

GREGUS ZOLTÁN

# MI TÖRTÉNIK A VÉGEKEN, DE A RENDSZER GYOMRÁBAN?

Matteo Garrone: Gomorra

**A** *Gomorra* (2008) című filmmel kapcsolatban csábítónak tűnik a *nyom* fogalmát használni, nem a bűnügyi rezonanciája miatt, hanem mert egy olyan bűnszervezetet céloz meg, amelyik a leginkább felszíródik a különféle csereértékek és gazdasági apparátusok között, áthatva a mentalitást és a társadalmi kapcsolatokat. Ami látható, az csak valaminek a nyoma: a tornyosuló szeméthalmok és a hullák. A film nyitánya is erről az átláthatatlanságról tanúsodik, ezért több szempontból emblemikus. Pár másodperces sötétség után lassan bevilágítja a képmézőt a szolárium mesterséges fénye, ahol kigyúrt fickók kedélyesen csevegnek „szolizás” és manikűr közben, majd váratlanul sorozatban dördülnek a fegyverek. A menekülő tettesek és áldozataik tökéletesen hasonulnak egymáshoz – mindannyian ismeretlenek. A rendszer kapcsolatrendszere tehát kiismerhetetlen, talán csak profit- és hatalomorientált működési elve sejtethető.

A film kiindulópontjául szolgáló 2006-os (a későbbi filmmel azonos címet viselő) Roberto Saviano-könyv egyik sarkalatos tétele, hogy a nápolyi maffia, a Camorra sokkal hatásosabban épült be a kapitalista fogyasztói gazdaságba, mint más

*Gomorra* (2008) 137. Rendező: Matteo Garrone. Író: Roberto Saviano. Forgatókönyv: Gianni Di Gregorio, Massimo Gaudioso, Matteo Garrone, Maurizio Braucci, Roberto Saviano, Ugo Chiti. Szereplők: Alfonso Santagata, Bernardino Terracciano, Carlo Del Sorbo, Carmine Paternoster, Ciro Petrone, Gianfelice Imparato, Gigio Morra, Giovanni Venosa, Italo Renda, Marco Macor, Maria Nazionale, Ronghua Zhang, Salvatore Abruzzese, Salvatore Cantalupo, Salvatore Ruocco, Salvatore Striano, Simone Sacchettino, Toni Servillo, Vincenzo Altamura, Vincenzo Bombolo, Vincenzo Fabricino. Operatőr: Marco Onorato. Vágó: Marco Spoletini. Jelmez: Alessandra Cardini. Producer: Domenico Procacci



Még az aktuális lista szerint sem lehet eligazodni, hogy ki van velünk vagy ellenünk. A rendszer átláthatatlanságából adódó félelem, a rémület, hogy bármikor kinyírhatnak – ez tartja fogva az embereket.

olasz bűnszervezetek.<sup>1</sup> De amíg Saviano tényfeltáró elbeszélésmódot folytat, addig Matteo Garrone nem nevek, helyszínek és időpontok által hitelesíti történetét, hanem a mindennapokat élő emberi sorsokon keresztül. A kezdő képsorokhoz híven a film sem vállalkozik átvilágításra, a hírhedt Camorra működésének feltérképezésére, nincs meg benne a tényfeltáró újságírás vehemenciája. A szervezet láthatatlan működéséből csak néhány fényképezhető arcot, sorsot és élethelyzetet villant fel. És mi az, ami látszik? Leginkább az, ami a Rendszer alját képezi, a végek, azok az élet-történetek, amelyek inkább kiszolgáltatottak a hálózatnak, mintsem azok, akik számottevő profitot húznak belőle. Innen eredeztethető a film formai-stilisztikai választása is: nem híres maffiacsaládok műfaji filmjét kapjuk, hanem valós környezetben forgatott, nyomornegyedekben tengődő névtelen kamaszok és idősebbek mindennapi világát. A bemutatott életsorsok bepillantást engednek abba, hogy miképpen élnek az emberek a Rendszer fennhatósága alatt,<sup>2</sup> illetve hogy milyen túlélési stratégiákat választanak ott, ahol huszonöt százalékos a munkanélküliségi ráta, és a Camorra az egyik legnagyobb munkaadó. A választott karaktereknek ráadásul személyiségfedezete van, hiszen a filmben zömében nem profi színészek, hanem olyan helyi lakosok játszanak, akik a *napolitano* dialektust beszélik, helyenként alvilági szlenggel keverve azt.<sup>3</sup> Ekképpen a film nem a megszállott bűnözőket követi, hanem olyan sorsokat, amelyek az életvilágból adódóan, kvázi az életvitel természetes módjában keverednek kapcsolatba a szervezettel.

## A láthatatlan Rendszer

■ A Camorra – bennfentesebb nevén „*Il Sistema*”, vagyis a Rendszer – egyike a négy dél-olaszországi legfontosabb szervezett bűnözői csoportnak. Ezek közül a legismertebb nyilvánvalóan a szicíliai maffia, a Cosa Nostra, de ott van a calábriai 'Ndrangheta és a Pugliában tevékenykedő negyedik legnagyobb szervezet, a Sacra Corona Unita. Ellentétben a másik három, különösen a Cosa Nostra hierarchikus felépítésével, a Camorra horizontális szerkezetet is mutat. A Rendszer több, a rivális családok mentén szerveződő, önállóan tevékenykedő klán laza szövetségéből áll. Az együttműködés mélysége és minősége változó az egyes klánok között, de nyilvánvalóan jóval szorosabb, mint a másik három, különálló nagy szervezettel. Ezt a mindent behálózó, egyszerre vertikálisan és horizontálisan szerveződő decentralizált „családot” jól jelképezi a filmben megjelenő többemeletes külvárosi betonmonstrum, ahol a lakásokat több nyílttéri közös folyosó kapcsolja össze oldalirányban is, ahol párhuzamosan zajlik a házasságkötés a drogereskedelemmel.

Ugyanakkor a horizontális felépítésből ered az is, hogy az egyes klánok közötti érdekellentétek gyakran vezetnek fegyveres konfliktusokhoz a Camorrán belül. Több vagy kevesebb klán időről időre létrehozhat szorosabb szövetséget, amelyek szinte már-már egységes szervezatként tevékenykednek. A legismertebb és legnagyobb ilyen szerveződések a Casalesi és az Alleanza di Secondigliano, amely egyesíti a Nápoly északi kerületeiben tevékenykedő klánokat. Fontos megjegyezni, hogy ezek a szövetségek szigorú gazdasági érdekek mentén kötöttek, s csak addig maradnak fenn, amíg kölcsönös érdek köti össze őket. Bár a Camorrához köthető klánok számát senki nem tudja pontosan megállapítani, rendőrségi és titkosszolgálati szakemberek véleményei szerint ez a szám 100 és 200 közé tehető, míg a szorosan vett tagok létszáma kb. 6500 és 10 000 fő között mozog, további kb. 50 000, a Rendszerhez lazán kötődő bedolgozóval.<sup>4</sup> Anélkül, hogy erre pontos utalás történne, a 2004–2005-ös bandaháború képezi a *Gomorra* kiindulópontját, az aktuális társadalmi kontextust. A film erényei közé sorolható, hogy mindezt dinamikusn mutatja be, mint ahol állandó mozgások és átrendeződések jönnek létre. Nem pusztán a klánok közöt-

ti háború van jelen, hanem az átállásokból fakadó belviszályok és emberi-erkölcsi konfliktusok is.

Eltérően a többi szervezettől, a Camorra már korábbi évszázadokban sem a mezőgazdaságból élő szegény vidéki lakosság érdekeinek védelmére szerveződött, hanem a kezdetektől hasznot húzott a város pezsgő gazdasági életéből, kereskedelmi forgalmából, ellenőrzése alá vonva a prostitúciót és a tiltott szerencsejátékok üzését. A Camorra befolyását és hatalmát bizonyítja az a tény, hogy már a 19. században nemcsak a politikai ellenzékkel ápolt jó viszonyt, de a központi hatalommal is együttműködött a társadalmi rend „fenntartásában”.<sup>5</sup> Amint az a filmvégi feliratból is kitűnik, a második világháború után a Camorra fokozatosan alakította ki és mélyítette kapcsolatait más nemzetközi szervezett bűnözői csoportokkal. Olaszországon kívül a nápolyi klánok aktívan jelen vannak leginkább Hollandiában, Spanyolországban, Portugáliában, Franciaországban, Skóciában, Romániában és Brazíliában. A Camorra megpróbál pozíciókat szerezni a nagy közbeszerzési pályázatokat elbíráló testületekben, ellenőrzése alatt tartja az illegális bevándorlást, és hasznot húz a prostitúcióból, kábítószer- és fegyverkereskedelemből.<sup>6</sup> Természetesen a Camorra saját üzlethálózatokat is üzemeltet, ahol könnyedén tisztára tudja mosni több százmillió eurós bevételeit. A film szociografikus jellegét erősíti, hogy a jelentős bevételeket biztosító fegyver- és drogkereskedelem vagy a prostitúció mellett feltűnnek benne olyan „üzletágak” is, amelyek nemcsak a Camorra bevételeit tüntetik fel, hanem azokat a területeket is, ahol a Rendszer szervesen beépül a hétköznapi életbe: ilyenek minősül a szemétbiznisz vagy az állattenyésztés, ugyanis a világhírű campaniai mozzarella sajt előállítására részben szintén a Camorrához köthető üzemekben zajlik.

## Decentralizált történetek

■ A film egyidejűleg öt karakter sorsát követi nyomon, amelyeket csak a láthatatlan szervezet kapcsol össze, és ez a decentralizált dramaturgia szintén a Rendszer működésére utal: nincs közép, nincs olyan kitüntetett pont, ahonnan az egész átlátható és megragadható lenne.<sup>7</sup>

Az egyik ilyen szál a tizenéves kiskorú Totóé, aki a hálózattal valamilyen kapcsolatban álló családoknak bevására, majd később már ugyanazzal a rutinnal hordja a drogkereskedelem áruit is. A kisserác csodálja a helyi maffia katonáit, és mindent megtesz azért, hogy aktív tagja lehessen a bandának. Ez a történet emeli ki leginkább azt, hogy milyen észrevétlenül lehet átcsúszni egyik oldalról a másikra, hogy az emberek már kiskoruktól belenőnek a rendszerbe, s egy idő után már a lelkiismeret sem szólal meg, hiszen ebben a struktúrában „nincs agyalás” – vagy végrehajtod a parancsokat, s akkor velünk vagy, vagy ellenünk. Totón keresztül bepillantást nyerünk a beavatási szertartásba: a fiúk egy agyonhasznált golyóálló mellényben várják, hogy golyót kapjanak a „mellükbe”, majd később büszkén nézegetik az ütés okozta seb, a férfivá válás jegyeit. Mindez egy egészséges militarizmus eszményébe is beillene, csak hogy éppen ez a beavatási rituálé világít rá arra, hogy számukra nincs jövő, csak túlélés, hogy a halál nem az életet lezáró kitüntetett esemény, hanem mindennapos, bár váratlan puffanás. A hely szellemét, a hatalmi harcoktól való erős függést adják vissza nemcsak a bandaháború váratlan összecsapásainak képei, hanem az olyan groteszk felvételek is, ahol a betonmonstrum tetején önfeledten lubickoló gyerekek kistotáljából nyit a kamera egy tágabb plánba, ahol már feltűnik a területet védő állandó őrbázis.

Totóhoz hasonló szociális munkát végez Don Ciro is, aki a rászorultak havi járandóságát kézbesíti hivatalnoki elkötelezettséggel, a panaszokra pedig mindig csak annyit válaszol, hogy „majd továbbítom”. Mindebben a Rendszer gondoskodó pater-

nalizmusa figyelhető meg, ami nem pusztán védelmet biztosít az emberei számára más bandákkal szemben, hanem szociális és egyéb járandóságokról is gondoskodik hűséges katonái után – csakhogy éppen a minimálbért adja. Don Ciro már nem kérdez semmit, veszi az elkészült új listát, és automatikusan végrehajtja a kiszabott feladatot. És mivel képtelen autonóm módon cselekedni, leginkább ezzel szolgáltatja ki magát a rendszernek. A bandaháború megváltozott körülményei közepette már nem ért semmit, csak a félelme erősödik. Még az aktuális lista szerint sem lehet eligazodni, hogy ki van velünk vagy ellenünk. A rendszer átláthatatlanságából adódó félelem, a rémület, hogy bármikor kinyírhatnak – ez tartja fogva az embereket. Végül két tűz közé kerül, ahol már nem működik a háritás, a „továbbítom” varázsigéje. Az ő története kétségtelenül a rendszert működtető személyes felelősség irányába mutat.

A szabó Pasquale, a film egyik legszimpatikusabb karaktere szintén a helyi klánnak dolgozik, igaz, hogy erről nincs tudomása, hiszen egy legálisnak tűnő ruhagyártó cég kulcsfigurája. Erre csak akkor döbben rá, amikor egy kínai vállalkozó felkéri, hogy adjon varróleckéket készruhagyárában, amit viszont már nem néz jó szemmel a helyi maffia. Mellesleg ez a történetyszál villantja fel a Camorra világgazdasági összefüggéseit. Pasquale története ambivalens kicsengésű: az elkövetett merénylet ellenére, úgy tűnik, képes kilépni vagy legalábbis váltani, ugyanis a film végére kamionsofőrré „lép elő”. Igaz, már nem szólítja senki „maestro”-nak, elvegyül a névtelenek sorában, mintha csak ez lenne az ára a tisztaságnak.

Marco és Ciro történetén keresztül a film nemcsak felidézi a gengszterfilmek műfaját, hanem rávilágít a bandák körében divatos filmes sztereotípiákra is. A két suhanc viselkedésében egy öntudatlan imaginárius világ lép színre: Tony Montanának – utalás az Al Pacino címszereplésével forgatott *Sebhelyesarcú* (1983) című filmre – képzelve magukat ad hoc szerveződő független akciókba kezdenek, s ekképpen folyamatosan belegázolnak a klánok érdekeltégi köreibé. Egyszer sikerül lefűlelniük egy rejtett fegyverkészletet, hogy aztán a zsákmánnyal lövöldözőst játszzanak egy kitlen vidéken. Történetük vége, hogy az egyenlőtlen erőviszonyokat és naivitásukat kihasználva a területért felelős banda hidegvérrel elteszi láb alól őket. Viszont az a mód, ahogyan kelepcébe csalják őket, mélységes ellentétet mutat mind a moziban megszokott szimpatikus Keresztapákkal, mind pedig a 19. századi camorristák méltóságával szemben.

Az ötödik történet a Camorra egyik jelentős befektetését idézi meg, az illegális szemétkereskedelembe rejlő lehetőségeket, észak szemetétől kezdve a nemzetközi szinten is működő mérgező ipari hulladékokig. Ebben a történetyszálban egy tisztességes családból származó pályakezdő ifjú kerül előtérbe, aki egy vezető funkcióban lévő üzletember társasága révén bekerül a Camorra magasabb hálózatába. Amint átlátja, hogy milyen aljas logika alapján működnek a sikeres „üzletek”, kiszáll az egészből. Igaz, nem tudjuk meg, hogy döntése milyen következményekkel jár, mégis kérdés marad az, hogy ki lehet-e szállni, illetve hogy mivel jár ez. A szemétiport súlyosságát jelzi az, hogy éppen a film bemutatása környékén vált akuttá a környékbeli szeméttelpek befogadóképességének elégtelensége, amikor is hónapokra leállt a szeméttelállítás Nápolyban. Az utcákon tornyosuló tetemes szemét elszállítására bevetett csendőrség és hadsereg alakulatai sem jelentettek lényeges megoldást, ahogyan mostanában is folyamatosan visszatér ez a probléma.

## A film formanyelve

■ A film egy elég sajátos nézőpontból láttatja az eseményeket. A Camorra életterét jelentő eredeti helyszínek és nyomortelepek jelenléte a filmben, a börtönviselt amatőrökkel való forgatás, a nyelvhasználat, a hangulatfestő zenei betétekről való le-

mondás és a hosszú kézikamerás felvételek láttán kézenfekvőnek tűnik a neorealizmus továbbélését, stilisztikai hatását emlegetni a *Gomorra* kapcsán.<sup>8</sup> Ennél szerencsésebbnek tartom – mellesleg időben is közelebb van a filmhez – az olasz filmművészet posztneorealista irányzatával rokonítani a *Gomorrát*, ahol már nem eszményítik a népet, és nem is moralizálnak társadalmi utópiák mentén. Pasolini filmjeire gondolok, amelyekben nem pusztán a fent felsorolt neorealista stílusjegyek bukkannak fel, hanem a tágabban értelmezhető, parabolisztikus élettörténetek egyénítésének mesterei fogásai: jellegzetes figurái a bevésődő arcokon és gesztusokon keresztül mesélnek, ez az a hitelesség, amit nem lehet eljátszani. Pasolini kézjegyét viseli magán történeteinek darabos összeszerelése, a gyakran odavetettnek tűnő, remegő kamerája, a filmnyelv nem professzionális használata. Számára a művészet nem egy volt az élvezeti cikkek sorában, hanem az ideológiakritika egyik sajátos és tevőleges formája, politikai tett. Akárcsak Althusser, úgy gondolta, hogy az ideológia leginkább a nyelv használatába van kódolva, a kifejezésformákba, ezért köztudottan ellene volt a média személyiségformáló és totalitarista rendszerének.<sup>9</sup> Következésképpen ezeket kell mindenekelőtt szétzilálni, ha nem akar behódolni a fennálló társadalmi és kulturális elvárásoknak. Bár Pasolini filmjeiben is leginkább a politikai berendezkedés korrupszóját bírálta, első filmjében, az *Accattonéban* (1961) mégis feltűnik a prostitúciót kézben tartó nápolyi maffia négy fickó személyében, akik meghurcolják a nekik kiszolgáltatót főhőst, azzal a jelszóval, hogy „Mi nápolyiak különlegesek vagyunk”.

Az élettörténetüket magukon viselő arcok mellett az, ami leginkább rokonítja Garrone filmjét Pasolini filmjeivel, a társadalmi berendezkedés periferiáján élő karakterek kiszolgáltatottsága, hiszen ez egy olyan övezet, ahol a „kint” és a „bent” nem pusztán erős kettős kötésként működik, hanem ütközési felületté válik. Azzal a különbséggel, hogy a *Gomorra* nem fabrikál az egyéni sorsokból szenvedéstörténetet vagy társadalmi freskókat, mint Pasolini. Az egyéni sorsok az általánosíthatóság ellenére megmaradnak különböző lehetséges döntéshelyzeteknek vagy együttélési formáknak. A másik használhatóságának totalitarista logikája a *Salò avagy Sodoma 120 napja* (1975) filmből bizonyos értelemben visszaköszön, ahogy a Rendszer mindent behálózó működése is, bár nem olyan szélsőséges formában. Hasonlóan uralja és használja ki az embereket – a Rendszerből nehéz vagy lehetetlen kilépni.

Következésképpen úgy gondolom, hogy Garrone filmjének formai megoldásai nem pusztán a dokumentarizmust idéző stilisztikai fogások, hogy minél hitelesebbnek tűnjön fel a fikció – bár kétségkívül ebben is fontos szerepet játszanak –, hanem egy olyan nézőpont megteremtését szolgálják, ahonnan a Rendszer kvázi belülről látszik. A néző betekintést kaphat a periférián lévő, de a hálózattal kapcsolatban álló emberek hétköznapijaiba, a mindennapos halál rémületébe, hogy sohasem lehet előre látni, mikor dördül el egy fegyver a közvetlen közelben – és ez egy jól működő, precíz dramaturgiának köszönhető. Amint azt többször hangsúlyozta a rendező, nem állt szándékában sem egy újabb maffiáról szóló műfaji filmet, sem egy külső nézőpontból történő leleplezős filmet készíteni.<sup>10</sup> A remegő kézikamerás követések és rándított svenek a látómező átláthatatlanságát és instabilitását hangsúlyozzák. Ez a szándékosan felvállalt stilisztikai forma azért kelthet erősebb valóságélményt, mivel feloldja a felvevőgép perspektivikus rögzítési rendszeréből és a projektív illúzió körülményeiből adódó transzcendentális nézőpontot, ami a látványon kívül helyezné a nézőt. A projektív illúzióban eleve benne rejlő lehetőség – amit leginkább az észrevétlen, transzparens stílus erősít – köztudottan egy olyan subjektumot feltételez, aki olyannak látja magát, mintha képes lenne önmagából kiindulva elrendezni a világot, hatalmas pozíciót sugall, miközben a vetített kép hatalma alatt áll. A filmkép ezen ideológiai sajátosságára elsőként J.-L. Baudry hívta fel a figyelmet a *Cahiers du*

*cinéma* 1970/7–8-as számában megjelent tanulmányában.<sup>11</sup> A *Gomorra* ezzel szemben bekapcsolja a nézőt, a bemutatott világ részesévé teszi, s ezzel megfosztja azon kitüntetett – Baudry értelmezésében: ideologikus – nézőpont lehetőségétől, ahonnan minden átlátható és elrendezhető. És ez a nézőpont talán közelebb áll a Camorra jelenségéhez, ahhoz, hogy mit jelent ezzel együtt élni, mint bármely másik.

#### ■ JEGYZETEK

1. Nevelős Zoltán: Gyilkos kompánia. *Gomorra*. Filmvilág. 2009. 4. 18.
2. Lásd a rendező nyilatkozatát az Ioncinemának adott interjújában.  
<http://www.ioncinema.com/news/id/3365/interview-matteo-garrone-gomorra>
3. Az érthetőség végett még Olaszországban is felirattal játszották a filmet!
4. A Camorrára vonatkozó adatok a Katonai Biztonsági Hivatal Tudományos Tanácsának kiadványából származnak. Vö. Kaputa László: Camorra – a nápolyi szervezett alvilág története, felépítése és működése. Szakmai Szemle. 2010. 1. 79–104.
5. Uo. 92.
6. Uo. 98.
7. Itt érdekes megjegyezni, hogy több forrás a Camorra ezen decentralizált felépítésének tulajdonítja azt aényt is, hogy a sok rajtaütés és letartóztatás ellenére sem sikerült meggyengíteni a szervezet hatalmát a térségben.
8. A film formai-stilisztikai dokumentarizmusát elemezve hasonló következtetésre jut K. E. Greenburg egy doktori értekezésben. Vö. Katherine Elizabeth Greenburg: *Rewriting historical neorealism in Matteo Garrone's Gomorra*. UMI Dissertation Publishing. ProQuest LLC, 2010. 29–31.
9. Pasolini több cikkében is hangot adott azon véleményének, hogy a médián, különösen a tévén keresztül milyen antropológiai változáson esik át az olasz társadalom, s egyenesen gazdasági-ideológiai „fasizmusnak” nyilvánította azt. Vö. Pier Paolo Pasolini: *Scieri corsare*. Polirom, Iași, 2006.
10. Vö. <http://www.indielondon.co.uk/Film-Review/gomorra-matteo-garrone-interview>
11. Vö. Baudry gondolataival: „a film az ideológia támaszaként és eszközeként speciális funkciót teljesít, mely a »szubjektumot« egy központi hely (legyen az egy isten vagy bármely más póték) illuzórikus körülhatárolása által alkotja meg. A filmművészet, olyan apparátusként, mely egy meghatározott (s az uralkodó ideológia fenntartásához szükséges) ideológiai hatás kifejtésére rendeltetett, megalkotja a szubjektum fantazmagóriáját, s így kivételes hangsúllyal működik közre az idealizmus fenntartásában.” (J.-L. Baudry: *A filmi apparátus ideológiai hatásai*. Apertúra. 2006. őszi. <http://apertura.hu/2006/osz/ baudry>)

