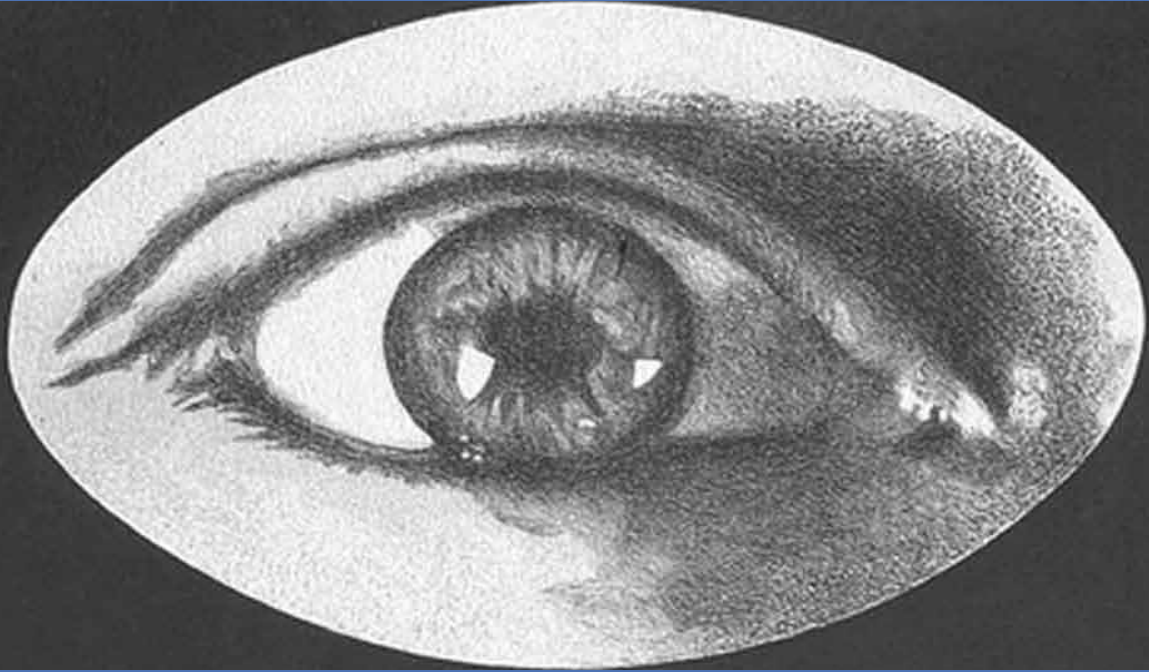


# FILMSZEM

2018

Filmtudományi online folyóirat - VIII. évfolyam 4. szám



## Foucault mozija



# FILMSZEM VIII./4.

## Foucault mozija



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

VIII. évfolyam 4. szám - (2018) TÉL

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: [editors@filmszem.net](mailto:editors@filmszem.net)

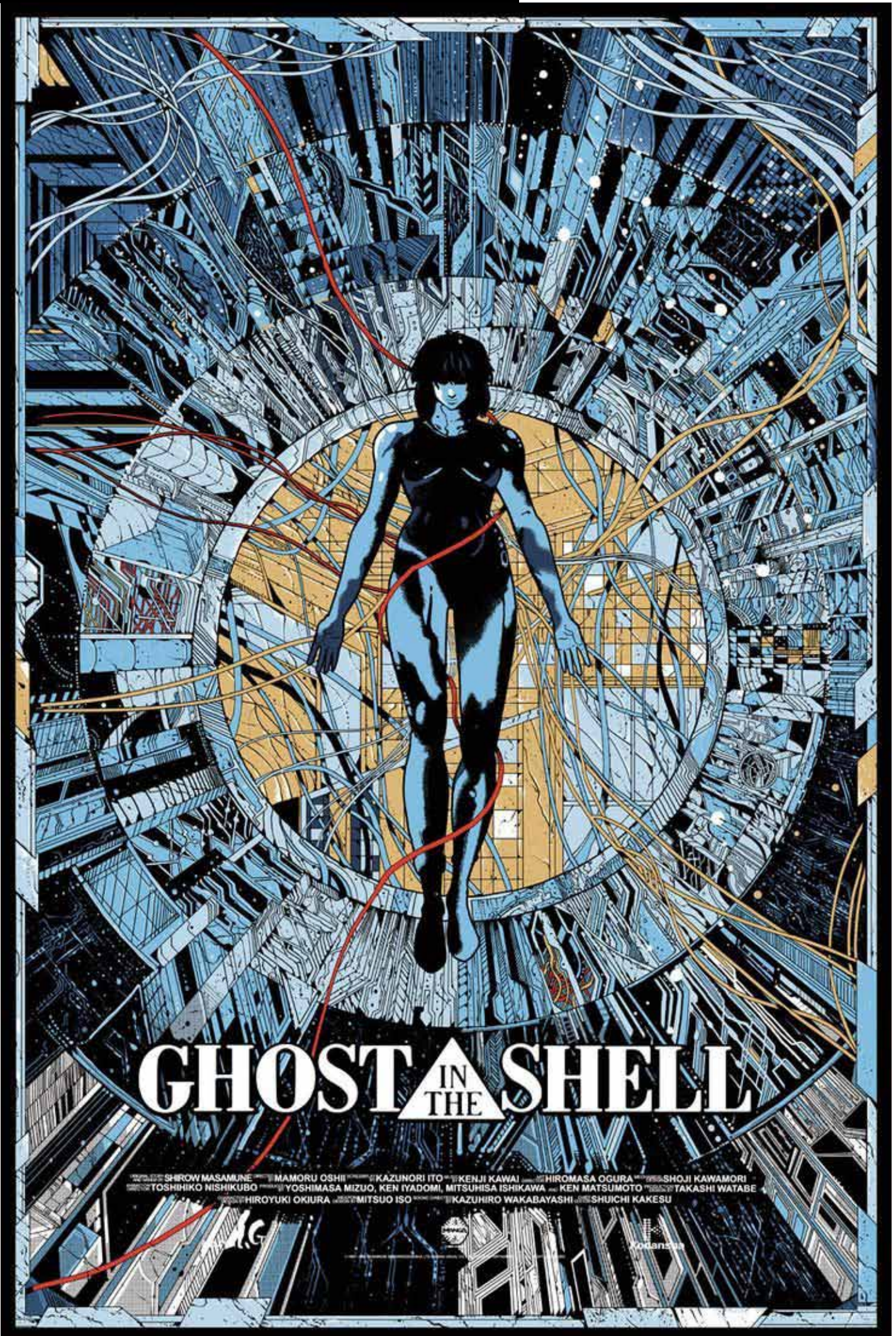
ISSN 2062-9745

# Tartalomjegyzék

- Kiss Kata Dóra: Cyberpunk disztópiák és biohatalom a *Ghost in the Shell* elemzésén keresztül 6-29
- Benke Attila: Te már nagy kisfiú vagy  
- Pásztori hatalom és panoptikus tekintet a hatvanas-hetvenes évek hollywoodi műfajfilmjeiben 30-55







# GHOST IN THE SHELL

STORY BY MASAMUNE SHIROU | CHARACTER DESIGN BY MAMORU OSHII | SCREENPLAY BY KAZUNORI ITO | DIRECTED BY KENJI KAWAJI  
PRODUCTION DESIGNER HIROMASA OGURA | EDITOR SHOJI KAWAMORI  
MUSIC BY TOSHIHIKO NISHIKUBO | EXECUTIVE PRODUCERS YOSHIMASA MIZUO, KEN IYADOMI, MITSUHISA ISHIKAWA | PRODUCED BY KEN MATSUMOTO  
EXECUTIVE PRODUCERS TAKASHI WATABE | PRODUCED BY HIROYUKI OKIURA | ANIMATED BY MITSUO ISO | STORY BY KAZUHIRO WAKABAYASHI | DIRECTED BY SHUICHI KAKESU



**Kiss Kata Dóra**

## ***Cyberpunk disztópiák és biohatalom a Ghost in the Shell elemzésén keresztül***

A külső fenyegetés mítosza megannyi hollywoodi film alapkonfliktusául szolgál. Jellemző ez a katasztrófafilmekre, ahol az emberi faj a természet pusztító és kiszámíthatatlan ereje ellen küzd; az olyan szörnyfilmekre, mint például a *Cápa* vagy *Madarak*; vagy a *Függetlenség napjához* hasonló földönkívüli fenyegetést bemutató szuperprodukciókra. Slavoj Žižek úgy értelmezi ezeket a kívülről jövő fenyegetéseket – alienek, szupervulkánok, bestiális rémek – mint olyan narratív elemek, melyek a közösség összekovácsolását szolgálják. (Žižek 1992) A filmekben látottakat szimbolikus rítusként is értékelhetjük. A külső fenyegetéssel szemben a közösségeknek, családoknak, nemzeteknek együttes erővel kell összefogniuk, a hétköznapokban egyébként eltérő hiteik ellenére. A szörny legyőzésével a közösség egy testként tisztul meg, nyugvópontra jut, mint egy szakrális áldozatbemutató esetében.

Žižek szerint ezek a narratívák ideológiai jelentőséggel bírnak, olyan szükségállapot scénáriókat hirdetnek, melyben az egyének kötelessége lemondania saját preferenciáiról és individualitása felé helyezni a társadalmi érdekeket. Ezzel egyrészt az összetartozás érzetét közvetítik a modernitás alapvetően diverz közösségei számára, a közösség absztrakt képzetét, mely a fenyegetés hiányában nem jöhetne létre. A külső támadás másik funkciója, hogy a jelen emberének szorongásait – a világpolitikai viszonyok átláthatatlansága, a hétköznapi munka kizsákmányoló természete, magas hitelek, a kis ember hatalmi viszonyoknak való kiszolgáltatottsága – egy jól körülhatárolható és rajtuk kívül álló ellenségképbe plántálják. Legyőzésével, mintha pár pillanatra a szorongás is eliminálna.

Ezzel szemben léteznek olyan filmek, ahol a fenyegetés nem külső, hanem belső. A gyilkos, gonosz, idegen, megbújik a közösségben, a társadalomban, a testben. A fellépése nem kitüntetett állapot, nem észrevehető, nem lehet rá készülni, ezért hatására elvesznek körülöttünk a biztos pontok. Az ilyen történeteket az *unheimlich* és gyanakvás érzése hatja át. Ha már a saját test sem biztonságos és kiismerhető, hová lehet menekülni? Erre példák David Cronenberg testhorrorjai, ahol a hús válik a veszély forrásává. Az ilyen fenyegetés legyőzése már kevésbé egyszerű és heroikus. A főhős önmaga válik saját rémévé, annak legyőzése a legtöbb esetben önnön szubjektumának szuicid elpusztításával is jár. A cyberpunk műfaja hasonlóan pesszimista hangvételű scénáriókat mutat be egy hozzá társuló társadalomkritikai éllel. A veszély a hétköznapokban láthatatlan erőviszonyokból ered, a fenyegetés mindenhol

jelen van, s épp ezért a kiúttalanság érzésével fenyeget. A foucault-i hatalomelmélet tulajdonképpen ezekre a mindennapokban jelenlévő megkötöttségekre világít rá. Lényegében azt sugallja, hogy mi maguk tartjuk fenn a rendszert, mely kizsákmányol minket.

Írásomban Oshii Mamoru 1995-ös *Ghost in the Shell* című filmjének foucault-i elemzését nyújtom, mivel annak disztópikus jövőképe és ebből eredő alapkonfliktusa paradigmaticusan mutat rá arra, amit Foucault biopolitikának nevez. Az elemzéshez elsőként a foucault-i hatalomelmélet fő vonalait mutatom be, melyben hangsúlyos szerepet szánok a biopolitika elemzésének, ami a francia filozófus szerint jelenünket is meghatározza. Ezek után az anti-humanizmus, transzhumanizmus és poszthumanizmus fogalmain keresztül kívánom bemutatni, hogyan módosítja a biohatalom a modernitás szubjektumának pozícióját. Tanulmányom második felében kitérek arra, hogy a cyberpunk műfaji elemei, hogyan illusztrálják a biopolitikát, amit végül a *Ghost in the Shell* példáján keresztül részletesen elemzek.

## 1. Foucault: Biohatalom

### a.) Hatalom

Foucault számára a biohatalom az emberek kormányozhatóságának problémája kapcsán merül fel. A fogalmat *A Szexualitás történetének* első kötetében vezeti be, majd további két előadássorozatban, az 1975-76-os *Society Must be Defended*-ben és az 1978-79-es *The Birth of Governmentality*-ben foglalkozik vele részletesebben. Foucault munkásságát úgy is felfoghatjuk, mint a hatalom és tudás olyan történeti és társadalmi módozatainak vizsgálata, melyek az embert szubjektummá alakítják. Tehát ahhoz, hogy megértsük mit jelent számára a biohatalom, elsőként hatalom, tudás és szubjektum fogalmát érdemes tisztázni.

Foucault szerint a hatalom nem rendelkezik rögzített középponttal, például nem egy kormányfőben vagy államban koncentrálódik, sugárzik szét fentről lefelé az alattvalók felé, és nem a tiltásokon keresztül mutatkozik meg. (I) A hatalom ezzel szemben a társas létezés szükségszerű alapelve, amely szabályozza és ezen keresztül meghatározza az individuum létmódját. (II) Nem centralizált, hanem mindenhol jelen van, beszivárog a hétköznapiak mélyrétegeibe, az intézményes viszonyokba, a társas interakciókban, az autentikusként elgondolt habitusokba, s ezeken keresztül láthatatlanul fejti ki hatását. (III) Személytelenül, a hétköznapiak praxisaiban az egyes egyén reflektálatlan része és motiválója. (Foucault 1996)

A hatalom és a tudás szétválaszthatatlan, amennyiben a hatalom szabja meg, hogy meddig terjedhetnek tapasztalataink határai, így azt is, hogy meddig

terjedhet az emberről szerezhető tudás. (1996, 1990: 7-95, 2011) A szubjektum tehát kulturális termék, ami a gondolkodás keretét és a cselekvés lehetőségét meghatározó aktuális, de temporális szabályok hoznak létre. (Foucault 1997) Az emberből szubjektumot csinálni annyit tesz, mint alanyt tárggyá tenni. Ezért írásaiban Foucault azokra a hatalmi apparátusokra fókuszál, melyek az embert eltárgyasítják. Ezeket Foucault diszciplínáknak nevezi, melyek működési formájáról az adott kor és hatalmi berendezkedés dönt. A modernitás diszciplínái például a különböző fegyelmező intézmények (börtön, iskola, katonaság) vagy a tudományok és az általuk létrehozott kategóriák, például normális/abnormális, beteg/egészséges, bűnös/ártatlan kettősségei. A hatalom az eltárgyasított szubjektum által inherenssé tett normákon keresztül tartja fenn magát. Ezzel a hatalom az élet minden egyes szférájában jelen van, a lét különböző szintjein láthatatlanul működik, miközben az csak e működés hatásaiban manifesztálódik.

Foucault három különböző hatalmi formációt különböztet meg: (I) a szuverén hatalmat, (II) a fegyelmező hatalmat, és a (III) biohatalmat. E három formáció a modernitás történetének különböző időszakaiban tűnik fel, a modern Európai állam, korai kapitalizmus és liberalizmus időszakaiban. (Foucault et al. 2003). Foucault a nyugati modernitás virtuális kezdőpontjának a 17. század közepétől kezdődő időszakot tekinti. A korban végbemenő radikális kulturális változások közt Foucault kettőt emel ki: egy ideológiát, a felvilágosodás racionalizációs projektjében, és egy demográfiai, az európai népesség addig nem látott megnövekedésében. E két hatás teljes mértékben átalakította az addigi szocio-kulturális mezőt és új típusú hatalmi berendezkedést hívott létre. (I) Mivel a korábbi szuverén, központosított hatalom (az uralkodó vagy a király személyében) már nem bizonyult elégségesnek az emberek tömegének összeszervezésére és irányítására a (II) fegyelmező hatalom vált a társadalom szervezésének új alapelvevé. (Foucault 1990: 233-266; 1996: 139-167)

Míg a szuverén hatalom a törvényhozás, elnyomás és cenzúra eszközeivel élt, a fegyelmező hatalom a normalizáción keresztül fejt ki hatását. A népesség ugrásszerű megnövekedése olyan korábbi fegyelmező eljárásokat, mint például a halálbüntetés, lehetetlenné tesz. Ezzel egy időben a hatalom felfedezi magának az embert mint erőforrást. Ezért a nem kívánatos viselkedési módokat nem egyszerűen kiiktatja, hanem normalizálja, a „bűnösöket” pedig engedelmes testté alakítja a felhasználhatóság érdekében. Habár a fegyelmező hatalom normáiban szintén szabályokat állít fel, azok nem jogi természetűek, sem nem egy szuverén hatalom által kinyilatkoztatottak. A norma e szerint inkább a rögzített társadalmi szabályok/előírások íratlan alapja. (Foucault 1990, 2000). Minden ember élete és cselekedetei valamilyen módon erre a normára referálnak, mely az individuum számára egy elérendő maxima vagy optimum.

A modern hatalom tehát büntetés helyett a fegyelmezés módszeréhez

folyamodik, melyben az egyén potenciálisan rehabilitálható és visszaintegrálható a társadalmi rendbe. (Lilja 2008) Fontos kiemelni, hogy a fegyelmező hatalom nem pusztán negatív és elnyomó formáció. Foucault talán egyik legfontosabb felismerése, hogy a hatalom nem csak elnyomó, de egyben produktív is: fogalmi kereteket alkot, megszabja a tapasztalat és a test határait, azt, hogy miben lelünk örömet és fájdalmat és ezeket hogyan érhetjük el vagy kerülhetjük el. (1996: 83-105) A fegyelmező eljárásokban megteremtett szubjektumok mind a hatalom egy-egy esetei, engedelmes testek, melyek interiorizálják azokat a hatalmi mechanizmusokat, melyek létrehozták őket, cselekvéseikben pedig tudattalanul működtetik azokat. Ez teszi lehetővé a hatalom mindenütt jelenvalóságát. Ezáltal a modernitásban születő, arctalan hatalomnak sürgősen erőszakhoz folyamodnia, hogy fenntartsa önmagát, mivel a szubjektumok önmaguk működtetik azt. A modern hatalom és államapparátus tehát olyan individuumokat hoz létre, melyeket saját szubjektivitásuk tart fogva. (1997: 272)

A fegyelmező hatalom mellett a 19. század végére fokozatosan megjelenik egy új hatalmi formáció. Ebben már nem az engedelmes testek létrehozása, hanem az élet termelése a legfontosabb cél. (Foucault 2008:143) Ezért Foucault ezt biohatalomnak nevezi. A biohatalom számára az élet, pontosabban a társadalom élete képviseli a legnagyobb értéket. Az élet ez esetben a biológiai testet, populációt és annak produktív energiáit jelenti. (Dean 2009: 119) A biohatalom technikái azt a célt szolgálják, hogy megerősítsék, kontrollálják, megfigyeljék, optimalizálják és elrendezzék az emberek tömegét mint népeiséget. (Foucault 2008: 136) A populáció megnövekedése a fegyelmező apparátusok mellett létrehozta a demográfiát, egészségügyet, rendőrséget, statisztikát, vagy a születési és halálozási rátát. Ezen új politikai technikák arra irányulnak, hogy a népeiség egésze kontrollálható legyen. (Foucault 2008:140; Melegh 2006) Foucault szerint ez a hatalmi formáció határozza meg jelenünket is.

A jelen hatalmi apparátusai számára azért az élet a legfontosabb, mert az individuum vitális kapacitását „magasabb rendű” céloknak rendeli alá. Az egyik ilyen cél a biohatalom érdekei mögött meghúzódó gazdasági berendezkedés a kapitalizmus kiszolgálása. Az élet termelése kéz a kézben jár a gazdasági érték termelésével. Ebben a gazdaságilag motivált hatalmi berendezkedésben a biológia test, annak hasznosíthatósága, produktivitása és reprodukciója a valóság szervezőelve. Ezt a hatalom nem a fegyelmező apparátusok hierarchiájával, hanem a hatalom hálózatos szerkezetén keresztül valósítja meg.

A biohatalom egyik fontos ideológiai alapja a nyugati modernitásban kialakuló nacionalizmus. Ebben a nemzet mint faj védelme határozza meg azt, hogy melyik élet érdemes támogatásra és melyet lehet veszni hagyni. Ez az ún. biopolitikai rasszizmus, melyben a hatalom által propagált életmódon kívül eső társadalmi csoportok feleslegesek és reprodukcióra méltatlanok

a nemzet egésze szempontjából. (Melegh 2006:53) Ilyen csoportok például az alacsonyabb osztályok, szegények, bevándorlók vagy menekültek. A biopolitikai rezsim működésének essenciája, hogy benne politikai kérdések biológiai megalapozást kapnak. A nacionalista diskurzus különböző biológiai adottságokhoz morális kódokat rendel, amiket orvosi beszédmóddal fejez ki. Azaz etikai és morális tartalmakat az emberi test egészségének és betegségének szinonimáival ír le. A kontrollálhatatlan életformák ebben a nyelvi keretben betegessé válnak, mivel fenyegetést jelentenek a nemzet testére, biztonságára és jövőjére. Ebben a rezsimben a marginalizált csoportok etikai szempontból válnak megvetés tárgyává. (Mosse 1985: 1-22)

### b.) Antihumán

Foucault-ra, ahogyan a kontinentális és posztstrukturalista gondolkodók többségére, szokás az anti-humanista jelzőt alkalmazni. Erről hatalomelméleti műveinél már jóval korábban, az 1966-os *A szavak és a dolgok* című könyvében is említést tesz. Míg Nietzsche isten halálát hirdeti, addig Foucault „az ember halálát” jelenti be. (Foucault 2000) Ezzel tulajdonképpen arra utal, hogy az ember, a humanitás fogalma elévült, mert az egy olyan felvilágosodásbeli ideálképet közvetít, mely még születése pillanatában sem volt igaz, nemhogy a modernitás társadalmi-technikai változásainak tükrében. A 18-19. század egyenlőség, univerzális jog, morális törvény fogalmai túlzóan idealisztikusak, már-már metafizikaiak. Ezeket a 20. és 21. századi onto-episztemológiai és tudományos fejlemények fényében radikálisan újra kell gondolnunk.

Foucault az idealizált emberfogalom köré épülő társadalmi érzést antropológiai szendergésnek nevezi, melyből olvasóit ki szeretné zökkenteni azzal, hogy rámutat az ember az élőlény egy nem rögzített és változó kondíciója. Véleménye szerint az ember fogalma bonyolult összefüggésrendszer hatalom, tudás és egyén közt, ami, ahogy fentebb említésre került létrehozta az embert mint szubjektumot. A szubjektum tehát történeti és hatalmi mechanizmusok által formált absztraktum. Mikor emberként határozzuk meg magunkat létünk aktuális és potenciális dimenzióit leszűkítjük, eltárgyasítjuk magunkat. Foucault azért lép fel élesen az idealizált emberfogalommal szemben, mert rá akar mutatni, hogy az ember fogalma mindig annak függvényében változik, hogy mit képvisel az uralkodó hatalmi beállítódás.

Arisztotelészt alapul véve elmondható, hogy az ember „olyan élőlény, amely alkalmas rá, hogy [élőlényi mivoltán túl] még politikai életet is éljen; a modern ember viszont olyan élőlény, akinek politikája tulajdon élete körül forog.” (Szigeti 2014: 263) Az arisztotelészi felfogásban az életnek két típusa létezik, a *zoé* és a *bios*, az első a biológiai míg a második a politikai élet kategóriája. A *zoé* minden élőlényben, azaz állatban, emberben és istenben közös. Ez tehát csak az élet pusztta létét jelenti.

Ezzel szemben a *bios* az individuum egy közösségen belüli (ebben az esetben politikai közösség) létét jelöli. A politikai közösségen keresztül az egyén élete a pusztá létből a jó életté válik. A jó élet éppen attól válik értékessé, hogy célja nem pusztán a létfenntartás kényszerének kielégítése, hanem a pusztá létet meghaladó felsőbbrendű célokra való irányulás. A pusztá létet például meghaladja a közösségben vagy a nemzetben való gondolkodás, amik alapvetően absztrakt fogalmak. Azaz Atisztotelész szerint a politika az a hely, ahol az életnek jó életté kell válnia. (Szigeti 2014) Foucault szerint a probléma az, hogy a politikai közösség olyan emberfogalmat implikál, ami kirekeszti a politikai (a foucault-i logika esetében hatalmi) érdekeknek nem megfelelő életeteket.

Erre rengeteg példát szolgáltat számunkra a történelem: görög állampolgár, azaz az a személy, akinek a polisz ügyeibe beavatkozása volt, csak jó módú férfi lehetett. Ezzel a görög demokrácia kirekeszti a biosz értelmében vett élet fogalmából az alacsony státuszúakat, nőket és rabszolgákat. Ugyanilyen kizárásnak estek áldozatul a kolonizált területek emberei. Buffon például 1700-as évek közepén született természettudományokat összegző enciklopedikus művében, a *Histoire Naturelle*-ban, úgy jellemzi a feketebőrű embereket, mint akik inkább az állatok közé sorolhatóak és ehhez megannyi, akkoriban tudományosnak szánt anatómiai bizonyítékot is felsorakoztat. (Gilman 1985) De hasonlóan kiszorult Európa zsidó lakossága az ember fogalmából a harmadik birodalom viszonyrendszerében vagy manapság a szíriai menekültek, akiknek többé sem saját hazájuk, sem más országok nem biztosítják azokat az emberi jogokat, melyek lehetővé tennék az emberhez méltó életet. Ahogy Hannah Arendt fogalmaz a menekültstátuszról szóló elemzésében, ami ezektől az emberektől megfosztatik, az a „jog ahhoz, hogy jogaik legyenek” ami egyben annak a joga is, „hogy más emberek embertársukként bánjanak velük.” (Arendt 1992)

Giorgio Agamben az ember státuszából kiszorult életet a homo sacer státuszával azonosítja. A *Homo Sacer. A szuverén hatalom és a pusztá élet* című munkájában a 20. századi biohatalom által megteremtett szubjektumot vizsgálja. Agamben Foucaulttal ellentétben úgy tartja azzal, hogy a politika és társas együttélés alapja – amit ugyancsak Arisztotelész alapján a zoé polisba való beemelésében lát – a biopolitika mindig is jelen volt ott, ahol politikai közösség formálódott. A modernitás sajátossága tehát nem maga a biopolitika, hanem az, hogy a pusztá élet, a zoé, a politika középpontjába kerül. Ez történik, az agambeni okfejtés számára paradigmaticus módon, a második világháború haláltáboraiiban, ahol Európa zsidó lakossága nem mint politikai aktor, hanem a politikai közösségen kívüli, pusztá életként ítéltetik meg. Ahhoz, hogy zsidók tömegeit lehessen lemészárolni bárminemű szolidaritás nélkül, elsőként emberségüktől kellett megfosztani őket, ezt pedig azzal érték el, hogy mielőtt zoéjukat, életüket elvették, azelőtt politikai életüktől, jogaiktól is megfosztották őket. Ezt jelöli a homo sacer kifejezés, ami a római

jogból ered, de amit Agamben a történelmet végigkísérő alakzatként aposztrofál:

„Homo sacer-nek számított a római jogban az, aki valamilyen főbenjáró bűn, szentségtörés következtében bizonyos értelemben megszűnt ember lenni: büntetlenül meg lehetett ölni, habár nem volt törvényes halálraítélt, a halálos ítélet végrehajtása pedig áldozatbemutatásnak sem minősült (mint rendszerint), ugyanis az ilyen ember élete kultikus értékét is elvesztette. [...] az ellene elkövetett gyilkosságban bennefoglalt erőszak nem emberölés, de nem is áldozathozatal, nem egy büntetés végrehajtása, de nem is szentségtörés, vagyis sem a profán, jogi, sem a vallásos szférához nem tartozik [...].Azaz a láger a modern kori biopolitikai rendszerben azon csoportok szimbóluma, akik kiesnek politikai-jogi értelemben az ember fogalmából s ezzel egész létük fenyegetetté válik. Ilyen csoportoknak tekinthetőek ma a hontalanok, menekültek, börtönök lakói...stb.” (Agamben 1998)

### *c.) Transzhumán és poszthumán*

Foucault antihumanizmusa arra mutat rá, hogy a modern kor tapasztalatai hogyan módosítják a szubjektivitásról alkotott teoretikus elképzeléseinket. Foucault célja, hogy leleplezze a 17.-18. század felvilágosult emberfogalmát, mely az egyenlő jogokat és az emberi autonómiát hirdeti, azonban erre csak erős kizárásokkal képes. A 20. század elkezd megkérdőjelezni a klasszikus emberfogalmat, újrafogalmazása pedig megannyi lehetőséget nyújt. Az ebből született két irányzat a poszt- és a transzhumanizmus, melyek megpróbálnak egy olyan új emberkonceptiót kidolgozni, amely képes magába integrálni a modernitás újfajta, elsősorban a tudomány és technológia által közvetített tapasztalatait.

Habár a transzhumán és a poszthumán ugyanabból az alaptapasztalatból születik, azt mégis két ellentétes módon interpretálják. Alapjuk a technogenezis, azaz, hogy az emberi létezés alapvetően a technológiával összefonódva teljesedik ki. A 20. század elején már Martin Heidegger is úgy vélekedik, hogy a technológiát (techné) ontológiai és epszitemológiai kérdésként kezeljük. Véleménye szerint a technológia nem pusztán eszköz, hanem annak egy módja, ahogy a lét feltárul (léteünk). (Heidegger 2007) A 20. és 21. században egyre jobban előtérbe kerülnek a létünket segítő technológiák, mint például a medicina, átültethető szervek, műszív, protézis, génmanipuláció, lombikbébi program stb. Ezek a tények látványosan döntik meg az ember klasszikus fogalmának szilárdként tételezett határait. Az olyan különbségtételek, mint emberi-tárgyi, biológiai-technikai, fizikai-nem fizikai egyre látványosabban veszítik érvényüket, minthogy ezen ellentétek egy testen belül képesek együtt működni. (Nemes Z. 2013)

A transzhumán és a poszthumán irányzatára is igaz, hogy rámutatnak a fenti ellentétpárok hamisságára, emellett céljuk a technológia történeti és ontológiai dimenziójának beillesztése az emberről való gondolkodásba, azonban ezt ellentétes módon teszik. A transzhumanizmus alapfelvetése, hogy az emberi képességeket a tudományon, orvosláson és technológián keresztül lehetséges tökéletesíteni, kiteljesíteni. Ez egyfajta optimista technológia felfogás, melyben az ember a szabad piac és a technika fejlődésével képes szabadon alakítani és kiteljesíteni önmagát mint individuumot. A transzhumanizmus utópisztikus optimizmusával szembeni kritikák úgy jellemzik e felfogást, mint egyfajta ultra-humanizmust, amely éppúgy mint a 17. századi felvilágosodás és a 18. századi pozitívizmus, az ember felsőbbrendűségét hirdeti az összes létező közt, mivel az képes jobbá tenni a világot és önmagát a tudományos teljesítményeken keresztül. Az alapvető probléma a transzhumán elméletekkel, hogy nem kritikus saját történelmével és kultúrájával. Egyrészt eszszencialista, amennyiben feltételez egy olyan emberi lényeket, mely pusztán csak a kiteljesedésére vár. Másrészt techno-redukcionista, amennyiben hiszi, hogy a kiteljesedés lehetősége a technológia újításain keresztül érhető el.

A poszthumán fordulatot a posztmodern időszakához szokás társítani. Ez egyrészt a már fent bővebben kifejtett klasszikus emberfogalom tagadását, másrészt az azon való túllépést fémjelzi. A poszthumanizmus kritizálja kultúránk emberközpontúságát, ezt kívánja különböző elméletekkel, művészeti, popkulturális produktumokkal kritika alá vonni. Teszi ezt úgy, hogy az ember fogalma helyébe semmilyen új központi fogalmat nem kíván helyezni, inkább emancipatórikusnak mondható, azaz azokat az elemeket kívánja behelyezni a gondolkodás terébe, melyeket a klasszikus emberfogalom kizár magából. Nem véletlen, hogy a poszthumán koncepciók alapvetően az olyan kritikai tudományokból áradtak ki, mint a *gender studies*, *critical race studies*, *queer* és *postcolonial studies*.

Azaz a poszthumán gondolkodás egy olyan empirikus filozófiát képvisel, mely a létezés legszélesebb körben megtalálható módozatai felé fordul. Tagadja a centralizált gondolkodást épp úgy, ahogy Foucault is tagadja, hogy a hatalom, a társadalmi valóságunkat meghatározó gravitáció egy központ-hoz és abból következő hierarchiához köthető. Az irányzat szerint a valóság középponti szervező elv nélküli, többdimenziós, nomadikus és inkluzív. Ezzel együtt demisztifikálja az ontológiai polarizációt, mely csak bináris oppozíciókon belül képes mozogni (mint állat-ember, nő-férfi, jó-rossz...). Itt játszik fontos szerepet a technológia, ami materiális szinten bizonyítja, az ellentétek hamisságát. A poszthumán kritika a dekonstrukció elméletét használja. Azaz a poszthumán számára a gondolkodás szituált, relációban áll különböző más tudásokkal, nem hierarchikus és nem dualisztikus. A poszthumán dekonstrukció fókusza az identitás és hatalom kapcsolatának kritikája, újraértelmezése, s ehhez sokszor használ mainstream, popkulturális példákat. (Ferrando 2013)

A Foucault-i gondolkodás, technogenezis és poszthumanitás keresztmetszetében áll Donna Haraway *Kiborg kiáltványa* (1995), mely nem csak a feminista gondolkodás számára paradigmatis, de az elemezni kívánt *Ghost in the Shell* tematikájába is illeszkedő elemzés. A tudomány és technológia történetével foglalkozó Haraway 80-as évek közepén született műve középpontjában a kiborg mint feminista mitológiai figura áll. Ontológiai szinten a kiborg a posztmodern feltételek mellett folytatott lét megtestesülése. Haraway szerint a kései kapitalizmusban a tudomány és technológia emberre gyakorolt hatásának következtében mindannyian kimérák vagyunk, gép és élő organizmus hibridjei. Ezért a kiborg egyszerre a fikció és a társadalmi valóság materiális eredménye. Egyszerre a társadalmon belül és kívülálló. Haraway kiáltványa úgy is olvasható mint Foucault munkásságának posztmodern folytatása, habár a kiáltvány szerint „Foucault biopolitikája lagymatag előképe volt a kiborg politikájának.” (108) Ebben a viszonyrendszerben a technoscience a hatalom egy modern kori minősége, amit Haraway techno-biohatalomként aposztrofál. (Haraway 1997, 12)

A biotechnológia és az információ technológiája új identitástípusokat szül. A techno-biohatalom logikája úgy kombinálja az élő testeket a nem élő elemekkel, hogy abban nem vesz figyelembe sem etikai, sem más kikötéseket. Az olyan dichotómiák mint természet/kultúra, emberi/állati, organizmus/gép, felbomlanak s ebből létrejön a kiborg mint határlény. A kiborg ebben az értelemben nem a laboratórium szülötte, hanem a modern lét mindennapos tapasztalata. A kiborg olyan figura, aki a fenti ellentéteket képes egyszerre és egy időben magában hordozni. Transzgresszálja és fúzionálja a létezés kategóriáit. Negatív identitás amennyiben a benne található különbségek és relációk jellemzik, egyben az emberi státusz problematizációja. A kiborg dekonstruálja a régi ember fogalmát s ezzel egy újat konstruál.

## 2. Cyberpunk

Walter Benjamin 1929-es szürrealizmusról szóló tanulmányában Párizst a 19. század fővárosának nevezi, mivel a benne megjelenő gazdasági és társadalmi tendenciák tükrözik legjobban azt, ami a modernitást jellemzi: az utcakép fragmentált, mivel egymással ellentétes elemeket rendel egymás mellé, úgy mint fém és üveg, lakóházak és piacok, szórakozó és munkahelyek. A nagyváros stimulálja tudattalanunkat és vágyainkat a hirdetőfelületeken keresztül. Így például a próbababák Vitruviusi emberként sugározzák a test tökéletességét minden második kirakatból. Az embertömeg folyamatos arctalan hömpölygése, a soha véget nem érő mozgás, az örök élet és boldogság vágyképeivel kecsegtet. Immáron a nagyváros – nem a templomok és szentélyek – azok a helyek, ahol az ember eloldódhat szubjektivitásától és vállalhat a nagy egész

részévé, a nagy egészé, mely végeláthatatlanul termel és fogyaszt, termel és fogyaszt... A város gépezete egy folyamatosan ketyegő órához, óraműhöz hasonló, mondja Benjamin. Állítása, hogy a szürrealizmus művészeti tendenciája materializálódik a modern nagyvárosban, mely az illúzió és valóság, az otthonos és otthontalan, a jelen és az utópia határán áll.

„Az osztály nélküli társadalomnak a közösség tudata alatt elraktározott tapasztalatai az új által megtermékenyítve szülik az utópiákat, amelyek azután tartós építményektől a kérészéletű divatokig az élet ezer megnyilvánulásán otthagyják nyomukat. Mindezek az összefüggések Fourier utópiájában is felismerhetőek. Ennek leglényegesebb ösztönzését a gépek megjelenése jelenti ugyan, ez azonban leírásaiban nem jut közvetlenül kifejezésre; kiindulásukban a kereskedelem erkölcstelenségére, valamint a szolgálatába állított álerkölcsökre hivatkoznak. A falanszter az embereket állítólag olyan körülményekbe helyezi vissza, ahol fölöslegessé válik az erkölcs. Felettebb bonyolult organizációja olyan, mint valami gépezet. [...] Ez az emberi masinéria produkálja az Eldorádót, az ősrégi vágyszimbólumot, amely új étellel telítette Fourier utópiáját.” (Benjamin 1969: 77-78)



*Párizsi passzázs 1910-ben*

A cyberpunk műfaj a fourieri és az ebből táplálkozó 50-es és 60-as évek utópisztikus sci-fijeinek disztópikus színezetű antitézise, mely a jelen technikai újításainak fényében teljesíti ki Benjamin gondolatait a századforduló társadalmáról. A cyberpunk a sci-fi egy olyan alműfaja, amely alapjaiban hordozza a már említett anti- és poszthumán elméleti tendenciákat. Technodisztópia, amely antipátiával viseltet a technológiai utópiákkal szemben és olyan problémákra mutat rá, melyek a foucaulti hatalomkoncepcióban elméleti szinten már jelen vannak.

A cyberpunk világkép alapvonása, hogy egy olyan nem túl távoli jövőt ábrázol, ahol a technológia az élet minden területét behálózva az emberi létezés alapfeltételévé válik. A technológia ezzel a kontroll eszköze is: általa az ember képes normál funkcióit kierjeszteni, de egyben befolyásolja a szubjektivitást és a szubjektum státuszát. Az olyan létbiztosító tevékenységek mint alvás, evés, reprodukció ezekben a fiktív világokban módosulnak, egyszerűsödnek vagy kiiktatódnak a technológia eszközeinek segítségével. A cyberpunk disztópiák atmoszférájára jellemző az elidegenedés, a technológia emberi mimikrije, az ember dehumanizálódása, a totalitáriánus államok vagy megavállalatok, és a nem túl távoli múlt természeti katasztrófái, amik egy poszt-indusztriális disztópikus életteret képeznek.



*Cyberpunk városkép az Akira c. animében*

A cyberpunk világában az alacsony életszínvonal és a high-tech együtt van jelen. Ez a kettősség radikálisan átformálja a társadalmi erőviszonyokat.

Ezért a társadalomban egy új hierarchia alakul ki, amelyben a kapitalista értelemben vett tehetősebb rétegek (pl. befektetők) és az elszegényedő többség léte közt áthidalhatatlan életszínvonalbeli szakadék tátong. A többség, a lecsúszó polgárság, a különböző, de egyre inkább gyökértelenné váló kultúrák helye a város. A megapoliszok jellegzetes elemei a műfajnak: a város terei átláthatatlanok, látszólag rendszertelenek, búrjánzók, mint egy dzsungel (indaszerű kábelrengetegek, szeméthegek, törzsekbe verődő szubkultúrális közösségek). A cyberpunk paradigmatis helye a túlzásfolt Japán nagyváros, például Tokió, Hong-Kong vagy Sanghaji. Ahogy William Gibson, a *Neurománc* szerzője fogalmaz, a modern Japán maga a cyberpunk, urbanizált, mesterséges táj, ahová a nap nem süt be, ezért azt felváltják a város neonfényei. A megapoliszban a régi és az új szétszalazhatatlanul létezik együtt. A műfaj tere azonban osztott, a nagyváros az aktuális valóság, amivel párhuzamosan, de azzal egyenlő jogon létezik a virtuális valóság. A két világ közt az emberi elme képez hidat, mely testileg jelen van az aktuálisban, de immateriálisan bármikor képes átlépni a virtuális valóság hálózataira.

Fredric Jameson, aki elsőként tematizálja a posztmodern állapotot, a cyberpunkot a késő kapitalizmus legfőbb irodalmi kifejezőjének tartja. Ennek oka, hogy a műfaj szakít a klasszikus narratív elemekkel, karakter archetípussokkal és szituációkkal. A cyberpunk világot nem központi uralkodó, szuverén hatalom, de sokszor még csak nem is egy jól körülhatárolható politikai kollektíva uralja. Mintha e világban a hatalom, épp úgy mint a technológia és a virtuális valóságok hálózatai, mindenhol jelen lenne. A cyberpunk hatalomfelfogás atmoszférájához kapcsolódik az a pesszimista alaptapasztalat, mely azt sugallja, nem létezhet olyan lázadás vagy forradalom, ami képes a rendszer egészét felforgatni. A benne ábrázolt neo-kapitalista hatalom hidraként él tovább, minden levágott fej helyére két új nő. Ez a profitorientált gazdasági-hatalmi berendezkedés mindent kolonializáló és bekebelező természettörvénye. A politika, gazdaság és haditechnológia szétválaszthatatlan komplexumként irányítja a mindennapokat. Ebben és ebből a komplexből halmozódik fel és árad szét a hatalom.

A cyberpunk társadalomábrázolásban ugyancsak gyakori narratív elem az új rasszizmus, amit sok közös elemet mutat a foucault-i biopolitikai rasszizmussal. Egyrészt a polarizálódó gazdasági és szociális különbségek a jövőben a középréteg (polgárság) elszegényedéséhez és eltűnéséhez vezet, ami a mélyszegénységben élők esetében a teljes leszakadásához és a társadalom perifériájára szorulásához vezet. Másrészt a technológia tovább bonyolítja az ember fogalmát, ami viszont biológiai alapú különbségtételt szül. A társadalmi csoportok közti különbségeket tovább mélyíti a technológiai újításokhoz való egyenlőtlen hozzáférés. Míg egyeseknek a mindennapi betevőre sem futja, mások a tudomány és vagyon segítségével superhumánná alakíthatják magukat (erősebbek, sérthetetlenek, intelligensebbek, halhatatlanok lehetnek).

Gyakran a narratív konfliktus alapja, hogy az új típusú technologizált életformák, úgy mint a kiborgok, robotok, mesterséges intelligenciák jogi és állampolgári státusza az emberi társadalmon belül eldönthetetlen.

A cyberpunk hősök (vagy antihősök) maguk is marginalizáltak a társadalmon belül, például bűnözők, hekkerek, vagy ellenkezőleg, a rend szolgálatában álló nyomozók, rendőrök. A főszereplő számára a hétköznapoktól való elidegenedettség, a határokon való létezés segít a társadalom feletti kritika megfogalmazásában. A rend szolgálatában állók esetében gyakori narratív csavar, hogy a nyomozás egy pontján feltárul számukra a rendszer korruptsága. Ebben a film noir vagy a detektívregények stílusjegyei köszönnek vissza. Az egyidejű külső-belső nézőpont teszi lehetővé a főhős számára, hogy etikai és morális problémákkal foglalkozzon. Alaptapasztalata, hogy életét és hiteit manipulálják, ezáltal már saját önmeghatározásában sem lehet biztos, emellett a társadalmi és hatalmi viszonyok egy olyan kusza hálójában él, melyben csak igen kis tere van az egyéni döntéseknek, kiút pedig szinte nincs is. Hasonló szituációba kerül Deckard, *A szárnyas fejdázó* központi karaktere, aki egy ponton túl már nem a számára kijelölt eset, hanem önmaga után nyomoz. Ezen detektívnarratívák tétje tulajdonképpen a főhős önmegismerése, egzisztenciája, amihez a hatalom működési struktúráját kell feltárnia. Mintha maga Foucault is egy ilyen kritikai nyomozómunkára hívná olvasóit.

A cyberpunk az Egyesült Államokban irodalmi műfajként indul a '70-es, '80-as években. William Gibson *Neurománca* vagy Philip K. Dick *Álmodnak-e az androidok elektronikus báránnyokkal?* című kötete a műfaj meghatározó darabjai. Ezzel párhuzamosan Japánban a 80-as évek végén és a 90-es évek elején az élős szereplős film válik a cyberpunk elsődleges médiumává, emellett pedig a manga/anime műfajának egy máig jelentős szubzsánere. Ismertebb animék a műfajból a *Neo Tokyo*, *Neon Genesis Evangelion*, *Serial Experiments Lain*, a Nyugaton is híressé vált *Akira* és *Ghost in the Shell*, vagy a *Battle Angel Alita*, melynek élős szereplős verziója Robert Rodriguez rendezésében hamarosan a mozikban is látható lesz. A cyberpunk japán verziójára erősen hatott a nyugati irodalom, de képi megoldásaiban annál intenzívebb és megdöbbentőbb alkotásokat produkált. A műfaj elsősorban az underground filmes kultúrában teljesedik ki, ezekre jellemző egyfajta poszthumán-fétis. Ebben az emberi test a természet egyedüli maradványa, ami mint hús, testnedv, szexualitás és *abject* van jelen. A húst erőszakosan és brutálisan szövi át a technológia, a nyers fém, a technoszemét.

Ilyen például a *Tetsuo: A vasember* című 1989-es fekete-fehér film, melyben a főhős rémisztő átalakuláson megy keresztül. Testét a fém átalakítja, megcsonkítja, s mivel ezt képtelen feldolgozni félig ember félig gép szörnyként átokfutásba kezd. Ehhez hasonló az *Akira* utolsó jelenete, melyben a technológia az atomenergia képében jelenik meg, amikor a főhős teste egy kontrollálhatatlan és mindent bekebelező hústömeggé mutálódik.

A technológia felbont minden határt, még a szentként és sérthetetlenként elgondolt emberi testet is és kimerákat szül. Ahogy a valóságban az atombomba, a japán cyberpunkban a technológiai dehumanizálja és megszállja a testet. A testet megfertőzi a technológia, ebből pedig új hús születik, melynek előképét Cronenberg bodyhorrorjaiban találhatjuk meg. (Player 2011) Ezzel a cyberpunk szemléletes példát szolgáltat a klasszikus emberfogalom szó szerinti felbomlására.



*Részlet a Tetsuo: A vasember c. filmből*



*Mutálódó kar. Részlet az Akira c. animéből.*

### 3. *Ghost in the Shell*

A *Ghost in the Shell* Masamune Shirou mangájából 1995-ben készült anime film Osii Mamoru rendezésében. A film az első olyan animék közt szerepel, melyet már nyugaton is forgalmaztak, így világszerte gyors ismertségre tett szert. A történet a nem túl távoli jövőben egy meg nem nevezett japán megapolisban játszódik, ahol a nemzeteket városállamok váltják fel, amelyeket vállalatok tartanak kézben. A technológia fejlettségének köszönhetően az aktuális valóságot behálózza a virtuális tér, melyre az emberi individuumok tudata, mint számítógépekre van rácsatlakoztatva, ezzel egyszerre két világ polgárai. Az 1995-ös filmből ugyan nem derül ki, de a mangában és az animéből készült sorozatban részletes magyarázatot nyer ennek módja. A *Ghost in the Shell* univerzumában az emberi agyakat, pontosabban a központi idegrendszert ún. kibernetizációnak vetik alá. A folyamatban az agyba elektronikus komponenseket integrálnak, ezzel új szervet, kiberagyat képezve. Az új agy meghaladja a tudat biológiai adottságait, képessé válik számítógépes hálózatokhoz és más individuumokhoz csatlakozni bárminemű külső eszköz segítségével nélkül, valamint lehetségessé válik a tudat átmentése mesterséges eszközökre, pl. kiborg testbe. Ezzel a történet azt is sugallja, hogy az emberi tudat nem más mint adat, ami átültethető, másolható és meghekkkelhető. Így lealacsonyítva az emberi identitás klasszikus koncepcióját, például a szubjektivitás egyediségéről alkotott elképzeléseinket.

Az invazív technológia integrálódik a társadalomba és általános létfeltétellé válik. Az átlagember képtelen belelátni a technika és tudomány működésébe, az mégis hétköznapjaik szerves része, ezért a technológia ezoterikus és metafizikai szerepet tölt be. Csodálatra méltó s egyben kísérteties fenyegetés, mivel az abban rejlő potenciál kiismerhetetlen.

Mivel a tudat leválaszthatóvá válik a materiális testről a kiborgok (részlegesen vagy teljesen gépi protézisekkel kiegészített emberek vagy tudatok) természetes részeivé válnak a társadalomnak. A történet központi karaktere Motoko Kusanagi őrnagy, a teljesen mechanikus hadi kiborg, aki a kiberbűnözés elhárításáért felelős kormány szerv, a 9-es szekció tagja. Kusanagiban egyedül tudata az, mely biztosítja emberségét, mivel azonban Motokonak nincsenek emlékei korábbi létéről, mindez nem átélhető, csak puszta információ számára. A film egészét behálózza az őrnagy bizonytalansága saját egzisztenciájával kapcsolatban, pontosabban annak kérdése vajon tudata valóban emberi eredetű vagy csak egy programozás eredménye.

A 9-es szekció tehát a kiberbűnözés és terrorizmus ellen küzd. Ilyen bűncselekmény például egy személy kiberagyának meghekkkelése, melyben hamis emlékeket implantálnak az agyba manipulációs célokkal. A film alapkonfliktusa egy Puppet Master nevű kiberbűnöző után való nyomozás.



*Kiberagy a Ghost in the Shell című filmben.*

A 9-es szekció elsőként úgy vélekedik, egy olyan hekkerrel állnak szemben, aki képes az emberi tudatot és cselekvéseiket hamis emlékeken keresztül kontrollálni. Hamarosan kiderül, a Puppet Master nem valós személy, hanem egy másik rendvédelmi osztag, a 6-os szekció által teremtett mesterséges intelligencia. Az AI eredetileg adathalász kémprogram volt, melyen információk milliói futottak át, ennek hatására azonban öntudatra ébred és érző lényé válik. A Puppet Master ezután önálló működésbe kezd. Megszökik a 6-os szekcióból és egy kiborg testbe tölti fel magát, hogy a 9-es szekció rátalálhasson. Itt menedékjogot kér arra hivatkozva, hogy immáron ő maga is érző lény, tehát semmiben nem különbözik az emberi tudattól. Kusanagi szeretne rácsatlakozni a kiborg tudatára (diving), hogy tanulmányozhassa azt, erre azonban nem kap lehetőséget, mivel a 6-os szekció, attól tartva, hogy kitudódik titkuk – az illegális adatgyűjtés és értékesítés – visszaigényli technológiáját. Miután elrabolják a Puppet Mastert Kusanagi hajsztát indít, hogy visszaszerezze.

A film utolsó jeleneteiben, miközben a 9-es és 6-os szekció közt közelharc alakul ki, Kusanaginak sikerül rácsatlakozni, elmerülni a Puppet Master tudatában, így megtudja, hogy a kiborg már korábban kiszemelte őt az információáradatban és tudatosan kereste meg, mivel Kusanagi is kételkedik saját létében. A Puppet Master felajánlja Kusanaginak, hogy egyesítsék tudatukat, hiszen kiborgokként reprodukcióra képtelenek, tehát ez az egyetlen lehetőségük arra, hogy új létformát hozzanak létre. Mindeközben a 6-os egység támadásának következtében mind a Puppet Master, mind Kusanagi teste megsemmisül,

de Kusanagi tudatát társa Batou az utolsó pillanatban megmenti. Miután új testet kap (egy gyermek kiborg) Kusanagi elmondja Batounak, hogy az egyesülés sikeres volt közte és a mesterséges intelligencia közt, így ezentúl új létformát képvisel. A film zárójelenetében Kusanagi/Puppet Master útnak indul, hogy új tudatával egy radikálisan új nézőpontból fedezze fel a világot.

Az anime alapvető kérdésfeltevése arra irányul, vajon mit is jelent embernek lenni, kiváltképp egy olyan világban, ahol az emberi lény részben vagy teljes egészében technicizálhatóvá válik. A film közepén kap helyet a jelenet melyben Kusanagi és Batou az emberi létezésről elmélkednek. Kusanagi a létezést a tapasztalatból vezeti le. A tapasztalat az, ami minden individuum számára eredeti. A tapasztalatból levont tudás alakítja személyes hiteinket és diszpozíciónkat a világgal szemben. Ezek definiálják és teszik egyedivé szubjektivitásunkat, hiszen ezeken a hiteken keresztül interpretálhatjuk tapasztalatainkat a csak ránk jellemző módokon. Éppen ezért kulcsfontosságú Kusanagi számára a kérdés, hogy vajon tudata alapvetően emberi, vagy tapasztalatait és az abból levont tudását csak beléprogramozták.

Annak előérzete, hogy talán embersége nem sajátja, hanem egy program eredménye, a freudi értelemben vett *unheimlich* érzése. Teste eleve idegen tőle, de talán tudata is az, ezért az autentikusság és replikánság határmezsgyéjén él. Olyasféle határlét ez, mint a harawayi kiborg léte, Kusanagi számára azonban ez nem felszabadító, hanem nyomasztó és szorongató érzés, ami nem engedi, hogy teljesen a részévé váljon e világnak. A beszélgetés egy a víz közepén úszó hajón játszódik. A jelenet végén Kusanagi lemerül a víz alá, annak ellenére, hogy Batou figyelmezteti, nehéz kiborg teste nem alkalmas merülésre, s bármely apró hiba ahhoz vezethet, hogy talán sosem tud feljönni. A merülés, a vízzel való egyé válás annak a szabadságnak és feloldódásnak a jelképei, melyre Kusanagi vágyik, azonban léte egyik alapeleme, teste azzal fenyegeti, hogy a feloldódásból képtelen visszatérni.

A víz elem a film visszatérő motívuma. A nyitójelenetben azt láthatjuk, amit Kusanagi kiborg váza a vízben lebegve nyeri el végső alakját. A víz utal az anyaméh, a születés, növekedés és burjánzás gondolatvilágára, mindarra, ami a kiborg természetétől idegen. Ugyanakkor a jelenetben nem látjuk ki készíti a testet, sem embert, sem gépet, így ezzel mégiscsak egyfajta születésnek lehetünk tanúi. A víz végigkíséri a főhős útját. Az úszó hajón fejtegeti az életről alkotott gondolatait, majd még ugyanabban a jelenetben alámerül a sötét és veszélyekkel teli mélységbe. A megapolis szinte mindig nedves és vizes. Egy másik jelenetben Kusanagi szemszögéből láthatjuk a várost, ahogy az őrmester végighajózik azon. A reklámok, neonfények, jelek, nyelvek, kultúrák és emberek elárasztják a megapoliszt. A jelenet végén az eső zuhogni kezd, a következő jelenetben pedig először láthatjuk a testet öltött Puppet Mastert esőtől áztatott kiborg páncélban. Kusanagi gyakran merül, ahogy búvárok szokták, ugyanakkor merülésnek hívja azt a folyamatot is, melyben

belenéz a Puppet Master tudatába. A tudat folyam, épp úgy ahogy az információ, az adat, a fény és az elektronok, amit a film nyitójelenetében megjelenő rövid szöveg hangsúlyoz, majd a képernyőt felváltja egy kódfolyam (innen veszik a Watchovski testvérek a mátrix vizuális megvalósítását). Mintha minden a kódok tengere volna. A kiborg pedig ebből a tengerből születik. Motoko és a Puppet Master a hömpölygő városból organikus módon nő ki, miközben egyikőjük sem ismeri valódi eredettörténetét. (Anderson-Lehman 2014)



*Városkép a Ghost in the Shell című filmből.*

Érdekes, hogy a történet két teljesen mechanizált figurája női testben él. Kusanagi esetében ez a női test teljesen átszexualizált, a nagy mellek, széles csípő a reprodukcióra való képességet hangsúlyozzák, miközben tudható, hogy a kiborgnak nincsenek reproduktív szervei. Ahogy Haraway fogalmaz a kiborg nem reprodukálódik, csak replikálódik. Motoko teste ismét megidézi a kísérteties érzését, a nő, aki megjelenésében feminin, definíciós szinten azonban nem az. Motoko testében a biológiát a technológia helyettesíti. Teste és nőisége összezavarja a normákat, genderre alkalmazott kódjainkat, emellett azonban más célt is szolgál. Mintha ő lenne az egyetlen szereplő a Puppet Master megjelenése előtt (aki szintén női testet birtokol), aki a valóság mélyebb rétegeibe próbál belemélyedni. Talán a nőiség itt a technológizált felszín alatti kutatás spirituális hajlamára is utal. Olyan alak, akit nem elégít ki a felszíni lét.



*Kusanagi „születése” a Ghost in the Shell első jelenetében.*



*A Puppet Master kiborg testben a Ghost in the Shell című filmben.*

#### 4. A Ghost in the Shell foucault-i értelmezése

A *Ghost in the Shell* világképe mintha a foucault-i biopolitika karikatúrisztikus megvalósulása volna. Ebben a nem túl távoli jövőben a világ velejéig átkapitalizálódott, globalizálódott és univerzalizálódott, alaptökéje pedig az információ, amely hálózatosan szövi át a társadalom egészét. A főhős egy személy, de mint őrmester fegyver is egyben, melyet mechanizált teste támogat. Azonban teste nem sajátja, a Megatech társaság egy modellje, amit addig használhat, amíg a számára kijelölt rendvédelmi feladatokat ellátja. Azaz, ez a tudomány és technológia által teremtett test egyszerre hadászati, politikai és gazdasági célokat szolgál, miközben hordozója, Motoko pusztá tudata abban sem biztos, hogy egyáltalán létezik. A filmben tematizált elemek tehát a test, a technológia és gazdaság egybeszövök egymást rájátszva a jelen emberének félelmeire.

Ahogy Foucault is rámutat, a test határait a hatalom jelöli ki, amennyiben a hatalom szabja meg mozgásterünket társadalmi valóságunkban, azt, hogy mit tehetünk, mit élvezhetünk, mint tudhatunk (a világról és magunkról) és mitől kell tartózkodnunk, azaz mely tudások tiltottak. A test tehát sosem önmagában létezik, hanem egy hatalom által determinált eszköz-cél rendszerbe kódolt, arra, hogy a társadalmat fenntartó normákat a testi gyakorlatokon keresztül reprodukálja a hétköznapiakban. Szaporodjunk, hogy fenntartsuk a populációt; termeljünk, hogy hasznosak legyünk a gazdaság számára; vigyázzunk életünkre és egészségünkre, hogy ne hagyjuk kiessünk a produkció-reprodukció kettős logikájából. A *Ghost in the Shell* a kiborgon keresztül a szó szerinti biohatalmat mutatja be. A tudás és technológia már nem egyszerűen formálja a testet, hanem ez teremti meg, szavatolja a létezését, maximalizálja az életet mint termelőerőt. A szaporodás többé nem alávetett a kiszámíthatatlan emberi tényezőknek, az új és tökéletes testek futószalagon készülnek.

Motoko teste tehát egy üres báb, amit tartalommal a belé plántált tudat tölt fel. Azonban, ha az emberi tudatot valóban csak adathalmaznak tekinthetjük, ahogyan azt a film sugallja, nem vagyunk-e mindannyian bábok, akiket a társadalmi norma által kódolt célrendszerek irányítanak. Erre a párhuzamra enged következtetni, hogy a hekker, aki képes az emberi tudatot módosítani a Puppet Master nevet kapja. Ez arra utal, hogy nemcsak a Motokohoz hasonló kiborgok bábok, hanem az áttechnikizált valóságban mindannyian azok vagyunk. Mintha a foucault-i hatalomelmélet maga is azt sugallná, hogy a mindent átszövő, immateriális hatalom bábként kezeli az embert, aki tulajdonképpen saját maga, normákat követő hétköznapi praxisain keresztül szolgáltatja ki magát és tartja fent a hatalmat, technológiát és gazdasági érdekeket (amit Slavoj Žižek a „tudják, mégis cselekszik” formulájával jellemez). Habermas Foucaulttal szembeni kritikája éppen arra irányul, hogy elmélete olyannyira totalizálja a hatalom jelenlétét, hogy az teljes determinizmusba fordul át, ezzel ellehetetleníti az egyéni cselekvést.

A film végén Motoko és a Puppet Master tudata egyesül, ami egyben az újjászületés, az újrakezdés lehetőségével kecsegtet. Habár az anime előszeretettel használ keresztény jelképeket (idézi többször Pál Korintusiakhoz írt levelét, a két tudat egyesülésének pillanatában pedig egy angyal sziluettje tűnik fel), mégsem a keresztény újjászületésre kell gondolnunk. A két tudat azzal, hogy önszántából egyesül valami olyan új dolgot képez, ami kívül áll a megtervezettségén, a biohatalom működésén. Ez az új élet nincs belekódolva a rendszerbe, annak ellenőrzése és tiltása ellenére születik. A technológiából mégis a technológián kívül, a rend és a rendetlenség paradigmatiszta alakjából a rendszer látóterén kívüli teremtmény. Az új tudat nem része e világnak, miközben azon belül mozog, egyfajta homo sacer. S talán ez lehet a Foucault-i determinizmusból való kilépés egy módja. Olyan formációkat, reakciókat, életviteleket kell teremtenünk, melyek nem illeszkednek bele a társadalmi-hatalmi-gazdasági komplexum elvárásaiba. Az ilyen random életformák, életvezetések nyomunkövetetlenségük és kiszámíthatatlanságuk miatt. Ehhez pedig az első és legfontosabb lépés az az önreflexió és kritikai világnézet, amit Foucault elmélete is propagál. A kiborg etikai dimenziója Haraway szerint az arról való tudás, hogy a valóság alapvetően konstituált. Konstituált amennyiben közös társadalmi gyakorlatok terméke. Ebben az értelemben a mi felelősségünk, hogy milyenek ezek a termékek, beleértve saját szubjektivitásunkat is.

## Összegzés

A *Gost in the Shell* narratívája két síkon mozog. Egyrészt szemléltet egy olyan világot, amely a Foucault-i biohatalom elméletében impliciten jelen van. A neo-kapitalista hatalom, amely a termelés és az emberi erő maximalizálására törekszik a tudomány és technológia segítségével teljes mértékben kolonizálja és áruvá teszi a testet. Ez a hatalom nem centralizált egy uralkodó személye körül, hanem a politikai, gazdasági, katonai ágensek és üzleti érdekek összekapcsolódásának eredménye. Az átlagember szintjén ezek a viszonyok nem egyértelműek, hanem a folyamatos fogyasztás és termelés íratlan parancsában manifesztálódnak, miközben a kontroll eszközeül szolgáló technikai újításoknak saját akaratukból kínálják fel testük és tudatuk.

Kusanagi és a Puppet Master ennek a technicizációnak az eredményei, mintha egymás tükröképei lennének. Kusanagi tökéletes kiborg teste és hatékony munkavégzése a történet elején még a technikai fejlettség eredményességét demonstrálja. Ezzel szemben a Puppet Master, aki habár szintén az adott technológia eredménye, véletlenszerűen kel életre, mintha ő lenne a Kusanagi által megtestesített tökéletes kiborg tudattalanja, aki az őrmester létébe vetett hitének megingása után közvetlenül bukkan fel. Ez a komplementer viszony testükben is megjelenik. Egyrészt egyedül ők női karakterek

a filmben, másrészt míg Motoko teste mondhatni hibátlan, addig a Puppet Master kiborgja egy kezek és lábak nélküli, mégis élő és tudatos torzó. Ketten képviselik a film másik síkját, a modernitással, technológiával és emberiséggel szembeni kritikát. A rendszert melyben élnek nem tudják egészében megdönteni, de ez a klasszikus lázadástörténetekkel szemben nem is céljuk. Kusanagi önmagáról akar tudást szerezni, de az a folytonos sejtelem, hogy a rendszer eleve korrump, megghiúsítja ezt a vágyát, ezért nem marad más választása, mint kilépni a rendszer egészéből. Ennek módja az új teremtése, valami olyané, ami nem fér bele az eleve adott társadalmi kategóriákba. Új selfet teremt feláldozva korábbi identitását, cserébe viszont képes felülírni kötött létezésének kódjait és talán kiutat találni.

## Bibliográfia

Giorgio AGAMBEN, *Homo sacer: sovereign power and bare life*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1998.

Jesse Ray ANDERSON-LEHMAN, *Animating Biopolitics: Spaces and Bodies in Mamoru Oshii's Ghost in the Shell*, Atlanta, Emory University, 2014.

Hannah ARENDT, *A totalitarizmus gyökerei*, ford. BRAUN Róbert et al, Budapest, Európa kiadó, 1992.

Walter BENJAMIN, *Párizs, a XIX. század fővárosa*, ford. SZÉLL Jenő, = *Kommentár és prófécia*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1969.

Mitchell DEAN, *Governmentality: power and rule in modern society*, Los Angeles, SAGE, 2009.

Francesca FERRANDO, Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms. Differences and Relations, *Existenz*. Vol. 8, No 2, Fall 2013, 26-32.

Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok: a társadalomtudományok archeológiája*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Budapest, Osiris, 2000

Michel FOUCAULT, *A szexualitás története I: A tudás akarása*, Budapest, Atlantisz, 1996.

Michel FOUCAULT, *A szexualitás története II: a gyönyörök gyakorlása*, ford. SÁNDOR Albert, Budapest, Atlantisz, 2011.

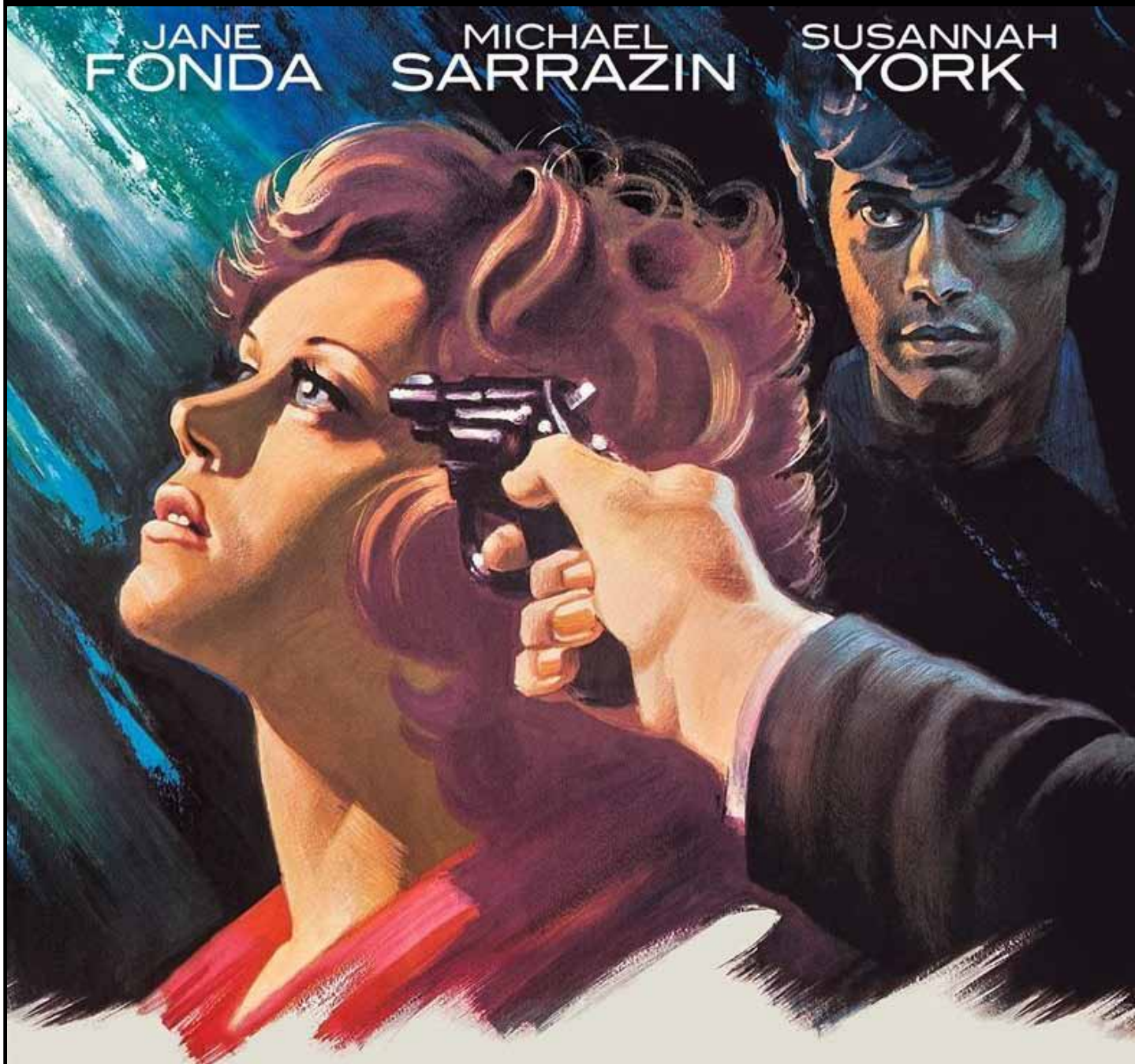
Michel FOUCAULT, *A szubjektum és a hatalom*, = *Testes könyv*, szerk. Kiss Attila, Szeged, ICTUS és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997, 270-278.

- Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés: a börtön története*, ford. FÁZSY Anikó, Csűrös Klára, Budapest, Gondolat, 1990.
- Michel FOUCAULT, *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France 1978-1979*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2008.
- Sander L. GILMAN, *Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature*, *Critical Inquiry*, Vol. 12, No. 1, „Race,” Writing, and Difference (Autumn, 1985), 204-242.
- Donna J. HARAWAY, *Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években*, *Replika* 51-52. 2005 november, 107-139.
- Donna J. HARAWAY, *Modest\_Witness @ Second\_Millennium. FemaleMan© Meets\_OncoMouse™: Feminism and Technoscience*, New York, Routledge, 1997.
- Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. ANGYALOSI Gergely et al, Budapest, Osiris, 2007.
- Mona LILJA, *Power, resistance and women politicians in Cambodia: discourses of emancipation*, Copenhagen, NIAS, 2008.
- MELEGH Attila, *On the East-west Slope: Globalization, Nationalism, Racism and Discourses on Eastern Europe*, New York, Central European University Press, 2006.
- George L. MOSSE, *Nationalism and sexuality: middle-class morality and sexual norms in modern Europe*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.
- NEMES Z. Márió, *Esztétika és antropológia Az antropológiai színrevitel mint esztétikai dehumanizáció*, Budapest, Eötvös Lóránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 2013.
- Mark PLAYER, *Post-Human Nightmares – The World of Japanese Cyberpunk Cinema*, *Midnight Eye*, 2011 May.
- SZIGETI Attila, *A homo sacer és a tanúsítás etikája = A bölcsesség koszorúja - Írások Egyed Péter hatvanadik születésnapjára*, szerk. HORVÁTH Andor, Soós Amália, Kolozsvár, Pro Philosophia, 2014, 261-274.
- Slavoj ŽIŽEK, *Enjoy your symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and out: with a new preface by the author*, London, Routledge, 1992.

JANE  
FONDA

MICHAEL  
SARRAZIN

SUSANNAH  
YORK



# THEY SHOOT HORSES, DON'T THEY?

GIG YOUNG • BONNIE BEDELIA • RED BUTTONS

DIRECTED BY SYDNEY POLLACK

## Benke Attila

### *Te már nagy kisfiú vagy!\**

#### *Pásztori hatalom és panoptikus tekintet a hatvanas-hetvenes évek hollywoodi műfajfilmjeiben*

A „paternalizmus” szó szerinti jelentése „atyáskodás, gondoskodás”. A máig képlékeny fogalom a közgazdaság, a jog, illetve a politikai filozófia területén terjedt el, de az orvostudományban, egészségügyben is használatos. Jellemzően az egyén (választási) szabadságával kapcsolatban alkalmazzák a fogalmat. Eszerint a hatalom abból indul ki, hogy bár a társadalom tagjai racionális lények, ám nem mindenki rendelkezik megfelelő képességekkel bizonyos döntések meghozására. Ezért a „gondoskodó állam” felméri a tömeg szükségleteit, és az individuumok javát szolgálva rendelkezik sorsukról, lépéseikről. Aszerint, hogy az egyes hatalmi intézmények, vagy személyek (államapparátus, vezetők) mennyiben és hogyan szólnak bele az emberek életébe, megkülönböztethetünk lágy (*soft paternalism*) és kemény (*hard paternalism*) paternalizmust. A kemény paternalizmus nyíltan irányítja az egyént, tiltással vagy büntetéssel tereli a „helyes útra”.<sup>1</sup> A lágy (vagy libertariánus) paternalizmus viszont óvatosan, indirekten orientálja az embert, kihasználva annak pszichikai sajátosságait.<sup>2</sup> Tulajdonképpen erre a jelenségre reflektálva alkotta meg Michel Foucault is a biohatalom fogalmát, mely az emberi test általános jellemzőire alapozva dolgozza ki a sokaság elsősorban egészségügyi szempontok szerinti ellenőrzésének módszereit.<sup>3</sup> Így például az emberek egészségesebb táplálkozását nem a káros élvezeti cikkek betiltásával, hanem drágításával, elszigetelésével vagy nevetségessé tételével segíti elő (lásd: dohányzás szabályozása). Vagyis a paternalizmus a jóakarát (álcája mögé bújtatott) ideológiája, mely úgy próbálja megszervezni a társadalmat, hogy tagjai egyszerre éljenek jólétben és valamilyen kötött rendszer szabályai szerint. Röviden: „A paternalizmus meghatározásában rendszerint három feltétel szerepel: (1) a paternalista szándékosan korlátozza az egyén szabadságát; (2) elsősorban az egyén iránti jóakarát motiválja, és (3) figyelmen kívül hagyja az egyén aktuális preferenciáit.”<sup>4</sup>

\* A tanulmány egy 2014-es szöveg átdolgozott, kibővített változata, mely az ELTE BTK-n Gelencsér Gábor által megtartott, „A paternalizmus reprezentációja a közép-kelet-európai művészetben” című kurzus keretei között előadott prezentáció alapján készült.

<sup>1</sup> Thaddeus Mason POPE, Counting the Dragon's Teeth and Claws: The Definition of Hard Paternalism, *Georgia State University Law Review* 20., 2004, 659-722.

<sup>2</sup> Cass R. SUNSTEIN – Richard H. THALER, Behavioral Economics, Public Policy, and Paternalism. Libertarian Paternalism, *The American Economic Review* XCIII 2003. május, 175-179.

<sup>3</sup> Michel FOUCAULT, *A szexualitás története I. A tudás akarása*, Bp., Atlantisz, 1999, 135-162.

<sup>4</sup> CSERNE Péter, Szerződési szabadság és paternalizmus: adalékok a szerződési jog közgazdasági elemzéséhez, *Századvég* 2006/3, 53.

Jóllehet, a szakirodalom a paternalista hatalmi formákat jellemzően a rendszerváltás előtti kelet-európai filmekben (Jiří Menzel: *Szigorúan ellenőrzött vonatok* [Ostře sledované vlaky, 1966], Lucian Pintilie: *Helyszíni szemle* [Reconstituirea, 1968], Bacsó Péter: *Forró vizet a kopaszra!* [1975]) mutatja ki,<sup>5</sup> tanulmányomban az 1965 és 1980 közti „hollywoodi újhullám” filmjeit fogom megvizsgálni az említett fogalom felől. Vagyis állításom szerint a „Hollywoodi Reneszánsz” alkotásainak jelentős hányada szinte ugyanazt a paternalista struktúrát modellezi, mely *Az ünnepségről és a vendégekről* (O slavnosti a hostech, Jan Němec, 1966) vagy a *Holnap lesz fácán* (Sára Sándor, 1974) című satirikus cseh és magyar parabolákban is tetten érhető. Elemzésem tárgyai azért is az említett korszak amerikai filmjei, mert Hollywood általában úgy él az emberek fejében, mint a totális szórakoztatóipar, mely legendák és szuperhősök álmvilágába repíti a nézőt a szürke és kiábrándító valóság elől. Azonban Hollywood – már csak a Wall Streettől és egyéb társadalmi-politikai szervezetektől származó anyagi támogatásai végett is – nemcsak ártalmatlan szórakoztatóipart működtet, hanem egyúttal ideológiai gépezet is, mely a domináns hatalom eszmerendszerét közvetíti ideológiai konstrukciókon (műfajfilmek) keresztül.<sup>6</sup> Ennek biztosítéka az 1966-67-ig fennálló Hays–Breen kódex, azaz a „Motion Picture Production Code”, mely Hollywood öncenzúrájaként működött, és amelyet a hatvanas évek végétől az ideológiailag egyáltalán nem semleges korhatárrendszer váltott fel. Így a hollywoodi nagy stúdiók által dominált mozivásznakra kizárólag politikailag korrekt filmek kerülhettek ki, melyek nem sértették az aktuális *status quo*-t. Ideológiakritikát legfeljebb burkolt, parabolikus történeteken keresztül, direktbben a stúdiórendszer ötvenes évekbeli meggyengülésétől kezdve gyakorolhattak az alkotók.<sup>7</sup> A hatvanas-hetvenes évek, illetve az 1965-1980 (vagy szűk értelemben 1967-1975) közötti, „Hollywoodi Reneszánsz”-ként is emlegetett időszak egy olyan kivételes, máig példanélküli szakasza az amerikai filmtörténetnek, melyben az addig konformista stúdiórendszeren belül jelentek meg a fősodorbeli gyakorlattól radikálisan különböző, erősen ideológiakritikus műfajfilmek. Illetve az összeomlás szélén álló filmiparba bekerülhettek „másként gondolkodó”, az amerikai kapitalista demokráciával szemben kritikus filmalkotók (mint például Robert Altman vagy Arthur Penn). Így érdekes megvizsgálni, hogy ebben a kivételes időintervallumban az amúgy konformista és konzervatív, 1965 és 1980 között azonban nonkonformista és radikális, progresszív Hollywood hogyan fordult az egyre dicstelenebb vietnami háború és a belföldi radikalizálódó polgárjogi mozgalmak miatt tisztességtelen és az emberi jogokat sértő módszereket

<sup>5</sup> Lásd például: GELENCSÉR Gábor, *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*, Budapest, Osiris. 2002.

<sup>6</sup> Judit Hess WRIGHT, *A zsánerfilmek és a status quo = Tarantino előtt 1. Tömegfilm a nyolcvanas években*, szerk. NAGY Zsolt, Új Mandátum, Budapest, 2000, 76-88.

<sup>7</sup> Douglas Kellner – Michael Ryan, *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington – Indianapolis, Indiana University Press, 1988, 1990.

(például rendőri túlkapások, csoportok és egyének lehallgatása, megfigyelése, a privát és publikus szféra határainak átlépése, Pentagon-ügyirat, Watergate-botrány stb.) alkalmazó Egyesült Államok ellen. A korszakhoz és a filmekhez Michel Foucault hatalomelmélete és Gelencsér Gábor paternalizmus-fogalma, illetve a kelet-európai filmekről tett megállapításai felől közelítünk.

### *Pásztori hatalom, panoptikum és paternalizmus*

Mint már említettük, Michel Foucault megalkotta a modern hatalomi berendezkedésekre (így a nyugati kapitalista demokráciákra is) jellemző biohatalom fogalmát. Foucault a biohatalom kialakulását egy paradigmaváltásként értelmezi. Korábban, a felvilágosodás kora előtt a pallosjog vagy a zsákmányszerzés joga voltak a meghatározó hatalomgyakorlási formák, melyek az egyén, az egyén testének kontrollálását erőszakos eszközökkel valósították meg. A XVIII-XIX. századolt azonban a hatalom már nem elsősorban életről és halálról akar dönteni, hanem alattvalóinak minél további életben tartása. Ezért dolgozza ki az egyéni test anatómiája mellett a mindenkori rezsím a népesség biopolitikáját. Ennek eszközei a népszaporulat, a születési és halálozási arányról készített statisztikák, az általános egészségügy vagy a várható élettartam megbecslése. Vagyis a hatalom rájött, hogy sokkal indirektebb módon, ugyanakkor szilárdabb alapokra építkeznek, ha az emberek testének fenytése helyett az élet birtokbavételére, az élet védelmére helyezi a hangsúlyt. A népességet sokkal könnyebb engedelmes alattvalóvá tenni a különböző ideológiai intézményeken, a hadseregen, az iskolán vagy a kórházakon keresztül. Michel Foucault szerint ez a biohatalom összeegyezteti a fegyelmezést / büntetést és a gondoskodást, elvár, de ad is, szabályoz, de meg is enged bizonyos dolgokat. Így például az egészségügyi rendszer kiépítésén vagy az emberek taníttatásán keresztül sokkal hatékonyabb lesz a termelési rendszer, a kapitalizmus is, minthogy erős, egészséges és hatékony munkaerővel a gazdaság teljesítménye fokozható. A XVIII-XIX. század során ezért fontos az emberiséget tizedelő járványok legyőzése az oltóanyagok kifejlesztésével, és a kötelező oltások bevezetésével. Azaz Foucault szerint fokozatosan teret hódítanak maguknak a különböző normák, minősítések, szabályozó és korrekciós mechanizmusok. Sőt a törvények is inkább normákká alakulnak, azaz kevésbé lesznek kötelező erejűek. A normák és szabályozások azt sugallják, hogy mi az ésszerű, racionális, amivel az élet jobbá tehető, meghosszabbítható, megvédhető.<sup>8</sup>

Tehát a biohatalom saját hatalmát nem elsősorban erőszakos eszközökkel, hanem a népesség jóléte biztosításának és a gondoskodás ideológiájával próbálja legitimálni. A biohatalom mellett Foucault egy másik tanulmányában bevezeti a pásztori hatalom fogalmát, mely alapvetően, szűk értelemben

<sup>8</sup> FOUCAULT, *A szexualitás története, im.*

a keresztény egyházakra jellemző, de a szerző szerint átszivárgott a szekularizált hatalmi mechanizmusokba is. A pásztori hatalom a szolgálás és az uralkodás dinamikája alapján szerveződik: nem parancsol, hanem a megváltás ígéretével kecsegtet. Azonban a megváltáshoz áldozatokat kell hozni, vagyis áldozatokat követel a szubjektumtól a pásztori hatalom. Éppen ezért a pásztori hatalom a szubjektumot is létrehozza, az egyén identitását is meghatározza, hiszen individuumokért van, ezekre vigyáz, és az egyénnek kell áldozatot hoznia a megváltásért. A modern, szekularizált állam azonban a megváltást metaforaként értelmezi, mely a földi integráció felé mutat. A megváltás így az egészség, a jólét, a biztonság és a védelem, ezekért kell az egyéneknek áldozatokat hozniuk. A pásztori, felügyelő, vigyázó hatalom pedig olyan apparátusokban jelenik meg, mint a rendőrség, a kórházak, egészségügyi intézmények, a börtönök vagy a család. Az egyén áldozathozatala pedig az, hogy az ember megtalálja a helyét az ideológiai rendszerben, melyet a pásztori hatalom kiépített. Az embernek meg kell találnia az útját, az egyénnek fel kell fedeznie, mi szeretne lenni, mivé szeretne válni ebben a rendszerben, azaz a rendszer szabályait kell elsajátítania az integrációhoz, a „megváltáshoz”.<sup>9</sup>

A gondoskodás, az identitás szerzés és az integráció ígérete mellett más hatalmi módszereket is megfigyelt Michel Foucault, és a börtönrendszeren, a börtönmetaforán keresztül írta le ezeket *Felügyelet és büntetés* című könyvében. Foucault szerint a hatalom egyik fontos módszere a felosztás. A gazdaságosság és a racionalitás fogalmaival érvelve a rendszer (legyen az a börtön vagy makroszinten maga az állam) a biohatalmi népszerűség mellett igyekszik az egyéneket, mint potenciális lázadókat elrendezni, rendszerezni és izolálni. Mindez nemcsak konkrét elzárást vagy elkülönítést jelent, hanem metaforikus helymeghatározást, azaz identitások létrehozását is. Tehát amellett, hogy a hatalom egy egységes népszerűségben, kollektívákban gondolkodik, igyekszik elkerülni, hogy az egyének nagyobb, valamilyen ellen-ideológiát képviselő csoportokba rendeződjenek, és esetlegesen lázadjanak a hatalom ellen. Michel Foucault szerint a hatalom saját számára hasznos kommunikációs csatornákat igyekszik kialakítani, és minden egyéb más kommunikációs formát igyekszik semlegesíteni vagy megszüntetni. A helyeket, identitásokat a hatalom úgy formálja, hogy egyfelől az egyének ellenőrizhetők, másfelől a termelési egységek hatékonyak legyenek.<sup>10</sup>

Az ellenőrzés hatékonyságát pedig a panoptikumok biztosítják. Foucault Benthamtól vette át a fogalmat, és a börtönökön keresztül a hatalom egyéb, nem büntető intézményeire (például gyárak és iskolák) is alkalmazza. A panoptikum lényege, hogy a rendszer az egyén állandó megfigyelését dolgozza

<sup>9</sup> Michel FOUCAULT, *The Subject and Power* = Michel FOUCAULT: *Beyond Structuralism and Hermeneutics*, ed. H. DREYFUS és P. RABINOW, Chicago, The University of Chicago Press, 1983, 208-226.

<sup>10</sup> Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés. A börtön születése*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1990, 183-228.

ki speciális cellák kialakításával, melyek egy központi helyiségből átláthatók, ellenőrizhetők. Ugyanakkor a rendszer kialakítása és jellege (például megfelelő távolság) miatt a megfigyelt individuum nem tud arról, hogy éppen megfigyelik-e őt, csupán a megfigyeltség tényét tudhatja, mivel a körgyűrűben elhelyezett cellákból a központi tornyot láthatja. Vagyis a panoptikus hatalom egyszerre látható és ellenőrizhetetlen. Emiatt a megfigyelt egyénben kialakulhat a nyugtalanság, a paranoia és a szorongás, hogy valaki állandóan figyelheti őt, de nem tudja, hogy éppen látják-e cselekedeteit.<sup>11</sup> Az 1970-es években kirobbant Watergate-botrány és a 2010-es évek NSA-botránya (másképpen az Edward Snowden-ügy) is tulajdonképpen ezt a hatást érték el: tudatosították a társadalom tagjaival, hogy a modern technika eszközeivel (lehallgató készülékek, laptopok webkamerái) bármikor megfigyelhetik, ellenőrizhetik őket. Sőt mint Snowden, az amerikai titkosszolgálat és a CIA egykori alkalmazottja a *Citizenfour* (2014) című dokumentumfilmben is elmondta, hogy a kamerák letakarása sem segít, mert az NSA ügynökei nemcsak az emailekbe vagy Facebook-üzenetekbe látnak bele, de képesek bármikor bekapcsolni a laptopok kamerái mellett a beépített mikrofonokat is minden olyan készüléken, mely rendelkezik Wi-Fi szenzorral. Edward Snowden beszámolója, és az a tény, hogy el kellett menekülnie hazájából (mert elmondása szerint, ha nem is ítélik el bíróságon, valamilyen módon elteszik őt láb alól) erősítik a társadalmi paranoiát. A Watergate-ügy és Snowden beszámolója óta tudjuk, hogy a hatalom modern panoptikuma működik, létezik, és bármikor aktiválódhat. És a különböző chipek is a hatalom panoptikus és paternalista jellegét erősítik: az egyén érdekében teszik ellenőrizhetővé, kontrollálhatóvá és egy adatbázisba pontosan beilleszthetővé az individuumot.

*„A paternalizmus politikai gyakorlata demokratikus, illetve diktatórikus berendezkedéshez egyaránt kötődhet, a legjellegzetesebb közege azonban a köztesség: amikor is a demokrácia vagy a diktatúra már/még nem teljes mértékben felel meg a maga természetének. Így tehát a paternalizmus politikai melegágya a »kvázidemokrácia« és »puhadiktatúra«”* – jellemzi Gelencsér Gábor a kelet-európai filmekben megjelenő paternalizmust.<sup>12</sup> Gelencsér szerint a politikai paternalizmus 1945 előtti (főként csehszlovák) előzményekkel az 1956 (SZKP XX. Kongresszusa) és az 1989 közti szocialista blokk „puhadiktatúráinak” egyik alapvető ismérve, melyre a régió filmjei is reflektálnak. A sztálinista keménydiktatúra korszaka (1948-1953) utáni olvadás eredményeként a pártállamok vezetősége az „Oszd meg és uralkodj!”, illetve a „Kenyeret és cirkuszt!” ókori római elveit alkalmazva próbálta átszervezni a bolsevizmust emberarcúbb szocializmussá. Ennek alapja a félig-meddig hallgatólagos konszenzus (Magyarországon ez „kádári konszolidáció”-ként ismeretes),

<sup>11</sup> FOUCAULT, *im.*, 267-309.

<sup>12</sup> GELENCSÉR GÁBOR, Gondoskodom, tehát vagyok. A paternalizmus motívuma a cseh újhullám filmjeiben, *Új Apertúra*, 2014/tél, <http://uj.apertura.hu/2014/tel/gelencser-gondoskodom-tehat-vagyok-a-paternalizmus-motivuma-a-cseh-ujhullam-filmjeiben/>

miszerint a továbbra is erősen centralizált és koncentrált állam nem alkalmaz direkt terrort a nép ellen, sőt, utat enged a szabadabb véleménynyilvánításnak, művészetnek, kultúrának, illetve biztosítja a jóléti társadalmat. Cserébe azonban az egyén visszavonul a politizálástól, engedelmes alattvaló marad, és elfogadja az olyan korlátozásokat, mint a vasfüggönyön túli államok háromévenkénti látogatása, vagy az egypártrendszer. Tehát szabad szórakozni, szabad véleményt nyilvánítani – úgy, ahogy azt a vezetőség szeretné. A probléma, mint Gelencsér Gábor is rátapint, mindössze annyi, hogy az embereknek egyéb, a paternalista hatalommal ellenkező igényei is lennének. Vagyis például a Kádár-rendszer nem ortodox vezetőit hiába vezérelte alapvetően az a jóindulat, hogy a lehető legélhetőbb viszonyokat teremtsék meg Magyarországon a szocialista tömbön belül („legvidámabb barakk”), ha egyszer ez a jóakarát az egyén közvetett elnyomását erősítette. A *Jutalomutazás* (1974) című magyar fikciós dokumentumfilmben például a főszereplő parasztcsaládnak nincs más választása, el kell fogadnia, hogy a gyerekek külföldi cserediákprogramban fog részt venni a helyi tanács jóvoltából. A rendszer megjutalmazza az egyént, mindegy, hogy ez a jelöltek számára öröm vagy teher. Így a „kvázidemokráciák” és a „puhadiktatúrák” paternalizmusát Gelencsér „gondoskodó elnyomás”-ként definiálja.<sup>13</sup> „A totalitárius elnyomáshoz köthető, illetve annak enyhülése nyomán kialakuló paternalizmus mindenesetre elsősorban az »elszemélytelenítésről« szól, a személyes sorson felülkerekedő társadalmiságról, amelyben – szélsőséges esetben – az egyénnek csak illusztratív szerep jut.” -írja Gelencsér Gábor.<sup>14</sup>

Mindezek pedig a kelet-európai térség (legmarkánsabban Csehszlovákia és Magyarország) hatvanas-hetvenes évekbeli filmjeiben jelennek meg, cenzurális okokból kifolyólag indirekt módon, bizonyos jól észrevehető motívumokon keresztül, főként társadalmi szatírákban, illetve elvont, modellalkotó (történelmi) parabolákban. Mint azt Gelencsér Gábor kiemeli alapvetően két fő karakter dominálja ezen művek cselekményét. Az egyik az „atyafigura”, aki lehet valódi (mint a *Fekete Péterben* [Cerný Petr, 1963]), vagy csupán szimbolikus apa (mint a *Kihajolni veszélyes* [1978] című filmben az állomásfőnök), minthogy a tradicionális patriarchális hatalomhoz hasonló módon uralkodik „alattvalói” felett. Terelget, rendszabályoz, de mindezt (látszólag) csak azért teszi, mert pártfogoltjának a legjobbat akarja. Ez a pártfogolt azonban jellemzően infantilis figura, avagy a paternalista karakter miatt gyermeki pozícióba kerülő egyén. A *Szigorúan ellenőrzött vonatok főhőse*, Milos vagy *A tanúban* (1969) Pelikán elvtárs valóban úgy viselkednek, mint a gyerekek: passzív, csellengők, szinte szükségük van rá, hogy terelgessék őket. Vagyis ezekben a szatírákban és/vagy parabolákban nagyon erős nemzedéki konfliktuson keresztül szembesítik a nézőt azzal, hogy milyen világban is él.

<sup>13</sup> GELENCSÉR, *Gondoskodom, tehát vagyok. im.*

<sup>14</sup> GELENCSÉR, *im.*

A világ pedig – legyen bármilyen mulattató a *Tűz van babám!* (Horí, má panenko, 1967) vagy a *Forró vizet a kopaszra!* (1972) –, kiábrándító, minthogy a szimbolikus apa-fiú kapcsolat a hatalom személyiségtorzító gyakorlatára irányítja a figyelmet.<sup>15</sup>

Tehát a hatvanas-hetvenes évek kelet-európai filmművészetének –főként a társadalmi problémákkal a lehető legdirektebben foglalkozó csehszlovák és magyar rendszerben– egyik fő témája a generációs konfliktusokon, illetve egyéb elvont hatalmi modelleken keresztül bemutatott gondoskodó elnyomás, a puhadiktatúra legfőbb aspektusa volt. Azonban Gelencsér Gábor elemzését olvasva felmerül a kérdés, hogy ha már az Osztrák-Magyar Monarchia felbomlása utáni viszonylag demokratikus berendezkedésű Csehszlovákiában is fellelhetők ennek a „gondoskodó elnyomás”-nak a nyomai, akkor vajon a puhadiktatúrára jellemző paternalizmus nem terjeszthető-e ki 1989 utánra, vagy a nyugati világ, az Egyesült Államokra és szövetségeseinek társadalmi-politikai rendszerének egészére? Vajon hidegháború alatti és utáni kapitalista demokráciákban minden rendben van?

Miként az 1968-as nyugati megmozdulások (diák- és háborúellenes tüntetések), illetve a *Week-end* (1967), a *Teoréma* (1968), *A lovakat lelövik, ugye?* (*They Shoot Horses, Don't They?*, 1969), a *Mechanikus narancs* (*A Clockwork Orange*, 1971), *A nagy zabálás* (*La grande bouffe*, 1973), *A vágy titokzatos tárgya* (*Cet obscur objet du désir*, 1977) vagy a *Mennyország kapuja* (*Heaven's Gate*, 1980) című filmek bizonyítják, az alapvetően diktatórikus berendezkedésű szocialista táborhoz képest a szabadság és jólét földjének tartott Nyugat sem az igazi demokrácia otthona. Számos, hatvanas-hetvenes évekbeli európai és amerikai film arról tanúskodik, hogy a Michel Foucault és Gelencsér Gábor által leírt pásztori biohatalom és a paternalizmus gondoskodó elnyomása a kapitalista fogyasztói társadalmakban is tetten érhető, mint arról már a Watergate- és Snowden-botrány példáin keresztül említést tettünk.

### **Paternalizmus és fordított totalitarizmus**

1968 környékén mind a nyugati, mind a keleti blokkban egyaránt fellázadtak az értelmiségiek és a diákok a fennálló hatalom ellen. Kelet-Európában a puhadiktatúrák egypártrendszerét szerették volna demokratikusabbá alakítani, míg Nyugat-Európában az oktatási reform és az alternatív csoportok, szubkultúrák elfogadtatása volt a tüntetők elsődleges célja. 1968 generációja úgy beszélt a kapitalista fogyasztói társadalmi rendről mint elnyomó „*establishment*”-ről, mely csak a felszínen demokratikus, mélyrétegeiben ott rejlik a (puha)diktatúra. Az Egyesült Államokban még mindig uralkodó faji diszkrimináció, a generációs konfliktusok vagy a katasztrofális vietnami háború jó okot

<sup>15</sup> GELENCSÉR, *A Titanic zenekara*, 2002, 334-381.

adtak a felülről és alulról jövő, neomarxista, újbaloldali és az ellenkultúra felől érkező rendszerkritikára. A hatvanas években kibontakozó, a korábbi normákkal élesen szembeforduló modern filmművészet összeforrt az évtized reformokat követelő, a kapitalista (és a szocialista) politikai-gazdasági rendszert kritizáló értelmiségi, újbaloldali mozgalmaival, illetve az alulról szerveződő ellenkultúrával. S ahogy az 1967-től trenddé váló, direkt politizálást vállaló „politikai modernizmus”,<sup>16</sup> úgy a párhuzamosan szerveződő „Hollywoodi Reneszánsz” (vagy amerikai újhullám)<sup>17</sup> katalizátoraivá is az 1967-1970 közötti események váltak. „[...] az 1960-as évek vitathatatlanul pozitív eredményeket is kitermelt. Ezek között a legmaradandóbb egyfajta revizionista impulzus volt, mely rengeteg amerikait arra késztetett, hogy kritikusan tekintsen magára, történelmére és a társadalmi-politikai ideológiára és intézményeire.”<sup>18</sup>

Samuel Fuller *Shock Corridor* (1964) című filmjében – mely a „Hollywoodi Reneszánsz” egyik előfutárának is tekinthető – a tíz évvel későbbi *Száll a kakukk fészkére* (One Flew over the Cuckoo's Nest, 1975) történetéhez hasonlóan egy elmegyógyintézetben modellezi az amerikai társadalmat. A cselekmény a beépülő riporter teljes infantilizálódásáról, illetve elméjének megbomlásáról szól, miközben a néző ráismer a kapitalista demokrácia szimptomáira, többek között a látszólagos gondoskodás mögött megbúvó ideológiai nevelésre. A szintén az amerikai újhullámot megelőlegező *Másolatokban* (Seconds, 1966) John Frankenheimer érzékletesen ragadja meg a kialakuló vállalati kapitalizmus diktatórikus jellegét. Frankenheimer művében sincs szó nyílt elnyomásról, sőt, a főhős saját kérésének megfelelően egy plasztikai sebészettel is foglalkozó nagyvállalatnak köszönhetően kap teljesen új (testi-személyiségbeli) identitást és új életet. Azonban, ha kérdéseket kezd feltenni, a háttérben munkálkodó erők vagy visszatérítik a helyes útra, vagy egyszerűen csak eltüntetik a szakadárt. A *Másolatok* így a foucault-i panoptikumfogalom és a biohatalom tézisfilmje, egy modern paranoia thriller, mely a gondoskodó, menedzselt „demokrácia” modelljeként működik, melyben az atyáskodó nagyvállalatok szó szerint saját képmásukra formálják a társadalom paszszív pozícióba kényszerített tagjait. Érdekes megfigyelni, hogy mind a *Shock Corridorban*, mind a *Másolatokban*, mind pedig az említett *Száll a kakukk fészkére* című filmben mennyire összefonódik a paternalista kapitalizmus és az egészségügy, hiszen két elmegyógyintézet és egy plasztikai sebészettel foglalkozó nagyvállalat áll e három történet központjában, melyek biztosítják a főhősök elnyomását és testi ellenőrzését.

<sup>16</sup> Kovács András Bálint, *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980*, Budapest, Palatinus, 2008 370-401.

<sup>17</sup> Thomas ELSAESSER – Alexander HORWATH – Noel KING, *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004.

<sup>18</sup> Albert AUSTER – Leonard QUART, *American Film and Society since 1945*, Westport, Praeger Publishers, Connecticut 2002, 72. (saját fordítás)

A *Teorémában* egy felsőosztálybeli család pályafordulása jelenik meg. A família látszólag gondtalanul éli életét, azonban egy Messiás-figura érkezését követően rádöbbennek, hogy a fogyasztói társadalom rabságában éltek. Ugyan a paternalista atyakarakter hiányzik a filmből, ám, mint a kelet-európai puhadiktatúrák szatíráiban, úgy e parabolában is infantilizálódnak, sőt, szinte csecsemőszintre fejlődnek vissza a szereplők. A *Sweet Movie* (1974) hasonlóan mutatja be a nyugati kommunák nihilista, gyermekien obszcén alakjait. Például a film csúcspontját jelentő otromba zabálási jelenetben az egyik férfi viselkedésében kisbabává vedlik vissza. De Makavejev művében már megjelenik a média, mint „gondoskodó elnyomó” gépezet: az első jelenetekben szépségversenyt lát a néző, melyben a showman és a műsorvezetők totális kontrollt gyakorolnak a passzív, infantilis pozícióba kényszerített, sőt, tárgyá degradált jelöltek felett, akik persze önszántukból vesznek részt a showban, önként vállalva a „diktatúrát”.

A kapitalizmus kritikája tehát mind a közéletben, mind a filmművészetben / szórakoztatóiparban jelen volt a hatvanas években, jóllehet, már rég, a tőkés gazdasági-politikai rendszer kialakulása körüli időkben megszületett. Elsősorban baloldali, anarchista és szocialista (marxista) támadások érték a fennálló tőkés viszonyokat, de konzervatív, tradicionalista körökben is máig szóvá teszik a nyugati demokráciák ellentmondásosságát (például maga I. Ferenc pápa is felszólalt a pénzvilág zsarnoksága ellen). Az egyik legismertebb, és a korszakban legnagyobb kultusznak örvendő Herbert Marcuse *Az egydimenziós ember* című 1964-es könyvében mutatta meg a kapitalista demokráciák igazi arcát. *„Mert nemcsak a társadalom terrorisztikus politikai koordinálása „totalitárius”, hanem a nem-terrorisztikus gazdasági-technikai koordinálása is, amely a szükségleteknek hagyományos érdekek általi manipulációja révén jut érvényre, s ezzel elejét veszi, hogy egy, az Egésszel szemben hatékony opposíció alakuljon ki. Nemcsak egy sajátos kormányforma vagy párturalom eredményezhet totalitarizmust, hanem egy sajátos termelési és elosztási rendszer is, amely minden további nélküli összeférhet a pártok, újságok, »ellensúlyozó hatalmak« stb. »pluralizmusával«”* – írta Marcuse.<sup>19</sup> Marcuse szerint a modern ember a fogyasztásra redukálódott, és a fogyasztási cikkek kiterjesztésévé vált. A gazdasági-politikai rendszer az egyén elsődleges céljává fals szükségletek (például gyorséttermi „ételek”) teremtésével magát a fogyasztást tette meg. Ezzel az elterelő hadművelettel, ideológiával semlegesíti óvatosan az *Establishment* az emberek tömegeit. Továbbá azzal, hogy bonyolulttá, túlbürokratizálttá teszi az intézményrendszert, így akadályozva meg a szakszervezeti működést, a valódi ellenzékiiséget vagy bárminemű reformtörekvést. Így Marcuse szerint csak a társadalmon kívüli, marginalizált egyének csoportjai (feketéek, más bőrszínűek, munkanélküliek, munkára nem foghatók stb.) jelenthetik az egyetlen lázadó erőt, minthogy

<sup>19</sup> Herbert MARCUSE, *Az egydimenziós ember*, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1990, 125.

kívülállásuk eleve forradalmi perspektívát képvisel.<sup>20</sup>

A korszak másik nagy ideológiakritikusa a francia Louis Althusser. Althusser úgynevezett „ideológiai államapparátusok”-ról értekezik, melyek az egyén nevelését, ideológiai orientációját biztosítják. Ezek különböznek az államhatalomtól vagy a többi államapparátustól abban, hogy nem közvetlen hatalomgyakorlásra szakosodtak, hanem közvetett elnyomó hatalmat jelentenek. Mint Michel Foucault is leírta a biohatalom kapcsán, az ideológiai államapparátusok nem fenytéssel varrják be az embert a társadalomba, hanem különféle ideológiai eszközökkel alakítanak ki egy (nemzeti) identitást az egyén számára. Althusser az ideológiai államapparátusok erejét pedig pont ebben látja: hogy szakosodott intézményekként (Iskola, Egyház, Család) tűnnek fel, miközben a hivatalos eszmerendszer legfőbb képviselőiként formálják az emberek tömegeit. Ennek célja pedig, hogy az állam biztosítsa a termelés folytonosságát, és a termelési eszközök, viszonyok újratermelését. Így az egyik legfőbb ideológiai államapparátus Althusser szerint az iskola, ahol fejlődésben levő gyerekeket felkészítik a kapitalista társadalmi-gazdasági rendszer elfogadására.<sup>21</sup>

*„Természetesen ezen ellentétes Erények (szerénység, beletörődés, részleges alávetés, cinizmus, megvetés, emelkedettség, biztonság, kiválóság, sőt, szép-beszéd és jártasság) egy részét a Családokban, az Egyházban, Katonaságnál, a Szép könyvekből, a filmekben, sőt a versenypályákon is tanuljuk. De egyetlen ideologikus Államapparátus sem rendelkezik ennyi évi kötelező (és ami még legkevesebb, ingyenes) hallgatósággal, a hét öt vagy hat napján nyolc órában a kapitalista társadalmi alakulatok gyerekeinek összességével.”<sup>22</sup>* Így Althusser is arra a következtetésre jut, hogy a kapitalista demokráciák illúzióvilágban kívánják tartani a domináns ideológia óvatos adagolása révén a néptömegeket a hatékony és erőszakmentes kontroll végett. Minthogy az ideológia által megszólított szubjektum csakis alávetett lehet, mivel csak egyetlen perspektívába, az uralkodó osztály ideológiájának nézőpontjába helyezkedhet bele.<sup>23</sup> A hollywoodi fősodor pedig a leghatékonyabb illúziótermelő gépezetnek bizonyult, mivel a mozi hatásmechanizmusait és jellegzetességeit (például sötétség, nagyvászon és kamera által lehatárolt, megfigyelt, a nézőtől függetlenül létező, a miénkhez hasonló világ, érzelmi azonosulás stb.) használta ki, és az ideológiát mint konstrukciót természetes dologként mutatta be. Ezért is olyan fontos korszak az 1965-1980 közti Hollywoodi Reneszánsz, melynek filmjei az ideológián ütöttek réseket, vagy legalábbis az ideológia testén létező résekre irányították a nézők figyelmét.

*„Sok baloldali ideológus szemében a 68 bukás volt, mivel kiderült, hogy*

<sup>20</sup> MARCUSE, *Az egydimenziós ember, im.*, 23-145.

<sup>21</sup> LOUIS ALTHUSSER, *Ideológia és ideologikus államapparátusok = Testes könyv*, szerk. KISS Attila – KOVÁCS Sándor – ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus és JATE, 1996, 373–412.

<sup>22</sup> ALTHUSSER, *im.*, 393.

<sup>23</sup> ALTHUSSER, *im.*, 373–412.

a demokratikus társadalmak nagy tömegei nem adják föl a fogyasztói értékeiket, sem pedig a polgári társadalomhoz való lojalitásukat, amit jól mutattak a diákszövetségek és a munkás-szakszervezetek közötti konfliktusok Franciaországban. Mindazonáltal a liberális demokráciák bebizonyították, hogy képesek alkalmazkodni, és a 68-as szellem sok elemét be tudják építeni, még ha ezt a következetes új baloldali megközelítés 68 »kisajátításának« nevezné is.” – írja Kovács András Bálint.<sup>24</sup> Jóllehet, 1968 törekvései Nyugaton sikeresnek mondhatók (a polgárjogi mozgalmak győztek, az oktatási reform végbement, a vietnami háború véget ért stb.), a hetvenes évek mégis az illúzióvesztés és a kilátástalanság évtizede lett a kapitalista demokráciákban is a fent idézett alapvető problémák miatt. Vagyis a fogyasztói kapitalizmust érdemben nem sikerült megreformálni, a rendszer kisebb engedményeket tett a lázongó csoportok leszerelése végett. Azonban az Establishment alapvető hibái megmaradtak, és a demokrácia napjainkig tovább mutálódott a paternalista puhadiktatúra irányába.

A hetvenes évektől napjainkig rengeteg kritika éri az Egyesült Államok és a nyugati világrend látszólag demokratikus rendszerét, bel- és külpolitikáját egyaránt. Noam Chomsky szerint addig nevezhető valamely kormányzat demokratikusnak, míg az a köz véleményét tükrözi vissza. Így az Egyesült Államok „demokratikus” struktúrái már csak formálisan demokratikusak, valójából működésképtelenek. A hatalom privátkézben koncentrálódik, a választások csak színjátékok, a valódi problémák helyett a jelöltek presztízs-küzdelméről szólnak a kampányok. Az elnökválasztás például sokkal inkább emlékeztet showműsorra, mint komoly tétekkel bíró politikai eseményre. A globalizáció pedig szerinte a hatalom igazi birtokosainak, a nagyvállalatoknak és a nemzetközi bankoknak kedvez, akik immár transznacionális síkon működnek, így gyakorlatilag korlátlan hatalommal rendelkeznek. Az elit elszigeteli az átlagembereket a komoly döntéshozataltól, „profik” szűk csoportja dönt a világ és a néptömegek sorsáról. A globális intézmények révén (Nemzetközi Valutaalap, GATT, NAFTA stb.) a hatalmat ténylegesen képviselő elitréteg könnyű szerrel kijátszhatja és uralhatja a politikai rendszert.<sup>25</sup> Chomsky továbbá külön kitér a média hatalmára. A média szerinte sokkal hatékonyabb formája az elnyomásnak, illetve a néptömegek kordában tartásának. Nem direkt propagandával, hanem burkolt tömegmanipuláció révén kontrollálja a kormányzat alattvalóit. A tények, hírek például szűrtek, és érdekek mentén, torzított formában jelennek meg. Minthogy a média legfőbb képviselői nagyvállalatok kezében vannak, melyek a saját értékrendjüket közvetítő reklámokból tartják fenn magukat. Azonban, mivel e rendszer decentralizált, így nehezen érhető tetten a propagandaszándék, és a szervezett tömegmanipuláció.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Kovács, *A modern film irányzatai, im.*, 374.

<sup>25</sup> Noam CHOMSKY, The Disconnect in US Democracy, *Khaleej Times*, 2004/október. <http://www.chomsky.info/articles/20041029.htm>

<sup>26</sup> Noam CHOMSKY – Edward S. HERMAN, *Manufacturing Consent. The Political Economy of the Mass Media*, New York, Pantheon Books, 1988.

Sheldon Wolin pedig az Egyesült Államok berendezkedését egyenesen „invertált totalitarizmus”-nak nevezi. Wolin Marcuse-hoz vagy Chomsky-hoz hasonlóan az átlagemberek leszerelésében, és a tényleges hatalmat képviselő szűk gazdasági elit hatalmi koncentrációjában látja az amerikai (kapitalista) rendszer legfőbb problémáját. A korrupció, a lobbizás legálissá, és a demokráciát menedzselő nagyvállalatok transznacionális jellege miatt ellenőrizhetlenné vált. A választópolgárok figyelmét a pártok látványos médiaharcai terelik el, s az egyre inkább formális választásokon kívül nem sok beleszólásuk van a kaotikus politikába. De az embereket a különféle patrióta szólamokkal manipulálják: az amerikai imperializmust, mint a demokrácia terjesztését szentesítik. Mindez Sheldon Wolin szerint a fasiszta és a szovjet típusú totalitárius rendszereket idézi, jóllehet, burkolt formában. Minthogy a nácizmussal vagy a sztálinizmussal ellentétben az utcákon vagy a közéletben a kormányzat megtartja a demokrácia látszatát, azonban a köz által ellenőrizhetetlen hatalmi centrumban már rég a szűk elit érdekei dominálnak a nép akaratával szemben. Pusztán a koránt sem független médiagépezetnek köszönhető, hogy az átlagember továbbra is azt hiszi, demokráciában él.<sup>27</sup>

Összességében elmondható, hogy a kapitalista demokráciák sem születésükkor, sem a hatvanas-hetvenes évek viszonylagos jóléti államai idején, sem napjainkban nem demokratikusak a szó eredeti értelmében. Sőt, kísértetiesen sok hasonlóság fedezhető fel az 1956-1989 közti kelet-európai félszocialista puhadiktatúrák és a párhuzamosan futó, illetve 1989 utáni (vad) kapitalista demokráciák között. Mindkét modellben szűk elitréteg uralkodik a társadalmon, különféle illuzórikus ideológiák segítségével. Jóllehet, a keleti blokkban jellemzően egypártrendszer uralkodott, s a nyugati demokráciákban az emberek választhatnak különféle pártok közül, a paternalista puhadiktatúrák és a paternalista áldemokráciák e téren is ugyanazon az elven működnek. Hiszen a Kádár-rendszerben is volt névleges szavazás, igaz, a voksok több, mint 90%-át a hivatalos Népfront vitte el, tehát a „gulyáskommunizmus” továbbélése biztosítva volt. Alapvetően nem szól másról a kapitalista demokráciák választási rendszere sem: bármelyik ideológia képviselőjére szavaznak az emberek, ugyanazt az egyenlőtlenségeken és burkolt elnyomáson alapuló gazdasági-politikai rendszert fogják reprodukálni. A lényeg az „oszd meg és uralkodj!”, illetve a „kenyeret és cirkuszt!” elve, mely a puhadiktatúrákban és a kapitalista demokráciákban egyaránt hatékony taktikája az irányító elitnek. „Oszd meg és uralkodj!” – a többpártrendszer taktikája: míg az emberek a különféle pártok mögé állva egymás ellen fordulnak, addig sem foglalkoznak a valós problémákkal. „Kenyeret és cirkuszt!” – vagyis az emberek mindaddig nem lázadnak, míg alapvető szükségleteiken túl egyéb élvezeti luxuscikkekhez hozzájutnak. Ezt szolgálja az alkohol, a tévé, a videojátékok, a különféle

<sup>27</sup> Sheldon S. WOLIN, *Democracy Incorporated. Managed Democracy and the Specter of Inverted Totalitarianism*, Oxford, Princeton University Press, 2008.

gyorséttermek kínálata stb. Míg a többség képes utazgatni, vagy legalább egy takaros hajlékot fenntartani, addig hajlandó elfordulni az egyre sötétebb és kaotikusabb politikai élettől. Melyre a rendszer ösztönzi is őket: család, otthon, privátszféra. Az embernek a családjáért és szeretteiért kell dolgoznia, bér rabszolgaságba hajtania magát, hogy gyermeke a lehető legjobb körülmények közt éljen. Aki pedig mégis lázadozik, azt a puhadiktatúrákhoz hasonló módon lehetetlenítik el. Csak míg a hidegháború idején a keleti-blokk államaiban hatékony besúgórendszer és/vagy politikai rendőrség biztosította a kevesek elnyomását a többség felett, addig a kapitalista demokráciákban az indirekt politikai terrort a gazdasági jellegű megfélemlítés (például a munkanélküliség, hajléktalanság rémképei) és a média mindent átható hatalma váltja fel, habár a Snowden-ügy rávilágított arra, hogy az állampolgárok megfigyelése minden korábbinál hatékonyabb módon működik. A sajtóban, a tévében vagy az interneten végrehajtott „karaktergyilkosság” hatékony módja a lázadás és a lázongó elemek félreállításának. A talkshow-k például könnyűszerrel semlegesíthetnek egy-egy „reakciót” annak kigúnyolásával. Egyszerűen csak nevetségessé kell tenni a forradalmi eszméket, mint ahogy azt Sidney Lumet *Hálózat* (Network, 1976) című filmjében láthatjuk. A „tizenöt perc hírnév”-ért tévében szereplő átlagember kiszolgáltatottja a sztároknak, akik rangjuknak köszönhetően azt tehetnek a megilletődött, arctalan egyénnel, amit akarnak. Így a kórházi bürokrácia is „beteg test”-ként kezelheti a betegsége miatt passzív páciens, aki az orvosi önkény kiszolgáltatottja, és adott esetben a gyógyszerek örök rabja. A kapitalista rendszer az egészségiparral karöltve találja fel a jobbágyi röghöz kötés új módszerét: az esztelen fogyasztási ideológia miatt korunkban népbetegségekkel vált divatos betegségekre, kóros „állapotokra” (diabétesz, magas vérnyomás stb.) felírt gyógyszerek állandó szükségessége miatt az egyén mozgásszabadsága korlátozódik, illetve élete végéig az adott gazdasági-politikai rendszer elkötelezettje a receptek kiváltása végett. A pártállam diktatúrája helyett a kapitalista fogyasztói társadalmakban a pénz diktatúrája uralkodik. Ennek pedig a hatvanas-hetvenes évek óta egyre gyakrabban ad hangot a világ filmművészete (*Teoréma*, *A nagy zabálás*, *A hetedik kontinens* [Der siebente Kontinent, 1989], *Bábok* [Dolls, 2002] *Lazarescu úr halála* [Moartea domnului Lazarescu, 2005]), és rövid időre, 1965 és 1980 között maga Hollywood is.

## A pásztori biohatalom terei: börtönök, elmeegógyintézetek, stúdiók, színpadok

A klasszikus Hollywood utolsó sikeres éve 1946 volt. Ezután a hetvenes évek közepéig lassú hanyatlás kezdődött. A vertikálisan integrált (azaz a gyártást, a forgalmazást és a mozikat egyaránt kezükben tartó) nagy stúdiók (Paramount, MGM, 20th Century-Fox) elvesztették filmszínházaikat egy trösztellenes bírósági döntés miatt, a háborús konjunktúra után meginduló kertvárosiasodás pedig elszívta a nézőket a nagyvásznaktól, minthogy az emberek szabadidejüket városi mozizás helyett inkább barkácsolással, vagy egyéb közösségi tevékenységekkel töltötték.<sup>28</sup> Emellett Hollywood gyanússá vált az antikommunista kormányzat számára – mely a szovjet oldalon játszódó, „nyugatbarát reakciók” ellen indított koncepciós perek inverz mását gyakorolta az amerikai baloldallal szemben –, így „boszorkányüldözés” indult a filmiparban. Számos alkotó került fel a baloldali érzületű rendezőket, forgatókönyvírókat tömörítő „B-listára”, mely akár az adott filmkészítő pályájának derékba törését is jelenthette. Ezért Carl Foreman, Edward Dymtryk, Nicholas Ray, Billy Wilder, Douglas Sirk vagy Elia Kazan kifejezetten rendszerkritikus művekkel álltak elő, melyek ugyan indirekten, műfaji keretek között, de őszintén vallottak az őket ért atrocitásokról, és a kapitalista demokrácia csődjéről (*Alkony sugárút* [Sunset Blvd., 1950], *Délidő* [High Noon, 1952], *Johnny Guitar* [1953], *Rakparton* [On the Waterfront, 1954]).

Hollywood vezetői minderre a nézőket moziba csalogató, és a gyanút eloszlató látványos, színes, szélesvásznú, ártalmatlan és ideológiailag konzervatív kosztümös filmek gyártásával reagáltak. Jóllehet, egy ideig működött is a „nagyobb, látványosabb, jobb” stratégiája, azonban a *Kleopátra* (Cleopatra, 1963), *A Római Birodalom bukása* (The Fall of the Roman Empire, 1964) vagy a *Doctor Dolittle* (1967) anyagi sikertelensége bebizonyította, hogy az új, fiatalokból álló közönség másra vágyik. Nem elavult stílusú, az új nemzedék számára unalmas, konformista történelmi, bibliai eposzokra, hanem lázadó hangulatukkal egybevágó, establishment-ellenes érzületüket kifejező forradalmi filmekre, mint az egyik legnagyobb független filmestől, Roger Corman-tól a drog- és motoros kultúrát bemutató *A vad angyalok* (The Wild Angels, 1966) vagy *Az utazás* (The Trip, 1967). Így szórványos előzményekkel (*Mickey, az ász* [Mickey One, 1965], *Másolatok, Diploma előtt* [The Graduate, 1967]) 1967-ben, illetve 1969-ben az amerikai filmipar vérfrissítésen esett át, mivel a nagyvállalatok által felvásárolt hollywoodi stúdiók a csőd szélére jutottak, s kénytelenek voltak kísérletezni, majd beengedni a fősodorba a véres és a francia újhullám alkotásait idéző *Bonnie és Clyde*-ot (1967), majd a Hollywoodi Reneszánsz másik nagy kulcsfilmjét, a Corman-kísérletek nyomdokain haladó

<sup>28</sup> Michael Pye – Linda Myles, *Mozi-fenegyerekek. Hat rendező, Hollywood mai urai*, Gondolat. Budapest, 1983, 25-89.

road movie-t, a *Szelíd motorosokat* (Easy Riders, 1969). Mindkét mű hatalmas sikert aratott, így bő tíz évig Hollywood a szexben és erőszakban tobzódó, addig csak éjféle moziban játszott exploitation-filmek, a New York-i neo-avantgárd iskola és az európai modern művészfilmek elemeit vegyítő, erősen ideológiakritikus műveknek adott otthont.<sup>29</sup>

„Ha a mozit évtizedekig az a vád érte, hogy álomvilágba ringatja nézőit, akkor ez a kritika a mostani [hatvanas-hetvenes évekbeli hollywoodi] filmekre nem érvényes, minthogy az ipar, illetve független alkotói szembenéznek a »má«-val és annak egyre nagyobb vágyával az igazságra és a becsületességre”.<sup>30</sup> Robert Altman, Arthur Penn, Sam Peckinpah, Dennis Hopper, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich, Bob Fosse, Paul Schrader vagy a New York-i dokumentarista, Hollywoodban is tiszteletét tevő John Cassavetes filmjeiben közös, hogy szakítottak a domináns ideológia támogatásának gyakorlatával, és a stúdiórendszer keretein belül, a műfajfilmek kliséinek felforgatásával kritizálták a korrump, nagyvállalatok által irányított, az embereket testileg-lelkileg kizsigerelő, áldemokratikus politikai rendszert.<sup>31</sup>

„A hetvenes évek rendezői közül sokan visszatértek a jól bejáratott régi műfajformákhoz mint a gengszterfilm és a thriller, de a hatvanas évek ellenkultúrájának, Új Baloldalának és az elidegenedettség valamint az erkölcsi züllesztés hatása túlságosan is nagy volt ahhoz, hogy olyan filmeket készítsenek, melyek struktúrában és szabályrendszerben a Nagy álomhoz (*The Big Sleep*, 1946) és a Kis Cézárhoz (*Little Caesar*, 1930) hasonló klasszikusok. A műfaji konvenciók most már gyakran csupán ugródeszkaként szolgáltak társadalmi kommentárokhoz, pszichológiai vizsgálódásokhoz vagy paródiához és szatírához.”<sup>32</sup>

A Hollywoodi Reneszánsz filmjei bár általában véve ideológiakritikusok, hangvételük és megközelítésmódjuk szerint alapvetően két csoportba sorolhatók. Vannak harsány, expresszív alkotások, melyek zsigeri sokkhatásokkal és nyílt erőszakábrázolással fűznek kommentárt a politikai eseményekhez. A *Kék katona* (*Soldier Blue*, 1970) bár a Vadnyugaton játszódik, ám az 1864-es Sand Creeknél zajlott mézarlást a vietnami háború kegyetlenkedéseinek modelljeként használja, párhuzamot vonva a tizenkilencedik századi amerikai lovasság és a távol-keleti hadszíntér amerikai katonái által elkövetett szadista népiirtás között. A *Medium Cool* (1969), a *Zabriskie Point* (1970) és az *Eper és vér* (*The Strawberry Statement*, 1970) még nyíltabbak, direkttebbek: az 1967-1969 közötti utcai lázadásokat jelenítik meg, mikor is a radikális polgárjogi

<sup>29</sup> PÁPAI Zsolt, Reneszánsz és reformáció. Bevezetés az 1960-1970-es évek hollywoodi filmjébe, *Metropolis* 2010/3, 10-31.

<sup>30</sup> Steven C. EARLEY, *An Intrudocion to American Movies. Mentor Book, New American Library, New York and Scarborough, Ontairo, 1979, 123. [saját fordítás]*

<sup>31</sup> Geoff KING, *New Hollywood Cinema: An Introduction*, I. B. Tauris. London, New York, 2002, 11-49.

<sup>32</sup> AUSTER – QUART, *im.* 2002, 103. [saját fordítás]

mozgalmak tüntetői összecsapnak a rendőrállam végrehajtóival. Illetve a csa-ta inkább egyoldalú, minthogy az elvileg demokratikus rendszer képviselői fegyvertelen diákokat ütlegelnek, és vonszolnak állat módjára (*Eper és vér*). Tehát ezek az Egyesült Államokat nyíltan diktatórikus rendőrállamnak és imperialista agresszornak ábrázoló filmek a közvetlen, brutális erőszak megmutatásával azt állítják: a demokrácia hazájának tartott amerikai establishment nem invertált, hanem valódi totalitárius rendszer, ha lázadásról van szó.

Vannak azonban művek, melyek sokkal mérsékeltebbek, és nem az 1968-as rendkívüli állapotokra koncentrálnak, hanem a „békebeli” Egyesült Államokat ábrázolják. Illetve Amerika egyes intézményeit, részterületeit, ahol a gelencséri értelemben vett, Kelet-Európában is létező paternalizmus, gondoskodó elnyomás uralkodik. Ezek a filmek inkább lírai, drámaiatlan vagy dokumentarista, távolságtartó alkotások, melyek arra hívják fel a figyelmet, hogy az USA bár látszólag demokratikus állam, intézményeiben mégis ott él a puhadiktatúra, a Sheldon Wolin által jellemzett „invertált totalitarizmus”. Azaz a csendes, észrevétlen terror olyan létesítményekben érvényesül, melyek alapvetően az emberek jóléte, szórakoztatása, ellátása vagy nevelése végett jöttek létre: egészségügyi intézményekben (*Száll a kakukk fészkére*), tévéműsorokban (*Hálózat*), színpadokon (*Nashville* [1975], *Buffalo Bill és az indiánok* [Buffalo Bill and the Indians or Sitting Bull's History Lesson, 1976]), börtönökben (*Bilincs és mosoly* [Cool Hand Luke, 1967], *Hajrá fegyencváros!* [The Longest Yard, 1974]) vagy katonai táborokban (*M\*A\*S\*H* [1971], *A 22-es csapdája* [Catch-22, 1970]). Így cselekményükben ugyanazok a modellek, karaktertípusok érhetők tetten, mint *Az ünnepségről és a vendégekről*, *A sípoló macskakő* (1971) vagy a *Holnap lesz fácska* című filmekben. Atyáskodó, paternalista figurák és infantilis vagy infantilis, passzív elnyomottak állnak szemben egymással, akik jellemzően igen későn ismerik fel helyzetüket, mint-hogy nem nyílt elnyomás áldozatai. Sőt, sokszor önként, öntudatlanul vállalják megaláztatásukat, akár csak kapitalista társadalmunk „bér rabszolgái”: a *Száll a kakukk...* főhőse önként vonul elmegyógyintézetbe; a *Hálózat* örült, lázadó figurája nincs tudatában, hogy a média gátlástalan marketingesei kihasználják és semlegesítik forradalmát; Ülő Bika pedig népének remél igazságot az-zal, hogy elfogadja Buffalo Bill kiskirályságának játékszabályait Robert Altman filmjében. Végül, de nem utolsó sorban: akár kelet-európai társaik, úgy ezek a hollywoodi filmek is jellemzően szatirikus parabolák, melyek szándékoltnan modellezik az említett intézményekben az Egyesült Államok gazdasági-politikai és társadalmi rendszerét, mint puhadiktatúrát.

A fentebb felvázolt intézmények jelennek meg jellemzően a gondoskodó elnyomás metaforájaként, azonban nemcsak ezekben a létesítményekben, és nemcsak szatirikus művekben tűnik fel az amerikai társadalom és politikai rendszer paternalizmusa a Hollywoodi Reneszánszban. Ironikus hangvétellű, de alapvetően a horror zsánerébe sorolható, a lakásprobléma és a család

kontextusában modellezi a társadalmi-politikai rendszer gondoskodó elnyomását Roman Polanski *Rosemary gyermeke* (Rosemary's Baby, 1968) című filmje. A történetben a címszereplő leendő anyja, Rosemary képviseli az elnyomott, inkább passzív, státuszát tekintve gyermeki figurát: férje tartja el, ő maga a klasszikus patriarchális rend normái szerint otthon próbál háziasszony lenni. Vele szemben áll a Castevet-házaspár (különösen az asszony, Minnie), akik folyamatosan betörnek Rosemary privátszférájába, akár a *Holnap lesz fácán*ban a filmbeli szigeten nyaralni vágyó fiatal pár életébe a nyaralót elfoglaló Kozma. Minnie persze látszólag csak jót akar: ételt visz a kismamának, orvost kerít neki, gondoskodik a leendő anyukáról. Azonban Rosemary számára mindez teherré válik, minthogy nincs nyugodt perce, nincs önálló megmozdulása, ráadásul azt kezdi gyanítani, hogy a házaspár valójából egy sátánista szekta tagja, mely leendő gyermekét az Antikrisztusként tiszteli. Ez a szituáció jól megragadja az amerikai establishment kétszínűségét: a propaganda és a szónoklatok a jóléti államot hirdetik, szimulálják, miközben a háttérben a kormányerők és a hatalom tényleges urai azon munkálkodnak, hogyan lehetne a társadalmat minél nagyobb mértékben ellenőrizni.

A *Mechanikus narancs* (A Clockwork Orange, 1971) bár részben a börtönvilágban játszódik, ám mint Foucault a *Felügyelet és büntetésben*, mégis tárgyabb kontextusba helyezi a paternalizmus problémáját, minthogy disztópikus világában modellezi az erőszak által áthatott amerikai társadalmat. Jóllehet, Alex és társai maguk is a terror képviselői, szertelen, szabados, nihilista huliánok, ám a fiatal bűnözőket átnevelő, atyáskodó rendszer még ellenszenvesebbnek tűnik. Alex igazi infantilis figura: élete a destrukcióról és a lézengésről szól, nem képes értelmes cselekvésre. A paternalista establishment viszont gondoskodik alattvalóiról, engedelmes birkát, rendellenes „mechanikus narancs”-ot fabrikál Alexből. Miként Foucault büntető és gondoskodó hatalma, a Mechanikus narancsban megjelenő establishment is izolálja az egyént, és szétzilálja a csoportot, hogy egy kényszeridentitással lással el, és szelídítse meg az egyént. Alexet tisztességes fogyasztóvá, ártatlanná, „egydimenziós ember”-ré alakítja a hatalom. Ami lehet, hogy az egyén javát is szolgálja, viszont mindenféle, a rendszerével ellentétes, alternatív vágyat elfojt Alexben a gondoskodó rendszer.

A *Keresztapa*-filmek (The Godfather, part 1 és part 2 [1972, 1975]) az Avvilág mint ellentársadalom perspektívájából tárgyalják a problémát. Már a filmsorozat címe is szimbolikus, hiszen a történet központjában a Corleone-k állnak, akik afféle mindenható atyaként gyakorolják a tényleges hatalmat politikusokat és rendőrtiszteket markukban tartva. Sem Vito, sem Michael nem nyíltan diktátorok, csupán a „szemet szemért” elvet követve építenek ki szívességeken alapuló kiskirályságot. Jótéteményekért és gondoskodásért alattvalóiktól feltétlen engedelmisséget várnak el. Vito a gyermekként síró, hollywoodi babérokra törő keresztfiát, Johnny Fontane-t veszi szárnyai alá,

és keresztapjaként meg is pofozza, hogy férfiként viselkedjen („Hát Hollywood belőled is buzit csinált?” – kérdezi Fontane-től a keresztapa). Michael pedig Fredo-val, inkompetens bátyjával bánik infantilis, alárendelt egyénként, aki ugyanúgy megkapja büntetését elhajlásáért, mint bármely családon kívüli személy. De a *Keresztapa*-filmek jó példák a menedzselt demokráciára is az említett hatalmi kapcsolatok miatt, minthogy rávilágítanak, Amerikát nem a kormányzat, hanem bizonyos érdekszervezetek irányítják. És a Corleone-család egyúttal panoptikus hatalmat is képvisel, minthogy a maffia tagjai mindenütt ott vannak, és esetenként figyelmeztetik a „deviáns”, „különutas” egyéneket a kivégzések előtt, hogy azok érzékeljék: a Corleonék kvázi omnipotensek, és nem tudhatják, mikor figyelik meg áldozataikat. Legjobb példa erre *A Keresztapa* utolsó jelenetsora, melyben Michael bosszút áll Carlón, húga párján, akit már a rivális banda által megölt bátyja, Sonny is brutálisan rendre utasított. Mielőtt meggyilkolná, Michael beszél Carlóval, aki megszeppent kisfiúként hallgat, majd még el is sírja magát, mikor az új Don emlékezteti őt arra, hogy figyelni fogja. Ezért az amúgy nem túl okos férfi már tudja, mikor eljön érte a szürke autó, hogy mi történik majd vele. Tehát a panoptikus hatalom hatékonyan kialakította a szorongást megfigyelt áldozatában, aki így nem mert többet Connie-hoz, Michael lánytestvéréhez nyúlni.

Az elnökgylkosságok és a Watergate-ügy körüli botrányok megrendítették az emberek politikusokba vetett bizalmát, melynek eredményeként egész – Christian Keathly elnevezésével élve – poszttraumatikus filmciklus indult, melynek tagjai a paranoid korhangulatot tükrözték.<sup>33</sup> Ezek a jellemzően bűnügyi (thriller vagy neo-noir) műfajú alkotások a Másolatokhoz hasonlóan azt állítják, hogy bár a felszínen látszólag minden rendben van, a háttérben gyanús folyamatok zajlanak, melyek aláaknázzák a demokratikus intézményeket, és a nagyvállalatok elitjének kedveznek. *A Parallax-terv* (*The Parallax View*, 1973), *a Magánbeszélgetés* (*The Conversation*, 1974) vagy *a Kínai negyed* (*Chinatown*, 1974) egyaránt kapcsolódnak a paternalista elnyomást bemutató filmek csoportjához, bennük a panoptikus hatalom a legdirektebb módon manifesztálódik. A szálakat a háttérből irányító „atyafigura” többségében ellenőrizhetetlen, bár látható (*a Kínai negyedben* megjelenik, mint Noah Cross), a gondoskodó elnyomás mindhárom említett példában tetten érhető. Hiszen a vállalatok mindaddig nem érintkeznek a bábuként mozgatott átlagemberrel, míg az kérdezősködni nem akar, vagy alternatívák után nem kutat, vagyis amíg ellenőrizni nem akarja a megfigyelőt. Harry Caul (*Magánbeszélgetés*) elvégzi besúgói munkáját, melyért megkapja fizetését, azonban (főként érzelmi okokból) nem elégszik meg a gépies fogyasztással, szórakozással, kutakodni kezd – melybe azonban belebukik. Ugyanígy Jack Gittes, aki amúgy inkompetens, infantilis magánnyomozó, belefut egy nagyhatalmú politikus-gengszterbe,

<sup>33</sup> Christian KEATHLEY, *Trapped in the Affection Image. Hollywood's Post-traumatic Cycle (1970-1976) = The Last Great American Picture Show, im., 293-306.*

Noah Crossba, aki státuszából kifolyólag legyőzhetetlen és felelősségre vonhatatlan („Too big to fall” – népszerű kifejezés a korporatív hatalomra). Akár a transznacionális vállalatok arctalan, a publikum számára láthatatlan vezetői. Tehát az amerikai újhullám filmjeinek jelentős hányada foglalkozik a gondoskodó elnyomás problémájával, illetve ezen keresztül a kapitalizmus kritikájával. A legszemléletesebben azonban nem is az említett alkotások, hanem egy különleges, szinte Jancsó Miklós műveihez fogható darab mutatja be a nyugati világban uralkodó paternalizmust, Sidney Pollack *A lovakat lelövik, ugye?* című filmje.

### **Egy (majdnem) jancsói parabola: A lovakat lelövik, ugye?**

Sidney Pollack műve egy azonos című, még a harmincas évek gazdasági világválsága idején íródott regény adaptációja (Horace McCoy, 1932), melyet már Charlie Chaplin is meg akart filmesíteni az ötvenes évek elején, azonban a „boszorkányüldözés” miatt terve meghiúsult. Horace McCoy és Pollack alkotása azonban a hetvenes években és napjainkban is nagyon aktuális, mivel a mindenkori médiagépezetről szól. *A lovakat lelövik, ugye?* a médiakritikus filmek csoportjába sorolható, minthogy a szórakoztatóipar intézményét használja parabolikus modellként. Állításom az, hogy Pollack filmje pont azért lesz sokkal erősebb rendszerkritika, mint a már tárgyalt művek, mert Jancsó Miklós műveihez hasonlóan allegorikus alkotásról van szó.

A *Nashville* egy kisvárosban mutatja be a paternalista médiaipar működését, a *Buffalo Bill és az indiánok* a Vadnyugaton alkotja újra Hollywood sematizáló hazugságyárát, míg a *Hálózat* jelenkori zárt szituációs drámát csinál a tévé forradalmi eszméket semlegesítő intézményéről. *A lovakat lelövik, ugye?* viszont bátran lehatárolja a cselekményvilágot, és akár a *Szegénylegényekben* (1966) a sánc, olyan klausztrófó, zárt térré alakul a táncparkett, illetve a jancsói állandó meneteléshez hasonlóan szimbolikus rituálé Pollack filmjében a folyamatos tánc. Minthogy a történet az 1929-1939-es gazdasági világválság idején népszerű táncmaratonok egyikét mutatja be. A parketten kívüli világról csak információfoslányok érkeznek (flash forwardok az egyik főszereplő, Robert sötét jövőjéről), azonban mind a szereplők, mind a nézők a játékidő nagy részét a showműsorban és a színpalak mögött töltik. Azaz nincs menekvés a reflektorfényből.

Bár alapvetően táncról és showról, szórakozásról van szó, Sidney Pollack mégis szubverzív módon közelít a témához. A klasszikus showmusicalekben (például az *Ének az esőben* [Singin' in the Rain, 1954]) a tánc felemelő, boldog tevékenység, mely megoldást jelent a főszereplő pár szerelmi konfliktusára, összehozza a szerelmeseket. *A lovakat lelövik...*-ben azonban a tánc monoton, lélekölő, nemkívánatos, az embert testileg is kiszipolyozó tevékenység.

A két főszereplő, Robert és Gloria pedig nemhogy összejönnének, de teljes mértékben elidegenednek úgy egymástól, mint önmaguktól. Tehát a táncparkett ebben a filmben sokkal közelebb áll Jancsó börtönszerű tereihez, mint a Fred Astaire-féle musicalek csillogó színpadjaihoz. *A lovakat lelövik, ugye?* nem a lehetőségek földjeként mutatja be a színpadot, hanem a lélekölő vállalati kapitalista gépezet szimbólumává teszi, melyben az ember robottá, illetve egyszemélyes showelemmé degradálódik.

Persze a táncmaratonon nem kötelező a részvétel, ám a szereplők jelentős hányada mégis anyagi okokból, gazdasági kényszerből vesz részt a mulatságon. Még egy terhes lány is, akinek elvileg kímélnie kellene magát, a 700 dolláros nyereményért rohan, bukácsol, nem törődve születendő gyermeke épségével. Akár a kapitalista rendszer, úgy a tánc is teljes emberáldozatot követel a teljesítménykényszerrel hajszolt egyéntől. A pénzdiktatúra világában nincs megállás – ahogy a táncmaratonban sem. A nézőket szórakoztatni kell, a vállalatvezető kiskirályoknak pedig még nagyobb profitot kell termelni. „Pénzért mindent” – ez *A lovakat lelövik, ugye?* showműsorának és a kapitalista demokráciáknak a jelszava.

Így a táncosok ugyanolyan bérrabszolgák, mint a nyugati világ dolgozóinak nagy része. A vezetők kihasználják őket, hogy minél nagyobb show-val elégítsék ki a közönséget. Mindent a profit és a szenzáció irányít. Ezt a műsorvezető Rocky többször ki is fejti. Ha megsérül valaki, vagy már annyira kimerült, hogy mozogni alig bír: akkor is a táncparketten a helye, mivel a közönség nem arra kíváncsi, ki nyer, hanem a szereplők drámájára. A táncmaraton a szereplők testét is kizsákmányolja, szenzációvá, árucikké teszi, vagyis uralja azt. Ebben Michel Foucault „biohatalom” és panoptikum fogalma jelenik meg. Mint már összegeztük, Foucault a modern kapitalista demokráciák egyik nagy „vívmányának” tartja a közegészségügyet vagy a születésszabályozást, melyek révén a rendezetlen masszából az állam megalkotta a népeiséget. Például a népszámlálás és az egészségügy intézményével a hatalom totális kontrollt gyakorolhat az emberek halmaza felett. „Általában elmondhatjuk, hogy a »test« és a »népeiség« metszéspontján a szexualitás lesz a legfontosabb célpontja annak a hatalomnak, amely egyre inkább az életről való gondoskodás (nem pedig a halállal való fenyegetés) körül szerveződik meg.” – ragadja meg Foucault a gondoskodó elnyomás egyik lényeges aspektusát.<sup>34</sup> Pollack filmjében is a táncolók testét uralva, a verseny résztvevőit „népeiségként” kezelve gyakorolnak hatalmat a showmesterek a kiszolgáltatott emberek felett. Így maga a tánctér is a panoptikum egy változataként működik, bár itt magát a központi táncteret öleli körbe a megfigyelők hada. Akár a panoptikum rabjai, úgy a versenyzők is tudják, hogy figyelik őket, viszont nem tudhatják, hogy mikor, melyik felügyelő kinek az aktivitását kíséri figyelemmel.

<sup>34</sup> FOUCAULT, *A szexualitás története, im.*, 147.

Ez biztosítja a teljesítménykényszert, hogy a show haladjon, mindenki maximális fordulatszámra dolgozzon az áhított nyereményért. És ahogy a panoptikumban, úgy a szorongást keltő táncversenyben is az izoláció biztosítja a megfigyelő, pásztori hatalom felsőbbrendűségét és hatalmát. Csak éppen A lovakat lelövik, ugye? táncmaratonja nem cellákkal választja szét a csoportot izolált egyénekre, hanem a verseny és a pénznyeremény ideológiájával változtatja versenytársakká, riválisokká az embereket. Ezért azok alapvetően nem a testüket-lelküket kizsákmányoló rendszer ellen láznak, hanem egymást próbálják legyőzni. Tulajdonképpen lényegtelen, hogy mindenkinek van partnere, mivel a partner is rivális lehet, ha kifárad, feladja vagy önkéntelen módon lázad a showbiznisz ellen.

Ezek a kiszolgáltatott figurák pedig a kelet-európai filmek főszereplőjéhez hasonlóan passzív, infantilis figurák. Robert, a férfi főhős gyermekkori képeivel indít a film, és mint a történet végén elhangzó utolsó mondatából kiderül, valójában egy, a gyermekkorban megragadt emberről van szó. Minthogy a film címében feltett kérdés hangzik el szájából emlékeinek felelevenítése közben. Az említett várandós lány sem nevezhető felnőttnek: nincs önálló gondolata, mozdulata, Rocky, a showman bábuként rángatja, énekelteti, veszi rá, hogy alázza meg magát. Alice, a törekeny szőke lány pedig egyenesen beleőrül a túlhajszoltságba: szánalmas, ázott báránnyá válik a ruhában zuhanyzás után Rocky előtt, aki megpróbálja megszelídíteni a csecsemőszintre visszacsúszott Alice-t. Talán csak Gloria, a főhősnő képes egy darabig fenntartani kívülálló, kritikus pozíciót, ám a történet végére ő is teljesen kiég, és a show részévé válik. Belefeledkezik a vad játékba, és a verseny hevében hátán hurcolja partnerét, csak, hogy elnyerje a végösszeget. Tehát a táncmaraton előtt nincs menekvés: aki belép, az feladja énjét, emberi méltóságát, és a show gyermeke, vagy inkább marionett bábuja lesz. Mint az a sok millió dolgozó, aki nap mint nap munkába megy, hogy eltartsa családját az egyre csökkenő bérekből. Vagyis valójában az államot, a kiskirályokat, minthogy fizetésének töredékét kapja csak kézhez a kapitalista taposómalom átlagembere. Akár a táncmaraton szereplői, akik – mint Rocky kifejtette – nem a nyeremény miatt szenvednek, hanem azért, hogy a szenzációt fenntartsák, és a közönséget szórakoztassák. Ezért sem ér véget a tánc a történet lezárásával: az utolsó képek tanúsága szerint a lélekölő maraton folytatódik. Ami Foucault értelmezési rendszerében maga a pásztor által kínált „megváltás” (amennyiben hatalmas pénzüsszeget ígér), ám valójában épp ellenkezőleg: maga a kárhozat.

A showman Rocky, a panoptikum vezetője, a pásztori vagy paternalista hatalom képviselője. Rocky élesen különbözik a többi karaktertől, még a viszonylag felvilágosult Gloriától is. Régi vágású, joviális, maskulin figura, ravasz és céltudatos, mint a klasszikus Hollywood gengszterei vagy westernhősei. Ezeket a kvalitásait azonban nem az elesettek megmentésére, hanem a profittermelésre fordítja. Így igazi „atyafigurává” válik.

Belefolyik a szereplők magánszférájába, bejár az öltözőbe, személyesen méri fel a versenyzők állapotát. Mindezt azonban valójából nem azért teszi, mert aggódik a résztvevők egészségéért, hanem mint kifejti, a „károk” felmérésével megvizsgálja, miből lehet drámát csinálni a színpadon. Robertre és Gloriára reklámokat aggat, Alice-t pedig rábeszéli, hogy jöjjön ki a hidegzuhany alól. Vagyis a műsorvezető attitűdje kettős. Egyfelől tudatában van annak, hogy itt végső soron emberekkel játszadozik, akiknek (még) vannak érzései. Ezért megpróbál kedveskedni nekik, törődéssel fordul feléjük. Másfelől azonban csak eszközökként tekint „alattvalóira”, akár a kapitálisita nagyvállalatok vezetői dolgozóikra. Eszköznek a szenzáció és a pénz megteremtéséhez.

Így amit Marcuse írt az ellenállás lehetetlenségéről, az *A lovakat lelövik, ugye?* cselekményében konkretizálódik. Gloria is hiába próbál lázadni, a rendszert nem képes kikezdeni vagy kérdőre vonni. Miként a Hálózatban, úgy Pollack filmjében is média- és szórakoztatóipari trükkökkel ártalmatlanítják a reakciós elemeket a showmanek. A *Hálózatban* egyszerűen műsort csinálnak abból, hogy Howard Beale establishment-ellenes szövegeket kiáltoz, így mondatai kiüresednek, akciói (úgy, mint az ablakon kiordítani, hogy „*Pokolian dühös vagyok, és nem tűröm tovább!*” [„I am as mad as Hell, and I will not take it anymore!”]) ostoba játékká válnak. A *Buffalo Bill és az indiánok*ban hiába jelenik meg maga Ülő Bika a címszereplő cirkuszi előadásában, a szám Bill (ön)mitizált, saját szája íze szerint formált története lesz, az indián karaktere semmit nem jelent ebben a kontextusban megöleendő vademberen kívül. *A lovakat lelövik, ugye?* Gloriája pedig nem tudja megőrizni kívülállóságát azon egyszerű oknál fogva, hogy maga is versenyző, és elragadja a showműsor lendülete. Ám ő felismeri ennek az egésznek az értelmetlenségét – de már későn. Emiatt ég ki, emiatt akar öngyilkos lenni. Mert felfedezi, hogy ebből a rendszerből nincs menekvés, mivel: képtelenség úgy lázadni, hogy azt ne forgassa ki a médiagépezet (1), eleve nincs egy olyan pozíció, mellyel függetleníteni tudná magát ettől a rendszertől (2), és nincs egy konkrét centrum, mely ellen támadást indítva megdönthető lenne az *establishment* (3). Rocky eltávolításával jönne egy másik, talán még inkább gátlástalan showman. Sőt, maga az establishment sokak számára nem tűnik diktatórikusnak, mivel (felszínen) az emberek szórakoztatását, és a pénzszerzés könnyebb módját biztosítja.

Így bő negyven évvel ezelőtt Sidney Pollack filmjének sikerült megragadnia, miért működnek olyan tökéletes elnyomórendszerként a kapitalista demokráciák: mert nem centralizált módon, nem közvetlenül uralják az emberek tömegeit, hanem gondoskodással, a jólét ígéretével (de be nem teljesítésével!) állítják a pénz bérrabszolgáit, az invertált totalitarizmus alattvalóit.

## Konklúzió: a hallgatás évtizedei?

A Hollywoodi Reneszánsz nagy vívmányai között tartják számon, hogy új lendületet adott az elszürkült, konzervatív amerikai filmiparnak, és behozta a fősodorba az európai modern művészfilmek által meghonosított forradalmi filmnyelvi és narratív technikákat (gyorsvágás, kézikamerás stílus, időfelbontás, eredeti helyszíneken filmezés, egyszerű, csellengő antihősök stb.), illetve nagyobb teret engedett a műfaji kísérletezésnek is. Azonban azt csak kevesen, vagy csupán érintőlegesen, nagyvonalakban emelik ki, hogy az amerikai modernizmus 1965-1980 közti filmjei ugyanazt érték el, mint a politikai filozófiában Marcuse, Foucault, Chomsky vagy Wolin: felvázolták a kapitalista demokráciák és intézményeik legfőbb problémáit, és rávilágítottak, hogy a fasizmus és a borsevizmus (sztálinizmus) mellett a pénzelvű tőkés rendszer is elnyomó hatalomként működik. Legalábbis a kormányzati körökben elhatalmasodó korrupció, az egyenlőtlen módon elosztott bérek, a munkások kizsákmányolása, a feudalizmust idéző, pénzalapú társadalmi hierarchia, a nagyvállalatok beleszólása a politikába, a koránt sem független média gátlástalan és dehumanizáló (show)műsorai, népbütítése, az embertömegek módszeres kizárása a hatalomból, a bürokrácia túlburjánzása vagy az egészségügyben uralkodó embertelen állapotok nem arról tanúskodnak, hogy a nyugati társadalmak demokratikus alapon működnének. Sőt, kétségbe vonható, hogy a hatvanas évek óta csak elvadult helyzetben a mai nyugati hatalmi berendezkedések nevezhetők-e még demokratikusnak. Kiváltképp jelen körülmények között, mikor az Egyesült Államokban és Európában is sorra kerülnek hatalomra populista, a demokratikus intézményrendszert módszeresen és ravasz módon leépítő politikai vezetők.

A Hollywoodi Reneszánsz, Michael Haneke vagy Tarr Béla filmjei, de akár a kortárs magyar műfajfi filmek feltárják ennek az átlagember által szabad rendszernek hitt establishmentnek a paternalista jellegét. Mindig jelen van egy rejtett vagy a színpalak mögül a megfelelő pillanatban előlépő atyafigura, aki a szálakat irányítja. Már nem a pártfőtitkár ennek a szimbóluma, mint a rendszerváltás előtti kelet-európai szatírákban és parabolákban, hanem a vállalatvezető kiskirály, a média showmanje, az uzsorás vagy az oligarcha jelenik meg közvetlenül vagy indirekt módon bizonyos típusfigurákban, akik valamilyen fonsdorlatos módon elnyomják az infantilizált főszereplőket. A *Furcsa játék* (Funny Games, 1997 és 2007) betolakodói nemcsak a megfenyített családot, de a tévét, a filmidőt is kontrollálják a távirányítóval. A *Sátántangó*ban Irimiás és Petrina álszent beszédet tart a kivonulni vágyó telepesekeknek, miközben a hátuk mögött felrobbantásukról és kizsákmányolásukról diskurálnak. És ott a legújabb magyar példa, Ujj Mészáros Károly paranoiathrillere, az *X – a rendszerből törölve* (2018), melyben a cselekményben kibontakozó, magas szintű politikai összeesküvésben történetesen egy rendszerváltás előtt is létező

vállalat tagjai vettek, vesznek részt a film jelenében is, és az egyik antagonistá biztosítja a főhősnőt arról, hogy ha nem nyomoz tovább, nem eshet bántódása. Úgy, ahogy *A lovakat lelövik, ugye?* vagy a *Száll a kakukk fészkére* atyai (illetve anyai) figurái: különféle ideológiákkal és ígéretekkel csitítják le a történet szereplőit, miközben a háttérben megfenyítésüket dolgozzák ki.

Ám a *Sátántangó* vagy a *Furcsa játék*-filmek jellemzően periférikus, fesztiválokon sikeres alkotások, a Hollywoodi Reneszánsznak pedig legalább harminc éve vége (illetve néhány amerikai független filmben él tovább, mint a *Szex, hazugság, videó* [sex, lies, videotape, 1989], *A boldogságtól ordítani* [Happiness, 1998], a *Vérző olaj* [There Will be Blood, 2007], *Joe* [2013], *Anyám!* [2017]). A fősodorbéli hollywoodi film még aranykori önmagánál is konzervatívabb és álomszerűbb. A szuperhősfilmek vagy a CGI-történelmi és mitológiai filmek legfeljebb óvatosan utalnak a nyugati demokráciák válságára (mint a paranoia thrillerként dicsért *Amerika kapitány: A tél katonája* [Captain America: Winter Soldier, 2014] és a *Polgárháború* [Captain America: Civil War, 2016]), ám inkább eszképi, konformista mozikként funkcionálnak, melyek elfogadtatják a fennálló társadalmi, gazdasági és politikai rendet.





MARVEL STUDIOS

# CAPTAIN AMERICA

THE FIRST AVENGER

PARAMOUNT PICTURES and MARVEL ENTERTAINMENT PRESENT A MARVEL STUDIOS PRODUCTION A FILM BY JOE JOHNSON "CAPTAIN AMERICA: THE FIRST AVENGER" CHRIS EVANS TOMMY LEE JONES HUGH WEAVING  
DOMINIC COOPER NEAL MACDONALD DEREK LUKE AND STANLEY TUCCI MUSIC BY ALAN SILVESTRI COSTUME DESIGNER DAVE JORDAN EXECUTIVE PRODUCERS STEPHEN BRUSSARD VICTORIA ALONSO EXECUTIVE PRODUCERS ANNA H SHEPPARD  
PRODUCED BY JEFFREY FORD AND ROBERT OMIVA, A.C.E. PRODUCED BY ROBERT OMIVA, A.C.E. DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY CHELSEY JOHNSON, A.C.E. EXECUTIVE PRODUCERS ALAN FINE STAN LEE DAVID MAISEL EXECUTIVE PRODUCERS LOUIS D'ESPOSITO JOE JOHNSON NICK GOSTOLINO  
MARVEL CaptainAmerica.com PRODUCED BY KEVIN FEIGE JULY 22 EXECUTIVE PRODUCERS CHRISTOPHER MARKIS & STEPHEN AMIELLY DIRECTED BY JOE JOHNSON

IN THEATRES, REAL D 3D and DIGITAL 3D

