

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 – miént 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 gyümölcsse* (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 fogalmi 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 megjegyzéseihez 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 ál-szabadság. 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 leg hatékonyabban 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 legegységesebb 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 géprombolását), s ezért vesz részt később egy munkánélküli tüntetésen és sztrájkon. Azaz a Csavargó nem a rendszer része, hanem a rendszer peremvidékére szorult, kitzasztított 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 valóság tudatot 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 álmot” 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 mediatisált 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” gengszterfilmek 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, mediatisált 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 kultúripar 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 megtévelyült 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 pénzüsszegek transzformációja, az egyéni gyarapodás. A brókervilágban – mint azt Martin Scorsese műve állítja – minden a csalásról, a rábeszéléstről, 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 tárgyá 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 mítosznak, 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.



