

Kép és szubjektum. A *CSI: Helyszínelők* című televíziós sorozat a narratológia tükrében

Absztrakt

Dolgozatomban a *CSI: Helyszínelők*ben használt képi eszközök narratológiai vizsgálatából indulok ki a látás-tudás-fokalizáltság egymáshoz való viszonyának meghatározásához. Egy képtipológia felvázolása után azokat a típusokat vizsgálom meg közelebbről, melyek használata valamilyen szempontból specifikus a sorozatban. A szereplői mentális tartalmat megjelenítő képek (flashback, hamis flashback, a bűntényt rekonstruáló képsorok) mellett ilyen az úgynevezett CSI-shot, mely hiperrealisztikus makrófelételekből és ezek animálásából áll. Ezek a képsorok több szempontból is érdekesek: egyrészt jól demonstrálják a testképpel kapcsolatos problémákat, jelesül, hogy a jelenkor emberének újra kell definiálnia a testhez való viszonyát. Ennek tárgyalása során kitérek a sorozat által reprezentált testképre is. Másrészt fontos megjegyezni, hogy a CSI-shotok narratológiai státusa bizonytalan, mivel nem dönthető el egyértelműen minden esetben, hogy a nondiegetikus narrátorhoz, vagy egy fokalizátorhoz kapcsolhatók-e. Amellett érvelek, hogy ezek a (sokszor nem teljes jelenet hosszúságú) képsorok egy köztes állapotot képviselnek az említett szintek között, mivel a bűntény rekonstrukciója valamint a nyomozás során bemutatott képeknek nagyon erőteljes jellemzője a szubjektivitás. Vagyis a *CSI*-ban egy olyan transzcendentális, technikai tekintet jön létre, mely (különösen a többszöri ismétlés miatt) nem hagyhatja érintetlenül a befogadói tekintet sem. A sorozat által a bizonyítékba és a tudományba vetett rendítetlen hit továbbá egy ideologikus tudományfogalmat sejtet, mely szerint a tudomány helyes, a szubjektumtól független alkalmazása abszolút igazságokhoz vezet el a tudóst - miközben (mint az a fentiekből látható) a képi ábrázolás során maga is igen erősen épít a szubjektivitás különböző formáira. Ezt a kettősséget az evidenciákkal igyekszik elfedni, melyek értelmetlenné nyilvánítják az olyan kérdéseket és kételyeket, melyek az alkalmazott tudományos módszerekre kérdeznének rá.

Szerző

Gollowitzer Diána 2009-ben szerzett diplomát a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán kommunikáció-magyar szakon. Elvégezte a Filmelméleti és

filmtudományi speciális képzést. 2009-től az Irodalomtudományi doktori iskola hallgatója.

Kép és szubjektum. A *CSI: Helyszínelők* című televíziós sorozat a narratológia tükrében

Bevezető

Dolgozatom témájául a jelenleg is futó, rendkívül népszerű *CSI: Helyszínelők* (*CSI: Crime Scene Investigation*, Anthony E. Zuiker, 2000-től) című televíziós sorozat szolgál, különös tekintettel a benne használt képalkotó eljárásokra. A sorozat bűnügyi jellegű, ám kiegészül a krimi, a thriller, a horror, a science fiction és a tudományos-ismeretterjesztő műfajokból kölcsönzött elemekkel, sőt olykor-olykor a művészfilmekre jellemző megoldásokkal is. Az epizódok cselekményei általában egy-egy rejtélyes esetből (gyilkosság, eltűnés vagy hasonló rendőrségi ügyből) indulnak ki, ám az is előfordul, hogy a helyszínelők egy régebben lezárt ügyet vizsgálnak meg ismét, új bizonyítékok előkerülése miatt. A helyszínelők feladata összegyűjteni, elemezni és értelmezni a bizonyítékokat, melyekből azután lehetővé válik a gyilkosság történetének összeállítása. A részek többsége két-három független ügyet dolgoz fel egymással párhuzamosan, néha azonban egyetlen eset szolgál témájául az egész epizódnak, máskor az ügyek „összeérnek”, vagy túlnyúlnak az adott epizód keretein, utalások vagy két részből álló „duplaepizódok” formájában.

Érdeklődésem középpontjában a bűnügyek rekonstruálása során használt képi eszközök állnak, mivel ezek segítségével a sorozat igen sajátos vizuális világot alakít ki. Az elemzett eljárások így rokoníthatók a szerzői jegyekkel, hiszen mintegy a *CSI: Helyszínelők* védjegyévé váltak, melyekről a sorozat azonnal felismerhető akkor is, ha a néző csak vetítés közben ült le a képernyő elé.

Vizsgálatomban arra keresem a választ, hogy hogyan hatnak a befogadóra ezek a jellegzetes képi megoldások. Feltételezem ugyanis, hogy a szereplői nézőponthoz kapcsolt technicizált (azaz technikai médiumok által létrehozott és/vagy közvetített) képek a látás-tudás-fokalizáltság kérdéskörében olyan, a konvencionálistól eltérő eljárásokat alkalmaznak, melyek a szubjektivitás kérdéskörére is visszahatnak – mégpedig két aspektusból is. Ugyanis ez a folyamat nemcsak a szereplői szubjektumok megkonstruálásának folyamatát alakítja át, hanem a sorozat a néző számára is egy új szubjektumpozíciót ír elő, amelyből (és csakis ebből) azonosulni tud az ábrázolt lehetséges világgal. Ezt erősíti, hogy a Tudomány mint hatalom jelenik meg benne, kihasználva azt a naiv hitet, hogy e két terület egymástól függetlenül működhet. ^[1] A Tudomány egyszersmind ideológiaként is funkcionál, mivel megszólítja, és viszonyulásra készteti a befogadót. ^[2]

A vázolt folyamatban elsősorban a bűnügyek rekonstruálásához használt eszközök (illusztrációk, kísérletek, szimulációk stb.) játszanak fontos szerepet, melyeket a *CSI: Helyszínelők* a tudományos-

ismeretterjesztő sorozatokból kölcsönöz. Gondoljunk csak a tematikus csatornák (Spektrum, Discovery Chanel stb.) műsoraira, melyekben a digitálisan létrehozott látványt a Tudomány hitelesíti – a tudományos magyarázaton keresztül. Ezek a filmek a már lezárt nyomozásokat (katasztrófákat, történelmi eseményeket, felfedezéseket stb.) úgy mutatják be, mintha még folyamatban lennének; illetve különféle illusztrációkkal, kísérletekkel és szimulációkkal segítik a tudományos magyarázatok megértését. Ezáltal azt az illúziót keltik a nézőben, hogy részesévé vált egy rekonstrukciós folyamatnak, holott csak a rekonstrukciós folyamat rekonstrukcióját látta. ^[3] Éppen ezért vizsgálatom szempontjából kiemelten fontosak az úgynevezett CSI-shotok, melyek tisztán virtuálisan létrehozott képsorok. Ezek ugyanis szerepük szerint egyrészt olyan rekonstrukciók, melyeket a tudományos diskurzus hitelesít, másrészt viszont a sorozat diegetikus világában a szereplők tudattartalmaihoz is köthetők, így felvetik a látás-tudás-fokalizáltság problematikáját (természetesen csak annak a számára, aki ezen az ideológián kívül helyezkedik el, így módjában áll megkérdőjelezni az ideológia alapját képező evidenciákat). Hiszen – mint látni fogjuk – interpretációjuk nagyban meghatározza, hogy hogyan képzeljük el a szereplői szubjektumokat.

A fokolizáció kitüntetett szerepe miatt a képi eszközök használatát és típusait a narratív szinteződéssel szoros összefüggésben tárgyalom. Az egyes vizuális eszközök interpretációja ugyanis nagyban függ attól, hogy melyik elbeszélői szinthez (és mi alapján) kapcsoljuk őket, ezáltal hozzájárulnak a sorozat világának kialakításához. A képsorok szubjektivitását az elbeszélői szintek tekintetében Edward Branigan vizsgálta a legátfogóbban, ezért az ő keretezési elméletét veszem alapul az egyes jelenetek (vagy annál rövidebb képsorok) elemzése során. ^[4] Branigan úgy véli, hogy a történetmesélés alapja a tudás egyenlőtlen eloszlása, így az egyes elbeszélői szinteket ezek az egyenlőtlenségek különítik el egymástól. Az általa felvázolt keretek közül azonban csak azokat tárgyalom részletesen, melyek témám szempontjából relevánsak, így nem térnek ki például a történeti szerző, az extrafikcionális narrátor, valamint a diegetikus narrátor szintjére. Fontos megjegyezni azonban, hogy Branigan elmélete eredetileg a klasszikus narratív filmekre született, ezért a *CSI: Helyszínelők*re – mint jelenleg is futó (és készülő), populáris sorozatra – való alkalmazása kisebb kiegészítést követel, mivel a keretek néhol túl merevnek tűnnek. Ennek ellenére úgy gondolom, kidolgozottsága révén megfelelő kiindulópontként szolgál a sorozat elbeszélői szerkezetének felvázolásához, ami dolgozatomban argumentációs bázisát képezi.

Narratív szintek a *CSI: Helyszínelők*ben ^[5]

Sok esetben találkozunk a *CSI: Helyszínelők*ben olyan jelenetekkel, melyek szembe mennek a lineáris elbeszélésmóddal. A 2. évad 11. (Organ Grinder) epizódjának végén például a két gyanúsított nő kihallgatása párhuzamosan van bemutatva, holott a felvételekből egyértelműen látszik, hogy különböző időpontokban zajlottak: mindkettőjüket Brass kapitány kérdezte ki, ám a beállítás-ellenbeállítás szekvenciákban vele felváltva, ugyanabban a térbeli pozícióban hol egyiküket, hol másikat látjuk. Vagyis egy minidialógust látunk a titkárnővel, majd a kamera a

kapitány egyik válla fölül átcsúszik a másik fölé. Amikor ismét előbukkan, Brass-szel szemben már a feleség ül. Egy rövid kihallgatás után ez a mozgás visszafele is megismétlődik, mielőtt ismét az első nő kerülne a kapitánnyal szembeni székre. Az időrend megbontásának azonban tétje van: a párhuzamosmontázs-szerű szerkesztésmód, melyben a kihallgatott személyének változását csak a kamera pozícióváltozása jelezte előre, azt az interpretációt implikálja, hogy lehetetlen megállapítani a vallomásaik alapján, melyik nő követte el a gyilkosságot, és az esküdteket is ugyanúgy összezavarnák, ahogyan azt Brass-szel és a nézővel teszik. Ebből arra következtethetünk, hogy a befogadói tudás egy olyan felsőbb, mindentudó narrátori szint által határozódik meg, melynek módjában áll változtatni az események bemutatásának sorrendjén; vagyis nem része a diegetikus világnak, de a fikciónak igen (ezért is használja rá Branigan a nondiegetikus narrátor terminust).



CSI: Crime Scene Investigation (Anthony E. Zuiker, 2000-)



CSI: Crime Scene Investigation (Anthony E. Zuiker, 2000-)



CSI: Crime Scene Investigation (Anthony E. Zuiker, 2000-)

Az omnipotens narrátor a mozgóképi és a verbális kommunikáció számtalan eszközét használja fel arra, hogy hipotézisek alkotására készítse a nézőt, hiszen a műfaji konvencióknak megfelelően a

legtöbb ember úgy ül le a képernyő elé megnézni egy bűnügyi sorozatot, hogy arra kíváncsi: ki és miért követte el a bűncselekményt, illetve hogy tényleg bűncselekményről van-e szó. [6]

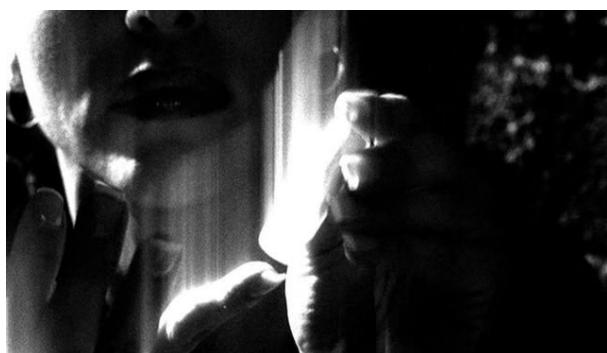
Hagyományosan a narráció, amíg lehet, homályban hagyja a válaszokat, valamint téves konklúziók levonására késztet, hogy a végkifejlet egyben egy heurisztikus élmény is legyen, mely során a befogadó úgy érzi, hogy neki is képesnek kellett volna lennie arra, hogy a nyomokból összeállítsa a bűncselekmény történetét úgy, ahogyan azt a bűnüldözők is tették. Az előzetes elvárások alapján tehát a nyomozás végére egy viszonylag reális, logikus és minden részletre kiterjedő magyarázatnak kell összeállnia a néző tudatában arról, hogy mi is történt valójában. A nondiegetikus narrátori szint határozza meg, hogy a cselekmény szükségszerű sűrítése közben mely elemeket emeli ki a történetekből, mikor ejti el az egyik szálát, és tér rá a másikra. Szintén az omnipotens narrátorra utal az események párhuzamos bemutatása (a tárgyalt sorozat esetében a két vagy több nyomozás, illetve az ugyanahhoz az ügyhöz kapcsolódó helyszíni és labormunka esetében), a váltás a két cselekménysor között ugyanis (mint láttuk) nem jelöl egyértelműen időbeli párhuzamot, ahogyan a hagyományos értelemben vett párhuzamos montázs esetében. Vagyis a teljes narratíva eléréséhez bejárt út az, amelyet ez az elbeszélői szint határoz meg azáltal, hogy mit mutat meg, illetve mit fed el a néző előtt. A *CSI: Helyszínelők* esetében ezek alapján a nondiegetikus narrátori szinthez kapcsolhatók az egyes epizódok elején látható bevezetők, a párhuzamos montázsok, az epizódokat megnyitó légi felvételek is illetve minden olyan eszköz, amely azt sugallja, hogy a narrátornak már a teljes narratíva a birtokában van, valamint hogy minden releváns információt meg is oszt majd a nézővel – ahogyan azt Branigan egy képregény elemzése kapcsán felvázolja. [7]

Az omnipotens narrátor uralma azonban csak az adott epizódra korlátozódik (kivéve a folytatásos epizódokat, mint a 4. évad első két része), az ezen túlmutató (akár verbális, akár képi) elemek már az ezt az elbeszélői szintet magában foglaló keretre, vagyis a Szerzőre utalnak. Fontos kiemelni, hogy nem az életrajzi értelemben vett Szerzőről van szó, hanem egy olyan, a befogadó által a hasonló jegyek (tulajdonképpen a már említett szerzői jegyek) alapján létrehozott utólagos elméleti konstrukcióról, amely a szövegek kategorizálását teszi lehetővé. [8] (Ez a *CSI: Helyszínelők* esetében kétségtelen, mivel több író és rendező is dolgozik a sorozaton [9], ezért a branigani narrációs hierarchia történeti szerzőre vonatkozó, amúgy is problematikus részét nem szükséges bevonni a vizsgálat körébe. [10]) Mivel a fikció fölött áll, Branigan extrafikcionális narrátori szintnek nevezi, ezzel próbálva meg kikerülni a *szerző* szóhoz kapcsolódó téves berögződéseket, valamint az általa szinte kényszerítő erővel implikált antropomorfizációt. [11]



CSI: Crime Scene Investigation, Anthony E. Zuiker, 2000-

Most nézzük azokat az alapvető képi eszközöket, melyekkel a bűnügyek rekonstruálása során találkozunk! Először a vallomásokat kísérő flashbackekre és hamis flashbackekre térek ki, melyek hossza igen változó: a rövid, villanásszerű bevágásoktól egészen több jeleneten át tarthatnak. ^[12] Az (ál) flashbackek mind vizuálisan (tompább vagy fekete-fehér színek, kevésbé éles kontúrok, kézikamera-szerű felvételek stb., mind auditív módon (visszhangszerű hangzás) elkülönülnek a film többi részétől. A képi jelzések használata nem mindig egységes az adott epizódon belül, sokszor funkció szerinti elkülönülés figyelhető meg az ábrázolás módja alapján. A 3. évad 20. (*Last Laugh*) epizódjának képi narrációja például a színes flashbacket (valamint a később tárgyalandó, hasonló audiovizuális tulajdonságokkal rendelkező rekonstrukciós jeleneteket) az egyik, a fekete-fehéret a másik ügy számára tartja fenn, de igazságértéket nem rendel hozzájuk.



CSI: Crime Scene Investigation (Anthony E. Zuiker, 2000-)



CSI: Crime Scene Investigation (Anthony E. Zuiker, 2000-)

A *CSI: Helyszínelők*ben használt flashbackekre jellemző, hogy első látásra nem dönthető el róluk, hogy valóban a bűnügy történetéhez tartoznak-e, avagy részben vagy egészében egy hamis múlttra vonatkoznak, sőt: ez a kérdés néha még az elbeszélés végén sem tisztázódik. A jelenetek tehát illusztrációszerűen igazodnak a verbális narrációhoz, és mivel képileg is egy-egy szereplőhöz kapcsolódnak, elsődlegesen a belső fokalizáció szintjéhez tartoznak (amelyről később részletesen

lesz szó), azonban természetesen egy-egy ezt keretező elbeszélői szint is megjelenhet bennük. Ezt mutatja például a fentebb említett, színekkel történő szétválasztás is, mely egyértelműen a nondiegetikus narrátorhoz kapcsolható, mivel per definitionem ez az az elbeszélői szint, amely a fikción belül, de a diegézis felett állva irányítja a befogadási folyamatot, ezáltal képes az értelmezést könnyítő vagy nehezítő jelzéseket küldeni a néző felé.

A (hamis) flashbackek forrása mindig valamelyik szereplő, aki tanúvallomást tesz, vagy magában emlékezik vissza bizonyos jelenetekre. A kettő közti különbségtétel nem minden esetben nyilvánvaló, ami sokszor kihat az értelmezés lehetőségeire is. A branigani narratológiai hierarchiában az alsó (vagy a keretezés használata miatt talán inkább: belső) négy szintet azok a szereplők foglalják el, akik valamilyen módon a tudás forrásává váltak a néző számára. A nem fokalizált karakternarráció esetében arról van szó, hogy a szereplők azzal is információt közvetítenek a néző számára, ahogyan megjelennek, cselekednek, megszólalnak stb. Az a folyamat, ahogy ezeken keresztül megismerjük őket, hasonló ahhoz, ahogyan az egyes karakterek megismerik egymást a diegetikus világban. „Ebben a korlátozott kontextusban a karakter lényegében egy *agens*, melyet az akciók határoznak meg.”^[13] Ám az egyes karakterek elbeszélővé is válhatnak, amikor egy történet az ő szemszögükből mesélődik el – mint ez a *CSI: Helyszínelők* esetében különösen gyakran elő is fordul. Ilyenkor a cselekvő diegetikus narrátorra válik, az általa bemutatott események pedig igen sokszor fokalizáltak lesznek, a szubjektívizáltság magas foka miatt.

Egy-egy (hamis) flashback nemcsak szóban íródhat felül, hanem sok esetben egy újabb (hamis) flashback vagy egy rekonstrukciós jelenet ismét bemutatja a korábban látottakat. Mivel a sorozatban ez igen gyakran előfordul, a néző a hasonló típusú képsorokat egy idő után fenntartással fogadja. Az ismétlések szinte minden esetben változással járnak, ami néha magára az eredeti jelenetre vonatkozik, néha pedig bővítés, azaz a közvetlen előzmények és/vagy következmények bemutatására. Azonban (legalább említés szintjén) fontosnak tartom kitérni az ismétlés egy másik formájára is: a cselekmény szintjén visszatérő elemekre. Ugyanis a helyszínelők többször is elmehetnek a helyszínre vagy a holttesthez a bűnügyi laborba, illetve többször is kihallgathatják ugyanazt az embert. Az előzetes tudás ezekben az esetekben is mindig kiegészül, vagy felülbíráلódik.

Az ismétlések gyakorisága ellenére szokatlan, hogy mint a 2. évad 10. (*Ellie*) epizódjában, szinte ugyanaz a flashback ismétlődjön meg egyetlen részen belül, ráadásul ugyanahhoz a személyhez rendelve. A jelenet vizsgálata jól mutatja, hogy milyen összefüggés van a befogadó által feltételezett narrációs (még pontosabban: fokalizációs) szint és a képsorok interpretációja között. A tárgyalt epizódban Brass kapitányt valaki leüti lánya barátjának házában, aminek következtében elveszti az eszméletét, ezért őt gyanúsítják a fiú meggyilkolásával. Először akkor látjuk az ismétlődő flashbacket, mikor a kihallgatáson megkérdezi tőle Vega nyomozó, hogy járt-e a lakásban. Bár a képsort, mely a lakásban tett látogatását eleveníti fel, nem kíséri szóbeli narráció, az, hogy a következő felvételen Brasst látjuk, aki azt mondja: „*Utána már nem emlékszem semmire*”, egyértelműen azt implikálja, hogy szóban is elmondta, ami a néző számára csak képileg

jelenítődött meg. Egyértelműen fokalizációról van tehát szó, ám a befogadó által hozzárendelt igazságtartalomtól függ, hogy valódinak vagy hamisnak tartja-e. Majd amikor a kihallgató tisztt megjegyzi: „*Valamit kifelejtettél...*”, szinte megismétlődik a korábbi jelenet, melyet Brass utólag úgy kommentál, hogy: „*Nem felejtettem el semmit.*” Mivel ebben az esetben semmi sem utal a verbalizálásra, feltételezhetjük, hogy most már csak magában gondolta végig a történeteket. A jelenet néhol ugyan más szögből van bemutatva, mégsem tartalmaz lényeges (tartalmi) változtatást az elsőhöz képest, ezért ez a kétszeri bemutatás szembe megy a befogadói elvárásokkal, mivel a sorozat előző részei, valamint korábbi filmnézői tapasztalataink alapján számíthatunk a módosításra. A populáris filmekre és a televíziós sorozatokra ugyanis igen jellemző, hogy minden bemutatott részlet információ-tartalommal bír (még akkor is, ha az információ funkciója az, hogy téves következtetések levonására készítse a nézőt), ezért az ismétlésnek tűnő jelenetek esetében automatikusan felvetődik a befogadóban a kérdés, hogy mivel fog kiegészülni a képsor, illetve észrevesz-e benne valami olyat, ami előzőleg elkerülte a figyelmét. Az elvárások kielégületlenül hagyása miatt azonban az válik érdekessé, hogy miért volt szükség az ismétlésre. A leginkább szóba jöhető magyarázat az, hogy a flashbackek belső fokalizációként pontosan leképezték Brass gondolatmenetét, és azt is, amint Vega kérdésére ismét megpróbálta magában felidézni az esetet. Mivel ennek ellenére sem tudott újabb részlettel szolgálni, hitelt adunk a látottaknak.



CSI: Crime Scene Investigation (Anthony E. Zuiker, 2000-)



CSI: Crime Scene Investigation (Anthony E. Zuiker, 2000-)

A fokalizáció típusait (melyek a Branigan narrációs elmélet belső négy keretét adják) egy olyan jelenet példáján szemléltetem, melyben szokatlan, éppen ezért aktív befogadást igénylő megoldásokkal találkozunk. A 2. évad 2. (*Chaos Theory*) epizódjában miután Grissom felszólítja Sarát, hogy nézzen ki az ablakon, a lányt egy „over-the-shoulder” beállításból látjuk, amint kihajol. Ez a kameraállás konvencionálisan megfeleltethető Grissom nézőpontjának, mivel az objektív és a szereplő tekintete igen közel helyezkedik el egymáshoz, és ugyanarra a látványra irányul. Az ilyen eseteket, amikor azt látjuk, amit a szereplő (jelen esetben Sarát), és akkor, amikor ő, de mégsem pontosan az ő szemén keresztül, külső fokalizációnak nevezzük.^[14] A belső fokalizáció ennél szubjektívebb, mivel a kamera jobban azonosul a fokalizátorral, többnyire elfoglalva annak térbeli helyét is. A jelenet folytatásában például Sara helyén az a lány (Page) jelenik meg, akinek a halálával kapcsolatos a nyomozás. A narráció nemcsak azt mutathatja be, hogy *mit* érzékel (lát, hall

stb.) a karakter, hanem azt is, hogy *hogyan*, ezért ezt a képet mély belső fokalizációnak nevezhetjük. Az, hogy eközben ugyanúgy vállfölkötti kameraállásból látjuk a lányt, mint korábban Sarát, azt mutatja, hogy ez a beállítás egyaránt alkalmas a külső és belső fokalizáció érzékeltetésére. Ennek oka az lehet, hogy ez a térbeli pozíció a használattól függően éppúgy lehet szubjektív, mint objektív. A belső fokalizáció másik típusára, a felszíni belső fokalizációra példa minden szubjektív beállítás, amelyben nincs jelen az érzékelés milyensége (mint például Brass fent tárgyalt visszaemlékezése). Ám fontos megjegyezni, hogy a belső mentális tudattartalmak (mint például álmok, emlékek, hallucinációk) erős szubjektivitásuk miatt az előbbi kategóriába tartoznak, függetlenül attól, hogy a „hogyan” megjelenik-e bennük, valamint ugyanebből az okból igazságértéket sem rendelhetünk hozzájuk. A mély belső fokalizációval bemutatott jelenetek ugyanis csak annyiban hozzáférhetőek a diegézis többi szereplője számára, amennyiben a fokalizátor verbalizálja mentális tudattartalmait.

A flashback és a hamis flashback mellett a *CSI: Helyszínelők* esetében talán a legjellemzőbb képi eszköz, amely szorosan kapcsolódik a bűnügy történetéhez, a rekonstrukciós jelenet. Az ebben felhasznált audiovizuális eszközök általában azonosak a flashbackeknél tárgyaltakkal, ezért csak a narráció szintjén, a konkrét esetben dől el, hogy egy-egy képsornak mi a funkciója. Ilyen például a 4. évad 6. (*Jackpot*) epizódjában az a Grissomhoz kapcsolható jelenet, melyben a pincérnő az áldozattal flörtöl. Azokat a képsorokat értem tehát rekonstrukciós jelent alatt, amelyekben a helyszínelők vagy a nyomozók bűnesettel kapcsolatos elképzelései, mentális tudattartalmai elevenednek meg. Ezért ezek legtöbb esetben valamelyik szereplőhöz (esetleg több szereplőhöz) rendelődnek, ám előfordul az is, hogy egészében a nondiegetikus narratori szint által közvetítődnek, vagy részben az is megjelenik bennük.

A magasabb szintről származó információk tudástöbbletjéhez juttatják a nézőt a diegézis szereplőivel szemben. Például a 4. évad 3. (*Homebodies*) epizódjában a helyszínelőkhöz kapcsolt rekonstrukciós jelenet feltárja előttünk, hogy az erőszakoló egy izmos férfi volt, így a néző már a helyszínelők előtt tudja, hogy nézett ki. Az ilyen következetlenségnek tűnő részletek csak metaleptikusan értelmezhetők, vagyis ezek a szöveghelyek a szubjektívnek tételezett, mentális tartalmakat megjelenítő képsorokból kiutalnak egy felsőbb narrációs szintre, azaz a nondiegetikus narrátorra.^[15] (Természetesen elvileg az is előfordulhatna, hogy egy-egy ilyen esetben az omnipotens narrátor szándékosan félrevezeti a nézőt, ám erre a *CSI: Helyszínelők*-ben nem találtam példát, vagyis ezek a narrátorok alapvetően megbízhatóak.) A metalepszis ebben az esetben (mint már említettem) egyrészt tudástöbbletjéhez juttatja a nézőt a helyszínelőkhöz képest, ami által a mindentudó narrátornak módjában áll szabályozni a néző tudását, hogy a végkifejlethez a szándékai szerinti időben és módon juttassa el. Másrészt viszont (egy referenciális szinten) nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy a mozgóképi médium egyik tulajdonsága, hogy csak nehézkesen tudja elfedni a megjelenített szereplő kilétét. Emellett a film már magával a megmutatással is jellemez, hiszen felfedi a néző előtt a szereplők látható tulajdonságait (úgy mint öltözet, mozgás, kor, bőrszín stb.).^[16] Visszacsatolva a korábban felvázolt fokalizációs szintekhez ezt úgy is megfogalmazhatjuk, hogy a külső fokalizáció a filmnyelv mediális tulajdonságainak

bajosan kikerülhető következménye, így nem utalható kizárólag az omnipotens narrátor hatáskörébe.



CSI: Crime Scene Investigation (Anthony E. Zuiker, 2000-)



CSI: Crime Scene Investigation (Anthony E. Zuiker, 2000-)

A fentebb vázolt elméleti háttér jobb megértése érdekében érdemes megvizsgálni, hogyan válik bizonytalanná az egyes narrációs szintek közti határvonal, és ez milyen értelmezési lehetőségekhez vezet a 3. évad 23. (*Inside the Box*) epizódjában. A 27. percben egyszer csak elkezdődik egy jelenet, melyet nem tudunk kötni a korábbi jelenetekhez, emellett nem utal semmilyen vizuális vagy auditív megoldás arra sem, hogy flashbackról vagy rekonstrukcióról lenne szó: Sam Braunt (Catherine apját, Las Vegas egyik legbefolyásosabb személyiségét) látjuk, amint egy táskával (ráadásul egy tipikusan olyan aktatáskával, melyben a filmekben pénzt szoktak átadni) a kezében kiszáll a kocsijából a sivatagban, majd érkezik szembe egy terepjáró is, melyből négy férfi közelít felé. A szereplők nézik egymást egy darabig egy rövid beállítás-ellenbeállítás párban (amely a western-filmeket idézi), majd egy élesvágás után már csak fotószerű képkivágatokat látunk a halott férfiokról – egészen pontosan arról a háromról a később érkezettek közül, akik a beállítás-ellenbeállítás párban farkasszemet néztek a kaszinótulajdonossal. A következő vágás után pedig már Catherine, Grissom és Brass vizsgálja a halottakat, így a fényképszerű képkivágatokat a helyszíni fotókkal vagy a fényképezőgép objektívjén keresztül közvetített látvánnyal azonosíthatjuk. A bizonyítékokat gyűjtő szereplők által mondottakból a befogadó azt a következtetést vonhatja le, hogy nem tudnak arról, hogy Sam Braun is a helyszínen járt, így a korábbi jelenet nem köthető máshoz, mint a nondiegetikus narrátorhoz, aki tudástöbbletbe juttatta a befogadót. Ezután, mikor a helyszínelők a holttesteket vizsgálják, mindegyik áldozat haláláról láthatunk egy-egy rövid rekonstrukciós jelenetet, a gyilkos szemszögéből. A képek eredete nem teljesen világos: mentális tudattartalomként köthetjük őket a halál körülményeit vizsgáló Grissomhoz, esetleg kollektíven mindhárom jelenlévő szereplőhöz, vagy feltételezhetjük azt is, hogy a gyilkos vált fokalizátorrá, és a szereplőknek nincs hozzáférésük a megjelenített képsorokhoz. Ráadásul a 36. percben, a kihallgatás során, mikor a rendőrkapitány vallomást, illetve vádalkut akar kicsikarni a gyanúsítottból, ugyanezeket a bevágásokat látjuk egyetlen, egységes képsorba illesztve, kiegészítve a férfiről készült felvételekkel beállítás-ellenbeállítás formájában, valamint kibővítve azzal a mozzanattal, hogy Sam Braun kivesz egy

táskát az egyik halott kezéből – mintha a gyilkosság története elevenedne meg. Ám a jelenet eredetének kérdése ez esetben sem tisztázott, mivel közvetlenül előtte Brass-t, majd a gyanúsítottat látjuk, közvetlenül utána pedig szintén előbb Brass-t, majd a gyanúsítottat, kommentárt pedig nem hallunk. Így, ha nem láttuk volna már korábban az említett képeket, a jelenet egészét egyik vagy másik szereplőhöz, esetleg mindkettőhöz köthetnénk. Ám az előzetes információk némiképp módosítják az interpretációt, mivel a korábbi bemutatás miatt csak olyan szinthez rendelhetjük a jelenetet, melynek hozzáférése van a már látott képsorokhoz is. Több értelmezési lehetőség áll előttünk: vagy közvetlenül az onnipotens narrációs szinthez kapcsoljuk mindegyik képsort vagy a gyanúsítottához, de feltételezhetjük azt is, hogy a korábbi megállapításokat Brass egészítette ki narratívává, létrehozva egy rekonstrukciós jelenetet – mint ahogyan azt egyébként igen gyakran teszi. Ez utóbbi esetben egyben azt is valószínűsíthetjük, hogy a rendőrkapitány szóban el is mondta a gyanúsítottnak az általa összeállított történetet, hogy meggyőzze arról, hogy „beköpjé” Sam Braunt. Az epizód azzal végződik, hogy a férfi elutasítja a felajánlott vádalkut (ezzel egyben választva az életfogytiglani börtön és a halálbüntetés között), ám nem derül ki, hogy hogyan alakul az ügy további sorsa. Láthatjuk tehát, hogy a képek eredetének problémája szorosan összefügg az interpretációval. Ezért mivel ez esetben a narráció nyitva hagyja a kérdést, lehetővé válik a néző számára különböző, azonos érvényességgel bíró értelmezések létrehozása. A vázolt értelmezések egyike sem cáfolható a szöveg alapján, viszont egyik sem zárható ki. Hangsúlyossá válik ezáltal az onnipotens narrátor szerepe a szubjektivizált képsorok közvetítésében, mivel ez a szint akadályozza meg, hogy a néző a teljes narratívához hozzáférjen, és egyértelműen meg tudja határozni a képek eredetét.



CSI: Crime Scene Investigation
(Anthony E. Zuiker, 2000-)

A képi rekonstrukciónál maradván, a 4. évad 15. (*Early Rollout*) epizódjában kétszer is feltűnik egy igen érdekes virtuális eszköz, mellyel a helyszínelők feltételezéseit tárja elénk a vizuális narráció. Ezekben a nyomozás idejében hologram-, illetve látomásszerűen jelenik meg az egyes helyszínelők által felételezett múlt, kékes fekete színnel és átlátszósággal utalva arra, hogy váltás történt az elbeszélői szintek között. Először akkor látjuk ezt az eszközt, amikor Sara az elszórt csikkek vizsgálatakor odaképzeli a dohányzó elkövetőt, majd amikor Nick a kerékpárnyomokból arra következtet, hogy a tettesek biciklivel hagyták el a helyszínt. Utóbbi esetben Nick mintha utána is nézne az alakoknak, holott azok a nyomozás idejében nyilvánvalón nincsenek jelen. Arra következtetünk ebből, hogy a képi narráció a helyszínelők gondolatmenetét mutatja be a nézőnek, így a hologramszerű rész belső fokalizációnak tekinthető, amely a (teljes egészében a) nondiegetikus narrátor által közvetített narratívába illeszkedik bele. Erősíti ezt az is, hogy a fokalizátorok később mindig szóban is megfogalmazzák feltételezéseiket, mivel az ő mentális

tudattartalmuk nem hozzáférhető a diegézis többi szereplője számára. Hangsúlyos, hogy a hologramszerű képek csak feltételezéseket mutatnak be, ezért meg is cáfolódhatnak – a nyomozás során például kiderül, hogy a Sara által vizsgált csikkek nem a tettestől származnak, hanem csak odahelyezték őket, hogy másra tereljék a gyanút. Azt látjuk tehát, hogy egyszerre két narrációs szint van jelen a képernyőn ugyanabban az időpillanatban, térben jól elkülöníthető módon.

Természetesen a képek materiálisan is jelen vannak a sorozatban. A korábban elemzett epizódban például azt láthatjuk, amint a házat átvizsgáló Catherine az asztalon látható fényképekből következtet a házaspár életére és egymáshoz fűződő kapcsolatára. Bár utóbb véleményét, hogy mindkét fél részéről érdekházasságról volt szó, a házaspárhoz közelállók megcáfolják, a jelenet mégis azt mutatja, hogy a *CSI: Helyszínelők*ben a fényképeket és a filmfelvételeket nemcsak közvetlenül a bűnüggyel kapcsolatban vizsgálják, hanem messzemenő (és gyakran sztereotip) következtetéseket is igyekeznek levonni belőlük. Egy másik igen hangsúlyos példa erre a 2. évad 8. (*Slaves of Las Vegas*) epizódjában látható, ahol az ügyvédnő szinte azáltal válik gyanúsítottá, hogy irodájában nincsenek családi fotók. Azonban a képek valóságába vetett kétely is megjelenik bizonyos esetekben, mint például a 3. évad 4. (*A Little Murder*) epizódjában, ahol egy lány fényképéről a vizsgálatok során kiderül, hogy virtuálisan létrehozott, vagyis egy nem létező személyt ábrázol.

Néhány esetben a rekonstrukciós jelenet és a materiális kép össze is kapcsolódik a narráció szintjén. A 3. évad 20. (*Last Laugh*) epizódjában például Sara és Nick egy bűnügy helyszínén készült fényképeket vizsgálnak, és ezekből indulnak ki igen rövid, a képi narráció szintjén Sarához kapcsolt rekonstrukciós képsorok. Az első képen a fürdőszobát látjuk, ami megelevenedik, teljes egészében visszafelé mutatva a törölközőtartó leszakadását. Ezzel szemben a második képsor alapjául ugyan a nő sérülésének fotója szolgál, de nem megelevenedésről van szó, hanem inkább az első rekonstrukció kibővítéséről. Ennek során Sara elképzei, hogy a nőnek hogyan kellett elesnie ahhoz, hogy így üsse be a fejét, aminek érzékeltetéséhez a képsor először visszafelé mutatja az esést, majd normál módon is.

A nyomozás során használt képek tipológiája

A nyomozás során használt képi eszközök a fokalizációval való összefüggésük tekintetében a következőképpen tipologizálhatók a könnyebb átláthatóság kedvéért:

1. Fokalizáltak (egy vagy több szereplő nézőpontjához kapcsoltak)
 - flashbackek és hamis flashbackek
 - hologramszerű rekonstrukciók
 - szerepcserék (pl. amikor Sara Page alakjában jelenik meg, miközben Grisommal az utolsó pillanatait próbálják rekonstruálni; a narráció a behelyezkedést érzékelteti így)
 - optikai eszközön keresztül, illetve azok segítségével látott képek (ezekről a következő fejezetben részletesen lesz szó)

2. Nem fokalizáltak

- filmek, képek
- a helyszínelők által végzett kísérletek, az általuk készített számítógépes rekonstrukciók
- olyan jelenetek, melyek nézői tudástöbbletnek vezetnek

3. Mindkét szinthez tartozók

- rekonstrukciós képsorok, illetve jelenetek
- fotószerű képkivágatok
- életre kelő fényképek
- animációk (például amikor a férfi verése közben az agyának a mozgását is látjuk)
- digitális / gyorsított zoomolások (mint egy fentebb elemzett jelenetből kiderül, ezek jelezhetik egy felsőbb narrációs szint és a fokalizáció közti váltást is)

A fokalizáltságot a sorozat nagyrészt konvencionális eszközökkel jelzi, mint amilyen a képsor varratszerű kapcsolása a szereplő(k)höz, valamint a hanghíd (voice over) vagy a kísérőszöveg (szándékosan nem a szóbeli narráció terminust használom, később látni fogjuk, hogy miért). Fontos azonban megjegyezni, hogy az 1. és a 3. típusba tartozó képsorok esetében nem mindig dönthető el egyértelműen, hogy melyik szereplő a fokalizátor. Sőt: sokszor láthatunk arra is példát, hogy az sem állapítható meg minden kétséget kizárólag, hogy fokalizált-e a beállítás. Továbbá – mint már utaltam rá – a rekonstrukciós jelenet és a (hamis) flashback a megjelenítés hasonlósága miatt kizárólag a narráció szintjén különíthető el egymástól – ha elkülöníthető egyáltalán.

A bevezetőben CSI-shotnak nevezett, virtuálisan létrehozott képsorokat szándékosan hagytam ki a fenti tipológiából. Dolgozatom további részében ugyanis azt igyekszem bizonyítani, hogy ezekben egyszerre van jelen a nondiegetikus narrátori és a mély belső fokalizációs szint – nem olyan nyilvánvaló és jól elkülöníthető formában, mint a hologramszerű rekonstrukció esetében, hanem egymástól csak teoretikusan szétválaszthatóan. Ez az a pont, ahol a branigani narrációs keretek szűknek bizonyulnak, mivel – a tudáseloszlás hierarchikus volta miatt – élesebb határvonalat feltételeznek az egyes elbeszélői szintek esetében.

Technika és tudomány

A nyomozás során többször látunk olyan képsorokat is, melyeket rövidségük miatt ugyan nem neveznék jeleneteknek, mégis nagyban hozzájárulnak a sorozat vizuális világának kialakításához. Ilyenek a már említett pillanatnyi emlékképeken kívül a mikroszkópon, a nagyítón, a távcsövön, illetve a különféle szűrőkön keresztül vagy különféle megvilágítással bemutatott képek. A köztük fennálló hasonlóság nyilvánvaló: olyan optikai eszközökről van szó, melyek valami miatt a szereplők számára jobban használható képet adnak a vizsgálat tárgyáról. A mikroszkóp, a nagyító és a távcső felnagyítja az egyes nyomokat, melyek (relatív) méretük miatt szabad szemmel nem

lennének láthatók, a szűrők és a fények pedig a jelen lévő, ám ennek ellenére nem (vagy csak nehezen) látható bizonyítékokat mutatják meg, néhány esetben valamilyen kémiai anyag (például luminol) segítségével. Ezekben az esetekben tehát jelölt technicitással találkozunk, amely nyilvánvalóvá teszi a néző számára saját konstruált voltát. Belting ezt a „látás hiányának” nevezi, mivel ezekkel az eszközökkel (melyek ilyen értelemben médiumként funkcionálnak) olyan dolgokról alkotnak képet a szereplők, amelyekről másképp nem tudnának.^[17] Így tehát ezek a képek nemcsak közvetítődnek a médiumok által, hanem függenek is tőlük, mivel az optikai eszközök „csak szimulálják az észlelés közvetlenségét, amely látszólag a miénk, de valójában az övéké.” Naiv dolog lenne azt hinni, hogy a médiumok transzparenssek a képek továbbításának tekintetében.

Ennek ellenére (mint már utaltam rá) ezen eszközök alkalmazásának oka a sorozatban az, hogy a szereplők pontosabb képet kapjanak a bizonyítékról. A 2. évad 2. (*Chaos Theory*) epizódjában például Nick a zseblámpája segítségével találja meg a professzor kocsijának fejtámláján Page haját, ami azt bizonyítja, hogy az eltűnt lány ült az autóban. Nick az egyik hajszálát a fénybe tartja, erre a kamera hirtelen rázoomol, olyannyira, hogy csak a fénykört és a hajszál (makrónak is nevezhető) szuperközelijét látjuk. Majd egy furcsa, a zoomoláshoz konvencionálisan kapcsolódó hangot hallunk, amivel egyidőben a hajszál képe a képernyő bal oldalára tolódik, és megjelenik mellette egy másik fénykör, amelybe egy ugyanolyan hajszál helyeződik bele. A következő képen a labort látjuk, ahol a még laborosként dolgozó Greg a mikroszkóp fölé hajolva éppen sorolja a két hajszál közti hasonlóságokat, így a szuperközelik utólagosan átértelmeződnek (branigani terminussal átkereteződnek): nem Nick, hanem Greg pozícióját foglalta el a megelőző néhány másodpercben a kamera – így már érthető az igen nagy felbontás, ami elsőre meglepő lehetett. A két jelenet között a kapcsolatot a hajszál hozza létre, az időbeli ellipszist a narráció ennek folyamatos mutatójával fedi el. Mivel az ilyen képekhez a helyszínelőkön keresztül jutunk hozzá (ők néznek át a lencséken, illetve ők szemlélik a megvilágított tárgyat), ezért – mint azt már a fenti tipológiában is jeleztem – fokolizáltak tekinthetők. Ahogy a vázolt jelenetből is látható, a különféle optikai segédeszközök sokszor összekapcsolódnak, kiegészítve egymást. A mikroszkóp annyiban különbözik a többi említett eszköztől, hogy a szuperközelikkel esetenként hozzájárulhat a testkép kialakításához. Funkciója ilyenkor a hiperrealisztikus makrókhoz hasonlít, ám mivel ezekben a jelenetekben a képet létrehozó eszköz nem iktatódik ki (mindig kiderül, hogy mikroszkópon keresztül láttuk a tárgyat, még ha csak utólagosan is), a látvány eredete jobban meghatározható.



CSI: Crime Scene Investigation (Anthony E. Zuiker, 2000-)



CSI: Crime Scene Investigation (Anthony E. Zuiker, 2000-)

Térjünk most rá a CSI-shot összetevőinek, a hiperrealisztikus makróknak és a digitális animációknak a tárgyalására. A hiperrealisztikus jelzőt Baudrillard alapján kapcsolhatjuk ezekhez a „felvételekhez”, aki így fogalmaz: „A médiumról médiumra történő továbbadás során a valóság elillan, a halál allegóriájává válik, de éppen a saját szétrombolása által nyer megerősítést; az önmagáért való valósággá válik, az elveszett tárgy fétisévé – amely többé már nem a reprezentáció tárgya, hanem a megtagadás extázisa és saját rituális kipusztítása: azaz a hiperreális.” [18]

(Baudrillard azonban tágabb értelemben, a valóstól való elválaszthatatlanság jelölésére használja a szót, míg én csupán a virtuálisan létrehozott makrók jelzőjeként. [19]) Mivel azonban ezek a képek csak teoretikusan választhatók le a digitális animációról, együttesen vizsgálom őket. Az olyan jelenetekre utalok, mint például a 2. évad 2. (*Chaos Theory*) epizódjának az a része, mikor Grissom a kollégiumi szoba falán valamilyen idegen anyagot talál. A kamera ekkor mintha hirtelen rázoomolna a vizsgált felületre, pedig tulajdonképpen egy virtuálisan létrehozott illusztráció lép a kamera képének helyébe, amely a látszat ellenére nem közletről mutatja, hanem helyettesíti a vizsgált anyagot. A gyorsított zoomolás szimulálása ezt a cserét igyekszik leplezni, így próbálva meg elfedni a bemutatott kép technicitását, kétszeres keretezettségét. A néző ugyan tudatában lehet annak, hogy nincs olyan kamera, amely ilyen közeli felvétel létrehozására lenne képes, mégis a tudományos-ismeretterjesztő filmek esetében követett befogadói stratégia alkalmazása miatt nem kételkedik a kép hitelességében. (Ezért nem tartom elfogadhatónak azt az állítást, mely szerint a hiperrealitás a jelen szürrealizmusa lenne, hiszen a szürrealisztikus képek sosem váltak felcserélhetővé a realitással, épp ellenkezőleg: a látomásosság, a vízió volt bennük a központi elem. [20])



CSI: Crime Scene Investigation (Anthony E. Zuiker, 2000-)



CSI: Crime Scene Investigation (Anthony E. Zuiker, 2000-)



CSI: Crime Scene Investigation (Anthony E. Zuiker, 2000-)

Ezzel szemben az animációk – mint az a képtipológiából is látszik – néhol makrók nélkül is megjelenhetnek. Ez történik például a 4. évad 18. (*Bad to the Bone*) epizódjában, amikor a férfi halálra verését mutatja egy rekonstrukciós képsor, és a fekete-fehér képeken csak az áldozat agya színes. Így mutatja a képi narráció, amint az agy az ütések hatására többször a koponya falához ütődik, mintegy demonstrálva az igazságügyi orvosszakértő által mondottakat. Nyilvánvaló, hogy itt is egy szimulált látványról van szó, melynek birtokosa nem lehet egyetlen valós személy sem. Annyiban különböznek tehát az ilyen jelenetek a hiperrealisztikus makrókkal kiegészítettektől, hogy nem próbálják meg elfedni technicitásukat, így az illusztráló funkció nagyon felerősödik bennük, noha később (mint a fenti esetben is) kiegészülhetnek hasonló képsorokkal. A befogadó tehát mint magyarázó effektusokat érti meg őket, és nem merül fel benne a hitelesség kérdése – ismét csak elsősorban a tudományos-ismeretterjesztőkkel rokon vonások miatt. Mivel ezzel együtt az ilyen képsorok funkciója és befogadása nagyon hasonlít a korábban bemutatotthoz, a továbbiakban nem kívánom külön tárgyalni, hanem a CSI-shot aleseteként kezelem őket.

Lisa Cartwright meggyőzően bizonyítja, hogy a tudomány által alkalmazott (nem is mindig rögzítésre használt) képalkotó eljárások és a tudományos-ismeretterjesztő filmek nemcsak a mozi kialakulásának kezdetén álltak kölcsönhatásban a populáris filmekkel, hanem fejlődésének minden szakaszában. ^[21] Véleménye szerint „a mozi apparátusa az emberi test felügyeletének és kezelésének kulturális technológiájaként tekinthető, az orvostudományban és a technológiában jelen lévő test analízisének és felügyeletének hosszú története pedig szorosan kötődik a mozi – mint a populáris kultúra intézménye és technológiai apparátus – fejlődéstörténetéhez.” ^[22] Továbbmenve azt állítja, hogy ezek a testreprezentációk az orvosi hatalom és a szociális kontroll eszközei, így az uralkodó ideológia számára előnyös, hogy az általuk létrehozott tekintet a populáris kultúrába is átáramlik, és beépül. Érdemes itt visszautalni Foucault már idézett gondolatára, melyben amellet érvel, hogy a hatalom és a tudás dimenziói együtt határozzák meg a társadalom számára érvényes tudást. ^[23] Ezek alapján érthetővé válik, hogy a néző miért fogadja el fenntartás nélkül a tudományos filmek által bemutatott képeket, sőt láthatóan konstruált illusztrációkat is. Az ilyen filmek a tárgyalt anyag szerkezetét vagy más, szabad szemmel nem látható tulajdonságát gyakran a fent elemzett hiperrealisztikus makrókhoz hasonló képek segítségével mutatják be, melyek hitelességét a Tudomány hivatott garantálni. Ezek a képek paradox módon „egyszerre jelennek meg számunkra úgy, mint vitathatatlan leképezése annak, ami egyszerűen ott van, illetve mint a technikai-tudományos előállítás hőstettei.” ^[24] Ezzel kapcsolatban felmerül a tudománynak mint ideológiának az értelmezése, hiszen a diskurzus a

képek hitelességét olyan evidenciaként tünteti fel, amelyre nincs értelme rákérdezni. A hasonló képekkel a *CSI: Helyszínelők* szintén a tudományosság látszatát teremti meg, noha esetében egy fiktív tudományról van szó. ^[25] Vagyis a sorozat szimulálja azokat a szimulációkat, melyek már a tudományos-ismeretterjesztő diskurzusban is hitelesítésre szorultak, így realitásuknak elvileg problematikusnak kellene lennie. Ám ezeket a kételyeket a néző előtt elfedik a technikai megoldások magával ragadó lendületessége, a diegetikus világ egységessége, valamint a Tudomány tekintélye.

A tudományos diskurzus jellemzőinek szimulálása miatt érthető, hogy a legtöbb CSI-shot a törvényszéki orvosszakértői eseteírások közben, azt a „laikusok” számára magyarázó illusztrációként látható, sokszor a kórboncnok nézőpontjához kapcsolódva. Emiatt az eseteírások (melyek során a fókuszációs szintek mindegyike megjelenhet) helye a narratív hierarchiában kissé kívülálló jellegű, mininarratívákként foghatók fel, melyekben katalógusszerű felsorolások is találhatók. „A *katalógus* olyan dolgok gyűjteménye, melyek mindegyike hasonló kapcsolatban van egy központi »tárggyal« vagy fogalommal.” ^[26] (Vagyis már némileg rendszerezettek, ellentétben a „*felsorolással*”. ^[27]) Ezek a katalógusok, melyekhez a CSI-shots is kapcsolódnak, első látásra mintha megszakítanák a narrációs folyamatot, ám ha jobban megnézzük, illusztrációs bázisként szolgálnak a szóbeli rekonstrukcióhoz. Fontos azonban észrevenni, hogy a kórboncnok munkája tulajdonképpen épp ellentétes irányban folyt: a holttest vizsgálata során összegyűjtötte a különböző információkat, majd az időbeliség és a kauzalitás alapján értelmezve és átrendezve azokat alakította ki a „halál okának” narratíváját. Ez a módszer nagyon hasonló a helyszínelők munkájához, ám annál jóval specifikusabb és szűkebb körű, így a tudományosság ellenére is könnyebben átlátható. Éppen ezért az orvosszakértői munka elsődleges fontosságú a halál időpontjának és okának megállapításában, így az ügy rekonstruálása során ez az egyik leginkább előnyben részesített segédtudomány. (Szemben mondjuk a ballisztikával, ami a hasonlóság alapján működik.) Másrészt ki kell emelni azt is, hogy ezekben a jelenetekben a kórboncnok mint a hatalom (mely jelen esetben az orvostudomány) képviselője, a tudás kizárólagos birtokosa van jelen. A helyszínelők, csakúgy, mint a néző, alárendelt pozíciót foglalnak el vele szemben, melyből az általa mondottak nem kérdőjelezhetők meg. Így hát ez a kitüntetett szerep ismét csak a CSI-shots hitelesítését szolgálja.

Test-kép

Különösen érdekes a CSI-shotokból kiolvasható testkép is, mert bár a hitelesség látszatára tart igényt, ez a testreprezentáció teljes egészében konstruált. Már a vizsgált testek sem igazi halottak (csak a holttestek szimulációi, melyek ikonikusan utalnak a szereplőre, helyettesítve őt), ennél azonban messzebbre vezet a technikai képek vizsgálata. Ezek ugyanis úgy tárják elénk a testet működés közben, ahogyan azt még senki sem láthatta, és valószínűleg soha nem is fogja technikai segítség nélkül, mivel fizikailag csak a test egy-egy keresztmetszete férhető hozzá. Ezzel szemben a *CSI: Helyszínelők*ben háromdimenziós képet kapunk például a működő szívről, ami ahhoz hasonlít,

mintha a testbe helyeztek volna el egy mindentudó nézőpontot, amely segítségével térben láthatjuk a számunkra fontos szerveket, az azokat esetlegesen takarók nélkül, vagy úgy, mintha azok átlátszóknak lennének. Donna Haraway szavaival az isteni mindent látás mitologikus privilégiuma ültetődött át a gyakorlatba, melynek objektivitását ő feminista nézőpontból bírálja, mint a férfi által a női tekinteten tett implicit erőszakot. [28]

Jól illeszkedik ez az aprólékos megjelenítés a posztmodern testdiskurzusba, mely a testkép (reneszánsz utáni) újbóli elbizonytalanodásából fakad. Ahogy Kiss Attila fogalmaz: „A test megjelenítésével, feltárásával, kiterjesztésével kapcsolatos eljárások területén olyan eseményeknek vagyunk tanúi az 1990-es évek közepe óta, amelyek nem csupán az elméletben és az alkotói tevékenységben, hanem a mindennapi életben is a figyelem középpontjába helyezték az ember anyagságának, materiális felépítettségének kérdéseit.” [29] Ennek oka szerinte az ismeretelméleti válság, melyet a test újradefiniálásával igyekszik megoldani a társadalom – úgy elméleti, mint gyakorlati szinten. A kételyek oka a megelőző, szilárd társadalmi rend felbomlása, mely a szubjektumot arra készíti, hogy újragondolja létezésének alapjait. Nem kell messzire mennünk ahhoz, hogy a test megnyílásával találkozzunk: a reklámokban, a filmekben, az irodalomban napról napra szembe jönnek velünk „a testbe való behatolás egyre tematizáltabb vizuális és narratív” megjelenítései. [30] Ennek természetességét sokszor ahhoz hasonlóan igyekeznek indokolni, amit Gregnek Dr. Robins az első boncolása alkalmával mond: „*Végülis mind ilyenek vagyunk.*” (5. évad 2. rész). Később ehhez Sara még hozzáteszi, hogy: „*Az számít, amit előtte csinálsz*” – mintha csak a fogyasztói társadalom jelmondatát hangoztatná: élvezd ki az életet, mert nem tudhatod, meddig fogsz még élni. A halál szinte bármelyik pillanatban lecsaphat ránk, ezért élni kell a pillanat adta lehetőségekkel.

A posztmodern fragmentált testkép kialakulásának egyik oka, hogy a filmes képalkotó eljárások a részletek kiemelésével „virtuális testeket” hoznak létre, melyek szélsőséges tökéletességük ellenére arra biztatják a nézőt, hogy saját testét hozzájuk mérje. [31] A vágy, hogy megfeleljünk az ideálisnak kikiáltott testképnek, eredményezte a társadalom szintjén a testépítés, a fogyókúra és a wellness kultuszát. Ez annak ellenére igaz, hogy (mint Baudrillard is megállapította) a kinagyított részletek nem reálisnak, hanem hiperreálisnak értékelődnek a befogadó számára – és éppen ez a nézői élvezet forrása. [32] Ahogy Mohácsi Gergely fogalmaz: „A modernitás szekularizált testének (...) nemcsak egészségesnek, de *láthatóan* szépnek kellett lennie.” [33] És hozzátehetjük: nemcsak kívülről, hanem belülről is. Hiszen életvitelünk nyomot hagy minden egyes sejtünkön, amelyekből aztán az orvosok (a Tudás birtokosai) visszakövetkeztethetnek rá. A *CSI: Helyszínelők*ben az hangsúlyozódik, hogy az igazságügyi orvosszakértő előtt nincs titok: számára a holttest nyitott könyv, melyből a kórtani megállapítások után (azokból következtetve) a halott jelleme és életvitele is kiolvasható. [34] Nem a zsigeri reakció kiváltása tehát a sorozat célja (ellentétben a posztmodern színházzal), hiszen a boncolások „ellenőrzött körülmények között” folynak, és nyilvánvalóan szimulációk. [35] A holttestek sokszor nem a média által közvetített „isteni tökéletességű testhez” állnak közel, hanem éppen hiányosságaikban utalnak arra. [36] Ez akkor is igaz, ha általában csak a test bizonyos részletei (fragmentumai) hagynak kívánnivalót maguk után. A kórboncnok ugyanis

sosem felejt el megjegyezni, hogy az ideálistól eltérő változások mire vezethetők vissza – alkoholfogyasztásra, drogokra, a helytelen táplálkozásra stb.

Azonban a test feldarabolása néhány esetben ennél konkrétabban is megjelenik, amikor a tudósoknak néhány testrész áll rendelkezésükre a nyomozás kezdetén, amikből kiindulhatnak (pl. 4. évad 14. (XX) epizódjában, ahol az áldozatot gyakorlatilag újra össze kell rakni). A test így vizuális médiumként működik, mely információt szolgáltat elsősorban a hozzáértő kutató számára. Vagyis a test sosem tételeződik alapvetően „csúnyának”, a deformitásoknak mindig van valami rajta kívül álló, az egyénre, valamilyen betegségre vagy külső behatásra visszavezethető oka.

Ellenpólusként, követendő mintaként a sorozat világában a helyszínelők és a közép- és felsőosztályból származó karakterek szolgálnak, akik láthatóan tökéletes testtel rendelkeznek, hiszen a populáris kultúrában „a ruházat már nem a test eltakarását, hanem a megjelenítését és kiemelését szolgálja”.^[37] Mivel a posztmodern testrepresentáció egyik alaptétele, hogy a test megváltoztatható, uralható, így ez a kettősség arra ösztönözheti a befogadót, hogy bizonyos viselkedésmintákat elvessen, míg másokat igyekezzon követni, hogy esztétikussá váljon, illetve az maradjon. A test esztétizálása és bemutatásának ez a merőben új, a média által közvetített módja, melyben nemcsak az egész, hanem minden apró részlet fontos, átalakította a befogadói észlelést és értékrendet is.^[38] Ahogy Anne Balsamo kifejti, napjainkban a „szép” és az „esztétikus” nem pusztán szubjektív értékítéleten, hanem kodifikált leírásokon alapuló kategóriává vált, melyet a plasztikai sebészek a klasszikus művészettől igyekeznek átvenni, noha a divat is fontos szerepet játszik benne. A női (!) test – folytatódik gondolatmenete – olyan felületté vált, melyet a domináns kultúra tetszése szerint alakíthat. Továbbá a feminista kritika szerint ennek a fragmentált testképnek az interiorizálása komoly pszichés zavarok forrása is lehet.^[39] Véleményem szerint azonban ez az irányzat egyre inkább hat a férfiakra is, mivel mint bevezető piac, ők váltak napjainkban a plasztikai és kozmetikai iparágak új célpontjaivá.

Itt említeném meg a tudomány másik fontos szerepét, mivel megfelelő ürügyül szolgál a sorozat számára ahhoz, hogy a narráció hosszabb ideig foglalkozzon a holttestekkel, mint ahogyan az populáris sorozatok esetében megszokott. Ennek oka, hogy az orvosi tekintet nemcsak részekre bontja, hanem el is tárgyiasítja a vizsgált testet, így az mint a „technológiai rekonstrukció tárgya” jelenik meg.^[40] Másképp megfogalmazva: a test átemelődik egy olyan (a posztmodernre jellemző) diskurzusba, amelyben csupán a vizsgálat tárgyaként van jelen, megfosztva múltjától. Ez mutatja a holttesthez való viszony alapvető megváltozását, hiszen korábban a társadalmak a testképét arra használták, hogy jelenvalóvá tegyék a halottat, így könnyítve elvesztésének fájdalmán.^[41] Még a katolikus vallás is sokáig tiltotta a boncolást, hiszen a test megszenteltetésének tartotta – noha ez a felfogás alapvető változásokon ment keresztül a történelem folyamán.^[42]

A fentebb leírt fragmentációból az következik, hogy a posztmodern korban a test határai egyre inkább bizonytalanná válnak (gondoljunk csak a kozmetikai és plasztikai beavatkozásokra), így a test megnyílik – nemcsak tudományos, hanem esztétikai okokból is. A *CSI: Helyszínelők* világában

ennek következtében ismét elkülönülni látszik a Belting által felvázolt hármass konstelláció, mely a test, médium és kép összefüggéseit jelöli, így válik lehetségessé, hogy a holttestek ne az élő szereplőkre történő utalásként, hanem „orvosi esetekként” jelenjenek meg. Néhány epizódban azonban ezzel ellentétes hatásokkal is találkozunk, mint például a 4. évad 7. (*Invisible Evidence*) epizódjában, mikor a helyszínelő Catherine épp meghallja, amint valaki üzenetet hagy a megerőszakolt és meggyilkolt lány üzenetrögzítőjén. Azzal, hogy a halott lányt randevúra hívják, sokkal plasztikusabbá válik az alakja. Ez a kis üzenet nagyban hozzájárul az áldozatról alkotott kép kialakításához, mivel életszerűvé varázsolja a szituációt. Így a néző szemében a lány nemcsak egy egyszerű halott lesz, akiről csak a flashbackekből tud meg ezt-azt, hanem olyan valaki, akinek van múltja, és lehetne még akár jövője is.

A CSI-shot interpretációja és hatása a szubjektumra

Mint arról már volt szó, az optikai eszközök képei és a tisztán virtuális képek a vizuális narráció szintjén többnyire varratszerűen kapcsolódnak a helyszínelők nézőpontjához. Összetartozásukat erősítik a sokszor elhangzó, a tudományos-ismeretterjesztő filmek kommentárjaira emlékeztető szövegek is, melyek a képeket kísérik. Ilyenkor a helyszínelők mintha narrátorként kommentálnák a látottakat, melyek viszont az ő elbeszélésükhöz igazodnak. Jól látszik ez azokban az esetekben, melyekben az azonos mozzanathoz (például a gyilkos fegyver megállapításához) tartozó CSI-shotok a helyszínelők pillanatnyi elképzelésének megfelelően jelenítődnek meg minden egyes újabb rekonstrukció alkalmával, azaz az ismétlések során a jelenet minden alkalommal a verbális rekonstrukcióval együtt, azzal összhangban változik.

Tehát a CSI-shotokat egyfelől úgy értelmezhetjük, mint olyan illusztrációkat, melyeket a nondiegetikus narrátor bocsát a néző rendelkezésére, hogy elősegítse a tudományos magyarázatok megértését. Ha így képzeljük el őket, akkor a helyszínelőknek és a kórboncnoknak nem lehet hozzáférése a jelenetekhez, és nem is lehet tudomásuk a képsorokról. Ez magyarázná azt a tényt is, hogy a diegézis szintjén sosincs reflektált kapcsolat a szereplők és a bemutatott képsorok között. Továbbá ez az interpretáció annál is inkább kézenfekvő, mivel (mint fentebb már leszögeztem) ezek a felvételek nem létező nézőpontokból közvetítődnek, virtuális kameramozgások kíséretében. (Így tulajdonképpen maga a kameramozgás terminus is félrevezető, hiszen csupán egy számítógéppel létrehozott szimulációról van szó, nem pedig a kamera tényleges elmozdulásáról. A két eljárás azonosításának alapja a hasonló képi hatás, valamint a konvencionális terminushasználat.) A látvány tehát teljes egészében szimuláció, nem azt mutatja, hogy *milyen* a vizsgált tárgy, hanem hogy *hogyan lehet elképzelni* (illetve, ha a tudomány ideologikus voltát szeretnénk hangsúlyozni: *hogyan kell elképzelni*). Ez a szemléltető funkció egy technikai tekintet feltételez, mely nem feleltethető meg egyetlen valós személy nézőpontjának, sőt egyetlen valós kamerapozíciónak sem, mivel képes arra is, hogy csak a releváns részleteket mutassa meg (például nem látjuk a húst és a vérereket, ha a hangsúly a testben lévő csontokon van), illetve hogy probléma nélkül áthatoljon bármilyen anyagon, mint például az ablaküvegen és a falon a 5. évad (*Compulsion*

) 17. részében. Ezáltal a sorozat egy olyan, transzcendentálisnak nevezhető szubjektum-pozíciót jelöl ki a néző számára, amelyből az apparátus segítségével képes arra, hogy olyan látványokhoz férjen hozzá, melyek a valós ember számára elérhetetlenek.

Másfelől viszont a CSI-shotok több szállal kapcsolódnak a karakterekhez is. Ennek legkézenfekvőbb példája, hogy a jelenetek az ő verbális magyarázataikat támasztják alá, illetve az ő mentális tudattartalmaik leképezéseként is interpretálhatóak. Ennek alapja, hogy fellelhetők a sorozatban olyan képi eszközök is, melyek mélyebb kapcsolatot implikálnak a képsorok és a karakterek között. Elsősorban az olyanokra gondolok, mint a már említett digitális zoomolás, mely igen sokszor úgy kapcsol egy-egy hiperrealisztikus makrót a szereplőhöz, mintha az tekintetének „meghosszabbítása” lenne. Vagyis a szereplő nézőpontjából bemutatott tárgyra hirtelen virtuálisan rázoomol a kamera, anélkül, hogy változtatna térbeli pozícióján, vagy utalna bármiféle (időbeli vagy térbeli) ellipszisre, elleplezve ezzel saját technikai eredetét. Nézőként tehát csupán az alapján kellene feltételeznünk, hogy a nondiegetikus narrátor lépett a fokalizátor helyébe, hogy a végeredményül kapott látvány szabad szemmel nem, illetve nem ilyen formában látható. Azonban figyeljük meg, hogy a falshback-ek és a rekonstrukciós jelenetek eredetének megállapításakor hasonló problémák lépnek fel (hiszen ezek legtöbb esetben nem kizárólag szubjektív nézőpontból rögzítettek, így nem feleltethetők meg száz százalékig a fokalizátor nézőpontjának), ám ezek értelmezését a konvencionális használat rögzítette. Még az olyan esetekben sem merül fel kétség a képsorok eredetét illetően, mint a korábban említett, metaleptikusan értelmezett rekonstrukciós jelenet, melyben a nondiegetikus narratori szint is megjelenik. Vagyis a *CSI: Helyszínelők* próbálja úgy kapcsolni a CSI-shotokat a szereplőkhöz, hogy eközben ne merüljön fel a nézőben az a kérdés, hogy mi igazolhatja ezt a kapcsolatot. Igen hasonló ez az ideológia működéséhez, ami egy önmagába záródó világot igyekszik létrehozni, melyben az ideológia alapjaira vonatkozó kérdések értelmezhetetlenek.

Gondoljunk most vissza a mikroszkópba néző szereplőkről mondottakra: sokszor az ő magyarázatuk is a minta látványát kísérően hangzik el. Azonban a CSI-shotokkal ellentétben ők többnyire reflektálnak is a látványra, olyan mondatokkal, mint: *Nézd meg te is!, Látod?, Megvizsgáltam a mintát, és...* Vagyis elmondható, hogy a mikroszkóp által közvetített képek (melyek kétszeresen keretezettek a látvány és a néző közé leplezetlenül beiktatott, kamerán túli újabb apparátus miatt) a sorozatban mindig egy megfigyelőhöz kapcsolódnak, így egyértelműen fokalizáltak. Összességében megállapítható, hogy a felsorolt optikai eszközök által közvetített képek, csupán abban különböznek a CSI-shottól, hogy azzal ellentétben lehetnek reflektáltak is. A CSI-shotra való hivatkozás hiánya a történet szintjén azonban nemcsak annak tudható be, hogy (az előbb tárgyalt feltevés alapján) a nondiegetikus narrátor által közvetítődik, hanem egy másik megközelítésben annak is, hogy ezek a jelenetek a szereplők szubjektív mentális tudattartalmai, melyekhez nyilvánvalóan nem lehet hozzáférése a diegézis többi szereplőjének. Így (amint azt már a hologramszerű rekonstrukciók esetében is láttuk) hiába is próbálnának úgy utalni rájuk, mint bárki által megvizsgálható és ellenőrizhető adatra, ahogyan a mikroszkóp képeinek esetében. Bár ebből a gondolatmenetből az következik, hogy a CSI-shot esetében a fokalizáltság kérdése

nem dönthető el egyértelműen, joggal feltételezhetjük, hogy bizonyos mérvű szubjektivitás mindegyikben jelen van. A nondiegetikus narrátor és a fokalizátor viszonya így ahhoz válik hasonlatossá, amit Žižek a szubjektum időszerkezetéről mond, miszerint „a szubjektív »hiba«, »tévedés«, »elvétés« paradox módon *megelőzi* azt az igazságot, amelyhez képest tulajdonképpen »hibának« minősül, mert az »igazság« maga csak a hibán keresztül (...) válik igazsággá.”^[43] Vagyis ebben az esetben a nondiegetikus narrátori szint az, amely előre belekalkulálja a fokalizátor gondolatmenetét az éppen bemutatandó képsorba, így tulajdonképpen lehetetlen elhelyezni őket a megszokott lineáris idősíkon.

Ez az értelmezés erőteljesen rányomja a bélyegét arra, hogy hogyan képzeljük el a *CSI: Helyszínelők* szereplői szubjektumait. Ugyanis ha feltételezzük, hogy a karakterek olyan belső látásmód birtokában vannak, mely képessé teszik őket mások számára hozzáférhetetlen jelenetek elképzelésére, abból az következik, hogy pozíciójuk nem feleltethető meg a hagyományos szubjektum-pozícióknak, melyekből ezek a hiperrealisztikus jelenetek tisztán fikcióként értelmeződnének. Ebből a már korábban említett új szubjektum pozícióból azonban a CSI-shotok mély belső fokalizációnak tekinthetők, melyek hitelét a szereplők tudományos képzettsége szavatolja. A karakterek mintegy interiorizálták az eredetileg a technikai eszközök által számukra mediálisan közvetített látásmódot, így képesek azokhoz hasonló mentális kép létrehozására, melynek közvetítése során ők maguk is médiummá válnak. Ahogy Belting fogalmaz: „A digitális képek mentális képeket ihletnek, ugyanakkor a digitális képeket mentális képek, valamint azok szabad áramlása ihleti. A külső és belső reprezentációk összeolvadhatnak.”^[44] És mivel a technikai kép kicsúszott a szemlélő felügyelete alól, hajlamos azt valósnak tekinteni és elfogadni, mindenféle felülbírálat nélkül. Ez a működés transzcendentális szubjektummá teszi a szereplőket, aminek következtében válnak képessé arra, hogy fokalizáltan közvetítsék a technicizált képeket a néző felé.

Feltehető a kérdés, hogy hogyan formálja a befogadói szubjektumot az, ha a szereplőket így gondoljuk el. Ennek megértéséhez egy szubjektumelméleti kitérőt szükséges tennünk. Ahogy Kiss Attila megállapítja: „Mind hangsúlyosabban körvonalazódik a posztstrukturalista kritikai gondolkodásban az az elméleti vállalkozás, amely decentralizálja és dekonstruálja a kartéziánus hagyomány önazonos, történelem feletti szubjektumát, a jelentés és a szubjektum viszonyát pedig azok *keletkezési rendjében*, produktív *folyamatként* igyekszik megérteni.” [45] Ezzel szemben (folytatja Althusser gondolatmenetét követve) az ideológia épp az ellentétes irányba munkálkodik: „az interpelláció az a működés, amellyel az ideológia apparátusai megszólítják, viszonyulásra készítetik a szubjektumot, akit a megszólítottásra adott válasza, a viszonyrendszer elfogadó reagálása rögzít a társadalmi pozícióban.” Ez a pozíció teszi képessé a szubjektumot arra, hogy önmagáról és a környezetéről bármiféle tudáshoz hozzájusson, illetve hogy megőrizze integritását. Éppen ezért Foucault-t idézve a modern társadalmat a gyónás társadalmának nevezi, mellyel azt kívánja hangsúlyozni, hogy az önreflexivitás, a szüntelen önértelmezés, mely által saját magunkról kell érvényes tudáshoz jutnunk, az az állandó feladat, melyet a jelenleg uralkodó ideológia kijelöl számunkra. [46] A gyónási aktusban résztvevő másik fél, azaz a lelkipásztor szerepét az Állam tölti be mint a helyes tudás birtokosa.

A posztsemiotikai felfogással szemben a modern kor ideológiája a szubjektumot éppen hogy egységesnek és történelem felettinek tételezi. [47] A fragmentáltóság a *CSI: Helyszínelők*ben is csak a testkép szintjén jelenik meg, a szereplői szubjektumok koherenciája nem válik kétségessé (jellemzően a populáris kultúrára). Azonban egyre több teoretikus, köztük Catherine Belsey, a szubjektum történetét (!), kialakulásának módját és természetét az ideológiával szoros összefüggésben tárgyalja. [48] Ennek során Belsey szintén idézi Althusst, aki megállapítása szerint „az irodalmat is azok közé az ideológiai apparátusok közé sorolja, amelyek nagyban hozzájárulnak *azoknak a termelési viszonyoknak*, illetve társadalmi kapcsolatoknak a folyamatos *újratermeléséhez*, amelyek a termelés kapitalista módozatának létezéséhez és fenntartásához elengedhetetlenek.” [49] Belsey elsősorban az általa klasszikus realistának nevezett szövegekre irányítja a figyelmet, melyek „megszólítják” a befogadót, és felkínálnak számára egy olyan szubjektum-pozíciót, melyből könnyedén megérthetővé válnak. Működésük tehát rokonítható az ideológia működésével, amely szintén olyan szubjektumokat termel ki, melyek magától értetődőnek veszik az ideológia alapjait képező evidenciákat, így eszükbe sem jut megkérdőjelezni azokat. Terry Eagleton a problémát a befogadás oldaláról ragadja meg, liberális humanizmusnak nevezve azt az olvasási módot, mely kritika nélkül elfogadja a szöveg által felkínált szubjektum-pozíciót, amelyből nem nyílik rálátása az önellentmondásokra és a jelentésszóródásra. [50]

Fontosnak tartom kiemelni, hogy Belsey ragaszkodik a klasszikus realista *szöveg* terminushoz, és bár nem hangsúlyozza, egy helyen megjegyzi: „A klasszikus realizmus (...) az irodalom, a film és a tévéjáték mind a mai napig legnépszerűbb stílusa” – vagyis nem szabad a vizsgálatot leszűkítenünk az irodalmi szövegekre. Definíciója alapján úgy gondolom, hogy a populáris filmek és sorozatok (így a *CSI: Helyszínelők* is) ebbe a kategóriába sorolhatók, hiszen bennük a kartéziánus hagyományból eredeztethető koherens szubjektumfelfogás van jelen, továbbá mivel „A klasszikus

realizmusban a történet-séma szintjén leggyakrabban a gyilkosság, a háború, az utazás vagy a szerelem a bonyodalom forrása. Majd a történet elkerülhetetlenül a *lezárás* felé halad, ami egyben feltárulás is: az enigma feloldódik, s helyreáll a rend, melyet a történet eseményeit megelőzőnek hitt rend újjáalkotásaként vagy továbbfejlődéseként értékelünk.”^[51] A történet egésze a lezárás felől válik egyértelművé a befogadó számára, melyre a legkézenfekvőbb példaként a bűnügyi történetet hozza, melyben a történetmesélés végén nemcsak a nyomozás története „áll össze”, hanem a bűntény elkövetéséé is – előzményeivel és következményeivel együtt. A klasszikus realista szöveg továbbá igyekszik minél inkább bevonni az olvasót a saját világába, oly módon, hogy a szubjektivitás különféle módjait (én-elbeszélés, fokalizáció) használja, melyek nyelvi közvetítettségét azonban igyekszik elfedni, hogy ezáltal minél realisztikusabbnak tüntesse fel magát. A befogadó ugyanis kevésbé kételkedik azokban az információkban, melyeket kommunikációs implikaturákként automatikusan önmaga hoz létre (a szövegintenció alapján), mint az explicit narrátori kijelentésekben. A leírás akár a *CSI: Helyszínelők*re is vonatkoztatható, ha a nyelvi közvetítettséget mediális közvetítettséggel helyettesítjük.

Megjegyzendő, hogy az interpretálónak nem kell szükségszerűen elfogadnia a szöveg által felkínált olvasási lehetőségeket. Ebben az esetben az ideologikus evidenciák egy külső nézőpontból megkérdőjelezhetővé válnak, és fény derülhet a szöveg ideologikus működésmódjára. Ez azonban igen nehéz, mivel a lezárás felé haladó logika háttérbe szorítja a szöveg ellentmondásait, és igyekszik egységesnek beállítani azt. Ez a funkció azért különösen fontos, mivel „egy osztályokra épülő társadalomnak, azaz a fennálló termelési viszonyok reprodukciós folyamatának igencsak az érdekében áll, hogy a szubjektumban rejlő ellentmondásokat elnyomja. Az elnyomás ezen folyamata jellemzi a klasszikus realista szöveget.”^[52] Azonban (mint azt Kiss Žižeket követve kifejti) a szubjektum létrejöttének szempontjából kulcsfontosságú a testtől való elkülönülés, az azzal való szembenállás, mind pszichikus, mind diszkurzív szinten. A szubjektumnak szilárdnak és egységesnek kell lennie, hogy magát a folyékony tudatalattival szemben meghatározza. Éppen ezért az ideológiát nem negatívumként, „népámításként” kell értelmezni, hanem egy olyan pozícióként, melyben a szubjektum az elfojtott vágyakkal szemben védelemre lel, homogén egységként tüntetve fel önmagát. Valamint ezért nem lehetséges az ideológiai meghatározottság alól a szubjektum testtől való elválasztása által felszabadulni, ugyanis azok a pozíciók, melyeket ez által a szubjektum elfoglalhat, már szintén az ideológia felügyelete alá tartoznak.^[53]

Ezek után már érthető, hogy nemcsak a helyszínelők válnak transzcendentális szubjektummá az ilyen, a hús-vér ember számára elvileg hozzáférhetetlen látvány közvetítése által, hanem egyúttal a nézőt is azzá avatják. Mintha a CSI-shotok előtt az a mondat állna, hogy: „Megmutatom neked, hogyan képzeld el azt, amiről most beszélek.” A kettőspont használata nem véletlen: arra utalok vele, hogy ezek a jelenetek egy olyan szubjektum-pozíciót jelölnek ki a néző számára, ahonnan értelmezve a sorozat világa koherensnek és magától értetődőnek tűnik. Az epizódok nézése folyamán kialakul az a befogadói elvárás, hogy a magyarázatokat CSI-shotok kísérik, különben hiányérzet támad a nézőben, illetve nem tartja hitelesnek a verbális leírást. Mintha a befogadó, a technicizált látásmódot magáévá téve, *megtanulna* úgy gondolkodni, mint ahogyan azt a szereplők

teszik az ábrázolt lehetséges világban. A felkínált szubjektum-pozíció elfoglalásával egyben elfogadja a *CSI: Helyszínélők* legfontosabb evidenciáját is, mely szerint csak abban az igazságban bízhatunk meg, amely a (nagyreszt vizuális segédeszközöket alkalmazó) tudományos vizsgálatnak alávetett bizonyítékok által tényszerűen igazolható.

A bizonyítékba és a tudományba vetett hit ezáltal igen felerősödik, hiszen a sorozat egésze azt sugallja, hogy egyrészt *léteznek* objektív bizonyítékok, melyek alávetethetők egy ugyancsak objektív vizsgálatnak, mely által objektív képet kaphatunk a valóságról, azaz a bűntény elkövetéséről. A rekonstrukció folyamatában a történet szintjén ideális esetben nincs helye a kérdőjeleknek vagy a szubjektivitásnak – noha, mint láttuk, a sorozat igen gyakran él szubjektivizált képsorokkal. Ha a helyszínelők tévedtek, akkor sem a tudományt vádolják, hanem egyéni hibáikat próbálják felfedni, majd kiiktatni. Sokszor hangzik el a szájukból: „*Valamit nem vettünk észre...*” A következtetés egyértelmű: a tudomány szinte fetisizálódik, olyan mindenre magyarázatot adó, mindenek felett álló struktúraként jelenítődik meg, amely a szabályok ismeretében képes felhasználóját abszolút igazságokhoz juttatni. Mintha a tudomány nem is emberek által létrehozott, működtetett és újratermelt konstrukció lenne. Mintha soha senki nem fogalmazott volna meg kételyeket az elméletekkel és a kísérletekkel kapcsolatban. A tudomány van az emberért, vagy az ember van a tudományért? Hol a határ, ameddig a tudomány mindenhatósága terjed? Van-e egyáltalán ilyen határ? A sorozat világában nem értelmezhetőek ezek a kérdések, mivel evidenciákra irányulnak. A nyomozás mintha egy ideális közegben folya, melyben a természettudományok törvényei mindig egyforma eredménnyel érvényesülnek. Ezért ha megadunk bizonyos adatokat, és minden lényeges változót figyelembe veszünk, akkor nem juthatunk téves következtetésre. A sorozat szereplői a vizsgálatot illetve a kísérletet végző szereplőt nem módosító tényezőként veszik figyelembe, aki *létrehozza* a valóságot, hanem mint egy „láthatatlan megfigyelőt”, aki nincs hatással a kimeneti eredményre.

Konklúzió

A fentiekből az látható, hogy a sorozat elsősorban a CSI-shot narratológiai szinteződésben elfoglalt helye és annak értékelése által, olyan testreprezentációt és szubjektumpozíciót alakít ki, melynek elfogadásával a néző egyúttal egy erős ideológiai működésbe vonódik be. Ezt az ideológiát úgy jellemezhetjük, mint olyan evidenciákon alapuló világnézeti modellt, melyben az igazság és a bizonyíték kitüntetett helyen szerepelnek. Ennek következtében a bemutatott diegetikus világban nincs értelme az olyan kérdéseknek, mint hogy megismerhető-e az igazság, nézőpont függő-e a bizonyíték, tévedhet-e a tudomány nevében ítélező szakértő stb.

Tartsuk szem előtt, hogy a bizonyíték jelentése angolul ‘*evidence*’, ami emellett ‘evidenciát’ és ‘tanút’ is jelent, így a sorozat eredeti nyelven szövegszerűen is utal az ideologikus működésre. Az „evidens bizonyíték” angolul tautologikus szószerkezet, ugyanis minden bizonyíték „evidens”. A magyar nyelvben a kérdéses három szó mind hangalakban, mind jelentésben elkülönül, így a jelenséget (a lefordíthatatlan szójátékokhoz hasonlóan) inkább csak sejtethetik a fordítók. Ennek

ellenére megjegyzendő, hogy a szinkronizált változatban némileg hasonló hatást válthatnak ki a feliratok, melyek viszonylag gyakran láthatók a nyomozás bemutatása során, például amikor a helyszínelők felcímkézik a zacskóba tett bizonyítékokat, vagy a bizonyítékraktárban egy régi ügyszőz tartozó, bizonyítékokat tároló dobozt emelnek le a polcról. Ez a hasonlóság feltűnő lehet abban az esetben is, ha a néző nem tud angolul, ugyanis – nemzetközi szó révén – az angol ‘evidence’ és a magyar ‘evidencia’ szó sem írásmódban, sem pedig hangzásban nem igen tér el egymástól, így egyikről asszociálhat a másikra.

Ahogy azt már Foucault kapcsán hangsúlyoztam, a *CSI: Helyszínelők* által kialakított világban a hatalom birtoklásához az út a Tudományon keresztül vezet, ez áll az ideológiai működés csúcán, hitelesítve minden alárendelt működést és pozíciót. Általa lehet eljutni az Igazsághoz, a bizonyítékok segítségével. Így válnak alkalmassá a helyszínelők és a törvényszéki orvosszakértők arra, hogy megállapítsák, mi történt valójában; sőt arra is, hogy ezt a nézőnek igen sokszor saját szemszögükből, fókuszáltnak mutassák be. Ezért is fontosak a történetben a vizsgák és különféle tudományos továbbképzések valamint konferenciák, melyek igazolják a szereplők rátermettségét és alkalmasságát a befogadó számára. Így a narráció – annak ellenére, hogy többnyire bizonyos távolságot tart a karakterek „magánéletétől” – ritkán mulasztja el azzal indokolni egy-egy szereplő néhány epizódból történő kimaradását, hogy valamilyen konferencián, vagy más tudományos eseményen vett részt. Sőt: néhány esetben ezek a konferenciák maguk is beemelődnek a diegézisbe azáltal, hogy például egy bűntény helyszínévé válnak, vagy az események késleltetésével feszültséget keltenek a befogadóban – ahogyan például a „makettgyilkos” által küldött doboz több részen keresztül áll felbontatlanul Grissom asztalán, amit a képi narráció sosem felejtett el bemutatni.

A nyomozók és a rendőrök szerepe a helyszínelőkével és a kórboncnokéval szemben inkább csak a hatalom biztosítására és intézkedéseinek foganatosítására korlátozódik. Ezt igazolja, hogy Brass kapitány igen sokszor a sztereotip jellemzőkkel rendelkező, agresszív rendőr szerepében látható, aki vádolással, alkudozással és fenyegetéssel igyekszik beismerő vallomást kicsikarni a gyanúsítottakból – nem véletlen, hogy korábbi helyszínelői posztjáról már a sorozat legelején áthelyezték (1. évad 2. *Cool Change* rész). Érthető tehát, hogy hozzá nem kapcsolódnak optikai eszközök által közvetített vagy technicizált képsorok, csupán rekonstrukciós jelenetek, melyek a bűntény körülményeit hivatottak bemutatni – néha csak részleges információk és feltételezések alapján.

Még szemléletesebb ez a különbség Sofia esetében, aki szintén korábbi helyszínelőből lett nyomozó, ám előbbi minőségében is igen sokszor szerepelt a sorozatban, mint Grissom segítője. Ebben az időszakban még természetesen rendelkezett a helyszínelők „princípiumaival”, csak miután áthelyezték vált lehetetlenné számára, hogy a technikai eszközök látásmódjának megfelelő vagy ahhoz hasonló képek fókuszátoraként jelenjen meg. Még akkor sem kerülhetett vissza korábbi pozíciójába, mikor egy epizódban – a helyszínelők késése miatt – ismét felhívta a szimbolikus gumikesztyűt, hogy bizonyítékokat gyűjtsön be. Sőt: a karakter jellemzői is jelentős változáson mentek át a pozícióváltás után. A kedves, feltűnést kerülő lányból egy csapásra

agresszív rendőr nő vált, aki egyrészt (a sztereotípiák szerint) maszkulin viselkedésgjegyeket vett magára, mint az agresszivitás, a hatalom fitogtatása a vádlottakkal szemben, másrészt egész megjelenésével alkalmazkodott új munkaköréhez – az amerikai filmek tipikus „zsaruinál” elengedhetetlen napszemüveg, a hatalmi pozíciót demonstráló zsebre tett kéz, vagy például a határozott léptek mind ezt mutatják. Mintha egy teljesen új karakter lépett volna be a sorozat világába, teljesen új tulajdonságjegyekkel – a jellemátalakulás nem folyamatként, hanem a pozíció viszonylatában mutatható ki. Ezen felül Sofia múltja, akár csak Brass-é, sosem jelenik meg sem a történet, sem a szereplők közti párbeszéd szintjén (leszámítva azt a már említett, kivételes esetet, mikor a lány a helyettesíti egy rövid időre volt kollégáit).

A nyomozókkal ellentétben a helyszínelők sosem mondanak olyasmit a tanúknak vagy a gyanúsítottaknak, amit nem tudnak tényszerűen alátámasztani, és egymás között is csak ritkán (azonban az évadok előrehaladtával érezhetően egyre gyakrabban) bocsátkoznak óvatos találgatásokba. A szubjektivitást ezzel is igyekeznek kiiktatni a nyomozás folyamatából, megóvva a tudomány feltételezett objektivitását, melyhez, mint láttuk, a sorozat világában nem férhet kétség. Ehhez a gondolatmenethez kapcsolható az is, hogy ellentétben a korábbi televíziós sorozatokkal a *CSI: Helyszínelők* karaktereinek magánéletének nagy része rejtve marad a néző előtt. A korai évadokban a jellemek és a közöttük fennálló kapcsolatok igen elnagyoltak, csak néhány utalásból lehet következtetni például David Hodges beképzeltségére, vagy Sara és Grissom régi ismeretségére. Az egyetlen kivétel ez alól Catherine, akinek magánélete a többiekkel szemben sokszor kerül a fókuszba: volt férje, apja (a kaszinótulajdonos Sam Brown), anyja, de legfőképp kislánya több epizódban is szerepel, különféle bűnesetek kapcsán. Jellemző például, hogy ha egy fiatal lány az áldozat, akkor a helyszínelő anyának azonnal a kislánya jut eszébe – sőt, az egyik epizódban elrettentés céljából be is viszi a kiskorú Lindsey-t a hullaházba. (Nem számítva természetesen Brass kapitányt, akinek magánélete több részen keresztül az események középpontjába áll, ám mint a fentiekben láttuk, ő egy másik „kaszta” tartozik.)

Az említett ideológiai működést már az epizódok elején látható bevezető is előrevetíti, mely általában a (vagy az egyik) holttest megtalálását, és a helyszínelők első teendőit mutatja, majd azzal ér véget, hogy Grissom (ritkábban valamelyik másik szereplő) sejtelmes arccal mond egy kinyilatkoztatás- vagy szentenciaszerű mondatot, amely megszabja a nyomozás (és természetesen a befogadás) további irányát is – annak ellenére, hogy néhányszor félrevezető is lehet. A főcím, mely ez után következik, még inkább támogatja ezt a működést, azáltal, hogy minden egyes szereplőt egy-egy rá jellemző tudományos tevékenység közben mutat be, melyeket a bűnügyek rekonstruálása során optikai vagy technikai eszközök segítségével előállított képsorok választanak el egymástól. Természetesen több főcímmel is találkozunk az évadok során (szám szerint hármat figyeltem meg az első nyolc évadban), ám ezek inkább csak dinamikájukban, valamint ebből következően a bemutatott jelenetek és felvillantott technika számában térnek el egymástól.

Azáltal, hogy a Las Vegasban játszódó *CSI* főcíme nagyjából ugyan annyi ideig foglalkozik az egyes karakterekkel – szemben például a *CSI: Miami helyszínelőkéjével* (*CSI: Miami*, 2002-, Ann Donahue – Carol Mendelsohn – Anthony E. Zuiker, a főcím képsorát ld., melyben minél központibb

szerepet játszik egy szereplő a sorozatban, annál több időt és vágóképet szán rá a főcím – nem tételez akkora rangbéli különbséget az egyes karakterek között; csak a bemutatás sorrendjéből érezhető, hogy nem teljesen ugyanazt a pozíciót töltik be a szereplők a narratívába. A főcímekben megjelenő „tudományos vágóképek” attribúciós aktust hajtanak végre, melyből az is kitűnik, hogy bár a helyszínelők mindegyike kiváló tudományos szakember, más-más szakterületre specializálódtak. A sorozat tehát már az extrafikcionális narrációs szint által közvetített főcímmel megalapozza a szereplői tudományos szubjektumok kialakítását, mely majd az epizódok nézése során a fentebb bemutatott módon teljeseedik ki, minden további elbeszélői keretet a saját szolgálatában állítva. A néző bevonása az ideológiába tehát folyamatosan történik, és ebben az aktusban a képi eszközök visszatérő alkalmazása igen fontos szerepet játszik, mivel létrehoz és megerősít bizonyos nézői elvárásokat (mint a CSI-shotokra való igény) és interpretációkat (mint a szubjektivitás feltételezése az eredendően felsőbb narrációs szinthez rendelt képsorokban).



CSI: Crime Scene Investigation (Anthony E. Zuiker, 2000-)



CSI: Crime Scene Investigation (Anthony E. Zuiker, 2000-)

Az újdonság a sorozat esetében tehát nem abban áll, hogy egy szélsőségesen zárt lehetséges világot alakít ki, hiszen ez nagyon sok sorozatról elmondható lenne, mint például a *Csillag kapuról* (*Star Gate*, Johnatan Glassner, Brad Wright, 1997-2007) vagy az *X-aktákról* (*The X-Files*, Chris Carter, 1993-2002) is. Amiben a *CSI: Helyszínelők* különbözik tőlük, az a szubjektumpozícióra gyakorolt hatása: nem találkozhattunk ugyanis ezidáig olyan televíziós sorozattal, mely ennyire alapjaiban határozza meg a néző viszonyulását a bemutatott diegetikus világhoz. Ennek hátterében – mint dolgozatomban kifejtettem – a látás-tudás-fokalizáltság kérdéskörének merőben újszerű megközelítése húzódik meg, mely nem hagyja érintetlenül sem a szereplői, sem pedig a nézői szubjektumot. Így azok az evidenciák és testképről kialakított nézetek, melyeket a befogadó a felkínált szubjektumpozíció elfoglalásával magáévá tesz, megmaradhatnak az interpretációs aktus végeztével is, átalakítva az egyén percepcióit és értékrendjét.

Jegyzetek

1. Ahogy Foucault fogalmaz: „Ismerjük el inkább, hogy a hatalom kitermeli a tudást (és nem egyszerűen azért részesíti előnyben, mivel a tudás kiszolgálja vagy mert hasznosságánál fogva alkalmazza); hogy hatalom és tudás közvetlenül feltételezik egymást; hogy nincs hatalmi viszony anélkül, hogy ne képződne a tudás korrelatív területe, s nincs olyan tudás sem, amely ne feltételezne, egyszersmind ne képezne hatalmi viszonyokat.” In uő: *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Ford. Fázsy Anikó. Budapest, Gondolat, 1990. 40. o.
2. Vö. Althusser, Louis: Ideológia és ideologikus államapparátusok. Ford. László Kinga. In *Testes könyv I.*

- Szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor és Odorics Ferenc. Szeged, Ictus-JATE, 1996. 373-412. o.
3. Ha úgy tetszik: a tudományos-ismeretterjesztő filmek a tudomány szimulákrumai, melyek eltörlik a különbséget „tudomány” és „áltudomány” között. Ezek a filmek nem médiumként közvetítik a tudományt, hanem a helyébe lépnek, hiperreálissá válnak. Vö. Baudrillard, Jean: A szimulákrum elsőbbsége. Ford. Gángó Gábor. In *Testes könyv I.* Szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor, Odorics Ferenc. Szeged, Ictus-JATE, 1996. 161-193. o.
 4. Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. London, New York, Routledge, 1992., valamint uő: *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin, New York, Amsterdam, Mouton Publicher, 1984.
 5. A példák jobb megértése érdekében összefoglalom a főbb szereplőket, akikre a továbbiakban utalni fogok. Jim Brass kapitány (Paul Guilfoyle) nyomozóként nem vesz részt a labormunkában. Catherine Willows (Marg Helgenberger) korábbi sztriptíz táncos, az egyik éjjeli ügyelet vezetője. Nick Stokes (George Eads) és Warrick Brown (Gary Dourdan) a beosztottjai. Gil Grissom (William Petersen) a másik éjjeli csoport főnöke. Grag Sanders (Eric Szmanda) volt laboros és Sara Sidle (Jorja Fox) a csapata. Valamint Dr. Al Robins (Robert David Hall) és David Phillips (David Berman) igazságügyi orvosszakértők. Forrás: <http://www.imdb.com/title/tt0247082/> 2009.01.05.
 6. A bűnügyi filmek konvencionális eszközeihez: Vajdovich Györgyi: Az elbeszélés rombolása. A francia Új Regény hatása a filmre. In *Metropolis* 1998/2., vagy <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9802/vajdovic.htm>, 2008.11.08.
 7. Vö. Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. London, New York, Routledge, 1992. 80. o.
 8. Vö. Foucault, Michel: Mi a Szerző? Ford. Erős Ferenc és Kicsák Lóránt. In uő: *Nyelv a végtelenhez*. Szerk. Sutyák Tibor. Debrecen, Latin Betűk, 2000. 119-146. o.
 9. Írók: Anthony E. Zuiker, Carol Mendelsohn, Naren Shankar, Josh Berman, Sarah Goldfinger, Ann Donahue, Dustin Abraham, Andrew Lipsitz, Richard Catalani, David Rambo, Danny Cannon, Jerry Stahl, Elizabeth Devine, Eli Talbert, Allen MacDonald, Jacqueline Hoyt, Douglas Petrie, Evan Dunskey, Judy McCreary, Bob Harris, Henry Alonso Myers, Corey D. Miller, Richard J. Lewis, Quentin Tarantino, Marlane Meyer, Kenneth Fink;
 10. Branigan, Edward: i. m. 87-88. o.
 11. Azt, hogy ez mennyire lehetséges, nem firtatom itt.
 12. A filmtörténet első hamis flashbackje Alfred Hitchcock *Rémület a színpadon* (*Stage Fright*, 1950) című filmjében jelent meg. Ebben a gyilkos, hogy leplezze tettét, hazudik a gyilkossággal kapcsolatban, de mivel a képi narráció az ő elbeszélését követi, csak a film végén lepleződik le a néző előtt. A hatás annál is inkább intenzív lehetett, mivel a korabeli befogadó a filmes konvenciók miatt nem kérdőjelezte meg a képek hitelességét.
 13. Branigan, Edward: i. m. "In this limited context, a character is essentially an *agent* who is defined by actions." 100. o.
 14. Vö. Branigan, Edward: i. m. 100-107. o.
 15. A metalepszis Genette alapján értelmezem, aki így fogalmaz: „helyesnek tartom, ha ezentúl a metalepszis kifejezést annak a különös oksági viszonynak a (...) felforgatására tartjuk fenn, mely mindkét irányban összeköti a szerzőt és a művét, tágabb értelemben pedig valamely reprezentáció létrehozóját és magát a reprezentációt.” Vagyis akkor beszélhetünk metalepszisről, ha a diszkrétnek tételezett elbeszélői szintek egyike megjelenik egy másikban, például a narrátor kiszól az olvasóhoz. Vö. Genette, Gérard: *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*. Ford. Z. Varga Zoltán. Pozsony, Kalligram, 2006. 11. o.

16. Belting, Hans: Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben. Ford. Matuska Ágnes. *Apertúra*, 2008/ősz, <http://apertura.hu/2008/osz/belting>, 2009.01.03.
18. Baudrillard, Jean: *Simulations*, Semiotext, New York, 1983.; idézi P. Müller Péter: A test reprezentációja Tom Stoppard drámáiban. *Jelenkor*, 2003/6. <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=55>, 2009.01.03.
19. Ld. még uő: A szimulákrum elsőbbsége. Ford. Gángó Gábor. In *Testes könyv I.* Szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor, Odorics Ferenc. Szeged, Ictus-JATE, 1996. 161-193. o.
20. Vö. Cartwright, Lisa: A film és a digitális világ a vizualitás tudományában. A filmtudomány a konvergencia korszakában. Ford. Hornyik Sándor. *Magyar Építőművészet*. <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=729>, 2009.01.03.
21. Cartwright, Lisa: Science and the cinema. In *Visual Culture Reader*. Szerk. Nicholas Mirzoeff. London – New York, Routledge, 1998. 199-213. o.
22. „the cinematic apparatus can be considered as a cultural technology for the discipline and management of the human body, and that the long history of bodily analysis and surveillance in medicine and science is critically tied to the history of the development of the cinema as a popular cultural institution and a technological apparatus.” Ford. tőlem
23. Foucault, Michel: *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Ford. Fázsy Anikó. Budapest, Gondolat, 1990.
24. Haraway, Donna: The persistence of vision. In *Visual Culture Reader*. Szerk. Nicholas Mirzoeff. London – New York, Routledge, 1998. 191-197. o. „come to us simultaneously as indubitable recording of what is simply there and as heroic feats of techno-scientific production.” 192. o.
25. Vö. Hornyik Sándor: High-tech vizualizációs technológiák a szórakoztatóipar szolgálatában, avagy miért lett a Helyszínelők Amerika legnépszerűbb TV-sorozata. *Magyar Építőművészet*. <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=618>, 2009.01.03.
26. Branigan, Edward: i. m. 19. o. “A *catalogue* is created by collecting objects each of which is similarly related to a ‘center’ or core.” (kiemelés az eredetiben)
27. Vö. uo.
28. Haraway, Donna: i. h.
29. Kiss Attila Atilla: Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színháza. *Jelenkor*, 2005/6. <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=804>, 2009.01.03.
30. Uő: i. h.
31. Vö. Mirzoeff, Nicholas: Introduction to part three. In *Visual Culture Reader*. Szerk. uő. London – New York, Routledge, 1998. 181-188. o.
32. Vö. Baudrillard, Jean: A szimulákrum elsőbbsége. Ford. Gángó Gábor. In *Testes könyv I.* Szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor, Odorics Ferenc. Szeged, Ictus-JATE, 1996. 161-193. o.
33. Mohácsi Gergely: Szép, Erős, Egészséges. Szabadidő és testkultúra Budapesten a 20. század első felében. *Korall*, 2002/ 7-8. <http://epa.oszk.hu/00400/00414/00005/pdf/03mohacsi.pdf>, 2009.01.03. kiemelés az eredetiben
34. Éppen ezért hat furcsán, mikor az 5. évad 5. részében Dr. Robins azt mondja, hogy: „A szépség csak a külsín, belülről mindenki egyforma.” Ez a mondat nem illeszkedik a sorozat által preferált ideológiába, melyet dolgozatom végén fejtek ki.
35. Vö. Kiss Attila Atilla: i. h.
36. Vö. P. Müller Péter: A test reprezentációja Tom Stoppard drámáiban. *Jelenkor*, 2003/6. <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=55>, 2009.01.03.
37. Garaczi Imre: Esztétikai ítélet és a test reprezentációja. *Világosság*, 2005/2-3, <http://www.epa.oszk.hu/01200/01273/00021/pdf/20050530052959.pdf>

, 2009.01.03.

38. Vö. Balsamo, Anne: On the cutting edge. Cosmetic surgery and the technological production of the gendered body..In *Visual Culture Reader*. Szerk. Nicholas Mirzoeff. London – New York, Routledge, 1998. 223-233. o.
39. Vö. Balsamo, Anne: i. h.; Bordo, Susan: Reading the slender body. In *Visual Culture Reader*. Szerk. Nicholas Mirzoeff. London – New York, Routledge, 1998. 214-222. o.
40. Balsamo, Anne: i. h. „object for technological reconstruction” 224. o.
41. Vö. Belting, Hans: i. h.
42. Erről bővebben ld. Kiss Attila Atilla: i. h.
43. Žižek, Slavoj: A szimptómától a sinthome-ig. Ford. Szabari Antónia. *Helikon* 1995/1-2., 94-114. o., az idézet helye: 97. o.
44. Belting, Hans: i. h.
45. Kiss Attila Atilla: Ki olvas? Posztstrukturalizmus. *Helikon* 1995/1-2., 5-13. o. az idézet helye: 6. o. kiemelés az eredetiben
46. Uő: uo.
47. Vö. Eagleton, Terry: Az irodalom szubjektuma. Ford. Fogarasi György. *Helikon* 1995/1-2., 54-61. o.
48. Belsey, Catherine: A szubjektum megszólítása. Ford. Pete Klára. *Helikon* 1995/1-2. 14-41. o.
49. Uő: i. h. 14. o., kiemelés az eredetiben
50. Eagleton, Terry: i. h.
51. Uő: uo. kiemelés az eredetiben. Bár Belsey szerint „Filmek esetében (...) a kamera tölti be a »láthatatlan« szerző szerepét.”, ez a kijelentés a branigan narráció elmélet alapján pontosításra szorul. Úgy vélem, célszerűbb lenne a *kamera* szót ez esetben a *nondiegetikus narrátor* terminussal helyettesíteni a Belsey által hozzá kapcsolt funkciók alapján. Ezek közül kiemelkedik a befogadás folyamatának irányítását, ami definíció szerint a nondiegetikus narrátori szinthez utalható. A *szerző* (mint már említettem) ezzel szemben a használt terminológiában az extrafikcionális narrátori szintnek feleltethető meg, mely értelmileg nem illeszkedne a szövegösszefüggésbe. Vagyis – árfogalmazva a kiinduló mondatot – filmek esetében a „harmonikus igazság” megalapozása a nondiegetikus narrátori szinthez köthető. Vö. Belsey, Catherine: i. h. 31. o. lábjegyzet.
52. Belsey, Catherine: i. h. 35. o.
53. Kiss Attila Atilla: Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színháza. *Jelenkor*, 2005/6. <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=804>, 2009.01.03.

Irodalomjegyzék

- Althusser, Louis: Ideológia és ideologikus államapparátusok. Ford. László Kinga. In *Testes könyv I.* Szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor és Odorics Ferenc. Szeged, Ictus-JATE, 1996. 373-412. o.
- Balsamo, Anne: On the cutting edge. Cosmetic surgery and the technological production of the gendered body. In *Visual Culture Reader*. Szerk. Nicholas Mirzoeff. Routledge, London - New York, 1998. 223-233. o., magyarul: Pengeélen. A kozmetikai sebészet és a nemmel bíró test technikai előállítás, <http://apertura.hu/2009/tel/balsamo>, 2009.12.02.
- Baudrillard, Jean: A szimulákrum elsőbbsége. Ford. Gángó Gábor. In *Testes könyv I.* Szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor, Odorics Ferenc. Szeged, Ictus-JATE, 1996. 161-193. o.

- Belsey, Catherine: A szubjektum megszólítása. Ford. Pete Klára. *Helikon* 1995/1-2. 14-41. o.
- Bordo, Susan: Reading the slender body. In *Visual Culture Reader*. Szerk. Nicholas Mirzoeff. London - New York, Routledge, 1998. 214-222. o., magyarul: A karcsú test olvasata, <http://apertura.hu/2009/tel/bordo>, 2009.12.02.
- Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. London, New York, Routledge, 1992.
- Branigan, Edward: *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin, New York, Amsterdam, Mouton Publiher, 1984.
- Cartwright, Lisa: Science and the cinema. In *Visual Culture Reader*. Szerk. Nicholas Mirzoeff. London - New York, Routledge, 1998. 199-213. o.
- Eagleton, Terry: Az irodalom szubjektuma. Ford. Fogarasi György. *Helikon* 1995/1-2. 54-61. o.
- Foucault, Michel: *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Ford. Fázsy Anikó. Budapest, Gondolat, 1990.
- Foucault, Michel: Mi a Szerző? Ford. Erős Ferenc és Kicsák Lóránt. In uő: *Nyelv a végtelenhez*. Szerk. Sutyák Tibor. Debrecen, Latin Betűk, 2000. 119-146. o.
- Garaczi Imre: Esztétikai ítélet és a test reprezentációja. *Világosság*, 2005/2-3, <http://www.epa.oszk.hu/01200/01273/00021/pdf/20050530052959.pdf>, 2009.01.03.
- Genette, Gérard: *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*. Ford. Z. Varga Zoltán. Pozsony, Kalligram, 2006.
- Haraway, Donna: The persistence of vision. In *Visual Culture Reader*. Szerk. Nicholas Mirzoeff. Routledge, London - New York, 1998. 191-197. o.
- Kiss Attila Atilla: Ki olvas? Posztsemiotika. *Helikon* 1995/1-2. 5-13. o.
- Kiss Attila Atilla: Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színháza. *Jelenkor*, 2005/6, <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=804>, 2009.01.03.
- Mirzoeff, Nicholas: Introduction to part three. In *Visual Culture Reader*. Szerk. Uő. Routledge, London - New York, 1998. 181-188. o.
- Mohácsi Gergely: Szép, Erős, Egészséges. Szabadidő és testkultúra Budapesten a 20. század első felében. *Korall*, 2002/ 7-8, <http://epa.oszk.hu/00400/00414/00005/pdf/03mohacsi.pdf>, 2009.01.06.
- P. Müller Péter: A test reprezentációja Tom Stoppard drámáiban. *Jelenkor*, 2003/6, <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=55>, 2009.01.03.
- Vajdovich Györgyi: Az elbeszélés rombolása. A francia Új Regény hatása a filmre. In *Metropolis* 1998/2. <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9802/vajdovic.htm>, 2009.01.06.
- Žižek, Slavoj: A szimptomától a sinthome-ig. Ford. Szabari Antónia. *Helikon* 1995/1-2, 94-114. o.

© Apertúra, 2010. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2010/tel/gollowitzer-kep-es-szujektum-a-csi-helyszinelok-cimu-televizios-sorozat-a-narratologiai-tukreben/>

