

kezdett az eső cseperészni” sor vagy az „Én úgy vagyok” bevezető formulája),³⁹ azok *A Dunánál* szövegéből származó idézetek, amelyekben a kontextuscseré szemantikailag is nagy jelentőséggel bír, a legendában az anyaság ábrázolására, az elbeszélő anya diskurzusában felbukkanó, időbeliséggel kapcsolatos reflexiókra, illetve az anya és a gyerek közötti kapcsolat nyelvi artikulációjára összpontosulnak. József Attila költeményében a Duna nemcsak a feltartóztathatatlan történelmi idő színteréül vagy metaforájául szolgál, a folyam ugyanis – a magyar költészettörténetben fontos előzményekhez visszanyúló megszemélyesítő hasonlatok révén – visszatérően anyaként jelenik meg: „A Duna csak folyt. És mint a termékeny, / másra gondoló anyának ölen / a kisgyermek, úgy játszadoztak szépen / és nevetgéltek a habok felém. / Az idő árján úgy remegtek ők, / mint sírköves, dülöngő temető.” *A Dunánál* ezen, negyedik strófájára Borbély szövege ott tesz nyilvánvaló utalást, ahol az anya a látszólag problémátlanul lezajló terhességeit idézi fel („Terhességeimet gond nélkül kihordtam, mint a termékeny, másra gondoló anyák, és a babák egészségesnek tűntek. Virgonckodtak, rugdostak a hasba.”), ezeknek a gyerekeknek azonban nem sok idejük marad a játszadozásra és nevetgélésre, ugyanis vírushatások következtében meg kell halniuk néhány nappal a születés után, illetve előtt – egymás után öt újszülöttnak. A habokon dülöngve tovaúszó temető kísérteties képe *A Dunánál* idézett strófájának végén, mely – a híres nyitányhoz is kapcsolódva („A rakodópart alsó kövén ültem, / néztem, hogy úszik el a dinnyehéj.”) – többek között arra emlékeztethet, hogy ez a(z idő)folyam, amely életet és pusztulást, jelen és múltat egyesít magában, elkerülhetetlenül a jelen múltba fordulását előlegezi meg, Borbély szövegében mintegy konkretizált formában köszön vissza, még hozzá két eltérő szinten. Az anya ugyanis halálraítélt gyerekeket hoz világra, akik számára később éppen a Duna fog valamiféle emlékezhelyet biztosítani, amely egy az anya által kiöltölt rituálé színhelyeként kompenzálja a sírok nemlétét, és ezzel a szó szoros értelmében valamiféle temető szerepét veszi át, amelyben dinnyehéj helyett rózsák úsznak el: „Sok év után elvégeztem egy rítust halott gyerekeim emlékére. Egy hídról öt szál rózsát dobtam a Dunába. Egyet mindegyik emlékére. Tudod, kórházban maradtak. Nincs sírjuk. Méltó búcsúztatásuk sem volt. Nincs az emlékezésnek helye. Enyém a múlt és övük a jelen.”

Az idézet utolsó mondatában foglalt paradoxon legalább három különböző összefüggésben is feloldható. Elsőként egyszerűen az emlékezet munkájának olykor tulajdonított megelevenítő teljesítményére lehetne hivatkozni, amely képes volna arra, hogy a múltat jelenvalóvá varázsolja (és ebben az értelemben rendelkezzen vele vagy fölötte), illetve a halottakat visszahozza a jelenbe. Másrészt ugyancsak bizonyos joggal lehetne az éppen ellentétes irányban is érvelni, arra hivatkozva, hogy a „Nincs az emlékezésnek helye” mondat (amely ebben a kontextusban a 'nincs hely az emlékezés számára', sőt akár egyenesen 'az emlékezés itt nem helyénvaló' jelentés szerint is érthető) pontosan azért tagadja vagy vitatja az emlékezés lehetőségét, mert ellenkező esetben el kellene ismernie valamiféle, az emlékezésben implikált mortifikáció tendenciáját, amely a múltat vagy a távollétet éppen azért választja le a jelenről, hogy lehessen rá emlékezni: ahol van emlékezés, ott olyasvalaminek vagy -valakinek is lennie kell, ami vagy aki nem részesül a jelenből. Harmadrészt természetesen abból is ki lehetne indulni, hogy ezúttal is

egy *A Dunánál* szövegéből átvett idézetről van szó, ahol a mondat egy múlttal és jelennel, eleven utódokkal és halott szülőkkel kapcsolatos hosszabb reflexió középpontjában áll, amelyben az utóbbiak mintegy a leszármazottaik testi jelenlétében élnek túl önmagukat. Ez nyilvánul meg pl. abban, hogy kezükkel fogják azt a ceruzát, amely a verset írja („Tudunk egymásról, mint öröm és bánat. / Enyém a múlt és övék a jelen. / Verset írunk – ők fogják ceruzámat / s én érzem őket és emlékezem.”), hogy a fiú minden mozdulatában egymásba fonódnak (e tekintetben egyébként a folyam hullámmozgását, illetve a különböző idősíkoknak a vers végén összegzett érintkezését tükrözve: „A Dunának, mely múlt, jelen s jövő, / egymást ölelik lágy hullámai.”), valamint természetesen abban is, hogy a testi összeolvadás során, amelyet a szöveg később egyfajta visszafordított szaporodásként részletesebben is ábrázol, meg is szólítják a fiút: „Mikor mozdulok, ők ölelik egymást, / Elszomorodom néha emiatt – / ez az elmulás. Ebből vagyok. »Meglásd, / ha majd nem leszünk!...« – megszólítanak. / Megszólítanak, mert ők én vagyok már; / gyenge létemre így vagyok erős, / ki emlékszem, hogy több vagyok a soknál, / mert az összejtig vagyok minden ős – / az Ős vagyok, mely sokasodni foszlik: / apám- s anyámmá válok boldogon, / s apám, anyám maga is ketté oszlik / s én lelkes Eggyé így szaporodom!” Ebben a gondolatmenetben múlt és jelen, úgy tűnik, végérvényesen azonosulnak egymással („ez az elmulás. Ebből vagyok.”), még fontosabb lehet azonban, hogy a megszólítás, a fiút és a szülőket összekötő nyelvi jelenlét a testi egybeolvadás feltétele szerint jöhet csak létre („Megszólítanak, mert ők én vagyok már”): a halottak azért beszélhetnek, mert mintegy feltámadnak vagy továbbélnék a fiú testében, vagyis, ha lehet így fogalmazni, egyszerre beszélnek őáltala, ővele, őbenne és őhöz. A nyelvi és testi jelenlét közötti ilyesfajta folytonosság vagy feltételes viszony Borbély kötetében, amely éppen a testi krízistapasztalatok nyelvvel szembeni rezisztenciáját igyekszik színre vinni, aligha tekinthető adottnak.

A Dunánál imént idézett részleteiből Borbély csak néhány, rövidebb passzust használ fel szétszórtan a legendájában. A „Tudunk egymásról, mint öröm és bánat” sor, amelyet leválaszt a József Attila-vers szintén idézett, ám a szöveg más pontján beillesztett következő soráról, a legenda zárlatában tűnik fel, ahol arra az egyetlen gyerekre vonatkozik, aki, habár súlyos károsodással, de életben maradt: „Nem beszél ő, de mégis. Tudunk egymásról, mint öröm és bánat”. Az „Elszorodom néha emiatt” kijelentés korábban bukkan fel, szintén ebben az összefüggésben, ahol a múlt helyett azonban immár inkább valamiféle bizonytalan vagy fenyegető jövőre irányul („Sose lesz szobatiszta, nem fog járni, beszélni se. Elszomorodom néha emiatt.”), ahogyan egyébként a halott szülőknek *A Dunánál* szövegében a szó szoros értelmében idézett szavai is, amelyeket a legenda itt az élő anya szájába ad: „Marci révén megismertem sérültek szülői aggodalmát, hogy mi lesz, ha majd nem leszünk?”⁴⁰

Miközben tehát *A Dunánál* szövegében a fiú nyelve testiséggel és hanggal ruházza fel a halott szülőket, Borbély legendája, éppen ellentétes irányban, arra kéri rá, miként képes az anya nyelvhez juttatni a gyerekek elvesztését és nyelvvesztését. Nem feledve, hogy az anya elvesztésének emlékezetes költemények sorában⁴¹ feldolgozott élménye azon alaptapasztalatok körébe tartozik, amelyek tartós nyomot hagytak József Attila költészetének érett szakaszán, kézenfekvőnek tűnik arra következtetni, hogy Borbélynak az a kísérlete, hogy a fordított traumát, a

traumatizált anyai hangot éppen a József Attila-líra nyelvébe ültesse át, egyben valamiféle költészettörténeti kihívás jelenlétéről is tanúskodik. Noha ez a megfordított perspektíva sem hiányzik teljesen József Attila költészetének horizontjáról (töb-
 bek között a *Nagyon fáj* vagy a *Magány* átkozódó gesztusaira lehetne gondolni),⁴²
 Borbély átdolgozása, úgy tűnik, mégis a traumatikus nyelv egy meghatározó (női
 vagy itt legalábbis nőiként inszenírozott) aspektusának hiányára vagy elfojtására
 hívja fel a figyelmet a modern magyar líra centrumában, és ezzel a költői nyelv egy
 olyan, abortált dimenziójának latenciájára mutat rá, amely nem beszél, de mégis.

JEGYZETEK

1. Egy kisebb válogatás, amely Orbán István német fordításait is tartalmazza, *Transzbumán* címen már 2009-ben megjelent az alábbi kétnyelvű kiadvány részeként: Borbély Szilárd – Michael Donhauser, *Gedichte zweisprachig*, Budapest – Bécs, 2009, 13–81.

2. Ennek alapos elemzését lásd Halász Hajnalka, *Die Wiederholung kehrt zurück = Konturen der Subjektivität*, szerk. Lengyel Valéria, Hildesheim/Zürich/New York 2013, 105–116.

3. Lásd Fazakas Gergely Tamás, *Elbeszélhetetlenségében elbeszélhető beszélgetés*, Debreceni Disputa 2004/11–12; Szász Pál, *Örökké Valóság = Trópusok, facebook, költészet*, szerk. Cseh Zoltán – Polgár Anikó, Dunaszerdahely, 2014.

4. Ez a különbségtétel legalábbis fontos szerepet játszott a kötet kritikái recepciójában, vö. mindenképp Herczeg Ákos, *A test grammatikája*, Alföld, 2011/11, 104.

5. Paul de Man, *Hypogramma és inskripció = Uő., Olvasás és történelem*, ford. Nemes Péter, Budapest, 2002, 426.

6. Az alakzat retorikai funkcióiról lásd Jonathan Culler, *Aposztrophé*, ford. Széles Csongor, Helikon, 2000/3, 370–389.

7. Singer Magdolna (szerk.), *Asszonyok álmában síró babák*, Budapest, 2006; Pécsi Katalin (szerk.), *Sós kávé*, Budapest, 2007.

8. Demeter Zsuzsa, *A költészet: alapkutató. Beszélgetés Borbély Szilárd költővel, irodalomtörténéssel*, Helikon, 2011/24, 5.

9. A fogalomhoz lásd Theodor Verwey – Gunther Witting, *Die Kontrafaktur*, Konstanz, 1987.

10. Roman Jakobson, *Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb = Uő., Selected Writings II*, Hága, 1971.

11. Hasonló észrevételként lásd Vári György, „*Idő kerül a Szóba*”, Magyar Narancs, 2010/30, 12. L. ehhez Nagy Csilla, *A tekintet kudarca*, Irodalmi Szemle, 2015/2, 60.

13. Sommer Magda, *Állomások (részletek) = Sós kávé*, 38.

14. Lásd ehhez Szűcs Teri, *Antianyag gyilkosoknak*, Kalligram, 2010/10, 94.; Nagy, *A tekintet kudarca*, 55–56.

15. Vö. pl. Bessel A. van der Kolk – Onno van der Hart, *The Intrusive Past = Trauma*, szerk. Cathy Caruth, Baltimore, 1993, 172.

16. Lásd pl. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience*, Baltimore – London, 1996, 88–90. (az idézet: 88.) és Kevin Newmark, *Traumatic Poetry = Trauma*, 254.

17. Vö. Susan J. Brison, *Trauma Narratives and the Remaking of the Self = Acts of Memory*, szerk. Mieke Bal – Jonathan V. Crewe – Leo Spitzer, Hannover, 1999, 42.

18. Vö. Krupp József, *Testben élni*, Jelenkor, 2011/3, 338.; Barna Péter, *Női narráció, szolecizmus, prózaversnyelv, transzbumán*, Zempléni Múzsák, 2012/1, 20.

19. Lásd ehhez Caruth Freud-kommentárját a „másik” hangjáról: Caruth, 8.

20. Szűcs, *i. m.*; Barna, 18.

21. Vö. *Mondd, mi történik velünk? = Asszonyok álmában síró babák*, 19. Az idézett mondat Borbély betoldása.

22. A fogalomhoz lásd Shoshana Felman – Dori Laub, *Testimony*, New York – London, 1992, 69.

23. „*Elmegyek, ha itt senki nem vár engem*” = *Asszonyok álmában síró babák*, 26.

24. Vö. *Kerti traktor = Asszonyok álmában síró babák*, 172.
25. *A gyűlölet fogságából szabadulva = Asszonyok álmában síró babák*, 34.
26. Vö. *Asszonyok álmában síró babák*, 50.
27. Ez a megfogalmazás Borbélytól származik, az eredeti szövegben ez áll: „olvasni kezdtem” (*Harmincévnyi boldogtalanság = Asszonyok álmában síró babák*, 117.).
28. Lásd ehhez pl. Judith Herman, *Trauma és gyógyulás*, Budapest, 2011, 72.
29. Krupp = *Trauma és gyógyulás*.
30. Lásd Zsadányi Edit, „*Hogyba eljár a szám*”, Parnasszus, 2009/4, 23.; ill. Uő., *Együtt érző narratívákkal együtt érezve?*, TNTeF, 2013/2, 41–42.
31. Lásd ehhez még Lapis József, *Líra 2.0*, Budapest, 2014, 211–212.
32. Felman – Laub, 58. Vö. még Caruth, 4–5.
33. Singer, *Bevezető = Asszonyok álmában síró babák*, 8.
34. Barbara Johnson, *Aposztrofálás, animáció és abortusz = A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. Bókay Antal – Vilček Béla – Szamosi Gertrúd – Sári László, Budapest, 2002, 573–575.
35. Lásd ehhez Krupp, 339.
36. Az eredeti szövegben „Először vetette el a babáját” áll, vagyis egy olyan megfogalmazás, amely grammatikailag a saját elhatározást hangsúlyozza (*Asszonyok álmában síró babák*, 56.).
37. Vö. mindenekelőtt Tandori Dezső, *Utószó = Uő., A Honlap Utáni*, Szeged, 2005.
38. A József Attila-centenárium alkalmából kiadott, az életműből készített különböző válogatáskötetokről írott recenziójában Borbély arra hivatkozva veszi védelmében Marno János döntését, aki az általa összeállított antológiából kihagyta *A Dunánál*, hogy ez a „pódiumdarab” azon költemények körébe tartozik, amelyek „a maníros színészi szavaltatok és a verseket körülvevő rajongás miatt [...] túlnőtték] József Attila költészetén; kanonizálásuk által idegen jelentések tolokodtak be József Attila költészetébe, amelyek ellen védekezni csak egy hosszabb csenddel lehet.” Borbély Szilárd, *Például három József Attila-válogatott*, Jelenkor, 2005/12, 1198.
39. *A Dunánál*. „Én úgy vagyok, hogy már száz ezer éve / nézem, amit meglátok hirtelen.”; *A Dunába*: „Én úgy vagyok, hogy súlyos betegségekkel küzdök.” A létigére („vagyok”) helyezve a hangsúlyt – amihez az idézetben előállított kontextusváltás és ezzel a formula frázisszerű jelentésének gyengülése vagy dezautomatizálása szolgáltat motivációt – az válhat itt nyilvánvalóvá, hogy a „vagyok” Borbélynál egy biológiai jelentéstartományt aktivál, és ezen keresztül azzal a feladattal szembesíthet, hogy miként lehet ebben az összefüggésben értelemhez juttatni az eredeti mondatot.
40. Ez a formula, amely persze túlságosan is köznapi vagy klisészerű ahhoz, hogy a véletlen egybeesést kizárva a József Attila-versre irányuló tudatos allúzióknak lehessen tekinteni, Borbély többi idézetével ellentétben az eredeti szövegben is megtalálható, vö. *Fiammal közös életművünk = Asszonyok álmában síró babák*, 127, 130.
41. Csak néhány, egymástól sok tekintetben eltérő példát idézve többek közt olyan, híres költeményekre lehetne itt hivatkozni, mint az *Eszmélet* („Az meglett ember, akinek / szívében nincs se anyja, apja”), a *Mama*, a *Kései sirató* vagy, a kései versek köréből, a *Majd...* („Majd eljön értem a halott, / ki szült, ki dajkált énekelve. / [...] / Széthull a testem, mint a kelme, / mit összerágtak a molyok. / S majd összeszedi a halott, / ki élt, ki dajkált énekelve.”).
42. „Nők, terhetek / viselőik, elvetéljete / és sirjátok neki: Nagyon fáj.” (*Nagyon fáj*); „S ha cirógatnál nagyon, / mert öled helyén a tiszta úrt tartod: / dolgos ujjaid kösse le a gyom. [...] Ha szülsz, a fiadnak / öröme az lesz, hogy körbe forog, / te meg rápislogsz, míg körülhasalnak / telibendőjű aligátorok.” (*Magány*)

SEBESTYÉN ATTILA

A Ghostbusters-modell

„FOR-FUN” ÉS FOR-PROFIT ELVEK A *SZELLEMIRTÓK*-UNIVERZUMBAN

1.

A *Szellemirtók* – mely 2014-ben ünnepelte harminc éves jubileumát – nem csupán egy, a maga idejében újító és nagy sikerű, *korszakos* filmkomédia. De olyan önálló és erős márka (kulturipari *property*, szellemi tulajdon) vált belőle, mely hosszú és többértű hatástörténetet teremtett: a lezárulás, folytatás és újakezdés különleges kombinációjával. Mindezt úgy, hogy mindvégig egyszerre érvényesültek benne a for-profit és *for-fun* szempontok. Már a kánonalapító legelső film születését is e kettősség jellemezte. Nem véletlen, hogy az alkotásról szóló *making-of* könyv egyik fejezetcíme is erre reflektál: „Busting Ghosts for Fun and Profit”.¹

Médiapiaci termékként a legkülönfélébb platformokon jelent meg, és kisebb-nagyobb megszakításokkal valamilyen formátumban (mozifilmek, *regényesített* adaptációk, rajzfilmek, képregények, videojátékok) mindig jelen volt az elmúlt három évtized mindegyikében. A franchise-rendszer legkényesebb pontja (azaz az első két filmet követő harmadik rész ígérete) olyan nagy érdeklődést váltott ki, s nemcsak a rajongótáboron belül, hanem a moziipar egészében is, hogy talán az elmúlt huszonöt év leginkább várt hollywoodi folytatásává vált, és szinte páratlan módon legalább egy-másfél évtizeden keresztül – kisebb-nagyobb megszakításokkal – volt az egyik legfőbb pletykatéma az *álmogyárban*.² Miután a folytatás lehetősége legelőször az ezredforduló körül felvetődött, a *Szellemirtók 3.* megvalósítása több mint tíz éven keresztül tartotta izgalomban – természetesen a rajongók mellett – az alkotókat, producereket és a szaksajtót. Míg nem 2014-ben – tehát épp a harmincadik évforduló idején, illetve az egyik alkotó (Harold Ramis) halála után nem sokkal – hivatalossá vált: újabb *Ghostbusters*-nagyjátékfilm készül, de nem a korábbiak közvetlen folytatásaként, hanem sajátos formában, egyfajta újraindítás-ként (*reboot*). (Jóllehet, mindez igencsak megosztja a közvéleményt és a rajongók egy részét is.³) A szórakoztatóipari termelők tehát 1984 óta a mai napig látnak fantáziát e franchise-ban és márkában, mely újra és újra befektetési lehetőséget (üzleti és szimbolikus távlatokat) kínál nekik, s így a *property* hosszan megőrizte presztízsét (kulturális és anyagi értékét). A több évtizedes folyamatosság persze nem ritka (gondoljunk csak például a *Bond*-, *Superman*-, *Terminátor*- vagy *Batman*-filmekre), de az már annál inkább, hogy e hosszú időtartam alatt jelen volt az eredeti alkotók valamelyike: például a sokáig tervezett harmadik rész fejlesztésében kezdetben részt vettek Dan Aykroyd és Harold Ramis forgatókönyvírók, és mindvégig közreműködött Ivan Reitman producer-rendező. E tekintetben a *Szellemirtók* esete talán leginkább – a szintén különleges fejlődéstörténetű, és várhatóan mostanában másodjára újrainduló – *Rózsaszín Párduc*-filmszériához hasonlítható (melyben hús, illetve harminc éven keresztül vett részt a színész Peter Sellers és forgatókönyvíró-rendező Blake Edwards). Ám ettől is eltér abban, hogy az eredeti alkotók

és szereplők a *transzmediális* tartalomfejlesztésben is részt vettek: azaz huszonöt évvel az első és húsz évvel a második (s addig utolsó) film után az eredeti színészstáb főbb tagjaival és a forgatókönyvírókkal készült el 2009-ben a *Ghostbusters*-videojáték.

A márka nem csupán a gyártási, de – értelemszerűen az előbbi előfeltételeként – a befogadói oldalon is megtartotta pozícióit. Kultuszként a mai napig széles követőtábor tart aktívan, melynek egy része különféle internetes felületeken dokumentálódik (l. például a Ghostbusters Fans, Ghostbusters III Blog, Ghostbusters HQ, Spook Central: The Ghostbusters Companion portálokat). Persze ez még nem különleges megtestesülése a *fan* kultúrának, hisz hasonló sok más médiatartalom körül megjelenik. De az már inkább, hogy a *Szellemirtók* esetében a rajongás *intézményesülésének* egy sajátos – még ha talán nem is kivételes – formája is megfigyelhető. Ennek révén a követők nem csupán vagy nem elsődlegesen kedvenc hőseikkel azonosulnak (mint például a „cosplay” rendezvényeken a fiktív szereplők kosztümjeibe belebújó médiafogyasztók), hanem az eredeti mintát imitálva (sőt: adaptálva!) létrehozzák saját lokális, rajongói *leányvállalataikat* (l. az ezeket globálisan összegyűjtő Proton Charging: Planet Ghostbusters honlapot). A ghostbuster-csoportok – azon túl, hogy a klasszikus *fan* klub szervezeti funkcióját töltik be – azt teszik lehetővé, hogy a követők tovább bővíthessék a médiatartalmak univerzumát (kiterjesszék ezek keretét), s kialakíthassák benne saját pozícióikat (s ne csupán a hősök előre kijelölt szerepkörébe lépjenek be). Talán már e leányvállalat-hálózat példája érzékelteti, hogy milyen kisugárzó erővel (azaz kreativitásra, továbbalkotásra és aktivitásra inspiráló hatással) bír a *kánonalapító* legelső film által létrehozott fikciós világ, illetve az ebből kibontakozó franchise-rendszer. De ugyanígy bizonyíthatja ezt az is, hogy a *Szellemirtók* körül kibontakozott *fan fiction* tartalmak közt van néhány olyan alkotás, mely szép példái az egyszerre lojális és innovatív újraírásnak.

E gazdag utóéletben esetenként feszültségbe kerültek egyfelől a professzionális és for-profit, másfelől az amatőr és *for-fun* alkotók szempontjai. A hivatalos tartalomfejlesztés, azaz a médiaipari gyártók által gondozott folytatások iránya (vagy épp ezek elmaradása) csalódást, elégedetlenséget generált a fogyasztókban. Másfelől a közönségigények vagy a hiányérzetet ellensúlyozó rajongói tartalmak nem tudtak visszacsatornázódni a professzionális termelésbe (vagy csak alig; erre azért van ikonikus példa). Azonban talán egyik oldal érdeklődése, tartalomgyártási virágzása sem független attól, ahogy az eredeti film az elmesélt történet szintjén tematizálta, a létrehozás folyamatában pedig megvalósította a kreatív üzletszervezés és kulturális mítoszteremtés összefonódását. A kánonalapító sztori ugyanis egy olyan vállalkozásalapítási és márkaképződési folyamatot mesél el, melyben egy innovatív és sokszínű (de kezdetben még amatőr, csetlő-botló) csapat, a megfelelő piaci rést megtalálva, közérdeket is szolgáló for-profit vállalkozást tud létrehozni; marginális és vert helyzetből népszerűséget és sikert elérve; jelentős életforma- és karrierváltással (hisz akadémiai közegből eltávolított tudósok válnak itt innovatív vállalkozóvá). Maga a film keletkezéstörténete pedig szinte legendássá vált amiatt, ahogy szinte példázatszerűen szemléltette a sikeres üzleti-munkahelyi csapatmunka, a pro-aktív és kreatív együttműködés, a kölcsönös kiegészítés, az egymásra utaltság, illetve az eltérő személyiségek összehangolódásának pozitívumait és nehézségeit. (Egy érdekes adalék ahhoz, hogy a film milyen kisugárzó erővel közve-

títette a kooperáció szellemiségét: mint egy interjúból kiderült, az alkotók annak idején olyan leveleket is kaptak például iskolai pedagógusoktól, melyek azon örvendeztek, hogy a gyerekek az órák közti szünetekben *szellemirtósdit* játszottak; s ez a pedagógusok szerint azért volt pozitív hatású, mert a résztvevőket nem választotta szét *jó- és rosszfiú* szerepekre, hanem együttműködésre, összefogásra és közös csapatjátékra bírta őket.⁴) Mindezeknek talán jelentős szerepe lehet abban, hogy a *Szellemirtók* márka és franchise három évtizeden keresztül inspirálja folytatásra, újraírásra és adaptálásra az iparági szereplőket és rajongókat. Úgy is fogalmazhatunk: sokakat mind a mai napig csábít arra, hogy belekezdjenek saját – igaz, csak fikcionalizált vagy szimulált – ghostbuster-vállalkozásaikba. De még ennél is jobban kitágíthatjuk a hatókört. Hisz a *Szellemirtók* a későkapitalizmus korszellemét oly autentikusan megragadva mesél el egy cégsikertörténetet, és egyúttal oly szórakoztató módon (az üzleti sztorit a korban meghatározó *underdog* és *slobs vs. snobs*, azaz „prolik kontra sznobok” humoros-szatirikus narratívákba ágyazva), hogy bizonyos vélemények szerint a vállalkozás művészetének tényleges tanmeséjeként is értelmezhető.⁴ Azt is lehet mondani, egy távoli párhuzammal élve, hogy amiként mondjuk a *heist*-filmeket⁶ a moziipari működésmód kicsinyítő tükröként szokás értelmezni („mivel a közös nagy akció levezénylése céljából alkalmilag összehívott csapat akciózását mutatják be”),⁷ úgy mára a *szellemirtó márka* (illetve a róla szóló film elkészítésének története) az önálló vállalkozásindítás allegóriájává vált, de most már nem csupán a rajongók és médiaipari alkotók, hanem a gazdasági élet egésze számára. Azaz az üzleti világ (egyik) ikonikus alapsztorijaként azt szemlélteti, ahogy váratlan kihívások/fenyegetések közepette *valószínűtlen* hősök a megfelelő csapatkombinációnak és a marginális helyről érkező *(lököttségeknél tünő)* fejlesztéseknek köszönhetően érnek el sikereket és széles popularitást, mindez pedig komoly *szubverzív* hatással bír (ugyanis az üzleti-társadalmi *establishment*, az értelmiség és a munkás-szolgáltató réteg közti határokat forgatja fel). Így lett a *Szellemirtók* ama későkapitalista kulturális-gazdasági összefüggésrendszer egyik kitüntetett pontja, melyben a kreatív, kulturális és szórakoztató iparágak (művészeti, innovatív, tudományos tevékenységek) mintaadóvá, inspirációs forrássá váltak a gazdasági-üzleti élet szélesebb területe számára.⁸ Mindez annak volt köszönhető, hogy a 20. század végére (épp az 1980–1990-es évektől kezdődően) a munka és a vállalkozás világa (illetve az üzleti élet egésze) egyre inkább a populáris kultúra és a szórakoztatóipar működési logikájához vált hasonlóvá.

Ha elfogadjuk a fentebbi összefüggéseket, akkor arról sem feledkezhetünk meg, hogy a *Szellemirtók* – mint szó volt róla, egyfajta példatörténetként, avagy reflexiós felületként – mire figyelmeztetheti az üzleti életet. Ugyanis az eredetialapító első két film történetészövése és a franchise egészének fejlődése is egy olyan izgalmas kettősséget foglal magában, amely a cégek és vállalkozások életében sem ismeretlen. Nevezetesen az a kihívás, hogy miként lehet – akár egy-egy médiatartalom, projekt vagy szervezet esetében – összehangolni egyfelől az eredeti missziókat, célokat, identitásértékeket megőrzését, másfelől a fejlődés, továbblépés, újítás kényszerét. E dilemma, dinamika rajzát vázolom fel a következőkben a *Ghostbusters*-franchise példáján. Teszem mindezt a *kulturális gazdaságtan* szemléletmódját⁹ érvényesítve, mely az üzleti-gazdasági területek és a kulturális-szimbolikus as-

pektusok viszonyában az egymás közti feszültségek/ellentétek helyett a két szféra kölcsönös egymásra hatását állítja előtérbe.

2.

A *Szellemirtók* tehát sajátos példája a kulturális és üzleti referenciák keveredésének. Mindez összefüggésben állhat azzal, hogy épp a születése idejére, azaz a '80-as évekre tehető – legalábbis a *Post-postmodernism or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism* című könyv szerint – egy olyan fordulat, mely után a '60-as évekből örökölt ellenkulturális szemléletmód (a társadalmi-intézményes elnyomással szembeni lázadásnarratívák) nagy része érvényét veszítette. Ezzel együtt a korszak azt tudatosította, hogy a liberalizáció (azaz: az életmódbeli és kulturális változások) folyamatai nem választhatók le az ezek mögött *baljós* („sinister”) háttérként kirajzolódó neoliberais kapitalizmusról, melynek szélsőségesen *piachívó* felfogása a '80-as években bontakozott ki, erősödött meg.¹⁰ Mindez azért fontos háttérösszefüggés, mert a *Szellemirtók*ban épp az előbb említett változás, átmenet érhető tetten. Egészen pontosan az 1984-es kánonalapító film ötletes, inspiratív módon ötvözte az autoritásokkal való szembenállás és az üzletiesedés-intézményesülés szemléletmódjait. (S talán ez is meghatározó lehetett abban, hogy végül oly nagy sikert és hatóerőt ért el az alkotás, illetve a belőle kibontakozott franchise-rendszer.)

A *Ghostbusters* ugyanis egyike volt a korszak népszerűvé és emlékezetessé vált, nagy költségvetésű *high-concept* családi fantasztikus filmjeinek (többek közt a *Vissza a jövőbe*, *Roger nyúl a pácban*, *Kincsvadászok* vagy a *Drágám, a kőlykök összemertek* című alkotásokkal együtt). S ezek közt is kiemelt iskolapéldája volt a profitábilis filmipari termelés eszköztárának: az érdeklődésgerálástól („teasing”), a kreatív és rendszerszintű arculat- és merchandise-teremtésen át, a slágerképző soundtrackig.¹¹ De miként a meghatározó – szinte külön intézménnyé vált – amerikai filmkritikus, Roger Ebert korabeli recenziója is figyelmeztetett: a *Ghostbusters* sikerének fontos, de nem elégséges összetevője volt az, hogy a – jelen esetben speciális effektekkel is terhelt – blockbuster formát ötvözni tudta a bolondos komédiával (mint ahogy ezt kevésbé tudta még megvalósítani például Spielberg évekkel korábbi, *Meztelenek és bolondok* című világháborús vígjátéka). Ugyanis a *Szellemirtók* – a kultikussá vált *Saturday Night Live* és a *Second City Television* szkeccskomédia-műsorokból kinevelődött – alkotó- és főszereplőstábnak (Dan Aykroyd, Harold Ramis, Bill Murray) köszönhetően egyúttal egy eszes-ironikus *dialóghumorkomédiaként* is működött, teletűzdelve understatementekkel, belső poénokkal, cinizmussal.¹² Azaz a piacelvű és nagyközönséget vonzó blockbuster-elemek (grandiózus látványosság, effektek, saját horror- és fantáziavilág), valamint a *slapstick* és fizikai humor mellett tetten érhető benne egy harmadik szint is: a kortárs társadalmi-kulturális környezetet kritizáló szatíráé.

Közel sem véletlenszerű ez, ha tekintetbe vesszük azt, hogy a stáb bizonyos tagjai miként módosították a film keletkezéstörténetét, illetve milyen alkotói előélettel bírtak. Hisz mint az a *Szellemirtók* születéséről szóló *making-of* könyvből kiderül: a film eredeti koncepciója jelentős mértékben irányt váltott a producer-rendező Ivan Reitman, a társszerző Harold Ramis és a *show-mester* Bill Murray

bevonódása után. Ugyanis az *ötlettulajdonos* Dan Aykroyd eredeti forgatókönyv-változata inkább még egy futurisztikus sci-fi akciófilmet vetített előre, melyet a jóbarát és főszereplőnek szánt John Belushi fizikai humora alapozott volna meg, s emellett a szerző saját parapszichológiai elköteleződése és családi mitológiája vezérelt (felmenői közt több spiritualista is volt).¹³ Később azonban Aykroyd Belushi korai halála miatt kénytelen volt főszereplőt váltani (Bill Murray-re). Majd miután Reitman lett a projekt producere, az ő realiztikusabb humorfelfogása alapján a jövőbe tervezett és párhuzamos világokban játszódó (tehát költségemésztően és kivitelezhetetlenül nagyszabású) koncepció átalakult a jelenkori nagyvárosi (ezen belül egyetemi) környezetbe helyezett történeté.¹⁴ Reitman szerepe még azért is meghatározó, mert ő kezdeményezte a több általa produkált és rendezett film írójaként megismert Harold Ramis bevonását társszerzőként (aki ráadásul már számos alkalommal együtt dolgozott Bill Murray-vel). Mivel saját bevallása szerint Ramis mindig a körülményfeltételekkel szemben aktív/konfrontálódó (és nem csupán ezeknek kiszolgáltatott) szereplők narratíváit kedvelte, közreműködése egy olyan végső csavart adott a koncepciónak, melynek következtében a főszereplők a szellemirtó nagyvállalat egyszerű alkalmazottaiból önálló és a környezetükkel szembeszálló vállalkozókká alakultak.¹⁵ Így lett tehát a szellemvadászat horror- és sci-fi-komédiájából az egyetemről kiebrudalt sarlatánok, *outsiderek* üzleti fejlődéstörténete, végül pedig a várost és világot megmentő népi/népszerű hősök mítosza. Hisz e sajátos ívű narratívában a magukat hirtelen a piacon találó kutatók miközben saját álmaikat próbálják megvalósítani, saját vállalkozásban ugyan, de tulajdonképp a munkás életmód küzdelmeit kénytelenek megtapasztalni (overallokba öltözve, és nem csupán szellemi, de saját fizikai munkaerejüket is mozgósítva). Ezzel válnak populista hősökké, amit még inkább megerősít az, ahogy folyamatosan szembeszegülnek a kulturális és politikai elitekkel. A *Szellemirtók* filozófiájában ugyanis – miként egy sajátos műfajú munka, egy *fan monográfia* megállapítja – egy olyan autoritás- és intézményellenesség jelenik meg, mely a közemberek, kiközösítettek, társadalmilag alsóbbrendűek (*little guys, misfits, underdogs*) hatalmasságokkal szemben érvényesített revansztörténetére épül.¹⁶ Ennek következtében a film annak a szintén a '80-as években meghatározóvá vált Harold Ramis-féle populista kánonnak is fontos pontjává lett, amely – a forgatókönyvíróként és rendezőként is jegyzett – életmű első felében mindig valamilyen kontrolláló-sztenderdizáló intézmény felforgatására vállalkozott. A *Party zóna* és a *Vissza a suliba* című filmekben az egyetemet és egyetemi klubházat, a *Golfőrültek*ben a golfklubot, a *Dilibogyók*ban a nyári tábort, a *Bombázók a seregnek* című alkotásban a fegyveres erőket, a *Nicsak, ki nyaralban* pedig a szállodát. E filmek közül több esetében Ramis mellett jelen volt alkotótársaként Bill Murray és Ivan Reitman is. Az ő hármasuknak köszönhetően a *Szellemirtók* világába is átszivárgott az a – fentebb már körülrít – '80-as évekbeli *slobs vs. snobs* („prolik kontra sznobok”) narratíva, mely végső soron generációk és/vagy társadalmi osztályok közötti szimbolikus-komikus háború formájába átalakítva próbálta piacilag is sikeres szórakoztatóipari produktumként továbbéltetni a '60-as évekbeli ellenkultúra elbukottnak hitt nonkonformitását.¹⁷ Ezek az *underdog*-vígjátékok miközben az intézményi élet pedantériáját, túlszabályozottságát és elnyomó hatását támadták, az ettől szenvedő egyént nem Woody Allen-i

nebbish-ként,¹⁸ vagy – miként az ezredforduló utáni, főként a Judd Apatow-istállóból kikerült komédiák teszik – eszes, de motiválatlan naplopóként jelenítették meg. Hisz – ahogy maga Ramis megfogalmazta – az ő *outsiderek* nem lúzerek, hanem cselekvő, autonóm, optimista ellenkulturális hősök voltak.¹⁹ Mindez azért válik jelentőségteljessé, mert noha e kívülállókat ellenálló-szembeszegülő habitus jellemzi, nem pusztán a tagadás mozgatja, hanem valamiféle új, alternatív körülmény- és viszonyrendszer megteremtése. S ez érvényesül a *Ghostbusters* vállalkozó kutatóiban is.

Hiába hatja át azonban a lázadás, kivonulás, intézményellenesség valamiféle romantikája a szellemirtók történetét, végső soron önmaguk is autoritatív figuráká és intézményesített szervezetté válnak. Privát for-profit célokkal ugyan, de a klasszikus közszolgáltatások sorába lépnek funkcionálisan (hisz tulajdonképp egyfajta rendvédelmi szervezet szerepét töltik be) és ikonikusan is (mivel egy volt tűzoltó-laktanyában rendezkednek be és egy régi mentőautó lett szolgálati járművük).²⁰ Így formálódik át a *Szellemirtók* romantikus világmegváltoztatási története egy realiztikusabb, üzleti/vállalatalapítási példázattá. Mint Ivan Reitman megfogalmazta, egy „going-into-business” mozifilmmé vált,²¹ mely autentikusan reagált a reagani-neoliberális korszellem privatizációs-vállalkozási lázára. Ezt szemlélteti már a filmkészítés szintjén is az, ahogy az alkotók idejekorán felismerték az általuk megteremtett médiatartalom további merchandising-kiterjesztésében rejlő komoly, rendszerszintű üzleti lehetőségeket. Az eredeti ötletgazda Dan Aykroyd miközben néhány évvel korábban a szintén általa megteremtett nagy hatású és sikeres „Blues Brothers” figurák és márka esetében még hallani sem akart arról, hogy uzsonnás dobozokon tűnjenek fel, a *Szellemirtók* idején már kifejezetten kereste és tervezte ennek lehetőségét.²² Talán ebből a szempontból nem is véletlenül kap az első film oly jellegzetes és markáns arculatot (logó, egyenruhák, tűzoltólaktanyában kialakított székhely, mentőktől örökölt *esetkocsi*), mely a merchandisingot és a későbbi franchise-alapítást készítette elő. Az üzleti-piacelvű szemlélet átható – és másokat is inspiráló – jelenlétét a tematikus szinten bizonyítja az, hogy a filmmel kapcsolatban születése óta elevenen él és elfogadott az üzleti tanmese képzete is. A mai napig folyamatosan – sőt: talán az utóbbi néhány évben, azaz a filmes folytatásra/újratöltésre várakozva még inkább – vállalkozói mintaként, példaképként állítódik be a fiktív szellemirtó cég. Akár oly leegyszerűsítések révén, mint amely egy az egyben a piacelvű és államellenes neoliberalizmus filozófiájával azonosítja, és ezért a republikánus gazdaságpolitika valaha volt legnagyobb sikerű filmes ábrázolásaként dicséri.²³ Vagy olyan értelmezésben is, mely szerint – szemben a közkeletű elképzelésekkel – a ’70–80-as évek ún. „baby boom humorja” (s ennek részeként a *Szellemirtók* is) nem egyfajta liberális-ellenkulturális örökséget vitt tovább, hanem e helyett dühödt konvencióellenességével tulajdonképp önmaga volt az *anything goes* neoliberalizmus szellemi felszabadítója.²⁴ Megint mások úgy vélekednek, hogy az átlagemberek gyors felemelkedési vágyának korabeli populizmusát vetítette ki.²⁵ Újabb megközelítésben a fiktív szellemirtó cég klasszikusabb „rags-to-riches” (azaz a „semmiből meggazdagodás”) narratívája az ezredforduló után inkább már az innovatív start-up vállalkozások modelljét ölti magára. Hisz a filmbeli cég alapítói új technológiát és szolgáltatást fejlesztenek, ezzel együtt a piaci lehetőségek reményében otthagyják akadémiai pozícióikat, eleinte azonban

a kereslet és bevételi-megtérülési lehetőségek hiányával kell megküzdeniük, majd végül, megtalálva saját piaci szegmensüket, áttörő sikert aratnak. Mindezzel pedig még a 21. században is inspiráló példák maradhatnak.²⁶ Végül arra a felvetésre is érdemes kitérni, mely a technológiai innováció mellett kiemelkedő szerepet tulajdonít annak, ahogy a *Ghostbusters* a különböző személyiségeket és készségeket termékeny módon kombináló csapatépítés és a menedzsment alapvető fontosságát szemlélteti a vállalkozásalapításban.²⁷ Ez érhető tetten a történetvezetésben is, hisz a szellemirtó cég vonzerejének titkát már maguk az alkotók, de az utókor is a fiktív csapat dinamikájában, a karakterek kombinatorikájában látták: Venkman volt a cég gunyoros, de mégis megnyerő *szája* és arca; Spengler a technológiai fejlesztésekért felelős *agya*, Stantz pedig a mindig lelkes, motiváló és távlatokat adó *szíve*.²⁸ Nagyon tanulságos mindezzel kapcsolatban az a terminológia, mellyel az egyik társsalkotó, Harold Ramis egy helyen leírta ezt a konstellációt. A film születéséről szóló *making-of* könyvben nyilatkozik úgy, hogy miután véleménye szerint Dan Aykroyd eredeti forgatókönyvében eléggé *laposak*, kidolgozatlanok voltak a figurák, saját stílussal látta el őket, s így alakították ki a *buckster*²⁹ (vagy másképp *salesman*), a *technikus* és az *entuziaszta* karaktereit.³⁰ Ez ugyanis – ha nem is teljes egyezésben, de – igencsak hasonlatos ahhoz a tipológiához, amivel napjainkban szokás leírni a start-up vállalatok belső dinamikáját: azaz a *bustler*, *hacker* és *designer* alkotta hr-modellt, tehát egy olyan munkacsapatot, mely a *kereskedő-értékesítő*, a *technológiai zseni* és a *vizionárius tervező-próféta* szerepköreit kapcsolja össze.³¹ De ami még inkább izgalmassá teszi ezt a kombinatorikát, az az, hogy a *Szellemirtók* esetében ez nem csupán a fikció szintjén jelent meg, hanem már magában a filmkészítési és előkészítési folyamatban is tükröződött (vagy épp fordítva: ez utóbbit tematizálta maga a fikció). Hisz – mint fentebb már szó volt róla – Dan Aykroyd eredeti formabontó, őrült filmötletének realiztikusabb, kivitelezhető változatához szükség volt Ivan Reitman és Harold Ramis közreműködésére. Különösképp, hogy utóbbi akkor már régóta ismert volt forgatókönyvírói kompozíciós, organizációs és problémamegoldó készségeiről.³² Miként maga Ramis mondta egy helyen: Dan Aykroydnak a fantasztikus elemek, a fordulatos sztori és a vicces helyzetek kiöltésére volt tehetsége, őmagának pedig az eszes-ironikus párbeszéd, a verbális poénok és a karakterek megteremtéséhez.³³ Bill Murray pedig a – korábbi filmjeiben kialakított és nagy népszerűséget hozó – gunyoros és távolságtartó, de mégis cselekvő pozitív hőssé váló nagyszájú „smartass” figuráját apportálta a projektbe.³⁴ A kollektív-kooperatív feladatvégzésre, alkotási folyamatra mindezekon túl még az is izgalmas példa, ahogy Ramis és Murray közt – több közös filmforgatás után – addigra már kivételes szimbiózis alakult ki. A fentebb többször idézett *making-of* könyv tartalmazza a film annotált forgatókönyvét, melynek egyik megjegyzése arra világít rá, hogy miközben Peter Venkman legtöbb klasszikussá vált mondatát igazi, autentikus Bill Murray-féle *one-linernek* érezte a közönység (azaz azt feltételezte, hogy maga a színész rögtönözte őket a forgatáson, mint sok más korábbi film esetében), valójában e szöveghelyek nagy része már eleve részét képezte a forgatókönyvnek. Ennek egyik társszerzője, Harold Ramis ugyanis – miként maga fogalmazott – szeretett és meg is próbált Murray fejébe bűjni, s eleve az ő hangján írni, már a szkript készítésekor is.³⁵

A *Szellemirtók*ban így – szimbolikus és praktikus szinten is – megvalósult a kreatív csapatmunka/együttalkotás és ennek sikeres üzleti formába foglalása (mind a filmbeli cég, mind pedig a filmből kinövő franchise- és merchandising-rendszer példáján) a mai napig is inspiráló történet. Ugyanis a jelenkori üzleti-vállalati életben az egyik legnagyobb kihívást épp az a feszültség okozza, mely a munkafolyamatok belső dinamikát megőrző heterogén összetételű kiscsoportokra bontása (és ezáltal a feladatvégzés felszabadítása), illetve előbbinek a remélt üzleti-szervezeti fejlődés/növekedés általi veszélyeztetése (a fokozódó teljesítménykényszer és kontrolláltság, bürokratizálódás) közt húzódik. Mint ahogy ez például a start-upból globális nagyvállalattá válás sikertörténete miatt üzleti legendává vagy mintaképpé vált Google-modellben is megfigyelhető.³⁶ Bizonyos értelemben hasonló dilemmát szemléltet a *Ghostbusters*-franchise esete. Hisz miközben maga a *kánonalapító* első film megjeleníti és meg is valósítja a kooperáció és a csapatépítés jó gyakorlatát, azzal a megkerülhetetlen és kínzó kihívással is szembesít, hogy miként lehet a különféle munkatársak/készségek jól összeállt kombinációjának alkalmi *csodáját* tartósítani, hosszabb távon és intézményesítetten fenntartani. Azaz: hogyan folytatható, ismételhető meg a siker, ha az épp egy kegyelmi állapot jellegű konstellációban születik meg? A *Szellemirtók* épp e dilemma kezelését szemléltetheti a kánon- és franchise-épülés révén, melyben a professzionális médiaipari szereplők és a (fél)amator alkotók munkája – a feszültségek mellett – helyenként képes összekapcsolódni, kölcsönösen kiegészíteni és folytatni egymást.

3.

A *kánonalapító* első film egyik társszerzője, Harold Ramis halálakor egy nosztalgikus hangvételű megemlékezés a következőképp rögzítette a *Szellemirtók*-márka kultúripari pozícionáltságát: végső soron a '80-as években gyerekkorát élő generáció számára a *Ghostbusters* volt az első nagy, többplatformos franchise-ok egyike, mely magába szippantotta, elkötelezett rajongóvá és fogyasztóvá tette e gyermekközönséget.³⁷ Az 1984-es első filmet ugyanis néhány éven belül követte a televíziós rajzfilm-sorozat, képregény-adaptációk, megregényesítések, játékfigura-merchandising, videojáték, illetve még az évtized vége előtt a nagyjátékfilmes folytatás.

A franchise-építés legfajsúlyosabb összetevője azonban – azaz a harmadik mozifilm – sokáig váratott magára. A 2000-es évek első évtizedében időről időre jelentek meg hírek egy lehetséges újabb rész forgatókönyvéről (s ennek bizonyos momentumairól). Ám mindezeket folyamatosan beárnyékolta annak bizonyossága is, hogy az egyik kulcsfigura, Bill Murray nem vállalja az újabb szereplést, ózdkodván a folytatásoktól (igaz, erre rácsáfolva kétszer is elvállalta ugyanezekben az években azt, hogy az animált Garfieldnak kölcsönözze hangját). 2009-ben Dan Aykroyd kijelentette, hogy az ekkor megjelent videojáték – mely az eredeti alkotó- és főszereplőstáb nagy részének bevonásával készült – tulajdonképp maga a *Szellemirtók 3*. Ugyanebben az évben Harold Ramis is nyilatkozott egy másik irányú folytatásról: *A hivatal* című vígjátéksorozat íróinak közreműködésével készült egy újabb forgatókönyv. Végül azonban e változat is „kukába került”. Ezek után egy ideig még Dan Aykroyd próbálta fenntartani a folytatás ígértét (egy-két újabb to-

vábbfejlesztési irányt felvillantva). Harold Ramis 2014. februári halála azonban végérvényesen megpecsételni látszott a harmadik rész sorsát (az első két film rendezője, Ivan Reitman be is jelentette, hogy – ha lesznek is – direktori szerepben biztosan nem vesz már részt a további munkálatokban). Ennek ellenére az események felgyorsultak, s az év második felében először csak pletykák, majd megerősített hírek jelentek meg arról, hogy záros határidőn belül újabb *Szellemirtók*-film készül a női vígjátékokat készítő Paul Feig rendezésében, s így női szereplőgárdával újratöltve az eredetileg férfi főszereplőkre épült történetet.³⁸ Röviden így kivonatolható a *Szellemirtók* című második mozifilm utáni vesződséges fejlődéstörténet. Ám a filmre váró és vágyó közönség ez idő alatt sem maradt tartalom és impulzusok nélkül.

A hosszú *ínséget* ellensúlyozandó a rajongótábor megeremtetete a saját felületeit, melyek hol reménnyel, hol pótlólagos *fan fiction* tartalmakkal járultak hozzá a hiány elviseléséhez. Előbbire példa lehet a Ghostbusters III Blog, mely – elnevezéséhez híven – a várva várt harmadik részről igyekezett összegyűjteni minden hírt, utalást, pletykát. (Miután pedig bizonyossá vált, hogy nem a *Szellemirtók 3.* készül majd el, hanem egy *újrátöltött* változat, az oldal először beszűntetettnek nyilvánította magát, majd valójában minimálisra csökkentette működését.) A saját gyártású rajongói tartalmak pótlólagos, *vágybeteljesítő* funkciójára pedig az lehet szemléletes példa, ahogy Harold Ramis halála, illetve az *újrátöltött* folytatás bizonyossá válása után nem sokkal két *Szellemirtók 3.* forgatókönyv is nyilvánosságra került. Ezekről előbb vagy utóbb kiderült, hogy rajongói tartalmak. Az egyikről először az volt feltételezhető, hogy egy korábbi hivatalos változat (az évekkel korábban ennek elkészítésével Ramis által hírbe hozott két szerző, Gene Stupnitsky and Lee Eisenberg munkája), ám utóbb önleplezés következtében kiderült, hogy a rajongó – de a filmkészítéssel is kapcsolatban lévő – Sean Grady alkotása.³⁹ A másik *fan fiction* szkriptet pedig maga a szerző, Brett Caron jelentette be és osztotta meg elérhetőségét egy Huffington Post-cikkében.⁴⁰ Mindkettőben közös azonban, hogy – a szerzők saját bevallása szerint – eredendően csupán a szórakozás kedvéért („for fun”) írták meg a forgatókönyvet, ugyanakkor semmiképp nem zárkóznának el az elől sem, ha az eredeti jogtulajdonos stúdió hajlandó volna megvásárolni és filmre vinni az ő könyveiket is.⁴¹ Így nem véletlen, hogy az egyik önjelölt forgatókönyvíró gyorsan meg is kapta a billogot: nem pusztán örömszerzési és rajongói célok vezették a szellemirtó-szkript megírásánál, hanem ezzel akart szakmai figyelmet és elismerést szerezni filmesként.⁴² Beszédes e mellett az is, hogy a másik szerző, Brett Caron a saját szkriptjét bejelentő HuffPo-cikkében önreflexíven számot vet a folytatás nehézségével. Azon morfondírozik, miként lehetséges az első két film rajongóinak vágyait kiszolgálni úgy, hogy eközben nem sérül az eredeti koncepció sem. S ami még fontosabb: a projekt nem esik a *Kristálykoponya* hibájába. Hisz ez, és ezáltal az *Indiana Jones*-franchise példája arra figyelmeztet, hogy miközben reményt kelthetett a rajongókban régi ikonjuk visszatérése, végül az ő megöregedésével (illetve a franchise eredeti struktúrájának és alkotóstabjának megfakulásával) való szembesülés mégis inkább csalódottságot, elégedetlenséget szült.⁴³ (Egy évvel korábbi interjúban maga Harold Ramis is az *Indiana Jones*-széria legutóbbi darabját hozta fel olyan negatív példaként, mellyel azt szemléltette, hogy mit szeretne mindenképp elkerülni a *Ghostbusters* esetében. S még azt is kiemelte, hogy a

folytatásnak úgy van értelme, ha újabb komikus-generációk segítségével és a jelenkorra adaptálva készül el az újabb film.)⁴⁴ Bizonyos értelemben szintén az örökség, a nosztalgia és a megújulás közti dilemmával szembesít a másik imént említett rajongói *Szellemirtók 3.* forgatókönyv. De nem pusztán létével, hanem tematikusan is. Hisz ennek – a nem pusztán az eredeti filmben megszületett vállalkozás, hanem a film köré kiépült egész franchise sorsára is reflektáló – fikciója szerint a Ghostbusters-cég kikerült az alapítók tulajdonából, nagyvállalattá vált, és bevezették a tőzsdére egy új munkatárs vezérletével. Az eredeti szellemirtók egyike (Peter Venkman) New York polgármestere lett, a másik kettő (Ray Stantz és Egon Spengler) pedig Venkman szerelemgyerekével (Oscar Barrettel) a cég kiszervezett alvállalkozói lettek, és maguk már nem is végeznek szellemirtást. Sőt, miután minden franchise-jogot is átadtak a cég új tulajdonosának, még csak magukra sem ölthetik eredeti felszerelésüket vagy bármilyen más arculati elemet. A cég sorsának értékelése megosztja az alapítókat: Venkman karrierváltását azzal indokolja, hogy boldogulni akart, s a többiekkel ellentétben nem volt hajlandó egész életét feláldozni a közös vállalkozásért. Stantz és Spengler többször is a kommercializálódást, a piaci és branding szempontokat kárhozza; illetve a jelenlegi cég- és városvezetést a szellemirtó misszió és eszme szívtelen-haszonelvű kizsákmányolójának tartja. Míg nem aztán egy újabb kozmikus méretű démon-támadássorozat következtében kénytelen újra összeállni az eredeti gárda, hisz csak ők menthetik meg New Yorkot e veszedelemtől. Végül így is lesz, ám mindez a Venkman–Stantz–Spengler-trió önfeláldozását igényli. Az ő haláluk után pedig az első filmben munkatársukká vált Winston Zeddemore, illetve a rajongói forgatókönyvben bevezetett Todd Prendaghaszt (ő volt felelős a cég nagyvállalattá alakításáért) és Oscar Barrett (Venkman fia) viszik tovább a Ghostbusters, Inc. vezetését.⁴⁵ E *fan fiction* alkotás összességében akár egy olyasfajta állásfoglalásként is értelmezhető, amely a fiktív cég történetében a franchise alakulástörténetére reflektálva nyilvánítja tévűtnak a kizárólag piacelvű, illetve a kezdeti kereteket szétfeszítő *corporate* működési formát. Sean Grady tehát a brand (és a „property”) rossz kezekbe kerülésének, valamint az eredeti misszió újra-megtalálásának tanmeséjét alkotta meg *Szellemirtók Rt.* történetében. De tette mindezt úgy, hogy közben nem tagadta, nem feledte el, hogy az idő múlásával elkerülhetetlen az örökség továbbadása sem, és ezért az válik fontos kérdéssé munkájában, hogy végül kik és milyen formában folytatják a hagyományt. Ne felejtjük el: épp abban az érzékeny időszakban osztja meg a nyilvánossággal szerzője e rajongói forgatókönyvet, amikor a legelső film egyik társírójának halála meghiúsította az eredeti koncepció szoros folytatását; illetve bizonyossá vált, hogy a jogtulajdonos stúdió egy új irányú, az előzményekről leváló *reboot*-nak adott zöld lámpát.

Ám a rajongói gyártású tartalmak sorában talán mégis a 2007-es *Return of the Ghostbusters* című *fan* film a legizgalmasabb, hisz ez a franchise-épülésben új távlatokat nyitott. Arról a „Denver Ghostbusters” nevezetű csoportról szól, melynek a fikció szerint egyik tagja Ed Spengler, az eredeti szellemirtó csapat tagja Egon Spengler unokaöccse.⁴⁶ Példája nem csupán azért figyelemre méltó, mert megmutatja, hogy – a dolgozatban korábban már tárgyalt – *rajongói leányvállalat* forma milyen kreatív módon tudja megsokszorozni, kitérítetni az eredeti fikciós világot. Hanem azért is, mert egyedi és markáns módon *visszabatással* tudott lenni a professzio-

nális tartalmakra. A 2009-es videojátékban ugyanis – mely az eredeti szerzői és szereplői stáb közreműködésével készült – van egy apró, kedves gesztusértékű utalás a két évvel korábbi *Return of the Ghostbusters* című alkotásra: ugyanis egyik helyen a *fan* film által megteremtett Ed Spengler nagybátyjának dedikált gyermekkori rajza tűnik fel a játékban.⁴⁷

Mindezzel a videojáték hivatalos, professzionális alkotóstábjá egyfajta fordított tiszteletadással adózott a *fan* film előtt. Sőt: a gesztus e rajongói tartalmat – illetve az általa megnyitott narrációs, fikciós távlatokat – tulajdonképp a hivatalos *Ghostbusters*-kánon részévé avatta. Azért bírhat ez nagy jelentőséggel, mert a franchise-építkezésben, a *szellemirtó-univerzum* bővítésében – legalábbis hipotetikus szinten – lehetőséget ad egy sajátos modell kialakítására. Zárásképpen erről szólok vázlatosan.

Miután 2014 nyarán/őszén felröppent és hivatalossá vált, hogy nem a *Ghostbusters 3* készül el, hanem a franchise Paul Feig-féle *rebootja*, a szórakoztatóipari szaksajtó és a rajongói közösség nagy részének figyelmét a nosztalgikus gyerekkor kérdése, illetve generációs és gender-feszültségek kötötték le. Hisz az új verzió – amellet, hogy több ponton felidézi az első filmek világát (például megjelenik benne az akadémiai tudományosság és a popularizált parapszichológia közti törés)⁴⁸ – a korábbi férfiközpontú főszereplőgárdát nőire cserélte. S ez a markáns váltás, mint az várható volt, kiprovokálta maga körül a pro- és kontra-álláspontokat. Kezde annak dicséretétől, hogy a *Szellemirtók* az első franchise, mely bátor, és hajlandó volt erre az átpozicionálásra.⁴⁹ Azon át, hogy az egyik alkotó (Dan Aykroyd) miként üdvözli a női stafétaátvételt, hivatkozva az őt magát is parapszichológiai érdeklődésre inspiráló felmenőjére, aki már a 19. század végén is a nők térnyerését támogatta; s így összességében – szól Aykroyd érvelése – az ő *családi vállalkozásuk* méltó örökségeként és kibővüléseként értelmezhető a Feig-féle verzió.⁵⁰ Egészen az üzleti celeb és újabban államelnökjelölt Donald Trump épp a *Szellemirtók* apropóján hanyatlásfilozófiává tágított méltatlankodásáig.⁵¹ De a *reboot* kitűnő alkalmat adott annak megvitatására is, hogy mennyire kivételes, szent és sérthetetlen az X és Y generációk gyermekkori mediális öröksége; avagy ezzel szemben nem egy klasszikus, örök érvényű kánon, csak túlértékelt nosztalgiavilág.⁵² Ám az előbbi problémákon és feszültségeken túl megjelent annak – legalább oly érdekes – kérdése, hogy az új *Ghostbusters*-film miként teremt lehetőséget egy önálló *filmuniverzum* kialakítására. Ezt a 2000-es években megjelent új médiaipari jelenséget a Disney tulajdonában lévő Marvel Studios teremtette meg (majd a Disney által megvásárolt *Indiana Jones*- és *Star Wars*-tulajdonjogok még inkább megsokszorozták az ilyen jellegű építkezés lehetőségét), és mindezzel versenyezve a Warner Bros. és a Twentieth Century Fox stúdiók is megpróbálták kialakítani saját – egyelőre főleg képregény-adaptációkra épülő – univerzumaikat.⁵³ S miközben bizonyos vélemények csak a profitmaximalizáló haszonelvőséget látják a franchise-építésben (mondván, az új női központú történetet egyedül csak azért kapcsolták a *Ghostbusters*-brandhez, mert így szélesebb közönséget érhet el, és semmi más motiváció vagy távlat nem inspirálta ezt),⁵⁴ más helyzetértékelések a sokrétű párhuzamos építkezés lehetőségére hívják fel a figyelmet. Így például rögtön maga az egyik eredeti társalkotó, Dan Aykroyd, aki nem sokkal a női változat híre után már azt tervezgette a nagy nyilvánosság előtt, hogy miként lehetne a franchi-