

A személyiség egységének elporladása

Narratív játékok feminin és maszkulin szemszögből

Jelige: „fekete Tyler”

Pécs, 2023. január

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés.....	3
2. Narratív technikák	4
2.1 Fokalizáció.....	4
2.2 Narratív komplexitás.....	5
2.3 Narrátori szerep a <i>Harcosok klubjában</i>	6
2.4 Narrátori szerep a <i>Fekete hattyúban</i>	8
3. Elmejátékfilm.....	9
4. Műfaj.....	12
5. Feminin és maszkulin nézőpontok	13
4.1 Femininitás a <i>Fekete hattyúban</i>	14
4.2 Maszkulinitás a <i>Harcosok klubjában</i>	14
4.3 Maszkulinitás és femininitás kritika	15
6. Kettős tudat/ felettes-én és ösztön-én	17
7. Konklúzió	22
8. Felhasznált irodalmak:.....	23

1. Bevezetés

Dolgozatomban a *Fekete hattyú* (Darren Aronofsky, 2010) és a *Harcosok klubja* (David Fincher, 1999) című filmeket vizsgálom, hasonlítom össze. Azért esett utóbbiakra a választásom, mert mindkettő alkalmazza a narratív komplexitást, és az elmejátékfilm kategóriájába sorolhatók. Elbeszélésmódjukon felül karaktereik is megfeleltethetők egymásnak, 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. Azonban 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.

Dolgozatommal arra hívom fel a figyelmet, hogy a meghasadt elme mindkét filmben a személyiség megkettőződését, a személyiség egységének elporladását¹ eredményezi. A személyiség lecsupaszításával és megkettőződésével szétválnak a karakterek olyan ellentétpárokká, amit megnevezhetünk akár a tudatos és tudatalatti, ösztönös-én és felettes-én fogalompárokkal, de jelen dolgozatban inkább azt vallom és fejtem ki, hogy társadalmak által generált mintákat, sémákat tükröznek. Az így megjelenő karakterekkel a filmek arról szeretnének állítást tenni, hogy ezek a női és férfi szereplők adott közegekben hogyan reagálnak a társadalom által rájuk nehezedő nyomásra, milyen nemi specifikus megküzdési stratégiákat alkalmaznak. Mindkét film főszereplője sémákban és ellentétekben gondolkodik, és a problémájuk megoldását egy teljesen ellentétes karakter megformálásában látják. A filmek az így kialakuló nemi

¹ „Fincher filmjeinek egyik központi törekvése, hogy rámutasson a személyiség egységének elporladására” (Mátyás 2009:94)

konstrukciókat és képzeteket kritizálják. Tehát a feminin, illetve a maszkulin világok küzdelmeit, motivációit fejtegetik a posztmodernitás keretein belül.

2. Narratív technikák

Amikor a narrációelmélet több komponensű modelljét szeretném megragadni, nevezhetem őket az orosz formalisták alapján *fabulának* és *szüzsének*, Gérard Genette alapján *elbeszélésnek*, *történetnek* és *narrációnak*, vagy akár *történetnek* és *diskurzusnak*. Én azonban a legjobban átláthatónak és ideillőnek 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”. (Bal 1985) A narratív komplexitás éppen ennek a két fogalomnak a különbségéből jön létre. Maga a történet az, amivel nézőként találkozunk, és ahhoz, hogy „megfejsük” az általam elemzett filmeket, tisztában kell lennünk azzal, hogy a történet és a fabula mindkét film esetében jelentősen eltér. Két merőben eltérő alkotást kapnánk, ha azoknak a fabula változatát is vászonra vinnénk.

Ha a fabula változatot vizsgáljuk, és hozzátesszük, hogy független nézőpontból történik az elbeszélés, akkor például a *Harcosok Klubjának* egyedüli főszereplője Edward Norton lenne, a Tylert alakító Brad Pittnek pedig nem lenne helye. A *Fekete hattyúban* is számos jelenet kimaradna, többek között azok a dupla jelenetek, melyeknél először Nina nézőpontját, majd egy külső nézőpontot látunk. A film lezárását illetően pedig valószínűleg nehéz dolgunk lenne, hiszen nincs egy közös, filmtudósok vagy filmelemzők által megállapított „igazság”. Azt is meg kell jegyeznem, hogy szinte minden különlegességüket és értelmüket elveszítenék ezek a filmek, ha megfosztanánk őket attól, hogy „bizonyos módon” mutassák be a fabulát.

2.1 Fokalizáció

Mielőtt rátérnék a narratív komplexitás fogalmára, a fokalizációt kell meghatároznom, hiszen ez egy olyan eszköz, amelynek nagy szerepe van a narratív komplexitásban, és e fogalom értelmezése nélkül utóbbi is nehezen értelmezhető. Celestino Deleyto (2005) alapján foglalom össze a kifejezés lényegét. A fokalizáció a „narrációs nézőpont” helyettesítésére jött létre. A fokalizáló 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 fokalizálóval van dolgunk, a *Fekete hattyúban* pedig egy szinte folyamatos váltakozás történik homodiegetikus és heterodiegetikus fokalizáló között. Fontos megemlíteni, hogy a fokalizáló nem szükségszerűen esik egybe a narrátorral, hiszen a fokalizálás 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 *mindentudásnak* nevez” (Genette 1983: 49) Tehát a fokalizálás az a folyamat, amely hozzásegít, hogy fabulából történet váljon. Mieke Bal megragadja a fokalizáció egy fontos tulajdonságát, és szépen átvezet minket a narratív komplexitás fogalmára a manipuláció kulcsszó előhívásával „[v]éleményem szerint a fokalizáció a manipuláció legfontosabb, leghatékonyabb és legkifinomultabb eszköze.” (Bal 1985: 116)

2.2 Narratív komplexitás

A fokalizáció fogalmával szoros összefüggésben áll a narratív komplexitás fogalma: „Ami a komplex fordulatot jellemzi az a redukálhatatlan sokaság, a történelmi eldönthetetlenség és az ellentmondásos elemek szimultán jelenlétének hangsúlyozása, amelyek inkább az is-is logikáját követik (mintsem a vagy-vagyét)” (Virginás 2002:64) Virginás azt is hozzáteszi, hogy „[...] inkább az adott narratív játékvilágon (azaz műfaji történeten) belül lehetséges történetvariánsok válaszolnak 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 vennie.” (Virginás 2002:64) A *Fekete hattyú* a gyakorlatban úgy alkalmazza a narratív komplexitást, hogy számos jelenetnél hirtelen szubjektív beállításra vált, majd vissza. A szubjektív beállítások során belehelyezkedünk 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.” (Elsaesser 2012:17) Ilyen jelenet például, amikor a film elején egy sikátorban szembejön saját magával, aki a mozgásból, a megjelenésből leszűrve Nina Fekete hattyú énje. Az is szemléletes példa, amikor a mosdóban Nina

elkezdje feltépni a bőrét; látjuk, ahogy kicsordul a vére, majd egy vágás után az érintetlen bőrét látjuk.

Ezek a jelenetek játszanak a nézők elméjével, behozzák egy másik valóság lehetőségét, és nem adnak semmiféle útmutatást, hogy melyik a része a (filmbeli) objektív valóságnak. Tehát azért van nehéz dolgunk nézőként ennél a filmnél, mivel folyamatosan párhuzamos igazságokat kínál fel nekünk. (Elsaesser 2012:65) 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«.” (Virginias 2012:57)

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, viszont van egy pont, amikor a film leleplezi önmagát. Azt a nézőpontot, amit előtte valósnak véltünk, teljesen 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 nagyrészt 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”, és ebből fakad a narrativitás komplexitása.

2.3 Narrátori szerep a *Harcosok klubjában*

Ha megvizsgáljuk a két film narrátorát Kozloff (2011:23) narrációelmélete alapján, akkor arra jövünk rá, hogy tipikus értelemben vett narrátora csak a *Harcosok klubjának* van, a *Fekete hattyúban* nincs ilyen hangalámondással kommentáló szereplő. 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 megbízhatók, 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 azt, hogy már ismeri az események alakulását, „a narrátor időben és a fiktív térben is eltávolodik ettől a szűzsétől, azaz szükségképpen megkettőződik a személyisége.” (Mátyás 2009:29) 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 tudatában van az eseményeknek, hogy retrospektív elbeszélést alkalmazva a narrátor a fabula végéről indít, és onnan ugrunk vissza a kezdethez, azzal a céllal, hogy elmagyarázza nekünk, nézőknek, hogy mi is történt addig a pontig, amíg 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. (Gaudreault szétválasztja a profilmű monstrátort, és a filmmonstrátort, azonban esetünkben nem túl releváns az előbbi tárgyalása, így én csak a filmmonstrátorra utalok innentől, amikor monstrátorról írok.) A monstrációt 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” (Gaudreault 2009:94)

Továbbá azt a tényt sem akarja eltitkolni a néző előtt, hogy meg vagyunk vezetve. Szemléletes példa erre a nyílt nézői megvezetésre az, ahogy Tyler mozigépészként bevágja az erotikus jeleneteket a gyanútlan nézőknek, ugyanúgy eljuttatja 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 irányít a tekintetben, hogy pontosan mit is látunk, ő a fokalizáló. Nyíltan felvállalja, hogy manipulál minket, nézőket, így kijelenthetjük, hogy egy

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

Az onnipotenciát 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 onnipotens 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, (Mátyás 2009:93) 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 összezavarni a nézőt a mindentudását illetően.

2.4 „Narrátori” szerep a *Fekete hattyú*ban

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 fókuszált 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. De előtte tisztázom, hogy kit/kiket is értek a *Fekete hattyú* esetében a monstráció létrehozójának. Egyrésről a film egy megfoghatatlan „elbeszélővel” dolgozik. „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.” (Füzi, Török: 2006) Ezt a meglátást a *Fekete hattyú* számos jelenetére is 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.

3. 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.” (Elsaesser 2012:8) „[A]ztán vannak olyan filmek, amelyekben a nézőkkel játszanak, mivel bizonyos információkat visszatartanak vagy kétértelműen mutatnak be.” (Elsaesser 2012:8) Elsaesser az utóbbi csoporthoz sorolja a *Harcosok klubját*. Aztán 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”. (Elsaesser 2012:9)

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, és 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. Van egy pont a filmben, ahol 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 bennfentesekké válunk, behelyezkedünk Nina elméjébe, és már egy szubjektív valóságnak leszünk a részei, Nina gondolatait éljük át. 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 metszetébe 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 jövünk rá, hogy Tylernek két énje van, és a valóságot végig úgy érzékeltük, ahogy ő, viszont 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 törvényellenes cselekedeteket egy olyan másik személynek tulajdonította, aki igazából ön maga.

Tökéletesen illik mindkét filmre az Elsaesser által alkotott elmejátékok jellemzői közül a következő: „A főszereplőt, úgy tűnik, becsapták, vagy téved a valóság és a saját képzelete közti különbséget illetően, ugyanakkor ahelyett, hogy ez a belső világ egyértelműen a karakter »szubjektív« nézőpontjaként jelenne meg, nincs érzékelhető különbség sem a vizuális regiszter, sem a megfigyelhetőség tekintetében valós és képzelt, valós és szimulált, valós és manipulált között. [...] Tartalmaznak egy markáns fordulatot, amely arra kényszeríti a főhőst, hogy magát a valóságot kérdőjelezze meg.” (Elsaesser 2012:8) Mindkét film egy olyan elmejátékot játszik, melynek a főszereplőkön túl, mi, nézők is az „elszenvedői” vagyunk. A *Fekete hattyúban*, ahol a fokalizáló behívja a mindenkori nézőt egy játékba, azzal, hogy 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 játéktér részeivé váltunk azzal, hogy az elején még el tudunk határolódni a történésektől, de idővel elveszítjük az elbeszélés fonalát a fokalizált, és nem fokalizált jelenetek szempontjából. 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 filmnyelvi különbség a történet előrehaladtával, 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 (hogyan visszatart és kétértelműen mutat be információkat), viszont 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 létezhet 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 film elején miután Tyler pisztolyt fogott a narrátorra, utóbbi 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 általam elemzett műveknek fontos hasonlósága, hogy mindkét főszereplőnk szorosan 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 szülöttje”. (Elsaesser 2012:12) 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 Tylerrel 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. (Elsaesser 2012:12) azaz, „kirántják a talajt a közönség lába alól”. (Elsaesser 2012:12) A *Fekete hattyú*-ban ez egy szép átmenettel történik, fokozatosan derül ki a néző számára, és Nina számára is, hogy ahogy ő érzékeli a világot, az nem egyezik meg az „objektív” (vagy külsőleg fokalizált) történetekkel. A *Harcosok klubja* esetében azonban hideg zuhanyként éri a főszereplőt a tény, hogy ő egyszemélyben 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 kérdés 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 monstrációval. Azt is mondhatjuk, hogy felhívják a figyelmet az objektív és szubjektív igazság közötti különbségre. (Elsaesser 2012:13) Összességében mindkét filmre vonatkoztathatjuk, hogy az elme megvasadását fókuszációval, 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.

4. Műfaj

Mindkét általam elemzett filmben érezhetünk egyfajta kettősséget a műfaj és stílust illetően. Annak ellenére, hogy a hollywoodi szórakoztatóipar termékeiről beszélünk, hogy sok közös vonásuk van az egyszerű szórakoztatásra szánt filmekkel, hogy tartalmazzanak 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. (Kovács 2006:85) A korábbi művészfilmeknek köszönhetően már egy elég széles réteg tudta értelmezni a modernista elbeszélőtechnikát, így Hollywood a kilencvenes években készen állt arra, hogy ezt a fajta modernizmust bevezesse a „sikerfilmekbe” 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. (Kovács 2006:85) David Bordwell alapján összegyűjthetők azokat 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 cselekmény helyett [...] különböző mentális állapotok (álom, emlék, fantázia) gyakori ábrázolása, stilisztikai és narratív önreflexió, a történet szubjektív realitáshoz kötődik, [...], gyakori szimbolikus képkecsolatok [szerepeltetése]”. (Kovács 2006:86) Az utóbbihoz kapcsolható a *Fekete hattyúban* a tükör motívum, a *Harcosok klubjában*

pedig a fallosz, mint a lázadás, rendbontás eszköze, szorosabb értelmezésben pedig a film végén felrobbanó tornyok, mint fallikus szimbólumok. A modern művészet három alapelve is vonatkoztatható az általam elemzett filmekre. „Az értelmezés többértelműségével, a néző tudatos beavatásával a cselekményszerkesztésbe, és a történet szubjektív jellegével” (Kovács 2006:87) is találkozhatunk a *Fekete hattyú*ban és a *Harcosok Klubjában* is. Ezen jellemzők alapján a posztmodernitáshoz köthetjük mindkét filmet. A stíluselemek vegyítése, a játék a különböző nézőpontokkal, a leszámolás az objektív igazság mindenhatóságával, a magaskultúra és a tömegkultúra jegyeinek keverése, a narrativitás komplexitása mind-mind erre erősítenek rá. (Füzi, Török 2019)

5. Feminin és maszkulin nézőpontok

Az általam választott két film – a fentebb már említett elbeszéléstechnikai hasonlóságokon felül – tematikájukban is sok azonosságot mutatnak, csak az egyik feminin, a másik maszkulin szempontból ábrázol. Már a szereplők nemének aránya is beszédes mindkét filmben. Maga a közeg a *Fekete hattyú*ban a színház, a balettáncosok világa, a *Harcosok klubjában* pedig egy „verekedő klub” köré szőtték a történetet (amiről végül kiderül, hogy bűnszervezet, és terrorcselekmények melegágya). Tehát egy merőben eltérő közeg. A hívószavak a *Harcosok klubjában* az erőszak, a férfiasság, az ösztönösség, Mátyás Győző alapján: a „tesztoszteronkultúra, férfiprincípium-vallás” (Mátyás 2009:89) 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 mozdítja az adott karaktert, kihívásra készíti. Míg a *Harcosok klubjában* látszólag egymás legyőzése a cél, valójában folyamatos fejlődési lehetőséget nyújtanak egymásnak. Az egymással való harcolás egy olyan tevékenység, mely mögött mégis egy közösségiség húzódik, és a közös cél, hogy egyre feljebb és feljebb húzzák egymást, és ezáltal önmagukat is. Addig a *Fekete hattyú* szépen példázza azt a hozzáállást, mely olyan elterjedt a nők reprezentációjában. A *Fekete Hattyú*ban csak egy győzhet, az, aki a főszerepet kapja. Kizárólag

önálló felemelkedés történhet. Sokkal inkább jellemző a viszálykodás, passzív versengés a nyílt „összezapás” helyett. Ez a különbség rámutathat azokra a sémákra, amelyek a férfiak, illetve a nők reprezentációjában uralkodónak számítanak az adott korban, illetve társadalomban.

5.1 Femininitás a *Fekete hattyú*ban

A nőket szerepeltető kulturális produktumokban gyakran felfedezhetünk egy képzeletbeli skálát, melynek az egyik végén az ártatlan, törékeny, gyermeki, a másik végén a manipulatív, ösztönös, érzéki nő áll. (Crossen 2012) Erre az ellentétpárra játszik rá Nina és Lily karaktere is. A *Fekete hattyú* kerettörténetként a *Hattyúk tava* című balettot használja fel, és ebből az alaplűből származtatja a nőiség skálájának két szélén álló sztereotip karaktert. A Csajkovszkij által írt színmű beleágazódik a *Fekete hattyú* narratívájába, nem csak 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 alaplű, mely a femininitás egy kissé leegyszerűsítő, de annál lényegibb aspektusát mutatja be, és jól kiemeli azokat az ellentéteket, melyeket a társadalom generál.

5.2 Maszkulinitás a *Harcosok klubjában*

A *Harcosok klubjában* szintén megvan ez a sztereotip ellentétpár. A kilencvenes években megjelenő filmeket erősen foglalkoztatják a multicégek megjelenésével egyre elterjedtebbé vált monoton, kötött idejű (az angolban elterjedt *nine to five* kifejezés pontosan erre utal) 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 az emberek értéktelennek érzik magukat, a számítógépek előtt töltött mindennapok, ürességet, motiválatlanságot és elszigeteltséget váltanak ki belőlük. A kapitalizmus, a konsumerizmus, a nagyvárosi élet és az előbb említett munkarend mind-mind következményei annak a romlásnak, amit a férfiak állapotán lehetett tapasztalni a kilencvenes évek végén. Olyan biológiai

következményekkel 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 tematizálja ezt a problémát, és általában a társadalmi koncepció felrúgását, a központi bürokratikus intézményekkel való leszámolást jelenítik meg a filmek válaszként.

Főszereplőik a *Harcosok klubja* narrátorához hasonlóan olyan férfiak, akik a mindennapi hamisságban már nem találják önmagukat, a férfiasságuk elveszni látszik, tiszteletet senki sem érez irántuk, és a kényelemnek, a kapitalizmus adta pillanati 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 fordulópont után pedig olyan karakterek válnak a főhősökből, mint Tyler Durden. Tesztoszterontól túlfűtött, agresszív, tekintélyt parancsoló férfiak, akik hajlandóak 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 férfiasságuk 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 készíteti, melyeknek határeseti formája a háború.” (Hadas 2009:42)

Ha magával az általánosító feltevessel nem is értek egyet, a film mindenképpen az itt megjelenő sztereotip férfi képre reagál, (mégpedig kritikusan és ironikusan) 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 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 jelenít meg, csak egy konkrét kor sémáival dolgozik, míg a *Fekete hattyú* nem reagál ilyen értelemben a korára, sokkal inkább egy általános női sztereotip ellentéppárral dolgozik.

5.3 Maszkulinitás és femininitás kritika

A problémát sokan abban látják a *Harcosok klubja*, és a hozzá hasonló erőteljesen maszkulin művekkel kapcsolatban, hogy a nőket elnyomó, agresszivitásukat nyíltan megélő, ösztönlényekként mutatják a férfi természetet. A filmek pedig Hadas alapján nem csak tükröt tartanak felénk nőiségünk és férfiségünk szempontjából, hanem „önbeteljesítő jóslatként” is funkcionálnak, hiszen azok a fajta konstrukciók, képek, amik a filmekben megjelennek, azok „észrevétlenül, a magától értetődő dolgok erejével hatnak”. (Hadas 2009:173)

A női identitás megjelenítése szempontjából hasonlóan problémás a *Fekete hattyú*. Az a bizonyos skála két végén megjelenő nőábrázolás leegyszerűsítő, és a film azt az üzenetet képviselheti, miszerint a nők a normalitás keretei között lavírozva, és eleget téve a társadalmi elvárásoknak (folyamatos kedvesség, gondoskodás és még sorolhatnám) nem érvényesülhetnek, viszont onnan kilépve, a skála másik végén leszámolnak a normalitással, és hiába érvényesülnek, az egymással való rivalizálásban és mások legyőzésében ők maguk is elvesznek. „Amit »örültségnek« nevezünk – jelentkezzék akár nőknél, akár férfiaknál –, [...] az illető nemi szerep sztereotípiájának teljes, avagy részleges elutasítása.” (Chesler 1973:22) Természetesen nem kizárólag ezt nevezhetjük örültségnek, azonban a tárgyalt filmek esetében jól definiálja a fogalmat. Ez Nina esetében úgy érvényesül, hogy amint elkezdett kilépni a társadalmi normákat kiszolgáló viselkedéséből, úgy sodródott egyre jobban a megőrülés felé, vagy mondhatjuk úgy is, hogy 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?” (Felman 1989:387) Felmerülhet akár egy olyan értelmezés is, miszerint Nina kihágásaival kilép abból a feminin normából, amit a társadalom diktál, és ezáltal látjuk őt örülni, de 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 klubja*ban 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. (Felman 1989)

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. Freud alapján két, a szexualitást meghatározó ösztönt emelek ki: „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 látott képpel való azonosulásból fakad.” (Mulvey 1975)

A *Fekete hattyú*ban az első ösztön a jelentősebb. Számos jelenetnél egyértelművé válik, hogy férfinézői szemszögből ábrázol. Laura 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.” (Mulvey 1975) Nina az ártatlan, (Thomas által) szexualizált nő, akinek látványa és aktusai (például az önkielégítése vagy a Lilyvel való képzelgése) már önmagában rájátszanak a férfinézői sztereotípiára, azaz arra, hogy mindent úgy mutassunk, hogy a férfiben vágyat ébresszen. Ez a fajta magatartás a történeten belül is meghatározó, Thomas az a filmbeli karakter, akivel a férfinéző azonosulni tud, és aki meg is valósítja a nézők vágyait Ninával kapcsolatban. Kihaszználja Nina ártatlanságát, elesettségét, és a szexualitás tárgyává teszi őt, mely a vászon másik oldalán ülő férfiből két szinten is megelégedést vált ki: Egyrészt az aktív szkopofília: „mások tárgyként kezelése, kíváncsi és irányító tekintetnek való alávetése.” felől, (Mulvey 1975), 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.”

6. Kettős tudat/ felettes-én és ösztön-én

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

olyan dolgokra motiválják, készítetik őket, amik a személyiségüknek ellentmondanak. Ilyen például Tyler esetében a terrorcselekmények szervezése, Nina esetében pedig az éjszakai kihágások (alkohol, drogok). Az egyik értelmezési módja az általam vizsgált filmeknek a Freudi pszichoanalízis felőli olvasat. (Yaman 2019; Nouhy 2017; Paudel 2021) Az ő strukturális modelljének megtestesítőit látjuk a karakterekben. Eszerint a *Fekete hatyú* esetében Nina a felettes-én, Lily pedig az ösztön-én, a *Harcosok klubjában* pedig ugyanígy szétválasztható a két Tyler felettes- és ösztön-énre.

Mindkét mű azt a toposzt szerepelteti, hogy van egy „jó” és egy „rossz” énünk. Ez a fogalompár bármilyen leegyszerűsítő is, mégis meghatározza a tömegkultúrát. Márpedig az általam elemzett filmeket is a tömegkultúra produktumainak nevezhetjük. Itt arról van szó, hogy 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 klubjában* esetében inkább társadalmi üzenete van ennek a párosnak, hiszen maga a rendszer az, ami fullasztó a főszereplő számára, egy kapitalizmus ellenességet képvisel Brad Pitt karaktere, és a nyomasztó társadalmi valóságból való kilépés vágyát testesíti meg, a film pedig egy fogyasztói társadalomkritikaként is értelmezhető. Míg a *Fekete hatyú* inkább egy felnőtté válás történet. Itt a személyiség kibontakozásán van a hangsúly, az identitásválságon, a szexualitás elnyomásán. Lilyben a felszabadultság, ösztönösség, érzékiség a fontos hívószavak, hiszen ezek a Nina által vágyott karakterjegyek, és a film ezeknek az elérése felé vezető utat mutatja be.

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.” (Mészáros 2011:26) 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 én-képükbe nem fértek volna bele ezek a

tettek. a *Fekete hattyú* női karakterekkel, a *Harcosok klubja* pedig férfi karakterekkel szerepelteti a doppelgänger-motívumot. „A Doppelgänger a romantikus én-hasadás jelképe; minden schizoid alkatú emberben egy Doppelgänger lakik” (Szerb 1980), így a hasonmások különböző problémákat vetnek fel a két filmben – mint már említettem a femininitás és maszkulinitás fejezetekben. Az eredmény végsősoron ugyanúgy tragédiához vezet mindkét műben. Eljön az a pillanat, amikor a hasonmás megléte olyan feszültséghez vezet a két főszereplő személyében, amivel csak egy megoldást látnak: a halált.

Az irodalom 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 hagyomány, 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 törvényszegő, 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...” (Szerb 1980) Fontos megjegyezni, hogy Stevenson regényének születésekor még nem látott napvilágot Freud *Pszichoanalízise* (1909), tehát az emberben rejlő kettősséget nem a Freudi fogalmak alapján próbálja ábrázolni, hanem absztrakt módon, antropológiai, ismeretelméleti, erkölcsi szempontból. (Milbacher 2021) 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. Ez a felvetés alapján leegyszerűsítő lehet, hogy a *Fekete Hattyú* Ninája és a *Harcosok Klubjának* narrátora Freud „felettes-énjei”.

A *Fekete hattyúban* ez a karakter kettőződés, még összetettebben és sokszorosán jelenik meg. A tükröződés/kettőződés a film fő motívuma lehet, minden e fogalmakra épül, egyrészt narratív, kapcsolati szinten, másrészt vizuális szinten. A tükröz folyamatos jelenléte, a tükröződések és hasonmások arra erősítenek rá, hogy a nő lélek alapkonfliktusa a nőtársaikból 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 a kapcsolatokat megvizsgálva,

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, amik neki nem adtak 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 vannak azok az érzések, amik a Nina-Lily kapcsolatban, csak itt Nina anyja a féltékeny karakter. A harmadik kapcsolat, ahol a főszereplő kettőződése beteljesül, az a Beth szál. Beth a társulat legtehetségesebb táncosa volt, de mivel elkezdett kiöregedni, ezért 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 történeti megnyilvánulása az maga a színdarab és a filmbeli valóság összecsengése. A *Hattyúk tava* című darabnak a főbb történeti kulcsponthai 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 allegorikus szerepük van, ahogy Mészáros is állítja: „A tükör a reflexió szimbóluma, hiszen a tudattalan objektív énképe jelenik meg benne.” (Mészáros 2011:26) Nina arcát számos jelenetben láthatjuk „másolatai” arca helyében. Például a kórházban, amikor Bethet látogatja, pár pillanatra szintén a saját arca villan fel a lányé helyett. A tükrök szerepeltetésével a film szintén visszautal a Jekyll és Hyde történetére, melyben „[a] tükör

motívuma a szembesülés eszköze, a tükörben Jekyll doktor önmagát látja Mr. Hyde-dé változva.” (Mészáros 2011:27) 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, vagy amelyek annyira mélyen el vannak rejtve bennük, valamiféle társadalmi norma miatt, hogy nem engedik ezeket a felszínre.

A tükörnek az explicit megjelenése a *Harcosok klubjára* nem jellemző úgy, mint a *Fekete hatyúra*, viszont az előbbi filmben van egy szereplő, aki tükörként funkcionál. A nő mint tükör használata 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 *Harcosok klubjának* 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 tükrözte vissza a férfiakat.” Tehát amellet, hogy szembesít a valósággal és önismeretre sarkall, a másik oldalról az ego fényezése, és férfiúi büszkeség kielégítése is fontos tulajdonsága a nőnek. 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.” (Mészáros 2011:5)

Marla szerepe is kettős, egyrészt segíti a Brad Pitt által alakított macsó-én előretörését, hiszen a Marlával való testi kapcsolat egyfajta megerősítésként szolgál Tylernek, másrésztől ő az, aki hiányolja az emberségesség, vagy bármiféle érzelm megjelenését a narrátorral kapcsolatban, és reflektál arra az ambivalens viselkedésre, amit Tyler (itt egyszerre értve Brad Pitt és Edward Norton karakterét a név alatt) tanúsít az irányába. Úgy fogalmaz, hogy „ma kedves és figyelmes vagy, holnap meg köbunkó.” 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 szereplő (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 illúziókba, 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.

7. Konklúzió

Dolgozatomban egy olyan szempontrendszer szerint hasonlítottam össze a *Fekete hattyú* és a *Harcosok klubja* című filmeket, melynek főbb fókuszpontja inkább az elbeszélésmódja volt, mintsem a filmek pszichoanalitikus értelmezhetősége. 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 maszkulin sajátosságokat figyelembe véve. Ez az összetett értelmezés – az elbeszéléseleméleti 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 dolgozatomban 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.

Tematizálják az adott kor/társadalom nemi sémáinak problémáit. Így a *Harcosok klubja* arra a férfiideálra válaszol, aki az ösztönösséget, a harcot hangsúlyozza, és a testi szenvedés fontosságát a lélek felemelkedése érdekében. A film legsúlyosabb bírálata vele kapcsolatban az, hogy csak ennek a képzetnek (Tylernek) az elpusztításával léphet az egyén a *gyógyulás* útjára. A *Fekete hattyú* pedig egy olyan nőképet kritizál, mely abban a hitben ringatja magát, hogy ha jobba

válík nőtársainál, (a film ezt jelöli ki a legnagyobb motivációs erőnek) akkor önmaga legjobb változata lehet. Ez a femininitás egy aspektusát megjelenítő karakter a halálba küldi magát, és ilyen szempontból itt még erősebb a film kritikája ezzel a nőideállal szemben, hiszen itt nincs felismerés, nincs leszámolás a káros női képzetrel, Nina azzal a meggyőződéssel hal meg, hogy jobb volt mindenkinél, elérte a célját: „Éreztem...a tökélyt.”

8. Felhasznált irodalmak

Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Trans. szerk. Christine von Boheemen. Toronto, Buffalo, London, The University of Toronto Press. 1985.

Bijay Paudel. *Psychoanalytical Study of the Main Character's Personality in the Movie 'Fight Club'*. 2021. URL:

<https://elibrary.tucl.edu.np/bitstream/123456789/11265/1/All%20thesis%281%29.pdf> Utolsó
elérés: 2023.01.11.

Chesler, Phyllis. *Women and Madness*. New York. Avon Books kiadó. 1973.

Clover, Joshua. *The Looking Class*. In *Film Quarterly*. 2011. 64./3. 7-10. URL:
<https://filmquarterly.org/2011/03/08/the-looking-class/> Utolsó elérés: 2022.09.28.

Crossen, Carys. *The Lustful Twin, the Black Swan': Feminine Monstrosity, Madness and Evil in Depiction of Bird-Women and Aronofsky's Black Swan* URL:
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 Utolsó
elérés: 2022.10.04.

Deleyto, Celestino. *Fokalizáció a filmi elbeszélésben*. Ford. Ferencz Anna. In *Apertúra*. 2005. 1./1. URL: <https://www.apertura.hu/2005/osz/deleyto-fokalizacio-a-filmi-elbeszelesben/> Utolsó elérés: 2022.09.28.

Elsaesser, Thomas. *Az elmejátékfilm*. Ford. Fábics Natália. In *Metropolis*. 2012./2. 8-29.

Felman, Shoshana. „A nők és az örültség: A kritika téveszméje”. Ford. Hódosy Annamária In: *Testes Könyv 2.* szerk. Kiss Attila, Kovács Sándor, Odorics Ferenc. Szeged. Ictus kiadó. 1977. 381-406.

Füzi Izabella, Török Ervin. *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. szerk. Füzi Izabella. Szeged. 2006.

URL: <http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20%28E%29/tankonyv/nezopont/index02.html> Utolsó elérés: 2022.09.28.

Füzi Izabella, Török Ervin. *Elbeszélés a tömegkultúra korában*. Szeged. 2019. https://eta.bibl.u-szeged.hu/1646/2/elbeszeles_kesz/www.jgypk.hu/index.html Utolsó elérés: 2022.10.04.

Gaudreault, André. *From Plato to Lumière: Narration and monstration in literature and cinema*. Ford. Timothy Barnard. Toronto, University of Toronto Press. 2009.

Genette, Gérard: *Nouveau discours du récit*. Paris, Editions de Seuil, 1984.

Hadas Miklós. *A maszkulinitás társadalmi konstrukciói és reprezentációi*. doktori értekezés. 2009. URL: real-d.mtak.hu/342/1/Hadas.pdf Utolsó elérés: 2022.10.05.

Kovács András Bálint. *A modern film irányzatai*. Palatinus Kiadó. Budapest. 2006.

Kozloff, Sarah. „Narrációelmélet és televízió.” In: *Verbális és vizuális narráció. Szöveggyűjtemény*. Szerk. Füzi Izabella. Apertúra kiadó. Szeged. 7-38. 2011.

Laura Mulvey. „A vizuális élvezet és az elbeszélő film” Ford.: Juhász Veronika In *Metropolis*. 2000./4. 12-23. URL: <https://metropolis.org.hu/a-vizualis-elvezet-es-az-elbeszelo-film> Utolsó elérés: 2023.01.08.

Maryam Ahmad Nouhy. *Fight Club: Portrayal of Freud's Human Psyche Between Novel and Film*. URL: https://www.academia.edu/33825510/Fight_Club_Portrayal_of_Freud_s_Human_Psyche_Between_Novel_and_Film Utolsó elérés: 2023.01.11.

Mátyás Győző. *A látszat birodalma*. Budapest. Gondolat Kiadó. 2009. URL: <https://www.szaktars.hu/gondolat/view/matyas-gyozo-a-latszat-birodalma-david-fischer-mozija-2009/?pg=0&layout=s> Utolsó elérés: 2022.10.05.

Mészáros Márta. *Adalékok a tradicionális tükör-értelmezések dekonstrukciójához, Az ábrázolt tükröződés metaforája a nemzetközi kortárs képzőművészetben*. DLA értekezés. 2011. URL: <http://szemkontaktus.wordpress.com/adalekok> Utolsó elérés: 2022.09.28.

Milbacher Róbert. „A magas irodalom lektűrösödéséről”. In *Élet és Irodalom*. 2021. 65. évfolyam, 27. szám. URL: <https://www.es.hu/cikk/2021-07-09/milbacher-robert/a-magas-irodalom-lekturosodeserol.html> Utolsó elérés: 2023.01.08.

Mol, Annemarie & Law, John. *Complexities: Social studies of knowledge practices*. Durham, New York. Duke University Press. 2002.

Szerb Antal. *A világirodalom története*. Budapest. Magvető Kiadó. 1980.

Tuba Yaman. *The Hidden Freudian Theory in Black Swan and Fight Club*. 2019. URL: <https://yamantb.medium.com/the-hidden-freudian-theory-in-black-swan-and-fight-club-73ce40ce9fd3> Utolsó elérés: 2023.01.11.

Virginás Andrea: „Elsőfilmek és műfaji allegóriák”. In *Metropolis*. 2012./1. 56-71.