

MI REJTŐZIK A FELSZÍN ALATT? A FRONTIER-IDEOLÓGIA MEGTESTESÜLÉSE A CÁPÁBAN (1975)

— Kollár Bálint¹ —

Absztrakt

Jelen tanulmány, szigorúan műfajelméleti paradigmán belül, azt kívánja feltárni, hogy mi teszi *A cápát* 50 év távlatából is a kortárs filmkultúra megkerülhetetlen részévé. Ezen kérdés lehetséges megválaszolásához szolgáltat értelmezési keretet Rick Altman műfajelmélete, amely szerint a hollywoodi filmek sikere abban rejlik, hogy egyszerre töltenek be rituális és ideológiai funkciókat. Annak ellenére, hogy osztom Altman elképzelését (*A cápára* vonatkoztatva is), jelen tanulmányban hangsúlyozottan csak a film ideológiai aspektusának feltárására összpontosítok. Ezzel párhuzamosan pedig azt állítom, hogy Spielberg filmje az amerikai nemzeti identitás alapjául szolgáló Frontier-tézis ideológiai újra-játszásaként értelmezhető. Elemzésem során Frederick Jackson Turner határvidék-elméletének ambivalenciáját és mitopoétikus dimenzióját Király Jenő westernelmélete segítségével bontom ki, majd ezek alapján vizsgálom meg, hogyan artikulálódik a frontier-mítosz *A cápában*. Elemzésemben bemutatom, hogy a film térszerkezete pontosan követi a turneri határvidék dinamikáját: Amity városa a Kelet (civilizáció), míg a tenger a Nyugat (vadon) szerepét tölti be. E dichotómia azonban nem statikus oppozíció, hanem dialektikus viszonyrendszer, amelyben mindkét pólus egyszerre hordoz pozitív és negatív értékeket. Brody karakterének metamorfózisa Turner telepes-modelljét reprodukálja: ahogy Turner telepesét a vadon "*kiveszi a vasúti kocsiból és nyírfakenuba ülteti*", "*leveti róla a civilizáció ruháit*", úgy kényszeríti a tenger Brodyt civilizációs kellékeinek (szemüveg, gyógyszerek) elhagyására. Az átalakulás végén azonban megszületik az "új termék" amely sikeresen integrálta magába mind a két világot.

Kulcsszavak: Steven Spielberg, *A cápa*, frontier-mítosz, amerikai film, műfajelmélet

Bevezetés

A filmtörténet során időről időre születnek olyan alkotások, amelyek messze túlnőnek eredeti médiumukon: hatásuk nem korlátozódik a mozitermek sötétjére, hanem évtizedeken át tovább élnek a közbeszédben, a reklámokban, más filmekben és sorozatokban – a populáris kultúra szövetében. E kivételes művek közé tartozik *A cápa* is, amely éppen ötven évvel ezelőtt, 1975 nyarán debütált az amerikai mozikban. Ezen évforduló kiváló alkalmat kínál arra, hogy ismét reflektorfénybe állítsunk egy olyan filmet, amely az elmúlt fél évszázad során nemcsak generációs élménnyé, hanem a populáris kultúra integráns részévé vált.

Bár a jelen írás középpontjában nem a film hatástörténetének feltérképezése áll, *A cápa* kivételes státuszának alátámasztásához mégis elengedhetetlen, hogy röviden kitérjünk arra a sokrétű idézési gyakorlatra, amely a művet övezi. Intertextusként feltűnik például Kevin Smith *Shop-stop* (Clerks, 1994) című filmjében:

Randal egy tál salsa fölött háromszög alakú tortilla chipset mártogat, amit „*salsa-cápának*” nevez. Közben a film híres főcímenéjét dúdolja, majd a jelenetet a következő mondattal zárja: „*Nagyobb hajóra lesz szükségünk*”, mely utóbbi mondat direkt utalás *A cápa* azon jelenetére, amikor Brody (a film főszereplője) első alkalommal

¹ Eötvös Lóránd Tudományegyetem – MA hallgató

meglátja a cápát, döbbsen vissza hátrál a kabinba és a következő szavakat intézi Quinthez (kapitány): „you’re going to need a bigger boat”.

Hasonló példával találkozhatunk a sorozatok világából a *Felhőtlen Philadelphia* "The Maureen Ponderosa Wedding Massacre" című részében, melyben a szereplők egy rendőrségi kihallgatáson próbálják megmagyarázni a Maureen Ponderosa esküvőjén történeteket: vendégek megsebesültek, a vőlegény arca félig le lett rágva, a menyasszony pedig eltűnt. Charlie meggyőződése, hogy a történetek háttérében zombik állnak és miután megosztja elméletét a nyomozóval, belekezd Robert Shaw (Quint) híres USS Indianapolis monológjába.

A cápából származó dialógusrészletek átemelése a felvázolt szituációkban metafilmes játékként működnek: mindkét felhozott jelenetben a komikum forrása az idézet felismerhetősége, valamint annak ironikus diszkrpanciája a kontextussal, amelyben az elhangzik. A cápa mozgóképkultúrára gyakorolt hatása azonban nem csupán ilyen metafilmes gesztusokban mutatható ki: William Carr *There’s Something in the Water: Jaws and the Environment* című írásában a mellett érvel, hogy a mű kimagasló sikere életre hívta a cápátámadás filmet, mint önálló filmes műfajt (Carr, 2023: 1–2). „Olyan vízi rémségek, mint a *Piranha* (1978, Dante) és az *Orca* (1977, Anderson), inspiráló drámák, mint a *Soul Surfer* (2011, McNamara), televíziós ponyvafilmek, mint a *Sharknado* (2011, Ferrante) sikerüket A cápa által lefektetett alapnak köszönhetik.” (Carr, 2023: 2).

William Carr megközelítésével párhuzamba állítható gondolatmenetet követ Greff András is *Ragadozók rangadói* című írásában, amikor amellet érvel, hogy Spielberg filmje nemcsak a tengerek csúcsragadozóját tette kulturális toposszá, hanem egyúttal egy rendkívül strapabíró narratív sémát is létrehozott. A cápa történet szerkezete és karakterfelállása – a magányos rendőr, a tudós és a megszállott vadász hármasa – rövid időn belül önálló mintaként kezdett funkcionálni az állatos horrorfilmek körében. A *Grizzly* (1976) például, bár a központi ragadozóját a vízből a szárazföldre helyezte át, ám szerkezeti és stílári megoldásaiban szorosan követte Spielberg filmjét: megtartotta a sokkoló nyitójelenetet, a nézők elöl hosszú ideig rejtve

maradó, mégis állandó fenyegetést jelentő szörnyet, a gazdasági szempontokat előtérbe helyező városvezetést (Greff, 2020: 17).

Bár számtalan további példával lehetne mélyíteni a film hatástörténeti elemzését, mindezek áttekintése elsősorban azt volt hivatott empirikusan igazolni, hogy Spielberg alkotása kivételes pozíciót foglal el a kortárs filmkultúrában. Ez a megállapítás nem pusztán leíró jellegű, hanem egyben kutatási irányt is kijelöl: a továbbiakban, műfajelméleti paradigmán belül, ezen pozíció okának feltérképezéséhez kívánok hozzájárulni: Hipotézisem szerint A cápa az amerikai eredetmítosz alapjául szolgáló frontier-tézis ideológiai leképeződése, mely során a tenger a vadon, míg Amity a civilizáció szimbolikus tereként jelenik meg, és ezen ellentétes terek ütközőzónájában megy végbe Brody átalakulása.



Elméleti keret és az elemzés célja

Az iménti hipotézis és a korábban meghatározott kutatási cél relációjának megértéséhez Rick Altman elmélete szolgál kiindulópontként, ő *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre* című tanulmányában (1984) amellel érvel, hogy a hollywoodi műfaji filmek tartós sikere annak köszönhető, hogy képesek egyszerre két, egymással ellentétesnek vélt funkciót betölteni. E két funkció pedig egy-egy eltérő elméleti paradigmához köthető:

A rituális megközelítés – amely például Claude Lévi-Strauss, John Cawelti vagy Will Wright munkáiban jelenik meg – a műfaji filmeket a közönség kollektív vágyait, szorongásait és identitásstruktúráit megjelenítő formaként értelmezi. Ezzel szemben ideológiai megközelítés, amely a Frankfurter Iskola, valamint a brit *Screen* gondolatosságát viseli magán – azt vizsgálja, miként járulnak hozzá ezek a filmek a fennálló hatalmi struktúrák, társadalmi viszonyrendszerek és értékvilágok újratermeléséhez (Altman, 1984: 8–9). „Míg a rituális megközelítés szerint Hollywood a társadalmi nyomásra reagálva a közönség vágyait fejezi ki, addig az ideológiai megközelítés úgy véli, hogy Hollywood a nézői energiát és pszichés befektetést kihasználva csábítja a közönséget a saját álláspontjainak elfogadására” (Altman, 1984: 9).

Altman szerint a hollywoodi műfaji filmek sikerének kulcsa, hogy képesek olyan szintaktikai struktúrákat kialakítani, amelyek egyszerre felelnek meg a rituális és az ideológiai elvárásoknak. A műfaji forma így közvetítőfelületté válik a közönség vágyai és Hollywood ideológiai pozíciói között. A tartósan működő műfaji szintaxis éppen azért bizonyul hatékonnak, mert elfedi ezt a kettősséget: miközben megerősíti a közönség értékeit, egyidejűleg hozzájárul azok ideológiai átformálásához (Altman, 1984: 15).

Altman imént felvázolt gondolatával én magam is teljes mértékben egyetértek. Ezzel párhuzamosan azt is állítom *A cápára* vonatkoztatva, hogy a film sikere ezen eltérő funkciók eredményes és unikális kombinálásában rejlik.

Míg számos igényes elemzés született a film rituális funkciójának feltárása kapcsán, – melyekelsősorban a hetvenes évek amerikai társadalmának kollektív traumafeldolgozási mechanizmusait hangsúlyozták, a vietnami háborútól a Watergate-botrányig terjedő krízisélmények szimbolikus megjelenítését keresve (Biskind, 1975; Hoberman, 2004²; Wood, 1986), addig az ideológiai olvasat szempontjából viszonylag kevés átfogó írás foglalkozott a filmmel. Jelen elemzés ezt a hiányt kívánja pótolni. Fontos azonban tisztázni, hogy amikor az ideológiai dimenziót emelem ki elemzésem fókuszaként, ezt nem pejoratív értelemben teszem. Annak ellenére, hogy a Frankfurter Iskola hagyományában az ideológiaközvetítés kritikai kontextusban jelent meg, jelen írásban a film „ideológiai funkcióját” leíró kategóriaként alkalmazom. Ugyanakkor az iméntivel párhuzamosan azt is szükséges hangsúlyozni, hogy az elemzés értelmezési kereteként szolgáló frontier-tézis maga normatív szerkezetekre épül, ezért a film vizsgálatakor szükségszerűen olyan fogalmi apparátus kerül előtérbe, amely értékelvű keretek között írja le a civilizáció és a vadon viszonyát. Így tehát az általam vállalt értéksemlegesség ebben az összefüggésben arra vonatkozik, hogy nem minősítem az ideológiai közvetítés mozzanatát, – jó-e vagy rossz – ,szemben Adornóék megközelítésével, amely azt eleve problematikusnak tartotta. Nem a film burkolt politikai üzeneteinek leleplezése a cél, hanem annak bemutatása, miként járul hozzá a mű az amerikai frontier-mítosz és az ahhoz kapcsolódó nemzeti identitásmodell közvetítéséhez és újratermeléséhez. Mindebből kiindulva a következőkben először Frederick Jackson Turner határvidék tézisét fogom bemutatni, majd pedig azt vizsgálom meg, hogyan jelenik meg mindez *A cápában*.

ELEMZÉS

„A 20. század elején az amerikai olyan társadalom volt, amelynek volt jövője, de nem volt múltja: ugyanakkor olyan társadalom volt, amelynek, ha fenn akart maradni, szüksége volt múltra, vagy valamire, amire felnézhet.” (Jarvie, idézi Pápai, 2024: 81). Míg európai kortársai évszázados hagyományokra, dinasztikákra és történelmi kontinuitásra építhették nemzeti identitásukat,

¹ Hoberman írása annyiban különbözik a felsorolt szerzők szövegeitől, hogy a film rituális funkciójának vizsgálata mellett az ideológiai dimenziót is tárgyalja.

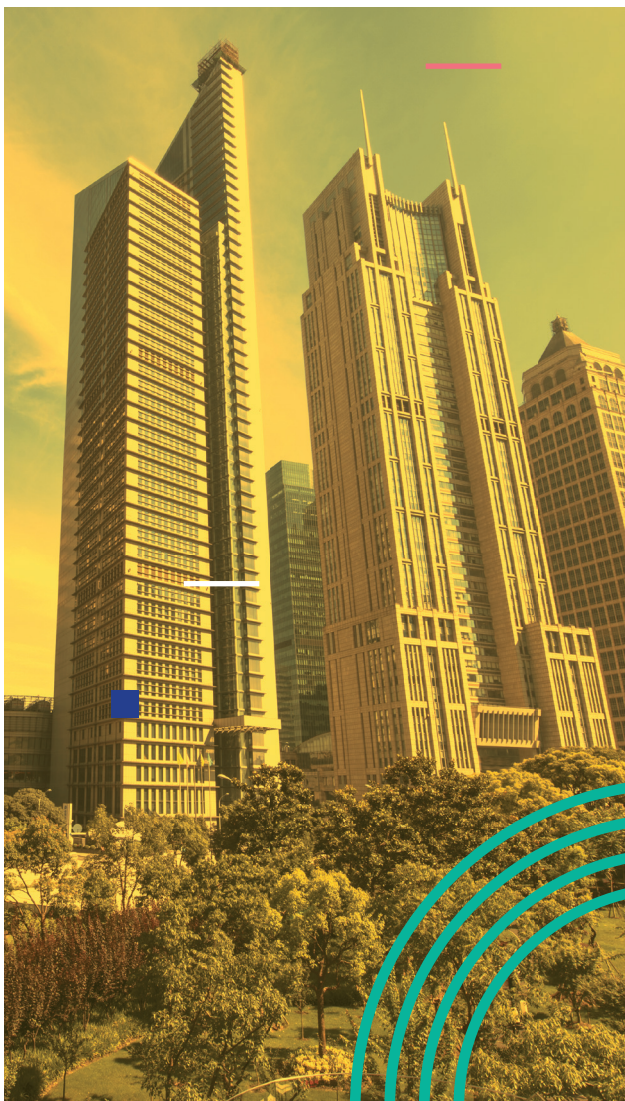


az Egyesült Államoknak ezt a múltat előbb meg kellett teremtenie. Ezt a teremtő aktust végezte el Frederick Jackson Turner 1893-ban elhangzott, esszéje, *The Significance of the Frontier in American History*, amely a határvidéket tette meg az amerikai történelem és nemzeti identitás központi szervezőelvévé.

Turner fogalomrendszerében a határvidék a civilizáció (Kelet) és a vadon (Nyugat) között elhelyezkedő ütközőzónaként értelmezhető. Nem rögzített földrajzi tér, hanem egy dinamikus közeg, amely a nyugati irányú terjeszkedés során újra és újra megnyílik: *„Az amerikai társadalmi fejlődés folyamatosan újrakezdődött a határvidéken. Ez az örökös újjászületés, az amerikai élet folyékonyága, ez a nyugati terjeszkedés új lehetőségeivel, a primitív társadalom egyszerűségével való folyamatos érintkezése szolgáltatják azokat az erőket, amelyek az amerikai karaktert uralják”* (Turner, 1893). Itt leírt metamorfózis Turner szerint azt kultiválja, hogy miképpen az Újvilág embere meghódította a vadont, a vadon is átalakította őt: *„[A vadon] kiveszi [a telepest] vasúti kocsiból és nyírfakenuban ülteti. Leveti róla a civilizáció ruháit és vadászingbe és mokaszinba öltözteti. [...] Röviden, a határvidéken a környezet kezdetben túl erős az ember számára. El kell fogadnia azokat a feltételeket, amelyeket az nyújt, vagy elpusztul [...] Lassanként átalakítja a vadont, de az eredmény nem a régi Európa, nem egyszerűen a germán csírák fejlődése [...] A tény az, hogy itt egy új termék van, amely amerikai”* (Turner, 1893).

Turner határvidék-elméletének mitopoétikus karaktere – amelyet kritikusai rendszerint történelmi hűtlenség miatt bírálnak – éppen a westernfilmekben nyeri el legkoherensebb és legautentikusabb kifejeződését. Ennek oka, hogy a műfaji filmek nem a történelmi tények rekonstrukciójára törekednek, hanem populáris mítoszokat idéznek fel és elevenítenek meg. (Ebből következik, hogy a történelmi hűség követelménye nem csupán idegen e műfaji logikától, hanem kifejezetten ellentétes annak működésmódjával.) Ha tehát Turner elméletének mélystruktúráját, az amerikai nemzet születésének mítoszáat kívánjuk artikulálni, akkor ahhoz a vadnyugati film kínálja a legalkalmasabb médiumot, hiszen éppen azokat a narratív és ikonográfiai toposzokat mozgósítja, amelyek révén e kollektív eredettörténet kulturálisan meggyökerezhetett.

A továbbiakban Király Jenő (2010) westernelméletének ismertetésére térek rá, ugyanakkor ezzel kapcsolatban fontos nyomatékossítani, hogy minket az elemzés szempontjából nem a vadnyugatifilm műfaja érdekel, valamint jelen elemzés egy pillanatig se állítja hogy *A cápa* western lenne. Király gondolatának relevanciáját esetünkben Turner elméletével való párba állíthatósága adja. Másképp fogalmazva: azáltal, hogy Király a western annak immanens kultúraelméletének explikálásával kívánja definiálni, munkája lényegét tekintve ugyanannak a civilizáció-vadon dialektikának a feltárásához



vezet, amelyet Turner a határvidék-tézisben fogalmazott meg, és amelyet jelen elemzésben Spielberg filmjében kívánunk tetten érni.

Mint láttuk, Turner a vadont egy kettős karakterű térként írja le: egyrészt a primitív társadalmi létformák természetes közegeként, amely a civilizált Kelet nézőpontjából alsóbb rendűként jelenik meg, másrészt pedig egy olyan közegként, amely felszabadít a kelet konvenciói alól. Király ezt a turneri ambivalenciát két egymással versengő, de végérvényesen egymást kiegészítő eszmerendszer keretében artikulálja:

A civilizatórikus eszme a történelem folyamatos pozitív előrehaladásának gondolatára épül. Ebben a megközelítésben a Kelet hordozza a pozitív értékeket: innen származnak a technikai vívmányok (postakocsi, vasút, távíró), a tudás (például a Biblia és a Törvénykönyv),

valamint a civilizációs és fogyasztási javak. A Nyugat ezzel szemben a rendezetlenség és barbárság terepe, nem önálló világ, hanem egyfajta hiányállapot, amelynek végcélja a Kelethez való felzárkózás. E logika szerint az emberi közösségek a rendezetlenségből a rend, az ösztönök világából a racionalitás felé haladnak. Az üdvtörténeti eszme ezzel ellentétes értékrendet képvisel. Itt a civilizáció nem megváltás, hanem maga a probléma: a Kelet a kiüresedett, automatizált lét terepe: komfortot és törvényességet kínál, de hiányzik belőle a kaland és a létteljesség lehetősége. A Kelet jövője a készen adott jövő, a fejlődés a fennálló kiterjesztése. Ezzel szemben a Nyugat az újrakezdés, a szabadság és az üdv lehetőségének színtere. Az ember nem egy alsóbbrendű állapotból fejlődik egy magasabb felé, hanem az elvesztett hősor – egy mitikus, erkölcsileg teljesebb múlt – visszanyerésére törekszik (Király, 2010: 266-269). Ez a felfogás lényegében a felvilágosodás és a romantika „nemes vadember” toposzának újraértelmezése: a civilizáció nem az ember tökéletesedését, hanem erkölcsi romlását jelenti, s az autentikus emberi lét a természet közelségében, a társadalmi konvenciók előtti állapotban keresendő.

Annak ellenére hogy az evolucionista és az üdvtörténeti szemlélet eltérő értékorientációjukból következően elsőre összeegyeztethetetlennek tűnhet, a klasszikus western mégis képes feloldani ezt a belső konfliktus. A műfaj narratív sémája olyan dinamikát rajzol fel, amelyben a két világlátás pozitív vonásai fokozatosan egymásba olvadnak, miközben deformálódott, szélsőségessé vált formáikat fokozatosan levetkőzik: Az elfajzott Kelet erkölcs nélküli, lélektelen bürokráciává dermed, míg az elfajzott Nyugat szabályozatlan ösztönvilága erőszakos anarchiává torzul. E végletek azonban éppen a másikkal való érintkezés során képesek meghaladni önnön torzulásaikat: a Kelet számára a Nyugat erkölcsi autonómiája és szabadsága, míg a Nyugat számára a Kelet rendteremtő ereje és kultúrája kínál lehetőséget a transzformációra. E kölcsönös átalakulás eredményeként születik meg az emberközpontú törvény, az Újvilág mint morális igazságszágon alapuló a civilizáció (Király, 2010: 271-276).

Az eddigiekben Turner határvidék-elméletét mutattam be, valamint annak mélyrétegét explikáltam Király Jenő gondolatainak keretében.

A továbbiakban az fogom bemutatni, hogy mindez miként jelenik meg a vizsgálat tárgyát képező filmben.

A cápa és frontier mítosz kapcsolata

A *Cápa* már nyitó szekvenciájában megteremti világának alapvető térbeli ellentétét: a szárazföld a civilizáció, a szórakozás tere, míg a víz az erőszak, a megzabolázhatatlan természet közege. A fürdőzés gesztusa ebben az összefüggésben a civilizáció expanziós mozdulataként is értelmezhető: ahogy a telepések benyomultak az indiánok földjeire, úgy a fürdőzők is átlépik a „kelet” biztonságos határát. A vízbe lépés a megszokott rendből való kilépés, az ismeretlenbe való belépés aktusává válik, amely aktiválja a frontier mítosz narratív keretét és a strandot teszi meg ezen eltérő létterek ütköző zónájává, ezzel párhuzamosan pedig egy önálló, köztes minőségű közegként jelöli azt ki. Azonban a szárazföld és a tenger nem csupán egymás viszonyában ambivalensek, hanem mindkét közeg önmagában is kettős természetűnek van feltüntetve a filmben.

Amity mint a kelet pozitív értékeinek hordozója

Amity városához kapcsolódnak a civilizációs és fogyasztási javak, közintézmények, mint a rendőrség, városháza, boltok, valamint a nyaralási szezonat kiszolgáló turisztikai infrastruktúra. Ezzel párhuzamosan olyan képzetek társíthatók hozzá, mint a rend és a monotónia. Ennek megértéséhez tekintsünk el egy pillanatra a cápa által a város életében kiváltott rendhagyó helyzettől, és vizsgáljuk meg, hogy ezen kívül milyen problémákkal keresik még meg Brodyt mint rendőrfőnököt a film során: A hozzá intézett és megoldandó panaszok közé tartozik, hogy pár gyerek játék közben megrongált egy kerítést: *„egy csomóan telefonáltak már a karate iskola miatt, ezek a kilenc éves kölykök fogják és egyszerűen szétdarabolják a kerítéseket.”* A következő panasz pedig így szól: *„Hé Martin, én tudom, hogy rengeteg a gondja odabent, de nekem is van éppen elég és szerintem tudna segíteni... először is egy csomó macska letanyázott a házam elé, egyszerűen nem tudok velük mit kezdeni. Aztán meg ott van a szemeteskocsi, de folyton ott parkol, szóval, ha megtiltaná ott a parkolást... érti magának ez nem kerül semmibe”.*

Ezen a problémák éppen triviálisságukban hordozzák jelentőségüket: egy olyan társadalmi rendet feltételeznek, amelyben az igazi veszélyek már rég eltűntek, és csak

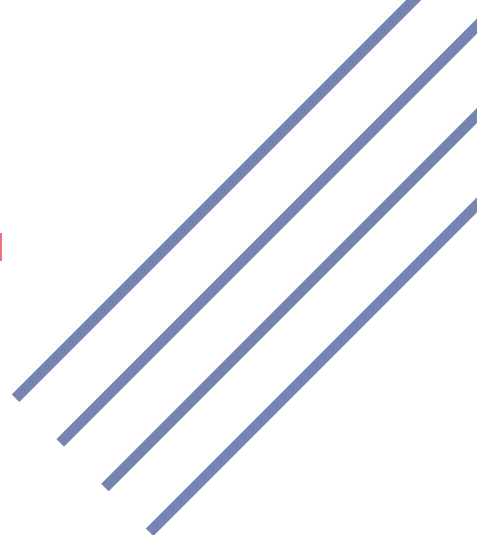
a civilizáció finomabb működési zavarai okoznak gondot. Összegezve tehát Amity a frontier mítosz civilizált keleti pólusát testesíti meg: egy már meghódított és szabályozott világot, ahol a polgári komfort és a társadalmi stabilitás uralkodik, s ahol a legnagyobb problémák csupán a mindennapi együttélés apró kellemetlenségei. Ugyanakkor a cápatámadások felfedik a város másik oldalát is: egy olyan miliő képe rajzolódik ki, ahol a gazdasági érdekek és a fogyasztói logika elsőbbséget élvez az emberi élet védelmével szemben. A civilizáció ezen aspektusa implicit módon már a nyitószekvenciában is tematizálódik, ám igazán markánsan majd a polgármester figurájában ölt testet.

Amity mint a kelet értékvesztettsége

A következőkben az iménti állítást fogom logikailag levezetni, kezdve az első cápatámadás körülményeinek elemzésével, majd innen haladok tovább a film egészét átszövő civilizációkritika feltárásáig:

A nyitójelenet képi szerkesztése Chrissie és udvarlója fokozatos fizikai eltávolodását hangsúlyozza. Ezt a film következetes ellenpontozással érzékelteti: míg Chrissie könnyedén, játékosan tart a víz felé, a kamera rendszeresen visszatér a fiúhoz, aki alkohalmámorban egyre jobban lemarad. Végül a lány eléri a vizet, a fiú azonban részegen összeesik a parton és elveszíti az eszméletét. A magára maradt Chrissiet ekkor támadja meg a cápa, segélykiáltásai így nem juthatnak el senkihez.

A következő táblázatban a film nyitányának logikai egységei és azok időbeli eloszlása látható. Jelen felosztás elkerülhetetlenül tartalmaz némi esetlegeséget, ugyanis a logikai váltások időnként snitteken belül következnek be, ezért elkülönítésük óhatatlanul szubjektív. Emellett a támadás közben és közvetlenül a lány eltűnése után is visszavág a kamera a parton eszméletlenül fekvő fiúra.



1. táblázat: A cápa nyitányának logikai egységei időbeli bontásban

Logikai egységek	Időtartam (mp)	tól – ig
Főcím – sötét kép	44	0:00 – 0:44
Főcím – víz alatti felvétel	28	0:44 – 1:12
Részben főcím – fiatalok a tábortűz / part közelében	70	1:12 – 2:22
Szeparáció folyamata	71	2:23 – 3:34
„Vihar előtti csend” – cápa POV; Lány úszik	29	3:35 – 4:04
Támadás – támadás kezdetétől a lány eltűnéséig	43	4:04 – 4:47

Forrás: Saját szerkesztés

A szeparáció folyamatának ilyen hangsúlyos ábrázolása nem pusztán dramaturgiai eszköz a feszültségkeltéshez, hanem egyúttal oksági olvasatot is sugall: a jelenet kompozíciója úgy állítja be az eseményeket, hogy a lány halála a kettejük közötti elszakadás következményeként értelmezhető. Ez szükségszerűen felveti a kérdést: bekövetkezett volna-e a tragédia, ha fiú nem veszíti el az eszméletét és végig vele marad?

Ha ezt a kérdést – „bekövetkezett volna-e a tragédia, ha...?” – általánosítjuk, eljutunk a film egyik alapvető üzenetéhez: az áldozatok nem pusztán a cápa vérszomjának, hanem

a civilizáció saját működéséből fakadó mulasztásoknak is áldozatul esnek. A jelenetben a fiú fizikai jelenléte a parton nem jár együtt azzal az éberséggel, amely a veszély elhárításához szükséges lenne; a test ott van, de a figyelem és a tudat a fogyasztás által nyújtott önfeledtség állapotába zárul. Ez a jelenség nem egyszeri hibaként értelmezhető, hanem egy szélesebb társadalmi működésmód tünete, amelyben a gazdasági érdekek és a fogyasztói logika következetesen felülírnak más, alapvető emberi szempontokat. A filmben ennek a torzult primátusnak lesz reprezentáns alakja Larry Vaughn polgármester:

Miután megtalálták a lány maradványait az ő és a városi vezetés többi tagjának az első reakciója, hogy relativizálják a cápatámadás jelentőségét "balesetként" kategorizálják a szerencsétlenséget. nem pedig egy folyamatban lévő fenyegetés első manifesztációjaként. Ez a fogalmi átkeretezés nem pusztán kommunikációs stratégia, hanem egy alapvetően eltérő valóságpercepció kifejezője.

Vaughn számára a probléma nem a cápa jelenléte, hanem annak potenciális gazdasági következményei. Az ő logikájában a veszély nem akkor válik valóságossá, amikor emberek halnak meg, hanem akkor, amikor ez a bevételek csökkenését eredményezi.

A második támadás után bevezetett egynapos strandzár ennek a logikának a tökéletes illusztrációja. A döntés időzítése, mértéke és kommunikációja mind azt a célt szolgálja, hogy a lehető legkisebb gazdasági kárt okozva mégis demonstrálja a városvezetés "felelősségteljes" hozzáállását. Elég hosszú ahhoz, hogy jelezze: a vezetés "megtette a szükséges lépéseket", de elég rövid ahhoz, hogy ne veszélyeztesse a hétvégi bevételeket.

Különösen beszédes az a jelenet, amikor Brody és Hooper figyelmezteti Vaughnt arra, hogy nemcsak nem sikerült likvidálni a gyilkos cápát, hanem az időközben újabb áldozatot is szedett. Vaughn azonban ezt az információt figyelmen kívül hagyva a város üdvözlőtáblájára felfestett cáparajzra tereli a szót, amelyet vandalizmusként bélyegez meg, és azonnal intézkedést követel ez ügyben. Ez a reakció felfedi mentalitásának lényegét: számára nem maga a veszély jelenti a problémát, hanem annak társadalmi tudatosodása. A polgármester világlátásában a valóságot annak percepciója által lehet és kell kontrollálni. Ha sikerül megakadályozni, hogy az emberek tudomást szerezzenek a fenyegetésről, akkor a fenyegetés maga is megszűnik – legalábbis pénzügyi értelemben.

Ez a hozzáállás egy mélyebb civilizációs válságot tükröz. A kapitalizmusnak az a formája, amelyet Vaughn képvisel, elvesztette kapcsolatát azokkal az emberi értékekkel, amelyek eredetileg legitimálták. A gazdasági prosperitás itt nem a közösség jólétének eszközeként működik, hanem önmagában vett célként. Az emberi élet, a biztonság, sőt még a hosszú távú fenntarthatóság is ennek az egyoldalúan totalizálódott gazdasági logikának rendelődik alá.

A kapitalizmus ezen elfajzott – automatizálódott és morálisan kiüresedett – változata nemcsak egyéni karakterdeformációként manifesztálódik a filmben, hanem strukturális erőként is működik: Amity turizmusfüggő gazdasági struktúrája olyan döntési kényszereket állít elő, amelyek az embertelen intézkedéseket nemcsak indokolhatónak, hanem a rendszer logikájából fakadóan szükségszerűnek láttatják.

Tenger mint vadon: káosz és üdvözülés

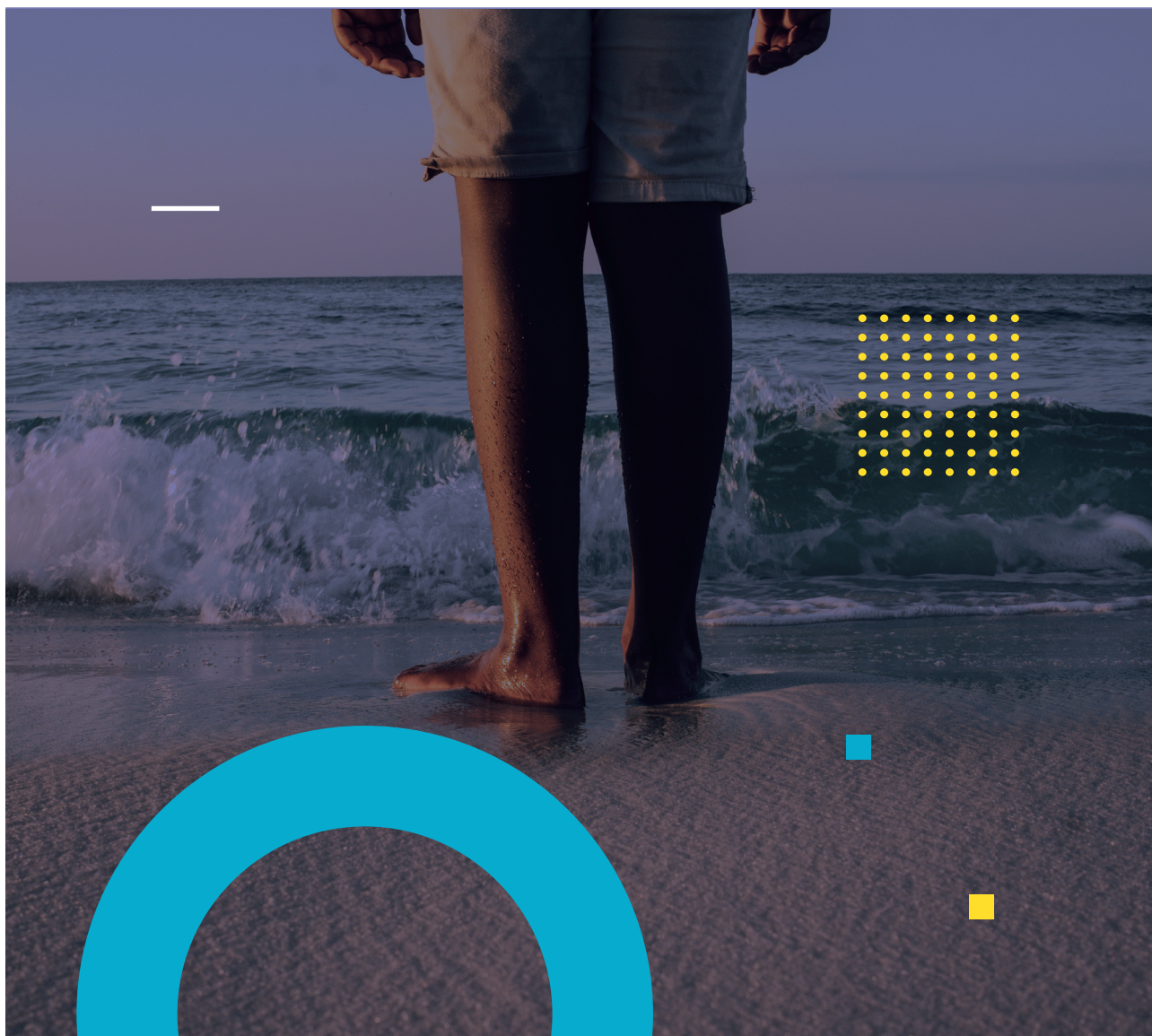
A filmben a tenger mint vadon a szárazföldre hasonlóan kettős karakterű közegként artikulálódik. Egyszerre testesíti meg a primitív, kaotikus természeti erők romboló potenciálját és az erkölcsi megújulás, a próbatétel általi megtisztulás lehetőségét:

A cápa a filmben nem pusztán fizikai fenyegetést jelent, támadásai szimbolikus szerepet is betöltenek: a tenger a kiszámíthatatlanság, az irracionális és az ember által nem uralható erők terepeként jelenik meg. A nyílt víz felszíne alatt rejlő ismeretlen világ mélységével, avagy vertikálitása révén kitágítja megszokott határait. Ez a többdimenziós bizonytalanság radikálisan átalakítja a térérzékelést, megszünteti a biztonság illúzióját, és az állandó kiszolgáltatottság érzetét kelti. A tenger ebben az értelmezésben a káosz színtere, ahol a megszokott logika és társadalmi szabályok érvényüket veszti, és ahol az emberi jelenlét szükségszerűen kiszolgáltatottá válik a természet könyörtelen törvényeinek.

Ugyanakkor, amint a felvezetőben is utaltam rá, a víz nemcsak kontrollálhatatlanságával áll szemben a szárazföld civilizációjának rendjével, hanem Amity város minden más értékét háttérbe szorító gazdasági racionalitásának is ellenpólusát képezi. Azonban a víznek ezen jelentésrétege csak Brody karakterének metamorfózisában nyílik meg.

Brody átalakulása

A történet elején Brody erkölcsös, a közösségért felelősséget érző ember, de számos olyan tulajdonsággal bír, amelyek kiszolgáltatottá vagy egyenesen inkompetensé teszik őt. Ezt jól példázza az is, hogy rendőrfőnökként épp egy vízparti üdülővárosban vállal munkát, miközben ösztönösen tart a víztől és idegenkedik a hajóktól. Ez a választás önsorsrontó módon olyan közegbe helyezi, ahol félelmei és ebből adódó gyakorlati hiányosságai a leginkább szembetűnőek.



Kezdeti inkompetenciájának narratív szempontból legjelentősebb reprezentációja, hogy a támadásokat követően a strand lezárására irányuló szándékát képtelen érvényesíteni a város vezetéssel szemben. Erkölcsei „ereje” adott, de a helyzet kezeléséhez szükséges cselekvőerő hiányzik.

Amikor azonban a cápa utáni hajsza a nyílt tengerre kényszeríti, Brodynak elkerülhetetlenül szembe kell néznie saját félelmeivel és gyengeségeivel. Az Orca fedélzetén kibontakozó dinamika fokozatosan bontja le polgári identitásának rétegeit: a városi, civilizált ember, aki a szárazföld szabályai és eszközei biztonságában érzi otthon magát, olyan közegbe kerül, ahol ezek már nem működnek: Az induláskor felesége által csomagolt tárgyak – tartalék szemüveg, kenőcsök, orrcsepp – a civilizáció emberének kellékei, amelyek a nyílt tengeren a cápával való küzdelem során

értelmüket veszítik. Sőt a vadászat, mint próbatétel teljesítésének egyik feltétele ezeknek a meghaladása, elhagyása lesz.

A közegidegenségét, vagy kívülállóságát a legbeszédesebben a film azon jelenete mutatja be, amikor a három „vadász” sebeiket hasonlítja össze: míg Quint és Hooper testén a vadonnal való találkozás autentikus nyomai láthatók, Brody egyetlen sebeit – egy hétköznapi műteti heget (a film ugyan nem specifikálja, de a forgatókönyvből kiderül, hogy vakbélműtét nyoma) – nem is mutatja meg, mert nem érzi érdemesnek a bemutatásra. Míg Quint és Hooper sérülései a vadonnal vívott küzdelmek történetét hordozzák, az övé annak bizonyítéka, hogy eddigi életét távol élte ezektől a megpróbáltatásoktól.

Miután Quintet elragadja a cápa, a rendőrfőnök egyedül marad a süllyedő Orca roncsain, a technológia és a rutin

csődöt mondott, a vadászat egy az egy elleni párbajra redukálódik. Brody kénytelen saját leleményességére, - saját magára - támaszkodni: a fedélzeten található sűrített levegős palackot a ragadozó szájába csúsztatja, majd az árboc tetején megtámaszkodva addig tüzel, míg fel nem robbantja az állatot. Ekkor, a döntő találat előtt hangzik el Brody hírhedté vált mondata: „Smile, you son of a bitch!” – „Vigyorogj, te rohadék!”.

Ez a pillanat testesíti meg a metamorfózis beteljesedését: a korábban a víztől rettegő férfi most a tenger közepén, saját erejéből győzi le az ellenséget. A szemüveg elvesztése ebben a folyamatban kulcsfontosságú szimbolikus mozzanat. A szemüveg a városi, intellektuális lét attribútuma – olyan protézis, amely a természetes látást korrigálja, civilizációs eszköz, amely közvetít az ember és a világ között. Elhagyása egyrészt a városi identitás egyik utolsó jelképes rétegének levetkőzését szimbolizálja, másrészt az ágenssé váláshoz szükséges új, „vadonbeli” létmód asszimilációjának vizuális jelölője. Ugyanezt a változást erősíti a film zárlatának rövid, de sokatmondó párbeszéde is. Miközben a két túlélő a part felé úszik, Brody odaszól Hoppernek: „I used to hate the water” – régen utáltam a vizet. Ezen a mozzanatok jelzik, hogy a vadon próbatétele végérvényesen megváltoztatta: korábban erkölcsös, de esetlen volt, most már mindkét szempontból erős. Éppen ez a kettőség az, ami miatt végül ő győzedelmeskedik a cápa felett, nem a társai. Quint számára a vadászat személyes bosszúhadjárat, Hooper számára a tengeri ragadozó intellektuális kihívást jelent. Mindkét motiváció – a bosszú és a tudásvágy – önmagára irányul, az ego kielégítését szolgálja. Brody viszont belső erkölcsi meggyőződésből cselekszik: a közösség védelme érdekében. Győzelmének, avagy ágenssé válásának premisszája a civilizáció megtisztulásának ígéretét hordozza: „A hősvilág káosz és rend egyensúlya, a sorrendet tekintve azonban a káosz az első, ő a kiindulópont és a kezdeti túlnyomó erő, így a hős a káosz szülötte és szomszédja marad. A rendet mindig fenyegeti a káosz, mondhatjuk úgy is, edzi és ezáltal fenntartja. Ahhoz, hogy a hős kitalálhassa magát és a világot, egy labilis és konfúzus közegre van szükség, pontosan a káoszra. A hőskultúrának éppen olyan nagy szüksége van a határainál ostromló káoszra, mint az olyan emberre, aki nem hajlandó belemerülni a káoszba és átadni neki magát.

A hős kultúra nyugtalan és szabad embere mindig elmegy a legmesszebbre, messzebbre, mint tanácsos, hogy találkozzék a káosszal, de nem azért, hogy importálja, hanem hogy viaszorítsa. Ezzel azonban mégis akaratlanul mindig importál világunkba egy adag legyőzni való s a virtust életben tartó káoszt. A merev világ merev emberét, aki nem megy el bátran a világ végéig, a káosz, belülről szállja meg a káosz, amivé maga bomlik le a merev burok alatt” (Király, 2010: 14-15).



Konklúzió

Jelen tanulmány azt vizsgálta, hogy Steven Spielberg A cápa című filmje miként vált a populáris kultúra megkerülhetetlen részévé. Bár e kivételes státusz feltárása természetesen sokféle szempontból megközelíthető – gyártástörténeti, marketingstratégiai vagy technikai aspektusokból egyaránt releváns megállapításokat tehetünk –, a jelen elemzés, Rick Altman (1984) műfajelméletéből kiindulva, – tudatosan a film ideológiai dimenziójára szűkítette vizsgálódását.

Kiinduló hipotézisem, miszerint a film az amerikai frontier-mítosz leképeződése, az elemzés során igazolást nyert. A film térszerkezete pontosan követi a turneri határvidék-tézis dinamikáját: Amity városa a civilizált Kelet szerepét tölti be, míg a tenger a Nyugat, a vadon pozícióját foglalja el. Ez a dichotómia azonban nem statikus oppozíció, hanem dialektikus viszonyrendszer, amelyben mindkét pólus egyszerre hordoz pozitív és negatív értékeket. Amity egyszerre a rend és biztonság, valamint a profitorientált, morálisan kiüresedett kapitalizmus terepe. A tenger pedig nemcsak a káosz és pusztítás közege, hanem az átalakulás, a próbatétel általi újjászületés lehetősége is.

Brody karakterének metamorfózisa a frontier-mítosz központi narratíváját testesíti meg: azt a folyamatot, ahogyan a civilizált keleti ember a vadon próbatételén keresztül új identitást nyer. A kezdetben inkompetens városi rendőrfőnök a tengerrel való küzdelemben találja meg valódi erejét. Szemüvegének elvesztése, civilizációs kellékeinek haszontalanná válása, végül a cápa legyőzése mind annak stációi, ahogy Turner szavaival élve megszületik az "új termék", aki már nem a "régi Európa" embere, hanem valami más – "amerikai".

Irodalomjegyzék

Altman, R. (1984). A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal*, 23(3), 6–18. <https://doi.org/10.2307/1225093>

Biskind, P. (1975). Jaws — Between the teeth. Letöltés dátuma: 2025. 08. 21., forrás: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC09folder/Jaws.html>

Carr, W. (2023). There's Something in the Water: Jaws and the Environment (MA thesis). Florida Atlantic University, Boca Raton.

Greff, A. (2020). Ragadozók rangadói. A cápa és öröksége. *Filmvilág*, 63(7), 17–19.

Hoberman, J. (2004). Nashville contra Jaws, or “The Imagination of Disaster” revisited. In T. Elsaesser, A. Horwath & N. King (szerk.), *The last great American picture show: New Hollywood cinema in the 1970s* (pp. 195–222). Amsterdam: Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.1017/9789048503681.010>

Jarvie, I. C. (1978). A western és a gengszterfilm: néhány mítosz szociológiája. In Józsa, P. (szerk.), *Művészetszociológia* (pp. 107–119). Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó.

Király, J. (2010). A film szimbolikája. A kalandfilm formái. III/1. Kaposvár – Budapest: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt.

Pápai, Zs. (2024). Szolidaritás a holtakkal: A hollywoodi indiánkép anomáliáiról. *Pannonhalmi Szemle*, 32(3), 80–90.

Turner, F. J. (1893). The Significance of the Frontier in American History. Letöltés dátuma: 2025. 08. 19., forrás: USMC University: <https://www.usmcu.edu/Portals/218/Turner%20Thesis%2C%20Frederick%20Jackson%20Turner.pdf>

Wood, R. (1986). *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/wood91452>

