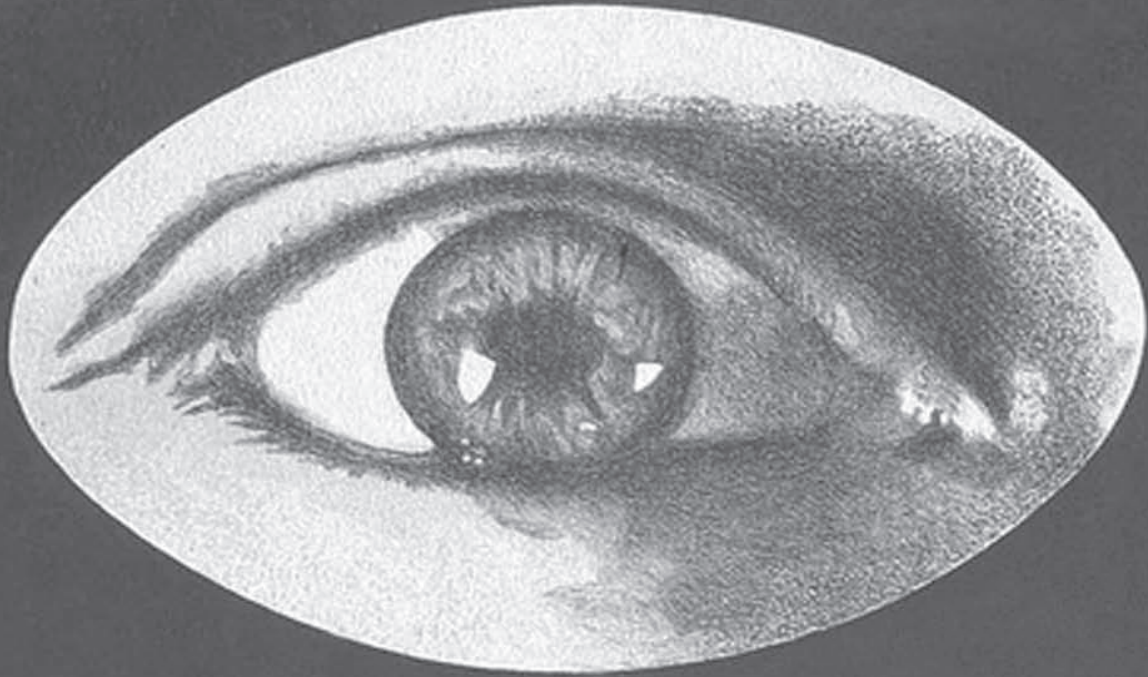


FILMSZEM

2015

Filmtudományi online folyóirat - V. évfolyam 4. szám



Film és...



FILMSZEM V./4.

Film és...



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

V. évfolyam 4. szám - TÉL

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: editors@filmszem.net

ISSN 2062-9745

Tartalomjegyzék

Benke Attila: Film és ideológia - <i>a kapitalizmus és a fogyasztói társadalom kritikája a hollywood-i filmekben</i>	6-31
Lénárt András: Isten és a Caudillo nevében - <i>vallás, egyház és film a spanyol diktatúrában</i>	34-47
Dömötör Szabolcs: Independencia - <i>Lav Diaz filmjeiről</i>	50-57
Film és emlékezet - <i>Interjú Gárdos Péterrel</i> Hajnali láz c. filmje kapcsán	58-67

FILM ÉS IDEOLÓGIA





Benke Attila

Film és ideológia

A kapitalizmus és a fogyasztói társadalom kritikája a hollywoodi filmekben

Bevezető: Hollywoodi kultúripar és ideológiakritika

„Ami nem konform, azt olyan gazdasági tehetetlenséggel sújtják, ami a különönc szellemi tehetetlenségében folytatódik. Mihelyt kizárják a forgalomból, könnyen rábizonyítják alkalmatlanságát.” – jellemzi a demokratikus nyugati társadalmakban és a totalitárius diktatúrákban egyaránt tetten ért és jelenlevő kultúripart a Theodore W. Adorno és Max Horkheimer szerzőpáros.¹ Adorno és Horkheimer szerint a tömegtársadalmakban a szabvány fogalma a meghatározó. A fogyasztók számára teremtett, szükségesnek beállított árucikkek pontosan megtervezett, egységesített, sematikus termékek, melyek leképezik a kultúripart fenntartók társadalomról alkotott, szabványosított emberképét. A szerzők a művészetek válságáról beszélnek, minthogy a kultúripar a műalkotást is árucikké redukálja, így az operett, a rádió és a filmipar is a szabványalapú, kiszámított, jól bejáratott sablonok szerint működő kultúra része. „A szórakozás a munka meghosszabbítása a kései kapitalizmusban. Az az ember keresi a szórakozást, aki ki akar kapcsolódni a mechanizált munkafolyamatból, hogy később újra képes legyen megfelelni neki. [...] Az élvezet unalommá dermed, mivel ahhoz, hogy szórakozás maradjon, nem szabad új erőfeszítésbe kerülnie, és ezért szigorúan a már kitaposott asszociációs pályákon kell mozognia.”² „A filmszakma emberei bizalmatlanul tekintenek minden kéziratra, amelynek nem egy bestseller szolgál már megnyugtató alapjául.”³ „Általában rögtön meglátszik a filmen, hogyan végződik, ki lesz megjutalmazva, megbüntetve és elfeledve benne [...]”⁴ Az Adorno-Horkheimer páros tehát a filmről, illetve a filmiparról sötét képet festenek, főként a hollywoodi sztárokat és „árucikkeket” behozva példaként.

Jóideig a filmes szakirodalomban a tömegfilmről, illetve Hollywoodról a szó politikai értelmében is konzervatív filmiparról beszéltek, mely – mint azt

¹ Theodore W. ADORNO - Max HORKHEIMER, *A kultúripar. A felvilágosodás mint a tömegek becsapása.* = UőK. (eds.). *A felvilágosodás dialektikája*, Budapest, Gondolat – Atlantisz – Medve-tánc, 1990, 147-200, 162.

² Uo, 166.

³ Uo, 163.

⁴ Uo, 153.

Adorno és Horkheimer is leírta – a domináns társadalmi-politikai rendszer ideológiáját és hatalmi viszonyait játssza vissza, konzerválja. „[Hollywood] már születését és első kasszasikereit is annak köszönhetette, hogy időlegesen enyhített a társadalmi-politikai feszültségek felismerése nyomán támadt félelmeket, s a konfliktusokkal való együttélés során keletkezett magas nyomáson fűtött tetterőt levezette. Cselekvő elszántság helyett kielégülést kínált, szánalmat és félelmet, mintsem lázadó elégedetlenséget ébresztett.” – írja Judith Hess Wright.⁵ Vagyis Wright szerint a Hollywoodhoz kötődő műfajfilmek – miként azt Adorno és Horkheimer is elemezte –, a szórakoztatás révén a status quo, a tradíciók, az intézmények, hatalmi viszonyok és az osztályhierarchia megőrzését, a társadalmi feszültségek és a rendszer sötét oldalának elfedését szolgálják.⁶

Hasonló véleményen van Robert B. Ray, aki az 1930-as évektől az 1980-as évek elejéig tartó hollywoodi filmtörténetet elemzi, és megállapítja, hogy lényegében a stúdiórendszer által kibocsátott „termékek” különböző technikákkal, de ugyanazt a száz-kétszáz éves Amerika-mitológiát játsszák vissza.⁷ John Ford *Érik a gyümölcse* (The Grapes of Wrath, 1940) megmutatja a harmincas évek gazdasági válságának árnyoldalát, de végül a szociális problémát személyes konfliktussá transzformálja, amit többé-kevésbé felold a történet végére a roosevelti „New Deal” támogatása érdekében. Elia Kazan *Rakparton* (On the Waterfront, 1954) című, erős szocialista/marxista felhangokkal bíró problémafilmje szintén súlyos kérdéseket vet fel, azonban azzal, hogy a munkás és a gengszter párharcával zárul a cselekmény, – hiába, hogy társadalomkritikus filmnek indult – Kazan műve ugyanolyan konzervatív marad, mint a hollywoodi átlag. Azaz bár kikel a munkásokat kizsákmányoló kapitalizmus ellen, ám e szándéka ellenére a történet végén éppen konzerválja azt. S Ray szerint jóllehet, a hatvanas-hetvenes évek hollywoodi filmjét két áramlat, a „Jobboldali” (right-cycle) és „Baloldali” (left-cycle) vonulat határozza meg, az ekkoriban készült alkotások tartozzanak bármelyik csoportba, a konzervatív, tradicionális Amerika-mítoszt ünneplő tendencia részesei maradnak. Eszerint John Frankenheimertől a „balos” *Másolatok* (Seconds, 1966) és Steven Spielbergtől a „jobbos” *Cápa* (Jaws, 1975) hiába beszélnek más-más hangnemben és technikákkal (elidegenedés versus heroizmus, modernista, expresszív stílus versus klasszikus, „láthatatlan” stílus stb.), Ray fogalmai alapján mindkettő az amerikai individualista, rendszer ellen lázadó, reformer hős mítoszát rekonstruálja, azaz gyakorlatilag Frank Capra *Becsületből elégtelenjének* (Mr. Smith Goes to Washington, 1939) variációi.⁸

⁵ Judith Hess WRIGHT, *A zsánerfilmek és a status quo* = NAGY Zsolt, szerk., *Tarantino előtt 1. Tömegfilm a nyolcvanas években*, Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 2000, 77.

⁶ *Im*, 76-88.

⁷ Robert B. RAY, *Certain Tendency of the Hollywood Cinema 1930-1980*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1985.

⁸ *Im*.

Jóllehet, a Karl Marx, az Adorno-Horkheimer páros, a Herbert Marcuse és Louis Althusser által leírt és kritizált kapitalista, „totalitárius” fogyasztói társadalmat, a jóléti államot és a nyugati demokráciákat a(z európai) művész-film jeles képviselői támadták legradikálisabban (lásd: Jean Renoir: *A vízből kimentett Boudu* [Boudu sauvé des eaux, 1932], Ingmar Bergman: *Egy nyár Mónikával* [Sommaren med Monika, 1953], Jean-Luc Godard: *Week-end* [1967], Pier Paolo Pasolini: *Teoréma* [1968], Alain Tanner: *Charles élve vagy halva* [Charles mort ou vif, 1969], Marco Ferreri: *Dillinger halott* [Dillinger è morto, 1969], Dusan Makavejev: *Sweet Movie* [1973], Michael Haneke: *A hetedik kontinens* [Der siebente Kontinent, 1989]), Hollywood is kitermelt, kitermel magából olyan társadalomkritikus filmeket, melyek összhangban állnak az említett politikai filozófusok állításaival. Azaz kvázi ugyanazokra a következtetésekre jutnak, mint Marx, Marcuse, Adorno, Horkheimer és Althusser. Ennek bemutatása végett négy, Hollywood különböző korszakából választott filmet (klasszikus korszak: Charles Chaplin: *Modern idők* [Modern Times, 1936]; modernista korszak: John Frankenheimer: *Másolatok* [Seconds, 1966]; posztmodern stáció: Oliver Stone: *Született gyilkosok* [Natural Born Killers, 1994]; kortárs Hollywood: Martin Scorsese: *A Wall Street farkasa* [The Wolf of Wall Street, 2013]) elemzek, illetve vetek össze Herbert Marcuse „Az egydimenziós ember” (1964)⁹ című művének főbb állításaival, szem előtt tartva Marx, Adorno és Horkheimer, illetve Louis Althusser írásait is. Az említett négy mű együtt ad képet Marcuse és a többi alkotó által is taglalt kapitalista demokráciák tőkéseiről és munkásairól, a termelőkről és a fogyasztókról, az egyenlőtlen osztályviszonyokról, az ember gép- és árucikkjellegéről, a technikai totalitarizmusról és a kultúripar (médiá) működéséről. Kérdés, hogy ezek a filmek mennyiben igazolják vagy cáfolják, illetve viszik végig a (neo)marxista gondolkodók kritikai megjegyzéseikhez hasonló téziseiket? Állításom pedig az, hogy a radikális, marxista társadalom- és kapitalizmuskritika végett ezek a művek nemcsak témájukban (ideológiailag), hanem műfajilag és formailag is szubverzív alkotások. Azaz egy-egy népszerű filmes műfaj (komédia, gengszterfilm, science-fiction) és a klasszikus hollywoodi stílus kliséit forgatják ki, bontják le.

A kapitalizmus és a liberális ipari társadalmak marxista kritikái

Theodore W. Adorno, Max Horkheimer és Herbert Marcuse is Karl Marx megállapításait fejlesztették tovább műveikben. Marx szerint a kapitalizmust (a „nemzetgazdaság”-ot) a tőkés és a munkás bináris oppozíciója határozza meg. Ebben a rendszerben a tőkés kizsákmányolja a munkást, aki nem javakért, hanem munkabéréért dolgozik. Ez a munkabér pedig gyakorlatilag állati sorba

⁹ Herbert MARCUSE, *Az egydimenziós ember*, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1990.

kényszeríti a dolgozót, minthogy az előállított terméknek a töredékét kapja csak meg. Épp a minimális létfenntartáshoz szükséges táplálékot, ruházatot és lakhelyet tudja fenntartani a béréből. Így a munkásnak két választása van: a teljes kiszolgáltatottság a tőkésnek vagy a kenyértelenség. S minél gazdagabb országról van szó, a munkások kizsákmányolása annál inkább jellemző lesz, minthogy a munkaerőpiacon megnövekedett kereslet a dolgozók iránt versenyt, konkurenciaharcot indít be a munkások között. Ennek révén pedig a munkaversenyben a munkavállalók túldolgozzák magukat, hogy ne maradjanak munka nélkül. Illetve gépesítés révén a munkás és gép között is harc indul meg – ugyanakkor pedig analógia teremődik munkás és gép(alkatrész) között. Azaz, mint Marx kifejti, a munkás csupán fogaskerék lesz egy gépezetben. A munkás szerszám, mely csak addig kell, míg dolgoz(tat)nak vele.¹⁰

Ezzel szemben a tőkés nem végez igazi munkát, csak dolgoztat. Kihaszználja a munkásokat, s a konkurenciaharcban tönkreteszi a kisebb tőkéseket. A (nagy)tőkés lényege a tőkefelhalmozás, a profit. Azaz a tőkés érdeke nem a termelés alapjainak szimpla újratermelése, avagy a szükségletek kielégítése. A tőkés a haszonszerzés végett a túltermelésre alapoz. Így, mint arra Marx rámutat, a nemzetgazdaságot (a kapitalizmust) magánérdekek uralják, ahol a munkás árucikk és szerszám, melynek használata révén a tőkés vagyona gyarapodhat.¹¹

Adorno, Horkheimer, Marcuse és Althusser¹² állítása, hogy mindez a huszadik században is folytatódik, igaz, a módszerek finomodtak. E marxista szerzők tulajdonképpen a munkások kizsákmányolásának következményeit, és ennek kifinomult, a jóléti államokban jelenlevő módszereit elemzik. Kiindulási alapjuk, hogy a termelésben résztvevőket az apparátus és képviselői fals valóságképpel (ideológiákkal) tartják kordában. Az embert szabványosítják, egydimenzióssá degradálják, hamis szükségleteket kreálnak számukra, és ezeket szabványosított termékekkel elégítik ki.¹³ Miként Adorno és Horkheimer fogalmaz, az egyéniség eltűnik a művészetből mint árucikkből, és a fogyasztóból is, akit a hatalom, a kultúripar a szórakoztatás mint hamis illúzióvilág megteremtése révén kontrollál, és győz meg arról, hogy folytassa addigi életét, és ne lázadjon. „A kultúripar minden egyes megnyilvánulása elkerülhetetlenül olyanként reprodukálja az embereket, amilyenné az egész tette őket.”¹⁴ Adorno, Horkheimer és Marcuse is kimutatja, hogy mindennemű ellenállás hasztalan és lehetetlen, mert a rendszer semlegesíti azt. Adorno és Horkheimer szerint ezt regisztrálás révén teszi a hatalom, illetve a nonkonformista

¹⁰ KARL MARX, *A munkabér* = Uő, *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből*, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1977, 13-20.

¹¹ MARX, *A tőke profitja* = Uő, 21-29.

¹² LOUIS ALTHUSSER, *Ideológia és ideologikus államapparátusok* = KISS Attila–KOVÁCS Sándor–ODORICS Ferenc szerk., *Testes könyv*, Szeged, Ictus és JATE, 1996, 373–412.

¹³ ADORNO-HORKHEIMER, *A kultúripar*, *im*, 147-200. MARCUSE, *Az egydimenziós ember*, 21-41.

¹⁴ ADORNO-HORKHEIMER, *im*, 155.

próbálkozásokat a kultúripar gazdasági tehetetlenséggel sújtja. Ami nem pusztán szórakoztatás, hanem gondolkodásra, reflektálásra sarkall, azt a kultúripar ellehetetleníti.¹⁵

Miként Adornónál és Horkheimernél a kultúripar mint totalitás, mint az egész (liberális) ipari társadalmat átható entitás és gyakorlat jelenik meg, úgy Herbert Marcuse kritikájában is a technika mint a politikai uralom egyik leghatékonyabb eszközeként definiált. Marcuse a kapitalizmus már egy újabb fejlettségi fokán, a hatvanas évek „forró évtizedé”-ben teszi megállapításait speciálisan a második világháború óta kialakult jóléti, fogyasztói társadalmakról, a hidegháborús fenyegetettség idején. Marcuse szerint a hidegháborús készültség racionálisnak tartott állapota és technikai háttere valójából irracionális. A lenyűgöző technikai teljesítmények és az emelkedő életszínvonal mögött túltermelés, pazarlás és fals szükségletek teremtése húzódik meg. A technikai fejlődésre alapozó hatalom az ellenállást és a rendszerkritikát úgy bénítja meg, hogy irracionálisnak bélyegzi az ellene támadókat. Minthogy az „establishment”-et úgy mutatják fel, mint a progresszió és az emberi élet jobbra tételének képviselőjét. Vagyis aki a jóléti állam ellen lázad, az irracionális / örült¹⁶ (ezért találó a *Charles élve vagy halva* lezárása, melyben a történet lázadó, idős címszereplőjét pszichiátriára szállítják).

„A fejlett ipari társadalomban a technikai haladás jeleként kényelmes, súrlódásmentes, józan és demokratikus szabadságnélküliség uralkodik.” – állítja Marcuse.¹⁷ A technikai apparátust birtokoló és felhasználó rendszer az embert megfosztja individualizmusától, és a tömeg, az „egy-dimenziós társadalom” alkatrészévé teszi (Marcuse is használja a Marx, Adorno és Horkheimer által alkalmazott gép- és szerszámmetaforát). Illetve, ahogy már Marx is kiemelte, az ember az árucikkekkel kerül egy szintre. A Hi-Fi, a tévé, a kocsi stb., azaz a fogyasztási cikkek – melyek amúgy mind fals, a rendszer által teremtett szükségletek, a létfenntartáshoz nem szükségesek – tulajdonképpen az ember identitásának összetevői. Sőt az egyén a fogyasztási cikkek meghosszabbítása lesz, minthogy ezek a valójából haszontalan tárgyak / termékek nem érte vannak, hanem az egyén van például az autóért, illetve az azt előállító, profitot hajszólo nagyvállalatért. A rendszer a fogyasztási cikkek, a fals szükségletek megteremtése által manipulálja és programozza be az embereket, szolgásgtudatot alakít ki bennük. Azaz a munkások a jóléti államban már nem a pusztán létminimumért dolgozzák agyon magukat, hanem számukra szükségtelen árucikkekért gyarapítják a nagytőkés (nagyvállalatok, multinacionális cégek) vagyonát.¹⁸

Így Herbert Marcuse szerint mindenféle szabadság csak látszólagos álszabadság. A szabad sajtó valójából cenzúrázza magát, a különféle márkák

¹⁵ *Im*, 162-166.

¹⁶ MARCUSE, *Az egydimenziós ember*, 11-21.

¹⁷ *Im*, 23.

¹⁸ *Im*, 21-41

közi választás is csupán illúzió, minthogy a fals szükségletek által termelt árucikkek lényegüket tekintve haszontalanok. S a politikai értelemben vett választói jog is csupán illuzórikus, minthogy ez a szabadság annyit jelent, mint szabadon urat választani, szabadon alávetni magunkat a hatalomnak. A „szabad választás”-okból kifolyólag – mely ideológiát a reklámok is erősítik azáltal, hogy „mert megérdemled” jellegű manipulálnak –, illetve azáltal, hogy az egyén megvásárolja a fogyasztási cikket, maga válik a rákényszerített szükségletek újratermelőjévé.¹⁹

Mindennek következménye pedig az elidegenedés, illetve az egyén kiüresedése. Az ember az árucikkek és a reklámok, a média és a kultúripar sablonjai révén előírt viselkedésformákat és szokásokat, sematikus szellemi és érzelmi reakciókat sajátít el. Így maga is gépies reakciókká redukálódik, a társadalom egészével kezd azonosulni. Ezáltal az ember belső szabadsága is elveszik. „A termékek beprogramozzák és manipulálják az embereket; egy olyan hamis tudat kialakulását segítik elő, amely immunis önnön hamisságával szemben”.²⁰ Ezzel összhangban a rendszer integrálja a neki tetszőt, ami pedig nem illik össze elveivel, azt elhárítja. A fogyasztási cikkek által pedig ezt az egydimenziós gondolkodásformát programozzák az emberekbe is.²¹

Louis Althusser az ideológiákról és az Ideológiai Állam Apparátusról alkotott gondolatai jól kiegészítik, magyarázzák Marcuse állításait. Althusser kiindulási pontja, hogy a kapitalista (és a kommunista) rendszerek lényege is, hogy újratermeljék a termelőeszközöket, a termelés feltételeit és a munkaerőt is. Ezt pedig a hatalom azzal teszi, hogy beprogramozza dolgozóit, akik fenntartják a gazdaságot. Azaz kontrollálják az egyént, melynek két módja van: az államhatalom államapparátusa (ÁA) direkt elnyomás révén (rendőrség, bírói, katonai hatalom stb.), illetve az úgynevezett ideologikus államapparátusok (IÁA) indirekt módon. Az IÁA-k olyan intézményeket foglalnak magukban, mint az iskolák, az egyházak, a család, a sajtó, a média vagy a szórakoztatóipar. Ezek Althusser szerint nem problémamentesen (az ideológiák és az ideológiát közvetítő IÁA-k osztályharc eredményei), de a mindenkori uralkodó osztályok ideológiáit közvetítik. Azokat a domináns ideológiákat, melyek az egyént már születésekor megszólítják, ezáltal szubjektummá téve, bevarrva őt a társadalomba. Miként Marx, Adorno, Horkheimer és Marcuse kifejtette, úgy Althusser is állítja, hogy a társadalmat néhány magán-érdektől vezérelt hatalmasság irányítja mégpedig az ideológiák és az Ideologikus Állam Apparátusok révén. Konkrétabban pedig az ideológia mint természetes és mindenkor jelenlevő felmutatásával, illetve a hamis valóságábrázolással, valóságtudat kialakításával.²²

¹⁹ *Im*, 21-41.

²⁰ *Im*, 34.

²¹ *Im*, 21-41, 271-281.

²² ALTHUSSER, *Ideológia és ideologikus államapparátusok*, *im*, 373–412.

Vagyis a felsorakoztatott marxista kritikák lényege, hogy a média, a filmipar mint kultúripar és mint Ideologikus Állam Apparátusok indirekt módon, az uralkodó ideológiák közvetítésével manipulálják, programozzák, a termelési rendszernek vetik alá és zsákmányolják ki az egyént különféle árucikkek, reklámok, technikai megoldások stb. mint az ideológia anyagi megnyilvánulásai²³ révén. Most vizsgáljuk meg négy film elemzésén keresztül, hogy – némileg ellentmondva az Adorno-Horkheimer szerzőpáros, Marcuse és Althusser állításainak – a kultúriparon, a tömegfilmiparon mint Ideologikus Állam Apparátuson belül hogyan valósulhat meg a kapitalista demokráciák kritikája, a munkások, az egyén kizsákmányolási módszereinek, a marxista kritikusok által felsorolt metódusok felfedése.

A kapitalizmus kritikája Hollywoodban

Az alábbi filmek marxista szempontú elemzése előtt fontos leszögezni, hogy a szemügyre vett alkotások, illetve alkotók nyilvánvalóan nem közvetlenül Marx vagy Marcuse műveit adaptálták. Azonban mind a négy, elemzendő film szerzője valamilyen módon összefüggésbe hozható a politikai baloldallal, illetve a marxista elvekkel. Charles Chaplin köztudottan a társadalom peremvidékén élőkkel, a megnyomorított munkásokkal és nincstelenekkel foglalkozott keserű (egyek kritikusok szerint túlságosan szentimentális, emiatt csorbult kritikai élű) burleszkjeiben,²⁴ s akár Adorno és Horkheimer vagy Marcuse, egyaránt kritikus volt a demokratikus kapitalista és a fasiszta / nemzetiszocialista rendszerekkel szemben (lásd: *A diktátor* [The Great Dictator, 1940]). „Sok filmem foglalkozik az egyénnel, aki önmagát keresi a társadalomban, és megpróbálja individualitását fenntartani ebben a mechanizált világban. Úgy érzem, a társadalom azt akarja, hogy mindenki ugyanolyan legyen. Így sokkal könnyebb. Úgy gondolom, hogy az emberi szellem megfékezhetetlenségének témája ott van ebben, ahogy a parancsuralom elleni küzdelem problémája is.”²⁵ – juthat eszünkbe Marcuse számos gondolata John Frankenheimer, az elemzendő *Másolatok* rendezője, illetve számos társadalom- és politikakritikus film (*A mandzsúriai jelölt* [The Manchurian Candidate, 1962], *Francia kapcsolat 2* [French Connection 2, 1975]) alkotójának mondatairól. S a *Született gyilkosok* szerzője, Oliver Stone is ismeretes az Egyesült Államok kül- és belpolitikáját, társadalmát kritizáló, baloldali töltetű játék- és dokumentumfilmjeiről

²³ *Im*, 373-412.

²⁴ Randall L. GANN, *Deconstruction and the Tramp. Marxism, Capitalism, and the Trace* = Lawrence HOWE, – James E. CARON, – Benjamin Click, szerk., *Refocusing Chaplin. A Screen Icon through Critical Lenses*, Lanham – Toronto – Plymouth, The Scarecrow Press, Inc., 2013, 105-119.

²⁵ Forrás: http://www.imdb.com/name/nm0001239/bio?ref_=nm_ov_bio_sm (utolsó letöltés dátuma: 2015-05-27).

(A szakasz [Platoon, 1986], *Tőzsdecápák* [Wall Street, 1987], *Comandante* [2003]). Ahogy a második világháború utáni szociálisan érzékeny olasz neo-realista irányzat (1941-1952) iránt rajongó Martin Scorsese is jellemzően lecsúszott, margóra szorult kisstílusú figurákról (*Aljas utcák* [Mean Streets, 1973], *Taxisofőr* [Taxi Driver, 1976]) filmezett, illetve az amerikai / hollywoodi establishmentről (*Alice már nem lakik itt* [Alice Doesn't Live Here Anymore, 1974], *A holtak útja* [Bringing Out the Dead, 1999], *Aviator* [2004]) rántja le a leplet. Tehát, ha nem is nevezhetjük Chaplint, Frankenheimer, Stone-t vagy Scorsese-t marxistának, visszatérő témáik és hőseik miatt mégis sokszor kerültek közel Marx, Adorno, Horkheimer és Marcuse elveihez.

I. Charles Chaplin: *Modern idők* (1936)

Mint már írtam, Chaplin nemcsak a *Modern idők*ben foglalkozott a társadalom peremvidékére szorultakkal, marxista és szociálisan érzékeny témákkal, hanem már korábbi műveiben is (lásd: *A bevándorló* [The Immigrant, 1917], *A semmittevők* [The Idle Class, 1921], *A fizetés napja* [Pay Day, 1922], *Nagyvárosi fények* [City Lights, 1931]). Az *Aranylázban* (Gold Rush, 1925) például Marx és Marcuse metaforája képileg is megjelenik: az egy kabinba beszorult, éhező aranyásók a sikert és pénzt ígérő kapitalizmusban csalódva egymást akarják megenni, az ember fogyasztási cikké redukálódik. Ám kétségtelenül a *Modern idők* a legtudatosabb, a marxista kritikához legközelebb álló, azt leghatékonyabban megvalósító műve a színész-rendezőnek.

A *Modern idők* minden szempontból szubverzív mű. 1936-ban készült, amikor a Nagy Gazdasági Válság réme még ott kísértett az amerikai otthonokban, ám már látszott a fény az alagút végén a New Dealnek köszönhetően. Emellett pedig Hollywood 1934-ben intézményesítette öncenzúráját, a Hays-Breen kódexet, mely, mint Adorno és Horkheimer is rámutatnak, a kultúripar szolgálatába kívánta állítani a filmeket, és mindenféle „reakciós”, társadalomkritikus munkával szemben gyanakvók voltak a stúdióvezetők (akiknek termékei nem kaphattak bemutatási pecsétet, ha a legyártott „árucikkek” nem feleltek meg a Hays-szabályrendszer érvényesítő Production Code Administration elveinek). 1927-1930 között megtörtént az áttérés a némafilmről a hangosfilmre, mely többek között az olyan formák megszűnését, illetve presztízsvesztését eredményezte, mint a burleszk, s inkább a verbális poénokra és pergő dialógusokra építő screwball comedy-knek (romantikus komédiáknak) adott teret. Chaplin viszont nem volt hajlandó haladni a korrallal, ellenállt a kultúriparnak, és egy, a *Nagyvárosi fények* kapcsán írt elmarasztaló filmkritika hatására (mely azt ecsetelte, hogy a szerző munkái bár társadalomkritikusok, de túlzott sentimentalizmusuk tompítja a szociálisan érzékeny üzenetet),²⁶ minden addiginál felforgatóbb művet készített. A *Modern idők* a Hays-kódex intézményesítése alatt, a hangosfilmváltás után néma burleszkként sokat kockáztatott marxista jellegű rendszerkritikájával.

²⁶ GANN, *Deconstruction and the Tramp*, im., 105-119.

A *Modern idők* tulajdonképpen Marcuse azon megállapításával vág egybe, hogy a belülről jövő, értelmiségi kritikát semlegesítő fogyasztói rendszerben az egyedüli, hatékony ellenállás lehetősége a társadalom peremvidékére szorultak kezében van. „A konzervatív tömegbázis alatt azonban ott vannak a kivetettek, a kívülállók altalaja: a más rasszba tartozó, más színű kizsákmányoltak és üldözöttek, a munkanélküliek és a munkaképtelenek. Ők a demokratikus folyamatokon kívül léteznek: életük maga az elviselhetetlen viszonyok és intézmények megszüntetésének legközvetlenebb, legvalóságosabb szükséglete. Az ő szembenállásuk tehát forradalmi, még, ha tudatuk nem is az. Szembenállásuk kívülről sújt le a rendszerre, s ezért nem is vezethető le a rendszeren belül; elementáris erő, amely megsérti a játékszabályokat s ezzel leplezi, hogy a játékot cinkelt lapokkal játsszák. Ők, amikor összezsúfolódnak és kivonulnak az utcára fegyvertelenül, védtelenül, hogy a legelemibb polgárjogokat követeljék, akkor tudják, hogy vérebekkel, kövekkel és bombákkal, börtönökkel, koncentrációs táborokkal vagy éppen a halállal néznek szembe. Az ő erejük áll minden, a törvény és a rend áldozataiért folytatott politikai tüntetés mögött. Az a tény, hogy kezdik visszautasítani a játékban való részvételt, talán egy korszak végének kezdetét jelzi.” – írja Marcuse.²⁷

A *Modern idők* első fele egy gyárban játszódik, mely a Marx által leírt szisztéma és hierarchia szerint működik, s tisztán láthatóvá válik az Adorno-Horkheimer és Marcuse által leírt szabványosított, egydimenziós ember és társadalom működése. A tőkés, a gyártulajdonos nem dolgozik, csupán lustálkodik, henyél, egy képernyőn ellenőrzi munkásait, és azon gondolkodik, hogyan lehetne még többet, még nagyobb profitot termelni. Ezért jön kapóra a groteszk találmány, az etetőgép, mely szó szerint igás állatnak kezeli a dolgozót. A film legkomikusabb jelenetei is ehhez kötődnek: mikor az ember-gép kényszeredett szimbiózisa képtelen működni, s a tőkés találmánya saját rendszerük ellen fordul, megakasztva a termelést. A Marcuse által leírt irracionális ütközik ki az etetőgép jelenetsoraiban: a tőkés rendszer racionalizálni akarja a termelési folyamatot, még hatékonyabb munkavégzést akar azáltal, hogy még az ebédszünetet is megvonja a munkásoktól, azonban ez a bizarr szerkezet meghibásodik, így a szándékkal ellentétes módon csak hátráltatja a hatékonyabb munkavégzést. Vagyis a racionalizáló szándék irracionális hatást eredményez.

S nemcsak a rendszer racionalizáló irracionális találmánya akasztja meg a termelést. Miként Randall L. Gann Chaplin művének marxista elemzésében bemutatja, a *Modern időkben* Chaplin Csavargója valójából nem illeszkedik a marxi bináris opozícióba (tőkés versus munkás). A többi munkás valóban gépiesen végzi dolgát, szinte egybeolvadnak a futószalaggal. Sőt még maga a Csavargó figurája is azonosul a géppel, a munkafolyamattal: mikor elhagyja a szalagot, még akkor is mechanikus csavaró-mozdulatokat tesz,

²⁷ MARCUSE, *Im*, 280.

s egyik jelenetben konkrétan a fogaskerekekkel kerül egy szintre, mikor be-esik a gépezetbe. Azonban, mint Gann kimutatja, Chaplin karaktere valójából megakasztja a munkát. Henyél, hátráltatja a többi munkást ügyetlenkedése miatt. Azaz a Csavargó mintegy dekonstruktív funkcióval bír a történetben, mert nem tartozik sem a passzív tőkészek csoportjához, sem a kényszeredetten hiperaktív munkások csapatához. Ez a dekonstrukció pedig a komikum, a humor, a gegek révén bomlik ki, vagyis a dekonstrukció itt tulajdonképpen maga a geg.²⁸ Tehát Chaplin karaktere nem a marxi dialektikus felosztás része, hanem egy lázadó, zavaró elem a gépezetben. Kívülálló, akinek kívülállását későn veszik észre. Ezért is utalják pszichiátriai kezelésre a Csavargót („Ez bolond!” – mondják, mikor Chaplin figurája megkezdí önkéntelen géprombólását), s ezért vesz részt később egy munkanélküli tüntetésen és sztrájkon. Azaz a Csavargó nem a rendszer része, hanem a rendszer peremvidékére szorult, kitzasztott nincstelen, akibe a lázadás bele van kódolva devianciája, a komikus túlzás révén. Marcuse ideális ellenállótípusa ő, aki, azok közé tartozik, akiknek „szembenállásuk tehát forradalmi, még, ha tudatuk nem is az”.²⁹

Az árva lány karakterének behozatalával pedig Chaplin műve kap még egy dimenziót. Mint azt Adorno-Horkheimernél, Marcuse-nál vagy Althussernél is olvashattuk, a kultúripar, illetve a fogyasztói társadalom fals szükségleteket és hamis valóságutdatot kreál az egyén számára, ezzel is leszerelve mindenemű ellenállást. A film első felében az látható, hogy a Csavargó önkéntelenül is belekeveredik sztrájkokba és tüntetésekbe, illetve az árva lány felkarolójává és megmentőjévé válik, közösséget vállalva ezzel az elesettekkel és lecsúszottakkal. A történet második felében viszont épp, hogy a kompromittálódásukba fordul át cselekmény. Chaplin karaktere és a lány egymásba szeretnek, családot alapítanak – ám ennek érdekében a Csavargónak vissza kell mennie dolgozni. Így kívülálló, lázadó pozícióját fel kell adnia a család (mint Ideologikus Állam Apparátus) érdekében. Azaz itt Althusser állítása bomlik ki, miszerint a család IÁA-ként jelentős szerepet vállal a munkaerő újratermelésében. Az otthon és család ideológiájában híve, a jobb élet, a házasság reményében a Csavargó újratermelődik mint munkaerő. (Más kérdés, hogy új munkahelyén ugyanúgy obstruálja a termelést, mint a történet elején.)

A cselekmény utolsó harmadában a Csavargó és az árva lány a kultúriparral is kapcsolatba kerülnek. A lány itt táncosnő lesz, csillogó ruhákat ölthet, és felléphet. Azaz árucikké változtatja önmagát annak reményében, hogy felemelkedhet a társadalom pereméről. A szórakoztatóipar még Chaplin karakterét is bevonja, aki sikeres, bár sablonokból építkező tánccal kápráztatja el a közönséget. Itt Adorno-Horkheimer állításai látszanak igazolódni, miszerint a kultúripar integrálja az egyént, ha hajlandó szabványos árucikként viselkedni, szórakoztatni. Chaplin ezt komikus túlzásokkal teszi nevetségessé, mintegy

²⁸ GANN, *Deconstruction and the Tramp*, im, 105-119.

²⁹ MARCUSE, *Az egydimenziós ember*, im, 280.

reflektálva az általa gyűlölt hangosfilmváltásra. Magánszámával ugyanis a hangosítás utáni filmipar egyik legkelendőbb termékét, műfaját, a musicalt idézi meg. Ám itt a Csavargó számára ez a showelem nem a felemelkedést, hanem pont a bukást hozza el, mivel attrakcióját követően támadják meg őt és a lányt a rendőrök (az árvát még mindig egy lopás miatt körözik). Így karrierjük derékba törik, és menekülniük kell. Chaplin ezzel láthatóvá teszi a kultúripar hamiságát, a hamis valóságtudatot, amiről Adorno-Horkheimer és Marcuse beszéltek: a csillogás és a felemelkedés csak üres ígéret, a valóság a kiábrándulás, illetve az osztályviszonyok kasztrendszer-jellege, a társadalmi immobilitás.

Vagyis Chaplin itt a burleszk – mint a hangosfilm verbális komédiáinak alternatívája – konvencióit (gegek, elrajzolt figurák) komoly, marxista jellegű társadalomkritika szolgálatába állítja. Úgy alakítja ennek a hangosfilmkorszakban már eleve szubverzív, presztízsvesztett műfajnak a sémáit, hogy azok láthatóvá tegyék a kapitalista társadalmi-politikai rendszer ellentmondásait, problémáit. A komikus túlzás, a groteszk, szatirikus jelenetek, momentumok által domborítja ki a Modern idők a kizsákmányolás, az ember árucikké és szerszámmá züllesztésének problémáját, illetve az egyenlőtlen osztályviszonyokat. Annyiban Marcuse a lecsúszottak ellenállásáról alkotott ötleteit képezi le és igazolja, hogy a Csavargó és társa együtt menekülnek a kizsákmányoló és népámító rendszer államapparátusa elől. Ugyanakkor pedig Marcuse saját felvetésével szemben megfogalmazott kritikáját is igazolja a *Modern idők*, amennyiben a margóra taszított kívülállók és dühös lázadók (átmeneti) engedményekkel leszerelhetők.³⁰ Ennyiben viszont Adorno és Horkheimer állításaival ellentétben³¹ Chaplin és műve igen is kiemelkedik a kultúripar által gyártott „termékek” közül, és a nevetés közben gondolkodásra ösztönzi nézőjét a mindenkori társadalmi-politikai közegről.

II. John Frankenheimer: *Másolatok* (1966)

John Frankenheimer *Másolatok* című műve abban a korszakban készült el, amikor Herbert Marcuse már sztárfilozófusnak számított az Új Baloldal értelmiségije és az ellenkultúra fiataljai körében („Marx, Mao, Marcuse” – e három nevet skandálták az 1967-1969 közt zajló tüntetések és egyetemfoglalások résztvevői). Ebben az időszakban bizonyult az amerikai társadalom és a hollywoodi filmipar is a legnyitottabbnak a radikális rendszerkritika előtt. A régi, elavult sémákba belebukó, a csőd szélére jutó, szemléletváltás előtt álló Hollywood 1965 és 1980 között felfrissítette eszközkészletét és alkotóit.

³⁰ *Im*, 281.

³¹ Adorno és Horkheimer művükben nem szólnak túl pozitívan Chaplinról sem, *A diktátor* című filmjét pedig kifejezetten a kultúripar kritikát enyhítő módszeréhez hozzák fel példaként. „A hullámozó búzatáblák Chaplin Hitler-filmje („A diktátor”) végén dezavualják az antifasiszta szónoklatot a szabadságról”. = ADORNO-HORKHEIMER, *A kultúripar*, *Im*, 179.

Olyan fiatal vagy középgenerációs filmkészítőket engedett be a stúdiórendszerbe, akik szimpatizáltak az Új Baloldallal, a fiatalok mozgalmaival és a formabontó európai művészfilmekkel (Arthur Penn, Robert Altman, Monte Hellman, Dennis Hopper és Peter Fonda, Brian De Palma, Martin Scorsese stb.).³² Így kifejezetten olyan filmek készültek az úgynevezett „Hollywoodi Reneszánsz” alatt, melyek felfedték az aktuál-politikai történések háttérét, a politikai rendszer piszkos ügyeivel foglalkoztak (*Medium Cool* [1969], *Magánbeszélgetés* [The Conversation, 1974]), illetve megmutatták az egydimenziós társadalom és a szabványalapú kultúripar működésmódját olyan szórakoztatóipar- és médiakritikus alkotásokban, mint Sydney Pollack parabolája, *A lovakat lelövik, ugye?* (They Shoot Horses Don't They?, 1969) vagy Sidney Lumet műve, a *Hálózat* (Network, 1976). Ez utóbbi, a *Hálózat* egyébként a legdirektebben mutatja be azt, amiről Marcuse beszélt a kritikai szembenállás képtelenségével kapcsolatban: a médiagépezet és a népbutítás ellen felszólaló műsorvezető örült kirohanásból a tévétársaság hatalmas nézőszámot produkáló showműsort kreál, semlegesítve és irracionálissá téve ezzel a kapitalizmus és a kultúripar elleni lázadást.

Elemzésem tárgyának azért a *Másolatokat* választottam, mert ez a mű két korszak határán áll, átmeneti mű: már magában hordozza az európai modernizmus vívmányait integráló Hollywoodi Reneszánszt, ugyanakkor pedig még előzményfilmként szokás emlegetni, mert a filmipar megújulását az 1967-es évtől kezdve datálják (*Diploma előtt* [The Graduate, 1967], *Bonnie és Clyde* [1967]). S radikális kritikát mond a vállalatok által uralt kapitalizmusról a paranoid thriller és sci-fi műfaját felhasználva, s a citált marxista filozófusok tézisei markánsan megjelennek a film cselekményvilágában.

A történet centrumában az identitás, illetve az identitásválság, az identitáscsere áll. Arthur Hamilton, ötvenes éveiben járó festő a „kapuzárasi pánikban” teljesen elidegenedett feleségétől és addigi életétől, szembe akar menni az idővel. Egy titokzatos nagyvállalat révén, szimbolikus módon egy vágóhídon keresztül plasztikai sebészeti beavatkozásnak veti alá magát, s a vállalat jóvoltából Hamilton halott lesz, Antiochus Wilson néven kezdhet teljesen új életet, új arccal és identitással. (Hamiltont az ismert karakterszínész, John Randolph, Wilsont pedig az ünnepezt sztár, a hollywoodi melodramák legendás alakja, az idősödő Rock Hudson játssza – ez utóbbi jelenléte mint az ötvenes évek nőbálványa telitalálat ebben az emberről mint árucikkről szóló sci-fiben). Azonban Hamilton / Wilson új életétől is elidegenedik, minthogy észreveszi: a rendszer kontrollálja őt, és napról napra meg akarja határozni identitását és létmódját.

„Az emberek legintimebb reakciói még önmagukkal szemben is oly tökéletesen eldologiasultak, hogy különösségük eszméje már csak a legszélsőségesebb absztraktságában marad fenn: a személyiség alig jelent már számukra mást, mint vakítóan fehér fogakat és hónaljzadságtól és érzelmektől való mentességet.”

– állítja az Adorno-Horkheimer szerzőpáros.³³ S emlékezzünk Marcuse azon állítására, hogy a rendszerrel szemben felhozott alternatívákat az establishment magába építi, illetve ellehetetleníti. A *Másolatok* tulajdonképpen ugyanerről szól. Arthur, a főhős új életet akar kezdeni, mert úgy érzi, a ötvenes éveire egyénisége beszürkült, élettere pedig beszűkült. Színesebb, többdimenziós létmódot akar – ennyiben különbözik az európai művészfilmek (például Michelangelo Antonioni *Vörös sivatagja* [Il deserto rosso, 1964]) problémáikat csak kerülgető antihőseitől. A fogyasztói társadalmat képviselő nagyvállalat ezt a fals ígéretet teszi neki, ezért megy bele Arthur a transzformációba. Azonban Antiochusként rá kell jönnie, hogy élete nem lett színesebb, csupán másképp vált üressé és mechanizálttá. Míg Arthur Hamiltonként unalmas, idős férjként élte a szürke családi és művészi élet mindennapjait, addig Antiochusként a felső tízezer kicsapongó, eseménydús, ingerekben gazdag, de sematikus, és az embert egydimenziós árucikké („vakítóan fehér fogak”-ká és „hónaljzadtságtól mentes” testté) silányító létmódját tengeti. Arra ébred rá, hogy a rendszert képviselő nagyvállalat, és nem ő határozza meg identitását, illetve szubjektumnak fejlődését. A vállalat mint Ideologikus Állam Apparátus kínoosan ügyel beépített ügynökei keresztül, hogy Antiochus ne akarjon túl sokat, és főleg ne fecsegen arról, hogy korábban Arthur Hamilton volt. (Egy delíriumos partyn, bortól mámoros állapotban hangoztatja, hogy felnőtt lánya van, mire öltönyös, szigorú tekintetű férfiak vállukon szó szerint elcipelik egy távol eső szobába, ahol megfenyítik.) Azaz a főhős cseberből vederbe került: míg Hamiltonként gépies, unalmas életmódot élt, addig Wilsonként állati sorba került, minthogy terelgetik és emberi mivolta feladásra kényszerítő orgiákba vonják be.

A *Másolatok* kulcsjelenete ugyanis a Bacchanália. A gyanútlan Antiochust újdonsült barátnője, a szintén előző életét otthagyo Nora szórakozásra invitálja, melynek keretében egy zenélő-táncoló csoport amolyan szüreti mulatság keretében lemeztelenedik, és szőlőtaposás közben, a mustban egy tömeggé válik. Ez látszólag felszabadulásként jelenik meg végül Antiochus számára is, ám csak azután, miután kényszerből behúzták a kondérba és letépték róla ruháit. Ez a jelenet tulajdonképpen Adorno-Horkheimer és Marcuse azon állítását erősíti, miszerint az egyén feloldódik a tömegben, eggyé válik a tömeggel. Elveszti gondolkodó képességét, a pusztán szórakozásban azonosul az Egésszel, és így elindul a reflektálatlan lét felé vezető úton. Miután Antiochus bekerült a mustba, a meztelen testek közé, attitűdje valóban megváltozik, s mint aki megrészegeedett, nevetési rohamban tör ki, és a meztelen, számára még alig ismert Norával kezd el szexuális kapcsolatot létesíteni. Az orgiát követően pedig a bormámoros szórakozás válik Antiochus céljává, mindaddig, amíg a vállalat emberei fegyelemre nem utasítják. Azaz a főhős egydimenzióssá változik, elkezd nem törődni a körülötte zajló folyamatokkal.

³³ ADORNO-HORKHEIMER, *A kultúripar*, Im, 200.

Feloldódik a tudatmódosító szerek által biztosított delíriumban. Vagyis a fogyasztásra redukálódik. A Bacchanáliáig Antiochus vonakodó és gyanakvó – a szertartás után viszont nem érdeklik új élete hátulütői a fegyelmező férfiak megjelenéséig. Tehát azzá a tipikus egyénné válik, akit Herbert Marcuse írt le: a fogyasztási cikkek határozzák meg, mintegy azok meghosszabbításaként létezik. Felszabadulása csak látszatszabadságot eredményez, valójából csupán úgy kezd élni, ahogy azt a vállalat mint a kultúripar és a fogyasztói totalitarizmus képviselője szeretné.

A *Másolatok* továbbá Marcuse egy másik fontos állításának tulajdonképeni manifesztációja. Mint már tárgyaltam, Marcuse szerint a nyugati jóléti társadalmak a technika totalitarizmusának uralma alatt állnak. A fejlődést és a jólétet propagáló technikai racionalitás valójából irracionális, „*A társadalmi kontroll uralkodó formái új értelemben technikaiak. Igaz, a termelő és romboló apparátus technikai struktúrája és hatékonysága volt az egész újkorban az egyik fő eszköze annak, hogy a népeiséget alávéssék a fennálló társadalmi munkamegosztásnak.*” – írja Marcuse.³⁴ A *Másolatok* mint említettem, science-fiction, mely műfaj a lehetséges tudományos-technikai vívmányok és társadalmi utópiák mentén építi fel történetét. Ebben a történetben az identitáscsere és az ideális új élet jelenik meg sci-fi motívumként. Azonban ez a technológia (plasztikai sebészet és a vállalat profizmusa, hogy megrendezi a kliens régi önazonosságának halálát s új identitását) nemcsak a felszabadítást szolgálja. Sőt mint Marcuse megjegyzi a fogyasztói társadalmak stratégiájára, úgy a *Másolatok* nagyvállalata is csak álszabadságot kínál. Igen, Arthur eldöntheti, hogy új életet akar, de azt a vállalat dönti el, hogy milyen új életet és önazonosságot kaphat Arthur. Az Antiochus-profil a titokzatos korporáció hűvös szakemberei találják ki, alkotják meg, tulajdonképpen ők rendezik meg Arthur új életét mint identitásnarratívát. „*Az urak szabad megválasztása nem küszöböli ki az urakat vagy a szolgálkat. A javak és a szolgáltatások gazdag sokfélesége közötti szabad választás nem jelent szabadságot, ha ezek a javak és szolgáltatások a gürcöléssel és szorongással teli élet fölötti társadalmi kontrollokat – vagyis az elidegenülést – tartják fenn.*” – írja Marcuse.³⁵ John Frankenheimer filmjében is ez történik: az igazi urak a vállalat vezetői és profijai maradnak, Antiochus csak egy báb, egy kísérleti alany, aki, mivel lázad, és nem követi le a fogyasztói kapitalizmust képviselő rendszer ukázait, szó szerint vágóhídra kerül. Mikor ismét új identitást akar, a vállalat fejesei egyszerűen megölik, hogy eltávolítsák, és egyúttal fedezzék egy új kliensük új életét (minthogy a holttest szükséges a halál megrendezéséhez – és ez a holttest a történet végén az elkábított, passzív Arthur lesz).

A *Másolatokról* tehát elmondható, hogy benne a Marx, Adorno-Horkheimer és Marcuse által képviselt metafora érvényesül, miszerint a munkás, illetve a fogyasztó maga is szabványosított árucikk. Frankenheimer művében

³⁴ MARCUSE, *Az egydimenziós ember, Im*, 31.

³⁵ *Im*, 30.

az új életet kezdők mind árucikkek. A plasztikai műtétet és a gyilkosságot végző sebész Antiochusnak intézett utolsó szavai a film végén legérzékletesebben világítják ezt meg: „*sajnálom, pedig maga volt a legjobb munkám*”. Azaz Antiochus csupán használati tárgyként kezelt a vállalatnál, „nyersanyag”, akin az orvosok végrehajthatják kísérleteiket, illetve akit szabványosított emberré tehetnek. Ezzel pedig a *Másolatok* leleplezi, mit gondol a technikai totalitarizmus fogyasztói kultúrája az egyénről.

„*Nem tehettem róla, Charlie. Tudni akartam, hol hibáztam. Évekig csak olyan dolgokat hajszoltam, amikről azt mondták nekem, hogy fontosak. Amikről úgy hittem, akarom is őket! Tárgyakat. Dolgokat! Nem embereket vagy jelentőséget. Csak tárgyakat. Kaliforniában ugyanez ment. Csak hozták és hozták a döntéseket helyettem. De az új arcommal és nevemmel másként lesz. Onnantól boldogulok. Tudom, hogy menni fog.*” – szól a főhős, Arthur / Antiochus monológja a film végén, mikor újból identitást akar váltani, s végső soron elkezd reflektálni a fogyasztói kapitalizmusra, mely áthatotta és irányította életét. Ez az egykori barátjához, Charlie-hoz (aki beszervezte őt a projektbe – így cserébe Charlie is átalakulhat) intézett szenvedélyes beszéd visszatükrözi azt a kapitalista demokráciákban, jóléti államokban kialakult fals valóság-tudatot, amiről például Louis Althusser beszélt. Tulajdonképpen itt Antiochus az „amerikai álom” ideológiáját fogalmazza meg, amit többek között a filmbeli vállalat mint Ideologikus Állam Apparátus közvetít. Azonban, mint Althusser is leleplezi, ez az ideológia csupán természetesnek mutatja be magát, de valójából konstrukció, és már születésétől fogva áthatja a szubjektumot. John Frankenheimer filmje erre azáltal mutat rá, hogy Antiochus történetét utópikus science-fictionból paranoid thrillerré, sőt horrorrá változtatja. A hagyományos sci-fik állítása végső soron az, hogy az ember és a társadalom, legyen bár túltechnicizált (cyberpunk disztópiák – *Szárnyas fejevadász* [Blade Runner, 1982]) vagy elvadult (posztapokaliptikus disztópiák – *Majmok bolygója: Forradalom* [Dawn of the Planet of the Apes, 2014]), a jövőben megjavítható, van remény arra, hogy technikát, a haladást ismét az ember szolgálatába állítsa az emberiség. Ezzel szemben viszont a *Másolatok* pont arról beszél, hogy a vállalat, illetve minden ehhez hasonló nagyvállalat – Marcuse szavaival élve – mint nagy Egész, maga alá gyűri az egyént. Az ember itt csupán a technikai apparátus kiszolgálója lesz, akinek az önmegvalósítása és szabadsága illúzió, valójából – s ettől válik Frankenheimer sci-fije paranoid thrillerré – a rendszer, a korporáció emberei állandó megfigyelés alatt tartják az átalakított alanyokat (vagy inkább: tárgyakat). Bárhol, bármikor előléphetnek az öltönyös pribékek, és rendre inthetik, vagy akár el is tehetik láb alól a vonakodó, „klasszikus hős”-t játszani akaró, egyénieskedő egyéneket. Az amerikai önmegvalósítás kemény kritikája ez, hiszen éles kontrasztban áll Antiochus „Tudom, hogy menni fog!” tipikus, tradicionális hollywoodi filmek szereplőinek szájából elhangzó mondata, és a történet lezárása, a cselekményvilág valóságával.

Sőt Antiochusból még akár hős is lehetne, hiszen a klasszikus hollywoodi paradigma szerint legyen akármilyen passzív is a főszereplő, a történet végére aktivizálódik, átveszi a vezetést, és megoldja a problémákat. A *Másolatok* főhőse is felveszi a kesztyűt, de kárára – akár a hatvanas-hetvenes évek paranoid, politikai thrillerjeinek, mint *A mandzsúriai jelölt*, *A Parallax-terv* (The Parallax View, 1974) vagy az *Éjszakai lépések* (Night Moves, 1975) antihősei – nem látja át, hogy mivel, kikkel áll szemben. Elhiszi az ideológiát, és az apparátus által teremtett szabályok szerint, fals szükségleteket hajszolva próbálja meg átvenni a vezetést. Ám a rendszer hazug mivolta miatt Antiochus nem győzelemre, hanem bukásra, passzivitásra, paralízisre, sőt halálra ítéltetett.

Azaz a *Másolatok* főhőse a kapitalista ideológia, illetve technikai apparátusa hazugságai miatt válik elbukó antihőssé. Éles kontrasztot rajzol ki a felemelkedést, jobb életet, individualizmust és szabadságot ígérő „amerikai álmot” és a fejlett ipari társadalmak valósága között, amelyben – még egyszer idézve Marcuse korábbi mondatát – „a technikai haladás jeleként kényelmes, súrlódásmentes, józan és demokratikus szabadságnélküliség uralkodik”.³⁶ Ezt az ideológiai kritikát pedig, mint megmutattuk, egyrészt a modern európai művészfilmek hősábrázolásával (elidegenedett, inkább sodródó antihős), másrészt pedig ebből következően a műfaji szabályok felrúgásával (pesszimista, paranoid thrillerré váló science-fiction) éri el Frankenheimer filmje.

III. Oliver Stone: Született gyilkosok (1994)

A filmjeiben az amerikai establishmentet gyakran kritizáló Oliver Stone műve, a *Született gyilkosok* már egy olyan korban született, mikor az egyre merészebb (gátlástalanabb) showműsorokat sugárzó televízió nemcsak az Egyesült Államokban, de az egész világban elterjedt médiumnak számított. A hatvanas-hetvenes években válságba került Hollywood pedig a nyolcvanas évekre visszanyerte erejét, és bár a Hays-kódex a hatvanas években megszűnt, a producerek és a stúdiók a korhatárrendszer segítségével voltak képesek az Adorno-Horkheimer szerzőpáros által leírt módon szabványosítani termékeiket. Stone ellentmondásos és botrányokat kavart gengszterfilmje esetében is esélyes volt a legmagasabb, NC-17-es besorolás (azaz 17 éven aluliak egyáltalán nem tekinthetik meg), de végül a vágás után megkapta az R-t (azaz ennek egy enyhített verzióját).³⁷ Illetve a *Született gyilkosok*at több országban be-tiltották, s még egy borzalmas mézszárlással (melyet egy, a filmbeli szerelmespárhoz hasonló fiatal pár követett el bedrogozva) is összefüggésbe

³⁶ *Im*, 23.

³⁷ Lásd Roger EBERT filmkritikájában: <http://www.rogerebert.com/reviews/natural-born-killers-1994> (utolsó letöltés dátuma: 2015-05-27)

hozták a filmet.³⁸ Oliver Stone ennek ellenére azonban kiáll amellett az állítása mellett, hogy az ő filmje a mediatisztált erőszakot és a média kizsákmányoló gépezetét kívánta leleplezni gengszterfilmjében, és egyáltalán nem esztétizálni, vagy buzdítani kívánta az erőszakot.³⁹ S ehhez hozzátehetjük, hogy valóban, a *Született gyilkosok* ugyanolyan elmarasztalóan szól a médiáról és a kultúriparról, mint Herbert Marcuse, Theodore W. Adorno és Max Horkheimer. A kultúripar kritikáját pedig az úgynevezett „menekülő szerelmesek” gengszterfilmese alműfaj (*Csak egyszer élünk* [You Only Live Once, 1937], *Fegyverbolondok* [Gun Crazy, 1949], *Bonnie és Clyde* [1967], *Tiszta románc* [True Romance, 1993]) szatirikus dekonstrukciójával valósítja meg.

A *Született gyilkosok* tulajdonképpen öt részből áll. A felvezetőben a néző megismerkedik a főszereplők, Mickey és Mallory féktelenségével, mely nemcsak tartalmilag elidegenítő, Oliver Stone erős formai koncepcióval, többféle filmes nyersanyag, színvilág, kamera objektív, szűrő és látószög alkalmazásával távolítja el a befogadót a képen látható erőszaktól. E posztmodern technikákkal (eklektikus stílus és különmemű médiumok egymás mellé helyezése) mutatja be, hogy mindaz, ami ebben a filmben történik, ideológiai konstrukció, fikció, mediatisztált szöveg, nem pedig a valóság, vagy a valóság reprodukciója. Így az amorális gyilkos páros nem válik azonosulásra alkalmas figurává, minthogy nem hús-vér emberekként, hanem fiktív, egydimenziós, konzumizmusra (gyilkolás mint fogyasztás és drogfogyasztásra) redukált gépekként jelennek meg a befogadó előtt.

Ezt fokozza fel az első epizód, amiben a néző megismerkedik Mallory múltjával, illetve Mickey-vel történő találkozásával. S itt a bevezetőben megjelenő önreflexió újabb szintre lép, minthogy Mallory életét Stone bizarr tévés „situation comedy”-ként mutatja be, a *Rém rendes család* című sorozatra erősen emlékeztető formában és karakterekkel. Tipikus, a kultúripar által szabványosított nézői ízlés számára készült, sablonos szituációkban jelenik meg a lány fiatal kora: részeges, bunkó, szadista apuka, megfélemlített, műmosolyos anyuka, perverz öcs, és Mallory, a lázadó, engedetlen, szórakozni vágyó kamaszlány. Oliver Stone direkt műviként, sorozatepizódként, azaz fogyasztási cikként mutatja be a lány eredettörténetét. Ezzel tovább fűzi a proológusban felépített, konstruált világot, s hozzászoktatja a befogadót, hogy a későbbiekben is ez fog folytatódni. Azaz ne élvezetes, romantikus erőszakorgiaként tekintsen a néző a *Született gyilkosokra*, hanem mint a kultúripar tipikus, egyediségétől megfosztott sablontörténetére, amit valójából nem a klasszikus elbeszélő logika vagy a „menekülő szerelmesek” alműfaj kliséi, hanem a médiafogyasztás elvei határoznak meg.

³⁸ http://www.imdb.com/title/tt0110632/trivia?ref=tt_trv_trv

³⁹ <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/film-the-business-of-murder-oliver-stones-satire-natural-born-killers-has-spawned-a-mini-industry-of-outraged-analysis-as-well-as-it-is-alleged-a-chain-of-copycat-killings-1445214.html>

A második epizódban a páros drogmámoros ámokfutása folytatódik, miután Mickey és Mallory brutálisan legyilkolták a lányt erőszakoló apját, és az ebben asszisztáló anyát. Ezt a részt a bűnözők elfogása, és bebörtönzése zárja, melyet a film legérdekesebb, harmadik része követ, amelyben a börtönben kialakul az ámokfutók mítosza. Amire a média is felfigyel, és a gátlástalan riporter, Wayne Gale az „Amerikai örület” című műsorába interjú-sorozatot készít, melyben gyakorlatilag hőst csinál Mickey-ből és Mallory-ből. Azaz kialakul a „termelő” és „fogyasztó” bináris oppozíciója, melyben Wayne és a két bűnöző főhős egyaránt termelők. Illetve inkább csak Mickey, mint-hogy a lány állati ösztönökre redukált lényként vegetál cellájában, a csapat férfitagja viszont aktívan részt vesz saját mítosza megteremtésében. Ő maga is kitalál egy szívhez szóló háttértörténetet (a tipikus „gyerekkori traumák miatt öltem”-mesét adja el), s egysoros jelmondatokat gyárt, mint a „Csak a szeretet ölheti meg a démont” vagy a „gyilkolás által megtisztulni”. Ezek azonban, miként Adorno és Horkheimer leírták, csupán üres frázisok, melyek „elkápráztatják” a fogyasztókat, a valódi gondolkodás helyett csak üres szórakozásnak, szenzációnak biztosítanak megfelelő alapot. Ám a film utolsó részében válik nyilvánvalóvá, hogy Mickey tudatosan teszi magukat árucikké, kihasználja a kulturipar sztár csináló gépezetét arra, hogy megszökhesse a börtönből. Ami sikerül is nekik, a bennük hinni kezdő, a mítoszuktól megrészegülő Wayne meggyilkolásával a két bűnöző kitör a film cselekményvilágából, a médiamítoszból, és a „termelő – fogyasztó” bináris oppozíciójából.

Adorno és Horkheimer a kultúripart úgy jellemzik, mint ami az átlagost heroizálja. Szerintük a közszemlére tett individualizmus, a közszemlére tett egyének a fogyasztói társadalomban csupán futószalagon gyártott termékek. Azaz az egyéniség a kultúriparban, illetve a liberális ipari országokban kezdettől fogva ellentmondásos. Minthogy az egyén társadalmi jegyeket kap, ezzel definiálják a szubjektumot, azonban ezáltal pont úgy vesz el az ember egyénisége, ahogy a futószalagon gyártott, hasonló sablonok mentén gyártott „műalkotások”, árucikkek is elvesztik egyediségüket. A kapitalista tömegtársadalmakban az egyén mindössze kétdimenziós életet él: az üzleti és a magánéleti szféra határozza meg, míg a magánéletét is csupán az intimitás és a reprezentáció teszi „változatossá”, az intimitása pedig annyiban merül ki, hogy a házasság mogorva közössége és a magány keserű vigasza közt hánykódik. Azaz a társadalom meghasonlottsága reprodukálódik az egyénben, az önmagával meghasonlott polgárban is.⁴⁰ A „15 perc hírnév” a médiában az egyediség érzületét kelti, azonban például a valóságshowk „sztárjai” csak annyiban érdekesek, amennyiben tipikus társadalmi típusokat képesek reprezentálni – érdekességük pedig a mediatisztált világon túl megszűnik, többségük visszaolvad a hétköznapok világába.

⁴⁰ ADORNO – HORKHEIMER, *A kultúripar, Im*, 185-188.

Mindezt Herbert Marcuse azzal egészíti ki, hogy a média indoktrináló szereppel bír. Azaz mitológiát teremt, fals valóságképet közvetít nemcsak tartalmilag, hanem módszerei révén is. Marcuse szerint a média a kielégített és a kielégítetlen, az adott és a lehetséges szükségletek közt mossa el a határt. Tartalmilag, de még inkább metódusaiban kielégíti az osztálykülönbségeket. Abból kifolyólag, hogy a reklámok és a tévéműsorok azt sugallják, hogy főnök és beosztott (munkás) ugyanazokat a műsorokat nézik, ugyanoda járnak üdülni, ugyanazokat a termékeket veszik meg, ugyanolyan kocsija van az angolszász és az afro-amerikaiaknak stb. Vagyis a média az egyenlőség, a hasonlóság látszatát kelti. A nézők pedig hasonulnak ezzel a mítosszal és a fiktív, homogénnek bemutatott Egésszel. A határmosás pedig Marcuse szerint abban is megnyilvánul, hogy a hírközlés és a szórakoztatás az „infotainment”-ben egyesül.⁴¹ Így valóság és fikció, realitás és ideológia, természetes és konstruált összekeveredik – akárcsak a *Született gyilkosok* mediatizált világában.

Oliver Stone művének lényege is ebben rejlik. Stone a film első fejezetétől tudatosan épít fel egy kifejezetten nem reális, sablonokból felépülő, a média képi világát idéző fiktív univerzumot. Végig azzal érvel a befogadónak, hogy mindez, amit lát, csak a kultúripar, a média terméke. Hiszen Mallory pályafutása eleve nem reális családból, hanem a média által vígjátéksorozatokban sugallt fiktív családképből indul. Mindez pedig a negyedik epizódban következő hatványra fokozódik, minthogy megjelenik a tévékamera és a szenzációhajhász riporter, Wayne, illetve az „Amerikai örület” műsora. Ahol a *Sivár vidék* (Badlands, 1973) című Terence Malick-gengszterfilm Kit nevű bűnöző főszereplőjéhez hasonlóan a *Született gyilkosok* Mickey-je is tudatában van annak, s kihasználja, hogy rajonganak érte az emberek (Malicknál főleg a rendőrség, itt inkább Wayne és a börtön rabjai). Szándékosan építi fel magának tipikus identitást, mely jól passzol az Adorno-Horkheimer és a Marcuse által leírtakhoz. Mickey nem egyedi esetnek tűnik, hanem egy népszerűsíthető „bestseller”-ben, egydimenziós (vagy Adorno és Horkheimer szövegéhez igazodva legfeljebb kétdimenziós) tipikus árucikk-hősének. Gyerekkori traumákból vezeti le ámokfutását, és ál-filozofikus frázisokkal ámítja a fogyasztókat. Láthatóan jól ismeri a médiát, tudja, hogy az emberek szenzációra, erőszakra, sokkhatásokra vágyanak, lehangoló, megható, de üres, tartalmatlan termékeket, műsorokat fogyasztanak.⁴² S Mickey meg is adja ezt az embereknek, a riporternek, aki szabályosan istenként kezd tekinteni a rablógyilkos fegyencre. Akinek Wayne a Marcuse által leírt „hasonulás” szerint reprezentálja identitását. Mickey médiareprezentációja a tipikus gengszterfilmes, illetve

⁴¹ MARCUSE, *Az egydimenziós ember*, *Im*, 30-32.

⁴² „Okkal fűződik számtalan fogyasztó érdeke a technikához, nem pedig a mereven ismételt, kiüresített és félig már feladott tartalomhoz. A sztereotípiáknak a technika által kikényszerített mindenütt jelenvalósága hatásosabban igazolja a nézők által bálványozott társadalmi hatalmat, mint azok az elcsépelte ideológiák, amelyekért a mulékony tartalmaknak kezeskedniük kell.” – írja Adorno és Horkheimer. ADORN-HORKHEIMER, *A kultúripar*, *Im*, 165.

sztársémát követi le. Ő a társadalom tipikus, névtelen, peremvidéken élő tagja, aki rossz családi körülmények közül jön, futárfiúként dolgozott, de – így, vagy úgy – képes volt kitörni a szürke masszából. Ha gyilkolt is, azt azért tette, mert a benne lévő „démon” készítette rá, azaz ő is csak áldozat. Végző soron ugyanaz a semlegesítő gépezet látszik itt meg működés közben, ami Sidney Lumet már említett, húsz évvel korábbi *Hálózat* című drámájában is. Azaz Mickey és Mallory ámokfutását felmutatják mint társadalmi szimptomát, mint lehetőséget a kapitalizmus és a jóléti társadalom, Amerika kritikájára, azonban, mint azt Adorno és Horkheimer, illetve Marcuse leírta, a média itt is lecsendesíti, ártalmatlanítja az ellenállást. Mickey „élettörténetét”-t egyszerre tanmeseként és szenzacionalista, izgalmas, erőszakos sztoriként kívánja eladni Wayne és a média. Azaz az „infotainment” határsértő műneme lép itt működésbe: a komoly, fajsúlyos társadalmi problémák (mint „hír”-ek) elvesztik komolyságukat a showműsor-keret, a showműsorszerű tálalás (mint „szórakoztatás”) révén.

A *Született gyilkosok* már eddig, a negyedik epizódig is rámutatott a kizsákmányoló szórakoztatóipar működés módjára, azonban a film lényege az utolsó részében bontakozik ki. Mikor láthatóvá válik, hogy Mickey ezt az egészet csak a szabadulás kedvéért csinálta. A média, a kultúripar sablongépezetét, az Ideologikus Állam Apparátust a társadalom és az államapparátus (a börtön) ellen fordította. Randall L. Gann Chaplin *Modern idők*jének elemzési szempontja⁴³ Stone filmjére is érvényes: Mickey (és Mallory) a film záró epizódjában dekonstruktív szerepkört vesznek fel. Azaz transzgresszió történik: kilépnek a börtönből és a mediatizált világból egyaránt. A kamera ellen fordulnak, fegyvert ragadnak és megszöknek. Vagyis lebontják, megbontják a „termelő – fogyasztó” bináris oppozícióját. Így velük együtt a megtérbolyult Wayne is kiesik riporterszerepéből, kamera helyett pisztolyt fog, és azt hiszi, hogy a rablópáros felkarolja őt, ahogy maga Wayne felkarolta a „született gyilkos”-okat.

Tehát Stone ezzel a többszörösen is önreflexív fogással mintegy „cselekvő film”-mé változtatja a *Született gyilkosok*at, a film kritikusaival szemben egyáltalán nem gyilkolásra buzdít. Pont ellenkezőleg, kritikai önreflexióra szólítja fel a mediatizált világ bináris oppozíciójának tagjait, hogy törjenek ki a kultúripar totalitarizmusából. Stone egy módszert kínál, mutat fel arra, hogyan lehet a média eszközeit a média ellen fordítani. Eszerint csakis az önreflexió, illetve a média módszereinek, avagy a kultúripar sémainak dekonstrukciója, felforgatása révén lehet komoly kritikát gyakorolni, és kikerülni a technikai elnyomás alól. Ezesetben itt Oliver Stone a tipikus médiasémák mellett a „menekülő szerelmesek” gengszterfilmes kliséjét is felhasználja, felforgatja és szatirikus túlzással teszi láthatóvá konstruált mivoltukat. Éles kontrasztban áll a Quentin Tarantino által írt *Született gyilkosok*

⁴³ Randall L. GANN, *Deconstruction and the Tramp, Im*, 105-119.

a szintén Tarantino forgatókönyvéből készült *Tiszta románccal* (True Romance, 1993). Tony Scott műve tökéletesen illeszkedik a „menekülő szerelmesek” gengszterfilmes alműfajba, minthogy a főszereplő meggyötört pár egyenes vonalú szökési történetben végül sikeresen kereket old, megmenekül az őket üldöző rivális bűnözőktől. Ez a megmenekülés Oliver Stone filmjében is megtörténik ugyan, de itt a tét teljesen más. Míg a *Tiszta románccal* valóban egy szenvedélyes románccal történetét meséli el, a *Született gyilkosok* cselekményvilága és hősei végig idézőjelben vannak, Tony Scott filmjének hús-vér emberként ábrázolt főszereplőivel szemben Oliver Stone antihősei egydimenziós, gyil-kolásra és ösztönökre redukált sablonok, akik mindent azért tesznek, mert a kultúripar ezt várja el tőlük. Azaz végső soron ezek a szerelmesek nem is menekülnek – menekülésük, szabadulásuk csak a film végén kezdődik. „Ha most futni hagyunk, olyanná válunk, mint te” – mondja Mickey Wayne-nek az utolsó jelenetben, mielőtt Mallory-val agyonlőné a csalódott riportert. Mickey és Mallory végig a média rabjai voltak (kezdve a „sorozat-élet” epizódjaitól a börtön-epizódokon át az utolsó jelenetig) – nem menekültek, hanem a stratégiát keresték, hogyan lehetne véget vetni a „menekülő szerelmesek” romantikus sémájának, és megkezdeni a valódi menekülést. A valódi menekülést, ami már a film cselekményvilágán és a média kameráján kívül zajlik.

Tehát Oliver Stone a *Született gyilkosok*ban a médiakritika végett forgatja ki a „menekülő szerelmesek” sémát, és megmutatja, hogy mindez, amit a nézők láttak, csupán fikció volt, melyből a főszereplőknek sikerült megszöknie. Ezzel pedig rámutatott arra, amit Marcuse és Althusser is állított: a technikai totalitarizmusban, a fogyasztói társadalomban működő hazugságipart leplezte le. Vagyis, hogy a média Ideologikus Állam Apparátus, a „menekülő szerelmesek” sablon pedig csak egy ideológia, egy séma, mely azt a fals médiaálmot közvetíti, hogy a tévéshowkon keresztül egyéniséggé lehet válni.

IV. Martin Scorsese: A Wall Street farkasa (2013)

Martin Scorsese *A Wall Street farkasa* című filmjében is meg van ugyanaz a határsértési motívum, mint a *Született gyilkosok*ban. Scorsese műve szintén a média, a kultúripar valóságghamisító jellegére mutat rá.⁴⁴ Egyik, a film végi jelenetsorban a főszereplő Jordan Belfortot egy reklámfilmbe ábrázolja a rendező, melyben különféle, „egykori ügyfel”-ek szólalnak meg, mitizálva a sok pénzt csaló és tőkét felhalmozó, nagyot bukó brókert. Néhány snitt erejéig a koncepció működik, a befogadó azt hiszi, hogy egy valódi sikerfilmet lát (Scorsese még a tévé képkivágását is imitálja), azonban az egyik látványos beállítást az FBI emberei szakítják meg, feldöntve a kamerát, és leszerelve, bilincsbe verve az addig szinte félistenként ábrázolt, önmagát mindenhatónak

⁴⁴ Egyébként a film sok hasonlóságot mutat Oliver Stone *Tőzsdecápák* című, szintén a brókervilágról szóló drámájával.

képzelő pénzembert. Azaz ebben a jelenetsorban szintén megtörténik a transzgresszió, melynek révén egy csapásra összedől a brókermítosz, illetve derékba törik Belfort karrierje. Tehát a reklámgépezet ideologikussága és konstruált, fals mivolta itt is láthatóvá válik ebben a rövid, pár perces szekvenciában.

Mint Adorno és Horkheimer kifejtik, a reklám összeolvad a kultúriparral. Eleve ugyanaz a termék számtalan helyen megjelenik, minden épületen vagy plakáton mechanikusan megismétlik a reklámokat. A reklám a hatékonyság parancsa alatt pszichotechnikává, a leghatékonyabb becsapási metódussá válik. A lényeg az ellenszegülő vagy szórakozottnak képzelt ügyfél lehengerlése. Így a reklám totalitárius jelszóvá válik.⁴⁵ Scorsese művének említett jelenete, illetve maga *A Wall Street farkasa* is erről szól: a reklámról, a – végső soron – „nem létező” eladásáról, az ellenálló ügyfelek lehengerléséről, a vásárolók becsapásáról.

„Ezt a filmet a szabályozatlan pénzvilág okozta frusztráció szülte” – nyilatkozta a rendező.⁴⁶ *A Wall Street farkasa* a brókervilágot mutatja be tulajdonképpen ugyanazokkal a módszerekkel, mint amilyenekkel Martin Scorsese népszerű gengszterfilmjeiben (*Nagymenők* [Goodfellas, 1990], *Casino* [1995]) dolgozott. Azaz a klasszikus gengszterfilmes „felemelkedés – bukás” (rise-and-fall) séma működik ebben a filmben is, csak éppen itt nem fegyverek ropognak, hanem a telefonvonalak izzanak, és a tőzsdemanipuláció jelenti a hatalomszerzést. Vagyis Scorsese gengszterekként ábrázolja brókereit.

„A gengszter egész élete során arra törekszik, hogy mint individuum érvényesítse önmagát, hogy a tömegből kiemelkedjen; és mindig azért veszít, azért hal meg, mert individuum, mert személyiség; az utolsó lövedék visszaveri, és végül kudarcra kárhoztatja” – írja Robert Warshaw, a gengszterfilm-elméletet megalapozó kritikus.⁴⁷ Warshaw végső soron ugyanazt állítja a klasszikus gengszterfilmekkel (*Kis Cézár* [Little Caesar, 1931], *A sebhelyesarcú* [Scarface, 1932]) kapcsolatban, mint Adorno, Horkheimer vagy Marcuse a technikailag determinált tömegtársadalommal kapcsolatban. A klasszikus gengszterfilmek világában Warshaw szerint az „amerikai álm” kritikája válsul meg:⁴⁸ A szürke tömeg egyéniség nélküli tagját azzal a reménnyel kecsegtetik, hogy nagyobb ember válhat belőle, hogy felemelkedhet, hogy individuum lehet. Azonban, mint Adorno és Horkheimer is kifejtette, a kirívókat, az ellenszegülőket, a forradalmárokat – márpedig a gengszter bizonyos értelemben lázadó – leszerelik, semlegesítik, vagy gazdasági tehetetlenséggel sújtják. Így a gengszter bukása egyúttal a kapitalizmus metódusainak,

⁴⁵ ADORNO-HORKHEIMER, *A kultúripar*, *Im*, 198-199.

⁴⁶ <http://variety.com/2014/film/news/martin-scorsese-on-wolf-of-wall-street-i-wanted-to-make-a-ferocious-film-1201070801/>

⁴⁷ Robert WARSHAW, *A gengszter mint tragikus hős*, = BALOGH Gyöngyi, szerk, *Kommunikációelméleti szöveg-gyűjtemény III. Tömegfilm*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1979, 179.

⁴⁸ *Im*, 175-181

illetve ideológiáinak (felemelkedés, karrierlehetőség, munkához, vagyoni gyarapodáshoz, magántulajdonhoz való jog stb.) bukása is.

A *Wall Street farkasa* szatirikus formában, de ugyanerről beszél. Mint Scorsese kifejtette, a valóban létező Jordan Belfort memoirja alapján filmjében e „siker – bukás” történeten keresztül a tőkés rendszer egyik alappilléret jelentő tőzsde és a brókervilág mocskát kívánta bemutatni. *„Nézzük csak meg ezeket a fiatalembereket, és azt, hogy mit is jelent nekik az amerikai álom. Minden csak a felhalmozásról szól, és arról, ami neked a legjobb, nem számolva azzal, hogy tevékenységed hogyan befolyásolja a többi ember életét.”* – fejti ki Scorsese a kapitalizmus már Marx által is megfogalmazott kritikáját.⁴⁹ Azaz, mint azt Jordan Belfort történetén keresztül láthatóvá válik, a világgazdaságot meghatározó felső tízezer csupán a tőkefelhalmozással, a magánérdekeivel törődik – mint azt Marx is megállapította. Mark Hanna, Belfort tulajdonképpeni mentora egy, még a történet elején folytatott cinikus beszélgetésükben kifejti, hogy miről is szól ez az egész. A bróker feladata valójából nem más, mint átvinni az emberek pénzét a saját zsebébe. Mark szerint a Wall Street tulajdonképpen nem is létező entitás, nem hoznak létre semmit, nem építenek semmit, és nem is adnak el semmit. A lényeg pusztán a pénzüszszegek transzformációja, az egyéni gyarapodás. A brókervilágban – mint azt Martin Scorsese műve állítja – minden a csalásról, a rábeszéléstől, a rafináltságról és az eladhatóságról szól. Ennek szignifikáns szimbóluma a toll és annak árusítása. Belfort a történetben többször is visszatér ehhez a témához, és módszereit azzal oktatja, hogy „tanítványait” ráveszi, próbáljanak meg eladni neki egy tollat. Teljesen átlagos, szabvány íróeszközzel van szó – vagyis gyakorlatilag értéktelen mindenki számára, hiszen bárhol kapható és lecserélhető (mint a kultúripar termékei Adorno-Horkheimer és Marcuse szerint). Ám, mint azt Belfort kifejti: mégis eladható, megfelelő reklámmal és szöveggel. Vagyis ismét Marx, Adorno-Horkheimer és Marcuse tételeihez hasonló állítások tűnnek fel ebben a hollywoodi szatírban. A kultúripar működés módja rajzolódik ki ebben, miszerint valójából csak teremtett, fals szükségleteket szolgál ki a fogyasztói társadalom, a fogyasztók csak azt hiszik, hogy szükségük van az adott árucikkre, melyet a tőkés termelő konstruál meg a tőkefelhalmozás, a haszonszerzés, az egyéni gyarapodás reményében.

Emellett Scorsese műve szintén jól példázza Marcuse a fogyasztói társadalommal kapcsolatban alkotott egydimenziós ember-fogalmát. A *Wall Street farkasa* időfelbontásos szerkezetű, a már meggazdagodott Jordan Belfort monológjával kísért montázsszekvenciával nyit. Ebben Belfort bemutatja, mit ért el, ki is ő. Számtalan drága autót, luxusvillát halmozott fel, s prezentálja szőke, modellalkatú, az újságok címlapjairól visszaköszönő fizimiskával rendelkező feleségét, illetve a néző bepillantást nyerhet perverz szexuális életébe, és drogfogyasztási szokásairól is információkat kaphat.

⁴⁹ <http://www.scmp.com/lifestyle/arts-culture/article/1425248/martin-scorsese-explains-why-wolf-wall-street-goes-extremes>

Ám ezeken kívül csak annyit tud meg a befogadó Jordan Belfort öndefiníciója alapján erről a brókerről, hogy furfangos és bármit el tud adni. Vagyis egydimenziós ember, akinek identitását fogyasztási cikkek határozzák meg, mintegy ezek kiterjesztéseként létezik. Már nem is maga az ember, hanem a hozzá kapcsolódó áruk, termékek, eszközök a főszereplők.

Mindez jól látható, tovább fokozódik Jordan Belfort fejlődéstörténetén, járműhasználatán keresztül. A történet elején, a montázsszekvenciában egy helikopterrel próbál leszállni, de karrierje kezdetén még csak busszal járt munkahelyére, ahol ő is ugyanolyan „alkutya” volt, mint *A sebhelyesarcú* Tony Camonte-ja. Ám ahogy egyre inkább előrejut karrierjében, ahogy átveszi a vezetői pozíciót, egyre drágább járműveket szerez – sárga Porsche-t, majd fehér Ferrarit, helikoptert és jachtot. Érdekes módon pont az őt nevelő édesapjától kap „marxista kritikát”, azaz, hogy már nem tudja hova halmozni pénzét, mégsem tud leállni, mégsem vonul vissza, hogy kikerüljön az FBI vizsgálódásának centrumából. Jordan Belfortnak nemhogy profitja van, hanem egyenesen nem tud már mit kezdeni pénzével, nem tudja mibe befektetni: unalmában drogozik, összetöri kocsiját, baleseteket okoz, de nem tud leállni. Ugyanolyan géppé, önkéntelenül mozgó automatává vált, mint Chaplin karaktere a *Modern időkben*. Hiába jutott el a csúcsra, és pihenhetne, elvonulhatna élete végéig, akár a klasszikus gengszterek, Belfort sem tud leállni, mert begyakorlott sémák szerint, a kapitalizmus ideológiája szerint egyre csak többet és többet akar. Képtelen kikerülni ebből az automatizmusból – és nem is nagyon akar. Csak az említett jelenetben füleli le az FBI, és kénytelen leülni 22 hónapot a börtönben. Ami után csak tovább tanítja módszereit.

De nemcsak Belfort, hanem a többi karakter is ugyanilyen egydimenziós, esztelen fogyasztó és tőkefelhalmozó. Belfort barátja és feleségei is pusztán árucikkek. Belfort elhalmozza feleségeit ékszerekkel, de igazából mindegyikük csak státusszimbólum, akár *A közellenség* (Public Enemy, 1931) főhősének asszonya. Ha már nem tudja kellőképp kifejezni vagyonának mértékét a nő, Jordan Belfort egyszerűen lecseréli őt, mint egy kabátot vagy egy kocsit. A nő tárgyává válik, a nő itt csupán ugyanolyan eldobható áru, mint amilyen a kultúripar kicserélhető, könnyen helyettesíthető, futószalagon gyártott termékei. Ráadásul mindegyik női karakter „jól megcsinált”, a divatipar és a reklámpar sémái szerint összerakott (smink, festett haj, plasztikázott test stb.) egydimenziós bábu.

S hogy műfaji értelemben *A Wall Street farkasa* hogyan működik szubverzív alkotásként? Miként a *Másolatok*, úgy Scorsese filmje is több műfajt magába foglal. Egyfelől a klasszikus gengszterfilm sémáját követi le. Ami az 1930-as évek előtti, és az 1934-es Hays-kódex utáni idők gengszterfilmes alműfajaihoz (G-Men filmek, „Káin és Ábel” történetek) képest maga is szubverzív, éppen a Warshaw által elemzett kritikai attitűd miatt (az „amerikai álom”, a kapitalizmus ellentmondásainak felszínre hozása), s azért, mert

a gengszter ebben a „felemelkedés és bukás” történettípusban nem javul meg, morálisan nem igazul meg (mint például Joseph von Sternberg *Vasemberében* [Underworld, 1927] vagy Raoul Walsh *A viharos húszas évek* [The Roaring Twenties, 1939] című művében), hanem kitartva elvei mellett, szembeesegülve a kapitalista társadalom államapparátusával (rendőrség) csúfos halált hal. Ennyiben Belfort is klasszikus gengszter: nem vonul vissza, nem hajlandó „megtérni”, s bár nem ölik meg, de kényszerrel szerelik le, és hallgattatják el. Azaz ezzel a gengszterfilmes sémával Scorsese arra irányítja a figyelmet, hogy a rendszer jó ideig csak figyel, engedi, hogy elérjen az egyén egy bizonyos szintre, hogy megízlelje a sikert, de a megfelelő pillanatban lecsap, és kettétöri a karriert.

Másfelől pedig *A Wall Street farkasa* satíra, mely műfaj a komédia, a bohózat társadalomkritikus, szubverzív változata. Martin Scorsese sokszor kapta meg a kritikát, hogy műve valójából átesztétizálja azt a hihetetlen amoralitást, ami a filmjében látható. Ám Scorsese ezellen hevesen tiltakozott, és éppen azt hangsúlyozta, hogy műve a satirikus stilizáció segítségével pont, hogy eltávolítja a nézőtől, karikaturisztikussá teszi Jordan Belfortot és társait. *„Remélem, hogy a filmek a világot jobb helyé képesek tenni. Ha visszatekintek az olasz neorealizmusra, az is képes volt változtatni, bizonyos fajta szánalmat ébreszteni a korábbi ellenségek iránt. A film megváltoztatta egész Olaszországot, az egész kultúrát.”* – állítja Scorsese *A Wall Street farkasá*-val kapcsolatban.⁵⁰ Tehát Scorsese itt is, e satirikus kvázi gengszterfilmjében is azért mutatta be ezt a „felemelkedés és bukás”-történetet, hogy rávilágítson a kapitalista fogyasztói társadalmak hibáira.

Konklúzió

„Mindenesetre, ahogy az alávetettek mindig is komolyabban vették az uralmon levőktől származó morált, mint azok maguk, úgy ma a becsapott tömegek jobban rabjai lesznek a siker mítosának, mint maguk a sikeresek. Megvannak a maguk kívánságai. Tévedhetetlenül ragaszkodnak ahhoz az ideológiához, amellyel leigázzák őket. A nép komisz szeretet aziránt, amit elene elkövetnek, még elébe is siet a hatóságok okosságának. Felülmúlja a Hays-Office rigorizmusát, mint ahogy nagy időkben még magasabb instanciákat hívott ki maga ellen, szítva a törvényszéki terrort.” – írja az Adorno-Horkheimer szerzőpáros a kultúriparról, illetve az azt fenntartó liberális ipari társadalomról.⁵¹ Azonban, mint az a fenti elemzésekből is kiderült, s a négy, különféle korszakból kiválasztott film reprezentálja, Hollywood bár ennek a fals mítoszokat teremtő kultúriparnak a része, sőt, legjelesebb képviselője,

⁵⁰ <http://www.scmp.com/lifestyle/arts-culture/article/1425248/martin-scorsese-explains-why-wolf-wall-street-goes-extremes>

⁵¹ ADORNO-HORKHEIMER, *A kultúripar*, Im, 162.

azonban évtizedről évtizedre kitermel magából olyan alkotókat és alkotásokat, melyek ellentmondanak Adorno és Horkheimer állításainak. Illetve egyetértnek a marxista kritikusok (Marx, Marcuse, Adorno-Horkheimer és Althusser) azon téziseivel, melyek rámutatnak a kapitalista fogyasztói társadalom problémáira. A *Modern idők* és a *Született gyilkosok* a társadalom peremvidékén élő kitalált szemszögéből ábrázolja a kizsákmányoló termelői rendszert, illetve a médiagépezetet, míg a *Másolatok* és *A Wall Street farkasa* éppen a felső tízezer zárt világába, titkaiba enged betekinteni, felfed-ve az egyéni érdekeket, melyek a kapitalizmust irányítják. Ám végső soron mind a négy film állítása az, amit Herbert Marcuse is leír a társadalmat kontrolláló totális technikai establishmentről, mely szabványosított, egydimenziós embereket termel és szolgál ki, s az egyén a géppel, az állattal, az árucikkkel kerül egy szintre.

Hollywood persze jelenleg abban a stádiumban van, mint az 1934-1946 közötti, Adorno és Horkheimer által elemzett korszakban: a stúdiórendszer oligopóliuma helyreállt, a stúdiók pedig a kultúripar logikája szerint ontják magukból szabványosított termékeiket. Jelenleg a bárgyú, üres látványt centrumba helyező szuperhősfilmek a legkelendőbbek, és az olyan egyedibb, társadalomkritikusabb alkotások, mint a *Joe* (2013) vagy a *Fogságban* (Prisoners, 2013) legfeljebb csak Hollywoodon kívül készülhetnek el. Azonban, mint azt az 1929-1934, az 1950-1980 közötti időszak példája mutatja, az „Álomgyár”-nak keresztelt stúdiórendszernek igen is vannak ciklusai, mikor nyitottabbá válik a kapitalizmus marxista jellegű kritikáira. S azért a konzervatívabb, stabilabb időszakban is fel-feltűnnek rendszerkritikus filmek, mint a *Született gyilkosok* vagy *A Wall Street farkasa*. Azaz kár lenne elhamarkodottan adorno-i és horkheimeri kijelentéseket tenni, miszerint Hollywood egységesen és mindenkor az üres, gondolkodást elfojtó szórakoztatást szolgálja. Inkább célszerű lenne párhuzamosan futó, konformista és nonkonformista tendenciákat elkülöníteni a hollywoodi filmtörténetben.





Lénárt András

Isten és a Caudillo nevében

Vallás, egyház és film a spanyol diktatúrában

Francisco Franco tábornok Spanyolországában (1939–1975) a hatalom két fő pillérének a hadsereg és a katolikus egyház számított, ezek értékrendszere minden esetben alapvető szempontként jelent meg. A kormányzó Nemzeti Mozgalom mellett két olyan tényezőt jelentettek, amelyek fontos szerepet kaptak a döntéshozatalban.¹ A spanyol államberendezkedés stabilitását szavatoló katonaság érzékenynek mutatkozott minden olyan rezdülésre, amely a rendszert megingathatta. A katolikus klérus a rezsim másik fő támaszát adta; missziójuk a katolikus lelkek védelme minden káros, őket esetlegesen tévútra terelő hatástól. A tábornok (*a Caudillo*) valláshoz való viszonyulása nem egyértelmű; bár a rezsim „lelkét” egyértelműen a katolikus egyház kezébe adta („testét” pedig a hadseregébe), okkal feltételezhető az is, hogy a diktatúra *nemzetikatolicizmusa* inkább egy minden társadalmi csoportot összefogó és mindenki felett uralkodni képes konstrukciót hozott létre, ahol a vallás és az egyház inkább csak eszközként szolgáltak a tábornok számára a céljai eléréséhez. A kulturális élet alakításában szintén fontos pozíciókat töltöttek be az egyházi személyek és szervezetek, így az egyik legtöbb figyelemben részesülő művészeti ág, a filmművészet sem mentesülhetett a vallási szempontú kontroll alól.

A diktatúra és az egyház

A spanyol polgárháborúban a felkelő katonai erők saját állításuk szerint Isten, a katolicizmus és a spanyol nemzet nevében fogtak fegyvert a demokratikus kormány ellen. A katolikus egyház kezdettől fogva feltétlen támogatásáról biztosította a nacionalista erőket, a Spanyolország legmagasabb egyházi tisztségeit betöltő személyek pedig sorban a lázadók mellé álltak. XI. Pius pápa egyik enciklikájában szintén védelmébe vette a Keresztes Háborúnak

¹ A Franco-diktatúra ideológiai hátteréről lásd: LÉNÁRT András, *A „felsőbbrendű” hispán faj és a konstruált ellenségkép viszonya a Franco-diktatúrában = Egyén és politikai gyakorlat*, szerk. GÓZSY Zoltán – VITÁRI Zsolt, Pécs, 2013, 241-254.

nevezett felkelést, amelyet a vatikáni álláspont szerint a „nemzetiek” az egész világot veszélyeztető kommunista túlkapások ellen folytatnak.² Ugyanakkor a katolikus egyház a köztársaságiak, azon belül is leginkább a kommunista és anarchista csoportok iránt táplált ellenérzése nem volt alaptalan, az őt előjogaitól és korábban élvezett kivételezett helyzetétől megfosztó köztársasági időszakban egyházellenes erők számos kolostort és templomot felgyújtottak, papokat és apácákat zaklattak és gyilkoltak meg.³ A vallás- és egyházellenes attitűd tehát egy létező probléma volt a 30-as évek elejétől kezdődően, így az 1936-ban kirobbant spanyol polgárháború részben joggal (ugyanakkor a végletekig eltúlozva) egészült ki vallási elemekkel.

A korábban végbement szekularizációhoz képest ellentétes folyamatok indultak meg az országban a diktatúra idején, állam és egyház ismét összefonódott, bár a kettő nem ugyanazon a szinten helyezkedett el; a katolikus szervezetek alárendelt, de kétségtelenül fontos szerepet játszottak. Az egyház döntő szót kapott a társadalmi élet számos területén, így az oktatásban és a karitatív tevékenységben is. A nemzeti szintre emelt katolicizmus, az ún. nemzetikatolicizmus (ami nem azonos a nemzeti katolicizmussal) lett tehát a rezsim egyik legfőbb jellemzője. Megkezdődött a korábban lerombolt vagy megrongált templomok és kolostorok újjáépítése, a katolikus egyház számos szervezetet alapított karitatív céllal, és megsokszorozódott a vallási jellegű könyvkiadók, napi- és hetilapok, valamint rádióadók száma is. A spanyol társadalom mindennapjait katolikus szellemben szervezték újjá, „hirtelen” megnőtt a csodák és jelenések száma, amelyekről a napilapok azonnal tudósítottak. A papok jelen voltak minden társadalmi intézményben, hogy segítsék, egyúttal pedig szemmel is tartsák a nép felett alapvető befolyással bíró folyamatokat. Az egyház munkáját és a rezsim társadalom- és kultúrpolitikáját támogatta a Propagandisták Nemzeti Katolikus Szövetsége (ACN de P) is.⁴ Az 1909-ben a jezsuiták által alapított szervezet célja kezdettől fogva az volt, hogy az országot a katolicizmust irányelveként követő, mélyen vallásos személyek irányítsák, a lakosságot pedig vallási szellemben neveljék. Menyiségét és minőségét tekintve is tekintélyes anyagi és szellemi háttér állt a szövetség mögött, idővel már saját napilapokkal, folyóiratokkal, oktatási intézményekkel, kiadókkal, országos hálózattal rendelkezett. Miután a Nemzeti Mozgalomban eleinte nagy súlyt képviselő, ám a fasizmussal és nácizmussal egyértelműen szimpatizáló Falange párt a második világháborút követően

² XI. PIUS, *Divini Redemptoris...*

Elérhető: http://www.vatican.va/holy_father/pius_xi/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19031937_divini-redemptoris_en.html (letöltés ideje: 2015. 11. 08.)

³ Erről is ír: José Javier ESPARZA, *El terror rojo en España*, Madrid, Ed. ALTERA, 2007.

⁴ Az ACN de P történetét bemutatja (a Franco-korszakra koncentrálna): Mercedes MONTERO, *Cultura y comunicación al servicio del régimen, Historia de la ACN de P entre 1945 y 1959*, Ediciones Universidad de Navarra, 2001.

háttérbe szorult, az ACN de P kötelékébe tartozó politikusok kulcsszereplőivé váltak az új kormányoknak, több esetben miniszteri tárcát is kaptak. A rezsikommunikációs folyamataiban és propagandatevékenységében döntő szerepet játszottak az 50-es évek végéig, ekkor pedig a szintén katolikus Opus Dei szervezet vált a legbefolyásosabb erővé.

A katolikus vallás és egyház hegemoniája az élet minden területére kiterjedt. Kizárólag az egyházi esküvőt tartották elfogadhatónak, a köztársaság idején végbement polgári házasságkötéseket és válásokat visszamenőleg is érvénytelenítették, így sok elvált személy hirtelen ismét házassá vált, a házasságok egy része pedig egyedülállóvá. Az istenkáromlás üldözendő cselekedetnek, a házasságtörés pedig Isten ellen való vétkeknek számított, az egyházi cenzorok szigorúan vették a filmek elbírálása során is az ezekre utaló jeleket. A fiatalok társasági élete és megjelenése felett is igyekeztek szigorú kontrollt gyakorolni, püspökök és alacsonyabb rangú egyházi személyek újságcikkeket és könyveket írtak az elvárt viselkedésről, öltözködésről: a párok mit nem tehetnek az utcán, a nyilvános helyeken és a moziban, a strandon milyen típusú fürdőruhákat viselhetnek, illetve milyen táncokat illeszthetnek be a táncestekbe.⁵ Az 50-es évek végétől megélénkülő, Spanyolországba irányuló turizmus azonban legyőzte a társadalom felett morális szempontból ellenőrzést gyakorló egyházi méltóságok ellenérzéseit, a külföldiek tetteivel kapcsolatban a hatalom rendszerint már szemet hunyt.

A spanyol katolikus egyház és a film

Mivel a filmet a rezsik az egyik legfontosabb művészeti ágának és befolyásolási eszköznek tartotta, az egyház megkülönböztetett figyelmet szánt a mozgóképnek is. A cenzúra ennek egyik, de nem kizárólagos aspektusát adta. Alapvetően a filmet elítélendő szórakozási formának tartották, egy spanyol püspök szavaival élve: „... a film a legnagyobb sorscsapás, amely a világot érte”.⁶ Pamplona püspöke hozzátette, a mozi az oka annak, hogy az emberiség alámerült az erkölcsi fertőben, ezért hatalmas szolgálatot tennének az emberiség számára, ha kétnaponta legalább egy filmszínházat porig égetnének; ez a megváltó tűz szabadítaná fel a lelkeket.⁷ Ha egy, az egyház által kifogásolt művet mutattak be a moziban, a vasárnapi misét celebráló pap nyíltan felszólalt ellene, leendő nézőit isteni büntetéssel fenyegette, a katolikus ifjúsági szervezetek tagjai pedig a vetítésre érkező nézőket a mozik ajtajában fenyegették kiátkozással. 1948-ban egy katolikus hetilapban közzétették egy

⁵ Rafael ABELLA, *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1996, 50-51.

⁶ Idézi: Luis Alonso TEJADA, *La represión sexual en la España de Franco*, Barcelona, Caralt, 1977, 124.

⁷ Enrique GONZÁLEZ DURO, *El miedo en la posguerra*, Madrid, Oberon, 2003, 224.

teljes, „speciális” ima szövegét, amely Jézushoz könyörög azon eltévelyedett, beteg lelkű, műveletlen emberekért, akiket rabul ejtett a mozi sátáni ereje, és akiket „szarkasztikus eufóriában tart ez a szellemi tuberkulózis”.⁸ Később már megváltozott az alapvető egyházi hozzáállás, bár 1967-ben Las Palmas püspöke még úgy nyilatkozott, hogy Isten által kirótt kötelesség megtagadni a feloldozást mindenkitől, aki részt vesz a helyi filmfesztivál erkölcsstelen vetítésein (ugyanis az itt bemutatott filmek egyikében egy ruhátlan nő is látható volt).⁹

Az 50-es évek második felére az egyház számára is világossá vált, hogy a film egy létező, sokak által kedvelt, így megkerülhetetlen szórakoztatási forma, ezért új módszerekhez folyamodott. A katolikus szemléletet nem a film ellenében, hanem annak segítségével próbálták közvetíteni a társadalom felé. A már korábban is létező, filmművészeti témájú körlevelek és újságcikkek továbbra is fennmaradtak, valamint két katolikus szellemben született filmes folyóirat is elindult. Ezek, amellett, hogy továbbra is figyelmeztettek a veszélyekre, morális és filozófiai kérdéseket tárgyaltak, és most már az olvasók figyelmébe is ajánlották az elfogadhatónak vélt műveket.

Természetesen nem a spanyol katolikus egyház volt az egyetlen, amely a filmre gyanakvással tekintett. A francia egyház és a film viszonyának esetében négy fázis is elkülöníthető, ez a felosztás pedig kisebb időbeni eltérésekkel Spanyolországra is alkalmazható. Az első fázisban (a kezdetektől 1914-ig) veszélytelen szórakoztatási formának tartották, majd a másodikban (1914-1925) kifejezetten káros médiumnak. A harmadik szakaszban (1925-1940) átértékelték a filmet, és igyekeztek a közönséget irányítani, majd a negyedik fázisban (1945-1960) már megpróbálták azt a saját hasznukra fordítani, és a katolikus filmklubok mellett megjelent a katolikus filmgyártás is.¹⁰ Az alapvetően negatív viszonyulás azonban a második világháború után is megfigyelhető lesz, XII. Pius pápa még 1949-ben is kifejti, hogy a fiatalok esetében a filmek a szellemi hanyatlás okozói.¹¹

A film és a katolikusok című kötetet¹² talán a katolikus egyház hivatalos állásfoglalásának is tekinthetjük a filmművészet témájában, ahol egyházi személyek és katolikus írók szubjektív hangvétellő, ugyanakkor a tudományosság álcáját magukra öltő tanulmányokban járták körül a filmet. Megvizsgálták

⁸ Idézi: Alicia SALVADOR MARAÑÓN, *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a Viridiana. Historia de UNINCI, una productora cinematográfica española bajo el franquismo*, Pozuelo de Alarcón, Egeda, 2006, 80.

⁹ José María GARCÍA ESCUDERO, *La primera apertura. Diario de un director general*, Barcelona, Editorial Planeta, 1978, 49.

¹⁰ Michel Lagrée francia nyelvű kategorizációját spanyolul összegzi: Corinne BONAFOUX, *Los católicos franceses ante el cine: ensayo de una historia del público católico = El cine cambia la historia*, szerk. Julio MONTERO – Araceli RODRÍGUEZ, Madrid, Ediciones Rialp, 2005, 213.

¹¹ *Uo.*, 216.

¹² *El cine y los católicos*, Madrid, Editorial Aldecoa, 1941.

a filmek lehetséges veszélyeit, üzeneteit, művészeti és technikai oldalát, potenciális hasznát az oktatásban és a katolikus propagandában. Összegyűjtötték a kérdésben korábban megnyilvánuló pápák, különböző nemzetiségű bíborosok és püspökök véleményét a moziról, valamint mellékelték a filmekről értekező, katolikus szellemiségű könyvek és folyóiratok bibliográfiáját öt nyelven. Felvázolták a lehetőségeket és a veszélyeket, elemezték a nemzetközi példákat, és nem határolódtak el egyértelműen a mozgóképtől, hanem megpróbálták kijelölni egy ideálisnak vélt követendő utat.

Bár az állam és az egyház szorosan együttműködött a társadalom formálásában és ellenőrzésében, ez a kooperáció mégsem volt mindvégig harmonikus: a társadalmi egyenlőtlenségeket látva az 50-es évek második felétől, mindenekelőtt a fiatalabb papi rétegek egy része, valamint a baszkföldi újjáéledő nacionalizmushoz kapcsolódó helyi egyházi képviselők az elnyomott rétegek felé fordultak, szolidaritást és együttérzést kértek a szegény rétegekkel, valamint közvetlen párbeszédet a hatalom és a társadalom között. Hasonló szellemben fogalmazta meg ajánlásait később az 1962-es II. Vatikáni Zsinat, így a spanyol egyházi személyek „ébredése” ennek előzményeként is értelmezhető. Ehhez persze szükséges volt a megfelelő politikai-társadalmi környezet is: a 60-as években a spanyol rezsim a nyitás, az *apertura* periódusába lépett, amelyben egy megengedőbb, toleránsabb légkör volt jellemző.

A diktatúra fennállása során a cenzori bizottságokban mindvégig az egyházi tagok számítottak a legaktívabb véleményezőknél; a levéltárakban és filmarchívumokban elérhető dokumentáció és cenzori jelentések alapján szembeűnő, hogy a forgatókönyvek szövegében az egyházi személyek találtak a legtöbb kivetnivalót, és a már elkészült (vagy külföldről importált) filmek jeleneteiben és dialógusaiban is változtatásokat követeltek. Sok esetben ezek a beavatkozások nélkülözték a racionalitást, és a végeredmény nevetségessé tette az egész filmet. Egy amerikai alkotás spanyol szinkronizálásához kapcsolódik a francói filmcenzúra legnagyobb, nemzetközi visszhangot kiváltó botránya, amelyet éppen a pap-cenzorok döntése okozott. Mivel a katolikus egyház nem tolerálta, hogy a filmvásznon házasságtörésre utaló jelek mutatkozzanak, a *Mogambo* (*Mogambo*, John Ford, 1953) című film kapcsán a Grace Kelly és Donald Sinden alkotta házaspárt a spanyol szinkron segítségével testvérpárrá változtatták¹³, így már kevésbé volt botrányos, hogy a feleség és a vadászt alakító Clark Gable karaktere között egyértelmű vonzalom alakult ki. Így mesterségesen kreáltak egy újabb problémát, de ezzel már senki sem törődött: ebben az új változatban számos jelenet erőteljesen a Kelly és Sinden karakterei (eredetileg házaspár, most testvérpár) között fennálló intim viszony meglétére utalt. Az irracionális spanyol filmcenzúrát jellemző visszatérő

¹³ Lásd a spanyolországi Alcalá de Henaresben található *Spanyol Kormányzati Levéltár* (*Archivo General de la Administración*; továbbiakban: AGA) alábbi jelzetű anyagait: Cultura, 36/03489-es doboz, 12723-as köteg és 36/03500-ás doboz, 13015-ös köteg.

megállapítássá vált, hogy a katolikus egyház számára valószínűleg elfogadhatóbb a vérfertőzés, mint a házasságtörés. Hasonló eljárás persze máskor is előfordult: az olasz-brit koprodukcióban készült *Rómeó és Júlia* (*Romeo and Juliet*, Renato Castellani, 1954) végét illetően az egyik egyházi cenzor úgy határozott, hogy a vágások és a szinkron segítségével „mindenáron meg kell akadályozni, hogy Júlia öngyilkos legyen”,¹⁴ így került *happy end* a klasszikus történet spanyol vásznakon látható változatának utolsó képkockáira. Még korábban a *Gilda* (*Gilda*, Charles Vidor, 1946) című amerikai film egy teljesen ártalmatlan jelenetét a pap-cenzor pedig azért vágatta ki a spanyol bemutatóra szánt kópiából, mert úgy vélte, hogy amikor a női főszereplő, Rita Hayworth leveszi a kesztyűjét, azzal valójában egy sztriptíz első mozdulatait valósítja meg, ami végül csak szándék szintjén marad¹⁵ (ez már csak azért is képtelenség, mert az akkoriban érvényben lévő hollywoodi Produkciós Kódex sem engedett volna meg ilyenfajta sugalmazást).

A nemzetikatolikus filmgyártás

Vicente Escrivá forgatókönyvíró a vallási témájú filmek állandó résztvevőjeként a nemzetikatolikus filmgyártás megkerülhetetlen személyévé vált, saját filmstúdiót is alapított Aspa P.C. néven. Egy 70-es években született visszatekintés így ír róla és a korszak vallási vonatkozású filmjeiről: „Ő az opportunista prototípusa, aki az éppen divatos témát használja fel, hogy a népszerű témából nyereséget kovácsoljon magának. Papokról, apácákról, csodákról és nemzetikatolicizmusról szóló filmjei a pseudovallásos művek legvilágosabb fokmérői, melyek tele vannak hatásvadászattal és jó szándékkal, de nélkülözik a legminimálisabb mélységet is, kizárólag a jegypénztárakra koncentrálnak, a legszomorúbb és leggyengédebb szentimentalizmus művelői”.¹⁶ Mindez annak a fényében is megfontolandó vélemény, hogy az ekkor még konzervatívnak és mélyen vallásosnak mutatkozó Escrivá a 70-es évek közepén kezdődő demokratikus átmenetben már a jóval több bevételt ígérő erotikus filmekre specializálódik.

Vallási tekintetben, valamint a kommunizmus és a felforgató csoportok elleni lelki-szellemi harc szempontjából a Propagandisták Nemzeti Katolikus Szövetsége (ACN de P) kulcsszereplőnek számított. Hasonlóan az aktív szerepet vállaló vallási szervezetekhez, az ACN de P számára is fontos volt, hogy befolyását kiterjessze minden kommunikációs eszközre. A társaság először a spanyol polgárháború éveiben (1936-1939) kezdte ellenőrzése alá vonni

¹⁴ AGA, Cultura, 36/03535-ös doboz, 13868-as köteg

¹⁵ Román GUBERN – Doménech FONT, *Un cine para el cadalso*, Barcelona, Editorial Euros, 1975, 57.

¹⁶ Ángel A. PÉREZ GÓMEZ – José L. MARTÍNEZ MONTALBÁN, *Cine español 1951-1978: diccionario de directores*, Bilbao, Mensajero D.L., 1979, 74-75.

a sajtót, majd a harcok után már azt tartotta legfőbb feladatának, hogy „a film erejét felhasználjuk Isten és a Haza szolgálatára”.¹⁷ A szervezet anyagilag támogatta az általa kiválasztott filmterveket; úgy vélte, hogy meg kell teremteni a spanyol nemzetikatolikus filmművészetet, mert „a külföldről országunkat előntő filmáradat sohasem fogja országunk érzéseinek és szokásainak nyelvét beszélni”.¹⁸ Az ACN de P és más katolikus csoportok önálló filmkészítésbe is kezdtek, ugyanis ráébredtek, hogy e tevékenységgel gazdasági haszonra is számíthatnak. Tehetőbb híveiket arra buzdították, hogy fektessenek be a filmgyártásba, hosszabb távon pedig egy befolyásos nemzetikatolikus filmgyártó vállalat alapjait készültek letenni. Az 1940-es évek végére azonban már egyértelművé vált, hogy ezek a csoportok nem lesznek képesek a gyártástól a bemutatáson át a terjesztésig minden területet felölelő vállalatot létrehozni, ezért inkább a már létező filmgyártó cégeken keresztül próbáltak nagyobb befolyásra szert tenni.¹⁹ Az Aspa P.C. és az *Ariel* társaság szorosan kötődött a katolikus szervezetekhez, míg a *Procusa*, a *Filmayer* és az *Exhibidores Unidos* az Opus Dei irányítása alá tartozott.²⁰ Az 1956-ban alapított *Valladolidi Vallási Filmhét* (*Semana de Cine Religioso de Valladolid*) biztosította, hogy a szakmához és a nézőkhöz is eljussanak a hazai és a nemzetközi filmgyártás vallásos témájú darabjai.²¹

A katolicizmus szellemében fogant filmek egy része szentek és apostolok életét mutatja be, míg más csoportja a vallás és az egyház segítségével jó útra terelt emberek történetét meséli el. Az alábbiakban három olyan művet ismertetünk, melyek története, témakezelése és ábrázolásmódja felvonultatja a korszak katolikus filmgyártásának jellegzetességeit.

A megváltás útján

Az Aspa P.C. katolikus filmstúdió első produkciója a *Félnótás* (*Balarrasa*, José Antonio Nieves Conde, 1950) volt. A főszereplő Javier (becenevén Félnótás) napjait a polgárháborús harcok során leginkább a szórakozás, a szerencsejátékok és az élvhajászat teszik ki. Egy este önmaga helyett egy társát küldi őrzőratba, akit halálos lövés ér, miközben Javier a társaival kártyázik.

¹⁷ Mercedes MONTERO, *Cine para la cohesión social durante el primer franquismo = Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*, szerk. José-Vidal PELAZ – José Carlos RUEDA, Madrid, Ediciones Rialp, 2002, 177-178.

¹⁸ Uo. 180.

¹⁹ Carlos F. HEREDERO, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia/Madrid, Filmoteca Valenciana/Filmoteca Española, 1993, 78-82.

²⁰ Juan LÓPEZ – Enrique ARAMIS, *Religiosidad en el cine español en la década de los cincuenta*, Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, 2006, 28, 314.

²¹ Ma *Valladolidi Nemzetközi Filmhét* (*Semana Internacional de Cine de Valladolid - SEMINCI*) néven működik nagy sikerrel.



A Félnótás a történeteket isteni figyelmeztetésként fogja fel, és ez megváltoztatja szemléletét. Úgy dönt, hogy életét mostantól a világ és az emberiség megsegítésének szenteli, ezért a katolikus egyház kötelékébe lépve szeminaristának áll. Tanulmányai során a maximumra törekszik, szorgalmával és tudásával kiemelkedik a társai közül. Képzése végén mentora hazaküldi, hogy családjá és barátai körében is próbálja meg elfogadtatni új életét, valamint nézzen szembe a múltjával. Otthon egy ideig hitetlenkedve fogadják az új Javiert, aki segítségére siet a rászorulóknak, és megpróbálja helyes útra terelni a környezetét is. Saját családját, többek között illegális tevékenységbe keveredett testvéreit és szerencsejáték függő édesapját is igyekszik megmenteni a romlástól. Nagyrészt ez sikerül is, kivéve egyik lánytestvérét, aki a karjai közt hal meg gyónás után. Miután elrendezi otthoni ügyeit, pappá szentelik; az ünnepi eseményen a film minden fontosabb, pozitív mellékszereplője megjelenik, és kezet csókol Javiernek, aki korábban mindannyiuk életét jobbatéte valamilyen módon. A felszentelés után elbúcsúzik a családjától, barátaitól és misszionáriusként külföldre távozik. A film első és utolsó jelenete Alaszkában játszódik, ahol Javier egyházi szolgálatot teljesít, és egy fagyos vidéken reked; a cselekmény egy innen kiinduló visszaemlékezés. Az utolsó képen a főszereplő belenyugszik sorsába, felajánlja életét Istennek, és megbékélve várja a halált.

A Vicente Escrivá forgatókönyve alapján készült film a rezsim számára kedves két témát, a katonai és az egyházi vonalat vegyíti, bemutatja, hogy a két szervezet között könnyű az átjárás: aki a polgárháborúban a „nemzeti-ek” oldalán harcolt, békeidőben az egyház szolgálatában fejtheti ki hazafias

tevékenységét. A spanyol társadalom tisztelettel és bizalommal viseltetett a papok iránt: Javier új életét és tevékenységét – az első meglepetés után – támogatással fogadja környezete, régi harcostársai is segítik őt céljai elérésében. Ahogyan a katolikus témájú filmekben általában, a vallás mellett itt is lényeges szerepet játszik a család, mint a legalapvetőbb, legfontosabb értelme az emberi létnek. Javier testvérei továbbra is azt a kicsapongó és morálisan megkérdőjelezhető életmódot folytatják, amit régebben ő, ezért a címszereplő erkölcsi és családi kötelességének érzi, hogy megváltoztassa az életüket.

A *Félnótás*ban megjelenik egy olyan téma is, amely nem volt gyakori a rezsím ideológia által átítatott filmgyártásában: a bűnözés. A negatív szereplő, Santos a főhős testvéreit használja fel a törvénytelen üzleteihez, cserébe pedig anyagi támogatást nyújt a családnak. A főszereplő, bár többször is lehetősége nyílna rá, nem alkalmaz közvetlen erőszakot, mindent a hite szerint old meg – ez azonban nem tartja vissza attól, hogy trükkökkel, esetleg más személyeken keresztül mégis erőszakkal rendezze a helyzetet. A film indoklást a katolikus erkölcs és a szükséges nyers erő között megtalálja a középutat, mert – a mű érvelése szerint – a társadalom bizonyos rétegeiben még jelen van a romlottság, ez ellen pedig minden lehetséges eszközzel fel kell venni a harcot. A *Félnótás* ezzel intézményesíti az állam által alkalmazott katolikus erőszakot.²² Noha José Antonio Nieves Conde a rezsím rendezőjének tartják, a *Félnótás*ban és az 1951-es, a társadalmi igazságtalanságokat közelről vizsgáló *Barázdákban* (*Surcos*) is bemutatja, hogy Franco tábornok Új Spanyolországá közel sem tökéletes. Előbbi filmjében a vallás és az erkölcs még részleges megoldást hoz, utóbbiban már rendkívül negatív és pesszimista az összkép.



²² Matt LOSADA, *The Rebranding of Francoism's Originary Violence in José Antonio Nieves Conde's Balarrasa*, Romance Notes, 2011, Vol. 51, No. 2, 247-265.

Jelenések

A *Fatimai Szűz* (*La Señora de Fátima*, Rafael Gil, 1951) szintén az Aspa P.C. gondozásában született: a címbéli szűz 1917-ben megjelenik egy portugál falu három lakosa előtt, és intelmeket intéz hozzájuk. Bár ők megígérik, hogy senkinek sem szólnak erről, mégis mesélnék a jelenésről másoknak. A lakók nem hiszik el a történetet, a kommunizmussal szimpatizáló képviselőtestület perbe fogja őket, kiközösítik és bántalmazza is a szélhámosnak vélt társaikat. Portugália-szerte híre megy az állítólagos jelenésnek, majd a Szűz a megígért napon újra feltűnik, ezúttal már több ezer ember szeme láttára, hogy csodát tegyen. Az áldásnak így mindenki részesévé válhat.

Jóllehet elsősorban vallási filmről van szó, a történetben megjelenik a fennálló ideológia egy másik eleme is: a Szűz a film egy pontján kijelenti, hogy a Földön terjedő gonoszságért Oroszország a felelős, amelynek feltett szándéka, hogy elpusztítsa a katolikus vallást; a katolicizmus egyik földi célja Oroszország megtérítése kell legyen. A városvezetés azért akarja minden eszközzel elhallgattatni a jelenés első szemtanúit, mert szerintük a csoda híre gátolja a marxizmus terjedését.



Rafael Gil filmjével egy nemzetközi tendenciához csatlakozott, a lourdes-i jelenés a filmművészet több alkotóját is megihlette a 40-es és 50-es években. A *Fatimai Szűz* cselekményvezetésében számos hasonlóságot mutat a közel tíz évvel korábban bemutatott amerikai *Bernadette dalával* (*The Song of Bernadette*, Henry King, 1943), majd – szintén az Egyesült Államokban – egy évvel később elkészítették a *Fatimai Miasszonyunk csodáját* (*The Miracle of Our Lady Fatima*, John Brahm, 1952) is; ezek közül King változata bekerült a nemzetközi filmtörténet kiemelkedő darabjai közé is, de Brahm filmjét az utókor kevésbé tartja számon, Gil művére pedig elsősorban Spanyolországban emlékeznek.

Hat évvel később Luis García Berlanga elkészíti hasonló témájú filmjét *Csütörtöki csodák* (*Los jueves milagro*, 1957) címmel, ami részben azonos alaphelyzetet vázol fel, de szatirikus hangvétellel. A cenzúra drasztikus változtatásokra kényszerítette a rendezőt a vallásról és a csodákról szóló párbeszédekben²³, a forgatáson a vallási téma miatt állandóan jelen lévő pap-cenzor közel kétszáz oldalnyi megjegyzést fűzött az eredeti forgatókönyvhöz, végül pedig Berlanga engedélye nélkül az Opus Dei egyik rendezője, Jorge Grau kivágott és megváltoztatott számos jelenetet.²⁴ Bár a film cselekménye a sok beavatkozás miatt zavaros lett, Berlanga pedig szívből gyűlölte a kész alkotást, a végeredményből még most is egyértelműen látszik, hogy a film célja az egyház, a vallás és a fanatizált társadalom kritikája volt.



A gyermek és az isteni beavatkozás

Vajda László (Ladislao Vajda) filmrendező egy viszonylag sikeres magyarországi karrier után előbb Olaszországban, majd Spanyolországban próbált a helyi filmgyártás részesévé válni; utóbbi esetben mindezt sikerrel tette, 1952-ben megkapta a Katolikus Izabella Rend kitüntetését, 1954-ben pedig a spanyol

²³ AGA, Cultura, 36/03593-as doboz, 15750-es köteg.

²⁴ Antonio GÓMEZ RUFO, *Berlanga. Confidencias de un cineasta*, Madrid, Ediciones JC, 2000, 76.

állampolgárságot is. Ettől kezdve Vajdát már nem Spanyolországban dolgozó magyar emigráns filmrendezőként tartják számon, hanem spanyol alkotóként. Húsz filmet forgatott Spanyolországban, néhányat ezek közül koprodukcióban más országokkal. Kezdetben olyan projekteket kapott, amelyek tematikája sok hasonlóságot mutatott a magyar munkáival, a későbbiekben pedig több műfajban is kipróbálta magát, a melodramáktól egészen a bűnügyi filmekig, és gyakran működött együtt a spanyolországi magyar filmes emigráció többi tagjával. Az 1950-es évek elejéig készült műveiben kitapintható az olasz neo-realizmus és más európai filmes áramlatok hatása is.

Karrierjének csúcspontjához 1955-ben érkezett a *Marcelino, kenyér és bor (Marcelino pan y vino)*²⁵ című munkájával. Ez a mű kivételt képez Vajda addigi filmjeivel szemben, ez ugyanis egy több szempontból is kiemelkedő darab, messze nem csak igazodás a hasonló zsánerű filmekhez, vagy a közkedvelt témák ismételtetése, másolása (ami Vajdánál előfordult korábban és szép számmal a későbbiekben is). Kapcsolódik a gyermekfilm vonulatához, amely akkoriban nagy népszerűsége tett szert, a vallási téma pedig az egész történetet átöleli. Ezek a filmek nem gyermekeknek szóló művek voltak, hanem az egész család számára kikapcsolódást nyújtó munkák, amelyek végkifejlete általában morálisan igazolható. Egyfajta példabeszédek a hispán ember „jó-ságáról” és a gyermeki ártatlanságról. A főszerepben mindig egy csodagyerek (*niño prodigio*) áll, aki gyönyörűen énekel (ez alól éppen Marcelino a kivétel), a tradicionális és vallási motívumokat felvonultató zenei betétek a cselekmény szerves részét képezik. Vajda újjáteremtette ezt a műfajt a szóban forgó darabbal. Címszereplővé megtette Pablito Calvót, aki ezzel a szerepével az egyik elsőszámú gyermekszínészé vált. A film hatalmas sikert aratott, nemcsak Spanyolországban váltotta be a hozzá fűzött reményeket, de ez lett a korszak külföldön is legnépszerűbbnek számító spanyol filmje. Ez a siker tette Vajdát Spanyolország egyik legkedveltebb rendezőjévé, a *Marcelinót* pedig ma is minden generáció ismeri, mindenekelőtt az idősebb korosztály, amely ma is meghatározó filmélményeként tartja számon.

Egy 1952-ben íródott könyvet alapul véve, valamint már a középkorban is ismert történetek és legendák vegyítésével született meg a film. Egy kasztíliai kolostorban élő szerzetesrend befogadja a csecsemő korában magára hagyott Marcelinót. A papok nevelik fel, igyekeznek megválaszolni neki az élet legfontosabb kérdéseit, és közben akarva-akaratlanul asszisztálnak gyermeki csínytevéseihez is. A kisfiú azonban szeretne többet tudni a származásáról, a legnagyobb vágya, hogy megismerje édesanyját. Az egyháziak tiltása ellenére felmegy a padlásra, ahol egy olyan Krisztus-szoborra talál, amely életre kel. Az Úr fia kapcsolatba lép Marcelinóval, ismétlődő beszélgetéseik során Jézus örökérvényű bölcsességekkel ajándékozza meg a fiút, ő pedig ezt azzal viszonzza, hogy titokban kenyeret és bort visz neki. A gyermek vágya, hogy

²⁵ 2015-ben Magyarországon is kiadták a filmet DVD-n, ekkor már az új *Vigasztaló Marcelino. Kenyér és bor* címen.

halott édesanyjával találkozzon. Krisztus, hálából Marcelino jóságáért, teljesíti a kérést: magával viszi őt az édesanyjához a Mennybe. A szerzetesek ezzel akkor szembesülnek, amikor rátalálnak Marcelino élettelen testére a szobor mellett.



Vajda filmjének főbb üzenetei a katolikus eszményképhez és a spanyol politikai hatalom felfogásához is maradéktalanul igazodnak, melyek akár a film kulcsfogalmaiként is megfogalmazhatók: gyermeki ártatlanság, a katolikus egyház kegye, isteni beavatkozás az ember életébe, az anyai szeretetre való sóvárgás. A kisfiú olyannyira megszállottja a szülő iránti vágnak, hogy Krisztus teremtőjével is meg akar ismerkedni. A szobor megelevenedésével Marcelino Istennel is kapcsolatba kerül, isteni csodaként értelmezhető, hogy a keresztre feszített szobor kommunikálni kezd egy halandóval, valamint magával viszi lelkét a Túlvilágra. A „szobor” és a gyermek viszonya előbb barátivá, majd családiassá válik, Krisztusban Marcelino egy számára addig ismeretlen apafigurára lel.

Az Aspa P.C. további produkcióinak központi témája szintén a vallás, a szentek élete és a csodás jelenések. A stúdió és az elsőszámú forgatókönyvíró (Vicente Escrivá) mellett közös elem, hogy a filmek rendezői gyakran ugyanazok a személyek (például Rafael Gil). Ilyen volt az Isten és a kiszolgáltatottak megsegítése érdekében énekesnői karrierjét feláldozó, élete végéig apácaként szolgáló *Rettenthetetlen nővér* (*Sor Intrépida*, Rafael Gil, 1952) címszereplőjének bemutatása, a vidéki bányászokat ért igazságtalanságok ellen fellépő papról

szóló *Isten háborúja* (*La guerra de Dios*, Rafael Gil, 1953) és a Jézus történetét Júdás szemszögéből elmesélő *Júdás csókja* (*El beso de Judas*, Rafael Gil, 1954). Más katolikus szellemiséget képviselő stúdiók műhelyéből került ki az 1939-ben a köztársasági zónában kivégzett és ezzel mártírrá vált terueli püspök halálát megfilmesítő *Közel az éghez* (*Cerca del cielo*, Domingo Viladomat, Mariano Pombo, 1952), a mexikói gyermekkórus spanyolországi utazásáról és santiagoói zarándoklatáról szóló *A dicsőség csarnoka* (*El pórtico de la gloria*, Rafael J Silva, 1953) vagy a madridi lakosok és a Három Királyok találkozá- sát bemutató képzeletbeli történet, *A béke hírnökei* (*Mensajeros de paz*, José María Elorrieta, 1957).

Természetesen több, rendkívül szerteágazó műfajú és tematikájú spanyol film is tartalmaz erőteljes vallási-katolikus elemeket. Érdemes kiemelni ezek közül egy magyar vonatkozású alkotást: a *Mielőtt a kakas szólban* (*El canto del gallo*, Rafael Gil, 1955) egy magyar pap a kommunista Magyarországon kerül életveszélybe, valamint hitéleti és lelkiismereti válságba, megváltást pedig kizárólag a halál hozhat számára.²⁶

A Franco-diktatúra utolsó évtizedében csökkent a filmpolitikára nehezedő nyomás, a filmrendezők már bátrabban és szabadabban nyúlhattak különböző témákhoz. Ahogyan a nemzeti történelem propagandisztikus tálalása is háttérbe szorult, úgy a vallási témájú filmek száma is csökkent. A közönség ugyanis, amint lazulni kezdtek a szabályok és korlátozások, olyan (spanyol és külföldi) filmekre váltott jegyet, amelyek valóban érdekelték őt, és nem kötődött hozzájuk semmilyen ideológiai, vagy a mindennapi életet és gondolkodást befolyásolni kívánó üzenet. Ez nem azt jelentette, hogy a spanyol társadalom eltávolodott volna a katolikus vallástól és egyháztól, mindössze annyit, hogy a moziban valami másra, a hivatalos vonaltól eltérőre vágytak.



²⁶ A spanyol diktatúrában forgatott magyar témájú filmekről lásd: LÉNÁRT András, *Spanyol hungarikum: A Budapest-Barcelona tengely*, Filmvilág, 2014, 6, 26-29.



FILM ÉS IDŐ



Dömötör Szabolcs

Independencia

Lav Diaz néhány filmje kapcsán...

Az emberek azzal a szabadsággal, ami az övék, nem tudnak, vagy nem akarnak élni. Azoknak az erőknél sem tudnak ellenállni, melyek a szabadságukat el akarják bitorolni, aminek következtében saját szabadságukról sem tudnak többé szabadon rendelkezni. Mivel nem képesek szembe szállni azzal a hatalommal, ami az ő saját szabadságukról való szabad rendelkezést elbitorolja, alávetetteké válnak, és ezzel generációról generációra adományozódik át a tudás: nincsen saját szabadságom. Idővel pedig csak sejtésként marad meg, hogy egykor ez másképpen lehetett. Vagy még úgy sem. Idővel kialakul az a kollektív képzet, hogy a szabadság hiánya a dolgok rendje szerint való. Erre gyakran mitikus magyarázatokat adnak.

Ha valaha tudta is az ember, hogy miért létezik, mi létének értelme, ma erősen bizonytalan. A modernitás az értelemben és a történelemben bízik. Lav Diaz filmjeit látva úrrá lesz rajtunk a kétely. A történelem Diaznál fenyegető, az értelem nemkülönben. Három filmjére szeretnék utalni. Az *Evolution of a Filipino Family*-re, és két utolsó játékfilmjére, a *Norte, the End of History*-ra és a *From What Is Before*-ra.¹

Az *Evolution* két szegény filippínó család életét mutatja be egy konkrét történelmi időszakban. A film 1972 és 1987 között játszódik, amikor Ferdinand Marcos, Fülöp-szigetek elnöke szükségállapotot vezet be. Olyan kivételes helyzetben éltek a filippínó emberek ebben az időszakban, amiben állampolgári jogukat semmisnek tekintik. Diaz az idő legnagyobb részében a földművelő családra irányítja a figyelmünket, az ő mindennapi küzdelmeiket láthatjuk, banális epizódokat valós időben. A történelmi eseményekről archív felvételekből értesülünk, ezeket a film különböző pontjain játssza be a rendező, hol hosszabban, hol rövidebben. Ezek az epizódok a film többi részéhez képest stilárisan, időkezelésükben feltűnően különböznek. Rossz minőségű, kapkodó kézi kamerás felvételek számolnak be néhány meghatározó történelmi eseményről, így Benigno Aquino (Marcos politikai ellenfele) meggyilkolásáról vagy az 1986-os forradalomról, ahol megdöntötték Marcos uralmát. Utóbbi bekapcsolódik a film fiktív történetébe, de a többi esetben azt tapasztaljuk, hogy a konkrét történelmi-politikai események valósága nem érinti a szereplők valóságát.

¹ A címeket angol fordításban közlöm.



Evolution of a Filipino Family - 2004

A két valóság nem metszi egymást, bár az egyik valóság képes betörni a másikba. A hatalom ugyanis a saját valóságát fogadja csak el, és ezt kívánja érvényesíteni egyedüli valóságként.

Diaz stratégiája feltárja a hatalom működését, és annak mediális közvetítettségét. Itt azokra a rádióadásokra utalok, amelyeket a karakterek rendszeresen hallgatnak. Ez voltaképpen egy rádiós szappanopera, amelyet kétféleképpen ábrázol Diaz. Egyfelől látjuk a főszereplő család tagjait, ahogy pihenés közben nap mint nap hallgatják. Ezek az adások tagolják az egyébként lassan folyó időt. Másfelől látjuk a rádióstúdióban a színészeket, ahogy eljátsszák az egyes jeleneteket és szituációkat. Diaz mind az archív felvételeknél, mind a szappanopera készítését dokumentáló felvételeknél a médium hatalmát prezentálja. Az archív felvételek azért kerülnek a filmbe, mert Diaz hisz a dokumentumképek igazságértékben, tehát úgy gondolja, hogy ezek a felvételek képesek felmutatni az igazságot konkrét történelmi események esetében, és képesek arra, hogy felülírják a történelem hivatalos változatát, amit a hatalom szignált. Ugyanezt gondolja a fikció képeiről, ott azonban nem a közvetlen látvány tárja fel az igazságot (ez esetben nem a történelmi igazságot), hanem – ha úgy tetszik – a képek összessége, tehát a műalkotás egésze. A szappanopera esetében azért nézhetünk hosszán a kulisszák mögé, hogy lelepleződjön annak manipulációra épülő technikája, az, hogy az egész az érzékek tudatos és elrendelt megtévesztéséről szól. A szappanopera kilépést, menekülést jelent az állandó nélkülözésből, a nincstelenségből, nem ad lehetőséget arra, hogy a hallgató a saját életére és helyzetére képes legyen reflektálni.

Az állítás, miszerint az ember, aki egész nap keményen dolgozik, munkája végeztével másra sem vágyik, csak egy kis kikapcsolódásra, nem több mint a hatalom hazugsága, egyben a hatalom eszköze arra, hogy saját pozícióját konzerválja. Ez Diaz életének és munkásságának talán legfontosabb állítása, de erre a szöveg második részében, amelyben Diaz stílusát elemzem, még visszatérek.

A *Norte* nyomatékossítja Diaz nézeteit. Úgy indul, mint egy újabb *Bűn és bűnhődés* adaptáció: Fabian, a fiatal és rendkívül tehetséges joghallgató szabadidejét kocsmákban, kávézóknak való filozofálgatással tölti. Fabian az eszes üresség embere, akinek nincs igazi erkölcsi támasztéka. Egyik este egy esdeklő nőt lát a helyi uzsorás házában, ahova egyébként ő maga is járni szokott. Megszánja a nőt, pénzt ad neki, néhány nappal később pedig meggyilkolja az uzsorást és annak lányát. A gyilkossággal azonban Fabian helyett Joaquin vádolják meg, annak a nőnek a férjét, akit korábban Fabian megszánt. Joaquin Fabian előtt már járt az uzsorásnál, ahol a kialakult vita során, végső elkeseredésében elkezdte fojtogatni. Ez már elég bizonyíték az igazságszolgalatás számára: életfogytiglanra ítélik.



Norte, the End of History - 2013

Fabianban a lelkiismeretből fakadó bűntudat nem alakul bűnbánattá. Eltörli saját történetét, minden kapcsolatot, végül belemerevedik az időbe. Joaquin nem követte el azt a bűnt, amiért börtönbe zárták, azonban ő képes bűnbánatot gyakorolni. A bűnbánat a rabságból a szabadságba vezet, Joaquin pedig egy szimbolikus jelenetben képessé válik túllépni téren és időn.

Diaz egy beszélgetés során elmesélte a film címének a történetét.² A *Norte*-t ott forgatták, ahol Ferdinand Marcos valaha élt (a család mind a mai napig itt él), Fabian karaktere pedig egyértelműen Marcosról lett mintázva, aki szintén kiváló jogászként indult. A filippínó nép számára Ferdinand Marcos jelentette a történelem végét, Fabian karakterében pedig ott rejtőzik egy leendő diktátor.

Diaz eddig utolsó játékfilmje* a *From What Is Before* egy kis, elszigetelt faluban játszódik, az 1970-es évek legelején, és a szükségállapot bevezetésével ér véget. A film legelején az ismeretlen narrátor hangja bejelenti, hogy amit látni fogunk, az emlékeiből származik, az események valós eseményeken alapulnak, a karakterek mintájául valóságos emberek szolgáltak. A falu életét, különös, tisztázatlan események zavarják meg. Házak égnek le, tehenek halnak meg, furcsa hangokat hallanak az erdőből. Az eseményekről kiderül, hogy nem misztikusak vagy megmagyarázhatatlanok, hanem történetiek, és előre kiszámítottak. Diaz saját gyermekkorának emlékeit dolgozta fel. A már szinte tökéletesre csiszolt stílus ragyogóan ábrázolja azt, ahogy hatalom manipulálja az emberek érzékelését. A film végén kiderül, hogy a hatalom embere épült be a falusiak közé, tehát visszamenőleg értelmezhetjük a gyanús eseményeket. Diaz filmjének igazi érdeme egyrészt az, ahogy a képi világ révén bevonja a nézőt, aki így osztozik a falusiak valóságérzékelésében, másrészt, ahogy a látszólag eseménytelen cselekményből logikus és hátborzongató konklúzióként következik a szükségállapot bevezetése.



From What is Before - 2014

²<http://www.lafuriaumana.it/index.php/29-archive/lfu-17/16-michael-guarneri-militant-elegy-a-conversation-with-lav-diaz>

* 2016 február 18-án, a Berliini Filmfesztiválon lesz Lav Diaz új filmjének, *A Lullaby to the Sorrowful Misteries*-nek a bemutatója. [szerk. megj.]

A rendszer ellen

Lav Diaz korszerűtlen alkotó. Célja nem kevesebb, mint az intézményesített világ legyőzése, a „rendszer” lebontása, saját népének felemelése. Ennek érdekében megteremtette saját moziját, ami teljesen független, csak a saját szabályai vonatkoznak rá. Egyfajta szellemi keresztapja lett az „új filippínó filmnek”, olyan fiatal alkotókra hatott nézeteivel, mint Raya Martin, Khavn De La Cruz vagy John Torres. Diaz alighanem legnagyobb példaképe Lino Brocka, aki a hetvenes években küzdött a Marcos rezsim ellen: filmjei addig tabunak számító témákat dolgoztak fel és szociálisan érzékenyek voltak. Brocka nevelőnek is tekintette magát, nevelőnek, aki kineveli saját közönségét. Diazra elsősorban ezzel a szemlélettel, és nem esztétikai értelemben hatott. Olyannyira tiszteli, hogy az *Evolution*ben Brocka megjelenik archív felvételeken és fiktív jelenetekben is felidézi szellemét (ezekben a jelenetekben az 1991-ben elhunyt Brockat egy filmkritikus alakítja). Diaz számára tehát a filmkészítés politikai tett, és hisz abban, hogy egy film képes változtatni a dolgok menetén, vagy ha a dolgok menetén talán nem is, de az egyes emberek szemléletén mindenképpen. Diaz mikor forgat, akkor is kívül áll, rendkívül alacsony költségvetésből gazdálkodik (egy átlagos magyar film költségvetésének a töredékéből), a filmeket nem filmstúdiók finanszírozzák, hanem különböző pályázatok útján jut hozzá. Saját felszereléssel dolgozik, kizárólag eredeti helyszíneken, és saját stábbal, ami általában a barátaiból áll. Filmkészítési módszerei szoros összefüggésben állnak stílusával.

A jellegzetes Lav Diaz snittben egy embert, vagy embereket látunk sétálni, valahonnan a kép mélyéről jönnek, meglehetősen lassú tempóban, a snitt pedig azzal ér véget, hogy kisétálnak a kép előteréből. A mélységi kompozíció alakítja a legtöbb beállítást, és nagyon gyakori, hogy az egyes mozgásokat valós időben látjuk. A kamera pedig legtöbbször statikus, ha mozog, akkor többnyire svenkel. Diazt az ún. „lassú film” vagy „kontemplatív film” alkotói közé sorolják.³ A legtöbb kritériumnak valóban megfelel, számára kedves alkotói között találhatjuk Tarr Bélát, Hou Hsiao-Hsient vagy Andrej Tarkovszkijt. Ő is a modernizmus minimalista formáinak örököse. A legtöbb jelenetben a fontos eseményeket nem látjuk. A képen kívüli tér kulcsfontosságú Diaz kompozícióiban, ha azonban látjuk az eseményt, akkor általában pont a „lényeg” előtt vág. Egy jellemző példa legutóbbi filmjéből: a kép előterében egy öregember egy padon ücsörög, a háttérben pedig felismerjük azt az közeledő alakot, akit már a megelőző snittben is láthattunk, ahogy a falu felé tartott. Nem tudjuk ki ez a férfi, és mit akarhat, ezért feszülten várjuk, hogy odaérjen az öregemberhez, hátha kiderül végre róla valami. A körülbelül másfél perces jelenet azonban véget ér, amint az ismeretlen férfi megszólítja az öreget. A következő beállításban a falu egyik lakója figyel, ahogy ugyanez a férfi beköltözik a szomszéd házba,

³ A lassú filmről lásd: VINCE Teréz, *Nézem, érzem - Tarr Béla, a „lassú mozi” és a befogadói folyamat*, Filmszem, 2012/2, 5-20.

kilétéről még mindig nem tudunk semmit.

Rengeteg a holt idő a filmjeiben. Nagyon jellemző, ahogy a nézés aktuálisát kiemeli. Ebben leginkább Tarr hathatott rá. Gyakran fordul elő, hogy ablakból látunk történéseket, a képek keretezése sokszor hangsúlyos, a nézés, a figyelés, a leskelődés a filmjeiben tematikusan is megjelenítődik, kiváltképp igaz ez korábban említett filmjére, a *From What Is Before*-ra, amiben egy kis közösségen kezd eluralkodni a paranoia. Sok jelenet nem szól másról, minthogy egy ember követ egy másik embert. Diaz egyáltalán nem használ filmzenét, és majd minden filmje fekete-fehér, snittjeinek átlaghossza szélsőségesen magas. Ugyanakkor, szemben a kontemplatív film legtöbb alkotójával, filmjei konkrét történelmi időben játszódnak, bizonyos történelmi események egyértelmű hangsúlyt kapnak. Szereplői a filippínó nép sorsát, érzéseit szimbolizálják, de ezzel együtt hús-vér figurák, akik nincsenek elidegenedve sem a környezetüktől, sem a másik embertől általában. Stílusát szokták még neo-neorealizmusnak is címkézni. Ez találó, ha arra gondolunk, hogy Bazin miben látta a neorealizmus valódi újdonságát. Bazin számára „a neorealizmus a valóság egy új formáját jelentette, amelyet szétszórtnak, elliptikusnak, vándorlónak vagy kóborlónak tartott, és amely szándékosan lazán összefűzött tömbökkel és lebegő eseményekkel dolgozik”.⁴ A kóborlás megjelenik szó szerint is a filmekben, elég, ha csak a legfontosabb kóborló alakra utalok, Raynaldora, az *Evolution*-ből.

Diaz filmjeinek legfeltűnőbb sajátossága mégsem a lassúság, hanem extrém hosszúságuk. Kovács András Bálint a *Sátántangó* kapcsán írja: „Tarr radikális gesztusa kihívás volt az európai filmkultúrát kedvelő mozinézőnek. Mintha sokterápia segítségével akarná visszavezetni ahhoz a felismeréshez, hogy mi az igazi filmművészet. (...) A hét és fél órás hossz válasz a felületes, gyors reakciókra és szubliminális hatásokra épülő mai filmstílusra. (...) A *Sátántangó* minden elemében szélsőségig menő ellenpontja annak a fejlődésnek, ami a kilencvenes évek filmkultúrájában elindult, és ma az uralkodó tendenciának tekinthető”.⁵ Ha a *Sátántangó* radikális gesztus volt, minek nevezzük Lav Diaz életművét? A fordulópontnak számító *Batang West Side* óta filmjei átlagosan 363 percig tartanak. A leghosszabb, az *Evolution* közel 11 órás, de több kilenc órás filmje is van. A legendás amerikai filmrendező, Sidney Lumet a filmkészítésről szóló könyvében rámutat arra, hogy a filmek hosszáról való döntés sem pusztán kreatív vagy művészeti kérdés, sőt erről általában nem is az alkotók döntenek: „... a legtöbb stúdió azt írja elő, hogy a film futási ideje két óránál nem lehet hosszabb. Emögött gazdasági okok állnak, hiszen a stúdió és a mozitulajdonos is abban érdekelt, hogy egy nap minél több előadás legyen”.⁶ Diaz nem az európai filmkultúrával szemben alkot, hanem

⁴ Idézi Deleuze, Gilles DELEUZE, *Az idő-kép*, ford. Kovács András Bálint, Bp., Palatinus, 2008, 5.

⁵ Kovács András Bálint, *Tarr szerint a világ*, Filmvilág, 2001/12, 12-13.

⁶ Sidney LUMET, *Hogyan készül a film?*, ford. GECSÉNYI Györgyi, Bp., Európa, 1997, 184.

a klasszikus stúdiórendszer, a filmgyár ellenében. Karrierje elején, első néhány filmjét ebben a rendszerben forgatta. A forgatási szisztéma a következő volt: hét napot kapott a film előmunkálataira, szintén hét napot a forgatásra, és újabb egy hetet az utómunkákra. A vágásnál is vérre menő vitákat folytatott a producerekkel.⁷ Diazban ez olyan mély nyomot hagyott, hogy filmjeit a *Norte* kivételével stúdióktól teljesen függetlenül készítette, a filmek gyártásában nem vesz részt más producer. Filmje nélkülöznek bármilyen kompromisszumot, Diaz még ahhoz sem ragaszkodik, hogy filmjeit csak mozik vetítsék (ez egyébként is ritkán fordul elő fesztiválok kivételével), támogatja a filmjei online hozzáférhetőségét és szimpatizál a kalózzal. Nem tudja elfogadni, hogy egy filmnek legfeljebb két és fél órának szabad lenni, mert szerinte ez csak olyan konvenció, amit gazdasági-hatalmi érdekek határoznak meg. A függetlenség a filmkészítés folyamatára is vonatkozik, amelyet Diaz „organikusnak” nevez. Ez azt jelenti, hogy engedi érvényre jutni a véletlent. Már a film forgatásának megkezdése előtt odautazik a helyszínre, hogy felmérje a viszonyokat. Ha lát valami érdekeset, akkor az könnyen bekerülhet a filmbe. Az egyik filmjének forgatási szünetében, reggeli kávézás közben meghallotta, amint néhány helyi arról beszél, hogy közeledik a vihar. Diaz arra gondolt, hogy a vihar képei jól illeszkednének a filmjébe, és el is képzelte azonnal egy jelenetet. Felhívta a két főszereplőt, mindketten elfoglaltak voltak, egyikük éppen elutazni készült. Diaz arra kérte őket, hogy tegyék félre teendőiket és jöjjenek el forgatni. A jelenetet végül felvették és be is került a filmbe. Hasonlóan fontos volt a tájfun pusztította táj a *Death in the Land of Encantos* forgatása idején.

Végül szeretnék röviden visszatérni Diaz legnagyobb vállalkozására, a 11 órás *Evolution of a Filipino Family*-re. A filmnek heterogén a képi világa. Részint az archív felvételek miatt, részint mert többféle nyersanyagra forgatták (super 8-as és super 16-os filmre, videora, később pedig digitális kamerát is használtak), a munkálatok több mint tíz éven át folytak, néha több éves szünetekkel. A pénzhiány nagyon megnehezítette a készítését, Diaz azonban hajthatatlannak bizonyult. A film több szálon és több idősíkból játszódik, látszólag szabálytalanul ugrálva a síkok között. A történet során karakterek tűnnek el, eltűnésük pedig nincs megmagyarázva. Ha nem is gondolunk a forgatás körülményeire, akkor is adódhat kézenfekvő magyarázat, hiszen a film, - ahogy fentebb már írtam - a szükségállapot idején játszódik, amikor emberek váratlan eltűnése mindennapos tapasztalat volt. A hirtelen ugrások állandóan bizonytalanságban tartanak minket, sokáig nem derülnek ki egyértelműen a viszonyok vagy egyes szituációknak az okai. A hosszú beállítások, az eseménytelen, banális epizódok kimerevítése kapcsán Diaz részben önéletrajzi magyarázattal szolgál. A filippínók így élik az életüket. Ő maga is ebben nőtt fel, tíz kilométert kellett az iskoláig sétálnia és ugyanennyit vissza minden hétköznap, Diaz időérzékelése tehát egy sajátos közegben formálódott.

⁷ Erről és Diaz életéről bővebben: <http://www.pinoyfilm.com/lav-diaz-a-portrait-of-the-artist-as-a-filmmaker>

Ebben a filmben is, amint sok másokban, főszereplői vidéken élő földművelők. A saját földjükön dolgoznak, csak annyit termelnek, amennyire szükségük van, illetve olyan mértékben értékesítik a javukat, amiből szerényen meg tudnak élni. Tehát kívül állnak a kapitalizmus által szabályozott időn. Ugyanakkor a hosszú beállítási stílussal Diaz azt is szeretné elérni, hogy a nézők másfajta tudatállapotba kerüljenek.⁸ Emellett az is érvényes, amit Jacques Rancière ír az abszolút látásról Tarr Béla filmjei kapcsán. „A relatív látás eszközként fogja fel a látványt, és a cselekmény kibontakozásának szolgálatába állítja, az abszolút látás megadja a látvány számára szükséges időt, hogy kiváltsa sajátos hatását”.⁹

Az *Evolution* kapcsán gyakran emlegették Tarr *Sátántangóját*, és Erich von Stroheim *Greed* c. híres némafilmjét. Diaz művének „aranyláz” epizódja magától értetődően felidézheti Stroheim filmjét, ugyanakkor ennél is fontosabbnak tűnik Stroheim legendás koncepciója: filmje eredetileg 6-8 órán át tartott volna, producerek beszámolóí szerint Stroheim szinte minden mozgást valós időben filmezett le, és a holt időt ábrázoló jeleneteket is megtartotta volna - mint tudható a felvételek jelentős része megsemmisült, hosszú időn keresztül csak a 140 perces változat volt látható, mígnem egy négy órás helyreállított verzió is forgalomba került (azonban az eredetihez képest még ez a verzió is csak torzónak tekinthető). Még két alkotást említenék: az egyik Ken Jacobs, amerikai avantgárd filmes több mint 50 évig készülő *Star Spangled to Death* c. munkája, amely terjedelmében (hat és fél óras), és sok tekintetben szemléletében is rokonítható Diaz művével; a másik pedig Hamvas Béla *Karneválja*, amely „férceltsége”, szabálytalansága, beavatás jellege és elképesztő kiterjedése miatt is eszünkbe juthat. Csakúgy, mint Hamvas besorozhatatlan, sehova sem illő könyvében, Diaz gigantikus filmjében is van valami mélyen megrendítő. Botrányos alkotás, amely megsérti a korszellemet.

⁸ Ebben hasonlít Morton Feldmanra, a XX. század második felének jelentős avantgárd zeneszerzőjére, aki pályafutásának kései szakaszában két olyan vonós négyest komponált, amelyek szokatlan hosszukkal tűntek ki. A *String Quartet (II)* hat, míg a *For Philip Guston* öt óras volt. Aki végigülte ezeket a darabokat, azok beléptek egy új tudatállapotba. Alex Ross, *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2007, 367.

⁹ Jacques RANCIÈRE, *Utóidő, Tarr Béla filmjeiről*, Bp., Múcsarnok, 2013, 19.

Piti Emőke

Schruff Milán

GÁRDOS PÉTER FILMJE

Hajnali láz

A szerelem lett
a végzetük



MÁR
A KÖNYVES-
BOLTOKBANI!

DECEMBER 17-TŐL A MOZIKBANI!

A TIVOLI FILM-PLUSZ BEMUTATJA A GÓTAFILM INTERNATIONAL ES A MIKI ZACHAR PRODUCTIONS KOPRODUKCIÓJÁBAN
GÁRDOS PÉTER FILMJE
KOVÁCS LEHÉL, PETRIK ANDREA, MÁTÉ GÁBOR, GYABRONKA JÓZSEF,
SCHERER PÉTER, FÖLDES ESZTER ES GILA ALMAGOR SZEREPLÉSÉVEL FORGATÓKÖNYV GÁRDOS PÉTER JELMÉZ JÁNOSKUTI MÁRTA VÁGO FIERS ÁDÁM ZENE PACSAY ATTILA HANG TÓZSÉR ATTILA
LÁTványTERVEZŐ HORGAS PÉTER KÉP SEREGI LÁSZLÓ HSC LINE PRODUCER TÓTH ANDRÁS PRODUCER SZEKERES DÉNES KOPRODUCÉREK CHRISTER NILSON, MIRIAM ZACHAR

f /acompanyhungary

f /hajnalilaz

#hajnalilaz



FOCUSFOX
gotlands filmfond



MNF
Magyar Nemzeti Filmalap



Swedish
Film Institute



Tizenkét éven
aluliak számára
nem ajánlott

12

Farkas György

Interjú Gárdos Péterrel

A Hajnali láz rendezőjével

Fgy: Tudomásom szerint ennek a történetnek az volt a menete, hogy először elkészült az első forgatókönyv, aztán a regény, majd végül a film. Az első forgatókönyvhöz képest sokat változott a történet, mire film lett belőle?

GP: Nagyon sokat. Az első forgatókönyv változat, ha lehet így fogalmazni, igen primitív volt. Abból a lelkesedésből született, hogy gyorsan „továbbadjam” a történetet. Ez tulajdonképpen reflex. Talán mindenki így kezdi. Minden esetre nekem sok-sok év kellett ahhoz a felismeréshez, hogy egyedül nem célszerű forgatókönyvet írni. Szükségeltetik valaki, akiről visszapattansz. Tehát vagy ketten íjátok azt a könyvet, vagy beszervezel magad mellé valakit, aki folyamatosan ráébreszt, hogy hosszú út vár még rád. Ezt a valakit általában dramaturgnak hívják, és nem árt, ha hibátlan minőségérzékkel rendelkezik. Nekem roppant szerencsém volt, hogy a kezdetek kezdetén rátaláltam Bíró Zsuzsára. Megtanulhattam tőle, hogy a forgatókönyv olyan, mint a ceruza, állandóan hegyezni kell.

Így volt ez a *Hajnali láz* esetében is.

Az első változatban még benne volt apámnak a gyermekkor, és anyám holokauszt-történetéből néhány megrázó pillanat. Például a *Hajnali láz* első címe *Sugárzás* volt, ami szintén egy szimbolikus cím választás, egyrészt a röntgen sugárzásra utalt, másrészt a szerelemre, arra sugárzó valamire, ami árad a szerelmesekből. Jelenetek szerepeltek benne a Bergen-Belsen-i koncentrációs táborban, sőt többé-kevésbé meg szerettem volna örökíteni anyám 12 napos vagonútját is. Ez az első változat egy flashback-szerűen építkező, impresszionista történet volt, amelyben a szerelem a második rész tetőpontjaként szerepelt. Fogalmazhatjuk ma már úgy, hogy ismerkedtem a szüleimmel, de elsősorban az apámmal. Róla a halála után olyan dolgokat tudtam meg, amelyek alapvetően megváltoztatták a róla való képet. Az első forgatókönyv ezt tükrözte. Aztán persze jöttek a dramaturgiai megfontolások, úgy az ötödik változatnál már nagyjából tudtam, mit is szeretnék.

A regény más mérlegelések mentén megszületett. Egyébként soha nem volt ilyen ambícióm. A forgatókönyvnek az a sajátossága, hogy egy csomó dolgot elnagyol. Például azt írom, hogy 32. jelenet, Kórház, reggel. Esetleg tudhatom, hogy miképpen néz ki egy svédországi kórház 1945 őszén, de a forgatókönyv műfajában nincs értelme ezt leírni. Tehát nem idézem meg a kórtermek hangulatát, a falak színét, vagy hogy hány ember ül a folyósón.

A regényben viszont rá voltam kényszerítve, hogy foglalkozzam a részletekkel. A forgatókönyvben az a specifikus, hogy csak utalásokat tartalmaz. És amikor csatlakoznak a munkatársak, a díszlettervező, a jelmeztervező, az operatőr, majd belép a folyamatba a színész, akkor egyszer csak egyre többet tudsz meg a helyzetről. És szép lassan, mire eljön az első forgatási nap, minden összeáll.

Itt viszont, mikor már megszületett a forgatókönyvből az ötödik változat, kiderült, hogy összedőlt a magyar filmfinanszírozási rendszer. Tele voltam dühvel és daccal. Úgy döntöttem, ha nem csinálhatom meg a forgatókönyvet, hogy akkor megírom a bennem meglévő filmet. És ez lett a *Hajnali láz* regényváltozata.



HAJNALI LÁZ / FEVER AT DAWN / GRYNINGSFEBER / חום בלילה by Peter Gárdos © All Rights Reserved. Photo by Peter Horgas, Hungary

Fgy: Voltak olyan konkrét elemek, amik a regényből kerültek a végső filmbe? Amik az eredeti forgatókönyvben nem szerepeltek, de aztán a regényben igen és végül ezen az úton kerültek a filmbe?

GP: Inkább fordítva. Inkább kikerültek regénymotívumok a filmből. Mert úgy éreztem, hogy nem férnek bele. Egyrészt azért, mert a filmnek időkorlátja van. Nagyjából 100 perc. Például nagyon szerettem a regényben Köves Klára figuráját, aki a regény egy pontján megjelenik az avestai táborban. Apám, sok más lány mellett, egy ideig még Klarával is levelezett, illúziókat ébresztve benne. Ez az ambivalens találkozás sajnos végül nem került bele a filmbe.

Másrészt voltak dramaturgia érvek, amelyek mentén új jelenetek, sőt, új figurák kerültek a történetbe. Szándékaink szerint drámaibb, több feszültséget hordozó sztori született filmen.

Fgy: Sajátos helyzet, hogy egy regényadaptáció esetében az író is és a rendező is ugyanaz a személy. Milyen módszerek, szempontok szerint válogattál a regényből, hiszen a regény szavakkal dolgozik, míg a film elsősorban képekkel, szóval milyen koncepció szerint döntötted el, hogy mekkora teret adsz a filmben a narratív elemeknek és mik lesznek azok, amiket csak filmnyelvi eszközökkel oldasz meg?

GP: Azt tudni kell, hogy miután ez a könyv megjelent, utána adtuk be megint a forgatókönyvtervet az akkor már újjászervezett Filmalaphoz és több mint két évig folyt a fejlesztése. Bizonyos szálakat élesebbé változtattunk. Például Gold Judit figuráját. Ő a regényben is ellenlábás, de a filmben emberileg elítélhetőbb manipulációkat találtunk ki neki, és lélektanilag is gondosabban indokoltunk.

Vagy sokan úgy érezték, hogy a halál árnyéka jobban rávetül apám figurájára, ha kitalálunk egy barátot, aki hasonló betegségben szenved, de aki a történet közepén bele is hal a tüdőbajába. Ő lett a Litzmannak elkeresztelt szereplő. És amikor végre elfogadták a forgatókönyvet, akkor még belépett két koprodukciós partner, akiknek szintén voltak szempontjaik. Van egy olyan része a filmkészítésnek, amikor már nem esztétikai megfontolások döntenek, hanem elkezdődik a kompromisszumok megkötése. Amelyekből igyekszik az ember minél jobban kijönni. Tehát hogy mondjak egy példát, megjelent a svéd produkciós partner és felkért konzultánsnak egy jó nevű, tapasztalt svéd forgatókönyvíró, Marianne Ahrne-t. Tanulságos volt megismerni az ő szempontjait. Marianne például túl érzelmesnek találta sok helyütt a történetet és folyamatosan erőltette a szikárabb előadásmódot. Ezzel néhol egyet értettem, néhol nem, többnyire nem. De például a svédek feltételként szabták, hogy valamilyen formában világossá tegyük, a svéd társadalomban a háború idején volt egy nem is kis százalékos tömeg, akik Hitlert pártolták. Ez nem szerepelt a regényben, erről nem is tudtam, de a svédek meggyőző dokumentumokat mutattak. Hosszú hónapokig tépelődtünk, ezt hogyan oldjuk meg. Először egy svéd orvos figurájában ábrázoltuk a svédek náci imádatát, de végül a Lilit befogadó házaspár férfi tagja lett Hitler barát. Ez például egy olyan kompromisszum volt, amelyet szívesen elfogadtam. Aztán beléptek az izraeliek. Akkor nagyon úgy éreztem, hogy meg kell erőszkolnom a történetet. Mert a jeruzsálemi filmalap ragaszkodott a jeruzsálemi forgatáshoz, és ez tulajdonképpen érthető volt, mert látni akarták a filmben magát a várost. Így aztán át kellett telepítenem az elbeszélőt, az idős Lilit Jeruzsálembe. Ez komoly lelkiismereti válságot okozott. De hát ilyenkor már nehéz lefékezni a szánkót, amikor mérs előre 100 km/órás sebességgel a hegyoldalban. Úgy-hogy meghoztuk ezt a kompromisszumot is. Viszont nyertem vele egy színésznőt, a zseniális Gila Almagor-t.



Fgy: Tehát a filmben megjelenő kerettörténetnek ez volt akkor a motivációja?

GP: Igen. A végső forgatókönyvben, ami a filmalap által elfogadott és a svéd-ek által is elfogadott változat volt, még nem szerepelt. Ez később került bele.

Fgy: Volt olyan elképzelés a forgatókönyv fejlesztése vagy a forgatás során, hogy ezt milyen célközönségnek szánád, szánátok?

GP: Ennek a filmnek a legfontosabb üzenete az, hogy a holokausztot átélő szereplői le akarják zárni a múltat. Arra esküsznek fel, arra kötnek szerződést, hogy szerelmesek lesznek, és új életet kezdenek. Ez egy nagyon fontos üzenet azoknak, akik ma Magyarországon azt mondják, hogy elégük van már a holokausztból, a holokauszt filmekből, hogy ezt nem akarják folyamatosan hallani. Talán a film hőseinek ez a vállalása megbocsátóbbá teheti, megszelídítheti ezt a visszautasító attitűdöt.

Másrésről viszont nekem régi mániám, hogy a magyar társadalom soha számolt el azzal a borzalommal, amit holokausztnak hívunk. Minden egyes mű, amelyik így vagy úgy beszél erről a gyalázatról, küldetést teljesít.

Azt reméltem, – és még most egy nappal a bemutató előtt is azt remélem – hogy ez a film egy nyitott szívű közönségre talál. Abban bízom, hogy egy emberi történetnek van még olyan üzenet értéke, amelyért érdemes másfél órát áldozni.

Fgy: Erről, amit mondasz, az jut eszembe, hogy a történetben, a filmben és a szereplők hozzáállásában is sajátos viszonyban van egymással az emlékezés és a felejtés. Mintha ahhoz, hogy felejtteni lehessen, kellene emlékezni.

GP: Igen, ez olyasmi, mint az az esztétikai- filozófiai tétel, hogy megszüntetve megőrizni. Hogy úgy tudj valamit elfelejteni, hogy emlékszel is rá. Ez a holokauszt el és befogadásának egyik lehetséges módja. El tudom képzelni, hogy a kérdéssel milyen irritáló lehet annak, akik ebben a dologban egyáltalán nem érintett. Hogy egy mai negyvenes, aki nagyjából tisztában van a magyar történelemmel, milyen hittel állíthatja, hogy erről már annyit, de annyit beszéltünk! Hogy ezt már megírta a Kertész, kapott is érte egy Nobel-díjat, minek ezt újra meg újra meg újra elővenni?! Én pedig úgy gondolom, hogy ahhoz, hogy tovább léphess – és ezt csinálja a német és a svéd társadalom is – ahhoz folyamatosan emlékezned kell. Ez a kettő együtt jár. Ahhoz, hogy valami beépüljön a társadalom emlékezetébe, ahhoz időnként kíméletlenül analizálni kell a múltat. Azért gondolom, hogy a *Hajnali láz* fontos történet – és nem esztétikai szempontból, mert ettől még lehet rossz egy film – mert amiről szól, az a történelmi tudatunk számára nem lehet közömbös.

Fgy: A holokauszttal kapcsolatban az európai keresztény gondolkodásban találunk egy olyan kritikus fordulópontot, ami azt fogalmazza meg, hogy a holokauszt után nem lehet úgy gondolkodni Istenről, jóról és rosszról, bűnről, emberről, életről és halálról, mint előtte. Megtalálható ez a fajta fordulópont a zsidó gondolkodásban is, és ha igen, milyen formában? A filmben talán erre utal, a Rabbi és Lili beszélgetésében, amikor a Rabbi azt mondja, Istenre haragudhat, de azoktól nem fordulhat el, akik a sorstársai voltak és meghaltak.

GP: Ha az ember logikusan és épeszűen gondolkodik, akkor nehéz vallásosnak maradni egy olyan szörnyűség után, mint a holokauszt. Amikor azt látod, hogy Isten, ha elfogadod a létezését, ezt hagyta, megengedte. Egy zsidó ember, aki tegyük fel még vallásos is, vagy legalábbis vallásosak a szülei vagy a nagyszülei, hogyan tud elszámolni ezzel a kérdéssel önmagának?

Én azt hiszem egyébként, hogy a holokauszt tényleg cezúrális pont a történelemben. Semmi nem történik utána úgy, mint előtte. Tehát nem lehet azt gondolkodni emberi gonoszságról, gyilkosságról, haragról, szenvedélyről, gyűlöletről, mint azelőtt. Valami végzetesen megváltozott. A mi családjunkban mindenképpen. De egy percre félretéve a vallásos hit kérdését, az is felvetődik, hogy azok a szerencsétlenek, azok a milliók, akiket feltereltek a vagonokba, azok miért hagyták? Talán ezek az emberek azért viselkedtek úgy, mint a vágóhídra terelt állatok, mert nem tudták elképzelni, hogy az ipari méretű pusztítás, ez a „végső megoldás”, mint ideológia megszülethetett. Ez elképzelhetetlen volt a múlt század közepén, ez minden értelmet tagadott és meghaladott. És azért gondolom, hogy a holokauszt cezúra, mert ma már ez nem így van. Megtörtént, tehát innentől kezdve ez is elképzelhető, ez is lehetőség. Ami egyszer megtörtént, az megtörténhet másodszor is.

Én ma már azt tanácsolom az unokámnak, hogy ha valaki, azért mert téged zsidónak néz és ezt a dolgot gúnyosan szóvá teszi, akkor ezt nem szabad tűrnie. Ez a válasz még elképzelhetetlen tűnhetett a szüleimnek. Azért ez egy lényeges változás.

Fgy: Ha meg kellene fogalmazni, hogy mitől más a holokauszt, mint bármelyik más népiirtás, nekem egy momentum jut eszembe. Talán az, hogy itt nem egy csoportok közötti ellenérzés, bosszú, stb. volt a konfliktus kiváltó oka – bár később a hatalom támogatása miatt az egyéni harag kialakult a zsidókkal szemben, mint bűnbakként használható csoporttal szemben, de alapvetően ez egy steril, tudományos kiiktatás volt. És talán ez az a pont, amitől a holokauszt más. Az emberek érzelemmentes megszüntetése miatt.

GP: Igen, ez volt benne a legijesztőbb. Hogy miután a németek kitalálták a „fajelméletet”, - amit más országok is önként, dalolva átvettek, - le lehetett fedni a népiirtást egy tudományos elmélettel. Hogy egy olyan beteg ideológia, mint a „nemzet vértisztítása” eladható volt, hogy egy ilyen zűrzavaros elmélet egy egész világot meg tudott bolondítani. És nem működött a társadalomnak semmiféle egészséges válasz-reflexe.

Fgy: A történetben emlegetett és valóban létező levelekben található információknak és a fantázia által beletett részleteknek a végső aránya milyen lett? Mennyire hasonlít a könyv vagy a film az eredeti történetre, a megtörténtre, vagy mennyire kellett ezt még kitalációval feljavítani?

GP: Nagyon nehéz erre válaszolnom, de elmondok erre egy anekdotát. Amikor az első vagy második forgatókönyvnél tartottunk és anyám elolvasta, akkor összevesztünk, hogy ez nem így volt, ez másképp volt, stb. Aztán, nemrégiben ebéd közben, egy svédországi, korabeli momentummal kapcsolatban megkérdezte: „Péter, ez most megtörtént, vagy te találtad ki?”. Így működik az emlékezet. Ha sokszor elmesélek valamit, itt-ott alakítva a történeten, a sokadik után már azt fogadod el valóságnak, amit legutoljára elmeséltél. Így vagyok én ezzel a történettel. Ma már nagyon nehezen tudnám szétválasztani a fikciót és a valós elemeket. Persze vissza lehetne menni bármikor ezekhez a levelekhez, meg van egy háromórás dokumentumfilm, ahol anyám elmeséli a 44-45-ös emlékeit. És mikor ezt megnéztem újra, arra jöttem rá, hogy ahogy én elmeséltem, az jobban fogyasztható, mert sokat színeztem az eredetin. De még azt sem lehet mondani, hogy az a történet, amit ő hatvan év távlatából mesélt el, összehasonlítva a ténylegesen megtörtént valósággal – már ha ezzel össze tudnánk hasonlítani, mert lett volna ott, 1945-ben, egy rejtett kamera – akkor a „két história” pontosan fedné egymást. Minden történet minden elbeszéléssel kicsit változik az időben. Ami biztos: létezett az orvosi diagnózis, hogy apámnak hat hónapja van hátra, hiszen megmaradtak orvosi leletek, röntgen-felvételek; tény, hogy ő 117 levelet írt, mert ezt ő maga megírta később egy levelében anyámnak. Bevallotta, hogy azonos szöveggel leveleket írt.

És hát létezik maga a levelezés, amelyben sok mindent vissza lehet keresni.

Fgy: A fikció és valóság viszonya nekem elsősorban a Gold Judit alakja miatt kérdés, mivel a filmben mintha jóval karakteresebb vonásokkal lenne megrajzolva, mint a könyvben. A könyv sok kérdést vele kapcsolatban az olvasóra bíz.

GP: Igen, azt pontosan meg tudom mondani, hogy mi a helyzet vele kapcsolatban. Tény, hogy anyám megírta zokogva – a könnyektől ez a levél elmaszatolódott – hogy ellopták a kabátszövetet. Ez beindította a fantáziámat. Ha a kabátszövet eltűnt, akkor kellett valaki, aki be tudott menni a szobába. Ki lehetett? A valóságban ez nem derült ki soha. De ha a Gold Judit amúgy is ellopta korábban a leveleket, mért ne lophatta volna el a kabátszövetet. Persze azért voltak ennek előzményei. Az tény, hogy ő beszélte rá anyámat, hogy válaszoljon apám levelére. Majd amikor már elkezdődött közöttük a levelezés, Judit volt az, aki módszeresen fúrta ezt a kapcsolatot, hogy apám egy szélhámos, nem szabad, hogy meglátogassa őket. Hogy aztán ez a szereplő, ahogy megjelenik a filmben, mennyire hasonlít a valóságos Gold Juditra, azt nem tudom. Nyilván csak részben. Egyébként az „életben” nem így hívták.



HAINALI LÁZ / FEVER AT DAWN / GRYNINGSFEBER / רחש ביום by Peter Gardos © All Rights Reserved, Photo by Peter Horgas, Hungary

Fgy: Amikor ez a könyv először megjelent, nem volt túl nagy hírverés körülötte. Mi történt, hogy most a másodszori megjelenéskor egyből az érdeklődés középpontjába került?

GP: A regény nem lett más, nem írtam át. Hogy mi okozta ezt a robbanást? Két dolog: egyrészt a marketing, másrészt az, hogy az emberek szívesen megvesznek egy olyan könyvet, amiről azt olvassák, hallják, hogy 34 országban elkelt már.

Fgy: Amikor először meg akartad filmesíteni ezt a történetet, akkor éppen összeomlott az akkori filmfinanszírozási rendszer. Most egy másik finanszírozási rendszer működik, amiről elég sok rosszat lehet olvasni, hallani, viszont ez a film most létre tudott jönni. Neked mik voltak a tapasztalataid, hogy látod a két rendszer különbségeit?

GP: Nézd, én erre két dolgot mondanék, amit elmondtam már több évvel ezelőtt is, és akkor a szakma nagy része nekem támadt emiatt. Ez a finanszírozási rendszer átlátható, és jóval demokratikusabb, mint az előtte demokratikusnak mondott Magyar Mozgókép Alapítvány. Most az a gyakorlat, hogy beadsz egy témát, amit egy külső olvasó elolvas, véleményez, majd következik egy dramaturgiai tanács, majd az az öt ember olvassa el, aki szavaz a támogatásról. Ha túljutsz az első kapun, vagyis úgy ítélik meg, hogy a forgatókönyv fejlesztésre alkalmas, akkor végre találkozhatasz azokkal az emberekkel, (őket neveztem dramaturgiai tanácsadóknak), akik elmondják a véleményüket. Vagy hallgatsz rájuk vagy nem. Ez átlátható folyamat. Számtalan filmtervet kaszálták el korábban úgy, hogy kaptam egy két soros levelet, amelyben az állt, hogy a forgatókönyv-tervet nem támogatjuk. De soha nem tudtam a miérteket, hogy mi a baj velem? Biztos voltak nekik is preferenciáik, ahogy a Vajna-féle rendszer is inkább az ún. közönségfilmet támogatja, de ezzel legalább tisztában vagyok. A filmkészítés iszonyú pénzbe kerül, a finanszírozó határozza meg a feltételrendszert. A filmkészítő aztán ezt vagy elfogadja, vagy nem. Én filmre tettem fel az életemet. Komoly kompromisszumokra is vagyok hajlandó ezért. Persze embert nem ölnék érte. Most ezek a játékszabályok. És én meg szeretném csinálni a filmemet. Ám van egy másik dolog is. Gondolj bele, hogy az elmúlt másfél évben három holokauszt történetből készült filmet finanszírozott a Filmalap. A *Hajnali láz*-at, a *Saul*-t és a *Török Feri* most fejezte be a harmadik ilyen tematikájú mozit. Az elmúlt negyven évben egy, azaz egy mozi készült, a *Sorstalanság*, mert azt szinte kötelező volt csinálni, hiszen a Kertész Nobel-díjat kapott. Én azt gondolom, hogy az elmúlt év történései bátorságra vallanak. Nekem ez a három film arról szól, hogy itt most elsősorban az számít, hogy milyen értékű a filmterved. Ez nekem tetszik.

Fgy: Mik a további terveid?

GP: Van egy elfogadott forgatókönyvünk, amelynek az a címe, hogy *Hét erotikus történet a XX. századból*. Az 1960-as évek elején, amikor hetedikesek voltunk, az egyik osztálytársunkat kicsapták az iskolánkából. Obskúrus egy ügy volt, amelyet azóta hordozok magamban.

Aztán e köré szerveztem a további történeteket, amelyek így együtt egy évszázadot ölelnek fel és a hét történet a legvégére ér össze. Akkor érted meg az összefüggéseket és áll össze a história, mint egy puzzle. Egészen más film lesz formailag, mint amit eddig bármikor is csináltunk. Elképesztő kalandnak ígérkezik.

Fgy: Akkor egy év múlva itt találkozunk újra?

GP: Jó lenne!



