

Barna Péter

A CINKOSSÁG NARRATÍVÁJA

*Rendhagyó elbeszéléstechnika
a House of Cards című sorozatban*

A politika minden művészeti ág számára hálás téma. Egyrészt azért, mert a múlt- és jelenbeli események bőven nyújtanak nyersanyagot a feldolgozáshoz, másrészt mert az adott művészeti termék garantáltan nagy nyilvánosságot és figyelmet kap egy-egy életút, történés vagy éppen fiktív téma feldolgozását követően. Ezt bizonyítja a David Fincher produceri felügyelete alatt készített *House of Cards* (*Kártyavár*) című politikai dráma is. Az eddig elkészült három évad 39 része rendkívül népszerű a közönség¹ és a szakmai nyilvánosság körében is. Adaptációról van szó, az alapötletet a Paul Seed rendezte 1990-es, azonos című, mindössze négyrészes széria adta.² A környezet akkor Nagy-Britannia volt, mostani helyszínünk az Egyesült Államok. Az Emmy-díjat nyert Netflix-sorozatnál váratlant húztak a készítők: az internetes közösség fogyasztási szokásaihoz igazodva a teljes évadot egyszerre tették elérhetővé a világhálón.³ A rendkívül tudatosan és igényesen felépített produkciónál a szereplőválogatást sem bízták a véletlenre. Meg is lett az eredménye: mind a főszereplőt alakító Kevin Spacey, mind a feleségét játszó Robin Wright Golden Globe-díjat kapott alakításáért. Az előkészületek során kínosan ügyeltek minden részletre: 300 ezer négyzetméteren építették fel a díszleteket, és tökéletesen lemásolták a Fehér Ház berendezését, a Kongresszust és az ovális irodát. Csak az első két

- 1 A második évad bemutatását megelőző napon maga Barack Obama kérte követőit, hogy ne spoilerezzenek: „Tomorrow @HouseOfCards. No spoilers, please” – szolt a Twitter-bejegyzés.
- 2 A sorozatot Michael Dobbs brit politikus regényéből készítették. Dobbs Margaret Thatchernek dolgozott 1986-tól 1987-ig.
- 3 Fincher egy interjúban azt nyilatkozta, hogy számára örült érzés volt egyhuzamban megnézni az évad mind a 13 részét, szerinte más kapcsolat alakul ki így a karakterek és a néző között. Kevin Spacey is kifejtette véleményét ezzel kapcsolatban egy edinburghi konferencián: úgy gondolja, általában jellemző, hogy a néző akar irányítani, ezt pedig a Netflix biztosítja is. Megadja neki a választás lehetőségét, illetve azt, hogy akkor és annyit nézzen a sorozatból, amennyit szeretne. A legfontosabb szerinte, hogy a nézők jó sztorikat kapjanak, amelyekről beszélni és írni tudnak, amelyeknek rajongói felületeket hoznak létre, és amelyeknél nem számít a 13 órás hossz, vagy a médium, amely közvetíti mindezt. Spacey beszéde az Edinburghi Nemzetközi Filmfesztiválon: www.youtube.com/watch?v=P0ukYf_xvgc.

évad költségvetése 100 millió dollárra rúgott. Minden adott volt tehát ahhoz, hogy egy kiemelkedő sorozat kerüljön a nézők elé. A *House of Cards* azonban nem a kiváló színészi teljesítményekkel, nem a rendhagyó közzétételi formával, még csak nem is az izgalmas történettel és a jól kitalált karakterekkel hívja fel magára leginkább a figyelmet. Igazán különlegessé narrációs technikája teszi, amely többet és mást ad, mint amit megszoktunk, vagy mint amire egy televíziós sorozatnál számítani lehetett.

A modern self-made man

Az eddig leforgatott három évad azt az utat mutatja be, amelynek során Francis Underwood (Kevin Spacey) eljut az amerikai elnöki pozícióig. Legfőbb szövetségese ebben felesége, Claire (Robin Wright), a politikai játszmák mellett így a cselekmény személyes szála is erős. A harmadik évad azon túl, hogy már Underwood elnöki ténykedését mutatja be, kettejük kapcsolatának változását, majd megromlását is a közép-pontba helyezi. Az egész történet egy minden lényeges elemet magába sűrítő, kulcsfontosságú jelenettel kezdődik. Underwood teátrális megoldással lép színre. Lakásából egy épp elgázolt kutyaóhoz siet, majd a következőket mondja egyenesen a kamerába nézve: „Kétféle fájdalom létezik. Az egyik erősebbé tesz, a másik a haszontalan fájdalom. Ez csak szenvedést okoz. Nincs türelmem a haszontalan dolgokhoz. Ilyen pillanatokban tette kész emberekre van szükség. Akik megteszik a kellemetlen, de szükséges dolgokat.” Aztán nemes egyszerűséggel kivégzi a szenvedő állatot, majd sajnálkozva magyarázza a megérkező gazdának, hogy mi történt. A jelenet bravúros sűrítéssel foglal össze szinte mindent, amit a politikusról és arról a világról tudni érdemes, amelybe épp belesöppentünk. *Mise en abyme* ez, amely röviden bemutatja, mi vár ránk az elkövetkezőkben: határtalan kegyetlenség és gátlátalanság; eszmék, melyekre senki sem lehet befolyással; hazugság, játszmák és színjátékok. A következő jelenet szintén egy drámához hasonlít: Underwood körbevezet minket egy szilveszteri bulin, és néhány szóval bemutat mindenkit, akiről tudni érdemes. Tulajdonképpen használati utasítást ad a többi szereplőhöz. Mondataiból kiderül, hogy rutinos szereplője a politikai életnek, őszintén felvállalja továbbá, hogy nem mindig a helyes, de minden alkalommal a szükséges utat választja: „Garrett Walker, a leendő elnökünk. Kedvelem-e? Nem.

Hiszek-e neki? Az nem számít. [...] Nézzék azt a győztes mosolyt, azt a bizalmas tekintetet. Még az elején álltam mellé, és mostanra nélkülözhetetlen vagyok. Huszonkét évnyi képviselőség után tudom, merről fúj a szél. [...] Ami engem illet, én csak egy egyszerű frakcióvezető-helyettes vagyok. Én irányítok mindent a Kongresszus kicsinyes és unalmas falai között. Én tisztítom a csatornákat, miattam folyhat az iszap. De nem sokáig kell már ezt csinálnom. Megszolgáltam az időm. Megtaláltam a megfelelő embert. Adok, kapok. Üdvözlöm önöket Washingtonban.”

Így veszi fel velünk a kapcsolatot Underwood, aki az első perctől arra játszik, hogy a bizalmunkba fogadjuk. Mintha a nézők között is szüksége lenne szövetségesekre. A kezdő jelenet lezárását követően elkezdődik ugyanis a véres, kegyelmet nem ismerő politikai harc, amelyben semmi sem szent, és amelyben főszereplőnk nem válogat az eszközökben, ha valakit el kell takarítania előrelépése útjából. Az ámokfutás kiváltó oka, hogy várakozásával ellentétben az elnök nem nevezi ki külügyminiszterré. Így kénytelen taktikát váltani, és a minden körülmények közt lojális és együttműködő strómanból igazi *self-made man*né válni, aki mindenben és mindenkin átgázol azért, hogy egyre feljebb jusson. Hihetetlen érzékkel keveri a kártyákat, állít maga mellé szövetségeseket és ugraszt össze ellenfeleket. Ha kell, nem fél bepiszkítani a kezét: metró elé löki a túl sok információhoz jutó újságíró, Zoe Barnest (Kate Mara), és tehetséges, ámde kiszámíthatatlan, így kockázatot jelentő párttársát, Peter Russót (Corey Stoll) is megöli. Az első évad végéig az alelnökségig jut, hogy aztán a második végén az elnöki széket is elfoglalhassa. A harmadik évadban lelassulnak és elmélyülnek az események: azzal szembesülünk, hogyan vizsgáljuk az, aki egyedül megbuktatva elődjét a világ egyik legbefolyásosabb emberévé vált, és nemcsak Amerika belügyeivel, hanem égető külügyi problémákkal is meg kell küzdenie a magánéleti válság mellett.

A „negyedik fal” lebontása

A *House of Cards* legérdekesebb újítása a rendhagyó narratopoétikai eljárás. A főszereplő ugyanis a dialógusok közben és a jeleneteket megszakítva időnként kiszól a filmszituációból, és a kamerába nézve megszólítja a befogadót. Kommentálja az eseményeket, következtetéseket von le, háttér-információkat ad vagy szimplán filozofál. Underwood

cinkosnak, partnernek tekinti a nézőt, aki számára bizonyítania kell az igazát, kifejezni terveit és gondolatait, akinek meg kell magyaráznia minden kétes szituációt, vagy akit szimplán csak be kell vonni a meseteri tervekbe. Ez a narrációs eljárás, bár nem gyakori, nem is párját ritkító: elég, ha Woody Allen *Annie Hall* című filmjére vagy a *House of Lies* (*Gátlástalanok*) című sorozatra gondolunk. De ugyanezzel a technikával él a posztmodern színház is, amely azzal, hogy az előadás szereplőjévé teszi a nézőt, azt sugallja: a színpadi események a való világban is megtörténhetnek. De mi ennek a további funkciója?

Ha befogadói oldalról közelítünk, a legfőbb törekvés az, hogy a néző ne érezze kirekesztve magát. Leomlik az úgynevezett „negyedik fal”, amely egyfajta eltávolító, elidegenítő akadály a színész és a néző, a tartalom és a befogadó között. Úgy érezzük, Underwood első számú bizalmasai vagyunk, a szereplő a kanapénkon ül, vagy éppen mi vagyunk mellette a Fehér Házban, és egyedül velünk osztja meg, hogy valójában mit gondol. Egyik karakternek, talán még a feleségének sem sikerül teljesen belelátnia a fejébe, de nekünk ezt a lehetőséget tálcán kínálja. Mi is főszereplőnek érezhetjük tehát magunkat, hiszen belátunk a színpad falak mögé, tudjuk, mi a valódi szándék, és a végső kimenetelt is mi sejtethetjük leginkább. Sarah Kozloff tökéletesen fogalmazza meg ennek a narrációs eljárásmódnak a lényegét és következményeit. „Számos esetben a történetmondó narrátor annyira be van ágyazva a filmbe, hogy úgy tűnik, ő teremtette meg nem csak azt, amit mond, hanem azt is, amit látunk. Vagyis a filmek gyakran olyan erőteljesen formálják meg az elbeszélő szereplő figuráját, hogy a mesemondót úgy könyveljük el, mint a képzelt szócsovényt az egész film alatt vagy a saját történetzárlának az elmesélése idejére. *Hiszünk a hangnak, mert úgy tekintjük, mint teremtő, nem pedig mint teremtett eszközt.*”⁴ Hiszünk tehát Underwoodnak, mert elhíteti velünk, hogy csakis ő lehet a győztes, így az ő oldalára kell állnunk.

A politikai szemfényvesztés leleplezése

Ha a narráció elvontabb értelmét és példaértékét keressük, legalapvetőbb szándékként a politikai szemfényvesztés leleplezését nevez-

4 Sarah Kozloffot idézi Seymour CHATMAN, *Az elbeszélő a filmben*, ford. FARKAS Csaba, Filmspirál 2000/1., www.filmintezet.hu/magyar/filmint/filmspir/22/chatman.htm. Kiemelés tőlem.

hetjük meg. A készítők ugyanis már-már tolakodó őszinteséggel és didaktikussággal mutatják meg nekünk mindazt, ami a való világban is megtörténik nap mint nap, mégis hajlamosak vagyunk átsiklani felette. A politika hazugságairól, inkorrekttségéről, az azt működtető hatalomvágyról van szó. Továbbá arról, hogy minden illúziónk ellenére a képviselt, aki pozíciójához segítette a képviselőt, mindig csak sokadlagos lesz. Underwood a hatalommániás, megalomán közéleti szereplő, a kizárólag a saját érdekeit szem előtt tartó karrierista, valamint a kétszínű, látszólag mindenkire figyelő, de a valóságban csakis a saját előrelépésével foglalkozó politikus megtestesítője egy személyben. Olyasvalaki, aki úgy változtatja az elveit, ahogy az aktuális politikai szél fúj, akinek semmi sem szent, és aki néhány szavazatért bármire képes.

Az elbeszélésmód legfőbb ereje éppen abban mutatkozik meg, hogy még egy ilyen alakkal is szövetségre lépünk. Underwood nem esik ki a szerepéből, hiszen kiszólásai alkalmával is azt szeretné elérni, hogy bízzunk benne, higgyünk neki, álljunk az oldalára, kvázi szavazzunk rá. Eléri, hogy azonosuljunk azokkal a kétes helyzetekkel, amelyekbe belekerül, és felmérjük a döntés nehézségét. Vagy hogy ne figyeljünk arra, milyen eszközökhöz folyamodik céljai elérésében. Teszi mindezt úgy, hogy egy percig sem magyarázkodik vagy mentegeti magát. Tudatosan játssza az antihős szerepét, s közben segít levonni a megfelelő következtetéseket. „Azt hiszik, képmutató vagyok? Akkor jól hiszik. Nem ellenkezek önökkel. A hatalomhoz vezető út képmutatással van kikövezve. És áldozatokkal. Ne bánjanak semmit!” – mondja, miután cserbenhagyta egyik régi barátját (2. évad 9. rész). A gyengébb pillanatait sem rejti véka alá: „Hazugságok hálója. Először az ügyésznek, aztán az elnöknek. Csupasznak és sebezhetőnek érzem magam. Mint a bőr, ahol korábban a gyűrűm volt. Akhilleusz is csak annyira volt erős, mint a sarka” (2. évad 11. rész). Persze nem zökken ki sok időre megszokott mentalitásából: ugyanúgy, ahogyan szereplőtársait, minket is az orrunknál fogva vezet. Kettős szerepet játszik: a filmbéli karaktert és a fikcióból kilépő kvázi fiktív figurát. Így tart elénk görbe tükröt a főszereplő, aminek elsődleges célja éppen a valóság és a fikció keveredésének, interferenciáinak, szinergiáinak megmutatása. Underwood azzal, hogy közvetlenül hozzánk szól, felhívja a figyelmünket arra, hogy mindaz, ami a képernyőn történik, ha különböző variációkban is, de a való életben is jelen van.⁵ Játékával bizalmas viszonyt alakít ki, és

5 Mint már annyiszor a történelemben, a *House of Cards*ot illetően sem tudott teljesen elválni egymástól a kitalált történet és a hétköznapi élet. Köszönhető ez annak is, hogy

könnyebbé teszi az azonosulást, holott eredendően mindenki elutasító egy ilyen karakterrel szemben.

Hangsúly a befogadón

David Fincherék tehát nagy jelentőséget tulajdonítanak annak, hogy mi történik a nézővel a befogadás során. Egyfajta hermeneutikaközpontú alkotásmód ez, amely a befogadásra és annak folyamatára helyezi a hangsúlyt. Az persze más kérdés, hogy bármennyire is előtérbe kerül a néző interpretációja, a megvalósításnak, Underwood kiszólásainak köszönhetően korlátozva van. Nem értelmezheti teljesen szabadon a látottakat, mert csak a főszereplő beszél közvetlenül hozzá, a többi karakter nézőpontjával csak közvetetten szembesül. *A narratív film elméletei* című tanulmányában Füzi Izabella David Bordwell *fabula* és *szűzsé* terminusaira reflektálva a következőket írja: „A néző hozza létre tehát a fabulát a szűzsé jelzései alapján, de ezt a konstrukciós tevékenységet a szűzsé irányítja. E tevékenység, mely nagyrészt a barthes-i hermeneutikai kód művelein alapszik (a rejtély megoldását folyton elhalasztó késleltetésen, csapdákon, melyek félrevezetik, hamis útra terelik a nézőt, ismétlődéseken, redundanciákon), az előzetes feltételezések alapján történő következtetések levonásából és hipotézisek alkotásából áll. Amikor mindezt a néző, s nem a szöveg, a narráció oldalán könyveli el, Bordwell nem tesz mást, mint hogy áthelyezi az ágenciát. (Hasonló példa erre, amikor Bordwell amellet érvel, hogy a filmben nem beszélhetünk egy tudatként fellépő, megszemélyesíthető narrátorról – kivéve a szereplő-narrátor esetét –, viszont a narrációs eljárás-

a politikusok nem engedhetik meg maguknak, hogy rámutassanak ügyeskedéseikre, akkor sem, ha mindezt „csupán” egy művészeti termék teszi. Ennek megfelelően amikor a forgatás során az ENSZ Biztonsági Tanácsának épületében szerettek volna néhány jelenetet felvenni a sorozat készítői, az orosz delegáció megvétózta a kérésüket. Vlagyimir Putyin mindenesetre ezzel együtt vagy ennek ellenére is a harmadik évad egyik visszatérő kulcsfigurája lett (vö. *Putyin a House of Cardsot is megszopatta*, comment.blog.hu/2014/07/03/putyin_a_house_cardsot_is_megszopatta). Hasonló volt az amerikai közélet reakciója Underwood harmadik évadbeli legfontosabb politikai programjára, az úgynevezett „AmWorks”-re (Amerika dolgozik). Ezzel a több millió munkahelyet ígérő, a választások közeledtével fő kampányelemként szolgáló foglalkoztatáspolitikai programmal az elnök népszerűségét szerette volna növelni. Elképzeléseit azonban csak a szociális juttatások megnyirbálása árán tudta finanszírozni. Az amerikai sajtó a fikciós jelleget szem elől tévesztve felháborodással fogadta az ötletet, és sorra szólaltatta meg a közgazdászokat, szakértőket, hogy a véleményüket kérje arról, hogy működhet-e az AmWorks (vö. *Tévé sorozatbeli közmunkaprogramon háborog az amerikai sajtó*, 444. hu/2015/03/14/house-of-cards-kozmunka).

sokat épp egy ilyen antropomorfizált működésként írja le: a narráció elrejt információkat, kihagyásokkal él, többé vagy kevésbé öntudatos és közlékeny.) Bordwell leírásában is a néző kognitív műveletei nem mások, mint a narráció jól meghatározott, formalista szempontok által körvonalazott módozatai. A kognitív alapvetés inkább arra szolgál, hogy befogadói oldalról is magyarázza, megvilágítsa azt, ami a szövegben történik.”⁶

A *Kártyavár* esetében tehát ahhoz, hogy a megértés teljes legyen, a szüzsére kell hagyatkoznunk. Underwood segít nekünk ebben, nemcsak a narrációval, hanem szimpla gesztusokkal, összenézésekkel, nonverbális jelekkel is. A megértés és annak folyamata így lesz izgalmasabb és teljesebb is, mint egy hagyományos értelemben vett szüzsé esetén. Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy a megszokott filmes narrációval ellentétben ebben az esetben a szüzsé nem kizárólag azért van, mert szükségünk van rá a fabula részelemeinek összeillesztéséhez. A történet alapjait a főszereplő baráti gesztusai nélkül is értjük, ezek egyfajta többletként mutatkoznak meg.

A gonosz, akinek megbocsátunk

Minden lényegre törő, frappáns mondatnál, jól kivitelezett gesztusnál vagy váratlan kiszólásnál fontosabb a narráció azon szerepe, amely azért felel, hogy azonosulni tudjunk a főszereplővel, elfelejtsük büntetteit, szemet hunyjunk aljas húzásai felett és szurkoljunk neki előmenetelét, céljai beteljesítését illetően. A *House of Cards* erőssége éppen ebben áll. Ha nem csavarnak egyet Fincherék a narráción, egy átlagos politikai krimi néznénk, amelyben vannak ugyan izgalmas szálak és jó karakterek, de semmi különlegeset nem kapunk, és valószínűsíthetően azért szurkolunk, hogy Underwood mihamarabb bukjon meg. Így azonban függetlenül tudunk mindentől, s várjuk az újabb és újabb megoldásokat, bravúrokat és sikereket. Néhány résszel később már a gyilkosságokra is csak nehezen emlékszünk. Kapunk egy negatív ikont, aki szimbóluma mindannak, amit elítélünk, ugyanakkor kaján mosollyal konstatáljuk azokat a bravúrokat, amiket végrehajt. Frank Underwoodot egyszerre gyűlöljük és szeretjük, megvetjük és csodáljuk. A róla szóló sorozatot pedig izgalommal figyeljük, részben azért

6 Füzi Izabella, *A narratív film elméletei*, Apertúra 2008. tavasz, www.apertura.hu/2008/tavasz/fuzi.

is, mert úgy érezzük: nem vagyunk kirekesztve. A mögül a bizonyos negyedik fal mögül is van, aki figyel ránk, szól hozzánk és partnerének tekint bennünket. Szemünkre veti azt, ami nem csak a filmvásznon történik meg, és ha reflektálatlanul is, de rámutat arra, hogy ugyanúgy elnézünk neki is mindent, mint ahogy a valós életben is tesszük. Átlagon felüli retorikai képességekkel és dörzsölt megoldásokkal messzire lehet jutni.