

SZÍNHÁZ- ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM
DOKTORI KÉPZÉS

LÁTSZAT ÉS VALÓSÁG
David Fincher mozija

MÁTYÁS GYŐZŐ
2007

Tartalom

Előszó	3
Az idegen, mint akcióhős (<i>Alien 3</i>)	4
Egy nagy lépés az emberiségnek	6
A jelentésevő	8
A magányos megváltó	9
Kétségek	11
A legyilkolt remény (<i>Hetedik</i>)	13
Dante, mint nyomozó	14
Nyomok sűrűjében	17
Idegen világ	18
Ki a bűnös?	20
Isten ostora	22
A végítélet	25
A látszat hatalma (<i>Játszma</i>)	27
A pénzember	28
Az ember	30
Az apa árnya	31
Az ajándék	33
Igazi tesztek	35
A kalauz	37
A hasonlóság esztétikája	39
Mások játéka	40
A pusztítás színháza (<i>Harcosok klubja</i>)	42
Elbeszélés a befejezetlen múlttól	44
A fogyasztás, mint vallás	45
Az antikapitalista fantom	47
Szenvedés turisták	49
Démon kotonnal	50
A fallosz, mint filmhős	52
A másik Másik	53
Az erőszak mítosza	56
A sereg	58
A pusztítás dicsérete	59
Megszabadulni önmagunktól	61
Félelem és reszketés Manhattan-ben (<i>Pánikszoba</i>)	63

Érzelmi pánik	64
A külvilág támadása	66
Ostrom	68
Finálé	69
Gyilkos szabadon (<i>Zodiákus</i>)	72
A műfaj titka	73
Ki az az én?	75
Nyomkeresők	77
Sorozatgyilkosok egymás tükrében	79
Posztmodern hibrid	81
A szent konzumáció...	81
...és kritikája	84
Egy népszerű kategória	85
Tömeg, kultúra	88
Valami új születik	90
Felhasznált irodalom	94

Előszó

Azért David Fincher, mert kedvelem a filmjeit. És ahogy látom, mások is így vannak vele, még hozzá elsősorban a nézők. Finchernek rajongói vannak, valóságos fan-clubja. Ez önmagában nem lenne unikális jelenség, az viszont már érdekesebb tapasztalat, hogy az amerikai rendező filmjeinek többsége elég jó szakmai kritikákat is kapott. Ami azért említésre méltó tény, mert a közönség és a szakma ítélete között ma megint elég komoly szakadék tátong. Megengedőbben szólva: az a fejlemény, ami a film "aranykorszakában", a hatvanas-hetvenes években megszokott volt, vagyis, hogy a korszakos rendezők alkotásait a kritika dicsérte, a cinefilek és érdeklődők ma elképzelhetetlenül népes tábora pedig rokonszenvvel kísérte - nos, ez a jelenség napjainkban jószerével ismeretlen.

Fincher viszont rendkívül népszerű a közönség körében; semmilyen esztétikai vonatkozásban nem bizonyíték, de a nézői affinitást kitűnően illusztrálja, hogy az IMDB Top 250 Movies listáján, amelyik a közönség szavazatai alapján készül, David Fincher három filmje is szerepel. Ezt azért nem sok kortárs rendező mondhatja el rajta kívül. Másfelől viszont végigolvasva a filmjeiről megjelent sok - elsősorban angol nyelvű - kritikát, komoly szakmai elemzések is áradoztak, főként persze a *Harcosok klubjáról* és a *Hetediktől*.

Ennek a kivételesnek tekinthető sikernek az egyik oka szerintem az, hogy David Fincher ízig-vérig mai filmeket készít; napjaink valóságát, emberi és társadalmi problémáit állítja művei fókuszába. Jómagam - ezt bővebben kifejtem majd a későbbiekben - a posztmodern, mint napjaink gondolkodásmódját, társadalomszemléletét, sőt valóság érzékelési formáját tömören kifejező kategóriát egyáltalán nem tartom használhatatlannak. És ha illusztrálnom kellene valaki munkái által, hogy milyen is a posztmodern film, habozás nélkül Finchert választanám. Hogy miért, részben annak magyarázatát próbálom majd megadni ebben a dolgozatban. Külön kitérve Fincher filmjeinek a tömegkultúrához fűződő sajátos viszonyára.

Ennek a sok szempontból újszerű jelenségnek az elemzéséhez a lehető legkonzervatívabb módszert választottam. Vagyis bemutatásuk kronológiai sorrendjében vizsgálom majd a filmeket főként művészetszociológiai és elsősorban esztétikai szempontból, és amennyire felkészültségemből telik: támaszkodva a filozófiai megalapozottságú társadalomtudományokra.

Ezek után az esztétikai analízisek tanulságait hasznosítva egy összefoglaló fejezetben próbálom megvilágítani, hogy miben is áll, szerintem, Fincher munkáinak posztmodern jellege.

Na és persze mindvégig próbálom azt kifejtetni, hogy nézőként miért is kedvelem Fincher filmjeit...

Az idegen, mint akcióhős

Alien 3

... már amelyiket.

Mert, hogy a helyzet bonyolódjon kicsit, miután a bevezetőben azzal indokoltam ennek a dolgozatnak a születését, hogy kedvelem David Fincher alkotásait, a választott módszer - azaz a kronologikus elemzés - hátulütői miatt a munkát éppen egy olyan film tárgyalásával kell kezdenem, amelyet nem nagyon szeretek. Az *Alien 3* nem az a film, amelyik a magamfajta nézőt, és "konzervatív" kritikust Fincher-rajongóvá tenné. Ezért talán kifejezett szerencse, hogy annak idején nem láttam a filmet, és később is csak felületes, amolyan háttér televíziónézői ismeretségbe kerültem az opusszal. Már a bemutatásakor óriási szenzációt keltett originális darab sem nyugózott le különösebben, elsősorban azért, mert nem vagyok nagy fogyasztója a sci-fi műfajának. (A *Stalker*et persze a filmtörténet legnagyobb alkotásai közé sorolom, de szerintem annak értékéhez nem sokban járul hozzá, hogy akár a sci-fi műfajába is lehet sorolni, a *Stalker* elsősorban Tarkovszkij film.) Viszont ezt a jobb híján akció sci-finek nevezhető alfajt, amelyikbe a *Predátor*, a *Terminátor* vagy a *Robotzsaru*, s főként persze ezek igen szapora mutánsai sorolhatók, nem nagyon kedvelem. Ezekben a filmekben az én ízlésem számára túlságosan is előtérbe tolakszik a technika, a trükkök és vizuális effektusok kavalkádja, amelyek elnyomják a többnyire amúgy is szegényes, ideologikusan lebutított, a manipulált módon transzparenssé tett jó és rossz harcára redukált mondandót. McLuhan híres tézisének parafrázálva: ezekben a filmekben *a látvány maga az üzenet*. S nem az átlalékosított, humanizált, az emberi történetet a képi logika törvényei szerint transzformáló látvány, hanem a tartalom nélküli, üresen csillogó, a csúcs technika szupremáciájának önünneplését, az ipari eszközök önreprezentációjának arrogáns tetszelgését felmutató látvány. S ha mindez még egy kis horrorral is be van oltva, mint az *Alien* szériában, hát nem rohanok jegyet váltani.

S itt most az lenne a bevett fordulat, ha az elmondottak után jönne a *de* szócskával kezdődő antitézis. Mi szerint: eddig idegenkedtem az ilyen típusú filmekről, *de* most, hogy figyelmesen végignéztam a sorozat darabjait, most fedeztem fel, hogy...

Nos semmi ilyesmi nem következik. A sorozat darabjai szerintem, ideértve David Fincher munkáját is, esztétikai szempontból nem sok említésre méltó erénnyel rendelkeznek, és őszintén szólva szórakoztatónak sem igen találtam őket. (Persze nem győzőm hangsúlyozni ismét, hogy eme darabok megítélésében mekkora szerepe van a

műfaj iránti elkötelezettségnek és elsősorban az ízlésnek. Úgyhogy én sok mindent megérték, de akkor sem sorolok már be az Alien rajongók közé.)

Az persze feltételezhető, hogy az addig reklám- és zenei klip rendezőként ismert David Fincher számára a kiugrás lehetőségét jelentette egy ilyen sikeres és jól ismert széria legfrissebb darabját elkészíteni. Aztán a stúdióval mégis csak konfliktusba keveredett (közismert a film végének újravágásáról szóló történet) és elkészülte után Fincher már nem volt igazán büszke erre a munkára. (Gondolom a stúdió sem, csak éppen egész más szempontból.) Jellemző, hogy a Pánikszobát (2002) egy olyan DVD-én néztem meg többször újra, amelyen fel vannak tüntetve a rendező addig készített filmjei, csak éppen a sor az 1995-ös Hetedikkel kezdődik. Az elsőt, az 1992-ben forgatott Alien 3-at ez a forrás nem említi. Úgy tűnik, ha tehetné, David Fincher nem is nagyon vállalná ezt a mozit.

Pedig egy tekintetben le sem tagadhatja, hogy ő készítette az *Alien 3*-at, s ez a film atmoszférája, összetéveszthetetlen hangulata, képeinek dinamikája és tónusa. Rendkívül sötét, komor tereket fényképez a kamera (operatőr: Alex Thomson) sivár, csüggesztően lehangoló, jellegében azonosíthatatlan környezetet teremtve az egész filmben. A történet helyszíne éppúgy hasonlít valamilyen szennyvízcsatorna hálózathoz, mint elhagyott ipartelephez, ugyanakkor támadhat az a képzetünk is, hogy középkori monostorban járunk, ezt az érzetet erősíti az is, hogy a telep lakói csuhaszerű ruhát hordanak, s fáklyával világítanak a labirintusban. Mintha a senki földjén járnánk, ahonnan már evakuálni sem akarják az ottragadtakat.

De hát nem is csoda, hogy külső megjelenésére is ennyire rávetül a hely szelleme, hiszen egy Fiorina Fury 161 elnevezésű javító-nevelő telepen vagyunk, ahol 25 dupla Y kromoszómás (ami az én halvány genetikai ismereteim szerint az antiszociális magatartásra való fokozott hajlam jele) bűnöző tölti fegyencéveit. Akik egyébként egy Dillon nevű pap hatására megtértek és valami apokaliptikus, fundamentalista keresztény hitet vallanak. Mintha csak a végítéletre várnának. És nem hiába, hiszen minden jel arra vall, hogy a távoli Társaság, vagy Cég lassú pusztulására ítélte a telepet az emberekkel együtt. Ezen a bolygón landol Ripley hadnagy balesetet szenvedett űrkabinja. Az Alien-sorozat darabjait szorosán összefűzi a "mondakör" azonossága, aminek lényegi vonásait kialakította a Ridley Scott által készített alapmű. Ez értelemszerűen tematikailag behatárolja az új, önálló részeket is, de ezen túlmenően kell lennie olyan speciális motivikus kapocsnak is, amelyik megokolja az újabb darab születését, s a részeket összeköti. De ezt nem lehet információkkal túlterhelni, nehogy a sorozat új nézője számára érthetetlen legyen az aktuális darab. A mi esetünkben nem árt birtokában lenni egy afféle "az előző rész tartalmából" típusú ismeretnek, (ez segít megérteni, például, hogy Ripley miért akarja felboncoltatni a kislány tetemét), de nem feltétlenül szükséges. Az Alien sorozatnak kevés állandó "szereplője" van: természetesen maga Ripley, az androidok és a titokzatos Cég, s ez felmenti a sorozatot az alól, hogy funkciót kapni kívánó motívumok vándoroljanak egyik részből a másikba. Inkább csak a logikai átkötések problémáját kell megoldani, ami itt leginkább abban áll, hogy ugyan mi készítené Ripleyt - hiszen szabad akaratából már nem vállalna újabb expedíciót - arra, hogy újra megvívjon az Alienel. Nos ezúttal a baleset. Az *Alien 2* végén miután Ripley kilőtte az űrbe a Szörny-Anyát s a túlélőkkel Hicks-szel, a Newt nevű kislánnyal, no meg a macskával elindulnak vissza a bázisra, az utolsó jelenetben azt látjuk, hogy a kislány és Ripley elalszanak a hibernátorban, ami olyan, mint valami hűtőkoporsó. *"Amit az űrtechnika mostanáig elért a külvilágtól elszigetelt űrkabinon belül, azt akár ideiglenes mumifikálásnak is nevezhetjük: a kozmikus űrrakéták*

ténylegesen mozgó síremlékek".¹ S mintha a film Mumford próféciját akarná beigazolni, az űrkabin meghibásodik, a Fiorina Furyra zuhan, s csak Ripley éli túl a balesetet, a többieknek valóban koporsójukká válik az űrkabin. (Később temetést rendeznek nekik, aminek meglesz a maga szimbolikus jelentése, hiszen miközben a holttesteket elemésztí a tűz, s a kolónia papja azt regéli, hogy "minden halálban benne van egy új élet, egy új kezdet" addig egy kutyából valóban világra jön egy új élet - kibújik az Alien.) Ez tehát az előző részhez is kapcsolódó ok, amiért Ripley az átokföldjére, a büntető telepre kerül.

Egy nagy lépés az emberiségnek

Amúgy, hogy Ripley egyáltalán bármilyen bolygóra kerül, vagyis hogy az *Alien* ötlete megszületett, az, szerintem nagyrészt köszönhető a korszak, a hetvenes évek tudáshoz, technikához, űrkutatáshoz való viszonyának, amelyet a tudomány mindenhatóságába vetett hit által formált jövőkép határozott meg. A gépekért mindig is rajongó, önkiteljesítését a technika találmányaiban csodáló modern ember különösen büszke lehetett magára, hiszen benne vagyunk már a komputerizáció korában, exponenciális sebességgel születnek mindenféle eszközökből az újabb és korszerűbb modellek, ráadásul a kütyük és ketyerék forradalma elérte a mindennapi életet is, ("gépesített háztartás"!).

De ez mind semmi ahhoz képest, hogy éppen csak túl vagyunk az emberi civilizáció egyik legnagyobbnak vélt teljesítményén, a Holdra szálláson.

Ha valami hát ez a fegyvertény igazán büszkeséggel töltötte el a kor emberét, s joggal hihette azt, hogy lehetőségei immár korlátlanok, már a csillagos ég sem határ számára. Íme a bizonyosság, hogy az ember leigazza a természetet, felfedezi a még ismeretlen tartományokat, meghódítja a kozmoszt, a maga képére formálja a világegyetemet, többé nincs előtte akadály. Armstrong szavait hallgatva hogyan hitt volna mindenki az emberiség önmegvalósításának teleologikus narratívájában?² A holdra szállás, vagyis a világűr meghódításának első lépése után pedig a modern ember számára az amúgy is a technikai civilizáció teljesítményeiben manifesztálódó kreativitás és felsőbbrendűség legnyilvánvalóbb példája az űrkutatás lett. Hát persze, hiszen ez a tudomány már nem csak a tér-idő koordinátáinak tágítását, az ember önnön fizikai határainak túllépését ígérte, hanem egyenesen a transzcendencia lehetőségével kecsegetett. Csoda-e, ha volt, aki himnuszt zengett a világűrről és kutatásáról: "*az emberi értelem egyedül a világűrben képes elérni végső kiteljesedését, ahol bolygónk bármely vidékénél veszélyesebb és bonyolultabb közeggel kell folyvást szembenéznie... Az együgyűek a szelíd földön maradhatnak, de az igazi szellem a világűrben él igazán, ahol a gép uralkodik, nem az ember*".³ Nem tartom véletlennek azt sem, hogy nem sokkal később dobta be Reagan elnök a csillagháborúról szóló blöfföt, ami pontosan azért lehetett hatékony, mert az ember

¹ Mumford, Lewis: *A csúcstechnika sivataga* in: *A későújkor józansága II.* (2004) Göncöl kiadó p. 94.

² Micsoda pikantéria, hogy a Nagy Narratívák iránti szkepszisét kifejező Lyotard éppen 1979-ben, az *Alien* mozikba kerülésének évében publikálta alapművét.

³ Arthur Clarke-ot idézi Mumford, Lewis i.m. p.99.

tudományos teljesítőképességének határtalanságáról táplált meggyőződés, amit jórészt az űrkutatás terén elért eredmények idéztek elő - elhitette, hogy ilyesmi lehetséges.

S mindennek természetes következménye a nekilóduló képzelet, amelyik azt találgatja: van-e élet a távoli bolygókon, s ha igen, miféle. Milyen lehet az idegen civilizáció, s főként milyen lehet kapcsolatba kerülni vele?

Csoda-e ezek után ha Új-Hollywood pontosan olyan filmekkel állt elő, amelyek ezen kérdések körül forognak: űrutazás, idegen bolygók, földön kívüli lények. *Csillagok háborúja*, *Harmadik típusú találkozások* 1977-ben, majd két évvel később az első *Alien*.

Amely sorozat nyitó darabjában az űrhajó nem pusztán a magasrendű tudományos teljesítmény - csillogó műszerek sokaságával felszerelt - csodálnivaló objektuma, hanem már humanizált természetté lett környezet, belakott gépezet, az emberi érzékelés folytatása, s egyben az ember számára megválaszolhatatlan kérdések tudója, szellemi centrum. Viszont ez nem egy tiszta tudomány szolgálatában álló, autonóm expedíció, hanem egy hasznot hajtani hivatott kereskedelmi űrhajó. *"A tudomány feladatait magának a tudománynak a logikája helyett növekvő mértékben külső érdekek szabják meg, egyre kevésbé a kutató szabad kíváncsisága."*⁴ Esetünkben a titokzatos Cég érdekeit teljesíti az a kutató csapat, amelynek az idegen organizmust kell elszállítania akár a legénység életének feláldozása árán is. Ez az egyik alapkonfliktus, amelyik végigkíséri a filmeket, sokan értelmezték a Társaságot az embertelen kapitalista nagyvállalat szinonimájaként, ami akár tetszetős magyarázat is lehet, csak éppen ágensei - legyenek azok emberek vagy androidok - annyira korlátoltan gonoszul képviselik az amorális Céget, hogy az már-már ellenpropagandisztikus hatást kelt (lehet, hogy ez is volt a cél?).

A paradoxon az, hogy a Cég "embere" többnyire android, bár a második részben hús-vér halandó is képes klisészerűen aljasnak és gátlástalannak mutatkozni a Társaság érdekeinek szolgálatában. Az első részben azonban egy Ash nevű szintetikus robot indítja el tulajdonképpen az egész *Alien*-mizériát, szembeszállva az akkor még szintén a vállalat előírásait követő Ripley parancsával. Igaz, Ash-ről senki sem tudja, hogy emberi alakot öltött android. *"A transzformációban semmi új nincs Hollywoodban. A vámpír filmekről az idegenek hatalom átvételéig, a filmek olyan figurákkal voltak benépesítve, akiknek teste megszűnt a sajátjuk lenni, és akiknek tudatát valamely külső erő ellenőrizte. A legtöbb esetben a leginkább horror-szerű hatást azzal érték el, hogy ezek a testek nem különböztek attól a "normális" külalaktól, amellyel a figurák korábban bírtak. A Sírrelők támadásától kezdve (1956) az *Alienig* (1979) ezekben a filmekben a feszültség abból táplálkozott, hogy próbáljuk kitalálni ki és mikor alakult át."*⁵

A Cég tehát inkább a maga által létrehozott kreatúrában, az áramkörökből és panelekből összeeszkábált mesterséges mechanizmusban bízik igazán, csak attól várhatja el, hogy engedelmesen követi az utasításait; a valódi ember kiszámíthatatlan érzelmi-erkölcsi reakciói miatt már túlságosan nagy kockázatot jelent. Bár a második részben az emberek oldalán derekasan helytálló robottal találkozunk, s mint látni fogjuk éppen ez az alapja az *Alien 3* fináléjában a megtévesztési jelenetnek.

⁴ Jonas, Hans: Elmélet és gyakorlat összeolvadása a modern tudományban in: A későújkor józansága I. ('994) p. 38.

⁵ Jeffords, Susan: *The Big Switch* in: *Film Theory Goes to the Movies* (ed. Collins, J., Radner, H., Collins, A. P.) (1992) Routledge New York p.204.

Az igazi talány azonban természetesen maga az Alien. Már abban az értelemben, hogy micsoda is tulajdonképpen és főként mit szimbolizál. Pedig első látásra nem tűnik túl bonyolultnak a feladvány: az Alien egy másik bolygó organizmusa, egy szörnyű kiméra, **az** Idegen, aki-ami el akarja pusztítani az embereket. Amit lehet az Ismeretlenből való félelem kivételéseként, de akár egyfajta tárgyaltalan szorongás szimptomájaként is értelmezni. Az ember tudásvágya, ahogy fel akarja deríteni a még nem ismert területeket, ahogy el akar jutni távoli bolygókra, ahogy fel akarja fedezni a földön kívüli létet - határtalan; de a halandó egyben fél is a keresés eredményétől. Persze, hogy mélyen be akar hatolni a még nem tudott dolgok birodalmába, minél nagyobb területet akar meghódítani az idegen világból, az ismeretlenből, amibe beletartozik magának az emberi természet megismerésének vágya is, az, hogy minél többet tudjon meg önmagáról. Csak közben ott van az állandó félelem a megismerés lehetséges tárgyától, az árnyaktól, a szorongás az ember sötét oldalától. (Természetesen azonnal kínálkozik az összevetés az Idegen homlok egyenest ellenkező előjelű megjelenítésével, E.T.-vel, a barátságos földön kívülivel, akit az ember és az idegen civilizációk közötti lehetséges kapcsolat letéteményeseként ábrázol Spielberg.)

Az Alien befogadás története során azonban, messze-messze túllépve ezen az értelmezésen hihetetlenül sokféle, változatos irányú és eredőjű kísérlet született az Alien jelentését megfejtendő. Így lett ez a gusztustalan izé a xenomorph agresszió megtestesítője, a pszichoszexuális fenyegetés reprezentánsa, az ősjelenet aktora, a kulturális represszió szörnye, vaginális ősszimbólum és így tovább. Tartok tőle, hogy a legtöbb ilyen indíttatású értekezés leginkább a tudományuk axiómáit ájult, vallásos áhítattal tisztelő III. éves "cultural studies" hallgatók dolgozatait idézi, s azok közül is inkább az önparódiába hajlókat. Ebben az irányban tovahaladva eljuthatnánk akár odáig is, hogy az Alien azért olyan sikamlós, és azért ereszt undorító váladékot magából, mert a koprofilia elfojtásának bizonyossága. (Persze lehet, hogy van ilyen értelmezés, csak én nem tudok róla.) Amivel egyáltalán nem állítom azt, hogy ne lehetne mindenféle mélylélektani-szimbolikus szignifikációkat kimutatni az Alienben, csak éppen a jelenségbe kapaszkodó túlbuzgó neofita felfedezések hatnak olykor úgy, mint az első részben a parazita Kane arcán.

A jelentésevő

Noha el kell ismernem, hogy az Alien elég fondorlatosan van megkonstruálva ahhoz, hogy a szörny éppen a maga ijesztő konkrétságában a jelentéstulajdonítás aspektusából szinte parttalanul általánosnak és befogadóképesnek mutakozzék. Ez a jelstruktúra kellően amorf és meghatározatlan ahhoz, hogy belevetíthetők legyenek a legkülönbözőbb értelmezések, melyek "termelését" a kulturális antropológia, a feminizmus, a gender studies, a posztkolonializmus, a humánológia, a posztsztrukturalista pszichológia és grammatológia és sok más egyéb a humántudományok 'el-különböződése' révén létrejött új kutatási irány virulenciája is elősegítette. Vagyis az Alien kellően "üres" ahhoz, hogy sokféle legitim jelentéssel fel lehessen tölteni. A második rész végén a hatalmas Alien-ősanya és Ripley, azaz egy másik nő, méghozzá egy kislányt védő másik nőnemű lény küzdelme nyilván asszociatív performáció útján megmozgatja az Anya nevével fémjelezhető szimbolikus tartományt, és megnyitja a kaput a freudi-lacani út felé. Mint

ahogy az összes részen végigvonuló ama motívum, hogy az idegenek "gazdafunkciónak", keltető helynek használják az embereket, aktivizálja a testablás, a testinvázió képzetkörét.

Viszont a szorosan ez utóbbi motívumhoz kapcsolódó ama feltevést, hogy éppen David Fincher Alien 3-jában Ripley-ben felébredne az anyai ösztön a testébe költözött lény hatására - nos, ezt erősen vitatnám. Én inkább úgy érzékelttem, hogy Ripley keserűséget, undort és némi önmegvetést is érez, hogy így lett kvázi-anyává. Mert hiszen számára az a fejlemény, hogy a testébe *erőszakolta* magát egy alien pondró, az az anyaság durva megbecstelenítése, női mivoltának szörnyű megcsúfolása. Ez az undor látszik rajta akkor is, amikor megérti, hogy a szörny, amelyik szétmarcangolja a fegyenceket őt miért nem bántja. "Én is a családhoz tartozom" mondja egy helyütt haraggal és önmegvetéssel. Szerintem az is alátámasztja ezt az értelmezést, hogy az Alien 3-ban - először a sorozatban - fontos szerepet kap a szexus, valamint a nőiség aspektusa Ripley identitásának megrajzolásában. Méghozzá elég csavarosan ábrázolva. Ripley ugyanis a sorozat mindegyik darabjában az emancipált, tudatos nő típusa, aki nemcsak megállja a helyét a férfiak világában, de felül is múlja őket határozottságban, találékonyságban, hősiességben. S mindezen okok miatt a nemi identitása szinte nem is kap hangsúlyt a filmekben, női mivolta érdektelen, szexuális vonatkozások nem merülnek fel. Az Alien 3-ban Fincher még tudatosan rá is játszik erre az imágóra, még fel is erősíti azzal, hogy Ripley-nek a tetvek ekkeni védekezés miatt le kell vágnia a haját, így már alig különbözik a férfiatól; tökéletesen aszexuális lény benyomását kelti. S mégis most először a sorozatban Ripley testi kapcsolatot létesít egy férfival, Clemens-szel, az orvossal. De úgy, hogy ebből a rendező semmit nem mutat, Ripley közléséből tudjuk meg az esetet. Ez nyilvánvalóan szándékos eljárás abban az időben, amikor a hollywoodi filmeknek úgyszólván kötelező eleme x percnyi mutatósan fényképezett leplezetlen erotikát vászonra vinni. A Fiorina Fury lehangoló, örömtelen világában a szexust ábrázolni amúgy is nehéz volna, de Fincher mintha tudatosan törekedett is volna arra, hogy ez a privát élvezetben kulmináló emberi egymásra találás maradjon meg a kettejük pillanatnyi megváltásának, ne emelkedjen ki túntetőleg a filmből. (Nem mellékesen még egy helyen fontos szerepet kap Ripley nőisége, amikor a fegyencek meg akarják erőszakolni; számukra ugyanis ő a szukát, a primer női testet jelenti, még akkor is ha ez a test férfi rongyokkal van elfedve és megjelenése tökéletesen aszexuális.)

A kritikusok közül sokan érthetetlennek és ok nélkülinek tartották ezt a liezont. Szerintem pedig ritka tudatosan megkomponált dramaturgiai funkcióval bíró elem. Hiszen ennek a szexuális együttlétnek a következményeként most először a sorozatban meg lehetett volna az esélye annak, hogy Ripley gyermeket várhasson, hogy tényleg anyává válhasson. És pontosan az ő lehetséges anyaságát gyalázta meg az alien embrió. Ripley inkább még az életétől is megválna, hogy megszabaduljon az alien korcstól, de végül mégis csak meg kell élnie az anyaság, sőt az utód világra hozásának torz, visszataszító, embertelen változatát, amikor önfeláldozása közben a lény kilökődik belőle. Ami mindennél inkább az anyaság szentségének gyalázatos és megalázó szimbolikus tagadása. Ez az a jelenség, amire tökéletesen, szinte tankönyvszerűen illik Julia Kristeva abjekció-fogalma. Legalábbis annak egyik értelmezési változata, az, amikor Kristeva egyfelől a szubjektum határhelyzetéről beszél, a még és már köztes szituációjáról, a szubjektum tranzitorikus jellegéről, identifikációjának bizonytalanságáról. Másfelől ezt a fogalmat azzal az archaikus élménnyel világítja meg, amikor a létrejövő, alakot öltetni akaró egyed még nem a szubjektum-objektum reláció bináris oppozíciójára épülő világ része, de már

nem is az anyával való szimbiózisban létezik. Ezt a létfázist nevezi Kristeva a kilökődés állapotának. Ami, mint archaikus, tudatalatti élmény bevésődik a performatív emlékezetbe. *"Az abjekció megőrzi mindazt, ami az objektum-előtti archaikus állapot sajátja abban az ősi, időtlen fájdalomban, ahogyan egy test elválasztódik egy másik testtől azért, hogy legyen - megtartva az emlékezetben azt az éjszakát, amikor a jelölt dolog körvonalai eltűnnek és csak a kifejezhetetlen hatás marad... Csak akkor tapasztalom az abjekciót ha egy Másik annak a helyére és helyébe telepszik ami 'én' leszek."*⁶

Ráadásul Ripley "anyaság" élménye a parazitikus fertőzés, a szennyezés, a megbecstelenítés érzetével terhes, és éppen, mint ilyen tapasztalat segíti elő nagy elhatározását.

A magányos megváltó

Fincher tehát nagyon is rétegzetten ábrázolja itt a nőiség, anyaság problematikáját, megokolva és előkészítve ezzel a főhősnő végső döntését, az önfeláldozást. Önmagában az, hogy Ripley feláldozza magát az emberiségért, vagy megmenti a világot meglehetősen didaktikus, és bizonyos szempontból indokolatlan fordulat lett volna. De azzal, hogy a rendező személyes síkra tereli a motivációt, és erősen hangsúlyozza, hogy Ripley potenciális anyaságában, s így női mivoltában gyalázták meg, egy mélyen átélt egyéni traumát jelenít meg. Méghozzá úgy, hogy ez az anyaság köré fonódó motívum nyilvánvalóan bír a nemre, a fajra való konnotatív vonatkozással - ami magyarázza a megváltó pózában elkövetett öngyilkosságot. Ráadásul az egzisztenciális hangoltságában egyetemes ok mellett megerősíti a döntést egy morális implikációjú vonatkozás is. Ripley ugyanis meg akarja akadályozni, hogy a Cég kezébe kerüljön a testében lévő Alien, hiszen tisztában van a Társaság embertelen szándékaival. A film végén természetesen megjelennek a Cég emberei, s fondorlattal akarják rávenni Ripleyt, hogy velük tartson és így kioperálhassák belőle a lényt. Azaz a Társaság ugyanúgy "gazdatestként" használná őt, mint az Alienek. Korábban utaltam rá, hogy a fondorlatot itt a "követ" személye jelenti, hiszen az Bishop, vagyis a korábbi részben Ripleyt segítő android képében jelenik meg. Ez a figura ráadásul embernek, Bishop tervezőjének mondja magát, ezzel akarva megszerezni Ripley bizalmát. Ezen a ponton a film teljesen elbizonytalanít a figura identitásában, és azonosítja, egymásra kopírozza az embert és az androidot. Azt is üzenve ezzel, hogy már nincs jelentősége annak, hogy valaki ember vagy android, a kapcsolat, a bizalom szempontjából csak az számít, hogy valaki a Társaság alkalmazottja vagy sem. Ez a figura hiába próbálja hát becsapni Ripleyt, hiába igyekszik azzal áztatni őt, hogy majd megsemmisítik a lényt, Ripleyt nem lehet megtéveszteni. Tisztában van ő a Cég céljaival, és módszereivel beszélt is korábban a fegyvereknek a Társaság gátlástalan amorálisáról, arról, hogy feláldozna bárkit annak érdekében, hogy megkaparintva az Alient biofegyverként alkalmazhassa. Mondom ismét: a sorozat kitüntetően gyenge pontja az, hogy szinte nevetségesen broszúraszerűen ábrázolják a nagyhatalmú Céget, ilyen klisékkel

⁶ Kristeva, Julia: *Approaching Abjection* in: Powers of Horror An Essay on Abjection <http://social.chass.ncsu.edu/wyrick/debclass/krist.htm>; letöltve: 2007. július 7.

talán még az ötvenes évek szovjet termelési filmjei sem jellemezték az "imprlista fenevadat".

Amúgy nagyon érdekes végigkövetni azt a "fejlődést", amin Ripley a három részen keresztül megy. Állandó karaktervonása, hogy a céltudatos, férfitársaival egyenrangú nő típusát jeleníti meg, csak éppen látványosan átalakul a Cég elkötelezett szolgájából mitikus megváltóvá. Hiszen ne feledjük, az első részben a kereskedelmi úrhajó legénységének fizetett alkalmazottjaként repül a Nostromóval. Amikor aztán megtámadják a lények, küzdenie kell magáért, a társaiért, mondhatni az emberiség jövőjéért. A második részben szintén van miért harcolnia: ott vannak a bátor társak, s főként ott van a reményt jelentő kislány. S ebben a részben győzi le Ripley az Alien-anyát is, noha itt már nincsenek kétségei a Társaság céljai és erkölcsisége felől. Az Alien 3-ban már amolyan muszaj-Herkulesként harcol, hiszen csak belekeveredett a helyzetbe. Ráadásul a küzdőtársaikhoz is ambivalens viszony fűzi, hiszen azok legszívesebben elpusztítanák, mivel ő hozta rájuk a vést. Éppen ennek tudatában elég pikáns fejlemény, hogy a világot hétpróbás bűnözők, gyilkosok és tolvajok segítenek megmenteni. Azok, aki Dillon, a pap szavaival úgy tartják: "nem mindegy hogyan halunk meg, talpon küzdelemben, vagy térden állva". S akik úgy harcolnak az Aliennel, hogy már tudják Ripleytől: a Cég fel fogja áldozni őket galád, amorális céljai érdekében. Nem véletlen, hogy - újabb mitikus allúzió - a fegyverek egy labirintus-szerű képződményben vívják meg a végső harcot az Aliennel. Így több szempontból is jelképes, hogy Dillon viszont önmagát áldozza fel, tulajdonképpen az emberiség megmaradása érdekében. Szóval ki is itt az igazi bűnöző, a gazember?

Mindenesetre Ripley már nem nagyon hihet az emberiség üdvét szolgáló célokban, a boldog jövőben, a transzcendencia reményt keltő bizonyosságában.

Ripley úgy lesz megváltó, hogy már nincs kit megváltani.

Az egyik oldalon hétpróbás bűnözők, a másikon meg az intézményesült emberi gonoszság megtestesítője, a Cég. Belőlük áll a megmentendő világ. A reménysugarat jelentő Newt már halott a film kezdetén, a földi halandók emberi arcát felvillantó Clemens-et megöli az Alien. Magányos, kétségbeesett áldozat a Ripley hadnagyé.

David Fincher filmje eléggé különbözik az előző részeketől. Az eddigiekben arra próbáltam rávilágítani, hogy az *Alien 3* Ripley személyiségét, szerepét, az idegennel vívott harcának értelmét is egészen máshogy láttatja, mint az előd darabok. De a leginkább feltűnő és számomra szimpatikus jegye a műnek, hogy szemben a korábbiakkal szinte teljesen hiányzik belőle a tudomány és technika önelégült, szcientista apológiája. Az *Alien 3*-ban nem találkozhatunk sem csillogó-villogó műszerparkkal, sem a műszaki csodák arzenáljával, ezen a bolygón szinte teljes a 'technikai absztinencia'. A tudomány "varázs erejének" példája, az úrhajó csak atomjaira hullott, hasznavehetetlen roncs. A technikai tökély megannyi produktuma szanaszét hever a szeméttelen. Igen-igen feltűnő, hogy egy olyan széria utolsó darabja, amelyik addig mintegy a tudomány fantasztikus eredményeit ünneplve sorakoztatta fel a műszaki fejlődés ikszedik hatványú verzióját, ennyire sivár, lepusztult tájon játszódik. Amely világ nemhogy a jövőt nem idézi, de jószerével még a középkor technikai fejlettségi szintjét is messze alulmúlja. S amelyikben egy darab fegyver sincs, (a második részben egyszer valóságos fegyver "termékbemutatónak" lehettünk tanúi), ezért a szereplőknek pusztá kézzel és találékonysággal kell szembeszállniuk a szörnyel.

S ennek a kietlen, leginkább ipari skanzenre emlékeztető tájnak minden zugát átjárja valami mély ontológiai pesszimizmus.

Kétségek

Én pontosan e különbségek okán, illetve Fincher filmjének a korábbiaktól radikálisan eltérő szemlélete miatt tartom valamelyest nézhetőnek a filmet, anélkül, hogy nagy barátjává váltam volna a sorozatnak.

Az én problémám az, hogy kívül maradok ezeken a filmekben, nem ragad meg a művek problematikája, konfliktusrendszere, és elbeszélésmódjuk sem nagyon. Egyszerűen szólva nem tudom élvezni ezeket a filmeket. Tulajdonképpen jól illusztrálnám Hans Robert Jauss megállapítását, aki némileg az adornói elitizmussal is szembefordulva vissza akarván helyezni jogaiba az esztétikai élvezet kategóriáját így írt: *"Ha azonban a szép szükségszerűen imaginárius, és az esztétikai tárgy mindig a szemlélő kontemplatív aktusa által konstituálódik, ebből még nem következik, hogy az imagináló aktus szükségszerűen az esztétikai élvezetet vonná magával."*⁷ Vagyis létesülhet esztétikai viszony az intencionális értelemben vett műalkotás és a befogadó között, (azaz az értelmező a ráismerés és az elsajátítás aktusa során esztétikai kódként fogadja el a művel való dialógus nyelvét), anélkül, hogy affirmatív módon, műélvezőként lépne fel ebben a viszonyban.

Azaz mint esetemben is, egyszerűen nem érinti meg igazán a mű világa. (Jauss gondolatmenetét idézve: az Aliennel például inkább filológusként, "jelentésvadászként" léptem kapcsolatba, semmint műélvezőként.) Aminek több oka lehet. A felhalmozódott esztétikai tapasztalattól kezdve, a kulturális beállítódáson át a személyes habitusig és alkatig számtalan tényező határozhatja meg az effajta reláció szubjektív faktorát. Ugyanakkor nyilvánvalóan megvan a mű struktúrájában, formai jellegzetességeiben, speciális karakterében rejlő oka annak, hogy egy adott esztétikai beállítódású befogadóban nem tudja kiváltani az élvezethez vezető érdeklődést. Vagyis a mű "objektívnek" nevezett adottságai is megakadályozhatják a belefeledkezést. Christan Metz írja a science fiction-re jól vonatkoztathatóan a film speciális effektusaival kapcsolatban: *"A fantasztikum filmjeiben az irrealitás benyomása akkor meggyőző, ha a publikum azt érzi, hogy nem egy emberi logikának engedelmeskedő folyamat hihető illusztrációjában, hanem 'hihetetlen', nyugtalanító eseményekben vesz részt, amelyek mindazonáltal eseménydús látszatokként peregnek le előtte... A néző annyira nem válik áldozatává a fondorlatnak, hogy ne legyen tudatában annak, hogy létezik, de nincs eléggé tudatában ahhoz, hogy kikerüljön a hatása alól"*.⁸

Nos az én problémám pontosan az, hogy az effajta filmekben s az Alienben különösen, az alkotóknak nem sikerül a természetesség illúzióját megteremteniük, nem képesek elérni azt, hogy a teremtett hiperfiktív diegézis esztétikailag formált, azaz egy másként szervezett struktúra törvényei szerint létező, de mégis csak eleven világnak mutatkozzék. Én ezekben a filmekben akaratom ellenére egyfolytában látom a csaló kezeket, a trükköt, a csinálmányt, a hókuszpókuszt. Számomra túlságosan is kitetszik, hogy a létesített világ egy előre modellezett elképzelés szemléltetése, a szereplők pedig túl transzparens módon válnak hús-vér jellemekek helyett eszmék példázataivá.

⁷ Jauss, Hans, Robert: *Recepcióelmélet - esztétikai tapasztalat - irodalmi hermeneutika* (1997) Osiris p.170.

⁸ Metz, Christian *Truace and the Film* idézi: Neale, Steve (2007) *Metropolis Science fiction* szám

Konkrétan az Alien-ben nekem éppen ezért már az alap sztori is nehezen volt hihető és átélhető, hiába dolgozott Vincent Ward ötletén három forgatókönyvíró is. Így ha értem és taxatívén fel is mondom a szörnyhöz tapadó lehetséges jelentésvariációkat, azért egyszerű nézőként úgy látom, alig több ez az izé, mint nagy csinnadrattával készült látványeffektus, egy erőteljes vizuális huhh, amivel lehet ijesztgetni a nézőket.

A legyilkolt remény

Hetedik

David Fincher következő filmje, a *Hetedik* viszont nagyobbat durrant, mint a vásznon leadott pisztolylövések. Elsősorban a közönség kedvelte a filmet, s bár nagyrészt jó szakmai visszhangja is volt a mozinak, azért akadtak fanyalgások is jócskán. A San Francisco Examiner kritikusa például *thrill-less thriller*nek titulálta a mozit, a Washington Post recenzense azt kifogásolta, hogy a *Hetedik* kevés teret hagy a nézői fantáziának, kollégája szintúgy a Post-tól azt írta, hogy ez a film bizonyára nem ír majd mozi történelmet, a Variety kritikusa pedig néhol kiszámítottnak és mesterkéltnek találta a filmet. A legpikánsabb viszont fellapozni a San Francisco Chronicle munkatársának Edward Guthmann-nek a véleményét, abban a tudatban, hogy évekkel később egy másik sorozatgyilkosról készült Fincher-opuszban a dokumentumszerűséget erősen hangsúlyozó Zodiákusban az újságíró szereplők éppen a San Francisco Chronicle munkatársai. Nos Guthmann már a cikk címében is Jonathan Demme *A bárányok hallgatnak* című thriller klasszikusához hasonlítja Fincher moziját, ravasz módon némi plágiumra való utalást is elejtve a szövegben, amelyet eképpen zár: "*Tudjuk Hannibal, mennyire félted a kilencvenes évek eminens mozi gonoszának trónját, úgyhogy figyelj: John Doe lehet a korszak a szörnye, de soha, soha nem veheti el a helyed a Szégyen Csarnokában*".⁹ Azért is érdemes idézni ezt a szöveget, mert tipikus fogásról van szó abban az értelemben, hogy igen sok bírálat, elemzés épül a két film összevetésére. (Az is igaz, hogy iróniától sem mentes kontextusban Fincher filmjében Mills nyomozó szájából utalás hangzik el *A bárányok hallgatnak* című opuszra.) Tagadhatatlan tény, hogy mindkét film a sorozatgyilkosokról szóló thriller műfajába tartozik, de nemcsak ábrázolásmódjukban térnek el, hanem főként az alkotásra jellemző epiztemét vagy még inkább: noézist illetően a *Hetedik* radikálisan különbözik Demme filmjétől.

Persze a sorozatgyilkosság, mint kiemelt motivikus elem többféle "szub-alműfajt" képes generálni. A legismertebb és talán legnépszerűbb alvariáns a *Bonnie és Clyde* típusú, a szenvedélyes szerelem ígézetében menekülő és bűncselekményeket elkövető párok történetét elbeszélő film-noir. "A 'menekülő pár' fajtájú filmnek hosszú története van D. W. Griffith 1919-es *Vörös napokjától* kezdve a *Született gyilkosokig* vagy a *Tiszta románcig*... Mind az amour fou (őrült szerelem - *M. Gy.*) mániákus jellege mind a menekülők

⁹Guthmann, Edward : *Seven's Lurid Monster Mash Psycho killer nod to Hannibal Lecter* (1995 sept. 22.) San Francisco Chronicle

társadalomtól való elidegenedett helyzete a film noir prototipikus témái".¹⁰ Ebben a filmtípusban a bűnös pár és a megtámadott közösség kölcsönviszonyának ábrázolása során általában érdekes dolgok derülnek ki a magát ártatlan áldozatnak tekintő társadalom értékrendjéről, erkölcsi princípiumairól. Ettől a variánstól alapjaiban különbözik az az alműfaj, amelyikben a gyilkosságokat egy pszichiátriai esetnek minősíthető, orvosilag is elmebetegnek nyilvánított figura követi el. Vélhetnénk: ez esetben az ábrázolásnak nem lehet társadalomkritikai éle, hiszen az örült, az elmebeteg, nem a társadalom terméke, hanem a filogenezis fintora, az evolúció torzulása, a fejlődés tévedése, a rendszer eleve bekalkulált hibája: természeti káló. Azért, mint látni fogjuk ez a kérdés ennél kicsit bonyolultabb.

Első közelítésre azonban mégis úgy tűnik, hogy az ilyen bűnfilmekben a hangsúly az érzékek felajzolásán van, azon, hogy a nézőknek csavaros fordulatokban bővelkedő, feszültséggel teli, izgalmas történetet kínáljanak, amelyik emeli az adrenalin szintet s képes kiváltani a borzongás, a bizsergés érzését. A *thrilling* eme lúdböröztető érzete kiváltható úgy, ha a néző a lelki torzszülött, a pszichopata rémtetteit már kezdetektől nyomon követheti, hogy azok borzalmas volta felett szörnyülködhesen. Ezzel párhuzamosan pedig drukkolhat a mitikus gonosz ellen vívott küzdelme során hőssé avanszáló nyomozó(k)nak, hogy állítsa helyre a világ rendjét és győzedelmeskedjen a Rossz felett. Ennek a verzióknak van olyan változata is, amikor nem tudni ki is a sorozatgyilkos, azaz a Bűnös kezdetben a mindenünnen fenyegető általános veszély elvont megjelenítője, talán az emberi Én rossz oldalának személytelen kivetülése, mígnem a nyomozás során fokozatosan azonosítják a gonoszt, aki arcot kap, antropomorfizálódik, minek következtében legyűrhetővé válik.

A *Hetedik* egyik típusba sem sorolható igazán, noha hibátlanul felvonultatja a műfaj sok tematikus és narratív jellemzőjét. A thriller eléggé kötött műfaj, ha sorozatgyilkos a főhőse az még inkább behatárolja az alkotó lehetőségeit, hiszen ez a választás lehívja, felvillantja a történetileg már létrejött szüzsébeli variációkat a hozzá tapadó szignifikációs konfigurációkkal együtt. "*Az erős műfaj nemcsak a tematika határait jelöli ki, nemcsak az emlékművek raktárait örökíti, kifejlett képzetkapcsolatokat is felhalmoz. Az erős műfajú tudatban egy elem kiválasztása a hozzá kapcsolódó elemek komplexumának vállalását feltételezi, az elemek bonyolult vonzatokkal lépnek ki a művekből, s keveredésüket olyan kombinációs szabályok határozzák meg, amelyek maguk is halmozódnak, mind bonyolultabb archetípus-szintatktikát alkotva*".¹¹ És Fincher alkalmazkodik az erős műfaj követelményeihez, használja a jól ismert és bevált toposzokat, hatáselemeket: vannak itt elborzasztó gyilkosságok, méghozzá igen széles skálán, van démonikus sorozatgyilkos, találkozunk a tapasztalt zsaru - debütáns nyomozó kettősével, megfigyelhetjük a talányfejtés folyamatát, és részünk van borzongató atmoszférában. Amellett, hogy a műfaji szabályok betartásával megadja a nézőnek a ráismerés és az otthonosság - zsáner filmeknél szinte elengedhetetlen - érzetét, hogy az ismerős rendbe klasszifikálhassa az alkotást, Fincher mégis egy csak rá jellemző, összetéveszthetetlenül egyéni stílusú mozit készít.

Dante, mint nyomozó

¹⁰ Silver, Alain, Brookover, Linda: *What is this thing called noir? In: Noir Reader1* (1996) Limelights Edition p. 114.

¹¹ Király Jenő: *A mágikus mozi* (1998) Korona kiadó p. 82.

Tulajdonképpen már a tematikában, vagy a szüzsében is akad meglepő nóvum, amennyiben Fincher egy ismert motívum egészen új variációjával áll elő. Vallási tébolyban szenvedő sorozatgyilkost, akit megszállt a gonosz, s ezért kaszabolja le a fél várost, nos ilyet már sokat láttunk. De olyat, aki a hét főbűn elkövetőit kiválasztva liturgikus gyilkosságok útján akarná megbüntetni az emberiséget - olyat még nem. A hasonló tematikájú thrillerek közös problémája amúgy is az szokott lenni, hogy a kiválasztottság tudattal küszködő figura vallási motivációja az elbeszélés során nagyon hamar azonosíttatik a szimpla hóborttal, az elmeháborodottsággal, s ekként elrajzolt, komolyan nem vehető különccé lesz, amitől az egész történet lapossá és külsődleges rémisztgetéssé válik. Vagyis a főhős "dilinyóssá" lesz, ahogyan az ilyeneket a maga keresetlen egyszerűségével Mills nyomozó nevezi. S a nyomokat számba vevő egyik közös fejtörésük alkalmával ironikusan elő is sorolja azokat az okokat, amelyek az ilyen "dilinyóssokat" szerinte aktivizálni szokták: "a hangok kényszerítettek, a kutyám akarta így, Jodie Foster miatt tettem". Vagyis itt hangzik el az előjáróban említett utalás *A bárányok hallgatnak* című filmre, azt sugallván, hogy egy "dilinyós" nem tud különbséget tenni fikció és valóság között. Természetesen Jodie Foster neve¹² ugyanilyen erővel idézi fel a nézői emlékezetből Scorsese *Taxisofőr* című filmjét is, hiszen abban ő játszotta Irist, a gyereklány prostituáltat, akit Travis Bicke "megszabadít", s ezért végez ki egy csomó embert. Jodie Foster figurája értelemszerűen összeköti, és asszociatív láncba állítja a filmeket, így Mills nyomozónak a "bekattant" gyilkosokra való utalása fel is erősödik, s olybá tűnik, mint egy a tömegkultúra befogadói közegében megszilárdult ikonra való hivatkozás. Mint látni fogjuk Mills szótárában az effajta utalás igen gyakori. Mills a maga gúnyos módján az örültség definíciójának közfelfogással egyező és legközhelyesebb módját képviseli itt. Azt, amelyik úgy tartja, hogy a "dilinyós" a józan ész számára felfoghatatlan, megmagyarázhatatlan okokból és irracionális motívumoktól hajtva teszi, amit tesz. Mills nyomozó tulajdonképpen a film végéig tartja magát ehhez a kényelmes felfogáshoz, még a mű utolsó nagy "trialógusában" is azt az álláspontot képviseli, hogy John Doe egy szimpla örült (s leginkább annak a paradoxonnak a feloldása érdeklí, hogy egy örült tisztában van-e azzal, hogy ő örült). A film legvégén viszont, amikor feldereng neki, hogy a dolgok talán bonyolultabbak, mint ő gondolja - már késő. (Mellesleg ha Millsnek igaza lenne és a tettes valóban egy szimpla elmeháborodott volna, *a-hangok-kényszerítettek* típusból, akkor a *Hetedik* tucat film volna, de hát ezt Mills nyomozó nem tudhatja.)

A másik nyomozó, William Somerset már jóval gyanakvóbb, és tapasztaltabb kollégájánál. Összesen hét napja van hátra a nyugdíjig, ennyi a film történésideje is, ami természetesen megint csak bibliai utalás. Ugyanakkor a rövid intervallum gyakorlati dilemmát is okoz, hiszen nem látszik elégségesnek ahhoz, hogy Somerset befejezhessen egy bonyolult nyomozást. Pedig éppen a tapasztalat és a felhalmozott óriási tudás teszi őt alkalmassá a munkára. Legalábbis ez derül ki a főnöke szavaiból, aki abból az alkalomból, hogy Somerset végleg visszavonulni készül, azt mondja, egyszerűen nem tudja őt elképzelni nyugdíjasként, mert Somerset egyenesen a nyomozói munkára termett. Érdekes módon erősíti meg ezt a véleményt a film elején, indirekt módon egy egyszerű kollégája

¹² Ennek a névnek, illetve felbukkanásának a Pánikszoba főszerepében még lesz jelentősége

éppen azzal, hogy azt mondja: "tényleg örülünk majd, ha megszabadulunk magától". Mert Somerset az ó megítélésük szerint okvetetlenkedik, olyan furcsa, különös kérdéseket tesz fel: hát persze, mert még mindig nem rutinból, vagy muszájból akarja "letudni" az ügyeket. Így azok olyan aspektusaira is kíváncsi, amelyek a többieknek eszébe sem jutnak. Somerset sokkal intelligensebb, műveltebb és komplexebb észjárású kollégáinál, így Mills-nél is. Ami itt nagyon sokat számít. Ez a kulcsa annak, hogy képes legyen belépni abba a diskurzusba, amit John Doe előhívott. Ő ugyanis nem "kinyírja" az áldozatait, hanem magukat a gyilkosságokat, illetve az elkövetés módját is jelnek, üzenetnek szánja és a tett színhelyén egyéb idézeteket, lenyomatokat hagy, amelyekkel tudatosan kontextualizálja, egy meghatározott kulturális összefüggésrendszerbe ágyazza a gyilkosságokat. A gyilkosság, mint performatív reprezentáció, mint a kulturális kommunikáció egy fajtája - hát ez is újdonság. És ez az a kód, amelyet Somerset nyomozó azonnal megért. Ő a második emberelés után rájön, hogy a tettes a hét főbűn vélt megtestesítőit szemelte ki áldozatul, s ezért még öt gyilkosság fogja követni az eddigieket. Ő az, aki felfogja az utalást az Isteni színjátékra, ő az, aki nemcsak felismeri a Milton vagy Shakespeare idézeteket, de használatuk céljának viszonyrendszerében meg is érti őket. Ő az, aki átlátja, hogy a kulturális rébuszokkal, utalásokkal, idézetekkel átszótt kommunikáció, nem pusztán hókuszpókuszolás, hanem egy a szimpla sorozatgyilkosokétól eltérő dimenziót sejtető motivációs rendszer, egy nagyszabású plánum része.

Mills nyomozó mindebből kezdetben szinte semmit sem ért. Ami nem csoda, hiszen nem ismeri Acquinói Szent Tamást, Chaucert, rosszul ejti a számára addig nyilván szintén ismeretlen De Sade nevét, és ha élne, megfojtaná a "kurva" Dantét, mert versbe szedte mondókáját. Arról az univerzumról, amelyet hagyományos értelemben a műveltség világának szoktunk nevezni, jószerevel semmilyen tudomása nincs. Ugyanakkor értelemszerűen neki is megvan a maga kulturális identitása, és rendelkezik egy ebből következő jól körülhatárolható ismeret készlettel is. Egy alkalommal így fakad ki arra célozva, hogy a gyilkos könyvek útjelzői közé helyezi rémtetteit: "azért, mert könyvtárba jár, még nem ő Yoda". Mills nyomozó számára a referencia személy, a bölcsesség forrása már Yoda a *Csillagok háborújából*, s ez az a kulturális regiszter, amelyikből meríti a példáját. Korábban önmagát tréfásan *Serpiconak* nevezte, s láttuk, *A bárányok hallgatnak* is hivatkozási alap számára, sőt a *Charlie angyalai* című sorozat is, amelyik azért még a tömegkultúrán belül is a kevésbé acélos darabok közé számít. Mindezt lehet Andreas Huyssen sorai fényében interpretálni. "*A kortárs posztmodernizmus egy olyan mezsgyén jár, ahol feszültség van a hagyomány és az innováció, a konzerválás és megújítás, valamint a tömegkultúra és magas kultúra között, amely utóbbi esetében a második kategória már nem élvez automatikusan privilegizált helyzetet az elsővel szemben.*"¹³ Vagyis nincs annak jelentősége, hogy ki esküszik a Star Wars-ra, ki meg a Háború és békére, szabad és csak az egyénre tartozó értékválasztás kérdése az egész. Jobb, ha tudomásul vesszük, hogy a kultúra fogalmának radikális átalakulásával van dolgunk, igaz, a folyamatnak egy olyan pillanatában, amikor a különböző kultúrák viszonyát van, aki természetes együttlétezésnek, s van, aki vészes elkorcsosulásnak fogja fel. Ezért aztán lehet úgy is értelmezni Mills figuráját, mint képregényeken és fantasy filmekben felnőtt sima taplóét, akinek nehézséget

¹³ Huyssen, Andreas: *After the Great Divide* Modernism, Mass culture and Postmodern (1986) MACMILLEN Press p.216.

okoz egy klasszikus szerző nevének kisilabizálása¹⁴. Szembeállítva az olvasott, kifinomult ízlésű Somerset nyomozóval, mindez azért válik még szembetűnőbbé, mert a korunkban mindinkább ballasztnak, haszontalan kacatnak titulált hagyományos műveltség itt hozzájárul a nyomozás eredményességéhez. Azaz a legpraktikusabban utilitárius szempontok szerint is hasznosnak, operatívnak bizonyul. S ez az, amit a mai világ a legtöbbre értékel. Bár a pragmatikus filozófia egyik atyja, James Dewey határozottan tiltakozott az ellen, hogy a pragmatizmust banálisan úgy fogják fel, mint "*gyakorlati szükségletek kielégítésének puszta eszközét - gyakorlatin értve itt bizonyos teljesen körülhatárolt, kenyérkérdés jellegű anyagi hasznot*"¹⁵ - a közvélekedés az idők során nagyon is praktikus módon éppen ebben az értelemben desztillálta át a mindennapi használatba a fogalom jelentését. S bizonyos tekintetben ez a jelentéselterjedés lesz Somerset nyomozó kulturális "túlképztségének" mentsége: az a tény, hogy ő tudja, hogy Dante nem egy amerikai akciófilm rendező,¹⁶ hanem reneszánsz szerző, közelebb visz a bűnügy megfejtéséhez - ergo gyakorlati haszna van.

Egyúttal éppen ehhez a szálhoz kapcsolódóan iktat be a rendező egy finom jelenetet a filmbe, amelyik mintha az elsüllyedni látszó magas kultúra önmagáért való nagyszerűsége előtt kívánná tisztelegni. A könyvtár a maga impozáns méltóságával, barátságosan derengő fényeivel amúgy is a szörnyűséges, zaklatott város ellentéte. Amikor Somerset betér, látszik, hogy neki ez ismerős, otthonos hely. Elnézően, mint, aki persze tisztában van a dolgok megváltoztathatatlan menetével, odaszól a teremőröknek. "Uraim, sosem fogom megérteni, ennyi könyv, ennyi tudomány, csak a kezüket kéne kinyújtani, és egész éjjel verik a blattot." Mire egyikük magától értetődően válaszolja: "rém kultúráltak vagyunk, a seggünkön jön ki a kultúra". Hát, igen. Aztán egy másik ör váratlanul mégis bekapcsol egy magnetofont és felcsendül Bach D-dúr szvitje. A klasszikus muzsika feltűnően eltér a főként az atmoszféra erősítését szolgáló, funkcionálisan megkomponált filmzenétől. Somerset az irodalom legnagyobb alkotásait lapozgatja, amelyek talán Blake metszeteivel vannak illusztrálva, közben Bach muzsikája szól; mintha a külvilág erőszak-, szenny- és mocsokáradatában valamiféle nem földi békét adó azilumra lenénk. Amit persze majd elsöpör a barbárság, sugallja a film, de azért az emberiség létének értelme és foglalatja mégis csak ez a megfoghatatlan varázslat, amit kultúra néven ismerünk. Már ameddig.

Ugyanakkor olykor meg Mills faragatlanságából egyenesen következő határozottsága (lásd: Doe ajtajának berúgása) és praktikus intelligenciája viszi előbbre az ügyet. Alig is beszélve most az egész kérdés ama vetületéről, hogy ebben a sztoriban a Somerset nyomozónak az emberi kultúra évszázados kincseire épülő regiszterét történetesen egy sorozatgyilkos használja. A kultúra degenerálódása és halódása? A civilizáció elkorcsosulása és csúfos vége? Vagy ez már túl messzire vezetne?

¹⁴ Érdekes jelenet ebből a szempontból az is, amikor Mills az ügyvéd megölése után a helyszínre érkezik, s ahogy elhalad a folyosón azt tapasztalja, hogy a körzeti ügyész sajtótájékoztatót tart. Unottan baktat tovább. De amikor ugyanezt a jelenetet a televízióban mutatják, a látvány a képernyőhöz szögezi. Hja, a mediatisált kor gyermeke számára az igazi valóság a közvetített, a tévé által manipulált realitás, a képmás valósága.

¹⁵ Dewey, John: *Esszék az experimentális logika köréből* in: Pragmatizmus (1981) Gondolat p.456.

¹⁶ Tömegkultúra és magas kultúra sajátosan átalakult viszonyát azért lehetne azzal a kesernyés poénnal illusztrálni, hogy sokak számára a (Joe) Dante nevű ember bizony amerikai akció rendező.

Nyomok sűrűjében

Amúgy maga a nyomozás elég nehezen halad előre, mert a gyilkos üzeneteket, jeleket, kulturális rejtvényeket hagy hátra de értékelhető nyomokat alig. Somerset kezdetben reménykedik is, mondván "biztos otthagya a rejtvény egy darabját". Mert az számára is egyértelmű, hogy ezt az ügyet rejtvény megoldásként vagy játszmaként kell felfogni. Később azonban némi rezignáltsággal jegyzi meg, hogy "a legígéretesebb nyomok is csak újabb nyomokhoz vezetnek". Ebben az érzékelhetően tudatosan felépített metaforikájú filmben valószínűleg nem véletlenül hangzik el ez a mondat. Az utóbbi évtizedek filozófiai gondolkodásának egyik kitüntetett fogalma ugyanis éppen a nyom lett. Derrida¹⁷ például - Freudot interpretálva - az ontológiai differencia korszakunkat meghatározó kategóriájaként használja. Esetünkben az a kérdés, hogy vezetnek-e a nyomok valahová, utalnak-e valamilyen eseményre, történésre, eredetre, valamire, ami nincs jelen, valami másra, ami van vagy volt, vagy csupán egymást generálják, s szüntelenül kavargó jelenlétük a nyomok önmagukat reprezentáló bacchanáliájába torkollik. Az ügyvéd irodájában azok után, hogy az egymásba kapaszkodó, vagyis újabb jeleket jelölő jelek láncolatából álló rejtvényt megfejtették a nyomozók, egy kép háta mögött a falon ujjlenyomatokat találnak. Vagyis jelek labirintusán átvágva jutnak el a rendőrségi munkában talán legfontosabb nyomhoz, amelyik azt ígéri, hogy az a tetteshez vezet. Hiszen az ujjlenyomat minden más nyomnál egzaktabb mutat rá egy személyre, egy valóságos énré. Ez esetben azonban az ujjlenyomatok egy másik áldozathoz vezetnek, vagyis újabb nyomokhoz. "*A folyamatosan differáló nyom sosem reprezentálja önmagát, mint olyat. Megjelenülve eltörlődik, visszhangozva elnémul*".¹⁸ A legígéretesebb nyomok is csak újabb nyomokhoz vezetnek. S mintha nem utalnának semmi valóságosra, elsődlegesre. (Nyilván nem véletlen az sem, hogy éppen Somerset nyomozó mondja majd később a Mills-szel folytatott hitvitája alkalmával, hogy "itt nem lesz heppiend". Fincher majd mindegyik filmjében találunk efféle polivalens utalásokat, amelyek egyszerre érthetők a műre vonatkozó autotelikus reflexióként, de pusztán a film adott dialógusában funkcióval bíró mondatként is.)

Mills és Somerset végül mégis csak Doe nyomára bukkannak - bár természetesen igaz, hogy ő adja fel magát és erre roppant büszke is¹⁹ -, s bejutnak a lakásába. S ott aztán bámulatba eshetnek, mert igazi nyomokra lelnek: fényképekre. "*A fénykép nem csupán kép, nem csupán a valóság értelmezése, hanem nyom is, a valóság közvetlen lenyomata, akár a lábnyom vagy a halotti maszk*".²⁰ S Doe szállásán - melyet láthatóan a bűn templomává akart szentelni - a tettek, a gyilkosságok lenyomataira lelnek a nyomozók. Doe ugyanis hihetetlen alaposan dokumentálta rémtetteit, nem egyszer fázisról fázisra követve az áldozat állapotváltozásait; szinte mániákusan örökítette meg az objektív történéseket. Mintha így akarta volna megállítani a pillanatot, belevésni az időbe "nagyra hivatott" tettei

¹⁷ Derrida, Jacques: *Az el-különböződés* in: Szöveg és interpretáció Cserépfalvi p. 43-65.

¹⁸ Derrida i.m.

¹⁹ Mintha Doe-t tényleg meg is lepte volna kissé, hogy a nyomára bukkantak. Felsőbbrendűség tudatának az is része - ahogy erre utal is az utolsó nagy dialógusban -, hogy ő megközelíthetetlen, őt nem lehet elkapni. És Somerseték legalább az esélyét megteremtették annak, hogy elfogják.

²⁰ Sontag, Susan: *A fényképezésről* (1981) Európa p. 174.

faktumszerűségét. (Victor ágya mellett korábban találtak is ilyen dokumentatív fotókat a nyomozók.)

Mills nyomozót azonban más meglepetés is éri, ugyanis rálel a róla készült képekre is. S rájön, hogy korábban fotósnak álcázva az egyik helyszínen ott volt (maradt?) maga John Doe is, és lefényképezte Millst. Közben azt üvöltötte szinte önkívületben, hogy "megvan a képe, megvan a képe". Hát persze, hiszen "*a fénykép nemcsak hogy "olyan", mint a tárgy nemcsak hódol előtte. Tárgyának része és kiterjesztése is; birtokbavételének, leigázásának hatékony eszköze*".²¹ A mágikus tudat a kép által gondolja hatalmába keríteni, szimbolikusan elejteni áldozatát, így készülve a valóságos ütközetre. S John Doe ezzel az aktussal megfordítja a mindenki számára egyértelműnek tűnő viszonyt. Most már ő üldözi és "fogja el" a nyomozót. "*A bűnöző arcképe a nyomozó számára munkaeszköz*"²², de most, íme, megfordult a világ a nyomozó arcképe lett gyűlölt fétis a bűnöző számára.

Idegen világ

A két nyomozó kapcsolatáról Rita Kempley írta a Washington Postban, hogy "*talán túlzó metafora volna Somersetet egy XX. századi Vergiliusnak tekinteni, aki Mills-Dantét vezeti a Pokol bugyrain keresztül a megváltás felé*"²³. Szerintem nem. Mármint egyáltalán nem túlzás ezt feltételezni, sőt. Pontosan azzal, hogy *Az Isteni színjátékot* hangsúlyos jelentésalkotó elemként használja a filmben, a rendező rá is irányítja a figyelmet erre az értelmezési lehetőségre. Somerset valamiféle mentorként avatja be az újonnan érkezett David Mills-t a nyomasztó, bűnököt rejtegető város titkaiba. Vagy apaként. "*A szórakoztató narratíva másik jellemzője, hogy a sztorit a befogadó vágyai felől komponálja... Gondoljunk pl. a megváltó-igényre vagy az apafigura utáni vágyra*".²⁴

Mills olykor fellázad a többnyire valóban jószágos apafigura ellen, indulatos, lobbanékony természetével nehezen tűri a gyámkodást. Ez az ellenkezés természetesen szakmai rivalizálással is párosul, hiszen Millsnek az új, ismeretlen környezetben, a tapasztalt szakmai tekintély és apafigura előtt kell bebizonyítani rátermettségét. Így rajzolódik ki, hogy mást gondolnak törvényről, szabályzatról, nyomozói etikáról, de bármennyire különböznek is életkort, habitust, kulturális identitást tekintve, azért összezsizsolódnak. Amiben nagy szerepe van Traceynek, Mills feleségének, aki kezdettől fogva azon igyekszik, hogy közel hozza a két férfit, de legalábbis súrlódásmentessé tegye a viszonyukat. Amely gesztusában megnyilvánul alapattitűdje a harmóniateremtésre való ösztönös törekvés.

Érdekes fordulat a filmben, hogy Somerset nemcsak Mills, hanem a felesége számára is az apa szerepét tölti be. Ráadásul, amíg Mills-nek kínálkozik ez a szerepmegoszlás, addig a felesége, Tracey tudatosan választ magának apafigurát Somerset személyében. Ő az, aki a házaspár két tagja közül sokkal inkább rászorul a gyámolításra,

²¹ Sontag i.m. p. 176.

²² Sontag i.m. p. 184.

²³ Kempley, Rita: 'Seven' (1995 September 22) Washington Post

²⁴ Almási Miklós: *Anti-esztétika* (1992) T-Twins Kiadó, Lukács Archívum p. 101.

hiszen bevallottan idegenül mozog az ismeretlen közegben, cudarul érzi magát a számára kaotikus és ellenségesnek tűnő városban. Tulajdonképpen arról a tiszta, tárgyatlan szorongásról beszél, amitől ebben a fenyegető világban majdnem mindenki szenved. Vidéki lányként nem találja a helyét ebben az urbánus dzsungelban, azt mondja, gyűlöli ezt a várost. Nem véletlenül idéződik meg a Somerset-nek tett "vallomásában" az idillien egyszerű és természetes vidék, valamint a léha, veszélyes, bűnös város ellentétének mindenki számára ismerős mitológémája: a közérthető, elég kötött jelentésaurával rendelkező toposz anaforaként készíti elő a végkifejletet. Tracey valóban kedves, ártatlan teremtés, már-már a mennyei tisztaság, az éteri jóság megtestesítője. Tökéletes áldozat. (Nem véletlen, hogy ő az egyetlen, akit megismerünk, élni is látunk. A többiekkel, akiket Doe meggyilkol csak áldozatként, életteken tetemként találkozunk.) Nagyvárosi magányában társat és támasztékot keres Somersetben, s nemcsak rokonszenvvel, de hihetetlen nagy bizalommal is fordul hozzá, neki mondja el a sorsának új irányt szabó, életének dimenzióját alapvetően megváltoztató esemény hírét, azt hogy gyereket vár. Nem a férjének, hanem a választott apának. S a beszélgetés során kiderül, hogy Somerset volt valaha hasonló helyzetben, lehetett volna ő is igazi apa. "*Soha nincs végső kétely azt illetően, 'ki az anya'... Az apa esetében ez soha nem lesz így. Az apaság egy feltevést feltételez, egy hipotézist feltételez, más tanúság-struktúrát, nevezetesen a titok és a felelősség struktúráját*".²⁵ S nagyon úgy tűnik, hogy Somerset a felelősség elől futott meg. Nem vállalta a gyereket, meggyőzte a partnerét is, hogy a jövevényt ne hozza "erre a világra". Legalábbis ezzel magyarázza a történeteket. S lehet az is, hogy igaza van: erre a világra, s különösen a *Hetedik* által ábrázolt világra, tényleg nem szabadna gyereket nemzeni. Viszont ez az érvelés - minden elképzelhető denotatív igazsága ellenére - ma már olyannyira átlátszó kifogássá vált, olyannyira a restek, lusták, felelősséget vállalni nem akarók hazug mentsvára lett, hogy teljesen kiürült, hitelét veszítette. Tracey viszont egyáltalán nem mérlegel ekként, ő ösztönösen gyereket akar. Pedig tudjuk, gyűlöli a várost, vagyis fikarcnyival sincs jobb véleménye a világról, mint Somersetnek. Csak talán a vitális bizakodás okán, vagy, mert megszólal benne az élet parancsa - azt a döntést, hogy akar-e gyereket nem heurisztikus érvekkel bátyázza körül. (Somerset is azt mondja: tudja, hogy helyesen döntött egykor, mégis naponta szeretné semmissé tenni azt a döntést.) Ezért válik Tracey a filmben - különösen, mint tiszta, büntelen teremtés - az észérvekkel megmagyarázhatatlan, a "talán mégis lehet" ösztönös hitén alapuló örök remény szimbólumává.

Tracey úgy ismerkedik meg Somersettel, hogy tulajdonképpen megelőlegezve a bizalmat már a második napon meghívja őt otthonukba. Az otthon - többször látjuk David Mills-t és Tracey-t idilli kettesben - ellenpontozza a kaotikus, zűrzavaros város lidérces valóságát. (Egyébként a hármásban elköltött vacsora alkalmával derül ki, hogy Tracey más képet őriz David-ről, a férjről, mint amelyet mi ismerünk Mills nyomozóról, a zsaruról. Nincs ebben semmiféle álca vagy meghasadság, csak éppen érdekes, hogy Tracey úgy jellemzi a férjét, hogy "a legmurisabb pasas", akivel találkozott. Somerset felügyelő csodálkozik is módfelett. Mi is.) Mégis, e látogatásakor tanúi vagyunk egy baljós előjelnek: egyszer csak megindulnak a bútorok, mintha földrengés rázná meg a lakást, minden tárgy mozog. Pedig csak a metró ment el a ház alatt. Mintha a fenyegető külvilág akarna erőszakosan betörni az intimszférába, mintha valami ismeretlen, gonosz erő akarná

²⁵ Derrida, Jacques: *Ki az anya* (1997) Jelenkor p.13.

lerombolni a békés otthont. Persze Mills az, aki praktikusán viszonyul az ügyhöz, s mond néhány keresetlen szót az ingatlanügynökről, aki csőbe (majdhogynem metró alagútba) húzta őket. Amivel áttételesen a bűnös város téziséhez szolgáltat adalékot, hiszen ezek szerint itt a vigéc is azonnal átveri a gyanútlan polgárt.

Ki a bűnös?

A *Hetedik*ben ábrázolt város tényleg szörnyűséges hely: baljóslatú és lakhatatlan. Ennek a barátságtalan metropolisznak neve sincs és "arca" sem nagyon. De ez még nem lenne meglepő, hiszen ma már a városok megjelenítésében "a felhőkarcolók és bádogvárosok túlságos uniformizáltságában, az autópályák és felüljárók felcserélhető hasonlóságában, a gyorsvasúti utazás légkörében sajnos ritka az igazán meghatározó vagy eredeti".²⁶ A Fincher által ábrázolt város, amelyik közömbös jellegtelenségében a modern metropolisz sivárságát szimbolizálja - szintén lehetne bárhol, bármelyik országban. A rendező azonban érzékelhetően nem pusztán az uniformizáltság, a karakternélküliség már-már megszokott voltát akarta, sokadszor is vászonra vinni, hanem azt, hogy ez *elviselhetetlen*. Alig ismerek filmet, amelyikben a rendező a várost ennyire előtérbe tolná, s a mű meghatározó "szereplőjévé" avatná. Még hozzá úgy, mint embertelen, iszonytató, közösség számára kibírhatatlan konglomerátumot. Fincher névtelen városában egyetlen pillanatra sem süt ki a nap, ellenben majdnem végig reménytelenül zuhog az eső. A legtöbb lakásban, ahová nézőként bejutunk a kamera nyomában - lévén büntények helyszínei - szintén sötétség honol, legfeljebb szűrt fények pászmái érzékelhetők, a nyomozók elemlempáikkal fényutat vágva araszolnak előre, mintha az igazság bizonytalan nyomai után kutatnának. Csak a könyvtár megnyugtató zöldes derengése ellenpontozza némileg a város lehangoló, nyomasztó atmoszféráját.

Mint arról már volt szó, Fincher kivételes hangsúlyt fektet arra, hogy egyéni hangulatú, sajátos képi szervezettségű filmeket készítsen, de a *Hetedik* látványvilágának funkcionális "sűrűsége" még az ő pályáján is kivételes. A különböző hatáselemek, képi effektusok azért kerülnek előtérbe ennyire, mert nem pusztán hordozói, anyagai, hanem megteremtői a jelentésnek. A *Hetedik*ben ugyanis a film komplex látványvilága fejezi ki azt a tárgyatlan szorongást, ami hőseinket kínozza, ez az atmoszféra sugároz valamiféle idegenség és fenyegetettség érzetet, és ez hívja elő és tartja fenn azt a borzongató sejtelmet, hogy odakint a világban settenkedik a Gonosz, és bármikor lecsaphat. Ennek az impresszióknak a megteremtését szolgálja a tompa, "életlen" színek, a sajátos fény-árnyék

²⁶ Bíró Yvette: *Időformák* (1995) Osiris p. 119.

kompozíciók használata, a szokatlan kamera látászögek, az irreális terek, a csaló perspektíva alkalmazása, egyáltalán a rendkívül erős expresszív ábrázolásmód.²⁷

Nem csoda, ha Tracey gyűlöli ezt a helyet, s maga Somerset is azt mondja: "nem értem már ezt a várost". Persze ő éppen elég mocskot látott már ahhoz, hogy kiábránduljon. Mint később egy Mills-szel folytatott, kissé didaktikus beszélgetésben meg is fogalmazza: az emberek közönyét nem bírja elviselni, főként azt, hogy "a közönyt úgy értékeli, mintha erény volna". Nem érdekli őket az igazság, beérik a sajtburgerrel meg a televízióval. Pazar szociológiai deskripció az egydimenziós emberről, mintha Somersetból egyenesen Herbert Marcuse szólna: "*A fejlett ipari társadalom megkülönböztető vonása, hogy hatékonyan elfojtja azokat a szükségleteket, amelyek fölszabadulást követelnek, miközben fönntartja és beteljesíti a bőség társadalmának pusztító hatalmát és represszív funkcióját. A benne működő társadalmi kontrollok kikényszerítik a haszontalan dolgok termelésének és fogyasztásának szükségletét; a kikapcsolódás olyan fajtáinak szükségletét, amelyek enyhítik és meghosszabbítják ezt az eltompultságot; az olyan álszabadságok védelmezésének szükségletét, mint ... a szabad választás egyenértékű márkák és kacatok között*".²⁸ S a maga látéletét Somerset megtoldja még azzal, hogy az emberek ráadásul nem tesznek erőfeszítéseket egy jobb, igazabb élet érdekében, mert például "könnyebb elringatni magunkat a drogokkal, mint szembenézni az élettel". Mire Mills a maga földhözragadt, praktikus észjárásával azt válaszolja, hogy de hát itt sorozatgyilkosokról, elmebetegekről van szó. Erre Somerset: "nem, itt a mindennapi életről, a hétköznapi életről van szó".

²⁷ E helyütt kell megemlítenem, hogy a *Hetedik* kétségkívül mutat bizonyos - mutatis mutandis - rokonságot a korai német expresszionista filmmel. A szorongás, a fenyegetettség érzésének ábrázolása, a lélek mélyének, a tudat sötét oldalának boncolása kedvelt témái voltak a korai expresszionizmus hagyományának. De John Doe alakja felidézti az irányzat másik két fontos motívumát is: a tébolyult elme, illetve az ember feletti, nem evilági hatalom kérdését. John Doe nyilvánvalóan meghasadt tudatú ember, s mint ilyen hiszi azt, hogy érintkezik a transzcendenciával, s hogy ő egy magasabb rendű hatalom követe és akaratának végrehajtója. Ez az irracionalitással jegyes vakhit módszeres kegyetlenséggel és elképzelhetetlen brutalitással együtt járó ördögi tettekben nyilvánul meg, amelyek ábrázolása szinte előhívja az erős hatásokat alkalmazó, hatáskeltő, expresszív képi világot. Az expresszionista stílusjegyek felfedezhetők két olyan alkalommal is, amikor a nyomozók Jon Doe rémtettei nyomában helyszínelnek. Az egyik Victor megtalálása: az egész akció zaklatott ritmusát a vágások szokásosnál is gyorsabb váltakozása, valamint a terepet idegesen fürkésző kézi kamera rángása érzékelteti. A helyszínt változó szögek alatt, olykor lerövidülő, szokatlan perspektívákból látjuk, ami irreálissá teszi a teret. Végig szűrt, derengő fények honolnak a helyszínen, amelyekbe a kommandósok világítanak bele élesen: az ajtó kivágásban mutatott lámpaegyesítés valóságos fénykompozíció. Erősödő zene, vezényszavak pattogása, ajtók csattanása kíséri a vonulást. S ahogy megtalálják Victort, olyannyira megragad a hatás, hogy szinte érezni lehet a halál bűzét, az enyészet, a pusztulás szagát. S a jelenet borzalmas, vadnaturalista csúcса, hogy a csontváz megmozdul.

Hasonlóan sokkoló képsor, amikor a prostituált-gyilkosság helyszínére érkeznek a nyomozók. Itt még egy sejtelmes "alászállás-a-pokolra" érzet is társul ahhoz, ahogy lemennek lépcsőn, miközben a szórakozó hely mesterséges megvilágítása és villódzó fényei, valamint a harsány diszkózene még elviselhetetlenebbül idegesítővé teszik a környezetet. Lent aztán ott üvölt a megváltásért, vagyis azért, hogy vegyék le róla a rászíjazott falloszt a fickó, aki egyszerre gyilkos és áldozat,

És persze kiemelendő, ahogy a nyomozók Mills vezetésével üldözik John Doe-t. Akció dús, mozgalmas jelenet, megint csak felerősödő kísérőzenével; a kamera váltakozó szögből veszi a látványt, hol fölénk magasodnak a házak, hol a mélybe tekintünk, néha az üldöző szemével látjuk a pulzáló történést, s szinte együtt rohanunk Mills-szel John Doe után. És a jelenet betetőzése, ahogy előbb megpillantjuk a pocsolyában tükröződni a Gonosz lépmását, majd premier plánban Mills arcát, ahogy Doe a homlokának szegezi a revolvért.

És nem feledkezhetünk el arról sem, hogy a vámpír-, rém- és horrorfilmekkel a német expresszionizmus műfajt teremtett; a thriller születése is ezekre a filmekre volt vezethető vissza. (*A Hetedik e vonatkozásának kidolgozásához Gelencsér Gábortól kaptam inspirációt.*)

²⁸ Marcuse, Herbert: *One-Dimensional Man* (1966) Beacon Press Boston p.7.

Lehet, hogy Somerset nyomozó anamnézise helytálló, sőt sokan tarthatják úgy, hogy a valóságos helyzet sokkal, de sokkal siralmasabb annál, mint amelyet ő felvázolt. Ugyanakkor felmerülhet valamiféle gyanú is a tekintetben, hogy nem túlságosan totalizáló vélemény-e ez, nem megengedhetetlenül általánosító-e; szorosabb olvasatnak alávetve megkérdezhetnénk például, hogy mégis miféle igazságról is van itt szó, amit az emberek nem akarnának. Richard Rorty - aki úgyis, mint pragmatikus lehetne akár referencia is Mills számára, Yoda mellett persze - sikító frászt kapna az effajta univerzalizálástól: *"liberális társadalom az, amely megelégszik azzal, hogy "igaznak" (vagy "helyesnek" vagy "igazságosnak") nevez bármit, ami a zavartalan kommunikáció eredménye, bármelyik nézetet, ami szabad és nyitott küzdelemben győz. Ez a behelyettesítés elveti az előre megállapított harmóniaképlet."*²⁹ Meg az előre megfogalmazott apriorisztikus univerzálék érvényét is. Ebből a szempontból érdekes, hogy a műveletlen Mills viszont ösztönösen tagadja az általánosító számonkérés helyénvalóságát, azt követeli, hogy ragaszkodjunk csak a konkrét tényekhez (s ezzel áttételesen a totalizáló implikációval szegez szembe praktikus érvet), kapjuk el a sorozatgyilkost, végül is nem általában a sajtburgert zabáló, tévét bambuló emberek öldökölnek, hanem egy elmeháborodott. Azért is tűnik kockázatosnak Somerset általános érvényre igényt tartó moralizálása, mert könnyen sodródhat arra az útra, hogy elítélje, anatómia alá helyezze "az" emberiséget. Többen is felvetették a film kritikusai közül, hogy Somerset társadalomról alkotott lesújtó véleménye, pesszimiztikus világképe nagyon közel áll John Doe-éhoz, sőt tulajdonképpen ugyanúgy ítéli meg az emberiséget, csak éppen más következtetésre jutnak. Azt gondolom, hogy már ez utóbbi aspektus miatt is alapvetően különböznek, de van egy ennél is fontosabb differencia köztük.

Az, hogy Somerset nyomozó emberi szemmel néz embertársaira, John Doe viszont megpróbál a maga torz módján Isten szemével látni.

Somerset érzékeli az emberek gyarlóságát, esendőségét, közönyét, de ezért nem akarja őket a pokol tüzére vetni. Nagyon fontos mondat hangzik el a szájából, amikor azt mondja "én együtt érzek velük". Alátámasztja ezeket a szavakat bölcsességet sugárzó lényé, amelyikből ugyan kiábrándultság árad, de egyúttal az is, hogy embertársai iránt inkább sajnálatot, mint megvetést érez. Ez az empátia teszi őt hitelessé, (no természetesen Morgan Freeman kivételes játéka, amellyel a karakter érzelmi-intellektuális összetettségét pazarul megformálta), ez a megértés magyarázza, hogy miért ott áll, ahol. S paradox módon ez a kontrollált szkepszis teszi vállalhatóvá az univerzalizálás általa képviselt módusát. Amivel arra figyelmeztet, hogy annyi tapasztalatból, mint az övé, már levonhatók az emberiség dicső kondícióját illető komolyan veendő általános következtetések, amelyekkel jobb, ha szembenézünk, ameddig még képesek vagyunk rá. Érdekes ugyanakkor, hogy az egész debattumot mintha az egyszerű észjárású Mills zárná le azzal, hogy ő nem ad igazat Somersetnek, s nem mondja azt, hogy "minden el van cseszve".

Ez a film dramaturgiájában fontos szerepet betöltő beszélgetés Somerset és Mills között olyan, mint valami szekularizált hitvita, melynek során szembeszegezik egymással meggyőződéseiket. Ebből a hitvitából aztán van még egy feszült, nagylélegzetű, extrém fajta, a drámai csúcspont előkészítéseként, melyet az utolsó (a pokolba vivő?) úton folytatnak hármasan. E vita során a két nyomozó értelemszerűen már azonos állásponton

²⁹ Rorty, Richard: *Estlegesség, irónia és szolidaritás* (1994) Jelenkor p.86.

van, szemben John Doe-val, aki érvekkel akarja alátámasztani szörnyű tettei szükségességét.

Isten ostora

John Doe egy haragvó Isten követének, a végzet megtestesítőjének, a végítélet apostolának tartja magát, akire az a sors méretett, hogy teozófus terminátorként beteljesítse a felsőbb hatalom elrendelését a kárhozatra jutott emberiségen. Gyilkosságait valamiféle áldozattal kevert példabeszédnek szánja; kíméletlen kínzásokkal tarkított kivégzéseit azért hajtja végre, hogy a minden porcikájában Bűnös emberiséget meglakoltassa vétkeiért. Ő egy végső parancs, egy chiliasztikus eszme, valamiféle fordított felszabadítás teológia megszállottja, magát nem is tekinti hús-vér lénynek, hanem egy idea emanációjának, egy eszme lenyomatának. Pontosán ezért adekvát ebben az esetben a Fincher választotta allegorikus ábrázolásmód, amelyik *"megkísérli, hogy az általános képzet meghatározott tulajdonságait közelebb hozza a szemlélethez, de nem a részleges elleplezés és a talányszerű feladatok végett, hanem éppen megfordítva: a legteljesebb világosság célzatával, úgyhogy az általa felhasznált külsőlegességnek azon jelentése számára, amelynek benne meg kell jelennie, a lehető legáttetszőbbnek kell lennie"*.³⁰ Tegyem hozzá: az allegóriát Goethe-től kezdve Lukács Györgyig sok művészeteoretikus nem tartotta magasrendű esztétikai formának, nagyrészt alkalmatlannak vélték a komplex művészi kifejezés számára, pontosan az eszmének az allegorikus ábrázolás világában való direkt megmutatkozása miatt.³¹ David Fincher filmje azért kivétel, mert egyfelől szokatlanul közvetlenül szól, a vallási szimbolikát³² már az elejétől kezdve alkalmazó filmben bűnről és halálról, ami indokolja az allegorikus megközelítést. A *Hetedik* alkotói elég nyilvánvalóan a misztériumjátékok hagyományához nyúlnak vissza, részint a középkori moralitásjátékok tematikáját használják fel újragenerálva a műfajt. Nyilván a legkevésbé sem véletlen, hogy a sorozatgyilkos éppen a John Doe nevet vette fel, ami Amerikában a kideríthetetlen identitású embert, áttételesen a személyiség nélküli bárkit jelölni hivatott köznévfunkciójú tulajdonnév (s a filmbeli John Doe-ról valóban nem is tudunk meg semmi közelebbit), eredete pedig nyilvánvalóan a középkori moralitásjátékok Everyman-jére, Jederman-jára megy vissza. Ráadásul Fincher a hagyományt az egyik legvadabb modern filmes műfajjal keresztezi: misztériumjáték thrillerbe oltva - igazán bizarr hibrid. Esetünkben pontosan ez a titka annak, hogy izgalmas, érdekes mű jön létre: az allegorikus fő motívum egy olyan mű anyagát szövi át mindvégig, amelyik az érzéki megjelenítés telített módját produkálja a legizgalmasabb akcióthrillerek fordulatait, atmoszféráját kínálva fel. Ezért nem lesz üres tételdarab a *Hetedik*.

Noha, mint azt Somerset megállapítja, John Doe a gyilkosságaival prédikál. És büntet, teszi hozzá Mills. Nos John Doe valóban meg van győződve arról, hogy az emberiség végképpen letért a neki rendelt útról, reménytelenül a sötét erők rabjává vált,

³⁰ Hegel, G. F. : *Esztétika* (1952) Akadémiai p.405.

³¹ Talán nem véletlen egybeesés, hogy Hegel az allegorikus ábrázolás sikerült példájaként Dante Isteni színjátékát említi, azt a művet, amelyik több szempontból is fontos szerepet kap a *Hetedikben*.

³² Lukács György úgy látta - a középkori alkotásokra értve természetesen megállapítását -, hogy "a vallás által előírt transzcendens tartalom" s a művészet találkozása "az oka annak, hogy jelentős allegorikus műalkotások tartós esztétikai hatást gyakorolhattak". *Az esztétikum sajátossága* (1975) Akadémiai II.köt. p.684.

önfeledt hedonizmussal fetreng a bűnben: rászolgált hát a pokol tüzére. Ez a hit feltételezi, hogy John Doe - szemben a gyarló emberekkel - tudja, hogy mi a jó, mi a helyes, ő birtokában van az igazságnak, ő ismeri a lét egyedül érvényes törvényét. Meggyőződését azért tartja megalapozottnak, mert úgy hiszi: a végső tudást Istentől kapta. Karl Jasperstól azonban nem: *"Isten vezetésének meghallása természetesen a tévedés kockázatával jár, s ez alázatosságra int. Kizárja, hogy mindenben a magunk bizonyosságára hagyatkozzunk, nem engedi, hogy saját cselekedeteinket - mint mindenkinek szóló parancsot - általánosítsuk, s elrekeszti a fanatizmus útját. Ha mi magunk világosan látjuk is, melyik az Isten vezetése szerinti út, még akkor sem állíthatjuk teljes bizonyossággal, hogy mindenki számára ez az egyetlen".*³³

John Doe azonban éppen hogy a fanatizmus "bűnébe esik". Amikor a nyomozók rátörnek az ajtót, azt tapasztalják, hogy Doe valamiféle szentélyt rendezett be a lakásában, oltárt emelt a saját rémtetteinek. S felfedezik azt is, hogy Doe nemcsak meghallója Isten parancsának, de maga is műveli az Írást. Több ezer oldalnyi naplójelét találnak a lakásában, amelyekben a világ elfajzott állapotáról szóló gondolatait örökíti meg. "Mi nevelés bábok vagyunk, undorító színpadon táncolunk... senkire nem gondolunk, és nem tudjuk, hogy semmik vagyunk, nem azok, amire szántak minket". Egyfelől profetikus átkok és példabeszéd az emberiség hitványságáról, másfelől annak fellebbentése, hogy volna valamiféle apriorisztikus, magasabb rendű cél, amelynek beteljesítésére hivatott az ember, s a legnagyobb bünt azzal követte el, hogy elfordult a predesztinációtól, elárulta önnön küldetését. John Doe viszont a sugallat hatására tudja, hogy Istennek mi a célja a teremtményeivel.

Napjaink divatos gondolkodóit pontosan ettől a determinizmustól veri ki a víz, Ihab Hassan például így tiltakozna ellene: *"Úgy tűnik nekem, hogy fontos lenne megszabadulnunk az egész, az egy, az érvényesség, a feltétlenség fogalmától, különben még úgy tekintünk rájuk, mint valami legfelsőbb bíróra, és el fogjuk keresztelni "Istennek,"*³⁴

A *Hetedik* azt is megmutatja, hová vezet a kétely nélküli hit, az, ha valaki a mindenkire nézve kötelező értékek, a regulatív elvek tévedhetetlen ismerőjének véli magát. Posztmodern gondolkodók élvezettel értelmezhetik úgy is a filmet, mint a Nagy Narratívák érvényébe vetett vakhit zsákutcába vezető útjáról szóló allegóriát.

John Doe azonban nem csak demonstratív leöldösi áldozatait, hanem érvelni is hajlandó tettei mellett. Ami azért paradoxon, mert egyúttal úgy hiszi, egy vitának ki nem tehető, örökérvényű igazságot képvisel, hiszen ő Isten hangjának meghallója. Mindenesetre John Doe alaptétele az, hogy, Isten pallosaként a "bűnt a bűnös ellen fordította". Amikor Mills azzal próbálja megingatni, hogy ártatlanokat gyilkolt meg, John Doe kifakadva sorolja az áldozatok "bűneit" s tirádáját azzal fejezi be, hogy "csak egy ilyen szemét világban próbálhat valaki ilyeneket komoly képpel ártatlannak nevezni". S mindjárt érzékelhetjük is, hogy bűn és erény fogalmai mennyire viszonylagosak, illetve, hogy szilárdnak hitt jelentésük kultúrtörténetileg hogyan változott meg. Doe megöl egy szerinte a hiúság (a szinkron szerint: kevélység) vétségébe esett lányt, aki fő elfoglaltságának azt tekintette, hogy egyfolytában szép legyen. Csakhogy ez ma a fogyasztói társadalom

³³ Jaspers, Karl: *Bevezetés a filozófiába* (1989) Európa p. 76-77.

³⁴ Hassan, Ihab: *The Postmodern Turn Essays in Postmodern Theory and Culture* (1987) Ohio State University Press p. 49.

számára nem bűn, hanem úgyszólván követelmény: "*A mindent áruvá változtató rendszer az ifjakat és a nőket olyan áruk fogyasztóivá teszi, amelyek hangsúlyozzák a férfiasságot, nőiességet, fiatalságot, az egészséget és a szépséget.*"³⁵ Azért, mert szépnek lenni ma már hivatás, foglalkozás, jövedelmező üzletág, a kor igényeihez alkalmazkodó "tevékenység" és állapot. Lám az öröknek hitt parancs, amelyik büntetni rendeli a vétket, hogy elvesztette általános hatóerejét. Ami szintén arra int, hogy tanácsos lenne óvatosan bánni a totalizáló, az univerzális érvényre igényt tartó kijelentésekkel.

Somerset viszont arra az ellentmondásra hívja fel Doe figyelmét, hogy ha felsőbb parancsra tette, amit tett, akkor miért kínozza élvezettel az áldozatait. Ez az a borzalom, amire Barthes és Lacan, számomra olykor meglehetősen homályosnak tetsző *jouissance* fogalma illik. Aberrált élvezet! Mi más volna, ahogy John Doe módszeresen és elképesztő alapossággal a halálba kínozza áldozatait. Különösen a prostituáltat, akit valósággal felnyársaltat egy óriás mű fallosszal. Ez is mintha a misztériumjátékok szimbolikus aktusait utánozná - csak vad állatiassággal. Lacan szerint "*az ókori misztériumokban... azzá a bottá válik a fallosz, amely a démon kezével lesújt...*"³⁶ S a szexuális örömszerzés forrása helyett a borzasztó halál eszközévé válik.

Amúgy Doe azt válaszolja Somersetnek, hogy igen, élvezte a munkáját. Nyomatékosan így nevezi az öldöklést, ezzel a blaszfémikusan eltávolító, jelentés közömbösítő főnévvel jelöli a gyilkosságok elkövetését. Nem bagatellizálni akarja ő a tettet, hanem éppen azt hangsúlyozni, hogy ez természetes aktus. Mintha ő is csak a kötelességét teljesítené, akár a nyomozók. Nem sokkal korábban a kuplerájban Mills kérdezte meg a tulajdonostól, aki valószínűleg tényleg a bűn vámszedője, hogy élvezi-e a munkáját. Mire a fickó azt mondja: nem, de hát ez az élet. Azért eléggé ügyesen manipulált dramaturgia ez ahhoz, hogy néha azt gondoljuk, Doe - legalábbis a fenomenológiai részt illetően - nem téved nagyon nagyot.

A végítélet

Mills éppen a legérzékenyebb pontján támadja Doe-t: kétségbe vonja tettei kivételességét, szimpla elmebetegnek tartja, aki semmiféle példaértékű cselekedettel nem fogja felrázni az embereket: "maga nem messiás, csak az e heti szenzáció, egy divatos póló".³⁷ Mire Doe érdekes paradoxonnal válaszol: hangsúlyozza, hogy ő benne semmi különös nincs, személy szerint nem túl eredeti figura. Ám, ha kiválasztott, - Isten útjai kifürkészhetetlenek mondja titokzatosan, arra utalva, hogy ő csak egy transzcendens szándék végrehajtója, egy magasabb rendű idea megtestesülése - akkor ő valójában igenis a legkivételesebb valaki ezen a földön. S tény, Doe Istent játszik: megöli, akiről úgy gondolja, hogy megérett rá, s életben hagyja például Millst, pedig megölné. Orra alá is dörgöli, hogy az ő kezében volt a nyomozó sorsa, ő döntött arról, hogy megkíméli az életét, ugyanis az ő hatalmában áll határozni a nyomorult halandók élete, s halála felett, ő

³⁵ Denzin, Norman K. *Images of Postmodern Society* (1991) Sage Publications p.15.

³⁶ Lacan, Jacques: *A fallosz jelentése* (1998) Thalassa 2-3. p. 167.

³⁷ Fogalmam sincs mennyire tudatos utalás ez, de Oliver Stone filmjében a *Született gyilkosokban* az egyre szaporodó rajongótábor pólókra nyomtatja a vérengző pár képét.

irányítja a játszmat. "Halálos bűnnel találkozunk minden utcasarkon, minden otthonban és eltűnjük. De tovább már nem" - mondja. Igen, igen Doe láttelepe itt kerül legközelebb Somersetéhez, ő is a közönről beszél, csak hát ő "a maga eszközeivel" fel akarja rázni az embereket. Tisztában van azzal is, hogy ebben a mediatisált, ingerzsúfolt környezetben a figyelem felkeltéséhez "oda kell csapni a nagykalapáccsal".

S a végén valóban minden úgy történik, ahogyan azt John Doe eltervezte. A Gonosz akarata érvényesül, az általa megkonstruált végzet teljesedik be.

Hosszú az út és nehéz, amely a pokolból a fényre vezet. Ezt a Milton idézetet hagyta hátra Doe az első gyilkosság színhelyén. S a film végén a kocsi a két nyomozó és John Doe mennek ki a városból valamiféle végeláthatatlan szemhatáru, de jellegtelen pusztába. Tény, hogy a városban megszokott szürkeség és félhomály után hosszabb időn keresztül ez az út alkalmával érzékelünk fényt.

S ez az út az idézet fordítottjaként mégsem a fényre, hanem a pokolba vezet.

Maga a táj is baljóslatú: beláthatatlan, kietlen tér, benne ott az emberi kéz nyoma is, vastraverzek emelkednek ki a földből, de mintha önnön értelmetlenségüket demonstrálnák, nem tudni mire valók. Természeti tájként sem fenségesnek, sem vadnak nem mondható, teremtett környezetnek értelmezhetetlen vidék. A nagytotálban vett embertelen tájban a figurák kiszolgáltatottsága ridegen nyilvánvaló.

Ez a dehumanizált táj a tere annak, hogy véget ér a John Doe által kitervelt ördögi színjáték. Itt derül ki, hogy Doe megölte Mills feleségét is, az ártatlanság a tisztaság megtestesítőjét, azt az embert, aki a tökéletes büntelenség szimbóluma volt a filmben. S ezzel Doe valójában a reményt ölte meg, és persze a jövőbe vethető hitet is azzal, hogy a születendő gyermek nem jöhet a világra. Pedig a film szimbolikája azt készítette elő, hogy a megváltást az emberiség számára az képviseli, ha egy makulátlanul tiszta ember gyermeket hoz "erre a világra". John Doe még abban a kárörömben is részesülhet, hogy megtapasztalja: Mills nem is tudott róla, hogy a felesége várandós. S Mills be is teljesíti John Doe akaratát a bosszú, a harag bűnét elkövetve megöli őt pontosan úgy, ahogyan azt Doe előre eltervezte.

Úgy tűnhet, itt azért lakozik némi ellentmondás, hiszen ha Doe a bűnösöket akarja megleckéztetni, miért öl meg ártatlanokat is? Kierkegaard írja Jeruzsálem elpusztításával kapcsolatban: *"Isten örök szándéka szerint a város pusztulása elhatározott...Hiába keresett kiutat a körülvett város szorongatásában... senki nem menekült meg, az ég bezárult, egy angyal sem küldetett le, csak a halál angyala, aki kardját emelte a város fölé. Az igaznak tehát a gonosszal együtt kell szenvednie? Az Úr féltékenysége az, hogy megbünteti az atyák vétkét a fiakban harmad- és negyediziglen..."*³⁸ Mindenesetre Isten akaratának John Doe-i "olvasata" nem teljesen idegen az előbb vázolt szellemiségtől. Amúgy persze azért mérszároolja le az ártatlanokat, hogy még elementárisabb hatást váltson ki szörnyű tetteivel. Bár érdekes, hogy az utolsó pillanatokban is sajátosan értelmezi a bűn fogalmát: önmagát is bűnösnek vallja, hogy logikailag teljes legyen a műve. Csak hát magára az irigység bűnét veszi, azt hogy úgymond megirigyelte Mills nyomozó boldog, köznapis életét. Mondja ezt azok után, hogy hat embert ölt meg szörnyűséges módon. S tulajdonképpen

³⁸ Kierkegaard, Soren: *Istennel szemben soha nincs igazunk* in: *Vagy-vagy* (1975) Gondolat p. 999-1000.

nem lehet tudni, hogy ironizál-e, vagy a téveszme beszél belőle. A figura hitelességének titka amúgy is az, hogy a "dilinyósság" semmiféle külszíni jelét nem mutatja: egy grandiózus tévképzet rabja, de nemhogy teljesen normálisan viselkedik a mindennapi életben, hanem bűncselekményei elkövetésekor agyafúrt, elővigyázatos és "leleményes".

Azzal, hogy Mills beteljesíti John Doe akaratát, és megöli a férfit, kezdetét veszi a teljes reménytelenség kora. Hollywoodi mércével nagyon ritka az ennyire sötét, kilátástalan befejezésű film, talán ezért, hogy a végére biggyesztettek egy a mű logikájából egyáltalán nem következő, lírai szentenciát, Somerset szájába adva. "Hemingway azt írta valahol, szép ez a világ és érdemes harcolni érte. A második felével egyetérték"

Csak hát jóval korábban Somerset nyomozó, a Mills-szel folytatott hitvitájuk alkalmával már megmondta, hogy "itt nem lesz heppiend".

A látszat hatalma

Játszma

Játék, játszma. Talán napjaink legtöbbet emlegetett kategóriái, a legdivatosabb terminusok, a leggyakrabban elhangzó kifejezések a humántudományokban, a tág értelemben vett filozófiai gondolkodásban (ideszámítva a bölcséleti jellegű műértelmezést is). Ihab Hassan híres-hírhedt táblázatában³⁹ mindjárt a harmadik helyen áll az a szembeállítás, amelyik a Postmodernism jellemzőjeként a *Play* (Játék) kategóriáját tünteti fel, míg a Modernism esetében a Purpose (Cél) definíciót szerepelteti.⁴⁰ Természetesen a modern tudomány, főként a szociálpszichológia a társadalmi cselekvések, az emberi viszonyok modellezésére, szimbolikus leírására régóta használta a játék, "az emberi játszma", a szerep fogalmait.⁴¹ Ami azt is jelenti, hogy a társadalom ekként felfogott szövetét már nem tekintették annyira rögzült, hierarchikus rendszernek, mint korábban a döntően a vallás uralta univerzumot.

Az ismeretelmélet kopernikuszi fordulatának is nevezhető szemléletváltást azonban a nyelvfilozófia generálta, elsősorban Wittgenstein híres-hírhedt megállapítása révén, aki a különböző kijelentéseket *nyelvjátékok*nak nevezte. S bár a nyelvjáték azért vált egy narratíva ellenes, új *petit recit* hősévé, mert úgy tűnt, hogy bevezetésével le lehet számolni az alapra genealogikusan visszamutató, totalizáló metafizikai szemlélettel, azért mintha ez a kategória mégis csak kapott volna egy (vajsínű) fundamentálonológiai árnyalatot. Nemcsak azért, mert a magáról dédelgetett önkép ellenére ez a magyarázóelv némileg kiszorító jelleggel vált erőteljesen dominánssá, hanem ama ontológiai implikációjú posztulatív "kijelentés" miatt, amelyik a valóságot részint a nyelv által konstituált entitásként fogja fel. "*A valóság (Wirklichkeit) nem lehet más, mint az igaz állításokban foglalt tényállítások összessége. Ebben az esetben viszont a - lényegében a nyelv logikájára*

³⁹ Hassan, Ihab: *Toward a Concept of Postmodernism* in: *The Postmodern Turn Essays in Postmodern Theory and Culture* (1987) Ohio State University Press pp. 91-92.

⁴⁰ Nem véletlen, hogy Linda Hutcheon vitatkozva Ihab Hassan felosztásával éppen ezt a fogalompárt emeli ki, mint támadható példát: "Én például kevésbé hiszem, hogy a posztmodern játékot a modern cél ellenében lehetne felvonultatni, ahogy Hassan tételezi, hanem úgy látom (mármost a posztmodern- M. Gy.) mint a céllal bíró játék esetét... a posztmodern a *mindkettő/és* nem a *vagy/vagy* logikáját követi." Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism History, Theory, Fiction* (1988) Routledge p.49.

⁴¹ Erving Goffman híres tanulmánykötetében az alapfogalmak meghatározásakor írja, hogy "a szerep a szocializáció lapegysége". *A hétköznapi élet szociálpszichológiája* (1981) Gondolat p.12.

konstituált - valóságot nem lehet olyan szférának tekinteni, amely a nyelv által csupán kifejezett (re-präsentiert) lenne."⁴²

Ha nem sokkal korábban szintén a metafizikai szemlélet meghaladását célul kitűző filozófiai diskurzus fő hívószavai mondjuk a létfeledés, a fenomenológiai redukció, vagy az önmagát választó szubjektum voltak, jó ideje már a nyelvjáték áll a centrumban (no persze a *différance* mellett). Még hozzá oly módon, hogy miután nyelvi eredete elhomályosult, pontosabban feloldódott a szignifikációs folyamatban, a társadalmi interakciók egészét jelölő-meghatározó fogalomként használjuk, amint azt Lyotard világosan le is szögezi: *"a megfigyelhető társadalmi kötelék nyelvi 'lépésekből' áll össze"*,⁴³ illetve: *"a nyelvjátékok bizonyos tekintetben a kapcsolatoknak azt a minimumát jelentik, amely a társadalom fennállásához szükséges"*⁴⁴

A nyelvi lépések megtétele, megtörténte, a rendszer működése viszont bizonyos kereteket, vonatkozási rendet feltételez.

"Nincs játék, ha nincsenek szabályok" állítja Lyotard a nyelvjáték működési módját megvilágítandó, s az általa kiterjesztett módon használt fogalom alkalmazási rendjét illetően megállapítja, hogy *"legitimációjukat a szabályok nem önmagukban hordozzák, hanem a szabályok a játékosok közötti explicit vagy implicit megállapodás tárgyai ... a játék természetét egy szabály parányi módosulása is megváltoztatja, és a játékot meghatározó szabályoknak meg nem felelő 'lépés' vagy kijelentés nem az ezen szabályok által meghatározott játékhoz tartozik."*⁴⁵

Játékba hozás, játékban levés, sőt, beleveszés a játékba: ezek a talán a leggyakrabban előforduló szintagmák egy az átlagnál kicsit is elméletibb indíttatású diszkurzív szövegben.

A játék a létezés metaforája.

A pénzember

Nem lehet véletlen, hogy David Fincher harmadik filmjének címe *The Game* lett, amit nálunk olykor nem szellemtelenül, de nem is indokoltan Játsz/ma-ként magyarítanak. Az pedig még kevésbé tűnik esetlegesnek, hogy a rendező az ezredforduló modern valóságának esztétikai reprezentációjához a játszma dramaturgiájára épülő elbeszélést, illetve a játék metaforáját választotta.

Úgy látszik, a játszma mindig is "játszódik", de sokszor az ember csak utólag realizálja, hogy részt vett benne, azt meg csak homályosan, hogy mikor is kezdődött.

David Fincher filmjének is az az egyik legrafináltabb fogása, hogy nem lehet pontosan tudni, Nicholas Van Orton számára mikor veszi kezdetét a játszma. Amikor Nicholas a CRS "székházában" egy formális beszélgetésbe elegyedik, majd később teszteket tölt ki, és fizikai vizsgálatoknak veti alá magát, Jim Feingold az iroda munkatársa

⁴² Frank, Manfred: *A megértés határai* (1999) Jászöveg könyvek p.29.

⁴³ Lyotard, Jean-François: *A posztmodern állapot* (1993) Osiris pp. 26-27.

⁴⁴ i.m. p.39.

⁴⁵ i.m. p.28.

végig azt hangsúlyozza, hogy mindez nem kötelez semmire, s mellékesen azt mondja, hogy "egy napon elkezdődik a játszma".

Pedig már régen benne vagyunk.

Sohasem tudni, hogy valójában mikor kezdődik. Többek között azért sem, mert az ember mindig része valamilyen játszmának, ha nem ennek, akkor annak. S a játszmák között átfedések vannak.

Amikor Nicholas kapcsolatba kerül a CRS-szel már régóta folyamatosan egy társadalmilag nagyon fontos, domináns játszma, a gazdasági-pénzügyi, s ezért természetesen hatalmi játszma alakító résztvevője. Nicholas Van Orton dúsgazdag befektetési bankár, a pénzarisztokrácia prominense, a nagyburzsoá mintapéldánya, s mint ilyen a társadalmi-gazdasági folyamatok döntő befolyással bíró irányítója.

Érdekes módon ténykedés, munka közben sohasem látjuk, hiszen a globális pénzügyi műveletek olyannyira virtuálisak, a tranzakciók olyannyira elszakadtak materiális eredetüktől, hogy nincs is mit látnunk. Hiszen ténylegesen miféle munkát láthatnánk, billentyű nyomogatást egy klaviatúrán? A dematerializálódott, spiritualizálódott posztmodern gazdaság szimptomatikus és félelmetes jellemzője ez, ahogyan dollármilliók cserélnek gazdát a virtuális térben. *"Az egyetlen igazi műhold: a tisztán művi jelenséggé vált, csillagmozgékonyoságú, pillanatnyi konvertibilitású pénz, amely végre meglelte az igazi, a Stock Exchange-nél is különlegesebb helyét; azt a keringési pályát, amelyen úgy kel és nyugszik, mint valami mesterséges nap."*⁴⁶

Maga Nicholas Van Orton mintegy mellékesen, kérdésre válaszolva, egyetlen egyszer beszél a foglalkozásáról: "pénzt teszek egyik helyről a másikra". Neki ennyi, hogy dollármilliókat utaztat a virtuális piac mindenütt és sehol sem jelen levő univerzumában. *"A piac hideg, digitális, komputerizált világa jelöli az érzés nélküli szimulált posztmodern világot, ahol a látszatok valóságnak számítanak, és a pénzt nem megkeresik vagy elvesztik, hanem egyik megjelenési módjából átalakul a másikba. Az illúzió realitássá válik és a valóság álomává."*⁴⁷ Az aláhúzott rész, majdnem szó szerinti idézet Gordon Gekko-tól, a *Tőzsdecápák* főhősétől, akit - mit ad Isten - szintén Michael Douglas játszott.

A modern élet, illetve gazdaság egyik legérdekesítőbb ellentmondása rejlik abban a tényben, hogy miközben a pénzügyi műveletek konkrét, kézzelfogható és talán minden másnál döntőbb hatással bírnak a világ sorára, maguk ezek a machinációk a látszat, a káprázat, a villódzó jelenések világában zajlanak. A film topológiája szempontjából viszont rendkívül nagy jelentősége van annak, hogy bizonyos tekintetben Nicholas a látszat, pontosabban a hiperrealitás világában él, a szimuláció rabja. Hát nem jutunk felettébb érdekes eredményre, ha összevetjük a komputer imitálta pénzügyi-gazdasági tranzakciókat, mondjuk a CRS működésével? Nem látunk egyfelől érdekes strukturális hasonlóságokat, másfelől viszont azt, hogy paradox módon az utóbbi "dologszerűségi" indexe, azonosság telítettsége jóval magasabb?

Nicholas Van Orton személyiségjegyeit, mentalitását tekintve semmiben sem hasonlít Bret Easton Ellis brókereihez, de Oliver Stone *tőzsdecápájához* sem nagyon. Ő nem újgazdag, nem yuppie, hanem a nagyburzsoázia igen jeles képviselője. Sőt, a tradíció, a formák, a szokások iránt is fogékony sarja az Amerikában még ritka burzsoá dinasztiának. Hidegsége előkelőséggel társul, keménysége tartással párosul, ellentmondást

⁴⁶ Baudrillard, Jean: *Transzökonómia* in: A rossz transzparenciája (1997) Balassi p. 34.

⁴⁷ Denzin, N., K.: *Images of Postmodern Society* (1991) Sage Publications p.152.

nem tűrő ridegsége valamiféle nobilitást takar. Tudatosan jellemzi őt a rendező olyan üzletemberként, akit habitusa fényévekre távolít el a szokásos menedzseridiotától, vagy a faragatlan gyártulajtól. Nicholas nem vesz részt a gazdagok sekélyes időtöltéseiben, lenézi a társasági életet, viszont exkluzív klub tagja. Üzletemberként érdekes keveréke a Benjamin Franklin megénekelte hivatástudat által hajtott vállalkozónak és a modern kor kapitalistájának, akit Max Weber jellemzett ekként: *"Ha tőlük maguktól megkérdeznénk, hogy mi az 'értelme' ennek a szakadatlan hajszának, amely sohasem éri be azzal, ami már van, s amely éppen az evilági céljai miatt oly merőben értelmetlennek látszik, akkor, feltéve, hogy egyáltalán felelni tudnak ... azt válaszolnák, hogy azért élnek így, mert az üzlet, a szakadatlan tevékenység 'nélkülözhetetlen életelemük' lett ... az egyetlen helytálló indoklás kifejezésre juttatja azt is, ami ebben az életvitelben a személyes boldogság szempontjából annyira irracionális. Hiszen itt az ember van az üzletért, nem pedig fordítva (kiemelés az eredetiben)."*⁴⁸

Nicholas üzleti döntéseiben rideg, kegyetlen és célratörő, nem ismer semmiféle humánus szempontot. Elutazik, hogy kirúgja Anson Bauer-t, aki nemcsak egy kiadó vezetője, de mint kiderül, Nicholas apjának barátja is volt. Nicholas azonban csak centekben kifejezhető százalékokról tud beszélni, őt kizárólag a részvények árfolyama érdekli. Amikor Anson Nicholas apját hozza szóba, egyenesen így replikázik: "csak azért, mert az apámmal pecáztál, nézzem tétlenül, ahogy elszarod a pénzemet?". Nem is érti, hogy Anson miről beszél; a pénz filozófiájáról szóló alapvető tanulmányában Georg Simmel róla is írhatta volna, hogy *"a tisztán a pénz iránt érdeklődő ember általában képtelen megérteni, hogy miért vetnek a szemére kegyetlenséget és brutalitást, amikor... egyszerűen tudatában van eljárása következetességének és tiszta tárgyilagosságának."*⁴⁹

Ráadásul itt pusztán annyi történt, hogy Anson nyereséget "termelt", csak nem az elvárt mértékben. Nicholas azonban, aki mélyen meg van győződve arról, hogy neki kizárólag a vállalat, a részvényesek érdekeit kell képviselnie, illetve arról, hogy azokat egyedül ő képviseli jól, csak annyit mond verdiktként, hogy "hibáztál".

Az ember

Emberi viszonyait hűvös távolságtartás jellemzi, a házvezetónővel, - aki pedig (egy újabb kapcsolat az apához !) régi bútordarab a háznál -, kimérten udvarias. Beosztottaival személytelen munkakapcsolatot tart fenn, jellemző módon egyik titkárnője nem tudja, hogy "az Elizabeth nevű hölgy a hármason" (a telefonban) Nicholas volt felesége. Mert nyilván még ennyi információt sem tart szükségesnek megosztani a környezetével. Amúgy az említett volt feleség gratulál Nicolasnak a születésnapjára, az egész úgy hangzik, mint valami udvarias verbális diplomáciai jegyzékváltás.

Ezek után nem csodáltnivaló, hogy Nicholas Van Ortonnak ennek a zárkózott, magányos embernek nincs családja. Nincsen se felesége, se gyereke, egyedül él egy hatalmas kastélyban. Ami itt abból a szempontból is érdekes, hogy magának a kapitalizmus ethosának kialakulásában a család intézménye óriási szerepet játszott. A hagyományos

⁴⁸ Weber, Max: *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme* (1982) Gondolat p.75.

⁴⁹ Simmel, Georg: *A pénz filozófiája* in: *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok* (1973) Gondolat p. 119.

burzsoá ethosz kívánalmi értelmében a vállalkozás fejlesztésének célja a család erkölcsi és egzisztenciális megerősítése, a tulajdont pedig a gyermekek számára átadandó vagyonként kell szaporítani. Mindez konkrét mibenlététől függetlenül a tevékenységnek kölcsönzött valami önmagán túlmutató, jövőorientált jelleget. A burzsoá tudat hanyatlásának egyik okát Schumpeter már elég régen éppen a burzsoá család dezingretciójában⁵⁰ látta. Ugyanis a családi kötelekektől "megszabadult" vállalkozás nem a fent leírt "teleologikus" elvek szerint működik, hanem önmagáért való és jelentudatú.

Ebből a szempontból Nicholas Van Orton érdekes hibrid. Belőle tökéletesen hiányzik a családért érzett felelősségérzet motivációs erejének az írmagja is, ő aztán igazolja Schumpeter balsejtelmeit. Ugyanakkor a legkevésbé sem jellemző rá az újkapitalista pénztermesztők *carpe diem* szemléletének brókerhedonizmusa sem. Ő egész tevékenységével a részvényesek érdekeit szolgálja, számára szinte ez az élet egyetlen értelme, de ez nem jár együtt a gazdagok újabb generációjának ismert szokásával, a pénz szinte irracionális elverésének fiesztájával. És ebben a beállítódásban méltán kereshetjük éppen a család hatását, pontosabban azoknak az engramoknak a működését, amelyek a családi élet korábbi szocializációs folyamatából Nicholasban megmaradtak. A *Játszma* rendkívül hangsúlyos rétege jelzi azt, hogy Nicholas Van Orton számára mennyire meghatározó élményt jelenthetett az apjával fennállt kapcsolat. Hiszen újra meg újra feleleveníti az apja alakját, a gyerekkor emlékeit, még hozzá jellemző módon nem csapongó szubjektív módon, hanem filmszerűen, kvázi-dokumentatív erővel. Maga a *Játszma* egy ilyen amatőr családi film felidézésével kezdődik, benne az apával, a gyerekekkel, s vélhetőleg az anyával, akiről amúgy alig esik szó az egész filmben. Rövidesen megértjük azt is, hogy ez a film tulajdonképpen Nicholas Van Orton tudatában pereg. S lehet, hogy egy-két szubjektív emlékmorzsa is keveredik ebbe a retrospektív "moziba", alapvetően azonban Nicholas mégis egy objektívnek tetsző, a tényeket megörökítő lenyomatot, a valóságot rögzítő filmet idéz vissza (némileg a Christian Metz emlegette kettős tükrözés analógiájára egyébként). Mint aki ösztönösen törekszik az "így volt" élményét minél pontosabban rekonstruálni, aminek ára a film esetében az, hogy a mások szemével látott, a felvétel készítője által objektívnek mutatott látványt idézi fel sajátjaként. A mások által megörökített élményt interiorizálja. Nicholas vélhetőleg azért képes csak effajta tárgyyszerű, objektivitásra törő képmás felidezésére, mert ilyen távolságtartóan kimért lehetett a viszonya az apjával. Vagyis nem raktároz bensőséges, felszabadult, a kölcsönös szeretet kinyilvánításán alapuló emlékeket. Ebből a szempontból a családi amatőr film tartalma árulkodó: Nicholas kétszer is felnéz mellette álló apjára, félelem nincs ebben a pillantásban, sokkal inkább a vitathatatlan tekintélynek kijáró tisztelet. Márpedig egy ilyen kapcsolat nem enged meg játékos, bohó, közvetlen viszonyt. Az apa ebben a filmben autoritás, talán példakép is. És aki - szimbolikusan megelőlegezve a *Játszma* szubdomináns témáját - az egyik kockán egyszer csak leveszi Nicholas válláról a kezét, megfordul, és kisétál a képből.

De ebből a mozgó családi albumból kiderül az is, hogy mint utaltam rá, Nicholas már egy dinasztia sarja; ugyanis ő már a gyerekkorát is abban az ősparkkal bíró kastélyban

⁵⁰ Schumpeter, Joseph., A. : *Capitalism, socialism and Democracy* (1976) George Allen & Unwin pp. 157-161. A család szerepét a burzsoá ethosz kialakulásában a következőképpen világítja meg. "Megértendő, hogy a kapitalista termelékenység hatékonysága szempontjából mindez mit jelent (mármint a dezintegráció jelensége - M. Gy.), ahhoz fel kell idéznünk, hogy valaha a család illetve a családi otthon volt a fő hajtóereje a tipikus burzsoá profitmotivációnak".

töltötte, ahol most él. Vagyis az apja már gazdag, sikeres ember volt, az is lehet, hogy ő is már folytatója a dinasztikus hagyománynak, erre nem derül fény. De ami nagyon fontos: Nicholas már belenőtt egy világba - ami egyébként jobban hasonlít a viktoriánis Angliára, mint az amerikai nyugati park vidékére - aminek megvan a sajátos norma rendszere, erkölcsi fundamentuma, értékrendje. Nicholas családjának már van története, ő már belenevelkedett egy markáns hagyományba, az ő létének keretet ad egy nagyon karakteres forma. Az ő személyiségfejlődését már determinálja a tradíció, az értékrend, a közeg, (no meg persze az osztály hovatartozás), ami világlátást és stílust jelent. És íme a nagy paradoxon: Nicholas Van Orton egész lényére minden szempontból meghatározó erővel bír a család, ő viszont kilép ebből a körből, és szakít a család központú létezéssel.

Az apa árnya

Lehet persze, hogy pontosan a múlt tapasztalatai miatt. Lehet, hogy épp az apa domináns, uralkodó figurája kísértette, és ezért menekült el a családfői felelősség elől. De lehet, hogy Nicholast tényleg annyira csak az üzlet kötötte le, hogy a köznapi értelemben vett családi életre egyszerűen alkalmatlanná vált. De lehetséges, hogy a biznisszbe temetkezés is csak menekülés volt. Ezeket a kérdéseket rafináltan lebegtetni a film.

Az viszont biztos, hogy ez Nicholas másik nagyon fontos játszámája; az apja emlékével vívott csatája.⁵¹ Amely viadalt jelentősen megnehezíti, hogy az apa még Nicholas gyermekkorában levetette magát a házuk tetejéről. S az egyik visszatérő filmszerű emlék szerint a hazaérkező gyermek tanúja volt annak, ahogy az apa, mint valami nagy madár nekirugaszkodik a levegőnek.

Hát ezt feldolgozni valóban nem lehet könnyű. Úgy tűnik, Nicholas megoldásként az elfojtást választotta. Legalábbis ez derül ki abból a dialógusból, amit Ilsa-vel, a házvezetőnőjével folytat, azok után, hogy több jel is arra utal: a CRS-el vívott játszámája valamiféle összefüggésbe hozható az apjával. Ráadásul, ez a beszélgetés nem sokkal azután zajlik, hogy Conrad, Nicholas öccse, indulatos vitájuk végén, szintén kiejti a száján a jószerével tabunak számító apa szót. Egyenesen azt vágja a bátyja fejéhez, hogy "senki sem kért rá, hogy apát játssz!" Ezek szerint Nicholas az öccse számára megpróbált apapótlék lenni, vélhetőleg Conrad akarata ellenére. Feltehetőleg úgy akart megküzdeni a saját apahiányával, hogy Conrad számára bátyból szülővé lett. Pontosán az a helyzet állt itt elő, amit a freudi tanítások nyomán Elizabeth Grosz így ír le: "*Az apa hiányának esetében, illetve ha ő nem tölti be a szimbolikus funkciót, más autoritások - úgymint a tanár, az iskolamester, a rendőr, vagy végső esetben Isten (vagy mint a Van Orton családban: a báty - M. Gy.) átvehetik a helyét, hogy beleneveljék a gyerekbe a törvénytiszteletet, és erősítsék benne a hajlamot arra, hogy alávesse magát a társadalmi szokásoknak.*"⁵² Csak éppen ez esetben még az a tragikus paradoxon is bonyolíthatta a helyzetet, hogy éppen az apa elsősorban őt érintő hiánya miatt valóságos minta Nicholasnak sem állt rendelkezésére. Ekként nyilván csak egy képzet élt a fejében arról, hogy milyennek kell lennie egy valódi

⁵¹ Nyilván sokan ideillőnek tartanák a mélypszichoanalitikai iskolák ama magyarázatát, amelyik szerint a gyermek számára az Apa neve, mint tiltás jelenik meg. Én nem igazán érzem, hogy közelebb tudnék jutni a David Fincher filmjébe foglalt apa-fő viszony lényegéhez eme teória segítségével.

⁵² Grosz, Elizabeth: Jacques Lacan: A Feminist Introduction (1990) London, Routledge p.115.

apának, és ezt a szerepet gyakorolta az öccsén. S ahogy Conrad szavaiból kitetszik, azt kívánta az öccsétől, hogy az ő, azaz Nicholas elvárásainak feleljen meg. Ami Conradnak nem nagyon ment és ínyére sem igen volt. Ezzel együtt Nicholas azzal vág vissza a mostani vita hevében is, hogy nem volt választása. Ami bizonyos szempontból nyilván igaz is.

Ezek után kérdezi azt Ilsa-tól, hogy "milyen volt az apám?" "Mióta ismerem, még sohasem kérdezett róla", válaszolja Ilsa, pedig ő születése óta Nicholas mellett van. Se ideje, se alkalmá nem volt megismerni az apját, aminek - legalábbis a kézre álló magyarázat szerint -, az lehetett az oka, hogy az apa elfoglalt ember volt. "Szerintem túl sokat dolgozott", ahogy Ilsa mondja. Vagyis ebből a szempontból vélhetőleg pontos aszcendense volt Nicholasnak. Nem véletlenül kérdezi szinte félve, hogy "mennyi van bennem belőle". "Szerintem nem sok", így Ilsa, és nem lehet igazán tudni, hogy Nicolast megnyugtattja-e ez a válasz.

Úgy tűnik, sohasem akart igazán szembenézni ezzel a keserű emlékkal. Elfojtás és szerepinkonzisztencia - ezek voltak a válaszai.

A apját legelőször egyébként Elizabeth, a volt feleség említi ama telefonbeszélgetés során, amikor gratulál Nicholas negyvennyolcadik születésnapjára. S ekkor derül ki az is, hogy az apa éppen ennyi idős volt, amikor leugrott a tetőről. Nicholas azt mondja, hogy "eddig nem gondolt erre", de ebben éppen a korábbi "emlékrohamok" miatt nem lehetünk biztosak. Mi volna jobb apropos eme ünnepi alkalomnál, s pláne a dátumok sejtelmes egybeesésénél, hogy Nicolast a gyötrő emlékekkel való számvetésszerű, ismételt szembenézésre készítse? Íme annak magyarázata, hogy e látszólag rideg, érzelem nélküli férfi előtt leperreg az emlékezés filmje.

Márpedig ha őt ennyire foglalkoztatja ez a kérdés, akkor érthető, ha a játszma Nicholas számára ismeretlen irányítói olyan elemeket iktatnak a játékba, amelyek egyre erőteljesebben utalnak az apára, s a vele történetekre. Először egy bohócot talál a kastély udvarán ugyanazon a helyen, ahová az apja levetette magát, és ugyanabban a pózban, ahogyan földet ért. Később viszont már a bohóc által felidézett valóságos tragédiáról készült, az udvaron fekvő, halott apát ábrázoló fényképet talál a felforgatott házban, amelyhez hozzá van csatolva egy üzenet: "mint apám is előttem az örök alvást választom".

Mintha valakik tudatosan akarnának a sorsalakulások között hasonlóságokat felmutatni, pontosabban megjósolni. Mintha mindenféle ómenek, misztikus utalások útján kísérelnék meg apa és fiú történetének szükségszerű egybeesését előre jelezni. Sőt, mintha megkísérelnék tudatosítani Nicholasban, hogy a sorsa végzettszerűen megíratott, és afelé próbálják terelni, hogy ő maga akarja választani az apjához hasonló utat. S ezzel az eleve elrendelés, a fátum, a misztikum, sőt a mágia elemeit csempézik be a hideg fejű Nicholas életébe, aki addig a ráció talaján állt, csak a számításon és bizonyítékokon alapuló érvelést fogadta el, és kizárólag a kontrollálható, falszifikálható dolgokat vette tényszámba. És most szembesülnie kell a megmagyarázhatatlan, misztikus, irracionális erők létével és hatóerejével. Egy ideig még tartja magát: amikor Conrad zaklatottan azt meséli el, hogy nem hagyja őt békén a CRS, folyton cseszegetik, hirtelen kipukkad Nicholas autójának a kereke. "Ezt is ők csinálták", mondja Conrad. "Ez csak egy defekt" torkolja őt le magától értetődő józansággal Nicholas. Nem sokkal később azonban, amikor már magába rántotta a játék örvénye, Christine lakásában Nicholas egyenesen egy tűzjelzőnek ordítva akarja tetemre hívni a láthatatlan ellent. "De mit képzelnek, kik maguk, jöjjenek elő azonnal" -

kiáltozza, hiszen attól veszi el a magabiztosságát, hogy fantomokkal kell hadakoznia, nem tudja azonosítani az ellenfelet.

Nicholas ahhoz van szokva, hogy irányítson, vezessen, hogy diktálja a feltételeket, meg ahhoz, hogy mindenki neki engedelmességen, hozzá alkalmazkodjon. S most hirtelen alapjaiban változnak meg a dolgok. Ő kerül alárendelt helyzetekbe, ismeretlenek kényszerítik rá akarataikat, ő válik mások cselekedeteinek alanyává.

Bár ebből a szempontból van egy nagyon tanulságos jelenet a filmben. Conrad és Nicholas indulatos vitája során Conrad egyszer csak azt kiáltja a bátyjának: "nem fogod irányítani a beszélgetést". S itt utalnék vissza erőteljesen a fejezet bevezetőjében írottakra. Arra, hogy befolyásos gondolkodók szerint az interaktív társadalmi cselekvés közege és strukturális szövete nem más, mint a nyelvjátékok sajátos ontológiai metaforaként viselkedő rendszere. S ebben a diszkurzív játékban(!) rendkívül fontos hogy ki kerül domináns pozícióba, ki navigálja magát abba a helyzetbe, hogy hatással lehessen a témafelvetésre, kezdeményezhesse a következő lépést, netán befolyásolni tudja a szabályok alakítását, vagyis irányíthatja a beszélgetést. Nicholasnak ebből a mondatból talán értenie kellett volna, de hát ő befektetési bankár és nem nyelvfilozófus.

Az ajándék

Pedig ráadásul a játék lehetőségét az öccsétől kapta születésnap ajándék gyanánt. Aminek súlya van, hiszen a beszélgetésükből kiderül, hogy Conrad azért nem túl gyakran látogatja meg a bátyját, aki ezt nem is nagyon bánja. Ez a mostani tehát többszörösen is kitüntetett alkalom. Annál is inkább, mert úgy tűnik Conrad, a maga módján kedveli a bátyját, csak éppen minden szempontból különbözik tőle. Lezser, nonkomformista, aki tesz a szabályokra, aki megjárt számtalan főiskolát, kipróbált néhány élvezetet, ide értve némi átmeneti drogfüggőséget is. Az ő szemszögéből tekintve Nicholas személyiségét megnyomorítják a formák, életét pedig börtönné rácsózzák a szabályok. Unalom a köbön. Nem csoda, ha Conrad azzal ajánlja bátyja figyelmébe a CRS szolgáltatásait, hogy "színt visznek az életedbe". Majd amikor Nicholas a maga módján ironizál, hogy a cég biztos nőket közvetít, Conrad sejtelmesen még hozzáteszi, hogy "a legjobb dolog, ami valaha történt veled".

Mindez természetesen nem nagyon kapacitálná Nicholast a részvételre, az ő kiegyensúlyozottan eseménytelen életébe nem férnek bele váratlan dolgok; ő maga mondja, hogy "nem szeretem a meglepetéseket". Csakhogy nem neki kell mozdulnia a kapcsolatfelvételért, hanem mintha a cég jönne el hozzá. Az egész vállalkozás iránt azonban akkor érik meg benne a bizalom, amikor a saját zártkörű klubjában is a CRS-ről hall beszélni. Hiszen ha a maga fajtájúak, az ő kasztjához tartozók is kipróbálták a játékot - és dicsérik! - akkor lehet benne valami. Akkor szánja rá magát az elhatározásra, amikor a számára fontos referencia csoport is segít megerősíteni a döntését. Pedig - bár Nicholas faggatja őket - a klubtagok sem viszik közelebb a játék lényegének megfejtéséhez. Sőt, az egyikük ad egy látszólag konkrét, valójában szinte parttalanul általános választ, amikor magyarázatként János evangéliumát, a kilencedik fejezet 25. szakaszát említi: "noha vak voltam, most látok". Az adott pillanatban ez nem igazít el.

De nem kap választ Jim Feingoldtól sem, pedig tőle üzletemberhez illő, utilitárius egyenességgel igyekszik kitudakolni a lényegét. "Mi ez az egész? Mit árulnak?" kérdezi Feingoldtól. Hiszen Nicholas csak az áruviszonyok köntösében megjelenő, pénzben kifejezhető értékkel bíró dolgok regiszterében képes értelmezni a világot. Mindent lefordít az árucseré- és termelés nyelvére, mert csak azt beszéli jól. Feingold azonban mintegy revelatív felvilágosításként azt mondja, hogy ez a játszma. "Megadjuk, ami hiányzik", pontosít aztán. Mire Nicholas természetesen úgy replikázik: "és ha semmi sem hiányzik". Hiszen automatikusan pénzben kifejezhető javakra, vagyontárgyakra gondol, el se tudja képzelni, hogy ezeken túl bármi más hiányozhat az embernek. Ezzel együtt még egyszer megpróbál a lényegre kérdezni ("azt hiszi, részt veszek benne, ha nem tudom mi ez"), de Feingold ezúttal is kisiklik a konkrét válasz elől. Azért érdemes hosszabban idézni ezt a dialógust, mert valójában ez az igazi teszt. Nicholas utána ugyan hosszadalmas procedúrán megy keresztül, de inkább csak a cég komolyság értékének növelése érdekében. (Bár az is elég beszédes jel, hogy egy csinos, fürdőruhás nő rajza láttán Nicholasnak az ugrik be, hogy kockázatos.) De a legtöbbet az üzletember konzervatív attitűdjéről, mindent pénzben mérő, haszonelvű értékrendjéről mégis csak ez a Feingolddal folytatott párbeszéd árul el.

Amúgy ennek a hivatalosra vett bevezetés-a-játszmába típusú prolegomenának éppen az a funkciója, hogy felkeltse Nicholas érdeklődését az ismeretlen, titokzatos valami iránt. S ez sikerül is, annak ellenére, hogy még mindig semmi közelebbit nem tud a játék céljáról, lényegéről, közreműködőiről. Csak azt tudja, amit Feingold mond: "egy napon elkezdődik a játszma".

És pontosan azért, mert már sikerült az érdeklődését felcsiholni, Nicholas nem titkolt csalódással veszi tudomásul, mikor telefonon arról értesítik, hogy a jelentkezését "elutasították". Természetesen ez a fogás már a játszma része. Egy kicsit megpiszkálják Nicholas hiúságát, lám egy "klub", ahová őt nem veszik be. "Ne gondolja, hogy ez rossz színben tünteti fel", mondja az elutasítást közlő női hang a telefonban. És Nicholas nyilvánvalóan éppen azt fogja gondolni.

És mindezzel áttételesen azt is tudatják Nicholas-szal, hogy ebben a játszmában igen képlékenyek a szabályok, ha vannak egyáltalán. Nappal még arról értesítik, hogy elutasították, és este már ott találja a bohócot az udvaron. És egy az amerikai televíziózásban legendának számító valóságos személy közli vele a Tv képernyőjén keresztül, hogy "elkezdődött a játszma". Ezek szerint a játszma irányítói nem szavahihetőek, nem lehet megbízni bennük. Mindenesre a másik oldalon játszó bemondó lediktál még egy telefonszámot azzal az utasítással, hogy "Ne hívja (mármint a számot - M. Gy.), hogy megtudja a játék célját, mert a cél, hogy megtudja: mi az." Ez az instrukció legalább elég sokat elmond a játék természetéről is. Ezek szerint a játszma egy önmagáért való, in statu nascendi létező, állandóan történő, permanensen végbemenő folyamat, aminek vagy rájövünk az értelmére vagy nem. Hát nem pont, mint az élet?

Amúgy a televízió, a kamera szerepének hangsúlyozása éppen a játék kezdetén egyáltalán nem lehet véletlen.⁵³ Először is Nicholasban így tudatosodik, hogy figyelik, minden mozdulatát regisztrálják, ha a fülét megvakarja, azt is kamera rögzíti. Mint egy valóságshow-ban. Ő viszont nem észleli a másik felet, nem látja, hogy ki van a kamera túl oldalán. Pontosabban azt konstatálja, hogy egy közismert tévémegbeszélő kezd vele dialógust kibeszélve a dobozból. Lám az interaktív televízió fantasztikumba hajló előrejelzése.

⁵³ Fincher szereti megmutatni a televízió és az élet viszonyának különböző aspektusait. Láttuk, megtette ezt a Hetedikben, így lesz ez a Zodiákusban is, és a Pánikszobában is különös jelentősége lesz a kamerák jelenlétének.

Amiben az a patafizikus jelleg, hogy a szcéna ironikus módon imitálja a jövőt, miközben Nicholas ezt tapasztalva éppen a legarchaikusabb reakciókat tanúsítja. Megkísérli szétszerelni a tévét, pontosan úgy, ahogy anno az egyszeri embert ábrázolták, aki mintegy meg akarta nézni, hogy mi illetve ki van a képernyő háta mögött. Ez a jelenet ugyanakkor azt is szimbolizálja, hogy a televízió és az élet valósága mennyire egybefolyik. Mintha az egész jelenet Baudrillard tézisének kívánná igazolni, amely szerint "*a tévé feloldódása az életben, az élet feloldódása a tévében, meg nem különböztethető kémiai folyamat.*"⁵⁴ Ráadásul Fincher itt azt a tréfát is elköveti, hogy éppen a hírfelolvasás aktusába csempészi be a szürreális effektust. Hiszen mi, nézők úgy tudjuk, hogy a legobjektívebb, kizárólag a tényekre támaszkodó műsортípus a híradó: abban nincs fiktív elem, csak a nyers valóság. És itt személyre szabottan Nicholas számára éppen a hírfolyam közepette jelenik meg a legvalószínűtlenebb fantasztikum. Igaz, Eco már régen figyelmeztetett, hogy, "*ma olyan műsorok korát éljük, amelyekben hír és fikció kibogozhatatlanul összekuszálódott.*"⁵⁵ Mindenesetre, hogy legyen az ügyben még egy ontológiai csavar, ez a fikcionált hír Nicholas életét a legdirektebb faktumként határozza meg.

Igazi tesztek

És ezzel valóban kezdetét veszi a játszma. Aminek állandó eleme, hogy Nicholas különböző alakú és formájú kulcsokat kap, egyet mindjárt a kamerát is rejtő bohóc szájában talál. Hát igen, a helyzet, pláne a megoldás kulcsa - elég sekélyes ötletnek látszik. Csakhogy miközben az általános tapasztalat szerint mindig a megoldás kulcsát keressük, a *Játszmában* adottak, kézre állnak a kulcsok⁵⁶ és éppen a hozzájuk illő helyzeteket kell megkeresni, a zárat, amelyeket nyitnak. Ezekből pedig van éppen elég. Emlékezzünk: Nicholasnak korábban, a belépési szándék kinyilvánításaként ki kellett töltenie egy csomó tesztet. Nos a valódi megmértetés, az igazi erőpróbák sora csak most következik a játék elindulásaival. Olyan egyszerű feladatoktól kezdve, hogy a már említett defekt alkalmával kereket kell cserélnie. Nicholas számára ez is komoly feladvány, hiszen még sohasem próbálta. És van még néhány egyszerű lecke szintű próba, ezek amolyan "szokjad, barátom a köznapi létet" jellegű ügyek, megismertetik Nicholast olyasfajta problémákkal, amelyekkel az átlag halandó nap, mint nap szembesül. Ennek bonyolultabb változata, amikor fel kell találnia magát egy idegen országban; pénz és útlevél nélkül kell boldogulnia Mexikóban. Aztán vannak a segítség nyújtás próbái: az első parodisztikus formát kap, amikor a reptéri WC-ben kér tőle valaki papírt. Majd komolyabbra fordul a dolog, amikor egy utcán elvágódó ismeretlen férfi szorulna Nicholas segítségére. S hogy összekapcsolódjanak a motívumok, az említett mexikói színben viszont már ő kér segítséget, nem nagy sikerrel. Az egyetlen ember, aki önzetlenül segít neki, ráadásul láthatóan őszintén aggódik is érte, az a volt felesége.

⁵⁴ Baudrillard, Jean: *A szimulakrum elsőbbsége* (1996) in: Testes könyv deKON-KÖNYVEK Ictus és Jate Szeged p. 184.

⁵⁵ Eco, Umberto: *Már nem átlátszó a képernyő* (1992) in: Az új középkor Európa p.89

⁵⁶ Nem szellemtelen geg, hogy Conrad a bátyjával való, többször említett vita alkalmával, a kesztyűtartóban egyenesen egy zsáknyi kulcsot talál.

És vannak kemény fizikai erőpróbák is, mint amikor Nicholasnak ki kell menekülnie a vízbe sodródott taxiból. Vagy amikor ki kell szabadulnia az elromlott liftből. A játszma egyik alapmotívuma amúgy is maga a szüntelen menekülés, hiszen Nicholasnak a legkülönbözőbb helyekről kell elszélelnie; hol kutyák, hol meg hús-vér embernek látszó valakik üldözik. S az ilyen ralik alkalmával keveredik el olyan igazi suburb-ökbe, amelyeknek azelőtt még a közelében sem járt. Ismerd meg San Francisco-t!

De ezenkívül meg kell tanulnia, hogy valójában nem tud elbújni, nincs számára menedék még a saját, féltve óvott kastélyában sem. Oda is betörnek és grafittivel fújják tele a falakat - képzelhetni mekkora kín ez a nyilván a sznobéria által diktált, drága műtárgyakban tobzódó divatot követő illető számára.

Persze nem is annyira a fizikai jellegű kalandok gyötrik meg Nicholast igazán, mint inkább a lelki és erkölcsi próbatételek. Például amikor Mexikóban a követségi munkatárs azt tanácsolja neki, hogy adja el drága óráját, s az érte kapott pénzből menjen haza. És a kamera az ékszerre közelít, hogy lássuk: ez az apja órája volt, amelyet az anyjától kapott tizennyolcadik születésnapjára.

Aztán ott vannak a szinte érthetetlen talányok. Az egyik luxus szállodában megtalálják Nicholas hitelkártyáját, s mikor érte megy, a személyzet úgy fogadja, mintha már járt volna ott. (Kifejezetten szellemes betét, hogy ekkor Nicholas - talán önmagát erősítendő - úgy tesz, mintha értené a csíziót, és leesett volna neki, hogy ez is a játék része. Megkérdezi hát: "kulcsot nem kapok?" Csak ő ezt már úgy érti, mintha mindenki be lenne avatva, a recepciós viszont eléggé csodálkozó arcot vág.) A szobában azonban, ahol állítólag az elmúlt napon tartózkodott, Nicholas egy elég súlyosnak tűnő dorbézolás romjait találja. Plusz kompromittáló fénykép darabokat, amelyek Christine-re, a korábban fura körülmények között megismert pincérnőre utalnak. Ezek után egy őt követő titokzatos magánnyomozóval is afférja támad, és amúgy is csak szaporodnak a megmagyarázhatatlan jelek.

Amely jelek leginkább Nicholas fokozatos és egyre erőteljesebb elbizonytalanítását szolgálják. Tényleg elég fura jelenség, hogy pillanatok alatt tud "száz ember kámforrá válni" mentőstől, kórházastól a nyilvános térben. Pláne az, amikor Nicholas a CRS-szel korábban aláírt szerződést keresi elő, és kiderül, hogy láthatatlan tintával íródott. Vagy még inkább az, amikor már rendőrök segítségével akarna a társaság nyomára bukkanni, és a CRS állítólagos irodáiba vezeti őket, de üres termeket talál. Nicholas Van Orton a ráció embere, nehezen adja meg magát a megmagyarázhatatlan misztikum hatalmának, ezért a képtelen jelenségek sokaságát tapasztalva is még hajlandó mindezt úgy magyarázni, hogy "egy vállalat ilyen rossz vicceket talál ki". Ahogy ezt mondja még elég korai szakaszában a játéknak a látszólag mit sem sejtő Christine-nek. Később, ugyan már jóval zaklatottabban, de még mindig így magyarázza a történeteket: "Ezzel állok szemben. Egy rakás fogyatékos szórakozik velem."

De azért mindinkább kételyek gyötrik, fokozatosan vesztí el a magabiztosságát, ahogyan egyre kevésbé érti, hogy mi folyik körülötte. Egyre kevésbé tud eligazodni abban, hogy ki lehet résztvevője a játéknak és ki a kívülálló. És leginkább az zavarja, hogy rá kell jönnie: nincs hatása a történetekre, nem tőle függ, hogy működésbe lép-e a játék. *"A játék léte nem a játzó tudatában vagy magatartásában van, hanem épp ellenkezőleg: a játék vonja be a játzót a maga birodalmába és tölti el a maga szellemével. A játzó maga fölött*

álló valóságként tapasztalja a játékot."⁵⁷ Érdeemes lesz Gadamer szavaira emlékeznünk, amikor majd a *Játszma* egyik leglényegesebb aspektusáról látszat és valóság viszonyáról esik szó.

Ráadásul Nicholas gyanúját megerősíti Conrad elbeszélése is, aki a már említett vitájuk bevezetőjeként pontosan azt mondja el láthatólag nagyon felzaklatott állapotban a bátyjának, hogy a CRS emberei nem hagyják békén, pedig kifizette a számlát, sőt. S ez az, ami leginkább meggyőzi Nicholast a helyzet komolyságáról. "Miért folytatják, ha egyszer fizettél?" kérdezi az öccsét, mert üzletemberi ésszel fel nem foghatja, hogy egy pénzügyileg korrekt módon lezárt tranzakció ilyen fordulatot vegyen. Ez a "homo oeconomicus" számára egyszerűen értelmezhetetlen fejlemény, s akkor tényleg nagy a baj.

A kalauz

És ahogy Nicholas váratlan kalandokba keveredik, és valóságos purgatóriumot jár be, mellé sodródik egy Christine névre hallgató fiatal nő, aki a maga ambivalens módján viszonyulva Nicholashoz, úgy viselkedik, mintha terelgetné őt valamiféle cél felé, mintha kalauza volna a próbatételek labirintusában. Mindig ad vagy éppen elcsepegtet valami információt, olykor segít is Nicholasnak, máskor meg mintha rútol rászedné őt. Már a találkozásuk is kétértelmű. Véletlennek tűnik, ahogy Christine az étteremben leönti Nicholas méregdrága ruháját, aztán maga árulja el, hogy 400 dollárt kapott ezért a "spontán" akcióért. Ez az epizód modellezi az egész film alaphelyzetét: semmi sem az, aminek látszik, de ha mégis, akkor is érdemes gyanakodni.

Maga Nicholas is megérzi, hogy Christine *kulcsszereplő* lehet, így legközelebb már ő keresi meg; és valóban, ahányszor az útjába kerül a lány, újabb fordulatot kap az egész játszma. Nicholas pedig újabb és újabb magyarázatfélét, amelyeknek az a funkciója, hogy hihetővé tegyék a szituációt.

És innentől kezdve - bár nagyon nem vagyok híve - muszáj belebonyolódnom némi történetkövető analízisbe, mert az anyag logikája egyszerűen kikényszeríti azt.

Amikor Nicholas megkeresi Christine-t a lakásán, megtámadják a CRS emberei: lövöldözés, menekülés, akciófilm. Ekkor mondja azt sokat ígérően Christine, hogy elárulja "mi folyik itt". Azt állítja, hogy ő is alkalmazott a számára is titokzatos cégnél, az egész akciót pedig Conrad nyakába varrja. Azt magyarázza, hogy az öccs nyilván úgy tudott kiszállni a játékból, hogy bepalizta a bátyját. Ne feledjük: nem sokkal korábban Conrad arról panaszkodott, hogy nem hagyja békén a CRS. Nicholas pedig a tesztek kitöltésénél elárult mindenféle adatot, Christine az irodájában jártakor megszerezte a többit, és már le is szívták Nicholas pénzét. Ez megint egy olyan súlyos ok, amit egy pénzember tökéletesen megért, s így hihetőnek és logikusnak tartja az egész akciót, s úgy hiszi: rájött a játszma értelmére is. Ami ezek szerint nem más, mint az ő meglopása; a lehúzás, az átverés. És pont ekkor játszódik le a szemünk láttára a játszma, no és persze a film egyik legszofisztikusabb trükkje. Nicholas még a kocsiban lekérdezi a számlaegyenlegét egy zürichi bankból, amihez be kell mondania a jelszavát. Christine füle hallatára. Hát, ha eddig nem is tudták a CRS emberei a titkos jelszót most már tudják. Mert a néző számára

⁵⁷ Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer* (1984) Gondolat p. 93.

ezután nem marad kétség afelől, hogy Christine a CRS embere, és csalátka. A jelenet végén elkábítja Nicholast, és a magatehetetlen férfinak mintegy a játék győztesének önelégültségével "a fülébe mondja", hogy nekik, mármint a cégnek most már megvan Nicholas minden kódja, jelszava. A jelenet végén Christine, illetve az őt nagyon hitelesen alakító Deborah Kara Unger, bár nem direkt módon, de "kibeszél" a nézőkhöz, hogy hitelt adjon a fordulatnak, mi szerint ő a cég embereként csak csapdába csalta Nicholast. Holott korábban azt a benyomást keltette, mintha ő is inkább a cég - netán megzsarolt (?) - áldozata volna, és érezne is empátiát Nicholas iránt. És most úgy tűnik, hogy egy számító, szemfényvesztő, balekevő démon.

Itt az elbeszélés egy szakasza lezáródik, a néző azt hiheti, hogy a játszma véget ért, Nicholas sorsa bevégeztetett azzal, hogy jól kifosztották. De a *Játszma* című film dramaturgiai alapegysége, a szüzsé meghatározó poétikai alakzata a *fordulat*. A film cselekménye állandóan újabb és újabb csavarokat tartalmaz, a történet alakulása szüntelenül új irányt vesz. Most Nicholas felfedez egy szálát, amit visszagombolyítva, úgy tűnik, lehet esélye eljutni a játszma irányítóihoz. Azt a néző is csak utóbb fedezi fel, hogy bizonyos első pillantásra mellékesnek tűnő motívumok később, nyomként, célba mutató elemként funkcionálnak a történetben. (Feingold a film elején zacskóban hozza az ebédjét, s még meg is kéri Nicholast, hogy fogja meg egy pillanatra a pakkot. S mintegy mellékesen odaveti, hogy az Újhold étteremből való, mert az a "legjobb a környéken". A film végén persze ez a bitnyi információ, az Újhold étterem neve rendkívüli fontosságra tesz szert abban, hogy Nicholas a CRS nyomára lel.)

Nicholas rábukkanva Feingoldra, az hiszi, végre megértheti a játék értelmét és működését. "Széthúrom a függönyt, látni akarom a varázslatot" - mondja. Találó ez a színpadra, színjátékra utaló célzás, hiszen Feingold, vagyis Lionel Fischer - színész. Saját bevallása szerint ő csak játszotta a szerepét, improvizált, abban nagyon jó. De éppen ebben a minőségében utal a játszma egészének természetére, arra, hogy ami itt folyt, az illúziókeltés. Ennek jegyében aztán Nicholasnak része van még egy nagy lövöldözős fináléban, amikor azt hiszi, hogy az életére törnek, hiszen a szeme láttára puffantják le Feingoldot. Így menekül fel a tetőre Christine után (!), ahol egy újabb fordulatnak lehetünk tanúi. A lány meglátja a Nicholas kezében tartott pisztolyt, és játékidőben testnek minősítve azt úgy tesz, mint akinek megelőzendő a tragédiát le kell lepleznie a játékot Nicholas előtt. Tehát elmondja neki, hogy, "minden hamis, a játszma része". Minden, ami vele történt eddig a játék tartozéka. És ekkor hangzanak el a film - kikacsintó rendezői önreflexivitással is megáldott - igen fontos mondatai. "Tudja mit látott egész idő alatt? Speciális effekteket, trükköket, mint a moziban". És, hogy még meggyőzőbb legyen, hozzáteszi, hogy ez egy születésnapi buli, Conrad is ott van az ajtó mögött, pezsgővel a kezében. Amikor természetesen újabb fordulat következik: Nicholas már nem hisz a magyarázatnak és lelövi a a kezében valóban pezsgősüveggel érkező Conradot. S a csavar itt az, hogy ugyanakkor megint megváltozik a szituáció értelmezési kerete: az ajtó mögül előlépett az élő és viruló Feingold is. Tehát Christine variánsa mégis csak igaz volna? Tényleg játék volna minden? Amit most Nicholas véresen elrontott és öccse gyilkosává vált volna?

Nem csoda, ha újabb fordulatot vesz a történet, Nicholas elrugaskodik és hosszan, hosszan zuhan, mint az apja egykor. Akik ezt akarták, elérték céljukat. Olyannyira, hogy utolsó fordulatként Nicholas is célba ér, egy célkeresztrel jelölt óriási légpárnára.

És ekkor végleg lelepleződik a játék. Tényleg látszat volt minden, hajmeresztő kalandokban bővelkedő játék, aminek Conrad volt az értelmi szerzője. Ezt szánta születésnap ajándékként a bátyjának.

Attól számítva, hogy Nicholas felfedezi Fischert, mint színészt a tévében, Conrad záróakkordként elhangzott mondatáig, vagyis alig több mint 11 perc alatt - lemértem! -, legalább 5 radikális fordulat történik a filmben, legalább ennyiszor változnak a történet által felkínált megfigyelési opciók, látszat és valóság között oszcillálva.

A hasonlóság esztétikája

A *Játszma* legerősebb rétege nyilvánvalóan a fordulatos cselekmény. Hatása olyannyira erős, hogy - mint említettem - én például többszöri nekirugaszkodás után sem tudtam elkerülni a félig-meddig történet felmondó analízist. De esetünkben az állandó fordulatok, a logikai illeszkedés kérdése, illetve ezekből következően éppen az értelmezési lehetőségek permanens váltakozása kikényszeríti a jelenet hű elemzést.

Mindez azonban óriási teherbírást igényel a szüzsétől, s főként a cselekmény struktúrájától és logikájától. Többen állították is, hogy helyenként recseg-ropog a film váza a hajmeresztő fordulatok súlya alatt. A New York Times kritikusja például azt írta akkoriban, hogy "*Nyilván nem passzolt volna Fincher szofisztikus stílusához, ha Nicholas Sötét Zónába tett utazásának minden fázisát megmagyarázza, de azért nem lett volna baj, ha néhány elvarratlan szálat összecsomóz.*"⁵⁸

Jómagam azonban nem abban látom a film hermeneutikai Achilles-pontját, hogy az egyes fordulatok mennyire logikusan illeszkednek a cselekmény konkrét menetébe. Hanem abban, hogy a látszat és valóság, fantasztikum és realitás különös egymásba fonódására épülő film egésze teremtett világgént működőképes-e. Számomra azért tűnik művészileg hitelesnek a diegézis, mert esztétikailag eleve eléggé távoli, a köznapiság számára fantasztikumba hajló világot modellez. Egyfelől az átlagnézőnek a kőgazdagok sejtelmes, csupán a médián keresztül ismerhető élete eleve olyan, mint távoli hiperreális pannó, másfelől mindezt a rendező úgy vetíti elénk, mintha valami extrém kalandtúrát látnánk videojátékszerűen felstilizálva. Harmadrészt az alkotás elég hamar bedobja a játszmat, mint kulcsterminust és egyúttal felszólít bennünket, hogy azt narratív kódként is értsük, s ennek keretein belül értelmezzük a film egyik rétegét. Így, bennem legalábbis, valóság és látszat állandó keveredése nem zavarként, hanem nagyon sajátos esztétikai egységként rezonál.

Baudrillard, ha látta, kedvelhette ezt a filmet. Ha plasztikusan akarnám szemléltetni, hogy mi a szimulakrum, a *Játszmat* ajánlanám megtekintésre. Hiszen ebben a filmben látszat és valóság szüntelenül helyet cserél, egymásba oltódik, egyik áttűnik a másikba; tömény ismeretelméleti heterotópia jellemzi az egész filmet. (Amikor Nicholas beleolvass a kitöltendő tesztekbe, már a második kérdés szimbolikusan jelzi előre a film alaphelyzetét. "Szoktam-e kínoznia kisállatokat; igaz vagy hamis". És itt nem a példa szokatlanságára kellene figyelni, hanem a nucleus tartalmára.)

⁵⁸ Maslin, Janet: *Terrifying tricks that make a big man little* (September 12, 1997, Friday) New York Times

Nicholas hamar megérti, hogy a játék leglényegesebb meghatározottsága, hogy a fikcionalitást, a látszatot, a kitalációt valóságként tünteti fel. Már a film elején, az egyik enyhe fokozatú próbatétel alkalmával megkérdezi: "honnan tudjuk, hogy ez igazi?" Nos, hát ez az. Olykor, ha a játék irányítói úgy akarják, Nicholas is rájön, hogy az adott esemény a játszma része, máskor viszont fogalma sincs róla, hogy amibe csöppent, az megrendezett jelenet, szimulált valóság. *"A reálisnak a reális jeleivel való felváltásáról van szó, azaz az elnyomásáról minden reális folyamatnak önnön műveleti képmása által...a színlelés vagy eltitkolás érintetlenül hagyja a realitás elvét: a különbség mindig világos, csak éppen el van kendőzve. Ezzel szemben a szimuláció megkérdőjelezi az "igaz" és "hamis", "valódi" és "képzeletbeli" közötti különbséget."*⁵⁹

Christine a film legvégén éppen azt mondja, hogy itt "minden hamis". Már utaltam erre a jelenetre, ami töményen modellezi a film alapvető ismeretelméleti agyafúrtságát. Christine itt először is eljátssza a kétségbeesést, aztán azt, hogy a Nicholas kezében tartott pisztoly valódi. Majd azzal folytatja a színjátékot, hogy e felfedezés hatására, attól tartva, hogy Nicholas használni fogja az "igazi" pisztolyt, megpróbálja leleplezni a játék lényegét, hogy megismertette a férfit az igazsággal, eltántorítsa a végzetes tettől. Igazi triplafenekű helyzet, amelyben megcserélődnek az előjelek és keverednek a verifikálhatóság különböző szintjei. Hiszen Christine pontosan tudja, hogy Nicholas pisztolya kellék. S a célja nem az, hogy lebeszélje Nicholast a lövésről, hanem, hogy megerősítse a szándékát. Itt tehát az igazság(1) = hamisság. Viszont a színjáték közepette Christine azt állítja, hogy minden hamis, és tényleg. Vagyis az igazság(2)=igazság Csak, hogy ha jobban belegondolunk a paradoxonba, akkor, ha minden hamis, akkor ez az állítás is az (ezért sem hiheti el Nicholas), és akkor az igazság = hamisság. Ha szándékosan szőrözök még, akkor: igazság(1)= igazság(2) De a lényeg, hogy tényleg minden hamis.

És mindez mégis azért hathat valódinak, igaznak, mert - pontosan, ahogyan Baudrillard írta - ezt *a teremtett valóságot a tényleges valóság anyagából állítják elő.* Ontológiai értelemben ez a bizonyos látszat, a hamis realitás a valóság része. A történések, az események a valóság szövetébe illeszkednek, a cselekvő személyek hús-vér emberek.

Igaz, szerepet játszanak, csak éppen nem színpadi térben. És ez nagyon fontos. A már citált, rendezői önreflexivitással megspékelt mondatok szerint Nicholas "speciális effekteket látott", "trükköket, mint a moziban" Igen, csak éppen nem volt ott a vászon. Vagyis nem volt kijelölve az értelmezési keret, ami Nicholas számára nyilvánvalóvá tette volna, hogy játékkal van dolga, megrendezett jelenetekben résztvevő. Christine magyarázatának mellesleg az a pikantériája, hogy mintegy kiszólva a nézőtérre, felvillantja a befogadói szempontot is, hiszen a néző valóban fikcióként, mozi darabként élvezi a filmet.

Nicholasnak viszont fogalma sincs arról, hogy mikor van benne a játékban, azaz egy kitalált és megalkotott szcénában, és mikor kívül rajta, a tényleges valóság koordinátái között. Azért nem, mert nem ő alkotja a szabályokat, és nem ő irányítja a játékot. Hogy ennek milyen jelentősége van, mellesleg nem csak a játszma, de a valóság viszonyai között is, arra kétszer is történik hangsúlyos utalás a filmben. Az egyikről, Conrad bátyjához intézett exklamációjáról ("nem fogod irányítani a beszélgetést!") már esett szó. A nyelvjátékok döntő szempontja, hogy ki kezdeményez, ki irányítja a diskurzust. Áttételesen Conrad (aki az egész játék értelmi szerzője) pontosan arra utal, hogy most az

⁵⁹ Baudrillard: i.m. p. 164.

egyszer nem Nicholas lesz a helyzet ura, noha egész életében ahhoz volt szokva, hogy minden körülmények között az ő akarata érvényesüljön. A másik idevonatkozó utalás akkor hangzik el, amikor Nicholas már végigjárta a purgatórium összes stációját, azt hiszi, hogy saját kezével lőtte le az öccsét, és ugrani készül. Ekkor mondja Feingold fojtott indulattal Christine-nek: "soha de soha nem hagyhatod, hogy a játékos irányítson!". Amely figyelmeztetésnek a játszmaán belül érvényes jelentése megint csak az ellenkezője annak, amit sugall; ha van pillanat, amikor egészen nyilvánvaló, hogy a legkevésbé sem a játékos irányít, akkor ez az. Feingold kijelentésének azonban van egy a valóságra vonatkozó általános törvényszerűséget megfogalmazó másik rétege is. Ez a nyelvjáték természetét, szerkezetét, működési elveit érintő generális szabály: aki irányít, aki uralni tudja a történéseket, annak a játékát játsszuk.

Mások játéka

Nicholast bevonták egy játékba, amelyiknek a szabályaival nem volt tisztában, s amelyiknek a menetét nem ő irányította. Így nem volt képes annak lényegét átlátni, s ezért érezkelhette valóságnak a szimulakrumot. Hiszen ne feledjük: a látszat, a valóság elemeiből épült fel, ám anélkül, hogy annak céljáról és értelméről Nicholast felvilágosították volna. A tudás eme alapvető hiánya miatt - engedelmessé a játékot irányítók akaratának - bedőlt az általuk keltett látszatnak. Elhitte, hogy el akarják szedni a pénzét, és az életére törnek. A másik fél szempontjából tekintve viszont az akció sikeres volt, hiszen ők célként pontosan, az általuk keltett látszat valóságként való elhitetését tűzték ki. Ami azért lehetett eredményes, mert nem pusztán a valóság eszközeivel, hanem annak törvényei szerint végezték a szemfényvesztést. Ők alkották meg a játék logikáját, vagyis birtokában voltak egyfajta átfogó, teleologikus tudásnak és e szerint rendezték be és át a realitás terepét. Ekként a szimulakrum teremtése a realitás keretein belül a legvaskosabban valóságos cselekmény. Mások profitot termelnek, a játszma irányítói látszatot állítanak elő. Ami azért lesz hihető, mert ontológiai értelemben maga a legnyersebb valóság.

És itt térnek vissza arra, hogy Nicholas bizonyos mértékben amúgy is a látszatok világában tevékenykedik, a virtuális pénzmozgatás bűvésze. Amikor a munkájával kapcsolatos eszmecserebe bonyolódik, szinte egyfolytában a részvények értékéről, árfolyamáról beszél. És emlékezzünk egy pillanatra a technológiai részvények buborékjára, ami pár éve pukkant ki elég nagy durranással. Hát nem maga a virtuális boom, a látszat paroxizmusa, ahogy csak növekedtek, az égbe szöktek a részvényárak, tökéletesen elszakadva a gazdasági fundamentumoktól?! Mi volt ez, ha nem a leggigantikusabb virtuális szemfényvesztés!

A *Játszma* végén, a nagy zuhanás után Nicholas is megérti a játék lényegét, hiszen Conrad lerántja róla a leplet, ő az, aki széthúzza a függönyt. A magyarázat, hogy miért éppen ezt a játszmat adta neki születésnap ajándékként velősen egyszerű: "tennem kellett valamit, mert seggfej lettél". Ez helytálló indoklás, különösen, hogy többször idézett vitájuk során Conrad azt is a bátyja fejéhez vágja, hogy "manipulatív, erőszakos szörnyeteg". És pontosan arra akarja ráébreszteni Nicholast, hogy érzéketlen, hideg tulokká vált, aki csak annyit észlel a világból, hogy miként alakulnak a részvények árfolyamai.

Nincs is másféle énje csak a pénzemberé. Jellemző epizód, amikor Christine némi tettetett lekicsinyléssel a hangjában azt mondja neki: mi maga? Valami király? Mert, hogy sugárzik róla a hatalom tudata.

Korábban voltak a filmben jelei annak, hogy Conrad tulajdonképpen kedveli a bátyját, ő tudja, hogy nem volt mindig ilyen, és ezért érdemes a megváltásra. És itt vetődik fel egy igen érdekes kérdés: valóban a játszma lenne a legalkalmasabb eszköz arra, hogy önvizsgálatra serkentse a személyiségsorvadásban szenvedő Nicholast? Kétségtelenül életre szóló tanulság lehet, hogy nem mindig ő diktálja a szabályokat, még ő is kerülhet kiszolgáltatott helyzetbe. És néhány egyéb tanító jellegű szocializációs próbatétel is nyilván hasznára van. De abban már nem vagyok biztos, hogy okvetlenül az készítené valakit lelkiismeretvizsgálatra, ha a pénztől akarják megszabadítani, és irracionális okokból az életére törnek. Másfelől viszont nyilvánvalóan igaz, hogy ez a játéksituáció maga a legélesebb határhelyzet, ami feltétlenül indokolja a számvetést. És persze jelentős nyomatótkot ad a játék hatóerejének, hogy Nicholast szüntelenül emlékeztetik a vélhetőleg lelki meghasonlás miatt magával végző apa sorsára.

De akárhogy is, ha a játszma célja tényleg az volt, hogy Nicholas megtudja mi is ez a cél, akkor nem maradt tudatlan.

A pusztítás színháza

Harcosok klubja

David Fincher kultuszfilmjéből én egy dolgot mindig hiányoltam. Azt, hogy az egyik kulcsszereplő nevét nem írták ki a stáblistára.

Azért azt nagyon díjaztam volna, ha annak idején a közreműködők névsorában feltüntetik szép kalligrafikusan, hogy Fallosz - X. Y. Mert hát a *Harcosok klubja* egyik meghatározó szereplője valójában egy fallosz, és azóta sem tudjuk, hogy ki alakítja. A nevesítés maga is lett volna akkora poén, mint David Fincher ama szemtelensége, hogy a film legvégén, amikor a fallikus szimbólumnak számító felhőkarcolók gigantikus ejakuláció imitáció közben leomlanak, egy villanásra bevágja egy meztelen férfi altestet ékítő fallosz képét. Ettől a szerintem dicséretesen pofátlan képi megoldástól a forgalmazók és projektorok olykor ma is sokkot kapnak⁶⁰, a kocka jelentésén pedig derék filmesztéták vitatkoznak, azóta is.

⁶⁰ Annyira posztmodern, és annyira képtelen történet, hogy muszáj "idevágnom". Magamnak az egyik kereskedelmi csatornáról vettem fel a *Harcosok klubját* (2006. április 8-án - ezt csak ahhoz, hogy rá lehessen ismerni a kanálisra, hehe), és megtekintése közben pontosan úgy jártam, mint az egyszeri néző csak ellenkező előjellel. Nem akartam hinni a szememnek, pedig úgy volt: a *Harcosok klubjának* végéről eltűnt a fallosz. Ahogy Tyler Durden, a filmbeli mozigépész bevágja a falloszt a filmekbe, valakik avatott kezekkel kivágják azt konkrétan a *Harcosok klubjából*. Nem tudom, hogy a csatorna illetékesei miskárolták-e ki enkezúleg a filmet, de az lenne az igazi poén, lévén szó egy olyan társaságról, amelyik éjjel után soft-pornók nyomatásával szórakoztatja a nagydéműt. Szóval a David Fincher avatatlan szerzőtársaivá előlépett műértő esztétáknak sikerült átértelmezniük, újraalkotniuk a *Harcosok klubját*, s meglepniük a nézőt egy apokrifával. Újraírták a mű egész jelentésrendszerét, átformálták a kontextust, hát mi ez, ha nem maga a hamisítatlan dekonstrukció? Posztmodern geg? S ahogy a derék mozi néző csodálkozik meglepetten, hogy mit is látott az eredeti alkotást bámulva, úgy néztem én hitetlenül, hogy mit nem láttam. El is teszem magamnak ezt a verziót: egyszer még ritka értékes lelet lesz.

Természetesen akörül forog a disputa, hogy a fallosz itt mennyire az amúgy ellentmondásosan ábrázolt machizmo, tesztoszteron-kultúra, férfi princípium vallás megtestesítője. Az is persze, bocsátanánk előre, de részletesen is visszatérünk majd a téma tárgyalására.

Érdekesebbnek tűnik azonban e pillanatban az a mód, ahogyan a rendező a falloszt felvillantja, vagyis maga az ábrázolás technikája, a vágás trükkje, már csak azért is, mert ez a "képi injektálás" többször is megeshet a filmben, egyfajta jelentéskorrelációt teremtve az előfordulások között. Amikor a Narrátor bemutatja nekünk Tyler Durden, többek között azzal jellemzi őt, hogy miféle anarcho-szubverzív merényleteket követ el a békés, bornírt, burzsoá polgárok ellen. Éttermi felszolgálóként belevizel a levesükbe, míg mozigépészként pornografikus jeleneteket vág bele a családi filmekbe. Mi a mozi nézők meglepett reakcióiból következtetünk arra, hogy Tyler belopta a filmbe a szép, nagy farkat. "Senki sem tudja, hogy látta, pedig látták", teszi hozzá a Narrátor. A filmnek ezen a pontján még csak elbeszéljük azt, amit a végén tényleg elkövetnek. (Pontosabban: fotó alakjában látjuk egy pillanatra a daliás hímtagot, amit Tyler a családi filmbe applikál. De az eredményt már nem a nézők szemével látjuk. Hanem a saját nézői szemünkkel a filmbeli nézők "szemeit", azaz reakcióit észrevételezzük.) És ez az előkészítés szolgálja a motívum későbbi elfogadásának megkönnyítését. Egyfelől a ráismerés ahá élménye segít, hogy túllépve a megrökönyödésen, értékeljük az iróniát a gesztusban. Másfelől a prefixált beágyazottság miatt ez az elem nem csak egy jópofa, polgárpukkasztó gag, hanem a film szignifikációs játékába beilleszkedő polivalens jelentő, amelyik éppen, mert a film vége felől "támad", bizonyos tekintetben kibillentti, és új értelmezési opciókkal gazdagítja az addig felépült jelentésstruktúrát. Nyilvánvalóan fontos modul a Narrátor macsó-önmagával vívott küzdelmének értelmezésében, illetve a férfiasság társadalmi funkciójának újragondolásában (pc, gender, stb.). Nem beszélve arról a travesztikus fricskáról, hogy a kézen fekvő metonímikus párhuzam miatt úgy vélhetjük, hogy tulajdonképpen az általunk nézett mű, vagyis a *Harcosok klubja*, az a családi film, amibe Durden(=Fincher) bevágja azt a bizonyos péniszt.

Közismert, hogy ezt a vágástechnikát - pszichológiai kísérleten alapuló reklámfogás eszközeként - egy óriásvállalat kampányában is alkalmazták. Már is itt vagyunk a "telhetetlen" kapitalizmus konzumerista lényegénél, ami egyik kedvenc témája a *Harcosok klubjának*. Fincher az egyéb, amúgy fontosabb jelentésrétegek kimunkálása mellett ennek a reklámstratégiának az ironikus kifordítását is bemutatja azzal, hogy éppen egy falloszt applikál a képbe. De, hogy még szofisztikusabb legyen ez a jelentés-bokor, Fincher ezt a vágástechnikát alkalmazva négyszer is felvillantja - valóban csak a másodperc tört részéig észlelhetően - Tyler Durden alakját azelőtt, hogy a férfit ténylegesen beléptetné a cselekménybe. (Tyler sziluettje látható ugyan a film legelején is, de nem felismerhető.)

Akkor látjuk felvillanni először Tyler Durden-t, ezek szerint, mint "látomást", amikor a Narrátor az álmatlanságát azzal a képpel akarja érzékeltetni, hogy "az inszomniásnak látomás a világ" (amely kijelentésre persze még visszatérünk.) Másodszor a Narrátor az álmatlanságból adódó szenvedésről panaszkodik egy orvosnak. Aki válaszként arra instruálja őt, hogy menjen el a hererákosok gyűlésére, mert "azok szenvednek". S amikor ez a mondat elhangzik, az orvos háta mögött egy tört másodperc erejéig feltűnik Tyler kárörvendően vigyorgó alakja. Ezek a villanások egyébként valóban annyira pillanatnyiak, hogy lassított kikockázással is csak nehezen tetten érhetők. Harmadszor már éppen a gyűlésen tűnik fel Tyler figurája: kezét a csoportvezető vállára téve pózol.

Negyedszer pedig az éjszakában távolodó Marla Singer pillanatnyi "árnyaként" látjuk felbukkanni alakját. Ezek szerint ő maga lenne a fallosz, ahogyan azt például a film egyik kritikusja állította is?⁶¹ Végül is kialakul itt egy finom kis jelölőlánc: ahogy Tyler Durden csempészi be a családi filmekbe a szép nagy farkat, Fincher pont úgy vágja be előbb az ő figuráját többször is, majd magát a falloszt a *Harcosok klubjába*.

Elbeszélés a befejezetlen múltról

Ezek a felvillanások amúgy sokat mondóan a filmnek abban a fázisában következnek be, amikor a Narrátor egyfolytában testi és lelki elgyötörtségről panaszkodik, és a személyisége láthatóan a dezorganizáltság, szétesettség állapotában van. De már az is elég árulkodó, hogy az Edward Norton által egyébként briliáns érzékletességgel alakított figura a Narrátor nevet kapja (érdekes módon a forgatókönyvben Jack-nek hívják), és önreflexív kommentátori szerepben mutatkozik. Hiszen ez a pozíció már eleve a személyiség megkettőződését jelzi, azt szimbolizálja, hogy a beszélő mintegy kívülről is látja önmagát, eltolva magától, tárgyként szemléli a saját énjét. Mindez már csak azért is így van, mert a narrátori szerep akkor működőképes, ha az elbeszélő, ismeri az események alakulását, tisztában van a fordulatokkal, mondhatni végigélt, feldolgozott egészként tekint a vele megesett sztorira, a saját sorsára. A narrátor mindig az utólagosság pozíciójából beszél, akinek a birtokában van legalább a tudás egy darabja, kinek számára többé-kevésbé elmondható történetté kristályosodott élete egy korábbi szakasza. Ezért a narrátor időben és a fiktív térben is eltávolodik ettől a szüzsétől, azaz szükségképpen megkettőződik a személyisége.

A Narrátort pontosan abban a szerepben alkalmazza David Fincher, ahogy Gérard Genette írt az elbeszélés kategóriájának legrégebbi értelméről, ami "*eseményt jelöl: nem az elbeszélt dolgokat, nem a történetet, hanem magát a történet elbeszélésének, narrációjának aktusát.*"⁶² Nos, a *Harcosok Klubja* Narrátora az utolsó előtti pillanatból visszatekintve meséli el a sztorit, afféle filmes present perfect-et beszél, azaz még nem tudja a történet legvégét, de ismeri az odavezető utat. Néha olyan képzetet kelt, mint a literatúrából jól ismert omnipotens elbeszélő, aki a történet minden elemét, a cselekmény összes gubancát ismeri, vagyis a teljes tudás a birtokában van, és ezt megosztja velünk. Ebből érdekes paradoxon kerekedik Fincher filmjében. Több esetben ugyanis azzal, hogy megkonstruálja az események felidézésének struktúráját, sorrendjét, úgy tűnik, mintha a Narrátor irányítaná az események menetét, és egyenesen ő szabná meg az ábrázolás dramaturgiai rendjét. Még a film elején az egyik jelenet közepén egyszer csak így szól: "Álljunk meg! Egy pillanat, kezdjük korábban!" És úgy lesz, a film egy korábbi időpontban történt esemény felidézésével pereg tovább. Vagyis azzal, hogy a Narrátor átrendezi az emlékek életre hívásának egymásutánosságát, egyben megváltoztatja a film struktúráját is, azaz a diegézis tudatos (át)alakítójának szerepébe kerül. Ami persze bizonyos tekintetben megint rafinált trükk, hiszen "*csak az odaértett szerző >tudhat<, mert az egészet az odaértett*

⁶¹ Beller, J.,L.: *Fight Club's Utopian Dick* Popmatters.com

⁶² Genette, Gérard: *Az elbeszélő diszkurzus* in: *Az irodalom elméletei I.* (1997) Jelenkor-JPTE p.61.

szerező találta ki. A filmbeli elbeszélő azt adja elő, amit az odaértett szerző megkövetel tőle."⁶³

Más esetben viszont a Narrátor spontán emlékezőként viselkedik, mintha éppen az adott pillanatban világosodott volna meg számára a korábban történet lényege. Már a film legelején azzal ad fordulatot az elbeszélésnek, hogy: "Most döbbenek csak rá, hogy mindez összefügg egy Marla Singer nevű lánnyal". És a film elmozdul abba az irányba, ahonnan majd Marla Singer közeledik. Ez a jelenet nem kelti azt a benyomást, mintha a Narrátor előre megfontolt szándékkal szabna irányt a film menetének, itt az emlékezet kiszámíthatatlan vibrálása, a spontán agyműködés ad lökést az elbeszélésnek. Ami azért is rendkívül érdekes, mert az egész film úgy kezdődik, mintha - már a főcím alatt - valakinek az agytekevényei között járnánk, s onnan jutnánk kifelé addig a képig, amin a Narrátor fejét látjuk premier plánban úgy, hogy egy pisztolyt nyomnak a szájába.

A film végén aztán visszatérünk ugyanehhez a jelenethez, lehet, hogy az egész történet csak a Narrátor fantáziájának terméke, pusztán képzelgés? Félig-meddig nyilván az, hiszen a Narrátor alter egoja, az a bizonyos Másik - a képzelet szülötte.

A fogyasztás, mint vallás

No de kicsoda is ez a Narrátor? Látszólag könnyű dolgunk van a válaszadással, mert a film egy hangsúlyos helyén maga a Narrátor szolgál öndefinícióval. Lakása felrobbanása után beszélget egy pubban Tyler Durdennel, és az új ismerős megkérdezi: "akkor mik vagyunk?" "Nem tudom, hát... gondolom, fogyasztók" - így a precíz válasz. Hát ez az, fogyasztók. Ha van példa a paródia használatára, ahogy Linda Hutcheon alkalmazza a kategóriát, hát ez az. "*A paródia sok tekintetben tökéletes posztmodern forma, mert egyszerre bekebelezi, és kihívás elé állítja azt, amit parodizál.*"⁶⁴ (Linda Hutcheon paródia és ironia fogalma amúgy is hibátlanul illik a *Harcosok klubja* egészére.) Hiszen itt kínunkban nevetünk egy effajta önmeghatározáson, mégpedig pontosan azért, mert konstatáljuk, hogy a maga röhejességében is mennyire találó. Ebben a dolgozatban többször is szóba kerül majd a személyiség integritásának, a szubjektum szubsztantivitásának problematikussá válása, azért, mert Fincher filmjeinek egyik központi törekvése, hogy rámutasson a személyiség egységének elporladására, illetve az ego dezintegrálódási folyamatának fázisaira. Ezt alapul véve különösen parodisztikus az a mód, ahogyan a rendező a Narrátor öndefiníciós kísérletét ábrázolja. A Narrátor érzékelhetően hezitál, bizonytalankodik a válaszban, ami legkézenfekvőbb jele annak, hogy valójában fogalma sincs arról, hogy ki ő, s miként határozhatná meg önmagát. Aztán mégis csak kibök egy az embert dezantropomorfizálódott, eltárgyasult, despiritualizálódott mivoltában tételező definíciót, aminek semmi de semmi köze az ember szellemi, érzelmi meghatározottságaihoz, s ami elég szépen alátámasztja az elidegenedés elmélet posztalthusseriánus változatának létjogosultságát. Ez a meghatározás ugyanis eleve nem is

⁶³ Chatman, Seymour: *Az elbeszélő a filmben* <http://www.filmintezet.hu/magyar/filmint/filmspir/22/chatman.htm> letöltve: 2007. május 5.

⁶⁴ Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism History, Theory, Fiction* (1988) London and New York, Routledge p.11.

személyiségként, még csak nem is a társadalmi szignifikációs rendszer által megképzett jelentőként, hanem egyszerűen szociál-ökonómiai funkcióként fogja fel az egyént. De egyáltalán nem jogosulatlanul. "A fogyasztói Amerika sikeresen legyőzte a protestáns etikát, és képes volt szétszórni a szélbe megtakarításait (és jövőbeli bevételeit), miközben érvényesítette új természetét - mint főállású hivatásos vásárló".⁶⁵

Fincher filmjével kapcsolatban több szempontból is beigazolódnak Linda Hutcheon tézise, miszerint a posztmodern paródiának megvan a maga társadalmi töltete.⁶⁶ Ugyanis miközben az amerikai szociológia jelesei mondjuk Veblentől Featherstone-ig éppen a fogyasztói mentalitás eluralkodása miatt ostromozták a társadalmat, amiatt tehát, hogy a konzumerizmus létformává, a kommodifikációs rajongás pedig vallássá válik, a Narrátor a maga esendő, tétova módján fogyasztói énjét affirmatív módon állítja. Hiszen Jameson imént idézett szavaival: hivatásos vásárlóként, a saját definíciója szerint: fogyasztóként tekint önmagára. A Narrátor önreflexiója már önmagában is mulatságos, ráadásul Fincher a kontextualizálástól kezdve a képi antitézis alkalmazásáig különböző módokon ellene tart a Narrátor kijelentésének, és így az egész ábrázolás ironikus-parodisztikus jelleget ölt.

Ezzel együtt a Narrátor önmeghatározásának igazságát alátámasztani látszik az, ahogyan korábbi életstílusát, mentalitását saját maga jellemzi. "Mint oly sokan, én is az IKEA-s fészekrakó ösztön megszállottja lettem" - mondja magáról és látjuk, ahogyan még a WC-én ülve is prospektusokat böngész; elegáns condo-ját divatos bútorokkal rendezi be, és trendi háztartási szerkentyűkkel szereli fel. Fincher úgy ábrázolja ezt a jelenetet, mintha a Narrátor lakása maga lenne a formát öltött IKEA-katalógus; mintha az egész élete nem lenne más, mint megelevenedett hirdetés, mint a marketing kapitalizmus terméke. S nem mellékesen mintha egyik életre kelt modellje lenne annak a képnek, amelyet Marcuse festett egykor: "Az emberek önmagukat ismerik föl az árucikkekben; lelküket kocsijukban, Hi-Fi rádiójukban, többszintes lakásukban, konyhafelszerelésükben találják meg. A mechanizmus maga változott meg, amely az egyént a társadalomhoz köti; s a társadalmi kontrol azokban az új szükségletekben gyökerezik, amelyeket maga ez a szabályozás termel ki."⁶⁷

Ráadásul Marcuse korához képest az a radikális változás is bekövetkezett, hogy az emberek konkrét márkákkal azonosulnak, különösen a yuppie-k generációit jellemzi egyfajta márkafetisizmus (ezt ismerjük Pat Bateman életéből). A Narrátor nemcsak az IKEA rajongója, de szerinte, ha az úrkutatás fejlettebb lesz, és az ember eddig még ismeretlen területeket hódít meg, minden felfedezett bolygót az óriásvállalatokról fognak elnevezni.⁶⁸ (Az Alien kapcsán esett szó arról, hogy az úrkutatásban az ember világhódító,

⁶⁵ Jameson, Fredric: *A POSZTMODERN, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája* (1997) Józsvöveg könyvek pp. 81-82.

⁶⁶ "A posztmodern paródia akár építészetben, irodalomban, festészetben, filmben vagy zenében arra használja a történelmi emlékezetet és az esztétikai önvizsgálatot, hogy jelezze, ez az önreflexív diskurzus elválaszthatatlanul egybefonódik a társadalmi diskurzussal... a posztmodernizmus önreflexív parodisztikus formalizmusa éppen arra világít rá, hogy a művészet, mint diskurzus bensőséges módon összefonódik a politikai és társadalmi szférával." Hutcheon, Linda: i.m. p.35.

⁶⁷ Marcuse, Herbert: *One-Dimensional Man* (1966) Beacon Press Boston p.9.

⁶⁸ Példáiként legelsőül azt említi, hogy "IBM műcsillag". És mit olvasunk Lyotard-nál egy helyütt? "Vegyük a következő példát: egy olyan céget, mint az IBM feljogosítanak a Föld egy orbitális sávjának birtoklására..." Lyotard, Jean-Francois: *A posztmodern állapot* (1993) Századvég p.18. Hm, a művészet amint utánozza a teóriát.

a végtelent leigázni akaró szándéka fejeződik ki: itt mintha e fölött a nagyravágyás fölött ironizálna Fincher.) A globalizálódó világ számára ugyanis egyre inkább evidencia lesz, hogy Nincs élet a nagyvállalatokon, a gigakonszerneken kívül. Manapság ugyan tanúi vagyunk egyfajta - anarchista, posztluddista beütésű - antiglobalizációs mozgalomnak, de az általa generált, (médiá)látványos összecsapásokat eredményező tiltakozó akciók sem képesek meggyöngíteni azt a mind jobban a társadalmi tudatba vésődő tézist, hogy nem csak a gazdagság, a hatalom, de a létezés lehetőségét is a megavállalatok jelentik.

A Narrátor szintén egy világcégnél dolgozik, egy autógyárnál. Annál a globálkapitalizmus rideg embertelenségét lefestő alig több mint egy percnél, amelyben megmutatkozik a Narrátor munkája, nos annál nem igen ismerek kiábrándultabb filmes látteleletet.

Hogyan is ismerjük meg ennek a világmárkákat előállító cégnek a termékét? Nem, mint hirdetésekben pompázó csillogó gépcsodát, nem, mint az országutat hasító giga lóerőművet, és a legkevésbé, mint a mérnöki precízió és a formatervezés esztétikai tökélyének felülmúlhatatlan kombinációját. Hanem mint kiégett, totálkáros roncsot. A fogyasztói civilizáció egyik csúcsteljesítményként imádott terméke, mint abszolút hasznavehetetlen, funkció nélküli hulladék. A Narrátor - hivatalos stalluma szerint: termék visszahívási ellenőr - tulajdonképpen roncsügyi szakértő. Azt kell megállapítania egy képlet alapján, hogy visszarendeljk-e a balesetet szenvedett autó típust. Az emberéletek ennek segítségével adattá, pontértékké, formulába írható változóvá transzponálhatók. "A kisgyerek kirepült az ablakon - három pont." Így formalizálja, változtatja mérhető adattá egy emberpalánta életét a Narrátor kollégája. Igen, a technicizált világban annak van értelme, ami matematizálható, ami számok rendjébe iktatható, ami képletekkel kifejezhető. Különösen, ha gazdasági számításról, a költség-haszon elv paradigmájáról, üzleti egyenlegről van szó, amiben az emberi életnek megvan a számszerű értéke. Ha a képlet szerint a költség túl magas, akkor az emberi élet nem ért annyit, hogy visszahívják az autókat. Hát, nem is csoda, hogy a kollégák részvétlen bornírtással jót röhögnek azon, hogy "az apa kövér fickó volt, beleégett a hája a kárpitba... tisztára, mint egy modern szobor". (S az egy dolog, hogy ez az ízetlenkedés bemutatja a nyárspolgári tudat modern művészethez való, unalomig ismertén előítéletes viszonyulását is. Viszont a háj, mint motívum fontos lesz később!)

A cég irodájában pontosan ennek a szellemnek megfelelő mentalitás uralkodik; a Narrátor is löki a priorizálás-depriorizálás teljesen értelmetlen, pusztán a beavatottság érzését szolgáló tolvajnyelvét. A vállalat érdekeiben tevékenykedve ideje nagy részét utazással tölti, szinte napról napra más szállodában és repülőtereken. Éli a fiatal "üzletemberek" egyszer használatos dolgokból felépülő életét.⁶⁹ Igazi csavar az óriásvállalati gépezetben, világszemléletében, életmódjában, létének egészében odaadó alkalmazott-konzumáló szolgálója a fogyasztói kapitalizmus nevű gigavállalkozásnak. Ő már nem is egyes javakat fogyaszt, hanem - ahogyan Norman K. Denzin szellemesen megfogalmazta -, magát a "*fogyasztói életszűl*".⁷⁰ Erről ad számot a Tyler Durdennel folytatott első beszélgetése során is. "Összegyűjtöttem mindent" - mondja, "volt egy jó kis

⁶⁹ Itt jegyzem meg, hogy a Harcosok klubja fordítása elég sok kívánnivalót hagy maga után. Sok esetben a dialógus fontos, a film lényegét érintő kifejezéseit nagyon szerencsétlenül szinkronizálták: itt például az *egyszer használatos* szintagmát a teljesen kontextus idegen adag-ra magyaráították.

⁷⁰ Denzin, Norman, K.: *Images of Postmodern Society* (1991) Sage Publications London p. 5.

Hi-Fi tornyom", (emlékezzünk a Marcuse idézetre!), "egy tisztességes ruhatáram... már majdnem kész voltam". Ő ugyanis abban látja a perfekciót, az önigazolást, ha fogyaszt, mint egy gép és márkákkal azonosul. Ebben a torz, dehumanizált formában találja meg az egyéniség kiteljesedésének lehetőségét.

Az antikapitalista fantom

De ez a beszélgetés ugyanakkor fordulópontot jelent a Narrátor életében. Tyler Durden szemlélete, értékrendje, filozófiája ugyanis nem csupán homlokegyenest eltér a Narrátorétól, hanem egyúttal annak tételes tagadása. Tyler persze tökéletesen tisztában van a fogyasztói társadalom lényegével, hibátlan fenomenológiai elemzéssel előrukkolva bizonyítja, hogy ismeri a konzumáció bűverejét. "Mi fogyasztók vagyunk, az életszínvonal megszállottság melléktermékei. Bűnözés, éhezés, szegénység ezekkel nem törődünk. Mi izgat minket? A színes magazinok, a televízió, az 500 csatorna⁷¹, egy név az alsó gatyánkon." ... "Martha Stewart" - veti közbe a Narrátor, nem véletlenül. Martha Stewart ugyanis a kiglancolt, látszatcentrikus háztartás- és életstílus ipar koronázott királynője volt, magazinokkal, tévешowkkal és persze mesés vagyonnal. Az amerikaiak tízmillióinak idolja. Éppen azért lehetett az, mert a big businessst a mindennapi élet dolgaival való foglalatosságra építette, azzal áztatva a köznapi embert, hogy az ő gondjaira tud megoldást. Azt az imázst keltve, hogy ő, Martha tulajdonképpen olyan, mint mindenki barátnője, tanácsadója, csak éppen a tévéből beszél. Ezért érdekes, hogy Tyler Durden éppen erre a közbevetésre ad fordulatot a beszélgetésnek. "Martha a Titanicon pucolja az ezüstöt." - mondja.⁷² "Süllyedünk öregem... úgyhogy ne akarj mindent megszerezni, ne akarj tökéletes lenni! Egyszerűen csak élj a világba!"

Vagyis Tyler, aki hibátlanul ismeri a korszellemet, már most megpróbálja kibillenteni a Narrátort a fogyasztói megszállottság állapotából. Őt láthatóan nem vonzzák a megvásárolható javak, nem rabja a szerzésnek. "Amit birtokolsz, az birtokba vesz" - foglalja össze tanításait. Tyler Durden amúgy is úgy viselkedik végig a filmben, mint az antikapitalizmus prófétája: több esetben orákulumként tesz kinyilatkoztatásokat, szentenciákat mond. Folyamatosan okítja a Narrátort, később tanítványokat gyűjt maga mellé, akiket mintegy beavat a titkokba, felfedi előttük a konzumkapitalizmus manipulatív gépezete által elrejtett igazságot, s akiket így személye és tanai fanatikus követőivé formál. Amikor már javában működik, és rengeteg taggal bír a harcosok klubja, egy alkalommal Tyler Durden szinte Ginsberggel elegyített modern Jézus módjára prófétál az őt körbevevő tanítványoknak. (A kamera mozgása kiemeli ezt az értelmezést azzal, hogy hol körbesvenkel a hallgatóságon, hol meg az ő szemükkel láttatja a prófétát.) Ezt a részt érdemes, sőt muszáj hosszabban idézni (az eredetiből fordítva): "A legerősebb és legbölcsebb férfiak állnak itt körülöttem. Látom a nagy lehetőséget, és látom, ahogy pocskba megy. Egy egész kibaszott nemzedék benzint árul, kaját tálal vagy nyakkendő

⁷¹ Emlékezzünk csak: a Hetedikben Somerset nyomozó a maga keserű társadalombírálatát szintén azzal támasztotta alá, hogy az embereket csak a televízió érdekli.

⁷² Itt lehetne elsűtni azt a poént, Hogy Martha nem a Titancon pucolja az ezüstöt, hanem a börtönben. Mert, hogy 2002-ben elítélték, ha jól emlékszem bennfentes kereskedésért és adócsalásért. Amúgy a fordítás itt teljesen indokolatlanul úgy hangzik: "Martha a Titanicot dekorálja ki nekünk".

rabszolgának állt. Reklámok ígézetében kocsikra gyűjtünk, gyűlött melót végzünk, hogy legyen pénzünk a sok felesleges szarra. A történelem zabigyerekei vagyunk, nincs se célunk, se helyünk. Nincs Nagy Háborúnk, se Depressziónk. A mi háborúnk szellemi háború. A mi depressziónk az életünk. A tévé elhitette velünk, hogy egy szép napon milliomosok, filmszillagok és rocksztárok leszünk. Pedig nem leszünk. Erre lassan rádöbbenünk és nagyon, nagyon berágunk."

Egyfelől ez a "prózavers" - engem legalábbis - emlékeztet az *Üvöltésre* ("*I saw the best minds of my generation ...*") - nehéz nem észrevenni az utalást. Bár a jelentős történelmi időbeli különbség miatt ez a monológ kétségkívül inkább beillene az X Generation "himnuszának". (Amúgy a beat-nemzedékre való asszociáció azért sem tűnik túlzásnak, mert sok társadalomtudós Daniel Belltől Irving Kristolig egykor az ötvenes évek végét, hatvanas évek elejét jelölte meg olyan történelmi jelentőségű időszaknak, amikor Amerikában - búcsút intve a protestáns hagyományoknak - kezdetét vette a mai értelemben vett tömegtársadalom és tömegkultúra térhódítása. Részben ez ellen szerveződött a beat-generation proteszt mozgalma.) Egy újabb elveszett nemzedék keserű számvetése ez a szózat, amelyik a generáció feleslegesség érzetéről, csalódásáról és megcsalásáról, frusztrációjáról, és ébredező dühéről regél. Szembetűnő ennek a generációnak az az érzése, hogy kipottyant a történelemből vagy inkább bele sem került. A nemzedék tagjai úgy vélik, velük semmiféle nagy, történelmi léptékekkel mérhető dolog nem történik, nekik nincs történelmi idejük. Érdekes, hogy annak idején a posztvietnami trauma áldozatai attól gyötrődtek, hogy agyon nyomta őket a történelem, az új nemzedékek pedig a történelem nélküliség provincializmusától szenvednek. Ráadásul nem elég, hogy ez az újkapitalizmus generálta kisszerű helyben járás örök fogyasztókká tette őket, még ebben a mivoltukban is átverte őket a csillogó látszat - hirdetések hazugságain alapuló - világa. Nemcsak, hogy történelmi hősök nem lehetnek, de még csak tisztességes konzumidioták sem.

Nem csoda, ha növekszik bennük a harag és a lázadás szelleme. Amit Tyler Durden nem csupán ébren tart, de igyekszik azt mindinkább felcsiholni. Az után, hogy az akciócsoport felrobbant egy a jóléti társadalom jelképének számító szórakoztató elektronikai üzletet, Tyler Durden imént idézett tanainak egy újabb verzióját adja elő: "Nem a munkád vagy, és nem is a bankbetéted, nem a kocsid vagy, és nem a tárcád tartalma, nem egy menő ruha vagy; a világ bohóckodó szarkupaca vagy." Csakhogy Tylernek most nincs közönsége; a kamerának beszél, s ahogy az operatőr az arcára közelít, egyre ingerültebb, dühösebb képet vág.

És ez a sértettségből, megalázottságból táplálkozó indulat hat a társaira, az ebből fakadó agresszivitás motiválja őket, ez a harcosok klubjának titka.

Szenvedés turisták

Hogy ezzel a nemzedéssel valami baj van, hogy identitászavarral küzd, hogy nem találja a helyét, az kiderül a Narrátor komplikációkkal, pszichotikus problémákkal és pótcselekvésekkel teli életéből is. Láttuk, hogy álmatlanságban szenved, majd megfogadva az orvos tanácsát elmegy a hererákosok összejövételére, minek következtében ... csoportfüggő lesz. Ami azonban nem egyedi, hanem úgyszólván tipikus jelenség Amerikában. "*Új kulturális életstílusok merülnek fel, amelyek szimbolizálják és ünneplik a*

személyiség azon posztmodern esztétikákhoz való alkalmazkodását, amelyek most terjednek a populáris kultúrában, magukban foglalva a testépítést, a különféle terápiás csoportokat a megerősököket és az incesztust szenvedettek számára, vagy a regenerációs csoportokat sex mániások, alkoholisták, drogosok, gyermek alkoholisták, anonim adósok és vásárlók számára, továbbá az egészség tudatos fogyasztókat, a nukleáris fegyverek ellen tiltakozókat, az állati jogok híveit, a bennszülött amerikai aktivistákat, a meleg és leszbikus szabadságjogokért küzdőket, a vietnami veteránok a háború ellen mozgalmát, stb."⁷³

A Narrátor pszichés bajaira jó hatással van a terápiás együttélés. (Külön figyelemre méltó, hogy az egyik férfi őszinte vallomása után a terápiás csoport vezetője majdnem ugyanazzal a szavakkal fordul a tagokhoz /"Ha most körülnézek itt, csupa, bátor embert látok."/, mint később Tyler már idézett monológjában a "tanítványaihoz". És, mint tudjuk, egy villanásnyira Tyler fel is tűnik a színen átölelve a csoport vezetőjét.) Tehát a Narrátor megmerítkezik mások fájdalmában, osztozik a többiek kínjában, végigasszisztálja kitárulkozásukat, afféle *szenvedés-voyer* lesz, és ez jót tesz a lelki egyensúlyának. Igaz, ebben nagy része van Bobnak, akinek alakja a nemi identitás bizonytalanságai felé mutatva a maga végtelenül groteszk módján valamiféle torz ósanya-figurát is szimbolizál. Annál is bizarrabb az ő esete, mert a koncentrált macsóizmus jelképét, a legférfiasabbnak számító tevékenységet, a testépítést űzte. Ám a sok szteroidtól felborult a hormonrendszere, ki kellett venni a heréit, és ahogy a Narrátor nevezi őket: hatalmas dudái nőttek. Kiváltképp keserűen ironikus jelentése van annak, hogy noha a freudi tanítás szerint a lelkek legmélyén lakozó legősibb félelmek egyike a kasztrációs komplexus, éppen a legférfiasabb férfinak operálják ki a heréit (sírja is nyomorúságában, hogy "azért még férfiak vagyunk"). A kasztrációs-komplexus, pontosabban a kasztrációval való fenyegetés amúgy is a filmben végig jelen lévő, nagyon erős motívum. Tyler Durden első kocsmái beszélgetésük során így reagál arra, hogy a Narrátor lakása felrobbant: "Rosszabbul is járhattál volna. Például, ha egy nő levágja a farkadat és kidobja egy autó ablakán".⁷⁴ Amikor egy fogadáson Tyler Durden és csapata lerohanja a rendőrfőnököt a WC-ben, lerángatják a nadrágját, és azzal zsarolják meg, hogy kivágják a golyóit, ha nem engedelmeskedik nekik. A film vége felé pedig, amikor a Narrátor le akarja leplezni a rendőrségen önmagát, illetve Tylert, a kopók, akikről kiderül, hogy szintén a titkos csapat tagjai, magáról a Főnökről is lehúzzák a gatyát, hogy kiheréljék. Mert, mint kiderült, Tyler Narrátor Durden korábban ezt adta parancsba: bárkit, aki elárulja őket, legyen az maga Tyler Durden, ki kell herélni. Mert a férfi, a hím, a kan, a macsó, számára nincs annál megalázóbb és elviselhetlenebb büntetés, mint ha megfosztják férfiasságától. A jelenet iróniája éppen az, hogy az ominózus parancsot a főhős Tylerként adta ki, és most Narrátorként készül beteljesedni rajta. Pedig, a csoportterápiákon való részvétele is éppen annak volt bizonyossága, hogy a Narrátor mennyire nem a férfiasság eszme- és tárgykörének megszállottja. Ezért is lehetséges, hogy az említett Bob "igazi csöcsei" között tudja megkönnyebbülve kisírni magát. Ahogy ő maga mondja: "elmerültem a feledésben, a sötét néma csöndben, végre szabad voltam, felszabadított a reménytelenség". Nyilvánvalóan valamiféle elfojtásra utal az a tény is, hogy a Narrátor vigaszra lel elmerülvén ennek az androgün testnek a puhaságában. Később tudjuk meg, hogy hatéves kora óta az anyja nevelte.

⁷³ Denzin i.m. p. 13.

⁷⁴ Ami szó szerint így meg is esett 1993-ban egy John Wayne Bobbitt nevű férfival. Akinek becses tagját idejében visszavarták, így értelemszerűen pornósztárs lett belőle.

Ráadásul a Narrátornak terápiára járás közben nyílik lehetősége arra, hogy elrejtse saját énjét és álcát öltve magára, a legkülönbébb nevek mögé bújva identitást cseréljen. Gondoljunk csak meg: az elbeszélte történetben nincs is saját, a személyét jelölő neve, a terápiára járás alkalmával viszont valósággal multiplikálódik a személyisége, megsokasodnak a nevei: Cornelius, Rupert, Travis. "Melyik idióta álneved az igazi? - kérdezi majd tőle Marla. És tulajdonképpen ez a *Harcosok klubja* egyik alapkérdése: kicsoda is valójában a Narrátor, kit takar ez a hol név nélküliséggel, hol névtúltengéssel elfedett anonimitás?

Mindesetre a Narrátor szinte megmámorosodik a csoportterápiától, és eljár az összes létező helyre. Fincher itt megint csak parodisztikus módon ábrázolja az amerikai kultúra ama új jelenségeit, amelyekről az iménti idézetben Norman K. Denzin is beszámolt. Amit az is alátámaszt, hogy a hererákosok összejövételére betoppanva egy nő(!) vet véget a Narrátor önfeledt boldogságának, a csoport melengető közösségében való elmerülés élvezetének. Nos, az valóban ordítóan nyilvánvalónak tűnik, hogy a hererákosok klubjában Marla Singer egy "szemtelen turista". Mint ahogy az összes többiben is az. Csak hát, akár egy tolakodóan elé tartott tükör, a lány jelenléte tudatosítja a Narrátorban, hogy ő pontosan ugyanennyire csak turista minden nem a számára rendelt összejövetele. Annyit tárgyilagosan megállapít, hogy "én nem voltam halálos beteg, nem volt rákom, nem faltak paraziták". Eleinte mégsem gondolta természetellenesnek, hogy kihasználja mások szerencsétlenségét a saját lelki békéje elnyerése érdekében. A lány feltűnésével azonban kénytelen szembenézni azzal, hogy csak kizsákmányolja mások szenvedését, rátapad a többiek balsorsára, hogy abból táplálkozzon, mint valami élősködő. Őt nem falják paraziták, mert ő maga a parazita.

Démon kotonnal

Ekként találkozunk a történet harmadik fontos szereplőjével Marla Singerrel, aki azért jár el saját bevallása szerint a terápiás csoportokba, mert "olcsóbb, mint a mozi és van ingyen kávé". Jellemző, hogy a Narrátorral való megismerkedésük aktusát is már az érdekellentét, a szembenállás határozza meg. Konfliktusokkal telített kapcsolatuk az "örök harc" motívumát is magában foglaló "archetipikus" nő-férfi viszonyt is szimbolizálja valamelyest. (Az a jelenet, amikor osztoznak a terápiás társaságokon, és eldöntik, hogy kié legyen a vérparazitások meg az agysorvadásosok csoportja - nos az, szerintem a filmtörténet egyik legmorbidabban parodisztikus képsora.)

A láncdohányos Marla Singer, aki hol olyan, mint valami fekete özvegy, hol féktelen bakfis, hol meg a *Bérgyilkosnő* unokahúga, nos ő, szubjektumának vibráló megragadhatatlanságával igazán nem mondható az örök női princípium (már ha létezik ilyesmi) megtestesítőjének. Ő is elég szépen fejlett személyiségzavarral küszködik: olykor alibi öngyilkosságot követ el, de előtte találomra gondosan felhív valakit, akivel aztán annak rendje és módja szerint végigkeféli az éjszakát. A promiszkuitás himnuszát, a mára szállóigévé lett "a koton a mi nemzedékünk üveg cipellője" kezdetű fohászt pedig egy olyan koszorúslányruhában mondja el, amelyet egy turkálóban vett egy dollárért. A maga nyughatatlan, szertelen, szélütött módján ő is keres valamit, de talán ő sem tudja, hogy pontosan mit. A Narrátorral, illetve hát Tyler Durdennel való kapcsolata épp ilyen

szélsőséges, ezt ő maga jellemzi plasztikusan: "egyszer megdugsz, máskor leszarsz, egyszer szeretsz, máskor utálsz, ma kedves és figyelmes vagy, holnap meg köbünkó, valahogy így írnám le a kapcsolatunkat ...". Egy ilyen se vele-se nélküle viszony toposzként akár elcsépelte is lehetne, esetünkben azonban nem csak azért működőképes, mert két "posztzemélyiség" összeverődését látjuk az erőteljes iróniával ábrázolt világban, hanem azért is, mert kettejük konfliktusának forrása nem elsősorban a nő-férfi ellentét, hanem a Narrátor önmagával való meghasonlottsága. Jellemző módon legelőször a Narrátor álmaiban fordulnak elő a Marlával kapcsolatos erotikus fantáziák. De felszabadultan és féktelenül szeretkezni csak Tyler Durden bőrében tud a lánnyal. Mindvégig elfojtja, eltitkolja maga elől a Marla iránti érzelmeit. Talán ezért is "szolgáltatja ki" a lányt Tyler nevű másik énje nyers vágyainak, aki a macsó ösztönt kiélve, ágygimnasztikának fogja fel a kapcsolatot. Még ha a szokásos idétlen módon is, de a film végén a Narrátor mégis csak tisztába jön azzal, mit jelent neki Marla. Ami összefügg azzal, hogy tulajdonképpen a lány ébreszti rá fokozatosan a személyisége titkára. Marla egyfajta katalizátor szerepét is játssza abban a folyamatban, melynek során a Narrátor megküzd az alter egojáról szőtt képzetekkel. Amely küzdelem két szorosan összetartozó szinten folyik: ahogyan a Narrátort a férfi identitásában való helytállásért vívott küszködésében segíti a Másik Nemmel való robbanásszerű találkozás, úgy támadja le a fogyasztói önmagába zápujt énjét a benne rejtező nonkomformista Másik.

Amúgy a Narrátor nőkhöz való félnék viszonyának magyarázataként egy helyütt azt mondja, hogy harmincévesen is gyerek maradt, képtelen volna megnősülni. Amihez Tyler Durden nyomatékkal hozzáfűzi: "a nemzedékünket nők nevelték fel, nehezen tudom elhinni, hogy pont még egy nőre volna szükségünk" (Érdekes megfigyelni, hogy ebben a filmben mennyire erős a figurák nemzedéki tudata, itt harmadszor idézek olyan kitélt - ráadásul két embertől - ami a szereplők megélt generációs öntudatára utal.)

De Tyler nemcsak indirekt módon, hanem rendkívül élesen is kimondja, hogy az övéké egy apátlan, vagy ami még rosszabb, az Apa (értsd: Isten) által eltaszított nemzedék. Durden a film egyik dramaturgikus csúcspontján, miközben szándékosan fájdalmat okozva stigmatizálja a Narrátort, azt ordítja neki, hogy "az apánkban kerestük Istent. Hogyha az apánk lelépett, mi az, amit megtudtunk Istentől? Gondoltál már arra a lehetőségre, hogy Isten nem szeret téged, nem kellesz neki. Sőt, több mint valószínű, hogy egyenesen gyűlöl." Nos ez a szózat a film egyik fundamentuma, ebben összegződik az elveszettség, a hiábavalóság, a keserűség érzete. Hiszen az Apa hiánya, pláne dezertálása, megfutamodása jelenti egyfelől a példa, a minta hiányát, azt, hogy nincs segítség, támasz a férfivá érés bonyolult fejlődési processzusában. Más oldalról az Apát nélkülözni egyenlő a törvény, a rend hiányával, az Apa és Isten szimbiotikus hiánya pedig a transzcendencia, a telosz, az élet magasabb rendű értelmének nemlétét jelöli. Nem csoda, ha mindez a szubjektumot a veszteségtudat abszolutizálásához vezeti. Csak ez az állapot más-más reakciót vált ki a Narrátorból, aki valamiféle pótcselekvés-életbe töttyenve idomul ehhez, míg Tyler fellázad ellene.

A fallosz, mint filmhős

A nők nevelésben játszott szerepének és jelentőségének ilyesfajta felfogása tartalmaz némi nem is annyira látens utalást az Ödipusz-komplexusra, ami a nemi identifikáció bizonytalanságára és a személyiség kialakulatlanlanságára nyújtana részint magyarázatot. Freud tanítása szerint *"az emberi gyermek szüleitől való függése és az Ödipusz-komplexus, amelyek szorosan összefüggenek egymással, mint kimondhatatlanul fontos biológiai és mint sorsdöntő lélektani tények, előfeltételei a felettes-én kialakulásának."*⁷⁵

Ráadásul, ha ezen az úton visszafelé haladva vesszük szemügyre az Ödipális triásznak a lélektan modern tudománya szerinti strukturális jellemzőit, a jelentőlánc végén eljutunk a falloszig is: ami e tanok szerint egyfelől az anya vágyában manifesztálódna, másfelől a csecsemő ama törekvésében, hogy megtapasztalva az anya vágyát, azt kielégítendő ő maga akarjon a fallosz lenni. (Már előreszaladva hadd hívjam fel a figyelmet itt a vágy kategóriájának jelentőségére, amelyik a tárgyunk szempontjából megkerülhetetlen lacani tézisek egyik alap fogalma, s amivel kapcsolatban Hegel, akit majd az én meghasadttságának tárgyalásakor hívunk segítségül, s akire szubjektum konstrukciója kidolgozásakor Lacan is támaszkodott, azt írta, hogy *"az öntudat: vágy általában"* illetve *"Az öntudat, amely teljességgel magáértvaló... mindenekelőtt vágy"*, s amit nem véletlenül idézünk most mintegy előjátékként.)

Egyfelől tehát a bölcs tudomány szerint a nemi ontogenezis alakulásában döntő szerepet játszó falloszról szóló tanokat érdemes komolyan vennünk egy olyan film elemzése kapcsán, amelyikben ez a bizonyos fallosz a legkülönbözőbb kontextusokban fordul elő, s amelyikben nem mellékesen külön hangsúlyt kap a nevelődés során korán jelentkező apahiány. Hiszen tudjuk, hogy Freud szerint a nemi identitás meghatározásában a fallosz meglétének van döntő szerepe. De nem konkrét biológiai valamiként, nem hiába írta Lacan, hogy *"a fallosz a freudi tanításban nem fantázia, ha ezen képzeleti jelenséget értünk. Nem is tárgy... Még kevésbé jelent valamely szervet, péniszt vagy klitoriszt, amelyet szimbolizál. A fallosz jelentő ..."*⁷⁶ Igen, a fallosz itt mondhatni szignifikációs funkciót kap, amennyiben az Apa törvénye referenciaként mutatva a falloszra, a prohibíció eszköze révén is (incestustilalom), kijelöli a gyermek számára a társadalomban betöltendő nemi szerepeket. S ebből a szempontból valóban nem a fallosz konkrét megléte a döntő. Hogy mennyire nem, azt éppen a *Harcosok klubja* ironikusan ellenpontoszó ábrázolása mutatja meg. Mint utaltam rá, a kasztráción már túl levő Bob nem tekinthető férfinak, holott neki még megvan a fallosza. Marla Singer pedig minden szempontból nő, noha vele kapcsolatosan van egy *"fasza-van-a-menyasszonynak"* betét a filmben: mikor Tyler Durden először megy fel a kótyagos Marla lakására, a komódon egy hercig vibrátort talál, vagyis Marlának *"van fallosza"*.

Mindezek fényében talán nem meglepő, hogy az anyai dominancia miatt is gyenge férfi identitást nyert Narrátor növesztett magának egy belevaló, tenyésztett hím ént. Egy olyat, amelyik képes igazi macsóként bánni a nőekkel. Ebben a kontextusban a fallosz libidinális értelemben a férfiasság megtestesítője.

De visszatérnék ahhoz, hogy a fallosz jelentő. És ha jól értem Lacan általam nem egyszer igen homályosnak gondolt eszmefuttatásait, akkor a szükségleteken túlnövő, a Másikban felismerendő örök, kielégíthetetlen vágy jelentője. *"E jelentő a Másik helyéről"*

⁷⁵ Freud, Sigmund: *A lelki személyiség felbontása* (1977) in: Pszichoanalízis Kriterion p.149.

⁷⁶ Lacan, Jacques: *A fallosz jelentése* (1998) Thalassa 2-3. p. 164.

*küldi üzenetét. Ami ekként elidegenedett a szükségletből, őselfojtást képez. Mert - értelemszerűem - nem fogalmazódhat meg az igényben. De előtűnik egy maradékában, amely az ember számára vágyként jelentkezik."*⁷⁷ Vagy másként: *"Ha a fallosz egy jelentő, akkor ebből az következik, hogy a személynek a Másik helyén van hozzá bejárása. De ez a jelentő csak leplezetten és rejtve van jelen, mintegy a Másik vágyának az oka, a Másik vágyát, mint olyat kell felismernie a szubjektumnak, vagyis a Másikat, akit mint szubjektumot szintén megoszt a jelentő Spaltung."*⁷⁸

Nos, esetünkben az Ichspaltung (énhasadás) olyannyira megosztja a szubjektumot, hogy az én valóságosnak tetsző alter ego-t kelt életre, aki a Másik vágyának okaként tételeződik, aki a Másikat felismeri. Ami egyben a vágy kielégíthetetlenségének is példája, hiszen aki itt egyesül a Másikkal, az mindig önmaga Másikja, akivé az én sohasem válhat, s aki ezért sohasem lehet a Vágy oka és beteljesítője. A dolog feloldhatatlan paradoxona az, hogy a Narrátor hiába hozta világra Tyler Durden-t, aki valóra váltja az ő erotikus álmait, valósággal meghágja Marla Singert, de ez az Ő/Én sohasem lehet a Narrátor. Az mindig csak önmaga fantáziaképként életre álmodott Másikja, és épp ilyen formán a tőle elidegenedett Én marad. Nem véletlen, hogy Marla Singer soha sincs a színen egyszerre a Narrátorral és Tylerrel. Nappal és Éjszaka, Sötétség és Világosság, Eros és Thanatos; úgy tetszik, nincs átjárás. Illetve...

Annak viszont van jelentősége, hogy a Narrátor mégis csak a Marla Singerrel való találkozás révén ébred rá a saját személyisége hasadtságára, és a lány az, aki segít megfejteni a szubjektuma titkát. Őt tényleg a Másik vezeti el önmagához. Hiszen miután a film vége felé a Narrátor Tyler nyomába ered, és valójában egyre közelebb jut önmagához, a lánnyal való beszélgetés oldja meg számára a saját identitását illető talányt. A Másikkal való kapcsolat ténye, ennek a viszonynak a bizonyossága hozza el a megvilágosodást önmaga számára is. Szó szerint a Másik által lel önmagára. És ezért, hogy a Narrátor ráébred arra, hogy fontos lett neki Marla, ezért akarja őt a maga faramuci módján védelmezni - az ő kategóriái szerint ez már amolyan szerelem-féle. Tegyük hozzá, ennek a hibbant, bolondos viszonynak a megjelenítése a hagyományos értelemben vett emberi párkapcsolat, együttlét harsány paródiája - és ettől annyira találóan kifejező. Ezért is jelent furcsa ironikus katarzist a "részleges önmegsemmisítés" árán magára lelt Narrátor és Marla Singer kézfogása a film végén a leomló toronyházak apokaliptikus látványának tükrében: az utolsó emberpár egymásra találása? Szép jövő elé nézünk.

A másik Másik

A Másik azonban nem csupán a másik embert jelenti, hanem a szubjektum "alakváltozatait", (in)variánsait is. A metafizikai indíttatású ismeretelméleti közelítés mindig is szerette valamiféle dualisztikus jelölőrendszer keretei között megragadni az embert: test/lélek, ösztön/tudat, tudatos/tudatalatti, érzéki/szellemi stb. A (poszt)modern

⁷⁷ I.m. p. 164. és még: Sem a szubjektumnak, sem a Másiknak nem elegendő, hogy csupán a szükséglet szubjektuma, vagy csupán a szeretet tárgya legyen; a vágy okaként kell helyüket elfoglalniuk.

⁷⁸ I.m. p. 169.

szubjektumot konstrukciónak felfogók pedig eleve hasadt, megbomlott létmódú entitásnak tekintik az ént, a már idézett Lacan-passzus is utal az Ichspaltungra, sőt Lacan kétféle személynévmással is illeti az Ént (*je, moi*). Mindebben nyilván nagy szerepet játszanak az elidegenedés elmélet különféle változatai, de még inkább Hegel öntudat fenomenológiája: "Az öntudat számára van egy másik öntudat; önmagán kívül jutott. Ennek kettős jelentése van. Először, elvesztette önmagát, mert mint más lény találja magát; másodszor, ezzel megszüntette a másikat, mert a másikat nem is látja lénynek, hanem önmagát látja a másikban. Meg kell szüntetni ezt az ő máslétét; megszüntetése ez az első kétértelműségnek, s ezért maga egy második kétértelműség; először arra kell irányulnia, hogy megszüntesse a másik önálló lényt, hogy ezáltal megbizonyosodjék magáról, mint lényről; másodszor ezzel arra irányul, hogy önmagát szüntesse meg, mert ez a másik ő maga. Kétértelmű máslétének ez a kétértelmű megszüntetése éppígy kétértelmű visszatérés önmagába; mert először a megszüntetés által visszakapja önmagát, mivel ismét magával azonos lesz az ő máslétének megszüntetése által; másodszor pedig a másik öntudatot éppígy visszaadja a másik öntudatnak."⁷⁹

Nem akarnék itt olcsó poénokkal előhozakodni, de azért úgy tűnik: Hegel elég szépen összefoglalta a *Harcosok klubja* problematikáját. Legalábbis a film ama rétegének lényegét, amelyik a személyiség megkettőződéséhez köthető. (Nem mellékesen itt megint utalnom kell a már szóba hozott német filmes elődökre: nem tudom, hogy ez a munka mennyire hathatott Fincherre, de tény, hogy Paul Wegener még az első világháború előtt készített egy *Prágai diák* című filmet, amelyben a főhős hasonmása az ő nevében igen durva dolgokat művel.) A Narrátor, aki beilleszkedett a valóság, a létező, a szimbolikus rend keretei közé, létrehoz egy alter ego-t, aki egészen másmilyen, mint ő. A fantázia segítségével életre hív egy Másik ént, aki szabad, az ösztönök elvét követi, kielégíti vágyait és a legkevésbé sem törődik a "rejalitás" törvényeivel. "A Fantáziát, mint elkülönült mentális folyamatot az örömelev szülte és hagyta hátra a realitás birodalmában. Ahogy az ész uralkodik: kellemetlen, de hasznos és megbízható; a fantázia kellemes, de haszontalan és igaztalan - pusztá játék, délibáb. Továbbra is az örömelev, a gátlástalan vágy és kielégülés, az elfojtástól mentes szabadság nyelvét beszéli - de a realitás az ész törvényei szerint működik, nem az álom nyelvének van elkötelezve."⁸⁰

Nos igen, Tyler Durden valóban a szabad, felelőtlen élet manifesztációja, aki nem fojtja el vágyait, nem odázza el kielégítésüket. Láttuk, hogy a nőekkel való viszonya maga a megtestesült macsó-álom, hiszen ő egyszerűen használja, majd eldobja a nőt, úgy ahogyan azt számtalan identitászavarban szenvedő hím csak szeretné. Neki nincsenek neurózisai, pontosabban ő ad hangot azoknak a pszichés problémáknak, nyavalyáknak, amelyekről a Narrátor soha sem beszélne, már csak azért sem, mert jó mélyre elfojtotta őket. De mintha éppen ez az elfojtás bosszulta volna meg magát, hiszen öntudatlanul bár, de olyannyira roncsolta, marta, mérgezte az Ego-t, hogy már-már szétfeszítette az Én struktúráját. Aminek az lett a megoldása, hogy a tudatalatti a belé számúzótt, elnyomott problémagóc stimulációs hatására öngyógyításként napvilágra lökte az Ego alternatív Énjét. Azt a Másikat, aki a Narrátor helyett cselekszik és beszél. "Az *Az (ça)* szólal meg a Másikban, állítjuk, és a Másikkal magát azt a helyet jelöljük meg, amely előhívja a beszédhez való

⁷⁹ Hegel, G. W. F.,: *A szellem fenomenológiája* (1979) Akadémiai p.101.

⁸⁰ Marcuse, Herbert: *Eros and Civilization A Philosophical Inquiry into Freud* (1966) Beacon Press Boston p. 142.

folyamodást minden olyan viszonyban, amelyben ez a folyamat közbelép."⁸¹ Olyannyira a Másik beszél olykor a Narrátor helyett, hogy van egy jelenet a filmben, amikor hősünk ezt szó szerint el is mondja. Az egyik nagy verekedés után a kórházban varrják össze az arcát, miközben Tyler a háttérben áll. "Néha Tyler beszélt helyettem" kommentálja a szituációt a Narrátor, majd akkurátusan elismétli az ő magyarázatát ("leesett a lépcsőn"). Később, más esetben már azt tapasztaljuk, hogy a Narrátor átveszi Tyler szemléletét és jelszavait. Amikor a nyomozó felhívja a Narrátort a felrobbant lakás ügyében Tyler azt mondja: "elutasítom az anyagi javak fontosságát hangsúlyozó értékrendet". És ez hallatszik be a kagylóba, a vonal másik végén a nyomozó ezeket a szavakat könyveli el a Narrátor válaszáként. Egyébként ebben a jelenetben fordul elő először, hogy a Narrátor tömény öniróniával viszonyul eddigi értékrendjéhez, a fogyasztói lét afirmációján alapuló korábbi életfelfogásához. Amikor a nyomozó Tyler iménti beszólása után arra inti, hogy egy lakás felrobbantása mégsem tréfadolog, a Narrátor karikírozva önmagát azt mondja, "higgye el, ha valaki komolyan veszi ezt a dolgot, akkor az én vagyok. Az a lakás az életem volt, érti? Imádtam minden tárgyat, minden egyes bútordarabot. Nem egy halom kacat semmisült meg abban a lakásban, hanem én", mondja eltúlzott nyomatékkal, majd magában hozzáteszi: "köszönöm az Oscar-díjat". Csak hogy tudjuk, mennyire vegyük komolyan előző szavait. Pedig korábban a legkomolyabban gondolta volna őket. Fogyasztói krédójának éppen egy ilyen vallomás felelt volna meg. Ebben a dialógusban viszont mintha búcsút mondott volna korábbi életfelfogásának, felrobbantott lakásával együtt. Hiszen ne feledjük: minden azzal kezdődött, hogy fogyasztói életmódjának addigi színtere és mauzóleuma a levegőbe repült. S ezzel szimbolikusan is hamuvá lett addigi élete egész tárgyiasult világa. És vele együtt tényleg megsemmisült illetve a megsemmisülés stádiumában van korábbi Énje. Hiszen a nyomozó telefonhívásakor már egyre "otthonosabban" él egy tökéletesen lepusztult, minden kényelmet nélkülöző házban, mintha nomadizálna. Nem zavarja, hogy semmi sem működik, valóban egyre kevésbé törődik a mindennapi élet komfort szükségleteivel. Az életforma váltás legdrámaibb beismerése és igenlése viszont az, hogy "négy hét után már nem is hiányzott a tévé."

Mindezzel párhuzamosan a Narrátor egyre kevésbé alkalmazkodik a külvilág elvárásaihoz, nem érdeklik a konvenciók, nem tartja be az illem- és viselkedési szabályokat, piszkos ingben, cigarettázva megbotráncozást kelt a munkahelyén. De mivel egyre kevésbé izgatják a köznapi világ által felállított normák és kötöttségek, és már nem törődik azzal, hogy "becsületes" foglalkozása legyen, még előnyére is fordítja a céggel való igen mulatságosan ábrázolt szakítást. Mindinkább magáévá teszi Tyler értékrendjét és filozófiáját, amelynek ultima ratio-ja az, hogy keresni kell a mélypontot. Tyler a minél rosszabb annál jobb elvét vallja meglehetősen ön- és közveszélyes módon.

"Csak akkor lehetsz szabad, hogy megtehess mindent, ha már semmid sincs." Ez Tyler Durden sűrített ars poeticája.

S mint láttuk Tylert a legkevésbé sem béklyózzák a burzsoá-konzum társadalom kötelékei, nem akar birtokolni anyagi javakat, nem kíván egyenirányított fogyasztóvá manipulálódni. Sőt valamiféle anarcho-dekonstruktív módon le kívánja rombolni az intézményrendszert, meg akarja rendíteni ezt a társadalmat. De ehhez mindenképp előtte fel akarja "építeni" önmagát, mint tökéletesen szabad, gátlásoktól, félelmektől mentes, társadalmi tabuktól, szabályoktól nem rettegő személyiséget. Ezért újra és újra különféle

⁸¹ Lacan i.m. 163.

testi és lelki próbáknak veti alá magát, és persze a Narrátort, mintha egyfajta folyamatos, fordított személyiségtréninget tartana. Napjainkban, amikor a testépítés már-már önmaga paródiájává torzult divattá vált, amikor a személyiségfejlesztés és a lelki terápia - a vajákos sarlatánoknak mesés jövedelmet biztosítva - stupiditásig fajuló világtrenddé avanszált, Tyler Durden meghirdeti a tudatos önpusztítás programját⁸².

Tyler az önsanyargatás, a testi és lelki önkínzás árán azt akarja elérni, hogy a Narrátorban tudatosodjon, hogy bármikor meghalhat. Azt akarja beleplántálni, hogy ne féljen ettől a tudattól, hanem vegye azt természetesnek, s ez által próbáljon meg kitörni a ganajtúró szarkupac létből. Ennek a tudatnak a kikristályosításához szükségesek az állandó próbatételek, amelyek közül a legszélsőségesebb az, amikor Tyler és a Narrátor egy országúton száguldanak, és Tyler szándékosan elengedi az autó kormányát. Vagyis nem tartja kézben a sorsát, nem irányít, nem kormányozza a saját életét, a vak véletlenre bízta: miként fordul a kocka. Persze jó nagy balesetet szenvednek, ahhoz hasonló, amilyennel a munkája során a Narrátor (a termék visszahívási ellenőr) nap, mint nap szembesül. De ők túlélnek a csattanást ("megvolt az életközeli élményünk", mondja Tyler), szemben a Narrátor "ügyfeleivel". Akik pedig nyilván rendelkeztek aprólékosan kidolgozott, minden részletre kiterjedő polgári életstratégiával.

Nem mellékesen a klasszikus freudi halálvágy eme drasztikus megnyilvánulása után Tyler Durden fizikai valójában eltűnik a Narrátor életéből. De maga után hagyja árulkodó, mindenütt jelen lévő nyomait. Méghozzá valahogy abban az értelemben, ahogyan Emmanule Lévinas definiálja a fogalmat: "*Lenni, a nyomot hagyni értelmében annyi, mint elmúlni, elmenni, eloldódni*". Illetve későbbi helyen: "*A nyom annak a jelenléte, aki voltaképpen sohasem volt itt.*"⁸³ Nos Tyler Durden pontosan úgy tűnt el, hogy tulajdonképpen sohasem is létezett. Nyomot hagyott, mert elment.

Nem véletlen, hogy amikor a Narrátor Tyler után eredve a keresésére indul, azt mondja: "mintha egy láthatatlan embert üldöznék". Ami nem csoda, hiszen itt a Narrátor az önmagára ismerés, az öntudatra ébredés útjának utolsó stációját járja végig. "Vajon én álmodom Tytert, vagy ő engem" kérdezi, ahogy egyre inkább tudatosul benne, hogy létezik egy a képzelete által teremtett, vagy a tudatalattijából feltört Másik Énje. Akinek a létezését és ténykedését azok a nyomok jelölik, amelyekbe az önismereti Golgotáját járó Narrátor immár mindenfelé beleütközik. A "megszáradt vér szaga, körtáncot járó koszos talpnyomok, sült csirke szagú száradó verejtek, az éjszakai viadal hevétől még langyos padló" mind-mind az országszerte terjedő klubok égisze alatt megtartott küzdelmek nyomai. Márpedig ez, vagyis a klub az életüknek értelmet adó főmű, a nagy alkotás.

"A Harcosok klubja. Tyler és én ezzel ajándékoztuk meg a világot".

Az erőszak mítosza

A klub, ahol érett férfiak látszólag teljesen értelmetlenül péppé verhették egymást. Első pillantásra ez a filmbeli attrakció az erőszak l'art pour l'art nihilista és oktalan

⁸² Susan Jeffords már idézett tanulmányában arra hívja fel a figyelmet, hogy a nyolcvanas évek hollywoodi akció- és kalandfilmjei magasztalták a pusztítást, és hősei erőszakos figurák voltak, míg a kilencvenes évek filmjeiben a férfiak megváltoztak és olykor önpusztítókká váltak.

⁸³ Emmanuel Lévinas: *Nyelv és közelség* (1997) Jelenkor pp. 75-76.

glorifikációjának tűnik. Érdekes azonban tekintetbe venni, hogy az amerikai mitológiában más helye és szerepe van az erőszaknak, mint az európaiban. Richard Slotkin híres könyvében azt fejtegeti, hogy "*Az amerikai mitogenezis szerint az alapító atyák nem azok a tizenharmadik századi úriemberek voltak, akik csak úgy felépítették a nemzetnek Philadelphiát, hanem azok... akik erőszakkal kiszakították a helyet a nemzet számára a kérlelhetetlen vad természetből... így vált az erőszak általi újjászületés az amerikai tapasztalat építő metaforájává.*"⁸⁴ És ha a cowboy-mitológiára gondolunk, vagy a fegyvermániára, akkor látjuk, hogy az erőszakhoz való viszony eleve más azon a kontinensen.

Mégis érdekes, hogy a művériől tocsogó és hullákban tobzódó akciófilmek hazájában volt lamentálás a *Harcosok klubja* erőszak töltete miatt, olyannyira, hogy az utolsó verekedés jelenetét (amikor a Narrátor szinte széttrancsírozza Angelface arcát) a cenzorok átvágatták. A konsternációt nyilván az keltette, hogy a verekedések "megmutatása" ebben a filmben minden stilizáltsága ellenére is realiztikus. Mégpedig azért mert az erőszak ábrázolása az elbeszélés által teremtett különösség, az esztétikailag megformált világ inherens eleme. Míg a sokszor önparódiává váló akciófilmekben, amelyeknek nincs is saját világuk, az erőszak csak külsődleges kellék, látvány, ami bármekkora dózisban adagolható, hiszen eleve az egész film komolyan vehetetlen.

A *Harcosok klubjában* az első bunyók alkalmával a kamera kezdetben a kívülálló pozícióját veszi fel. Aztán ahogy egyre intenzívebb, extatikusabb lesz a küzdelem előbb a drukkoló körben állók, majd felváltva a küzdők szemével látjuk a viadalt. Ezáltal magunk is bevonódunk a harc dinamikájába. Hitchcock mondta, hogy ha az operatőr "*csak lefényképezi a birkózást, semmire sem megy vele... Egyetlen megoldás a verekedés érzékeltetésére, ha mi is bekapcsolódunk a bunyóba, csakis így lehet hiteles és valóságos a végeredmény.*"⁸⁵

Bármennyire irracionálisnak látszik is egy effajta mozgalom a tisztos polgárok szemében, a Narrátor szerint kézenfekvő, sőt törvényszerű volt, hogy a *Harcosok klubja* megszülessék.⁸⁶ Tyler Durdentől épp eleget hallhattunk a történelemből kimaradt, apátlan, nagy célok és hitek nélküli, bamba fogyasztóvá nevelt nemzedékről, amelynek tagjai értelmetlen pótcselekvésekbe menekülve tengetik az életüket. S akikben csak foryog az indulat, és gyűlik a harag, a dac, no meg a düh az iránt a társadalom iránt, amelyik nem, hogy nem engedi hősökké lenni őket, de még csak azt sem teszi lehetővé, hogy a saját életük formálói válhassanak. Egy kallódó, frusztrált generáció, amelyik egyszer csak rátalál az önmegvalósítás extrém módjára. Felfedezi a céltalan energiák kanalizálására, az agresszió, a túltengő indulatok levezetésére tökéletesen alkalmas képződményt, a *Harcosok klubját*. "Rádöbrentünk, hogy mások is úgy éreznek, mint mi." És ezt az érzést, csak

⁸⁴ Slotkin, Richard: *Regeneration Through Violence*. (1973) New York, Harper Collins p.5.

⁸⁵ idézi Báron György: *Alászállás a világra* Psycho analízis (2007) Új mandátum p. 54.

⁸⁶ Amerikában az elsősorban üzletnek számító hivatásos ökölvívás körüli mérhetetlen korrupció miatt a közönség elvesztette érdeklődését a profi boksztól a kilencvenes évek elejére. Ami kedvezett viszont annak, hogy a figyelem a küzdelem egy új, tisztának ígérkező formája felé forduljon. 1993-ban létrejött az úgynevezett Ultimate Fighting Championship (amit, mondjuk, utcai harcosok bajnokságának lehetne nevezni). Ez szintén pusztán ökölvívás, úgyszólván szabályok nélküli bunyó volt. Hamarosan népszerűvé vált, közvetítette a tévé is, de az esemény elég komoly felháborodást is kiváltott. Így az arizonai republikánus szenátor John McCain a "sport" betiltását követelte. Minek következtében az UFC kesztyűket adott a verekedőkre, szabályokat hozott, bírót delegált, és teljesen megváltoztatta a küzdelem jellegét. Mindenesetre a bunyónak ez a fajtája tekinthető a *Fight Club* modelljének, valószínűleg a könyv írója, Chuck Palahniuk is innen meríthette az ötletet.

formába kellett önteni. Úgyszólván közkívánatra. "Mindenkinek ott volt az orra előtt. Tyler meg én csak rámutattunk. Mindenkinek ott volt a nyelve hegyén. Tyler meg én csak kimondtuk."

Akik lejöttek a klubba, úgy érezték, újra értelmet nyer az életük, meghaladhatják létük banalitását, jelentőséget kap a személyiségük: végre valakinek érezhetik magukat. "A civil életedben más valaki voltál, mint a klubban". A civil életedben a gépezet csavarja, lecserélhető alkatrésze vagy, egy senki, de a klubban... ahogy egy Ricky nevű srácról mondja a Narrátor: "istennek érezhette magát abban a tíz percben, míg ájultra vert egy főpincért". Mégsem a győzelem megszerzése az érdekes ebben a meccsben. Jól mondja a Narrátor: "a küzdelem végére nem oldódott meg semmi". De a verekedés nem is arra szolgált, hogy a konvencionális értelemben megoldjon bármit is. Nem ebben állt a klub hallatlan jelentősége.

A posztmodern skizoid én, a jelentéktelenné, átlátszóvá vált személyiség számára a kín, a fájdalom érzete a létezés extrém bizonyítéka. A test kínzása, fizikai sanyargatása az én egzisztálásának hírnöke. (Figyelemre méltó, hogy a terápiás csoportok meditációs filozófiája szerint is a fájdalom gyógyító fénygolyójára koncentrálni kell belépni az enyhet adó barlangba.) A sebek, a sérülések, a vér látványa (emlékezzünk: Tyler egy alkalommal odamutat a földre, ahová a verekedéskor a Narrátor vére hullott, s ő boldognak érzi magát), mind-mind arról tanúskodik, hogy élsz, hogy vagy. Az önmegsebzés (olykor az öncsonkítás)⁸⁷ a személyiség létéről való bizonyosságszerzésének kísérlete. Amikor a Narrátor - mint később kiderül - stigmatizálva önmagán ejt sebet lúggal, a fájdalom, a fizikai szenvedés tapasztalatán keresztül akarja érzékelni saját énjét. Slavoj Žižek az önmegsebzés aktusát áttételesen a szimbolikus fikció és a szubjektum viszonyának elbizonytalanodásával, - inkluzíve az identitás problematikussá válásával - hozza kapcsolatba: "*a szimbolikus fikció kudarca arra kényszeríti az egyént, hogy mind jobban kapaszkodjon azokba az érzéki látványosságokba, amelyek manapság mindenfelől bombáznak bennünket, más oldalról pedig előidézni a magán a testen végzett erőszaktevés szükségességét a Valóságban (a hús megvágása, megszúrása, illetve mű-tárgyak testbe illesztése).*"⁸⁸

"Üdvözültnék érezhettük magunkat" - így a Narrátor. Hát persze, hiszen Tyler Durden a Harcosok klubjával a legfontosabbat adta a tagoknak; a létezésük bizonyítékát. Ráadásul még férfi státuszukban is megerősítették, önbizalmuk visszatérhetett, megedződtek, megacélozódtak. ("Amikor újoncként lemész a klubba, piskóta-seggű puhány vagy. Néhány hét alatt edzett acéllá válsz.")

⁸⁷ Ha azt veszem sorra, hogy a Harcosok klubja kettős tudatú hősének egyik Énje az öncsonkítás imitálásának is felfogható önmegsebzéssel manipulál, miközben a kasztrációs fenyegetés végig ott lebeg a filmben, a másik Énje pedig vizelési-ejakuláló-szellentő "performance"-okat hajt végre előkelő éttermekben, nem tekinthetek el a bécsi akcionisták és persze elsősorban a Rudolf Schwarzkogler munkásságával kínálkozó párhuzamtól. Pláne, hogy utóbbiról még ma is tartja magát a legenda, miszerint abba halt bele, hogy konceptuális akció keretében levágta a saját farkát. Kétségkívül mindkét projekt a hazugnak bélyegzett burzsoá, polgári világgal szegült szembe a maga módján és eszközeivel. Ugyanakkor, s ezért nem hangsúlyozom a párhuzamot erősebben, van egy alapvető különbség a két kezdeményezés között. A Tyler & Narrátor nevű csapatot a legkevésbé sem hatja át a művészi tudat, eszükbe sem jut a művészet és élet közti határvonal megszüntetésének kísérlete, ami a bécsiek fő ambíciója volt. A *Harcosok klubja* hőseit annyira a bécsi akcionistákétól eltérő szándékok vezérlik, hogy a produkciók megdöbbentő külsődleges egyezése ellenére, a hasonlóság, szerintem, marad felszíni.

⁸⁸ Žižek, Slavoj: *The Big Other does not exist* <http://www.lacan.com/zizekother.htm>; letöltve: 2007. június 20. A Valóság kategóriája itt megfelel a lacani le réal-nek.

Figyelemre méltó motívum ugyanakkor, hogy az erőszak bűvöletében aratott legnagyobb győzelmét Tyler úgy éri el, hogy szinte hozzá sem ér ellenfeléhez, miközben az rommá akarja őt verni. A Lou-val, a bártulajdonossal való rendhagyó bunyóról van szó. A tét óriási, hiszen a tulaj el akarja zavarni a harcosokat a bár pincéjéből, ahová betelepültek. Követelésének úgy ad nyomatékot, hogy elkezdi ütni-verní Tylert, miközben a gorillája csőre töltött pisztollyal vigyázza a terepet. Ez nyilvánvalóan minden csak nem egyenlő erők küzdelme. Márpedig a klub értelme pontosan az, ha kegyetlen is a harc, de sportszerű, ha lazák is a szabályok, azért léteznek, és ezeket mindenki betartja önként. Ettől "szép", izgalmas és férfias a küzdelem. Amit viszont Lou művel az gengsztertempó, a gyávák (illetve a csak pisztollyal a kézben bátrak) tipikus reflexe, a bazalttahó aljasság reakciója. Tyler még csak nem is védekezik, nem tanúsít semmilyen ellenállást, sőt mintha élvezné, ahogy a behemót Lou eme eszelősség láttán egyre inkább elbizonytalanodik. Aztán amikor ráokádja a bártulajra (a harcosok számára szentségnek számító) vért, Lou iszonyodva meghátrál. Tyler a tisztességes viadal megcsúfolását jelentő, véres küzdelmet úgy nyeri meg, s éri el ezáltal a célját, hogy a kezét sem emeli fel.

Nem meglepő, hogy követői prófétaként, orákulumként, sőt megváltóként tisztelik és csodálják Tyler Durden, és már életében legendákat szőnek róla. (Azt híresztelik róla, hogy bolondokházában született, hogy háromévente átoperáltatja az arcát és hasonlók. És lám, a legendák mind egy azonosíthatatlan, megfoghatatlan identitású szubjektumról szólnak.) Cserébe Tyler visszaveszi tőlük a személyiségüket, és a maga szolgálatába állítja a *Harcosok klubjának* tagjait.

A sereg

Tyler Durden ugyanis szép fokozatosan átformálja a klub legénységét, és valamiféle paramilitáris alakulatot szervez belőlük. Az iránta tanúsított tiszteletet vak engedelmességgé, a csodálatot a vezérnek való alávetettséggé alakítja, és követőit ugyanúgy megfosztja önálló akarattuktól és személyiségüktől, mint a fogyasztói társadalom. Csak éppen - nagy különbség! - meghagyja nekik a választás szabadságának illúzióját. Most azt hihetik, hogy lehetnek a saját sorsuk alakítói, úgy vélhetik, hogy az alávetettség önnön döntésük következménye. Áltathatják magukat azzal, hogy önként akarnak ismét egyéniség nélküli bábokká, névtelen alattvalókká válni, miközben Tyler trenírozza, gyakorlatoztatja katonáit, majd egyre vadabb szabotázsakciók végrehajtásával bízza meg őket. Ehhez kapcsolódik a film egyik legemlékezetesebb jelenetsora is. Az egyik akció során a rendőrök tarkón lövik a "csöcsös" Bobot, mire Angelface azt javasolja, hogy ássák el a hullát a kertben, hiszen nyomukra vezetheti a zsarukat. A Narrátor viszont magából kikelve megakadályozza ezt, mondván "aki itt fekszik az nem egy bizonyíték, hanem egy ember", Bob, aki a barátja volt. Mire az egyik harcos közbeszól, hogy "a Káosz Brigád tagjainak nincs nevük". "Ez itt egy ember, akinek a neve Robert Poulsen", válaszolja a Narrátor. És ez a mondat valóságos imává válik a csoport tagjai számára, ugyanis egyikük megvilágosodik, és úgymond megérti a szavak titkos üzenetét. "Ha meghalsz, és a Brigád tagja voltál, újra van neved." Ameddig élsz, feltétel nélkül alá kell vetned magad a közösség és a vezér akaratának, a személyiséged megszűnik, a nevedet elveszted, önálló akarat nélküli alkotóelem vagy a sokaságban, akinek csak a szent cél

szolgálata lebeghet a szeme előtt. De ha meghalsz, a szolgálat jutalmaként saját személyiséggel bíró egyénné szenteltetsz, csak téged jelölő nevet kapsz, újra ember lehetsz. S ennek az üdvözülés-ceremóniának a teológiai implikációja csak megerősíti vállalkásukban a Káosz Brigád híveit, ráadásul úgy hihetik, hogy a Vezér az, aki érintkezve a transzcendenciával képes nevet adni az elhunytaknak, mintegy az újjászületés előcsarnokába vezetve őt. Nem véletlenül mormolják a legkülönbözőbb helyeken a Brigád tagjai az összetartozás jelévé is vált titkos imaként, hogy "az ő neve Robert Poulsen".

Tyler Durden pedig valóban Vezérként viselkedik, azaz manipulálja és felhasználja autonómiájuktól és szabad akaratuktól megfosztott alattvalóit, de egyúttal állandó akciózásban tartja őket. Azt hiszem, nem tévednek, akik a film eme rétegében a totalitárius rend kialakulásának modelljére vélnek ráismerni. A Káosz Brigád létrejöttének története és ténykedése erősen emlékeztet a fasisztoid formációk "öklének" számító rohambrigádok működésére. Ámde túl azon, hogy alapértelmezésként szinte mindenki felfedezte a totalitarizmus- kritikáját a *Harcosok klubjában*, még sokfelé kanyarogtak el a film eme valóban ellentmondásos rétegének a megfejtései. Érdekességként említem, hogy a New York Times kritikusja például Ayn Rand-dal is összefüggésbe hozta a "durdenizmus" eme verzióját.⁸⁹ Mit mondjak: nem a legelső körben jutott volna eszembe ez a párhuzam.

Mindenestre Tyler Durden az egyre nagyobb horderejű terror akciók révén meg kívánja ingatni a gyűlölt fogyasztói társadalom stabilitását, majd elérkezve mélyponthoz végső csapást akar mérni rá.

A pusztítás dícsérete

Amikor Tyler Durden "megjelöli" a Narrátort, indulatos tirádáját úgy fejezi be, hogy ha Isten elhagyott, hát elhagyott, de akkor ő se kell nekünk. "A kárhozat és a megváltás csak duma, szóval Isten fattyai vagyunk, nagyon helyes". A kiábrándultság, a dac, a harag, a bosszúvágy szavai. Ahogy Tylertől már hallottuk korábban: itt áll egy Istentől, Apától elhagyott, a történelemből kimaradt, öntudatát veszített, nagy célok nélküli nemzedék egy pusztán a termelés-fogyasztás pulzáló dinamikáját ismerő társadalomban, amelyik semmilyen emberhez méltó távlatot nem kínál, az értelmes önkiteljesítés lehetőségét megtagadja tagjaitól, s arra neveli őket, hogy a boldogságot kizárólag a fogyasztói javak bárgyú birtoklásával mérjék.

Így hát Tyler Durden pusztulásra ítéli ezt a társadalmat. Tyler a totálisan öncélú destrukció filozófiáját vallja, ő az önmagáért való pusztítás ethoszának megtestesítője. Még csak fel sem merül benne, hogy mit akarna a gyűlölt, megvetett, lerombolni kívánt formáció helyébe állítani - ez a kérdés a tudata felszínét sem karcolja. Az öncélú destrukció amúgy már a Tylerrel egyre inkább azonosuló Narrátortól sem áll távol: amikor látszólag ok nélkül felismerhetetlenné veri Angelface arcát, azt mondja, hogy "egyszerűen csak úgy éreztem, hogy le kell rombolnom valami szépet".

⁸⁹ Maslin, Janet: *Such a Very Long Way from Duvets to Danger* New York Times (October 15. 1999) "Tyler valahogyan hidat épít a hatvanas évek anti-materialista retorikája és egy olyasfajta paramilitáris álom terve között, amelyet Ayn Rand is csodálhatott volna."

Tyler 12 hitelkártya céget, azaz pénzintézetet akar felrobbantani, mert így megsemmisül az adatbázis. Hogyan is írta Lyotard? "*Az adatbankok a holnap enciklopédiái. Felülműlják minden egyes használójuk befogadóképességét. A posztmodern ember >természete< az adatbank.*"⁹⁰ Nos igen, Tyler éppen e természet megsemmisítésére készül, hiszen ha szétrobbantja az adatbankot, összeomlik az egész pénzügyi rendszer. És nem véletlen az sem, hogy a merényletet pénzügyi központok ellen intézi⁹¹, hiszen az újjgazdaságok agya - szívük ugyanis nincs - a pénzügyi centrum.

"A legelső sorban ülünk a pusztítás színházában" mondja a film elején a Narrátor, amikor beszámol a Káosz Brigádok robbantási tervéről. A film végén pedig látjuk, ahogy (virtuálisan?) leomlanak a toronyházak.

A poszt-posztindusztriális hájtech társadalom elleni harcában Tyler Durden házilagosan előállított robbanószereket használ, úgyszólván manufakturális körülmények között állít elő emberi zsírból nitroglicerint. Tylerék egy zsírleszívó klinika kukájából viszik el az emberekről lecuppantott, nejlonszákokba csomagolt zsírfelesleget és "újrahasznosítják" azt. Egyfelől robbanószer alapanyagként alkalmazzák, másfelől meg szappant főznek⁹² belőle, amit Tyler jó pénzért elad a nagyáruházaknak. "A gazdag nők visszavásárolták a saját hájas seggüket."

A fogyasztói társadalom bulimiájának találó metaforájaként használja ezt a motívumot David Fincher. A zabálás-zsírleszívás "dialektikája" nem ahhoz hasonlatos-e, ahogy a konzumtársadalom mohó fogyasztói habzsolva felfalnak, magukba tömnek minden árut, aztán őrzöngve akarnak megszabadulni a feleslegtől, a divatjamúlt kacattá vált hulladéktól. Hogy sort keríthessenek a szakrális fogyasztás újabb és újabb aktusaira. Mint ahogy a túlsúlyossá vált háziasszonyok a szépségfasizmus könyörtelen parancsára hatalmas összegeket fizetnek ki azért, hogy a profi testszabászok megszabadítsák őket a ballaszttól, a feleslegtől. Hogy aztán kedvükre töltekezzenek megint a mérgező szaturációig, majd ismét leszívathassák magukat, és így tovább ad infinitum. Akár a csillapíthatatlan fogyasztási mánia örök körforgása.

Tyler Durden csak a maga javára és a fogyasztói társadalom ellen fordítja a konzumációs ipar és rabjai által termelt-kiokádott felesleget.

Megszabadulni önmagunktól

A Narrátor viszont a pusztítás tervét már egyáltalán nem helyesli, később meg is akarja azt akadályozni. De ehhez előbb tudatosulnia kell benne, hogy mi is készül az ő

⁹⁰ Lyotard, i. m. p.112.

⁹¹ 2001. szeptember 11. után nyilván sokan más szemmel nézik a Harcosok klubját. Ez, úgy tűnik, elkerülhetetlen.

⁹² Elég nagy ostobaságnak tartom a dolgot, de nem akarok úgy tenni, mintha nem tudnék arról, hogy felmerült az antiszemitizmus vádja is a filmmel kapcsolatban, azért, mert Tyler Durden emberi zsírból főz szappant. Én egész más okát látom e motívum alkalmazásának és fel sem merült bennem az ilyen irányú asszociáció lehetősége. De ha már, akkor idézném inkább Amy Taubin idevágó reflexióját: "*Ha éltél valaha Los Angelesben, ahol az asszonyok oly gyakran szívadják le testükről a zsírt, mint amilyen gyakran fodrászhoz járnak, az első gondolatársításaid biztos, hogy nem a náci koncentrációs táborok lesznek. Nőgyűlölet, talán; antiszemitizmus, nem.*" Amy Taubin: *So Good it Hurts* (1999. november) Sight and Sound

nevében. A punctum saliens a mélypontkereső baleset illetve Tyler ezzel összefüggő eltűnése, a Narrátor ezek után kezd el intenzíven önmaga nyomába szegődni. Rájön, hogy a mindenfelé szaporodó klubok tagjai őt tartják a vezérnek, megtudja, hogy ő maga robbantotta fel a saját lakását, és felfogja azt is, hogy neki van abnormális viszonya Marla Singerrel. Így aztán, amikor legközelebb szembesül Tylerrel, már ki tudja mondani, hogy "egy ember vagyunk". És megadóan veszi tudomásul, ahogy Tyler tulajdonképpen a freudi tudatos és tudatalatti, id és ego küzdelmes viszonyát jellemezve megadja a pontos diagnózist is. "Meg akartad változtatni az életedet, de egyedül képtelen voltál rá. A vágyaid testet öltöttek bennem. Úgy nézek ki, és úgy kefélek, ahogy te szeretnél. Nem tőkölök, és ami a legfontosabb: én szabad vagyok, ellentétben veled."

Bár a késztetés megvolt benne a változtatásra, a bátorság hiányzott hozzá, így a Narrátor képzelt magának egy Másikat, aki helyette beszélt, ahogy Lacan írta. Mindez azonban a *nem* orvosi, *nem* pszichiátriai értelemben vett skizofrénia jele, amit Baudrillardtól kezdve Ihab Hassanon át Fredric Jameson-ig megannyi szerző a posztmodern kor tipikus jellegzetességének tart. Utóbbi éppen a lacani tézisek nyomán haladva leszögezi, hogy "*a skizofrén nem ismeri a normális értelemben vett személyes identitást, mivel a mi identitás érzetünk az én folyamatos jelenlétének érzékelésétől függ.*"⁹³ Márpedig a Narrátor Énjét éppen a meghasadtság, a megkettőződés, a folyamatos identitás-érzet hiánya jellemzi. És akkor emlékezzünk arra is, hogy mit is mondott a Narrátor a film elején a valóság érzékeléséről: "az inszomniásnak látomás a világ, távoli vízió, minden a másolat másolatának másolata". Jameson pedig azt írja, hogy "*a világ a skizofrén személy előtt megnövekedett intenzitással jelentkezik ... hallucinációs energiáktól lángol. Azonban ami számunkra kívánatos élmény lehet - érzékelésünk megnövekedése, hallucinogén módon való felerősödése - az itt veszteségként, >irrealitásként< érzékelhető.*"⁹⁴ A Narrátor végig a film alatt vízióként, káprázatként éli meg a világot, de ne feledjük, nem lehetünk biztosak benne, hogy nem a képzeletének terméke-e az egész elbeszélés. Pontosabban a képzelet képzeletének a képzeletéé.

Fontos leszögeznünk még egyszer, hogy Narrátor Tyler Durdené *nem* a klinikai skizofrénia esete. "*A nyelv és a diskurzusok instabilitásának feltételezése egyenesen elvezet a személyiség egy bizonyos felfogásához. Tömören ez a koncepció a skizofréniaira összpontosít (hangsúlyozni kell azonban, hogy nem a szűk klinikai értelemben vett skizofrénit értik ez alatt).*"⁹⁵ A Narrátorba oltott Tyler a szubjektum meghasadtságát, az Énnek, mint a posztmodern társadalom termékének szimptomatikus skizmáját reprezentálja. Ez különbözteti meg alapjaiban Norman Bates-től, noha a *Harcosok klubját* ebből a szempontból szokás a *Psycho*hoz hasonlítani. Ez utóbbi alkotásról írja monográfiája: "*Azt állítottuk, hogy a film története, mely szorosan összefügg a film terével, pszichiátriai terápiás eljárásnak is felfogható, melynek során ... a film végén felbukkanó lélekgyógyász lényegében ezt a terápiát végzi el Normannal, a betegével.*"⁹⁶ A Narrátor viszont nem beteg, illetve csak annyira, amennyire - David Fincher filmje szerint - maga az egész posztmodern fogyasztói társadalom sem más, mint jól fejlett tünet együttes. Nem

⁹³ Jameson, Fredric: *Cultural Turn* Selected Writings about the Postmodern London, Verso p. 26.

⁹⁴ I.m. p.27.

⁹⁵ Harvey, David: *The Condition of Postmodernity* (1990) Oxford; Cambridge, Blackwell p.53.

⁹⁶ Báron György i.m. p.108.

véletlenül mondja Deleuze és Guattari, hogy "*Társadalmunk ugyanolyan módon állítja elő a skizofréneket, mint a Prell sampont vagy a Ford autókat, az egyetlen különbség az, hogy a skizofréneket nem lehet eladni*"⁹⁷ Norman Bates súlyosan beteg a többé-kevésbé normális emberek világában. Narrátor Tyler Durden legfeljebb a többiekénél szembetűnőbben reprezentálja annak a társadalomnak az állapotát, amelynek maga is produktuma.

Most viszont, hogy az "igazság" birtokába jutott, kísérletet tesz arra, hogy helyre állítsa a világ rendjét. Megpróbálja visszanyerni normális percepciók képességét, és le akar számolni az általa teremtett Másikkal, illetve a tudatalatti vagy az id mélyéről kiszabadult szörnyeteggel. Ennek látványos bizonyítéka, ahogyan némileg az akciófilmek ökölcstatáinak paródiájaként egy utolsó bunyó keretében megvív Tylerrel a felrobbantandó irodaház alagsorában. Különösen ironikussá teszi a jelenet ábrázolását, hogy a "gigászi küzdelmet" színesben látjuk; olykor azonban az operatőr az ipari kamera szemszögén át, vagyis a ridegen tárgyilagos optikán keresztül mutatja a verekedést, s ilyenkor fekete-fehérben mindig az a neveltséges szcénák tárul a szemünk elé, ahogyan a Narrátor önmagát püföli és huzigálja a földön.

Csakhogya küzdelem mindinkább Tyler felé látszik eldőlni. Ami nem csoda, hiszen a Narrátor már korábban megállapította, hogy "egyre hosszabb és hosszabb ideig vagyok Tyler." Mindinkább azonosult Tyler vadul szabad, tabudöntő értékrendjével és életfelfogásával. A zabolátlan, fékezhetetlen ösztönÉn mind jobban elnyomta konformista Énjét. Így aztán a harc pillanatnyi győztese, Tyler pisztolyt dug a Narrátor szájába. És ezzel visszakanyarodunk a film legelső jelenetéhez, a rendező pedig egy csekély modulációval megismételt mondat kapcsán elsüt egy a flashback-humorra vonatkozó poént is.

De ahogy egyre közelebb kerülünk a végponthoz, vagyis a pusztítási akció kezdetéhez a Narrátorban mindinkább felülkerekedik eredeti Énje, amelyik nem akarja az öncélú rombolást. Konformista, szabálykövető, meghunyászkodó Én ez, de végre az övé. Amelyik azt mondja, hogy biztos van kiút, "hiszen ez nem is a valóság", azaz mintha kezdenének regenerálódni a Narrátor valóság érzékelő receptorai, és újból képes lenne megkülönböztetni a realitást a képzelettől. Már ha ez a mai korban egyáltalán lehetséges. Hiszen tudjuk, a digitalizált, vizualizált posztmodern korban a virtualitás, a jelek káprázata dominál, s a hiperreális a reális. Ezzel együtt a Narrátor kimondja a mondatot, amivel önmaga számára megtöri a varázslatot: "te nem is létezel". És már irányítani is tudja a valóság történéseit, hiszen az ő kezébe kerül a pisztoly. S amint végső megoldásként keresztülövi a saját koponyáját, Tyler tényleg eltűnik.

De hiába válik kámforrá Tyler korpusza - a terve valóra válik, hiszen a toronyházak egymás után leomlanak. Mégis csak ő győzött volna az id és az ego, a tudatos és tudatalatti, az Én és a Másik küzdelmében? Vagy az egész csak káprázat volna? Mindenesetre a látvány előterében ott áll az átlótt fejű Narrátor a saját életében is turista Marla kezét fogva. S ne feledjük, ebbe az apokaliptikus szekvenciába vágja be a rendező egy csúfondáros gesztussal a fallosz képét.

Hát akkor most hogyan: bummal vagy nyüszítéssel?

⁹⁷ Deleuze and Guattari: *Anti-Oedipus* (1984) New York, Viking p.245.

Félelem és szorongás Manhattan-ben

Pánikszoba

Már külön ki kellett volna térnem arra, hogy Fincher eddigi minden munkájában mennyire fontos hangsúlyt kapott az operatőri munka, a terek kialakítása, a helyszínek megvilágítása, a fény-árnyék hatás, a színek poétikája mind, mind sajátos egyedi - többnyire baljóslatú - atmoszférát kölcsönöztek munkáinak. Fincher műveinek képi világában mindig érezhetni valamiféle szándékosan mesterkéltné, stilizált, túlesztétizált vonást, mintha azt a hatást akarná kelteni, hogy ezek a filmek álom és ébrenlét, valóság és fantázia, a tudatos és a tudatalatti határán játszódnak. Jeffrey Sconce érdekes megfigyelése szerint *"sok teoretikus amellett érvelt, hogy a hollywoodi narratív film elsődleges célja egy társadalmilag és történelmileg speciális reprezentációs rendszer kialakítása segítségével kitörölni vagy elhalványítani az enunciáció összes jelét. A legtöbb mozi a vágás, a kameramozgás, a világítás és más formális paraméterek révén úgy tálalja a sztorit mintha közvetlen valóság volna."*⁹⁸ Ez az, ami Fincher filmjeire nem jellemző, (kivételet majd a Zodiákus képez, amelyikben a rendező az egykor volt valóság szinte megszólalásig hű leképezésére törekedett). Néha olyan érzésünk támad, mintha a radikálisan esztétizáló kamera elszabadult volna és szándékosan túlcsoorduló képi világot, és sűrű atmoszférát teremtene, ami mindig emlékezteti a nézőt arra, hogy fikcióval van dolga. A Pánikszobában, csakúgy, mint a *Hetedikben* Darius Khondji, valamint Conrad W. Hall az operatőr, és opálosan derengő, sejtelmes világot hoznak létre. Természetes fényviszonyok csak a film elején és a végén vannak, attól a pillanattól kezdve, ahogy belépünk a manhattani "palotába" az amúgy is mesterséges megvilágítást az operatőrök tudatosan kísértetiesé változtatják, sárgás meg zöldes árnyalatú szürke fénnel bevilágítva a házat. Pontosabban: csak a lakóteret, mert a pánikszobában viszont hideg, fémes, acélkékes szürke világítást használnak, ezzel is kiemelve ennek a szükség menedéknek a rideg, embertelen voltát. De még tovább fokozzák a kísértetieség érzetét azzal, hogy az egész házban kifejezetten nyomott, szűk tereket fényképeznek, szöges ellentétben annak

⁹⁸ Jeffrey Sconce: *Spectacles of Death: identification, Reflexivity, and Contemporary Horror in: Film Theory Goes to the Movies* (ed. Collins, J., Radner, H., Collins, A. P.) Routledge New York p. 107.

tényleges méreteivel. Tudjuk, hogy egy valóságos palotában játszódik a film, amelynek szinte termei vannak, s mégis végig úgy érezzük, hogy a mennyezet úgyszólván összenyomja, a falak olykor összepréselik az embereket, ekként a tágasság élményét meg sem is tapasztaljuk, a tér érzékelését illetően kicsi és nagy, no meg persze főként *kint* és *bent* fogalma relativizálódik. Amikor anya és lánya nyugovóra térnek, a kamera kihátrálva Meg szobájából, elkezdi bejárni, kikémleni a lakást, de hamarosan meg kell tapasztalnia, hogy valakik be akarnak hatolni a házba. S innentől kezdve a kamera ide-oda siklik a lakásban, mintha riadtan azt vizsgálná, hogy ez a "vár" ellent tud-e állni a külső erők támadásának. Ebben a snittben mindent egyértelműen a kamera szemével látunk, hiszen a lakók alszanak, a betolakodók még csak próbálnak bejutni. A rendező mintha ezzel is fel akarná hívni a figyelmet *kint* és *bent* határainak fontosságára, amit már megtapasztaltunk egyszer, amikor az ügynök, mintegy próbaképpen bemutatta a pánikszobát a leendő tulajdonosoknak. De hát nem véletlenül hangsúlyozza már kezdetektől fogva Fincher *kint* és *bent* elválasztó, elkülönítő erejét, és annak viszonylagosságát, hiszen erre az alaphelyzetre épül a film. Csakhogy ez esetben Fincher mintha gyanúsán "kérkedne" is azzal, hogy a kamera könnyedén át tudja lépni azokat a határokat, amelyeket a hősök nem, be tud jutni oda is, ahová ők nem. Sőt, amikor Meg és Sarah a liftben menekülnek, és Junior kívülről próbálja felfeszíteni a felvonó ajtaját, a kamera egyszerre mutatja a *kintet* és a *bentet*. És képes behatolni a résekbe, hézagokba, követi a gáz nyomát, a kábelek útját stb. Mintha a rendező azzal is Meg és Sarah kiszolgáltatottságát, pillanatnyi biztonságuk törékenységét akarná hangsúlyozni, hogy a *kint* és *bent* határai efféle virtuális áthághatóságát ilyen nyomatékkal mutatja be.

A lakás limitált belső terének ábrázolása egyébként kiáltó ellentmondásban van a film indításával, amikor is a kamera Manhattan felhőkarcolóit mutatja fél-felülnézetből, ami egyszerűen nem emberi lépték. Ilyen borzongatóan gigantikus falanszternek tűnő városban nem lehet lakni, ezek a monstrumok nem, hogy agyonnyomják az embert, de egyenesen azt a képzetet keltik, hogy köztük az emberi lény - semmi. *"Nem, nem kell emberivé tenni az építészetet. Az antiépítész az igazi -... a vad, embertelen, ami túlhaladja az embert, csak egyedül itt készül New Yorkban és nincs tekintettel kuckókra, jólétre, vagy az ökológiai ideálokra. Eljátszotta a kemény technológiákat, eltűzött minden dimenziót, fogadott az égre és a pokolra..."*⁹⁹

A *Hetedikben* a sehol nem lévő és bárhol fellelhető fenyegető, ellenséges nevesincs metropoliszban jártunk. A *Pánikszobában* nem, hogy pontosan tudhatjuk, melyik városban játszódik a történet, de kifejezetten hangsúlyos tényként adja tudtunkra a kamera már a film elején, hogy New Yorkban, Manhattanben vagyunk, a világ talán legjelentősebb helyén. *"A ragyogó igazságok, a legszédületesebb teljesítmények manapság a Csendes-óceán határvidékén vagy Manhattan vonzáskörében születnek. New York és Los Angeles a világ közepe..."*¹⁰⁰

Érzelmi pánik

⁹⁹ Baudrillard, Jean: *Amerika* (1996) Magvető p.27.

¹⁰⁰ Baudrillard, Jean: i.m. p.34.

Meg Altmant első megjelenésekor sietős emberek között látjuk, amint a lányával az "ingatlannéző túra" utolsó etapjához érkeznek a Central Park környékére. Egy közvetítő pár igyekszik segíteni nekik, bemutatva a leendő lakást. A film ritka sűrű expozíciója rendkívül ökonomikus és információ gazdag, néhány életszerű dialógus elég ahhoz, hogy kirajzolódjék az alapszituáció, felvilágosítást kapjunk a szereplők háttéréről, sőt, néhány finom vonással még karakterizálni is sikerül őket. Így derül ki, hogy Meg elvált dúsgazdag férjétől, aki gyógyszeripari nagymogul, ő e pillanatban leginkább "volt feleség", hiszen csak tervezi, hogy a Columbiára készül tanulni, (ami máris utal arra, hogy az egyetemi élet szabad felelőtlensége kimaradt az életéből, azaz, túl korán kellett érett felnőtté válnia), anyagi gondjai nem nagyon lesznek. Az ügynök felvilágosít arról, hogy egy nemrégiben felújított épületben járunk: egy mai igényekhez igazított, minden kényelemmel és hájtech kütyükkel felszerelt, több mint százhusz éves, sokszintes kastélyban. Az embernek olyasfajta halvány gyanúja keletkezik, hogy a házat, eredeti szellemiségét megerősítve, kifejezetten a gazdag megrendelő feltételezhetően uniformizált ízlését "kitudakoló" modorban generálozták újra. *"Új és régi, valódi és hamis, eredeti és másolat még a legjobb restaurációk esetében is egy teljességében mesterséges konstrukció szolgálatában áll... A restaurált épületnek 'jobb' kell lennie, mint amilyen az eredeti volt, tökéletesebbnek, mint bármelyik természetes túlélő, persze a modern háztartás összes előnyével".*¹⁰¹ (Az épület az ügynök szerint átmenet a családi és a sorház között, "családi sor"-nak hívjuk, mondja. Meg nyilván élvezettel hallja ennyiszer emlegetni ilyen kontextusban a család szót, amikor neki éppen a családjá bomlott fel.) Megtudjuk továbbá, hogy a ház korábbi tulajdonosa egy titokzatos és vélhetőleg faksznis milliárdos volt; a gyerekei egymást perlik az örökségért. Az öreg építetett egy úgynevezett pániksobát, egy házon belüli fullacélból készült erődítményt, ami a behatók ellen hivatott védelmet nyújtani. Ja, és még: Sarah rollerezik a termekben, amit ugye jópofa vonásnak szánt a dramaturgia, s ez idegesíti az amúgy is kimért ügynököt, aki meg ezért nyárspolgár. Szóval tényleg rendjén való expozíció.

Amikor Meg Altmant először megpillantjuk, elég köznapi teremtnak látszik, akiben túl sok nőiség nem lakozik. És itt kap jelentőséget az a bizonyos utalás a *Hetedik*ből, s szolgáltat nem mellékesen kitűnő példát a kulturális jelentések szüntelen áramlására, a szignifikációk egymást átható és újra meg újra átértelmező kölcsönhatására. A *Hetedik*ben személy szerint Jodie Fosternek szóló hommage, és persze a műfajnak szóló ironikus biccentés volt az az utalás. Logikus, hiszen a *Taxisofőr* és *A bárányok hallgatnak* - leegyszerűsítve - sorozatgyilkosokról szólt, Jodie Foster pedig szinte emblemátikusan egybeforrt ezekkel a szerepekkel, különösen Clarice Starlingével. Ritka, hogy valakin ennyire rajta maradjon egy-egy alakításának lenyomata, de ha így van, akkor az bizonyos mértékig óhatatlanul rávetül az éppen alakítandó figurára is, szinte elkerülhetetlen, hogy a nézői tudatalattiban a színész korábbi szerepeinek idézeteként villanjon fel. Bár van ennek haszna is. *A bárányok hallgatnak* című filmről írott tanulmányában a szerző összegzi a mű körül kirobbant viták sztereotipizálható vélekedéseit, melyek közül az egyik így szól: *"Clarice Starling alakja, akit Jodie Foster személyesít meg, egy dolgozó nő pozitív képét sugározta, ami egy patriarchális társadalomban erősítette a női nézőket".*¹⁰² S annak a

¹⁰¹ Huxtable, A., L.: *Műveltség Amerikában* (1995 nyár) *Lettre Internationale* 17.sz.

¹⁰² Janet Staiger: *Taboos and Totems: Cultural Meanings of The Silence of the Lambs* in: *Film Theory Goes to the Movies* (ed. Collins, J., Radner, H., Collins, A. P.) Routledge New York p. 142.

ténynek, hogy Jodie Foster ilyen típusú nőket kelt életre a vásznon, van preformatív értéke, amire a *Pánikszoba* alkotói építettek is.

Első megjelenései alkalmával úgy tűnik, mintha Meg Altman szándékosan rejtene el nőiességét, lényének ezt az oldalát tudatosan visszavonná. Vélhetőleg azért, mert a válás traumáját még nem dolgozta fel. Nincs ebben a momentumban semmi szenvelgés, vagy dac, csak ösztönös visszahúzódás. Mintha egyfajta védőburkot épített volna a sérült nőiesség köré. Ezt a lélektani szituációt árnyalja még inkább a lányával folytatott beszélgetés is este a konyhában, amikor pizzát esznek. Már önmagában is árulkodó, hogy nem ünneplik meg az új otthont (Meg utal is erre), vagyis számukra nem öröm, hanem kényszerűség a költözés, s egyben az eddigi, a tényleges otthontól való megfosztás visszavonhatatlan tudatosulása. Most már itt vannak ketten az apa és a férj nélkül. S ekkor szerintem az utóbbi évek egyik legkoncentráltabb film dialógusa megy végbe közöttük. Turkálva a pizzát Sarah annyit mond, hogy "*Elmehet a francba (fuck him)*", mire Meg-Jodie Foster: "*Ne*", a lány ismét: "*A nő is elmehet a francba (fuck her too)*", Meg-Foster: "*Egyetértek. De ne*". Vagyis a mindennap ezerszer lejátszódó, legbanálisabb, de elszenvedői számára érzelmileg sokkot jelentő, traumatizáló, alig feldolgozható történet. A férj elhagyta a felségét egy másik nőért (később a betörők egyike "másodosztályú modellként" jellemzi az Altmant elhódító nőt, de hát ez nyilván a suttyó macsó megközelítés), s ezzel mély sebeket osztott a feleségének és a lányának is. Meg Altmant megalázták és megsértették női mivoltában is, hiszen harcolnia kellett egy másik nővel és vesztett. Ebből a rövid párbeszédből is kiviláglik, hogy apátia és megbántottság keveredik benne dühvel, amit a lánya, akit nem kötnek a konvenciók, mintha helyette fejezne ki. Sarah őszintén tud haragudni apjára és arra a másikra. Meg - nyilván úgy hiszi: a lánya érdekében is - próbál uralkodni az érzelmei felett, aztán egyedül maradván a kádban sírva fakad. Hiszen nem történt semmi különös, csak a teljes eddigi életük dőlt romba.

A külvilág támadása

A tökéletes érzelmi kifosztottság állapota a gazdagság látványosan luxuriózus külsőségei közepette. S erre a helyre, amelyik otthontalansága miatt amúgy sem képes védeltséget nyújtani az érzelmi hajótöröttek számára, de elvben legalább kirekeszti a kintet, az idegenség szféráját - drasztikusan tör be a külvilág.

Három figura hatol be a luxuslakásba, abban a hiszemben, hogy az üres, senki nem tartózkodik benne. Egymás közti beszélgetéseikből aztán meg tudjuk azt is, hogy kik ők és miféle viszonyrendszer köti őket össze. Csak megismételni tudom, hogy ennek a filmnek a nagy erénye a dialógusok fegyelmezett és gazdaságos volta. Úgy jutunk információkhoz, hogy a dialógusok természetes rendje nem sérül, azaz a legkevésbé sem tűnik úgy, hogy a szereplők azért osztanak meg bizonyos ismereteket egymással, mert ez a valójában a néző informálását szolgálja - ez más filmek alaphibája. A *Pánikszoba* estében az informatív tartalmú szövegek szervesen illeszkednek bele a szereplők egymás közötti konverzációjába. Amelyek egyébként rendkívül jól szolgálják a figurák jellemzését.

Kiderül, hogy a betörők elrejtett pénz után kutatnak - bizonyos tekintetben az egész film a kincskeresés toposzának (kalózfilmek!) modernizált verziójára épül. Egyikük a mohó, gátlástalan unoka, az egész akció kitervelője. Ő korábban sokszor járt a házban - "a

fél életemet itt töltöttem" (értsd: kéthetente hétvégén ápolta az öreget) - megkedveltette magát, és Sidney Pearlstine, a különc milliárdos elárulta neki a kincs lelőhelyét. Hallottuk a bevezető dialógusok során, hogy maga az öreg pénzmágnás is elég furcsa figura volt, a gyerekei pereskednek, nyilván az unokák sem különbek, csak éppen ez a Junior nevű megtalálja a módját, hogy ne kelljen kivárni a jogi hercehurca végét.

Ő toborozta a társaságot, amelyik áll még Burnhamből, aki a leghasznosabb tagja a kincskereső expedíciónak, ugyanis ő tervezte a ház pánikszobáját, ahol a feltalálandó kincs lapul. Őt értelemszerűen a szaktudása, a professzionális képességei miatt választotta Junior a csapatba. A harmadik figura az obligát sötét fickó, a kegyetlen, mindenre elszánt Raoul. Amikor a hármak találkoznak a házban, nem tisztázott, hogy pontosan kicsoda ő, mire használható. Csak annyi bizonyos, hogy ő az arcnélküli sötét figura, ugyanis feltűnésekor maszkot visel. Burnham-et meglepetésként éri a fickó jelenléte, hiszen nem tudott róla, hogy lesz egy harmadik is a buliban. Ami azt jelenti, hogy Junior egy alapvetően fontos, az egész vállalkozás kimenetelét befolyásoló pontban vagy megszegte az előzetes megállapodást, azaz már az elején átvette a Burnham-et, vagy be sem avatta őt ebbe a kardinális részletbe, vagyis kutyába sem veszi. Ugyanakkor kiderül, hogy Raoul Junior sem ismeri igazán, csak annyit mond róla, hogy "ajánlották".

Mindez rámutat a banda csoportdinamikai sajátosságaira, s előrevetíti annak következményeit, hogy az alkalmi társulat tagjai között igen csekély bizalom van.

S már az is sokat elárul a triumvirek mentalitásáról, hogy miként reagálnak arra a tervüket keresztezni látszó meglepetésre, hogy nem üres a ház, mert a feltételezéssel ellentétben új lakói már behurcolkodtak. Burnham ott akarja hagyni az egész vállalkozást, sejti, hogy így nem fognak boldogulni, ő meg nem akar bántani senkit. Junior viszont mindenképpen folytatni akarja a hadműveletet, őt láthatóan az az egyetlen szempont vezérli, hogy bármi áron megszerezze a pénzt, Raoul meg nem zavarja a komplikáció. "Csak egy asszony meg egy gyerek" mondja Junior, meg azt, hogy ezt rábízhatják Raoulra. Ha személy szerint talán nem akar is erőszakot alkalmazni, de örül, hogy van, aki elvégezze helyette a piszkos munkát. Burnham-et végül, döntő érvként, a "3 millió dollár" emlegetése bírja maradásra.

Az alkalmilag összeverődött csapat tagjai egészen eltérő szociológiai helyzetű, jellemű és habitusú figurák, akiknek ezért az akcióban való részvételük motivációja is jelentősen különbözik. Juniort nyilvánvalóan a szenvedélyes pénzsóvárság mozgatja, hiszen egy dúsgazdag pénzember örököséként is szép summa ütné a markát, de az, neki nem elég. Őt akarja verni az unokatestvéreit, és természetesen ugyanezt akarja tenni ideiglenes betörő társaival is, akiket lenéz, de célravezető eszközként próbál használni és manipulálni. Elhallgatja előlük a széfben megbúvó összeg nagyágát, s aprópénzzel akarja kifizetni őket. Burnham szakmunkás, a Manhattan Security alkalmazottjaként pánikszobákat szerel a gazdagok számára, ami azt sugallja, hogy neki jó munkája van, valószínűleg átlag fölötti bérrel (spéci szaktudás!) talán még szakszervezeti tagsággal is. Vele kapcsolatban viszont már a film elején hallunk célozni a gyerekeire, vélhetőleg nagy létszámú családot tart el - íme a motiváció. (Erre az értelmezésre aztán a film vége felé maga Burnham is ráerősít, amikor az injekció beadásakor azt mondja, ő is csak azt szeretne volna, hogy az ő gyerekei is ilyen körülmények között nőjenek fel, mint Sarah.) Raoul úgy van beállítva, mint a mindenre kapható "zsoldos", aki a remélt jó pénzért vesz részt a vállalkozásban. Később kiderül az is, hogy amikor nem házakba tör be, akkor "by profession" buszsofőr, amely meghatározás, szerintem, nem igazán passzítható a Raoul

által megtestesített kemény, tapasztalt nehézfiú típusával. Amúgy a dialógusok valószínűleg nem véletlenül tartalmaznak utalásokat a betörők polgári foglalkozására (örökösnek lenni Amerikában igenis "foglalkozás" v.ö. : Hilton kisasszony), ezzel is hangsúlyozva, hogy nem hivatásos, profi bűnözőkkel van dolgunk, még ha Raoul alakja igen közel áll is ahhoz.

Érdekes kis banda, ám a felső tízezerbeli léhűtőből, megbecsült szakmunkásból, félgyanus egzisztenciából rekrutálódott geng tagjainak társadalmi különbségeit látszólag eltünteti a nagy zsákmány ígérete. Burnham az, aki ebből a szempontból a legjobban átlátja a szituációt, és egy árulkodó kijelentésével össze is foglalja azt. "Tizenkét évig készítettem ilyen szobákat, hogy a magunkfajta ne tudjanak bejutni". Többes számot használ, hiszen tudja: legyenek bár hármójuk között jelentős különbségek társadalmi helyzetüket illetően, az ebben a pillanatban legfontosabb szempontból egyformák: gazemberek mindannyian.

Amikor aztán Meg is felfedezi a betörőket, ráébred az őket fenyegető veszély súlyára - pillanatok alatt kialakul a filmnek a szereplők térbeli elhelyezkedésében is megmutatózó, a kint és bent, az ők és mi lecsupaszított ellentétére redukált dramaturgiai alaphelyzete.

Megnek és Sarah-nak sikerül bezárkózni a pánikszobába, amely így számukra *egyszerre lesz menedék és börtön*. Hiszen ez a speciális bunker elrejtő őket a külvilág elől, - ami itt ironikus módon a saját, leendő otthonuk -, illetve a betolakodók elől, de fogva is tartja őket. Azért, mert nem tudnak kontaktust teremteni a közvetlen kint *túli* világgal (ez a szimbolikus térbeli rétegzettség "többszintes" jelentést is hordoz), ugyanis a rejtkehelybe applikált műszaki izék nem mindegyike "van beüzemelve". Hiába szerelték fel a bunkert a technika csodáival, a működési energiát előidéző emberi beavatkozás, az "első lökés" nélkül ezek csak holt tárgyak. Anyának és lányának ezért aztán különféle praktikus feladatokat kell megoldania: nekem kicsit nevetségesnek is tűnt, ahogyan Meg egy "hogyan vizsgáljunk B szintű műszaki ismeretekből" típusú vetélkedőt idéző módon telefönt szerel. Ezzel együtt a film egyik lehangsúlyosabb motívuma a *próbatétel*. Hogyan találják fel magukat a hősök szorongatott helyzetükben? S mint kiderül: Meg a határhelyzetekben képes jó megoldásokat találni, az egyik támadást például ("elgázosítás") a rablók ellen fordítva veri vissza. S ez a talpraesettség azért érdekes, mert elvileg egy elkényeztetett milliárdos exfeleségről volna szó. De nem csak ő, hanem Sarah is helytáll. Ő morzejeleket ad le a szélcsatornán(?) keresztül, s a technikát nem cserkészésként sajátította el, hanem a *Titanic*-ből tanulta Lám a tömegkultúra áldásai. Ámde, s ez igen figyelemre méltó pillanata a filmnek: hitet is már a popkultúrából lehet meríteni. Sarah imádkozni kezd, de nem egy hagyományos imát mond el, hanem a Beatles együttes albumainak címeit sorolja fel monoton-liturgikus egymásutánban.

Ostrom

A betörő trió pedig először megpróbálja primitív módon kicsalogatni a bentieket a rejtkehelyről, de a nyilvánvaló sikertelenség után megostromolják a bunkert, minthogy a kincs ott van elrejtve. Bizonyos tekintetben a *Pánikszoba* dramaturgiája tényleg hasonlít a

csata modelljére. A felek első "dialógusa" olyan, mint egy hadüzenetváltás, amelyik a küzdők céljait is tisztázza: "rohadékok, hagyjátok el a házamat", illetve "ami nekünk kell, az ott van bent", mármint a pánikszobában. (Meg későbbi kirohanásai a szobából a várvédők vagy az ostromlottak kitöréseire hajaznak.) Külön - kommunikációelméleti szakemberek számára ingyencégnak tetsző - ironikus érdekessége ennek a párbajnak, hogy amíg Meg a modern technika eszközeit használja mondandója továbbításához, a betörők a legkezdetlegesebb módon - papírra írott üzeneteiket a kamerának felmutatva - kommunikálnak. És a csatornák és kódok különbsége ellenére mégis nagyon jól megértik egymást. Maga a kommunikáció illetve annak eszközei amúgy is kitüntetett szerepet kapnak ebben a filmben. A kamera, mint voyer ismert toposza (thriller is alapult már erre: Philip Noyce *Slivere*) megjelenik abban, hogy a ház végig be van kamerázva, s a pánikszobából - a biztonság legfelső foka - képernyők tucatjain¹⁰³ át tarthatjuk szemmel tulajdonképpen önmagunkat, illetve a saját területünket. (Érdekes megfigyelni, ahogy a megfigyelés eszközei egyre beljebb hatolnak az intimszférába).

Meg és Sarah pedig mindenféle úton-módon: üvöltözéssel, fényjelekkel, telefonon próbálnak kapcsolatot teremteni a *túli* világgal, hiszen az életük múlik rajta. A legprofánabb jelenet ebből a szempontból az, amikor Burnham egy csövön át bevezeti a gázt a bunkerbe, mondván: "csak egy üzenetet küldünk be nekik". Ami azért mellbevágó, mert ez az aktus azonnal felidézi az emberek elgázosításának szörnyűsége emlékeit, ugyanakkor a szag a legkezdetlegesebb fény- és füstjelek rokonságába tartozó indexszerű jelként, valóban - fenyegető - üzenetet közvetít.

Amíg anya és lány próbatételeknek vannak kitéve, a betörőknek ahhoz van szükségük találékonyagra, hogy elfoglalják a pánikszobát. A gázosítás nem az első próbálkozás, Raoul természetesen nyers erővel próbálja dekonstruálni a falakat, de Burnham tudja, hogy ezzel semmit sem érnek, így ő szofisztikáltabb megoldások után kutat. Ő találja ki - igaz Raoul pisztolyt szegez a halántékának - az időközben a házba érkezett férj és apa nyilvános megverését és megalázását, amelyet a kamerák közvetítenek Megnek és Sarah-nak. (Ami nekik kétszeresen szörnyű élmény: egyrészt a primer kegyetlenség látványa miatt, másrészt a feltételezhető lelkiismeret furdalás miatt, amiért ez a szcena esetlegesen felfogható egy "büntető vágykép" - még ha torz és brutális alakban manifesztálódott - megelevenedésének is.) Ezt a kétértelműséget erősíti az a jelenet is, amikor pár pillanatra működésbe tudják hozni a telefont - másodsorra ösztönösen a volt férjet és apát próbálják felhívni. De aztán mégis azt találgatják, vajon segít-e nekik. Igaz, akadályként az új nőt emlegetik, de ez a párbeszéd akkor is a megrendült bizalomról és a miatta érzett keserűségről szól.

Végül a betörők azért tudnak bejutni a pánikszobába, mert Megnek ki kell törnie, hogy az inzulininjekciót magához vegye a hűtőből. Sarah ugyanis cukorbeteg és a kómába esés veszélye fenyegeti. S az a tudat, hogy meg kell mentenie a lánya életét, megsokszorozza Meg erejét. A film amúgy is annak példája, hogy határhelyzetben képes

¹⁰³ Scott, A. O. a következőket jegyzi meg a New York Times 2002. március 29.-i számában: "Ismételten felhívják a figyelmünket arra, hogy a monitorokat a Sony gyártotta, amely vállalat történetesen a Columbia cég partnere, azé a stúdióé, amelynek égiske alatt készül a film." Hát igen, a commercial placement profi módja.

magát összeszedni, határozott, cselekvőképes, találékony embernek mutatkozni az a nő, aki éppen egy vélhetőleg önértékelési deficithez vezető magánéleti kudarc után van.¹⁰⁴

Finálé

A drámai fordulatot, s ezzel a film utolsó részének kezdetét Meg kitörése jelenti. A betörők megakadályozzák visszatérését a pánikszobába, először kell velük szembesülnie (Burnham arcára majdnem ugyanolyan ijedtség ül ki, mint Megére), és ez egyben az első olyan alkalom is, amikor meg kell velük küzdenie test a test ellen. És ekkor minden a feje tetejére áll, megfordulnak az előjelek, megváltozik az egész viszonyrendszer, *a kint lesz a bent* és fordítva.

A pánikszobában ragad Burnham és Raoul a legyengült, injekcióra szoruló Sarah-val, míg Meg kívül reked, de az ő birtokába kerül a pisztoly. Az inzulint tartalmazó tasakot az utolsó pillanatban még becsúsztatja a pánikszobába, hogy legalább abban a térben legyen, ahol a lánya. Így viszont az orvosság a zsarolás eszközévé válik, sőt - íme a bizonyosság, hogy mennyire az adott kontextus határozza meg még a tárgyak "jelentését" is -, az inzulin, a gyógyító szer ugyanúgy fegyverré lesz, mint a pisztoly. Burnham Meg ellen fordíthatja, ha akarja, rajta múlik, hogy beadja-e, vagyis az ő kezébe került Sarah élete. Így a bizalom fogalma is új értelmet nyert, hiszen ahhoz, hogy Sarah megmenekülhessen, Megnek legalább átmenetileg meg kell bíznia Burnham-ben.

S közben még fokozza az izgalmakat, hogy a házhoz érkezik az a rendőr járőr páros, amelyik a férj hívására jött ki. S akik azokkal a hiányos információkkal rendelkeznek, amelyeket Stephen Altman képes volt kiszűrni exfelesége telefonos SOS hívásából. Ebben a vélhetőleg szándékosan esetlenre, zavarosra komponált dialógusban Meg szolamát én egyfajta, enyhén lebegtetett szemantikájú, bizonytalan illokúciós erejű közléssornak véltem. Ami lehet annak következménye, hogy Meg semmi mást nem tart szembe előtt, mint a lánya életét, s igyekszik megfelelni a betörők elvárásainak. Ezért mondatait lehet úgy is értelmezni, hogy tartva a betörők bosszújától, elküldte a rendőröket. De akár úgy is, hogy az objektív szemlélő számára feltűnően zavarodott viselkedésével megerősítette a járőrök előzetes gyanúját. A megfejtés alighanem a megnyilatkozás perlokúciós aktusának¹⁰⁵ erejében rejlik, aminek következtében a zsaruk csapatostul vonultak fel a házhoz. Ők, akik az ilyen helyzetek megfejtésére ki vannak képezve, így értelmezték a hallottakat.

Ettől kezdve tulajdonképpen a dramaturgia elvárható szabályai szerint következnek egymásra az egyre gyorsuló ritmusban sorjázó események. ["Tudod, hogy fog végződni" - mondja Raoul Burnham-nek már a pánikszobában, mintha ironikus kiszólás, magára a filmes elbeszélésre vonatkozó autotelikus elem lenne ez a mondat. Emlékezzünk: a

¹⁰⁴ Bizonyos tekintetben igaznak tűnik a Sight and Sound kritikusanak bon mot-ja, amely szerint "a Foster által játszott asszonyok a kortárs feminizmus megtestesítői, hol munkájuk van és szerelmük nincs, hol szerelmesek, de munkájuk nincs, ám a kettő együtt ritkán adatik meg nekik" Williams L., R. : *Mother Courage* (May 2002) Sight and Sound

¹⁰⁵ "A perlokúciós aktusokat azonban nem kell intencionálisan végrehajtani. Meggyőzhetsz valakit valamiről, ráveheted, hogy megtegyen valamit... anélkül, hogy szándékodban állna". Searle, J., R. : *Elme, nyelv és társadalom* (2000) Vince kiadó p.139.

Hetedikben is hangzott el olyan fajsúlyos mondat, amelyiket lehetett akár így is interpretálni.) A *Pánikszoba* feltétlen erénye, hogy bár a cselekmény alakulásában már nem következnek különösebben váratlan fordulatok, a feszültséget mégis sikerül az alkotóknak fenntartaniuk.

Burnham természetesen beadja az inzulint Sarah-nak, s megerősítést nyer az a jellemzés során eddig jól-rosszul felépíteni kívánt képmás, amelyik szerint ő egyáltalán nem elvetemült gazember csak megtévedt lúzer. S büneiért talán részbeni feloldozást nyer azzal, hogy a gonoszt végül is ő teríti le, ő menti meg Meg életét. Jelképes, hogy végül is eljut az ígéret kapujába, megleti a kincset, de aztán a film legvégén egy kissé pozór beállításban a papírok szétszóródnak a szélben. Burnham-nek fizetnie kell tetteiért, hiszen egyike volt azoknak, akik a vést hozták a családra.

Meg Altman viszont igazi hősnővé válik, aki megvédi a lánya életét, és akár a sajátját is kockára téve szembeszáll a gonosszal. Lám, az öntudatos, szellemi energiáit és fizikai erejét koncentrálni képes nő úrrá lehet az agresszív, erőszakos férfiak világán. A végső, nagy összecsapás során is ő vív ádáz élet-halál harcot a gonosszal, míg az akcióképtelenné vert férj jószerevével tehetetlen szemlélője az eseményeknek. Ez a film elég jól körülhatárolható klisékkel dolgozik, így az sem lehet teljesen véletlen, hogy a családját elhagyó férj és apa - bár ő hívta ki a rendőröket - személyesen nem tud a volt felesége és lánya védelmére kelni. Sőt, ő az ellenállást is helyteleníti; abban látja a megoldást, ha követik a rablók utasításait. A végső, az életmentő segítség tehát az idegentől, az addigi ellenségtől érkezik.

Ez a film a szorongásról és a félelemről szól. megközelítőleg abban az értelemben, ahogyan az egzisztenciálfilozófia használta a fogalmakat, ahogyan arról beszélt, hogy szorongás és félelem egymást feltételező kölcsönösen meghatározó viszonyában hogyan mutatkozik meg alapvető különbségük is. *"A két fenomént többnyire nem választják el egymástól, szorongásként tüntetve fel a félelmet és félelemnek nevezve azt, aminek szorongás-jellege van... A félelem mi-elől-je mindig egy meghatározott tájról való, a közelben közelgő világonbelüli ártalmas létező..."* S bár a szorongás egyedül teszi lehetővé a félelmet. *"A szorongás mitől-je nem világonbelüli létező. A szorongás mitől-je teljességgel meghatározatlan."*¹⁰⁶

Nem véletlenül indul ez a film a város gigantikus, szerénytelenül az ég felé törő felhőkarcolóinak képével, ami a kicsinységét, jelentéktelenségét átérző emberben óhatatlanul szorongást, aggodalmat kelt. S ebbe a már-már antihumánus, elidegenült "világba vetve" látunk egy parányt a sok milliárd közül, aki érzelmi és intellektuális szempontból éppen csődnek érzi eddigi életét. Hiába a pazar anyagi jólét, a főhősnőt mégis a kilátástalanság érzete keríti hatalmába, az elementáris aggodalom, méghozzá a legkevésbé sem konkrétan valamitől, a hogyan továbbtól, vagy a holnaptól való rettegetés, hanem valamiféle ontológiai szorongás magától a léttől.

A félelem viszont, még ha léte a szorongásból táplálkozik is, a filmben nagyon is "világban létezőként" tárgyiasul három gazfickó személyében. S ennek a konkrét fenyegetésnek, a betolakodók támadásának bizonyos szempontból paradox módon megváltó funkciója is van, hiszen éppen az ember ontológiai szorongástól való megszabadulását teszi lehetővé, azt hogy szembe nézve a konkrét veszéllyel, a

¹⁰⁶ Heidegger, Martin: *Lét és idő* (1989) Gondolat pp. 340-341.

porszemplétre kárhoztatott, rettegő lény félelmét leküzdeni képes cselekvő, aktív létezővé válják. A tárgyatlan szorongás ellen nem lehet harcolni, a tárgyiasult félelem ellen nagyon is. S ez a film annak is példája, hogy egy bizonytalanságban, kételyek közt vergődő nő, hogyan képes úrrá lenni a félelmén, hogyan válhat erős, bátor küzdeni tudó teremtéssé. Mondom ismét: erőpróba. Megnek és Sarah-nak akiknek valószínűleg soha addig egy tényért el nem kellett mosniuk, létüket fenyegető akadályokat kell leküzdeniük és önmagukat legyőzniük azért, hogy visszanyerjék vagy kiküzdjék(?) a saját életüket.

De azért nem kell eltúlozni e film "rétegeinek" lehántását, elsősorban egy izgalmas, profi módon megrendezett thrillerről van szó, amelynek erényei közé tartozik, hogy erős stilizáltsága ellenére is tartózkodik a külsődleges, a pillanatnyi sokkhatást kiváltó eszközök alkalmazásától. Vonósokra építő, a mű elbeszélésének hullámzásait követő, önálló jelentő funkcióval nem bíró kísérezetét komponáltak például a filmhez. A feszültség forrását elsősorban a szereplők közötti konfliktusok jelentik. Szóval a *Pánikszoba* hamisítatlan thriller, amelyben felfedezhető a tudatos tiszteletadás a nagy mester, Hitchcock emlékének. A főcím például egyértelmű utalás az *Psycho*-ra, míg a zárt térben játszódó film dramaturgiai rokonsága a *Hátsó ablakkal* elég nyilvánvaló.

Igazi zsánerfilm elsősorban a műfaj rajongóinak.

Gyilkos szabadon

Zodiákus

Úgy tűnik, David Fincher tartósan eljegyezte magát a *bűnfilmmel*, hiszen öt évvel a *Pánik szoba* után ismét egy olyan alkotással jelentkezett *Zodiákus* címmel, amelynek középpontjában a bűn áll, amelynek cselekményvilágát egy sorozatgyilkosság eseményei határozzák meg.

A bűnfilm fogalmát e helyütt afféle műfaji genus proximumként használom, abban a szellemben, ahogyan Király Jenő ír a jelenségről: "*A bűn és halál tematikájából élő, sokáig külön utakon fejlődő műfajok (horror, thriller, western) a hetvenes-nyolcvanas években intenzív kölcsönhatásokra lépve tisztázzák az erőszakfilm törvényszerűségeit*".¹⁰⁷ Azért sem haszontalan egy effajta "felettes" fogalom segítségül hívása, mert különösen a kilencvenes évek fordulójától-közepétől kezdve a stúdiók szinte ontani kezdték azokat a filmeket, amelyek tematikus középpontjában a gyilkosság, az erőszak, az agresszió, vagyis a bűn és a halál álltak. Mintha a filmipar pénzemberei és más meghatározó figurái amatőr filozófusokká, vagy alkalmi prófétákká vedlettek volna, hogy - persze igen elegyes nívójú - apokaliptikus vizuális látomásokat bocsássanak a nézők elé a Gonosz birodalmáról, a Rossz delejes hatalmáról, "*az orgia utáni állapot*"ról.¹⁰⁸ Mintha a világ leírása csak a bűn katalizáló effektusa segítségével volna lehetséges, mintha a condition humain művészileg autentikus ábrázolása leginkább a bűnfilm műfaji keretein belül volna elképzelhető. Mindenesetre, ha egy pillanatra számba vesszük a legutóbbi másfél-két évtized legtöbb érdeklődést kiváltott rendezőit a Coen fivéreket, David Lynchet, s persze Tarantinot azt tapasztaljuk, hogy életművük nagy része a bűnfilm műfajába sorolható. (Mennyire nem volt ez jellemző a hatvanas-hetvenes évekre, amikor az úgynevezett bűnügyi történetek a kalandfilm típusába soroltattak, az auteur filmek esetében viszont az effajta tematika legfeljebb perifériális volt.)

De mint azt a *Hetedik* tárgyalásakor már igyekeztem érinteni, az e kategóriába tartozó filmek hihetetlen mértékű elszaporodása értelemszerűen a műfaj differenciálódáshoz vezetett. Hiszen például a konfliktustípusok¹⁰⁹ alapján krimire, vagy horrorra, thrillerre elkülönített műfajok további alcsoportokra oszthatók mondjuk a filmben

¹⁰⁷ Király Jenő: *Mágikus mozi* (1998) Korona kiadó p.13.

¹⁰⁸ Baudrillard, Jean: *A rossz transzparenciája* (1997) Balassi kiadó

¹⁰⁹ Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés* (1997) Korona kiadó

ábrázolt bűntett típusa alapján. Ekként beszélhetünk a thriller műfaján belül olyan filmekről, amelyek a misztikus gyilkosság, a bosszúálló öldöklés, vagy teszem azt a sorozatgyilkosság "tartópillérére" építik a cselekményvázat.

A műfaj titka

Természetesen a sorozatgyilkos-nyomozó párviadal egyik modell darabja a *Piszkos Harry* című Don Siegel film, amelyikben a keménykezű zsaru alakját Clint Eastwood tette archetípus figurává. Nyilván nem véletlenül idézi meg ezt a filmet némi iróniával a Zodiákusban David Fincher is. Egy alkalommal annak lehetünk tanúi, hogy valamiféle értekezlet keretében a sorozatgyilkos levelét ismertetik komor férfiak - pontosan úgy, ahogyan az már megesett Fincher filmjében párszor Zodiákus küldeményeivel. Csakhogy most a fenyegető levél aláírója Skorpió névre hallgat, és kiderül az is, hogy egy film a filmben jelenet keretében Fincher nyomozói a *Piszkos Harryt* nézték meg a moziban. Igazi fricska, valami ilyesmit nevezhet Hans Robert Jauss a posztmodern kritériumainak felsorolása alkalmával úgy, hogy "*messzemenően szabad rendelkezés minden elmúlt kultúra fölött (intertextualitás)*"¹¹⁰ Tegyek itt mindjárt hozzá, akad más filmes utalás is a Zodiákusban. Paul Avery, a zurnaliszta gúnyosan *Bullit*nak nevezi az addig nem sok eredményt felmutatni képes Toschi nyomozót. Peter Yates filmjének hőse, Bullit a hatvanas évek végétől kezdve jó ideig a határozott, kemény zsaru ikonjaként vált a kulturális emlékezet részévé. (Amúgy Toschi nyomozó néha kísértetiesen idézi fel Columbo ballonos alakját - de lehet, hogy csak én estem túlzásokba és a rendező csapdájába, hogy mindenütt intertextuális célzásokat keressek.)

Nos igen, Roland Barthes úgy mondaná, hogy "*a szöveg idézetek szövedéke*".¹¹¹ De úgy tűnik, Finchernek több jó oka is van e helyütt az idézetre. Toschi nyomozó reflexiójából akár arra is következtethetünk, hogy a mozifilm, a Piszkos Harry című sorozatgyilkos-thriller modelljéül éppen az ő esetük szolgált. Még ki sem bogozták a szálakat, a valóságban messze vannak a megoldástól, de a szenzációra gerjedő szórakoztatóipar már rácsap a sztorira és a maga túlzó, aránytalan, torz módján, fittyet hányva a tényekre, bombasztikusan kiszínezi, meghamisítja történetet és fogvacogtatós thrillert csinál belőle. Mert hát ilyen a hollywoodi szórakoztatóipar valódi természete, ilyen volt már a hetvenes években is: szenzációhajhász, tapintatlan és voyerista, s működtetői bármire képesek, hogy izgulnivalóval lássák a közönséget. Sugallja ezt a nyomozó háta mögül Fincher - feltételezhetően szarkasztikus mosollyal -, hiszen ebbe a hollywoodi nagyüzemnek szóló oldalvágásba belemontírozza önképét is, pontosan tudva, hogy ő is részese a gépezetnek. S most éppen ő aknázza ki a sorozatgyilkos témát - igaz nem annak hírértékét.

Azzal viszont, hogy a Zodiákus a Piszkos Harryt konstitutív jelentő elemként beépíti a maga szövetébe a film játékos önreflexivitással, bizonyos szempontból kijelöli a saját értelmezési kereteit. Megadja azokat a koordinátákat, amelyek segítségével elvégezhető a film műfaji besorolása, megnevezi a saját filmes előképeit, s ezzel hamisítatlanul ironikus gesztussal visszamenőleg megalkotja önnön hagyomány paradigmáját, s beírja magát a műfaj történetbe. "*A szuperszöveg keretében megjelenő*

¹¹⁰ Jauss, Hans Robert: *Recepcióelmélet - esztétikai tapasztalat - irodalmi hermeneutika* (1997) Osiris p. 217.

¹¹¹ Barthes, Roland: *A szöveg öröme* (1996) Osiris p. 53.

szövegek olyan komplexumokat vesznek át, amelyek mindig az előző szövegen át strukturáltak, s amelyeket számtalan átvétel közötti észrevétlen elmozdulások alkottak... Az össz-szöveg fenntartásához számos szöveg szükséges, de csak a hasonló szövegek ismétlődése és nem ez vagy az a konkrét szöveg".¹¹²

David Fincher rafinált módon nem csak kijelöli saját filmje helyét a műfaj, részben maga alkotta hagyománytörténetében, de teszi ezt úgy, hogy ezzel a gesztussal elmozdítja a műfaj határait, újraírja a szabályait, egyes részeit kiforgatja, átértelmezi, másokat sutba vág, megint másokat egészen új összefüggések kontextusába helyez, ekként újítva meg az egész zsánert. A *Zodiákus* egyszerre hívja segítségül a műfajt, mint általános vonatkozási keretet önmaga beazonosításához, ugyanakkor el is távolítja magától a sémát azzal, hogy a konkrét mű a maga stílárís és szerkezeti újításai révén eltér tőle. "A konvencionális zsánerrfilmek jellegzetességei, amelyek erőteljes újraalkotásnak vannak alávetve nem pusztá maradványai egy kimerült kultúrának, amelyik immár a múlté: azok az ikonok, szcenáriók, vizuális konvenciók továbbra is hordoznak valamiféle kulturális "felelősséget", illetve visszhangot, s ezért kell őket átdolgozni a jelen követelményeinek megfelelően. Az egyéni műfaji jellemzők ezért nem zárványok nem relikviák, hanem leletek egy másik kulturális időből, amelyek ma különböző színtereken bolyonganak megőrizve valamikori jelentésük nyomait a jelenbe beleíródva."¹¹³ Fincher ráadásul sajátos játékot játszik azzal, hogy műfaji időutazásban részesít bennünket: ő a jelen kulturális pillanatában valóban mint leletet, előképet alkalmazza a filmet, ámde a *Zodiákus* fiktív történésidejében ez szinkroniát jelent. Vagyis itt igen szofisztikus módon úgy kopírozza egymásra a múltat s a jelent, hogy a néző észlelje a zsáner modernizálásának aktusát, s élvezze a két kulturális idősíki összesziki ráztatásának iróniáját. De a Pizskos Harry vélhetőleg nem csupán azért idéztetik meg, hogy a tág értelemben vett műfaji rokonságot képesek legyünk konstatálni, hanem valószínűleg inkább azért, hogy a *Zodiákus* és a Pizskos Harry radikális különbségei nyilvánvalóvá váljanak. Ekként ugyanis az összevetés nem csak kínálkozik, de majdhogynem elkerülhetetlen, s így válik szembetűnővé, hogy a 36 évvel később készült film mennyivel köznapiabb, realistább, életszerűbb korai "elődjénél". Szemben a Pizskos Harry teátrális akciójeleneteivel, túlzó brutalitásával, ökölcataíval, a *Zodiákus*ban egy pofon el nem csattan, nincsenek autósüldözések, tűzparbajok. Pedig a *Zodiákus*ban is tanúi vagyunk a sorozatgyilkos tetteinek, de ebben a filmben a brutalitás ábrázolása a legkevésbé sem tűnik a hatáskeltést fokozni hivatott pusztá eszköznek. Bármennyire szörnyűek is a gyilkosságok, Fincher érzékelhetően arra törekszik, hogy úgy ábrázolja azokat, ahogyan vélhetőleg a valóságban is megtörténhettek. Mintha a rendező azt tűzné ki célul, hogy minél akkurátusabban rekonstruálja az egykor történeteket, mintha minél hívebben akarná újrajátszani a bűneseteket. Ezt az értelmezést erősíti az a szokatlanul hangsúlyos jelenet is, amelyik azt mutatja meg, hogy a taxis meggyilkolása után maguk a nyomozók milyen alapossággal rekonstruálják a bűntettet.

A gyilkosságok épp azáltal váltanak rettegést a lakosságból, hogy a köznapi lét folyamatából "ugranak ki", az élet normális menetét szakítják meg, a mindennapok szokott rutinjából robbannak elő. A sorozatgyilkos tematikájú filmek gyakori jellegzetessége, hogy készítők külsődleges hatáseffektusok alkalmazása révén permanensen riogatják a nézőt, s

¹¹² Király Jenő i.m. p.92.

¹¹³ Collins Jim: *Genericity in the Nineties* in. Film Theory Goes to the Movies (ed. Collins, J., Radner, H., Collins, A. P.) Routledge New York p. 256.

ezzel próbálják meg elérni a kívánt feszültség szintjét. A *Zodiákus* rendezője egészen más módszert követ. David Fincher a részletekre kínosan ügyelő aprólékossággal képezi le a hatvanas-hetvenes évek fordulóján a San Francisco környéki Amerika életét. A zakók szabásától kezdve a kocsmabelsőkön át az autótípusokig minden részlet az eredeti pontos másának látszik, a tárgyi környezet hitelességének megteremtése az egész történet valódiságát hivatott alátámasztani. Ez, vagyis a valódiság látszata, a dokumentumszerűség rendkívül fontos Fincher számára. Mintha minden most történe és mintha minden ugyanúgy, mint akkor. Hiszen ha a rendező képes elérni, hogy a diegézist életszerűnek, valóságosnak és hétköznapiak fogjuk fel, annál inkább részévé tudunk válni az ábrázolt világnak, és annál inkább át tudjuk érezni annak borzalmát, ha az ismerős, mindennapi kozmoszt belülről roncsolja szét a gonosz. Amiben az a leginkább katasztrófikus felismerés, hogy a gonosz nem misztikus lény, nem kívülről támad, hanem a köznapi átlagemberek világának része.

A legkevésbé sem véletlen, hogy a *Zodiákus* ábrázolásmódja ennyire tudatosan mimetikus. A film dokumentumokon alapszik, elsősorban Robert Graysmith könyvén, aki a San Francisco Chronicle rajzolójaként dolgozott és különösen érdekelték az ügy fejleményei. A film szereplőit valós személyekről mintázták (valószínűleg fokozottan törekedve az élethűségre), olyanokról, akik különböző módokon résztvevői voltak a korabeli drámának. A film befejezéseként pedig szakítva a kvázi-fikciós megjelenítéssel a műben dokumentumszerűen ismertetik az ügy végkimeneteléről, illetve a szereplők utóéletéről tudható tényeket. Az alkotógárda olyannyira fontosnak tartja a dokumentumok valóságábrázoló szerepét hangsúlyozni, hogy a *Zodiákus*ban az is szóba kerül, hogy az egyik figura, akinek lehetséges tettesként felmerült a neve, lefilmezte a gyilkosságait, azaz volna itt egy bármi egyéb nyomnál egyértelműbben leleplező anyag. Ha léteznek és előkerülnek ezek a tekercek, akkor nincs tovább rejtély. Csak éppen ezek a filmszalagok nincsenek sehol. Vagyis a dokumentáció nem bizonyít semmit, hiszen legelőször a dokumentálás ténye szorulna bizonyításra, anélkül merő fikció az állítás. Ugyanakkor a kvázi-dokumentum hatást, a történet valószínűsítését erősíti az is, hogy az események idejét és helyszíneit kínos pontossággal adják meg a film készítői. A film dramaturgiája is kronologikus, úgy idézi fel az eseményeket, ahogyan azok egymásutánja a valóságban is bekövetkezhetett. Ami az ábrázolás nézőpontját is meghatározza. Kezdetben tanúi vagyunk az ismeretlen férfi által elkövetett gyilkosságoknak, a későbbiekben pedig arra koncentrálna a film, hogy a rendőrök (illetve később maga Graysmith) miként jutnak a nyomára, ha egyáltalán.

Vagyis meg kell oldaniuk a rejtélyt, s a rejtvényt. A maga nemében természetesen minden bűntény felderítése analóg a rejtvényfejtéssel (ez a metafora hangsúlyos volt már a Hetedikben is), de ez alkalommal ez különösen igaz. A gyilkos ugyanis *Zodiákus* aláírással szimbólumokból, ákombákomokból szerkesztett rejtjeles üzeneteket küld az újságoknak, amelyekben lényegében "halálosztói ars poeticáját" teszi közzé. Amivel nem csak létéről ad hírt, de nyomatékosítja a nyilvánosság számára, hogy közügynek tekinti gyilkosságait. Tudatosan hívja fel magára a figyelmet, s igyekszik ezzel mégoly szörnyű, de önmagáért való bűncselekmény sorozatát, magasabb dimenzióba emelve az egész társadalom érdeklődésére számot tartó eseménnyé avatni. S egyúttal azt is üzeni, hogy ténykedését üldözőivel, a hatósággal, a törvénytisztelőkkel (?) a társadalommal (?) vívott párviadalnak, játszmának tekinti.

Ki az az én?

Ami azonmód nyilvánvalóvá teszi a zsurnaliszták és a nyomozók előtt is, hogy a gonosz egy súlyos személyiségzavarban szenvedő illető képében támadta meg San Francisco és vidéke életét. Avery egy helyütt ki is mondja, hogy ilyesmire csak egy "dilinyós" képes. (Reakciója kísértetiesen hasonlít Mills nyomozóéhoz a Hetedikből.) Olyasvalaki, aki felettébb perverz módon a gyilkosságot választja az önkifejezés egy fajtájának, vagy talán ekként kompenzál személyisége jelentéktelensége miatt, így próbálja kiterjeszteni az én határait, vagy ekként akarja kiélni hatalomvágyát. E pillanatban mindegy is, hogy mi lehet a gyilkosságok oka, a tettek mögött egy megbomlott elme, egy pszichotikus személyiség áll.

De hát mi csodáltnivaló van ezen abban a korban, amelyik - emlékezzünk Deleuze és Guattari szellemes megjegyzésére! - szakmányban "termeli" a skizofréneket. Hát nem úgy jellemezzük-e már-már közhelyszerűen - különösen a pszichoanalízis térhódítása óta - a késő modernitást, mint a személyiség válságának, felbomlásának, szétesésének korát? A XX. század elejétől, az izmusok korától kezdődő időszakot nem úgy tartjuk-e számon, mint a szubjektum kiüresedésének, az én elbizonytalanodásának történetét? Ez az a korszak, amikor az embernek, mint történelmi teremtménynek éppen teremtő (vagyis pszeudo isteni) mivoltáról kell lemondania, pontosabban szembesülnie kell a megrendítő ténnyel, hogy nem demiurgusz, nem a fausti ember, s a világ birtokbavételén keresztül végbevitt önkiteljesítése csak mese. Vagy ahogy Erich Fromm írta: "*A kapitalizmus nem csupán megszabadította az egyént a hagyományos kötelekektől...e hatás másik oldala az, hogy fokozódott az egyén magánya és elszigeteltsége, s egyre inkább áthatotta őt jelentéktelenségének és gyengeségének érzése.*"¹¹⁴

Bevallom a transzcendencia nyűgétől megszabadult autonóm, szubsztantív, saját szabadságára ébredve a világot szervező-tervező uralma alatt tartani tudó, s azt önmaga képére formáló, célracionálisan cselekvő emberről szóló elbeszélést némelykor hajlamos vagyok inkább mítosznak tartani, mint eredetnek. S éppen ezért a kegyelmi pozíció elvesztéséről regélő narratívákat is a *kellett lennie* érthető vágya által életre hívott apokrifnek. Adorno szerint például "*hiú az a remény, hogy az önmagában ellentmondásos, széteső személy nem maradhat fenn generációkon át, hogy a rendszernek az ilyen pszichológiai hasadáson össze kell roppannia, hogy maguknak az embereknek lesz elviselhetetlenné a sztereotípiának individuálissá való hazug átmázolása. A személyiség egysége már Shakespeare Hamletje óta látszatként mutatkozott meg.*"¹¹⁵ De mindez mit sem változtat azon, hogy a veszteségtudat elbeszélése ma már beleivódott a mindennapi gondolkodás immanenciájába, a tragikus hiány érzetének átélése pedig a köznapi lét velejárója.

Vagyis nem az én bizonytalan státusza kérdéses (hanem legfeljebb az, hogy bizonytalanná lett-e, vagy mindig is az volt, csak éppen erre, történeti értelemben, nem régiben eszméltünk rá?). De tényleg ki is az én ma? Valószínűleg nem véletlenül adta éppen ezt a címet sikeres könyvének nemrégiben például Claude Morali is. Erre a kérdésre természetesen pozitív válasz alig születik, de konkrét se nagyon. Jellemző módon az egyik

¹¹⁴ Fromm, Erich: *Menekülés a szabadság elől* (1993) Akadémiai p.95.

¹¹⁵ Horkheimer, Max - Adorno, Theodor. W. : *A kultúripar* in: *A felvilágosodás dialektikája* (1990) Gondolat - Atlantisz - Medvetánc p. 187.

legtöbbet idézett passzus sem afirmatív, hanem kifejezetten dekonstruktív, a szubsztatantív én fogalmát, illetve inkább a reá vonatkozó ideológiát lerombolni kívánó szöveghely: "A kérdés többé nem az, hogy egy szubjektum szabadsága miként hatol be a dolgok sűrűjébe és miképpen ad nekik értelmet... A kérdés inkább a következő: hogyan, milyen feltételek és formák között lép fel ez a szubjektumnak nevezett valami a diskurzus rendjében? Milyen pozíciót tölthet be, milyen funkciókat láthat el, s milyen szabályoknak engedelmeskedik a különféle típusú diskurzusokban? Röviden, a szubjektumot (és helyettesítőit) meg kell fosztanunk kreatív, őseredeti szerepétől és a diskurzus változó, komplex függvényeként kell elemeznünk".¹¹⁶

Így válik aztán az én a szimbolikus rend alávetettjévé, szignifikációs funkcióvá, középpont nélküli struktúrává, már ha létezik szubjektum egyáltalán. De ha létezik is, nem fixálható, töredékes, rizomatikusan oszlik el a tér-időben, a személyiség integritása pedig már nyomaiban is alig lehető fel. Miközben a szubjektum legalábbis Lacan szerint ugyanakkor törekszik a harmóniára, az én eredeti egységének helyreállítására, a *discordance primordiale* kiküszöbölésére. S a kísérlet kudarca elementáris feszültségeket okoz. Amelyek kisülésekor előfordulhat, hogy egy első pillantásra szerelőnek vagy könyvelőnek látszó illető saját énje határait kitágítani akarván Istennek képzele magát, s, hogy bebizonyítsa nyomorult embertársainak: a markában tartja őket, sorsuk felett hatalma van - szép sorban leöldösi őket. Ehhez nem kell francia posztstrukturalistákat olvasni, csak benne élni a huszadik század hetvenes éveinek személyiséget megnyomorító, az én szubsztatantív alapját kikezdő valóságában. (Riesman ekkor már régen megírta a magányos tömegről szóló slágerkönyvét.)

A Zodiákus azt írja üzeneteiben tettei "magyarázataként", hogy embereket öldösni szórakoztatóbb, mint állatokra vadászni, és különben is az ember a legveszedelmesebb faj a földön. Lám, lám az emberi faj gyűlöletének szintjére transzponált negatív szublimációban fellelhető nyilvánvalóan árulkodó önmegvetés.¹¹⁷ Később kiderül, hogy ez az "érvelés" nem eredeti, de ha Zodiákus használta, nyilván maga is osztja az emberiség iránti gyűlöletet. Ami tulajdonképpen nagyrészt nem más - mondanák az analitikusok - mint az egyént ért sérelmek és kudarok miatt kialakult önmegvetés védekező-hárító kivetítése a fajra.

David Fincher vélhetőleg nagyon tudatosan dolgozta ki annak a jelenetnek minden kockáját, amikor először találkozunk a vásznon Arthur Leigh Allennel, a feltételezett gyilkossal. A figurában nincs semmi különös, nem mondanám, hogy ha megmérnénk a vennél-e ettől az embertől használt autót című teszttel, akkor igennel válaszolnék, de nem is tűnik ijesztőnek, s főként nem elmebetegnek. Igaz, kiderül róla, hogy szereti fogdosni a kisgyerekeket, de ettől csak visszataszítónak tűnik, nem gyilkosnak. Ettől még olyan, mint bárki más. Mint a szomszéd, akivel maradtál már kettesben a félhomályos lépcsőházban, és meg sem fordult a fejedben, hogy... És ez fontos. Az, hogy a gonosz köznapi, szürke, lehetne közülünk való. Olyannyira, hogy amikor a Zodiákus már jó ideje rettegésbe tartja a környéket, hirtelen mintha átszakadt volna a gát: köznapiságukba belezavarodott emberek kezdenek el sorban Zodiákusnak "jelentkezni". Ők is elhiszik, hogy akármelyikük lehetne. Az a valaki, aki belesimul az átlagemberek világába, a mindennapi élet része, azaz belülről rombol, belülről támad. Nem mellékesen a rendező ravasz módon a tettes köznapiságát,

¹¹⁶ Foucault, Michel: *Mi a szerző?* in: *Nyelv a végtelenhez* (1999) Latin betűk, Debrecen p. 137.

¹¹⁷ V.ö.: Kristeva, Julia: *Bevezetés a megalázottsághoz* (1996) Café Babel, 20. 169-184.

behelyettesíthetőségét hangsúlyozva áldozhat egy kicsit a hagyományos krimi dramaturgia oltárán is. Ahogyan a közönséges krimik alapsémája szerint a mindenki lehet bűnös tétele úgy értendő, hogy utolsó pillanatig több gyanúsítottnak kell lennie, úgy kell szituálni a figurákat, hogy a néző a motiváció, a jellemstruktúra, a habitus alapján többekről feltételezhesse a tett elkövetését. A Zodiákusban azután, hogy a figyelem hangsúlyosan ráterelődött Arthur Leigh Allenre, a rendező eltéríti a cselekmény kibomlását ettől az iránytól, és új gyanúsítottakat emel be a képbe, még hozzá kissé váratlanul és előkészítetlenül. Valaki felhívja Graysmith-t és egy bizonyos Rick Marshall személyében, név szerint is megnevezi a gyilkost. Ő az, aki állítólag lefilmezte volna a gyilkosságokat, de hát már az a történet is elég hihetetlennek tűnik, mely szerint egy barátjánál rejtette volna el a szalagokat, majd pár évvel később elvitte őket. Ez a figura nem is jelenik meg a műben, s bár lehet, hogy a valóságban tényleg volt a nyomozásnak egy ilyen iránya, a filmbe illesztett motívumként elég szerencsétlenül van adaptálva ez a szál. A másik potenciális tettessel, egy bizonyos Bob Vaughn-nal, sem járunk jobban, mert őt meg kifejezetten az ábrázolás módja teszi gyanússá. Ugyanis a rendőrség potenciális tettesként nem tartotta számon, viszont a Graysmith-szel való találkozását Fincher úgy komponálja meg - kissé hatásvadász eszközökkel egyébként: kísérteties helyszín és körülmények, külön figura, s főként Graysmith félelemteli reakciói - hogy Bob Vaughn is lehetséges Zodiákussá váljon a néző szemében. Mert hát bármelyikünk lehetne a gyilkos, egy átlagember, egy köznapi halandó, aki nem diabolikus lény, mint John Doe a *Hetedikből*, s pláne nem szörny, mint az *Alien* kimérája.

Nyomkeresők

A filmben ábrázolt világ köznapi voltát nyomatékosítja az a tény is, hogy a nyomozók is átlagos fickónak tűnnek, nemhogy egy Bullit vagy Harry Callahan nincs köztük, de még egy Kojak sincs. Toschi és Armstrong nyomozók valamint Mulanax őrmester semmiben sem hasonlítanak, mondjuk a Pizkos Harry kemény öklű magányos zsarujához, aki szinte emberfeletti képességekkel rendelkezvén egyedül állítja helyre a világ rendjét. S aki éppen azért, hogy érvényt szerezhessen a magasabb rendű ethosz kívánalmainak, magáról tesz a konkrét mindennapok törvényeire. A Zodiákus nyomozói nemhogy nem emelkednek ki a köznapi valóságból, de hangsúlyozottan annak szerves részei, egyáltalán nem rettenthetlen magányos hősök, hanem egy akadozva, jól-rosszul dolgozó csapat részei. Az a tény különösen figyelemre méltó, hogy szemben a hollywoodi krimi műfajában nagyon erős vonulatnak számító magányos kopó hagyományával Fincher a nyomozók team munkájára helyezi a hangsúlyt, minek következtében többnyire az derül ki, hogy ezek az emberek egy nem túl olajozottan működő gépezet részei hatásköri vitákkal, területi illetékességi ellentétekkel, pizslicsáré összezőrdülésekkel. E tekintetben külön hangsúlyt kap, hogy a nyomozók munkáját miként befolyásolja az információ csere-és áramoltatás lehetséges szintje. Egyfelől szembesülünk a kor technikai fejletlenségével: nem véletlenül hangsúlyozza több nyomozó is, hogy nincs faxuk. (S akkor számítógépről, mobilról értelemszerűen ne is essék említés). Mai fogalmaink szerint ez őskori állapot és nyilván hátráltatta a nyomozást. Ami annál is feltűnőbb, mert a másik oldalon viszont a médiafetisizmus jelei nagyon is árulkodóan látszanak már a filmben. Armstrong nyomozó egy alkalommal azért tart hitelesnek egy információt, "mert bementék a tévében". Barbier és Lavenir ugyan kicsit későbbre teszik a jelenség kialakulását, de Amerikában már a film

történéseinek idejében jellemző lehetett, hogy "*a televízió akkora hegemóniára tett szert, hogy amiről nem számol be, az a közvélemény számára voltaképpen nem is létezik.*"¹¹⁸ Még a kommunikációs eszközök technikai értelemben vett forradalma előtt vagyunk, de már érzékelhető, hogy mennyire kifejtett az a mutáció, amelynek végeredményeként a média alapjaiban formálja majd át a közgondolkodást. A televízió növekvő befolyását és hatalmát bizonyítja az is, hogy az állítólagos Zodiákus nyilvános élő adásban kíván virtuálisan találkozni, és dialógust folytatni egy híres ügyvéddel. A műsor, a program - hiszen mi más lenne a tévétársaság számára egy ilyen "talk-show", mint az üzletet fellendítő, nézettséget növelő produkció -, létre is jön, s kiderül persze, hogy ez a műsorszám is a hírhedt *15 perc hírnév* alosa. Egy elmeotthoni ápolat használta ki az alkalmat a közfigyelem kizsárolására, egy kis extra szereplésre. De igen jellemző a televízió mákonyára, hogy a derék lunatikus nem elégedett meg azzal, hogy csupán betegtársai előtt adjon hírt szereprepertoárja bővüléséről, hanem a sorozatgyilkos hisztériát kiváltó ismertségét használta fel arra, hogy Zodiákusként a széles nyilvánosság előtt produkálhassa magát.

Olykor úgy tűnik, mintha a kísérteties ügy felderítésére hivatott emberek inkább valami bürokratikus hálózat hivatalnokai volnának, s nem a bűn üldözőiként a köznapis szerint különleges felhatalmazással bíró valakik. Elég szokatlan módon a rendező ügy jellemzi ténykedésüket, hogy ezek az emberek nem dolgoznak hibátlanul, utólag derül ki, hogy olykor figyelmetlenek voltak, elsiklottak egy-egy fontos részlet felett, nem vettek észre árulkodó nyomokat stb. Ezek a nyomozók tényleg átlagemberek meglehetősen földszintes vágyakkal (csak Toschi nyomozó hírnév szomszja tűnik kivételesnek), nincs bennük semmi rendkívüli.

S ők ugyan megtesznek minden tőlük telhetőt az ügy felderítése, a rejtvény megoldása érdekében, közel is jutnak a feltételezett tetteshez, de perdöntő bizonyítékot nem sikerül ellene felmutatniuk. Bár ez az azonosítás sem egyszerű ügy, hiszen éppen a személyiség relativizálódásának korában minden kétséget kizáróan megállapítható-e bárki identitása? Amikor a nyomozók első találkozásuk alkalmával faggatják Arthur Leigh Allent, a férfi a kihallgatás egy pontján leszögezi: nem én vagyok Zodiákus. Csakhogy korábban tanúi lehetünk annak, hogy a Zodiákis megfenyegette Paul Averyt, mire a fél város elkezdett "*nem én vagyok Paul Avery*" feliratú kitűzőt hordani. Természetesen maga Paul Avery is. Szóval akkor ki kicsoda is itt, illetve mit is érünk az önazonosságra vonatkozó kijelentésekkel? Az meg csak finom csavar, hogy korábban a Zodiákus majdhogynem sértetten reklamálta, hogy miért nem hordanak az emberek Zodiákus-kitűzőt.

Időközben azonban a sorozatgyilkos átmenetileg szünetelteti irtó ténykedését, így az ügy ellaposodik, az érdeklődés lanyhul. S ekkor fordulat következik be a történetben. Robert Graysmith a Chronicle rajzolója, akit addig is élénken foglalkoztatott a rémtörténet, könyvet kezd írni a sorozatgyilkos ámokfutásáról. Egyre inkább belebonyolódik az ügybe, archeológusként tárja fel az archívumban porosodó aktákat, újraértelmezi a tényeket, ugyanakkor friss bizonyítékok után kutatva szabályos nyomozást végez. Vagyis megpróbálja ő megoldani a rejtvényt, s átveszi a profi nyomozók funkcióját. Igaz, segítséget is kap tőlük a szálak újragombolyításához. Az egyik jelenetben, amikor Graysmith Toschi nyomozóval találkozik, előadja neki azokat a következtetéseit, amelyeket a feltételezett gyilkos könyvtár látogatási szokásai alapján vont le. Mintha csak

¹¹⁸ Barbier, F. - Lavenir, B. C. : *A média története* (2004) Osiris p.299.

a *Hetedik* vonatkozó jelenetét látnánk - mutatis mutandis - meglevenedni. Idővel azonban Graysmith már-már az ügy mániákusává lesz. "Tudnom kell, ki ő. Szembe kell állnom vele, és a szemébe kell néznie. Tudnom kell, hogy ő az." - mondja Graysmith. És úgy lesz. 1983-ban Robert Graysmith betér valami boltba és ott állnak egymással szemben ő és Arthur Leigh Allen, aki ott vélhetőleg alkalmazott. Hosszan néznek egymás szemébe.

Graysmith az ügy megszállottjává válik, szinte rögeszmésen igyekszik kideríteni az "igazságot", miközben fokozatosan megváltozik a személyisége: mindennapi kötelességeit elhanyagolja, viselkedése zavarossá válik. Ezért felesége ideiglenesen elköltözik otthonról, míg a munkahelyét ő hagyja ott. S persze értelemszerűen adódik a kérdés: vajon az ilyesfajta megszállottság meddig tekinthető természetesnek, ezek a mániákus reakciók mikor hágnak át a normalitás határait? Ki mondja meg, hogy hol húzódik a mezsgye a köznapi értelemben szokatlan, különc viselkedés és a pszichotikus tünetek között? Ami nyilvánvalóan sugallja a Zodiákus és Graysmith személyiségrajzának összevetését is, s a megkerülhetetlen kérdés felvetését: ki mondja meg, hogy ki számít a társadalom szemében épelméjűnek? Persze már az összehasonlítás pusztá ténye is szándékosan túlzó, hiszen Robert Graysmith magán kívül nem okoz kárt senkinek. Csak saját energiáját emészti fel a már veszettnek látszó ügy revitalizálásáért folytatott harca. Kétségkívül ő jut legközelebb a megoldáshoz, de egyértelmű bizonyítékkal ő sem tud szolgálni.

Sorozatgyilkosok egymás tükrében

Érdekes viszont, hogy a rendező finoman, szofisztikált eszközöket alkalmazva de vállalja az ítélezést, pontosabban a többlettudás ódiumát, igaz, ez csak a film másodszori megtekintése során derül ki. Leigh Allen bemutatásakor ugyanis a rendező hangsúlyozott vonásként emeli ki, hogy a férfi sántít. A taxis meggyilkolása után pedig előkerül két járőr, akik röviddel a tett elkövetése után láttak a helyszín közelében egy férfit, aki húzta a lábát. S miután a film másodszori megtekintésekor erre a motívumra figyel az ember, az is valószínűsíthető, hogy a *Zodiákus* elején bemutatott gyilkosságok elkövetője szintén sántít. (Úgy látszik ez a fogyatékoság óhatatlan jellemzője a gyilkos szörnyetegeknek, hiszen John Doe is sántított a *Hetedikben*, s ugyanúgy Kaiser Soeze a *Közönséges bűnözőkben*, akit éppúgy, mint Fincher *Hetedikjének* mészárosát Kevin Spacey alakított.)

Persze ez a hasonlóság a Zodiákus és John Doe között a kis testi hibák terén valószínűleg nem véletlen. Vélhetőleg nem én leszek az egyetlen, aki megpendíti, hogy a *Zodiákus* sok szempontból a *Hetedik* párdarabja. Már önmagában az a tény is eléggé nyomatékosítja ezt az állítást, hogy mindkét alkotásnak sorozatgyilkos a "főszereplője".¹¹⁹ De óriási különbség van kettejük között, mondhatni egymásra rímelve ellenpontozzák egymást.

John Doe, a *Hetedik* mészárosa, - mint korábban láttuk - a Pusztítás, az utolsó Ítélet, az Apokalipszis allegorikus megtestesítője. Ő magát a halál angyalának, a bosszú eszközének tartja, aki Isten pallosaként lesújt a bűnben és fertőben dagonyázó emberiségre.

¹¹⁹ Appignanesi és Garratt a *Neszeneked posztmodern* című kiadványban - (1995) Ikon p. 143. - a sorozatgyilkosokról szóló filmeket vagy sorozatokat tipikus posztmodern jelenségnek tartják, külön kiemelik a *Báránnyok hallgatnak* című Jonathan Demme rendezte mozi, melyet szokás úton-útfélen hozzámérni Fincher *Hetedikjéhez*.

Ezzel szemben a Zodiákus John Doe profanizált, szekularizált, lefokozott variánsa. John Doe tényleg démoni, diabolikus figura, átjárja a gonosz grandiozitása, a rossz transzcendenciája, ezzel szemben a Zodiákusban a gonosz antropomorfizálódott, kisszerű, mindennapi variánsát üdvözölhetjük. A Zodiákus tulajdonképpen a John Doe-éhoz hasonló "érvekkel" próbálja magyarázni tetteit, mégis az emberi faj elvetemültségéről szóló tézise - túl azon, hogy eleve másodkézből való - mintha valamiféle földszintes derivátuma, paródiája volna John Doe monumentálisan tébolyult eszméinek. John Doe kiválasztottnak, elhivatottnak tartja magát, a Zodiákusról a forgalmazott "ideológia" ellenére leginkább az derül ki, hogy szeret embert ölni. John Doe megszállott, a Zodiákus "hobbi" gyilkos. És pontosan ez benne a félelmetes. Az, hogy a szörnyűségesen katartikus tett így szimplifikálódott, hogy már nem a maga nemében impozánsan torz küldetéstudat okolja, hanem legfeljebb hamis, vásári, kölcsönzött magyarázkodás. Olyannyira, hogy egyszer-egyszer az a gyanúnk támad, hogy megtanulva a mediatizált világ szabályait a Zodiákus egyenesen "a közönségnek játszik". V.ö: a Zodiákus-kitűző ötlete. És talán már a filmjogok járnak az eszében, hiszen azt tudakolja, vajon ki alakítja majd az ő szerepét a hollywoodi darabban.

Ugyanakkor talán ettől lesz Zodiákus működése még traumatizálóbbr, sokkolóbbr. Ő ugyanis nem a Transzcendens Gonosz megtestesítője, aki kívülről támadva akarja lerombolni Sodomát és Gomorát, hanem az antropomorfizált, dehumanizált, szürke rossz, aki elvegyül köztünk, s mint valami rákos organizmus belülről roncsolja a társadalom szövetét. S pontosan azért nehéz azonosítani és elkülöníteni, mert magára ölti a többiek alakját, sikeresen mimikrizik, olyan, mint mindenki más. Gondoljuk csak meg: John Doe-t végül, még ha saját akaratából is, de lelövi Mills nyomozó. A Zodiákust soha nem kapták el. A nyomában voltak, talán azonosították, talán rá is lehetett volna bizonyítani a gyilkosságokat, talán nem. Mindenesetre egyértelmű bizonyossággal ebben az ügyben semmit sem lehet állítani. Talán csak azt, hogy maga az általános elbizonytalanodás folyamata jutott igen előrehaladott stádiumba, a kérdések pontos megválaszolhatóságába, az egyértelmű, a nyilvánvaló, a magától értetődő döntések lehetőségébe vetett hit ingott meg alaposan. Tényszerűen kizárólag annyi mondható, hogy a Zodiákus még csak bíróság elé sem került, vagyis tetteiért soha sem bűnhődött meg. Igaz, ami igaz, jól elvegyült köztünk.

Azt jelentené ez, hogy már nem vagyunk képesek felismerni és hatástalanítani a belülről ránk támadó gonoszt? Vagy szimplán csak azt, hogy futni hagyunk egy elmebeteg gyilkost?

Ez az igazi talány.

Posztmodern hibrid

És azt el tudjuk képzelni, hogy Ingmar Bergman mondjuk ABBA-klipet rendez? Vagy Fassbinder Adidas-reklámot? (Persze ebben is Fellini a kivétel, mert ő élete vége felé

forogtató reklámfilmeket a tévének.) Huszonöt-harminc évvel ezelőtt azért ritkaságszámba ment volna, ha művészfilmek alkotójával zenés videók meg commercial-félék előállítójaként is találkozhattunk volna.

David Fincher filmográfiája viszont bővelkedik videóklipekben és reklámspotokban. Az Aerosmith-től kezdve Madonnán át Stingig a popkultúra jeleseinek filmjeit készítette, míg az általa jegyzett reklámok világhírű italmárkákat és sportszergyártó cégeket illetve termékeiket népszerűsítene. De ennél is lényegesebb kérdés, hogy ezek a filmek miként is könyveltetnek be a rendezői életműbe. Az IMDB-n megadott filmográfiában például a Madonna-klip az oeuvre szerves részeként vannak feltüntetve; vagyis a rendező nem mellékterméknek, "megélhetési" ujjgyakorlatnak, pusztán pénzes bulinak tekinti ezeket a munkákat. Hanem egyéb alkotásaival egyenrangú művekként vállalja őket. Ma már valószínűleg azon nemzedékek tagjai vannak többen, akik nem is értik, hogy egykor nem volt ennyire magától értetődő, ha egy rendező kereskedelmi típusú meg popkulturális darabokat forgatott. Pedig bizony volt idő - nem is olyan régen - amikor az "igazi" művész az önkifejezés elárulásának, alantas bérrabszolga munkának tartotta, mondjuk a reklámfilm készítést. Az artisztikum Olümposzán lépdelő alkotó nem ereszkedhetett alá a kisszerű üzlet világába, nem keveredhetett holmi kalmárszellemű iparos tevékenységbe. A szabad művész nem adhatta el magát, nem dolgozott megrendelésre (már ha megtehetette, fűzzük hozzá kajánul). Ez a szemlélet olyannyira beleivódott a köztudatba, hogy a művészet iránt érdeklődő befogadók is úgy tartották: egy dolog a művészi alkotás, a másik meg az "alkalmazott képrögzítés". Amely gögben természetesen kifejeződött egyfajta hatvannyolcas ihletésű, az egydimenziós fogyasztói létet elutasító romanticizmus is.

A szent konzumáció ...

A diáklázadások hullámaint követő konzervatív majd utána a neokonzervatív eszme térhódítása viszont alapvető változásokat hozott a kapitalista társadalmak szemléletmódjába, életfelfogásába. Ismét megerősödött a formáció dinamikáját biztosító piaci logika, ami értelemszerűen együtt járt a fogyasztás kultuszának felívelésével. Javakat birtokolni immár nem csak szükséglet kielégítés, de hobbi, időtöltés, sőt önkitaljesítés lett. A yuppie-k megjelenésével, majd pedig a kilencvenes évekre különösen a fogyasztás nem pusztán kívánatos és követendő életformává, hanem úgyszólván vallássá lett. Bár Guy Debord már korábban leszögezte: "*Az árufetisizmus az eksztázis hasonló pillanatait mutathatja, mint a régi vallási fetisizmus a maga transzállapotaival és csodás gyógyulásaival.*"¹²⁰ Hiszen az önnön jelentéktelenségéből más módon, például alkotás révén kitörni képtelen egyén saját lényegének manifesztációját, léte fontosságának öngazoló bizonyítékát szemlélhette felhalmozott javaiban. Ráadásul a piaci logikának megfelelően a termékekbe helyezett, eltárgyasított személyiségek versenye is létrejöhetett a hivatásszerűen vásárolt áruféleségek összemérése révén. Ha semmiben nem vagy kiváló, nincs, amiben kiemelkednél az átlagból, még akkor is birtokolhatsz több csecsebecsét a

¹²⁰ Debord, Guy: *A spektákulum társadalma* (2006) Balassi kiadó-BAE tartóshullám p.40.

szomszédodnál, lehetsz kiválóbb fogyasztó. A kapitalizmus mechanizmusa a legrafináltabban manipulatív módon rekrutálja híveit, hiszen az áruk elérhetősége mellé fontos szociálpszichológiai "jutalmakat" is kínál az egyénnek; a konzumerista lét ugyanis egyszerre kvázi-demokratikus (elvből mindenki lehet fogyasztó) és kiválasztó (de te lehetsz ugyanakkor a másinál jobb fogyasztó).

Mindenesetre a szociológusok szinte egyöntetűen abban látják a társadalomfejlődés új fázisának a korábbtól markánsan elkülöníthető specifikumát, hogy a posztmodern szubjektum igenli, élvezi, és célnak tekinti a fogyasztói életformát. A posztmodern számára vége a lelkiismeret furdalásos kapitalizmusnak, amelyik még érzett valami szégyenfélét a benne foglalt egyenlőtlenségek és igazságtalanságok miatt. A posztmodern társadalom újkapitalizmusa üdvözli és éljenzi a fogyasztói hedonizmust, és nem törődik annak árával.

Ez a fogyasztói bacchanália természetesen soha nem látott mennyiségű áru termelésére és cseréjére támaszkodott. Az viszont, hogy az egyes árucikkek vagy márkák legalább megkíséreljenek kitűnni a fogyasztási cikkek mérhetetlen tengeréből egyre intenzívebb reklám hajcihőt igényelt. Ami pedig egyre hatalmasabb méretűvé váló, önállósult pr- marketing és hirdetési iparág kialakulását segítette elő.

Mindezzel párhuzamosan - szoros összefüggésben az előbbiekkal - a digitalizáció, komputerezáció és az elektronika vélhetőleg az emberi percepciót is átformáló boomszerű fejlődésének lehettünk tanúi. Elképesztő mértékben elszaporodtak a vizuális ingereket termelni és befogadni képes apparátusok, soha nem látott mértékben megnövekedett a látvány effektusok számára kínálkozó felület, hihetetlenül intenzívvé vált a képi kommunikáció tere. A posztmodern kor alapvető jellegzetessége, hogy minden más fajtát háttérbe szorító módon uralkodóvá vált benne a vizuális kommunikáció. "*Ez egy vizuális, filmszerű kor*",¹²¹ írja Denzin lényegében Baudrillard híres tézisére támaszkodva, miszerint "a film és a televízió Amerika igazi valósága". Nem csoda, ha az üzleti világban - sokszorosára kiterjedt hatóereje miatt - rendkívül megnőtt a vizuális reklám szerepe, már nem pusztán a business kötőanyaga, hanem szimbóluma is lett. Ami a formák dinamizálódáshoz vezetett, hiszen az üzleti kommunikációban óriási fontosságra szert tett reklámoktól átütő hatást, figyelemfelkeltő erőt, és ezáltal a kifejezőmód - bár korlátok között tartott - állandó esztétikai megújulását várták el. S mivel a reklám formanyelve tulajdonképpen a művészet nyelvéből (képzőművészet, film) táplálkozik, a metonímia jótékony hatása, valamint a kontextualitás kulturális természete miatt (v.ö.: a televíziós reklámok eggyé olvadása a műsorfolyammal) a reklám mindinkább önálló kifejezési formává emancipálódott.

Mindezzel párhuzamosan zajlott a popkultúra totális elüzletiesedésének folyamata is. Azok után, hogy a virág gyermekeinek pszichedelikus álmai, a beatmozgalomnak az életforma és világszemlélet lehetséges forradalmáról szőtt illúziói szertefoszlottak, a beat átváltozott popzenévé és a szórakoztatóipar legjövődélmezőbb ágává vált. Az előbb említett elektronikai ipari boom pedig hozzájárult ahhoz, hogy az immár ideológiai "terheitől" megszabadult pop termékek korlátlan mértékben teríthetők legyenek az egyre szélesebb felvevő piacon. Minden lehetséges térben és az összes kínálkozó felületen a pop

¹²¹ Denzin Norman, K.: *Images of Postmodern Society* (1991) Sage Publications London p. viii.

jelek áradata villódzott. Az élet minden pórusába behatoló pop a tömegkultúra legalapvetőbb ágává és kifejezési módjává vált.¹²²

A reklámnak s a videóklipnek amúgy is nagyon sok közös formai és szerkezeti sajátossága van de még fontosabb a posztmodern fogyasztói ethosz lényegét autentikusan kifejező azonosságuk. Ezt az összefüggést más aspektusból világítja meg Mike Featherszone azt írván, hogy "*A konzumációs kultúra fogalma arra a változásra utal, hogy a fogyasztás már nem csak áruk és értékek, hanem jelek, és képek fogyasztását jelenti. S az ebben a jelenségben rejlő azon képesség miatt, hogy folyamatosan átformálja a fogyasztás kulturális és szimbolikus aspektusát, helyesebbnek látszik áru-jelekről, fogyasztás-jelekről beszélni. A konzum-társadalom kultúrája ezért töredezett jelek és képek lebegő komplexumának tekinthető, amelyik szünni nem akaró jeljátékot produkál destabilizálva a hagyományos szimbolikus jelentéseket és kulturális rendet.*"¹²³

A reklám- és popklip a maga villódzó, vibráló, kaleidoszkópszerűségével megjeleníti és kifejezi a posztmodern egyik legkarakteresebb jellemzőjének látszó felszínességet. A posztmodern megszünteti az olyasfajta dichotómiákat, mint jelenség és lényeg, felszín és mögöttes tartalom; csak az van, ami megmutatkozik, a jelenségek mögött ne keress mélyebb értelmet, a látszat maga a valóság. Felületesek ezek a formák abban az értelemben is, hogy csak az élet csillogást, gondtalanságot és boldogságot imitáló felszínét mutatják. De leginkább azért reprezentálják a felszín dimenzió nélkülségét, mert nem tesznek mást, mint magának a fogyasztói létmódnak a nagyszerűségét hirdetik és ünneplik. Fogyassz, élvezz, kapcsolj ki, pontosabban kapcsolódj be a szórakozás és fogyasztás csillogóan lenyűgöző, az élet végső értelmét jelentő világába. A reklám és pop a maga felületes, önmagára utaló jellegével, amelyben a hirdetett áru, vagy a felmutatott popikon csak helyettesíthető invariáns, valójában ennek a felszíni világnak az örömét hirdeti.

Ezért váltak mára a reklám- és popklipek a posztmodern lényegének legautentikusabb megnyilvánulási módjaivá és legjellemzőbb kulturális kifejezési formáivá. S inentől kezdve teljesen értelmetlen dolog azt firtatni, hogy egy jegyzett rendező miért forgat reklám- és popklipeket. Egy ilyen kérdés ma egyszerűen nevetséges. Egy reklámban és popvideóban utazó rendező jól fizetett és magas presztízzsel bíró szereplője a tömegkulturális iparnak.

... és kritikája

¹²² Hogy a pop a mai kultúrában mennyire minden mást háttérbe szorítóan uralkodó szerepet tölt be, annak regisztrációra találtam a minap egy érdekes példát. Tamás Gáspár Miklós, a régió egyik legkitűnőbb elméje egy alapvetően közéleti tárgyú, politikafilozófiai indíttatású eszme-futtatásában fontosnak tartja leszögezni, hogy "*negyven éve már a kultúrafogyasztás középpontjában a zene áll, elsősorban a rock, a szinte teljesen artikulálatlan minimális >romantika<...*" Tamás Gáspár Miklós: *Kelet-Európa új válsága* Népszabadság 2007. július 25.

¹²³ Featherstone, Mike: *Undoing Culture Globalization, Postmodernism and Identity* (1995) Sage Publications London p. 75.

Amilyen nyilván David Fincher is. Ami azért rendkívül érdekes, mert mint láttuk, ha valaki ő aztán a maga ironikus módján igen érdes bírálatban részesíti filmjeiben a fogyasztói társadalmat. Míg a másik oldalon a konzumtársadalom emblémáját jelentő reklámfilmeket készít világcégeknek és poptáplálékot a nagyétvágyú szórakoztatóiparnak. Én itt látok némi következetlenséget (hja, a régi iskola) ugyanakkor érzékelem a szemlélet megint csak tipikusan posztmodern elaszticizmusát. Mi szerint a művészt a filmjeiben levont mégoly éles esztétikai természetű ítélet sem kötelezheti működésének más területén munkaaszkezzissel járó morális következtetések levonására. Ugyanakkor Fincher filmjeinek nem egy jelenete arra utal, hogy ő is érzékeli az ellentmondást. Azt talán túlzás lenne állítani, hogy a *Harcosok klubjában* a személyiség megkettőződése egyben a rendező dilemmáját is tükrözné, de hogy foglalkoztatja a kérdés azt, például a bizonyára önironikusnak és szubverzívnek egyaránt tekinthető IKEA-s jelenet tanúsítja. Fincher ebben a filmjében a bornírt fogyasztói mentalitás illusztrálásához egy IKEA-reklámnak beillő jelenetsort készített. Igazi szofisztikus, többféleképpen értelmezhető snitt volt, hiszen a vállalat nem szólhatott egy szót sem, elég profi népszerűsítő filmet kapott (gondolom: a pénzért). A kontextusnak viszont, nem tudom, örültek-e, hiszen a cég neve úgyszólván az irracionális fogyasztói magatartás indexévé vált.

Érdemes ebből a perspektívából szemügyre venni, immár a filmek mindegyikét tekintve, a fogyasztói társadalmat ért bírálatot. A *Hetedikben* vagy a *Harcosok klubjában* számtalan vita és szentencia szól a társadalmi közönyről, a fogyasztói beállítottság kártékonyaságáról stb. A *Játszmában* szépen kirajzolódik Nicholas Van Orton alakján keresztül (nem véletlenül mondja neki az öccse, hogy "seggfej lettél") a brókerkapitalizmus minden elfogadhatatlan ellentmondása. Aminek yuppie-változatával aztán a *Harcosok klubjában* találkozunk. David Harvey találó kifejezéssel *Casino-kapitalizmusnak* hívja ezt, és kifejti, hogy "ennek az üzleti és pénzügyi boomnak a nyomában kifejlődött egy egész Yuppie-kultúra a maga dzsentri cicomájával, a szimbolikus tőke, a divat, a design és a városi élet minősége iránti figyelmével és fogékonyságával."¹²⁴

Ennek a direkt kapitalizmuskritikának a számomra leghatásosabb jelenetével mégis a *Pánikszoba* szolgál. Megfelelő lélektani előkészítés után, hiszen Burnham az életmentő injekciót adja be Sarah-nak, mondja a dúsgazdag család sarjának, hogy "bárcsak ilyen lakásban nőhetne fel a kölykőm". Ez azért jó megoldás, mert a dramaturgiailag sűrű helyzet két olyan, amúgy fényévnnyi távolságra lévő társadalmi réteg tagját sodorja közel, akik egyébként legfeljebb a modern úr-szolga viszony keretében érintkeznének egymással. S Burnham az egzisztenciák összemérésekor a két gyermek lehetőségeit hasonlítja össze. Márpedig az ő esetükben nem a személyes érdem, hanem születésük szerencséje vagy szerencsétlensége dönt társadalmi helyzetük alakulása felől. És világos, hogy Burnham kölykének a leghalványabb esélye sincs arra, hogy valaha a Sarah-éhoz fogható életet élhessen. Ez azért elég plasztikus bírálata a viszonyoknak.

Fincher azonban túlnyomórészt - persze elsősorban a *Harcosok klubja* domináns tónusa kelti ezt a hatást - ironikus módon viszonyul napjaink újkapitalista társadalmához. A *Játszmában* elég sok ilyen temperálású jelenetet találunk, de még az alapvetően nyomasztó hangulatú *Hetedikben* is fellelhető ez a regiszter: eléggé ironikus jellemzése például a bizalmon alapuló piaci társadalom működésének az, ahogyan Mills nyomozót bepalizza az ingatlanügynök.

¹²⁴ Harvey, David: *The Condition of Postmodernity* (1990) Cambridge; Oxford, Blackwell p. 332.

De a legemlékezetesebb természetesen a *Harcosok klubja* végletes iróniája. Fincher nyilván már az alaphelyzetet is szándékosan úgy alakította ki, hogy az ironikus ábrázolásmód táptalajaként szolgáljon. A személyiség megkettőzése, illetve a fantázia teremtette Másik kvázi-valóságosként szerepeltetése kitűnő alkalmat ad arra, hogy vad, extrém kritikák fogalmazódhassanak meg a társadalommal kapcsolatban, és felforgató akciók borzolhassák a nézők idegeit úgy, hogy ne kelljen igazán megrettenniük a vásznon látottaktól. Elvégre a társadalom fejére olvasott vádiratot mégis csak egy az irónia által mozgatott képzelet szülte alak fogalmazza meg, és ő követi el a terrorcselekményeket is. *"... az irónia lehetővé teszi az író (esetünkben a rendező - M. Gy.) számára, hogy szörnyűségeket állítson, hiszen ezt esztétikai eszközökkel teszi, megteremtve valamiféle távolságot a szóban forgó dologtól."*¹²⁵ Azt gondolom, pontosan ez a távolság biztosít a néző számára is egyfajta rálátást ahhoz, hogy ne azonmód forduljon el szörnyülködve Tyler Durden fantasztikumba hajló univerzumától, hiszen nem kell egészen komolyan vennie mindazt, amit lát. Ugyanakkor ebből a perspektívából mustrálva a film világát, ha fejcsoválva, ha hitetlenkedve is, de a szemlélő talán elgondolkodik a mégoly szürreális, görbe tükörszerű képen, ami a saját életéről és társadalmáról elé tárul. És talán ebből az ironikus távolságból lesz képes értelmezni a film végének apokaliptikus vízióját is. Fogalmam sincs, hogy az ironikus szemlélettel erősen megáldott David Fincher mennyire ismeri a magát liberális ironikusként definiáló Richard Rorty munkásságát. De hogy az elkövetkezendőket hangsúlyos mottóként a *Harcosok klubja* elé illeszthetné, abban biztos vagyok: *"Az ironikus ... fölfogása szerint az emberi szolidaritás nem a közös igazság vagy a közös cél meglétéén alapul, hanem azon közös önző remény meglétéén, hogy a világot ... nem fogják elpusztítani."*¹²⁶

David Fincher szemléletének, attitűdjének és ezáltal filmjeinek minden bizonytalapvetőbb vonása, hogy az irónia prizmáján keresztül szemléli a társadalmat, az embereket, és önmagát is. Mintha mindent összevéve azt mondaná, hogy ez az újkapitalista vircsaft, amelyik egyetlen célként a bornírt fogyasztói lét öntudatlan boldogságát képes felkínálni, a maga csillogó-villogó portáljával együtt is elég lelketlen, fantáziátlan és igazságtalan. A másik oldalon viszont úgy látszik nincsen semmi, de semmi a totális destrukción kívül. Ezt a helyzetet szemlélni és megélni csak a kívül is vagyok, bent is vagyok alapállását valló rezervált, posztmodern irónia segíthet. Amibe simán belefér, hogy az ember megfogalmazza a világállapot éles kritikáját, ugyanakkor jó kis reklámfilmeket forgat a világot mozgató gigavállalatoknak. Ja kérem a létállapot és a léállapot dialektikája.

Egy népszerű kategória

Ha valamilyen periódusos rendszerbe foglalnám a dolgozat fontosabb kategóriáit, valószínűleg a posztmodern lenne az egyik leggyakrabban előforduló kifejezés. Nem

¹²⁵ De Man, Paul : *Esztétikai ideológia* (2000) Janus/Osiris p.184.

¹²⁶ Rorty, Richard : *Esetlegesség, irónia és szolidaritás* (1994) Jelenkor p.110.

mintha valamiféle prekoncepció alapján, deduktív módon azt kívánnám minden áron bizonyítani, hogy David Fincher posztmodern rendező. Az alkotó műveinek esztétikai megítélése szempontjából tökéletesen lényegtelen is volna az effajta kategorizálás. Viszont ha arra akarnék magyarázatot keresni, hogy Fincher filmjei miért is tűnnek annyira jellegzetesen a tágran értelmezett ezredforduló darabjainak, és ennél fogva miben is áll markáns különbségük mondjuk a nyolcvanas évek filmjeihez képest, akkor a magyarázatul szolgáló deskriptív segédfogalmak között előkelő helyen szerepelne a posztmodern gyűjtő kategóriája.¹²⁷

S ha ennek a stílusnak a Fincher munkáiban fellelhető karakterisztikus jegyeire kellene példát hoznom, akkor legelső sorban az eddigiekben tárgyalt, a Fincher filmjeinek jó részét jellemző erős ironikus szemléletet, illetve a parodisztikus ábrázolásmódot említeném. Ezzel szoros összefüggésben pedig azt, hogy ezeknek a filmeknek mennyire központi témája az újkapitalizmus, a fogyasztói létmód ábrázolása, s azt, hogy ennek a társadalmi formációnak a kritikája az örült-messianisztikustól kezdve (*Hetedik*), a "reformista"-felvilágosítón (*Játszma*) és melankolikus-plebejuson át (*Pánikszoba*), az anarchista-szürreálisig (*Harcosok klubja*) terjedően hány különböző módon nyilatkozik meg.

S ha már Fincher filmjeinek többé-kevésbé közös (posztmodern) vonásait szedjük csokorba, nem feledkezhetünk meg a metropolis központi szerepéről és megjelenítési módjáról. Ezek a filmek (értelemszerűen az *Alien 3* kivételével) mind nagyvárosokban játszódnak, és ezek közül van, amelyik (a *Hetedikben*) a maga nyomasztó jellegtelenségében, deprimáló embertelenségében bármelyik megapolisz lehetne, jelképezve A Nagyvárost. Félelmet és szorongást keltő, nem antropomorfizálható hely, ahol képtelenség otthonra lelni. De ha nem is ennyire antihumánusan taszítóak, éppígy jellegtelenül egyformák, felcserélhetőek azok a városok is, amelyek között a Narrátor verődik ide-oda a *Harcosok klubjában*. Ezek a városok már az állandósult átmenetiség, a tranzitlét, az immár megszokott hontalanság színterei. De kiszámíthatatlanul ellenségessé válik a környezet a *Játszmában* is, és nem sokkal jobb a helyzet akkor sem, mint a *Pánikszobában*, amikor konkrét, jól ismert helyszínen járunk. Manhattan-t is ijesztő, fenyegető beton megadzsungelnek érzékeljük, amelyben egyszerűen elveszik az ember, és még a saját otthonában sem lel biztonságot. Ez az embertelen környezet az Én elidegenedettségének, szorongásának kivetülése és ekként a szubjektum létének adekvát színtere.

A szubjektumé, amelynek - bonyolult szociológiai, lélektani, strukturális meghatározottságait is magában foglaló - ábrázolása áll Fincher filmjeinek középpontjában. Ezek a művek nagyon élesen vetik fel a szubjektum egyértelmű meghatározhatóságának, stabilitásának, integritásának kérdését (az Én elbizonytalanodása a *Játszmában*, a *Harcosok klubjában*, s részint a *Zodiákusban* is; a nemi identitás problematikussága a *Harcosok klubjában*). "*Az emberi valóság, mindkét nem számára - konstrukció. Természetesen ez a nézet arra hivatott, hogy problematizálja a hagyományos*

¹²⁷ Nem mintha megnyugtatóan körül tudnám írni, hogy mit is értünk e meghatározás alatt, viszont nem osztom azt a kockázatmentes felfogást sem, hogy ezt meg sem is lehet mondani. (Érdekes, hogy miközben a posztmodern meghatározhatatlansága úgyszólván visszaköszönő közhely, elég sokan próbálkoznak a fogalom részletes definiálásával. Tényleg különösebb búvárlás nélkül, úgyszólván fejből tudnék felsorolni amúgy egymásétól rendkívül különböző tudományos alapállású szerzőket, akik egzakta értelmezéssel kísérleteztek: Denzin (1991, Preface p. vii.), Featherstone (1995, p. 44.), Jauss (1997, p. 217.), nem beszélve Ihab Hassan híres, e dolgozatban már említett táblázatáról.)

humanista nézőpontot, amelyik az én stabilitását, illetve az öntudattal való azonosságát hirdeti."¹²⁸

Fincher filmjei nem pusztán a szubjektum értelmezhetőségének problematikusságát, hanem ettől nem független válságba jutását is megmutatják a személyiség dezorganizálódásának, megghasadságában ábrázolása révén. Egyfelől ezeknek a filmeknek a hősei sok esetben főbiákkal, komplexusokkal, beilleszkedési zavarokkal, pszichés torzulásokkal küzdő egyének. Másfelől meg olykor azt kell éreznünk, hogy tulajdonképpen maga a normálisnak számító emberi élet, az átlagember számára megszokott "ügymenet" egyenlő magával a pszichotikus pokollal.

Nem csoda, hogy Fincher filmjei tele vannak megghasadt tudatú emberekkel, márpedig, mint láttuk, sok szerző a skizofréniát a posztmodern egyik legnyilvánvalóbb karakterisztikumának tartja. Finchernél találkozunk apokaliptikus-allegorikus módon ábrázolt szörnyeteg-skizofrénnel (*Hetedik*), stilizált Doppelgängerrel (*Harcosok klubja*), és eszköztelenül megjelenített mindennapi, közülünk való bomlott elméjű figurával (*Zodiákus*) - megannyi vészjósló példája a megghasadt tudatú személyiségnek.

És mint láttuk, a fogyasztói társadalomban a skizofrén hallucinogén módon érzékeli a valóságot, látomásai vannak - ez, vagyis valóság és képzelet, realitás és fikció kapcsolatának tipikusan posztmodern problémája Fincher következő kedvenc témája. "... *a szimulatív fogyasztói társadalom, amiben a képek végtelenül megsokszorozódó hallucinatorikus fátyla eltörli a látszat és valóság közötti különbséget.*"¹²⁹

A *Harcosok klubjában* - bizonyos demiurgoszi, sőt divinális analógiákat sem nélkülözön - a teremtés aktusának mintájára az emberi tudat hoz létre pszeudo-realitást; ahogy az emberi fantázia fiktív alkotásokat teremt, a Narrátor szubjektív képzelőereje alternatív valóságot "alkot". Abban a korban, amikor egyébként mindenféle digitális és komputer szubjektumok állítanak elő virtuális világot, amikor látszat és valóság végletesen összekeveredett. "*A mediáció olyan erőteljes lett, hogy a mediatizált világ már nem tehet úgy többé, mintha érintetlen volna. A kultúra egyre intenzívebben szimulációssá válik, abban az értelemben, hogy a média megváltoztatja a dolgokat, amelyekkel bánik, átalakítva a közvetített eredeti, a referencia identitását.*"¹³⁰ A *Harcosok klubjában* a már említett utolsó verekedést, a Narrátor és Tyler küzdelmét a rendező "primer" valóságként prezentálja, holott az pusztán a képzelet játéka, ezzel szemben a tényleges valóságot, vagyis azt, hogy a Narrátor saját magával küzd - képernyőkön keresztül látjuk.

A *Játszma* még bonyolultabb helyzetet állít elénk, hiszen Nicholas Van Ortont - és minket nézőket is - majdhogynem ismeretelméleti káoszba hajszol az a fejlemény, hogy a főhős egyre kevésbé tudja megkülönböztetni a látszatot a valóságtól. Mintha csak általa igazolódna Baudrillard állítása, mi szerint "*gyakorlatilag lehetetlen a szimulációs folyamatok elkülönítése ... immár nem lehetséges sem a valóságos folyamat izolálása, sem pedig a valóság szavatolása.*"¹³¹ Holott tényszerűen, az a világ, amit a CSR épít fel Nicholas megtevesztésére szintén valóságos. Tökéletesen elüt Nicholas megszokott életétől, sokkolóan más, de ontológiai értelemben reális. És mint korábban bizonyítani

¹²⁸ Hutcheon, L., i.m. p.159.

¹²⁹ Feathersone, Mike i.m. p.44.

¹³⁰ Poster, Mark: *Postmodern Virtualities* in: The Second Media Age (1995) Blackwell chapter 2

¹³¹ Baudrillard, Jean: *A szimulakrum elsőbbsége* in: Testes könyv (1996) ICTUS és JATE p. 177.

próbáltam, Nicholas azért esik áldozatul a megtévesztésnek, azért nem képes kiigazodni látszat és valóság viszonyrendszerében, mert nem ismeri sem a számára rendezett játék szabályait, sem a célját. A CRS szempontjából vizsgálva ugyanezt a témát: ők pontosan annak érdekében építenek fel egy valós másik világot, hogy minél élethűbb legyen az ezáltal teremtett illúzió. Azért képesek megtévesztő látszatot teremteni, mert ők a valóság tartományán belül mozogva irányítják a játékot.

Ami, azaz a játék, szintén a posztmodern legalapvetőbb jellemzői között számon tartott kategória. A *Játszmának* nyilvánvalóan ez az alapvető konstitutív eleme, de a *Harcosok klubját* is több értelemben a játék mozgatja. S ha nem is elsősorban strukturáló elvként, hanem motívumként a játék fontos szerepet kap a nyomasztó hangulatú, sorozatgyilkosokról szóló filmekben is. A maga vérfagyaláló módján John Doe sátáni játszmat játszik a nyomozókkal, elsősorban Mills-szel, olyannyira, hogy még saját megtervezett kivégzését is belekomponálja a játék forgatókönyvébe. A maga sokkal kisszerűbb módján a Zodiákus is a szimpla gyilkosságokon túli dimenzióba akarja emelni tettét valamiféle játéknak tekintve az üldözőivel folytatott rabló-pandúrt.

Az igazi játék azonban az, amit Fincher a nézőkkel művel, egyfelől a felkínált jelentések szemtelen újraírása, szüntelen átrendezése és megsemmisítése révén (*Játszma, Harcosok klubja*), másrészt a direkt fricskák (fallosz !), vagy az önreflexív kiszólások beiktatásával. Érdekesekek és nem egyszer meghökkentők ebből a szempontból azok a sajátos műveltség anyagot mozgósító, diegézisen kívülre mutató intertextualitás utalások is, amelyek a kultúra egyfajta szimbolikus rendjébe ágyazzák a filmeket. Kifejezetten sokat mondó allúzió amikor, mint említettem, a *Pánikszobában* a tulajdonképpen a maga és anyja életéért imádkozó Sarah, fohászként a Beatles-együttes albumainak címeit kezdi el felsorolni. Fincher filmjei amúgy is tele vannak tömegkulturális hivatkozásokkal: blockbusterek, krimik, televíziós sorozatok, színészek, popszámok szerepelnek az említések között és járulnak hozzá a szereplők jellemzéséhez, a kontextus értelmezéséhez. Emlékezzünk, a *Hetedikben* milyen fontos szerephez jut a két nyomozó kulturális érdeklődésének eltérő volta.

Tömeg, kultúra

Valószínűleg nem pusztán az általa alkalmazott idézetek jellege miatt, de Fincher munkáival kapcsolatban egyébként is szokás gyakran szóba hozni a tömegkultúrát. Természetesen leginkább abban az összefüggésben, hogy Fincher filmjei a magas vagy a tömegkultúra részét képezik-e. Más vonatkozások mellett ez a bizonytalankodó problémafelvetés számomra azért tűnik viccesnek, mert ha valamiben, akkor abban konszenzus van a téma kutatói között, hogy a posztmodern egyik legjellemzőbb vonása "*a magas- és a tömegkultúra elfogulatlan egygyéolvasztása*"¹³² Mások a pop megjelenésével hozzák kapcsolatba a posztmodern ama jellegzetességét, hogy "*ügyszólván szükségszerűen nyílt egy új út a magas és az alacsony művészet közötti hagyományos szakadék áthidalása*

¹³² Jauss, Hans Robert: *Recepcióelmélet - esztétikai tapasztalat - irodalmi hermeneutika* (1997) Osiris p. 217.

irányába."¹³³ Míg Steven Connor azt írja, hogy "*a posztmodern film gyakorta említett sajátossága, a magas és alacsony kultúra közötti történelmi határok eltörlése.*"¹³⁴ És lehetne még rengeteg idevágó megállapítást sorolni, mert, ismétlem, a magas és alacsony, elit és tömegkultúra közötti bizonyos tekintetben valóban ideologikus szakadék eltörlésének aktusát minden kutató a posztmodern kritériumaként említi.

Nincs itt most terem a tömegkultúra fogalmának több jelentésváltozáson átment alakulástörténetét, illetve alacsony és magas kultúra elkülönbözödésének históriáját nyomon követni. Annyit azonban megjegyeznék, hogy a tömegkultúra fogalmának bevezetésekor kezdetben azon a nyomvonalon haladok, ahogy a késő modernitás esztétikai irodalma Walter Benjamin *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában* illetve Adorno és Horkheimer *A kultúripar* című alapvető tanulmányaiból kiindulva gazdagította és alkalmazta a kategóriát. Mint ismeretes, Walter Benjamin elsősorban - a fotó és film kifejezési formáinak megizmosodása nyomán - a reprodukció, multiplikáció egyre inkább elterjedő gyakorlata alapján vonta le azt a következtetést, hogy "*a műalkotás aurája az, ami a műalkotás technikai sokszorosíthatóságának korában elsovad.*"¹³⁵ Ráadásul a szerző - eme varázstalanodási folyamattól korántsem függetlenül -, a művészet relatíve új vonásának tekintett szórakoztató funkció eluralkodását éppen a filmmel hozta kapcsolatba: "*A szórakoztatás útján történő recepció, amely növekvő nyomattal jelentkezik a művészet minden területén, és az érzékelés mélyreható változásainak szimptomája, a filmben leli meg tulajdonképpen gyakorlószerszámát. A film nem csupán azzal szorítja vissza a kultikus értéket, hogy a közönséget valamilyen jóváhagyó magatartásra ösztönzi, hanem azzal is, hogy a moziban a jóváhagyó magatartás nem tartalmazza a figyelmet. A közönség vizsgálta ugyan, de szórakozva teszi ezt.*"¹³⁶ Ezt a szórakoztató funkciót, szintén a tömegfilmmel példálózva, Adorno és Horkheimer már kifejezetten szellemellenesnek bélyegzi: "*Az élvezet unalomra dermed, mivel ahhoz, hogy szórakozás maradjon, nem szabad új erőfeszítésbe kerülnie, és ezért szigorúan a már kitaposott asszociációs pályákon kell mozognia. A nézőnek ne legyen szüksége saját gondolatokra: a termék ír elő minden reakciót, mégpedig nem tárgyi összefüggése révén - amely szétesik, mihelyt igénybe veszi a gondolkodást -, hanem jelzések útján. Kínosan kerülnek minden olyan logikai kapcsolatot, amely szellemi erőfeszítést tételez fel.*"¹³⁷ A hangosfilm amúgy is a sekélyes kultúripari termék szinonimája volt számukra, hiszen szerintük "*ezek úgy vannak elkészítve, hogy adekvát felfogásuk megköveteli ugyan a készenléteket, megfigyelőkészséget, jártasságot, de egyenesen eltölti a szemlélőt a gondolkodó aktivitástól...*"¹³⁸

¹³³ Huyssen, Andreas: *After the Great Divide Modernism, Mass culture and Postmodern* (1986) London, MACMILLEN Press p.143.

¹³⁴ Connor, Steven: *Postmodernist Culture An Introduction to Theories of the Contemporary* (1989) Oxford; Cambridge Basil Blackwell p.178.

¹³⁵ Benjamin, Walter: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* (1969) in: *Kommentár és prófécia* Gondolat p.308.

¹³⁶ i.m. pp.331-332.

¹³⁷ Horkheimer, Max - Adorno, Theodor, W. : *A kultúripar* in: *A felvilágosodás dialektikája* (1990) Gondolat-Atlantisz-Medvetánc p. 166.

¹³⁸ I.m. p. 154.

Adorno és Horkheimer szerint a kultúripar a nézőt passzív befogadásra készíti, elandalítja, elkábítja, és valójában rászedi, becsapja azzal, hogy valódi művészet helyett ócska utánzatot, cukormázzal leöntött látszatot kínál neki. A szerzők szerint ugyanis művészileg megformált valóság és emberi drámák helyett a tömegkultúra hazug életpótlékot, felszínesen csillámló művalóságot prezentál. S teszi ezt azért, hogy a talmi csillogás révén elvakított néző elfogadja az uralkodó osztály ekként becsomagolt ideológiáját és azonosuljon manipulatív módon közvetített világképével. A formai aspektust tekintve mindezt a tömegkultúra dramaturgiai közhelyek - amelyekben emberi dráma címszó alatt álkonfliktusokat prezentál, feloldásként pedig hazug konzonzanciát -, valamint klisék és sablonok alkalmazásával éri el. S a nézőt a legfeljebb apró modulációt elviselő, bevált fordulatokkal, jól ismert megoldásokkal bódítják el, hogy biztosítsák számára a befogadói otthonosság és kellemesség érzetét. Hasonló helyzetek, ismerős sztárok, ugyanolyan megoldások, szériagyártás. Minek kapcsán Adornóék hangsúlyosan leszögezik, hogy a művészet meghamisításának, a kultúripari bővítelmelésnek a lényege az ismétlés. *"Az új itt abban áll, hogy a kultúra kibékíthetetlen elemeit, a művészetet és a szórakozást a célnak alárendelve egyetlen hazug képletbe foglalják: a kultúripar totalitásába. Ennek lényege az ismétlés."*¹³⁹ Ezt olyannyira a tömegkultúra alapvető jellegzetességének tartják a témával foglalkozó teoretikusok, hogy évekkel később Roland Barthes - mutatis mutandis - ugyanezt az elemet emeli ki. *"A tömegkultúra elkorcsosult formája a szegénylős ismétlés. A tartalmat ismétlik, az ideológiai sémákat, az ellentmondások elkendőzését, viszont variálják a felszínes formákat: mindig új könyvek, műsorok, filmek, rövidhírek, de mindig ugyanaz a jelentés."*¹⁴⁰ Barthes itt már rámutat arra a változásra, hogy a kultúripar eszközeinek, produkciós bázisának technikai-quantitatív fejlődése lehetővé tette a termékek felszíni variabilitását, aminek témánk szempontjából komoly jelentősége lesz.

De térjünk most vissza ahhoz, hogy Adornóék, összefoglalóan szólva, nívótlan bővlinak tekintik a tömegkulturális termékeket, amelyek ideológiai tartalmukat tekintve reakciószak, az emberi szabadság emancipatorikus narratívája szempontjából fölöttébb kártékonyak. Ugyanakkor bármit tartsunk is a tömegkultúra társadalmi hatása felől, produktumainak elterjedése és rohamos térhódítása úgyszólván törvényszerű következménye a modern társadalomfejlődés irányának. *"A tervszerű központi redisztribúció és az irányított kényszerfogyasztáson alapuló modern piac rendszere egyaránt összeomlik, ha a társadalmat alkotó egyedek nagy tömegeinek mindennapos döntéseit nem tudja előre kiszámítani, szabályozni, saját igényeihez igazítani. Ez hozza létre a >tudatipart<, a gondolkodás, az ízlés, sőt az ösztönélet mélyreható szabályozását és szabványosítását, s ez teszi a társadalmat tömegtársadalommá."*¹⁴¹ Előállítói a tömegkulturális terméket elsődlegesen árunak szánják, s ha jó üzletet akarnak nyélbe ütni, nagy mennyiségben kell értékesíteniük a portékát a potenciális fogyasztók között. Ehhez viszont ki kell ismerniük kell nagy számú, befogadói csoportként alkalmilag elkülöníthető és azonosítható fogyasztó ízlését, reakcióit, hogy kalkulálhassanak vele az üzleti stratégia kialakításánál. Egyfelől a termékbe "épített" hatáselemek révén ki kell szolgálniuk ezt az ízlést, másfelől manipulatív módon profitorientált elvárásaikhoz igazítva kell formálniuk

¹³⁹ I.m. p. 165.

¹⁴⁰ Barthes, Roland: *A szöveg öröme* (1996) Osiris p.100.

¹⁴¹ Lányi András: *Az írástudók áru(vá vá)lása* (1988) Magvető p.26.

azt. Az üzleti logika beépül a tömegkulturális termék megjelenési módjába és hatás mechanizmusába.

Érdekes, hogy a nagy nekibuzdulásban Adornoék azt is nehezményezik, - noha akár pozitívumnak is tekinthették volna -, hogy a tömegkultúra bizonyos válfajai nyíltan vállalják üzleti mivoltukat. *"A filmeknek és a rádiónak nem is kell már művészetnek kiadniuk magukat. Azt az igazságot, hogy nem egyebek üzletnél, mint ideológiát használják fel annak a szemétnak az igazolására, amit szándékosan állítanak elő."*¹⁴² Pedig ezt a jelenséget akár üdvözölhették is volna, hiszen ekként a tömegkultúra bizonyos termékei legalább nem öltöttek álcát, nem akartak másnak mutatkozni, mint amik, és ekként deklarátíve elkülönültek a magas művésztől. Ami azért is fontos, mert sokan a tömegkultúra veszélyét abban látták, hogy bizonyos befogadói rétegek tudatában benyomakodik a magas művészet helyére, azaz úgy kezdik el fogyasztani, mintha magas kultúra volna (erről a jelenségről aztán Umberto Eco a giccs, Dwight McDonald pedig a mid-cult kapcsán értekezett). Ez a jelenség azonban igazán általánossá csak a már említett elektronikai ipari forradalom után lett, a pop és a film (ami itt már videót is jelent), mint kulturális termékek tömeges elterjedése idején.

A múlt század ötvenes-hatvanas éveiben, talán a hetvenes évek lejégig egyfajta definitív elkülönültségben és posztulatív hierarchiában létezett egymás mellett a mainál nagyságrendekkel kevésbé számottevő tömegkultúra és a magas kultúra. Ami azt jelentette, hogy mindenki evidenciaként kezelte a kultúra kétosztatúságát, és többé-kevésbé elismerte a kétféle kultúra által létrehozott produktumok szociológiai jelentőségének és esztétikai minőségének alapvető különbségét. Azaz a közhasznú definíciók szó szerinti jelentésének megfelelően a tömegkultúrát, a butítás, a sekélyes kikapcsolódás eszközének, a tömegek újfajta ópiumának tekintették (sokszor még művelői is), a magas kultúrát viszont értékesebbnek, felsőbb rendűnek, társadalmi relevanciával bírónak gondolták. Azért is tartotta magát ez a nézet, mert a művészetben akkoriban jelentős formai és eszmei változásokat egyaránt magában foglaló új áramlatok (beat-költők, nouveau roman, dühös fiatalok, neorealizmus és filmes új hullám, szeriális és repetitív zene, hiperrealizmus, arte povera és mágikus realizmus, stb.) születtek, amelyeknek igen erős volt a társadalmi problémák iránti fogékonyságuk, a politikai-filozófiai töltetük.

Valami új születik

Hogy mindez megváltozott annak számos oka van. Talán nem a legfontosabb közülük, de említendő, hogy '68 után mintha a magas művészet kifulladás, konzerválódni látszott volna, elveszítette társadalmi érdeklődését és relevanciáját. Ennél sokkal lényegesebb fordulat volt, szerintem, a technikai jellegű változás, vagyis a már említett elektronikai ipari boom. Ami soha nem látott mennyiségű fogyasztó elérését tette lehetővé, illetve nagyipari mértékűvé növelte az audio-vizuális termékek előállításának kapacitását, és ezáltal egyre gyorsuló üteművé stimulálta a fejlődést. Korunk így lett a vizualitás korává, másfelől pedig ekként vált a fiatalság kulturális köznyelvévé a pop. S azáltal, hogy

¹⁴² Horkeheimer-Adorno: i.m. p.148.

a szó szoros értelmében vált tömegessé a javakhoz való hozzájutás, vagyis a kulturális cserefolyamat látszat demokratizálódása okán, megváltozott a befogadói attitűd is. A közösség érzésnek az az új élménye, hogy nagyon sokan osztoztak a hasonló kultúra fogyasztásának élvezetében, az, hogy egyre többen vásárolták és élvezték ugyanazt az árut, és mind számosabban ismertek rá benne a *saját* világukra, sőt önmagukra - nos ez megerősítette a befogadókat fogyasztói öntudatukban. Ez a közösségi tapasztalat szentesítette választásuk helyességét, hiszen ennyi embernek mégsem lehet rossz ízlése (lehet!), ha ilyen sokan fogyasztanak egy terméket, az csak jó lehet. S mindez természetes folyamatként vezetett el a műértők ízlésének elutasításáig, pontosabban annak tagadásáig, hogy a tömegkultúra imádója bármiben is rászorulna a hivatásos kritikusok segítségére. 'Mert hát ezek az fifikusok, meg hasonló esztéták csak lökik az érthetetlen szakzsargonos süket hadovát, de nehogy mán ők mongyák meg a tutit. Hát lássa azt magamfajta is, azért van nekem saját szemem'.¹⁴³ Ráadásul erre a nézetre rímelnék, persze a maguk szofisztikált módján azon teoretikusok eszmefuttatásai is, akik szembehelyezkedve az adornói gyökerekből táplálkozó arisztokratikus szemlélettel azt vallják, hogy a tömegkultúra jelensége sokkal bonyolultabb annál, mint ahogyan azt a róla lekezelő fennsőbbiség tudattal nyilatkozó esztéták látják. Vannak, akik egyenesen úgy vélik, hogy a tömegkultúra produktumai végül is az emberek által értett és beszélt kódokon szólnak meg, ekként a tömegkulturális termékek jelentéseiben "a nép szemiotikai hatalma" nyilvánul meg, "*aminek révén ellenállhatnak a hatalomnak, kitérhetnek előle, vagy egyezkedhetnek vele.*"¹⁴⁴

Magam is úgy hiszem, hogy a tömegkultúra fogalma sokkal komplexebb annál, minthogy finnyás esztétikai lekicsinyléssel el lehetne intézni. Ezért is gondolom - szemben a naív fogyasztók magabiztos véleményével -, hogy a tömegkultúra dzsungelében való eligazodáshoz nagyon is szükséges egyfajta jártasság, "szakismeret". Azt viszont erős túlzásnak gondolom, hogy a tömegkultúra egyenesen az emberi emancipáció bűvös varázsszere volna. Az e nézetet vallók elfeledkeznek arról, hogy a tömegárut továbbra is nagyipari módon, receptszerűen állítják elő a befogadótól teljesen független aktorok, s noha korábbi időkhöz képest jóval kifinomultabb módon, de mégis csak manipulatív céllal. Bár azt viszont készséggel elismerem, hogy ez a manipuláció egyáltalán nem mindig rossz célok érdekében történik.¹⁴⁵

De az igazi változás természetesen a produkció oldalán következett be. Régebben az volt a módi, hogy a magas kultúra levetett, megunt, bejáratott elemei kerültek át a tömegkultúrába, persze azáltal, hogy idegen kontextusba ágyazódtak, alapos jelentésváltozáson mentek keresztül. Aztán ez az egyirányú hatás előbb kölcsönössé lett, majd mára sokkal inkább a tömegkultúra termékenyíti meg a magas kultúrát, semmint fordítva. Ha a filmet nézzük, kezdetben tömegkulturális utalások, motívumok jelentek meg az igényes művekben, aztán az addig kifejezetten az alacsony kultúra részének tekintett zsánerek kerültek át a magas szférába, majd egész kihaltak gondolt műfajok keltek életre,

¹⁴³ Erről a jelenségről egyébként már Horkheimer és Adorno is írtak: "*A hozzáértés és szakértelem megvetés tárgya lesz, mint annak az embernek a gőgössége, aki különbnek képzei magát másoknál, mikor pedig a kultúra oly demokratikusan osztja el mindneki számára a privilégiumait.*" i.m. p.168.

¹⁴⁴ Fiske, John: *Television Culture* London, Methuen p.126.

¹⁴⁵ Kedvenc példám *A függetlenség napja* című, eszmeileg eléggé szerényen installált propaganda film. Mint akármely "támadnak az úrlények" típusú butaság. De ha a mű végső, Gerbner hibátlanul ideillő kategóriáját alkalmazva: kultivációs üzenetét nézem, akkor azt nagyon progresszívnek kell tartanom.

sőt a hulladéknak számító válfajaik (B-film, hong-kongi akciófilm) váltak a megújuló művészet fermentumává. Ehhez kapcsolódik, hogy a hagyományhoz való viszony is megváltozik, már nem kötelező csupán a klasszikusokhoz visszanyúlni (Fincher például a film-noir-t választja).

A legkomolyabb átalakulás azonban, amelyik alapvető szemléletváltozást indukál, és befolyással lesz a mű egész, vagy a műegész esztétikai komplexitására, érdekes módon kiindulópontját tekintve inkább technikai jellegű és a filmek tempóját, ritmusát érinti. Arról a jelenségről van szó, hogy elsősorban a reklámok, popklipek és a televízió élénk effektusai hatására a nézők mind jobban hozzászoktak az eléjük táruló képi világ felgyorsult ritmusú, pulzáló, fragmentális voltához, illetve annak érzékeléséhez. Ami különösen a már a vizuális korban szocializálódott generációk esetében óhatatlanul módosítja a képi észlelés bázisát is. És ez a "kényszerítő erő" értelemszerűen hatott a játékfilmek vágástechnikájára, dramaturgiájára, kompozíciós eljárásaira, a korábbi években megszokottnál pergőbb, eseménydúsabb, lüktetőbb ritmusú alkotásokat eredményezve. S ha ehhez hozzávesszük a posztmodern szemlélet relativizáló hajlamát és iróniáját, akkor nem csodálhataló, hogy a kilencvenes évek elejétől kezdve az esztétikailag nagyra tartott filmek is olyannyira különböznek a hatvanas-hetvenes évek "aranykorszakában" született művektől. Amiből persze az is következik, hogy napjaink filmjei valószínűleg nemhogy nem hatolhatnak le, mondjuk a bergmani lelki élvezet mélységeiig, de nem is nagyon vállalkoznak rá. Az egy másik korszaka volt a filmnek. Van, aki ezt helyrehozhatatlan kárként, veszteségként könyveli el. Pikáns fordulat volt, hogy a művészeti irányzatok változásai iránt rendkívül fogékony Susan Sontag írt híres esszét 1995-ben arról, hogy a film *művészi* periódusának gyakorlatilag visszavonhatatlanul vége van. Sontag ebben a cikkben azt állítja, hogy a cinefilia is halódik, mint "*furcsa, divatjamúlt, sznob*" dolog. És mindez szerinte a mozi és a filmgyártás közötti harc végkimenetelének eredménye. "*Mindig konfliktus volt a mozi, mint ipar, és mint művészet között, a mozi, mint rutin, és mint kísérletezés között. De ez soha nem tette lehetetlenné csodálatos filmek készítését néha a főáramlaton belül, néha azon kívül. Mostanra azonban ez a küzdelem határozottan eldőlt az ipar javára. A hatvanas-hetvenes évek nagy filmes korszaka alapjaiban tagadtatott meg*"¹⁴⁶.

Susan Sontagnak sok tekintetben igaza volt¹⁴⁷, én mégsem ítélnék ennyire szigorúan. Az önkifejezést előtérbe állító művészfilm nagy korszakának - mint szervezeti és intellektuális feltételeit, sőt a Zeitgeistet tekintve is kivételes periódusnak - valószínűleg tényleg örökre vége. De ettől még ma is készülnek művészi igényű filmek, csak éppen nem

¹⁴⁶ Sontag, Susan: *A Century of Cinema* (1995) <http://southerncrossreview.org/43/sontag-cinema.htm> letöltve: 2006. augusztus 21.

¹⁴⁷ Bár az is igaz, hogy a cikk megjelenése után "több kritikus is úgy gondolta, hogy Sontag ifjúsága szenvedélyességére emlékezett vissza és nem tartott lépést a fejlődéssel", ahogy David Denby összefoglalta a hírhedt cikk kiváltotta reakciókat. Denby azonban másként értékelte Sontag dolgotát, és ezért hozzátette az iméntiekhez, hogy "az éhség még mindig megvolt, csak megváltozott formában". David Denby: *The Moviegoer* Susan Sontag's life in film. (2005-09-12) The New York Times

adódnak össze sem irányzattá, sem korszakká. Az is igaz persze, hogy a művészet felett valóban győzedelmeskedett a filmipar, amelynek keretében a korábbi idők volumenét messze felül múló mennyiségben állítanak elő olyan borzasztóan silány produktumokat, amelyek láttán a kultúripart bíráló Adornoék szóhoz sem jutnának a sokktól. Ugyanakkor annak ellenére, hogy ebben a szférában nem alkotják, hanem gyártják a filmeket, ez is jelentősen differenciálódott. A tömegkultúra termékeinek kínálata minden korábbinál szélesebb skálájú, létrehoz nagyon profi, vagy rendkívül szórakoztató darabokat is, amelyeket én ma már jóval többre értékelek, mint egykor.

Viszont ami igazán figyelemre méltó, új jelenség, az az igényes tömegkultúra és a művészet határmezsgyéjén kialakult filmtípus, amelyik a két szféra között állandó mozgásban oszcillál, mindkét felségterület jellegzetességeit magán viseli, egyszerre szórakoztató, izgalmas, esztétikai értelemben is, ugyanakkor fontos emberi és társadalmi problémákat beidegződött gondolkodási sémáinkat kikezdő, művészileg szubverzív módon ábrázol. Ez tipikusan posztmodern jelenség, amennyiben egyszerre tartalmazza egyik és másik minőséget, és ezáltal lesz egyúttal a harmadik; transzgresszív, határsértő, nem pontosan meghatározható, elsiklik a definíció elől, képlékeny és átmeneti. Az izgalmas, eredeti hibridek foglalata.

Én ebbe a rubrikába sorolom be David Fincher filmjeit, legalábbis azok többségét, olyan rendezők munkái mellé, mint David Lynch, Christopher Nolan, Tom Tykwer, Alejandro Inarritu, Spike Jonze, a korai Ridley Scott és persze Lars von Trier a Táncos a sötétben és főként a Riget miatt.

Azt láttuk, hogy az utalások, motívumok, témák tekintetében David Fincher előszeretettel merít a tömegkultúra eszköztárából, szinte kizárólag populáris műfajokat (krimi, thriller) használ materiaként, és olykor nem tartózkodik a máshonnan már ismert hatásvadász megoldások idézésétől. A filmjei ritmusát meghatározó vágástechnikában pedig nem nehéz felismerni David Fincher reklám- és kliprendező hatását. Ezek a tömegkulturális merítések azonban egyértelműen a Fincher-mozik javára válnak, ettől lesznek azok izgalmasak, tempósak, nézhetőek. Miközben gondolatébresztőek. Éppen ezért vádként emlegetni a Fincher-filmek tömegkultúra-közelségét - egyszerűen értelmetlen felvetés. Ezek a művek - más, említett rendezőké mellett - éppen azt példázzák, hogy a tömegkulturális alkotóelemekkel kevert intellektuálisan átgondolt, művészileg megkomponált film nagyon eredeti, élvezhető és értékelhető keveréket alkothat. S ez hagyományos esztétikai kategóriáink újraértelmezésére és a gyakorlathoz való igazítására kell, hogy ösztökéljen bennünket. Mert azért minden artisztikus erénye mellett is, ha azt mondanám, hogy a *Harcosok klubja* művészfilm, hát az elég nevetségesen hangzana. Hogy briliáns film azt ki merem jelenteni, de ebben a régi értelemben vett művészfilm-tömegfilm felosztásban pontosan nem tudnám elhelyezni.¹⁴⁸

De ha már itt tartunk, azt viszont meg tudom mondani, hogy esztétikai szempontból milyenek tartom Fincher munkáit. Nos a szerintem filmtörténeti jelentőséggel bírón

¹⁴⁸ Érdekes megfigyelni, hogy maga Fincher is birkózik a mai filmek megítélhetőségét övező problémával. Az a definitív megkülönböztetés, amit ő alkalmaz, tökéletesen visszavezethető a magas és alacsony kultúra archetipikus dichotómiájára, mint annak a körülményekkel s az idővel változott modusza. "*A mozit a közönségnek csinálják, a filmet a közönségnek és a film-készítőknek egyaránt. Úgy gondolom, a Játzsma mozi, a Harcosok klubja film. Azt hiszem, a Harcosok klubja több, mint a részei összege, míg a Pánikszoba éppen a részek összege. Nem úgy tekintettem a Pánikszobára, hogy na most aztán ezzel tűzbe borítjuk a világot...*" Interview with David Fincher: <http://fincherfanatic.blogspot.com/> letöltve: 2007. augusztus 3.

briliáns *Harcosok klubja* mellett szenzációs műnek vélem a *Hetediket*, nagyon-nagyon jó filmnek a *Játszmát*, izgalmas gondolatokat boncoló, korrekt filmnek a *Zodiákust*, és a thriller műfaján belül élvezetes munkának a *Pánikszobát*, ami persze egyértelműen a tömegfilm kategóriájába sorolható.

És most, miután igyekeztem kimutatni, hogy David Fincher jellegzetesen posztmodern rendező, el kell mondanom, hogy ennél a ténynél azért sokkal, de sokkal fontosabbnak tartom azt, hogy nagyon jó rendező.

Felhasznált irodalom

Tanulmányok, cikkek David Fincher filmjeiről

- Beller, Jonathan L. (1999) *Fight Club's Utopian Dick* Popmatters
Bradshaw, Peter (Friday November 12, 1999) *Fight Club* The Guardian
Crust, Kevin (March 2, 2007) *Zodiac* Los Angeles Times
Clark, Mike (04/01/2002) *'Panic Room'* USA TODAY
Ebert, Roger (October 15, 1999) *Fight Club* Chicago Sun
Ebert, Roger (March 29, 2002) *Panic Room* Chicago Sun
Edelstein, David (Friday, March 29, 2002) *Panic room* Slate Magazine
Edelstein, David (Friday, Oct. 15, 1999) *Boys Do Bleed* Slate Magazine
Frazer, Bryant (1999) *Fight Club* deep focus (Letöltve 2007 március 21.-én: <http://www.deep-focus.com/flicker/fightclu.html>)
French, Blake (2003) *Alien3* filmcritic.com
French, Philip (Sunday May 5, 2002) *Nightmare on 94th Street* The Observer
French, Philip (Sunday November 14, 1999) *You looking at me?* The Observer
Graham, Bob (Friday, October 15, 1999) *Prize 'Fight'* San Francisco Chronicle
Gravett, Sandie (2002 Fall) *Marla, Freud, Religion, and Manhood: An interpretation of david Fincher's Fight Club* Journal of Religion and Popular Culture, Vol.II.

Guthmann, Edward (Friday, September 22, 1995) *Psycho killer a nod to Hannibal Lecter* San Francisco Chronicle

Hinson, Hal (May 22, 1999) *Alien3* The Washington Post

Howe, Desson, (September 22, 1995) *'Seven'* Washington Pos

Kempley, Rita (September 22, 1995) *'Seven' (R)* Washington Post

Landis, Chris, (December 16, 2003) *Fight Club* metaphilm

Lindsay, Sean, (2003, June) *David Fincher* Senses of Cinema

LaSalle, Mick (Friday, September 12, 1997) *The Game* San Francisco Chronicle

Lowrya, Brian, (May 18. 1992) *Alien3* Variety

Maslin, Janet (September 12, 1997) *Terrifying Tricks That Make a Big Man Little* The New York Times

Maslin, Janet: (October 15,1999)*Such a Very Long Way from Duvets to Danger* New York Times

McCarthy, Todd, (September 25, 1995) *Seven* Variety

McCarthy Todd (February 22, 2007) *Zodiac* Variaty

O'Heheir, Andrew October 15, 1999 *Fight Club* Salon.com

Payne, Robert (1999) *Fight Club* Reel.com

Rooney, David, (September 13, 1999) *Fight Club* Variety

Scott A. O. (March 29, 2002), *Friday Luxury Home, Built-In Trouble* The New York Times

Shulgasser, Barbara San (Friday, September 22, 1995) *"Seven": Thrill-less thriller* San Francisco Examiner

Taubin, Any, (November 1999) *So good it hurts* Sight and Sound

Taylor, Charles (September 12, 1997) *The Game* Salon.com

Taylor, Charles, (March 29, 2002) *Panic Room* Salon.com

Travers, Peter (March 2002) *The Game* Rolling Stone

Travers, Peter (February 28, 2007) *Zodiac* Rolling Stone

Tucker, Ken (March 20, 2005) *'Rebels on the Backlot': Fight Club* The New York Times

Turan, Kenneth (May 2002) *Panic room* Los Angeles Times

Williams, Linda Ruth, (May 2002) *Mother Courage* Sight and Sound

Zacharek, Stephanie (March 2, 2007) *Zodiac* Salon.com

IRODALOM

Almási Miklós (1992) *Anti-esztétika* T-Twins-Lukács Archívum

Appignanesi, Richard (1995) *Nesze neked posztmodern* / Richard Appignanesi és Chris Garratt; Ziauddin Sardar és Patrick Curry közreműködésével ; [ford. Farkas Zsolt] : Ikon Kiadó

Barbier, F. - Lavenir, B. C. (2004) *A média története* Osiris

- Báron György: *Alászállás alvilágba* (2007) Új Mandátum
- Barthes, Roland (1996) *A szöveg öröme* Osiris
- Bauman, Zygmunt (1998) *Postmodernity and its discontents* Polity Press
- Baudrillard, Jean (1996) *Amerika* Magvető
- Baudrillard, Jean (1996) *A szimulakrum elsőbbsége* In: Testes Könyv pp.161-195. dekon-
könyvek 8. Ictus
- Baudrillard, Jean (1997) *A rossz transzparenciája* Balassi
- Bazin, André (2002) *Mi a film?* Osiris
- Benjamin, Walter (1969) *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában in:*
Kommentár és prófécia (pp. 301-334.) Gondolat
- Bíró Yvette (2005) *Időformák* Osiris
- Bíró Yvette (2003) *Nem tiltott határátlépések* Osiris
- Burch, Noel (2004) *A véletlen és funkciói* In: A kortárs filmelmélet útjai Palatinus
- Chatman, Seymour: *Az elbeszélő a filmben* [http://www.filmintezet.hu/magyar/filmint/filmspir/22/
chatman.htm](http://www.filmintezet.hu/magyar/filmint/filmspir/22/chatman.htm)
- Collins, Jim Radner, Hilary and Preacher Collins, Ava (ed.) (1993) *Film theory goes to the
movies* Routledge and Kegan Paul
- Connor, Steven (1990) *Postmodernist culture: an introduction to theories of the
contemporary* Blackwell
- Debord, Guy (2006) *A spektakulum társadalma* Balassi
- De Concini, Barbara (December 1998) *Seduction By Visual Image* Journal of Religion and
Film Vol. 2, No. 3
- Deleuze, Gilles (2001) *Film* Osiris
- Deleuze and Guattari (1984) *Anti-Oedipus* New York, Viking
- De Man, Paul (2000) *Esztétikai ideológia* Janus/Osiris
- Denby, David (2005) *The Moviegoer* Susan Sontag's Life in Film The New York Times

- Denzin, Norman K. (1992) *Images of the postmodern society: social theory and contemporary cinema* Sage Publications
- Derrida, Jacques: (n.é.sz.) *Az el-különböződés* in: Szöveg és interpretáció Cserépfalvi
- Derrida, Jacques: *Ki az anya* (1997) Jelenkor
- De Tocqueville, Alexis (1983) *A demokrácia Amerikában* Gondolat
- Dewey, John (1981) *Esszék az experimentális logika köréből* in: Pragmatizmus Gondolat
- Dudley, Andrew, James (1984) *Concepts in film theory* Oxford University Press
- Eco, Umberto (1976) *A nyitott mű* Gondolat
- Eco, Umberto (1992) *Már nem átlátszó a képernyő* in: Az új középkor Európa
- Eagleton, Terry (2001) *Élvezz! - Zizek és Lacan* Lettre Internationale
- Easthope, Anthony (ed., intr.), (1999) *Contemporary film theory* Longman
- Featherstone, Mike (1995) *Undoing culture : globalization, postmodernism and identity* London ; Thousand Oaks : Sage Publications
- Fiske, John (1987) *Television Culture* London, Methuen
- Foucault, Michel (1999) *Mi a szerző?* In: Nyelv a végtelenhez pp. 119-147. Latin betű
- Frank, Manfred (1999) *A megértés határai* József Attila Könyvtár könyvek
- Freud, Sigmund (1977) *Pszichoanalízis* Kriterion Téma
- Fromm, Erich (1993) *Menekülés a szabadság elől* Akadémiai
- Gadamer, Hans-Georg (1984) *A játék fogalma* In: Igazság és módszer Gondolat
- Genette, Gérard (1997) *Az elbeszélő diszkurzus* in: Az irodalom elméletei I. Jelenkor-JPTE
- Goffman, Erving (1981) *A hétköznapi élet szociálpszichológiája* Gondolat
- Greenaway, Peter (2006 nyár) *Meghalt a mozi, éljen a mozi* Lettre Internationale 61.sz.
- Greenberg, Clement (February 1980) *Modern and Postmodern Arts* 54, No.6
- Grodal, Torben (2004) *A fikció műfajtipológiája* In: A kortárs filmelmélet útjai Palatinus

- Grosz, Elizabeth (1990) *Jacques Lacan: A Feminist Introduction* London, Routledge
- Hartman, Nicolai (1977) *Esztétika* Magyar Helikon
- Harvey, David (1992) *The Condition of Postmodernity: an inquiry into origins of the cultural change* Blackwell
- Hassan, Ihab (1987) *The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture* Ohio State University press
- Hegel, G. W. F. (1979) *A szellem fenomenológiája* Akadémiai
- Hegel, G. W. F. (1975) *Esztétika* Akadémiai
- Heidegger, Martin (1989) *Lét és idő* Gondolat
- Heller Ágnes-Fehér Ferenc (1993) *A modernitás ingája* T-Twins kiadó
- Horkheimer, Max - Adorno, Theodor W. (1990) *A kultúripar in: A felvilágosodás dialektikája* (pp.147-200.) Gondolat-Atlantisz-Medvetánc
- Hutcheon, Linda (1995) *The Theory and Politics of Irony* Routledge
- Hutcheon, Linda (1987) *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* Routledge
- Huxtable, A., L. (1995 nyár) *Műveltség Amerikában* Lettre Internationale
- Huyssen, Andreas (1986) *After the great divide : modernism, mass culture, postmodernism* Macmillan
- Jameson, Frederic (1997) *A posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája* József könyvek
- Jameson, Fredric (1994) *Cultural Turn* Selected Writings about the Postmodern London, Verso
- Jaspers, Karl (1989) *Bevezetés a filozófiába* Európa
- Jauss, Hans, Robert (1997) *Recepcióelmélet - esztétikai tapasztalat - irodalmi hermeneutika* Osiris
- Jonas, Hans (1994) *Elmélet és gyakorlat összeolvadása a modern tudományban in: A későújkor józansága I.*
- Kant, Immanuel (1979) *Az ítélőerő kritikája* Akadémiai

- Kierkegaard, Sören (1982) *Az irónia fogalmáról, különös tekintettel Szokratészre* In: Sören Kierkegaard írásaiból pp. 75-121. Gondolat
- Kierkegaard, Soren (1975) *Istennel szemben soha nincs igazunk* in: Vagy-vagy Gondolat
- Király Jenő (1998) *Mágikus mozi* Korona
- Klages, Mary (2007) *Literary Theory: A Guide for the Perplexed* Continuum Press
- Kovács András Bálint (1997) *Film és elbeszélés* Korona kiadó
- Kristeva, Julia (1996) *Bevezetés a megalázottsághoz* Café Babel
- Kristeva, Julia (1982) *Approaching Abjection* in: Powers of Horror An Essay on Abjection <http://social.chass.ncsu.edu/wyrick/debclass/krist.htm>;
- Lacan, Jacques (1998) *A fallosz jelentése* Bíró Anna fordítása (Erős ferenc és Takács Mónika közreműködésével): Thalassa (9) 2-3 pp. 157-171.
- Lányi András (1988) *A tömegkultúra és a vele kapcsolatos fogalmak értelmezése* In: Az írástudók áru(vá) válása pp. 7-30. Magvető
- Lasch, Christopher (1995) *The revolt of the elites and the betrayal of democracy* W.W. Norton & Company
- Lévinas, Emmanuel (1997) *Nyelv és közelség* Jelenkor
- Luhmann, Niklas (1996) *A műalkotás és a művészet önreprodukciója* In: Testes Könyv pp. 113-161. dekon-könyvek 8. Ictus
- Lukács György (1975) *Az esztétikum sajátossága* Akadémiai
- Lyotard, Jean-François - Habermas, Jürgen - Rorty, Richard (1993) *A posztmodern állapot* Századvég-Gond
- Marcuse, Herbert (1966) *Eros and Civilization* A Philosophical Inquiry into Freud Beacon Press Boston
- Marcuse, Herbert (1966) *One-Dimensional Man* Beacon Press Boston
- Metz, Christian *Trucage and the Film* idézi: Neale, Steve (2007) Metropolis Science fiction szám
- Miller, Toby and Stam, Robert (ed.), (1999) *A companion to film theory* Blackwell
- Mukařovsky, Jan (2007) *Az idő a filmben* In: Szemiotika és szemiotika pp. 293-303. Kalligram

- Mumford, Lewis (2004) *A csúcstechnika sivataga* in: A későújkor józansága II. Göncöl kiadó
- Poster, Mark (1995) *Postmodern Virtualities* in: The Second Media Age (Blackwell
- Rorty, Richard (1994) *Estlegesség, irónia és szolidaritás* Jelenkor
- Rothman, Stanley (july-august 1993) *Rise and decline of mass culture?* Society
- Sarup, Madan (1993) *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism* New York: Harvester Wheatsheaf
- Schumpeter, Joseph., A. (1976) *Capitalism, socialism and Democracy* George Allen & Unwin
- Searle, J.,R. (2000) *Elme, nyelv és társadalom* Vince kiadó
- Silver, Allen and Brookover, Linda (1996) *What is this thing called Noir?* In: Film Noir Reader Part Three, Limelight Editions
- Simmel, Georg (1973) *A pénz filozófiája* in: Válogatott társadalomelméleti tanulmányok
- Slotkin, Richard (1973) *Regeneration Through Violence*. New York, Harper Collins Gondolat
- Sontag, Susan (2002) *Amerikában Európa*
- Sontag, Susan (1998, május) *Az értelmezés ellen* Holmi
- Sontag, Susan (1995) A Century of Cinema letöltve: <http://southerncrossreview.org/43/sontag-cinema.htm>
- Sontag, Susan (1981) *A fényképezésről* Európa
- Weber, Max (1982) *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme* Gondolat
- Zizek, Slavoj: *The Big Other does not exist* <http://www.lacan.com/zizekother.htm>

