Győri Zsolt

Memento: a műfajfilm *Szindbád*ja?

Absztrakt

Tanulmányom Christopher Nolan *Memento* című filmjének elemzésére Gilles Deleuze filmelméleti fogalmait használva tesz kísérletet. A főhős egyedi „állapotát" a - társadalmi integrációt és a normatív időtudat kialakítását megalapozó - cselekvőképesség hiányával és az ösztönösség dominanciájával összefüggésben vizsgálom. Lenny karakterét a magyar irodalomban Krúdy Gyula, a filmművészetben pedig Huszárik Zoltán által megformált Szindbád-figurával állítom párhuzamba. A két jellem időtapasztalatban gyökerező hasonlósága mellett kiemelem az alkalmazott elbeszélő stratégiák különbségeit, illetve azt, hogy a karakterek allegorikus voltából eltérő szerzői intenciók olvashatóak ki. Míg Szindbád a lehorgonyzottság világának ösztönös elutasításában pozitív hőssé válik, addig értelmezésemben a Nolan-karakter olyan anti-hős, amelynek pszichopatologikus kórképe leginkább a kortárs társadalmi valóságról kiállított látleletként értelmezendő. Deleuze bizonyos fogalmai, úgymint az affekció-kép, az ösztön-kép és az akció-kép kis és nagy formája a *Memento* kordiagnosztikai dimenziójának pontosabb megértéséhez segíthet hozzá.

Szerző

Győri Zsolt 1974-ben született Debrecenben, itt végezte egyetemi tanulmányait is. Stanley Kubrickról írta PhD disszertációját (2007), amelyben a rendező „antihumanista" portréjának megrajzolására tett kísérletet. Jelenleg az Esterházy Károly Főiskola Anglisztika tanszékének adjunktusa. Tanulmányait, recenzióit hazai folyóiratokban (Metropolis, Filmkultúra, Nagyvilág, Filológiai Szemle), konferenciaelőadásait hazai és külföldi antológiákban publikálta. Email: gyorizs@yahoo.co.uk

Győri Zsolt

Memento: a műfajfilm *Szindbád*ja?

Az a baj, hogy én annyit értek az élethez, mint egy gyerek.
Nem tudom a titkát annak, hogyan kell viselkedni,
hogy, mit kell mondani, hogy kell boldogulni.
Nekem tulajdonképpen egy kertben kellene élnem
vagy egy kórházban és tervezni, csak tervezni…tervezni
Mert amint cselekedetekre kerül a sor, rögtön elhibázom a dolgot,
melléütök a szegnek.
(*Szindbád*)

Bevezető



Szindbád (Huszárik Zoltán, 1971)

Huszárik Zoltán *Szindbád*ja (1971) az időben sodródó, az önismeret bizonyossága és lehetetlensége iránt egyaránt teljes meggyőződést mutató „emberi közérzet" elemi erejű megtestesülése, „kép- és hangjelekkel" (Zsugán 7) elkészített lenyomata. A Latinovits Zoltán alakította figura gazdagon dekadens viselkedése ellenére is túlmutat egy társadalmi osztály történelmi sorsának allegóriáján, és egyetemes típusként jelenik meg a vásznon; olyan valakiként, aki – Zalán Vince szavaival – az idő által bekerítve, oszcillálva (Zalán 4), mondhatni egyfajta meg- és felfoghatatlan időben él. A mottónak választott idézet értelmében az idő akkor kezd 'oszcillálni', amikor a rendszertelen benyomásokat és ábrándozásokat nem sikerül cselekvéssé érlelni, és így létrehozni az akció és a reakció, a tervezés és a végrehajtás, a cél és a végeredmény, de leginkább mégis a kezdet és a vég „összeforró" láncszemeit: a tervezhető és rendszerezett élet szintjét, ami a cselekvés horizontja. A

kezdet és vég nélküli, egyidejűségben úszó életet alapul véve ‘melléütni a szögnek’ nem mást jelent, mint „Szindbád sikertelen küzdelmét arra, hogy rendet teremtsen az időben” (Zalán 4), avagy az egyetemes típus perspektívájába helyezve: a nyughatatlanság és haszontalanság rejtélyének a társadalmi beilleszkedés elé helyezését. Semmilyen ellentmondás nincs abban, hogy állandó kalandozása ellenére Szindbád nem cselekszik, merthogy egyfelől a cselekvéssel ellentétben a kalandot a bevégezhetetlenség jellemzi, másfelől csak a cselekvés ismeri a kezdetet és a véget, a kalandot az előreláthatatlan kiáradása táplálja.

A felnőtté válás, a cselekvés felelősségteljes világa elől az időbe menekülő Szindbád gyermeki világpolgár, inkább tutajos, mint az időóceán vén tengeri rókája. Mindenhol szeretők veszik körül, mégsem a nőért, hanem maga miatt utazik, a szerelem kapocsként jellemezhető érzése helyett a rajongás elválasztó, ám mégoly intenzív érzetét hajszolja. Míg szeretői az unalmas hétköznapok elől, az időben kiüresedő életet magukban hordva és az idő megállítását remélve menekülnek karjaiba, és szeretnék a férfit a világukra oly jellemző birtoklási vágy hálójába csalni, jószándékú hazugságaival, megtarthatatlan ígéreteivel Szindbád mégis mindig egérutat nyer, és tartja mozgásban a várakozás és elmúlás, a megőrzés és felejtés dinamikájában kiismerhetetlen és uralhatatlan idő szekerét. Szindbád életét nem a számtalan, őt dajkálni kívánó nő [1], hanem az idő teszi sűrűvé, melynek önfeledt gyermekeként egyre távolabb kerül a felelősség és cselekvés világától. Egyedül emlékeit cipeli magával kalandozásaira, vagyis egy olyan időbe, amely rendszer és egy mindent megvilágító értelem híján nem a felnőtt világba vezet. [2] Elbeszélő-struktúrájából adódóan a film ennek a gyermeki tudatnak mintegy ‘belülről’ állít emléket, tulajdonképpen az erőteljesen intuitív és intenzív képasszociációk, vagyis a ‘kép- és hangjelek’ nem akcióorientált logika motiválta láncai teszik a *Szindbád*ot páratlan alkotássá. [3]

Zalán Vince – Balázs Béla egy korai előadását alapul véve – a pillanat, a vágy és a magány hármas motívumával jellemzi a filmet. Nem mintha ezzel a három dologgal kimerítően el lehetne mesélni Szindbád életét, leginkább azért, mert ez az élet (amint azt a narratív szerkezet is egyértelműsíti) nem a könnyed elmesélhetőséget szem előtt tartva lett leélve. És mégis a pillanat az idő egészéről, a vágy a halál elkerülhetetlenségéről, míg a magány egy igen mély emberi közösségről mesél Huszárik filmjében. Engem leginkább az utóbbi, a gyermeki tudat a felnőtt világban szinte kötelezően megélt magánya érdekel, a cselekvést hangsúlyozó normatív szféra és a csellengő, lehorgonyzottság nélküli ösztönvilág feszültsége, mely feszültség a film lírai hangvétele ellenére igen kiélezetten, az önismeret meghatározó kontextusaként van jelen a Szindbádban. Számomra a Szindbád-karakter egyik fő tanúsága az, hogy bármely szélsőséges, ösztönös vagy éppen tudatosan vállalt legyen is a magány, egy pillanatra sem szűnik meg a közösségi szférával (gyakran rejtetten) folytatott párbeszéde, mely dialógusból (a szó legszélesebb értelmében) az ‘emberi közérzet’ kórképei olvashatók ki.



Memento (Christopher Nolan, 2000)

Dolgozatomban arra teszek kísérletet, hogy a fentebb jelzett szindbádi problémakör szempontjából is releváns alkotásként vizsgáljam a Nolan-testvérek *Memento* (2000) című filmjét. Nem beszélhetünk egyértelmű analógiáról, mert míg az egyik film a hetvenes évek kelet-európai „képírói" érzékenységét példázza, a másik az ezredforduló hollywoodi esztétikum-felfogását képviseli, ráadásul tematikailag sem mutatnak közös vonásokat. Mégis, ha jobban megnézzük Leonard Shelby karakterét, hasonló motívumokat találunk, mint a Krúdy-Huszárik figura esetében: a pillanat (a világban való útkeresésében betöltött és az élet élhetővé tételében játszott) kiemelt szerepét, a bevégezhetetlen vágyódás okozta hajszoltságot és a magányt. Az időben sodródó hős toposzát – Tarkovszkijtól, Buñuelen keresztül Resnais-ig és Robbe-Grillet-ig – a szerző egyedi (akár egyszeri, akár programmá érett) szemléletmódját és stílusát markánsan képviselő művészfilmek mondhatják sajátjuknak, pontosan ezért lehet érdekes az, hogy a műfajfilm miként teszi sajátjává a karaktertípust és az általa képviselt problémakört. A felismerni vált hasonlóságok elemzését leginkább egy összehasonlító olvasat fejthetné ki, mégsem erre vállalkozik tanulmányom. Célom a Szindbád névvel jelölt egyetemes típust problematizálni képes filmelméleti diskurzus nézőpontjába helyezni Nolanék alkotását.

A *Memento* a legkülönfélébb elméletekből táplálkozó értelmezési kísérletek megihletője, nincs ez másképp a magyar recepcióban sem: Kiss Miklós és Pápai Zsolt (egymástól függetlenül) a narratív egyediség, az inverz elbeszélés iskolapéldájaként vizsgálták a filmet; Virginás Andrea a posztmodern médiatudatosság térnyerését példázó, a fotográfia és mozgókép identitásábrázolásban játszott szerepét egyedi módon tematizáló munkaként elemezte; jómagam pedig a pszichoanalízis főbb alapvetéseit és fogalmait felhasználva értelmeztem a főhős időben

kiteljesedő „betegségét”. Ezúttal abból a célból idézem meg a filmet, hogy a Gilles Deleuze-i filmelmélet fogalmaival és gondolatmenetének bizonyos elemeivel hozzam párbeszédbe.



A film noir jelleg

A *Memento* kritikai recepciója általában két elemet emel ki, egyfelől a nyomozás motívuma körül kibomló egyedi elbeszélést, vagyis a *film noir* jelleget, másfelől a főhős mélységesen allegorikus állapotát. Deleuze filmelméletének mindkét kérdésben érdemi mondanivalója lehet, mert míg a szenzomotoros-kép és a kristály-kép fogalmai teoretikus keretbe képesek foglalni a klasszikus detektívfilm meghaladásának a mozzanatát, a narratív paradigmaváltás részeként megjelenő új hőstípus deleuze-i jellemzésében szinte maradéktalanul Leonard Shellby-re ismerhetünk.

I.

Deleuze fogalmaival szólva jó nyomozó az lehet, aki a mozgás-kép paradigmájában foglal helyet, vagyis aki képes a percepcióra (kijelölve ezzel a világ értelmes rétegét, avagy láthatóvá téve a problémát, melyre maga a világ a válasz), aki képes az affekcióra (a szemlélődés által minőségeket megkülönböztetni a világban, avagy tulajdonságokkal felruházni a világot), továbbá képes az akcióra (a világ aktív formálására és a cselekvés által önmaga átformálására). Más szavakkal a jó detektív egyrészt felismeri, melyek az árulkodó és melyek a megtévesztő jelek, másrészt meg tudja különböztetni a fontosat a jelentéktelentől, harmadrészt gondolatai és cselekedetei fegyelmezettek, iránnyal és célokkal bírnak. A detektív eme nélkülözhetetlen adottságai hívnak elő azonosulási vágyat a nézőkben, de a klasszikus krimiben ugyanilyen fontos az, hogy a bűntény és a nyomozás ábrázolása is bizonyos, előre lefektetett dramaturgiai irányelveket kövessen. A krimi éppen a játékszabályok rögzítettsége okán, kötött formaiságának köszönhetően vált közkedvelt, erős [4], avagy Thomas Schatz kifejezését felidézve a társadalmi rend műfajává [5].

A *Memento* nem játékszabályok, pontosabban nem a fentebbi játékszabályok szerint megalkotott mű, készítőit sokkal inkább az a mindannyiunkat méltán érdeklő kérdés foglalkoztatta, hogy miként ábrázolható egy olyan detektívfilmes világ, melynek kulcsszereplőjére leginkább úgy tekinthetünk, mint porcelánboltba tévedt elefántra. Lenny, a rövidtávú memóriazavarban szenvedő főszereplő detektívek életét éli, és egy olyan ügyben nyomoz, amelyben eleinte talán még bűntény sem volt. A Nolan testvérek olyasvalakit tesznek meg filmjük hősévé, aki szeretne a klasszikus, cselekvőképes hős bőrébe bújni, még ha a kizökkent időbe kényszerítettsége okán erre

képtelennek is látszik.

A mozgás-képet Deleuze társfogalmak hálójába helyezve értelmezi, melyek között megtaláljuk a szenzomotoros kapcsolat, az organikus, zárt egész és a jelen gondolatmenet számára különösen fontos habituális emlékezet/cselekvés terminusait. Habár Deleuze nem használja a habituális cselekvés kifejezést, rendszerében a hétköznapi emlékezet leginkább a cselekvés szférájával összekapcsolva nyer értelmet, vagyis a cselekvés reakcióként, az emlékezés összefogta impulzusokra adott válaszként értendő. Habituálisnak nem kizárólag a rendszeresen, szokásszerűen végzett cselekvés tekinthető, de a cselekvésorientált szituációszemlélet és a normatív viselkedésformák is. A habituális szféra automatizmusa és a cselekvés között szoros kapcsolat áll fenn, nemcsak azért mert szokásszerűségében válik a cselekvés uniformizálttá, hanem, mert a megszokások és a konformitás világa – abban, ahogy az önuralmat és a fegyelmezettséget követendő példává teszi – folyamatos cselekvésként értelmezi a viselkedést. A konformitás világának történeteit a cselekvés teszi erőssé, a szögre mért erős és tévedhetetlen ütések, melyeknek köszönhetően a karakter – a társadalmi integráció műfajainak esetében – rátalál a társadalmi identitás alapját képező „helyes" kerékvágásra, míg a társadalmi rend műfajaiban individualitását megtartva kerekedik felül a tehetetlenségre és cselekvésképtelenségre ösztönző impulzusokon. Egy újabb deleuze-i fogalommal élve, a szenzomotoros szellemi automata (a mozgás-kép mozija) azokat az észlelő, érzéseket kifejező és gondolkodó mechanizmusokat fejleszti tökélyre, amelyek szigorúan szabályozott és felügyelt rendszerré formálódva gondoskodnak arról, hogy ne feledjünk önuralmat gyakorolni és általa az öntudat és identitás organikus rendjét fenntartani.

Érzékelő emlékezetnek nevezem a szóban forgó szellemi automata strukturális alapját [6] (logikáját), vagyis a klasszikus filmkép azon episztemológiai vonását, miszerint az érzékelés mindig rendszerben érzékelést vagy rendszerbe látást jelent. Mivel az érzékelő emlékezet olyan rácsozat formáját veszi fel, ami a világra helyeződésével már mindig az ismerőst, a megszokottat teszi láthatóvá, a világ egy zárt modulációra programozott rendszer képeként jelenik meg. Az érzékelő emlékezet az ismerős mellett a hasznosat és a használhatót is a rácsszemlélet részévé teszi, amellyel hasznosságkritériumot vezet be a cselekvés síkjára. Lenny cselekvésre való képtelensége azon túl, hogy az érzékelő emlékezet hiányának a következménye, a társadalmi hasznosság, az utilitarizmus ideológiája uralta önértelmezési gyakorlat és az ebből következő megfelelési kényszer szorongatásának a kontextusában érthető meg. A főhőst ez a kényszerűség juttatja el a felismerésig, miszerint szellemi és társadalmi értelemben vett túléléséhez egyaránt hasznossá kell válnia, mondjuk az őt megcsonkító bűnöző kilétének leleplezésével. A társadalom tükrében életét haszontalannak látó Lenny-nek mindenekelőtt emlékezésre kell magát programoznia, vagyis Szindbáddal ellentétben – akinek haszontalanságát Huszárik lírai elbeszélésmódja az idő teljességének megragadására tett „heroikus" kísérletként ábrázolja és értéknek tekinti – az elveszettség élményét nem képes önszemléletté és önismeretté formálni.

Lenny elveszettségéről legvilágosabban mindennapjai tudósítanak, melyek a szemlélődésről, benyomások gyűjtéséről, információdarabkák felporszívózásáról és ízlelgetéséről szólnak.

Minderre a főszereplő improvizatív, valódi megtervezettség és rendszer nélküli kóborlásai során kerül sor. A *Memento* egy hézagos és szétszórt világ töredékes eseményeit mutatja be, mely cselekményábrázolás – figyelembe véve, hogy egy időtudattal nem rendelkező hős történetét meséli el – kétségtelenül realista, így pontosan mutatja be Lenny cselekvésképtelenségét és a globalizált helyzetekhez fűződő passzív viszonyát. Ezért gondolom azt, hogy a szenzomotoros kép az akció kiteljesedését elősegítő legfontosabb láncszemének, az affekció-képnek a vizsgálatával pontosabb képet kapunk Lenny elveszettségéről.



Testre írt emlékek

Az affekció-kép Deleuze értelmezésében a belső tulajdonságok és minőségek által fejezi ki tárgyát, tulajdonképpen elmélyíti a percepciót, és az észleletet érzelmi kontextusba foglalva teremt motivációt a cselekvésre. Az affekció-kép szinonimájaként használt arcnagyközeli sohasem pusztán arcot, hanem megvilágosodást, érzelmi-gondolati intenzitást reflektál. A *Mementó*ban tulajdonképpeni affekció-kép nincs, csupán megismerés nélküli szemlélődés, amit azonban nem (a főhős meglehetősen kifejezéstelen vonásokkal bíró) arca, hanem a tetoválások borította testének nagyközeli beállításai fejeznek ki. Ám ez a test beszédesebb akármelyik arcnál, sokkal pontosabb képet kínál a hős lelkében dúló kilátástalanságról, mint bárminemű érzelmi megnyilvánulás. Minden egyes felirat mindig mást jelent, attól függően, milyen sorrendben olvassuk. Tulajdonképpen ez a test nem olvasható úgy, mint ahogy azt maga szeretné: jegyzetfüzetbe rögzített nyomokként, okok és okozatok rendszereként, nyomozati anyagként, vagyis egy organikus elbeszélés tereként. Ez a test „egy virtuális kapcsolatú tér, a lehetséges tiszta helyeként megragadva. Az, amit egy ilyen hely instabilitása, heterogenitása, kapcsolatainak hiánya megjelenít, ténylegesen a lehetőségek és szinguralitások gazdagsága, amely előfeltétele minden aktualizációnak, minden meghatározottságnak" (*A mozgás-kép*, 139). Az iménti idézet, Pascal Augé lebegő tér fogalmának deleuze-i definíciója, rávilágít arra, hogy az emlékteremtés filmben gyakorolt aktusa nem a tisztánlátás felé vezető egyenes utat, hanem egy megannyi bejárattal rendelkező, ám kijárat nélküli labirintust, tulajdonképpen bolyongást szül. Mindez némi óvatosságra int Lenny fogyatékosságával és áldozati pozíciójával kapcsolatban, felveti továbbá a kérdést, hogy a film a Lenny karakterrel nem pusztán eljátszatja-e a kiszolgáltatottságot.

Amikor amellett érvelek, hogy a főhős lebegő térben éli életét, a szemlélődés cselekvéssé, avagy a percepció akcióvá „érlelésre" való képtelenségéről, a szindbádi magatartás kulcsmotívumáról beszélek. Bár Lenny-t több jelenetben is cselekedni látjuk, ezekből hiányzik a globalizáló jelleg, amennyiben az affekció-képben felhalmozódó benyomások az akció során nem válnak tudássá, és

ha igen akkor is megbízhatatlan tudást eredményeznek. Ennek legékesebb példája az a jelenet, amelyben a kábítószer-kereskedő Dodd Lenny-t üldözi. A hajsza elején a főszereplő saját gondolatait narrálja: „Szóval egy fickót üldözök." Lövés dördül, mire Lenny belső hangja így szól: „Nem. Ő üldöz engem." Többek között ez a képsor is – a főhős világismeretének instabil és relatív voltát hangsúlyozva – a meghosszabbított, semmint a megállapodott, vagyis a mentális-kép szintetizáló gondolatstruktúráiban nyugvópontra jutott szemlélődés példája. Nevezhetjük ezt a nyugvópontot akár tudásnak, akár jelentésnek, vagy ahogy Deleuze Pierce nyomán teszi törvényen nyugvó asszociációnak (szimbólum), elnevezéstől függetlenül mindig és mindenhol az aktualizáció mozzanatát, vagyis azt a pillanatot nevezi meg, amikor az ember cselekvőképességének teljében egy rendszerbe terelt világ részeként biztos tudást tudhat magáénak.



Jegyzet



Jegyzet

Nyughatatlanságából, hajszoltságából és hangsúlyos szemlélői pozíciójából következően Lenny nincs birtokában az érzékelő emlékezet nyújtotta magabiztosság otthonosságának, állapotának megragadására a *felejtő/eltérített érzékelés* fogalmának használatát ajánlom [7]. tekinthetjük, amelyektől a felejtés destruktív hatásának megszűntét reméli. Teddy-hez való ragaszkodása Amint azt fentebb jeleztem a habituális cselekvés szüli az állandóságot, és teremti meg a klasszikus mozi világát, annak a hasznossági elvben összpontosuló esztétikáját. Eszerint az érzetnek az affektív állapoton áthaladva, az inger-reakció láncolatot teljessé téve kell az akció-képig eljutni. Esetünkben ez a lánc idő előtt megszakad, a percept az affekció-kép üres tereiben „elfelejti" a jól bejáratott utat és bolyongani kezd. A Memento főhőse éppenséggel a felejtéssel mint destruktív erővel vívja magányos szélmalomharcát. Emlékpótlékokként megjelenő tetoválásait, jegyzeteit és Polaroid-fényképeit, valamint a nyomozótársakká szegődő Teddy-t és Natalie-t akár iránytűknek iskétségtelenül elkeseredettnek tűnik, olyannak, mint ahogy a hajótörött kapaszkodik a deszkába. De miért tart az elkeseredett ragaszkodás még akkor is, amikor kiszolgáltatottsághoz és manipulációhoz vezet, és még akkor is, amikor esetleges bűntényekhez? Egyáltalán ebben a macska-egér játékban ki a macska és ki az egér? Mik a megszállott ragaszkodás valós mozgatórugói? Kérdéseim megválaszolásakor arra is választ szándékozom adni, hogy Lenny-nek a cselekvés és megszokások világa iránti vonzódásában milyen szélsőséges és destruktív erők

jelennek meg.

II.

Amennyire egyértelműen éli meg Lenny a felejtéssel vívott harcát, annyira kétértelműen ábrázolja a film e harc valódi tétjét. Tulajdonképpen „az organikus ábrázolásmód erősen strukturális jellege" (Deleuze 191) hiányzik a filmből, melynek következtében nem különül el egymástól világosan az ártatlan mártír és a gonosz áldozattevő pozíciója, továbbá a záróképeket nézve sem lehetünk biztosak abban, hogy a nyitóképben a nyomozás lezárultát láttuk-e, vagy inkább egy újabb fejezet megnyílását. Az egyértelmű különbségtétel helyett ezek a megkülönböztethetetlenségig egymásba oldódnak a filmben. Vajon a friss monoklival és ártatlan tekintettel közeledő Natalie-t nem lealacsonyító cselszövőként látjuk-e, míg a Lenny által hazugnak kikiáltott Teddy halála biztosan nem mártírhalál? Árulkodó az is, hogy míg Lenny a cselekvés és akció strukturált világába szeretne integrálódni, mégis a világ válik kétértelművé, megbízhatatlanná, lebegő térré a főhős körül. A távolságtartó szemlélődést erősítő és a karakterrel való azonosulást gyengítő legfontosabb elem a nyomozás-narratívát (a hasznossági elv tulajdonképpeni kifejeződését) érinti. Párhuzamosan azzal, ahogy a cselekményt szervező középpontként a civilizált ember egyik nagy vívmánya, a bűnüldözés intézménye mellett mintegy árnyékként megjelenik a féltermészeti népek íratlan törvénye közül a legrégebbi, a vérbosszú intézménye, a nyomozás-narratíva a bosszú-narratíva formáját ölti: a detektívfilm egyfajta ösztön-filmmé válik.

Az emlékek megbízhatóságára is árnyék vetül; a főhős felesége és korábbi közös életükre utaló képbevágásokról egyre kevésbé lehet eldönteni, hogy azok tényleges emlékek-e, vagy fantáziaképek, a főhős múltjának hiteles ábrázolásai, avagy félrevezető délibábok. Zárójelben jegyezném meg, hogy a *Szindbád* a megkülönböztethetetlenség még összetettebb hálóját kínálja: nem tudjuk, hogy az egyes jelenetek a főhős múltjának, jelenének vagy jövőjének az „emlékei", miképpen abban sem látunk tisztán, hogy valóságos vagy elképzelt eseményeket, illetőleg saját maga formálta vagy mások rá vonatkozó reflexióit és emlékeit mutatja a filmkép. De míg Huszárik a klasszikus elbeszéléssel kategorikusan szakítva egy kristályos elbeszélésbe, valamint tiszta képi és hangi szituációkba ágyazza a főhős dicsőséges elveszettségét, melynek nyomán az idő-képes paradigma egy kiforrott alkotása születik meg, addig a *Memento* műfajilag erősen determinált, ám egy adott generikus sémarendszerben teljesen kibontakozni képtelen, az erjedés állapotában lévő film.



Natalie

A valóságos földrajzi és társadalmi helyekben megelevenedő „Ősvilágok-Elemi ösztönök” (156) ábrázolását Deleuze az affekció- és az akció-kép között elhelyezhető átmeneti és bizonyos értelemben az erjedés állapotában lévő képtípusnak, az ösztön-képnek tulajdonítja. Fentebb, amikor a meghosszabbított affekció-képről írtam, közel jártam ahhoz, amire a képtípus kapcsán Deleuze felhívja a figyelmet, mégpedig az embrionális akció, vagyis egy nagyon kezdetleges cselekvőképesség jelenlétére. A képtípus vizsgálatának szentelt szövegrészben az ösztönös cselekvés kapcsán két tévhitet is eloszlat Deleuze, egyfelől az ösztönlények fejletlen intelligenciájára vonatkozó általános érvelést utasítja vissza és tulajdonít nekik ördögi intelligenciát, másfelől azt állítja, hogy „az ősvilágokból nem hiányzik az a törvény sem, amely konzisztenciát biztosít számára” (157). Az elsötétített ablakú hotelszobáját egyfajta odúként, barlangként lakó Lenny számára az amerikai külkerületek különben csendes világa ősvilágot, igazi dzsungelt jelent; ahol túlélést nem a racionalitás, hanem az ösztönösség intelligenciája és törvénykövetése biztosíthat. A főhős törvénykövetése sokkal szigorúbb annál, mint ahogy azt a racionális elme esetében látjuk, legyen szó akár a társadalom írott törvényeinek megóvására felesküdött Teddy-ről vagy olyan íratlan közösségi gesztusokról, mint a Natalie gyakorolta együttérzés.

Attól függően, hogy Lenny-re a társadalmi közegbe, avagy az ösztönvilágba integrálódni vágyó hősként gondolunk-e, a törvényt különböző alakokban fogjuk felismerni a filmben. Az első esetben Teddy és Natalie kétségtelenül tekinthetők egyfajta pótszülőnek, de legalábbis szimbolikus Apa-figurának, míg a másodikban az Apa, a törvény hangja leginkább a Sammy Jenkinsre vonatkozó feliratban ölt testet. Lenny talán nem, vagy rosszul emlékszik Jenkins történetére, de soha, semmilyen körülmények között nem felejti el annak üzenetét, az ösztönvilágát metanarratívaként uraló figyelmeztetést a rendszerezettség és hasznosság nélküli élet veszélyeiről. Erre a helyzetre szó szerint ráolvasható Deleuze fentebbi idézete: Lenny pszichés személyisége a Jenkins név jelölte narratíva mint szimbolikus törvény által nyer élhető konzisztenciát.

Jellegében más, de jelentőségében olyan különbség van Sammy és Lenny között, mint növény és állat, a magányosan gyűjtögető és a csoportban vadászó ember között. A napjait a kommunikációtól szinte teljesen elzárt, üres álomvilágába visszavonultan töltő Sammy-ben kétségtelenül több a növényi, mint az ember mivoltot megalapozó ösztön. Az önmegadás, a világnak való kiszolgáltatottság elfogadása pedig egyenest az ösztönök szerepének a leértékeléséről

vall. A filmről írott korábbi értelmezésemben [8] Jenkins-t Lenny alteregójának tekintettem, történetét pedig annak a fiktív narratívának, mely segítségével a fiatalember megtanul tökéletes memóriazavart „szimulálni", így fedve el saját (talán egy végletes kisebbségi komplexumból származó) szorongásait. De vajon ez a javarészt öntudatlan – vagy éppenséggel ösztönösen intelligens – forgatókönyv a maga csavaros logikájával elhelyezhető a „bosszú-narratívába"? Valószínűleg nem.

Lenny túlélésre kiélezett ösztönlétének végső célja már nem a világban az Én-re vadászó és kiszolgáltatottá tevő másik, hanem a világ mint a kiszolgáltatottságot fenntartó konstrukció elpusztítása. Ez abból a paradoxonból következik, melynek értelmében a főhős a bűntény feltárására és a nyomozás lezárására vágyik abban a fikciós világban, amely azzal az egyedüli céllal teremtetett, hogy a valós világ általa destruktívként megélt erőit kordába tartsa. Amennyiben a fiktív világ dinamikáját biztosító bűnfelderítés sikerrel lezárulna, fenntarthatatlanná válna a valós szorongást feltartoztató védvonal, a képzelt világ. A nagy szembenézés addig várat magára, amíg Lenny képes (öntudatlanul) arra a hitre programozni magát, hogy a nyomozás tart, és a bűnös szabadon garázdálkodik. Amíg az a hit él, a túlélési ösztön és nem a szorongás a domináns. Ehhez azonban a végletes relativizmus helyévé téve tulajdonképpen végteleníteni kell a cselekvéshez vezető utat, minduntalan mellé kell ütni a szögnek.

III.



Szindbád (Huszárik Zoltán, 1971)

A szenzomotoros séma, vagyis az akció-reakció láncok és sorozataik uralta világban a cselekvés kezdettel és véggel, céllal és hatókörrel bír. A törvények, szabályok, de már maguk a szokások is a cselekedetek meghatározott mederben tartását, egy megoldással vagy lezárással azonos nyugvópont felé haladását hivatottak biztosítani. A nyomozás a cselekvés ilyen zárt modelljét követi. A bevégezhetetlen bosszú, amivé a túlélési ösztön mindenek fölé helyezésével Lenny nyomozása válik, nem protokoll-, vagy modellkövető, és mindenekelőtt nem zárt struktúra: örök időkre hajszolttá és otthontalanná tesz. Az embrionális akció határtalan, mert egy még nem-lezárt rendszerben zajló cselekvést takar, ekképpen az ösztönvilág mintegy túlnő a szokásvilágon. Erre utal Deleuze, amikor úgy fogalmaz, hogy „a tettek túlszaladnak az elsődleges cselekedetek felé, amelyek nem az ő részei, a tárgyak olyan darabok felé, amelyekből nem állíthatók újra össze, a személyek olyan energiák felé, amelyek nem »szervezik« őket" (158). Az ösztön-kép mégsem tekinthető az akció-kép meghaladásának, inkább annak külsejeként, fonákjaként értendő, akárcsak

az ösztön a viselkedés külsejének és a remény a tudásének. Bevégezhetetlensége okán maga a bosszú is kiegészül a külső dimenzióval: ez a menekülés. Lenny pszichoszociális fejlődésének kisiklásával megszületető „túlélési forgatókönyv" nem bosszúéhes, hanem végtelen menekülésre kárhoztatott és minden ellentétes szándék dacára beletöródő (passzív) embert teremt. Pontosítanunk kell azt a fentebbi passzust, melyben Lenny nyughatatlan megszállottságát a szindbádi hőstípus kalandozásaihoz és vándorlásához hasonlítottam. Bár egyik karaktertől sem áll messze a szorongás, de míg Szindbád a lehorgonyzottság és megállapodottság képmutató és hazug világa elől a végtelen gyerekkorba, addig Lenny önmaga elől menekül, mégpedig saját fiktív világába. A konformitás, a megszokások világának elutasításában a Szindbád szürrealista alkotás [9] , míg a világ elől a radikális devianciába menekülő hős kortársként történő ábrázolásával a *Memento* erőteljes civilizáció-diagnosztikai vonásokkal bír azzal a szellemi beállítódással, amit Deleuze a kifejlett ösztön-kép, a naturalizmus alapvonásaként jellemez.



A trauma képe

A *Memento* naturalista mű, amennyiben képes az egyén és világ viszonyát az ösztönösségre lecsupaszítva ábrázolni, vagyis lehetőséget kínál arra, hogy Lenny „állapotát" általánosítva, azt mindannyiunk állapotaként értelmezzük. Deleuze felfogásában az ösztön-kép egyedi jele a szimptóma; bármi lehet szimptóma, ami arról vall, hogy mit kezd az ember az ösztöneivel (vagy az ösztönök az emberrel) a kortárs valóságban. Amint azt fentebb kifejtettem, a film Lenny-t egyszerre és egymástól elválaszthatatlanul ábrázolja a valós környezet és az ősvilág lakójaként. Egyfelől a trauma által megbénított, egy enigmatikus pszichés seb következtében kontrollálhatatlanná és irányvesztetté váló tudatként (áldozatként), másfelől annak a forgatókönyvnek a beteljesítőjeként, amely a traumát nemhogy felszámolni, hanem fenntartani igyekszik, amely szinte ösztönösen gyakorolja az emlékezeti öncsonkítást, egyfajta implantátumként hordozva magában az amnéziát, mint egy sorozatgyilkos tökéletes alibijét. Leonard Shelby esete olyannyira összetett, hogy bármiféle általánosítás leegyszerűsítőnek tűnhet. Mégis az önmaga elől menekülő ember portréját nem csupán a pszichiátriai esettanulmányok festik meg, többé-kevésbé mindannyiunk modellt állhatna egy ilyen képhez. Lenny radikális/patologikus devianciája a szorongásoldás kétségtelenül szélsőséges formája, mindenestre jól érzékelteti azt, hogy a deviancia az önmagával összhangot teremteni képtelen (és ezt az Én és a világ közötti kapocs felbomlásaként, a viszony ellenségessé fordulásaként megélő) ember kényszercselekvése. Legyen szó akár a kábítószerfüggésről, az alkoholizmusról, a test- vagy

énképzavarból adódó kórós soványságról/ elhízásról, a vásárlási mániáról, pánikbetegségekről, a ki tudja milyen fóbiákról, továbbá az összes szorongást kezelni hivatott viselkedési devianciáról, ezek egytől egyig a kényszerpályára terelt ösztönösséget példázzák, ami köszönőviszonyban sincs a megszokások világának kereteit feszegető, önfeledt szindbádi kalandozással. A tutajosból utas lett, mégpedig az a fajta, akinek – az *Ahol a zöld hangyák álmodnak* (Werner Herzog, 1984) antropológus-karakter látomását idézve – a civilizáció szakadék felé robogó vonatán utazva és a közelgő katasztrófa tudatában annyi lélekjelenléte van, hogy az utolsó kocsiba rohanjon. Ez az önmagában is kordiagnosztikai értelmű kép pontosan érzékeli az ösztönök helyét és értékét a civilizáció jelenében. Lenny ugyanezen a gyorsvonaton utazik és próbál menekülni egy helyzetből, amelynek önhibájából vagy a világ szerkezetiségéből következően részesévé vált. Menekülése olyan pótcselekvés, melynek maga már nem ura, amelyet a civilizáció programozta ösztönök (vagy leginkább reflexek) irányítanak, következésképpen a menekülés-narratíva visszanyeri kiinduló formáját, az áldozat-narratívát, pontosabban visszazuhan ebbe az állapotba, így téve teljessé az entrópia nagy ciklusát. Számomra a *Memento* a modern ember identitásválságának egy szeletéről állít kórképet, amennyiben a társadalmi normakövetéssel szembehelyezkedni látszó, az egyediséget hangsúlyozni hivatott és egyfajta magánbirtokként számon tartott devianciáról lerántja a leplet, az identitás egyénítésében játszott szerepét demisztifikálja. Ennek nyomán képes felismertetni a deviancia ösztönök domesztikációjában játszott szerepét, mely háziasítás nem egy megbomlott ősi összhang és közösségi harmónia újrateremtéseként nyer értelmet: a magányt (mely bizonyos tekintetben mégis csak függetlenség) nem felszámolja, hanem leértékeli, így egyedül önmarcangoló, ámbár csendes belenyugvást teremt.

Függelék

Kovács András Bálint *A film új filozófiája – és az „átmenet" filmjei* című deleuze-iánus ihletésű tanulmányában a *film noir*-t egy filmtörténeti jelentőségű megújhodás középpontjába helyezi el, melynek értelmében a domináns szenzomotoros-kép mellett megjelenik a kristályos-kép és annak jelei. Radikális paradigmaváltás helyett egy nem abszolút érvényű, sokkal inkább lassú átmenetről – hangsúlyáthelyeződésről – beszél, amelyet a filmes elbeszélés, a cselekményábrázolás területén megjelenő újítások vonatkozásában vizsgál. Az egyre összetettebb, fordulatokban gazdag történetek, a narratív koherencia meggyengülése, a szituációkban gyakran cselekvésképtelennek mutatkozó, független erkölcsi irányelvekkel nem rendelkező karakterek (162-3) egytől-egyig az újfajta cselekményábrázolási logika meghatározó elemei. Kovács átmenetről beszél, vagyis hierarchia helyett mellérendelőként határozza meg szenzomotoros-kép és kristályos-kép viszonyát, mely ama felismerésből következik, miszerint a fizikai cselekvéssel már nem megoldható szituációk a cselekmény orientációjának megváltozását és mentális folyamatok közbeiktatását eredményezik (167-9).

Talán kevés film szemlélteti a *Mementó*nál jobban azt, hogy a racionális cselekvés szférájának a kiüresedésével párhuzamosan egyre szenvedélyesebb, agresszívabb és intellektuálisabb filmek

készülnek. Mindemellett a Nolan testvérek filmjének intenzitása nem jelenti a cselekményben az akció-reakció láncolat felbomlását, mert mint arra Kovács figyelmeztet a *film noir* „szakít a klasszikus elbeszélő logikával, miközben fenntartja a klasszikus elbeszélő struktúrát" (169). A *Mementó*ban alkalmazott inverz elbeszélő struktúra a fabula haladásirányával és folytonosságával bár eljátszik, de nem sérti a narrativitás alapszabályait, vagyis nem kérdőjelezi meg a képeknek tulajdonított magyarázó erőt. Napjaink *film noir*-jára igencsak jellemző a cselekmény időben való szétszórtsága ellenére sértetlen narratív koherencia. Sőt egyes filmekben, mint például a *Puszta formalitás* (Giuseppe Tornatore, 1994*)*, *Harcosok klubja* (David Fincher, 1999*), Identitás* (James Mangold, 2003), *A gépész* (Brad Anderson, 2004) a dramaturgiai csúcspontot az a pillanat jelöli, amikor az addig átláthatatlannak és kaotikusnak tűnő cselekmény hirtelen megvilágosodik, és az irracionálisnak vélt elemek, motívumok racionális és kimerítő magyarázatot kapnak. Akár úgy, hogy megtudjuk miért nem volt képes a hős az adott szituációban a cselekvésre, vagy éppen úgy, hogy visszamenőleg képessé válunk akció-képként látni azt, ami korábban tiszta vizuális és akusztikai ingerekként, narratív értelemben megbízhatatlannak tűnő, látomásszerű fantáziaképekként értelmeztünk. Ezt nevezi Kovács eltolt/elhalasztott/késleltetett reakciónak, vagyis annak a stratégiának, amellyel a modern elbeszélés amennyire csak lehetséges eltávolítja a reakciót az akciótól (176). A késleltetett, de nem ellehetetlenült akcióra vonatkozó tézis nyomán az idő-képet tulajdonképpen a mozgás-kép egyedi formájának kell tekintenünk.

Formai értelemben a *Memento* elbeszélő szerkezete a késleltetett reakció egyedi esetének minősül, hiszen a film, amelytől azt várja a néző, hogy az első képkockában látható gyilkosság „előtörténetét" tisztázza, nem kínál egyértelmű és végleges magyarázatot. Mégsem maradunk magyarázatok nélkül, sőt az epizodikus elbeszélés igen erős belső kohézióval, vagyis szoros akció-reakció láncokkal rendelkező szekvenciákból áll. Azt sem mondhatjuk, hogy az átfogó és mindenre kiterjedő magyarázó erő hiányzik a filmből, ez nagyon is jelen van, csakhogy a tárgyilagos eseményleírások helyett azokba az irányokba tapogatózva találunk rá, amelyet a film szó szerint nem mutat meg, de érzékeltet: Lenny betegségének mélyen allegorikus voltában, az egyéni és társadalmi identitás napjainkra jellemző feszültségében, illetve a cselekvés világához való csatlakozás vágyának kétértelműségében. Mégis a *Memento* a Deleuze által SAS' – vagyis a szituáció-akció-megváltozott szituáció – formulával leírt akció-képpel abban az esetben mutatna tiszta megfelelést, ha a kiindulási, feszültséggel teli helyzetre reagáló cselekmény egy megnyugtató, a fenntartható egyensúly irányába mutató szituációt szülne. Dolgozatomban amellett érveltem, hogy ez utóbbi hiányzik a filmből, a kiinduló szituációt az egyszer a (főhőst jellemző) szemlélődés által fékezett, másszor a kényszer által nekilóduló cselekvésábrázolás (mint egyfajta lüktető akció) nem vezeti el az akció-reakció láncot véglegesen lezáró nyugvópontra.

Talán közelebb jutunk az igazsághoz, ha a cselekmény lezáratlanságát és a közvetlenül az akcióból (a magyarázatra váró gyilkosságból) kiinduló elbeszélést hangsúlyozó formulát, a mozgás kép kis formáját jelentő ASA' szerkezetet alkalmazzuk a filmre. Ebben a sémában a szituációról az akció egy bizonyos formájára helyeződik át a hangsúly, melyben a drámai feszültséget nem a szituáció megváltoztatásának kihívásokkal teli útja kínálja, hanem az akció-reakció láncokból közvetlenül

nem megismerhető szituáció lelki és intellektuális utakon keresztül történő megközelítése. Deleuze a szituációt (vagy annak egy darabját, aspektusát) leleplező és ennek nyomán megváltozó/megújuló akcióról beszél (200). A *Mementó*ban az akció abban a mozzanatban változik meg, amikor a *film noir*-os cselekmény dinamizmusát biztosító elemet tétlen pangásként érzékeljük. Megváltozik, de nem újul meg vagy merít új erőt a szituációból, ahogy nem is változtatja azt meg, csupán (a naturalizmushoz híven) kipreparálja. Fentebb lüktető akcióról beszéltem, de a lüktetés megtévesztő, legfeljebb a boncasztalon tapasztalt reflexmozgásról, „önkéntelen akcióról" van szó. A szituáció leleplezésével kiteljesedve kimúló elbeszélés (egy hipotetikus AS formula) az ösztön-kép fonákján az emberi enyészet, a sorvadás, az entrópia általános érvényű képét hozza létre, annak a világnak a szimptomáját, amelyben ráütni a szögre sokkal kevesebbet jelent, mint a haszontalanság burjánzó világában melléütni annak.

Jegyzetek

1. Egyedül talán a több tekintetben vele rokonlélek Majmunka ölében képes annyira elengedni magát, hogy ne pusztán eljátssza a gyerek szerepét, hanem azzá váljon.
2. Füzi Izabella a *Szindbád és a nők. A szerelem emlékezete a Szindbád-novellákban* című tanulmányában a szerelmi kalandban összesűrűsödő életfolyamnak a kronologikus időben – a dolgok egyedi értelmezősémába -történő elhelyezésének lehetetlenségéről értekezik.
3. Tulajdonképpen a világot szem elől tévesztő Szindbád mottóban idézett önértelmező monológjával Huszárik saját munkamódszerére is reflektál, és magyarázatot kínál a klasszikus elbeszélő struktúrától radikálisan különböző filmforma alkalmazására. Ezt az azonosulást Gelencsér Gábor is kiemeli elemzésében. (87.)
4. Az 'erős' jelzőt a Király Jenő meghatározta értelemben használom, aki mindazon, a stílus tekintetében aluldeterminált (különböző stílusokban megjelenő) filmre használja, amely gazdaságos és fegyelmezett módon használ archetipizált és sztereotipizált tematikai elemeket.
5. Schatz a westernt, a gengszterfilmet és a detektívfilmet tartja a társadalmi rend műfajainak, amelyek a társadalmi integráció műfajaival (musical, melodráma, filmvígjáték) szemben az egyéni és közösségi igények közötti konfliktusok kezelését nem az individualitást feladó, hanem a függetlenségüket megtartó, ugyanakkor a törvény és rend iránti kötelességtudattal átitatott hősöket helyeznek előtérbe.
6. Ezt nevezi Deleuze Henri Bergson nyomán automatikus vagy szokáson alapuló felismerésnek, ami élesen különbözik a figyelmes felismerés mechanizmusától. Erről lásd *Az idő-kép* 56-59. oldalait.
7. Értelmezésemben a szindbádi időtapasztalat megragadására e fogalom kimerítően alkalmas, mert mint azt Füzi írja „[a szindbádi] időutazás mindig kudarcot vall, valahányszor az a tudatos szándék vezérli, hogy a múltat egy előzetes értelemtulajdonítás által szerezze vissza." (1023).
8. A szóban forgó tanulmány *Túlélni az életet?: nyomozás, identitás és trauma Christopher Nolan Memento című filmjében* címen olvasható a *Filmkultúra* 2005-ös évfolyamának „Gondolatok" rovatában.
9. Gelencsér értelmezésében a népies szürrealizmus formakincseit gazdagon használó költői realizmus inkább jellemzi a *Szindbád*ot, mint az analitikus-kritikai szürrealizmus (63-4). Ellentétben pályatársaival a kortárs magyar valóság konkrét szövetét bár nem vonja részletes elemzés alá, de amint arra Kovács András Bálint rámutat, Huszárik maga is ennek a miliőnek a szülötte „a hetvenes évek eleji Magyarország jellegzetes terméke, ahol a polgári miliőbe való visszavágyakozás egy politikai illúzióvesztés és egy kulturális, soha meg nem valósult álom kergetésének következménye volt" (5).

Irodalomjegyzék

- Deleuze, Gilles. *A mozgás-kép*. *Film 1.* (ford. Kovács András Bálint) Budapest: Palatinus, 2008.
- Füzi Izabella. Szindbád és a nők. A szerelem emlékezete a Szindbád-novellákban. *Holmi* 2003. október, 1320-1324.
- Gelencsér Gábor. *A Titanic zenekara*. Budapest: Osiris, 2002.
- Király Jenő. *Mágikus mozi*. Budapest: Korona, 1998.
- Kovács András Bálint. A film új filozófiája- és az „átmenet" filmjei. In. *A film szerint a világ* . Budapest: Palatinus, 2003. 132-180.
- Kovács András Bálint. „A negyedik dimenzió". *Filmvilág* 52.2 (2009. február): 4-5.
- Schatz, Thomas. *Hollywood Genres.* Random House, 1981
- Zalán Vince. Egy kelet-európai képíró (Huszárik Zoltán filmjeiről). *Filmvilág* 25.1 (1982. január): 3-7.
- Zsugán István. A Nagy Motívum igézetében. Beszélgetés Huszárik Zoltánnal a készülő Csontváry-filmről. *Filmvilág* 22.17 (1979. szeptember): 4-9.

© Apertúra, 2010. tél | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2010/tel/gyori-memento-a-mufajfilm-szindbadja/

