

Minden egész széthasadt

MÁTYÁS GYŐZŐ: A LÁTSZAT BIRODALMA – DAVID FINCHER MOZIJA. GONDOLAT KIADÓ, 2009.

„Ha léteznek olyan emblemikus alkotók, akik a tágan értelmezett ezredforduló életérzését, kultúráját, szimbolikus reprezentációját izgalmas esztétikai formák révén fejezik ki, hát David Fincher bizonyosan az egyikük” – indítja a kortárs amerikai rendező nagyjátékfilmjeit elemző kötetét Mátyás Győző, hogy azután filmről filmre haladva keresse az egyéni szerzői stílusra és látásmódra utaló jeleket. Miközben azonosítja a posztmodern kor társadalmi-gazdasági viszonyaira, (tömeg)kulturális folyamataira, a korábban referenciaként szolgáló fogalmak újradefiniálódására, a tradicionális oppozíciók eliminálódására, a műhöz, a művihez, a művészethez, fikcióhoz és realitáshoz, szubjektumhoz és objektumhoz való viszonyulás radikális átalakulására rezonáló sajátos motívumokat és kifejezési formákat, egyúttal rögzíti a média- és filmipar kiszolgálásának egyértelmű nyomait. Végül tetten éri a hőseihez hasonló módon megkettőződött, vagy éppen széthasadt alkotó figurát: Finchert, a (kultúra)fogyasztói társadalom termelőjét és ironikus kritikusát, a bűnfilm zsánerének megújítóját s egyben azon filmtípus egyik megteremtőjét, amely tömegkultúra és művészet határán „egyszerre szórakoztató, izgalmas, esztétikai értelemben is, ugyanakkor fontos emberi és társadalmi problémákat beidegződött gondolkodási sémáinkat kikezdő, művésziileg szubverzív módon ábrázol” (p. 216.).

Tudatos módszertannal készül a szerző és a stúdiórendszerben dolgozó iparos portréja, hogy aztán az így bemutatott alkotói attitűd összefonódjon a posztmodern legfőbb sajátosságával: annak transzgresszív és egyben szintetizáló jellegével. Mindeközben a Fincher-képre egy másik portré is rákopírozódik, s ez Mátyás Győző, a rajongó és a professzionális néző portréja, műfaji és filmtörténeti ismereteivel és preferenciáival, dilemmáival, személyes befogadástörténetével, valamint széles körű asszociációs bázisával és nagy elméleti felkészültségével.

Mátyás Győző kettős, objektív és szubjektív motiváció hatására ered David Fincher nyomába. Egyfelől hajtja a rendező kivételes kritikai és (!)

közönségsikerének titkára éhes szakmai kíváncsiság – Fincher filmjeit „a kor »szülötteinek« és autentikus lenyomatainak” (Előszó) véli, és mint ilyeneket, a posztmodern fogalmával hozza összefüggésbe. A posztmodern már röviden és előrevetítő jelleggel sem pusztán esztétikai kategóriaként definiálja, hanem „napjaink gondolkodásmódját, társadalomszemléletét, sőt valóságérzékelési formáját tömören kifejező” (Előszó) kategóriának tartja, ami nem hiába népszerű. Másfelől – s ez a szubjektív motiváció – Mátyás Győző kedveli Fincher filmjeit. Így az erős érzelmi intonációjú kiszólásokban, a filmekhez fűzött szerzői lábjegyzetekben, tágabb értelemben pedig (és itt megint a portréra kopírozódó portré tűnik fel) az egész szövegben a posztmodern befogadó jelenik meg. Az a befogadó, aki úgy kalandozik a film textusához fűződő kon- és paratextuális hálózatban, úgy vált fikciós univerzumok és valóságreferenciák között, mintha csak egy DVD menüjében mozogna, és olyan iróniával kezeli például a *Harcosok klubja* (*Fight Club*, 1999) egyik televíziós adásának „megkurtítását”, mint ahogyan maga a posztmodern hős, Tyler Durden vagy a rendező, Fincher tehetné.

Mátyás Győző módszere első látásra kissé talán konzervatívnak tűnik, ugyanis kronológiai sorrendben haladva vizsgálja az életművet. Nem foglalkozik azonban sem az életrajzi fordulatokkal, sem a gyártási körülményekkel, helyettük a filmek elemzésére és értelmezésére koncentrálna gazdag művészetszociológiai, film- és irodalomelméleti, esztétikai, gazdasági és társadalomtudományi háttértudásra és szakirodalomra támaszkodva „szövegközeli” olvasatokat hoz létre. Az interpretációk a szempontrendszer és a logikai felépítés hasonlóságán túl elsőre nem sok kapcsolódást mutatnak (valójában persze együttesen teremtik meg a motívumok variációjából és kombinációjából álló „Fincher-szótárt”), de annál több szállal kötődnek a könyvet záró és a posztmodern jegyeket összefoglaló fejezethez. Így lesz a könyvben valódi kohézióteremtő erő az izgalmas retorikájú argumentáció Fincher posztmodernsége mellett, ami által az amúgy önállóan is megálló filmelemzések és -értelmezések egyúttal a posztmodern pontosabb megértéséhez visznek közelebb.

Az elemzések szempontrendszere és felépítése is e cél felé mutat: Mátyás Győző filmként körülbelül ugyanazt a mátrixot futtatja az egyes filmekre alkalmazva. Első lépésben legtöbbször műfaji keretbe helyezi az adott opuszt. Az *Alien³ – A végső megoldás: Halál* (1993) horrorelemekkel kevert akció-sci-fi, a *Hetedik (Se7en)*, (1995) a középkori moralitásjáték és a pszichopata sorozatgyilkosra építő thriller innovatív változatának keresztezése, a *Pánikszoba (Panic Room)*, (2002) igényes thriller lesz, *A Zodiákus (Zodiac)*, (2007) önmagát a műfaj hagyománytörténetében tudatosan elhelyező, illetve attól elszakadó önreflexív bűnfilm, míg a *Játsz/ma (The Game)*, (1997) estében elhanyagolódik a műfaj meghatározás, bár a menekülő és fizikai veszélyben lévő hős szintén a thrillerek klasszikus hőstípusát és narratíváját hívja elő. A *Benjamin Button különös életét (The Curious Case of Benjamin Button)*, (2008) méltatva pedig a szerző elutasítja a műfaj besorolás relevanciáját, bár szóba kerülhetne a romantikus melodráma kategóriája. Ezt követően Mátyás felderíti a zsánertől való egyéni eltéréseket, a klasszikus narratívához, motívumkészlethez való viszonyban, a karakterek, jellemelek és viszonyrendszerek kialakításában, a hős figurájában és nem utolsósorban a formai vonásokban keresve a szerzői jegyeket. Emellett beazonosítja a filmet meghatározó és a jelentést elsősorban generáló esztétikai alakzatokat, ezeket elméleti-filozófiai kontextusba ágyazva értelmezi, a megidézett gondolatrendszerek segítségével rámutat a jelként működő motívumokra, és variábilisan tágítja az akció és dikció által jelzett elsődleges jelentést rejtett tartalmakkal. Az *Alien³*-hoz Kristeva abjekciófogalma, a *Játsz/má*hoz a játékelmélet, a wittgensteini nyelvjátékok és a beszédaktus-elemzés, a hasonlóság esztétikája, látszat és realitás, igaz és hamis ismeretelméleti, szemiológiai, percepció és esztétikai vonatkozásai, valamint Baudrillard szimulakrumfogalma jelentik a kulcsot. A *Hetedik* és a *Harcosok klubja* köré szőtt gondolatmenetet egészíti ki az allegorikus ábrázolásmód bemutatása az előbbi, a posztmodern ironia és paródia jelenlétének kimutatása az utóbbi film esetében.

A figyelem fókuszában azonban a posztmodern vonások beazonosítása áll, ezek közül is a legfontosabbnak tetsző karakterisztikumok kimutatása,

melyeknek az összefoglaló fejezetben is kitüntetett figyelmet szentel Mátyás Győző: a fogyasztói társadalom kritikája, a magas- és tömegkulturális kódrendszerek használata és kölcsönhatásai, valamint a hősökre jellemző posztmodern skizofrénia. Ez utóbbi a kulcs, hiszen a hasadt tudatú hősök és válságba sodródott egzisztenciák szerepeltetése egyrészt hatással van a konfliktustípusokra, a dramaturgiára, a cselekményvezetésre, a látszat és realitás felismerhetőségére, a teljes diegetikus építményre, másrészt akár szerzői alteregók, akár a nézői azonosulás lehetőségei után kutatunk közöttük, kellemetlen helyzetben találjuk a posztmodern embert. Harmadrészt ezen a nyomvonalon juthatunk el – Mátyás Győző feltételezése szerint – a poszt-posztmodern személyiség víziójához: „*Fincher filmjei nem pusztán a szubjektum értelmezhetőségének problematikusságát, hanem ettől nem függetlenül válságba jutását is megmutatják a személyiség dezorganizálódásának, meghasadságában ábrázolása révén*”. „[...] *találkozunk apokaliptikus-allegorikus módon ábrázolt szörnyeteg skizofrénnel (Hetedik), stilizált Doppelgängerrel (Harcosok klubja) és eszköztelenül megjelenített mindennapi, közüünk való bomlott elméjű figurával (A Zodiákus)*. De említhetném Benjamin Button alakját, kinek esetében már nem is a személyiség dezorganizációját tapasztaljuk, hanem a test külső fizikai formájának és az én belső tartalmának végső, ontológiai szétválását”. (p. 203). A három fő vonás mellett olyan jegyek és motívumok gazdagítják a posztmodern kategória jellemzését, mint az ironikus ábrázolásmód, a valóság és képzelet felcserélhetősége, a realitás és fikció kapcsolatának problémája, a mediatizált világ és a szimulációs kultúra képe, a játék mint a jelentés konstitutív eleme, az intertextualitás, a fikciós univerzumok és valóságreferenciák hálójá, a műfajokhoz mint szuperszövegekhez való kapcsolódás jelentősége...

Az egyes fejezetek hossza és alapossága kijelöli a súlypontokat a rendezői életműben, ennek megfelelően a *Hetedik* és a *Harcosok klubja* kimerítő elemzéséhez mérten az *Alien³*-ról, a *Játsz/má*ról, a *Pánikszobá*ról, *A Zodiákus*ról és a *Benjamin Button*ról írt részek kritikai tanulmánynak (az *Alien³* vagy *A Zodiákus* esetében inkább csak esszéisztikus gondolatfutamnak) számítanak. Ez valószínűleg az anyaghoz való igazodás

következménye, ugyanakkor visszatükrözi a kialakult konszenzust: most is azok a művek kerülnek előtérbe, amelyekről amúgy is kimerítő sajtó áll rendelkezésre. Fincher ugyan maga nyilatkozza: „Azt hiszem, a *Harcosok klubja* több, mint a részek összessége, míg a *Pánikszo*ba éppen a részek összessége. Nem úgy tekintettem a *Pánikszo*bára, hogy na, most aztán ezzel tűzbe borítjuk a világot...” (Interview with David Fincher, p. 217., 172. lábjegyzet). Ám tekintve, hogy Mátyás Győző ezt a nyilatkozatot épp a posztmodern által revideált magaskultúra–tömegkultúra dichotómia továbbélésére és a művek megítélhetőségének problémájára hozza példaként, másutt pedig a dichotómiával szembehelyezkedve eljátszik a Fincher-brand ötletével („amelynek az égisze alatt a személyiség autonómiájának mély válságba jutásáról készülnek filmek”, p. 204.), talán megérte volna az „egyértelműen a tömegfilm kategóriába sorolható” *Pánikszo*bán is lefuttatni a teljes mátrixot. Főként mivel ez a kritika figyelmét többnyire elkerül, korrekt műfaji darabnak titulált film sűrített Fincher-motívumtárként használható.¹ Mindez persze csak gondolatkísérlet, nem róható fel hiányként – sőt ezek a felvetések éppen a könyv tanulságai által fogalmazódhatnak meg.

Valós hiány azonban, hogy míg rengeteg szó esik a szubjektum válságáról, az én azonosíthatóságának problémájáról, a tudathasadásos hőskről, valamint a posztmodern szerző pozíciójáról, addig a harmadik személyről, a nézőről és a nézői azonosulás problematikájáról nem sokat tudhatunk meg. Pedig a Fincher-életmű mindegyik darabja problematikussá teszi protagonistá és antagonistá beazonosítását, és ezáltal az azonosulást is: az *Alien*³ esetében a protagonistában van a gonosz; a *Hetedik*ben nehéz volna dönteni Mills vagy Somerset mellett, így marad a lehetőség, hogy John Doe ellen drukkoljunk; a *Harcosok klubjában* a narrátorral azonosulhatunk, aki bizarr módon az ellenhős is; és átvitt értelemben szintén így van ez a *Játsz/ma*ban, melyben Nicholas van Ortonnak önmagát kell legyőznie – és így tovább.

Mindent összevetve Mátyás Győző könyve izgalmas nyomozás fázisaiba enged bepillantást, melynek során kirajzolódnak a Fincher-márkanév jegyei és David Fincher, a posztmodern szerző vonásai. A monográfia

fejezeteinek az argumentatív retorika ad tágabb szerkezeti keretet, meggyőző érvelésének köszönhetően az olvasás intellektuális kalanddá válik, a posztmodern demonstratív bemutatása pedig még akkor is hasznos, ha – amint a szerző maga is utal rá – a témáról számos egyéb, kiváló teoretikus munkából tájékozódhatunk.

Forgács Nóra Kinga

1 A *Pánikszo*bában tradíció és innováció, természetes és mesterséges kapcsolatára, a hibriditás fogalmára remek tömegfilmes metafora az 1879-ben épült (ez Einstein születési éve, és ekkor mutatja be Edison a szénszálás izzóját), majd high tech biztonsági rendszerrel és lifttel felszerelt kertes családi sorház Manhattan szívében. A magántulajdonon és a piacgazdasági működésen alapuló fogyasztói társadalom frappáns (és a *Harcosok klubjában* tapasztaltaknál sokkal kevésbé explicit) kritikája, illetve az egzisztenciális szorongás sűrű szövésű illusztrációja, hogy a frissen vásárolt (*property*) házban Meg Altman a használati utasítást böngészi az első este. Az új házba egyébként egy Mayflower nevű költöztető cég szállítja a csomagokat: így nevezték a hajót, mellyel az első puritánok megérkeztek a Szigetországból az Újvilágba, s ez a motívum hozza mozgásba az amerikai mozi szimbolikáját a kezdetektől meghatározó alapmítoszt, a bevándorlás mítoszt. A saját birtok tehát idegen, fenyegető környezetté, a védelmet nyújtó pánikszo

hamarosan csapdává alakul. Magaskultúra és tömegkultúra sokkal szervezettebb kevercset alkot, mint bármikor, felbukkan Joe Pesci és MacGyver neve is a betörők között, de ennél fontosabb, hogy Meg és Sarah Altman párosa a Somerset–Mills duót felülmúló finomsággal ötvözik a két kódot, hogy hatékony jelrendszer hozhassanak létre. És természetesen nemcsak arról van itt szó, hogy Sarah Beatles-albumok címeit sorolja imádsággyanánt, vagy hogy a *Titanic*ből tanulta meg az S. O. S. morzekódját, se nem pusztán arról, hogy Meg Poe-t olvas, és valódi borostyános egyetemre készül, hanem arról is, ahogyan Sarah megtanítja az anyjának, hova kell a mondatba illeszteni a káromkodást, hogy ne váljon komikussá, és elérje a megfelelő, fenyegető hatást. És ezzel a Mátyás Győző által a *Játsz/ma* kapcsán előkerülő nyelvjátékhoz és a beszédaktus elemzéshez jutunk el, ami ez esetben jó

csapásvonal – a *Pánikszoba* legnagyobb húzása ugyanis éppen az, hogy Meg a betörőkkel folytatott első párbeszédet úgy zárja: „A beszélgetésnek vége.” Ez a nyelvjátékok szintjén is így igaz, hiszen miután a betörők felismerik, hogy Sarah-nak és Megnek önként kell elhagyniuk az óvóhelyüket, máskülönben nincs esély a sikerre, a beszélgetés valóban egy új retorikai technikával bővül, nevezetesen átalakul „meggyőző beszéddé”, melynek argumentumait a cselekmény fordulatai, még inkább fordulói szolgáltatják, egyenként megszabott időkorláttal. Ily módon a meggyőzés logikája egy szigorú dramaturgiai rend alapjává válik.