

EMLÉKEZÉS ÉS A TEST A *MIAMI INK*BEN ÉS A *MEMENTO*BAN

SOMOGYI GYULA

A kulturális emlékezet alakzatainak feltérképezése az egyik legfontosabb fejleménye volt a magyar kritikai diszkurzusnak az ezredfordulót megelőző és követő években. Megjelentek fordításban Jan és Aleida Assman, vagy Pierre Nora alapszövegei, ami a kulturális emlékezet kutatásának jelentős fellendüléséhez vezetett.¹ A legtöbb honi kutatás az emlékezet és az identitás *kollektív* aspektusaira koncentrált, a jelen tanulmányomban azonban arra keresem a választ, hogy a *test* hogyan gondolható el az egyéni és kulturális emlékezet színhelyeként. Elméleti szempontból tehát törekszem a body studies és a kulturális emlékezet kutatási területeinek összekapcsolására is.

A posztstrukturalista gondolkodásban a test mint a kulturális inskripció helyeként jelenik meg, gondoljunk csak Michel Foucault, vagy Judith Butler írásaira.² Ebben az írásomban ezt az ismert gondolatot olvasom betű szerint: olyan filmes szövegek elemzésére vállalkozok, ahol a test, azaz a bőr szó szerint egy írott felületté válik, azt kutatom, hogy a tetoválás hogyan válik az emlékezés diszkurzusává. E gondolatkör kibontására két példát hozok: a *Miami Ink* című doku-reality első epizódját, amelynek elemzése során egy emlékezet-metafizika bomlik ki a tetoválás praxisa körül; majd ezt a populáris mítoszt fogja lebontani olvasatomban Christopher Nolan *Memento*ja.³

#MIAMI INK

A *Miami Ink* első, „Öt barát” című epizódja 2005 júliusában került adásba, és a tetovált szubkultúra „titkos” világába akart betekintést adni a nézőknek. A doku-reality egy south beach-i tetoválóstúdió életét és munkáit mutatja be: öt barát, Ami James, Chris Nuñez, Chris Garver, Darren Brass és Yoji Harada közös stúdiót nyitnak, bevezetnek minket a tetoválás alapfeltélyaiba, és, ami a legfontosabb, azt is láthatjuk, ahogyan vendégeik különféle mintákat varratnak magukra. Köztudott, hogy a „reality” műfajának példái is komoly szerkesztői utómunkálaton esnek át, hogy legyen egy könnyen felfedezhető, követhető narratív íve minden epizódnak, s ez alól a *Miami Ink* sem kivétel. Úgy gondolom, hogy az első epizódot nyugodtan

¹ ASSMANN 1999, ASSMANN 2004, NORA 1999.

² FOUCAULT 1990, BUTLER 2005.

³ WYCHE–ROMA–BLUNTE 2005–2008, NOLAN 2000.

tekinthetjük a sorozat „összínének” (pszichoanalitikus értelemben), hiszen bevezeti azokat a vezérmotívumokat, amelyek folyamatosan jelen lesznek a sorozatban és a különféle spin-offokban (például: *LA Ink*).⁴ S mint összín, kétségtelenül fiktív: az epizód vendégei nem tűnnek egy véletlenszerűen összeválogatott társaságnak, sokkal inkább egy háttérben formálódó narratívát kezdenek írni. Ez a narratíva részben egy emancipatorikus diszkurzus része: megpróbálja megszabadítani a tetoválást a rossz hírtől, s igyekszik azt egy olyan vizuális művészeti formaként bemutatni, amely a testet használja vászonként.

Ahogy Jane Caplan írja a *Written on the Body: The Tattoo in European and American History* című tanulmánygyűjteményének előszavában, a tetoválás „már hosszú, de nem folytonos történettel rendelkezik a nyugati kultúrában”⁵. Polinéziával, vagy Japánnal ellentétben, ahol a tetoválás „szervesen illeszkedik a társadalmi élet szövetébe, megbecsülésnek örvend és esztétikailag vitális praxis”, nálunk mindez sokkal inkább ki volt téve a történelem kontingenciáinak, hiszen ezek az ábrák „rabszolgák, bűnözők, zarándokok, tengerészek, katonák és deportált elítéltek testén tűntek fel,” s általánosságban is a szociális devianciával volt egyenértékű a viseletük.⁶ Napjainkban azonban van egyfajta változás a tetoválások megítélésében, sőt néhányan „tétkó reneszánszról” beszélnek az 1960-as évektől kezdve.⁷ A *Miami Ink* egyszerre tünete ennek a fellendülésnek, s hozzá is járul a tetoválás emancipációjához, hiszen az az identitás kifejezésének legitím módját kínálja manapság.

A stúdió első fizető vendége Sunny Garcia, egy hawaii-i szőrfbajnok, aki a Hawaii-szigetek térképét szeretné bőrére tetováltatni, így ez az első tetoválás máris a self és a test közötti kapcsolatot kívánja megerősíteni azzal, hogy a viselője identitását a bőrén jeleníti meg. Sunny számára a bőre „egy olyan referenciapont lesz, ami megerősíti a szelfet és a történetét”⁸, így a tetoválás kontinuitást teremt a múltbeli, jelenbeli és jövőbeli identitása között. Big Dave tétkói hasonló identitásbeli kérdéseket vetnek fel. A férfi már számos mintával rendelkezik, s össze is akarja kapcsolni az elszigetelt tetoválásokat egy grandiózus teljes test-tetkóban. Big Dave példája a show emancipatorikus oldalát erősíti, hiszen a mintáinak egy része pont azt jeleníti meg, hogy a tetovált embereket hogyan látjuk a nyugati kultúrában. A másik eltárgyasító, sztereotipizáló tekintete a lábára tetovált szemekben jelenik meg, amelyek „soha nem alszanak” és „soha nem öregsznek”. Két lábán ugyanazon figura két változatát láthatjuk: az egyikben a figura ruhát visel és társadalmilag elfogadhatónak tűnik fel, míg a másikon meztelen és tetőtől talpig tetoválások borítják a testét. A külső és a belső közötti különbség, valamint a szelf duplicitása David, a következő vendég számára is nagy jelentőséggel bír: szeretné ugyanis megjeleníteni a karján női alteregóját, Marvelát, akinek a bőrébe bújva komoly sikereket ért el előadóművészként. A drag queen Marvela alakja egy olyan figura

⁴ VILLARI 2007–2011.

⁵ CAPLAN 2000, xi.

⁶ CAPLAN 2000, xii, xv, 157.

⁷ CAPLAN 2000, xi; BENSON 2000, 236.

⁸ BENSON 2000, 236.

számára, akin keresztül megbékélhetett queer identitásával, s szeretné életének ezt a fázisát ebben a tetoválásban megörökíteni.

A kulturális emlékezet szempontjából még izgalmasabb a következő kliens kérése: egy fiatal lány, Erin, szeretne egy tetoválást, ami a bátyjára, Jeremyre emlékezteti, aki 3 évvel korábban öngyilkosságot követett el, így az alkotás a személyes tragédiájának feldolgozását is elősegítheti. Az ő mintája paradigmaticus példája lesz a tetoválások emlékezetesztikájának, hiszen később is számos esetet látunk majd a *Miami Ink*-ben, hogy a vendég egy mintát valaki emlékének szentel. A veszteség amorf tapasztalata itt a populáris zenéből kölcsönzött dalban kap megérzékíthető formát: Erin egy különleges helyet és egy különleges mintát választott: a bal lábát szeretné „jegyzetfüzetként” használni, amire a Red Hot Chili Peppers *Under the Bridge* című dalának refrénjét szeretné beilleszteni. A dal szövege így hangzik: „I don't ever want / to feel like I / did that day / Take me to the / place I love / Take me all / that way.” Két vágyat is megjelenít a dal: egyrészt az eltávolodás vágyát a fájdalmas naptól, másrészt a megváltás vágyát az aposztrofé alakzatán keresztül, s a lírai én e két létállapot között vergődik. Itt a szelf egy másik topográfiáját láthatjuk, mint ami Sunny Garcia esetében kibontakozott, hiszen ott a múlt, jelen és a jövő közötti identitás összekapcsolódása volt a minta tétje, Erin pedig el akarja felejteni a múltját, és egy jobb, a jelentől különböző jövőbe szeretne tekinteni. A lány tetoválása az úton levés e pillanatát örökíti meg, megemlékezik a bátyjáról és próbálja feldolgozni a gyászát. Ez az emlékezet paradoxona: el akar távolodni a fájdalmas pillanattól, de mégis emlékeztetni akarja magát arra, ami történt. S bár a lány szerint a sorok nem pontosan adják vissza azt, amit érez, de ahogy a tetoválómester Chris is megfogalmazza, „elmondja azt, amit akarsz”, ami utal arra, hogy a megemlékezés retroaktívan meg is változtat(hat)ja azokat az érzéseket, amik a megalkotására sarkalltak.

„A tetkók tovább tartanak, mint a szerelmek,” – mondja Ami James tetoválóművész, figyelmeztetve a nézőket arra, hogy a tetováltatást komoly gondolati munkának érdemes megelőznie, hiszen egy életen át viseljük majd a következményeit. Susan Benson a kritikai diskurzus felől így fogalmazza meg ugyanezt: „a szelf bevésése a bőrbe emléket állít az én múltjának, de ez az ábra ellenáll az időnek: semmit nem lehet már letagadni belőle.”⁹ Éppen ez okozza Nicole problémáját, aki szeretné identitásának változását a tetkóiban is lekövetni. Ebben az esetben a minták tovább tartanak, mint az ideológiai meggyőződések: vallásos volt, amikor a tetoválásait szerezte, de most már ateistává vált, s a régi mintát szeretné egy újabbal eltakarni. Az identitásváltozás egy újabb adag tintával való reflektálása a testet palimpszesztté alakítja, amelyben ott van mindkét identitásréteg, s egyszerre jeleníti meg és tagadja a két szelf közötti kontinuitást. A palimpszeszt így egy remek metaforája lehetne akár a személyiség változásának az idők során, a gond csak az, hogy Nicole tetkója pont olyan helyen van, hogy a tetoválómester nem is tudja kialakítani esztétikusan az új mintát, hogy elfedje a régit.

⁹ BENSON 2000, 251.

Gianmario története egy érdekes ellenpontját adja az eddigieknek, a srác a karjára szeretné tetováltatni: „Per Semper,” azaz „Örökké”. Sunnyhoz hasonlóan számára is identitáskifejezési tétje van mindennek, azonban Erin esetével ellentétben itt nem valakire való emlékezésről van szó, hanem csak az emlékállításnak állít emléket. A gond mindössze annyi, hogy Gianmario rosszul betűzi le a szavakat („Pre Semper”), így Ami Jamesnek ki kell javítania a mintát, palimpszesztté alakítva a bőrét – azonban Nicole esetével ellentétben itt nem egy identitásbeli változást kívánunk lekövetni mindezzel, hanem egy véletlenszerű nyelvi hibát elfedni. Ha Gianmario esetét is paradigmaticusnak tekintjük, akkor mindez – ironikus módon – a *Miami Ink* első részében formálódó populáris tetoválás-mítosz dekonstrukciójaként is értelmezhető. S látni fogjuk majd, hogy Christopher Nolan *Memento*jának is pont ez lesz a tétje.

#MEMENTO

Christopher Nolan *Memento*ja (2000) mintha kifordítaná a narratív mozi egyik jól ismert alakzatát, ahol a női test válik a férfitekintet tárgyává,¹⁰ hiszen itt a férfi főhős (Guy Pearce) testére tetovált feliratok válnak a tekintetünk fókuszává.¹¹ Az emlékezés címben is jelzett imperatívusza tehát a (férfi)test materialitásával kerül bizalmas kapcsolatba. A *Memento* kezdetben a testet az igazság, az emlékezés helyeként tételezi, azonban a film során a test elveszti ezt a fajta szerepét, s sokkal inkább radikálisan önkényes jelentések hordozójaként tűnik fel.

Műfaji szempontból hívhatjuk a *Memento*t detektívtörténetnek, ám a különlegességét két dolog adja: egyrészt a főhős „állapota”, másrészt a mozi sajátos narratív technikája. Nyomozónk, Leonard Shelby, felesége gyilkosát keresi, azonban elméje nem képes új emléklenyomatokat képezni, minden kihullik az elméjéből egy idő után, amit nem jegyez fel valahogyan – ami, valljuk be, elég komoly hendi-keg egy detektív számára, hiszen folyton az a veszély fenyegeti, hogy a saját lépteit kell állandóan visszafejteni, s nem tud előre lépni a vizsgált ügyben. A főhős zavartságát tükröződő a film nem is lineáris időstruktúrát alkalmaz, hiszen az időben utolsó jelenettől halad az első felé, s ezek közé be is ékel további jeleneteket. Mindez egy sokkal konstruktívabb befogadói attitűdöt feltételez, ugyanis a nézőnek kell újra összeraknia a filmet, hogy jelentést és jelentőséget tulajdoníthasson a történeteknek.

A film első sorai teljes időbeli zavartságot adnak vissza: „Szóval, hol vagy? Valami motelszobában. Felébredsz, és egy... motelszobában vagy. Itt a kulcs. Az az érzésed, hogy először vagy itt, de lehet, hogy már egy hete érkeztél, vagy talán három hónapja... Nehéz megmondani, én... nem tudom. Ez csak egy ismeretlen szoba.” E sorok az én teljes leépüléséről árulkodnak, hiszen már nem áll a szelf rendelkezésére az emlékezet stabilizáló ereje. A „lehet” és a „talán” szavak arról árulkodnak, hogy amit az én új szituációként tapasztal meg, az lehet egy korábbi

¹⁰ MULVEY 2004, 19.

¹¹ VIRGINÁS 2003, 115.

ismétlése is. Lehetséges, hogy az én egy végtelen regressziós folyamat foglya, amit nem is képes felismerni és kilépni belőle. Bár Leonard azt mondja a monológjában, hogy „Tudod ki vagy, és majdnem mindent tudsz magadról”, Teddy mégis azt vágja a fejéhez:

[Teddy] Nem tudod ki vagy!

[Leonard] Leonard Shelby vagyok San Franciscóból.

[Teddy] Az csak voltál... Már valaki egészen mássá váltál.

Ezek szerint radikális diszkontinuitás, áthidalhatatlan törés van az emlékezetben élő én és a folytonosan szökésben levő jelen között. Leonard később beszél nekünk a korábbi életéről: professzionális olvasó, biztosítási nyomozó volt, s mindig azt figyelte, hogy a vizsgált személy beszéde és testbeszéde között érezhető-e feszültség. A legkomolyabb esete Sammy Jankisé volt, s a film fel is veti annak lehetőségét, hogy főhős talán önmagáról, elfelejtett múltjáról beszél, amikor Sammy történetét hozza fel újra és újra. Bal kezére tetovált imperatívusz („Emlékezz Sammy Jankisre”) egyszerre szólít fel tehát az emlékezésre és a felejtésre: Sammyt egy önmagától különböző személyként jeleníti meg Leonard, hogy egy detektívstori fiktív világában élhessen a saját múltjával való szembenézés helyett.

Mivel Leonard „állapota” miatt nem képes új emléknymok bevézésére, ezért a szelf kénytelen más médiumokhoz fordulni, hogy koherenciát kölcsönözhesen önmagának és detektív-narratívájának: „Tényleg szükséged van egy rendszerre”, mondja a főhős, „ha boldogulni akarsz. Megtanulsz megbízni a saját kézírásodban. Nagyon fontos része lesz az életednek. Feljegyzéseket írsz magadnak.” A főszereplő a film során folyton polaroid fényképeket készít minden fontos szereplőről, hogy később felismerje őket. Azonban ezek önmagukban nem elegendők, jegyzetekkel is el kell lássa őket, hogy tudja hogyan viszonyuljon hozzájuk, szövetségesek-e, netán ellenfelek. Kép és szöveg egymás szupplementumai lesznek, azonban ez a folyamat nem lezárható, nem eredményez végleges, biztos tudást. Ezt az instabilitást hivatott ellensúlyozni a szövegeknek az a halmaza, amelyet Leonard a testére tetováltat: „Ha van olyan információd, ami életbevágó, használd a testedet arra, hogy feljegyezd, így biztos, hogy nem fogod elhagyni.” Ezeket az életbevágó információkat a főszereplő „tényeknek” hívja, amit megkülönböztet az „emlékektől”:

[Leonard] Én a tényeknek hiszek, nem a javaslatoknak.

[Teddy] Lenny, nem bízhatod egy ember életét a kis jegyzeteidre és fényképeidre, hiszen lehet, hogy megbízhatatlanok.

[Leonard] Az emlékezet maga is megbízhatatlan. [...] Nem tökéletes, sőt, még csak nem is túl jó. Kérdezd meg a rendőröket. A szemtanú vallomása is megbízhatatlan. A zsaruk nemcsak ülnek és emlékeznek, hogy egy gyilkost elkapjanak, hanem tényeket gyűjtenek és levonják a következtetéseket. [...] Az emlékezet megváltoztathatja egy szoba alakját, megváltoztathatja egy autó színét. Az emlékek torzulhatnak.

Értelmezések, nem pedig feljegyzések. Teljesen irrelevánsak, ha megvannak a tények.

Leonard keményen dolgozik, hogy a körülötte zajló eseményekből kiszűrje ezeket a tényeket, hogy bőrre tetováltathassa őket. Ebből a szempontból a test egy olyan felületté válik, ahol a kirakós összes darabja összegyűlhet, hiszen oda csak abszolút igazságok kerülhetnek.

Vannak azonban olyan jelenetek a filmben, amelyek arra utalnak, hogy a képekhez és feljegyzésekhez hasonlóan a test sem képes az igazság végső médiuma lenni. A testen való megjelenítés nem egy konstatív, hanem egy performatív folyamat, amely képes önkényes kijelentéseket is igazságokként reprezentálni. Amikor Teddy azzal vádolja meg Leonardot, hogy egy saját maga számára felépített téveszmében él, akkor a főszereplő elgondolkodik: „Felejtsem el, hogy mit mondtál nekem? Felejtsem el, hogy mit tettem miattad? Úgy gondolod, hogy csak egy újabb kirakóst akarok, amit elkezdhetek megoldani? Egy másik John G-t? Te is lehetsz a John G-m. Hazudok talán magamnak, hogy boldog legyek? A te esetemben, Teddy, ... igen, hazudok majd magamnak.” Eközben Leonard fel is írja Teddy rendszámát a feljegyzései közé, mint egy újabb nyomot, amin tovább haladhat. Ahelyett, hogy elfogadná Teddy magyarázatát arról, hogy mi történt valójában a feleségével (tehát vállalná az azonosságot Sammy Jankissel), Leonard önkényes cselekedete segít neki abban, hogy megőrizze célját: ezután is élhet a saját maga számára kialakított detektívtörténet keretei között, s ez továbbra is értelmet biztosít az életének. Leonard nyomozása így végtelenné válik: a John G név már nem egy konkrét személyt jelöl, csak egy lebegő jelölő, ami szabadon rávetíthető bárkire, aki hasonló névvel rendelkezik. Emiatt válik egyre gyanúsabbá minden „tény”, amit Leonard magára tetováltatott. A test tehát egy olyan emlékezhely lesz a filmben, ahol az „emlékek”, „értelmezések” „tényekké” alakulnak az önkényes eredetük elfelejtésén keresztül. Nagyon nietzschei ez az üzenet, aki azt írja *A nem morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című esszéjében, hogy „az igazságok illúziók, amelyekről elfelejtettük, hogy illúziók”.¹²

Azt hiszem a gondolatmenetem bővebb kibontása után már jobban érthető, hogy miért sugalltam korábban, hogy a *Memento* megkérdőjelezi a *Miami Ink* körül konvergáló emlékezetmetafizikát. Míg a doku-reality sorozat szerves módon köti össze az emlékezet, identitás és a test fogalmi köreit, addig a *Memento* elvágja ezeket a kötéleket, hogy rámutasson: ezek pusztán fikciók, amik az igazság színeiben tetszelegnek. S mindennek messzemenő tanulságai vannak a posztmodern identitásképzés folyamataira nézve is: bár a tetoválás lehetőséget ad az identitás színre vitelére, Nolan filmje azonban felszínre hozza az e folyamat mélyén rejlő eredendően fiktív mozzanatokot.

¹² NIETZSCHE 1992, 7.

BIBLIOGRÁFIA

ASSMANN 2004

Aleida ASSMANN: Az emlékezés terei. Ford. SZABÓ Csaba. *Debreceni Disputa* 10/2. 2004, 4–11.

ASSMANN 1999

Jan ASSMANN: *A kulturális emlékezet*. Ford. HIDAS Zoltán. Bp., Atlantisz, 1999.

BENSON 2000

Susan BENSON: Inscriptions of the Self: Reflections on Tattooing and Piercing in Contemporary Euro-America. In: *Written on the Body: The Tattoo in European and American History*. Szerk. Jane CAPLAN. Princeton, NJ, Princeton UP, 2000, 234–254.

BUTLER 2005

Judith BUTLER: *Jelentős testek: A „szexus” diszkurzív korlátairól*. Ford. BARÁT Erzsébet–SÁNDOR Bea. Budapest, Új Mandátum, 2005.

CAPLAN 2000

Jane CAPLAN: *Written on the Body: The Tattoo in European and American History*. Princeton, NJ, Princeton UP, 2000.

FOUCAULT 1990

Michel FOUCAULT: *Felügyelet és büntetés: A börtön története*. Ford. FÁZSY Anikó–CSÜRÖS Klára. Bp., Gondolat 1990.

KLEIN 2001

Andy KLEIN: *Everything You Wanted to Know About Memento*.

Internet: http://www.salon.com/2001/06/28/memento_analysis (Letöltés: 2012. 04. 12.)

MULVEY 2004

Laura MULVEY: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. Ford. JUHÁSZ Veronika. In: *A kortárs filmelmélet útjai*. Szerk. VAJDOVICH Györgyi. Budapest, Palatinus, 2004, 249–272.

NIETZSCHE 1992

Friedrich NIETZSCHE: A nem-morális fölfogott igazságról és hazugságról. Ford. TATÁR Sándor. *Athenaeum* 1992/3. 3–15.

NOLAN 2000

Christopher NOLAN: *Memento*. Newmarket, 2000.

NORA 1999

Pierre NORA: Emlékezet és történelem között. Ford. K. HORVÁTH Zsolt. *Aetas* 1999/3. 142–157.

VILLARI 2007–2011

Fred VILLARI: *LA Ink*. TLC, 2007–2011.

VIRGINÁS 2003

VIRGINÁS Andrea: Posztmodern film noir idézetek, avagy miért végzetesek a nők? In: *Köztes képek: A filmelbeszélés színterei*. Szerk. PETHŐ Ágnes. Kolozsvár, Scientia, 2003, 103–123.

WEINRICH 2002

Harald WEINRICH: *Léthé: A felejtés művészete és kritikája*. Ford. MÁRTONFFY Marcell. Bp., Atlantisz, 2002.

WYCHE–ROMA–BLUNTE 2005–2008

Jonathan WYCHE–David ROMA–Marvin BLUNTE: *Miami Ink*. TLC, 2005–2008.