

Az identitás elszabadul

Tanulmányomban, mely nem óhajt filmkritika lenni, ezért a film vagy filmelemek minőségére vonatkozó állásfoglalást sem tartalmaz, filmszereplők identitásmetamorfózisait vizsgálom. Elsősorban a főszereplőét, ám mivel ennek formálódása a történeten kívül más szereplők jellemével, alakulásával interakcióban működik (lásd a Másikkal való szembesülés pszichológiai, kulturológiai mozzanatát), a mellékszereplők identitására szintén kitérek.

Anélkül, hogy Sigmund Freud, Jacques Lacan, Emile Benveniste, Louis Althusser, Michel Foucault, Fredric Jameson, Jean Baudrillard vagy akár Ulrich Neisser és mások különféle szempontú, sok diszciplínát (irodalomtudomány, filozófia, pszichológia, szociológia, nyelvtudomány stb.), szubjektumot, identitást, jellemet érintő műveinek egymásra idézésébe bonyolódnánk, kiindulásképpen kényszerűen és erőteljes módon egyszerűsítve a kérdéskört érdemes leszögezni: „a szubjektum a társadalmi gyakorlatban megvalósult nyelven, az ideológiai tartalmakat áramoltató diszkurzusokon keresztül jön létre, a társadalmi jelölő gyakorlatok logikája pedig megfelel a pszichikus-pszichoszomatikus folyamatok rendjének”, és az ún. beszélő „szubjektumnak [...] helyzeteket kell elfoglalni ahhoz, hogy hozzáférjen a valóság (egyfajta) ismeretéhez, tudásához, és hogy önmaga identitását és identitásának környezetét kijelenthesse”¹. Kiss Attila Atilla idézett tanulmánya címében és szövegében rákérdez az olvasói és a befogadói szubjektumra, valamint pozíciójára. Mivel a vizsgálat tárgya film, amelyben verbális és vizuális narrációs pozíciók, helyzetek és nézőpontok váltakoznak, s ezek egyike-másika egybeesik a néző, befogadó, azaz az olvasó helyzetével, nézőpontjával, s a filmnézés sajátos velejárója a beleélés, az azonosulás (az alkotók erre építenek), a ki olvas? és az ehhez járuló kit, kinek az elbeszélését olvassa?, ki az elbeszélő?, ki az én (a perspektívában)?, ki a nyelvhasználója és ki a befogadója? kérdések relevánsak. Az olvasás és a beszélés is pozíció, a szubjektum „olvasó-olvasódó” pozíciója.² A relativizált, elidegenedett, sőt töredezett és likvid szubjektum korunk identitásábrázolásainak érdekes tárgya. E tárgyat szemlélem az alábbiakban.

* * *

A rendező és forgatókönyvíró Quentin Tarantino *Django Unchained* (*Django elszabadul*) című, 2012-ben bemutatott filmjében a főhős figurája ébresztheti az olvasóban/nézőben a legtöbb identitásra vonatkozó kérdést.

1 Kiss Attila Atilla, *Poszt szemiotika. Ki olvas?* = HODOSY Annamária – Kiss Attila Atilla, *Remix*, Ictus és JATE, Szeged, 1996, 13–14.

2 Vö. Uo., 9–28.



3 Vö. Gerard GENETTE, *Az elbeszélő diszkurzus* = THOMKA Beáta szerk. *Az irodalom elméletei I.*, Pécs, Jelenkor, 1996, 60–63.

4 A felrobbantott candielandi ház égő romjai.

A film műfaji körüljárása (pontos meghatározása lehetetlen, hiszen többszólamú műfajötvezelettről van szó) azért fontos a főhős identitása szempontjából, mert az nem kizárólag az elbeszélő történetben (a genette-i hármass elbeszélés-értelmezésben *histoire*), hanem a genette-i értelemben vett *narráció*ban születik és formálódik meg, ide értve a fiktív helyzetet és az elbeszélő eljárást.³

Noha a marketing spagetti westernként tálalta, az alkotás részben a spagetti western paródiája. A műfaji klisék a műfaj pozicionálásához/„definiálásához”, ha úgy tetszik, identitásához fontosak, mert a klasszikus amerikai westernnek erősen stilizáltak, operettesítettek, a jó és rossz harcának leegyszerűsített, és szinte mindig happy endre, valamiféle, ha mást nem, akkor erkölcsi győzelemre építő, romantikus/romantizált látásmódú vadnyugati mozi. A spagettinak, makaróninak nevezett olasz, illetve olasz koprodukciós westernnek helyenkénti, ma már komolyan vehető ellenére vizuális és cselekményvezetési technikáikban inkább realisták, esetenként naturalisták. Nem a minden körülmények között jól fésült és frissen borotvált, esetleg egyenesen szexszimbólumként eladható filmsztárok amerikai reklámjai, hanem hihetően kinéző és hitelesen marcona, gyarló, esendő, olykor gonosz – néha nincs is pozitív szereplő – karakterek. A spagetti western egyfajta szatírája az amerikai, legendateremtő, sőt olykor csúsztatások által legendagyártó (bűnözőkből hőseket faragó) filmeknek. Végtelenen, sokkolóan több bennük a vér és az erőszak, a világlátás komolyabb és kiábrándultabb, nem az igazság és hősiesség, az erkölcsi fölény a tét, hanem pl. a pénz, a bosszú, a birtokolható nő, az egyszerű túlélés. A vidék nem regényesen gyönyörködtető, hanem lepusztult kopár, már-már apokaliptikus (a *Django elszabadul*ban, amely Tarantino kéznyoma és a felszínesség kerülésének szándéka dacára is amerikai kommersz, váltakoznak a festői és pokolbéli tájak), a hős inkább antihős, sőt néha kifejezetten szerencsétlen és tehetetlen alak – lásd épp a Corbucci-féle 1966-os *Django* végén az arany elvesztését, Django megkínzását és hosszú percekig tartó bénázását a pisztollyal). A *Django elszabadul* tehát egy paródia paródiája.

Egyben akciófilm, romantikus, helyenként az elcsépelet giccset szintén a formanyelvbe emelő szerelmi dráma, fejlődésregény és történelmi tabló. Számos narrációs lehetőségét felvet, de ezzel párhuzamosan meg is kérdőjelezi ezzel a műfajkeveréssel.

Talán az európai hagyományok okán számomra külön érdekes a népmesét imitáló romantikus műmesei szempontrendszer érvényesülése. A senki, a még írástudatlan szegény legény próbák sorát kiállva, győztesként, „királyfiként” végzi (a legyőzöttek díszes ruhába öltözve, tűzijáték⁴ előtt vigyorogva, táncoló lovon, elnyerve választotta kegyét). A népmesékhez hasonló felemelkedés-történetről van szó, főszereplőjének szituáltsága közben folyamatosan változik. És mivel a mese a posztmodern kor alkotójának szűrőin át született, a „hős” jelleme, önazonossága helyzetenként módosul.

A műfaj mellett meghatározó a szövegkontextus, melybe Tarantino rabszolga-sztorija érkezik. A *Django elszabadul* pretextusa a *Django*, amelyet 1966-ban gyártottak Sergio Corbucci rendezésében. A két mű intertextuális viszonyai evidensek, Tarantino többször, több formában utal a klasszikussá lett előzményre, mely az értelmezésből aligha hagyható ki.

Az eredeti *Django* film zenéje⁵ egyben műfaji allúzió.⁶ Felcsendülnek Ennio Morricone, a spagetti western filmek klasszikusnak számító zeneszerzőjének dallamai. A Corbucci-filmben szintén van szökés miatti lánykorbácsolás, bőrszín miatti mézárálás (félvér mexikóiak az áldozatok), szerelmi bosszú és gyilkolás (a szereplő koporsóban cipelt sorsa, polgárháborús múltja egy szintén Djangónak becézett géppuska), csuklyás klán stb. Tarantino filmje azonban külsőségeit leszámítva nem illeszthető bele maradéktalanul a Corbucci-alkotás gerjesztette *Django*-utánzatok, -folytatások és hatására készült termékek sorába.⁷ Ez nem remake és nem folytatás. Sőt, az idők során kialakult *Django* típuskarakternek sem feleltethető meg a Tarantino-film főszereplőjének karaktere. Olyan önálló és saját szerzője kéznyomát viselő alkotás, amely kontextust és keretet teremtve önmagának számos Tarantino-filmhez hasonlóan rájátszik ugyan az előzményekre, ám nyelvében, látás- és láttatásmódjában továbblép. A képi nyelvben – itt emlékeztetnek a bevezetőben idézett és parafrazált felvetésekre az olvasó és befogadó szubjektumát illetően – *Django* és a szerző beszél. És beszél a pretextus, s beszél (és olvas) a néző, amikor saját nézőpontját közvetíti a kamera. Nem maradhat ugyanis teljesen paszszív, hiszen e vizuális manipuláció révén saját szemé „írja” a látottakat. A főszereplő pedig akkor is beszél, amikor verbálisan hallgat. Hiszen közben cselekszik, külsőleg változik (haj, ruha), művelődik, vagy csupán hagyja (megengedi) megtörténni az eseményeket. Tarantino megidéz, s azonnal átír valamit (a pretextust, pontosabban pretextusokat), amit egyszer mintha már láttunk volna, van róla felidézhető, azaz saját olvasói emlékünknél.⁸ Az intertextualitás és rewriting dominanciájával szembeesülünk ebben a filmnyelvben, melyben a főhős szubjektumában egyszerre reprezentálódik (az adott esetekben) megbízható, modern és az (összességében) posztmodern, széttöredezett identitás.

Már a kezdő jelenetek párhuzammal indítanak: a pretextusban a háborúból visszatérő főszereplő esőben-sárban saját koporsóját húzza sorsa jelképeként – az új műben egy rabszolga eltakart arccal kérdezve rá saját magára, lánkra verve, önálló életét már megtalálása előtt elvesztve lépked egy kilátástalan sorsba. Azonos zenére. Franko Nero, az eredeti film főszereplője is feltűnik Tarantino alkotásában. Amikor a két alak találkozik, az *Django* szembenézése eddig ismeretlen önmagával. Ekkor beszél először igazán önmagáról, ekkor kénytelen megfogalmazni, kicsoda ő, tulajdonképpen ekkor veszi fel igazán nevét és jelenti ki hozzá fűződő viszonyát. Innentől ismeri el sajátjának a fehérektől kapott nevet.

5 Rocky Roberts és Luis Bacalov előadásában.

6 Értsd: tipikusan westernekre jellemző muzsika.

7 Elemzésükre és felsorolásukra itt nincs mód, tájékozódásképpen vö. <http://hu.wikipedia.org/wiki/Django>

8 Ha pedig nem lenne, a film marketingje és a film utalásai gondoskodnak róla, hogy akár már az első megtekintésnél is legyenek.

9 Esetleg vita tárgya lehet, hogy a kutyás rabszolgavadász Stonecipher, illetve a *Kutyaszorítóban* c. 1992-es Tarantino-film kutyás rendőr alakja, akit mindkét filmben David Steen játszott, mennyiben tekinthető fontosnak az értelmezésben.

10 *Inglourious Basterds*, 2009. Mindkettőért Golden Globe- és Oscar-díjat kapott, a *Becstelen brigantyk*ért más díjakat is.

11 Daniel MENDELSON, *'Inglourious Basterds': When Jews Attack*, 2009. aug. 13.

12 Van, aki némileg félreértve a két film közötti összefüggést egyenesen a *Becstelen brigantyk* „buliverziójá”-nak, „erős utánérzésnek” titulálja a *Django elszabadult*. KOVÁCS Bálint, *Tarantino leestett a lóról*, 2013. jan. 9. <http://www.origo.hu/filmklub/blog/kritika/20130109-tarantino-ezt-ellazaszta-django-elszabadul>

13 Érdekes anyaga lehetne ez egy posztkolonialista szemléletű filmtörténeti kutatásnak.

14 Alig merül fel a férfiaság identitásbeli problémája, holott a férfi rabszolgák ugyanolyan „természetesen” ki voltak szolgáltatva (minden értelemben) tartóiknak, akár a nők. Maszkulinitásuk jellege alárendeltségük okán

Noha Tarantino szeret ugyanazokkal a színészekkel dolgozni, ebben a filmben pl. Samuel L. Jacksonnal, egyedül Christoph Waltz osztrák színész karaktere hordoz evidens intertextuális allúziót előző karakterével kapcsolatban⁹ a 2009-es *Becstelen brigantyk* című filmből, mely ugyancsak pretextusa bizonyos értelemben a *Django elszabadulnak*.¹⁰ A *Becstelen brigantyk* üldözött zsidói küzdöttek és üldözőkké váltak, Django üldözött feketeként harcolva változtat életén. Az egyik helyzetben a Waltz megformálta Hans Landa német tisztként zsidókra vadászik, a másikban a Waltz játszotta dr. King Schultz fejedelmésként gonosztevőket gyilkol. Az ellentétes jellem ellene teljesen azonos játékmódot és beszédmodort alkalmaz, s szerepe a forgatókönyv szerint ehhez igazodik, s nem fordítva, hiszen Tarantino eleve őrá szabta. Külsőségeiben már a forgatókönyv szerint ugyanaz a karakter: nyugodt, megfontolt, szélsőséges helyzetekben is választékosan beszélő, fölényes, műveltsége okán idegennek ható, kívülállóságát vállaló, ám teljes mértékben kiismerhetetlen, meglepetéseket okozó személy. Ez az ellentétes irányú karakterkopírozás a Tarantino-életmű kontextusában célzott identitásjátékként értelmezhető. A két történet az elnyomás elleni harc módozatairól, motivációiról, az identitás kereséséről, védelméről és hajlíthatóságáról szól. A *Becstelen brigantyk* náciavadász kommandójában a zsidók fekevesztett, kíméletlen gyilkosok, miként Django is előbb fejedelmésszé, majd pedig vérengző bosszúállóvá válik – az áldozatok kritikátlanul, ám a történelem pressziója alatt átveszik ellenségeik harcmódorát. A brigantyk esetében ezt a kritika szava is tette...¹¹ A két film egymás laza folytatásának és egyben variációjának tekinthető.¹² Olyan elemek szintén árulkodnak az összefüggésekről, mint pl. a skalpolás, mely vadnyugati fenomén, itt mégis a zsidó ellenállók szokása. Mindkét filmben felmerül, de nem kerül közvetlenül megválaszolásra a morális kérdés, indokolt-e a válogatás nélküli gyilkolás, vagyis maga a bosszú. Elnyomottakból válnak személyek a hatalom birtokosaivá, élet-halál uraivá. Kisebbségből adott pillanatra „többséggé”. Túlerőben mind a zsidó kommandósok, mind pedig Django külsőségek alapján ítélik és őt, legyen az a külsőség náci egyenruha vagy fehér bőrszín. A két film között kirajzolt párhuzam gyakorlatilag egy USA-beli fekete-holokauszt állít egy magántörténet háttérébe. Politikailag s műfaj tekintetében ez bátor cselekedet, hiszen az USA fekete mozgalmainak ma is akadnak aktuális témái, a népmesészerűsége által kultikusnak, „nemzetinek” tekinthető western műfaja máig nem vetett számot az amerikai történelem feketepolitikájával. (Ehhez lásd a westernfilmek, illetve a polgárháborút tematizáló alkotások fekete karaktereinek társadalmi szerepét. Az érintett alakoknak a legtöbb filmben nincs szociális felemelkedési lehetősége.¹³)

* * *

A nemi identitástudattal Tarantino Djangójának nincs gondja.¹⁴ Viszont privát önazonossága folyamatos metamorfózison esik át. A

személyes identitás valamilyen külső referenciához való viszony által formálódik. Amennyiben a társadalmi identitáson belül fogjuk fel a faj kérdését, akkor részben a társadalmival összefonódó faji identitás sem teljesen világos, hiszen itt a személyes önazonosság valamilyen környezetben történő pozicionálásáról van szó. Az kétségtelen, hogy Django fekete, beleszületés által ún. látható kisebbséghez tartozik. De felszabadulása és elszabadulása, azaz a tény, hogy önálló döntéseket hozva helyezi el magát egy társadalomban (szocializáció és személyiségfejlődés), befolyásolja viszonyát a többi afro-amerikai és fehér emberhez is. Amikor pedig rabszolga-kereskedőt alakít,¹⁵ fekete létére is mindenkit tudatosan elbizonytalanít faji hovatarozásával kapcsolatban („Elnézést, hogy Mr. Stonecipher úgy áll itt, mint egy értetlen barom, de életében nem látott még ilyen nigert” – Candie ki is mondja).¹⁶

Django egy a sok megvásárolt rabszolga közül, első filmbéli megszólalásakor személyét csak körülírják aszerint, hol dolgozott. Schultz „Hogy hívnak?” kérdésére félve, bizonytalanul válaszol.¹⁷ „

Később már ragaszkodik a nevéhez: „The D is silent.” „A D-t nem ejtik” – válaszol a kilétét firtató kérdésre. Franco Nero, szerepe szerint Amerigo Vesepi (az 1966-os Django), aki a főszereplő kilétére kérdezett rá, premier plánban azt válaszolja: „Tudom.” A leszámolási jelenetben szintén az „a D-t nem ejtik” megjegyzéssel javítja ki nevét rosszul mondó ellenfelét, mielőtt bosszúból golyót ereszt bele. Másodjára már nem kérdésre válaszol, hanem közöl, átveszi a kezdeményezést kilétének megfogalmazásában. Esete a következő: „...a beszélő önként beszél, mert a beszédhelyzet által kínált identitásba menekül a tudattalan tartalmainak fenyegető rendezetlenségétől. Amikor beszél, nincs egyedül.”¹⁸

Django közvetlenül akkor kap beszélő vezetéknévét, pontosabban akkor nevezi őt Schultz Django Freemannek (szabad férfit jelent), miután felesége, Broomhilda megkínzóin gyilkos bosszút állt – önazonossága kiteljesedésének újabb állomásáról van szó.

Hosszú út vezetett már idáig. Öntudatosodásának első, egyelőre vizuális jele az az energikus, büszke mozdulat, amikor a film elején még névtelen senkiként a fagyos időben Schultz által lelőtt gazdája kabátjáért indulva lelöki amúgy meztelen és korbácsolomoktól hemzsegő felsőtestéről a durva pokrócot. Azt mondja ezzel a mozdulattal: én vagyok a megkorbácsolat rabszolga, aki most eltaszítja magától eddigi helyzetét, s végre elvesz valamit néhai fogvatartójától. Másodpercekkel

egy nézetek szerint eltérhet a fehér patriarchális társadalomban megszokottól, pozíciójuk szerint nemzőképességük (a rabszolga-szaporításban) nem volt társadalmi, hatalmi, hanem csak – tartóik számára – üzleti szempont. Nem járt a társadalmi hierarchia magasabb pozíciójával. Django férfiaságához itt nem férhet kétség, felesége kiszabadítása érdekében cselekszik, a herelési jelenetben reszket a félelemtől, holott egyébként a halálfenyegettségtől soha nem riad vissza. Nemi szerepét tehát többre tartja életénél.

15 Vö. a színház a színházban – játék a játékban dramaturgiai fordulatával.

16 E bekezdésben az identitás legismertebb típusai (személyes, konceptuális, ökológiai, személyközi, kiterjesztett) értelmezési keretei (konstruktum, pszichoszociális keret), valamint rétegei (személyes, helyzeti, strukturális és történeti) érvényesülnek. Vö. LÁNYI Gusztáv *Identitás és élettörténet*,

<http://www.google.sk/url?sa=t&source=web&cd=1&ved=0CCgQFJA A&url=http> és DÉMUTH Ágnes *Éntudat – identitástudat – énkép, c. tanulmányai*val

17 A rabszolgaság olyan kettősségeken alapul, mint az emberi – állati, természet – kultúra, barbár – civilizált, jelentéktelen ember – állampolgár, fekete – fehér. A rabszolgaságba beleszületett gyermek egyetlen öröksége az ellentmondásokkal teli szimbolikus univerzum, ahol kölcsönösen hatástalanítják az azonosításokat és kiküszöbölik az erőfeszítéseiket az iránt, hogy biztosak legyenek abban, hogy hol és mikor születtek, melyik faji közösséghez – fehér, fekete – tartoznak.” Maurice O. WALLACE, *Constructing the Black Masculine: Identity and Ideality in African-American Men's Literature and Culture, 1775-1995*, Duke University Press, 2002. Idézi saját fordításában STUGEL Karin, *Identitás, rassz, irodalom*, kézirat, UMB, Besztercebánya, 2013. 16.

18 Kiss Attila Atilla, *A jel-ölő szubjektuma* = Hodosy-Kiss, I. m., 39.

később a második, törött lábbal káromkodó, élettelen lova alatt fekvő rabszolga-kereskedőhöz lép és az állatra taposva, annak súlyát növelve a törött lábán kicsinyes bosszút áll. Saját lábáról épphogy lekerült a véres sebeket okozó vasbilincs. Így ismeri meg a néző/olvasó Djangot: ő a szabadulás utáni első tettel bosszúálló nincstelen. Kabátot, csizmát és kalapot orozva a halott fehér embertől, lóra ülve megy tovább a rá szó szerint felnéző társai előtt elhaladva – vizuálisan is felemelkedett. A texasi közeg nem tudja mire vélni a lovon közlekedő feketét: ettől kezdve személye, identitása társadalmi probléma, hiszen ledöntött egy tabut. Django társadalmi identitása ugyan kérdéses, de egy biztos: zavar a társadalmi rendszerben. Erre már a beszélt nyelv előtt („Egy néger ül a lovon?” – kérdi egy férfi) figyelmeztet a vizuális narráció, mégpedig a külső szemlélő, azaz a néző/olvasó szögéből: a kamera egy akasztófa kötelének hurkán át mutatja az utcán elhaladó Django fejét. Mindenki csodálkozva bámul, „mert nem láttak még négert lovon”. Ezután bárhol jelenik meg a főszereplő, a többség, a feketéket szintén beleértve, olyan személyként kezeli, aki besorolhatatlan a „néger”-identitás és társadalmi szerep általuk ismert típusaiba. Django nem egyszerűen a kereskedőtől szabadult, és nem csupán bosszúállóként szabadul el, hanem elsősorban társadalmi szerepe szerint – ez a motívum az egész filmen végigvonul, noha maga Django identitásának ezt az építőelemét majd csupán később tudatosítja. Általában sok mindent nem tudatosít, hanem ahogyan ez megszokott volt életében, passzívan hagyja megtörténni. A fekete rabszolganő sem tudja, hogyan kezelje Djangót, aki nem rabszolga, de nem szabad vele úgy viselkednie, mint a fehérekkel: „Nem értem, mit akar, uraság” – értetlenkedik a kapott eligazítás után.

Django Schultztól tanul. Ő az a mesékben megszokott alak, jó szándékú manófigura, aki a főszereplőt végigkíséri útján és a tudást birtokolja, majd átadja új társának. A tanuló először megy be kocsmába, először iszik sört, először hall vérdíjról, először lő fegyverrel. Újszülöttként, mintegy véletlen kiválasztottként van jelen a világban, aki közben olyan tudás birtokosa, amelyre másoknak szükségük van (a doktornak azért volt rá szüksége, mert csak ő képes arról azonosítani két kiszemelt áldozatát). Megtanul lőni, körözött gonosztevőkre vadászni, olvasni, szerepet alakítani. Utóbbi kényeszerű identitásváltás az eredeti identitás megőrzése céljából – e helyzet abszurditását és nevetségességét vizuálisan a rendező azzal fokozza, hogy a kirívóan csipkés, díszes, rikító kék jelmez szintén nevetséges és megdöbbentő, ám közben Django felemelkedésének vágyát tükrözi. Ő maga egy lassú folyamat közben válik a társadalmi és kulturális tudás birtokosává, fokozatosan érti meg a világ összefüggéseit. Ugyanúgy idegen, ahogyan az önazonosságát formáló felzabarádítója, aki ki is mondja a választékos beszédben megnyilvánuló idegenségét számon kérőknek: „nem ez az anyanyelvem”. Django sokáig nem tudja önmagáról, kicsoda. Ellenpontként még az idomított, Fritz nevű ló is tisztában van az identitásával – minden bemutatásnál, amikor elhangzik a neve, illedelmesen meghajol.



Django – eltérően más, fekete identitást és rabszolgaságot tematizáló alkotásoktól – nem szabadságharcos. Feleségét és önmagát keresi, feleségéért és önmagáért küzd. Nem esik ki a rabszolga-kereskedő szerepéből, pedig az adott véres jelenetben még Schultz is kiesik belőle, mert az még neki is sok, amit a szökött férfival tesznek. Nem engedi megvásárolni a szökött mandingo harcost, holott tudja, ezzel feláldozza fekete sorstársát. Más feketék szemében később válik hőstípussá, közülük való lázadóvá, amikor a történet vége felé bányába szállítása közben becsapja és megöli őreit, mert nyitva hagyja nekik a ketrecet, mielőtt visszaindul kiszabadítani szerelmét – a rabszolga kárörvendő mosolya árulkodik az együvé tartozásról. Nekik szintén szívességet tesz, ha

Hey Slavs



kínzóikat, társaik gyilkosait lemészárolja. Tulajdonképpen helyettük, a lázadni képtelenek, a még névtelenek helyett. Ám ez csupán mellékszál marad a cselekményben.

* * *

Django énje talán az egyedül kirajzolt és közben fejlődő, a forgatókönyv által kiemelt identitás. A többi népmesészerűen, illetve Amerikában képregényszerűen egyszerűsített, stabil, romantikusan végletes (jó, rossz, együgyű). Nincsenek összetett jellemek, amelyek elvonnák a figyelmet a kiemelt karakterról – elvégre egy amerikai kommersz moziról van szó, habár Tarantino szelídített underground formanyelvén. Előbbiek dacára a film jórészt a karaktereken mint kész identitásokon és összecsapásaikon áll. Ebben a filmszövegben nem egy-egy jellem belső vívódása, bonyolultsága, önmagával vívott belső harca a tét, hanem az, vajon a társadalom miképpen tud megvívni saját erkölcsisége, történelmi tradíciói és szituációja által definiált alakjaival, figuráival, tipikus alkotóelemeivel. A társadalom belső vívódásáról van szó, melynek tárgya az USA, az állam, a nemzet karakterének, a potenciálisan nemzeti identitásnak (lásd az ikonikus western műfajt) az alakulása. S ettől is történelmi ez a film.

A mellékszereplők közül a Django identitására leginkább ható Schultzról már esett szó. A másik hasonló funkcióban álló személy az eredet, vagyis a múlt és egyben a jövő mitikus jelképe. Német gazdái nevezték el és tanították meg németül, hogy társalkodónő beosztásba kerülhessen a háznál. Megbélyegzése után új helyén már „kényeztetőnek használják”. De kicsoda Broomhilda, Django eladott felesége? Karaktere szándékosan nincs részletesen kirajzolva a filmben, melynek végéig csak egy emlék, egy álom, egy látomás, homályos feltétele a kiteljesedésnek, a valódi felszabadulásnak. Ő is áldozat, de mivel csak Djangóval együtt életképes, személye a cselekményben csak Djangóval együtt értelmezhető¹⁹, mintegy elveszett, kiszakított, hiányzó része a főhős identitásának. Ő Django jobbik énje. Elérésével teljesezhet ki identitása. Nélküle Django folyamatosan változó, képlékeny, az adott szituációhoz idomuló, formátlan én. Nélküle arctalan, tucat történelmi bosszúálló lenne. S ez a film éppen abban haladja meg a *Becstelen brigantyk*at, ahol személyes bosszúban csupán a családját elvesztő moztulajdonos, Shosanna érdekelt, hogy Django bosszúja nem csupán rendszerellenes, hanem személyes, s nem csupán bosszú, hanem majdnem a film végéig felszabadító hadművelet. A legbelsőbb érzés, a szerelem legitimálja a gyilkolást, nem pedig a politika. A saját identitás megmentése, s nem az elvontabb, kollektív önazonosság.

A *Nibelung-énekből* ismert név (ott Brünhilda, ill. Brünnhilde változatban) a múltat, azaz az eredetet, egy lehetséges identitás alapját kölcsönzi a tulajdonképpen semmiből jött, történelmi múlttal nem rendelkező, törzsi múltjától megfosztott rabszolgának. Richard Wagner *Siegfriedjében* a főszereplőt a rabságra ítélt Brünnhildéhez

vezető úton semmi sem állíthatja meg. Ha ironikusan közelítünk a dologhoz, a fekete Broomhilda Von Shaft²⁰ a faji üldöztetés náci elvének megcsúfolása.²¹ Az sem véletlen, hogy a rabszolgát felszabadító és a rendszert ellenző Schultz épp német anyanyelvű. És talán az sem, hogy egy osztrák színész játssza, akinek első zsidó feleségétől született fia Izraelben rabbi²², s aki Tarantino másik filmjében zsidóvadászt alakított. Megkockáztatom, talán még az sem véletlen – noha erre a film amerikai készítői nemigen lehettek hatással, a magyar verziót alkotó stáb viszont annál inkább –, hogy a szinkronizált változatban Django magyar hangja Kálid Artúr, aki fekete bőrű magyar színész.

Samuel L. Jackson Stephen, a feketeségét eláruló „főházi-néger” szolga szerepében éppen annak a Djangónak az ellenpontja, aki látszólag hasonló, sőt egy fokkal rosszabb áruló szerepkörbe téved, amikor álcaként fekete rabszolgatartónak adja ki magát. Stephen örökre elvesztette identitását azzal, hogy végleg kifordul önmagából, és feladja/eladja szabadságát.²³ Django ezzel szemben valódi identitása megszerzése, megvédése, megerősítése és szerelme érdekében játssza ideiglenesen a feketék kínzóját. Django nem csupán a megkínzott Broomhildének köszönhetően, hanem Stephenhez képest kaphat a nézőtől (mint olvasótól) erkölcsi felmentést. Stephen a főhősnek a nézők és Django elé szembesítésként vetített alternatív énje, potenciális identitása, jelleme. Ő az, akivé Django könnyen válhatna, ha céljaiban nem volna morális legitimitáció. Djangonak kételyei vannak, amikor egy kisfia társaságában szántó gyilkost kell elkapnia. Két alkalommal sem lő. Próbál más lenni. Ám helyzete nem enged teret a romantikus erkölcsi egyértelműségeknek. Az erőszak végrehajtása elől lehetetlen elszökni, ebben a történelmi szituációban nincs mód békés ellenállásra – fogalmazódik meg Django erkölcsi felmentése az ültetvényesek szórakoztatására és fogadások tárgyaként szervezett élethalálharcokkal szembesülve. A legyőzött rabszolga, amolyan gladiátorként, halált érdemel, pl. kalapáccsal agyonveretik. Az erre kirendelt rabszolgáknak más lehetőségük nincs, csak ölni vagy megöletni. Aki elszökik, azt a kutyákkal tépetik széjjel. Az embert a végsőkéig megcsúfoló világban kizárólag végletes megoldások működnek. „Azt csinálom, amit kell, mocskos vagyok” – határozza meg saját pozícióját útján Django.

Calvin Candie fényűző környezete, a birkózóklub és a birtok gazdagsága okán a legkulturáltabb, legcivilizáltabb, sőt legeurópaibb benyomást kelti, miközben a legvéresebb, élet-halál tétű mandingo birkózások és rabszolgakínzások helyszíne, ahol mindenki műveletlen. „Bent nem viselünk kalapot, fehér ember. Ezt még én is tudom” – szól rá Candie testőrére Django. A győztes harcos jutalma egy „jó nagy sör” – vajon

20 Az eladási nyilvántartásban szerepel ebben a formában a neve.

21 A fajüldözés elítéléséhez Tarantino a film fehér szereplőit is folyamatosan csatasorba állítja. Az egyik ilyen burleszkbe hajló jelenetben a Ku-Klux-Klan műveletlen és tehetetlen, saját identitásával sem tisztában lévő tagjait karikírozza. A filmben nem a főhős az igazi szabadságharcos, hanem maga a láttató/beszélő/olvastató rendező.

22 Jordana HORN, *Glorious Bastards*, 2009. aug. 21.,

23 Stephen motivációja, okai nem derülnek ki.

24 Valószínűleg nem lehet bizonyítani, rendezői hiba, vagy az adott kor elbizonytalanítását, általánosítását szolgáló eszköz-e a Für Elise, amelyet a film idejéhez képest évekkel később ír meg Beethoven. Hasonló elemekből több is található, ilyen a dinamit, a napszemüveg későbbi feltalálása. Nefertiti mellszobrának későbbi felfedezése, a Ku Klux Klan későbbi megalkotása stb. Hasonló „zavaró” tényezőkre, anakronizmusokra mutat rá a következő honlap: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Film/DjangoUnchained>

25 Fentiekből evidens, a főszereplő élete traumák sorozata. Egyfelől a *Django elszabadul*, másfelől Tarantino életművének szinte minden alkotása bizonyos fokig egyéni és/vagy kollektív traumák feldolgozását, netán feldolgozásának képtelenségét tematizálja. Ezért is fogadnék érdeklődéssel egy trauma-szemponitű tanulmányt ezekről a filmekről. Noha még mindig érezhető – főként a holokauszt irodalmával kapcsolatban – egyfajta életrajzi hitelesítés igénye (az írhat a témáról, aki saját bőrén tapasztalta), például Tarantino alkotásai szintén hozzájárulhatnak ahhoz, hogy ez megváltozzon, és a teljesen érthető érzelmek olykor torzító pressziója alól felszabadulhasson a témakör feldolgozásának módszertana. Ilyen értelemben véve totális félreértésként könyvelem el azokat a meglátásokat, melyek szerint a *Becstelen Brigantyk* kapcsán antiszemita, a *Django elszabadul* kapcsán pedig fajgyűlölő lenne Tarantino, hiszen az ironizáló/kritikus/játékos látásmód éppen egy fent említett felszabadítást, szabadon szólást céloz, amely a traumától

az életben maradás jutalom vagy büntetés a saját fajtája gyilkolására tartott rabszolgának?

Egyedül Schultz meri nyíltan jelezni, hogy a kultúrának álcázott külsőségek nincsenek összhangban a ház szellemi-erkölcsi értékeivel, rápirít Candie nővére, hogy ne játsszon Beethovent.²⁴ Ő szégyeníti meg nyilvánosan a franciamániás, magát monsieurnek szólíttató, de a francia kultúrában csöppet sem járatos Candiet, aki Dumas regényéről mit sem tud, azonban rabszolgáját D'Artagnannak hívta. Itt narratív váltás következik be, az önmaga (rendező) által mesélt történet (ún. objektív szemszögű beállítás) rövid időre a Schultz által mesélt, Candie által befogadott történetté válik: az antropomorfizált kameraállás (ún. szubjektív szempontú beállítás) alulról néz föl Schultzra, a fotelben ülő, rendező által vizuálisan alárendelt Candie perspektívájából. Szemébe vágja: „Alexandre Dumas néger volt.”

* * *

A film végére Django identitása letisztulni látszik. Ezt a rendező azzal nyomatékosítja, hogy a főhős büntetése végül nem a herélés vagy a halál, hanem az olyan kényszermunka egy kőbányában, ahol megfosztanak a nevétől és megszámozni. Akár egy koncentrációs táborban. Tudatosíthatjuk, Django identitásának elrablása a legsúlyosabb, amit tehetnek vele, mert a történet folyamán Django elért legnagyobb eredménye éppen saját identitásának kialakulása volt. Férfiaságának és életének elvételénél is súlyosabb büntetés lenne számára, ha elvesztené.

* * *

Míg az európai kultúrában a társadalmi értékrend-átalakulás, mely az önmagát megvalósító személyiséghez, a független individuumhoz vezet (Django self-je efelé halad), sok száz év történéseit foglalja magába (a középkort követő humanizmus, a polgári forradalmak, a kapitalizálódás, majd később a posztmodern állapot összetettsége), addig Django története közvetlenül az amerikai polgárháború előtt játszódik. Abban a szituációban, amikor néhány év alatt, sokkszerűen változik meg egy társadalom értékrendszere, s ennek a ténynek gyorsak a hatásai is.²⁵ Tarantino 21. századi ember, amerikai, aki számos olyan analóg, USA által befolyásolt vagy irányított történelmi helyzetnek volt/lehetett tanúja, amelyben egy-egy társadalom sokkszerű átalakulása a tét. Talán emiatt, talán nem, de 21. századi szemmel láttatja, olvastatja a társadalmi változások személyiségre gyakorolt hatásainak egy halmazát, azok előképét Django sztorija által. Fikciójában végül egy posztmo-

dern ember identitásmetamorfózisa, kételyei, személyiség-fejlődése kísérhető nyomon, olyan karakteré, aki a sztori végén már a rendező (számunkra kortárs) világról szóló tudásának szintén látszólag birtokában van. Ezért látjuk a moziban élő embernek, akinek a pozíciójába empatikusan bele tudunk helyezkedni.

Django nem egy rekonstruált történelmi jellemképlet megvalósulása, ábrázolása. Django mai díszletek között holnap megjelenhetne egy következő Tarantino-filmben (vagy akár az utcán, a boltban, a hivatalban) anélkül, hogy identitását lényegében újra kellene értelmezni. Django elszabadult. Az identitás elszabadul.

terhes, érzelmileg elkötelezett beszédmódot szeretné csupán felváltani. A tárgyszerűség ígé-nye okán nem fogadható el ugyanis örökre egy olyan pak-tum, melynek értelmében csakis érintettek foglalhatnak állást, csakis tabukat tisztelben tartó és/vagy gyártó nyelven (azért sem, mert az érintettek egy idő után elfognak...), mert akkor minden más megszólalás egye-nesen blaszfémiaaként jelenne meg, lásd például a Kertész Imre-recepció erre utaló részét.

Where did Malevich go

