba nem lehet más, mint Nathaniel kora gyermekkori, apjával szembeni feminin beállítottságának materializációja. [...] Olimpia nem más, mint egy Nathanielről leválasztott tünetegyüttes, ami személyként áll vele szemben, ennek hatalma az Olimpia iránti értelmetlen kényszerszerelmben jut kifejezésre. Joggal nevezzük ezt a szerelmet narcisztikusnak, és megérthetjük, miért távolodik el valós szerelmének tárgyától.*”²⁰

Olimpia kettős értelemben is személyként megjelenő konstrukció: egyrészt embert imitáló (attól szinte megkülönböztethetetlen) automata, másrészt – mint szeretett lény – egy elfojtott infantilis rettegésektől feszülő, súlyosan sérült psziché terméke: egy önálló személy ugyanebben a lélekben. Ezt az *unheimlich* élményt hősünk nem sokkal éli túl: Olimpia lélek nélküli szerkezetként való felismerése általában az emberi lény megkülönböztethetőségét teszi kétségessé; szerelmének céltévesztése pedig saját ép személyiség voltának, személyisége integritásának illúzióját rombolja szét.

Szemek, humanoid automaták, az önazonosság lidércesen hátborzongató megkérdőjelezése – szinte minden együtt van, hogy történetünk utolsó állomásához ugorhassunk.

III

1982: Ridley Scott amerikai rendező, a jó nevű sci-fi szerző, Philip K. Dick VILLANY-BIRKÁKKAL ÁLMODNAK-E AZ ANDROIDOK? című regényét felhasználva, megalkotja a '80-as évek egyik *cult movie*-jét: a BLADE RUNNER-t.²¹ A film, miközben ráfizetés, kiskvartacult kultusszá válik. Klubok, vitakörök, internetlevelezési listák jönnek létre, ahol az érdeklődők/rajongók mind a mai napig vitatják a film rejtélyeit, pontosítják a forgatókönyveket, összehasonlítják a mű különböző változatait, s kicserélik reflexióikat. Legendák terjednek, például egy sehol be nem mutatott háromórás változatról. Interjúk mindenkivel: a rendezővel, a főszereplőkkel, a regényíróval – ezek többnyire egymásra záródnak, semmi nem lesz világosabb általuk, így csak tovább erősítik a kultuszt. Talán nem is pusztán üzleti fogások ezek; a film valóban zaklatottan született, vita volt a rendező és az első forgatókönyvíró, a rendező és a producer, majd a rendező és egyes főszereplők között; menet közben változott meg a koncepció; majd a producer kikényszerített egy happy endes változatot is az amerikai mozik számára (amelynek szintén több módosulása van); ehhez képest koncepciózusnak tekinthető az utolsó, 1992-es, ún. „rendezői vágás” stb. A BLADE RUNNER nagyrészt véletlenek meghatározta keletkeztörténetét akár emblematikusnak is láthatjuk: több forgatókönyv létezik, nincs végső koncepció, nincs értelme „eredetiről” vagy szerzői autoritásról beszélni; a nyilvánosság előtt zajló viták, veszekedések és dicsőítések – azaz a recepció – elválaszthatatlanul a „mű”-höz tartoznak, ami így belőlük és általuk él. Szétfolynak, eltűnnek a műalkotás hagyományos keretei.

A filmnek tehát kezdettől fogva megpróbáltatásokon kellett átesnie, s mindezt túl-élnie, sőt mindettől megemelkednie – története egyfajta passiótörténetté vált, az önazonosságért és (egyben) az életért folytatott küzdelem metaforájává, azaz a filmben elmondott történet metaforájává is. Mondhatnánk azt is, hogy nem érdemes túl komolyan venni ezt a mozit, végső soron egy lapos amerikai produkció (*horribile dictu*: akciófilm), amelyet számos véletlen körülmény összjátéka folytán rejtelmes köd övez, s ebből él, miközben három közhelyet ismét el, s – főként a belezsúfolt szimbólumok és utalások okozta jótékony homály révén – úgy tesz, mintha mély értelmű volna. S az áhítatos befogadó is úgy tesz, mintha értené, miről van szó, vagy legalábbis volna tétje annak, hogy egyszer majd teljesen megérti – kérdés persze, lényegesen különbözik-e ez a klasszikus művek befogadásától. Mindazonáltal könnyen lehet, hogy tényleg bővíval állunk szemben. Ha azonban hatását nézzük, kétségtelennek látszik, hogy beletalált valamibe.

Miért tart sokakat lázban ez a film? Miért gondolják, hogy megtudható belőle valami fontos – önmagukról, a világról, a kultúráról, amelyben élnek –, valamiféle igazság? Miért gondolják, hogy ha egyre nagyobb felbontású képeket rajzolnak róla maguknak, akkor felfedődik valami, valami lényeges, ami korábban nem látszott – ahogy a film elhíresült fényképanalízis-jelenetében? Mintha nem volna mélysége e műnek sem, mintha végtelenül nagyítható volna, s egyszer csak megpillanthatnánk... – valamit vagy valakit? Mi ad hitelt ennek a filmnek, miért nézhető úgy, hogy valamiféle kapu egy magasabb/mélyebb igazsághoz? Egyik kézenfekvő magyarázat lehet az, hogy kulturálisan belénk ágyazódott, ha tetszik, archetipikus figurákat, viszonyokat, sémákat érint meg és értelmez újra. Ezek között szerepel az alkotó és teremtmény viszonyának és a teremtmény önazonosságának kérdése. Ráadásul – talán túlságosan is – könnyen észrevehetőek a film utalásai Miltonra, Blake-re vagy éppen E. T. A. Hoffmannra.

Replikánsok: olyan ember alkotta android robotok, akiket az új világok meghódításához szükséges emberfeletti megpróbáltatások elviselésére terveztek. Legfejtettebb változataikat pedig már csak a Voight–Kampff-féle rafinált empátiaesztét – amelynek fontos része, hogy monitoron figyelik a vizsgált alanyok szemének rezdüléseit – lehet megkülönböztetni a homo sapienstől. „*More human than human is our motto*” – embe-rebbet az embernél, hangzik a replikánsokat gyártó Tyrell cég jelmondata. A számukra tiltott Földre visszatérő, lázadó hat replikánst – mint bukott „tűzangyalokat”, akik olykor Blake-parafrazisokat szavalnak – Roy Batty (Rutger Hauer) vezeti, aki az *Übermensch*hez társuló összes közhelyes elvárásunkat kielégíti: germán típus, magas, erős, szőke, rendkívül intelligens (gondoljunk csak az elmaradhatatlan sakkjátszmára, amelyet az alkotóval vív, hogy találkozhasson vele, s amely, nem véletlenül, a híres múlt századi *immortal game* megismétlése), kiméletlenül céltudatos és elszánt. Ezek a teremtmények négy évig élhetnek csak, s több életet akarnak az alkotótól, azaz dr. Eldon Tyrelltől (Joe Turkel) – „*I want more life, fatherfucker*”²² –, aki, mellesleg, az *Olympia South* városrészben lakik. A *NEXUS 6* típusú rebellis replikánsok találkozni akarnak teremtetjükkel – ismerős vágy.

A nehézségek ellenére a találkozó sikerül, s rövid erkölcsi, majd genetikai disputa után az alkotó fizikai elpusztításával zárul: hatalmas, szemét zavaróan felnagyító szemüvege benyomatik a kisagyáig, *well done* – hol vagyunk már az Alkotó szellemi vizsgálásától vagy akár dr. Frankenstein lelki megsemmisítésétől! A Tyrell-művek gigan-tikus piramisában lakozó Urizent elemésztí Orc, az (itt: félve előre kalkuláló) Értelmet

a Tűz, a parancsolatokat adó, törvényekkel korlátozó és mérnökként tervező teremtőt a lázadó, a jón és rosszon túlról érkező „*halandó isten*” – a Blake-et idéző profetikus üzenet elég könnyen dekódolható: új világkorszak közelít, a kataklizma elkerülhetetlen. A „*biomechanika istenének*” – ahogy Batty szólítja Tyrellt – kissé gusztustalan kimúlását hamarosan követi legsikerültebb teremtménye halála is, furcsa, túlságosan is *emberi* halála. A film *szenzimentalizmusa* e jelenetnél ér a csúcspontjára.

Batty Luciferként érkezik a Földre, az utolsó jelenetekben Krisztusként szenved (a beállni készülő halált a tenyerébe szúrt vasszög okozta stimulációval próbálja késleltetni), majd – a szó fizikai értelmében – megmenti Deckardot (Harrison Ford), az életére törő fejdáaszt. Egy szó szoros értelemben vett *Saviour* – ez az egyik leghíresebb jelenet: fél kézzel, tenyerében a szöggel, emeli ki a szakadékból a halálra remült fejdáaszt. Batty halálát az jelzi, hogy a kezében tartott fehér galamb elrepül – s eltűnik, mint a „*könnyek az esőben*”. Talán már kicsit csömörünk is van a keresztény szimbolikától (pedig még meg sem említettem a lépten-nyomon előbukkanó origami-unikornisokat és egyéb számos apróságot). Alkotó és teremtmény viszonyának története mindenestre itt erőteljesen átmoralizálódik. Batty és Tyrell beszélgetése is érint hagyományos (keresztény) erkölcsi témákat (elkövetett bűnök és megbocsátásuk emlegetése, az atyafiú viszony hangsúlyozása stb.), de talán még tanulságosabbak azok a mondatok, amelyekkel Batty az amúgy teljesen elnémult Deckardot bombázza párbajuk közben; ezek talán a legszebbek: „*Not very sporting to fire on an unarmed opponent. I thought you were supposed to be good. Aren't you the man?!²³*” Gyilkos irónia egy gyilkossal szemben. Ki az ember ebben a játszmában? Kiben van több empátia? Kiben van több nemesség, tartás? Ki méltóbb az ember névre? – már ha a szón erkölcsi létezőt értünk (függetlenül biológiai kiépítettségének esetleges mesterségesességétől) és nem pusztán természet adta genetikai kódot. A válasz aligha kétséges. Érzelmi, sőt érzelmes megnyilvánulásokat jószereivel csak a replikánsoktól látunk, ahogy valamiféle intelligibilis világ létezését sejtető tetteket is, még ha ott vélhetőleg nem is a *mi* eszméink lakoznak. Kétségtelen, hogy Batty a film főhőse, ahogy Miltonnál a Sátán, halála után nincs is már mit mondani. A rendezői vágás talán azért választotta azt a megoldást, hogy egyszerűen abbahagyja a történetet: Deckard és Rachael (Sean Young) belép a liftbe, becsukódik az ajtó, s itt véget ér a mozi (amúgy is kínos kiaknázni ezt a kicsit suta „szerelmi szálát”, ahogy a happy endes változatok teszik).

Nincs vigasz: az emberi(bb) lélek valójában a szüntogenetikusan android robotokban lakozik, akik meghalnak; halhatatlan teremtő pedig nem létezik. Eljövendő halálunk, amelyet valamilyen formában teremtményeink hoznak ránk, pusztán fizikai, visszataszító és ráadásul még érdektelen is lesz. A világtörténelem logosza „átcsapott”: immár nem az emberiség az alanya, hanem az „emberebb emberiség”. Nekünk csak a sötétség és az eső marad, valamint a mély és rosszat sejtető félelem, hogy akkor most mi jöhet? Tűzangyalok? A végén mégiscsak Bruce Willisre fogunk szorulni? – az persze már egy másik mozi.

IV

Hobbesnál a Leviatánt azért teremtjük, hogy mindnyájunknak legyen kitől félni. Fizikai fenyegetése nyugodt életünk szükséges – a priori – feltétele. Nincsenek szép látványok, amelyek elfednék a karnyújtásnyira lévő rettenetet. Frankenstein doktor esztétikailag tökéletlen teremtménye undorító megjelenése miatt szükségképp kitaszít-

tatik az emberi világából, a szép látszatok otthonos, polgári világából. Démoni pusztítása rávilágít az időközben eltelt másfél száz év alatt szőtt szép leplek mögött meghúzódó iszonyatra, hogy a féktelen barbárság vagy a halálnál alig jobb végletes magány továbbra is a közelben leselkedik. A halandó isten csak fizikailag fenyegetett minket, dr. Frankenstein lénye inkább lelkileg: egyrészt alkotója pszichéjét pusztítja, másrészt azt a hitünket és általános érzésünket, hogy társas világunk életünk biztos és végző keretét alkotja. Dr. Tyrellék tanulni próbáltak abból, hogy teremtett lényeink elszabadulhatnak és ellenünk fordulhatnak: eleve a rettegés határozta meg a teremtést, ezért lett szándékosan tökéletlen, ezért „építették be” a négyéves élettartamot. Az alkotó itt már eleve elfordult teremtményétől. A legsikerültebb replikánsok szebbek, erősebbek és nemesebbek az őket uralni akaró alkotójuknál és elpusztítani akaró fejedelmeknél. Lemészárlásuk brutális gyilkosságnak tűnik, s nem elszabadult eszközök likvidálásának: a barbár sapiens – átmenetileg – végez nemesebb utódjával. Frankenstein doktor még tragikus, fausti alak; Tyrell doktor már csak kisszerű, számítógépes és viszataszító figura. Jól nézünk ki.

Míntha az egész modernség a XVII. század óta jórészt arról szólna, hogy személyként megnyilvánuló teremtményeink pusztítanak bennünket: fölébünk nő az állam, amelyet mi alkottunk (Hobbes), a történelem, amelyet mi csinálunk (Vico), saját egónk, amelyet mi formálunk, majd selfünk, amelyről kiderül, hogy önálló személyekre esik szét (Freud), s általában a felhalmozott (természet)tudományos tudás, amikor teremteni kezd. Pedig ez nagyon veszélyes pálya, hiszen még az isteni teremtés sem nevezhető maradéktalanul sikeresnek. Gondoljunk csak Milton lázadó angyalaira! Már a lázadás ténye valami alapvető tökéletlenségről tanúskodik; a rebellió eltiprásának módja pedig végképp. Hiszen nem az lenne-e a méltó megoldás, hogy az eltévedt teremtmények megtérnek, azaz belső átalakulás után újfent elismerik a legfőbb autoritást? Nem ez történik: brutálisan elnyomatnak, ami nem túlzottan nagy siker, ha a másik oldalon az omnipotencia áll. (Eltiporni lehet bennünket, de legyőzni nem... – erre szoktunk olyan büszkék lenni.) Nem mintha ilyen messzire kellene menni a veszély megpillantásában. Legalább Freud óta tudjuk, hogy fiaink igenis ránk, alkotójukra törnek. Belőlünk lettek, s a hullákon akarnak felnőni. Mindenekelőtt kell nekik a nő, aki a miénk, majd a lehetőség, a hely, a hatalom. Nem *tetszünk* nekik. Nem kérték életüket, mégis iderángattuk őket a semmiből. Miközben nem garantálhatjuk, hogy boldogok lesznek, hogy jól fogják magukat érezni, hogy mindig kellőképpen szeretni fogjuk őket, és gondoskodunk róluk, hogy értelme lesz az életüknek stb. Egyszer csak egyedül találják magukat, számkivetetten, boldogtalanul. Úgy érzik, alkotójuk elfordult tőlük, hiszen világossá válik számukra az, hogy létrehozójuknak semmi sincsen igazából a hatalmában, semmi biztosat nem tud mondani vagy nyújtani. Akkor meg mit akar? Pusztuljon az ilyen!

Warwick–Budapest, 1997–1999

Jegyzetek

1. „*És fölkeltek az Angyalok tüzesen, partjukon / Dörgés görgött, miben az Orc égő lángja dohog.*” Fordította: Tóth Eszter.
2. Thomas Hobbes: LEVIATÁN VAGY AZ EGYHÁZI ÉS VILÁGI ÁLLAM ANYAGA, FORMÁJA ÉS HATALMA. Magyar Helikon, 1970. 7–8. o. Fordította: Vámosi Pál.
3. Carl Schmitt: DER LEVIATHAN IN DER STAATSLAHRE DES THOMAS HOBBS. SINN UND FEHLSCHLAG EINES POLITISCHEN SYMBOLS. Hanseatische Verlagsantlat, Hamburg, 1938. 76. skk. o.
4. Hobbes, i. m. 149. o. (Kiemelés tőlem – Sz. E.)
5. Hobbes, i. m. 293. o. (Kiemelés tőlem – Sz. E.)
6. Jonathan Scott: THE RAPTURE OF MOTION: JAMES HARRINGTON’S REPUBLICANISM. In: POLITICAL DISCOURSE IN EARLY MODERN BRITAIN. Nicholas Phillipson, Quentin Skinner (eds.), Cambridge University Press, Cambridge, 1993. 162. o.
7. „*Kértelek, Teremtő, / hogy sárból emberré gyúrj? Esdekeltem, / hogy a sötétből hívj elő...?*” Fordította: Jánossy István.
8. Mario Praz: INTRODUCTORY ESSAY. In: THREE GOTHIC NOVELS. Peter Fairclough (ed.), Penguin Books, h. n., é. n. 9. o.
9. Vö. Terry Castle: THE FEMALE THERMOMETER. EIGHTEENTH-CENTURY CULTURE AND THE INVENTION OF THE UNCANNY. Oxford University Press, New York, Oxford, 1995. 124. skk. o.
10. Mary Shelley: FRANKENSTEIN VAGY A MODERN PROMÉTHEUSZ. Szukits, Szeged, é. n. 48. o. Fordította: Göncz Árpád.
11. Az idézetek helyei: i. m. 46., 49., és 68. o.
12. Az idézetek helyei: i. m. 49. és 130. o.
13. Vö. pl. Lord Shaftesbury: MORALISTÁK. FILOZÓFIAI RAPSZÓDIA. In: BRIT MORALISTÁK A XVIII. SZÁZADBAN. Márkus György (szerk.), Gondolat, 1977. 79. skk. o. Fordította: Fehér Ferenc.
14. „*rettentő szimmetria*”. Fordította: Szabó Lőrinc.
15. „*Rád mosolygott Alkotód? / Ki bárányt is alkotott?*” Fordította: Kosztolányi Dezső.
16. Mary Shelley, i. m. 124. o.
17. Alfred Baeumler: DAS IRRATIONALITÄTS-PROBLEM IN DER ÄSTHETIK UND LOGIK DES 18. JAHRHUNDERTS BIS ZUR KRITIK DER URTEILSKRAFT. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1981. 280. o.
18. Lord Shaftesbury, i. m. 93. o. (Kiemelés tőlem; a fordítást egy helyütt módosítanom kellett – Sz. E.)
19. Sigmund Freud: A KÍSÉRTETIES. In: PSZICHOANALÍZIS ÉS IRODALOMTUDOMÁNY. Bókay Antal és Erős Ferenc (szerk.), Filum, 1998. 78. o. Fordította: Bókay Antal és Erős Ferenc.
20. Freud, i. m. 81. o. 4. jegyzet. (Kiemelés tőlem – Sz. E.)
21. A magyarországi mozikban SZÁRNYAS FEJ-VADÁSZ címen mutatták be. A filmre vonatkozó adatok és több érdekes megfigyelés forrása (1997): <<http://kzs.stanford.edu/uwi/br/off-world.html>>, illetve az innen elérhető további *site*-ok. Különösen a lehetséges filozófiai vonatkozásokat összegyűjtő <<http://www.uq.oz.au/~csmchapm/bladerunner/trivia-philos.html>>, valamint a keresztény szimbolikával foglalkozó <<http://www.corpcomm.net/~dnewland/dnrunner.htm>>.
22. „*Több életet akarok, atyám/faszfej*” – mindkét változat létezik.
23. „*Nem valami sportszerű fegyvertelen ellenfélre lőni. Azt hittem, te vagy a jó. Nem te lennél az ember?*”