

**Konfrontáció és komfort – A technológiához való  
viszony alakzatai David és Brandon Cronenberg  
filmjeiben**

## Bevezetés

David Cronenberg művészetének megújítója fia, Brandon Cronenberg, aki filmjeivel az apai örökséget kortárs problémákhoz igazítva aktualizálta ember és gép viszonyának egyre fullasztóbb kérdését. Nem véletlen, hogy a két rendező közötti hasonlóságokra és különbségekre többen is rámutattak.<sup>1</sup> Filmjeikben ember és technológia viszonyát, a test határainak feszegetését, kitágítását járják körbe. A tematikus hasonlóságok ellenére esztétikájuk radikálisan különbözik, amiből kiolvasható egy olyan esztétikai paradigmaváltás, amelyet csak az utóbbi időkben kezdtek vizsgálni.<sup>2</sup> Míg David az ember és technológia kapcsolatát konfrontációs viszonyban ábrázolja, addig Brandon ezt a kapcsolatot komfortosként jeleníti meg. Dolgozatomban arra vállalkozok, hogy bemutassam a két rendező közötti esztétikai paradigmaváltást és szemléltessem, hogy a változás az ember és technológia közötti megváltozott viszony leképeződése. Esztétikai elemzésem leginkább David Cronenberg ezredforduló előtti filmjeire irányul, mint a *Videodrome* (Videodrome, 1983, David Cronenberg) és a *A légy* (The Fly, David Cronenberg, 1986) című filmek, de dolgozatom súlypontját az *Agyfűrkészők* (Scanners, David Cronenberg, 1981) és a *Gyilkos tudat* (Possessor, Brandon Cronenberg 2020) című filmek összehasonlítása teszi ki. Az utóbbi két film elsősorban olyan kérdéseket vet fel, hogy miként tudjuk megtartani identitásunkat olyan elnyomó és kizsákmányoló hatalmak között, melyek emberi mivoltunkat veszik célkeresztbe. A szubjektum megtartásának nehézsége, vagy elvesztése tükrözi a film leglényegibb értelmezését. Számolva azzal, hogy ezen aspektusok a legfontosabbak, én mégis megpróbálom az ilyen típusú vizsgálatok fókuszait elmozdítani a fentebb említett módokon. A komparatív elemzésemhez röviden ismertetem a két filmet, kiemelve bizonyos vonásokat, melyeket később bővebben fogok elemezni. Továbbá, ismertetem a poszthumanizmus azon irányzatait, amelyek dolgozatom szempontjából adekvát. Később bemutatom David Cronenberg esztétikáját, leginkább emberábrázolásán és technológiához fűződő viszonyán keresztül, amellyel szembe

---

<sup>1</sup> Vö. Nemes Z. Márió: „Nincs szex sebészet nélkül” (David Cronenberg öröksége), *Filmvilág* LXVII. évf., 07. sz. (2023). vagy Marco Vito Oddo: David Cronenberg & Brandon Cronenberg Have Very Different Takes on Body Horror. *Collider*, 2023. URL.: <https://collider.com/david-cronenberg-brandon-body-horror/>.

<sup>2</sup> Vö. Nemes Z. Márió: Gótikus sivatag a globális piacon – Megjegyzések Denis Villeneuve *Dűnéje* (2021) kapcsán. *Prizma* 03.mini sz. 2024. vagy Margitházi Beja: A pikkely-pixelről a kvantum-végtelenig Látványosított textúrák és a késő kapitalizmus érzéki logikája a kortárs hollywoodi effekt-filmekben. *Metropolis Film a digitális korban I.* című 01. sz. (2017). URL.: <https://metropolis.org.hu/a-pikkely-pixelrol-a-quantum-vegtelenig>.

Brandon Cronenberg esztétikáját és az ő technológiához fűződő viszonyát elemzem. A két film bővebb vizsgálata a két rendező közötti elmozdulás szemléletes példája kíván lenni. Továbbá az összehasonlítás rámutat egy nagyobb kulturális tendenciaeltolódásra. Tudniillik arra, hogy a kortárs mainstream filmek technológiaábrázolása természetessé vált, ezzel is mellőzve társadalomkritikai attitűdöket. A kritikai állásfoglalást látványcentrikus design vette át. A *Furiosa: Történet a Mad Maxből* (Furiosa: A Mad Max Saga, George Miller, 2024) című filmet összehasonlítva ezredforduló előtti három elődjével, észrevehetjük azt, hogy míg a korábbi filmek reflektáltak viszonyultak koruk embereihez és saját fiktív világaikhoz, addig az újonnan bemutatott utód ennek a társadalomkritikusságnak helyét sem mutatja. A társadalmi mondandó helyét elfoglalta a homok káprázatos bemutatása. E tendencia ellenére mégis van egypár olyan film, ahol ez a tendencia nem jelentős. A tavaly bemutatott *A szer* (The Substance, Coralie Fargeat, 2024) és a *Titán* (Titane, Julia Ducournau, 2021) című filmek hasonlóképpen reflektálják mind a társadalmi valóságot, mind ember és gép viszonyát. Az általam elemzett két film megfelelő interpretatív táptalajt szolgáltat a fentebb vázolt tendencia bemutatására, ugyanis Brandon Cronenberg az utóbb említett filmrendezők közé sorolható. Illetve David Cronenberg elemzett filmjében a filmográfiáján belüli elmozdulás ellenére is leképezi saját társadalmi valóságának problémáit ember és gép viszonyán keresztül.

## Filmek bemutatása

Az *Agyfűrkészők* a társadalom peremén élő, pszichés problémákkal küszködő és telepatikus képességgel rendelkező fűrkészőről, Ruth Vale-ről (Stephen Lack) szól. Vale veszélyes képessége, hogy telepatikusan más emberek idegrendszerét sajátjával tudja manipulálni. Problémája abból fakad, hogy hallja más emberek gondolatait, mivel azok automatikusan rácsatlakoznak az idegrendszerére, ezért a kívülről jövő információk folyamatosan kínok között tartják. Képességével információt csalhat ki másokból, megszállhatja, ráveheti az embereket arra, hogy olyan dolgokat tegyenek, melyeket elméjével ő parancsol nekik. Manipulatív, és kvázi-gondolatolvasói képességei miatt felkarolja a ConSec, nemzetbiztonsággal és fegyverekkel foglalkozó cég. A vállalat pszichofarmakológusa, Dr. Paul Ruth (Patrick McGoochan) egy Efemerol nevezetű szer segítségével megszünteti a kívülről jövő hangok uralmát, ezzel segítve Vale-t, hogy normális emberként funkcionálhasson. Dr. Ruth és a ConSec megbízza Vale-t, hogy derítse fel az ellenséges szkennelő, Darryl Revok (Michael Ironside) hollétét. Revok szabotálta a cég saját szkennelési technikájának bemutató eseményét, ahol terjeszteni akarták a technikát a többi vállalatok között. Az ellenséges szkennelő felderítése

azért szükséges, mert a cég saját szkennelő hadsereket toboroz hatalma növeléséhez, melyet egy ellenséges és erős szkennelő léte veszélyeztetni tud.

A *Gyilkos tudat* Vos-ról (Andrea Riseborough) szól, aki egy neoliberális-technokapitalista bérnyilkosokat dolgoztató cégnél dolgozik bérnyilkosként. Áldozatait tudatával megszállt testek segítségével iktatja ki. A megszállt testek koponyáiba egy output segítségével mesterségesen feltöltik Vos tudatát, aki innentől kezdve képes uralkodni a megszállt test felett. Nyilkosságok sikeres elvégzése után a gazdatesten önyilkosságot hajt végre, így szabadulva meg a bizonyítékoktól, és így térve vissza saját testébe. Vos megbízatása, hogy végezze ki a Zoothroo adatbányász cég igazgatóját, és annak lányát. Ez különösen fontos feladat, mivel a pénz mellett részesedés is illeti a bérnyilkos céget. Továbbá Vos-t, főnöke vezetői pozícióval kecsegteti, ami megszabadítaná attól, hogy ő végezze a nyilkosságokat, de ez az előléptetés családi kötelek megszüntetésével járna. A munka elvégzéséhez az igazgató veje, Colin (Christopher Abbott) szolgáltatja a gazdatestet.

Mindkét esetben olyan egyéneket látunk, akik szoros függésben vannak a rajtuk uralkodó hatalmakkal olyannyira, hogy e hatalmak alkotják a főszereplők szubjektumát. Az első esetben Vale, pszichés zavarai végett nem tudott beilleszkedni a társadalomba, amíg egy nagyobb erő – ConSec – nem látja el egy olyan szérummal, amely segít neki a beilleszkedésben. Így a cég az ő általa létrehozott és feljavított egyént teljes egészében birtokolja és irányítja. Döntései és motivációi innentől megegyeznek a ConSec céljaival. A második esetben Vos-t már a hatalomtól való teljes függésében látjuk. A film azt az átmeneti állapotot mutatja be, amikor Vos teljesen átadja magát a függésnek, és szociális kapcsolatainak minden szféráját megszünteti. Az *Agyfürkészők* a tudat felemelését és megerősítését, a *Gyilkos tudat* az elme amortizálását, a szubjektum eltörlését mutatja be. Mindkét esetben a hatalom valamilyen technológiai beavatkozással írja át az egyén struktúráját, így létrehozva egy olyan új szubjektumot, amely a hatalom által meghatározottá és függővé válik.

## **Poszthumanizmus**

A különböző technológiai machinációk által létrejött emberi változások vizsgálatára a poszthumanizmus szolgáltat egy adekvát fogalmi rendszert, mivel a poszthumanista elméletek az ember helyét, jelentőségét kérdőjelezzik meg egy olyan, technológiától átitatott társadalomban, ahol az ember és technológia kapcsolata intim viszonyt ápol. A közeli viszonyok, melyek az embereket különböző technológiai, biotechnikai vagy kibernetikai

ezközökhöz fűzik, megkérdőjelezzik az ember kitüntetett ontológiai státuszát.<sup>3</sup> Rosi Braidotti szerint a poszthumanizmus a technológiailag uralt létállapotra adott válasz, ami az ember újrafogalmazását tűzi ki céljául.<sup>4</sup> A poszthumanizmus egy ernyőfogalom, ami diverzitásából adódóan olyan beszédmodokat is magába foglal, amelyek olykor eltérőek, vagy akár ellentmondanak egymásnak. Ez a heterogén fogalomhalmaz kiterjed az esztétika, a filozófia, az irodalom és különböző kritikai társadalomelméletek diskurzusaira, vagy akár a spekulatív jövővíziók fejtegetéseire.<sup>5</sup> Heterogenitásuk ellenére közös vonásuk az antropocentrizmus meghaladása, és az inhumán beemelése a gondolkodásba. Ezekkel az ember mindenekfelett álló, kitüntetett volta sérül. Ferrando ennek fényében írja, hogy a poszthumanista elméletek az embert egy rögzítetlen, mindig változó, nyitott entitásként képzelik el, ami folytonos átalakulásban van az őt körülvevő környezettel és technológiával.<sup>6</sup> A poszthumanizmus magában foglalja a különböző jövőbeni spekulációkat, állatokkal foglalkozó elméleteket, de dolgozatom szempontjából a kritikai poszthumanizmus és a transzhumanizmus bővebb bemutatása segít értelmezni az említett filmeket.

A kritikai poszthumanizmus egy olyan ontológiai állapotra utal, melyben ember és gép, vagy más organikus technikák szimbiotikus kapcsolatban léteznek.<sup>7</sup> Ember és gép megváltozott viszonyára adott válasz, ami szembehelyezkedik az emberi esszenciát mindenek felett állónak képzelő racionális embereszmennyel. Ebből adódóan a kritikai poszthumanizmus az embert nem a létezők középpontjának tekinti, hanem heterogén kapcsolatok komplex hálózataként értelmezi, melyek folyamatos párbeszédben vannak egymással, így ember és környezete folytonos kölcsönhatásban állnak.<sup>8</sup> Az ember dekonstrukciójának eredményeképp az addig kizárt, patologizált létezőket beemeli (poszt)humanista fogalomrendszerébe. Így az ember nem egy befejezett létező, hanem folyamatos változásoknak kitett rögzítetlen jelölő, amin megfigyelhetőek különböző hatalmi diskurzusok lenyomatai. Így a felvilágosodástól számított, rögzített, idő-feletti humanizmus fogalom egy folyton változó, sokaságokban gondolkodó, rögzítetlen humanizmus fogalom lesz.<sup>9</sup> A poszthumanista emberkép szimbiotikus kapcsolatban

---

<sup>3</sup> Nayar, Pramod K.: *Posthumanism*. Cambridge Polity Press, 2014. 8.

<sup>4</sup> Braidotti, Rosi: *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013. 1-2.

<sup>5</sup> Nemes Z. Márió: Ember, embertelen és ember utáni: a poszthumanizmus változatai. *Helikon* 64. évf. 4. sz. (2018). 377.

<sup>6</sup> Ferrando, Francesca: *Philosophical Posthumanism*. London: Bloomsbury Publishing, 2019. 26.

<sup>7</sup> I.m. Nayar. 8.

<sup>8</sup> Uo.

<sup>9</sup> I.m. Nemes. (2018).

van környezetével, nem egy elkülönült, autonóm entitás.<sup>10</sup> Az embert nem választja el egy éles határ a technológiától átítatott környezetétől. Nyitott a külvilág felé, és ebből a kiszolgáltatott helyzetéből fakadóan elszenvedője a körülötte lévő világnak, mert nyitottságából adódóan folyamatos átalakulásnak és veszélynek van kitéve.

A másik poszthumanista irányzat a transzhumanizmus, ami alatt egy felfejlesztett embert értünk. Az irányzat a technológiát az ember képességeinek fejlesztéséhez használja annak érdekében, hogy elérjen egy gépiesített, tökéletesebb embert.<sup>11</sup> Az emberi racionalitáson alapuló transzhumanizmus éppen hozzáad ahhoz az esszencialista emberképhez, amit a poszthumanista diskurzusok nagyrésze meghaladni kívánna.<sup>12</sup> Ez nem megkérdőjelezi az ember antropocentrikus felfogását, hanem éppen még jobban stabilizálja azt. Mindkét filmben láthatjuk az ember biológiai struktúráját a technológia által újraírva. Az általam elemzett filmekben olyan transzhumanista cégeket látunk, amik az ember struktúrájának átírásával tökéletesíti, és sajátítja ki az egyént, mindezt kizárólag a tőkefelhalmozás érdekében. A *Gyilkos tudat*-ban a bérgyilkosokat dolgoztató cég generál alkalmazottjaiból transzhumán gyilkosokat. A filmben látott technokapitalista cég minden kognitív képességétől megfosztani kívánja az egyént, így a technológia az emberi élet ellen értelmezhető. A transzhumanizmus tökéletesítésre sarkalló lépései negációként jelennek meg. Az *Agyfűrkészők*-ben kicsit más a helyzet. A transzhumán Vale azért tett szert telepatikus képességekre, mert magzat korában egy gyógyszert teszteltek állapotos anyján. A film során kiderül, hogy ez a szer valójában ugyanaz, mint ami megfosztja mások gondolatainak hallásától. Vale képességét és normalitását egyszerre a vállalatnak köszönheti, szubjektuma teljesen tőle függ és általa meghatározott.<sup>13</sup> A szabályozása azért kell, hogy felhasználhassák az ellenséges fűrkésző felkutatásában. Ez a küldetés pedig azért fontos, hogy a vállalat biztosítsa saját fűrkészőkből álló hadseregét, melyet megfigyelési és hasonló stratégiai okokból akarnak létrehozni.

Az első esetben a technológia az ember kognitív képességeit teljesen leuralja. A második esetben pozitívabb, más attitűddel optimalizálja a technológia az emberi tudatot, mindenek felett állóként ábrázolja azt. Ez az idealista és optimista attitűd egyedi David Cronenberg életművében - ez a túlfűtött racionalitás elfedi híressé vált ábrázolásmódjait.

---

<sup>10</sup> I.m. Nayar.

<sup>11</sup> I.m. Nayar

<sup>12</sup> Horváth Márk – Lovász Ádám – Nemes Z. Márió: *A poszthumanizmus változatai – Ember, embertelen és ember utáni*. Budapest: Prae, 2019. 18.

<sup>13</sup> Wilson, Scott: *The Politics of Insects*. New York: Continuum, 2011. 151.

Filmjeiben a testek folyamatos változásnak vannak kitéve a technológia által gyarmatosított környezetben. *A légy* című - talán leghíresebb – filmjében, kilencven percen keresztül láthatjuk, ahogy az őrült tudós, Seth Brundle (Jeff Goldblum) félresikerült kísérlete során átváltozik egy emberméretű légygé. Brundle-nek a technológia által sikerült átírnia biológiai felépítését, ami merőben átalakította, és részben megsemmisítette emberi formáját. A film előrehaladtával szemtanúi vagyunk az emberi struktúra folyamatos biológiai változásának, amit a rendező a test határainak kibontásával ábrázol. Ebből látható, hogy Cronenberg könnyedén elhelyezhető a poszthumanizmus viszonyrendszerében, amely az ember és környezete szimbiotikus viszonyát taglalja.

### David Cronenberg és a testhorror

Mindkét rendező a horror és a science fiction műfajokat ötvözi filmjeikben. Noël Carroll a horror műfaji sajátosságát a befogadóra tett hatásában látja, abban a zsigeri hatásban, mely a nézőben rettegést, undort, iszonyatot, félelmet – egyszerűen valami visszásságot kelt.<sup>14</sup> Mindkét műfaj a világunk normarendszerétől eltérő, idegen világot ábrázol, ezért is lehet olyan könnyen keverni a sci-fi és a horror műfaji sajátosságait. David és Brandon Cronenberg filmjei alapvetően sci-fik, amelyek tartalmazznak horrorisztikus elemeket. Mindkét műfaj magában foglalja a normaszegést, ami tökéletesen illik a két filmrendező filmográfiájának jellemzéséhez, és Carroll szörnykoncepciójához, ugyanis Carroll a határsértés és a normaszegés mentén konstruálja meg elméletét.<sup>15</sup> Mivel a szörny beilleszthetetlen világunk észelvű normái közé, megingatja antropocentrikus világunkat, tehát mondhatjuk, hogy a határok feszegetése az, ami a félelmet gerjeszti. Ezért is termékeny a horror és a sci-fi hibridizációja – gondoljunk csak a hatvanas évek technofób sci-fi-horrorjaira, inváziós filmjeire, vagy akár a klasszikus *Alien* szériára.

Filmtörténészek között konszenzus uralkodik akörül, hogy a testhorror műfaj megteremtője David Cronenberg.<sup>16</sup> Az egész filmográfiáján végig ívelő motívum már az első filmjében, a *Paraztiák*-ban (Shivers, 1975) is jelen van. Scott Wilson Cronenbergről írt könyvében a testhorror legfőbb jellemzőjének a szenvedés exhibicionisztikus, figyelemfelkeltő,

---

<sup>14</sup> Carroll, Noël: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York/London: Routledge, 1990. 15.

<sup>15</sup> Uo.

<sup>16</sup> Vö.: Kalmár György: *Testek a vásznon (test, film, szubjektivitás)*: Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012. vagy Browning, Mark: *David Cronenberg: Author or Film – maker?* Chicago: University of Chicago Press, 2007.

a nézőben zsigeri hatást keltő testi ábrázolását tartja<sup>17</sup> -ennek fényében Cronenberg testábrázolásai mindig undorkeltő képződményként jelennek meg. Cronenberg filmjeiben a test egy mediális jelölő, melyen különböző szubjektív és szociális mechanizmusok hatásai képződnek le.<sup>18</sup> A test egy folyton változó jelölőrendszer, ami folyamatos konvergenciában van az őt körülvevő komplexumokkal. Cronenberg filmjeiben a testek ezen komplexumok jelölői. A test elszenved a felette uralkodó hatalmi mechanizmusokat, melyek rajta sebszerű, a tradicionális emberábrázolástól szögesen eltérő konstrukciókként jelennek meg. Így Cronenbergnél a horrorisztikus motívum az éntől nem leválasztható entitás, a borzalom forrása az emberben vagy az emberen keletkezik. Ezek a dehumanizáló átváltozások, megsemmisülések, fúziók és mutációk Cronenberg posztantropocentrikus ábrázolási módjához köthetők, amik felfüggesztik a megszokott humanista emberábrázolási hagyományt.<sup>19</sup> Cronenberg testképe nyitott, folyamatosan változásban lévő testkép, amely azt egy szabadon konstruálható felületként képzelel el, amin az őt körülvevő bio- és technokulturális mechanizmusok leképeződnek. Az ember változékonysága és formálhatósága az ember halandóságát hivatott kifejezni. Ez a dinamikus emberkép egy kiábrándult tendencia, ami lemond a test konvenciók alóli felszabadításáról.<sup>20</sup> Ez a hibridizáló irány, ahol bioszféra és technoszféra egyesül, mind a poszthumanista elméletek, mind David Cronenberg életművében fontos szerepet játszó folyamat. Cronenberg a testek kiborgizációs átalakulásait általában véres, határsértő képsorokkal konstruálja meg, amik ütköztetik a nézőt a képernyőn látottakkal.

Az *Agyfűrkészők* egyedi esetnek számít, ha az ezredforduló előtti Cronenberg filmeket vizsgáljuk. A film mentes a test mutálódó, amortizáló, hagyományos cronenbergiánus bemutatástól, mivel az ember határainak kitágítása - a szkennelés -, nem ember és gép közvetlen kapcsolataként jelenik meg. A filmbeli testhorror elemeket nem a szokványos ember-gép kapcsolat nyomatékaként, hanem inkább a kapcsolatból fakadó erő okozataként látjuk. Erre a legkézenfekvőbb példa a film elején lévő fejrobbanás, ami nem az ember és technológia közvetlen kapcsolatának műve, hanem e kapcsolat által létrehozott képesség érvényesítése. A

---

<sup>17</sup> I.m Wilson. 39.

<sup>18</sup> Nemes Z. Márió: *Képalkotó elevenség – Esztétika és antropológia a humanitás határvidékén*. Budapest: L'Harmattan, 2015.

<sup>19</sup> Nemes Z. Márió: *Vírussá-válás. A karanténsubjektum médiaantropológiája biopolitika és pszichopolitika kontextusában. Apertúra*, 2020. ősz. URL.: <https://www.apertura.hu/2020/osz/nemes-z-virus-sa-valas-a-karantensubjektum-mediaantropologiaja-biopolitika-es-pszichopolitika-kontextusaban/>

<sup>20</sup> Nemes Z. Márió: *A semmivé váló ember 1. Prizma* 2010. URL: [http://prizmafolyoirat.com/archivum\\_trashed/nemes-z-mario-a-semmive-valo-ember-1/](http://prizmafolyoirat.com/archivum_trashed/nemes-z-mario-a-semmive-valo-ember-1/).

többi film során a test mutálódott organizmusként van jelen, ami kiemeli az ember halandóságát.<sup>21</sup> Mint a *Videodrome* főszereplője Max Renn (James Wood), aki egy szadista torture porn felvétel megnézése után hallucinálni kezd és egy vagina-szerű nyílás keletkezik felsőtestén. Ezek hatalmi diskurzusok leképeződései, melyek a testen aktualizálódnak, és kapnak jelentést. Az *Agyfűrkészők*-ből kimarad az ember halandóságát hangsúlyozó testábrázolás a deviáns szexualitás ábrázolással együtt, amit William Bread a filmben lévő felfokozott racionalizmussal magyaráz.<sup>22</sup> Miután Vale-t megtanítják elméje uralására, testét és vágyait teljes kontroll alatt tudja tartani. A szexábrázolás tabusítását, és az ember halandóságát kiemelő testi mutációk háttérbeszorulását az erőszak színrevitele váltja fel, ami robbanó autókban és fegyveres üldözésekben mutatkozik meg. Szintén Cronenberg világától idegen karaktertípus Vale, az idealista hős, aki tudata feletti teljes irányítással győzi le a gonoszt. Az ideáltipikus hős, a tabusított deviáns szex, az emberi racionalizmus mindent felülíró mivolta az akciójelenetekkel párosulva tökéletesen idézi a mainstream elbeszélői formát, ami felé Cronenberg tartott az *Agyfűrkészők* forgatása után.<sup>23</sup> A mainstream formát talán megtartotta, de a testábrázolása csak ezután vált radikálisabbá a *Videodrome*-mal és *A Légy*-el. Jól látszik, hogy az *Agyfűrkészők*kel egy tendenciaeltolódás történt, amelyben emberi elme és a gép kapcsolatát David Cronenberg, a saját formanyelvétől kissé eltérően, de mégis testhorror elemekkel mutatott be.

Brandon Cronenbergnél a borzalom forrását szintén az ember jelenti, de nem mint testi, hanem mint pszichikai tényező. Lemond a test fizikai deformációjáról, áttér az elmét közvetetten formáló hatalmi mechanizmusok bemutatására. A közvetlenség háttérbe szorulásával a test nem esik át transzgresszív testhorror mutáción, helyette a tudati síkon végbemenő tudatváltozások, kísérleti filmes szekvenciákkal vannak reprezentálva. A David Cronenberget jellemző határsértő esztétikát leváltotta egy designcentrikus látványvilág. A hatalom a *Gyilkos tudat*-ban teljesen leamortizálja az egyént és annak tudatát, az *Agyfűrkészők*-ben viszont a manipuláció teljesen a másik irányba történik. Annak ellenére, hogy az *Agyfűrkészők*-k esztétikája nem sokban hasonlít a klasszikusnak vett cronenbergi esztétikához, én mégis úgy látom, hogy ezzel a filmmel tudom bemutatni a leglátványosabban a két Cronenberg technológia-felfogása közötti különbséget. David ütközteti a szereplőit a

---

<sup>21</sup> Beard, William: *The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg*. Toronto: University of Toronto Press, 2001. 105-106.

<sup>22</sup> Uo.

<sup>23</sup> Uo. 119-120.

technológiával, karakterei megismerni, elsajátítani, használni akarják az idegennek és újszerűnek ható eszközöket. Brandon karaktereinek élete túlfűtött a technológiai innovációktól, már túl vannak az ütköztapasztalaton,<sup>24</sup> életüket annyira meghatározza a technológiától való függés, hogy szenvednek tőle, megismerni már nem tudják, hiszen teljesen átszövi életüket, annak összes részét átítatja. A két rendező közötti attitűdváltozáshoz esztétikai változás is párosul, amely ember és technológia megváltozott viszonyának eredménye. David transzgresszív esztétikáját Brandon designesztétikája váltja fel. De Brandon a designesztétikán absztraktfilmes formával akar átvágni.

A két rendező közötti legszembetűnőbb különbség az, hogy David objektív megfigyelője világának. Arra úgy tekint, mint egy kísérletre, amelyben a technológia beteljesíti és ismerteti magát az ember felhasználásával, így belátunk annak működésébe. David Cronenberg többi filmjéhez képest az *Agyfűrkészők*-ben sokkal több közelit használ, így akarja a szereplők kifejezését a legjobban kiemelni, és a fűrkészéssel járó kellemetlenségeket kihangsúlyozni. A szereplők arcán hagyott közeli azt sugallhatja, hogy van valami rejtett, amelyet a kamera nem tud felvenni, ez lehet maga a szkennelés. Brandon Cronenberg tesz egy lépést beljebb, és a pszichikai szinten végbement folyamatokat a narratívát felfüggesztő kísérleti filmes szekvenciákkal és gyors flashback-szerű vágásokkal jeleníti meg. Sokkal szubjektívebb kameravezetése teljesen az egyén érzületére fókuszál, olykor olyannyira, hogy a film diegetikus hangjait is felfüggeszti. Brandonnál az ember pszichikai szférájába látunk be, a technológiába nem. Davidnél fordítva, a technológia szférájába belátunk, az ember elméjébe nem.

### **A design fétis-jellege**

A film története során a science fiction mindig meghatározó műfajnak számított, melynek kifejezésmódja együtt fejlődött a film technikai invencióival. Világábrázolása mindig függött attól a technikai apparátustól, mely a filmek készítőit körülvette, a technikával való viszony mindig megmutatkozott sci-fikben. Már a kezdetektől - mint Georges Méliès *Utazás a Holdba* (1902) című filmje vagy Fritz Lang *Metropolisa* (1927) – egészen az ezredforduló előtti időszak műveiig – mint például a *Vissza a jövőbe* (Robert Zemeckis, 1985, 1989, 1990) trilógia vagy a *Szárnyas fejvadász* (Ridley Scott 1982) – saját korának világától és technikai fejlettségétől merőben eltérő világokat jelenített meg. Ellenben a mai sci-fi filmekkel, amik

---

<sup>24</sup> Nemes Z. Márió: „Nincs szex sebészet nélkül” (David Cronenberg öröksége), *Filmvilág* LXVII. évf., 07. sz. (2023).

jelenünktől térben és időben nem térnek el radikálisan, nem teremtenek a világunktól egy radikálisan különböző világot.<sup>25</sup>

Az ezredforduló után bekövetkezett globális katasztrófák, terroresemények, klímaválság és politikai feszültségek eltüntették a társadalom magáról alkotott jövőképét. A huszadik század disztópikus sci-fi világi már nem jelentettek felhőtlen szórakozást egy olyan társadalomnak, ami saját disztópiáját élte vagy éli meg. Ezzel egyidőben kezdtek az újabb digitális technológiák mindenki számára elérhetővé válni. Az internet, majd később az okostelefonok lehetővé tették, hogy térben és időben összekapcsoltak legyünk tőlünk távoli emberekkel, így teret engedve az egyidejűségnek és szoktatva hozzá az embereket a nem-lineáris, asszociatív gondolkodáshoz.<sup>26</sup> Továbbá, Sobchack kifejti, hogy az asszociatív, nem-lineáris gondolkodás kiszorítja a sci-fik empirikus tapasztalatait és a világ követelményeinek alávetett reprezentációját a kultúrafogyasztásból, teret engedve a fantasy műfajnak, ami a nem logikus, asszociatív gondolkodáson és világépítésen alapszik.<sup>27</sup> Az ezredforduló botrányos és kétségbeesítő eseményei, a digitális technológiák és az új mediális viszonyok létrejötte biztosították a fantasy filmek csodáktól hemzsegő világának népszerűvé válását.

Ez egy kiábrándult paradigmára vall, olyan társadalomra, ami a régmúlt varázssosmitikus világába folytatja frusztrációit. A múltba való visszavágyódás a jövőkép eltűnésével párosul, mely egy designcentrikus látványvilággal jobban gátolja a jövőről alkotott akármilyen spekulációt. Az ezredfordulótól elterjedt digitális technológiák mára mindennapi használati tárgyinkká váltak. A technológia saját fejlődése folyamán letisztultabb, átláthatóbb felületet vesz fel, amivel könnyebb felhasználói hozzáférést biztosít a felhasználóknak. A felhasználóbarát interfész és az ember kognitív képességeinek a legideálisabb felület az emberközpontú designtervezés alapvetése.<sup>28</sup> A könnyen használható felhasználói interfész kitakarja az eszköz belső működését, ezzel csökkentve az inhumántól való szorongást.<sup>29</sup> A technológia az emberi életbe való teljes belesimulásával aláásta a testi-lelki viszonyokat azzal,

---

<sup>25</sup> Sobchack, Vivian: *Mittudományos fantasztikum? Egy műfaj hanyatlása a technológiai varázslat korában*. Ford. Erdei Lilla. Apertúra, 2015. tavasz-nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2015/tavasz-nyar/sobchack-mittudomanyos-fantasztikum-egy-mufaj-hanyatlasa-a-technologiai-varazslat-koraban/>.

<sup>26</sup> Uo.

<sup>27</sup> Uo.

<sup>28</sup> Donald A. Norman, „Cognitive Engineering”, in *User Centered System Design*, szerk. Donald A. Norman és Stephen W. Draper (New Jersey – London: Erlbaum, 1986), 31–61.

<sup>29</sup> I.m. Nemes. (2023).

hogy privát adatokat, személyes kapcsolatokat hálózatokhoz, rendszerekhez kapcsolta, így kiterjesztette az embert egy kibernetikus térbe.<sup>30</sup> Adam Greenfield ezt az állapotot poszthumán hétköznapiságnak nevezi, amelyben az adatot termelő és adatot fogyasztó társadalom igényeit nem saját szükségleteik szülik, hanem inkább annak a rendszernek az igényei, amelyek névlegesen őt szolgálják.<sup>31</sup> A két Cronenberg világi megközelítőleg ilyenek. David filmjeiben éppen kezdetét veszi a technológia uralma, vagyis a poszthumanizálódás. Karakterei ütköznek a technológiával, nem szokták meg hatalmát. Brandon filmjeiben ez már megtörtént, karkaterei tudatát zsákmányolja ki a technológiától telített technokapitalista rendszer.

Kortárs sci-fik narratív világépítés helyett atmoszférikus világtextúrákat hoznak létre, amik híján vannak minden társadalomkritikai narratív építkezéstől.<sup>32</sup> Eltűnt David Cronenberg disztópikus világábrázolása, amely valamiféle ütközéstapasztalatot fogalmazott meg ember és gép között. A poszthumán technológia normalitássá lett; ami korábban veszélyt jelentett, mára komfortos. A totális design elfedi a világok szociális, politikai, geológiai narratív szintű ismertetését, ami egyfajta konformizmust implikál, amit a simulékonyabb design egyre jobban elrejt. Ez a technológiai és esztétikai elmozdulás figyelhető meg az általam elemzett David és Brandon Cronenberg munkássága között. A David Cronenbergre valló dehumanizáló emberábrázolás, ember és gép találkozását ütközteti, ezáltal reflektálja az ember helyzetét poszthumanizálódó társadalmában. Az ütközéstapasztalatot felváltó digitális design<sup>33</sup> mellőzi a reflektálást a legtöbb esetben. Brandon Cronenberg világábrázolása többnyire belehelyezkedik az említett designparadigmába, de reflektálja ezt a megváltozott viszonyt, tartalmilag és formailag egyaránt, ezért filmjei nem pusztán lenyomatai ennek a kornak. Karkatereit rezignáció jellemzi, akik már feladták a harcot a fentálló intézmények ellen és inkább függenek tőle, mintsem megkérdőjeleznék azt. A kizsákmányolt tudatú karkatereinek szenvedéseit a szokásos narratívát felfüggesztő, absztraktfilmes formai világgal reprezentálja.

---

<sup>30</sup> Schneider Ákos: Az emberközpontú tervezés határai – Spekulatív design és poszthumán állapot. Budapest: Typotex, 2022. 94-95.

<sup>31</sup> Greenfield Adam: *Radical Technologies: The Design of Everyday Life* London: Verso, 2017. 185.

<sup>32</sup> Nemes Z. Márió: Gótikus sivatag a globális piacon – Megjegyzések Denis Villeneuve *Dűnéje* (2021) kapcsán. *Prizma* 03.mini sz. 2024 22.

<sup>33</sup> Uo.

## Filmelemzés

Összehasonlító filmelemzésem irányvonalát leginkább az *Agyfürkészők* és a *Gyilkos tudat* című filmek határozzák meg. Elemzésem fókuszában a két rendező technológiához fűződő viszonyának átalakulása, és az ehhez társuló esztétikai paradigmaváltás van. David Cronenberg képi világában és karakterábrázolásában is konfrontációs viszony fűzi a technológiához. Ember és nem-ember kapcsolatát undort keltő, testhorrorisztikus konstrukcióként ábrázolja, ami valamiféle ütközéstepasztalatra kívánja felhívni a figyelmet az ember határai kibontásával és az inhumán beemelésével. Karakterei aktív viszonyt folytatnak a technológiával, lázadnak ellene, ellenállnak neki, valahogy mögé látni, megismerni akarják. A legtöbb esetben alul maradnak a technológia elleni harcban, a filmek szinte minden esetben halállal, öngyilkossággal végződnek, az *Agyfürkészők* kivétel ezek alól. Brandon Cronenberg képi és karakterábrázolását a rezignáció és a beletörődés jellemzi. Világépítése a technológiát figyelve beleilleszkedik a designcentrikus paradigmába, amely az inhumán technikát elrejtve a konform érzetét kelti. A designtól elfedett technológia megkérdőjelezhetetlen számukra, ezért karakterei elszenvetűi poszthumán világuknak, amely tudatukat tekintti termelőerőnek. A fennállóhoz kötődő hódolat és függés jellemzi őket, amiből kitörni próbálnak, de a film előrehaladtával még nagyobb függésben, a film végére pedig már egy lényegileg nagyobb mértékben van jelen.

A *Gyilkos tudat*ban a főszereplő Vos-t egy bérnyilkosokat dolgoztató cég tartja uralma alatt. Vos-t a teljesen kisajátítani szándékozó cég arra ösztökéli, hogy a pontosabb és biztosabb munkavégzés kedvéért szüntesse meg családjához fűződő fennmaradt viszonyát, az egyetlen viszonyt, amely a külvilággal összeköti. Tudata meggyengüléséből fakadóan ugyanis Vos, a testek megszállása közben nem tudja megtartani azok felett a teljes kontrollt. Énképéről alkotott képzetek elmosódnak a sok testmegszállás folytán, ami miatt nem lesz alkalmas szociális kapcsolatok fenntartására. Egyéni szabadságát és boldogságát a kapitalista termelési logika mentén szervezi. Csak akkor lehet sikeres és boldog, ha minden szociális kötelékét megszüntetve, a cégnek kínálja fel életét, ami azt jelenti, hogy szabadságának és boldogságának fogalmai a tőkefelhalmozás fogalmaihoz mérten alakulnak. A cég hatékonysága növekszik azzal, hogy Vos nem tud visszailleszkedni a társadalomba, a szociális képességek hiányát a technocégek iránti hódolat, és az emberektől való elszigeteltség váltja fel. A film előrehaladtával látjuk, ahogyan a vállalat Vos testét és lelkét egyre jobban birtokba veszi, innentől kezdve nincs más előtte, csak a teljes hódolat, pszichéje kizsákmányolt termelőerő. A hódolatra készítő rendszerhez egy komfortos világ párosul, amelyben a totálisan esztétizált

design eltakarja az ütközéstapasztaltot, és meggátolja az embert az autonóm gondolkodásban.<sup>34</sup> A reflektálatlan designcentrikus sci-fikkel ellentétben Brandon Cronenberg reflektálja környezetét azáltal, ahogyan ember és gép viszonyát ábrázolja. Vos vélhetőleg fájdalmat érez, amikor fel - vagy lecsatlakoztatják arról a gépről, amivel más emberek testét szállja meg - ez látható a nyitójelenetben, amikor fején kiduzzadt érrel kapcsolódik le a gépről, vagy amikor a fejében lévő outputba csatlakoztatja az érzelemfeltöltő készüléket. Ez nem tisztán közvetlen fizikai hatásként van ábrázolva, mint David Cronenberg filmjeiben - a *Gyilkos tudat*-ban inkább közvetett tapasztalat övezi a technológiával való konvergenciát, amely a szereplők tudatát támadja. A készülékek funkcióját, értelmét vagy célját azonban nem értjük. Narratív szinten nincsenek megmagyarázva a filmben látott poszthumán technológiák, mert a *Gyilkos tudat* társadalmának már nem jelent semmi újdonságot, reflektálatlanul elfogadták a poszthumán uralmat. Sok esetben régi időket idéző tárgyakat látunk, például egy gombos telefont vagy egy ötvenesévekbeli autót, ez jelentheti egy poszthumán társadalom visszavágyódását a közeli múltba, ahol még nem komplex technológiák térhódítása uralkodott. Vos próbálna visszailleszkedni családjához, de teljesen elidegenedett a társas és családi léttől. Ezt az inkompetenciát példázza az a jelenet, mikor elpróbálja, miként fogja szólítani fiát és exférjét. A jelenetben a kép közepén látjuk, miközben a háta mögött lévő épületsorok olyan érzést keltenek, mintha összezáródnának felette - ez emeli ki a szubjektum kicsinységét és jelentéktelenségét. Az idegen viszony ellenére az exférjével folytatott kapcsolatban teljesen domináns szerepe van Vosnak. Teljesen az ő akaratának rendelődik alá, elküldi a vendégeket, hogyha kéri, könyörög neki, hogy hagyja ott munkahelyét és költözzön vissza hozzájuk, de mindez hiába, mert a munka közéjük áll, így az exférj gazdasági és érzelmi alapon is alávetett. A film során egyre valószínűbbé válik, hogy szakít családjához fűzött minden kötelékével és a vállalatnak adja oda magát, ezzel teljesen elveszítve magánéletét. A gyilkosságok elvégzése során Vos-nak egyre nehezebb visszatérnie saját testébe - amit a gazdatesteken végzett öngyilkossággal tud elérni -, mert saját tudata nem tudja teljesen elnyomni a megszállt test tudatát. Elméje gyengülését és az énje feletti kontroll elvesztését számos Point of View, vagy tükör előtti felvétel hivatott ábrázolni. Például az a jelenet, mikor megkapja főnökétől, miként kell kivégeznie az áldozatot, látjuk vertikálisan és tükrözve is megfordított felvételen, majd egy vágás után újra a szokásos módon látjuk, és egy újbóli vágás után pedig láthatjuk géphez csatlakoztatott énjét. Ezek a jelenetek példázzák, hogy Vos több személyiség összetétele. Az adatbányász cég vezetője és lánya megölése után, Vos nem tud öngyilkosságot végrehajtani Colin testén. Colin tudata

---

<sup>34</sup> Szentpéteri Márton: A művészet visszatérése. *Helikon* 66. évf., 3. sz. (2020). 319-320.

annyira felerősödik, hogy visszanyeri teste feletti uralmat, ami a történet előrehaladtával egyre erősebb lesz, és kétséges lesz, kinek az elméjét látjuk a testen uralkodni. A tudathasadások és tudatgyengülések kísérleti filmes szekvenciák sorozatával vannak reprezentálva, amelyekben láthatjuk, hogy töltődik fel egyik elme a másikba, vagy, hogy miként roppantja szét Colin Vos fejét, és húzza saját maga fejére. Colin, Vos emlékeihez hozzáférve, bosszúvágytól vezérelve felkeresi a nő otthonát. Betörve oda, Colin fenyegetésekkel illeti a családtagokat, de gyenge tudatának köszönhetően Vos tudata felerősödik a testben. Hallhatjuk, hogy eltorzított hangon arra sarkallja Colint, hogy végezzen exférjével, aki ezt véghez is viszi. Ezután sem tud öngyilkossággal kilépni, mire főnöke a fia testébe bújva szúrja nyakon. Erre láthatjuk Vos tudatának térnyerését, aminek következtében végez saját fiával, majd pillangó alakú vérben véreznek el közösen. Vos minden döntését a vállalat logikája szerint szervezi, és a hatékonyabb munkavégzés végett leszámol legintimebb emberi kötelékével, a családdal. A film végi pillangó alakú vértócsa a múltbéli kötelékek elengedését és az átváltozást szimbolizálja. Vos elengedte munkájában visszatartó kapcsolatait, amik nem engedték kibontakozni - így tudott átváltozni egy transzhumán bérnyilkossá, ami minden emberi érzelmet mellőzve, életét egy technokapitalista bérnyilkos cégnek kínálja. Ez a neoliberális feminizmus jellegzetes narratívájának tűnik, ami arra buzdítja a nőket, hogy munkájukban való kiteljesedéssel váljanak függetlenné, mellőzve minden emancipatorikus törekvést, nem számolva azzal, hogy a nők elleni egyenlőtlenség nem csak a gazdaág szféráján artikulálódik.

Az *Agyfürkészők* esetében is hasonló a helyzet, csak pont fordítva. Addig, amíg a ConSec nem sajátította ki Vale-t nyugtatószer adagolásával, nem voltak gondolatai, sem személyisége. Elméje akaratlanul csatlakozott más emberek elméjéhez, ezért folyamatos hangok gyötörték, amely miatt nem ismerte, nem tudta megkülönböztetni saját hangját, saját gondolatait másokétól. A drog (az Efemerol) adja személyiségét. A fürkészők tudatának átjárhatóságát jól példázzák a filmben látható szobrász (Robert A. Silverman) alkotásai; főleg a fejalakú szobor, amiben, Vale-lel beszélget. A *Gyilkos tudat*-ban, Vos személye körüli határ szintén elhomályosodik, a gyilkosságok közben tapasztaltak visszatérnek magánéletében, a szférák összemosódnak, vagy végleg eltűnnek. Csak ennek a hatalom a létrehozója nem pedig a megszüntetője. Gyenge tudatának köszönhetően többször hallucinálja fiát, vagy eltér a megbeszélte protokolltól és másféle módon végzi ki áldozatait. A munkájában szerzett tapasztalatok és civil élete közötti szférák elmosódását jól prezentálja a jelenet, amikor férje nyakába képzeletben azt a szúrt sebet, amit korábban ő szúrt egy ügyvéd nyakába. A filmben végig középpontban van, hogy Vos egyre jobban nem tudja hol a határ saját elméje és megszállt

emberek elméje között, vagy megszállás esetén nem tudja elnyomni a gazdatestek elméjét annyira, hogy teljes kontrollt biztosítson felettük. Az *Agyfürkészők* fürkészői viszont teljes kontrollal rendelkeznek testük felett, legalábbis addig, amíg a szérummal adagolják magukat. A kontrollhoz és az irányítás fetisizálásához hozzátartozik a megfigyelés jelentősége. A fürkészőkből eredetileg saját megfigyelőhadsereget akart kovácsolni a vállalat, arra nem gondolva, hogy a fürkészés grimaszolással, erőlködéssel jár, ami megnehezíti a rejtőzködést.<sup>35</sup> A *Gyilkos tudat*-ban már ennél sokkal hatékonyabb és kifinomultabb megfigyelési stratégiákat láthatunk. Első esetben, mielőtt még Vos megszállta volna Colin testét, lefigyelte és lehallgatta, egy olyan távcsővel, amely ablakon keresztül átszűri a hangot, így hallva mit beszélnek a megfigyelték – ez egy teljesen feltűnésmentes cselekvés. Továbbá, Colin egy adatbányász cég munkáját végezve, más emberek webkameráján keresztül figyeli meg, hogy azoknak milyen függönyük van. Metaforikus jelentése van annak, hogy pont azokat a lakberendezési eszközöket figyeli meg, amivel eltakarjuk magunkat a külvilágtól, és amivel priváttá tesszük magunkat, valamit eltakarunk magunkból.

Az *Agyfürkészők* fináléja is magában hordozza a kétértelműséget. Kiderül, hogy Revok és Vale testvérek, apjuk pedig Dr. Ruth. Itt egyfajta családra találásról van szó, amely nem jött volna létre a hatalom beavatkozása nélkül; a film ebből a szempontból is pozitívabb, mint a *Gyilkos tudat*. A két testvér szkennelő párbajt vív, mert Vale nem csatlakozik Revok szkennelő hadseregéhez. Az akció során Vale teste felgyullad és elméje beköltözik Revok testébe. Beard úgy értelmezte, hogy Vale akkora erővel rendelkezik, hogy teste csak akadályozza kiteljesedésében, ezért úgy semmisítette meg ellenfelét, hogy átbújt az ő testébe.<sup>36</sup> Scott ezt máshogy értelmezi, minthogy a szkennelőket nem fűzi a testükhöz kötött korlátozás, ketten uralkodnak egy testben. Ezt jelentheti a „mi győztünk” mondat, így Vale belátta, hogy csatlakoznia kell bátyjához, mivel az ő gonoszsága csak egy konstruált gonoszság.<sup>37</sup> Bár utóbbit jó értelmezésnek tartom, én mégis az előbbivel értek egyet. Tudva, hogy Vale személyiségét a ConSec hozta létre és alakította, nem hinném, hogy ilyen gyorsan elpártolna az őt létrehozó hatalomtól. Mivel a filmben jó és rossz csak a hatalomhoz mérten artikulálódik, az egyetlen hatalomtól független személy, Kim (Jennifer O'Neill) sem fogalmaz meg ConSec elleni kritikát. Azonban a vállalattal szembehelyezkedő Revok, automatikusan rosszként van elbeszélve, Vale, aki automatikusan jónak van titulálva, nem hinném, hogy kritikával tudná

---

<sup>35</sup> I.m. Wilson 168.

<sup>36</sup> I.m. Beard 104.

<sup>37</sup> I.m. Wilson 167.

ellátni saját éltetőjét, saját létrehozóját. A filmben a képi ábrázolás tovább erősíti a hatalom által gerjesztett paranoid félelmet és embertelen manipulációt a brutalista épületek sokaságával;<sup>38</sup> a film egész látványvilága a hódolatnak alávetett. A *Gyilkos tudat*-ban is megfigyelhetők felhőkarcolókról, és barokk épületekről készült felvételek, melyek szintén az egyén kicsinységét és az egyén feletti hatalmat kívánják prezentálni; a felhőkarcolók viszont már a sokkal technicizáltabb megfigyelési, és elnyomó társadalmi berendezkedésre utalnak.

## Absztrakció

Az egyik legmarkánsabb formai különbség a két Cronenberg között, hogy amíg David testi mutációkat transzgresszív képsorokban mutatja, addig Brandon mellőzve mindezt, a tudati mutációkat kísérletifilmes szekvenciákkal reprezentálja. Brandon szubjektív kameravezetéséhez tökéletesen illik a tudatszekvenciák absztraktfilmes bemutatása.

Ember és technológia pszichikai térben való kapcsolódására adekvát forma a lineáris narratívát felfüggesztő absztrakció. Lichter Péter, a narratív filmekben megjelenő absztraktfilmes képsorokat keretezett absztrakciónak nevezi.<sup>39</sup> A technikát leginkább LSD trippek illusztrálására és különböző absztraktfilm montázsok bemutatására használják. Lichter megjegyzi, hogy a keretezett absztrakciók legelterjedtebb funkciója a tudathatárok bemutatása.<sup>40</sup> A *Gyilkos tudat*-ban is ezt láthatjuk, Vos tudatának meggyengülésekor találkozunk ilyen szekvenciákkal vagy flashbackekkel vérekes szemekről, vagy Vos múltjáról. A legreprezentatívabb az a jelenet, melyben Colin testébe való feltöltése során láthatjuk, miként válik cseppfolyóssá az ember, és miként épül újra, egy tudatában manipulált másik ember képében. Ez a cseppfolyósság, vízszerűség szimbolizálhatja az ember szabadon konstruálhatóságát, amely szabadságot a posztumán elméletek is propagálják. Több jelenetben látunk kék vagy sárga filterű felvételeket, amelyekhez szintén társul absztrakció. Például az a jelenet, mikor Colin tudata felerősödik, és visszaszerzi Vostól saját testét. Sárga filteren keresztül láthatjuk a visszaszerzés pillanatát, amikor Colin összeroppantja, majd saját fejére húzza Vos fejét. A visszaszerzés

---

<sup>38</sup> I.m. Beard 118.

<sup>39</sup> Lichter Péter: Az amerikai avantgárd film absztraktfilm formái az amerikai science fiction filmekben. (Doktori disszertáció) ELTE BTK PHD/Filozófiatudományi D. I., 2017. URL: [https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/33991/diss\\_lichter\\_peter\\_filozofiatud.pdf.PDF?sequence=1&isAllowed=y](https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/33991/diss_lichter_peter_filozofiatud.pdf.PDF?sequence=1&isAllowed=y)

<sup>40</sup> Uo.

pillanatában stroboszkóp-szerű villanások közepette látunk a stroboszkóp ütemére váltakozó képeket Vos családjáról és múltjáról. Valószínűleg ezen emlékekhez fért hozzá Colin, és valószínűleg ezek azok az emlékek, amik visszatartják Vos-t kiteljesedésében. Sokatmondó a film erotikus jelenete, melyben kék filteren keresztül láthatjuk a már megszállt Colin-t aktusban, mely során felerősödik a tudata. Közben a gyorsan bevágott felvételeket egy szemről vagy az üvöltő Colin-ről olyan absztrakt formák kísérik, mint amit filmnyersanyag roncsolása során szoktak előhívni a kísérletifilm-rendezők. Mivel ez egy digitálisan felvett film, itt fényjátékról van szó, amit analóg módon kísérleteztek ki, ahogyan Brandon egy vele készített beszélgetés során említést tesz erre.<sup>41</sup> Lichter Péter továbbá azt írja, hogy minél hosszabb egy keretezett absztrakció, annál jobban kizökkenti a nézőket. Brandon keretezett absztrakciói kifejezetten nem hosszúak, viszont a film játékidejéhez képest sokszor fordulnak elő; nála a kizökkentő funkciót a keretezett absztrakcióban látható transzgresszív képek jelentik. Davidnél a transzgresszivitás a testen jelentkezett, az Brandonnál a pszichikai szférában keletkezik. Brandon ezzel akarja érzékeltetni a technológiai komplexitások között élő, elidegenült ember kizsákmányolt tudatának szenvedéseit.

### Konklúzió

Dolgozatomban amellett érveltem, hogy a technológiával megváltozott viszony eltérő esztétikához és eltérő attitűdökhöz vezet. Annak ellenére, hogy az *Agyfűrkészők* esztétikája egyedi esetnek számít David Cronenberg munkásságában, mégis jól bemutatható, hogy a *Gyilkos tudat*-hoz képest sokkal pozitívabb a technológiával kapcsolatban. Mindkét film a technológia és ember tudati szinten történő manipulációját tárgyalja, egyik pozitív, a másik negatív hozadékaival, ám mindegyik egy hatalom által meghatározott módon. Mindkét film hasonló motívumokat használ - a család elvesztése vagy megtalálása, az irányíthatóság, a megfigyelés. Azt figyelhetjük meg, hogy a későbbi film ellentétes kritikákat fogalmaz meg ezekről a szférákról, mint a korábbi film. Meg lehet állapítani, hogy Brandon Cronenberg sokkal negatívabb és kiábrándultabb paradigmában mozog, mint David Cronenberg. Nála nincs ütközés a technológiával, és ez mindent felemészt. Karakterei beletörődnek helyzetükbe, a filmek végezetével nagyobb függésben állnak a fennállóval, mint a film elején. David Cronenberg filmjeiben harcias, konfrontációs viszonyt folytatott a technológiával, amelyhez transzgresszív testhorror esztétika is társult. Amíg az *Agyfűrkészők* esetében az emberi

---

<sup>41</sup> A beszélgetés elérhető: [https://www.listennotes.com/podcasts/wrong-station/wrong-station-interviews-AKmlZp\\_rvdN/?srsltid=AfmBOoremiR7dwpf\\_0UoQYadl67v\\_-YPPqSEVQ71N52VBLmHSIOA4HMv](https://www.listennotes.com/podcasts/wrong-station/wrong-station-interviews-AKmlZp_rvdN/?srsltid=AfmBOoremiR7dwpf_0UoQYadl67v_-YPPqSEVQ71N52VBLmHSIOA4HMv)

racionalitás felemelését és megerősítését (noha nem nemes célok érdekében), egy optimista szubjektum létrehozását látjuk, addig a *Gyilkos tudat*-ban a tudat teljes amortizálása és függővé tétele a szubjektum eltörléséig hatol. Brandon absztrakciós technikájával próbál kizökkentő hatást elérni, a jelen forma meghaladása. Továbbá a két rendező életművének az összevetése precízen rámutat arra a kortárs térben történő tendenciára, ami a fiktív világok társadalomkritikus állításoktól mentességét és ezen állítások helyébe lépő látványesztétikai tendenciát mutatja. A két film két merőben különböző kor lenyomata. Az előbbi filmben még számított a

## Tartalom

|                                        |    |
|----------------------------------------|----|
| Bevezetés: .....                       | 1  |
| Filmek bemutatása: .....               | 2  |
| Poszthumanizmus .....                  | 3  |
| David Cronenberg és a testhorror ..... | 6  |
| A design fétis-jellege.....            | 9  |
| Filmelemzés .....                      | 12 |
| Absztrakció.....                       | 16 |

|                 |    |
|-----------------|----|
| Konklúzió:..... | 17 |
|-----------------|----|