

/// ZSÁNERFILMEK TIPOLOGIÁJA

Az önző mémek

/// VARRÓ ATTILA

A POSZTMODERN TÖMEGFILM ELMOSSA A MŰFAJI HATÁROKAT, EGYRE FONTOSABBÁ VÁLIK A ZSÁNERFILM OBJEKTÍV TÖRVÉNYSZERŰSÉGEINEK FELTÉRKÉPEZÉSE.

Aligha akad manapság komolyabb kihívása a műfajelméletnek, mint precíz definíciókat találni és egységes rendszert alkotni azon pár tucatnyi tömegfilmes zsáner számára, amelyek megértését, tudományos vizsgálatát egyszerre bonyolítja az ezredfordulós tömegfilm rohamosan növekvő műfaji entrópiája, valamint a kortárs kultúrtudományi trendek meggyőződése, miszerint a műfajokat nem lehet mindössze belső sajátosságaik alapján meghatározni. A fikciós műfajok, akár csak az élővilág fajai, nyilvánvalóan bonyolult kapcsolatban állnak az őket használó, formáló emberi közösségekkel, ám ez mit sem változtat a létrejöttük és tartós fennmaradásukat biztosító belső tulajdonságaikon. Az emberiség mindig is kiválóan értett ahhoz, hogy az őt körülvevő világot önkényesen értelmezze, annak megértése helyett mindössze arra koncentrálna, amit kisajátíthat belőle. Függetlenül attól, hogy a tudományos rendszertan megjelenése és oktatása előtt melyik emberi közösség hol húzta meg az élővilág határait, azokat a határokat jóval megjelenésünk előtt hosszú távra rögzítették az evolúciós folyamatok, annak alapján, mely fajnál milyen fizikai sajátosságok alakultak ki a törzsfajlódás során a környezettel való együttműködés folytán. Márpedig nagyon úgy fest, hogy az evolúciós logika a műfajok sokszereplős, komplex rendszereinek viselkedésére is meggyőző magyarázatot kínál, elég a természeti környezet helyett a kulturális környezetre alkalmazni. Épp úgy a másolódás, variáció és szelekció szentháromsága dönt a western sorsáról, mint a bölé-

nyéről – hol évtizedeken át dús legelőt biztosít számára a nagyközönség milliőnyi elméje, hol alig talál érdeklődésre és alkalmazkodni kényszerül megváltozott környezetéhez, hol ezrével tolong a vásznon, hol szerzői érdeklődés szaporítja fel a kihalás széléről.

Miközben a posztmodern tömegfilm lassacskán elmosza a műfaji határokat intenzív keveredéseivel, amelyek jobban kielégítik a kortárs közönség fokozódó éhségét az ingerbőségre, a műfaji kategóriák kultúrafüggő mivoltának kifejtése/taglalása helyett egyre fontosabbá válik az objektív törvényszerűségek megállapítása, amelyek túlmutatnak a gyártási rendszer piaci skatulyáin, a rajongói interpretációkon és a filmtéoretikusok egyéni teóriáin. Nem holmi kanonizációs törekvésről van szó, amely normák és szabályok közé szorít, afféle fajelméletként kezelve a műfajelméletet – egyszerűen lehatárolt, világos és egyetemes kategóriákra van szükség ahhoz, hogy egy olyan korban is lekövethetőek és elemezhetőek legyenek a műfaji folyamatok, amikor maguk a műfajok elvesztik szuverenitásukat és egyéniségüket, egyetlen élménykavalkádba olvadva. Már csak azért is, mert a zsánerek vizsgálatának egyik fő érdeme, hogy a filmtípusok átalakulásain keresztül rámutathat a társadalmi változásokra. Például korokról vagy nemzetekről vonhatók le következtetések pusztán a zsáner-kategóriák közötti világos különbségek alapján (lásd a sci-fi és fantasy rohamos térhódítását a kortárs Hollywoodban, vagy relatív népszerűtlenségüket a koreai tömegfilm mindenkorai sikerlistáin), történelmi

traumákról tanúskodhatnak (mint a kalandműfajok deheroizáló, drámai jelleghez közelítő trendje 1967-75 között az Egyesült Államoktól Olaszországon át Japánig), netán kollektív szemléletváltásokról adnak képet (míg a fekete főhősök robbanásszerűen törttek be az amerikai kalandzsánerekbe a *blaxploitation* fénykorában, a fantasztikus műfajokban csak évtizedekkel később és lépésről-lépésre találják meg helyüket). Az ilyesféle reflexiók vizsgálatához következetes ismervekre és működőképessé kategóriákra van szükség, amelyek nem csak a klasszikus tömegfilm fénykorára érvényesek, de megállják helyüket régmúltja és jelenkora káoszában is – biztosítva az etalont a változások felismeréséhez és analíziséhez.

A KLÓNOK HARCA

Habár a manapság ismert, alkalmazott műfaji kategóriák kialakulása az 1910-es évek végétől a hangosfilm hatalomátvételéig tartott, nem csupán a névadás tekintetében, de a névhez tartozó sémák következetes, ipari reprodukciója terén is (lásd a Universal-horror, Warner-gengszterfilm vagy MGM-musical példáját), a műfajiság gyökerei épp úgy a teremtés kezdetéig nyúlnak a mozgókép történetében, akár a fajoké az élővilágban – csak kellett pár évtized, hogy kiépüljön a filmgyártás/terjesztés széleskörű intézményrendszere, amely a vadászatát felváltja a tudatos tenyésztéssel. Gyakorlatilag az első Lumière-vetítésektől nyomon követhető a rövidke kisfilmek körében érvényesülő természetes szelekció, amely a kurta terjedelem és egyszerű tartalom miatt különösen látványosan zajlott. A legendás Grand Cafe-vetítés tíz egyperces etűdje az elkövetkező hónapok során számos új verzióban elkészült a *Kovácsoktól a Kisbaba reggelijén* át egészen a *Gyárból távozó munkásokig* – ám ezek a verziók még csak úgynevezett *dupe*-ok voltak, azaz az eredetit minden tekintetben reprodukálni szándékozó klónok. Akár a legegyszerűbb önálló életformák, az ősfilmecskék is gyakorlatilag osztódással szaporodtak – ugyanakkor jócskán születtek olyan másolatok is, melyeknél próbb módosítások történtek a „cselekményben”. A Grand Cafe-előadás sztárját jelentő *Megöntözött öntözőből* négy esztendő alatt mini-

mum hat kezdetleges remake-et forgattak Franciaországtól Anglián át az Egyesült Államokig, amelyek többsége nem csak a nézőpontra, kereten, kompozícióra változtatott, de esetenként a sztorin is: az amerikai *Bad Boy and the Gardener*ben a kertész elfenekelés helyett megöntözi a mókamestert, míg a brit *The Biter Bit* csínytevője többször a kamerába néz, majd némi kergetőzést követően egy tuja körül, ő is megkapja a maga lelocsolását.

Mivel az ősfilmek iránti lázas érdeklődés tágas piacot biztosított és a klónok sikernek bizonyultak, eleinte kisebb befektetéssel/kockázattal járt híven lemásolni a sikeres etűdöket és süllyesztőbe dobni a sikerteleneket (a gyárból távozó munkások és kalapáló kovácsok gyorsan alulmaradtak a viccesebb vagy egzotikusabb riválisokkal szemben). Az újdonságérték csökkenése és a piac telítődése azonban szükségsszerűvé tette a nagyobb változatosságot, így a „mutáns *dupe*”-nak is nevezhető korai remake-ek révén

elszaporodtak a merészebb variációk (Alice Guy Blanche rendezőnő például készítetett egy „tőba lökött horgász”-változatot az *Öntözőből*), megvetve ezzel a műfajiság alapjait. Evolúciós értelemben replikátornak tekinthető minden, amely *ismétlődően* másolódik (az élővilágban önálló szaporodással, a kultúrában valamely emberi tevékenységen keresztül), ugyanakkor képes bizonyos mértékű *változékonyságra*, azaz egyes másolatok *eltérő módon* különbözhetnek az eredetitől. Az ősfilm esetében ez a replikátor nem a konkrét filmtekercs (az csupán biológiai fogalommal élve a *fenotípusa*), hanem a benne hordozott, hatékonyan másolódó információegység, amelyet Richard Dawkins *Az önző gén* című könyvében mémnek keresztelt el. A műfajok egyfajta mém-őselevesből indultak hódító

úttjukra, amelyben a filmtörténet első évtizedének végére gyakorlatilag minden zsáner ott virult és szaporodott az első trükkfilmecskék protosci-fijeitől a gengszterfilm és film noir közös csiráját jelen-

tő „elcsípett tolvaj”-filmeket keresztül egészen a hardcore pornóig (a Kinsley-intézet legkorábbra datálódó explicit *stag filmje*, a német *Am Abend* 1910 körül készült).

Az összes 30-60 másodperces korai kisfilm tulajdonképpen egy-egy „mozgóképes ötlet”, amely – bármennyi kisebb elemre bontható – *egységként másolódik*: a replikátor „nagyságát” mindig maga a replikálódás határozza meg (egy klasszikus zeneműnél lehet a teljes *Örömóda*, a *Kék Duna keringő* néhány taktusa vagy akár az első négy hangjegye a *Sors-szimfóniából*). Ha egy kertet öntöző férfi képsora önmagában elég érdekesnek bizonyult volna újabb és újabb hasonló képsorok elkészítéséhez, mára talán látványos kertészeti filmek árasztanák el a multiplexeket nyaranta és bögréket árulnának James Dean híres gereblyés fotójával – ehelyett a széleskörű elterjedéshez kellett egy mókás megöntözés is, amelynek gegje rendületlenül kitart a mai napig, akár filmkomédiák szövetében mutálódva, akár precízen reprodukált formában Truffaut *Csirkefogójától*

„Másolódás, variáció és szelekció szentháromsága dönt sorsáról”
(James Cameron: Avatar)



a Simpson-családig (*Helter Shelter*). Ezek az egyszerű, intenzíven másolódó ötletek a 20. század legelejére már hihetetlen mennyiségben elszaporodtak – és az egyre kíméletlenebb harc az emberi elmébe jutásért, megőrzésért és tovább másolódásért a változatok bővülése mellett egy újabb, radikálisan eltérő túlélési stratégiát eredményezett a filmvilágban.

Mint ezt számos műfaj történet is kifejtette már, a műfajképződés az ismétlődés és módosulás kettősén alapul – ahogy Jennifer Forrest fogalmaz (az 1906 előtti korszak kapcsán): „a sikeres filmek utánzatainak áradata beindított egy kizárólag a mozgóképre jellemző folyamatot, amely a filmműfajok létrejöttét eredményezte” (*The Personal Touch: The Original, the Remake, the Dupe in Early Cinema*). Forrest fel is sorol néhányat a legnépszerűbb ősfilmes műfajok közül – trükkfilm, tűzvészfilm, hajszafilm, életmentés-film, tündérmese (*féerie*), aktualitásfilm, útifilm (*travelogue*), gegfilm – amelyek közös vonása, hogy mind visszavezethetők egy olyan egyperces ősré, „akitől” kezdve az alapmotívum már nem csupán új ötlet, friss mutáció, de sikerrel másolódó replikátor. Ahogy valamennyi gegfilm a *Megöntözött öntöző* slaggájából áradt ki, úgy a tündérmesének is megvan a maga Évája (talán épp Guy Blanche 1896-os *Káposztatündére*) és a hajszafilm legelső példája is tetten érhető valahol (feltehetőleg a brit Acres-Paul páros nevéhez kötődő *Arrest of a Pickpocket* 1895-ből). A műfajképződés későbbi leágazási vonalai egyszerűen abból fakadtak, hogy az ősfilm idején milyen irányba mutálódtak a sikeres alpművek, az *Egy hölgy eltűnése* korai trükkfilmje módosulhatott a horror felé, ha a bűvészműtávjából Mefisztó ijesztő varázslatai lettek (*Az ördög kastélya*) vagy alakulhatott egzotikus mesefilmmé, ha egy keleti mágus pillangóhölgyé varázslott egy óriáskukacot (*A brahmin és a pillangó*); melegágyává válhatott a kacagató gegeknek vagy erotikus

film is lehetett belőle, ha a hölgy helyett csupán a ruhái tűntek el róla.

Mivel evolúciós szempontból nem feltétlenül a legkorábbi innovatív mutáció az „ősanya”, hanem az, amelyik ténylegesen elindít egy másolódási/terjedési algoritmust saját környezetében, a műfajosodás vizsgálatánál másodlagos szempont, hogy melyik film volt pontosan az első (lásd a „megelőzte saját korát” kedvelt címkéjét). Az sem befolyásolja az algoritmus hatékony működését, hogy egyes mémek netán párhuzamosan indultak hódító úttjukra különböző földrészekben (az Edison/Lumière felállásból fakadóan a filmvilágnak nem volt Pangeája) – a lényeg, hogy az évről évre növekedő filmmennyiségben évről évre csökkent az entrópia, mivel egyre több alkotást kötött egyfajta „leszármazási rokonság” korábbi filmekhez. A döntő különbség egyetlen konkrét filmalkotás különféle remake-jei (mint *A lyoni Place des Cordeliers*-kisfilm mintájára készült egysíntes városi életképek) és az ezekből kialakult ősműfaj (városfilm) között pontosan ugyanaz, mint az evolúció két korai lépcsőfoka között, amelyeket Dawkins

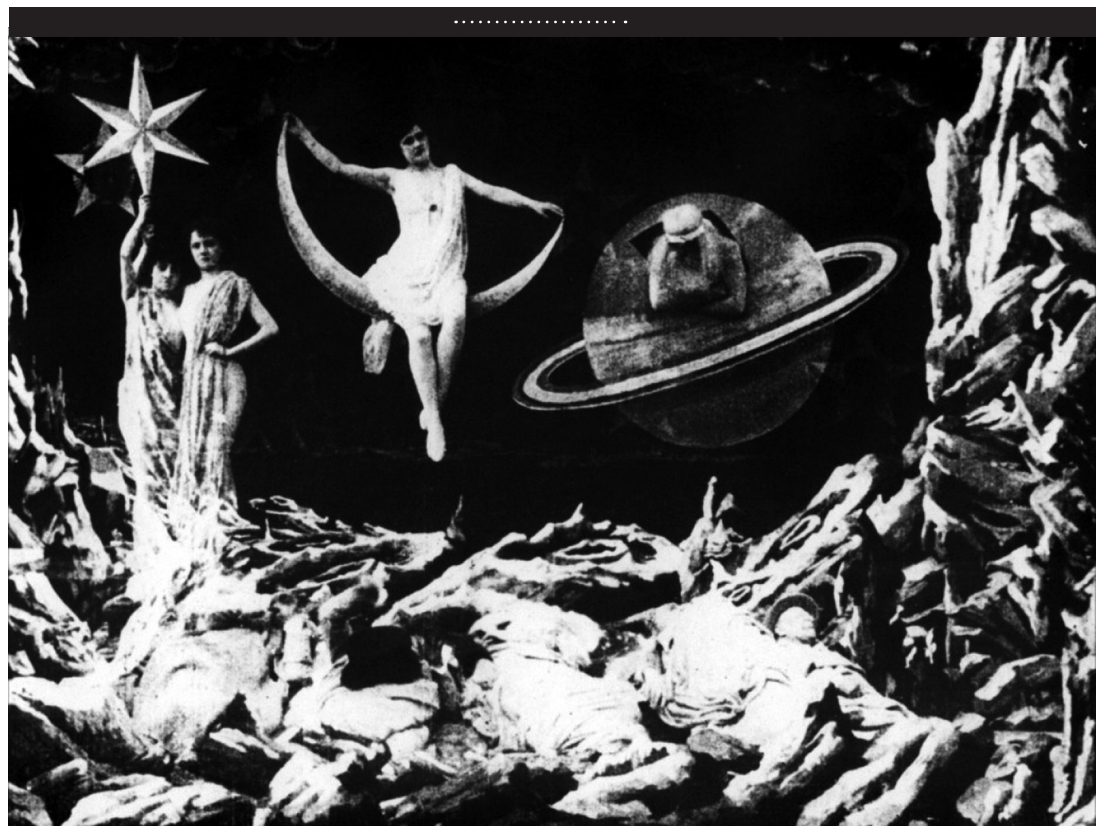
„replikátorküszöbnek” és a „társulások küszöbének” nevez. Miként a *Mémgépezet* előszavában írja: „A természetes kiválasztódás azon géneket részesíti előnyben, amelyek együttműködnek azoknak az erősen integrált és egységes gépeknek a felépítésében, amelyeket szervezeteknek nevezünk” – cseréljük fel a „gén” szót „mémre”, a „szervezeteket” „filmekre” és íme: az előnyös együttműködés lényegében a műfajiságot takarja.

MIÉRT VANNAK MŰFAJOK?

A játékfilmek nem teljes fegyverzetben pattantak ki regény- vagy színdarab-apjuk fejéből, hanem nyúlfarknyi mémekből formálódtak fokozatosan *Ponyvaregényig* és *Sátántangóig* (ahogy a barlangrajzokból *Guernica* vagy vadászrigmusokból *Illász* lett) – noha felhasználták a mémjeiknek kedvező irodalmi adaptációkat (például az *Utazás a Holdba* csodás trükkök tucatját vonultathatta fel), fejlődésüket az evolúciós adaptáció határozta meg.

A műfajok létrejötte kulcsfontosságú állomást jelent a kultúrevolúciós folyamatban, mivel a „filmgének” önálló másolódását lekörözi

„A filmvilágnak nem volt Pangeája”
(Georges Méliès:
Utazás a Holdba)



egy jóval hatékonyabb replikációs módszerrel, a *kooperatív másolódással* (háttérbe szorítva az egyszerűbb stratégiát). Miként a gének együttműködő csapatokat alkotnak az élőlények sejtjeiben, Dawkins kifejezésével élve „üzleti társulást”, úgy a legeredményesebben szelektálódó mémek is rátaláltak azokra a társaikra, akikkel érdemes csapatot alkotniuk – vagyis az evolúció nyelvén fogalmazva: azok a mémplexek, amelyek jobban segítik egymást a hatékony másolódásban, kiszorítják azokat, amelyek kevésbé. Egy műfaj létrejöttéről onnantól beszélhetünk, ha egy ilyen társulás már nem egyedről egyedre, remake-ről remake-re másolódik (lásd a *Magányos villa* thrillerének számtalan változatát Griffith híres verziója előtt és után), hanem szimultán módon egymástól eltérő történeteket eredményez, méghozzá viszonylag rövid idő alatt és nagy számban. Ezen a ponton ugyanis a környezeti adaptációhoz kellő változottság elsődleges színtere már nem a mémplex (amely csak összetartó vonása szigorú korlátain belül bővül újabb elemekkel), hanem a köré szerveződött filmek biztosítják bőséges számú és sokféle származású alkalmi mémvendég révén (legyen szó samurájról a vadnyugaton vagy lassított felvételtől egy akciófilmben).

Mindazon koadaptív társulások, amelyek eljutnak erre a szintre, már szükségyszerűen tartalmaznak a műfaji sztorik tégláit jelentő mindhárom motívumtípust: akad köztük, amely Karaktereket takar (maffiafőnök, sheriff, zombi, menyasszony), akad Kontextushoz kötődő (drogcsempészet, hatlövétű, temető, leánybúcsú) és Konfliktusra vonatkozó (hatalomátvitel, ostrom, vudu átok, megcsalás) – így aztán minden megvan bennük a koherens és bőségesen variálható történetekhez. A játékfilmek sokszínű univerzumában ezernyi különféle csoport kap nevet, szerepel visszatérően gyártói vagy nézői diskurzusokban – ám ahhoz, hogy bármelyikük műfajnak számítsa, egyfajta egyensúlyban kell lennie a megőrzésnek és variációnak benne, amit elsősorban a „Három K” közös jelenléte biztosít. A „bosszútörténet” még nem műfaj (nevezzük tematikának), mert a bosszú konfliktus-mémjéhez ezerféle különböző motívum társul a csoportjában (gengszterfilmes *omerta*,

horror-*cápa*, *rape-revenge* a thrillerekből); a „screwball comedy” már nem műfaj (inkább alműfaj), mivel meglehetősen leszűkítő csoportvonásával – romantikus komédia egymástól merőben eltérő jellemű szerelmespárra és bizarr helyzetkomikumra építve – csak kisszámú vígjátéki történetváltozatra ad módot (szülessen bármennyi film ezen változatokból).

Mindazok, akik úgy érzik, az efféle szikár biológiai logika nem érvényesülhet az emberiség milliárdnyi egyedi hópehelyből összeálló kultúrközegében, gondoljanak bele, minek köszönhetik kiugró népszerűségüket a tematikus vidámparkok, miért rendelnek szívesebben *lasagne*-t egy maffiaképekkel dekorált, Don Corleone nevű étteremben, mint egy remek csülökcsárdában vagy éppen mit szólnak azokhoz, akik teniszcipőt vagy övtáskát viselnek a szmokinghoz. Pisztolypárbaj számtalan műfaji közegben felbukkanhat *swashbucklerektől* kosztümös melodrámán át egészen a gengszterfilmekig, westernbeli előfordulásuk száma mégis sokszorososan meghaladja ezeket; egy kövér főhős vígjátékokban a leggyakoribb (Fatty Arbuckle, John Candy, Jack Black), részint mivel számos gag hatását felerősíti hanyatt eséstől szellentésig; a kalandműfajokban alulreprezentált törpehősök előszeretettel feszítenek fantasy-kben (*Időbanditák*, *Willow*, *A Gyűrűk Ura*) – ahol a néző szívesebben elfogadja a „nem a méret számít” illúzióját, mint a valóságosság zsánervilágában. A mémtársulások alapja mindig valamiféle hasonlóság (biológiai fogalommal: rokonság), amely alapvetően a környezeti nyomásnak engedő alkalmazkodásból fakad. Közös gyökerekük ellenére látványosan eltérő fajt jelent a sivatagi, sarki és vörös róka, mivel jellemző vonásaik főként természetes közegükből fakadnak (rejtő szín az élőhelyhez, fülméret a hőmérséklethez, életmód a táplálékszerzéshez). A homokszín és bolyhos bunda, apró méret és hatalmas fül, kolónia és éjjeli vadászat génekbe kódolt vonásai éppen úgy szilárd társulásba szerveződve öröklődnek a sivatagokban, ahogy a gengszterfilm mémjeit száz éve létrehozta, csoportba szervezte és életben tartja a tömeges igény azokra a mozgókép-sztorikra, amelyek a gyors meggazdagodás és érvényesülés ér-

dekében erőszakosan törvényt sértő emberi viselkedés kalandjáról és következményeiről mesélnek. Ez a nézői érdeklődés jóval erősebbnek bizonyul a kemény és tisztességes fizikai munka nagyvásznas élvezeténél – noha a hegesztés, blokkolás, fizetési csekk elvéreése a kocsmában gyakran felbukkan a tömegfilmekben (*Szarvasvadász*, *Holdfény a csatornában*, *Flashdance*), és számos állami filmgyártó rendszer próbált propagandát kovácsolni belőlük (lásd a „termelési filmek” meddő tenyésztési laborkísérletét), sosem alakítottak ki olyan állandósult mémtársulást, amely melósfilmek sztárjává tehetné Jason Strathamet (miközben a western romantikája elégnék bizonyult ahhoz, hogy kialakuljon a rideg marhatartás agrárvilágában játszódó cowboyfilm szubzsánere a *Vörös folyótól a Monte Walshon át az Ausztráliáig*).

Az elmúlt száz esztendőben zsánereitartó erejűnek bizonyult a sportok, a kamaszkor és a háborúk iránti tömeges érdeklődés, alműfajokat működtet a tárgyalótermek, börtönök és kórházak heterotópiája, miközben az emberi kultúra sok ezer színteréről csupán elszigetelt filmek szűk tucatjai szólnak. Mindez azt jelzi, hogy valamennyi műfaj mögött ott rejlik egy *kulturális szelekción alapuló* csoportszervező vonás, amely az elemei közötti hasonlóságban objektíven megragadható – mivel azok egy igen konkrét nézői elvárásból fakadnak. A műfajok kialakulása során egy sci-fi mém két nyerő sikerstratégia közül választhatott a társuláskor: vagy egy kiemelkedően *népszerű* mémmel párosult (csók, geg, kivégzés), vagy egy *hasonszórú* mémmel, amely a közönség számára ugyanazt az igényt (a tudomány által megvalósítható csodák iráni kíváncsiság) elégítette ki. Az *Önműködő mészárszék* pont azt az érdeklődést táplálja, mint amit a *Metro-polisz* vagy a *2001*, de nem válassza arra az igényre, ami az első bűvésztrükk-filmecskeket előnyösen szelektálta a fantasy felé. Közös gyökerekük a valóság fizikai törvényeit meghazudtoló trükk (nevezzük fantasztikumnak) – amiben markánsan eltérnek, az a hitelesítés megléte/hiánya. Egészen más hinni a csodákban (lásd vallás), mint magyarázni őket (akár teljesen téves módon) – a sci-fi és a fantasy műfajában kezdetlőtől eltérő hasonlóság alapján zajlott a kiválasztódás algoritmus, amely

világosan meghatározta felépítésüket és működésüket, akár a sarkvidék a jegesmedvét vagy a dzsungelek a trópusi orchideákat.

SPIRÁLOK A TEKERCSEKBEN

A műfajelmélet nagy „tyúk vagy tojás” kérdésére (mi volt előbb, az adott műfaji vonásokat meghatározó filmek, vagy a műfaji vonások, amelyek összekötik a filmeket), a dawkins-i modell válasza egyszerűen annyi, hogy minden tyúkot (filmet) csupán újabb tojások (mémplexek) létrehozására szolgáló szerkezetnek tekint. Ez a műfaj-felfogás kereken cáfolja a szubjektívizáló trendek alaptételét, amelyet Andrew Tudor úgy fogalmaz meg „Műfaj az, amit kollektívan annak hiszünk” (*Genre*). Habár a filmes zsánernek bő százéves pályafutásuk alatt számos változáson mentek át, műfaji mivoltukat éppen az bizonyítja, hogy ezalatt megőriztek egy csak rájuk jellemző mémplex-magot (amelyre az esetek nagy részében már a műfajnév is egyértelműen utal). Amint elfogadjuk azt a cáfolhatatlan tény, hogy az amerikai filmtörténetben több száz vagy akár ezer olyan film készült, amely kontextusában-karakteriben-konfliktusaiban tökéletesen lefedhető a „vadnyugati kaland” vagy az „intellektuális bűnfelderítés” kategóriával, tökéletesen lényegtelenné válik, hogy számos olyan – akár örökbecsű – példa akad, amely valahol megbontja ezt a magot (például a *Nem vénnel való vidék* időben, a *Buffalo Bill és az indiánok* konfliktusaiban módosítja a western-sémát) vagy hogy adott korban milyen egyéb mémek kapcsolódnak hozzá (manapság fehér holló az olyan krimi, amely nem társul thriller- vagy akció-elemekkel). Bőven elég annyi, hogy egy konkrét csoportosulás képes volt olyan mennyiségben és koncentrációban másolódni, ami magán a következetes ismétlésen keresztül megszilárdította sémáját. A lovak sokmillió éves törzsfajlódásuk során számos radikális külső változáson mentek át (trip-lájukra nőttek, patájuk lett, fogaztuk lombvérsről fűvérsre módosult), de DNS-térképük alapvetően változatlan maradt generációk millióin át, biztosítva „lóságukat”. Tízezer éves kapcsolatainkra hivatkozva mondhatjuk, hogy a „ló az, amit az ember annak hisz”, keresztelhetjük számmal, kitenyészthe-

tünk százféle fajtát shetlandi pónitól arabs telivérig (sőt nevezhetjük „vízilónak” a vízilovat), ettől még ott az objektív definíció a géntársulásában. A műfajvilágban nem platóni „zsáner-idea” terem közösségeket, hanem egy (audio-vizuális motívumokba kódolódó) strukturált információcsomag, akár az élőlények DNS-nél vagy a komputerprogramoknál.

Számtalan egyedi módosulata ellenére a western „vadnyugatisága” mai napig következetesen másolódik (bár akadt olyan időszak, ahol szórványosan, és olyan is, ahol a radikális mutációk száma meghaladta a szabványkövető darabokét). Ennek az ismétlődésnek az alapját az adja, hogy a filmnézők kulturális szelekciója (érdeklődése) kiemelkedően pozitívan fogadja a vadnyugati motívumokat – szemben például a cirkuszfilm vonzó elemeivel, melyek nem tudnak felmutatni egy olyan időszakot, amikor következetes kollektív replikációjukkal eljutottak a műfajjá szilárduláshoz szükséges filmsűrűségig. Az ősfilmek idején gyorsan bebizonyosodott, hogy egy céllovó mutató nagyobb érdeklődést vált ki, ha a hősét vadnyugati jelmezbe bujtatják (netán egy vadnyugati figurával „játszatják el”, lásd az *Annie Oakley céliba ló* opuszt), majd az is kiderült, hogy a vadnyugati céllovás kapósabbnak bizonyul másféle cirkuszi mutatóknál (akrobaták, zsonglőrök, állatidomárok) képsorai helyett másfajta vadnyugati kunsztokkal kombinálva postakocsi-támadástól musztáng-bebörtönösen át szíu esőtáncig. A *Buffalo Bill Vadnyugati Show*-ja típusú tízperces westernmém-katalógusok sikere folytán ugyanezen elemek (részben vagy egészben) egyszerű narratívákba ágyazódtak, ahol egy-egy sztori újabb vadnyugati mémeket is beszippantathatott (például egy kocsmai bunyót, az 1899-es *Cripple Creek Barram Scene* után szabadon vagy egy lincselést az 1896-os *A Frontier Scene* alapján) – és a filmek hosszával arányosan nőni kezdett bennük a nyerő mémek száma is, amelyek egészen más műfaji környezetből is származhattak (mint a tánc/geg-jelenet a *Nagy vonatrablásban*).

Tekintve, hogy a 20. század elején készült némafilmek tekintélyes része nyomtalanul eltűnt (akárcsak az őslényeké), lehetetlen precíz statisztikai adatokkal igazolni az evolúciós algo-

ritmus működését, de szerencsére a múlandó filmtetekercsekben halhatatlan spirálok lapulnak. Az a tény, hogy az 1920-as évekre a jelentős műfajok többsége megszilárdult – a maga tiszta formájában újra- és újramásolódva – azt bizonyítja, hogy bizonyos, jól körülhatárolható csoporttulajdonságú mémplexek *legalább* olyan hatékonyan reprodukálódtak, mint azok a történetek, amelyben számtalan különféle mém keveredett egymással (lásd a bollywoodi *masala*-filmet vagy a Hollywood hőskorában „melodramának” hívott bűntényekkel, rémekkel, katasztrófákkal fűszerezett kalandos-szerelmes filmeket). A korai hangosfilm idejére általános filmipari gyakorlat lett a könnyen beazonosítható műfaji sémák mentén történő tömeggyártás: a kezdeti évek „próba-szerencse” típusú szelekcióját negyed század alatt fokozatosan felváltotta egy sokkal tudatosabb műfaji tenyésztés, ahol a gyártók minden lehetséges eszközzel (sztároktól látványelemeken át a reklámokig) próbálták rávenni a nagyközönséget filmtermékeik fogyasztására. Mialatt az Álomgyár melodramának nevezte a sokműfajúság szelekciós stratégiáját, több műfaji nevet is használt a kifejezetten könnyefakasztó filmekre (*weepie, tearjerker*) – mára ezek kikoptak és átvette helyüket leszűkült jelentéssel a „melodráma”: csupán az emberi megközelítés változott, a két különböző zsánerképződmény rendületlenül szaporodik. Sokáig halnak tartották az összes óriásceget, századokon át leviatán néven megkülönböztette a krákoktól; mára az elavult cethal kifejezést felváltotta a köznyelvben a bálna, a leviatán mesebeli szörnyet takar, és inkább tekintjük a ceteket hatalmas tengeri szarvasmarhának, mint pikkelyes emberevő halaknak – ám eközben mit sem változtatott az élőlénycsoport faja és helye a nagy családfán.

Ennek fényében Barry Langford állítása, miszerint a „műfajok nem születnek, hanem előállítják őket” (*Film Genre: Hollywood and Beyond*), pontosan olyan félrevezető kijelentés, mintha azt mondanánk, „kutyák nem születnek, hanem tenyészítik őket”. A műfajúság egy olyan kulturális önszerveződő folyamat eredménye, amely során a hatalmas emberi infoszféra egyszerű kollektív igényeken keresztül folytonosan (ám nem szándékosan, pláne nem tervszerűen irányítva)

szelektálja a hihetetlen mennyiségben szaporodó információkat. A filmgyárak és kritikusok befolyásolhatják ezt a kiválasztódsági folyamatot, de nem ők hozták létre és nem ők vezérik (különben minden stúdió csak sikerfilmeket gyártana vagy a filmítésszek megérdemelt pusztulásra ítélték volna még csírájában a *Transformers*-szériát). A filmes intézményrendszerek (ki)használják a műfajokat, ám azok tőlük függetlenül is boldogulnak – mi sem bizonyítja ezt fényesebben a percenként 300 órányi mozgóképpel bővülő YouTube-nál, amely folyamatosan termeli ki saját szokatlanul népszerű mémjeit (az örökzöld cicás gegektől az ötven millió feltöltésnél járó „ajándékdoboz kinyitás”-ig), sőt rég túljutott a társulások evolúciós küszöbén, létrehozva divat-vlogokat és filmes toplistákat, *gameplay*-eket és *home made* kaszkadőr showkat. Kezdetben ezt a világhálós őseleveszt főként az önálló felhasználók feltöltései gyarapították, az intézmények csak később kapcsolódtak be – de bármekkora profitot termelnek azóta a divat vagy lakberendezési cégek *influencer* vblogjaikból, a műfajt nem ők teremtették és éltetik, hanem a YouTube nagyközönségének reakciói alapján zajló kulturális kiválasztódság. Attól, hogy egy mozgóképes mém egy ember készíti el (míg a kiskutyákat nem a gazdi nemzi), annak további sorsa, boldogulása a kompetitív élettérben (netán műfajjá izmosodása) komplex környezeti hatások függvénye, amelyeket elsősorban a tömeges nézői igények, preferenciák határoznak meg.

MÉMGÉPEK ÉS MOTOROK

A kulturális evolúció alap-egységének tekintett mémeket nem határozzák meg olyan fizikai sajátságok, mint a géneket: kiemelkedő replikátor-„képességük” jelenti az egyetlen támpontot hozzájuk. Egyik legerősebb definíciójuk szerint „létezésükkel olyan eseményeket indukálnak, amelyek elmékből elmékbe való másolásukhoz vezetnek” (Richard Brodie) – azaz

gyakorlatilag *bármí*, ami elég *érdekes* ahhoz, hogy terjedjen a köztudatban, mémnek számít, tömegfilmes példánál maradva a tengeri csata éppen úgy, mint a csavaros befejezés, a suspense éppen úgy, mint a nem-diegetikus zenei betét. Az ősfilmek idején induló folyamatokból világosan kitűnik, hogy az egypercesek világában alapvetően kétféle vonzerő szelektálta ezt a sokféle, versengő riválist (miután kihuny az újdonság varázsa, amely a *mozgóképet* tartalmától függetlenül vonzóvá tette). Tom Gunning az 1895 és 1906 közötti korszakot az „ attrakció mozijának” nevezi, ahol a nézők elsősorban még nem a történetek iránt tanúsítottak érdeklődést, inkább a *megmutatás* nyűgözte le őket, a képek közvetlen attrakciója. Műfaji megközelítésből nézve ezek az attrakciók hol a tartalom különlegességéből, egzotikumából táplálkoztak (hajóút a Níluson, koronázási ünnepség, bibliai jelenet, bűvészarzáslat) hol abból az erős érzelmi hatásból, amelyet egy képsor a befogadókra gyakorolt – a *Csók* botrányos sikerű ősfilmjében maga az esemény elég hétköznapi, ám nyílt erotikája izgalmassá

tette; *A vonat érkezése* kiemelkedő számú utánzatát nem szimpla vasútállomás életképének köszönhetette, hanem remekül megválasztott nézőpontjának, amely a feljűk tartó gépszörnyel megrémítette nézőit.

Cseppet sem meglepő, hogy az első mémtársulások tovább erősítették ezt a kétféle trendet: ha egyszer egy geget mulatságos mivolta szelektál pozitívan, jobban fog másolódni újabb gegekkel kooperálva (lásd az „elszabadult automobil”-srtorik felcserélhető poénszekvenciáit), ha egyetlen buja csók felhevíti nézőit, a „kukucskáló portás” etűdök kulcslyukon át szemlélt légyott-sorozata bős szexuális vágyakat korbácsolhat bennük – ugyanakkor az *Utazás a Holdba* tízpercesében az űrutazás trükkcsodái sorakoznak egymás után, a *Fekete kéz* proto-gengszterfilmjében pedig egy gyermekrablás bűntettének motívumai kötik össze a nagyvárosi életképeket a zsaroló levél megírásától az elhurcoláson és szökési kísérleten át egészen a jól megérdemelt letartóztatásig. A két műfaji csoport között egyértelmű különbséget jelent, hogy míg a *tematikai műfajok*

„Nem platóni zsáner-idea teremt közösségeket” (Victor Halperin: Fehér zombi)



nál a kauzális kapcsolatokra épülő és koherenciára törekvő történetek szaporodnak jobban, amelyekben az érzelmi hatások szabadon – akár öncélúan is – felbukkanhatnak (Méliès sci-fi-klaszszikusában egyaránt található humor, akció és feszültség), addig a *hatásműfajoknál* a történet és világa másodlagos élményforrás, általában lazán összefüggő érzelmi löketekből áll a cselekmény, amelyet legfeljebb az egyre erősebb hatáskeltés szervez (az *Am Abend* főhőse például az önkielégítés meglesésétől a felláción át jut el az analízis szexig). Utóbbi csoport tehát egyszerűbb, rendezetlenebb felépítésű (és többnyire nélküli az egzotikus tematikát), míg az előbbi komplexebb módon ötvözi a terjedését/túlélését biztosító mémeket – egyfajta *entrópia ellenében zajló fejlődés* mutatható ki köztük, ahol az epizodikus katalógusjelleg jobban kedvez az érzelmi hatáskeltés motívumainak, míg a tematikai mémek életképesebbek egységes történetbe ágyazva, amely magába olvaszthat hatásmechanizmusokat is.

Abból az egyszerű alapállításból kiindulva, hogy minél elemibb ösztönrre épít egy kulturális replikátor, annál nagyobb eséllyel replikálódik (ezért nyílik több mozi helyén étterem, mint fordítva), logikus következtetésnek tűnik, hogy azok a műfaji mémplexek indították a

műfajképződés folyamatát, amelyeket az alapvető genetikai hajtóerők repítették hátukon. A biológiából jól ismert „Négy F” bandájából csupán a Táplálkozás (*feeding*) nem köthető szorosan a filmvilághoz, a Harc (*fighting*), a Menekülés (*fleeing*) és a Párosodás (*finding a mate*) már a múlt század fordulóján könnyedén megtalálta a maga mozgóképes műfaji megfelelőjét a sportfilmek, hajszafilmek és „pikáns filmek” méltán közkedvelt filmcsoportjaiban – sőt igen kedveltnek bizonyultak más történetípusok is, amelyek a küzdelem agressziójának eszkalálódásán alapulnak (párbajfilmekről háborús ütközeteken át a verekedős ösburleszkekig), netán a menekülés akcióizgalma a feszültségével helyettesítették vagy épp a menekülésképtelenség borzalmával váltották fel. Nem meglepő, hogy a műfajelmélet közelmúltjában számos kutató építi saját rendszertanát a kiváltott emóciók, élmények, affektusok fajtáira, Torben Grodaltól Linda Williamsen keresztül Noel Carrollig, sőt szívesen kötik tipológiájukat valamiféle hierarchiához – Grodal szerint „a fiktív szórakoztatás fő műfajformuláit azért hozták létre”, hogy kiváltsák „az alapvető emberi helyzetekhez kötődő alapvető érzelmek egyikét” (*A fikció műfajtipológiája*),

míg Linda Williams a legdirektebb testi reakciókat kiváltó zsánereket – horror, szexfilm, melodráma – állítja vizsgálata középpontjába (*Film Bodies: Gender, Genre and Excess*).

Tekintve, hogy a kulturális evolúcióban is megőrződnek az egyszerűbb társulások, amennyiben azok túlélését továbbra is biztosítja a környezet igénye (lásd az okostelefonok világában is életképes nagymobilokat), az érzelmi reakciók révén szelektálódó hatásműfajok afféle krokodiljai lettek a műfaj történetnek, akár még primitív, nem-narratív formájukban is máig előfordulhatnak. A *Halál ezer arca* típusú *shockumentary*-összeállítások vagy a *Jackass*-filmek poszt-burleszckjei fényesen bizonyítják azon népszerű műfajok (horror és komédia) sikerét, amelyek narratív mintázatai inkább az érzelmekeltés, mint a történetmesélés célját szolgálják – akár csak az a sokmilliónyi internet-pornó, amelyek műfajukat mára talán a világ legéletképesebb filmes mémplexévé tették. A hatásműfajok „primitívebb” evolúciós mivolta ugyanabból fakad, mint lenézetségük az elit-kultúrában: míg egy krimi vagy háborús film legőcskébb példája is számtalan mém koherens összekapcsolódását igényli történetvázzá, ezek a

„Egyedül saját túlélésük hajtja őket”

(Robin Hardy: Füzember)



krokodilzánerek máig elboldogulnak akár két-három alapmém sorozatos variációival egy teljesen műfajselejes közegben: írjunk egy horrorfilmet, amelyben valaki beszorul éjszakára egy nagyon huzatos házba, egy vígjátékot, amelynek pityókás hőse megpróbál átjutni egy jégpáncéllal borított akadálypályán vagy egy pornót, amelyben egy vonzó nő szexjátékokkal önkielégít, és bármelyik rendező simán kihozhat egy működő zsánerfilmet belőle. Miként a tematikus műfajoknál is felállítható egyfajta lineáris rendszer a nézők alapvető igényei alapján (lásd a fikció és valóság kapcsolatára épülő Király Jenő-modellt amely a hétköznapi drámáktól a fantasz-tikumig tartó íven helyezi el zánereit), úgy ezek a hatásműfajok is sorba rendezhetők két zsigeri érzélem, a Félelem és a Vágy között: a skála a horror negatív pólusától tart a melodrámán és thrilleren át az akciófilm és komédia területére, egészen a szexfilm pozitív végpontjáig – kijelölve azokat az alapérzelmeket a sokféle nézői élmény között, amelyek képesek voltak mémplexeket szervezni népszerű motívumaikból. Csoportjuk műfaji létjogosultsága semmiben sem kisebb a könnyebben behatárolható, kanonizálható tematikus műfajokénál – szemben az animációs filmekkel vagy a zenés filmekkel (beleértve a musicált is!), amelyeket ez a megközelítés egyértelműen kizár a műfajok táborából, mivel mindkét esetben egyetlen, széleskörű formai vonás képez csoportot (eképp eredetük visszanyúlik azokhoz a legkorábbi attrakciós filmekhez, ahol az ismétlődés alapját még a mozgóképes leképezés módja adta, lásd a „premier plán”- vagy a „visszafelé játszott” filmcsekéket).

A memetikai megközelítés egyik legnagyobb adománya a műfajelméletnek, hogy közös nevezőre hozza a tematikai és hatásorientált műfajokat (anélkül, hogy beolvasztaná valamelyiket a másikba), mivel egyetlen általános vonásra, motívumaik replikációs képességre redukálja őket. Mindegy, milyen jellegű igény (egzotikum vagy érzélem) szervezte sikeres csoportba az ősfilmek óta gyarapodó, mutálódó mémeket, amíg ezek a csoportok évtizedről évtizedre továbbbörökítik magukat újabb és újabb zsánerfilmekben. A műfajelmélet egyik fő feladata, hogy megtalálja a közös gyökereket, és a végtelen számú csoportképző elvből felismerje és kiismerje

azt a pár tucatot, amelyek valódi fontossággal bírnak az infoszféra működésére nézve. A „rémfilm” és a „szörnyfilm” például ugyanazon műfaji halmaz kétféle nézőpontjának tűnhet (rémületkeltő film és szörnyekről szóló film), pedig egyáltalán nem ugyanazt a filmhalmazt fedik le: egyaránt szörnyfilm a *Frankenstein átka*, a *Halhatatlan szeretők* és a *Hotel Transylvania*, de csak az első horror – rémfilm a *Fehér zombi*, a *Witchfinder General* és a *Fehér éjszakák*, de csak az az első mutat fel monstumot (utóbbi két esetben inkább szörnyű tettek társulnak hétköznapi emberekhez, így aztán szörnyfilmnek nevezhetnénk az *Átkozottul veszett...* Bundy-filmjét vagy épp egy Holocaust-dramát). A „szörnyfilm” fogalom tehát pusztán a horrorfilm felesleges tematizálását szolgálja, nem holmi megvilágító erejű zsánerszinonima, hanem egy önkényesen kialakított mesterséges kategória, amely mögött nem áll szerves, egységesen működő filmcsoport: a közönség számára az, hogy rosszindulatú természetfeletti lényekről nézzen bármilyen zsánerhatású filmeket, távolról sem olyan erős, közös igény, minthogy ijesztő filmeket nézzen bármilyen tematikával – ezt pedig statisztikailag is igazolja, hogy összességében jóval kevesebb szörnyvígjáték, szörnymelodráma és szörnypornó készült (és még kevesebb lett emlékezetes), mint ahány nem természetfeletti rémfilm *Freakstól* a *Fűzemberen* át a *Fűrész-sorozatig*, *hagsploitationtól* a *splatter*ig. A sokszínű műfaji palettából csakis úgy teremthető szilárdan álló rendszer, ha alapját a filmek és közönségük közötti direkt kommunikáció jelenti: a „*mit-miért-néznek*” egyszerű megközelítése (megfosztva a *mikoroktól*, *holoktól* és *hogyanoktól*) precízen rámutathat azokra a kulturális algoritmusokra, amelyek szüntelen ismétlődése Daniel Dannett neodarwinista filozófus kökémény megfogalmazását idézve: „káoszból rendet teremt a tudat segítségével nélkül” (*Darwin veszélyes ideája*).

Ez a kultúrevolúciós modell nem csak lehetőséget nyújt egy egységes műfaji tipológia létrehozására és biztosítja, hogy egyszerű narratív elemzéssel minden film műfajisága objektívan meghatározható legyen (mivel maguk a műfajok is azok), de megnyugtatóan tisztázza az emberi kreativitás gyakor-

ta szélsőségesen értelmezett szerepét is a tömegfilmes infoszférában. A műfajok evolúciójában az emberi elme nem csupán hordozója a másolódó/terjedő kulturális replikátoroknak, de leghatékonyabb mutagénje is, amely nagy mennyiségben gyártja és gyarapítja a változatokat, folytonosan ellátva innovációval a mémek világát – miként Király Jenő állítja: „a képzelőerő mind újabb *alternatívákat* fedez fel a már *adott kódok* mozgásterületén” (*Mágikus mozi*). Egy műfaji film alkotója nem mechanikus újrahasonosító/rekombináló gépezet, sem pedig Semiből világokat teremtő isten (legyen bár Fellini, Godard vagy Altman): inkább népszerű kulturális készletekből barkácsoló mesterember, akinek termékeit a nagyközönség ítéli öröklétre vagy feledésre. Követhet precízen sémát, emberismeretével, drámai érzékével és érzékenységével megnevelve zsánermeséit (mint Sirk, Chabrol vagy Michael Mann), kiforgathat mérnöki pontossággal minden egyes motívumot (lásd a *Hosszú búcsú*, a *Full Metal Jacket* vagy a *Fehér éjszakák* példáját), vagy lehet bárhol a két véglet között, minden esetben a mémek hozott anyagából kell dolgoznia – ahogyan Joseph W. Reed fogalmaz *American Scenarios* című műfajelméleti művében: „Filmek más filmekből születnek, minden egyes alkotás száz korábbi elemeit ismétli”. Ám ezeket a mémeket – az önző génekhez hasonlóan – egyedül saját túlélésük hajtja: számukra lényegtelen, hogy évszázadokig fennmaradó remekművek, kultuszrangig jutott *trash*-opuszok vagy nézőmilliókhoz eljutó buta *blockbusterek* hordozóin át szaporítják magukat, sőt saját műfajuk érdekeit is semmibe vehetik, ha azzal jobban járnak (a jelenleg bőszen tomboló mém-műfaj háborúban a nézettségi adatok szerint az utóbbi áll vesztésre). Ha már az emberi civilizáció mai napig képtelen volt elfogadni, hogy csupán egyszerű összetevője, nem pedig középpontja, célja és értelme az otthonát jelentő természeti világnak, legalább a kultúra tudósainak illene belátniuk, hogy nem minden dolognak mértéke az ember, és még az általa létrehozott információ-óceánban is lehet egy nagyobb hal nála, amelynek öncélú szaporodása folytán remekművek születhetnek, stílusirányzatok virágozhatnak és világok pusztulhatnak el. •