

TOBY JONES  
**BERBERIAN**  
SOUND  **STUDIO**

IFC MIDNIGHT, FILM4 & UK FILM COUNCIL PRESENT IN ASSOCIATION WITH SCREEN YORKSHIRE AND GEIBENDÖRFER FILM UND FERNSEHPRODUKTION KG  
AN ILLUMINATIONS FILMS & WARP X PRODUCTION A FILM BY PETER STRICKLAND "BERBERIAN SOUND STUDIO" TOBY JONES COSIMO FUSCO  
ANTONIO MANCINO FATMA MOHAMED SALVATORE LI CAUSI CHIARA D'ANNA TOMA SOTIROPOULOU LINE PRODUCER NICKY EARNSHAW  
COSTUME DESIGNER JULIAN DAY HAIR & MAKE UP DESIGNER KAREN HARTLEY THOMAS UK CASTING DIRECTOR SHAHEEN BAIG ITALIAN CASTING BEATRICE KRUGER  
SUPERVISING SOUND EDITOR JOAKIM SUNDRÖM SOUND RECORDIST STEVE HAYWOOD ORIGINAL MUSIC BY BROADCAST PRODUCTION DESIGN JENNIFER KERKE  
EDITOR CHRIS DICKENS CINEMATOGRAPHER NIC KNOWLAND B.S.C. EXECUTIVE PRODUCERS ROBIN GUTCH KATHERINE BUTLER HUGO HEPPPELL MICHAEL WEBER  
CO-PRODUCER HANS GEIBENDÖRFER PRODUCED BY KEITH GRIFFITHS & MARY BURKE WRITTEN & DIRECTED BY PETER STRICKLAND

         
© Channel Four Television/UK Film Council/Illuminations Films Limited/Warp X Limited 2012/© 2012 IFC Midnight LLC. ORIGINAL SOUNDTRACK BY BROADCAST. AVAILABLE NOW ON LP/CD/MP3 ON WARP RECORDS  
[www.facebook.com/ifcmidnight](http://www.facebook.com/ifcmidnight)



*It must've been the magpies*

-  OFFICIAL SELECTION  
TORONTO  
INTERNATIONAL  
FILM FESTIVAL
-  OFFICIAL SELECTION  
FANTASTIC FEST
-  OFFICIAL SELECTION  
NEW YORK  
FILM FESTIVAL

"Witty, brainy and special. A 'Blow-Up'/'Blow Out'-like psychological thriller. I've never seen anything quite like it and need to watch it again soon."

*Joshua Rothkopf, Time Out New York*

## Benke Attila

### *A bűn technikái*

#### *A kép- és hangbizonyíték problémája a bűnügyi filmekben*

A detektív régóta kedvelt figurája a populáris kultúrának, gondoljunk csak a leghíresebb magánnyomozóra, sir Arthur Conan Doyle Sherlock Holmes-ára, akit máig viszontláthatunk a mozivásznon (például Guy Ritchie filmjeiben) és a tévéképernyőkön egyaránt (mint a jelenleg is sugárzott Benedict Cumberbatch-féle modernizált sorozatverzióban). S persze az éles elméjű és minden rejtélyt megoldó Holmes mellett megjelentek egyéb híres (magán) nyomozók is, mint Agatha Christie Poirot-ja vagy Mrs. Marple-je, a filmkultúrában pedig a Peter Falk nevével összeforrt Columbo. Az utóbbi pár évben a skandináv pszichothrillerek közül is kimagaslott a Q-ügyosztály történetéről mesélő széria (*Nyomtalanul* [Kvinden i buret, 2013], *Fácángyilkosok* [Facane 2014], *Palackposta* [Flaskenpost, 2016]), melyben a Q-csoport régóta megoldatlan rejtélyeket próbált megfejteni. S a kortárs tévésorozatokban nagy népszerűségnek örvendenek a hivatásos és szabadúszó nyomozókarakterek, a krimi- és thrillerszériák rendkívül sok nézőt vonzanak, legyen szó a konvencionálisabb CSI-változatokról vagy az egyedibb hangulatú *True Detective* első évadjáról (2011), illetve *A hídról* (2011-2015).

A sort pedig lehetne folytatni a végtelenségig, hiszen csak a Sherlock Holmes-mítosznak számtalan variációja létezik a populáris kultúrában. A közös ezekben a detektívekben az, ami népszerűségük kulcsa is, hogy az izgalmas rejtélyek és sokkoló gyilkosságok mellett jellemzően megnyugtató megoldásokat kínálnak jelenbeli problémákra, ideiglenesen eloszlatják a nézők mindennapi kételyeit. Hiszen a detektívek legfontosabb jellemzője, hogy szinte kivétel nélkül minden lehetetlennek tűnő ügy végére képesek pontot tenni, s túljárnak a superbűnözők eszén. Azaz átlátják a káoszt, s ebben a káoszban rendet is vágnak a cselekmény végkifejletére. A Poirot-regényekben a gyilkos leleplezése egyenesen egy közösségi rituálé, melynek keretében szemtanúk, közönség előtt a nyomozó mintegy önmagát is ünnepeeltetve felfedi fiktív nézői és olvasói előtt a titkokat. Columbo szinte ugyanígy jár el, akinek védjegyévé vált, hogy csak eljátssza a naiv átlagembert, aki nem érti a világot és a gyilkost sem, azonban valójából ez a szerepjátszás briliáns stratégiájának eleme, mellyel törbe csalja a tettest. A Columbo-részekben a gyilkos így általában önmagát leplezi le azáltal, hogy a címszereplő mint játékmester saját kénye-kedve szerint alakítja a történetet. A *True Detective*-ben már nem

ennyire biztos magában egyik nyomozó sem, ráadásul a főszereplő páros is szembe kerül a törvénnyel, így renegátként kénytelenek a rég lezárt sorozatgyilkos-ügyön dolgozni. Azonban a *True Detective* különc detektívje, Rust küldetésüket a Jó és a Rossz csatájaként értelmezi át, magasabb rendű eszméi és elvont gondolkodása pedig lehetővé teszik, hogy felülemelkedve a káoszon a gyilkos nyomára bukkanjon.

A fentebb említett bűnügyi filmek egy tendenciát határoznak meg, s ezek a krimi- és thrillerfilmek és sorozatok egy bizonyos ideológiát, valóságértelmezést képviselnek. Ha úgy tetszik, ezeket a bűnügyi filmeket nevezhetjük konformista műfajfilmeknek, melyekben a briliáns detektív az antagonistával és a rejtélyek megoldásáért folytatott küzdelemben a cselekmény egy pontján átveszi a vezetést, és rendet teremt a kaotikus világban.<sup>1</sup> Azonban ezekkel a bűnügyi filmekkel szemben felsorakoztathatók olyan alkotások, melyek a konformista műfajfilmek optimista világképével, sajátos valóságértelmezésével vitatkoznak. Ezek között az alternatív bűnügyi filmek között helyezhetjük el Michelangelo Antonioni klasszikusát, a *Nagyítást* (*Blow-up*, 1966), mely egy speciális tematikát jelölt ki a bűnügyi műfajcsoporton belül. A Julio Cortazar elbeszélésén alapuló *Nagyítás*ban a főszereplő fotós egy parkban kattintgatva véletlenül lencsevégre kap egy holttestet és a fölötte tanakodó feltételezett gyilkosokat. Az esetről így egyetlen bizonyítéka a totál plánban készített fénykép. Ahhoz, hogy a fotográfus egyáltalán bizonyítani tudja a gyilkosságot, fel kellene nagyítania a fotón látható távoli holttest képét. A művelet során azonban a reprodukció egyre homályosabbá válik, hogy végül szinte absztrakt képpé deformálódjon, mely legfeljebb elvont művészeti kiállításon, de a rendőrség előtt semmiképp sem vállalható.

A *Nagyítás* szórakozott fotósa kezéből tehát lassan, de biztosan csúszik ki az irányítás a cselekmény előrehaladtával, a címbeli művelet miatt, így Sherlock Holmes-szal vagy Columboval ellentétben az önjelölt nyomozó kénytelen feladni, megadni magát a Semmi hatalmának.<sup>2</sup> Tehát a *Nagyítás* antihőse csak azt hitte, hogy a valóságot reprodukáló fotó, illetve a fénykép-készítő technikai apparátus hatalmat biztosít neki, valójából épp ellenkezőleg történt, az önjelölt fotós-nyomozó úgy veszítette el klasszikus (aktív, cselekvőképes) férfipozícióját, ahogy a gyilkosságot ábrázoló kép részleteit próbálta elemezni.

A filmtörténetben a kultikussá vált *Nagyítás*nak feltűnt néhány direkt követője, illetve Michelangelo Antonioni művéhez közvetlenül nem kapcsolódó, de hasonló alternatív bűnügyi filmek is készültek, melyekben a valóságrogzítás,

<sup>1</sup> Császi Lajos taglalja a krimet mint az identitásában megrendült egyén vágyának kivetülését. Császi szerint a krimi az identitás és a stabil értékrend szimbolikus rekonstrukcióját teszi lehetővé. Bővebben: Császi Lajos, *A krimi mint morális tanmese = Tévéerőszak és morális pánik*, Budapest, Új Mandátum, 2003, 106-144.

<sup>2</sup> A filmet Kovács András Bálint elemzi a Semmi filozófiájának tükrében. Bővebben: Kovács András Bálint, *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980*, Budapest, Palatinus, 2008, 413-422.

a bűntény és a hatalom kérdései kerültek terítékre. Francis Ford Coppola *Magánbeszélgetése* (The Conversation, 1974) volt az egyik első *Nagyítás*-parafrazis, majd ezt követte a *Nagyítás* főszereplőjét eljátszó David Hemmings szerepeltető Dario Argento-klasszikus, a *Mélyvörös* (Profondo Rosso, 1975),<sup>3</sup> Brian De Palma *Halál a hídon* (Blow-out, 1981) című, Antonioni filmjét már eredeti címében is megidéző pszichothrillerje,<sup>4</sup> és Peter Strickland *Berberian Sound Studioja* (2012) pedig a *Magánbeszélgetés*en keresztül és a *Halál a hídon* miatt közvetetten kapcsolódik a *Nagyításhoz*.<sup>5</sup> Továbbá Kovács András Bálint Antonioni filmjét mint a modern filmművészetből a posztmodernbe átvezető alkotást és Peter Greenaway *A rajzoló szerződése* (The Draughtsman's Contract, 1982) című történelmi konspirációs thrillerjét mint a posztmodern képértelmezés példáját hasonlítja össze.<sup>6</sup> S a kortárs filmben is találkozhatunk a valóságrogzítás hatalmi és etikai kérdéseit feszegető bűnügyi filmekkel úgy, mint Joel Schumachertől a *8mm* (1999), Michael Haneke *Rejtélye* (Caché, 2005)<sup>7</sup> vagy Dan Gilroy az elmúlt években bemutatott riporterfilmje, az *Éjjeli féreg* (Nightcrawler, 2014).

A továbbiakban három-három reprezentáns, hang- és képrögzítéssel foglalkozó bűnügyi filmet (*Magánbeszélgetés*, *Halál a hídon*, *A rajzoló szerződése*, *Rejtély*, *Berberian Sound Studio*, *Éjjeli féreg*) vizsgálom meg, melyekben a műfaji konvenciók felülíródnak, minthogy a sokszor nem hivatásos, hanem önjelölt nyomozó főhősök a technikai eszközök segítségével nemhogy képtelenek megoldani a bűntényt (*Magánbeszélgetés*, *Halál a hídon*, *A rajzoló szerződése*), de bizonyos esetekben maguk is bűnt követnek el ténykedésükkel (*Rejtély*, *Berberian Sound Studio*, *Éjjeli féreg*). Fő kérdésem az, hogy miért jelenik meg ez az alternatív, jórészt szerzői filmekhez köthető bűnügyi tematika a tradicionális, konformista bűnügyi filmek mellett. Feltevésem pedig az, hogy ezek a filmek a XX-XXI. század egyik legfőbb folyamatára reflektálnak, a konformista bűnügyi filmekkel szemben nem feloldani, hanem problematizálni kívánják korunk reprodukciós csúcstechnológiáival kapcsolatos kérdéseket. Azaz ahogy a technika egyre professzionálisabb és kifinomultabb utómunkálatokra ad lehetőséget, az ember minden korábbinál tökéletesebben képes

<sup>3</sup> A *Nagyítás* és a *Mélyvörös* kapcsolatáról bővebben: GREFF András, Egy másik szerelem krónikája. Argento és Antonioni, *Filmvilág*, 2007/4, 30-32.

<sup>4</sup> A *Nagyítás* és a *Magánbeszélgetés* közti kapcsolatáról bővebben lásd Brian De Palma 1974-es interjút Francis Ford Coppolával: Brian DE PALMA, The Making of The Conversation. An Interview with Francis Ford Coppola, *Filmmakers Newsletter* 1974 (május), 30-34.

<sup>5</sup> A *Berberian Sound Studio*t általában a *Magánbeszélgetés*hez és a *Halál a hídon*hoz szokták kötni (például: <https://www.theguardian.com/film/2012/sep/02/berberian-sound-studio-review-french>) témája miatt, mivel egy hangmérnökfilm, melyben a bűnügyet, a rejtélyt a hangtechnika segítségével lehetne megoldani. Illetve Peter Strickland rendező maga is emlegeti Coppola és De Palma műveit vele készült interjúkban (például: <http://www.prae.hu/index.php?route=article%2Farticle&aid=6236>).

<sup>6</sup> Kovács, *A modern film irányzatai*, i.m., 413-422.

<sup>7</sup> A *Rejtély* és a *Nagyítás* például e cikkben kerül összehasonlításra: <https://filmquarterly.org/2006/06/01/cache/>.

manipulálni a reprodukált valóságot. Ugyanakkor az egyén ennek következtében elveszti hatalmát nemcsak a társadalom, de saját élete fölött is, mint-hogy a politikai-gazdasági szervezetek a huszonegyedik század felé haladva a különböző médiumok (film, média, virtuális valóságok stb.) segítségével totális kontrollt építenek ki az információk feldolgozásával, szűrésével, a sajtó és a média manipulálásával, valamint a társadalom tagjainak megfigyelésével (lásd a hetvenes években a Watergate-botrányt vagy a közelmúltbeli Edward Snowden-féle NSA-botrányt).

### *Omnipotens és impotens detektívek*

A klasszikus bűnügyi filmek egyik fő ihletforrása a tizenkilencedik században népszerű detektívregény, kiváltképp sir Arthur Conan Doyle Sherlock Holmes-mítosza. Miként Siegfried Kracauer detektívregényekről írott elemzéséből is kiderül, a detektív figurájában a széttagolt, egyre kaotikusabb és átláthatatlanabb modern társadalom vágyképe testesült meg. A társadalmat alkotó egyének Kracauer szerint lélekrészecskéket képviselnek, mivel a modern társadalomban az ember valamilyen nagy Egésznek a részeként, atomjaként, az egész maradványaként létezik. A detektív viszont egy, a személytelen törvények által megkötött igazságszolgáltatás és a töredezett egyének összességéből álló társadalom felett álló omnipotens hős, aki a Ráció, az intellektuális képességei birtokában képes a töredékekből, az „ember-mozaikokból” újból összerakni az Egészet. Vagyis a detektív a Sherlock Holmes- és a Conan Doyle-féle történetkehez hasonló alkotásokban képes átlátni a káoszt, és a különféle, átlagember számára értelmezhetetlen jelekből összerakni a bűntényt mint ok-okozati összefüggésekből álló narratívát. Sőt Kracauer szerint a detektív számára a nyomozás nem is az igazság felderítésének, hanem a már meglevő hipotézisének pusztá bizonyítási folyamata. Siegfried Kracauer ezért is tartja úgy, hogy a detektívregény tulajdonképpen negatív ontológia, mert a benne szereplő emberek létértelmüket pusztán a detektív által képviselt Ráció miatt nyerik el. Tehát a detektív tevékenységében totalitásra törekszik: a transzcendentálisnak, rejtélyesnek, irracionálisnak tűnő sötét erőket a detektívregény csak azért idézi meg, hogy a Rációt birtokló, a teljességet uraló detektív kiiktassa, megcáfolja a mágikust és a megmagyarázhatatlant. Ugyanakkor Kracauer azt is kiemeli, hogy a detektívregény megoldásait, végkifejletét tekintve mégis irracionális, hiszen nem valódi megoldásokat kínál, hanem olyan „mennyországot” hoz a Földre, mely valójából nem létezik.<sup>8</sup> Röviden: vágyteljesítő funkcióval bír a detektívregény, mely a világban elveszett egyén számára nyújt biztos támpontot, s megerősíti a Rációba, a tudományos-technikai pozitívizmus által uralt valóságba vetett hitét.

<sup>8</sup> Siegfried Kracauer, *A detektívregény. Értelmezés – Történelem: a végső dolgok előtt*, Budapest, Kijárat, 2009, 9-96.

A klasszikus vagy konformista bűnügyi filmek a mozi hőskorától napjainkig gyakorlatilag ugyanezt a sémát és világértelmezést viszik tovább, legfeljebb korrigálnak a Sherlock Holmes-féle történeteken, hogy korszerűbbé tegyék ideológiáját az aktuális közönség számára. A Buster Keaton főszereplésével készült *Sherlock Jr.*-ban (1924) egy mozigépész detektív tanonc a főhős, aki csak álmodzik arról, hogy egyszer majd nagy nyomozó lehessen, azonban a valóságban képtelen megvalósítani ezirányú ambícióit. A mozi lesz a megoldás a főhős problémájára, mivel egy előadás közben a fiú elalszik, és azt álmodja, hogy a vásznon látott bűn-melodrámba képes lesz belépni. A filmbeli film cselekményvilágába átkerülve pedig bár Buster Keaton-módra, komikus jelenetekben, de a fiú sikeres detektívvé válik (azaz leleplezi szerelmi riválisát, aki a valóságban eltulajdonította a szeretett nő édesapjának óráját). Vagyis az ekkoriban még fiatal médium, a film mint technikai eszköz révén kap a fiú egy olyan bűnesetet, azaz bűnügyi történetet, melyben omnipotens hőssé válhat. Ez az önreflexív gesztus pedig természetesen arra is felhívja a figyelmet, hogy a mozinéző elsősorban azért látogatja a filmszínházakat, hogy egy idealizált karakterrel, idealizált világban, egyértelmű normák között szimbolikusan szembe nézzen a széttagolt és nehezen értelmezhető valóság leegyszerűsített problémáival.

Kulcsszerepe lesz a technikának Alfred Hitchcock *Hátsó ablak* (*Rear Window*, 1954) című filmjében is, melyben a főhős Jeffries fotóriporter, azonban egy balesetben eltörte lábát, így ideiglenesen lakásához és egy tolókoszihoz van kötve. Unalmas napjait azzal tölti, hogy a szemközti épülettömböt figyeli, szomszédjait kukkolja. Ez a szituáció a nézőnek a mozizás élményét juttathatja eszébe, és számos feminista elemző mutatott rá, hogy az átmenetileg paralizált férfi a metaforikus filmnézés (vagyis a voyeurizmus) által tartja fenn hatalmát, illetve szellemi munkával kompenzálja fizikai aktivitás hiányát.<sup>9</sup> Ezt az értelmezést erősíti meg a cselekményfordulat, mikor Jeffries barátnőjét a szemközti lakásba küldi, hogy a feltételezett gyilkosság után nyomozzon. Így a férfi barátnője bekerül a „fikcióba”, és távcsövén, objektívjén (amivel a szomszédokat kukkolja) át a tekintet tárgyává változtatja a nőt, aki a férfi sérülése miatt – a patriarchális társadalom ideológiája szerint – túl aktívvá, maszkulinná vált. Azzal viszont, hogy ismét a tekintet tárgyává válik, Jeffries újra visszaszerzi uralmát a nő felett.

S ennél még fontosabb, önreflexív jelenet a *Hátsó ablak* cselekményben a végső leszámolás, mikor a gyilkos észreveszi Jeffries-t, és éjszaka megtámadja őt a saját lakásán. A fotóriporter fegyver híján saját munkaeszközét, vakuját használja fel ahhoz, hogy a sötétben támadó gyilkost elvakítsa, feltartóztassa, míg barátnője meg nem érkezik a segítséggel. Így bár végső soron a konvenciókkal szemben a nő menti meg a bajba jutott férfit, azonban Jeffries a képrögzítő technikával harcol a bűnöző ellen, kvázi lefotózza, „képpé teszi” a szomszéd férfit, hogy megállítsa.

<sup>9</sup> Lásd Laura Mulvey klasszikus elemzését. Laura MULVEY, A vizuális élvezet és az elbeszélő film, *Metropolis*, 2000/4. 12–23.

Miként a filmnek és a fotónak a *Sherlock Jr.*-ban és a *Hátsó ablakban*, úgy döntő szerepe van a videotechnikának a bűneset megoldásában a Thomas Harris regényéből készült, Brett Ratner-féle Hannibal-film, *A vörös sárkány* (Red Dragon, 2002) cselekményében. Mint általában a Thomas Harris-féle történetekben, úgy ebben a filmben sem a sorozatgyilkos pszichológus Hannibal a bűnöző, hanem egy másik férfi, akit egyszerre üldöz és tanít az emberevő Lecter doktor. *A vörös sárkányban* különösen érdekes a konfliktus az elfogandó sorozatgyilkos, a címszereplő Francis Dolarhyde és a főhős detektív, Will Graham között. Dolarhyde egy festmény megszállottjaként gyilkol (William Blake: *A Nagy Vörös Sárkány*), áldozatait amatőr családi videofilmek alapján választja ki (mivel videotékában dolgozik), és a lemészárolt családtagokat „átváltoztatja”, azaz szemük helyére tükörszilánkokat rakva csoportképet készít róluk. Persze az FBI nem tud a Fogtündérnek gúnyolt sorozatgyilkos ténykedései és a videofelvételek közti összefüggésről, ezért is hívják vissza a nyugdíjba vonult Will Grahamet, aki tulajdonképpen Sherlock Holmes huszonegyedik századi megfelelője, mivel különleges képessége, hogy a tett színhelyén intuíciói alapján képes rekonstruálni a bűnesetet. Azaz Dolarhyde mint „filmkészítő”, mint „művész” gyilkosságait mint „műalkotásokat”, Will, a nyomozó mint „néző” vagy elemző értelmezi, fordítja le, teremt összefüggéseket a megtalált, a videofelvételek felé mutató nyomok és a home videók között. Persze Willt Hannibal vezeti rá a megoldásra azáltal, hogy felhívja a detektív figyelmét arra, hogy ne csak nézzen, hanem lásson is, mivel az amatőr videókat párszor már megnézte a férfi, de nem látta meg a kapcsolatot a gyilkos és az ártalmatlannak tűnő családi képsorok között (hiszen a videostúdióban dolgozó Dolarhyde a megrendelők családi videói alapján választotta ki áldozatait, illetve mérte fel a terepet).

Így a bűneset megoldásának kulcsa *A vörös sárkányban* is egy technikai eszköz, egy valósággrögztető médium, a családi videófelvétel, melyet ugyan önmagában nem tud értelmezni Will, azonban a fotókat és a többi bizonyítékokat az amatőr videókkal együtt interpretálva összeáll a fő „történet”. Vagyis a zseniális, omnipotens detektív itt két karakterben osztódik szét. Hannibal birtokolja a rációt, a totális tudást, azonban ő a törvény túloldalán áll, és nem áll érdekében a tanítványaként kezelt Dolarhyde-ot egyszerűen a rendőrség kezére játszani, így csak rébuszokban beszél Willel, egykori páciensével. Will is vonakodva áll vissza a törvény oldalára, de mivel Hannibal neki is mestere volt, és Dolarhyde-hoz hasonlóan a múlt démonaival küzd, saját lelke megmentése végett elvállalja az ügyet, és mivel ő szabadon mozoghat, ő képviseli a cselekvőt, de korlátozott tudású detektívet.

Az említett három bűnügyi film három különböző filmtörténeti korszakból származik, mégis ugyanúgy kezelik a modern, civilizált tömegtársadalmak alapproblémáját, hogy az egyén elveszik a világban, fragmentálódik, részterületekre szakad szét, és egyre kevésbé tudja átlátni nemcsak a teljességet,

de saját privátszféráját is. Császi Lajos a krimi elemzésével kapcsolatban alapítja meg, hogy e bűnügyi műfaj kollektív identitás kialakítására törekszik, mivel a modern világban destabilizálódik az egyén identitása. A modern ember a fragmentumok világában él, és az élete nem szól másról, mint az önazonosság (re)konstrukciójára tett kísérletek sorozatáról. A populáris kultúra Császi szerint arra törekszik, hogy egyfajta identitást szolgáltatson a befogadónak, aki a különféle történetekben az emberi sors irányíthatóságának illúzióját tapasztalja meg. A krimikben aktív, cselekvőképes hősök jelennek meg, akik bár különleges képességű figurák, ugyanakkor ismerős, hétköznapi emberek, emiatt rajtuk keresztül, velük azonosulva a befogadó képes kitörni a világ káoszából másfél-két órára. A bűnügyi történetek leegyszerűsítik, átláthatóbbá teszik az világot, és egy olyan valóságértelmezést mutatnak fel, melyben a morálisan jó és a morálisan rossz világosan elkülöníthetők egymástól. Éppen ezért a krimik, illetve általában a konformista bűnügyi filmek oszcillálnak a káosz és a tökéletes rend között, s egyszerre szórakoztatnak és orientálják a befogadót, minthogy bennük az emberek, a társadalom aktuális vágyai (például a morális egyértelműség helyreállítása) teljesülnek be szimbolikusan.<sup>10</sup>

Az említett három konformista bűnügyi film, illetve a *Mélyvörös* és például a *Columbo: Gyilkosság hangjegyekkel* (Murder with Too Many Notes, 2000) is ezt a Császi Lajos által is leírt ideológiát képviselik. A nyomozó a *Sherlock Jr.*-ban, a *Hátsó ablakban* és *A vörös sárkányban* a kép(technika), míg a *Mélyvörösben* és az említett *Columbo*-epizódban a hang(technika) segítségével jut el a megoldáshoz. Ezek a krimik és thrillerek azt állítják, hogy bár (morális) káosz van a világban, de egy briliáns elme a technikai apparátust a saját szolgálatába állítva, illetve a gyilkos által felhasznált technológiákat a bűnöző ellen fordítva képes helyreállítani a rendet. Azaz a konformista bűnügyi filmek szembe mennek a XX-XXI. század tendenciáival, és továbbra is azt állítják, amiben a Felvilágosodás korától a Nagy Háborúig, a XX. századi tömegmészárlásokig hitt a modern (felvilágosult és romantikus) ember, hogy a ráció, a tudomány és a technika vívmányai jobbá, átláthatóbbá, rendezettebbé tehetik a világot. Az ipari forradalom vadhajtásai (környezetszennyezés, munkanélküliség a gépesítés miatt stb.), a XX. század tömegpusztító fegyverei (harci gázok, atombomba, biológiai fegyverek stb.) és a XXI. században az ember ellen fordított digitális apparátusok (internet, közösségi oldalak, webkamera, virtuális valóságok, okostelefonok stb.) rácáfoltak a XVIII-XIX. századi tudósok, értelmiségiek, politikusok és művészek állításaira. Az alternatív bűnügyi filmek mint a *Nagyítás*, a *Magánbeszélgetés*, a *Halál a hídon*, *A rajzoló szerződése*, a *Rejtély*, a *Berberian Sound Studio* és az *Éjjeli féreg* éppen a konformista krimik és thrillerek cáfolatát cáfolják meg, azaz azt állítják, hogy az önmagát omnipotensnek képzelő hős ugyanúgy áldozata a káosznak és a hatalom által irányított technikai apparátusnak, mint a többi ember, és ha omnipotensek akarnak lenni, szükségképp immorálissá válnak.

<sup>10</sup> Császi, *A krimi mint morális tanmese*, i.m., 106-144.

## Csapdák, labirintusok, paranoia

Az alternatív bűnügyi filmek legjellegzetesebb képviselői a francia lírai realista bűnfilmek (*Állat az emberben* [La bête humaine, 1938], *Ködös utak* [Le quai des brumes, 1938]) és amerikai leszámazottak, a film noirok (*Holtan érkezett* [D.O.A., 1950], *Blast of Silence* [1961]), melyek közvetlenül reflektáltak a két világháború után radikálisan átalakuló társadalmi állapotokra. Bár a film noirok között is vannak konvencionálisabb bűnügyi filmek, de sokszor ábrázolják hőseiket világban elveszett figuraként. *A sanghaji asszonyban* (Shanghai Express, 1948) és a *Nightmare*-ben (1956) is fontos szerepet kap a nyomozó hőst becsapó tükörlabirintus vagy csapda, míg a *Gyilkosság, édesemben* (Murder my Sweet, 1944), a *Holtan érkezettben* vagy a *Csókolj halálosan* (Kiss Me Deadly, 1955) című filmben a főszereplő detektívet megmérgezik, elkábítják, cselekvésképtelenné teszik a cselekmény egy pontján. Azaz a második világháború utáni fősodorbéli bűnügyi filmekben gyakran veszt el a hős a kontrollt nem pusztán úgy, mint a *Hátsó ablakban*, hogy csupán mozgáskorlátozottá válik, hanem az antagonisták kijátsszák, félrevezetik vagy öntudatlan állapotba kényszerítik.

Eyal Chowers a tömegtársadalomban élő egyén alapélményeként írja le a csapdába esettség (entrapment) érzését, ami a film noirokban vagy a *Nagyításban*, a *Magánbeszélgetésben* és a többi, elemzésre kerülő alternatív bűnügyi filmben is megjelenik. Chowers a csapdába esettségen kívül a labirintusmetaforát alkalmazza a modern egyén krízisének jellemzésére, és ezeket az alaptapasztalatokat a XVIII. századi tudományos-technikai fejlődésből vezeti le. Avagy az emberi civilizáció minél felvilágosultabb és összetettebb lett, annál nagyobb mértékben fordult az ember ellen. Persze az egyén egyfelől képes nagyokat álmodni, azonban a szerteágazó civilizációban, az egyre bonyolultabb és átláthatatlanabb gazdasági, politikai, társadalmi és kulturális intézmények (hivatalok, vállalatok, nukleáris család, emberi humántudományok stb.) éppen dehumanizáló és demotiváló hatásúak. Az egyén hiába hisz az individuum autonóm erejében, a rációban és a pozitívizmusban, az említett intézmények bonyolultságuknál fogva épp, hogy akadályozzák az önmegvalósításban.<sup>11</sup> „A távolság tapasztalata, s a társadalom elérhetőségéért folytatott küzdelem határozza meg a modern egyént a szociális intézményekkel és a tradícióikkal való kapcsolatában [...]” – írja Eyal Chowers.<sup>12</sup>

Továbbá Chowers szerint az ember nemhogy nem omnipotens, de még ahhoz is elégtelen a hatalma, hogy felismerje saját korlátait, vagyis nemcsak nem tudja formálni a jelent, de menekülni sem tud előle. A szerző Max Weberrel idézi, aki azt állítja, hogy a tömegszervezetek által uralt világban a jelentés elillan és kiüresedik. Ezt a tézist mintegy tovább fejti Michel Foucault,

<sup>11</sup> Eyal Chowers, *The Modern Self in the Labyrinth. Politics and the Entrapment Imagination*, Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press, 2004, 1-8.

<sup>12</sup> CHOWERS, *i.m.*, 4

aki szerint a tudományos nyelvezet kialakítása is azt a célt szolgálja, hogy az embert mint társadalmi lényt a hatalom kontrollálni tudja. A Foucault-i biohatalom fogalma például a gyógyszerfejlesztésben nyilvánul meg, mint-hogy az orvostudomány azt feltételezve fejleszt ki különböző hatóanyagokat, hogy az emberek biológiai értelemben hasonlítanak, az egyéniség így ebben a vonatkozásban elveszti értelmét. Ezért – mint Chowers megjegyzi – az embert például az egészségügyben az ugyanazság réme fenyegeti, hogy olyan kategóriákba zárják be őt, amelyek a tudományos nyelvezet miatt ismeretlenek az egyén számára.<sup>13</sup> *„Elvesztettük az észbe mint vezérelvbe vetett hitünket, mely a történelmet vakmerően a saját uralma alá vonta volna: a mi politikánk (már, ha nevezhetjük ezt így) nem annyira az, hogy megtaláljuk a nyerőképes ideológiát és a helyes intézményi struktúrát, hanem sokkal inkább az, hogy javítsuk a saját belső integrációnkat és szerzői jogunkat a saját énünk felett. Valóban, elérkeztünk odáig, hogy a társadalmi tér túl erősnek, fragmentáltnak és amorfnak tűnjön ahhoz, hogy engedjen a mélyreható átalakításnak; ez a világ egyre inkább azt kínálja lakóinak, hogy vagy működjenek együtt egyénileg a dehumanizációs folyamatában, vagy vegyenek részt destruktív, erőszakos kitörésekben lázadások és terror formájában.”*<sup>14</sup>

*„A hétköznapi ember semmin sem szeret elidőzni. Mindig sürgeti valami. Ugyanakkor önmaga érdekli a legjobban, főleg az, hogy mi lehetne belőle. Ezért szereti a színházat, a színdarabokat, ahol kedvére válogathat a sorsok közül, ahol az élet költészetét kapja az élet keserűsége nélkül.”* – írja Albert Camus.<sup>15</sup> Camus a modern embert abszurd embernek tartja, és metaforájaként használja Sziszüphosz mítoszáét. Sziszüphosz görög mitológiai hős, akit az istenek megbüntetnek, amiért szembeszáll velük és ismeri titkaikat. Ezért arra ítélik, hogy egy sziklatömböt fel kell görgetnie egy meredek hegy csúcsára, mely onnan azonnal visszagurul, és Sziszüphosz kezdheti előlről a műveletet. Albert Camus szerint ez a hasztalan és reménytelen munka a régi világ emberét elborzasztotta, mert teljes mértékben értelmetlen cselekedetnek tartották az antik társadalmakban. Camus azonban Sziszüphoszt egészen másképp értelmezi, mint az ókori görögök. A szerző úgy véli, hogy a mitológiai hős abszurd hős, aki szenvedését szenvedéllyé változtatja, és ez teszi őt abszurdá. Mert a kővel végzett értelmetlen munkát felvállalja, és az istenek megvetésének szimbólumává teszi. Ezért Sziszüphosz egy tudatos, tragikus hős, aki felvállalja a Semmi beteljesítését, mivel a kő visszagurulása után nem adja fel, hanem folytatja a műveletet a végtelenségig. Camus szerint ugyanilyen természetű a modern munka és az én megszervezésére tett kísérlet is. Mint Sziszüphosz, a huszadik század abszurd hőse is minduntalan kudarcot vall saját élete uralásában és identitása felépítésében, azonban a kudarc ellenére élete végéig folytatja ezt a hasztalannak tűnő cselekvést.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> CHOWERS, *i.m.*, 1-8.

<sup>14</sup> CHOWERS, *i.m.*, 8.

<sup>15</sup> Albert CAMUS, *Sziszüphosz mítosza*, Budapest, Európa Diákkönyvtár, 2011, 349.

<sup>16</sup> CAMUS, *i.m.*, 390-394.

A XX. század tehát annak a története, hogy az egyén miként vesztette el uralmát a világ és saját identitása felett. Antonioni *Nagyítása* Kovács András Bálint szerint ennek a létállapotnak, illetve a Semmi hatalmának az elfogadásáról szól. Ugyanakkor a *Nagyítás* Kovács szerint átmenetet képez a modernből a posztmodern filmművészetbe, mivel a *Nagyítás* főhőse megérti, hogy a valóság a technikai reprodukció által egyáltalán nem adható vissza teljes mértékben, a nagyítás által torzul, módosul, majd teljesen kiüresedik a kép jelentése. A jelentés helyén maradt hiány, a Semmi – miként Kovács András Bálint megfogalmazza – a közös tudás az egyetemesség, az egyetemes értékek elvesztéséről.<sup>17</sup> Azaz Antonioni sziszüphoszi hőse elfogadja, hogy a képe semmit sem ábrázol, és képtelen megismerni fotójának felnagyítása által az igazságot, így átadja magát a film végén az értelmetlen, abszurd pantomimjátéknak, ami nyilvánvalóan a fotós lehetetlen bűnfelderítő akciójának metaforája.

A (poszt)modern egyén pedig nemcsak azért nem tudja átlátni a társadalmi, politikai és gazdasági-termelési rendszert, és megszervezni önmagát, mert a modern technika bonyolultsága miatt egyre szerteágzóbbá váltak a folyamatok és szakterületek, hanem mert a hatalom tudatosan használja fel a technikai tudást és a csúcstechnológiákat a társadalom kontrollálására. Herbert Marcuse a hatvanas évekbeli fő művében, *„Az egydimenziós ember”*-ben egyenesen azt állította, hogy a technikai-rationális hatalom az ésszt az ember ellen fordította, ugyanakkor a gazdasági-politikai intézményrendszer kiismerhetetlen és irracionális. A csúcstechnológiáknak köszönhetően a modern társadalmak képesek nagy mennyiségben legyártani olyan termékeket, melyek valójából luxuscikkek, nincs szüksége rájuk az embereknek, azonban a hatalom alapszükségletekként állítja be azokat, melyek megszerzéséért bérmunkát kell vállalnia a dolgozónak. Az ember így a technikai apparátus és a fogyasztási cikkek rabjává válik. S mivel a rendszer jólétinek mutatja fel magát, a technikai kontroll elleni bárminemű lázadást irracionálisnak minősíti a hatalom, mivel a vezetők értelmezése szerint a tudományos-technikai fejlődés és az ész ellen való mindennemű kritika.<sup>18</sup> *„A társadalmi kontroll uralkodó formái új értelemben technikaiak. Igaz, a termelő és romboló apparátus technikai struktúrája és hatékonysága volt az egész újkorban az egyik fő eszköze annak, hogy a népeiséget alá vessék a fennálló társadalmi munkamegosztásnak.”* – írja Marcuse.<sup>19</sup>

Miként Marcuse, úgy Sheldon S. Wolin szerint is a totalitárius diktatúra, kifinomult, kifordított változatát teszi lehetővé a modern technikai apparátus (a szerző az „inverted totalitarianism” fogalmat használja). Wolinnél a kulcs a média és a tömegkommunikáció. Bár a szerző a Bush- és az Obama-érát elemzi, de megállapításai igazak a demokratikus jogállamot egyre direktebb módszerekkel lazító európai kormányzatokra is. Wolin szerint a politikai hatalom

<sup>17</sup> Kovács, *A modern film irányzatai*, i.m. 360-369.

<sup>18</sup> Herbert MARCUSE, *Az egydimenziós ember*, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1990, 21-40.

<sup>19</sup> MARCUSE, i.m., 31.

(melyet már sokkal inkább a gazdasági szféra vezetői birtokolják – ezért is beszél a szerző „menedzselt demokráciá”-ról) a média kontrollálásával gyakorlatilag felszámolja a sajtó- és szólásszabadságot, mivel az információk a kormánykézen levő médiumokban szűrőn keresztül jut el az emberekhez. Így alakult ki a 2001-es terrortámadás után a „9/11-mítosz”, melyet médiaképek és sajtófotók révén alakított ki a hatalom, és a 9/11-es narratívára hivatkozva, az embereket a káosz rémével riogatva legitimálta a Bush-kormányzat a közel-keleti akciókat, illetve a társadalom széles körű megfigyelését az interneten és az okostelefonokon keresztül.<sup>20</sup> Mindezt pedig az Obama-kormányzat is folytatta, ahogy az a Snowden-ügyből is kiderült.

A XXI. század embere számára tehát még erősebb lehet a csapdába esettség (entrapment) érzülete, joggal beszélhetünk ismét globális szintű paranoiáról, mely a hidegháborús korszakot is uralta. A publikus és a privát az internet korában végérvényesen összemosódik, és nem véletlenül terjednek el olyan összeesküvés-elméletek, hogy ha nem ragasztjuk le laptopunk kameráit, kitesszük magunkat a nemzetközi szintű megfigyelésnek, mivel, mint Edward Snowden is elmondta a *Citizenfour* (2014) című dokumentumfilmben, az NSA szakemberei képesek bekapcsolni a látszólag nem funkcionáló kamerát. A Michel Foucault által leírt panoptikusság tehát globális szinten valósággá vált. Foucault-nál a Panopticon hasonló elven működik, mint a világhálóval összekapcsolt technikai apparátus (kamera, mikrofon). A gyanútlan szörfölő a foucault-i tökéletes börtön rabja, aki nem tud róla vagy legalábbis nem érzékeli, hogy megfigyelik, mivel a fegyelmező, megfigyelő hatalom egyoldalú kapcsolatban áll a megfigyelttel, azaz rejtőzködik. S mint az NSA-botrány kapcsán is láthattuk, a hatalom nemcsak államosította a panoptikus apparátust, hanem globálisan kiterjesztette, mivel nemcsak amerikai, de európai adatbázisokhoz is hozzáfértek az amerikai ügynökök. Ahogy Foucault-nál, a megfigyelés helyhez köti az embert az információs társadalomban, mert például okostelefonjaink vagy tabletjeink révén bármikor lenyomozhatók vagyunk.<sup>21</sup> Sőt, a szolgáltatások, a közösségi média buzdít is arra, hogy aktuális tevékenységeinkről folyamatosan információkat osszunk meg.

Így a szubjektum már nemcsak elidegenedik, hanem az állandó megfigyeltség miatt megszűnik (privát) individuumnak lenni, illetve magát a technikai reprodukciónak (selfie-k, közösségi oldalakon egy ideális én megszerkesztése stb.) alávetve az egyén megszűnik egyedi és megismételhetetlen szubjektumnak lenni. „A kulturális patológia dinamikájában bekövetkezett változást úgy jellemezhetjük, hogy a szubjektum elidegenedésének helyét

<sup>20</sup> Sheldon S. WOLIN, Inverted Totalitarianism. How the Bush regime is effecting the transformation to a fascist-like state, *The Nation* 2003 (május), <https://www.thenation.com/article/inverted-totalitarianism/>; WOLIN, *Democracy Incorporated. Managed Democracy and the Spectre of Inverted Totalitarianism*, Princeton – Oxford, Princeton University Press, 2008.

<sup>21</sup> A panoptikusságról: Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés. A börtön születése*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1990, 267-309.

átvette a szubjektum széttöredezése.” – írta Fredric Jameson a nyolcvanas években a posztmodern paradigmaváltás jellemzésekor.<sup>22</sup> Jameson szerint a posztmodern felé haladva a tömegtársadalmak emberének tapasztalata egyre inkább a skizofrénia lesz, amennyiben minden szituációban korábbi társadalmi-kulturális mintázatokat hasznosít és ölt magára ironikus önreflexió nélkül (ezt nevezi a szerző pastiche-nak).<sup>23</sup> Így jutunk el a *Nagyítás* még egészen a film végéig következetes és a Nagy Egészet kutató, önmagát végül a Semminek megadó fotósától az *Éjjeli féreg* már kezdettől fogva nihilista, képmutató és köpönyegforgató, önjelölt híradósáig, akit nem az igazság, csupán a szenzáció és a karrier érdekel balesetek és bűnesetek felderítésekor.

### A kép mint bizonyíték és büntárgy

Antonioni *Nagyítása* tehát az egyik első modernista bűnügyi film volt, mely reflektált a tömegtársadalomban élő egyén alapélményére, az elveszettségre, a csapdába esettségre, melynek mértéke a technológiai fejlődéssel egyenes arányban növekedett. Az elemzésre kerülő, a kép- és hangrögzítéssel foglalkozó bűnügyi filmeket időrendbe állítva ez a folyamat követhető le.

A képrögzítést és a bűnesetet összekapcsoló filmek közül a *Nagyítás* a leginkább optimista, mivel fotósa, Thomas a játékidő jelentős hányadában még hisz a fényképben mint a valóságot maradéktalanul reprodukáló technikai vívmányban. Antonioni antihőse szakmájának profija, rutinszerűen bánik a kamerával mint fegyverrel, és mikor a kulcsjelenetben, parkban kattintgat, szinte a véletlenre bízva a fotó sikerességét, bízva abban, hogy a kamera objektívje által rögzített felvételek valamilyen értelmes, jól felismerhető, jelentéssel bíró valóság-részletet adnak vissza az előhívás után. Az analóg technikában a jelfolytonosság, a fény és a fénnel reakcióba lépő fényérzékeny nyersanyag biztosítják, hogy az előhívott képen minden olyan tárgy rajta legyen, ami visszaverte a látható fényt. Azonban a nagyítási folyamat mintegy a technika korlátaira is rávilágít, mivel az elkapott gyilkossági jelenet túl távoli ahhoz, hogy egyértelmű bizonyítékként szolgáljon. Minél kisebb részletet nagyít fel a fotós, annál inkább eltűnik a kép konkrét jelentése, és annál absztraktabbá válik a végeredmény. Vagyis a *Nagyítás* főhőse saját szakterületének csapdájába esik, a rutinfolyamat és a felvétel minősége miatt a bűntény megoldhatatlanná válik. Ráadásul Antonioni fotósának esélye sem lesz egy újabb kísérletet tenni, mert a gyanúsított nő ellopja tőle a tekercset. Tehát a technikai apparátus a „detektív” ellen fordul, a bűnözők győznek. Illetve az sem derül ki a *Nagyítás* végére, hogy egyáltalán tényleg az történt-e meg, amit a fotós megsejtett, vagy valami egészen más.

<sup>22</sup> Fredric JAMESON, *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, Budapest, Noran Libro, 2010, 35.

<sup>23</sup> JAMESON, *i.m.*, 23-73.

Ennyiben a *Nagyítás* már a posztmodernre jellemző tematika felé tekint ki, miszerint a fikció (a pantomimjáték) győz a valóság (a gyilkossági ügy felderítésére tett kísérlet és a fotó) felett. Peter Greenaway kosztümös filmje, *A rajzoló szerződése* már kezdettől szakít azzal, hogy az alkotói folyamat az objektív valóságot reprodukálja. A történet főszereplője Mr. Neville, egy neves festő-rajzoló művész, aki megrendelésre készít képeket arisztokratáknak, előkelőségeknek, befolyásos embereknek a XVII-XVIII. századi Angliában. A festő és a fotográfus között alapvető különbség, hogy a festőművésznek akármilyen technika eszközök is állnak rendelkezésére (a fényképezőgép őse, a camera obscura vagy a filmben is látható fémkeret, melynek segítségével Mr. Neville részekre osztja a látható teret), a valóságot soha nem képes olyan tökéletes pontossággal reprodukálni, mint a kamera objektívje. A fénykép a fény által elindított kémiai reakció révén jön létre, az embernek csak annyi szerepe van benne, hogy lenyom egy gombot, illetve beállítja a kamerát (a digitális fényképezőgép természetesen már bonyolultabb, ezek a megállapítások kizárólag az analóg kamerára érvényesek). Ellenben a festő-rajzoló legfeljebb egy vázlatot tud alkotni a rendelkezésére álló technikai eszközökkel, a színvilág, a rajz/festmény stílusa már nem objektív, hanem szubjektív szempontok szerint konstruálódnak, nagyban függenek az alkotó fizikai adottságaitól. A fényképnél a fényérzékeny nyersanyag és az esetlegesen felhelyezett szűrők, míg a rajznál és festménynél a művész szubjektuma és kezűgyessége határozza meg a reprodukció milyenségét. A posztmodern éppen ezért kapcsolódik szorosán össze a digitális technikával, mivel a digitális kép sokkal könnyebben és észrevehetetlenebb módon manipulálható, mint az analóg, mivel a digitális kép ezüst-nitrit réteg helyett elektromos jelekből, képpontokból (pixelek) tevődik össze. Ezért a legkisebb részletig módosítható a digitális kép, mely miatt Lev Manovich új médiáról (kulturális szoftverről) beszél, melynek ugyanúgy részei a digitális filmek, a videojátékok és a virtuális valóságok. Manovich szerint a digitális film alapjellemezője a mély remixelhetőség (deep remixability), minthogy az új digitális kép minden elemében manipulálható, módosítható úgy, hogy közben továbbra is hiteles reprodukciónak tűnjön.<sup>24</sup>

*A rajzoló szerződésében* ugyan a valóság rögzítés egy klasszikus, ősi technikával (rajz) történik, azonban a történetben a digitális képpel kapcsolatos posztmodern jellegzetességek jelennek meg Mr. Neville alkotásaiban, illetve Greenaway filmjében. A címszereplő rajzoló egy bizonyos Mr. Herbert birtokán köteles 12 vázlatot készíteni a villáról és környékéről. A férfi egyetlen kikötése az, hogy semmilyen személy nem szerepelhet a képeken. Ezért igyekszik úgy elrendezni a terepet, hogy kizárja az emberi tényezőt. Vagyis Mr. Neville nem a képet, hanem a rögzítendő valóságot manipulálja, hogy a képein egy tökéletesebb világot tudjon megteremteni (vagyis digitális utómunka helyett a rajzoló „előmunkát” végez, a terepet készíti elő).

<sup>24</sup> Lev MANOVICH, *The Language of New Media*, San Diego, MIT Press, 2001.

Tehát Mr. Neville pont ellentétes módon gondolkodik, mint a *Nagyítás* főhőse, Thomas. Thomas anyagot keres a valóságban, amit lefényképezhet és utána előhívhat. A nagyítás során is arra törekszik, hogy a képen reprodukált valóságból kinyerjen hasznos információt. Ellenben *A rajzoló szerződésében* Mr. Neville a műalkotáshoz képest tökéletlenebbnek találja a valóságot. Thomas a parkot a maga valójában igyekszik lencsevégre kapni, ezért is van lehetősége megfigyelni egy gyilkosság részletét. Mr. Neville viszont módosít a valóságon, hogy kizárja az emberi tényezőt, a mozgást, a változást a képeiből, így viszont csak a történet háttérében kibontakozó összeesküvésre utaló jeleket (egy létra, egy lepedő, egy „mozgó szobor” stb.) örökíti meg, magát a bűntényt nem. Éppen ezért a két filmben két különböző okból kifolyólag képtelenség bizonyítani, hogy gyilkosság történt (*A rajzoló szerződésében* Mr. Herbertet, a lerajzolt rezidencia tulajdonosát, s végül Mr. Neville-t is megölik a konspiráció résztvevői). *A Nagyításban* Thomasnak rendelkezésére állnak a tények, ám a képkivágás túl tág, így a felnagyításkor a bizonyíték elmosódik, absztrakt formává válik. *A rajzoló szerződésében* viszont eleve lehetetlen a gyilkosság rögzítése több okból is. Egyfelől Mr. Neville kizár minden emberi tényezőt, csupán a tárgyi környezet, a csendélet érdekli, amit az összeesküvés szervezői ki is használnak. Másfelől a rajzolás folyamata sokkal több időt vesz igénybe, mint a fénykép emulziója. Ezalatt az idő alatt pedig – mint Greenaway filmjében meg is történik – bárki bármit módosíthat a Mr. Neville által tökéletesen előkészített, beállított terepen, képkivágaton, valóság részleten. Azaz a rajz eredetije és a rajz között több lényeges eltérés is lehet, csakúgy, mint a különféle effektusokkal ellátott, vagy képszerkesztő programmal módosított digitális kép esetében. *A Nagyításban* a gyanúsított nőt Thomas addig a markában tartja, míg nála van a tekercs, és lehetősége nyílik újabb kép előhívására, hatalmát csak azután veszti el, miután a nő ellopja a negatívot. *A rajzoló szerződésében* viszont a konspirátorok kezdettől fogva képesek manipulálni Mr. Neville-t, mert a művész kizárólag az alkotás folyamatával és a ház úrnőjével, Mrs. Herberttel folytatott perverz szexuális kapcsolattal foglalkozik, más nem érdekli. Mr. Neville-t azért csalja meg saját technikai apparátusa, mert a művészetet egy tökéletesebb valóság megörökítésére akarja használni, azonban ezáltal feladja az onnipotens pozíciót és a totalitást. Az onnipotencia következetes elutasításával pedig lemarad az összeesküvésről, figyelmen kívül hagyja, hogy a rajzai ha csak jeleket, utalásokat is tartalmaznak, potenciális bizonyítékok, ami miatt Mr. Neville is veszélybe kerül. Mr. Neville tehát saját valóságkonstrukciójának csapdájába esik, mivel nem tudja és nem is akarja átlátni a képsorozatokon megjelenő utalások közti kapcsolatot.

Michael Haneke *Rejtély* című 2005-ös filmje részben visszatér Antonioni *Nagyításának* koncepciójához, ám *A rajzoló szerződéséhez* hasonlóan már meg is haladja azt. Haneke több korábbi filmjében foglalkozott a képrögzítéssel, illetve a tömegkommunikációs eszközök kritikájával.

A *Benny videójában* (Benny's Video, 1992) és a *Furcsa játékban* (Funny Games, 1997) a videó- és a tévékép egyaránt az erőszak eszközei, melyek egy bűn vagy bűncselekmény elkövetésében játszanak kulcsszerepet (a *Benny videójában* a címszereplő kamaszfiú sertések lelövését rögzíti és nézi vissza lassított felvételben perverz élvezettel, míg a *Furcsa játékban* a gazdag család nyaralóját megszálló antagonisták egyike a távirányítóval a cselekményvilágon belülről képes manipulálni, azaz visszatekerni a filmet). A *Rejtélyben* viszont a *Nagyításhoz* hasonlóan a kép mint tárgyi bizonyíték a főszereplő. Ám Antonioni művével ellentétben Haneke nemcsak a bűncselekményt megoldását vonja meg a nézőtől, hanem a *Rejtélyben* a cselekmény magáig a bűncselekményig (vagy legalábbis a gyilkosságig) sem jut el. Haláleset van a *Rejtélyben*, azonban az nem elindítója, hanem következménye Georges, a felső-középosztálybeli tévés műsorvezető nyomozásnak.

A *Rejtély* önreflexív, hatásértő képpel nyit. A befogadó percekig azt hiszi, hogy a hosszú beállításban mutatott lakónegyed részlete jelen időben rögzített dokumentumkép. A jelenet folytonosságát ugyanúgy egy felvétel-visszatekerési effektussal zavarja meg Haneke, mint a *Furcsa játék* cselekményét. Ezután válik világossá a néző számára, hogy amit látott, az egy videórészlet volt, melyet egy ismeretlen személy helyezett el borítékban Georges-ék lakása előtt (a videón ennek a lakásnak a bejárata látható). A cselekmény során Georges és felesége még további felvételeket kapnak, melyeken semmi más nem látható, csak a lakónegyed és otthonuk bejárata. A *Rejtélyben* tehát nem az lesz nyomasztó, ami David Lynch hasonló koncepcióra épülő *Útvesztőben* (Lost Highway, 1997) című filmjében, hogy a titokzatos videós egyre beljebb és beljebb merészkedik a pár lakásába, hanem pusztán a konstans megfigyelés ténye. Haneke művében Georges paranoiája a megfigyeltség tényétől és a tehetetlenségtől hatalmasodik el, nem pedig azért, mert egyre szürreálisabb dolgok történnek, mint David Lynch neo-noirjában.

Mint már korábban említettem, a *Rejtély* egyszerre kapcsolódik a *Nagyításhoz* és *A rajzoló szerződéséhez*. Mint Antonioni művében, úgy Hanekénél is egy objektív képrögzítő eszköz készít felvételt a valóság egy részletéről. Jóllehet, míg Thomas fotóján egy valódi gyilkosság látható, addig Georges kezében a kézhez kapott videofelvételek pusztán a megfigyeltség tényét dokumentálják, ám valódi bűncselekményt nem rögzítenek. Ennyiben Mr. Neville vázlataihoz állnak közelebb a *Rejtély* videoképei, azonban Georges még büntényre utaló jeleket sem tud felfedezni a felvételeken. Sőt Georges pusztán egy gyermeki emlékére alapozott álma miatt keresi fel kvázi mostohatestvérét, az algíri Majidot, akinek családja az 1961-es párizsi mézszárlásig Georges szüleinek dolgozott, majd Majid édesanyja és édesapja halálát követően Georges-ék gyakorlatilag örökbe fogadták.

Tehát a *Rejtélyben* semmilyen jel nem utal arra, hogy Majid készítette a felvételeket, pusztán Georges idegengyűlöletből fakadó rossz emlékére

és rossz álmára alapozza feltételezését. Georges így Sherlock Holmes tökéletes antitézise, hiszen tisztán racionális intuíciói helyett faji előítéleteire és egy rossz emléknek vélt álmra hagyatkozik. Ebben az álomban Majid kisfiúként levág egy kakast, majd a véres késsel elindul Georges felé. Természetesen a valóságban ez másképp történt a férfi későbbi beszámolója szerint, mint-hogy éppen Georges vette rá Majidot a kakas leölésére, amit utána a kisfiú Majidra fog. Georges félelmében, lelkiismeret-furdalásában a francia társadalom xenofóbiája ölt testet, hiszen az arab-francia konfliktus máig meghatározza a többségi társadalom és a másod-harmadgenerációs bevándorlók kapcsolatát. Így Georges nem direktén (mint Thomas a nagyítással) vagy indirektén (mint Mr. Neville) manipulálja a bizonyítékként funkcionáló képet, hanem metaforikusan. Tisztán szubjektív értelmezés, képzettársítás eredménye, hogy Georges fejében a rejtélyes videók és Majid személye összekapcsolódik. A férfi erre a hibás feltételezésre alapozva kezdi el zaklatni egykori mostohatestvérét azzal, hogy vallja be, ő küldi a felvételeket. Azaz a *Rejtélyben* Haneke az idegenfóbiából vezeti le azt, hogy a zaklatás áldozatából (Georges) zaklató, vagyis bűnelkövető lesz (a cselekmény során a műsorvezető főhős még a rendőrséggel és Majid fiával is konfrontálódik). Sőt, tulajdonképpen Georges agresszív követelőzésének és fenyegetőzésének köszönhető, hogy Majid visszaemlékszik a múlt traumáira, és bánatában öngyilkosságot követ el.

A *Nagyításban* Thomas képtelen megoldani a gyilkossági ügyet, mert a technika megcsalja és a tettes kikoszarozza őt, de neki még sikerül időben kiszállnia a nyomozásból. A *rajzoló szerződésében* Mr. Neville makacssága és művészi koncepciója miatt nemcsak képtelen rájönni a gyilkosságra, de tudatlanságával saját halálának is okozója. A *Rejtélyben* Haneke még ennél is tovább megy, és Georges áldozatból bűnössé válik a kultúrába mélyen beleivódott xenofóbia és a lelkiismeret-furdalás miatt. Georges számára fontosabb az abszolút szubjektív álom, mint az objektív videofelvétel, melyen semmi sem történik. Így elmondható, hogy bár Haneke művében a modernizmus bizonytalansága jellemzi a *Rejtélyt* a cselekmény fordulatait tekintve (hiszen nem derül ki, hogy ki és miért küldte a felvételeket),<sup>25</sup> azonban Georges története annyiban posztmodern is, hogy az álom és az emlékezet (melyek az érzelmi befolyásoltság miatt már inkább fikciónak, mint valóságnak tekinthetők) magasabb rendűek, mint a tények maguk. A *Rejtélyben* így áttételesen megjelenik a médiamanipuláció problémája, mely motívumot az a karakterjellemző is erősíti, hogy Georges a médiában dolgozik mint műsorvezető. A műsorvezető feladata pedig elsősorban nem az igazság közvetítése, hanem hogy azt az igazságot közvetítse, ami a tévétársaság koncepciójával, profiljával összeegyeztethető.

<sup>25</sup> Michael Haneke veti fel annak lehetőségét egy interjúban, hogy akár Georges maga is küldhette a felvételeket önmagának, mivel nem az a *Rejtély* lényege, hogy kitől származik a videó, hanem az, hogy milyen folyamatot indít el a főhősben, lelkiismeretében a szorongáskeltő érzés, hogy valaki folyamatosan megfigyeli őket. Bővebben: <https://www.theguardian.com/film/2006/feb/19/worldcinema>

Így Georges Thomas-szal és Mr. Neville-lel szemben átkerül a manipuláltak, a csapdába esettek oldaláról a manipulátorok oldalára. Persze bizonyos értelemben még a cselekmény elején maga Georges is megvezetett áldozat, hiszen a videófelvevételek beviszik egy labirintusba, azonban ebből a labirintusból hatalmánál fogva, az álom hatására kiemelkedik, és önkényesen bűnbakot keres. Azaz az álma hatására Georges megváltoztatja a valóságot, összerak egy sajátos összeesküvés-elméletet, melyre vádjait alapozza. Így Majid válik a csapdába esett, megvezetett kisemberré, aki a felső-középosztálybeli médiaúr (Georges) áldozata lesz. Jóllehet, mindkét férfi egyúttal a társadalmi szintű xenofóbia áldozata is. Vagyis a *Rejtély*ben a bűncselekmény nem oldódik meg, sőt az összezavarodott főhős maga lesz egy erkölcsi értelemben sokkal nagyobb bűn okozója, vagy beteljesítője (hiszen Majidot gyerekkora óta kirekesztette, alacsonyabb rendű lényként kezelte Georges és a társadalom, s a prekoncepciók felnőttkorban sem tűntek el, hanem inkább felerősödtek).

A *Rejtély*ben Georges tehát áldozatból bűnössé vált a reprodukció szimbolikus manipulálásával (félreértelmezésével) a cselekmény végére. A szintén a médiában dolgozó Lou Bloom, az *Éjjeli féreg* antihőse viszont már kezdetől fogva immorális figura, aki a siker érdekében tudatosan bűnesetekre vadászik (akár az áldozatok kárára is), melyeket lencsevégre kapva eladhat a tévének. Lou nemcsak a főszereplőben, de a filmtörténetben is egyedülálló karakter, mivel a romlott antihősök között is a legerkölcstelenebb figura, aki aljas cselekedetei és köpönyegforgató magatartása miatt már inkább antagonistának, mint protagonistának tekinthető (utoljára ilyen mértékig negativizált hőst a *Henry – egy sorozatgyilkos* portréjában láthattunk [Henry – Portrait of a Serial Killer, 1986]). Jóllehet, Dan Gilroy ennek ellenére vele azonosítja a nézőt, így a befogadó kénytelen Lounak „szurkolni”.

Lou az eddig megismert nyomozóhősöknek a tökéletes antitézise, még Georges-t is beleértve, aki erkölcsi értelemben, közvetetten gyilkossá válik. Az *Éjjeli féreg* főszereplője már a nyitójelenettől kezdve ellenszenves, azonosulásra gyakorlatilag alkalmatlan kisstílű bűnözőként tűnik fel: fémet lop, és egy biztonsági őrré is rátámad, akinek a támadás után eltulajdonítja értékes karóráját. Persze ettől Lou-nak még semmi köze nem lenne a *Nagyítás* vagy *A rajzoló szerződése* hőseihez, a valóságrögzítés eszköze, a kamera mint (kétélű) fegyver teszi őt is nyomozóvá. Lou egy balesetet látva ébred rá arra, hogy a tett színhelyén ólálkodó képvadászok (gerilla videósok) tevékenységét ő maga is űzhetné, ezért szerez magának egy felvevőgépet. Vagyis Lou a *Nagyítással* és *A rajzoló szerződésével* szemben nem véletlenül lesz szemtanúja egy bűnesetnek, hanem tudatosan keresi a bűneseteket, haláleseteket, tragédiákat, hogy mint szenzációs anyagokat, eladhassa egy tévétársaságnak. Lou-t kizárólag a pénz motiválja, semmiféle morális gát nincs a férfiben. Ennek másik bizonyítéka a szabadúszó riporter ténykedésén kívül az a jelenet, melyben Lou vacsorázni hívja az említett tévétársaság műsorszerkesztőjét,

Nina-t, aki nem melleleg legalább tíz évvel idősebb a harmincas férfinél. Ennek ellenére a szemtelen riporterpalánta szexuális együttlétre kényszeríti a karakán szerkesztőnőt. A médiában dolgozó Nina maga sem egy erkölcsös egyén, mivel benne sem igen merül fel semmilyen aggály tekintetben, hogy kenyerét mások szenvedéséből keresi. Azonban Lou immoralitása még Nina-t is megbotránkoztatja nemcsak a szexuális ajánlattétel alkalmával, hanem a film egyik fő jelentsorában is, mikor a szabadúszó riporter egy lövöldözés kellős közepébe érkezik meg, és arcátlanul lefilmezi a tettesek távozása után a vérbe fagyott áldozatokat, betörve azok házába még a rendőrség kiérkezése előtt.

Lou ilyen, és ehhez hasonló esetekben vesz részt (egy balesetnél még arrébb is húzza a sérültet segítségnyújtás helyett, hogy jobb képet készíthesse), és számára a betyárbecsület is ismeretlen fogalom, mivel mind Ninát, mind pedig később a partnerét, Ricket csupán kihasználja, de mikor már nincs rájuk szüksége, emberi hulladékként dobja el őket magától. Lou a XXI. század túlbujánczott kapitalizmusának terméke, az információs társadalom áldozatának is tekinthető, amennyiben a férfi karaktere egy embertípus mintapéldányaként is felfogható. Lou már nem azért csapdába esett egyén, amiért Thomas, Mr. Neville vagy akár Georges is volt, mert szubjektivitása, világértelmezése és a technika, amelyben megbízott, félrevezették. Lou nagyon is érti a világot, átlátja a rendszert, tisztában van vele, hogyan kell és lehet érvényesülni a XXI. századi „új középkorban”. Mint Umberto Eco is megírta, az új világrendben többek között az új nomadizmus és a zoldos életforma jellemző. Azaz a középkori viszonyok vannak visszatérőben, természetesen a csúcstechnológiával megtámogatva.<sup>26</sup> Ez az új barbarizmusnak is nevezhető mentalitás magában foglalja, hogy semmilyen eszme nem létezik a hatalomszerzés, karrierépítés ideológiáján kívül. Lou bárkin átgázol, mert a XX-XXI. század ezt tanította neki. Jóllehet, már a szabadúszó riporter tevékenység előtt is bűnözőként élt, de látta a többi kamerával helyszínelő leendő „kollégáját”, és megértette, hogy ebben a szakmában nagy pénz és karrier rejlik. A tipikus újságíró mentalitás és a média működésmódja készíti arra a Lou-féleket, hogy az információban szenzációt lássanak, az embereket és a haláleseteket potenciális pénzszerzési lehetőségnek tekintsék, és ennek ürügyén hatályon kívül helyezik magukban az érvényes erkölcsi normákat. Már, ha léteznek még ilyenek az információs társadalomban.

Természetesen a beavatkozás kérdése alapproblémája a dokumentumfilmnek, illetve a riporterszakmának, hiszen háborús helyzetben vagy balesetben mindig felmerül az az etikai kérdés, hogy a kamera mögött álló egyén mivel segít többet: ha megmutat, vagy ha segítő kezet nyújt. Lou-ban viszont egyértelműen nincs olyan törekvés, hogy megsegítse a bajba jutottakat. Lou-t nem vezérli a segítségnyújtás magasabb rendű eszménye, ő a zoldos mentalitást képviseli, így egyáltalán nem érdekli, hogy esetleg felvett anyagai

<sup>26</sup> Umberto Eco, *Az új középkor*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2008, 17-48.

valamit reprezentálnak. Jellemzően Lou nem segíti a rendőrök munkáját, hanem inkább akadályozza azt. Aljas módszerekkel megszerezi a rendőri adóvevő készülékek frekvenciáit, és előbb ér a büntett vagy baleset helyszínére, mint a járőrök. S általában a jobb beállítás kedvéért beavatkozik, de ezzel inkább megváltoztatja a baleset körülményeit, meghamisítja a bizonyítékokat. Tehát Lou a technika eszközeit kifejezetten az igazságszolgáltatás ellenében használja, és a bűneseteket direkt nem akadályozza meg, hanem még hozzájuk is tesz, szinte a bűnözők pártjára áll azzal, hogy módosítja a bizonyítéként szolgáló elemeket, büntárgyak elhelyezkedését. A szenzáció fontosabb az igazságnál az *Éjjeli féreg*ben.

S Dan Gilroy művében meghalnia sem Lou-na kell a bűntény megfigyelése miatt, a férfinak még kapóra is jön társa, Rick halála, aki teherré vált számára a cselekmény végére. Thomas mint szakember bukott el a *Nagyítás* fináléjára, Mr. Neville *A rajzoló szerződésében* az életével fizet az igazságért, Georges (*Rejtély*) és Lou (*Éjjeli féreg*) viszont szakmailag és fizikailag is sérthetetlenek maradnak a cselekmény végkifejletére, ám erkölcsi értelemben mindketten nagyot buknak. A különbség az, hogy Georges még a társadalmi-politikai ideológiák rabságában, a francia kultúrába ivódott xenofóbia miatt értelmezi félre a valóságot, a videofelvételt, Lou azonban épp ellenkezőleg, a technika urává válik, egyre feljebb kerül a ranglétrán, és karrierje szempontjából győztesen kerül ki a küzdelemből. Az *Éjjeli féreg*ben a „másik oldal” jelenik meg Lou-n keresztül. Lou manipulátorrá növi ki magát, aki képes formálni, a szenzáció jegyében még eladhatóbbá tenni a valóságot. Dan Gilroy művében az jelenik meg, hogy az elektronikus média korában már régen nem számít az igazság vagy a morál, csupán a látvány. Lou bombasztikus, naprakész, hírértékkel csak minimálisan bíró, sokkoló felvételeket akar. Egyik jelenetben még direkt meg is várja a rendőrautók érkezését, hogy az éjszaka sötétjébe betörő vöröskék szirénák miatt még hatásosabb legyen az anyag. Az *Éjjeli féreg* így arról tudósít, hogy korunkban valóban átvette a fikció a valóság felett a hatalmat, felszámolva ezáltal mindenféle erkölcsi féket. Lou pedig annyiban sziszüphoszi abszurd hős, hogy immorális ténykedését annak ellenére folytatja, hogy nyilvánvaló számára, hogy azzal másoknak kárt okoz, illetve antihumánussá válik.

### ***A hangfelvétel mint bizonyíték és büntárgy***

*A Nagyítás*, *A rajzoló szerződése*, a *Rejtély* és az *Éjjeli féreg* a képrögzítés ontológiai és erkölcsi-morális bizonytalanságáról szólnak. A *Magánbeszélgetés*, a *Halál a hídon* és a *Berberian Sound Studio* cselekménye a hangrögzítés és hangmanipuláció köré csoportosítják bűnügyi történetüket. A hang a (mozgó) képnél bizonyos szempontból elvontabb, bizonyos szempontból pedig konkrétabb valósággrögzítő eszköz. Elvontabb, mert kizárólag hallható a reprodukció

(szemben az audiovizuális filmmel), viszont konkrétabb, ha zajok, zörejek és emberi beszéd rögzítéséről van szó, mert a hangfelvétel a látott valóság hiánya miatt a hallott szövegre irányítja a hallgató figyelmét. Jóllehet, a három hangmérnökfilmben a nyomozási procedúrában filmnyelvi szempontból továbbra is fontos szerepet kap a kép mint a főhős a hang hatására keletkezett gondolatainak kivetülése.

Francis Ford Coppola *Magánbeszélgetése* Antonioni *Nagyításának* legelső parafrázisa, mely a szinte tisztán ismeretelméleti és művészetelméleti problémát taglaló történetet politikai kontextusba helyezve alkotja újra. A *Magánbeszélgetés* a Christian Keathley által poszt-traumatikus filmciklusnak nevezett, jórészt politikai thrillerekből álló filmek közé sorolható, amelyek Keathley szerint közvetlenül reflektáltak az Egyesült Államok hetvenes évekbeli belpolitikai botrányaira (Pentagon-ügyiratok, Watergate-botrány, politikai korrupció stb.). Mint azt Christian Keathley is megfogalmazza, a ciklus 1970 és 1976 között készült filmjeiben (*A Parallax-terv* [The Parallax View, 1973], *Kínai negyed* [Chinatown, 1974], *Éjszakai lépések* [Night Moves, 1975]) a hős nyomozása során egy legyőzhetetlen, rejtőzködő háttérhatalommal kerül szembe, mellyel harcba szállva a cselekmény végére szükségszerűen alulmarad. Vagyis a politikai thrillerek antihősei jórészt kontrollvesztetté válnak és elbukják küldetésüket (kivételt képez például *Az elnök emberei* [All the Presidents Men, 1976], amely egyúttal a poszt-traumatikus ciklus kifulladását is jelöli).<sup>27</sup> Így elmondhatjuk, hogy az Eyal Chowers által felvázolt labirintus-metafora, illetve a csapdaelmélet és Camus Sziszüphosz-elemzése szinte közvetlenül megjelenik a hetvenes évek hollywoodi konspirációs thrillerjeiben.

A *Magánbeszélgetés* főhőse, a lehallgatásokkal foglalkozó, introvertált Harry Caul is ugyanolyan abszurd hős, mint a *Nagyítás* főszereplője, Thomas, minthogy a történet elején rögzített párbeszédéből kudarcai ellenére olyan információt akar kinyerni, mellyel megmentheti az általa veszélyeztetettnek hitt, lehallgatott fiatal nőt. „Nem félek a haláltól! A gyilkosságtól félek.” – mondja Harry a *Magánbeszélgetés*ben. Harry ugyanis abban különbözik Thomastól, Mr. Neville-től, Georges-tól és Lou-tól, hogy ismeri és tiszteli is a magasabb rendű erkölcsi értékeket. Ezért is kezd nyomozásba, ténykedésbe, hogy megakadályozza a lány halálát, akiről az erősen hiányos, zavaros hangfelvételeket készíttette.

Harry-t az kapcsolja a korábban elemzett bűnügyi filmek hőseihez, hogy feltételezését a bizonytalan valóságreprodukcióra alapozza, és mint Georges a *Rejtélyből*, úgy a *Magánbeszélgetés* főhőse is érzelmileg befolyásolt (Harry beleszeret a nőbe). A férfi belső világáról, gondolatairól Haneke művéhez hasonlóan egyfelől álm formájában szerzünk tudomást, másfelől viszont a visszahallgatási folyamatból következtethetünk Harry a lányhoz fűződő gyengéd

<sup>27</sup> Christian KEATHLEY, *Trapped in the Affection Image. Hollywood's Post-traumatic Cycle (1970-1976) = The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, szerk. Thomas ELSAESSER, – Alexander HORWATH, – Noel KING, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004, 293-306.

érzelmeire. Műhelyében Harry minduntalan azokat a részeket hallgatja vissza, melyekben a lány partnerének a lehallgatás helyszínén, egy parkban, egy padon alvó hajléktalanról beszél. A fiatal nő sajnálattal beszél a hajléktalan idős férfiről, és hangsúlyozza, hogy valamikor az is lehetett kisgyermek, voltak vágyai, valaki őt is védelmezte, tehát emberi lénynek kell tekinteni. A nő tulajdonképpen ezzel öntudatlanul is rátapint Harry legfőbb lelki problémájára, hogy a férfi retteg attól, hogy munkájában az embereket csupán tárgyaknak tekinti, érzelemmentesen elvégzi az anyag feldolgozását, leadja megbízójának, és esetleg a lehallgatott személyek miatta meg is halhatnak.

Harry tipikus modernista hős annyi különbséggel, hogy Coppola nem kezdettől fogva mutatja be passzív figuraként, hanem fokozatosan csúsztatja ki főszereplője lába alól a talajt. Harry naiv ember is abban az értelemben, hogy technikai szakértelmében hisz, azonban emiatt tévesen mintegy mindenhatónak is érzi magát. Mindenhatónak hiszi magát a *Magánbeszélgetés* főhőse annyiban, amennyiben nem ismeri megbízóit, nem látja át a rendszer működését, ő azonban ennek ellenére úgy gondolja, profizmusa elégségesé teszi arra, hogy megmentse a lány életét. Ám mint kiderül a cselekmény végére, az igazság egyáltalán nem az, ami a hangfelvételen keresztül hallhatóvá, illetve láthatóvá vált Harry számára.

Mindennek tetejében a technika sokkal markánsabban fordul a *Magánbeszélgetés*ben a protagonista ellen, mint a *Nagyítás*ban. Thomas csupán elveszíti a szalagot, ami alapján új nagyítást készíthetne, Harry-t azonban nemcsak meglopja gyanakvó és kiismerhetetlen megbízója, hanem dekonspirálja is, és lakásába poloskákat építtet be (illetve ezzel fenyegeti Harry-t). A hatalom pedig itt tovább lép a Foucault-i értelemben vett panoptikusságtól, és direkt tudatosítja jelenlétét, hogy ezáltal is feszültséget és szorongást keltsen a hősben, vagyis elriassa Harry-t a további nyomozástól. Ironikus módon így a férfi valóban annak a technikának az áldozatává, sőt rabjává vált, amivel ő maga akarta megakadályozni a bűncselekményt, melyről úgy gondolta, a hangszalagon hallott mondatból („Megölne minket, ha lehetősége volna rá”) értesült. Az entrapment vagyis a csapdába esettség fogalma így szó szerint is megjelenik a *Magánbeszélgetés* végén, a film zárójelenetében, mikor Harry kap egy hívást megbízójától lakása bepoloskázásáról. Így Harry tulajdonképpen saját otthona rabjává válik, onnipotens nyomozóból impotens rabbá alacsonyodik le. A lakás pedig valóban börtönszerű lesz, miután Harry a lehallgató készülékek után kutatva feldúlja az egész helyiséget. A technika, amiben az önjelölt hangmérnök nyomozó annyira hitt, saját rabtartója lesz.

A Watergate-botrány utáni időszakban tehát csupa olyan antihős tűnt fel a politikai thrillerekben, akik félreértették a világot, illetve nem tudtak adaptálódni az új világrendhez, melyben a politikai hatalom mögött különböző magánkézben levő (transznacionális) mamutvállalatok, cégek állnak, melyek a valódi hatalmat birtokolják a gazdasági, katonai erőforrások és a csúcstechnológia révén.

Ennek a paranoiacyklusnak utórezgéseként értelmezhető Brian De Palma Antonioni és Coppola filmjét egyaránt megidéző saját *Nagyítás*-parafrázisa, a *Halál a hídon*. De Palma filmje korszakhatáron áll több szempontból is, hiszen a politikus-kritikus Hollywoodi Reneszánszból átvezet az újfent óvatosabb Új Hollywoodba, illetve a hetvenes évek önbizalom-hiányos és illúzióvesztett korszakából az „önimádat korába”,<sup>28</sup> a Reagan-érába. Azaz De Palma műve még politikai thrillerként indul, azonban a játékidő második felére inkább személyesebb síkra terelődik a cselekmény, és a *Halál a hídon* pszichothrillerré válik. Főszereplője, Jack Thomasra hasonlít, extrovertáltabb karakter, ám mint Coppola hőse, Jack is hangmérnökként dolgozik, de már nem egy megfigyelésekre specializálódott cégnél, hanem a nyolcvanas évek populáris kultúrájának legsikeresebb műfajciklusának darabjain, slasher horrorfilmekben. Jack hiteles sikoltást és hanghatásokat keres, és egyik rögtönzött anyaggyűjtése alkalmával, egy parkban (miként a *Nagyítás* főhőse) bűncselekmény szem- és fültanúja lesz: egy kormányzót és a történet női főhősét, Sally-t szállító autó kap durrdefektet (a *Nagyítás* mellett erre is utal a film eredeti címe, a *Blow-out*), majd a közeli tóba zuhan, ahonnan Harry menti ki a nőt, a politikus viszont ekkorra már halott. Természetesen mint később kideríti Jack, a baleset valójából egy összeesküvés, egy merénylet része volt, melyet az egyik résztvevő, Burke próbál meg eltussolni Sally és Jack kiiktatásával.

A *Halál a hídon* hőse sokkal aktívabb, ennél fogva klasszikusabb hősfigura, mint Thomas, Harry vagy Mr. Neville. Jack számára ugyan Sally – mint általában De Palma Hitchcock-filmeket idéző hősnői – később egyfajta femme fatale-lá válik az összeesküvésben vállalt szerepe miatt, azonban a férfi alapvetően tipikus, a megmentendő nőt védelmező őrangyalkarakter a történetben. Emiatt akár a *Magánbeszélgetés*, a *Halál a hídon* is értelmezhető thriller és film noir hibridként, minthogy a cselekmény végső soron Brian De Palmánál is arról szól, hogyan veszíti el az aktív hős a kontrollt a valóság káosza felett technikai hozzáértése ellenére. Jóllehet, Jack profizmusára lehetővé teszi a férfi számára, hogy tökéletesen rekonstruálja a balesetet, hiszen a hangfelvétel mellett egy videofelvétel is a férfi rendelkezésére áll, melyet egyébként beletterveztek kiötlői az összeesküvésbe. Így De Palma egyesíti a *Nagyítás* és a *Magánbeszélgetés* motívumát, és Jack egyszerre elemzi a képet és a hangot a cselekmény folyamán. Ezáltal pedig meg van a lehetősége arra, hogy elkapja a gyilkost, a Burke nevű férfit, aki a felvétel miatt már vadászik is Jackre és Sally-re – ezért válik a *Halál a hídon* politikai thrillerből pszichothrillerré.

Ám akármilyen profi is, akár Thomas, Harry, és Mr. Neville, úgy Jack is saját profizmusának, technikai tudásának rabja és áldozata lesz. Jack annyira szeretne nyomozóvá, aktív és sikeres klasszikus hősfigurává válni, hogy mint

<sup>28</sup> Christopher Latsch kifejezése a hetvenes évek végének állapotára, mely a nyolcvanas években még inkább jellemző lesz: testkultusz, a haláltól való félelem – erőltetett fiatalítási kísérletek, sikermámor, nosztalgia és szimbolikus múltkorrekció stb. Bővebben: Christopher LATSCH, *Az önimádat kora*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1996.

Harry, túlbecsüli saját képességeit, és alábecsüli a világ káoszát, mely körülveszi. Igaz, Jack sokkal inkább omnipotens karakterként tűnik fel, mint Harry, mivel a fináléban tökéletesen megszervezi a találkozót egy riportterrel, aki átvenné tőle a felvételeket mint bizonyítékot, hogy lejátssza a tévében (ennyiben a *Halál a hídon* már az *Éjjeli féreg*hez is köthető, hiszen megjelenik benne a hír mint szenzáció motívuma): bedrótozza Sally-t, és a videóról nem, csupán a hanganyagból készít másolatot magának. Azonban Jacket dekonspirálja az antagonista Burke, megszerzi a felvételeket és Sally-t is sikerül meggyilkolnia.

Tehát a *Halál a hídon*ban is olyanba ártotta magát a hős, amiben nem profi. Mintegy a technikai tudása vezette félre azáltal, hogy vakon megbízott saját omnipotenciájában, melyet a hangtechnika biztosított neki, legyen bár szó a profi felvételről vagy a Sally-re szerelt lehallgató-készülékről. Azonban a hang és a kép elválasztása szimbolikus Brian De Palma művében. Hiszen a bizonyíték csak úgy teljes, ha a hangszalagon hallható durranás a bűncselekményről készült videó alatt hallatszik, egyébként viszont, a kép nélkül pusztán absztrakt effektus, melyet legfeljebb fikciós filmekben lehet felhasználni. Éppen ezért is problémás, hogy Burke megszerzi a videót, amiről nem készített másolatot Jack, és megsemmisíti még Sally meggyilkolása előtt. S a kép és a hang nemcsak ebben az értelemben, hanem elvontabb szinten is elválnak egymástól, minthogy Jack csupán hallja a Sally-vel történeteket, azonban éppen azért képtelen bármit is tenni, mert egy idő után szem elől téveszti a lányt és Burke-öt, ráadásul mint a noirok hősei, az üldözés közben egy baleset miatt ideiglenesen el is veszíti eszméletét. Így Jack csupán a nő kétségbeesett sikítását hallja és rögzíti, azonban az utcán ünneplő tömegben, a káoszon nem tudja időben átverekedni magát, csupán revansot vehet Sally-ért, akivel időközben érzelmileg is közel kerültek egymáshoz.

Tehát a kép és hang szétválása több szempontból is kulcsfontosságú a *Halál a hídon* történetében, ehhez köthető a főhős teljes kontrollvesztése, s ez a motívum irányítja rá a figyelmet a szakmai specializáció korlátaira. A modern technika korában hiába ért az ember egy adott területhez nagyon, ez a szakma csupán egy igen kis szelete a nagy Egésznek, melynek megértéséhez és uralásához sokkal szélesebb körű tudásra lenne szüksége Jacknek. S Jack alapproblémája, hogy nem talál elégséges sikoltás-effektust a film elején látható zuhanyzójelenethez, vagyis nem képes összhangot teremteni hang és a kép között. Tulajdonképpen a cselekmény erről a művészeti-tudományos problémáról szól, illetve a probléma megoldására tett kísérletekről, megoldási lehetőségekről. Jóllehet, Jack még nem tudatosan használja fel a valóságot a saját karrierje szempontjából fontos probléma megoldására, nem akar szenzációt csinálni sem a kormányzó, sem Sally halálából, mint ahogy azt az *Éjjeli féreg* Lou-ja teszi majd. Sőt az utolsó jelenet, amikor Sally érthető okokból tökéletesen életszerű sikolya kiválóan illeszkedik a slasher zuhanyzós gyilkossági jelenetéhez, Jack kontrollvesztését jelképezi.

Hiszen a férfi már nem önszántából cselekszik, mintegy a nő megmentésére tett kísérlet után kicsúsznak a kezéből az események, és Jack úgy adja át magát a fikciónak, ahogy Thomas tette a *Nagyítás* végén. Csak éppen míg Thomas az abszurd ember módjára felveszi a kesztyűt, és belekezd a látszólag értelmetlen és céltalan játékba, addig Jack számára ez a „játék” fájdalmas, szenvedést okoz, a férfi hallani és látni is alig bírja a slashert, és megszállottan bizonygatja magának, hogy „ez egy remek felvétel lett”.

Vagyis a *Halál a hídon* már a posztmodern témájú filmekhez kapcsolódik jobban. Mint *A rajzoló szerződésében* vagy a *Rejtélyben*, úgy De Palma művében is a technikai eszközök révén a fikció a valóság fölébe kerekedik, a fikció felülírja a valóságot. Jack elbukja küldetést a való életben, nem tud megmenteni egy emberi életet, ezzel szemben viszont a fikcióban a zuhanyzós jelenet Sally hangja miatt tökéletesen hiteles lesz, így a férfi gyakorlatilag egy fiktív gyilkosság sikerességéhez asszisztált azáltal, hogy elvesztette a kontrollt a Burke-ügy felett, és kedvese halálát nem volt képes megakadályozni a valóságban. Vagyis elmondható, hogy a *Halál a hídon*ban is azért került csapdába a nyomozó karaktere, mert túlbecsülte magát és alábecsülte a világ káoszát saját szaktudása miatt: azt hitte, hogy ha a hallható világ felett uralkodik, a kép birodalmát is birtokba tudja venni. A hangvalóság absztrakt birodalma pedig nem kevésbé lehet bizonytalan, mint a képvalóság konkrétan tűnő káosza.

Horrorfilm készítésében vesz részt Peter Strickland *Berberian Sound Studio* című bűnfilmjének hangmérnökhőse, Gilderoy is. Strickland műve a *Halál a hídon*nál is messzebbre megy, és a cselekmény végére szinte teljes mértékben elmosza a határvonalat fikció és a valóság között, illetve a filmbeli fikció uralkodik el a film cselekményvilágán. Gilderoy viszont inkább Harry Caulra hasonlít, introvertált szakember, aki a címbeli olasz stúdió vezetőinek (Santini, a rendező és Francesco, a producer) játszmáinak szinte teljes mértékben passzív elszenvedője, megfigyelője. A cselekmény a hetvenes évek Olaszországában játszódik, végig a stúdió klausztrófób belső tereiben, s egy olasz giallo (horror-thrillerfilm: *The Equestrian Vortex*) utómunkálatai köré szerveződik. A *Berberian Sound Studio* főhősének is az a feladata, mint a *Halál a hídon*ban Jacknek, hogy tökéletes hangeffektusokat gyártson a készülő giallóhoz, melynek folyamán különböző gyümölcsökkel, késekkel és természetesen a megfelelő sikoltás előállításával kell kísérleteznie.

A *Berberian Sound Studio*nak már nincs politikai töltete, a cselekmény során jellemzően ontológiai, egzisztencialista és morális kérdések merülnek fel. Azonban a konspiráció motívuma Peter Strickland művének is fontos részét képezi, minthogy a rendező és a producer olyan információk birtokában vannak, melyek hatalmat biztosítanak számukra az idegen országból (Nagy-Britanniából) érkező Gilderoyjal szemben. A hang persze rendkívül fontos egy filmben, azonban a szerzői elmélet szerint, mely éppen a film idejében, a hetvenes években még divatos volt, a rendező a mindenható, aki ura és terem-

tője a film cselekményvilágának. Hogy csak a legjellegzetesebb giallo-szerzőt említsük, Dario Argento is markáns stílussal és szerzői kézjegyekkel rendelkezett (szubjektív kamera, a gyilkos szemszöge, s általában Argento „játszotta” a fekete kesztyűs gyilkos kezeit). A hangmérnök ebben a rendszerben egy állandóan megfigyelt és ellenőrzés alatt tartott dolgozó, aki az auteur kívánalmi szerint kell, hogy cselekedjen.

Éppen ezért Gilderoy a cselekmény első felében ugyanolyan csapdába esett abszurd hős, mint amilyen Harry, Thomas vagy Mr. Neville voltak. Jóllehet, Gilderoy rendkívüli módon ért szakmájához, Jackhez hasonlóan profi hangmérnök, azonban éppen ez a szaktudása teszi őt a szerzői elmélet, Santini és Francesco produkció feletti egyedülálló hatalma miatt kiszolgáltatottá, saját szaktudásának rabjává. Santini még annak a kijelentésnek is ellenáll, hogy horrorfilmet forgat, abszolút szerzői filmnek, a saját víziójának tartja a projektet. A filmbeli giallo címét (The Equestrian Vortex) nagyjából így lehetne lefordítani: „A vágató örvény”. Az örvény pedig szimbóluma annak a folyamatnak, ahogyan Gilderoyt egyre inkább magába szippantja a készülő produkció, melyről amúgy alig van a férfinak információja, mivel Santiniék sok mindent nem osztanak meg vele. S ennek a nemtudásnak egyébként fontos eleme a nyelvi alapprobléma, minthogy Gilderoy nem nagyon tud olaszul, ellenben Santini és Francesco beszélnek angolul. Így mikor a producer és a rendező anyanyelvükön értekeznek egymással, Gilderoy gyakorlatilag elveszetté válik, hiszen semmit sem ért a diskurzusból, pedig a két férfi a hangmérnökről beszélget.

Tehát az eddig taglalt művész- és technikushősök közül egyértelműen Gilderoy a legkiszolgáltatottabb, mivel a film konkrét, önmagukban jelentés nélküli jelenetein kívül (melyekkel dolgoznia kell a főszereplőnek) semmilyen információt nem tud a történetről, sem pedig a háttérben zajló konfliktusokról. Pedig ellentmondásos, hogy Santini bevallása szerint a boszorkányüldözésekről készít filmet, leleplezendő a katolikus inkvizíció perverziónját, melyek a rendező szerint a tortúrákat motiválták. Ezzel szemben viszont Santini molesztálja a főszereplő színésznő szinkronhangját, Silviát. Tehát ha ennek az információnak Gilderoy is birtokában lenne, akkor rájönne, hogy Santini egy hiteltelen figura.

A *Berberian Sound Studioban* pedig mivel a főhős szinte teljes mértékben passzív figura, Gilderoyból nyomozó sem válik, semmilyen kísérletet nem tesz arra, hogy a háttérben megtörtént szexuális bűncselekményt felderítse vagy megtorolja. Gilderoyt teljes mértékben hatalmába keríti a giallo, illetve a stúdió, és eleinte az örület jelei mutatkoznak rajta, majd eluralkodik a férfi szubjektív valóságán a *The Equestrian Vortex* fiktív valósága. Ennek szimbóluma lesz, hogy Gilderoy olaszul kezd beszélni, és mintegy egyenrangú féllé válik a rendezésben. Azaz Gilderoy úgy aktivizálódik, hogy egy olyan negativizált figura lesz belőle, mint a *Rejtélyben* a morális bűnt elkövető Georges vagy az

*Éjjeli féreg* immorális riportere, Lou. Mint Lou, Gilderoy is úgy használja fel a hangtechnikát, szaktudását a filmben, hogy a fiktív történet, a szenzáció, a hatás kedvéért másoknak szenvedést és fájdalmat okoz. Kulcsjelenet Gilderoy karakterfejlődése szempontjából, melyben Francesco és Gilderoy Silvia sértődött távozása után (a nő megsemmisíti az addigi felvételeket) egy új színésznővel, Elisával próbálnak felvenni új sikoltást. S mivel Elisa nem tud megfelelő sikolyt produkálni – mint a *Halál a hídon* elején a slasher jelenetben a gyenge színésznő –, ezért Francesco azt tanácsolja Gilderoy-nak, hogy segítsenek rá egy kicsit, hogy hitelesebb legyen az effekt. Ehhez pedig a hangmérnök élvezettel kínozza meg magas frekvenciájú, elviselhetetlen hangeffekttel a fejhallgatóján keresztül Elisát.

Tehát mint Jack a *Halál a hídon*ban, úgy a *Berberian Sound Studioban* Gilderoy is egy ember valós szenvedését használja fel a horrorfilm tökéletesítéséhez. Azonban míg Jack még csak véletlenül tett szert erre az effektusra, Gilderoy már tudatosan használja fel a szaktudását a kínzáshoz, mások megkárosításához, miként azt majd az *Éjjeli féreg*ben teszi a törtető riportert. Annyiban még veszélyesebbé is válik Gilderoy Lou-nál, amennyiben Lou csupán megrongálja egyik riválisa autóját, hogy annak balesetet okozzon, és övé legyen a felvételkészítés monopóliuma, Gilderoy viszont ténylegesen fegyverként, kínzóeszközként használja a hangot, saját munkaeszközét. A hang pedig elvileg csak a filmbeli fiktív cselekményvilág hősei számára kellene, hogy fájdalmas legyen (a szétcsapott dinnyék effektjei a giallóban emberi testrészek levágását vagy átszúrását szimulálják), azonban Gilderoy ezt a fiktív eszközt fordítja a színésznő ellen, hogy a valóságban valóban olyan hangot produkáljon, amilyen a fiktív jelenethez kell. Így a reális és a szimulált összemosódik a *Berberian Sound Studioban*, és a giallo betolakodik a valóságba, maga a hangmérnök lesz végül a gonosztevő, a tortúra végrehajtója.

Vagyis Gilderoy a hangtechnika miatt egyszerre válik rabbá (a giallo, a Berberian stúdió rabjává) és gonosztevővé. Azaz a *Berberian Sound Studio* antihőse nemhogy nem akadályozza meg a háttérben zajló bűncselekményt, de Santinihez hasonlóan maga is a filmbeli fiktív giallo, a *The Equestrian Vortex* kínzóival kerül egy szintre a nagyfrekvenciás kínzómodszere által. Tehát a modern technikát Gilderoy nem bűnfelderítésre használja, mint a *Nagyítás*, a *Magánbeszélgetés*, a *Halál a hídon*, a *Rejtély* vagy akár az *Éjjeli féreg* hősei is, hanem éppen ellenkezőleg, bűnt követ el a szakmájához kapcsolódó technikai eszközzel.

### **Hol a valóság?**

Kép és hang tehát a *Nagyítás*hoz kapcsolódó bűnfilmekben, bűnügyi filmekben sokkal inkább akadályozzák a főhős nyomozót abban, hogy a bűntől megtisztítsa a világot vagy saját magát. A hősök saját technikai apparátusuk

és a vadkapitalista információs társadalom áldozataivá, rabjaivá válnak, melynek következtében képtelenek lesznek omnipotens, morálisan felsőbbrendű hősökké válni, mint a klasszikus bűnügyi filmek protagonistái. Ez pedig döntő befolyással bír a hagyományos műfaji konvenciókra és ideológiára, minthogy pozitív, aktív hős, illetve a hős hasznos cselekvésének hiányában a happy end elmarad, a világ egyensúlya nem áll helyre vagy egy olyan világrend jön létre, melyet leginkább az új középkor vagy az új barbarizmus fogalmával jellemezhetünk.

A *Nagyítás*, a *Magánbeszélgetés*, a *Halál a hídon* és *A rajzoló szerződése* alapvetően megvezetett hősöket mutatnak be, akik bíznak saját szakmai, művészi tudásukban, azonban ez a technikai tudás nem elégséges ahhoz, hogy a világ egészét képesek legyenek megérteni, és ezáltal nem tudnak omnipotens nyomozóvá válni, sőt, a cselekmény végére teljesen elvesztik a kontrollt. Ezek a karakterek olyan abszurd hősök, akik saját professzionális tudásuk rabjaivá válnak, és mint Sziszüphosz, újra és újra megpróbálkoznak rekonstruálni a rekonstruálhatatlan bűncselekményt, illetve egyáltalán megragadni a valóságot. Ezekben a filmekben a világ nem megismerhető a történet főhősei számára, főleg nem a valóságrögzítő technikai eszközök által. A hang túl absztrakt, képre lenne szükség a teljes megértéséhez, míg a kép túl konkrét, így rajta bármilyen változtatás absztrakcióhoz, eredeti tartalmának megváltozásához, ezáltal bizonyító erejének gyengüléséhez vagy elvesztéséhez vezet.

A *Nagyítás*, a *Magánbeszélgetés*, a *Halál a hídon* és *A rajzoló szerződése* a modern és a posztmodern világállapot közti átmenetet képviselik, és szembesítik a magát a tudományos-technikai eszközök által mindenhatónak képzelő embert azzal, hogy ezek a vívmányok nemhogy nem teszik őt egy istenséghez vagy legalábbis Sherlock Holmes-hoz hasonlóvá, de saját privát, alkotói világuk rabjaivá válnak, mint Sziszüphosz a mitológiai történetben. A *Rejtély*, a *Berberian Sound Studio* és az *Éjjeli féreg* azonban már tovább lépnek a XX. század végi techno-bűnfilmek tematikájától, és inkább arra koncentrálnak, hogy miként válik bűnössé, manipulátorrá a valóságrögzítő technológia áldozata. Georges, Gilderoy és Lou más-más okból, de bűnelkövetővé válnak szaktudásuk, illetve a film cselekményében feltűnő technológiák által. Ennek oka pedig az, hogy a XX. században még csak formálódóban volt az infotársadalom és a hatalom által manipulált média (az amerikai elnökök például a hatvanas években kezdték felfedezni a tévéviták jelentőségét a választási kampányok megnyerésében). Az alternatív bűnügyi filmek hetvenes-nyolcvanas évekbeli változataiban a hősöknek még van esélye rá, hogy a konspirációs hálóban és a propagandagépezet mögött megpillantsák az igazságot. A XXI. században a digitális technika azonban már olyan lehetőségeket nyújt, melyek nemcsak a hatalom számára biztosítanak totális kontrollt, hanem általuk az átlagember is (látszat)hatalmat szerezhethet magának. Haneke *Rejtélyében* ez még csak szimbolikusan jelenik meg, hiszen Georges rémálmai miatt talál ki

magának önkényesen egy újfajta valóságot (azaz metaforikus értelemben, de „retusálja” az emlékeit, és erre alapozza feltevését a filmbeli videofelvétellel kapcsolatban). A *Berberian Sound Studioban* viszont már korunk tapasztalata válik láthatóvá a cselekményben azáltal, hogy Gilderoyon eluralkodik a fikció, és maga is belép Santini és Francesco konstruált világába. A XXI. század emberének nem kell videojátékot betöltenie, elég csak felmennie az internetre, belépnie a közösségi oldalakra, és ott olyan valóságértelmezésekkel találkozhat a gondosan megalkotott profiloldalak révén, melyekről már eldönthetetlen, hogy igazak-e vagy hamisak, valóságok vagy csupán virtuálisan érvényesek. Akárcsak a médiában, ahol az infotainment hívószavára eluralkodott az a gyakorlat, amit az *Éjjeli féregben* is láthatunk, hogy a vér és az erőszak nem tanulságként vagy objektív hírként, hanem szenzációként, sokkhatásként funkcionál. S az internetes híroldaloknál még szemléletesebb ez a jelenség, hiszen sok portálon az oldal üzemeltetői láthatóvá teszik, mennyien látogatták vagy mennyien kedvelték az adott hírt, bejegyzést, ezzel nyíltan elismerve, hogy a weboldal elsődleges célja a népszerűség-vadászat, s másodsorban az információközlés. Az okostelefonok révén pedig az átlagfelhasználó számára is lehetősége nyílik arra, amit Lou is művel az *Éjjeli féregben*: megfigyelheti, rögzítheti a valós időben történő bűncselekményt vagy balesetet, és feltöltheti a YouTube-ra, ahol akár népszerű, befutott videocelebbé is válhat az illető. Számos olyan esetet láthattunk már a közelmúltban, mikor akár iskolások, akár járókelők passzívan végignézték embertársuk megalázását vagy bántalmazását, és ez kikerült a népszerű hírportálokra, ahol a kommentelők népes tábora bizonyította: az oldal elérte célját, és rengeteg kattintást kapott, növekedett a népszerűsége. S nem mellesleg egy brutális világ látszatát keltette, melyről a gyanútlan netszörfölő azt hiheti, hogy csak távoli fikció, mert videokamerával rögzítették, mint egy vizuális történet részét. Vagy esetleg nem is érdekli a mai embert, hogy amit lát valóság-e vagy fikció, csupán a saját karrierépítése mozgatja, mint Lou-t az *Éjjeli féregben*.

Tehát elmondhatjuk, hogy az alternatív bűnügyi filmek a klasszikus bűnfilmekkel szemben arra hívják fel a figyelmet, hogy az egyén által felfogott valóság szétesőben van, egyre kevésbé tudja kontrollálni az ember a környezetében zajló folyamatokat, és a technika az értelmezési kísérletekben nemcsak megtévesztheti, de bűntársává is szegődhet. Avagy míg korunkban a technikát uralók azt hiszik, hogy Sherlock Holmes-ok vagy Columbo-k, addig valójából a technikai rabjai vagy cinkostársai a valóságértelmezések káoszában.

