

Martha Gever

A bűn digitalizált látványa

A CSI: A helyszínelők és a társadalom anatómiája*

„A halál világosságára szertefoszlik az élő éjszakája.”
(Michel Foucault: *A klinikai orvoslás születése*, 1963)¹

Az újságcikkek és a különféle szubjektív beszámolókat szerint az Egyesült Államok egyre több feltörekvő rendőrnemzedéke látja karrierjének jövőjét a kriminalisztika, más néven a helyszínelés területén.² Ez a kitüntetett érdeklődés persze egyáltalán nem meglepő. Minden forrás arról számol be, hogy a rendőrök döntésének hátterében a *CSI: A helyszínelők* (*CSI: Crime Scene Investigation*, 2000) című közkedvelt tévésorozat áll, amely 2000 őszén indult, és a harmadik évad kezdete óta a televíziós műsorok nézettségét vizsgáló Nielsen Media Research népszerűségi listájának élén áll. A legfrissebb adatok szerint hétről hétre több mint 26 millió amerikai néző követi figyelemmel a szériát. Az én érdeklődésem azonban nem a sorozat kiugró népszerűségében gyökerezik, annak ellenére, hogy nyilván ezt a jelenséget is tanulságos lenne megvizsgálni; én inkább az irodalomelmélettel és -kritikával foglalkozó Mark Seltzer által „a bűn látványának” nevezett fogalmat szeretném most körüljárni.³ Noha Seltzer a XIX. századi realista irodalom tárgyalásánál használja ezt a kifejezést, úgy

gondolom, hogy a fogalom a szükséges módosítások elvégzése után konnotációival együtt eredményesen alkalmazható egy másik médiumot vizsgáló kutatásnál is, ahol a televíziós elbeszélések a különféle digitális képalkotási technikákat kiaknázva képesek újra meg újra izgalmas látványt teremteni a nézők számára. A CSI-ban az epizódok drámai fejleményeit rendre megszakítja a szemképráztató számítógépes trükkparádé, így a széria számtalan példát kínál az elemzéshez. Az elektronikus média azonban nem egyedül tölt be instrumentális és performatív szerepet a CSI-ban. A sorozat szemiotikai szótárában a tudományos igényű reprezentációk is alapvetően fontosak; ezek biztosítják ugyanis a legmegbízhatóbb (gyakran egyenesen megcáfolhatatlan) információkat, amelyek segítségével felvázolható az igazságszolgáltatás gépezetét beindító gonosztevők személyisége és beazonosítható a tartózkodási helyük.

Ez a tanulmány azt járja körül, hogy a digitális képalkotás televíziós elburjánzása hogyan jelez lényeges változásokat a vizuális kultúrában (ha egyáltalán), mi-

* A fordítás alapja: Gever, Martha: *The Spectacle of Crime, Digitized. CSI: Crime Scene Investigation and Social Anatomy. European Journal of Cultural Studies* 8 (2005) no. 4. pp. 445–463.

Köszönetnyilvánítás: hálás vagyok Jack Levinsonnak értékes gondolataiért és megjegyzéseiért, amelyeknek a tanulmány tudományos részeinél különösen nagy hasznát vettem. Köszönet jár Eric Freedmannek is, aki „a bűn látványa” fogalom kapcsán a CSI-t ajánlotta nekem, mint tökéletes televíziós példát; hálás vagyok továbbá Geoff Thomasnak is, aki nagylelkűen osztott meg velem mindent, amit a sorozat speciális effektusainak készítéséről tud.

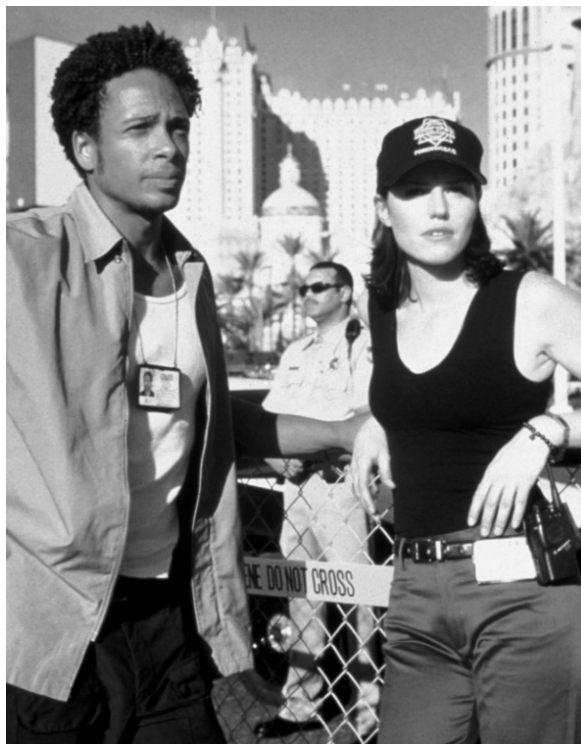
1 Foucault, M.: *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*. New York: Pantheon, 1975. p. 146. [Magyarul: Foucault, Michel: *Elmebetegség és pszichológia; A klinikai orvoslás születése*. (ford. Romhányi Török Gábor) Budapest: Corvina, 2000. p. 265.]

2 Gross, J.: In Latest Science Classes, Dead Men Do Tell Tales. *New York Times* (2002. december 31.). A1–C22.; egy 2003-ban folytatott beszélgetés E. Cohennel a Broward Community College Büntetőjogi Tanszékéről; valamint St. John, W: Here Come the Glamour Gumshoes. *New York Times* (2003. október 19.). pp. 1–2. Gross cikke a *New York Times* vasárnapi „stílus” rovatában jelent meg, a következő felirattal: „A CSI-nak köszönhetően a detektívesdi vonzó terület a technológiaőrült fiatalok számára.”

3 Seltzer, M: *Bodies and Machines*. New York: Routledge, 1992.

ként tárja elénk egy új látásmód, egy új vizuális kultúra megszületését. A különféle digitális, elektronikus szórakoztatási formák jelölésére használt „új média” elnevezés érezhetően ezzel az ígérettel kecsegtet. A létrehozásra, tárolásra, visszakeresésre és terjesztésre használt számítógépes eszközök elszaporodása az információ és a szórakoztatás világában minőségi változásokat eredményezett kulturális formáinkban és intézményeinkben egyaránt, nem beszélve a gazdasági és politikai folyamatokról. Egy ilyen vizsgálat ráadásul nem hagyhatja figyelmen kívül a kortárs képzőművészeti technikák múltját sem; előzményeik egészen a XIX. századi mechanikus, illetve villamossal működő rendszerekig (vagyis a fotográfiáig és a telegráfiáig) nyúlnak vissza.⁴ Ezen rendszerek kései utódait megtalálhatjuk számos kortárs bűnügyi tévésorozat kulisszái mögött, vagy akár a képernyőkön is; a legjobb példát talán a CSI jelenti. Az új rendszerek ráadásul egyszerre előadói és előállítói a különféle elektronikus, digitális látványosságoknak, és ez a kettős státus ráirányítja az ember figyelmét a sorozatnak a tudományos technológiákkal és az emberi élettel kapcsolatos utalásaira. Röviden, a CSI heti rendszerességgel demonstrálja a modern tudomány azon jótéteményeit, amelyek a közbiztonság megteremtésére irányulnak, továbbá a maga módján javaslatokat tesz arra, hogyan lehetne ezt biztosítani.

A tudományos igazságkeresés szolgálatába állított parádés képi világon, illetve a mindig nagyon drámai és persze sikeres nyomozásjeleneteken túl a CSI-ban találunk még egy ezekkel összefüggő és talán jóval fontosabb vonást, amellyel eltér számos korábbi (és jó néhány kortárs) televíziós rendőrsorozattól: a széria elmozdít a helyéről egy történelmi és kulturális szempontból különleges státusú alanyt. A CSI az áldozatokat és a bűnözőket egyaránt áttetsző személyeként tünteti fel, akiknek nem lehet titka a végtelentül eltökélt, minden részletre kiterjedő nyomozás vezetői



CSI: A helyszínelők

előtt. Fontos azonban, hogy a sorozat ezen vonása nem azonos az elektronikus, digitális média társadalmi életre gyakorolt, egyik legellentmondásosabb hatásával: a „virtuális” identitások és közösségek megteremtésével, életre keltésével és fenntartásával. A CSI által teremtett áttetsző én ezzel szemben nem „virtuális”, és nem is „valós”, továbbá nem ragadható meg kizárólag a megtestesítés (vagy akár a testetlenítés) fogalmával sem. Ennél jóval izgalmasabb, hogy a CSI paradigmikus énképe a szubjektum *eltűnését* vonja maga után; az én ebben az esetben olyan áttetsző formában jelenik meg, hogy szó szerint elveszik, vagy legfeljebb a tudományos célra használt reprezentációk gyűjtőhelyeként marad meg.⁵

⁴ De ennél messzebbre is mehetünk, ha a valóságot megörökítő képek létrehozásához használt eszközöket vizsgáljuk; lásd a camera obscurát, amire egyesek szerint Arisztotelész tett elsőként írásos utalást.

⁵ Az áttetsző alany metaforája még világosabb formában jelenik meg a CBS csatorna egy másik Jerry Bruckheimer-produkciójában, a *Nyomtalanul* (*Without a Trace*, 2002–) című sorozatban. A széria minden egyes epizódja úgy kezdődik, hogy megmutatják nekünk a szereplő utolsó ismert cselekvéseit, akinek eltűnését a sorozat ilyen feladatokra specializálódott FBI-csapata fogja majd felderíteni. Az aktuális nyomozás tárgya tehát már a főcím előtt felbukkan, hogy rögtön el is tűnjön, míg körülötte a helyszín többi eleme változatlan marad.



CSI: A helyszínelők

Ez a tanulmány tehát két elemzési irány mentén vizsgálja a CSI-t. Először is itt van számunkra a sorozat azon jellegzetessége, hogy amolyan visszhangkamraeffektust eredményez: azért használ feltűnően sok figyelemfelkeltő digitális videoképet, hogy olyan rejtélyes eseteket tárhasson a nézők elé, amelyeket legeredményesebben a csúcstechnológiát használó törvényszéki nyomozati technikák segítségével lehet megoldani. Másodszor pedig ugyancsak jól látható, hogy a bűnfeltárás dramatizált megjelenítése során feltérképezett társadalmi közeg hozzájárul a szubjektivitás olyan fajtáinak létrejöttéhez, amelyek alapvetően különböznek a modernizmus korának koherens, szuverén énképétől. A cikk tehát a különböző tematikus pontok áttekintésével először az első, majd a második szempont szerint vizsgálja meg a sorozatot. Számos esetben kénytelenek leszünk kitérőket tenni a gondolatmenetben, ugyanis az elemezni kívánt mo-

tívumok kölcsönösen összefüggnek egymással, így rendkívül bonyolult rendszert alkotnak.

Látvány

Ha a CSI bírálatát vizuális jellegzetességeinek, látványos elemeinek hangsúlyozásával kezdjük, talán úgy tűnhet, hanyagolni kívánjuk a televíziós műsorokat vizsgáló diskurzus egyik központi problémáját: a dramatizált elbeszélések narratív elemeit és a nekik tulajdonítható jelentéseket. Mindazonáltal nem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy *rendőrsorozatról* beszélünk, még akkor is, ha a főhősök nem rendőrtisztek, hanem egy rendőrségi részleg „civil” alkalmazottai. Emellett újabb, még lényegesebb eltérés a széria és elődei között, hogy a CSI-ban az igazságszolgáltatás elsődleges képviselői nem egyenruhát viselő zsaruk, civilnek öltözött detektívek vagy csavaros eszű magánnyomozók, hanem *tudósok*. Ezeket a hősokeket sokkal jobban érdekli a különféle tudományos technológiák alkalmazása a tudás megszerzése és rendszerezése érdekében, mint a bűn és bűnhődés problémája. A sorozat központi figurája a meglehetősen ellenszenves Gil Grissom, a bűnügyi laboratóriumot vezető középkorú, fehér törvényszéki tudós. Noha a férfi a szürke eminenciás szerepét tölti be, a sorozat nem kívánja erősíteni a sztereotípiát, amely a tudósléte kizárólagosan fehér bőrű és/vagy maskulin személyekhez köti. Négy munkatársa, egyetlen kivétellel, fiatalabb, kevésbé tapasztalt és tulajdonképpen kevésbé ellenszenves. Warrick Brown fekete férfi, Catherine Willows és Sara Sidle fehér nők; a csapat másik fehér férfi tagja Nick Stokes. A laza figurának beállított Greg Sanders, a fiatal laboratóriumi technikus a csúcstechnológiát használó felszerelések kezelőjeként kulcsszerepet tölt be a sorozatban. A CSI fő helyszíne a Las Vegas-i rendőrség bűnügyi laboratóriuma, vagyis nem az iroda, ahol a legtöbb zsarusorozatban összegyűlnek a rendőrtisztek. A helyiség ugyanakkor mégis hasonló funkciót tölt be, mivel itt kommunikálnak egymással a széria állandó szereplői, és mindig ide térnek vissza, miután kimerészkedtek a nagyvilágba.⁶ (A

⁶ Sparks, R.: *Television and the Drama of Crime: Moral Tales and the Place of Crime in the Public Life*. Buckingham: Open University Press, 1992.

Televízió és Rádió Múzeumának [Museum of Television and Radio] egyik fórumán a sorozat készítői azt nyilatkozták, hogy az ő laboratóriumuk jobb felszereléssel bír az ország minden más bűnügyi laborjánál.⁷⁾

A CSI ezen jellegzetességei olyan kritikai megközelítésmódok alkalmazását teszik szükségessé, amelyek iránya alapvetően különbözik a bűnelkövetéssel foglalkozó tévésorozatokkal kapcsolatban feltett korábbi kérdésektől. Mióta a dramatizált bűnügyi elbeszélések az 1950-es években az Egyesült Államok legnépszerűbb szórakoztatási formájává nőttek ki magukat (az első átütő sikert a *Dragnet* [1951–59] aratta), központi jelentőséggel bírnak az amerikai televíziózás területén, és a kriminológusok, szociológusok, társadalompszichológusok, tévékritikusok és politikusok egyaránt tüzetes vizsgálatnak vetették alá a televízió által ábrázolt bűnözés, a rendőrség, a társadalom által bűnösnek bélyegzett viselkedésformák, valamint a közbiztonságot veszélyeztető magatartásformák bonyolult viszonyát. Egyes kritikusokat a médium azon hatása érdekel, amelyet az illegális tevékenységekre hajlamos személyekre gyakorol; ez az elemzési szempont tehát feltételezi a rendőrség intézményének és mindennapos gyakorlatának feddhetetlenségét. Ez a megközelítés lényegében azt próbálja kideríteni, milyen mértékben ösztönzik vagy akár dicsőítik a tévésorozatok (illetve a populáris média más képviselői) a

bűnelkövetést. Többen képviselik persze azt a nézetet is, amely szerint a televízió egy olyan morális rend megerősítésén dolgozik, amely a tekintélyelvű társadalmi struktúrák mellett teszi le a voksát, egyúttal indokolja a társadalmi ellenőrzés ezeknek megfelelő módszereit. Noha ez utóbbi kritikai megközelítést számos, különféle szempontokat és elemzési módszereket használó kutató vallja a magáénak, az ilyen szellemiségű értelmezői stratégiák mind részben a televízió és az államhatalom ideológiai bűnrészességének leleplezésére irányulnak.⁸⁾ Látszólagos szembenállásuk ellenére a két iskola közös célja, hogy a bűnelkövetés és a nyomozói munka televíziós reprezentációjának vizsgálatával felfejtsék az elemzett műsorok morális üzenetét.

A korábbi televíziós kínálattal szemben a CSI és más kortárs sorozatok lényeges új elemmel gazdagítják ezt a műsортípust: bűnügyi elbeszéléseikben lehetőséget látnak arra, hogy a közönséget lenyűgözzék, amit itt a technológiai uralom képvisel. Bizonyos esetekben a rendőrség maga kezeli az adott digitális eszközt, mint például *A körzet* (*The District*, 2000–2004) Compstat [computer statistics, számítógépes statisztika] elnevezésű rendszerét, amely lehetővé teszi egy fiktív washingtoni rendőrfőnök számára, hogy feltárja a bűnmegelőzés hiányosságait, s így kínos helyzetbe hozza a részlegében dolgozó, alulteljesítő kollégákat, valamint segédkezzen a bűnelkövetők elfogásában.

7 A Televízió és Rádió Múzeumban 2001. március 1-jén készült videofelvétel a CSI készítőinek nyílt fórumáról, amelyen részt vettek többek között a színészek, a sorozat szülőatyja és producere, illetve rendezők és forgatókönyvírók is.

8 Buxton, D.: *From The Avengers to Miami Vice: Form and Ideology in Television Series*. Manchester: Manchester University Press, 1990.; Carlson, J.M.: *Prime Time Law Enforcement: Crime Show Viewing and Attitudes Towards the Criminal Justice System*. New York: Praeger, 1985.; Donovan, P.: *Armed with the Power of Television: Reality Crime Programming and the Reconstruction of Law and Order*. In: M. Fishman – G. Cavender (eds.): *Entertaining Crime: Television Reality Programs*. New York: Aldine de Gruyter, 1998. pp. 117–137.; Ericson, R.V. (ed.): *Crime and the Media*. Aldershot: Dartmouth Publishing, 1995.; Scheingold, S. A. (ed.): *Politics, Crime Control and Popular Culture*. Aldershot: Dartmouth/Ashgate Publishing, 1997.; Sumser, J.: *Morality and Social Order in Television Crime Drama*. Jefferson, NC: McFarland, 1996.; Surette, R.: *Media, Crime and Criminal Justice: Images and Realities*. Pacific Grove, CA: Brooks/Cole Publishing, 1992. Carlson, Ericson és Scheingold könyvének központi kérdésfelvetésében fontos szerephez jut az elkövetett bűntények és a letartóztatott emberek száma közötti egyenlőtlenség, illetve hogy az ilyen tényeket miként torzítják el a televíziós bűnügyi sorozatok és filmek. Buxton az ideológia-központú műfajkritika egyik legjelesebb képviselője, Surette és Sumser pedig az ideológiai hatásokról tanúskodó sztereotípiák vizsgálatával foglalkozik. Donovan ugyancsak az ideológiára koncentrál a bűnelkövetés és az igazságszolgáltatás televíziós reprezentációját vizsgáló kritikájában, őt azonban leginkább a *Zsaruk* (*Cops*, 1989–) és a hozzá hasonló „reality tv-s” sorozatok érdeklik, amelyekben a sztereotípiák kevésbé érdekesek, a hangsúly inkább a rendőrök és a bűnözők viszonyának morális vonatkozásaira helyeződik.



CSI: A helyszínelők

Más sorozatok, mint például az *Esküdt ellenségek (Law & Order, 1990–)*, egyre gyakrabban iktatnak be olyan jeleneteket, ahol egy nyomozó az ujjlenyomat-elemző kolléga válla fölött böngészi a számítógép képernyőjén az FBI Automatizált Ujjlenyomat Azonosító Rendszerének [Automated Fingerprint Identification System; a továbbiakban AFIS] digitális adatbázisát. A rendőrök gyakran konzultálnak továbbá halottképekkel és ballisztikai szakértőkkel, akik felváltva görnyednek mikroszkópok fölé és sorolják a tudományos vizsgálatok eredményeit. A frissebb *Las Vegas (2003–2008)* (amely egyébként szigorúan véve nem is rendőrsorozat, hanem annak unokatestvéreként egy flancos, kaszinóval egybekötött hotel biztonsági szolgálatának munkáját mutatja be) főhősei a helyi megfigyelő rendszer kolosszális monitorai mögött ülve végzik a kötelességüket. A CSI mindenesetre az összes említett sorozatnál jobban támaszkodik a csúcstechnológia kü-

lönféle vívmányaira a felfedezés és a fegyvelmezés érdekében.

Azon túl, hogy megkeresi a széria helyét a kortárs televíziós bűnügyi elbeszélések között, a CSI bírálótának ki kell térnie a John Thornton Caldwell által „televizualitás”-nak nevezett fogalom vizsgálatára is.⁹ Caldwell szerint a televíziózás esztétikai prioritáslistája alapos változáson esett át az 1980-as évek elején, amikor a hangra mint szervezőelemre támaszkodó felfogást felváltotta a vizuális elemeket előnyben részesítő gondolkodásmód. Az amerikai tévénezők kegyeiért folytatott versengés ebben az időszakban, amikor a virágzó kábelcsatornák a három nagy hálózat* uralmának aláásásával fenyegettek, azt eredményezte, hogy minden főműsoridős sorozatnak szüksége lett egy jellegzetes „megjelenésre”, amely markánsan megkülönböztette riválisaitól. A CSI is ennek a felfogásnak az eredménye. A sorozat stílusát a csillogó-villogó felületekkel dolgozó, telített színekre épülő képek határozzák meg; melyeket gyakran mindössze pár másodpercig láthatunk, általában gyors ritmusú, magával ragadó zenével kísérve. A CSI Las Vegas-i közege ráadásul diegetikusan indokolja is a rengeteg neonfényes felületet. A sorozat magját biztosító helyszínelő csapat éjszakai műszakban dolgozik, ami ugyancsak magával hozza az éles kontrasztokat használó világítás szükségességét, nem beszélve a drámai feszültség megteremtését szolgáló számtalan árnyékos helyszínről. Röviden, a CSI felvonultatja a számos más kortárs amerikai tévésorozatra jellemző színészi játékot, a filmszerű világítást és kameramunkát, a fragmentált, mégis realista cselekményvezetést és a rikító színvilággal dolgozó grafikus kompozíciókat, ugyanakkor egyéni esztétikai koncepciójának megfelelően további vizuális ingerekkel bombázza a nézőt. A CSI-nak azonban olyan ismérvei is vannak, melyekhez hasonlókat más zsarusorozatokban csak ritkán figyelhetünk meg. A bűntetteket szinte mindig flashbackek formájában látjuk, sőt ezek a hétköznapi realizmust jórészt messziről kerülő felvételek gyakran elképzelt rekonstrukciókként fogalmazódnak meg, amik rendre meg-

9 Caldwell, J. T.: *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995.

* A három nagy (klasszikus) hálózat a CBS, az NBC és az ABC. [– a szerk.]

bontják a vizuális elbeszélések megszokott ok-okozati logikáját. A sorozat ugyan ritkán lép át a természetfeletti birodalmába, amit az *X-akták* (*The X Files*, 1993–2002), a *Pszichozsarú* (*Profiler*, 1996–2000) és más hasonló, Stephen King által ihletett (vagy írt) szériák urálnak, mégis több epizódban szerepelt már valamilyen paranormális ügyekben járatos szakértő, aki láthatóan képes volt elvégezni a nyomozói munkát anélkül, hogy tudományos eszközökhöz vagy mód-szerekhez kellett volna folyamodnia. Ilyen részek mindenesetre csak alkalmanként fordulnak elő a CSI-ban, leginkább talán azért, mert a kísérteties előtérbe állítása révén könnyen önellentmondásba keveredne az egyébként bizonyítékokkal alátámasztott, objektivitást hangsúlyozó, deduktív logikát használó érvelés mellett elkötelezett sorozat.

A látványt illetően azonban a CSI igenis kiköveteli magának Caldwell televízuális-konceptiójának újragondolását. A szerző az elmélet kifejtése során különösen a vizuális elemek autonómiáját hangsúlyozza, például amikor azt állítja, hogy „*a kiemelten kezelt képi világ hajlamos [...] ellenállni a tartalmi elemzésnek, ugyanis sikerül magát olyan autonóm réteggé váló permutációján alapozik.*”¹⁰ Caldwell tehát kimondottan alábecsüli a látvány társadalmi rezonanciáját. A realista irodalomról írt könyvében Seltzer jóval termékenyebb megközelítéssel áll elő.¹¹ Stephen Crane 1893-as regényének tárgyalásakor Seltzer megjegyzi, hogy a könyvben az erőszak a rendőrség beavatkozásának következményeként látvánnyá alakul át, és lényegében az igazságszolgáltatás képviselőiből is szórakoztató látványosság lesz. Több mint egy évszázaddal később a digitális képalkotási technikák eszközei mind az igazságszolgáltatásban, mind a televíziós műsorokban összehangolták a televízuális stílust a rendőrségi gyakorlattal. Az informatika mindkét közeget ellátja a hatalom eszközeivel, a CSI pedig ki is használja ezt a technikát illető rokonságot. Nem egyszerűen újabb példát szeretnék felmutatni a digitális formátumok

közötti problémamentes átjárhatóság jelenségére, amit az „új médiával” foglalkozó tanulmányok konvergenciának neveznek. Inkább arról van szó, hogy a forma és tartalom összemérhetetlensége, amit a kultúrakutatók nagy része már régen elfogadott alapigazsággként, mára tarthatatlanná vált. A CSI-ban és feltehetően más sorozatokban is megfigyelhetjük, hogy a televízuális stílus a társadalmi gépezet technológiáit állítja helyre és erősíti meg.¹²

Fotográfia

A CSI szinte egyedülálló mutatvánnyal lepte meg a kereskedelmi televíziózást: sikeresen összekapcsolta a modern tudományt (nem a tudományos fantasztkumot) és a szórakoztatást. Noha látszólag furcsa párosításról van szó, a két kulturális terület egy valamiben azért hasonlít: mindkettő újfajta tudás megszerzésére törekszik újfajta tudományos apparátus és az ennek megfelelő reprezentációk segítségével. Persze a XVII. század óta jelen lévő empirikus tudományok pontosan az efféle fejlődésre alapoztak, csakúgy, mint számos szórakoztatási forma. Elsőként a felvilágosodás kultúrája kapcsolta össze a két területet. Ezzel összefüggésben Barbara Maria Stafford megállapítja, hogy a teleszkópok és a mikroszkópok otthoni szórakozási eszközökként nagy népszerűségnek örvendtek a XVII. századi Európában. „*A XIX. század közepéig a vásári mutatványosok műsoraiban a közönség kipróbálhatta a kukkoldát, a laterna magicát, találkozhatott különféle szörnyekkel és más látványosságokkal. A perspektivikus torzulás jelenségére rájátszó, harmonikaszzerűen összehajtható látképek, az anamorfikus torzítású, valamint a torzító tükrökkel, illetve több optikai lencse segítségével készült képek egyszerre számítottak játékos és tudományos szempontból is izgalmas szórakoztatási formáknak.*”¹³ Az optikai eszközöket felhasználó vizuális ábrázolással kapcsolatban még így is sokan szkeptikusok voltak, és arra hivatkoztak, hogy a lényeget könnyen össze lehet téveszteni a látszattal.

10 ibid. p. 147.

11 Seltzer, Mark: *Bodies and Machines*.

12 ibid.

13 Stafford, B. M.: *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Cambridge, MA: MIT Press, 1994. p. 366.

Szemléletes példa a tudományos célokat szolgáló, de a tömegszórakoztatás világában is népszerű képalkotási típusra az 1895-ben, egy véletlennek köszönhetően felfedezett röntgenkép. Az élőlények belső szerveiről készült, valójában persze testen kívülről rögzített felvételek útjára indították az úgynevezett „röntgen-örületet”, mígnem az emberek végérvényesen elfogadták, hogy ezek a képek elsősorban orvosi célokat szolgálnak.¹⁴ Később mozgóképes röntgenfelvételek is készültek. A mozi maga pedig általánosságban úgy írható le, mint a kitörő lelkesedéssel fogadott új optikai technológiák legsikeresebb képviselője, amely a XIX. század végi bemutatkozását követően hamar a közönség kedvencévé vált. Amolyan kísérőjelenségként a mozi apparátust, az elődöt jelentő fotográfiával egyetemben, hamar felismerték és integrálták a biológiai kutatás és az orvostudomány területén.¹⁵

Összegezve tehát azt mondhatjuk, hogy az optikai apparátusok, különösen a kamerák és a fotografikus rögzítésre képes eszközök, kitüntetett helyet foglalnak el a tudomány és a populáris kultúra viszonyának történetében. Könnyedén beláthatjuk, miért: egy kamera vagy fényképezőgép mechanikusan rögzíti a képeket vegyi vagy újabb elektronikus úton, emberi beavatkozás nélkül. A fotografikus kép tehát, amennyiben nem esik manipuláció áldozatául, a kamera elé táruló látvány teljesen hiteles reprezentációját kínálja. A laboratóriumi munka során a tudósok a kamerát az objektív megfigyelést garantáló eszközként használják, valamint kísérleti jelenségek rögzítésére alkalmas szerkezetként, mivel a kamerának nincsenek érzései, sem lelke, sem öntudata, sem politikai hovatartozása, sem pedig előítéletei – legalábbis ezt állítja a józan eszünk. A kamerák tehát a mikroszkópokkal karöltve – a házasság egészen korán, szinte a dagerrotípia eljárásának 1839-es szabadalmaztatásával egy időben

megkötöttet – a személyiségtől megfosztott látás legtokéletesebb képviselői.

A fotografikus képalkotás és a tudományos realizmus bensőséges viszonya a rendőrség világában hasonló okok miatt alakult ki. A képrögzítő eszközök meglehetősen korán, már az 1830-as évektől kezdve felbecsülhetetlen értékű segítségként járultak hozzá a rendőrök munkájához.¹⁶ A XIX. század végi párizsi rendőrség főnöke, Alphonse Bertillon nem az első, de valószínűleg a leghíresebb pártfogója a bűnelkövetők azonosításához használt rendőrségi fotográfiának. Bertillon a rendszer tökéletesítése és a lehető leghitelesebb eredmény érdekében a gyanúsítottak testét antropometrikus vizsgálatnak vetette alá, és a később „rendőrségi arcképfotók”-nak elnevezett felvételek is az ő nevéhez fűződnek.¹⁷ Az így szerzett információkat egyeztetették a Törvényszéki Azonosítás Párizsi Osztályán [Paris Department of Judicial Identification] található hatalmas kartoték kartonlapjaival, amelyeken a korábban már őrizetbe vett gyanúsítottak fizikai adatai és fotói szerepeltek. Érdemes megjegyezni, hogy Bertillon a rendőrfőnökök között elsőként készített fotókat a gyilkosságok helyszínelésénél; sőt néha ő maga kezelte a fényképezőgépet.¹⁸

A rendőrség megalakulása és elszaporodása a hatalom azon felismerésében gyökerezik, hogy a XIX. század modern nagyvárosainak rohamosan gyarapodó lakosságára vonatkozó, egyre sűrűbb ismeretanyag birtoklása elengedhetlenné vált. Ezzel a jelenséggel szoros rokonságban áll a bűn fogalmának ekkoriban lezajló átértékelése: a korábban *per se* kezelt bűntetteket deviáns *egyének* cselekedeteiként kezdték felfogni.¹⁹ A rendőrségi arcképfotók a büntetendő viselkedést végérvényesen konkrét emberekhez kapcsolták, és rövidesen az igazságszolgáltatás munkájának kulcsfontosságú elemévé váltak. A századforduló

14 Cartwright, L.: *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. p. 107.
15 ibid.

16 Tagg, J.: *Power and Photography – A Means of Surveillance: The Photograph as Evidence in Law*. In: T. Bennett – G. Martin – J. Woolcott (eds.): *Culture, Ideology and Social Process*. London: Batsford, 1981.

17 Sekula, A.: *The Body and the Archive*. *October* 39 (1986) pp. 3–64.

18 Parry, E.: *Crime Album Stories: Paris, 1886–1902*. Zurich: Scalo, 2000.

19 Foucault, Michel: *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage, 1979 [1975]. [Magyarul: Foucault, Michel: *Felügyelet és büntetés: A börtön története*. (ford. Fázsy Anikó – Csűrös Klára) Budapest: Gondolat, 1990.]

környékén pedig a rendőrségi fotográfia újabb racionális elemmel gazdagította a bűnözők azonosításának rendszerét: megjelentek az ujjlenyomatok, amiket egészen mostanáig fényképek segítségével rögzítettek és tároltak.²⁰ A fotográfia ráadásul nem csak az ujjlenyomatok tárolására alkalmas médium; a két terület között metaforikus kapcsolatot is felfedezhetünk. William J. Mitchell szavaival élve egy fénykép „*olyan, mint egy közvetlen fizikai lenyomat, mint egy ujjlenyomat a bűntény színhelyén, vagy mint egy rúzsnyom az ember gallérján. A fotó és a valóság közötti kauzális kapcsolat tisztán látható.*”²¹

Ennek fényében tehát nem meglepő, hogy a CSI bűnüldözői a helyszínelések során kitüntetett figyelmet fordítanak a fényképek készítésére, amiket valószínűleg majd felhasználnak a bíróságon, amikor a bizonyítás érdekében szükség lesz a szakértői véleményükre (igaz, a munka ezen szakaszát szinte soha nem mutatja be a sorozat; erről bővebben később). Azon túl, hogy ezek a jelenetek megismertetik a nézővel a tényleges helyszínelői munkát, vizuális formában megisméltik a sorozat alaptételét: emlékeztetik a közönséget arra, hogy itt a vizuális tudás forog kockán. Még akkor is, ha nem minden helyszínelés bemutatásakor látunk fényképező rendőröket, a sorozat összes epizódja él utalásokkal a látás elsőbbségére; erre a legjobb példa talán az, hogy a helyszínelők rendre előkapják a széria védjegyét jelentő első osztályú, nagy fényerejű, Mag-lite márkájú zseblámpáikat. Szinte tökéletes biztonsággal megjósolható, hogy minden részben lesz egy közeli, amelyben az egyik helyszínelő az elemlámpáját használva kimerítő pontossággal elemzi társainak a bűnelkövetés helyszínét, és kiszúr valamilyen apróságot, amit aztán bevisznek laboratóriumi elemzésre.

A bűnügyi laborban pedig exponenciálisan megnő a lehetőség azon tetszetős képek szerepeltetésére, amelyek a megfigyelés útján szerzett tudást hangsúlyozzák. Továbbá a laboratórium az a helyszín, ahol a sorozat digitális trükkjei és a tudósok digitális eszközei közötti analógia a legtisztábban látszik. Ezt a párhuzamot a



CSI: A helyszínelők

legszemléletesebben azok a beállítások illusztrálják, amelyek (elméletileg) mikroszkopikus felvételeket tárnak elénk, amik az elektronikus nagyításnak köszönhetően a laborban dolgozók és a tévéképernyők előtt ülők számára is megfelelő részletességgel mutatnak például egy szőnyegrostot, egy talajrészecskét vagy éppen egy üvegszilánk-darabkát. Az ilyen közeliken túl a számítógépek képernyőin ezerféle adatot látunk felvillanni; az emberi arc rekonstrukcióját is egy speciálisan erre tervezett szoftver végzi el. Az adott személy bűnösségét vagy ártatlanságát igazoló DNS-vizsgálatok eredményét rendszeresen megkapjuk digitális kiírások formájában, és ugyancsak számítógépes programok segítik a munkát komplett helyszínrajzok elkészítésével.

Mindezek után különös, hogy a digitális képalkotás mindenki által jól ismert hamisítási potenciáljáról soha nem esik szó a sorozatban. A babrálás a fényképekkel nyilvánvalóan létező jelenség volt már a digitális

20 Cole, S. A: *Suspect Identities: A History of Fingerprinting and Criminal Investigation*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001.

21 Mitchell, W. J.: *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, MA: MIT Press, 2001. p. 24.



CSI: A helyszínelők

kamerák és szkennerek megjelenése előtt is. Sokan kitartanak amellett, hogy a digitális fényképek a valóság nem megbízható reprezentációját nyújtják, és a vizuális kultúra egyre fokozódó digitalizálódásának köszönhetően alig férhet hozzá kétség, hogy a fotográfia valóságot tükröző képessége az elmúlt évek során igencsak megkérdőjeleződött. Ennek beismerése persze súlyos ellentmondáshoz vezetne a televízió helyszínelőinek tekintélyét megalapozó tudományos bizonyosság és a valóságról készült képeket jellemző bizonytalanság között, amennyiben ezek a fotók szabad szemmel nem látható elektronokból épülnek fel, amelyeket egy bináris kódnak nevezett, megfoghatatlan rendszer kapcsol egymáshoz.

Látás

A bűntények helyszínén található tárgyi leletek összegyűjtése és osztályozása bizonyítékként a CSI által bemutatott rendőri munkafolyamat alapvető összetevője, aminek során a sorozat tudósai számtalan kép-

zeletbeli rejtvényvel kerülnek szembe. A lehetőségek száma szinte korlátlan, kezdve a törvényszéki beosztottak jól ismert területeitől – mint amilyen a vérelemzés, a golyónyomok mikroszkopikus vizsgálata, a kerék- és lábnyomok ellenőrzése, a lepattogzott festékdarabok vegyi elemzése – az ezoterikusabb elfoglaltságokig, mint például a rovarlárvák életciklusainak meghatározása. A széria által bemutatott törvényszéki technikák változatossága a CSI forgatókönyvíróinak kreativitását dicséri, ugyanakkor a sorozatbeli nyomozás legértékesebb segítőinek az ujjlenyomat-analízis és a DNS-molekulákról készült röntgenfelvételek tekinthetők. Az 1905-ben, egy angol bíró által jogilag is hitelesített ujjlenyomat-azonosítás több szempontból is a törvényszéki tudomány klasszikus képviselője.²² Meglepő módon azonban csak az 1970-es évek elején létesült az Egyesült Államokban az ujjlenyomatok nyilvántartására alkalmas, egész országra kiterjedő számítógépes adatbázis, és még ekkor is több olyan városról és államról beszélhetünk, ahol nem sikerült a szabvánnyal kompatibilis megoldással előállni, így a teljesen egységes rendszer csak az

22 Beavan, C.: *Fingerprints: The Origins of Crime Detection and the Murder Case That Launched Forensic Science*. New York: Hyperion, 2001.; és Cole, S. A.: *Suspect Identities: A History of Fingerprinting and Criminal Investigation*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001.

évszázad végére valósulhatott meg.²³ Nem véletlen, hogy ez az előrelépés egy olyan sorozat elindulásával egy időben történt meg, amelynek szinte minden egyes epizódjában azt látjuk, hogy a keresést futtató számítógépek képernyőjén újabb és újabb ujjlenyomatok villannak fel.

Ezek a jelenetek természetesen nemcsak azt kívánják illusztrálni, hogy a számítógépek a rendőrök milyen felbecsülhetetlen értékű partnerévé léptek elő. Magukban foglalnak egy hierarchikus ember-gép-dichotómiát is, ahol a gépek szava a döntő. A valódi AFIS-keresések során egyező ujjlenyomatok esetén a számítógépek csak szóba jöhető elkövetőket jelölnek meg; a találatok közül kell majd a szakértőnek kiválasztania azt, amelyik szerinte megegyezik a bűntény helyszínén talált ujjlenyomattal. Az ujjlenyomat-szakértőnek a tárgyalás során meg kell védenie a döntését, és könnyen előfordulhat, hogy a bíró nem ért egyet az esküdtszékkel. A CSI-ban ezzel szemben minden munkát a számítógépek végeznek el, és fel sem merül, hogy a keresés során kapott ujjlenyomat nem a valódi tettest azonosítja be. A DNS-analízis a sorozatban ugyancsak kétséghatározatlan bizonyítékát nyújtja a tettes bűnösségének (vagy ártatlanságának); arról mintha senki sem tudna, hogy ezt a betonbiztosnak vélt azonosítási módszert egyes védőügyvédek már sikeresen kikezdték, legemlékezetesebben talán O. J. Simpson eseténél.²⁴ Ha egyszer a CSI bűnlaborjában megállapítják két DNS-minta egyezését, az adott DNS-sel rendelkező személy nyugodtan megspórolhatja magának az ügyvédkeresést.

Az AFIS és a CODIS [Combined DNA Identification System; DNS-összehasonlító Azonosítási Rendszer] adatbázisait futtató számítógépek, a CSI laboratóriumának többi hihetetlenül bonyolult és hatékony szerkezetével együtt annyira kiemelt funk-

cióval bírnak a rendőrség munkájában, hogy szinte zárójelbe teszik a gombokat nyomkodó és a gépek által kiadott dokumentumokat szorongató technikusok szerepét. A sorozat ezáltal megerősíti a mai világunk számos területére érvényes, egyre aktuálisabb analógiákat a számítógépek működése és a neurológiai folyamatok között. Mark Poster ezt a párhuzamot az informatika fejlődésével magyarázza. „A tudós intelligenciával ruházza fel a számítógépet, majd maga a számítógép válik a mércévé, ami alapján definiáljuk az intelligenciát, megítéljük a tudóst, felvázoljuk az emberi természet lényegét.”²⁵ A behelyettesítések ezen spirálja és a szubjektivitásra gyakorolt hatása napról napra nagyobb méreteket ölt, ahogyan az egyre inkább vizualitáscentrikus társadalmi környezet is lassan már afféle digitális „turkálónak” válik, mint azt a CSI is remekül illusztrálja. Ez a törekvés a sorozatban még szédítőbb formában jelenik meg azokban az alapvetően realista karakterű jelenetekben, amelyekben a tudományos felfedezést az alkotók gondosan megmunkált, minuciózus pontossággal megszerkesztett számítógépes trükkök segítségével mutatják be a nézőknek.

A gondolatmenet ezen pontjánál talán érdemes feltenni azt a kérdést, vajon a CSI által bemutatott digitális képalkotási apparátusok fölötti uralom és az általuk létrehozott reprezentációk tekintélye egy olyan újfajta vizuális kultúrát jelöl-e, ami Bruno Latour szerint „újradefiniálja a látás és a látvány fogalmát.”²⁶ Latour tanulmánya több kritériumot is felsorol az újfajta vizuális kultúrát jelző új típusú reprezentációk elterjedésére. A szerző állítása szerint az instrumentális szerepet betöltő reprezentációktól a hagyományos értelemben vett vizuális kultúra felé akkor következik be elmozdulás, amikor az előbbi dominanciára teszert egy adott területen. Ez figyelhető meg a modernizálódás első szakaszában járó Európa és a világ

²³ ibid.

²⁴ Halfon, S.: Collecting, Testing and Convincing: Forensic DNA Experts in the Courts. *Social Studies of Science* 28 (1998) no. 5–6. pp. 801–828.; Jasanoff, S.: The Eye of Witnessing: DNA in the Simpson Trial. *Social Studies of Science* 28 (1998) no. 5–6. pp. 713–740.; Lynch, M.: The Discursive Production of Uncertainty: The O. J. Simpson „Dream Team” and the Sociology of Knowledge Machine. *Social Studies of Science* 28 (1998) nos. 5–6. pp. 829–68.

²⁵ Poster, M.: *The Mode of Information: Poststructuralism and Social Context*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1990. p. 148.

²⁶ Latour, B.: Visualization and Cognition: Thinking with Eyes and Hands. *Knowledge and Society* 6 (1986). p. 9.



CSI: A helyszínelők

viszonyában: azután, hogy lehetővé vált a térképek és más földrajzi információhordozók sokszorosítása gépi úton, Európa gazdasági és politikai uralomhoz jutott a világ számos területén. A kereskedelmi utak birtoklása és a kolonizálás jelensége mindössze két példa arra, mit nyertek az európai hatalmak a fizikai világot hűen leíró, annak hiteles reprezentációját kínáló nyomtatott dokumentumok előállításában és alkalmazásában történt fejlesztésekkel. Az újfajta vizuális kultúra létrejöttéhez szükséges összetevők felsorolásánál Latour kiemeli, hogy a percepció kérdése helyett a hordozhatóság és a sebesség jut kulcsfontosságú szerephez. „A legfontosabb megoldásra váró probléma” – írja a szerző –

„a hordozhatóság kérdésében rejlik... olyan dokumentumok létrehozására van szükség, amelyek egyszerre hordozhatók és megváltoztathatatlanok, bemutathatók, értelmezhetőek és egymással kombinálhatók”²⁷ – öt piros pont a digitális képeknek. A vizuális megjelenítéseket – legyen szó diagramokról, fényképekről, grafikonokról vagy bármi másról – a tudósok nem egyszerűen az adatok reprezentálására használják; ezek a reprezentációk alkotják magukat az adatokat.²⁸ Latour ráadásul kijelenti azt is, hogy a reprezentációk megjelenése voltaképpen kérdésessé teszi, hogyan is értelmezzük magukat az adatokat.²⁹ A CSI esetében pontosan ezt látjuk. Az, hogy a társadalom rendelkezésére álló sorozat olyan problémák soraként jeleníti meg, amiket a legfrissebb számítógépes eszközök tudnak a leghatékonyabban felderíteni és reprezentálni, olyan látásmódot közvetít, amely a bűnözés és a bűnüldözés területén a „bizonyítékok” szervezésére és meghatározására egyaránt a „gépi intelligenciát” tartja képesnek.

Bizonyíték

A CSI tehát a tudományos reprezentációk által megfogalmazott és megjelenített igazságokra támaszkodik, és ezzel összefüggésben észrevehetünk még egy lényeges újítást, amiben a sorozat eltér a televíziós bűnügyi elbeszélések uralkodó felfogásától: a pszichológiai ismeretekre alapozó jellemrajz semmibevételét. A széria egyik állandó szereplőjét sem ruházza fel úgynevezett lelki étellel, és a többi, nyomozásról szóló tévésorozattal szemben ezek a figurák különösebb reflexiós készségről sem tesznek tanúbizonyságot. A CSI meg sem kísérel összetett jellemeket felrajzolni. Ezek a szereplők ritkán jönnek ki a békétűrésből vagy emelik fel a hangjukat; egyáltalán, szinte soha nem veszítik el az önuralmukat. Ez különösen igaz Grissom karakterére, aki főnként példát állít a beosztottjainak. Ritkán következnek be továbbá olyan fordulatok a cselekményben, amelyek

²⁷ ibid. p. 7.

²⁸ Lynch, M.: Discipline and the Material Form of Images: An Analysis of Scientific Visibility. *Social Studies of Science* 15 (1985) no. 1. p. 44.

²⁹ Latour, B.: Visualization and Cognition. p. 3.

összefüggésben vannak a szereplők egyéni problémáival. Amikor valamelyikük a másik magánéletéről érdeklődik, a barátságos gesztusra többnyire csupán udvarias elhárítás a válasz. A leginkább árulkodó fogás persze az, hogy szinte semmit nem tudunk meg a főhősök szexuális vagy egyáltalán, érzelmi életéről; noha Grissom és Sara között tetten érhattünk valamiféle flörtölést több epizódban is, ez lényegében kimerül pár sokatmondó tekintetben.³⁰

A jellemrajz hiánya mellett feltűnő az is, hogy a CSI-epizódok cselekménye egyáltalán nem törekszik a bűnelkövetők motivációjának feltérképezésére. A sorozatot valójában látványosan kevésbé érdekli, hogy miért ölnek az emberek, inkább azt akarja bemutatni, hogyan halnak meg. Ezt észben tartva feltűnhet, hogy milyen ritkán látunk vallomásjeleneteket (a narratív koherencia érdekében néha ugyan vallanak a bűnelkövetők, de csak akkor, ha szembesítik őket a törvényszéki bizonyítékokkal). Más rendőrsorozatokban a vallomás pillanata akkor következik el, amikor az adott bűntény összes, fejtörést okozó darabkája végre a helyére került. Az igazság kinyilatkoztatása gyakran az aktuális epizód megoldásaként fogalmazódik meg, de legalábbis a drámai tetőpontra, amikor a bűnüldözést vezető nyomozó (ritkább esetben nyomozónő) demonstrálhatja, milyen páratlan ismerője a bűnözői elme működésének. A vallomásjelenetek narratív funkciójánál jóval fontosabbnak tűnik az a vonásuk, hogy képesek megteremteni a mélység illúzióját ebben az egyébként kétdimenziós közegben. Ahogyan Peter Brooks írja, „a vallomás gyakorlata megteremti a feltárni kívánt mélység metaforáit... a bensőségesség képzeté egy lényegű a feltárássra és kivizsgálásra irányuló szándékkal.”³¹ A CSI-ban azonban az igazság keresése egy általánosabb kulturális fordulattal összhangban áthelyeződik az elme olvasásáról a test olvasására.

A szériában meglehetősen gyakran láthatunk olyan jelenetet, ahol az egyik helyszínelő tudatja az aktuális

gyanúsítottal, hogy a vallomása nem feltétlenül szükséges bűnösségének bebizonyításához, és a sorozat ezzel a fogással egészen új változatát kínálja a rendőrséget pszichológiai szakértőként feltüntető hagyományos televíziós reprezentációnak. A laboratórium tudásai szükségtelennek nyilvánítják az én felfedését, egyúttal leszámolnak az emberi gyarlóság – a pontatlanság, a tudatlanság és akár a megtevesztésre való hajlam – miatt felmerülő kétségekkel. Brooks a bírósági tárgyalások során (és más, például a valláshoz hasonló, fegyelmet megkövetelő erők hatására) elhangzó vallomások bizonyító erejét „az áttetszősége vonatkozó általános emberi igénnyel” magyarázza.³² Erre az áttetszősége a CSI-ban is megvan az igény, a megteremtéséhez szükséges feltételek azonban egészen mások. Az áttetszőséget megakadályozó emberi gyarlóságon, amely mindig is be fogja szennyezni a vallomástételt, sikeresen felülkerekedik az információ feldolgozására és elemzésére képes élettelen gépezet.

Mint arra szinte minden egyes epizód emlékeztet minket, a széria helyszínelői nem azért különböznek a rendőrség más képviselőitől, mert hatékonyabb pszichológiai elemzésre képesek, hanem mert nekik tudományosan kell gondolkodniuk. Hőseink kitartóan ismételtetik a sorozat mantráját, amely szerint „A bizonyíték nem hazudik.” Ha valamelyik gyarló helyszínelő szem elől téveszti ezt az alapigazságot, azzal mintegy Francis Bacon bosszúját vonja magára; amikor például Warrick pontatlanul azonosít egy gyilkost, a szenvedő fél az áldozat édesapja, történetesen a férfi egyik barátja lesz. A többi helyszínelő baklövése nem ennyire súlyos, de mindegyik tételszerűen igazolja – a figyelmetlen, érzelmileg túlságosan befolyásolt szereplők és egyúttal a nézők számára is – annak fontosságát, hogy a bizonyítékok feldolgozása során kötelező jelleggel ki kell zárni minden személyes érdekeltséget.

A sorozat azonban átsiklik afelett, hogy az adatok – vagyis a széria „bizonyíték”-ként begyűjtött anyagai –

30 A tanulmány írása idején (2004 nyara) legalábbis ez a maximum, amiről a vonzódást illetően be tudok számolni. Hogy ez a bimbózó viszony végül szárba szökken-e, azt képtelenség megjósolni, és amúgy is bölcsebb taktika ellenállni egy sorozat jövőbeli alakulását illető találgatásnak, hiszen sohasem tudhatjuk előre, milyen irányt vesz az adott szezon.

31 Brooks, P.: *Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2000. p. 111.

32 ibid. p. 4.

nem azonosak a tudósok felfogása szerinti bizonyítékokkal. A helyszínelők rutinszerűen ismételtetett állításai a tudományos gyakorlatról mintha az igazságszolgáltatás újfajta megközelítését vezetnék be, amelyben a törvényen kívülieket még azelőtt elítélik, hogy a bíró elé vonulnának vagy összeállna az esküdtszék, még azelőtt, hogy a bizonyítékot kitennék a védőügyvéd keresztkérdéseinek a tárgyaláson, még azelőtt, hogy a bíró döntést hozna a vád által bemutatott bizonyítékok hitelességét, relevanciáját és egyáltalán, bizonyítékként való elfogadhatóságát illetően. Klaus Amann és Karin Knorr Cetina tömören és világosan vázolja fel ezt a különbségtételt. „Az adatok csak akkor minősülhetnek bizonyítékoknak, ha átestek a szükséges válogatás és átalakítás körülményes procedúráin.”³³ Ez persze csak akkor valósulhat meg, ha a kutatók közös megegyezéssel értelmezik, mit is reprezentálnak pontosan az adatok. A tudományos gyakorlatban a következőképpen néz ki az ideális folyamat: adatgyűjtés – értelmezés – bizonyíték – igazság. Jogi értelemben csak akkor minősül valami bizonyítéknak, ha a hitelességét gondos tanulmányozás után a bíróság elfogadhatónak ítéli.

A CSI-ban azonban a reprezentációk értelmezésének kérdése egyáltalán nem nehezíti az igazságszolgáltatás folyamatát. A sorozat ugyanis azt sugallja, hogy tudományosan feldolgozott adatok alapján a bűnösségre, illetve ártatlanságra vonatkozó ítéletek kihirdetése sokkal inkább elfogulatlan és tárgyilagos, mintha az emberek maguktól szolgáltatnának igazságot. A bűnösségre a laboratóriumban derül fény, az itteni eszközök *bizonyítják be* az adott személy vétkeségét. A törvényt állítólagosan megszegő embereket a tudósok még azelőtt megvádolják és elítélik, hogy azok a bíróság elé kerülnének. A bírók, illetve esküdtszékek ítélezésének mellőzése szokatlan húzás egy bűnügyi sorozattól, és ez a taktika újfent világosan mutatja, hogy a CSI valójában nem a bűnről és a bűnhődésről szól (bár bizonyos értelemben igencsak hűvös utópiaíft fest meg, amelyben a büntetést a hatalom a szükséges

procedúra nélkül méri ki), és persze nem is a vallomás segítségével előcsalt igazságról. A CSI-beli igazság ugyanis a tudósok csúcstechnológiát használó szerkezeteiben lakozik, amelyek anélkül gyűjtik össze, illetve nevezik nevükön a bizonyítékokat, hogy egy percet is vesződnének az értelmezés által felvetett problémákkal. A sorozat azért képes kihagyni az értelmezés lépését – azért tudja kétségbevonhatatlan hitelességű bizonyítéknak beállítani a tévénézők számára *mindig* fotografikus képekként megjelenített reprezentációkat –, mert szerencséjére a fotográfia rendelkezik egy bizonyos értelemben mágikus tulajdonsággal. Samuel Morsénak, a dagerrotípiás első amerikai képviselőjének, illetve a telegráf feltalálójának szavait idézve olyan képalkotási technika ez, amelyhez a közvetlen igazság képzetét kötődik, mivel a fotók „nem »a természet másolatai«, hanem a természet szó szerinti értelemben vett darabkái.”³⁴ Miután azonban a fotográfia médiuma a szórakoztatóipar rabszolgájává alacsonyodott, a populáris kultúra velejárájának számító hedonisztikus örömök az elfogulatlan objektivitás felülírásával fenyegetnek. Ezt a problémát a CSI készítői látszólag szívügyüknek tekintették, a sorozat ugyanis rendre ütközteti a vizuálisan ingerlő digitális trükkök érzékiségét a *halott*, súlyos és élettelen emberi hús kérlelhetetlen valóságosságával.

Boncolás

A CSI, legalábbis a tanulmány írása idejéig, sikeresen elkerülte a más bűnügyi szériákat érő, mértéktelen erőszakosságra vonatkozó vádakot. A sorozat ugyanis inkább azt az utat választja, hogy a vértől tocsogó jeleneteket oly mértékben esztétizálja, hogy ezáltal komoly kihívást intéz a készítőket autentikus brutalitással vádolókhöz. Mindazonáltal a legborzasztóbb boncolás-jelenet (néha többet is látunk) szinte minden egyes epizódban újfajta rémisztő látványként fogalmazódik meg. A szisztematikus kizsigerezés képsora, amely alatt

33 Amann, K. és K. Knorr Cetina: The Fixation of (Visible) Evidence. In: M. Lynch – S. Woolgar (eds.): *Representation in Scientific Practice*. Cambridge, MA: MIT Press, 1990. p. 88.

34 Idézi Miller, T.: *Technologies of Truth: Cultural Citizenship and the Popular Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. p. 5.

a helyi patológus magyarázó narrációját hallhatjuk, majd nem az összes rész elején felbukkan, és megalapozza a csapat éppen aktuális munkáját. (Ezzel a megoldással ellentétben a CSI előtti első és egyetlen amerikai „tudományos rendőrsorozat”, a *Quincey, M. E.* [1976–83] egyszer sem mutatta be a címadó hős által elvégzett gyomorforgató labormunkát.) A CSI kötelezően elvárt, hatásvadász beállítását (vagyis a „money shot” képsort*) akkor kapjuk meg, amikor a boncolás során a kamera közelíteni kezd, hogy áthatoljon az áldozat testén található seben vagy nyíláson, és ekkor fröcskölő vért látunk, szétrobbanó szerveket vagy kritikus állapotban lévő zsigereket; ilyenkor végignézhetjük a halált okozó fegyver sebzését vagy a mérgezésből fakadó szövetfelbomlást szimuláló képsort.

A variózással mintegy az emberi testbe furakodó felvételeken látható extravagáns digitális trükkök az endoszkópos vizsgálatok során készült képeket idézik. Azon túl, hogy ezek a szekvenciák nagymértékben támaszkodnak a legújabb speciális effektekre – a hibrid felvételeken különböző technikák keverednek: fényképek, filmes kellékek, digitális 3-D animáció, virtuális 3-D modellek, illetve az ezekre alapozott fotografikus hitelességű textúrákat szerepeltető felvételek. Ezek a jelenetek tisztelettel adóznak az orvosi tekintet hatalmának, amelyet pontosan a vizuális percepción keresztül megszerzett, az emberi testre és életre vonatkozó több évszázados tudásanyag épített fel. A *klinikai orvoslás születésében* Foucault a holttestek boncolásának gyakorlatát vizsgálja, ami az európai kórházakban és orvosi iskolákban a XVIII. század közepe felé vált mindennapossá.³⁵ A filozófus állítása szerint ezek a boncolások episztemológiai támaszt nyújtottak az egészségre és a betegségekre vonatkozó tudás racionalizálása számára. Foucault a következőképpen összegzi a boncolások vizsgálata során szerzett



CSI: A helyszínelők

tapasztalatait. „Ellentmondásos módon az élet rejt el és burkol be, az élet az éjszakai függöny az igazság előtt; a halál pedig nappali világosságával eloszlatja a testeket burkoló éjszakai sötétséget.”³⁶

Számos tudós foglalkozott már a fent említett orvosi tekintetnek köszönhető, az emberi test belsejének vizsgálata során szerzett széttartó ismeretek történelmével. Ludmilla Jordanova például arról számol be, hogy „amikor Jules Michelet a XIX. század közepi Franciaország női lakosságának egészségügyi állapotát vizsgálta, a kutatás első állomásául a bonctermet szemelte ki, és anatómiáról szóló szövegeket olvasott.”³⁷ Mary Poovey az

* A „money shot” kifejezés a mainstream játékfilmkészítésből szivárgott át az amerikai televíziós sorozatgyártás szlengejébe. A kifejezés alatt olyan – drága, látványos és hatásvadász – képsorokat értenek, amelyek „megérték a pénzüket” (vö. „money-making” shot). [– a szerk.]

³⁵ Foucault, M: *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*. p. 166. [Magyarul: Foucault, Michel: *Elmebetegség és pszichológia; A klinikai orvoslás születése*.]

³⁶ ibid. p. 166. [Magyarul: ibid. p. 286.]

³⁷ Jordanova, L.: *Natural Facts: A Historical Perspective on Science and Sexuality*. In: C. P. MacCormack – M. Strathern (eds.): *Nature, Culture and Gender*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980. p. 57.

elemzés körén tágítva párhuzamokat keres a XIX. század közepi angol társadalom szerveződése, illetve a kor emberi testképe között; példákat hoz a városi környezetet vizsgáló korai szociológiai tanulmányokból is, amelyek a szemtanúk vallomásait statisztikai adatokkal kombinálták, hogy ezáltal az igazság azon képeit hozzák létre, amelyek megfelelnek a Poovey által emlegetett „*anatómiai realizmus*” igényének.³⁸ A hitelesség megteremtését szolgáló elemzői módszerek ezekben a tanulmányokban Poovey szerint azt a realista megközelítést idézik, amit az emberi testről készült nevelő célzatú rajzok és háromdimenziós modellek esetében figyelhetünk meg.

A valamivel későbbi korszakból származó irodalmi szövegek a Seltzer által „*a kötelező és kényszeres láthatósághoz való realista ragaszkodásnak*” nevezett törekvést illusztrálják, ami a szerző szerint azzal van összefüggésben, hogy „*a késő XIX. századi realizmust bevett szokás a test felnyitásával, boncolásával vagy akár élveboncolásával azonosítani.*”³⁹ Az angol és amerikai írók regényein túl Seltzer Jacob Riis munkáit is bevonja az elemzésbe; a rendőrségi tudósító New York-i nyomornegyedekről készült fotósorozatait egyébként is sokan tekintik a társadalom dokumentarista ábrázolásával foglalkozó fényképészet alapvető fontosságú képviselőinek. Poovey példáihoz hasonlóan Riis reformista indíttatású esszéi is statisztikákat használnak, hogy a képi realizmust megvalósító helyszíni fotók mellett ezzel is erősítsék mondandójuk tudományos hitelét. Norman Jewson visszatér a XIX. század végének orvostudományi színteréhez, és felhívja a figyelmet az „*anatómiai patológiát*” előnyben részesítő „*Kórházi Orvostudomány*” és a biológusok, illetve kémikusok birodalmát jelentő „*Laboratóriumi Orvostudomány*” közötti átmenetre.⁴⁰ A korszak legfontosabb hatása a Jewson-cikk címében is említett „*beteg ember eltűnése*”, amit voltaképpen az emberi alany eltűnéseként is lefordíthatunk.

Az efféle szociokulturális kitérők az anatómiai ábrázolásnak a társadalomtudományokhoz, valamint a populáris médiához fűződő viszonyának mai megjelenési formái. Korunkban ráadásul a képek számítógépes kódokká alakítása felgyorsítja a folyamatot, amelyben a modern kori televízió mobilizált tekintete – mint arról Raymond Williams és Margaret Morse kutatása beszámol – a mikrovoyeurizmust képviselő pazar képsorok segítségével lehetővé teszi a közönség számára az akadálymentes átsiklást a testek belsejébe.⁴¹ A digitális képalkotás ezen diadala az olyan behatolásmentes orvostudományi technológiákat idézi, mint a mágneses-rezonancia-vizsgálat (MRI), aminek segítségével a testen belüli szövetek áttetszővé tehetőek. Bár a CSI a XVIII. század anatómiai kézikönyveket és a XIX. század eltűnőben lévő beteg emberét idézi, a sorozat az életre vonatkozó tudás megszerzését még távolabb helyezi az élő testektől. A holttestek kódolt információk tárházaként jelennek meg, ennyiben tehát hasonlítanak a digitális eszközökben tárolt adatokhoz. Nem egyszer halljuk a helyszínelőktől, hogy nekik „*a halottak nevében*” kell beszélniük; a közhely ismerős lehet számos más bűnügyi sorozatból, ahol a felelősséget megfogalmazó mondat az aktuális áldozat tiszteletére hangzik el. A CSI hőseinek ezen kijelentése azonban a halál körülményeinek tisztázásán túl vajmi kevéssé foglalkozik magával az adott személlyel. Az orvosok egykoron a betegségekre (és következhetségre) vonatkozó tudásuk gyarapítására a névtelen holttestek anatómiájának vizsgálatában látták a legkézenfekvőbb megoldást. A CSI a boncolások során megszerzett tudást kiterjeszti, illetve áthelyezi a társadalmi patológia területére. Ennek érdekében persze vizuális formában kell megjeleníteni a társadalom testét, hogy információként feldolgozható legyen és tudományos eszközök és módszerek segítségével megismerhetővé váljon. Ismét elérkeztünk tehát

38 Poovey, M.: *Making a Social Body: British Cultural Formation, 1830–1864*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1995. p. 74.

39 Seltzer, M.: *Bodies and Machines*. p. 95.

40 Jewson, N. D.: The Disappearance of the Sick-Man from Medical Cosmology, 1770–1870. *Sociology* 10 (1976) no. 2. p. 231.

41 Williams, R.: *Television: Technology and Cultural Form*. New York: Schocken, 1975. és Morse, M.: *Virtualities: Television, Media Art and Cyberculture*. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

a rendőrséghez, amely birtokolja a megfelelő eszközöket, hogy vizuális formába öntesse és tudásanyaggá alakíthassa a társadalomra és annak tagjaira vonatkozó információhalmazt.

Bűn

A CSI egyik legkülönösebb vonása az ambivalens hozzáállás a realista ábrázolásmódhoz. A sorozat epizódjai drámai elbeszéléseket nyújtanak a nézőnek olyan karakterekről, akik igazi törvényszéki tudósokra hasonlítanak (sőt, néha pontosan ők szolgáltak mintául); fiktív történeteket látunk, amelyek megírásához a készítőik alkalmanként megtörtént esetekből kölcsönöztek.⁴² A sorozat sajátos esztétikai felfogásának köszönhetően azonban soha nem törekszik dokumentarista jellegű realizmusra, vagy a szenttlen, sallangmentes *Dragnet*éhez hasonló formavilág utánzására. A CSI egyik legszembetűnőbb jellegzetessége az, hogy a főhősök példaértékű nyomozásokat folytatnak, megoldanak minden rejtélyt, kivétel nélkül mindig elfogják és vád alá helyezik a bűnösöket, és ez az ábrázolás köszönőviszonyban sincs a mindennapos rendőri (vagy laboratóriumi) munka gyakran zavaros és akár eredménytelen természetével. Azon túl, hogy a CSI ragaszkodik a helyszínek, emberek és események hiteles reprezentációit nyújtó realizmuskonvenciókhoz, az úgynevezett „valóság-effektus”-ból is profitál, amennyiben magáénak vallja az igazságszolgáltatás vezérelvének kortárs értelmezését, amely a bűnelkövetést a mindennapos társadalmi érintkezés velejárójaként kezeli. A bűnözés ezen álláspont szerint nem valami rendhagyó jelenség, és nem is nevezhető különösebben figyelemre méltónak. Következésképpen akkor járunk a legjobban, ha a bűnözést „*a kockázat és a profit, a racionalitás, az alternatívák, a valószínűség, a célorientáltság és a választási lehetőségekre irányuló igény*” szempontjainak figyelembe vételével vizsgáljuk.⁴³ Hasonlóképpen, korunk gazemberét teljességgel racionális gazdasági tényezőként érdemes kezelnünk, aki éppen csak megragadja az útjába kerülő lehe-



CSI: A helyszínelők

tőségeket. A bűnöző gonosztevői auráját így persze nehéz lesz fenntartani.

A CSI bűnelkövetőire szinte kivétel nélkül illik a fenti leírás. A gyilkosok (és a sorozat legtöbb gazemberé ebbe a kategóriába tartozik) kihasználják az éppen előálló helyzetet, de mivel látszólag teljesen átlagos emberek, a rendőrség tekintete számára láthatatlanok maradnak. Még nehezebb beazonosítani a hirtelen felindulásból vagy nem szántsándékkal cselekvő gyilkosokat, akik még az oportunistáknál is hétköznapibb figurákként jelennek meg. Ennek megfelelően a bűntettek és feloldásaik kezelése a CSI-ban kerül az olyan morális kategóriákat, mint a jó vagy a rossz; az osztályozás inkább az igazság és a hamisság kategóriáinak segítségével történik. A sorozat ahelyett, hogy a személyes vagy kollektív normák felsőbbrendűségére hivatkozna, a bűntetteket objektív, tudományos ered-

42 Giatto, T. – Benet, L. – Chiu, A.: *The Dead Zone. People* (2002. október 14.) pp. 112–115.

43 Garland, D.: "Governmentality" and the Problem of Crime. *Theoretical Criminology* 1 (1997) no. 2. p. 186.

ményeket biztosító eszközökön szűri át. Mindazonáltal a CSI mégiscsak foglalkozik a moralitás kérdésével, de nem egy olyan rendszert használ, ami a jó és a rossz egyének közötti különbség meghatározására törekszik. Ez utóbbi, mindenki által jól ismert felfogás olyan narratívákban érhető tetten, amikben az ördögi, veszélyes gonosztevőket elfogják, vád alá helyezik és megbüntetik. A CSI moralitása a tudományos igazság kinyilvánítása, és lényegében az általánosított *társadalmi* jót takarja.

Amikor a CSI törvénytudósai információfeldolgozó, képkalkoló apparátusaikkal dolgoznak, a társadalom szerkezetének apró hasadékaiban kutatnak, gyakran anélkül, hogy elhagynák a laboratóriumot. A társadalmi jólétet fenyegető személyek kézre kerítése érdekében fizikai maradványokat tanulmányoznak – hajszálakat, levágott körmöket, korpadarabkákat, nyál- és vércseppeket, cipőtálpakról származó talajrészecskéket, a holttesten talált rovarokat. A „bizonyíték” megszerzése érdekében a különféle leleteket, tárgyakat (akár a hullaházban tárolt testeket) digitális adatokká alakítják át. Az adatbázisban keresgélő, elektronmikroszkóp fölött görnyedő vagy más, bonyolultnak tűnő műszert látványos hozzáértéssel kezelő helyszínelőket mutató jelenetek hatásos érveket sorakoztatnak fel amellet, hogy a digitális alapú számítógépes és kommunikációs rendszerek a lehető leghatékonyabban működő rendőrpótlékok. A CSI tehát kimondottan hangsúlyozza ennek a fejlesztésnek a fontosságát, amikor újra meg újra felhívja a figyelmet a magának a sorozatnak a létezését is lehetővé tevő elektronikus szerkezetekre. A CSI látványosan sokat tesz azért, hogy bemutassa az előállítás munkafolyamatát; különös önreferencialitás dolgozik a sorozatban. Az igazság felfedése – hogy *valójában* mi is történt – minden egyes epizódban a reprezentációk körültekintő olvasását igényli, és a feladaton a fiktiiv nyomozók megosztóznak a közönséggel. Ugyanakkor a sorozat televizuális stílusa egy egészen sajátos látásmódot is közvetít a nézők számára. Amikor valamelyik szereplő előáll az aktuális esetre vonatkozó személyes beszámolójával vagy elméletével, a hangalámondást stilizált, nyilvánvalóan manipulált képek festik alá. Ezek a képsorok tehát a bűnfelderítés ideáját hangsúlyosan vizuális vállalkozásnak állítják be. Mivel azonban ezek a jelenetek

mindig valamilyen téves következtetésre futnak ki, ismét csak azt olvashatjuk ki a sorok közül, hogy az igazságot legeredményesebben a gépek, nem pedig az egyszerű emberek derítik fel.

A közönség tagjai mindeközben csak bámulhatják a képernyőt. Persze azért érdemes fejben tartani, hogy amit látunk, az nem több optikai játéknál, a tudásként megfogalmazott számítógépes kód szórakoztató, de aligha ártatlan látványánál; erőfitogtatás ez, amely piedesztálra emeli a digitális technológiát, amiért az képes az egyéni és a kollektív életeket egyaránt áttetszővé tenni. Olyan világban élünk, ahol ha uraljuk az elektronikus szerkezeteket, miénk az összes rejtély kulcsa, minden titok nyitja, meztelen lesz előttünk az igazság. Manapság az emberi élet legapróbb, szinte észrevehetetlen elemei is bizonyító erejű tényezőkké válhatnak egy nyomozásnál. Mindazonáltal a bűn látványa a CSI televizuális ábrázolásában ahelyett, hogy az elkerülhetetlennek tűnő paranoiát vagy csüggedést sulykolná, a digitális média azon képzeletbeli vonásaira hívja fel a figyelmet, amelyek rendre akadályozzák a kétségbevonhatatlan tudás megszerzésére irányuló törekvést. Ez a Grissom és csapata által is magáénak vallott cél azonban mindig is karnyújtásnyi távolságon kívül lesz.

Roboz Gábor fordítása