

„A jövő világos. Darabokra fog hullani.”

Komplexitás és narratívák keveredése
Hayao Miyazaki animéiben

Rákai Orsolya SZTE Szegedi Tudományegyetem, BTK, habilitált egyetemi docens

Absztrakt: A tanulmány arra a kérdésre keres választ, hogy miként jelenik meg az ökológiai és kulturális komplexitás narratív megközelítése Hayao Miyazaki animációs filmjeiben, és hogy a történetei hogyan képesek alternatívát kínálni a nyugati világra jellemző redukcionista, dichotóm jellegű elbeszélő struktúrákkal szemben. A vizsgálat elméleti kereteit a rendszerelmélet, az ökokritika és a narratológia biztosítják. A dolgozat bemutatja, hogy Miyazaki műveiben a komplexitás nem leküzdendő akadályként, hanem értéként jelenik meg, a jó–rossz, ember–természet opozíciók helyett pedig nyitott, relációs elbeszélések jönnek létre. A tanulmány részletesen elemzi a *Nauszika – A szél harcosai*, *A vándorló palota* és a *Chihiro Szellemországban* című filmeket, bemutatva, hogyan kérdőjelezzik meg ezek a művek az ember központi, uralmi pozícióját. A dolgozat következtetése szerint az ilyen narratív formák hozzájárulhatnak az ökológiai tudatosság és a fenntartható jövők megfogalmazásához.

Kulcsszavak: ökokritika, narratológia, rendszerelmélet, Miyazaki, komplexitás, antropocén



The future is clear *It will fall apart*

Abstract: This study explores how ecological and cultural complexity is addressed through the narrative structures of Hayao Miyazaki's animated films. The paper examines how Miyazaki's storytelling offers an alternative to the binary, reductionist frameworks that dominate Western narrative traditions. The analysis is grounded in theoretical approaches from systems theory, ecocriticism, and narratology. The paper argues that Miyazaki's works treat complexity not as a burden but as a value, replacing oppositions such as "good–evil" or "human–nature" with open, relational narratives. Through close readings of *Nausicaä of the Valley of the Wind*, *Howl's Moving Castle*, and *Spirited Away*, the author demonstrates how these films challenge anthropocentric and dominative positions. Miyazaki's narratives invite multiple perspectives and emphasize care, reciprocity, and interconnectedness. The study concludes that these narrative strategies can foster ecological awareness and provide models for envisioning sustainable futures, positioning popular culture as a potential space for revising entrenched civilizational discourses.

Keywords: ecocriticism, narratology, systems theory, Miyazaki, complexity, Anthropocene



Miyazakinak már az első igazán nagy sikerű filmjével (*Nauszika – A szél harcosai*, 1984) kapcsolatban is azonnal a fogadtatás hangsúlyos eleme lett a környezettudatosság témája, későbbi munkásságáról szólva pedig gyakran a japán sintoizmust említik e szemlélet forrásaként. Művei világa azonban kezdettől kevert: nyugati és keleti elemeket egyaránt tartalmaz, történetei forrása gyakran nyugati irodalmi alkotás, melyeket azonban meglehetősen szabadon formál át. Munkássága annak ellenére is évtizedek óta populáris kultúra meghatározó korpusza, hogy benne az ökológiai, erőteljesen kritikus szemlélet nem engedi, hogy dichotomikus vagy leegyszerűsítő leírások teret nyerjenek, ám ez nem a nyugati hagyomány humanitás- és moralitásfogalmából következik.

Az antropocén, mely paradoxnak tűnő módon a transzhumanitás fogalmának kerete is, lineáris identitásnarratívák talaján áll, melyek linearitásukat épp annak köszönhetik, hogy folyamatosak, elimináltak, irrelevánsként jelölték meg a vonalhoz nem illeszkedő elemeket. Az egyértelmű dichotómiák leegyszerűsítő diskurzusai segítségével különbség tehető (többek közt) magas és populáris kultúra, ember és természet, jó és rossz, férfi és nő, bent és kint közt, ám nincs mód azt a komplex állapotot

szemügyre venni, amelynek mindezek egyként részei, s ez az ökológiai válságról való kommunikáció egyik legnagyobb problémájának tűnik. A jelen tanulmány arra keres választ, milyen megoldás rajzolódik ki a Miyazaki-animék narratíváiban a komplexitás megőrzésére, mit mond ez a populáris kultúra fogalmának jelen átalakulásáról és a nyugati kultúra ökológiai szempontból egyre égetőbbben problematikusnak tűnő diskurzív „civilizációs tabuinak” felülvizsgálhatóságáról.

A „humán anomália”

Valószínűleg némi indoklásra szorul, miért a Ghibli stúdió animéi alkotják a vizsgálat tárgyát, és talán az is, hogyan nyújthat a narratológia, a történetek struktúrájának és elbeszélésmódjának vizsgálata értékes szempontokat az ökológiai komplexitás és fenntarthatóság problémáinak kutatásához. E két területet egy alapvető kérdés kapcsolja össze: hogyan vált az ember egyszerre főszereplővé és anomáliává a világról szóló elbeszéléseinkben, s vajon az ember szereplőként kultúrától függetlenül hasonló sajátosságokkal bír-e az ilyen narratívákban?

A nyugati hagyományokban az ember régóta végső viszonyítási pontként szolgál, aki a természettől minőségileg különbözik. A zsidó-keresztény világképben ez a bibliai teremtésről szóló beszámolóban is megmutatkozik: az ember (a második teremtéstörténetben egészen pontosan a hímnemű ember), akit Isten saját képmására és hasonlatosságára teremtett, a természet ura és tulajdonosa, a többi teremtmény az ő javát van hivatva szolgálni. Pozíciója így egyfajta metafizikai tekintélyt és kétségbevonhatatlan hatalmat biztosít számára a természeti világ és a természettel, természeti jelenségekkel metaforikusan azonosított teremtmények és jelenségek felett. Ide sorolódik minden olyasmi, ami a testtel, az anyaggal függ össze, így ezekkel szemben az egyetlen morálisan helyes viszony a jogos uralom gyakorlása, míg a testtel, anyaggal, természettel szemléletileg, metaforikusan a szöveg szintjén megvalósuló módon azonosítódó környezet egyetlen elfogadható (erkölcsös) viszonyulása az alávetettség elfogadása és a hűség szolgálata. Amennyiben ez nem így történik – vagyis a „természet” ellenséges, lázad, nem fogadja el alávetett voltát, avagy még nincs meghódítva-megszelídítve –, akkor a narratíva mindig a legyőzésről szól, méghozzá a Rossz Jó általi legyőzéséről avagy megjavításáról (megszelídítéséről) s ezzel a világ rendjének helyreállításáról.

Ezzel egyidejűleg azonban a fenti történet főhőse maga is korlátozott felelősséggel bír tettei fölött: „az Atya gyermekeként” esendő, nem mentes hibáktól, bűnöktől, túlkapásuktól, s lényegében az Atya utasításainak végrehajtójaként, a transzcendens rend helytartójaként nem köteles számot vetni kivételezett helyzetével. Ha pedig hibát követ el – maga is alámerül a természet testi, anyagi világába, vagy nem tud perspektívát váltani és az alávetettek nézőpontjából is vizsgálni tetteit, tehát jogos hatalmával nem „kegyesen”, hanem „kegyetlenül” él –, kizárólag az Atya felé tartozik elszámolással. Bűnét nem az okozott kár, fájdalom, pusztítás jóvátételével szüntetheti meg, hanem

azzal, hogy őszintén kéri Isten bocsánatát: ember és természet közt nincs semmilyen kapcsolat, az ember a természettel („természetivel”) szubjektum–objektum viszonyban áll, kettejük kapcsolata kizárólag ember és Isten viszonyaként narrativizálódhat, ahol a természet pusztán az emberi cselekmények kontextusa, háttere, edénye.

A felvilágosodás során az ember kivételes voltának gondolata kissé átalakul: ő az, aki a „lét nagy láncának” központi, középső láncszemeként közvetít anyag és szellem között. Célja az anyag átlelkesítése, szellemmel való áthatása, tökéletesítése, vagyis felemelése az ideák világa felé (Lovejoy 1966). Istentől adott képességei segítségével mintegy befejezi a teremtés művét: az anyag, a természet tökéletes állapota a *Bildung* révén jön létre, vagyis azon folyamat során, amikor egy dolog formát ölt és elnyeri valódi lényegét. A modernitás szekularizálódó világképe tovább radikalizálja ezt a keretet. Az emberi tökéletesség immanens fogalommá lesz: az ideális ember a legerősebb erő a Földön, amely képes a természet minden elemét a saját közvetlen céljai szolgáltatába állítani, illetve azoknak alárendelni. Ezt az elképzelést visszahangozzák a 19. század második felének szociál- és nacionáldarwinista koncepciói, amelyek számára a hatalom és az ellenőrzés a haladás és a civilizáció jele és egyben feltétele.

Mindezzel szemben a keleti hagyományok sok esetben határozottan eltérően írják le az ember helyét a világmindenségben. A buddhizmus számára például az emberi létállapot egyedien áldott és szabad, de nem azért, mert a természet fölött állna, netán uralná azt, hanem mert ez az egyetlen birodalom a létezés hat világa közül, amelyben a megvilágosodás közvetlenül elérhető. A cél itt nem a környező világ tökéletesebbé tétele az ember szellemivel való kapcsolata révén, hanem a szenvedés meghaladása. Ez fejeződik ki végső soron az *ahimsa*, a nem-ártás elvében is, hiszen még a jó szándékú tettek, az úgynevezett „jó cselekedetek” is a karma részei. E nézőpontból az etikus létezés legmagasabb rendű formája nem a beavatkozás, hanem a zen – a nyugalom, a nem-cselekvés. A tudatosságot nem a tett, hanem maga a létezés jellemzi.

Ezek a szemben álló antropológiai keretek – nyugati uralom versus keleti transzcendencia – alapvető szerepet játszanak abban, hogy az adott kultúra hogyan alkotja meg elbeszéléseit a természetről, a komplexitásról vagy a fenntarthatóságról (Kuzmina 2020). Miyazaki munkái érdekes, egyedi metszetét alkotják e hagyományoknak, olyan képet felkínálva, mely egyszerre fogadja el és hívja ki mindkettőt.

A nyugati és keleti világnézetek közötti, a Ghibli-filmek értelmezéseiben is gyakran felbukkanó, meglehetősen leegyszerűsítő különbségtétel mellett ugyanis olyan archaikus hiedelemvilágok is léteztek, melyekben az emberi lények nem kivételek, hanem a természet rendjének integráns részei. Számos máig élő példát találhatunk erre a hagyományos kultúrákban az észak-amerikai indián társadalmaktól az ausztrál őslakos közösségekig vagy akár a japán sintó elképzeléseiiig (Chan 2015). E rendszerek mind arra az alapvető elvre épülnek, hogy az emberiség nem a természetten felül vagy kívül áll, hanem abba beágyazva létezik, a természet pedig nem valamiféle paszszív, semleges anyag, amelyet le kell igázni, vagy amitől meg kell szabadulni, hanem élő, átlelkesített és szent létező. Az említettekhez hasonló archaikus kozmológiák e szellemtől áthatott természeti világában minden folyó, fa, állat vagy kő rendelkezik

a tudatosság vagy a jelenlét sajátos formájával, az ember feladata pedig nem az, hogy „megjavítsa” a természetet vagy fölé emelkedjen, hanem az, hogy fenntartsa benne az egyensúlyt. Ha pedig ezt az egyensúlyt valami megzavarja, szerepe nem az uralom, az egyensúlyát veszített létező megtagadása vagy bűnös-ként elvetése, hanem a helyreállítás: gyógyítása annak, ami elromlott.

E megközelítés radikálisan újraértelmezi az ágencia és a felelősség kérdését: a narratív dramaturgia kereteit e történetekben nem az irányítás vagy az erkölcsi felsőbbrendűség, hanem a kapcsolati jelleg, a kölcsönösség és a felelős törődés határozza meg, mely keretek közt a világ nem erőforrás, hanem közösség. A közösségi identitás ilyen, archaikus kozmológiákon alapuló elbeszélései a kortárs populáris kultúra egy fontos szólamává váltak, erőteljes ellennarratívákat kínálva a növekedés, az uralom és az ember természettől való elválasztottságának modern ideológiáival szemben. Miyazaki filmjei tudatosan használják e tradicionális világképek visszhangjait annak érdekében, hogy megkérdőjelezzék az ember és a természet közti szakadék létjogosultságát, és az együtt-létezés, a törekénység és a helyreállítás különféle lehetséges változatait fogalmazzák meg.

Társadalom, kommunikáció, komplexitás – a rendszerelmélet perspektívája

Hogy jobban megértsük, hogyan kapcsolódnak a narratívák a komplexitás problémájához – különösen az ökológiai és a kulturális rendszerekben –, hasznosnak tűnik rövid kitérőt tenni a társadalmi rendszerelmélet területére. Az eredetileg Niklas Luhmann nevéhez kötődő rendszerelmélet nézőpontjából a társadalmat nem individuumok vagy intézmények alkotják, hanem kommunikációk, méghozzá kizárólag a (speciális módon definiált) emberi kommunikációs aktusok. A társadalmi rendszerek autopoietikusak, azaz olyan operacionálisan zárt rendszerek, melyek saját műveleteikből – ebben az esetben tehát a kommunikáció folyamatos, egymáshoz kapcsolódó, rekurzív aktusaiból – alkotják meg és tartják fenn magukat (Luhmann 1984). Ami e perspektívát jelen kérdésünk szempontjából különösen relevánssá teszi, az az a hangsúly, melyet a rendszerelmélet a strukturális mozgókapcsolatok jelenségére helyez, vagyis arra a módra, ami révén a különböző rendszerek, rendszertípusok kapcsolatba tudnak kerülni egymással. Az organikus rendszerek (mint a biológiai szervezetek) és a pszichikus rendszerek (az egyéni tudatosság) ugyanis nem képezik közvetlenül a szociális rendszerek részét: azok környezetében léteznek, kölcsönhatásban állva velük. E kölcsönhatásokat olyan ismétlődő, strukturált kapcsolatok stabilizálják, amelyek lehetővé teszik, hogy a különböző rendszerek befolyásolják egymást, anélkül hogy egymásba omlanának, mert ha a határaik megszűnnek, rendszerszerű létük is felbomlana (Luhmann 1984).

A kommunikáció exponenciális kiterjedésével – különösen a globális médiatér és a digitális hálózatok létrejötte illetve ezzel összefüggésben a narratívák fokozott termelése révén – a társadalmi komplexitás is radikálisan megnövekszik. Ezzel párhuzamosan új típusú kihívások jelennek meg: a strukturális bizonytalanság,

a jelentésképzés inherens többértelműsége, valamint az információ olyan volumennű többlete, amely a lineáris értelemképző stratégiák elégtelenségét teszi nyilvánvalóvá. A rendszerelmélet a társadalmi és nem-társadalmi rendszereket épp aszerint különbözteti meg, hogy miként tartják fenn önmagukat és milyen módon hoznak létre értelmet. E megközelítés két alapvető rendszerformát különít el: az allopoietikus rendszereket, amelyek önmaguktól eltérő produktumokat hoznak létre, és nem képesek saját maguk újraalkotására, valamint az autopoietikus rendszereket, amelyek saját elemeikből, saját működésük révén képesek önmaguk újratermelésére. Az élő szervezetek klasszikus példái az utóbbinak – a biológiai organizmusok e sajátosságának leírására alkotta meg az autopoietikus rendszer kifejezést két chilei biológus, Humberto Maturana és Francisco Varela –, de Luhmann érvelése szerint az autopoietikus rendszerek körébe tartoznak a pszichikus rendszerek, amelyek az egyéni tudat szintjén hoznak létre értelmet gondolatok formájában, valamint a társadalmi rendszerek, amelyek a kommunikáció önreferenciális láncolatain keresztül generálnak kollektív jelentésképző struktúrákat (Maturana és Varela 1980; Luhmann 1984).

Miért bírhat mindez jelentőséggel Miyazaki művészetének kontextusában, illetve tágabban az ökológiai narratívák szempontjából? Azért, mert az ökológiai válságra adott reflexív válaszok – és a fenntartható jövő elképzelésének lehetősége – éppen az ilyen típusú komplexitás kezelését teszik szükségessé. Olyan elbeszélésmódokra van szükség, amelyek nem redukálják a rendszereket egyszerű ok-okozati láncolatokra, bináris oppozíciókra (például hősök és ellenfelek, természet és kultúra), hanem képesek nyitott, relacionális és rendszerérzékeny módon strukturálódni. Olyan narratívákra van szükség, amelyek nyitva maradnak, kapcsolati hálókbán gondolkodnak, és tudatosak abban a tekintetben, hogy maguk is rendszerekből emelkednek ki, illetve rendszerek működéséhez járulnak hozzá.

A komplexitás kezelése – kogníció, társadalmi szemantika és a narratív kihívás

Ha a rendszerelmélet és a narratológia metszéspontját közelebről vesszük szemügyre, elkerülhetlenné válik egy alapvető kérdés: miként kezelik a társadalmak a komplexitást, és milyen szerepet játszanak ebben a folyamatban az elbeszélések?

A megismerés lényegi sajátossága a megkülönböztetés képessége. Működését a differenciálás irányítja, amely minden rendszer számára elengedhetetlen a környezet információkká formálásához és a válaszképesség kialakításához. Ugyanakkor minden különbségtétel implikálja a kontingencia elvét is – azaz annak felismerését, hogy a dolgok mindig alakulhattak volna másként is, mindig, minden pillanatban lehetséges volna más módon különbséget tenni. Ez pedig exponenciálisan növeli a kezelendő komplexitás mértékét.

A társadalmi rendszerekben a differenciálás különböző formái – vallási, jogi, tudományos vagy politikai – nemcsak eltérő önleírási narratívákat eredményeznek, hanem sajátos narratív sémákat is. Ahogyan azt a kognitív pszichológia területén Pléh Csaba, de a kognitív narratológia megalkotói is hangsúlyozták, ezek a sémák meghatározzák, hogyan strukturálódnak a történetek, milyen szereplők jelenhetnek meg bennük, és miként kereteződnek az események (Pléh 2012).

Az egyik legelterjedtebb – és legproblematisabb – narratív technika, amellyel a társadalmak a komplexitást kezelni próbálják, a mi/ők distinkció. Ez a bináris oppozíció, amely a modern elbeszélő formák jelentős részét strukturálja, rögzített pozíciókat, egyértelmű nézőpontokat és stabil narratív fókuszot eredményez. Gyakran morálisan felülkódolódik, hogy megfelelő dramaturgiai ívet biztosítson az elbeszélés számára, vagyis társul hozzá a jó/rossz dichotómia: mi, „a jók”, fenyegetettek vagyunk, míg ők, „a rosszak”, veszélyt jelentenek ránk. A narratív megoldás így látszólag evidens: őket át kell formálni, ki kell zárni vagy le kell győzni ahhoz, hogy mi érvényesülhessünk.

Ez a logika számos modern társadalmi narratíva alapját képezi, ahogyan azt például Reinhart Koselleck és Jacques Derrida elemzéseiben is láthatjuk (Koselleck 1997 [1988]; Derrida 1994 [1967]), s különösen erőteljes a kollektív identitás modern elbeszélései esetében. Ugyanakkor komoly problémákhoz vezet, különösen ha az imént említett rendszerelméleti perspektívából vizsgáljuk. Eszerint az úgynevezett morális felülkódolásnak sajátos funkciója van a modern, hiperkontingens társadalomban: a morális értékítéletek nem csupán etikai célt szolgálnak, hanem strukturális szerepük is van, amennyiben segítik a társadalmi rendszer koherenciájának fenntartását azáltal, hogy (ideális esetben csak önleírások szintjén, de) egyszerűsítik az amúgy kezelhetetlen komplexitást (Luhmann 1999 [1989]).

Ez az egyszerűsítés azonban komoly következményekkel jár. Csökkenti a rendszer önmegfigyelésének és kritikai reflexiójának lehetőségét. Ahogyan Rudolf Stichweh (2005) hangsúlyozza, az inklúzió és exklúzió folyamatai egyre problematikusabbá válnak: minél szilárdabban definiáljuk, hogy ki tartozik a rendszerhez, és ki nem, annál nehezebbé válik a rendszer belső ellentmondásainak azonosítása és kezelése, s annál inkább felülíródnak a társadalmi rendszerek működését biztosító szervezeti és interakciós szintek szabályai. Már nemcsak önleírásról van szó, hanem a rendszerkódok univerzális átprogramozásáról. Ennek következtében pedig az interakciók szintjén, ahol a jelenlét alkotja a rendszerhatárt, az egyik kommunikációs partner gyakorlatilag eltűnik, érvénytelenedik, elnémul, mivel kizárólag a hatalmi pozícióban lévő / „jó” / mi-oldal értelemképző tevékenysége releváns – ez azonban belátható módon az interakció végét jelenti. A szervezeti szinten, ahol a határt a tagság jelenti, a funkciók rendszerek intézményesült szervezetei esetében pedig a professzionalitáskritériumok szabják meg a kommunikáló felek jogosítványait és lehetőségeit, a mi/ők morális különbségtétele felülírja mind a professzionalitást, mind a tagság szabályait. Így viszont a szervezet nem tudja funkcióját ellátni, mivel nem a hozzáértés, hanem a „hozzánk

tartozás” lesz a rendszerhatár – az adott funkciós részrendszernek (például a gazdaságnak, a tudománynak, az oktatásnak vagy a politikának) viszont szüksége lenne a megfelelően strukturált, bővített és hozzáférhetővé tett rendszerspecifikus értelemre. A szervezetek ebben az állapotban már kizárólag önvédelemre, önfenntartásra képesek, értelemképzésre már nem: a tagság kritériumai átláthatatlanná, pillanatonként változóvá válnak attól függően, hogy épp hol húzódik a „mi” és az „ők” közt a határvonal; így pedig a rendszerspecifikus értelem nem tud újraaktualizálódni, mivel nem használhatja a saját szelekciós kódját (tekintve, hogy azt a morális mi/ők szuperkód felülírta). A rendszerek különbségei irrelevánsá válnak, már nem látni, hol ér véget a politika, hol kezdődik a gazdaság, a tudomány, a tömegmédiá vagy a vallás, rendszerelméleti szempontból tehát kontraszelekció jön létre – de ez általánosabb szociológiai értelemben is gyorsuló kontraszelekciós folyamatokat jelent.

Összefoglalóan tehát azt mondhatjuk, hogy az a narratív logika, miszerint „mi vagyunk a jók, ők pedig a rosszak”, bár stabilizáló és intuitív, egyben a modern, globális emberi társadalom alapvető sajátosságát biztosító komplexitás jelentős és működésképtelenséggel fenyegető redukciója is, és a hiperkomplex, hiperkontingens, Manuel Castells kifejezésével élve modern hálózati társadalomban sajnos nem szerencsés alapdramaturgia a kollektív identitás elbeszéléseihez (Castells 2005 [1996]). Éles határvonalat húz ugyan a rendszer és környezete között, ám ezzel nemcsak a rendszeren belül keletkező problémák észlelését és feldolgozását lehetetleníti el, de hosszabb távon maguknak az értelemfeldolgozó rendszereknek a létezését is. Ez a narratív struktúra pedig szoros kapcsolatban áll azzal, amit korábban az „emberi anomália” fogalmával jelöltem: azzal a tartós elbeszélő kerettel, amely az embert a természettől elkülönített és azzal szembehelyezett pozícióban ábrázolja. Ez a különbségtétel ugyan lehet morálisan komfortos, de ökológiai válságkörnyezetben kifejezetten veszélyes.

A kései kapitalizmus populáris elbeszélései – a struktúrától a narratíváig

Mielőtt megkísérelnénk az imént felvázolt elméleti kereteket konkrét Miyazaki-filmek példáihoz kapcsolni, érdemes röviden áttekinteni azt a tágabb narratív környezetet, amelyben ezek az alkotások keletkeznek és működnek.

A késő kapitalista társadalomban a populáris narratívák messze túlmutatnak a pusztá szórakoztatás funkcióján, mivel azoknak az alapvető elbeszélő struktúráknak a működése, melyekből építkeznek, áthatja a társadalom valamennyi alrendszerét: legitimációs keretként szolgálnak, megerősítve a fennálló normákat, értékeket és strukturális viszonyokat (Herzogenrath 2010). Akár egy kasszasikert nézünk, akár egy hírcímet olvasunk vagy reklámkampánnyal találkozunk, „árukapcsolásként” egyben olyan történeteket fogyasztunk, amelyek meghatározzák világértelmezésünket. Ezek a strukturális kis mikrotörténetek nem pusztán tükrözik a társadalmat, hanem aktívan részt vesznek annak újratermelésében: ha a tömegmédiá, melyben ma már gyakorlatilag kizárólagosan kommunikálunk, Luhmann-nal szólva a valóság transzcendentális

illúzióját¹ teremti meg, akkor a tömegmédiátörténet-hálózatok és narratív mikrostrukturái szerepek és narratív ívek mentén rendezik el és egyszerűsítik le ezt a világot (Luhmann 2008 [1995]).

Áttérve immár a ténylegesen fikciós történetekre, szembeötlő, hogy a műfaji sokszínűség ellenére különösen tartós narratív séma a mi/ők dichotómiája. Nemcsak a klasszikus elbeszélő formákban, hanem a populáris média számos műfajában is újra és újra visszatér. Gondoljunk például az ufó-narratívákra: az idegenek mint fenyegető „mások” jelennek meg – érthetetlenek, kiismerhetetlenek, gyakran ellenségesek. A horrorfilmekben a szörny hasonló funkciót tölt be: a félelem, a káosz vagy a normától való eltérés külsővé tett megtestesülése. A katasztrófafilmek e logikát a természetre vetítik ki: az „ők” itt egy irányíthatatlan, leküzdendő vagy túlélendő természeti erőként jelenik meg. Finomabb, ám nem kevésbé hatékony formában ez a bináris struktúra jelen van a Disney- és Marvel-univerzumokban is. Itt is világosan elkülönül jó és rossz, igaz és hamis, barát és ellenség. Ezek az oppozíciók érzelmileg kielégítő narratív lezárásokat kínálnak, ugyanakkor gyakran morálisan leegyszerűsített keretek között mozognak, amelyek elfedik a mélyebb strukturális problémákat. Habár sokszínűbb narratív stratégiákat alkalmaz, az anime médiuma sem mentes ettől a tendenciától. Számos sorozat reprodukálja ugyanazt a strukturális logikát: ember versus természet, bennfentesek versus kívülállók, rend versus káosz. Minden esetben a komplexitás redukciója történik a narratív koherencia megteremtése és az affektív bevonódás erősítése érdekében.

Ebben a mediális környezetben Miyazaki elbeszélései radikális kivételként tűntek fel. Filmjei távolról sem vetik el a történetmesélés emocionális hatását – de következetesen megkérdőjelezzik azokat a dichotómiákat, amelyek oly sok mainstream narratívát strukturálnak (Mayumi et al. 2006; Cheng 2019). Miyazaki történetei nem megerősítik az „ő” és „mi” közötti határt, hanem újra meg újra elmosódottá teszik azt. Nem a természet feletti kontrollt ünneplik, hanem annak elvesztését gyászolják, vagy éppen a kívánatosságát kérdőjelezzik meg, és nem zárulnak egyértelmű megoldásokkal, hanem az ambivalencia fennmaradását, kompromisszumos együttélést vagy csendes átalakulást jelenítenek meg (Napier 2006).

¹ Luhmann kétféle értelemben beszél a tömegmédiátörténet-hálózatokról. A „valóság” egyrészt jelentheti magának a rendszernek a műveleteit, „amelyek segítségével a rendszer újratermeli önmagát és a környezetével szemben fennálló eltérését”. A rendszerelmélet konstruktivista alapvetésének megfelelően ez a műveleti valóság az, amit fogalmainkkal elérhetünk, a „tényleges valóságot” nincs módunk megragadni. A tömegmédiátörténet-hálózat azonban nemcsak egyszerű műveleteket, hanem megfigyeléseket (az egyszerű operációkat megfigyelő műveleteket) is végrehajt, ami által tehát megkettőzi a (műveleti) valóságot: kommunikál valamiről – valami másról vagy önmagáról, vagyis különbséget tesz önreferencia és kifelé irányuló referencia közt. Ezek egyike sem valóságreferencia azonban a klasszikus arisztotelészi mimesisfogalom értelmében: a megfigyelés is konstrukció, létrehozás, nem pedig valami egyértelműen megragadható valóság ábrázolása. A megfigyelés tehát önmagától eltérő, önmagán túlmutató, de semmilyen a priori közös „tényleges valóság” fogalmában le nem horgonyozható tömegmédiátörténet-hálózat hoz létre, ami számára vagy mások számára valóságnak *mutatkozik*, s ekként működik a társadalomban. Ennek megjelölésére használja Luhmann a Kantra utaló transzcendentális illúzió kifejezést (Luhmann 2008 [1995]: 7–8).

A tanulmány következő részében Hayao Miyazaki filmjeinek néhány konkrét példáján keresztül tekintem át röviden, miként jelennek meg bennük ezek a narratív struktúrák, hogyan kérdőjeleződnek meg, illetve milyen módon kínálnak e történetek alternatívát a domináns elbeszélésformákkal szemben.

A Studio Ghibli és az ökológiai történetmesélés narratív kihívása

A Ghibli stúdió és különösen a Hayao Miyazaki által rendezett filmek világába érkeve egy olyan elbeszélői univerzummal találkozunk, amely az ökokritika térhódításával jelentős tudományos figyelmet kapott – elsősorban környezeti és ökológiai vonatkozásai miatt.

Számos tanulmány vizsgálja e filmek viszonyát az ökológiai kérdésselvetésekhez, nem pusztán tematikus értelemben, hanem abból a szempontból is, hogy miként strukturálják e kérdések magukat a történeteket.² Miyazaki elbeszéléseinek ugyanis egyik legfeltűnőbb sajátossága a hagyományos dichotómiák következetes elutasítása. Legyen szó férfi és nő, hódító és meghódított, jó és rossz, kultúra és természet vagy épp immanencia és transzcendencia ellentétéről, e binaritások rendre nemcsak elégtelennek, hanem gyakran aktívan félrevezetőnek bizonyulnak. Ez alapvetően határozza meg azt is, ahogyan e történetek kibomlanak. A mainstream narratívákban gyakran egy antagonistával való küzdelem szolgál a cselekmény motorjaként, melynek célja a központi konfliktus feloldása. Miyazaki filmjei azonban megbontják ezt a formulát. A kérdés nem az, hogy „kit kell legyőznünk a probléma megoldásához”, hanem az, hogy „létezik-e egyáltalán bárki vagy bármi, akit le kellene győzni”. Nemritkán maga a „legyőzés” aktusa is a probléma részeként jelenik meg, nem pedig annak megoldásaként.

A nézőpont és az elbeszélői fókusz struktúrája ezzel párhuzamosan szintén radikálisan átalakul. Ahelyett, hogy egyetlen főhőst követnénk, aki világos morális küldetést teljesít, állandóan többszörös perspektívák tárulnak fel előttünk – gyakran olyan lények vagy erők nézőpontjai is, amelyeket a hagyományos narratívák „idegenként” vagy „másként” ábrázolnak. A kamera – metaforikusan szólva – nem rögzül egyetlen szemszögben. Szereplők, nézőpontok, sőt fajok között mozog, arra ösztönözve a nézőt, hogy felismerje: a világ komplexitása nem ragadható meg egyetlen pozícióból.

A főhős–ellenfél dichotómia elutasításával a filmek megbontják a hagyományos narratív ívet is. Megfosztják a nézőt a diadal és feloldás emocionális egyszerűségétől, s helyett valami nehezebbet, de őszintébbet kínálnak: azt az elképzelést, hogy az együttélés, az ambivalencia és a gondoskodás erőteljesebb lehet, mint a győzelem, s hogy a világ megértéséhez nem elég saját hangunkat hallani – más hangokra is folyamatosan figyelniük kell. Ebben az értelemben a Miyazaki-filmek történetei nemcsak

² Lásd pl. Bigelow 2009; Chan 2015; Mayumi et al. 2005; Morgan 2015; Mumcu és Yılmaz 2018; Thevenin 2013; Ue 2023; Yokohari és Bolthouse 2011.

környezetvédelmi üzeneteket közvetítenek, hanem egy ökológiai narratívaformát is létrehoznak – olyat, amely visszatükrözi a minket körülvevő rendszerek komplexitását, és hozzájárul annak átgondolásához, vajon milyen elbeszélésekre van szükségünk ahhoz, hogy ezekben a rendszerekben fenntartható módon élhessünk tovább.

Nauszika – Elbeszélések a dichotómián túl

Miyazaki ökológiai történetmesélésének egyik legpregnansabb példája korai és meghatározó alkotása, a *Nauszika – A szél harcosai*, amely még a hidegháború idején, 1984-ben keletkezett. 1983 volt a Korean Air Lines tragédiájának az éve, amikor a szovjet légvédelem lelőtt egy navigációs hiba miatt a szovjet légtér fölött átrepülő dél-koreai személyszállító gépet, Andropov pártfőtitkár megszakította a diplomáciai kapcsolatot az Egyesült Államokkal, Ronald Reagan pedig (aki már elnöki kampányát is az erős oroszellenes retorikára építette) válaszul újabb lendületet adott a Szovjetunió és az USA közti fegyverkezési versenynek. Még ugyanezen év novemberében történt az a NATO-hadgyakorlat is, amely egy feszültségeszkáláció miatti atomháborús konfliktus kitörésének lehetőségét szimulálta, s majdnem valódi háborús helyzethez vezetett. A hangulatot jól érzékelteti, hogy ebben az évben mutatták be a *The Day After* című amerikai, illetve 1984-ben a *Threads* című brit filmet, mindkettő a nukleáris katasztrófát és az utána következő állapotokat mutatja be – a BBC filmje szinte dokumentarista módon, kifejezetten törekedve a teljes, sokkoló konkrétságra. Áttételesen persze ezek a filmek is a feloldhatatlan dichotómiára épített valóságképek és identitásnarratívák tarthatatlanságára, értelmetlenségére, működésképtelenségére és lehetséges katasztrófális következményeire világítottak rá, de a korszak uralkodó háborús retorikája általánosságban véve nem kifejezetten kedvezett a kizáró vagy ők, vagy mi leegyszerűsítő különbségtételénél komplexebb megoldások keresésének. Bár *A szél harcosait* gyakran Miyazaki Studio Ghibli előtti munkájaként emlegetik, már ebben a filmben is jelen vannak azok a strukturális és tematikus újítások, amelyek későbbi életművét meghatározzák.

A *Nauszika* világa egy hatalmas, mérgező ökoszisztéma – a Pusztulás Tengere – köré szerveződik: egy burjánzó, mutálódó dzsungel köré, amelyet hatalmas, félelmetesnek tűnő rovarok laknak. Az emberi szereplők, különösen a militarizált birodalmak – Tolmekia és Pejite – szemszögéből ez a környezet idegen, ellenséges és fenyegető. Reakciójuk ismerős: háború, dominancia és pusztítás.

Ez a dinamika a pusztító háború apokaliptikus toposzához kapcsolódik, egy olyan műfaji hagyományhoz, amely (túl az említett korabeli aktuális világpolitikai hangulaton) mélyen gyökerezik a nyugati mitológiák „tűz általi megújulás” és „végső ütközet” narratíváiban. Ebben a kontextusban a filmbeli Óriás Harcosnak, egy korábbi katasztrófa biomechanikus fegyverének feltámasztása nemcsak a megsemmisítő erő visszatérését jelzi, hanem az autopoietikus és allopoietikus rendszerek összeütközését is: az élő, önszerveződő entitások, valamint a kívülről konstruált, ipari pusztító

gépezetek között feszülő konfliktust. Az emberiség maradékát fenyegető természetet az ember teremtette harci gépezetekkel kell legyőzni a túlélés érdekében, s amelyik emberi társadalomnak ez hamarabb sikerül, azé lesz egyszersmind az uralom az emberek közt is.

A film azonban tudatosan aláássa ennek a beállításnak az elvárt logikáját. A mérgező dzsungelnek és lakóinak, különösen az ohmuknak az ábrázolása nem az „ördögi idegenség” toposzára épül. A narratíva fokozatosan feltár egy modus vivendit: egy érzékeny, organikus egyensúlyt, amelyben növények és rovarok egyaránt részei egy bolygósztintú öngyógyító mechanizmusnak. A dzsungel nem átok: a Föld immunrendszere. Ami a felszínen mérgezőnek tűnik, mélystruktúrájában tisztító. A történet így nem helyezi át a probléma forrását egy „gonosz másikba”. Ehelyett azt sugallja, hogy a féltreérés, a félelem és a gőg – különösen az emberi uralom helyreállításának vágya – jelentik a valódi fenyegetést.

Még a film legmilitánsabb karakterei, mint Kusana hercegnő vagy Asbel, sem pusztán antagonisták. A narratíva motivációt, mélységet és történeti kontextust ad nekik – trauma, szükség és túlélési kényszer formájában. Fontos hangsúly, hogy végső céljaik – népük védelme, béke biztosítása, túlélés – nem különböznek lényegileg Nauszika törekvéseitől. A különbség a módszerben, a vízióban és a félelmen túl látás képességében rejlik. Itt jelenik meg Miyazaki egyik legfontosabb narratív újítása is: a megváltás-mítosz átformálása. Nauszika valóban kockáztatja az életét – cselekszik, áldozatot hoz, közvetít. Ám nem egyedüli megváltóként. A megváltás tárgya nem kizárólag az emberiség, hanem az egész ökoszisztéma. Ő nem legyőzi a környezetet, hanem megtanul figyelni rá, együtt élni vele, és megérteni a nyelvét.

A film során a nézőpontváltások különös jelentőséget kapnak. A néző különböző világlátások között mozog – nem azért, hogy erkölcsi ítéletet mondjon, hanem hogy összehasonlítsa, értelmezzen és döntést hozzon. A történet feloldása nem erőszak által, hanem meggyőzéssel, felismeréssel és a kontrollról való lemondás hajlandóságával következik be. Ily módon a *Nauszika* olyan elbeszélői modellt kínál, amelyben a komplexitás nem leküzdendő teher, hanem felismerendő érték. Nem elhárítani kell, hanem megtisztelni, megtanulni együtt élni vele, és új módokon elbeszélni általa.

A vándorló palota – Ambivalencia, háború és a nézőpontok folyékonyasága

Miyazaki ökológiai és narratológiai komplexitást előtérbe helyező eljárásának egy másik látványos példája *A vándorló palota* (2004). A brit Diana Wynne Jones fantasy regénye alapján készült alkotás meglehetősen szabadon kezeli az eredeti művet, ám mégis koherens és erőteljes világot hoz létre. Bár a regény fő témái megőrződnek, Miyazaki adaptációja átalakítja a történetet, amely egyszerre mély elmélkedés a háború természetéről és az emberi döntéseket formáló belső konfliktusokról.

Az egyik legfeltűnőbb vonás a film ambivalens karakterábrázolása. Senki sem tisztán jó vagy rossz; minden szereplő morális helyzete folyamatosan változik. Howl, a címadó varázsló, kezdetben önzőnek, hiúnak és vakmerőnek tűnik, de múltjának

feltárásával sérülékenysége és veszteségtől való félelme bontakozik ki. Suliman királyi varázslónő és a Puszták Boszorkánya, akik látszólag a hagyományos antagonisták szerepében jelennek meg, mélységet és motivációt kapnak, megkérdőjelezve korábbi, pusztán „gonoszként” való megítélésüket. Hasonlóképpen Calcifer, a tüzdemón, aki a mozgó kastély energiáját biztosítja, egy összetett kapcsolati rendszerben működik, amelyben a segítő és akadályozó szerep között ingázik. Ezek a változó nézőpontok arra ösztönöznek minket, hogy figyelembe vegyük a szereplők valóságát meghatározó, sokszínű és egymást átfedő narratívákat.

Első ránézésre *A vándorló palota* látszólag egy klasszikus, külső „gonosz” elleni harcot mesél el – a háborút a királyságok között. Ám Miyazaki ismét gyorsan aláássa ezt az elvárást. A gonosz nem egyetlen külső ellenfélként jelenik meg; maga az ellenállás az, a háború, amely absztrakt, átfogó erőként pusztít mindkét oldalon, áldozatokat szedve a büntelenektől és a hatalmasoktól egyaránt. Ez a nézőpont egy mélyebb filozófiai és ökológiai állásfoglalást tükröz: a háború nem csupán az emberiségen kívüli, hanem a folyamatos belső konfliktusok személyes és kollektív tünete is. Ebben a világban az igazi küzdelem nem a fölényért vagy túlélésért, hanem a megértésért zajlik. A háború káoszának megoldása nem egy „ők” legyőzésében rejlik, hanem az egyéni utak megismerésében – a másik perspektívájának értésében és cselekvéseik összefüggéseinek felismerésében. A film azt sugallja, hogy amint felismerjük ezeknek az utaknak az összefüggéseit – ha nyitottak vagyunk több nézőpont megértésére –, a problémák elkezdnek oldódni. Ez a folyamat megköveteli az önazonosság merev határainak és az énfotosság érzetének feladását, annak belátását, hogy a világ folyamatos változásban van, és hogy az igazi megoldás nem az uralomból, hanem az együttműködésből és megértésből fakad.

A vándorló palota narratív struktúrája tehát jelentős paradigmaváltást sürget a konfliktus- és megoldástörténetek szemléletében. Elutasítja a hagyományos, erővel kivívott győzelem narratíváját, és helyett az önreflexió, az empátia és a mások sérülékenységének elfogadása felé vezető utat mutatja fel a béke zálogaként.

Fejlődéstörténet a szellemvilágban – A modern társadalomba való integráció veszélyei

A Chihiro Szellemországban (2001) című filmben, Miyazaki talán legismertebb alkotásában, egy olyan történettel találkozunk, amely több elemzője szerint éppúgy szól a modern, kapitalista, fogyasztói társadalom következményeiről, mint a személyes fejlődésről, megváltásról és ökológiai tudatosságról (Napier 2006; Mayumi et al. 2006).

A film középpontjában Chihiro áll, egy kislány, aki kezdetben a gyermeki, énközpontú világ csapdájában ragad. Amint azonban belép a szellemek birodalmába, szembesülnie kell a modern társadalom láthatatlan veszélyeivel. Ezek a veszélyek – melyek a szellem-történet kaotikus, idegen szabályoknak engedelmeskedő tájában öltenek testet – az ő hétköznapi, immanens világában nem láthatók. Chihiro szülei például a fogyasztás egy olyan formáját testesítik meg, amely világunk normájává

vált: szimbolizálva a kapitalizmus és a fogyasztói társadalom mindent felemésztő természetét, mohón falatoznak a szellemek világának ételéből, s ezért disznókká változnak (Dil 2012): emlékeiket, tudatukat elvesztvén (ez fenyegeti Chihirót is a szellemek között) pusztá anyaggá, pontosabban tápanyagforrássá válnak. A szellemvilágban tehát ennek a viselkedésnek a következményei nyilvánvalóvá válnak: ez egy olyan világ, ahol a modern társadalomba való integráció – különösen a fogyasztói attitűd – veszélyei a legkézzelfoghatóbb formában jelennek meg. Chihiro itt maga az anomália: szüleivel ellentétben, akik teljesen elmerültek önző vágyaikban, és észre sem veszik a változást, ő még képes tisztán látni a körülötte zajló világot. Még nem integrálódott teljesen a felnőtt világba, ezért még képes arra, hogy eligazodjon az emberi és a szellemi terek között.

Rendszerelméleti fogalmakkal élve ez lényegében annak a folyamatnak az allegóriájaként is felfogható, melynek során az emberi állapotot eredményező, törekeny rendszerközi kapcsolatok egyre nehezebben fenntarthatóvá válnak a jelenben. Ahogy a dolgozat elején felidéztem, az ember fogalma nem alapegysége a rendszerelméletnek, inkább egy sajátos rendszerközi együttműködés-sorozat eredménye – legalábbis abban az értelemben, ahogy a humanitásról gondolkodni szoktunk. A kommunikációknak (társadalom) folyamatosan strukturális mozgókapszolatban kell lenniük a gondolatokkal (pszichikus rendszerek) és az organizmusokkal (biológiai rendszerek). A filmbéli szülők nem is veszik észre, hogy valami nincs rendben (hogy a szellemvilágban járnak): pusztán az aktuális testi érzékleteikre reagálnak (éhes vagyok – étel van az orrom előtt). Ugyanígy a költözés folyamatát is pusztán gyakorlati, egzisztenciális, művelési szinten élik meg, szemben Chihiróval, aki „duzzog”, mivel a múltjától való elszakadás és a jövőtől való félelem, a szituáció reflexív kezelése is része élményeinek. Bár a fogyasztói társadalom struktúrájának rendszerelméleti értelmezése messze meghaladná a dolgozat kereteit, annyi elmondható, hogy a Chihiróra jellemző humán perspektíva itt „versenyhátrány” és anomália: a minél gyorsabb termelés / minél több fogyasztás végtelenbe gyorsuló spirálja nemhogy nem igényli a reflexió szintjének beiktatását, de az egyenesen kiküszöbölendő akadályt jelent. Mindennek azonnal kézzel fogható, anyagilag értelmezhető hasznot kell hajtania (ahogyan az Arcnélküli teremti az aranyat), „nincs idő” azon gondolkodni, mi lesz ennek a hosszú távú ára vagy következménye, milyen problémák merülhetnek fel a folyamatban – hiszen a tömeg-média-térben létező társadalomban nem létezik sem a fizikai tér, sem a biológiai idő (Luhmann 2008 [1995]).

Chihiro kettős térben – az élők immanens, valamint a szellemek transzcendens birodalmában – való mozgása tehát kulcsfontosságú a film központi dilemmáinak megoldásában. Utazása egyszerre több szinten történő megváltás: nemcsak a fogyasztás ördögi körébe ragadt szüleit segíti, hanem olyan szereplőket is, mint Haku, Jubaba vagy akár a Kaonashi (az Arcnélküli), akik saját formájukban ugyancsak az immanencia és a spirituális válság foglyai.

Nem véletlen, hogy az Arcnélküli Chihiro „árnyékaként” jut be az istenek fürdőházába. Az ellenőrizetlen vágyaknak és az én (a humán pozíció) elvesztésének veszélyeit testesíti meg a túlzott fogyasztás közepette, annak a világnak a szellemét, amelybe gyerekként Chihiro még nem integrálódott, ám amely egyértelmű, követendő mintaként áll előtte. Az Arcnélküli szellemként mindent elnyel maga körül, egyre nagyobbá és szörnyűbbé válik, ám Chihiróval való kapcsolatában végül megtalálja a módját, hogy lecsendesítse és valódi kapcsolódásra való képességé változtassa ezt az állandó éhségként megélt belső ürességet – ez a folyamat a film tágabb témájának metaforája: a megváltás útja nem a legyőzésről vagy rombolásról szól, hanem a kötöttségeink megértéséről és elengedéséről.

Chihiro szüleinek megváltása viszont csak részleges. Bár megmenekülnek disznó alakjukból, nem emlékeznek átalakulásukra, és nem is változtatnak viselkedésükön a gyermekük felé. Reflexiós képességük a szellemvilágban tett utazás hatására sem születik újjá, hiszen ott pusztá biológiai organizmusként voltak jelen. A fogyasztói társadalom immanenciája és a szellemvilág közötti szakadék olyan mély, hogy még megmentésük sem indít el bennük semmi olyasmit, mint ami Chihiróval történik. Az immanencia, a fogyasztásvezérelt társadalom értékrendjével való kételymentes azonosulás, melyet a szülők testesítenek meg, olyannyira elszigetelődött a világ mélyebb igazságaitól, hogy már azt sem érzékeli, ha megváltják őket, sugallja a film. A szülők viselkedése változatlan marad: e modern társadalomban még a megváltás is hiábavaló lehet, ha nem jár együtt mélyebb tudatossággal.

Végső soron tehát az egyetlen járható út Chihiróé. Az ő története a fokozatos érés, ugyanakkor a felnőtt világ foglalatosságainak teljes elengedésére való hajlandóság útja is. Ismét az énnel tulajdonított fontosság elhagyása – az egó feladása és a sérülékenység elfogadása – válik a narratív megoldás kulcsává. Így a *Chihiro Szellemországban* nem csupán a modern társadalom embertelenítő vonásait bírálja, hanem alternatívát is kínál: uralmi vágy helyett a világ összetettségéhez való visszatérést egyszerűségben, alázatban és nyitottságban. Chihiro útján keresztül azt látjuk, hogy a megváltás nem más legyőzéséről szól, hanem a világ komplexitásával való együttéléstől, minden összefonódó rétegének érzékeléséről. Ez a megértés vezet végül személyes és kollektív megmentéshez, megerősítve az empátia, a tudatosság és az alázat fontosságát a bonyolult modern élet terepén való eligazodásban.

Mononoke hercegnő – A nézőpontok összecsapása és a kívülálló szerepe

Miyazaki életművében talán a legkomplexebb, jelen elemzés szempontjából is kiemelkedő alkotás a *Mononoke Hime*, amelyet magyarul a kissé félrevezető *A vadon hercegnője* címmel mutattak be (1997). Ez a film az emberiség, a természet és az iparosodás bonyolult viszonyainak és e kapcsolatok következményeinek feltárása, ami a karakterek egymásnak ellentmondó nézőpontjai segítségével bontakozik ki.

A film konfliktusainak középpontjában San (a címadó figura), a vadon és a Shiragami (az Erdő Szelleme) állnak. Ezek a karakterek a természet nyers, ősi erejét testesítik meg, amely szellemek és szörnyek alakjában jelenik meg. A „mononoke” kifejezés egyszerre jelenthet szellemet és szörnyet, tükrözve a természet kettősségét, mely egyszerre tápláló és pusztító, védelmező és erőszakos. Ez a kettősség visszavezethető az ősi európai neolitikus anyaszobor-képekhez – a termékenység, pusztítás és megújulás istennőihez –, melyeket gyakran kétarcú kígyóistennőként vagy madáristennőként ábrázoltak, hangsúlyozva az élet és halál ciklikusságát és mindent átfogó természetét.

A másik oldalon a birodalom és a vele konfliktusos viszonyban lévő Eboshi, Vasváros vezetője áll, aki az ipari erőket képviseli, melyek meghódítani és kizsákmányolni kívánják a földet. Vasváros céljai világosak: vasbányászat, az erdőirtás és a természet erőforrásainak emberi célokra történő kiaknázása. Eboshi magát haladó erőként látja, aki az ipari fejlődésen keresztül javítani akarja az emberek, többek közt a hozzá menekülő katasztrofáltak és kisémmizettek életét, ám tettei közvetlenül károsítják a természetet. Hiedelme szerint ez nem is lehet másként: a fejlődés és a civilizáció a természet leigázását követeli meg.

A film főhőse, Ashitaka, a két ellentétes erő közötti közvetítő szerepét tölti be. Kívülállóként, akit egy vaddisznó-démon (az iparosodás pusztításának áldozata) megátkozott, Ashitaka a démonnal való harc testi nyomait is viseli, ami katasztrofáltak, egyszermind az átok mérgező hatása miatt halálraítélt voltát is eltitkolhatatlanná teszi. Célja önmaga gyógyítása mellett a természeti szellemek és az emberiség közötti erőszakos összecsapás megoldása. Ashitaka útját az jellemzi, hogy ráébred: egyik fél sem teljesen igaz vagy téves, a nézeteltérések pedig a világ természetéből fakadóan elkerülhetetlenek. Nincs „külső tér”, semleges hely, ahol a konfliktus elkerülhető vagy könnyen megoldható lenne. San vad, természetközpontú nézőpontja és Eboshi ipari, emberközpontú víziója egyaránt érvényes, ám egyik sem kívánatos teljes egészében. Az egyik teljes uralma a másik felett mindkettő pusztulásához vezetne. A természet „lelke/szörnye”, amelyet az Erdő Szelleme testesít meg, nem olvasható be a civilizáció „testébe”, hanem meg kell védeni. A túléléshez a szellemi és az emberi világnak egyaránt fenn kell maradnia, de csak úgy, ha mindkét szféra autonómiáját tiszteletben tartjuk és egyensúlyra törekszünk.

Érdekes módon a kívülálló/kiválasztott figurák – különösen Ashitaka, de bizonyos fókig Eboshi védenői is – azok, akik áthidalhatják a két világ közötti szakadékot. Mindketten katasztrofáltak saját közösségeikből: Ashitaka a falujából, Eboshi követői pedig a társadalom nagyobb egységéből. Kívülálló helyzetük egyedi perspektívát ad nekik, hogy túltekintsenek a törzsi hűségen és az ipari haladás kötelező programján, és felismerjék a természet és az emberiség közötti integráció és kölcsönös tisztelet szükségességét. Miyazaki ismételten azt sugallja, hogy a megoldás kulcsa a teljes nyitottság az énfonosság elengedésére – ezt Ashitaka fokozatosan meg is testesíti. A bégyazott ideológiák és a hatalmi struktúrák elengedésére való hajlandóság teszi lehetővé a megoldás megtalálását. Ez a nyitottság San és Eboshi esetében már elveszett, makacs világlképükkel nem képesek túllépni saját korlátaikon.

A film egy esetleges deleuze-iánus olvasata – a sima és a barázdált tér, valamint a szökésvonalak fogalmainak beemelésével – további szempontokat adhat a szerkezet vizsgálatához (Cheng 2019). Deleuze és Guattari szerint a sima tér a potenciál, a nomadizmus és a rugalmasság tere, míg a barázdált tér merevebb, szervezettebb, kontrollált környezetekre utal (ilyen Vasváros is). A szökésvonalak a kiutakat jelentik ezekből a merev struktúrákból (Deleuze és Guattari 1980), és megtalálhatók Ashitaka tetteiben, aki megpróbál átlépni és navigálni a sima és barázdált terek között. Részben azonban Vasváros maga is tekinthető köztés térnek: Cheng Vasváros kovácsainak a bányászattal, metallurgiával és a háború-géppel való kapcsolatát kiemelve amellett érvel, hogy lényegében a nomádokkal is kapcsolatot tartó, ugyanakkor a birodalom elől rejtkezhelyként is szolgáló város átmeneti, „lyukas” térként is értelmezhető (Cheng 2019: 30).

Az, hogy a tereket elbeszélések formálják, illetve hogy a szereplők narratív összefüggérendszer működése révén értelmeződnek egy bizonyos módon, az ökológia, a gazdaság és a társadalom újabb megközelítéseit a narratológia és a fikcionalitás kérdésfeltevéséi felé irányította (Guattari 1989 [1972]; Herzogenrath 2008). Ha a terek történettípusokat határoznak meg, amelyekben szereplőként ismerünk magunkra, s ezért egy adott módon érezzük szükségesnek reagálni, ami gazdaságilag is döntő jelentőségű (Shiller 2020 [2019]), illetve a környezettel kapcsolatos hozzáállásunk számára is meghatározó, akkor más történetek előtérbe állításával a társadalmi viselkedések is változhatnak. Ha viszont maguk a terek is történetek révén formálódnak terekké, és kapnak valamiféle előjelet, sajátosságokat, amelyek aztán meghatározzák, milyen szereplők hogyan, milyen céloktól vezérelve fognak cselekedni bennük vagy velük kapcsolatban, akkor ez a mód is megváltoztatható nézőpontváltások segítségével – ahogyan például *A szél harcosa* vagy *A vadon hercegnője* terei esetén láttuk.

Összegzés: Nem-dichotóm narratívák és a komplexitás fenntartása

A Ghibli stúdió említett művei tehát erőteljes alternatívát kínálnak a modern történetmesélés dichotóm narratíváival szemben. Ahelyett, hogy a világot egyszerűen mi/ők szembeállításban mutatnák be – ahol a hősök egyértelműen jók, az ellenségek pedig rosszak –, Miyazaki történetei a világot sokkal árnyaltabb, komplexebb módon láttatják. A kulcs az a nem-dichotóm megfigyelőpont, amit ezek a filmek kínálnak: a történetek nem esnek bele az egyszerű, ellentételező gondolkodás csapdájába, hanem a karakterek, helyzetek és rendszerek megértését bátorítják rögzített bináris kategóriák nélkül. Olyan világot mutatnak be, amelyben a többféle nézőpont és a versengő értékek elismerése és egyensúlyba hozatala szükséges, s ez különösen azért nagy jelentőségű, mert bár ez a fajta komplex narratíva-felfogás az elit művészetnek központi eleme, ez ritkán képes a széles nagyközönséghez eljutni. Itt azonban nem az elit, hanem a populáris szféráról, roppant népszerű, gyerekeknek (is) szóló alkotásokról van szó. Az ezredforduló után, különösen pedig a transzmediális történetek meghatározóvá válásával ez a trend nagymértékben felerősödött: a populáris irodalom mainstream

regiszterében éppúgy, mint a fanfiction-univerzumban kifejezetten központivá vált az ismert történetek új nézőpontú, az adott főhőst fokalizátorként használó, esetleg több, mind pro-, mind antagonista fókusszal egyidejűleg játszó újragondolása. S bár ezek színvonala igen széles skálán mozog, a populáris kultúra e tendenciái hordoznak figyelemre méltó sajátosságokat is.

Fontos eleme a komplexitás ilyen típusú kezelésnek a megváltás újradefiniálása is. A hagyományos narratívákban a megváltás gyakran az antagonisták legyőzését, a „rossz” „jóvá” változtatását jelenti. Miyazaki azonban arra ösztönöz, hogy belássuk, a megváltás nem az „ellenfél” elhagyásában, hanem a „mi/ők” dichotómiát építő (és aztán arra épülő) narratívák elengedésében rejlik. Ezek a narratívák legitimálják az én fontosságát, miközben ellenséges táborokra választják szét a világot. Az igaz megváltás azonban a Miyazaki-történetekben abban áll, hogy feladjuk a mások kárára történő, vagyis a pozitív jelzőket a saját csoport számára kisajátító kategorizálás, a meghatározás és az identitás védelmezésének kényszerét. Ez a koncepció magában foglalja a marginalizáltak visszaemelését is – azokat, akiket gyakran figyelmen kívül hagynak vagy nem érdemesítenek figyelemre. Miyazaki világában ezek a marginalizált alakok – legyenek szellemek, kívülállók vagy kiszorultak-kitaszítottak – nem csupán díszletek, hanem a történet központi szereplői. Tapasztalataik és nézőpontjaik kulcsfontosságúak a világ összetettségének megértéséhez. Az inklúzió tehát nem csupán az elutasítottak felismerését jelenti, hanem értékük elfogadását és szerepük elismerését a nagyobb narratívában.

Végül fontos kiemelni, hogy Miyazaki műveiben a megoldás nem a komplexitás radikális csökkentéséből fakad. Ellenkezőleg, a komplexitás fenntartása az említett rögzítetlen nézőponthoz elengedhetetlen. A szereplők nem egyszerűsítik a világot kezelhető szabályokra vagy egységes megoldásra, hanem arra törekednek, hogy megértsék és tárgyalják az előttük álló bonyodalmakat. A kihívás nem a komplexitás megszüntetése, hanem olyan kezelése, amely megőrzi a világ gazdagságát és integritását, miközben megoldást keres. Talán ez Miyazaki munkásságának legnagyobb tanulsága: a valódi megértés és a tartós megoldások nem a világ leegyszerűsítéséből származnak, hanem abból, hogy teljes egészében, minden ellentmondásának, bizonytalanságának és összefonódásának tudatában lépünk be a világba. Ebben az értelemben a narratív (akárcsak az ökológiai) komplexitás³ nyitottságot követel az ismeretlennel és az ambivalenssel szemben. Arra hív bennünket, hogy engedjük el a könnyű válaszokat, és fogadjuk el a világ ambiguitását, feszültségét és összetettségét, s olyan megoldások felé irányít, amelyek nemcsak fenntarthatóak, hanem befogadóak, átalakítóak és talán valóban megváltóak lehetnek.

3 A fogalmat itt nem a Jason Mittel-féle értelemben használom (Mittel 2008 [2006]), hanem arra az átfogóbb kontextusra utalok, amelyet a posztklasszikus narratológia vázol fel a narratív struktúrákkal kapcsolatban. Vö. pl. Grishakova és Poulaki 2019.

Hivatkozott irodalom

- Bigelow, Susan (2009): Technologies of Perception: Miyazaki in Theory and Practice. *Animation* 4: 55–75.
- Castells, Manuel (2005 [1996]): *Az információ kora I. A hálózati társadalom kialakulása*. Budapest: Gondolat–Infonia.
- Chan, Melanie (2015): Environmentalism and the Animated Landscape in Nausicaä of the Valley of the Wind (1984) and Princess Mononoke (1997). In *Animated Landscapes: History, Form and Function*. Chris Pallant (szerk.). New York: Bloomsbury, 93–108.
- Cheng, Catherine Ju-yu (2019): Nature and the Smiths in Hayao Miyazaki's Princess Mononoke. *Tamkang Review* 49(2): 123–146.
- Deleuze, Gilles és Guattari, Félix (1980): *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie* 2. Paris: Minuit.
- Derrida, Jacques (1994 [1967]): A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában. *Helikon* 40(1–2): 21–35.
- Dil, Jonathan (2012): Coming of Age in an Era of Infantile Capitalism: Agency and Ambivalence in the Narratives of Murakami Haruki and Miyazaki Hayao. In *Cool New Asia: Asian Popular Culture in a Local Context*. Beng Huat Chua és Koichi Iwabuchi (szerk.). Auckland: Unitec ePress, 164–173.
- Grishakova, Marina és Maria Poulaki (szerk.) (2019): *Narrative Complexity: Cognition, Embodiment, Evolution*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Guattari, Félix (1989 [1972]): *A három ökológia*. Budapest: Liget.
- Herzogenrath, Bernd (2008): Introduction. *An [Un]likely Alliance: Thinking Environment[s] with Deleuze|Guattari*. Bernd Herzogenrath (szerk.). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 1–23.
- Koselleck, Reinhart (1997 [1988]): *Az aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája*. Budapest: Jászöveg Műhely.
- Kuzmina, Elena V. (2018): Representation of Western and Eastern Culture in Hayao Miyazaki Animation. *KnE Engineering* 3(33): 33–35. DOI: <https://doi.org/10.18502/keg.v3i8.3603>
- Lovejoy, Arthur O. (1966): *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Luhmann, Niklas (1984): *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1999 [1989]): Paradigm lost: az erkölcs etikai reflexiójáról. In *Látom azt, amit te nem látsz*. Karácsony András (szerk.). Budapest: Osiris–Gond, 23752–25868.
- Luhmann, Niklas (2008 [1995]): *A tömegmédiá válósága*. Budapest: Gondolat.
- Maturana, Humberto és Francisco Varela (1980): *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company.
- Mayumi, Kozo, Barry D. Solomon és Jason Chang (2006): The Ecological and Consumption Themes of the Films of Hayao Miyazaki. *Ecological Economics*, 60(1): 190–201. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.ecolecon.2005.12.020>
- Mittel, Jason (2008 [2006]): Narratív komplexitás a kortárs amerikai televíziózásban. *Metropolis* 12(4): 30–53.
- Morgan, Gwendolyn (2015): Creatures in Crisis: Apocalyptic Environmental Visions in Miyazaki's Nausicaä of the Valley of the Wind and Princess Mononoke. *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*, 2(3): 172–183.
- Mumcu, Sema és Serap Yılmaz (2018): Anime Landscapes as a Tool for Analyzing the Human–Environment Relationship: Hayao Miyazaki Films. *Arts* 7(2): 16. DOI: [doi:10.3390/arts7020016](https://doi.org/10.3390/arts7020016)

- Napier, Susan J. (2006): Matter Out of Place: Carnival, Containment, and Cultural Recovery in Miyazaki's Spirited Away. *The Journal of Japanese Studies* 32(2): 287–310. DOI: <https://10.1353/jjs.2006.0042>
- Pléh Csaba (2012): Narratív szemlélet a pszichológiában: az elbeszélés mint átfogó metateória. *Iskolakultúra* 28(7): 3–24.
- Shiller, Robert J. (2020 [2019]): *Narratív közgazdaságtan*. Budapest: HVG Könyvek.
- Stichweh, Rudolf (2005): *Inklusion und Exklusion: Studien zur Gesellschaftstheorie*. Bielefeld: Transcript Verlag. DOI: <https://doi.org/10.14361/9783839422946>