

Annona Nova XIV.

A Kerényi Károly Szakkollégium évkönyve



Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar
Kerényi Károly Szakkollégium
Pécs, 2023

Szakmai lektorok:
András Csaba, Deák Anita, Farkas Péter, Kiss Szabolcs,
Popovics Zoltán, Sieglér Anna, Simor Kamilla

A kiadvány a *Nemzeti Tehetség Program* támogatásával jött létre
NTP-SZKOLL-22-0042



Kiadó: Kerényi Károly Szakkollégium
Felelős kiadó: Kovács István

Szerkesztő: Lajó Odil

Olvasószerkesztők: Bakonyi Márton, Csabay István, Folyi Bence,
Lukács Laura Klára, Németh Lídia Sára

ISSN 2061-4926

© A szerzők, 2023
© A szerkesztők, 2023

Minden jog fenntartva.

Tartalomjegyzék

VILMOS ESZTER	
Előszó	7
LAJÓ ODIL	
Megélt idő – Emlékezet, szubjektivitás és női tekintet <i>A lányok</i> című filmben	13
MERKL NÓRA	
A személyiség egységének elporladása – Narratív játékok feminin és maszkulin szemszögből	27
VÉG DORINA MIRTILL	
Az idegennyelv-hatást magyarázó mechanizmusok vizsgálata – Az emocionális távolság és a távolsági folyamat hipotéziseiről	57
SZESZÁK NÓRA	
Paul Grice pragmatikai koncepciójának alkalmazása a nem-verbális kommunikációban	77
FEKETE RÓBERT	
A fejvesztettség labirintusai – A formátlanság posztumán víziói Georges Bataille-nál	93
MÜLLER TÜNDÉR ÉVA – BIGAZZI SÁRA	
Az utcák sorai – Utcai lapok hajléktalanság- reprezentációinak vizsgálata a szociálisreprezentáció- elmélet keretében	115

ZAB TAMÁS LÓRÁND

Adalékok Latinca Sándor kaposvári kultuszának
korai történetéhez (1945–1946) 145

SERGE MOSCOVICI

Értekezés a pszichoanalízis szociális reprezentációjáról
(ford. Müller Tündér Éva, Lukács Laura Klára,
Simonffy Zsuzsanna) 163

CSABAY ISTVÁN

Tudomány és ismeretterjesztés határán:
Tombi Beáta, *Divulgazione scientifica nel Settecento –
tipologia, generi, linguaggio* (recenzió) 175

Rezümék 187

A Kerényi Károly Szakkollégium tagjai

a 2022/2023-as tanévben 195

A Kerényi Károly Szakkollégium mentorai

a 2022/2023-as tanévben 196

A személyiség egységének elporladása

Narratív játékok feminin és maszkulin szemszögből

Bevezetés

Dolgozatomban a *Fekete hattyú* (Darren Aronofsky, 2010) és a *Harcosok klubja* (David Fincher, 1999) című filmeket vizsgálom, hasonlítom össze. Azért esett rájuk a választásom, mert mindkettő alkalmazza a narratív komplexitást, és az elmejátékfilm kategóriájába sorolhatók. A két filmnek mind az elbeszélésmódjai, mind a karakterei között felfedezhetőek megfelelések, azzal a különbséggel, hogy az egyik dominánsan nőket szerepeltet, a másik pedig férfiakat. Mindkét film főszereplőjének fontos jellemzője, hogy a tudatuk a történet előrehaladásával egyre drasztikusabb megbomlást mutat, ami miatt számos pszichológiai elemzésnek is örvendhetnek az alkotások. Ahelyett, hogy ehhez a diskurzushoz kapcsolódnék, jelen dolgozattal a filmtudományi szempontból megragadható sajátosságokat emelem ki, és rámutatok azokra az elbeszéléstechnikai eljárásokra és filmnyelvi sémákra, amelyekkel az említett filmek elbeszélnek egy férfi, illetve egy nő tudathasadását.

Dolgozatomban arra hívom fel a figyelmet, hogy a meghasadt elme mindkét filmben a személyiség megkettőződését, a személyiség egységének elporladását eredményezi.¹ A személyiség lecsupaszításával és megkettőződésével szétválnak a karakterek olyan ellentétpárookra, amit megnevezhetünk akár a tudatos és

¹ MÁTYÁS Győző, *A látszat birodalma* (Budapest: Gondolat, 2009), 9.

tudatalatti, ösztönös-én és felettes-én fogalompárokkal, de jelen dolgozatban inkább azt vallom és fejtem ki, hogy társadalmak által generált mintákat, sémákat tükröznek. A karakterek ilyen megjelenítésével a filmek feltételezhetően arról tesznek állítást, hogy ezek a női és férfi szereplők adott közegekben hogyan reagálnak a társadalom nyomására, milyen nemspecifikus megküzdési stratégiákat alkalmaznak. Mindkét film főszereplője sémákban és ellentétekben gondolkozik, és a problémájuk megoldását egy teljesen ellentétes karakter megformálásában látják. A filmek az így kialakuló nemi konstrukciókat és képzeteket kritizálják. Tehát a feminin, illetve a maskulin világok küzdelmeit, motivációit fejtegetik a posztmodernitás keretein belül.

Narratív technikák

Amikor a narrációelmélet többkomponensű modelljét szeretnénk megragadni, nevezhetjük őket az orosz formalisták után fabulának és szüzsének, Gérard Genette alapján elbeszélésnek, történetnek és narrációnak, vagy akár történetnek és diskurzusnak.² Én azonban a témám szempontjából leginkább relevánsnak Mieke Bal különbségtételét tartom, így innentől az ő fogalmaival fogok dolgozni. Bal az elbeszélő szöveget két szintre osztja: a *fabulára*, mely „a cselekvők által előidézett vagy megtapasztalt események logikus és kronologikus láncolata”, illetve a *történetre*, amely „bizonyos módon bemutatott fabula”.³ A narratív komplexitás éppen ennek a két fogalomnak a különbségéből jön létre. Amivel nézőként találkozunk, az a történet. Ahhoz, hogy „megfejsük” az általam elemzett filmeket, tisztában kell lennünk azzal, hogy a történet és a fabula mindkét film esetében jelentősen eltér: két

² GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit* (Paris: Editions de Seuil, 1984)

³ BAL, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* (Toronto–Buffalo–London: The University of Toronto Press, 1985)

merőben eltérő alkotást kapnánk, ha azoknak fabula-változatát is vászonra vinnénk.

Fokalizáció

Mindenekelőtt meg kell határoznom a focalizáció fogalmát, hiszen ez egy olyan eszköz, amelynek nagy szerepe van a narratív komplexitásban, ami e fogalom nélkül nehezen értelmezhető. Celestino Deleyto alapján foglalom össze a kifejezés lényegét.⁴ A focalizáció a „narrációs nézőpont” helyettesítésére jött létre. A focalizáló pedig az a személy, aki észlel. Lehet a történeten belüli (homodiegetikus), vagy történeten kívüli (heterodiegetikus) ágens, viszont utóbbi sem feleltethető meg a valódi szerzőnek. A *Harcosok klubjában* végig egy belső focalizálóval van dolgunk, a *Fekete hatyúban* pedig egy szinte folyamatos váltakozás történik homodiegetikus és heterodiegetikus focalizáló között. Fontos megemlíteni, hogy a focalizáló nem szükségszerűen esik egybe a narrátorral, hiszen a focalizálás egy, a narráció előtt végbemenő folyamat, melyet Genette így határoz meg: „a »mező« behatárolása, vagyis valójában a narratív információ szelektálása ahhoz képest, amit a hagyomány *mindentudás*nak nevez”⁵ Tehát a focalizálás az a folyamat, amely hozzásegít, hogy fabulából történet váljon. Mieke Bal megragadja a focalizáció egy fontos tulajdonságát, átvezetve minket a narratív komplexitás fogalmára a *manipuláció* kulcsszó előhívásával: „[v]éleményem szerint a focalizáció a manipuláció legfontosabb, leghatékonyabb és legkifinomultabb eszköze.”⁶

⁴ DELEYTO, Celestino, *Fokalizáció a filmi elbeszélésben*, Apertúra, Hozzáférés: 2022.09.28. <https://www.apertura.hu/2005/osz/deleyto-fokalizacio-a-filmi-elbeszelesben/>

⁵ GENETTE, *Nouveau discours du récit*, 49.

⁶ BAL, *Narratology...*, 116.

Narratív komplexitás

A fokalizáció fogalmával szoros összefüggésben áll a narratív komplexitás fogalma: „Ami a komplex fordulatot jellemzi, az a redukálhatatlan sokaság, a történelmi eldönthetlenség és az ellentmondásos elemek szimultán jelenlétének hangsúlyozása, amelyek inkább az is-is logikáját követik (mintsem a vagy-vagyét).”⁷ Virgínás azt is hozzáteszi, hogy „[...] inkább az adott narratív játékvilágon (azaz műfaji történeten) belül lehetséges történetvariánsok vázolódnak fel, és pontosan azáltal jutnak el lehetőségességük fenntartásához, sőt állításához, hogy a filmek nem (egykönnyen) nyújtanak a nézőnek jelzést arra nézvést, hogy melyik lehetőséget kell komolyan venni”.⁸ A *Fekete hattyú* a gyakorlatban úgy alkalmazza a narratív komplexitást, hogy számos jelenetnél hirtelen szubjektív beállításra vált, majd vissza. A szubjektív beállítások során behelyezkedünk Nina szemszögébe, és azt látjuk, amit ő, márpedig a mentális állapotának folyamatos romlása arról árulkodik, hogy az nem a (fikcionális) valóság, hanem az ő zavart elméjének konstrukciója. A narratív komplexításban „a történetmesélés különösségét általában valamilyen elmezavarral küzdő karakter okozza”.⁹ Ilyen jelenet például, amikor a film elején egy sikátorban szembejön saját magával, aki a mozgásából, a megjelenésből ítélve Nina fekete hattyú-énje. Az is szemléletes példa, amikor a mosdóban Nina elkezd feltépni a bőrét; látjuk kicsoruló vérét, majd, egy vágás után, az érintetlen bőrt.

Ezek a jelenetek játszanak a nézők elméjével, felvetik egy másik valóság lehetőségét, és nem adnak semmiféle útmutatást,

⁷ VIRGINÁS Andrea, „Elsőfilmek és műfaji allegóriák”, *Metropolis*, 16, 1. sz. (2012): 56–71.

⁸ Uo., 64.

⁹ ELSAESSER, Thomas, „Az elmejátékfilm”, ford. FÁBICS Natália, *Metropolis*. 16, 2. sz. (2012): 17.

hogy melyik része a (filmbeli) objektív valóságnak. Tehát azért van nehéz dolgunk nézőként ennél a filmnél, mivel folyamatosan párhuzamos igazságokat kínál fel nekünk.¹⁰ A végén azonban artikulálódni látszik az a perspektíva, amely (az adott világban) igaznak tűntethető fel, de Virginás óvatosan fogalmaz ebben a kérdésben:

„Bár azt nem állítanám, hogy hollywoodi »nagyfilmjében« Aronofsky véglegesen eldönti és egyértelműsíti [...] a többszörösen ambivalens mozzanatok, azt védhető álláspontnak vélem, hogy [...] két lehetőségre szűkíti a perspektívát, s ebből az aktuális néző (értelmezői) pozíciójának függvényében egy »győzedelmeskedik«.”¹¹

A *Harcosok klubja* is hasonlóan működik, azzal a különbséggel, hogy ott a néző egészen a film végéig nem kérdőjelezi meg azt a valóságot, amit a film elé tárt, azonban egy ponton a film önmagát leplezi le. Az addig valósnak vélt nézőpontot lerombolja, és felvilágosítja a nézőt (és Tylert) arról, hogy mi is történt valójában. Tehát a *Harcosok klubja* végig egy szubjektív történetmondási stratégiát alkalmaz, és csak a film végén szembesít minket ezzel a ténnyel. Filmnyelvi eszközökkel sem utal arra, hogy a film egy szubjektív igazságot, tehát egy megbomlott elme nézőpontját szerepelteti (míg a *Fekete hattyú* a film nagy részében egymás mellett szerepelteti Nina zavart nézőpontját és a „valós” történetet). Itt a zavart mentális állapotot az inszomnia váltja ki; a film elején el is hangzik, hogy „az inszomniásnak látomás a világ”.

¹⁰ Uo., 65.

¹¹ VIRGINÁS, „Elsőfilmek és műfaji allegóriák”, 57.

Narrátori szerep a Harcosok klubjában

Ha megvizsgáljuk a két film narrátorát Kozloff narrációelmélete¹² alapján, akkor arra jövünk rá, hogy tipikus értelemben vett narrátora csak a *Harcosok klubjának* van, míg a *Fekete hattyúban* nincs ilyen hangalámondással kommentáló szereplő. Csöngé Tamás alapján Nina „történetmesélő” tevékenységét csupán perspektivizációnak hívjuk, melynek egyetlen ágense maga a szerző. Tehát itt, a *Fekete hattyú* esetében „torzított mentális vagy fizikai észlelés reprezentációja” történik.¹³ Ezáltal nem beszélhetünk Nináról úgy, mint narrátorról, és az elbeszélés megbízhatatlanságát nem ő adja, hanem maga a szerző. Pontosán emiatt a *Fekete hattyú* főszereplőjét a monstráció létrehozójaként fogom elemezni Genette elméletének keretein belül. Genette alapján a narrátori szerepet a következő szempontok mentén vizsgálhatjuk: először is megállapítjuk, hogy homodiegetikus vagy heterodiegetikus elbeszélővel van dolgunk, majd az elbeszélő és az idő, illetve tér viszonyát vizsgáljuk, azután a narrátor önreflektivitására és öntudatosságára, végül pedig a megbízhatóságára és az onnipotenciára térek ki. A *Harcosok klubjának* narrátoráról elmondhatjuk, hogy homodiegetikus, tehát abban a világban helyezkedik el, amiről mesél. A szereplő-narrátorok fontos tulajdonsága, hogy jóval kevésbé lesznek objektívek és megbízhatóak, mint egy történeten kívüli narrátor.

A következő szempont, hogy mennyire távolodnak el időben és térben a történettől. A *Harcosok klubjában* egy olyan tudathasadásos állapotban létezik a narrátor, amikor önmagát kívülről látja, és az eseményeket már egy külső szemlélőként narrálja. Ez feltételezi

¹² KOZLOFF, Sarah, „Narrációelmélet és televízió”, in szerk. FÜZI Izabella, *Verbális és vizuális narráció. Szöveggyűjtemény* (Szeged: Apertúra, 2011), 7–38.

¹³ CSÖNGÉ Tamás, *Perplexive Perspectives, Distorted Discourses: A Rhetorical Approach to Agency, Focalization, and Unreliability in Cinematic Fiction*, doktori értekezés, 2018.

azt, hogy már ismeri az események alakulását, „a narrátor időben és a fiktív térben is eltávolodik ettől a szűzsétől, azaz szükségképpen megkettőződik a személyisége”.¹⁴ A film nyitójelenetében az Edward Norton által alakított narrátor neuronjai között mozog a kamera, ezzel is implikálva azt, hogy az ő tudatában fogunk kóborolni. Onnan is tudhatjuk, hogy már ismeri az eseményeket, hogy retrospektív elbeszélést alkalmazva a narrátor a fabula végéről indít, majd tér vissza a kezdethez, azzal a céllal, hogy elmagyarazza a nézőknek, hogy mi is történt addig a pontig, amikor Tyler egy pisztolyt szegez a szájába.

Egy meglehetősen öntudatos és önreflexív narrátorral van dolgunk, aki tudatában van a „hatalmának” és vissza is él vele, hiszen, ahogy már említettem, megvezeti a nézőt magával a narrációval és a monstrációval is. A monstráció fogalmát a képi történetmesélés megragadására alkotta meg André Gaudreault.¹⁵ A monstráció egy olyan homodiegetikus ágens hozza létre, aki nem esik egybe a kamerával, mégis a látás létrehozója a filmben és „bizonyos értelemben képes a *nézői olvasatot* kijelölni”.¹⁶

Valójában a narrátor a megvezetés tényét sem akarja eltitkolni a néző elől. Szemléletes példa erre a nyílt nézői megvezetésre az, ahogy Tyler mozigépészként bevágja az erotikus jeleneteket a gyanútlan nézőknek, majd ugyanúgy eljátssza ezt velünk, a *Harcosok klubjának* nézőivel is, hiszen az általunk nézett filmbe is észrevétlenül becsempész valamit, mégpedig Tyler alakját. Tehát a játék célpontjaivá válunk mi is, mint ahogy a film szereplői, akik a moziban ülnek. Ezzel felhívja a figyelmünket a narrátor, hogy ő irányítja, mit látunk, azaz ő a fokalizáló. Nyíltan felvállalja, hogy manipulál minket, nézőket, így kijelenthetjük, hogy egy megbíz-

¹⁴ MÁTYÁS, *A látszat birodalma*, 29.

¹⁵ Gaudreault szétválasztja a profilmű monsrátort és a filmmonsrátort, azonban esetünkben nem releváns az előbbi tárgyalása, így monsrátor alatt a filmmonsrátort értem a következőkben.

¹⁶ GAUDREULT, André, *From Plato to Lumière: Narration and monstration in literature and cinema* (Toronto: University of Toronto Press, 2009), 94.

hatatlan narrátorral van dolgunk. A megbízhatatlanság és a szereplő-narrátori szerep a legtöbb esetben együtt jár.

Az omnipotenciát illetően elmondhatjuk, hogy az általam vizsgált narrátor többet tud, mint amennyit a nézők elé tár, de nem rendelkezik mindentudással, mert nem ismeri a történet végét (abból a pozícióból mesél, amikor Tyler pisztolyt tart a szájába, és az utána következő percek még számára is ismeretlenek). Viszont szabadon ugrál időben és térben. (Például egyszer azt mondja: „Egy pillanat, kezdjük korábban.”, és így lesz.) Pontosan emiatt a filmnek néhány pontján azt a benyomást kelti, mintha omnipotens elbeszélővel lenne dolgunk. Máshol pedig spontán beszédet alkalmaz, és olyan szófordulatokat, melyek arra utalnak, hogy a történet egy részét csak az adott pillanatban találta ki,¹⁷ vagy neki is csak most áll össze a teljes kép: „Most döbbenek csak rá, hogy mindez összefügg egy Marla Singer nevű lánnyal.” Nem tudhatjuk, hogy itt az utólagos elbeszélői pozíció és a spontán mesélés miatt keletkezik ez a megszólalás, vagy szándékosan igyekszik összevarni a nézőt a mindentudását illetően.

„Narrátori” szerep a Fekete hattyúban

A *Fekete hattyú* esetében, ha narrációról nem is, monstrációról annál inkább beszélhetünk, és hasonlóan elbizonytalanít az a fajta elbeszélés, ami a képek segítségével orientálja a nézőt egy narratíva felé. A fokozatosan egyre több Nina által fokalizált jelenet vezet félre, és ha rá is jövünk nézőként, hogy ezek a jelenetek Nina megbomlott elméjének tapasztalatai, akkor sem lelhetünk rá az igazságra, mert csak azzal találkozunk képileg, ami Nina szubjektív észlelése. A fenti szempontrendszerrel a monstráció létrehozóját is elemezhetjük. Egyrészt a film egy megfoghatatlan „elbeszélővel” dolgozik.

¹⁷ MÁTYÁS, *A látszat birodalma*, 29.

„A kép mintegy kiveti magából a nézőt, ezáltal a néző és a nézett elkülönülését hozva létre, ami a kamerát és a narrációt semlegesként mutatja be, mintha az események magukat jelenítenék meg. Még akkor is, amikor az események bemutatása valamely szubjektív nézőponthoz kötődik, egy, [...] a kamerába »beépített« távolság által közvetítődnek az események.”¹⁸

Ezt a meglátást a film számos jelenetére vonatkoztathatjuk, tehát sok esetben egy heterodiegetikus elbeszélőről beszélhetünk, azonban az igazán meghatározó „elbeszélő” Nina, aki egy homodiegetikus (vizuális) narrátor. A film nagy részében az ő szereplői perspektíváját közvetíti a narráció. Megbízhatatlan „narrátori” szerepben van, de nem szándékosan vezet félre, csupán nem tudja az objektív igazságot mutatni, hiszen nincs is annak birtokában. Ez egy fontos különbség a *Harcosok klubjának* narrátorával szemben, aki szánt szándékkal tart vissza információkat, míg Nina tudása korlátozott a történetet illetően. A *Fekete hattyúban* nem a narrációval történik a néző megvezetése, hanem a monstrációval.

Elmejátékfilm

Thomas Elsaesser alapján az elmejátékfilmek fontos tulajdonsága, hogy „játszanak, méghozzá két szinten: vannak filmek, amelyekben az egyik karakterrel játszanak anélkül, hogy ő erről tudna, vagy azt tudná, hogy ki úzi vele”.¹⁹ A második kategóriát pedig azok a filmek alkotják, „amelyekben a nézőkkel játszanak, mivel

¹⁸ FÜZI Izabella és TÖRÖK Ervin, *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*, Hozzáférés: 2022.09.28. <http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20%28E%29/tankonyv/nezopont/index02.html>

¹⁹ ELSAESSER, *Az elmejátékfilm*, 8.

bizonyos információkat visszatartanak vagy kétértelműen mutatnak be”.²⁰ Elsaesser az utóbbi csoporthoz sorolja a *Harcosok klubját*. Majd megemlíti egy harmadik kategóriát is:

„[a]z elmejáték-irányzat más filmjei az »elmére« helyezik a hangsúlyt, és olyan központi karaktereket vonultatnak fel, akiknek a mentális állapota szélsőséges, ingatag vagy patológikus; de ahelyett, hogy esettanulmányok alapjául szolgálnának, látásmódjuk, a többi szereplővel való interakciójuk, a »világban való létezésük« normálisként jelenik meg. A filmek tehát itt is »játszanak« a nézők és a szereplők valóságérzékelésével, és arra kényszerítenek, hogy válasszunk két látszólag egyformán érvényes, de végső soron összeegyeztethetetlen »valóság« vagy »multiverzum« között.”²¹

Fokalizáció mint elmejáték

Ugyan az eredeti angol nyelvű tanulmány megjelenésekor a *Fekete hattyú* még nem látta meg a napvilágot, így nem esik róla szó, de én beemelném az utóbbi kategória sorába. Ugyanis a történet előrehaladtával egyre többször a főszereplő, Nina szemszögéből látjuk az eseményeket. Mivel csak a film második felétől kezd kitisztulni a néző számára, hogy Nina elméje kezd megbomlani, és az ő „igazságát” szelektálni kell, ezért az előző kategóriát is vonatkoztathatjuk rá, miszerint a film visszatart, vagy kétértelműen mutat be bizonyos információkat. A filmnek egy pontján a néző is elveszíti a filmbeli valósághoz való szilárd viszonyát: már mi sem tudjuk eldönteni, hogy mi az, ami csak Nina elméje által konstruált kép, és mi a valóság. Tehát a film bevonja a nézőt a megőrülésbe. Ezt azzal az eszközzel teszi, hogy a film előrehaladásával külső szemlélőkből egyre inkább

²⁰ Uo.

²¹ Uo., 9.

bennfentesekké válunk, belehelyezkedünk Nina elméjébe, és már az ő szubjektív valóságának leszünk a részei. Erre a legszemléletesebb példa az a jelenet, amikor a „ferde este” után Lily hazamegy Ninával. Az ekkor történt eseményekre Lily álomként reflektál, de Nina valóságnak élte meg, és vele együtt mi, nézők is, tehát már nem tudunk különbséget tenni megtörtént és meg nem történt események között.

A *Harcosok klubját* pedig szintén az utóbbi két kategória met-szetébe helyezném, tehát egyrészt a film visszatart, kétértelműen mutat be információkat, másrészt pedig egy szélsőséges elme által fokalizált valóságot tár elénk. Nézőként itt csak a mű legvégén jö-vünk rá, hogy Tylernek két énje van, és a valóságot végig úgy érzé-keltük, ahogy ő. Azonban itt is egy szubjektív valóságról van szó, és olyan, mintha a film felkínálna egy objektív igazságot is, mely szerint a narrátor elméje megbomlott, és a kihágásokat, a törvény-ellenes cselekedeteket egy olyan másik személynek tulajdonította, aki igazából önmaga.

Tökéletesen illik mindkét filmre az elmejátékok jellemzői közül a következő:

„A főszereplőt, úgy tűnik, becsapták, vagy téved a valóság és a saját képzelete közti különbséget illetően, ugyanak-kor ahelyett, hogy ez a belső világ egyértelműen a karakter »szubjektív« nézőpontjaként jelenne meg, nincs érzékelhe-tő különbség sem a vizuális regiszter, sem a megfigyelhetősé-g tekintetében valós és képzelt, valós és szimulált, valós és manipulált között. [...] Tartalmaznak egy markáns fordula-tot, amely arra kényszeríti a főhőst, hogy magát a valóságot kérdőjelezze meg.”²²

Mindkét film egy olyan elmejátékot játszik, melynek a főszereplő-kön túl mi, nézők is az „elszenvedői” vagyunk. A *Fekete hattyúban* a fokalizáló behívja a mindenkori nézőt egy játékba, azzal, hogy

²² Uo., 8.

egy idő után már nem tudunk különbséget tenni Nina valósága és az objektívnek feltüntetett filmi valóság között. A különböző narratívákat csak egymás melletti egyenértékű igazságoknak tudjuk értelmezni. Nézőként már nem vagyunk bennfentesek, vagy kívülálló mindentudók, hanem mi is megvezetettek vagyunk. Mi is a játék részévé váltunk azzal, hogy az elején még el tudunk határolódnunk a történésektől, de idővel a fokalizált és nem fokalizált jelenetek elkülönítése lehetetlenné válik. A jelenetben, ahol Nina a premier előtt összetűzésbe kerül Lilyvel, nincs már felkínálva nekünk az objektív igazság, csak apró jelek tűnnek fel a percek előrehaladtával, amik arra utalnak, hogy mi, nézők is meg lettünk vezetve, és mi is Nina tudathasadásos állapotából látjuk az eseményeket. Tehát a történet előrehaladtával úgy változik a filmnyelv, hogy míg kezdetben a Nina által fokalizált jelenet után egy vágással rögtön látjuk a nem fokalizáltat (vagy még pontosabban: a külső fokalizáló által fokalizáltat), addig a film végéhez közeledve egyre inkább elmaradoznak ezek az „igazságot megvillantó” vágások, és a Nina által fokalizált jelentek hosszú-hosszú percekig eltartanak.

Ezzel szemben bár a *Harcosok klubja* ugyanezt a játékot játssza a nézővel, itt a teljes film a narrátor (azaz a tudathasadásos szereplő) felől fokalizált. Nem kapunk olyan egyértelmű filmnyelvi jeleket, mint a *Fekete hattyú*ban. Nincsenek bevágások arra utalóan, hogy létezik egy második igazság is, viszont újranézést, szoros megfigyelést alkalmazva találhatunk jeleket arra, hogy a narrátor nem megbízható az elmeállapota miatt, illetve, hogy Tyler és ő egy és ugyanazon személy. Az első ilyen utalás, amikor a narrátor azt mondja: „Ezt azért tudom, mert Tyler tudja”, majd a reptéren, amikor Tyler először elhalad a narrátor mellett, a következőt halljuk: „Ha felébredéskor egy másik időben és másik helyen vagy, akkor talán más ember is lehetsz.” Illetve a Marlával való kapcsolat is finoman utal erre a csavarra, de ezt egy későbbi fejezetben fogom tárgyalni. Tehát itt egy ravaszabbnak és tudatosabbnak tűnő nézői megvezetés történik, hiszen a narrátor utólagos pozícióból meséli az eseményeket, de pontosan úgy történik a képi elbeszélés, mint ahogy ő érezte akkor, amikor átélte őket.

Az elmejátékfilm jellemzői a Fekete hattyúban és a Harcosok klubjában

Az általam elemzett műveknek fontos hasonlósága, hogy mindkét főszereplő egy másik személy árnyékában él. Elsaesser ezt a fajta kapcsolatot is az elmejátékfilm jellemzőjének tartja: „[a] főszereplőnek van egy barátja, mentora, vagy társa, akiről kiderül, hogy csak a képzelet szülötte”.²³ A *Fekete hattyú* esetében minden jel arra mutat, hogy Lily a film világában is létező karakter, nem csak Nina elméjében, viszont számos esemény van, amikor Nina elméje olyan dolgokat kapcsol Lilyhez, amik nem történtek meg, vagy nem úgy történtek, ahogy azt Nina szemszögéből látjuk. A *Harcosok klubjában* azonban Tylerről egyértelműen kiderül a végén, hogy csak egy alteregó, és valójában megegyezik a narrátorral.

Az elmejátékfilmre jellemző módon mindkét film úgy szerepeltet párhuzamos univerzumokat, igazságokat, hogy egy bizonyos pontig sem a szereplők, sem a nézők nem kérdőjelezik meg azt az adott narratívát, amelyet valóságként tüntet fel a film,²⁴ azaz „kirántják a talajt a közönség lába alól”.²⁵ A *Fekete hattyúban* ez fokozatosan derül ki a néző és Nina számára is, hogy ahogy ő érzékeli a világot, az nem egyezik meg az „objektív” (vagy külsőleg fokalizált) történésekkel. A *Harcosok klubja* esetében azonban hideg zuhanyként éri a főszereplőt a tény, hogy ő egy személyben Tyler Durden. A figyelmes néző már eddig a pontig gyűjthetett néhány olyan jelet, ami erre a tényre utal, de valószínűleg legtöbbünknek csak itt áll össze a kép, ahol Tylernek is. Elsaesser alapján felmerülhet bennünk az a sejtés is, hogy ezek a filmek hazudnak. Én úgy fogalmaznék, hogy megvezetik a nézőt, hiszen szándékosan nem választják el a két „univerzumot”, „igazságot” sem narrációval, sem

²³ Uo., 12.

²⁴ Uo.

²⁵ Uo.

monstrációval.²⁶ Összességében mindkét filmre vonatkoztathatjuk, hogy az elme megvasadását fokalizációval, szubjektív beállításokkal érzékeltetik. Tehát az elmejátékfilm kategóriájának második és harmadik halmazába – miszerint a film játszik a nézővel, illetve a főszereplők tudathasadásos állapotából történik az ábrázolás – így már bizonyítottan beletartoznak.

Műfaji kettősség

Mindkét általam elemzett filmben érezhetünk egyfajta kettősséget a műfajt és stílust illetően. Annak ellenére, hogy a hollywoodi szórakoztatóipar termékeiről beszélünk, hogy sok közös vonásuk van az egyszerű szórakoztatásra szánt filmekkel, hogy tartalmaznak egy jó adag közhelyességet és bevált hollywoodi sémát, mégis a klasszikus elbeszélő mód helyett egy olyan modernista elbeszélőtechnikát alkalmaznak, mely előtte az európai művészfilmre volt jellemző, és melyet a korábbi művészfilmeknek köszönhetően már egy elég széles réteg tudott értelmezni. Így Hollywood a kilencvenes években készen állt arra, hogy alkalmazza a „sikerfilmekben” is, így sok olyan alkotással találkozhatunk ebből az időből, melyek a művészfilm sajátosságait mutatják, mégis feltűnnek a zsánerfilm jegyei is bennük, és utóbbira jellemző módon a hollywoodi sikerfilmek kategóriájába is beleillenek. Többek között David Lynch és Quentin Tarantino munkáit sorolhatjuk ide.²⁷

David Bordwell alapján összegyűjthetők azok a klasszikus normától eltérő narratív technikák – tehát a művészfilm azon sajátosságai – amelyek később beépültek több hollywoodi elbeszélésbe is (többek között a *Harcosok klubjába* és a *Fekete hattyúba*): „a szereplőre és az emberi körülményeire való koncentráció a cse-

²⁶ Uo., 13.

²⁷ Kovács András Bálint, *A modern film irányzatai* (Budapest: Palatinus, 2006), 85.

lekmény helyett [...] különböző mentális állapotok (álom, emlék, fantázia) gyakori ábrázolása, stilisztikai és narratív önreflexió, a történet szubjektív realitáshoz kötődik, [...], gyakori szimbolikus képkapcsolatok [szerepeltetése].²⁸ Az utóbbihoz kapcsolható a *Fekete hatyú*ban a tükörmotívum, a *Harcosok klubjában* pedig a fallosz, mint a lázadás, rendbontás eszköze, szorosabb értelmezésben pedig a film végén felrobbanó tornyok mint fallikus szimbólumok.

A modern filmművészet Kovács András Bálint által azonosított három alapelve is vonatkozatható az általam elemzett filmekre: „az értelmezés többértelműségével, a néző tudatos beavatásával a cselekményszerkesztésbe, és a történet szubjektív jellegével”²⁹ is találkozhatunk a *Fekete hatyú*ban és a *Harcosok klubjában*. Ezen jellemzők alapján a posztmodernitáshoz is köthetjük mindkét filmet. A stíuselemek vegyítése, a játék a különböző nézőpontokkal, a lezárolás az objektív igazság mindenhatóságával, a magaskultúra és a tömegkultúra jegyeinek keverése, a narratíva komplexitása mind-mind erre erősítenek rá.³⁰

Feminin és maszkulin nézőpontok

Az általam választott két film – a fentebb már említett elbeszélés-technikai hasonlóságokon felül – tematikájukban is sok azonosságot mutatnak, azonban az egyik feminin, a másik maszkulin szempontot vesz fel. Már a szereplők nemének aránya is beszédes mindkét filmben. A *Fekete hatyú* közege a színház, a balett-táncosok világa, a *Harcosok klubjában* pedig egy „verekedő klub” köré szőtték a történetet (amiről végül kiderül, hogy bünszervezet, és

²⁸ Uo., 86.

²⁹ Uo., 87.

³⁰ FÜZI Izabella és TÖRÖK Ervin, *Elbeszélés a tömegkultúra korában*, Hozzáférés: 2022.10.04. https://eta.bibl.u-szeged.hu/1646/2/elbeszeles_kesz/www.jgypk.hu/index.html

terrorcselekmények melegágya). A hívószavak a *Harcosok klubjában* az erőszak, a férfiasság, az ösztönösség. Mátyás Győző alapján: a „tesztoszteronkultúra, férfi princípium-vallás”³¹ kifejezésekkel lehet a legjobban jellemezni a filmet, míg Nina világa a kifinomultság, a kecsesség, a nőiesség tere.

Érdekes különbséget fedezhetünk fel, ha megfigyeljük a filmekben a főszereplők kapcsolatát a társával/mentorával. Nina és Lily párosa érzékletesen jeleníti meg a féltékenységet, a versengést, az ellenségeskedést, míg a „két” Tyler kapcsolatában az, hogy vágyott tulajdonságokat fedez fel egyikük a másikban, nem negatív értelemben eredményez féltékenységet, hanem inkább előre mozditja, kihívásra készíti az adott karaktert. A *Harcosok klubjában* látszólag egymás legyőzése a cél, de valójában folyamatos fejlődési lehetőséget nyújtanak egymásnak, és az egymással való harcolás mögött mégis egy közösségiség, egymás és önmaguk felemelésének célja húzódik. Ezzel szemben a *Fekete hattyú* szépen példázza azt a hozzáállást, mely olyan elterjedt a nők reprezentációjában: csak egy győzhet, az, aki a főszerepet kapja. Kizárólag önálló felemelkedés történhet. Sokkal inkább jellemző a viszálykodás, passzív versengés a nyílt „összecsapás” helyett. Ez a különbség rámutathat azokra a sémákra, amelyek a férfiak, illetve a nők reprezentációjában uralkodónak számítanak az adott korban és társadalomban.

Femininitás a Fekete hattyúban

A nőket szerepeltető kulturális produktumokban gyakran felfedezhetünk egy képzeletbeli skálát, melynek az egyik végén az ártatlan, törekeny, gyermeki, a másik végén a manipulatív, ösztönös, érzéki nő áll.³² Erre az ellentétpárra játszik rá Nina és Lily karaktere is.

³¹ MÁTYÁS, A látszat birodalma, 89.

³² CROSSEN, Carys, *The Lustful Twin, the Black Swan: Feminine Monstrosity, Madness and Evil in Depiction of Bird-Women and Aronofsky's Black Swan*,

A *Fekete hattyú* kerettörténetként a *Hattyúk tava* című balettot használja fel, és ebből az alapműből származtatja a nőiség skálájának két szélén álló sztereotip karaktert. A Csajkovszkij által írt színmű beágyazódik a *Fekete hattyú* narratívájába, nemcsak oly módon, hogy a film szereplői ennek a műnek a bemutatójára készülnek az egész film során, hanem egy komplexebb, narratológiai síkon is. Ugyanis a darab Odett és Odil ellentétére épül, a nőiségük szempontjából két ellentétes karakterre, akik folyamatos versengésben állnak egymással a herceg szerelméért. Míg Odett a tiszta, önzetlen és őszinte szeretetet képviseli, addig Odil a buja, manipulatív társ megtestesítője. Tehát a *Hattyúk tava* egy olyan alapmű, mely a femininitás leegyszerűsítő, de annál lényegibb aspektusát mutatja be, és jól kiemeli azokat az ellentéteket, melyeket a társadalom generál.

Maszkulinitás a Harcosok klubjában

A *Harcosok klubjában* szintén megvan ez a sztereotip ellentétpár. A kilencvenes években megjelenő filmeket erősen foglalkoztatják a multcégek megjelenésével egyre elterjedtebbé vált monoton, kötött idejű (az angolban elterjedt kifejezéssel: „*nine to five*”) irodai munka mentális hatásai, melyet leginkább a férfiakon lehetett tetten érni, hiszen ők kényszerültek ebbe a szektorba. A *Harcosok klubjának* irodai jelenetei is érzékletesen mutatják azt a légkört, melyben a számítógépek előtt töltött mindennapok üresség, motivátlanság, értéktelenség és elszigeteltség érzetét váltják ki belőlük. A kapitalizmus, a konzumerizmus, a nagyvárosi élet és az előbb említett munkarend mind-mind következményei annak a romlásnak, amit a férfiak állapotán lehetett tapasztalni a kilencvenes évek végén, és ami olyan egészségügyi következményekkel

Academia.edu, Hozzáférés: 2022.10.04. https://www.academia.edu/22105627/The_Lustful_Twin_the_Black_Swan_Feminine_Monstrosity_Madness_and_Evil_in_Depictions_of_Bird-Women_and_Aronofskys_Black_Swan

járt, mint a depresszió, a tesztoszteron csökkenése és az inszomnia. A *Harcosok klubja* mellett még számos film feldolgozta ezt a témát, többek között a *Hivatali patkányok* (Mike Judge, 1999), az *Amerikai szépség* (Sam Mendes, 1999), illetve a *Mátrix* (Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 1999). Az ezredfordulóra olyannyira élehetetlennek tűnt ez a munkarend és életforma, hogy számos rendező tematizálta ezt a problémát, és általában a társadalmi koncepció felrúgását, a központi bürokratikus intézményekkel való leszámolást jelenítik meg a filmek válaszként.

Főszereplők a *Harcosok klubjának* narrátorához hasonlóan olyan férfiak, akik a mindennapi hamisságban már nem találják önmagukat, a férfiaságuk elveszni látszik, tiszteletet senki sem érez irántuk, és a kényelemnek, a kapitalizmus adta pillanatnyi gyönyöröknek élnek. A *Harcosok klubja* esetében erre utal az, hogy a narrátor fogyasztóként definiálja önmagát, amikor Tyler megkérdezi, hogy „[a]kkor mik vagyunk?”. Az említett filmekben a fordulópon után pedig olyan karakterek válnak a főhősökből, mint Tyler Durden. Tesztoszterontól túlfűtött, agresszív, tekintélyt parancsoló férfiak, akik hajlandók kilépni a hétköznapi hamisságból, és feláldozni a kényelmüket különböző módokon. Tehát a *Harcosok klubja* az ezredfordulón élő férfiakra reagál, akiket az adott társadalmi rendszer olyannyira elnyom, hogy nem tudják megélni férfiaságuk vélt esszenciáját, mely Hadas alapján a következő: a férfi ösztönösen uralkodni akar, egy olyan öntudatlanul elsajátított minta miatt, mely a férfit „más férfiak legyőzésére, megelőzésére, [...] azaz olyan játékok művelésére készíti, melyeknek határeseti formája a háború”.³³ A film az itt megjelenő sztereotip férfiképre kritikusan és ironikusan reagál, hiszen ezt a fajta viselkedést mintázza a Tyler által létrehozott verekedő klub is, melyben a férfiak kiélhetik ösztönösnek tételezett agressziójukat, versenyhelyzetbe kerülhetnek egymással, ahonnan a „legalfább” kerül ki győztesként. A *Harcosok*

³³ HADAS Miklós, *A maszkulinitás társadalmi konstrukciói és reprezentációi*, doktori értekezés, 2009, 42.

klubjában és a fentebb említett filmekben a maszkulinitás skálájának két végén elhelyezkedő karakterekkel találkozhatunk, akár egy személy karakterfejlődésével, vagy két ellentétes személyiség ütköztetésével. Tehát a *Harcosok klubja* „két” sztereotip férfi figurát jelel meg egy konkrét korszak sémáinak kontextusában, míg a *Fekete hattyú* nem reagál ilyen értelemben a korára, hanem egy általános női sztereotip ellentétpárt működtet.

Maszkulinitás- és femininitáskritika

A problémát sokan abban látják a *Harcosok klubjával* és a hozzá hasonló erőteljesen maszkulin művekkel kapcsolatban, hogy a nőket elnyomó, agresszivitásukat nyíltan megélt ösztönlényekként mutatják a férfit. A filmek pedig Hadas alapján nemcsak tükröt tartanak nőiségünk és férfiségünk elé, hanem „önbeteljesítő jóslatként” is funkcionálnak, hiszen azok a fajta konstrukciók, képek, amik a filmekben megjelennek, „észrevétlenül, a magától értetődő dolgok erejével hatnak”.³⁴

A női identitás megjelenítése szempontjából hasonlóan probléma a *Fekete hattyú*. Az említett skála szerinti végletes nőábrázolás leegyszerűsítő, és a film azt az üzenetet képviselheti, miszerint a nők a normalitás keretei között lavírozva, eleget téve a társadalmi elvárásoknak (folyamatos kedvesség, gondoskodás, megfelelési kényszer, férfiakkal való alárendeltség) nem érvényesülhetnek; azonban, ha – a skála másik végén – leszámolnak a normalitással, hiába teljesednek ki, az egymással való rivalizálásban és mások legyőzésében ők maguk elvesznek. „Amit »őrültségnek« nevezünk – jelentkezzék akár nőknél, akár férfiakkal –, [...] az illető nemi szerep sztereotípiájának teljes, avagy részleges elutasítása.”³⁵ Természetesen nem kizárólag ezt nevezhetjük őrültségnek, azonban a tárgyalt filmek eseté-

³⁴ Uo., 173.

³⁵ CHESLER, Phyllis, *Women and Madness* (New York: Avon Books, 1973), 22.

ben jól definiálja a fogalmat. Ez Nina esetében úgy érvényesül, hogy amint elkezd kilépni a társadalmi normákat kiszolgáló viselkedésből, úgy sodródik egyre jobban a megőrülés felé, azaz öntudatra ébredésével arányosan egyre örültebbnek és örültebbnek titulálja a film. „Hogyan képzelhető el az örültség anélkül, hogy szembe volna állítva az épelméjűséggel, s alá lenne rendelve az értelemnek? [...] Másképp fogalmazva, mi módon törhet ki a gondolkodás a szöges ellentétek logikájából?”³⁶ Felmerülhet akár egy olyan értelmezés is, miszerint Nina kihágásaival kilép abból a feminin normából, amit a társadalom diktál, és ezáltal látjuk őt örültnek; viszont ez egy külső fokalizáló szubjektív megítélése, így ebben az értelmezésben megcserélődik az eddig objektív és szubjektív titulus. Feminista szempontból fontos filmnyelvi különbség, hogy a *Harcosok klubjában* a narrátor szubjektív észlelése a film végéig „igaz” narratívaként értelmeződik, míg a *Fekete hattyú* esetében Nina észlelései mindig egy másik, „igazabbnak” tételezett, vagy objektívnek tűnő narratíva mellett tűnnek fel. Ez a kontraszt rámutathat arra a férfi perspektívákat előtérbe helyező hagyományra, mely eluralkodni látszik az irodalom és a film tudományterületein is.³⁷

A férfiperspektívák előtérbe helyezése a gyakorlatban is megvalósul mindkét filmben, ugyanis a mintanéző a *Harcosok klubjában* és a *Fekete hattyú*ban is férfi. A *Fekete hattyú*, annak ellenére, hogy nőkről és női problémákról szól, mégis egy „férfi kukkolói” szemszöveget szerepeltet. A filmek egy olyan pozícióból mesélnek, aminek elsődleges szempontjai között ott van a férfivágyak kielégítése. Laura Mulvey két, a szexualitást meghatározó ösztönt emel ki Freud alapján: „Az első, a szkopofilikus, a másik ember látványként való felhasználásából eredő szexuális ingerlés gyönyöre. A második, mely a nárcizmuson keresztül és az ego fejlődése során alakul ki, a

³⁶ FELMAN, Shoshana, „A nők és az örültség: A kritika téveszméje”, ford. HÓDOSY Annamária in szerk. KISS Attila, KOVÁCS Sándor, ODORICS Ferenc, *Tés-tes Könyv II*, 381–406 (Szeged: Ictus, 1997), 387.

³⁷ Uo., 381–406.

látott képpel való azonosulásból fakad.”³⁸ A *Fekete hatyú*ban az első ösztön hatása a jelentősebb. Számos jelenetnél egyértelművé válik, hogy férfinezői szemszöveget szolgálja ki. Mulvey így fogalmazott a nők szerepéről a hagyományos elbeszélő film kapcsán: „[A] vásznon megjelenő nő két szinten funkcionál: erotikus tárgy a történet szereplői szemében, és erotikus tárgy a nézőtérben ülő néző számára is.”³⁹ Nina az ártatlan, (Thomas által) szexualizált nő, akinek látványa és aktusai (például az önkielégítése vagy a Lilyvel való képzelgése) már önmagában rájátszanak a sztereotip férfinező vágyaira. Ez a fajta magatartás a történeten belül is meghatározó: Thomas az a filmbeli karakter, akivel a férfinező azonosulni tud, és aki meg is valósítja a nézők vágyait Ninával kapcsolatban. Kihaszználja Nina ártatlanságát, elesettségét, és a szexualitás tárgyává teszi őt, mely a vásznon másik oldalán ülő férfiből két szinten is megelégedést vált ki: egyrészt az aktív szkopofília, azaz „mások tárgyként kezelése, kíváncsi és irányító tekintetnek való alávetése”⁴⁰ felől, másrészt azért, mert Thomas, az azonosulási pont, képes beteljesíteni ezeket a felmerülő vágyakat. A *Harcosok klubjában* inkább az utóbbi ösztönt érhetjük tetten, mely „azt követeli meg, hogy az ego azonosuljon a vásznon látott tárggyal, melyhez az szükséges, hogy a néző felismerje és csodálja filmbéli mását.”⁴¹

Kettős tudat

A normaszegés mindkét filmben kulcsfontosságú, még akkor is, ha teljesen más értelemben. Mindkét társnak fontos tulajdonsága, hogy kimozdítják a főszereplőket a komfortzónájukból, olyan

³⁸ MULVEY, Laura, „A vizuális élvezet és az elbeszélő film”, ford. JUHÁSZ Veronika, *Metropolis* 2000, 4. sz., 12–23.

³⁹ Uo.

⁴⁰ Uo.

⁴¹ Uo., 12–23.

dolgokra motiválják, készítetik őket, amik a személyiségüknek ellentmondanak. Ilyen például a *Harcosok klubja* narrátora esetében a terrorcselekmények szervezése, Nina esetében pedig az éjszakai kihágások (alkohol, drogok). Az általam vizsgált filmek egyik értelmezési módja a freudi pszichoanalízis felőli olvasat.⁴² Freud strukturális modelljének megtestesítőit láthatjuk a karakterekben: a *Fekete hattyú* esetében Nina a felettes-én, Lily pedig az ösztön-én, a *Harcosok klubjában* pedig ugyanígy szétválasztható a két Tyler felettes- és ösztön-énre. Azonban én ezzel az értelmezési hagyománnyal szemben a szereplőket nem Freud strukturális modelljének megtestesítőiként értelmezem, hanem különböző társadalmi hatásoknak, nyomásoknak a megjelenítőiként. Emiatt inkább kulturális hagyományokba ágyazva, társadalomkritikai jelentőségüket hangsúlyozva értelmezem a műveket.

Mindkét mű azt a toposzt szerepelteti, hogy van egy „jó” és egy „rossz” énünk. Ez a fogalompár bármilyen leegyszerűsítő is, mégis meghatározza a tömegkultúrát, ahová az általam elemzett filmek is tartoznak. Egy közhelyesnek tűnő motívum is be tud épülni megfelelő árnyaltsággal a karakterekbe, és így (részben) leszámolhat közhelyes mivoltával. Azaz a karakterek nem egyértelműen „jóként” vagy „rosszként” jelennek meg, inkább a „szabálykövető”, „jószándékú”, „ösztönösséget felülíró”; illetve a „társadalmi normákból kilépő”, „ösztönös” szavakkal tudnám jellemezni a két oldalt. A *Harcosok klubjának* esetében inkább társadalmi üzenete van ennek a párosnak, hiszen maga a rendszer az, ami fullasztó a főszereplő számára; Brad Pitt karaktere kapitalizmusellenességet, a nyomasztó valóságból való kilépés vágyát testesíti meg, a film pedig egy fogyasztói társadalom-kritikaként is értelmezhető. Ezzel szemben a *Fekete hattyú* inkább egy felnövéstörténet. Itt a személyiség kibon-

⁴² NOUHY, Maryam Ahmad, *Fight Club: Portrayal of Freud's Human Psyche Between Novel and Film*, Academia.edu, Hozzáférés: 2023.01.11. https://www.academia.edu/33825510/Fight_Club_Portrayal_of_Freud_s_Human_Psyche_Between_Novel_and_Film

takozásán van a hangsúly, az identitásválság és a szexuális elnyomás meghaladásán. Lilyben a felszabadultság, ösztönösség, érzékiség a hívószavak, hiszen ezek a Nina által vágyott karakterjegyek, és a film ezeknek az elérése felé vezető utat mutatja be.

Irodalmi párhuzamok

A német romantika irodalmában nagy hagyománya van a doppelgänger fogalmának.

„A 19. szd. romantikus témája a hasonmás-motívum. A drámai elem az én és a másik tragikus egymásrautaltságából, jó és rossz egymásból valóságából és a felismerések súlyának érzékeltetéséből adódik. A doppelgänger történetekben a hasonmás figura önálló életet él, leválik az »eredetiről«. A hasonmás önállósulásával megszűnik az eredeti és a hasonmás között az az ontologikus viszony, amely a lét és a látszat között fennáll.»⁴³

Ebből fakad a tudathasadás és a feszültség. Nina és Tyler is olyan elnyomások közt élte az életét, hogy egy alteregót kellett generálniuk maguknak, akinek megengedhetik mindazt, amit maguknak nem engedtek, és amire a felszín alatt vágytak, mert a saját énképükbe nem fértek volna bele ezek a tettek. A *Fekete hatyú* női, a *Harcosok klubja* pedig férfi karakterekkel működteti a doppelgänger-motívumot. A hasonmások különböző problémákat vetnek fel a két filmben, mint már említettem a femininitást és maszkulinitást tárgyaló fejezetekben. Az eredmény végső soron mindkét mű-

⁴³ MÉSZÁROS Márta, *Adalékok a tradicionális tükör-értelmezések dekonstrukciójához. Az ábrázolt tükörzödés metaforája a nemzetközi kortárs képzőművészetben*, DLA-értekezés, 2011, 26.

ben tragédiához, olyan feszültséghez vezet a két főszereplő személyében, amelynek feloldására csak egy megoldást látnak: a halált.

A világirodalom egyik alapműve, Stevenson *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete* című regényének is alapmotívuma a hasonmás. (A *Harcosok klubjában* konkrét utalást is találunk a műre.) Ebből a hagyományból eredeztethető az általam elemzett két film is, és számos irodalmi és filmes alkotás is, melyek mind egy hasonmás meglétére és a tudathasadásos állapot együttesére építenek. A hasonmás itt azonosság is, mert Hyde Jekyll másik része, saját, különálló testben. Hyde reprezentálja a Jekyllben elfojtott identitást. Ahogy Hyde képviseli Jekyll törvénszegő, ösztönös, hedonista énjét, úgy jelenik meg Tylerben a narrátor által elfojtott erőszak és hedonizmus. „[...] erről szól a doppelgänger mítosza is, az emberről, akiben a tudattalan világ elszabadul a tudat ellenőrzése alól és mint rettenetes szörnyeteg önálló életet kezd...”⁴⁴ Fontos megjegyezni, hogy Stevenson regényének születésekor még nem látott napvilágot Freud *Pszichoanalízise* (1909), tehát az emberben rejlő kettősséget nem freudi fogalmak alapján próbálja ábrázolni, hanem absztrakt módon, antropológiai, ismeretelméleti, erkölcsi szempontból.⁴⁵ Elképzelhető, hogy a *Harcosok klubjának* utalása is arra igyekszik ráerősíteni, hogy inkább ebben a hagyományban értelmezhetjük a karaktereket, tehát nem a személyiségmodell egyértelmű megjelenítéseiként, hanem valamiféle absztraktabb emberi erők megjelenítőiként. E felvetés alapján leegyszerűsítő állítás lehet, hogy a *Fekete hattyú* Ninája és a *Harcosok klubjának* narrátora freudi „felettes-ének”.

⁴⁴ SZERB Antal, *A világirodalom története* (Budapest: Magvető, 1980), 452.

⁴⁵ MILBACHER Róbert, *A magas irodalom lektúrosódéséről*, *Élet és Irodalom*, Hozzáférés: 2023.01.08. <https://www.es.hu/cikk/2021-07-09/milbacher-robert/a-magas-irodalom-lekturosodeserol.html>

Tükröm, tükröm...

A *Fekete hattyú*ban ez a karakterkettőződés még összetettebben, sokszorosan jelenik meg. A tükröződés/kettőződés a film fő motívuma: minden e fogalmakra épül, mind narratív, kapcsolati, mind vizuális szinten. A tükrő folyamatos jelenléte, a tükröződések és hasonmások arra erősítenek rá, hogy a női lélek alapkonfliktusa a nőtársakból ered. Nina életében folyton megjelenik valaki, aki irigységet vált ki belőle (vagy éppen ő vált ki valakiből), és ez motiválja arra, hogy még jobb legyen. Joshua Clover alapján megvizsgálva a kapcsolatokat,⁴⁶ először is Nina (fő) alteregójának tekinthetjük Lilyt, akiben többek között Nina szexuális elfojtása is kibontakozik, és minden olyan ösztönösség, amit Nina tudatossága és kimértsége nem enged felszínre. Érdekes ambivalencia, hogy egyfajta példaképként tekint Lilyre, mégis a harag, a féltékenység a hívószavai ennek a kapcsolatnak, és Nina megőrülése is annak tudható be, hogy le akarja győzni Lilyt.

A következő szint, ahol a kettőződés megjelenik, az anya-lánya kapcsolat. Nina anyja teljes kontroll alatt akarja tartani lánya életét, hiszen a saját, be nem teljesült vágyait vetíti ki Ninára, akin keresztül át akarja írni saját sorsát, és meg akarja élni azokat a sikereket, amelyek neki nem adattak meg. Egy erős ellentét jelenik meg abban, ahogy lánya pályáját egyengeti. Egyrésztől mindent megtesz a sikeressége érdekében, például olyan felszínes gesztusokkal, mint hogy reggelente felébreszti, felöltözteti, vagy tortát vesz az ünneplés céljából. Másrészt minden szava mögött irigység lakozik, és teljes kétségbeeséssel fogadja, ha lánya életében van valami, aminek ő nem lehet teljes mértékben a része, hiszen úgy nem tudja a sikereit sem száz százalékban átélni. Tehát itt is erősen jelen

⁴⁶ CLOVER, Joshua, *The Looking Class*, Film Quarterly, Hozzáférés: 2022.09.28. <https://filmquarterly.org/2011/03/08/the-looking-class/>

vannak azok az érzések, amik a Nina-Lily kapcsolatban is, csak itt Nina anyja a féltékeny karakter.

A harmadik kapcsolat, ahol a főszereplő kettőződése beteljesül, Beth-hez köthető. Beth a társulat legtehetségesebb táncosa volt, de mivel elkezdett kiüregedni, Thomas lecseréli Ninára. Most Ninán a reflektorfény, ő kapja azokat a kiemelt szerepeket, amiket eddig elődje, és Thomas kitüntetett figyelme is rá szegeződik. A tükröződés utolsó megnyilvánulása a cselekményben magának a színdarabnak és a filmbeli valóságnak az összecsengése. A *Hattyúk tava* című darabnak a főbb történeti kulcspontjai mind Nina valóságává válnak, többek között az, ahogy megjelenik a fekete hattyú (Lily), aki el akar venni tőle mindent, legfőképp a herceget (Thomas).

A sokszorozódás, tükröződés vizuális szinten is megjelenik a filmben. Számos jelenetben szerepelnek tükrök, és ahogy Mészáros is állítja: maga a gyilkos „fegyver” is egy tükördarab, melyet metaforaként is értelmezhetünk. A tükör, azaz a hasonmás megléte okozta Nina halálát. A vizuális kettőzések, tükröződések azt a célt szolgálják, hogy ráerősítsenek a történet szintjén végbement kettőzésekre, tehát allegórikus szerepük van: „A tükör a reflexió szimbóluma, hiszen a tudattalan objektív énképe jelenik meg benne.”⁴⁷ Nina arcát számos jelenetben láthatjuk „másolatai” arcának helyében. Például a kórházban, amikor Bethet látogatja, pár pillanatra a saját arca villan fel a lányé helyett. A tükrök szerepeltetésével szintén visszautal a film a Jekyll és Hyde történetére, melyben „[a] tükör motívuma a szembesülés eszköze, a tükörben Jekyll doktor önmagát látja Mr. Hyde-dé változva”⁴⁸ A hasonmás arra szolgál, hogy megmutassa nekünk a főszereplőink belső harcait, tudatalatti vágyaikat, énjüket. A „fekete Tylerben” és Lilyben is azokat a tulajdonságokat fedezzük fel, amelyeket a főszereplőink hiányolnak önmagukból,

⁴⁷ MÉSZÁROS, *Adalékok a tradicionális tükör-értelmezések dekonstrukciójához...*, 26.

⁴⁸ Uo., 27.

vagy amelyek annyira mélyen el vannak rejtve bennük, valamiféle társadalmi norma miatt, hogy nem engedik ezeket a felszínre.

A tükör megjelenése a *Harcosok klubjában* nem ennyire explicit, hanem a film egyik szereplője funkcionál tükörként. A nő mint tükör motívuma rendszeresen előfordul kulturális produktumokban. Akárcsak a tükör, a nő is a szembesülés eszköze, hiszen önreflexióra sarkallja a férfit. Ilyen szerepben jelenik meg Marla is, a film egyetlen jelentős női szereplője. A tükörtartás aktusa kettősséget eredményez, ahogy Virginia Woolf írja: „Amióta csak világ a világ, a nők olyan tükörként szolgáltak, amelynek varázsa és bűvereje abban állt, hogy a valódi méretük kétszereseként tükröztenek vissza a férfiakat.”⁴⁹ Tehát amellet, hogy szembesít a valósággal és önismeretre sarkall, a másik oldalról az ego fényezése, a férfiúi büszkeség kielégítése is fontos tulajdonsága. A tükör kettős szerepe Mészáros alapján is jól megragadható: „Önmegismerés (és egyben az önfélreismerés) eszköze a reprezentátor tükör, mely a hasonmás-motívumok emberi duplikátumként való megjelenítésének segítő eszköze. A tükör ugyanakkor leleplező is, ha a Doppelgänger-jelenségre gondolunk.”⁵⁰

Marla szerepe is kettős, egyrészt segíti a Brad Pitt által alakított macsó-én előretörését, hiszen a vele való testi kapcsolat egyfajta megerősítésként szolgál Tylernek, másrésztől ő az, aki hiányolja az emberségesség, az érzelmek megjelenését a narrátorban, és reflektál arra az ambivalens viselkedésre, amit Tyler (a név alatt egyszerre értve Brad Pitt és Edward Norton karakterét) tanúsít az irányába. Úgy fogalmaz: „Ma kedves és figyelmes vagy, holnap meg kőbunkó.” Ő ejti el azokat a jeleket, melyek arra utalnak, hogy Tyler és a narrátor ugyanaz a személy. Marla kétszer is megkérdezi, hogy „kivel beszélgettél?”, amikor Tyler és a narrátor egymással beszélnek. Mindkettő olyan helyzetben történik, amikor egyébként mindhárom sze-

⁴⁹ WOOLF, Virginia, *Saját szoba* (Budapest: Európa Kiadó, 2017)

⁵⁰ MÉSZÁROS, *Adalékok a tradicionális tükör-értelmezések dekonstrukciójához...*, 5.

replő (többnyire) egymás látóterében van, tehát nem lenne indokolt a kérdés. Majd, amikor a narrátor megkérdezi Marlától (a Tylerrel eltöltött éjszaka után), hogy „mit keresel itt?”, arra utalva, hogy ez az ő háza, akkor Marla heves reakciója azt sugallja, hogy a narrátornak igazán tudnia kellene, és az az érzésünk támadhat nézőként, hogy vele töltötte az éjszakát. De ezek a jelek mindig tartalmaznak egy másik megoldást is, egy olyat, ami beleillik az illúziónkba, és ami miatt nem igazán kérdőjelezzük meg a narrátor megbízhatóságát. A csattanó is Marlához kapcsolódik, a vele való beszélgetés során derül ki a narrátor számára, hogy ő Tyler Durden.

Konklúzió

Dolgozatomban egy olyan szempontrendszer szerint hasonlítottam össze a *Fekete hatyú* és a *Harcosok klubja* című filmeket, melynek főbb fókuszpontja inkább az elbeszélésmód volt, mintsem a filmek pszichoanalitikus értelmezési lehetőségei. De a filmtudományi szempontok szerinti vizsgálat után a lélektani, illetve a társadalmi aspektusait is kifejtettem a filmeknek. Utóbbi két szempont alapján körbejártam a „mit akarnak ábrázolni?” kérdést is a feminin és maskulin sajátosságokat figyelembe véve. Ez az összetett értelmezés – az elbeszélésméleti kérdések, a lélektani és társadalmi szempontok együttes elemzése – úgy gondolom, hogy újító ezen filmek összehasonlításának diszkurzusában, hiszen a pszichoanalitikus elemzéseik rendszerint hanyagolják az elbeszéléstechnikai kérdéseket. A több témakört felölelő elemzés egy árnyaltabb jelentéslebontáshoz vezethet, és az említett elemzési szempontok elválaszthatatlannak és értelmezhetetlennek tűnnek egymás nélkül az elemzett filmek esetében. A narratív komplexitás, a fokalizáció, a szubjektív beállítás használata, az elmejátékfilm kategóriájának erősítése mind kiemelendő egyezések, melyek segítenek a tudathasadás, a normaszegések, az alteregók ábrázolásában, és így ahhoz a mélyebb jelentésbeli párhuzam megértéséhez is, mely a dolgoza-

tom alapján a következő: a tudathasadásos állapotok, az ego leépítése, a valóságtól való eltávolodás mind annak érdekében történik, hogy a személyiségek lecsupaszítása által szembesítsen minket a nemi szerepelvárásokkal és a társadalmak által generált férfi-, illetve nőideálokkal. A filmek nem egyfajta örök igazságot akarnak elárulni ezzel, hanem inkább egy megfelelő távolságtartással és öniróniával próbálják leleplezni azt, amit adott társadalmi korok sugallnak a kollektív női és férfi tudatalatti mintákról.

A filmek tematizálják az adott kor/társadalom nemi sémáinak problémáit. Így a *Harcosok klubja* arra a férfiideálra válaszol, amely az ösztönösséget, a harcot hangsúlyozza, és a testi szenvedés fontosságát a lélek felemelkedése érdekében. A film legsúlyosabb bírálata ezzel kapcsolatban az, hogy csak ennek a képzetnek (Tylernek) az elpusztításával léphet az egyén a gyógyulás útjára. A *Fekete hatytyú* pedig egy olyan nőképet kritizál, mely abban a hitben ringatja magát, hogy ha jobbá válik nőtársainál (amit a film a legnagyobb motivációs erőként jelöl ki), akkor önmaga legjobb változata lehet. Ez a femininitás egy aspektusát megjelenítő karakter a halálba küldi magát, ilyen szempontból még erősebb a film kritikája az ábrázolt nőideállal szemben, hiszen itt nincs felismerés, nincs leszámolás a káros női képzetrel; Nina azzal a meggyőződéssel hal meg, hogy jobb volt mindenkinnél, elérte a célját: „Éreztem... a tökélyt.”